

Universität für angewandte Kunst Wien

View – Adina Bar-On.

Eine Betrachtung.

*Wissenschaftliche Arbeit
zur Erlangung des akademischen Grades:
Magistra Artium*

betreut von: Univ.-Prof. Mag. Dr. Eva Kernbauer

vorgelegt von: Clelia Baumgartner

Wien, am 11. Februar 2020

Ich, Clelia Baumgartner, erkläre hiermit eidesstattlich, dass ich diese Arbeit selbständig angefertigt habe. Es wurden ausschließlich die angegebenen Hilfsmittel benutzt. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Formulierungen und Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Diese Magisterarbeit wurde noch an keiner anderen Stelle vorgelegt.

Clelia Baumgartner

Beim Verfassen dieser Masterarbeit wurde auf die Verwendung geschlechtsneutraler Begriffe geachtet. Menschen, die sich nicht mit einer dualistischen Geschlechtskonstruktion identifizieren (wollen), mögen sich durch diese Formulierungen trotzdem inkludiert fühlen.

Aus dem Anliegen der universellen Inklusion wird in dieser Masterarbeit häufig auf substantivierte Verben im Plural wie 'Rezipierende' oder 'Betrachtende' zurückgegriffen. Auch die Verwendung des Personalpronomens 'wir' wird aufgrund seiner nicht geschlechtspezifizierenden und inklusiven Bedeutung relativ häufig verwendet und ist in seiner einfachen verbindenden Weise als eine Benennung zu verstehen, die die Verfasserin und die Lesenden gemeinsam fassen soll. Falls an irgendeiner Stelle die genderneutrale Ausdrucksweise unterlassen wurde, muss es sich um einen unbeabsichtigten Fehler der Verfasserin handeln.

Mein Dank gilt Adina Bar-On.

Abstract

This Analysis is about two works of performance-artist Adina Bar-On: *View-the performance* (1997-98) and *View-the videofilms* (1999). Next to the topic of peace the term of the romantic in its different meanings and their conceptual history will be of great importance: first in a sentimental sense of the term connected with the emotion of love. In interconnection with the view of nature the concept of (mostly German) early romanticism will get spoken of. *View* by Adina Bar-On is an Invitation to romanticise, in the meaning of the term informed by Novalis. While observing the artwork, transitions and transformations are an quite outstanding topic: the lines between the common and the private, the distant and intimate, between identification and individuality (or allegory and subject), between ideal and individual get blurred. In *View* this is accomplished by the means of intimacy, by love, by overcoming of the distance, by breaking with the canvas. There are different forms of transitions: an emotional one that is carried out by the monologue, a spatial, one of the rational mind (in this work connected with identification, allegory, ideal and an opposition opposite the sentiments) by the means of individuality, by the emphasis on the feeling and the contact between the artist and the recipient and finally a transition of the media and the medium.

Auszug

Die in dieser Magisterarbeit vorgenommene Analyse behandelt *View-the performance* (1997-98) und *View-the Videofilms* (1999), zwei Arbeiten der Künstlerin Adina Bar-On. Der Begriff des Romantischen wird in den verschiedenen Konnotationen in ihren begriffsgeschichtlichen und historischen Kontexten behandelt: als gefühlsbetonender Begriff, im Sinne der Liebe und im Kontext der Romantik als Begriff einer ästhetischen Wahrnehmungskategorie. *View* wird als Einladung zum Romantisieren interpretiert. Bei der Betrachtung der zwei Werke werden Grenzverwischungen, Transformationen und Überwindungen auf verschiedenen Ebenen aufgedeckt: vom Öffentlichen zum Privaten, vom Distanzierten zum Intimen, vom Fernen zum Nahen – vom Gemeinsamen/Allgemeinen zum Persönlichen, von der Identifikation in die Individualität (und der Allegorie zum Subjekt), vom Ideal zum Individuum – vom Allgemeinen zum Spezifischen, von der Identifikation zum Kontakt – diese mittels Intimität, durch die Liebe, durch die Überwindung der Distanz, durch den Bruch mit der Leinwand vollzogen. Die verorteten *Transitions* passieren auf einer emotionaler Ebene, die durch den Monolog vollzogen wird, einer räumlichen, einer verstandesmäßigen (in dieser Analyse verknüpft mit der Identifikation, der Allegorie, dem Ideal) mittels der Individualität, der Betonung des Gefühls, und dem Kontakt zwischen Künstlerin und Rezipierenden, schließlich noch eine mediale Ebene.

Einleitung	S.1
1. Analyse-Basis: View - Adina Bar-On	S.3
1.1. Materialherkunft und Beschaffenheit	S.3
1.2. Die Geschichte des Orts: Janco Dada Museum, Ein Hod	S.4
1.3. Handlungsbogen View-the performance (1997-98)	S.5
1.4. Handlungsbogen View-the video-films (1999)	S.5
1.5. Thematische Aufgliederung	S.6
2. Symbolische Ebene: Frieden im Kontrast zu Krieg	S.6
* Marina Abramović: Balkan Baroque (1997)	S.9
* Milica Tomić: Portrait of my Mother (1999)	S.11
3. ‘The romantic’, ‘I-love-you’ & ‘Empathy’	S.12
3.1. Das Romantische: ‘conductive to or characterized by the expression of love’	S.13
3.2. I love you	S.14
3.3. Gefühlsdiskurs: Leidenschaft/Affekt/Gefühl	S.18
3.4. Liebe in der zeitgenössischen Kunst	S.23
* Sharon Hayes: I march in the Parade of Liberty	
but as long as I love you I’m not free (2007/08)	S.25
3.5. Empathie, Einfühlung und Einbildungskraft / Identifikation	S.26
4. blurring the line	S.32
4.1. Bezug zum Theater und zur Öffentlichkeit	S.32
4.2. Distanz und Identifikationsfigur	S.33
4.3. Rezipierende als Individuen	S.34
4.4. Intimität durch Monolog	S.35
Kurze Begriffsgeschichte der Intimität	S.37
4.5. Erwartung und Distanzüberbrückung	S.38
4.6. Der Blick und die Begegnung	S.40
* Marina Abramović: The Artist Is Present (2010)	S.42
4.7. Intimität multipliziert: Adina Bar-On: in_between (2018-19)	S.43
4.8. Transitions	S.46

5. View of Nature	S.47
5.1. Der Begriff 'romantisch' als ästhetische Wahrnehmungskategorie & 'romantische Natur' in England	S.49
5.2. Die Ideal-Debatte: von der französischen Klassik zur deutschen Frühromantik	S.50
5.3. Romantische Theorie	S.54
5.4. View: Einladung zum Romantisieren	S.56
5.5. View – Aussicht oder Betrachtung	S.61
5.6. Betrachtung der Natur	S.63
5.7. Landschaftsbegriff & Aussicht in die Ferne	S.64
5.8. Verweis auf die Rückenfigur * Vergleich mit Casper David Friedrich	S.66
5.9. Wiederbelebung der Romantik in der Postmoderne & in der zeitgenössischen Kunst	S.71
6. Formale Ebene: mediale Auffächerung und Transformation	S.72
6.1. mediale Bezüge & kinematografische Elemente * Janet Cardiff & George Bures Miller Audiowalks	S.73
6.2. Drei Werkmanifestationen:	S.75
6.2.1. reales Event	S.76
6.2.2. Dokumentation und Repräsentation	S.77
6.2.3. Repräsentation von View-the performance als eigenständiges Werk	S.79
6.2.4. View-the video-films als nächster Schritt	S.82
Konklusion	S.84
Quellenverzeichnis	S.88
Abbildungsverzeichnis	S.93
Anhang: detaillierte Materialsichtung: i-xxvii	



Adina Bar-On, *View-the performance* (1997-98), Erste Fotoserie, Abb. 1.

Einleitung

In Chengdu beim *6th UP-ON International Live Art Festival* im Oktober 2018 habe ich einen Teil der Performance *in_between* von Adina Bar-On gesehen. Diese Performance mitzuerleben, war die Inspiration und der Ausgangspunkt für diese Magisterarbeit. Die Vielschichtigkeit, Ambivalenz, und ein von der Künstlerin ganz eigenwillig gestaltetes Einweben der Betrachterinnen und Betrachter hat mich fasziniert. Bei meiner Recherche über diese Künstlerin bin ich dann auf *View-the performance* gestoßen, wo trotz einer beachtlichen Distanz zwischen Künstlerin und Betrachtenden eine berührende Intimität geschaffen wurde. Im gemeinsamen Betrachten der zwei Performances wirkt *in_between* fast wie eine an – und vielleicht über – die Grenzen gehende Weiterführung des Themas der Distanzüberwindung, die in *View-the performance* so zärtlich, sachte und liebevoll begonnen wurde. *View-the performance* hat sich in der Rezeption und Rekonstruktion – mittels dem reichhaltigen Material auf der Homepage der Künstlerin – als vielschichtiges und vieldeutiges Werk entpuppt. Die Vielschichtigkeit hat mich dazu angespornt, das Werk in seiner Gesamtheit zu betrachten. Die ineinander verschachtelten Thematiken und Bezüge haben mich fasziniert. Zusätzlich kommt die weitere Manifestation der Thematik und des Materials in dem Werk *View-the video-films* zum Ausdruck, durch das sich auch eine spannende formale Auseinandersetzung anbietet. Deshalb habe ich mich dazu entschieden *View* relativ ausgiebig, inklusive der Videoarbeit, zu besprechen. Auf Basis dieser Werkbetrachtung manifestiert sich Hauptthematik dieser Magisterarbeit.

Zu Beginn der Betrachtung wird die Analyse-Basis dargelegt: Materialherkunft und Materialbeschaffenheit werden geklärt und dort ist auch für jede der zwei in dieser Analyse besprochenen Werke – *View-the performance* und *View-the Videofilms* – ein kurzer Handlungsbogen zu finden. Am Ende des ersten Kapitels wird eine Thematische Aufgliederung vorgenommen. Das zweite Kapitel handelt von den Aspekten des Friedens, die im Werk auf symbolischer Ebene zu finden sind. Im nächsten Kapitel werden die inhaltlichen Bezüge zum Romantischen, zu Liebe und Empathie erarbeitet. Da die *Liebe*, die *Gefühle* und die *Empathie* zentral für unsere Analyse von *View* ist, nehmen wir an dieser Stelle eine kurze kulturgeschichtliche und begriffsgeschichtliche Betrachtung vor. Diese begriffliche Schärfung bleibt wegen der im weiteren Verlauf dieser Betrachtung vorgenommenen Verknüpfung des Werks mit der Theorie der Romantik hauptsächlich im 17. und 18. Jahrhundert verhaftet und muss aus Platzgründen etwas fragmentarisch und unvollständig bleiben. Neben der Herstellung der für das Werk wichtigen Bezüge wird diese begriffliche und kulturhistorische Betrachtung von der Frage nach dem Grund der Notwendigkeit für die von der Künstlerin ausgesprochene *Legitimation des Romantischen* geleitet. Der andere Forschungsfokus war, der modernen europäischen Subjektkonstruktion etwas auf die Spur zu kommen. Die Subjektivierung, die sich

in der Ära der Aufklärung in einem allumfassenden Ausmaß vollzog, ist von wesentlicher Bedeutung, da eine Individualisierung im Einklang mit der Natur und den Anderen einen wichtigen Aspekt der romantischen Theorie darstellt – für diese Betrachtung ein wesentlicher Bezug. Im vierten Kapitel *blurring the line* wird der Aspekt der Transformation und Überwindung auf verschiedenen Ebenen angesprochen, wobei wir uns in diesem Kapitel vor allem bei der Handlungsebene der Performance aufhalten. In diesem Kapitel wird auch die Intimität und Präsenz besprochen, und *In_between* ist in diesem Kontext verortet. Das fünfte Kapitel widmet sich den Bezügen zum *Romantischen* als ästhetische Wahrnehmungskategorie, zur *Romantik* und zur *Naturbetrachtung*. Die in der Aufklärung vonstatten gehende Subjektivierung und die Ideal-Debatte sind mit dem romantischen Subjekt zu verknüpfen, um ein romantisches Idealisieren im Moment des Individuellen nachzuvollziehen. Hier versucht die Frühromantische Theorie eine Subjektivierung, die nicht absplattet und privatistisch wirkt. Im letzten Kapitel wird die formale Ebene besprochen. Die mediale Auffächerung des Werks wird dargelegt und die multiple *Transformation des medialen Rezeptionseindrucks* besprochen, die sich vom Eindruck eines Amphitheaters über den eines Freiluftkinos zu dem eines individuellen Films bewegt, um im realen Moment zu münden. Ganz zum Schluß ist View in seinen *drei Werkmanifestationen* beschrieben: als *reales Event*, als *Repräsentation* (an dieser Stelle wird auch kurz die Rolle der Performancedokumentation dargelegt) und als Manifestation in einem zusätzlichen Werk mit *View-the Videofilms* im Kontext des Gesamtzyklus.

Adina Bar-On ist eine Pionierin der Performancekunst in Israel. Seit den frühen siebziger Jahren, im Laufe ihres Studiums auf der Kunstuniversität in Jerusalem, begann sie zu performen. Sie versuchte schon als die damals junge Künstlerin eine Kunstform zu schaffen, die sich den Definitionen einer kriegsorientierten Gesellschaft und vorwiegend männlichen Lehrerschaft entzog. Ihre künstlerische Laufbahn von über 45 Jahren kann über ihre gut aufbereitete Homepage recherchiert werden. Sie unterrichtet in der *Bezalel Universität für Kunst und Design* in Jerusalem und wurde oftmals international eingeladen. Ein Schwerpunkt in ihrem künstlerischen Schaffen bildet die Beschäftigung mit dem Thema der Identität oder *“conflict of identity and conflicting identities”*¹

Performance ist als diffuses Feld bekannt, es entzieht sich Definitionen, Grenzen und Limits. Jedwede allgemeine Kontextualisierung der Performancekunst darf in dieser Arbeit ausbleiben. Carlson bezeichnet es als *Antidisziplin*.² Den interessierten Lesenden ist an dieser Stelle eine Buchempfehlung für Carlsons gut gefasste Einführung in das Feld auszusprechen.

¹ Vgl. Adina Bar-On, *About*, in: *Homepage Bar-On*, <https://adinabaron.com/about/> [Stand 9.2.2020]

² Vgl. Marvin A. Carlson, *Performance : a critical introduction*, Routledge, New York 2004, S.206

1. Analyse-Basis: *View* – Adina Bar-On.

Diese Analyse bezieht sich auf folgendes Material: *View-the performance*.³ Adina Bar-On. 1997-98. Janco Dada Museum, Ein Hod, Israel. In collaboration with Yasmin Davis. *View-the video-films*.⁴ Adina Bar-On. 1999. Cinematographer: Reuven Palgi Hecker. Editor: Shay Oxenberg. In collaboration with Yasmin Davis.

1.1. Materialherkunft und Beschaffenheit

Die Arbeit *View-the performance* wird anhand der auf der Homepage der Künstlerin verfügbaren Materialien beschrieben und analysiert. Das Werk ist gut dokumentiert und aus dem verfügbaren Material problemlos rekonstruierbar. Es gibt einen Text, drei Reihen von Fotos, drei Videos von Ausschnitten der Performance und eine Audiodatei des Monologs. Es handelt sich nicht um eine lückenlose Dokumentation, vielmehr werden die Schlüsselmomente der Performance gezeigt. Die Schwerpunktsetzung der Künstlerin durch Auswahl und Bearbeitung des gezeigten Materials ist für die Analyse des Werks wichtig und aussagekräftig. Einzig der (hebräische) Monolog der Künstlerin ist ungeschnitten und in ganzer Länge auf der Homepage zu finden, demnach wird diesem sicherlich eine wichtige Rolle zuteil. Mit der Videoarbeit *View - the video-films* aus dem Jahr 1999 ist außerdem zusätzliches Material für die Rezeption und Analyse verfügbar. Hierbei handelt es sich um eine eigenständige Arbeit, doch ergibt sich beim Betrachten der Rückschluss, dass diese Arbeit mit *View-the performance* verwoben ist und höchstwahrscheinlich die Performance als Material für die Videoarbeit fungiert. Aus diesem Grund ist die Arbeit *View-the video-films* einerseits als dokumentarische Quelle für die Rezeption *View-the performance* von Belang und andererseits auch als eigenständige Arbeit. Hier ist außerdem beobachtbar, wie sich eine Arbeit in drei unterschiedlichen Momenten manifestiert: zuerst im realen Event, dann in der Dokumentation und Repräsentation auf der Homepage und danach noch als weiterer Schritt (und vermutlich als eine weitere Destillation des Vorhabens) in der Gestaltung einer eigenständigen Videoarbeit aus dem Material, bei dem die Thematik (leicht verschoben) weiter geschärft wird. Diese Manifestation in unterschiedlichen Momenten fand ich sehr spannend und aufschlußreich. Deshalb wird *View-the video-films* in Verbindung mit der *Performance* und der *Repräsentation* in diese Betrachtung aufgenommen, wobei sich die Verwendung des Begriffs *View* im folgenden auf den 'Werkzyklus *View*' mit diesen drei Manifestationen bezieht (sofern er ohne

³ Adina Bar-On, *view-the performance*, 1997-98, in *Homepage Bar-On (works)*, <<https://adinabaron.com/works/view-%d7%a0%d7%95%d7%a3/>> [Stand: 7.10.2019]

⁴ Adina Bar-On, *view-the video-films* 1999, 14'02" | OT: Hebräisch mit englischen UT; in *Homepage Bar-On (works)*, <<https://adinabaron.com/works/view-the-video-films-%d7%a0%d7%95%d7%a3-%d7%a1%d7%a8%d7%98-%d7%94%d7%95%d7%99%d7%93%d7%90%d7%95/>> [Stand: 4.11.2019]

den Zusatz 'the performance' oder 'the video-films' verwendet wird). Die formalen und medialen Aspekte dieser dreifachen Werkmanifestation werden im sechsten Kapitel näher besprochen. An dieser Stelle sei nur folgendes vorweggenommen: aufgrund der Rekonstruktion und Rezeption von *View-the performance* mittels des auf der Homepage vorhandenen Materials wird das Werk sicher anders wahrgenommen als von den Rezipientinnen und Rezipienten Ende der neunziger Jahre vor Ort in Israel. Hier wird die *Dokumentation* der Performance *View* analysiert und nicht das *reale Event* selbst. Die *Repräsentation* der Performance ist außerdem auf eine so bewusste Weise konstruiert, dass sie deutlich als eigenständige Arbeit wahrnehmbar ist.

1.2. Die Geschichte des Orts: Janco Dada Museum, Ein Hod⁵

Ein Hod, der Ort in dem sich das Janco Dada Museum befindet, wo die Performance stattfand, liegt im Norden Israels an den Hängen des Karmelgebirges. Es war ursprünglich ein muslimisches Dorf, Ayn Hawd, aus dem alle Einwohnerinnen und Einwohner (über 600 Palästinenserinnen und Palästinenser) im Zuge der israelischen Staatsgründung 1948 vertrieben wurden. Die meisten dieser Flüchtlinge sind damals in Flüchtlingslagern in Jinin und Irbid gelandet. Die 700 Jahre alten Gebäude von Ayn Hawd waren unbeschädigt, und das Dorf wurde dann als kulturell wertvoll und erhaltungswürdig befunden. Marcel Janco⁶ initiierte 1953 dort die Gründung eines Künstlerdorfs, das als Wochenend-Retreat für einen ausgewählten Kreis von Künstlerinnen und Künstlern begann. Mit der Zeit wurden renommierte israelische Künstler und Künstlerinnen angesiedelt und 1954 wurde es in *Ein Hod* umbenannt. Dieses jüdische Künstlerdorf existiert bis heute. Das Janco Dada Museum wurde dann 1983 von einer Gruppe von Freunden Jancos gegründet, es legt neben den verschiedenen Galerien und Ateliers im Dorf den Schwerpunkt auf Dadaismus und den Gründer der Gemeinschaft, Marcel Janco⁷.

Eineinhalb Kilometer entfernt wurde ein neues, erst 1992 offiziell registriertes Ayn Hood gegründet, Ayn Hawd al-Jadida, auf dem Privatland eines der vertriebenen Palästinenser. Dort leben etwa 220 Personen (2001) und es hätten auch nicht mehr Menschen Platz, so erzählt

⁵ Vgl. Muhammad Abu Al-Hayja' und Rachel Leah Jones, *Ayn Hawd and the 'Unrecognized Villages'* [Interview mit Einführung von Jones], in: *Journal of Palestine Studies* XXXI, No.1 (Autumn 2001): S. 39-49. Web. <https://jps-ucpress-edu.uaccess.univie.ac.at/content/ucjps/31/1/39.full.pdf> [Stand: 18.11.2019], hier S.39f

• vgl. Susan Slyomovics, *Who and what is native to Israel? On Marcel Janco's settler art and Jacqueline Shohet Kahanoff's "Levantinism"*. 2014. In: *Settler Colonial Studies*, 02 January 2014, Vol.4(1), S.27-47, Web. <<https://doi.org/10.1080/2201473X.2013.784238>> [Stand: 20.11.2019], hier S.28f

⁶ Marcel Janco, gebürtiger Rumäne und einer des Begründer des Dadaismus, flüchtete 1941 aufgrund des wachsenden Antisemitismus nach Israel.

⁷ Vgl. Janco Dada Museum, *About* (auf der offiziellen Homepage): <https://www.jancodada.co.il/?page_id=1123&lang=en> [Stand: 18.11.2019]

Muhammad Abu Al-Hayja, einer der Bewohner von Ayn Hawd al-Jadida in einem Interview⁸. Durch diese geschichtlichen Begebenheiten ist es neben einem Ort der Kunst auch einer des Konflikts⁹. Im Oktober 1998 hat jemand ein großes Feuer im Wald in den Hängen des Karmelgebirges gelegt, im Wald der 1964 von der israelischen Regierung gepflanzt worden war und der die Dörfer umgibt. Durch das Feuer kamen einige jüdische Siedlungen, auch Ein Hod, zu Schaden. Durch dieses Ereignis war die Gegend damals in den Medien Israels relativ präsent.

1.3. Handlungsbogen View- the performance¹⁰:

Bei *View-the performance* handelt es sich um eine Outdoor Performance mit einer Dauer von circa 55 Minuten. Das Setting ist in einem Olivenhain bei Sonnenuntergang. Für die Gäste sind zwei Reihen von Stühlen auf der Veranda des Janco Dada Museums angeordnet, die gegenüber des Hains liegt. Die Szene wird von der untergehenden Sonne von der linken Seite beschienen. Yasmin Davis, die Tochter der Künstlerin, steht auf der Ecke der Veranda, den Blick auf den Hain gerichtet. Sie hebt als Signal für den Beginn der Performance eine weiße Fahne. Das Publikum sitzt dort auf der Veranda, mit Blickrichtung in den Olivenhain, und beobachtet die Künstlerin, die sich in einiger Entfernung im Hain bewegt. Sie ist in der Ferne gut auszumachen, ihre weiße Kleidung bildet einen Kontrast zu den starken Farben der Umgebung (Abb.1). Ein Teil der Performance wird mit Musik von Joseph Mar-Chaim aus Lautsprechern begleitet¹¹, dann bekommt jede Zuseherin und jeder Zuseher einen Kopfhörer und sie hören einen Monolog der Künstlerin, während sie sich durch die Landschaft bewegt. Am Schluss der Performance hat die Künstlerin die Distanz überwunden. Sie ist auf die Veranda, ganz zum Publikum, gekommen und nimmt Kontakt zu ihnen auf.

1.4. Handlungsbogen View-the video-films¹²

Das Setting des Videos ist dasselbe, in dem *View-the performance* stattfand. Die Videoarbeit besteht aus vier Teilen mit einer Gesamtlänge von 14'02". Im ersten Teil *FLAG* erforscht Bar-On das Bewegungsspektrum der Fahne als Gegenstand, diese Auseinandersetzung mit der weißen Fahne ist durchwegs humorvoll. In *MEMORY* wird eine Sequenz aus zerstückelten und fragmentarisch zusammengesetzten Einstellungen drei mal wiederholt. Der Aufbau deutet – durch das Ausblenden mit der selben Einstellung am Ende, mit der *MEMORY* begann – eine

⁸ Al-Hayja' und Jones, Ayn Hawd, S.42

⁹ Shlomovics nennt diese Entwicklung 'Dada colonialism' (vgl. Shlomovics, native to Israel?, S.29)

¹⁰ Für die Detailbeschreibung siehe die Materialsichtung von *View-the performance* im Anhang.

¹¹ Wie im ersten Dokumentationsvideo nachvollziehbar wird.

¹² Für die Detailbeschreibung siehe die detaillierte Materialsichtung von *View-the video-films* im Anhang.

endlose Schleife der Sequenz an. In *BEFORE DARK*, dem dritten Teil, bewegt sich Bar-On relativ schnell durch den Hain, immer aufrecht. Ostwärts, der sich anbahnenden Nacht entgegen. Häufig verschwindet sie hinter den Bäumen, auch für längere Zeit, selbst die Kamera scheint sie immer wieder zu suchen. Es wird in diesem Teil ein Text gesprochen, der an den Monolog der Performance View erinnert. Im letzten Teil *HADES* dreht sich die Szene am Beginn um Jasmin Davis, die Tochter der Künstlerin, mit der weißen Fahne in der Hand; und wie und wann sie diese heben und senken soll. Durch das Gespräch mit einer (unbekannten) männlichen Stimme *aus dem off* wird ein Teil des Herstellungsprozesses gezeigt – und so auch eine Dekonstruktion der Arbeit vorgenommen. Am Schluß von *HADES* stehen sich Mutter und Tochter gegenüber, wobei die Tochter relativ stoisch die Verrücktheiten der Mutter abwartet. Am Ende haben beide eine weiße Fahne, der Kampf zwischen Mutter und Tochter erscheint als Parallelthema zum Krieg.

1.5. Thematische Aufgliederung

Aus der Betrachtung der Performance ergeben sich folgende Themen für die nähere Auseinandersetzung: auf der symbolischen Ebene verortet sich das Thema des Friedens. Auf inhaltlicher Ebene sind drei Themenkomplexe zu verorten: das erste lässt sich mit dem Bezug zum *Romantischen* als ein gefühlsbetonender Begriff zusammenfassen. Der zweite Themenkomplex handelt von *Transitions* und *Grenzverwischungen* zwischen Öffentlich und Privat/Intim. Auch wird der Kontakt von Adina Bar-On zu jeder Zuseherin und jedem Zuseher hierin gefasst: durch die Überwindung der emotionalen und räumlichen Distanz durch die Künstlerin und den Blick am Schluß – das Kapitel wird mit dem Terminus *blurring the line* gefasst. Der dritte inhaltliche Themenkomplex fasst Natur und Naturbetrachtung gemeinsam mit der Romantik. Auf formaler Ebene zeigt sich in der Arbeit eine spannende mediale Auffächerung und ein ineinandergreifen dieser, so dass die medialen Grenzen zu verschwimmen scheinen. Eine Transformation von medialen Rezeptionseindrücken und eine Überwindung des medialen Kontexts wird vorgenommen.

2. Friede im Kontrast zu Krieg

In der Performance gibt es einige Aspekte, die symbolisch auf das Thema des Friedens verweisen.

Die *weiße Fahne*, die die Tochter der Künstlerin, Yasmin Davis, hochhält, scheint das Signal für den Beginn der Performance darzustellen.¹³ Die weiße Fahne ist ein Symbol, dessen Bedeutung weltweit entziffert werden kann: die Parlamentärflagge. Im 32. Artikel des Haager Kriegsrechts ist

¹³ So erschließt es sich uns jedenfalls aus der Betrachtung des ersten Dokumentationsvideos.

die Unverletzbarkeit des Parlamentärs gesetzlich bestimmt worden¹⁴, doch existiert sie schon viel länger als Zeichen der Bereitschaft für Unterhandlungen, oder auch als ein Zeichen der Kapitulation. Ein Symbol für einen Waffenstillstand oder ein Ende der Kämpfe, hier von der Tochter unterbreitet.¹⁵ Die weiße Fahne als Zeichen für den Anfang wäre demnach das Zeichen für eine Unterbrechung des Kampfs und den Beginn der Unterhandlungen oder einer Kapitulation. Der Kampf wird unterbrochen – für die Performance, für die Naturbetrachtung, für die Begegnung, ein Angebot des Friedens. Das könnte sich neben dem Krieg im Allgemeinen auch auf den Konflikt im Ort direkt beziehen, nach dem Waldbrand, der (wie vermutet wurde) von einer Palästinenserin oder einem Palästinenser gelegt wurde.¹⁶ Oder auch auf Konflikte zwischen Mutter und Tochter, wie es im *HADES* Teil von *View-the video-films* sichtbar wird.¹⁷ Die Fahne ist in *View-the video-films* im Vergleich zur Performancerepräsentation stark hervorgehoben. Statt dem Gegenüber, wie in *View-the performance*, von Publikum und Künstlerin gibt es in *View-the video-films* das gegenüber zwischen Künstlerin und Tochter. Wie ist hier das Signal der Kapitulation zu deuten? Tritt die Tochter an die Stelle des Publikums? Durch die dreieckige Form der Fahne erinnert diese jedoch auch an die Fluglotsenflaggen, und somit auch an eine Art von Anweisung oder Anleitung. Bezieht sich das auf eine Anleitung der Mutter durch die Tochter, in *View-the Videofilms* auch die Anweisung der Mutter an die Tochter? Oder die Anleitung zum Frieden als 'Landemöglichkeit'? Die dreieckige Form kann jedoch auf mannigfaltige Weise gedeutet werden.¹⁸

Durch dieses starke Symbol der weißen Fahne am Anfang der Performance ist die Arbeit von Beginn an durchwachsen mit der Thematik des Krieges – oder besser gesagt der der Kriegsunterbrechung. Dieses Thema ist mit der Biografie von Bar-On untrennbar verbunden, so

¹⁴ Artikel 32 des Haager Landesabkommens: "Als Parlamentär gilt, wer von einem der Kriegführenden bevollmächtigt ist, mit dem anderen in Unterhandlungen zu treten, und sich mit der weißen Fahne zeigt. Er hat Anspruch auf Unverletzlichkeit, ebenso der ihn etwa begleitende Trompeter, Hornist oder Trommler, Fahnenträger und Dolmetsch." [sic.] (RIS, Bundesrecht konsolidiert: Gesamte Rechtsvorschrift für II. Übereinkommen der I. Haager Friedenskonferenz, Fassung vom 07.02.2020, in: Rechtsinformation des Bundes, © 2020 Bundesministerium für Digitalisierung und Wirtschaftsstandort <<https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10000027>> [Stand: 7.2.2020])

¹⁵ Anm.: Im Jahr 1997 wurde die weiße Fahne auch kurz von den Taliban als Flagge verwendet, wegen der Verwechslungen aber nur für eine relativ kurze Zeitspanne. Es ist unklar, ob das eine mögliche Lesbarkeit dieses Symbols in der Performance darstellt.

¹⁶ Vgl. Geschichte des Orts Janco Dada Museum, Ein Hod

¹⁷ Vgl. *View -the video-films*, Hades

¹⁸ Beispielsweise als Symbol der Weiblichkeit oder Männlichkeit, je nach dem wohin die Spitze zeigt (das wäre dann in dieser Arbeit ein dazwischen). Oder auch, wegen der Verdoppelung des Dreiecks in *View-the video-films* (wie sie bei der Szene, bei der sowohl Mutter als auch Tochter eine Fahne haben, zutage tritt), als Davidstern, der aus zwei gleichseitigen Dreiecken besteht und auch als Symbol für die Verbindung zwischen Gott und Mensch steht.

hat sie in ihrer ganzen Lebensspanne in Israel schon viele Kriege miterlebt. Und doch ist es nicht das Hauptthema dieser Arbeit, vielmehr scheint es mitzuschwingen, mit ihr untrennbar verwoben zu sein – wie auch der Krieg in das Alltagsleben der israelischen Bevölkerung eingewoben ist. So zeigt sich diese Thematik in der Performance ausschließlich auf der symbolischen Ebene. Auch die Wahl des *Olivenhains* als Schauplatz bietet einen symbolischen Hinweis auf die Friedensthematik. Die Olive ist eine wichtige Pflanze in der israelischen Kultur, schon in antiker Zeit ein Symbol für Frieden, Reichtum und Glück, ein Sinnbild für die Freude am Leben und für Weisheit. Auf der Länderflagge Israels sind zwei Olivenzweige abgebildet:¹⁹

*It typified purity and clarity, vigour and abundance, strength and loveliness: "But I am like a green Olive tree in the house of god" (Psalms, 52,8). What then could be more appropriate for the emblem of the newly born State of Israel than the stylised olive branches encircling the immemorial menorah of Jewry?*²⁰

Der Olivenbaum ist eine der ersten Pflanzen, die in der hebräischen Bibel, dem alten Testament, beschrieben werden – und eine der signifikantesten. Im alten Testament ist es ein Olivenzweig, den die Taube Noah bringt, um das Ende der Flut und die Versöhnung zwischen Gott und Mensch zu symbolisieren. Zusätzlich ist die *weiße Farbe* der Kleidung Bar-Ons zu beachten, die (neben der zweckmässig guten Sichtbarkeit in der Ferne) auch als Symbolfarbe für den Frieden steht. Immerhin war die Taube weiß, die Noah den Olivenzweig brachte, als Angebot des Friedens mit Gott. Zusätzlich ist die Farbe weiß in der israelischen Kultur auch als Reinheitssymbol von wichtiger Bedeutung. Den größten Gegenpol zum Krieg schafft Bar-On jedoch mit dem Bezug zum *Romantischen*, wobei der Begriff hier, wie ab S.12 genauer ausdifferenziert, in einer gefühlsbetonenden Konnotation verwendet wird. Als Kontrast stellt sie somit den 'einfachen' existentialistischen Moment, den Kontakt zwischen Mensch und Mensch – und die Liebe – dem Krieg gegenüber. Mit diesem Thema der Liebe werden wir uns im nächsten Kapitel auseinandersetzen. Die Performance wirkt wie ein subtiles Plädoyer für den Frieden, oder vielleicht auch wie ein möglicher Ausweg, aus dieser in ihrem kulturellen Hintergrund fortwährend bestehenden Situation.

Nur bei einem Foto der Performancerepräsentation (Abb.4 der ersten Fotoserie), bei dem Bar-On in ihrem weißen Gewand hinter einem Steindenkmal liegt, das auch an eine Grabtafel erinnert, und am Schluß des zweiten Dokumentationsvideos drängen sich Assoziationen zum Sterben und

¹⁹Vgl. Asaph Goor, *The Place of the Olive in the Holy Land and Its History through the Ages*, in: *Economic Botany*, Vol. 20, No. 3 (Jul. - Sep. 1966), Springer on behalf of New York Botanical Garden Press, New York 1966 S. 223-243
Web: <<https://www.jstor.org/stable/4252749>> [Stand: 17.01.2020], hier S.224

²⁰ Goor, *Olive in the Holy Land*, S.224

den Gefallenen im Krieg auf.²¹ Obwohl auch die Arbeit *View- the video-films* sich im Bezug auf diese Thematik in der Hauptaussage auf den Frieden fokussiert, mit denselben Symbolen wie in der Performance, tritt die Kriegsthematik im Vergleich zur Performance stärker in den Vordergrund. Im ganzen ersten Teil der Videoarbeit drängt sich das Thema des Kampfs und der Kampfunterbrechung auf. Die Thematik wird noch stärker mit *MEMORY* und *BEFORE DARK* vertieft. Durch den Titel des vierten Teils, *HADES*, ist der Bezug zur griechischen Antike verankert. Die Assoziation zum Antiken Griechenland und dem Theater drängen sich uns auch bei der Performance mittels vieler Aspekte auf: durch die Freiluftsituation und die große Entfernung zwischen Publikum und Darstellung (dies wird in Kapitel 4 besprochen), mit dem weißen Gewand der Künstlerin und dem Setting des Olivenhains ist der Bezug zu Mythologie und Theater des antiken Griechenlands gesetzt. In allgemein bekannt sein sollte ist in der griechischen Mythologie Hades der Name des Totenreichs und des Totengotts – was weniger bekannt ist, ist eine Verwandtschaft zu Dionysos.²² Durch den Bezug zum Totenreich ist jedenfalls auch das Thema des Sterbens präsent. Auch ist der Gegenpol, der in der Performance zum Krieg gesetzt wird – *das Romantische* (in der Bedeutung in der es im nächsten Kapitel dargelegt wird) – in der Videoarbeit nicht so stark spürbar wie in der Performance.

In vielen der künstlerischen Arbeiten mit verwandter Thematik, die im Rahmen dieser Analyse recherchiert wurden, wird der Schwerpunkt auf das Thema des Kriegs gesetzt, anstatt den Frieden zu betonen, wie es in *View-the performance* zu Tage tritt. Im Kontrast zu *View* tritt beispielsweise relativ plakativ die Schwerpunktsetzung auf das Thema Krieg bei der Performance *Balkan Baroque*²³ von Marina Abramović zutage.

*Aufgewühlt durch den Krieg in Jugoslawien, sitzt sie [Abramović] an vier Tagen jeweils sechs Stunden auf einem Berg blutiger Rinderknochen, singt klagende Lieder und schrubbt die Fleischfetzen vom Gebein. Auf den Videoleinwänden flimmern die Bilder von Vater und Mutter. Für ihre beklemmende Allegorie auf den Krieg wird sie mit dem Internationalen Preis der Jury ausgezeichnet.*²⁴

Diese Performance stammt aus dem selben Jahr wie *View - the performance*, sie wurde 1997 bei der 47. Biennale di Venezia aufgeführt. Es muss sich um ein recht beklemmendes Ereignis

²¹ Hierzu sei noch angemerkt, dass die Totenkleidung in der israelischen Kultur traditionell weiß ist.

²² Vgl. Richard Seaford, *dionysos*. Routledge Verlag: New York 2006, S. 76-86

²³ Marina Abramović, *Balkan Baroque*, 1997, Performance, Biennale Venedig, Aufnahmen der Performance in: youtube (Hendrik Meyer), 25.3.2012: <<https://www.youtube.com/watch?v=gbswpr7ibBA>> ab 03'04" [Stand: 2.12.2019]

²⁴ Vgl. Culturebase: Marina Abramović, in: Culturebase, 1.7. 2003, <<https://web.archive.org/web/20070826094542/http://www.culturebase.net/artist.php?402>> [Stand: 4.12.2019]



Marina Abramović,
Balkan Baroque



Adina Bar-On, Disposition (France)

gehandelt haben und wirkt wie ein erschütterndes Mahnmal. Als 'Allegorie' des Kriegs offenbart *Balkan Baroque* den Rezipientinnen und Rezipienten direkt die Schrecken desselben, auf eine plakative Weise – durch den Berg Knochen, auf dem die Künstlerin sitzt, und das Reinigen dieser. Mit der Aussage der Künstlerin, dass sie den Geruch des verwesenden Fleisches nicht mehr losgeworden ist, ist auf die unauslöschlichen Erlebnisse des Schreckens verwiesen.²⁵ Dem gegenübergestellt zeigt sich *View – the performance* als Allegorie des Friedens und wirkt wie ein Hoffnungsschimmer. Anstatt den Krieg plakativ anzuklagen, regt die Arbeit ein Nachdenken über Alternativen zum Krieg oder über ein *nach dem Krieg* an. Sie wirbt für eine gemeinsame Entscheidung zum Frieden. Durch die humanistische Färbung und die Hervorhebung von Liebe und Wertschätzung für die Umgebung ist es sogar als ein totaler Gegenpol zum Krieg zu verstehen. Die Arbeit *View – the performance* versetzt die Betrachtenden in ein Näheverhältnis zu ihren Emotionen – und somit zu ihrer menschlichen Seite – und regt so zum Nachdenken an. Abramovićs *Balkan Baroque* hat wahrscheinlich eher Betroffenheit oder sogar Schuldgefühle bei den Betrachterinnen und Betrachtern ausgelöst, und ist mehr eine persönliche Aufarbeitung des Kriegstraumas und ein Aufzeigen und Anklagen. Bar-On hat die Jugoslawienkriege in der Performance *Disposition*²⁶ aufgearbeitet, ein Werk, das sie von 2001 bis 2010 immer wieder in verschiedenen Ländern und Orten des Konflikts performte.

²⁵ Marina Abramović, *Balkan Baroque*. Audiobeschreibung des Werks, in: MoMA NY, 2010. <<https://www.moma.org/audioplaylist/243/3126>> [Stand 11.2.2020]

²⁶ Adina Bar-On, *Disposition* 2001-2010, in: Homepage Bar-On (works) <<https://adinabaron.com/works/disposition-%d7%94%d7%aa%d7%9e%d7%a6%d7%90%d7%95%d7%aa/>> [Stand: 2.12.2019]

*The conception of this work was confirmed while I was observing the Yugoslavian war on television in Tel-Aviv (how ironic). The images of population movement, not armies, on the roads, the disruption of borders and the contours of home, family and ideologies intrigue me.*²⁷

Auch bei *Disposition* ist der Fokus nicht auf den Krieg als solches gelenkt, sondern vielmehr auf die Figur der starken Frau, die die Familie zusammenhält und hinausführt aus dem Konfliktgebiet. Und mit der weißen Fahne, die in dieser Performance als Symbol wiederkehrt, ist der Fokus auch hier auf den Frieden gelenkt.

In der Arbeit der Belgrader Künstlerin *Milica Tomić* zeigt sich eine andere Umgangsweise mit dem Thema Krieg. Die Künstlerin erforscht Themen wie politische Gewalt, Nationalität, Identität und das Spannungsfeld zwischen medial konstruierten Bildern und persönlicher Erfahrung. Hintergründe und Mechanismen wie beispielsweise die Transformation individueller Erfahrungen in kollektive Erinnerungen, Aussagen und Ideologien vorherrschender politischer Diskurse, Mechanismen gewalterzeugender Prozesse und auch die Bedeutung des Krieges werden in Tomićs künstlerischen Arbeiten reflektiert und hinterfragt.²⁸ Die Videoarbeit *Portrait of MM*²⁹ entstand 1999, in der Zeit in der Belgrad von der NATO bombardiert wurde. In der Videoarbeit spielt die Frage ihrer Mutter an Tomić, wofür sie ihr Leben geben würde, von Anfang an durch die ganze Arbeit hinweg eine zentrale Rolle. "...as if life were to mean nothing without the principle of full dedication or some kind of 'higher reason'."³⁰ Die Aufnahmen verwenden den point of view shot, Kameraaufnahmen aus der Egoperspektive, und suggerieren so symbolisch die unmögliche Perspektive der 'smart bomb' - eine präzisionsgelenkte Munition, die in jenen Tagen verwendet wurde. Die 'Kamerabombe' nimmt die pathologische Normalität des Alltags in Belgrad am Weg zwischen Mutter und Tochter auf, die nicht zur realen Situation passen will. Diese Bilder werden mit Audiomitschnitten von Gesprächen zwischen den zwei Frauen kombiniert. Immer, wenn die Kamera zufällig auf Personen trifft, von denen in den Gesprächen die Rede ist, verlangsamt sich das Bild in Zeitlupentempo. Erst am Schluss der Arbeit ist zu sehen, wie sich Mutter und Tochter treffen, in Stille, und sich umarmen. In dieser Arbeit zeigt Tomić die Schrecken des Krieges auf eine andere Weise: mit der Frage der Mutter nach der Sache, dem Grund, für den es sich lohnen würde zu sterben, der wie Propaganda klingt. Mit der Diskrepanz zwischen dem Bombardement

²⁷ Adina Bar-On, *Disposition (Text)* 2002, in: *Homepage Bar-On (texts)* <<https://adinabaron.com/texts/disposition/>> [Stand: 31.1.2020]

²⁸ Vgl. Anamarija Batista, *Milica Tomić*, in: *Kontakt Collection*, 18.3.2013, <<https://www.kontakt-collection.net/people/54/milica-Tomic>> [Stand 4.12.2019]

²⁹ *Milica Tomić, Portrait of MM, 1999, Videoarbeit, 64'00"* | OT: Serbisch mit englischen UT; Zugriff auf das Werk über: D'EST Videokunstplattform <<https://www.d-est.com/portrait-of-mm/>> [Stand: 26.11.2019]

³⁰ Vgl. Nataša Ilić und Jelena Vesić, *Milica Tomić: Portrait of MM*, in: *D'EST Videokunstplattform*, 24.11.2018, <<https://www.d-est.com/portrait-of-mm/>> [Stand: 23.01.2020]

und der Stille, der Normalität, die auf der Straße herrscht. Tomićs Mutter erzählt, dass das Sterben und Verlieren von geliebten Menschen zu einer Alltäglichkeit wird, die schließlich zu dem Gedanken führt, besser nicht darüber zu sprechen. Und am Beispiel des bewegten Lebens ihrer Mutter wird sichtbar, wie die Identität einzelner sich im Umfeld der Geschichte Jugoslawiens mitentwickelte.³¹ Auf diese Weise zeigt Tomić Hintergründe der Entwicklung Jugoslawiens auf, und so Mechanismen des Kriegs und die Beeinträchtigung von individuellen Identitäten. Da zusätzlich die Thematik zwischen Mutter und Tochter Teil dieses Werks ist, fällt die Verwandtschaft mit *View* ins Auge. Im Vergleich zum Dialog zwischen Tomić und ihrer Mutter, und dem Weg zwischen ihrer Wohnung und der ihrer Mutter, den die Kamera beschreitet, ist in *View – the video-films* diese Beziehung nicht als verbales, sondern als räumliches Gegenüber gestaltet, und mutet immer wieder komisch an. Der rasche Bildwechsel zwischen Mutter und Tochter mit weißen Flaggen im Hades Teil, und auch die 'Versöhnung' am Schluß mit dem Niederlegen der Fahne ist in *View-the video-films* humoresk gestaltet. In Tomićs *Portrait of MM* lässt sich durch das hin- und hergehen zwischen den Wohnungen von Mutter und Tochter zusätzlich zum Gegenüber auch ein 'dazwischen' verorten.

3. 'the romantic', 'love' & 'Empathy'

Dieses Kapitel wendet sich der Erarbeitung des Begriffs *romantisch* in der Konnotation als gefühlsbetonender Begriff, der vor allem im Englischsprachigen auf die Liebe verweist, zu. Zuerst werden die Bezüge zum Romantischen im Werk verortet, und der Fokus wird kurz auf den englischen Begriff *the romantic* in Vergleich zum deutschsprachigen gerichtet. Dann kommt die Liebe in den Fokus: 'I-love-you' wird mit der *Figur von Barthes* in Beziehung gesetzt um danach kurz dem *antiken Liebesbegriff* den Blick zuzuwenden. Um die Frage nach der Legitimationsnotwendigkeit für das Romantische etwas zu klären, wird an dieser Stelle ein kurzer Diskurs der Gefühle im Allgemeinen unternommen: im antiken Griechenland wird der Begriff *Pathos/Passion* als Wortwurzel für Empathie und erster Hinweis des negativen und passiven Elements der Leidenschaften verortet; die *Affektenlehre Aristoteles* und der *Stoa* wird angesprochen; und die *Katharsis-Funktion* als Grundlage der wirkungsorientierten Ästhetik verortet. Einen Sprung in der Geschichte unternehmend kommt danach das Zeitalter der Aufklärung in den Fokus, um die Zuwendung im 17. Jahrhundert zu den Affekten und Gefühlen im Sinne einer allgemeinen Zuwendung zum Subjekt zu erarbeiten. Dann wird auch kurz die Abspaltung der

³¹ Nach dem Abschluss eines Studiums an der Universität für Kunst in Belgrad wurde Marija Milutinović in den späten 50er Jahren Schauspielerin. Später, in den 90er Jahren, wurde sie sehr religiös. So ging sie im Laufe ihres Lebens durch verschiedene Transformationen, die die Transformationen in der Gesellschaft Jugoslawiens auf eine radikale Weise widerspiegeln. (Vgl.: Ilić und Vesić, Tomić: *Portrait of MM*)

Leidenschaften mit darauf folgender Pathologisierung angesprochen, die sich im 19. Jahrhundert vollzog. Der Begriff *Gefühl* wird anstelle vom Affektbegriff und den Leidenschaften im Diskurs bevorzugt. Dann wird der politische Aspekt der Liebe als Thema in der zeitgenössischen Kunst ins Blickfeld gerückt. Mit dem Begriff der *Einfühlung* wird kurz die kreative Leistung der *Einbildungskraft* besprochen und an dieser Stelle auch der Begriff der *Identifikation*. Dieser Abschnitt bildet bereits die Überleitung zum nächsten Thema, mit der Überwindung der Distanz durch Intimität und dem Verwischen der Grenzen zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten.

3.1. Das Romantische: 'conductive to or characterized by the expression of love'

Bar-On selbst betont in ihrem Text auf der Homepage 'das Romantische' als Thematik der Performance: "In a way it [the performance] is a declaration of the legitimacy of the romantic, in our seemingly sophisticated culture; A Promotion of Empathy."³² Im Deutschen ist der Begriff *Romantik* etwas anders konnotiert als *romantic* im Englischen.³³ Im *Oxford Dictionary of English* ist folgende Definition zu finden:

romantic > **adjective** **1** conductive to or characterized by the expression of love: a romantic candlelight dinner. >(of a person) readily demonstrating feelings of love: he's very handsome, and so romantic. >relating to love, especially in a sentimental or idealized way: a romantic comedy. **2** of, characterized by, or suggestive of an idealized view of reality: a romantic attitude to the past/ some romantic dream of country peace. **3** (usu. **Romantic**) a writer or Artist of the Romantic movement. DERIVATES **romantically** adverb. ORIGIN mid 17th cent. (referring to the characteristics of romance in a narrative): from archaic **romaunt** "tale of chivalry", from an Old French variant of **romanz** (see **romance**).³⁴

Wie hier ausformuliert, hat der Begriff im Englischen drei Bedeutungen. Die im Deutschen vordergründig verwendete Bedeutung des Begriffs als *zur Epoche der Romantik gehörend* ist für die Analyse dieser Textstelle auszuschließen – aufgrund der in der englischen Sprache vorgenommenen Unterscheidung zwischen Groß- und Kleinschreibung bei der Konnotation. Zusätzlich zu dem Ausdruck *the romantic* wird durch den Nachsatz 'A Promotion of Empathy' im Text eindeutig die Bedeutungen des Begriffs *romantic* im emotionalen Sinn als Schwerpunkt gesetzt. Durch die Großschreibung des Begriffs *Empathy* betont Bar-On die Kleinschreibung von *romantic* noch. Die im *Oxford Dictionary of English* erstgenannte Bedeutung ist demzufolge für diesen Aspekt des Werks von vordergründiger Gewichtung. Somit lässt sich der Begriff im

³² Bar-On, View-the performance, im Text

³³ "Die Begriffe romantisch und Romantik evozieren derartige Mißverständnisse und Unklarheiten, ihre national unterschiedlichen Gebrauchsweisen sind so gravierend, daß die Versuche einer Definition (...) zahllos geworden sind (...). Die Ursache solcher Sprachverwirrung ist darin zu sehen, daß romantisch zunächst als Terminus der ästhetischen Wertung bzw. Kritik entstanden ist, im 19. Jh. jedoch zum historischen Schulenbegriff Romantik erstarrte." (Ernst Müller, Romantisch/Romantik, in: Barck, Karlheinz [Hrsg.]: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 5. Postmoderne - Synästhesie. Metzler Verlag, Stuttgart 2003. S.315-344, hier S.315)

³⁴ Angus Stevenson[Hrsg.]: Oxford Dictionary of English. 3.edition. Oxford Univ. Press, Oxford [u.a.] 2010, S.1542

Deutschsprachigen besser mit dem Adjektiv *romantisch* fassen, wobei darauf hingewiesen werden muss, dass *romantisch* in der deutschen Sprache nicht ausdrücklich auf die Emotion Liebe hinweist, wie es im Englischen so deutlich der Fall ist. Äquivalent zum Begriff '*the romantic*' wird hier '*das Romantische*' (als Substantiv) verwendet. Jedoch wird zusätzlich dazu auch der Begriff der *Romantik als Epoche* und dessen kunst- und kulturgeschichtlicher Hintergrund für diese Interpretation – im Kontext der Naturbetrachtung und der Verschmelzung der Betrachtenden mit dem Werk – relevant. Die Bezüge von *View* zum romantischen Denken und der Romantik werden in Kapitel 5 ab Seite 47 genauer geklärt und auf den Aspekt der Naturbetrachtung wird ab Seite 63 näher eingegangen.

3.2. *I love you*

Im Oxford Dictionary wird die mit dem Romantischen in Verbindung stehende Emotion als *love* (Liebe) bezeichnet. Auch gibt es im Monolog der Performance eine Stelle, bei der uns die Künstlerin '*I love you*'³⁵ ins Ohr haucht. Sie wiederholt es einige Male, emotional setzt sie sich dadurch in ein Näheverhältnis zu jedem Rezipienten und jeder Rezipientin. Vor allem wenn zusätzlich die Mediation dieses zugleich in der Massenkultur so populären und trotzdem dem Privaten vorbehaltenen Satzes mittels Kopfhörer bedacht wird. Diese Praxis erinnert an die Figur des *ich-liebe-dich*, die Roland Barthes in seinem Buch *Fragmente einer Sprache der Liebe* (1988) beschreibt, da diese sich ja auch nicht auf die Liebeserklärung als *Geständnis* beziehe, "sondern auf die wiederholte Äußerung des Liebesseufzers".³⁶ Für sich genommen erzeugt *ich-liebe-dich* eine Unmittelbarkeit.

Die 'Zeichen' der Liebe geben einer ungeheuren reaktiven Literatur Nahrung: die Liebe wird dargestellt, auf eine Ästhetik des äußeren Scheins zurückgeführt (es ist letztendlich Apollo, der die Liebesromane schreibt.) Als Gegen-Zeichen steht ich-liebe-dich auf Seiten von Dionysos: das Leiden wird nicht geleugnet (nicht einmal die Klage, der Abscheu, das Ressentiment), aber durch die Proferation auch nicht verinnerlicht: ich-liebe-dich sagen (es wiederholen) heißt das reaktive austreiben, es an die dumpfe und klägliche Welt der Zeichen zurückverweisen – der Umschweife der Rede (die ich dennoch nie zu durchlaufen aufhöre).³⁷ (Barthes zitiert Nietzsche)

Diese Unmittelbarkeit, die *ich-liebe-dich* zu versprechen scheint, liefert uns in Verbindung mit Barthes Hinweis auf das – vor allem von Nietzsche geprägte Begriffspaar – von *apollinisch-*

³⁵ Bar-On, *View-the performance*, im Monolog im zweiten Dokumentationsvideo, ab 1'24"

³⁶ Vgl. Roland Barthes, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, 1988. Übersetzt von Hans-Horst Henschen. 19. Auflage. Surkamp, Frankfurt am Main 2019, S.136

³⁷ Barthes, *Fragmente*, S.144

dionysisch³⁸ einen zusätzlichen Verweis auf eine von der Künstlerin beabsichtigte 'romantische Wahrnehmung' (im Sinne der Romantik), auf einen Versuch die ästhetische Distanz aufzuheben.

Ich-liebe-dich ist kein Satz: es übermittelt keinen Sinn, hängt aber eng mit der Grenzsituation zusammen: derjenigen, 'in der das Subjekt einer Spiegelbeziehung zum Anderen ausgesetzt ist'. Es ist eine Holophrase (ein nicht zerlegbarer Satz).³⁹ (Barthes zitiert Lacan)

Durch dieses 'I love you' im Monolog ist die inhaltliche Hervorhebung der Emotion Liebe auch in der Performance selbst eindeutig verortbar und steht augenscheinlich im Vordergrund. Nun hat Bar-On einen interessanten Spagat darin unternommen, einerseits so dezidiert das Romantische, die Liebe hervorzuheben, und dann aber (so eindeutig wie möglich) auf eine ungeschlechtliche Form von Liebe hinzuweisen. Ein Hinweis darauf lässt sich im zweiten Dokumentationsvideo verorten, wo sie sich mit ihrem intimen Monolog mit ausschließlich weiblichen Rezipientinnen als Gegenüber in Beziehung setzt. In der Betrachtung des Materials auf der Homepage war überhaupt das Fehlen von männlichen Rezipienten auffallend, und es wird vermutet, dass dieser Umstand eben dieser Absicht der Künstlerin verschuldet ist, eine geschlechtliche Deutung von Liebe in der Interpretation des Werks zu vermeiden.⁴⁰ Auf jeden Fall konnte ich persönlich bei der Betrachtung des Dokumentationsmaterials keinen Verweis in diese Richtung ausmachen. Zusätzlich weisen die Bezüge zur Antike im Setting⁴¹ auf eine mögliche antike Lesart von *Liebe* hin. Trotz der Hervorhebung der *Liebe* auf diese Weise hat Bar-On in ihrem Text nicht diesen Begriff (oder einen anderen) verwendet, sondern *the romantic* und *Emphathy*. In dieser differenzierten Begriffswahl wird eine gut durchdachte Schwerpunktsetzung bemerkt, auch deshalb ist die begriffliche Schärfung unabdingbar. Beginnen werden wir an dieser Stelle mit der antiken Vorstellung von Liebe.

Die antike Konzeption von Liebe wird zuerst als *Eros* in diametraler Verbindung mit *Neikos/ Eris* ('Hass/ Streit') als in polarer Ordnung regierende Kräfte der Natur gedacht. Es sind mythische Figurationen 'derjenigen Kräfte der Natur, die Ursache von zueinander- oder voneinanderstrebenden Bewegungen der Dinge sind, ihrer Vereinigung oder ihrer Trennung'.⁴²

³⁸ Vgl. Michael Bezrodnyi, Michèle Cohen-Halimi und Barbara von Reibnitz: **Apollinisch – dionysisch**. In: Barck, Karlheinz[Hrsg.]: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 1. Absenz - Darstellung*. Metzler, Stuttgart [u.a.] 2000. S.246-271, hier S.246f

³⁹ Barthes, *Fragmente*, S.137

⁴⁰ Die andere mögliche Interpretation dieser auffälligen Handhabung des Dokumentationsmaterials wäre die Verortung einer Gender-sensiblen Thematik. Leider kann diese Thematik hier nicht aufgearbeitet werden, nur sehr knapp werden wir den Verweis auf das explizit weibliche Subjekt besprechen (beim Verweis auf das romantische Rückensujet ab S.66)

⁴¹ Vgl. hierzu das Kapitel über Öffentlichkeit und das Kapitel über die mediale Auffächerung.

⁴² Vgl. Hartmut Böhme, *Natürlich/Natur*, in: Barck, Karlheinz[Hrsg.]: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 4. Medien - populär*. Metzler, Stuttgart [u.a.] 2002. S. 432 - 498, hier S.454

Bei Hesiod nimmt die Zerrissenheit im Zeichen der Eris zu. Eris wird (...) im Kontext der Nachkommen von Nyx (der Nacht) eingeführt, die die autogenerative Mutter aller negativen Kräfte ist. Eris wiederum erzeugt Mühe, Hunger, Schmerzen, Vergessenheit, Kampf, Tötung, Schlachten, Männermorde, Zwist, Lügen, Gesetzlosigkeit, Verblendung, Meineid. (...) Hesiod ist der Erste, der Negativität nicht als das Abwesende, Leere, Nicht-Seiende versteht, sondern als ursprüngliche Kraft deutet. (...) Von Eris her sind Natur und Kultur nicht zu unterscheiden. Sie ist eine >negative Kraft< der Natur, die in der Kultur sich durchsetzt und behauptet.⁴³

Diese polare Konzeption von *Eros* und *Eris* bestimmt weiters die Physik von Anziehung und Abstoßung und konstituiert später in der Romantik und im Idealismus die Figuren der Dialektik.⁴⁴ Die Begriffe von *Eros* und *Philia* sind in der antiken Begriffsbestimmung noch nicht klar voneinander abgrenzbar. Festzuhalten ist, dass jener Aspekt von *Liebe*, der dem *oikos* zugehörig war, beispielsweise in der Konnotation als 'eheliche Liebe' – für unser heutiges Verständnis eine so ausschlaggebende Konnotation – anscheinend nicht für philosophische Auseinandersetzungen 'relevant' war. Bei Platon ist im *Endzweck* die Verbindung zwischen den verschiedenen Begriffen von *Eros* und *Philia* zu finden: *"Mit der Liebe ist stets ein Endzweck verbunden, der um seiner selbst Willen geliebt wird. Platon versteht die Liebe damit stets als ein Begehren, welches intentional auf diesen Endzweck gerichtet ist und in dem letztlich die Natur in uns das uns Fehlende und Zugehörige sucht."*⁴⁵ Das *Symposion* Platons ist der klassische Text der Antike über die Liebe, auf den sich viele Ideen und Vorstellungen im Lauf der Geschichte beziehen und der immer wieder zitiert wird. Der Text ist als ein Gespräch zwischen zwei Männern über ein Gastmahl konzipiert, bei dem – einem Vorschlag Sokrates' folgend – jeder Anwesende seine Lobrede auf *Eros* vortragen sollte. Barthes bezeichnet die Form der Erzählung (Reden über jemanden) als *Klatsch*, ein amüsantes Detail am Rande, wenn wir über die Liebe sprechen.⁴⁶ Als letzter der Vortragenden – und als Höhepunkt des Textes – spricht Sokrates über *Eros* als eine höhere Vorstellung von Liebe als *daimonische Kraft*, die sich zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen verortet. Diese Rede ist gemeinhin als der Stufenweg bekannt. Liebe ist als (intentionales) Streben nach dem Schönen und Guten formuliert. Demzufolge wird *Eros* in der platonischen Vorstellung als die verbindende Kraft zwischen dem *Sterblichem* und *Unsterblichem*, als *Brücke zwischen Vergänglichem und Ewigem*,

⁴³ Böhme, *Natürlich/Natur*, S.453

⁴⁴ Vgl. Böhme, *Natürlich/Natur*, S.453

⁴⁵ Vgl. Martin Hühnel, Annika Schlitte und René Torkler [Hrsg.]: *Was ist Liebe? Philosophische Texte von der Antike bis zur Gegenwart*, Reclam, Stuttgart 2015, Einleitung S.9-35, hier S.13f

⁴⁶ Barthes sagt über das *Symposion*, dass wir (abgesehen vom Inhalt) in der Form der Erzählung als *Klatsch* (Reden über jemanden) zwei linguistische Formen finden, die von der offiziellen Linguistik gewöhnlich verdrängt werden. Er nennt die Sparte des partnerbezogenen Gesprächs und die des gerichteten Gesprächs. (vgl. Barthes, *Fragmente*, S.153f)

Konkretem und Allgemeinen gesehen und kann so (in unbedingter Verbindung mit Vernunft) zu den ermöglichenden Ausgangsbedingungen tugendhafter Praxis gezählt werden.⁴⁷

Aristoteles ist der erste in unserer Abendländischen Kultur, der die *Philia* als Freundschaftsliebe erläutert. Liebe als *Philia* wird in der *Nikomachischen Ethik* zum zentralen Begriff und eine Bedeutungsverschiebung ist zu bemerken. Ein im Sinne von Aristoteles' *Philia* Liebender ist kein Begehrender, sondern liebt den Anderen um des Anderen willen. In dieser Bedeutungsdivergenz liegt vermutlich der Ursprung der bis heute gängigen Trennung von *Eros* und *Philia*. Außerdem ist diese aristotelische Definition in Antike und Mittelalter vielfältig aufgegriffen worden und beeinflusste auch später wirkungsmächtig verschiedene Konzepte vom Liebesbegriff, vor allem das christliche Verständnis der *Agape*.⁴⁸ In der *Nikomachischen Ethik* finden ist zu Beginn des achten Buchs folgendes Zitat zu finden:

'Freundschaft ist es auch, die die Staaten erhält, und den Gesetzgebern mehr am Herzen liegt als die Gerechtigkeit. Denn die Eintracht ist offenbar mit ihr verwandt, und auf diese ist das Hauptaugenmerk der Staatslenker gerichtet, während sie die Zwietracht als eine Feindschaft am meisten zu verbannen bemüht sind.

*Auch bedarf es unter Freunden der Gerechtigkeit nicht, wohl aber unter Gerechten der Freundschaft als eine Ergänzung der Gerechtigkeit, und das höchste Recht wird unter Freunden angetroffen.*⁴⁹

In dieser Formulierung der *Philia* von Aristoteles ist eine Manifestation der Vorstellung von *Eros* und *Eris* als polare treibende Kräfte erkennbar. Außerdem tritt mit diesem Zitat die Begründung für unsere Vermutung klar hervor, hier die philosophische Verwurzelung der Absicht der Künstlerin zu verorten, das *Romantische* als Gegenpol zum Krieg, zu *Eris*, zu setzen. In diesem Sinne ist die antike Vorstellung von Liebe für unsere Betrachtung relevant. Auch weil in der Romantik mit dem Neuplatonismus das ästhetische Gefühl, die ästhetische Wahrnehmung an die Stelle des Verbindenden – der Liebe nach Platons Vorbild – tritt.

⁴⁷ Vgl. Platon, *Symposion. Das Gastmahl*, in: *Platon: die Werke vollständig in deutscher Sprache*. / Bearb.: Rudolf Haller. Markgröningen : Edition Opera-Platonis. 2005. Online-Publikation. 3. Tetralogie. [Seitenangaben in den eckigen Klammern beziehen sich zusätzlich auf die 3-bändige Ausgabe "Platonis opera quae extant sunt", herausgegeben von Henricus Stephanus, 1578.]. [172 St.3 A]-[227 St.3 A] <http://www.opera-platonis.de/Platon_Werke.pdf> [Stand: 3.1.2020], hier [199 St.3A]ff & Hähnel, Schlitte und Torkler, *Liebe? Philosophische Texte*, S.14f

⁴⁸ Vgl. Hähnel, Schlitte und Torkler, *Liebe? Philosophische Texte*, S.15f

⁴⁹ Aristoteles, *Nikomachische Ethik*. Übersetzt von Eugen Rolfes und Günther Bien, in: *Aristoteles, Philosophische Schriften*, Bd. 3, Meiner Verlag, Hamburg 1995, hier: [VIII,1]

3.3. Gefühlsdiskurs: Leidenschaft / Affekt / Gefühl

Die wichtige Frage, warum die Notwendigkeit der Deklaration der Legitimität vom *Romantischen* und der Einfühlung besteht, ist nun zu stellen. Bar-On sagt ja in ihrem Text *“in a way it’s a declaration of the legitimacy of the romantic. A Promotion of Emphaty.”* Warum waren Empathy, the *romantic* und die Liebe in den späten neunziger Jahren – und sind sie heute noch – nicht “legitim”? Die nun folgende diskursgeschichtliche Betrachtung der Gefühle darf vor allem von dieser Frage geleitet werden. Wichtig ist an dieser Stelle festzuhalten, dass eine Trennung zwischen Wahrnehmung und Empfindung erst im 18. Jahrhundert unternommen wurde.⁵⁰ Alle Begriffe der Empfindung, die für diese Analyse beforscht wurden, sind von körperbezogenen, sinnlichen Ursprüngen und werden zumeist auch heute noch in doppelter Bedeutung von ‘innerlicher’ und ‘äußerlicher’ Wahrnehmung verwendet: beispielsweise werden *empfinden* und *fühlen* sowohl als *eine rein innerliche Wahrnehmung bezeichnend* verwendet, als auch für etwas, das *mit dem Tastsinn wahrgenommen* wird. Die innerliche Dimension des Gefühl wird erst im Lauf des 17. Jahrhunderts erarbeitet. Auch sind diese Begriffsursprünge oft von passivem, leidendem, mit Schmerz behaftetem Charakter; aus einer Kategorie eines Erleidens durch etwas, das einem (von außen) zugefügt/angetan wird. So liegt die Wurzel der Begriffe des *pathetischen Bereichs menschlicher Subjektivität* im griechischen Begriff *pathos*, der die Charakteristika von *“das ‘Leidentliche’, Passive, ein Erleiden oder Empfangen im Bereich der sinnlichen Wahrnehmung, der Erfahrung, des Erlebnisses, der Empfindung”* trägt. Umgangssprachlich bedeutet er Schmerz, Krankheit, Leiden und Unglück. Charakteristisch ist auch die griechische Entgegensetzung von *poiesis* und *pathos*, tun/wirken und (er)leiden.⁵¹

*Die abendländische Tradition ist gekennzeichnet durch die fundamentale Opposition von Körper und Geist, Sinnlichkeit und Vernunft, Gefühl und Intellekt. Schon im Denken der Antike ist dieser Antagonismus mit hierarchischen Vorstellungen verbunden. Das Gefühlsleben bzw. die Affekte werden dem Animalisch-Körperlichen zugeordnet; die spezifisch menschliche Auszeichnung liegt dagegen in der Vernunft (im oberen Seelenteil). Ihr obliegt es, die unberechenbaren und womöglich maßlosen Affekte und Leidenschaften zu zügeln, zu beherrschen oder wenigstens im Sinne des Logos zu modifizieren.*⁵²

⁵⁰ Martin Fontius, *Wahrnehmung*, in: Barck, Karlheinz[Hrsg.]: *Ästhetische Grundbegriffe . Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 6. Tanz - Zeitalter, Epoche.* Metzler, Stuttgart [u.a.] 2005. S. 436-461, hier S.437

⁵¹ Vgl. Dieter Kliche, *Passion/Leidenschaft*, in: Barck, Karlheinz[Hrsg.]: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 4. Medien - populär.* Metzler, Stuttgart [u.a.] 2002. S.684-724, hier S.686f

⁵² Brigitte Scheer, *Gefühl*, in: Barck, Karlheinz[Hrsg.]: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 2. Dekadent - grotesk.* Metzler, Stuttgart [u.a.] 2001. S.629-660, hier S.630

Der Begriff *aesthesis*, der auch einen Gegenpol zu *poiesis* bildete, wurde im antiken Griechenland für *Wahrnehmung, Sinne und Empfinden* verwendet.⁵³ Also ist (erneut) ein prinzipieller Dualismus zwischen einem (aktiven) Wirken oder Tun und einem (passiven) Erleiden oder Wahrnehmen vorzufinden. Im Lateinischen gibt es dann für pathos zwei äquivalente Begriffe, *affectus* und *passio*.⁵⁴ Hartmut Grimm verortet in seinem Aufsatz über den ästhetischen Begriff *Affekt* die wegweisenden und grundlegenden Gedanken, die die wesentlichen ästhetischen Theorien über Affekte beeinflussten, auch in der Antike. Hier nennt er neben der durch Damon von Athene geprägte Musiklehre die *Affektenlehre Aristoteles*, die *Dichterkritik Platons* und die *kritische Affektenlehre der Stoa*.

Grimm meint, dass die Affekte für sich genommen moralisch gesehen bei Aristoteles keiner Wertung unterliegen. Im Verhältnis zur Vernunft werden sie jedoch ethisch belangvoll. In der *Eudemischen* und *Nikomachischen Ethik* manifestiert sich eine immerzu gefestigte Haltung im Umgang mit Affekten, die – wie bei Platon auch bei Aristoteles einsichtsvoll der Vernunft untergeordnet – Anteil an der Tugend erhalten. Eine ethisch relevante künstlerische Vermittlung ist dann gegeben, 'wenn sie geeignet ist, auf die Temperierung der Affekte bzw. auf ihre maßvolle Führung durch die Vernunft hinzuwirken'. Dazu gehörte auch eine regelmäßige 'Reinigung'. Aristoteles schreibt in seiner *Poetik* der Tragödie die 'therapeutische, mit Lust verbundene' *Katharsis-Funktion* zu. Er benennt dabei die Erregung von 'Rührung und Schrecken' als reinigend. Als Vorläufer dieses Konzepts und zum Verständnis der angestrebten Wirkung der Katharsis, dienen nach Grimm die *orgiastischen, kultischen Tänze und Musik*, deren befreiende Wirkung auf *angestaute, störende Triebe und Affekte* den Griechen gut bekannt war. Damit spricht er die dionysischen Bacchien als Vorläufer des Theaters an. Die ältere *Dichterkritik Platons*, bei der neben der erkenntnistheoretischen Argumentation vor allem der kritische Blick auf die Wirkungsleistung von Affekten heraustritt, dient in der späteren Geschichte oft als Korrektur oder Gegenargument zu Aristoteles Affektenlehre. Die *Stoische Affektenlehre*, mit ihrer insgesamt negativen Bewertung des Affekts, der das Attribut des Bewegtseins und der Unruhe der Seele erhält, hat insbesondere das Bewusstsein für die *negativen Affektbereiche* geschärft. Die vier Hauptaffekte der Stoa: *Lust, Trauer, Begierde* und *Furcht* sind dann vor allem in den synthetischen Affekttheorien der Kirchenväter als schlechte von den guten 'Passionen' abgehoben worden.⁵⁵

⁵³ Fontius, *Wahrnehmung*, S.437

⁵⁴ Vgl. Kliche, *Passion/Leidenschaft*, S.686

⁵⁵ Vgl. Hartmut Grimm, *Affekt*, in: Barck, Karlheinz[Hrsg.]: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 1. Absenz - Darstellung*. Metzler, Stuttgart [u.a.] 2000. S.16-49, hier: S.19ff

Passion ist im Deutschen ab Mitte des 16. Jahrhunderts als Fremdwort belegt. Mit dem Terminus '*Passion Christi*' für den Leidensweg Jesu wird der Pathosbegriff durch das Christentum weiter gefärbt. Während auch der Begriff *Affekt*⁵⁶ im Deutschen bereits im 16. Jahrhundert bezeugt ist, bildet sich im 17. Jahrhundert das Wort *Leidenschaften* als deutsche Übersetzung aus. Das Suffix *-schaft* bedeutet Zustand, demnach bedeutet Leidenschaft *leidender Zustand*.⁵⁷ Der Affektbegriff avanciert im 17. Jahrhundert in der Ethik, Medizin, Staatstheorie und moralisierender Literatur zu einer geradezu allgegenwärtigen Kategorie, was wesentlich zu einem *neuen Affektbewusstsein* in der *poetischen Praxis* beiträgt, das ihr selbst jedoch nur bedingt anzusehen ist.⁵⁸ In der Aufklärung passiert überhaupt eine massive Aufwertung der Gefühle, neben der Vernunft wurden auch die übrigen '*Vermögen*' des *Gemüts* erforscht. Dies ist im Rahmen einer allgemeinen Zuwendung zum Subjekt zu verstehen.⁵⁹ Der neue Stellenwert des Affekts für alle künstlerischen Gattungen empfängt seine innovativen Impulse vor allem aus der Moralistik, aus höfischen Klugheitslehren und Staatstheorien. Die Bindung des Liebesbegriffs an politische Interessen, die verstandesmäßige Überformung der Affekte durch den Höfling, so wie die Zwänge zur Kultivierung des Ratio haben der Diskussion um die menschlichen Affekte im 17. Jahrhundert und beginnenden 18. Jahrhundert auf ihren Höhepunkt gebracht.⁶⁰ Descartes und Spinoza verfassten in der Mitte des 17. Jahrhunderts ihre groß angelegten und wirkungsmächtigen Abhandlungen über Affekte, die nun in der Wechselwirkung zwischen "*naturwissenschaftlich-mechanischen, psychologischen und moralisch wertenden Erklärungsansätzen definiert und geordnet*" werden, ganz so, als handle es sich um 'Linien, Flächen und Körper'. Hier wird – ganz nach antiker Tradition – auf den Verstand vertraut, um zwischen dem Nutzen gemäßigter und dem Übel ungezügelter Leidenschaften zu unterscheiden. "*Das menschliche Seelenleben erscheint als ein Kampfplatz, auf dem Verstand und Leidenschaften um die Vorherrschaft ringen.*"⁶¹

Gefühl war zuerst ein Begriff, der nur das äußere Empfinden, den Tastsinn, bezeichnete. Im Lauf des 17. Jahrhunderts wird nach und nach das *aktivistische* Moment in der Konnotation hervorgehoben, in der Bedeutung eines "*Reflexes, eines nur mittelbaren Bezogenseins auf innere und äußere Eindrücke*". So vermittelt es im Diskurs nicht dieselbe Irrationalität wie der Affektbegriff.

⁵⁶ Verschiedenste Begriffe konkurrierten im Deutschen bis weit ins 17. Jahrhundert mit dem aus dem Lateinischen eingeführten Affektbegriff wie beispielsweise '*Gemüths-Bewegung*' oder '*Gemüths-Regung*'; oder den strebenden Bezug der Affekte hervorhebend: '*Hertzneigung*', '*Gemüths Neigung*' und '*Begierden*'. (Vgl. Grimm, *Affekt*, S.29)

⁵⁷ Vgl. Kliche, *Passion/Leidenschaft*, S.687

⁵⁸ Vgl. Grimm, *Affekt*, S.29

⁵⁹ Vgl. Scheer, *Gefühl*, S. 632f

⁶⁰ Vgl. Grimm, *Affekt*, S.29f

⁶¹ Vgl. ebd. S.30

Die Nachbarschaft des Begriffs Gefühl zu den sinnlichen, unmittelbaren Empfindungen zeugt laut Brigitte Scheer von einer insgesamt Aufwertung des Sinnlichen.⁶² Mitte des Jahrhunderts wird der Begriff *Ästhetik* in Deutschland durch Baumgartens 'Regeln der Schönheit' geprägt. Baumgarten hat auch eine Erkenntnis vorbereitet, die dann Lessing formuliert, nämlich die Einsicht, dass die sinnliche Erkenntnis vor allem dem Vermögen der *'Einbildungskraft'* zuzuschreiben sei.⁶³ Ende des 17. Jahrhunderts wird durch John Locke mit seiner konsequenten empirischen Herangehensweise die subjektive Selbst- und Weltwahrnehmung aufgewertet und so systematisch die *Subjektivierung der Wahrnehmung* initiiert.⁶⁴ So entstehen sowohl die Disziplinbezeichnung der Ästhetik als auch die Vorstellung des modernen Subjekts aus der Weiterentwicklung und Hinterfragung des Rationalismus in der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert.⁶⁵ Der Begriff *Gefühl* wird über die empirische Basis zu einer *"inneren Empfindung umformiert, die in einem Selbst entsteht, das über ein unverwechselbares (selbstbeobachtendes und reflektierendes) Ich wie über eine allgemeine Natur verfügt"*.⁶⁶ Earl of Shaftesbury rückt das *ästhetische Gefühl* in die Mittlerfunktion, die bei Platon Eros innehat.⁶⁷ Shaftesbury hatte als einer der wirkmächtigsten Vermittler des Neuplatonismus einen bedeutenden Einfluß auf das 18. Jahrhundert ausgeübt und auch die deutsche Frühromantik unmittelbar beeinflusst.⁶⁸ So wird das Gefühl zu einem zentralen ästhetischen Begriff im Zeitalter der Aufklärung.⁶⁹ Gleichzeitig ist zu bemerken, dass durch die Hervorhebung von Empfindung (sensation) und Gefühl (sentiment) eine gewisse *Aushöhlung bzw. Abspaltung des Gegenstands der passions* erfolgt, weil nun eine *tendenziell negative Bewertung der Leidenschaften* zu beobachten ist.⁷⁰ Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts wird der Affektbegriff (auch in ästhetischen Kontexten) meist mit dem –

⁶² Scheer, *Gefühl*, S.633f

⁶³ Gérard Raulet, *Ideal*, in: Barck, Karlheinz [Hrsg.]: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 3. Harmonie - Material*. Metzler, Stuttgart [u.a.] 2001. S.86-118, hier S.98f

⁶⁴ Vgl. Scheer, *Gefühl*, S.634

⁶⁵ Vgl. Christoph Menke, *Subjektivität*, in: Barck, Karlheinz [Hrsg.]: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 5. Postmoderne - Synästhesie*. Metzler Verlag, Stuttgart [u.a.] 2003. S.734-786, hier S.734

⁶⁶ Susanne Knaller und Harro Müller, *Authentisch/Authentizität*, in: Barck, Karlheinz [Hrsg.]: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 7. Supplemente Register*. Metzler, Stuttgart [u.a.] 2005. S.40-65, hier Knaller, S.48

⁶⁷ Es ist seine Schrift *'An Inquiry concerning Virtue, or Merit'* (1699), in der das *ästhetische Gefühl* diese wesentliche Rolle bekommt. Sie ist als Reaktion auf Lockes Ansichten und Hobbes' mechanische Auffassung zu verstehen. (Vgl. Scheer, *Gefühl*, S.634)

⁶⁸ Vgl. Raulet, *Ideal*, S.101 und Müller, *Romantisch/Romantik*, S.319

⁶⁹ Vgl. Scheer, *Gefühl*, S.632-654

⁷⁰ Im Französischen Sprachraum, belegt in Diderots *'Encyclopédie'* (1765) (Vgl. Kliche, *Passion/Leidenschaft*, S.705)

verhältnismäßig emotional etwas feinfühligere – Begriff der *Empfindung* ergänzt, der auf einen stärker individuellen, durch die besondere Natur des Künstlers bestimmten Gefühlsausdruck hinweist.⁷¹

Der diskursgeschichtliche Umschlag in der Sicht auf die Leidenschaften lässt sich nach Dieter Kliche nahezu punktgenau orten: in Kants um 1772 eingeführter Unterscheidung zwischen Affekten (als starke, augenblickliche Regung der Lust oder Unlust) und Leidenschaften (als dominierende habituelle Begierde). Fortan passiert eine grundlegende *Zäsur der Leidenschaften*, die im Gegensatz zur Klassik *‘irrationalisiert’* werden und so als pathologisch eingestuft werden können.⁷² Die Rahmenbedingung für diese Entwicklung ist das Ende des 18. Jahrhunderts und im beginnenden 19. Jahrhundert die Leidenschaften und Affekte zunehmend zum Gegenstand der Medizin und Psychopathologen werden und einem Rationalisierungsgebot unterstellt werden. *‘Normal’* wird zum Kampfbegriff gegen die Leidenschaften, die pathologisiert (als krankhaft gedeutet) werden und *“von der überlegenen Vernunft bekämpft werden müssen”*. Der *‘mittlere, affektlose’* Zustand wird als *‘normal’* normiert und auch zum Maßstab des Ästhetischen. In der Kunst wird fortan zwischen *pathetisch* und dem negativen *pathologisch* unterschieden. Der Begriff der Leidenschaften wird im Diskurs zunehmend gemieden.⁷³ Hegel wird dann in seiner *Ästhetik* den zentralen Punkt der Ästhetik, den der sinnlichen Wahrnehmung (=Empfindung), als für die Kunst irrelevant erklären.⁷⁴ Da der Affektbegriff traditionell an *‘systematisierbare Regeln des künstlerischen Ausdrucks’* gebunden war verliert auch dieser – mit der Vorstellung der *freien Selbstbestimmung eines autonomen Subjekts* – um die Wende zum 19. Jahrhundert im ästhetischen Diskurs zunehmend an Gewicht. Gefühl wird mehr und mehr zum bevorzugten Begriff, und im Gegensatz zu den Affekten als das *‘Subjektivste im Subjekt’* definiert, wie beispielsweise von Vischer in seiner *Aesthetik* (1846/58). Die Welt der äußeren Objekte wird von Vischer in der Welt des *‘reinen’* Gefühls negiert: *“Reine Gefühle kreisen ohne Begehren und Wollen und Handeln in sich selbst.”*⁷⁵ Auch von der Liebe wird im 18. Jahrhundert ein zunehmend körperliches Verständnis greifbar.⁷⁶ Einzelne philosophische Thematisierungen des Gefühls in der Gegenwart (wie beispielsweise Lyotards Versuch, Kants Interpretation des *Erhabenen* verstandeskritisch

⁷¹ Vgl. Grimm, *Affekt*, S.29

⁷² Vgl. Kliche, *Passion/Leidenschaft*, S.686 und Grimm, *Affekt*, S.29

⁷³ Vgl. Kliche, *Passion/Leidenschaft*, 712f

⁷⁴ Ebd. S.715

⁷⁵ Vgl. Grimm, *Affekt*, S.44

⁷⁶ Vgl. Hähnel, *Schlitten und Torkler, Liebe? Philosophische Texte*, S.23f

umzudeuten⁷⁷) bleiben nach Scheer isoliert: *"Der Grund hierfür liegt wohl nicht zuletzt in der zunehmenden Reflektiertheit der Künste (Hegel), die eher an begriffliche Anstrengung denn an das Gefühl appelliert."*⁷⁸

3.4. Liebe in der zeitgenössischen Kunst

An dieser Stelle komme ich zur *Frage nach der Notwendigkeit der Deklaration der Legitimität des Romantischen* zurück, und diese leitet zum Diskurs in der Kunst über. Vieles hat sich in diesem begriffsgeschichtlichen Ausflug bereits verdichtet, vor allem sehe ich in der polaren Konstruktion von Verstand und Gefühl eine grundlegende Basis für die Legitimationsnotwendigkeit. Brigitte Scheer schreibt in ihrem Aufsatz zum ästhetischen Begriff *Gefühl* über diese polare Konstruktion:

*Für die Haupttradition abendländischen Denkens lässt sich jedoch feststellen, daß in der abstrakten Entgegensetzung von Vernunft und Fühlen das unaufhebbare Moment der Sinnlichkeit, und das heißt der Individualität, in der konkreten menschlichen Vernunft geleugnet wird. Das sogenannte postmoderne Denken – vor allem der neuen Philosophen Frankreichs – versucht jene metaphysischen Entgegensetzungen zu dekonstruieren und sie als Befangenheit eines subjektzentrierten, totalitären Denkens auszuweisen. (...) Die Philosophie wird in diesem Sinne 'ästhetisch', das heißt sinnen- und gefühlswußt.*⁷⁹

Auch Roland Barthes hat sich Gedanken über den Grund des Ausschlusses des Begriffs Liebe aus dem zeitgenössischen professionellen Diskurs gemacht. Er beschreibt in dem Buch *Fragmente einer Sprache der Liebe* (1988) die *Empfindsamkeit* der Liebe in der heutigen Zeit als obszön konotiert:

*Von der öffentlichen Meinung der Moderne diskreditiert, muß die Empfindsamkeit der Liebe vom liebenden Subjekt als starke Übertretung auf sich genommen werden, die es allein und exponiert dastehen läßt; aufgrund einer Umwertung der Werte macht also eben diese Empfindsamkeit heute das Obszöne der Liebe aus.*⁸⁰

Roland Barthes wird im zeitgenössischen Diskurs in der Kunst immer wieder zitiert, auch weil er das politische Moment der Liebe enttarnt. Judith Hopf beispielsweise liest in *Fragmente einer Sprache der Liebe* den Grund des Diskurs-Ausschlusses in der Unvereinbarkeit vom liebenden Subjekt mit den auf Funktion und Ökonomie ausgerichteten Strukturen des Kapitalismus:

⁷⁷ Vgl. Scheer, *Gefühl*, S.659f

⁷⁸ Ebd. S.660

⁷⁹ Ebd. S.630

⁸⁰ Barthes, *Fragmente*, S.180

Ich folge Roland Barthes Gedanken, dass aber der Ausschluß des Diskurses aus der professionellen Sphäre darin begründet liegt, dass er sich einfach nicht erfolgsorientiert "rechnen" lässt. Nach seiner These sind Hypersensibilität, Überschreitung, Verschwendung, Beschleunigung, Verlangsamung und unvorhergesehene Bewegungen gegen die Funktionalisierung und Ökonomisierung des Subjekts alltägliche Handlungen und Erfahrungen der Liebenden.⁸¹

Der Titel der Ausstellung *Exil des Imaginären* ist überhaupt von einer von Barthes' Figuren entlehnt, und im Ausstellungskatalog ist auch eine intensive Auseinandersetzung mit *Fragmente einer Sprache der Liebe* einerseits und dem Politischen des Themas Liebe andererseits vorzufinden.⁸²

Interessanterweise bin ich in meiner Recherche über Liebe im zeitgenössischen Diskurs in der Kunst ausschließlich auf die Konnotation als *Eros* im Sinne der privaten Liebe, der romantischen Beziehung oder der 'rein' körperlichen Liebe (auch als Prostitution) in den verschiedensten Thematisierungen getroffen, ein auffällig zu bemerkendes Detail.⁸³ Beispielsweise schreibt Frauke Gust in ihrem Text *Love in Public* über die Liebe: "*Liebe in der Öffentlichkeit hat institutionalisierter Weise zwei Erscheinungsformen: die Ehe mit der feierlichen Hochzeit und die Erotik-Industrie. Dazu gehören das Konsumieren von Identität, wie sie das Fernsehen bietet (...)*"⁸⁴ Der Begriff Liebe wird in der heutigen Zeit überhaupt *hauptsächlich* als Geschlechterliebe gelesen – als romantische Liebe/Verliebtheit oder als Liebe(-sbeziehung) zwischen zwei Menschen, wie beispielsweise in der Arbeit *People* von Alice Musiol, die sich mit dem ephemeren Charakter beschäftigt,⁸⁵ oder in Gillian Wearings Videoarbeit *I-love-you*, bei der die pathologischen Züge der menschliche Liebe und zwischenmenschliche Beziehungen in den Fokus rücken.⁸⁶ Das nun *View-the performance* eine Hinterfragung des Liebesbegriffs anregt und eher auf eine altertümliche – oder visionäre – Verwendung des Begriffs weist, ist interessant. Der Hinweis auf das *politische* Moment des Themas findet sich jedoch häufig, wie beispielsweise Gust in ihrem Text darauf hinweist:

⁸¹ Judith Hopf, *Lovespaces*, in: *Konzepte der Liebe. [Ausstellungskatalog zur Ausstellung im Kölnischen Kunstverein, 9.2. - 31.3.2008] Kölnischer Kunstverein [Hrsg.], Walther König; Köln 2008. S.71-74, hier S.73f*

⁸² Vgl. Juli Carson[Hrsg.], *Exil des Imaginären. Politik. Ästhetik. Liebe. [Ausstellung 18. Januar bis 29. April 2007, Generali Foundation, Wien], Walther König; Köln 2007*

⁸³ Vgl. z.B. auch Barbara Scheuermann und Cathrin Langanke [Hrsg.]: *Liebe [Ausstellungskatalog anlässlich der Ausstellung 'Liebe / Love', 22. März bis 29. Juni im Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein], Kerber: Ludwigshafen am Rhein 2014*

⁸⁴ Frauke Gust, *Love in Public*, in: *Kölnischer Kunstverein [Hrsg.], Konzepte der Liebe. [Ausstellungskatalog zur Ausstellung im Kölnischen Kunstverein, 9.2. - 31.3.2008] Walther König; Köln 2008. S.59 - 64, hier S.59*

⁸⁵ Vgl. Scheuermann und Langanke, *Liebe [Ausstellungskatalog 'Liebe / Love']*, S.120-123

⁸⁶ Vgl. ebd. S.134-138

Eine Ausstellung über Liebe ist politisch, denn sie beansprucht damit eine Sphäre, in der außer Arbeit, Geld und Konsum anscheinend schon nicht mehr viel zu beanspruchen ist. Schon gar nicht Liebe.⁸⁷

Hierbei wird Liebe als der Inbegriff des Individuums, des Privaten verstanden. Sharon Hayes verbindet in der Performance - *I march in the parade of liberty but as long as I love you I'm not free* (2007/08),⁸⁸ bei der sie mit dem Megaphon durch New Yorks Straßen zieht, das Private mit dem Politischen auf eine demonstrative Weise. Sie beschreibt ihre Vorgehensweise bei Performance:

Für diese Arbeit stand ich mit einem Megafon auf der Straße in New York City und trug einen Brief an ein unbekanntes 'du' vor. Ich erweckte den Anschein, dass ich zu einem Liebsten spreche, von dem ich aus irgendeinem Grund, den die Texte nicht näher erläutern, schon eine ganze Weile getrennt bin. Während ich über Liebe und Sehnsucht spreche, erwähne ich auch den Krieg und wie er unser Alltagsleben, unsere Unternehmungen, Sehnsüchte, unsere Liebe stört oder auch nicht stört. Für mich geht es in dieser Arbeit um Schnittstellen zwischen Liebe und Politik, über die nicht sehr oft gesprochen wird.⁸⁹

Sie zeigt die politische Dimension des Privaten und die private Dimension des Politischen auf. Durch die Verwendung des Megaphons unterstreicht sie das Beziehen einer Gegenposition (als Demonstrantin) und das politische Moment der Arbeit. Im Vergleich zu View tritt sie in ein (lautes) Gespräch mit einem vorgestellten, unbekannten 'du'. In View wird hingegen jede Rezipientin und jeder Rezipient zum direkten Gegenüber. Hayes Megaphon ist laut und macht sich bemerkbar. Bar-On haucht uns mit den Kopfhörern zärtlich ins Ohr. In der Ausstellung *Liebe/Love* wurde Hayes Werk als eine Installation gezeigt, wobei im Ausstellungskatalog nur eine Abbildung mit der Bildbeschreibung: '*I march in the parade of liberty but as long as I love you I'm not free* 2007/08' abgedruckt ist. Aus der Abbildung ergibt sich die Vermutung, das es sich bei der Installation um eine unperformative, rein dokumentarische



Sharon Hayes - *I march in the parade of liberty but as long as I love you I'm not free* 2007/08



Sharon Hayes - *I march in the parade of liberty but as long as I love you I'm not free* (Installationsansicht im Ausstellungskatalog *Liebe/Love* 2014)

⁸⁷ Gust, *Love in Public*, S.59

⁸⁸ Vgl. Scheuermann und Langanke, *Liebe [Ausstellungskatalog 'Liebe / Love']*, S.88-92

⁸⁹ Ebd. S.89

Audiorepräsentation des Werks behandelt hat.⁹⁰ Aber Liebe bildet selbst in der Lesart als private Zuneigung zwischen zwei Menschen oder als 'Geschlechtliche Liebe' eher die Ausnahme in der zeitgenössischen Kunst, wie Scheuermann in ihrem Text im Ausstellungskatalog *Liebe* bemerkt. Im folgenden Zitat ist ihre vermutete Begründung formuliert:

*Womöglich liegt das an der, wie Isabelle Graw und Juliane Rebentisch es formuliert haben, "derzeit weit verbreiteten Vorstellung eines strategisch operierenden Künstlersubjekts" die mit der wiederum weit verbreiteten Vorstellung der Liebe als schwer kontrollierbarer Urkraft kaum in Einklang zu bringen scheint.*⁹¹

Im Ausstellungskatalog von *Konzepte der Liebe (Kölner Kunstverein 2008)*⁹² bietet sich uns (wie der Name schon vermuten lässt) eine theoretisch angelegte Auseinandersetzung mit dem Thema dar. Dies wirkt wie die Auseinandersetzung eines soeben angesprochenen strategisch operierenden Künstlersubjekts mit der Thematik der Liebe. Die ersten fünfzig Seiten des Katalogs sind mit Zitaten gefüllt, von Barthes, Foucault und anderen, durchbrochen von wenigen Bildern und schwarzen Flächen. Dann folgen 60 Seiten Textbeiträge, immer auf Englisch und Deutsch. Den künstlerischen Arbeiten in der Ausstellung sind in jeder Sprache nur 7 Seiten gewidmet, diese sind als rein sprachliche Beschreibung in die Biografien der Künstler eingebunden. Diese *theoretische* Auseinandersetzung wird von Scheuermann in ihrem Text im Ausstellungskatalog *Liebe* hinterfragend betrachtet.⁹³

3.5. Empathie, Einfühlung und Einbildungskraft / Identifikation

Die Verwendung des Begriffs *Empathie* kann für die Analyse von *View* auf viele Weisen gelesen werden: als gefühlsbetonender Begriff kann er natürlich auf das *Romantische* bezogen werden und er ist auch im Sinne des Friedens lesbar, als Gegenpol zum Krieg: immerhin wurde er diesbezüglich von Stephen Hawking als eine der herausragendsten Eigenschaften der Menschen bezeichnet, die uns in einer Geisteshaltung der Liebe und des Friedens zusammenbrächte.

⁹⁰ Vgl. ebd. S.92. [Anm.: zur dokumentarischen und theatralischen Kategorie von Performancekunst siehe: Phillip Auslander, *Zur Performativität der Performancedokumentation*, in: *After the Act : die (Re)Präsentation der Performancekunst*; [Vortragsreihe und Ausstellung 4.-6. November 2005; Ausstellung, 4. November - 4. Dezember 2005 im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien] herausgegeben von Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Barbara Clausen. Wien 2006, S.21-52, hier S.21-24] Siehe hierzu auch Kapitel 6.2.2. & 6.2.3. zur Dokumentation und Repräsentation.

⁹¹ Barbara J. Scheuermann, *Wenn Liebe die Antwort ist, was war noch einmal die Frage? Gedanken über die Liebe in der Zeitgenössischen Kunst*, in: Scheuermann, Barbara und Langanke, Cathrin [Hrsg.]: *Liebe [Ausstellungskatalog anlässlich der Ausstellung 'Liebe / Love', 22. März bis 29. Juni im Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein]*, Kerber: Ludwigshafen am Rhein 2014 S.9-14, hier S.9

⁹² Kölnischer Kunstverein [Hrsg.], *Konzepte der Liebe. [Ausstellungskatalog zur Ausstellung im Kölnischen Kunstverein, 9.2. - 31.3.2008]* Walther König, Köln 2008.

⁹³ Scheuermann, *Gedanken über Liebe in zeitgenössischer Kunst*, S.9f

*Human aggression threatens to destroy us all, Hawking said during a tour of London's Science Museum last week. (...) A major nuclear war would be the end of civilization and possibly the human race, the Cambridge University professor said. Hawking called for greater empathy, and added that human space exploration is necessary as "life insurance" for humanity.*⁹⁴

Auch kann *Empathie* aufgrund seiner mit der *Identifikation* verwobenen Begriffsgeschichte auf die Dramentheorie des 17. Jahrhunderts bezogen werden und auf das Zeitalter der Aufklärung und Romantik. Aufgrund dessen wird an dieser Stelle die begriffsgeschichtliche Entwicklung von *Empathie* als ästhetischer Begriff teilweise beleuchtet. Aus der Zeit der begriffsgeschichtlichen Wurzeln ist vor allem der Zusammenhang der Entwicklung des Identifikationsbegriffs mit der Dramentheorie und die Rolle der Einbildungskraft für diese Analyse von Belang. Danach wird noch der Akt der Einfühlung, der im 19. Jahrhundert von den Vischers geprägt wird, angesprochen. Die Differenzen zwischen dem Begriff der Einfühlung und dem der Identifikation bilden den Abschluss dieses Kapitels.

Der Begriff der *Einfühlung* hat nach Martin Fontius eine seiner Wurzeln in der Aufklärung, auch wenn seit der Entstehung des Begriffs seine begriffsgeschichtlichen Anfänge in der Romantik vermutet wurden. In Lessings Briefen (wo er zuerst gesucht wurde) schien der Begriff *„jedoch noch nicht entdeckt“*, allerdings ist hier bereits eine Vorstellung davon vorzufinden, wenn auch in einer zweitrangigen Bedeutung. Lessing bezeichnet als zweiten Affekt das *„feine Mitschwingen unserer Seele bei allem, was der tragische Held erlebt“*. Die Bedeutung dieses zweiten Affektes ist aber in der Lessingforschung bis heute umstritten.⁹⁵ Dennoch ist die Rolle der Einbildungskraft für die Mitleidsästhetik von Belang – und meiner Meinung nach passiert in der Bewegung von einer *‘fühlenden Vorstellung/Einbildungskraft’* zu einer *‘anschaulichen’* eine für den Begriff wichtige Verschiebung. Mit der Abwendung von einer fühlenden Vorstellung hin zu einer visuellen wird ein *Einfühlungsbegriff* irrelevant. Prinzipiell ist zu bemerken, dass das Konzept der *Katharsis* bei Aristoteles als Beginn der wirkungsästhetisch orientierten Ästhetik zu verorten ist, wie am Anfang der Beschäftigung mit den Gefühlen kurz dargelegt wurde – also am Beginn der europäischen Theatergeschichte. Die von Fontius in der Aufklärung verortete Wurzel ist als *‘identification’* bei den französischen Theoretikern des Dramas zu finden. Die am Anfang des 17. Jahrhunderts noch stoisch abgewerteten *passions* erfahren nach Kliche im Laufe des Jahrhunderts auch in der Tragödientheorie einen grundlegenden Bedeutungswandel und werden zu den *großen unendlichen*

⁹⁴ Tanya Lewis, Stephen Hawking: Human Aggression Could 'Destroy Us All', in: Live Science, 23.2.2015, <<https://www.livescience.com/49906-hawking-human-aggression-warning.html>> [Stand 2.2.2020]

⁹⁵ Vgl. Martin Fontius, *Einfühlung/Empathie/Identifikation*, in: Barck, Karlheinz [Hrsg.]: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 2. Dekadent - grotesk*. Metzler, Stuttgart [u.a.] 2001. S.121-142, hier S.126f

Begierden, die als tragisch, heroisch und bewundernswürdig galten. *“Die abstoßend schrecklichen Wirkungen der Leidenschaften einerseits und ihre anziehende bewundernde Würdigung andererseits treffen sich in der Wirkung des Erhabenen.”*⁹⁶ Zusätzlich zur Aufwertung der Leidenschaften entsteht die Kategorie des *Interesses*. Über *Leidenschaft* und *Interesse* soll eine affektive Ansteckung des Zuschauers erfolgen.⁹⁷

Ab Mitte des 17. Jahrhunderts kommt das *Identifikationsphänomen* bei Theoretikern des Dramas prägnant zur Sprache: *“Verstand und Reflexion des Zuschauers verarbeiten das Theatergeschehen auf ihre lebenspraktische Bedeutung hin, nachdem sich zuvor der Zuschauer durch ‘spontane Gefühlsregung’ ‘an die Stelle des Leidenden versetzt’, sich durch Identifikation ‘das Geschehen zu eigen’ gemacht hat.”*⁹⁸ An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass die entscheidende Voraussetzung für eine mögliche Identifikation eine erst mit dem bürgerlichen Drama erreichte Äquivalenz des dramatischen Personals mit dem Publikum war – dazu gehört auch die erstmalige Präsenz von Frauen auf der Bühne und die Überwindung von *Maske und Kothurn* – was eine *Entfaltung des bürgerlichen Individualismus* bedeutet. Diese neuentdeckte Rezeptionserfahrung der Identifikation wurde dann von Diderot auch auf die Romanlektüre ausgeweitet und von Rousseau in den Bereich der Oper eingeführt.⁹⁹

*Das Stichwort für das veränderte Kunstempfinden und Kunsterleben ist bei den reflektierenden Köpfen immer wieder die Anteilnahme. Wie die Anteilnahme am Leiden eines anderen Menschen überhaupt zustande kommt, mußte vor allem die von sensualistischen Prämissen ausgehenden Denker Westeuropas veranlassen, intensiv nach Erklärungsmöglichkeiten zu suchen. Da unmittelbare Erfahrung von den Gefühlen anderer durch unsere Sinne ausgeschlossen war, kam nur die menschliche Vorstellungskraft als ‘Quelle des Mitgefühls’ in Betracht.*¹⁰⁰

Wie hier zu sehen ist, hängt die Entwicklung der Identifikation und Einfühlung stark mit der Diskussion der Vorstellungskraft oder Einbildungskraft zusammen, die seit Humes *An Enquiry Concerning Human Understanding* (1777) nicht mehr als Kraft der Rückerinnerung, sondern des *Vor-Stellens* und Vergegenwärtigens von Bildern, auf die das Ich sich als ein handelndes bezieht, verstanden wird – Jochen Schulte-Sasse nennt dies einen historischen Moment. Indem die Welt

⁹⁶ Kliche, *Passion/Leidenschaft*, S.699

⁹⁷ Vgl. *ebd.* S.699f

⁹⁸ Fontius, *Einfühlung/Empathie/Identifikation*, S.127

⁹⁹ Vgl. *Ebd.* S.127f & S.139

¹⁰⁰ *Ebd.* S.128

als Bild vorgestellt wird, entfremden sich vorgestelltes Objekt und vorstellendes Subjekt voneinander.¹⁰¹

*Die Visualisierung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses, in die die Begriffsgeschichte von Einbildungskraft eingebunden ist, ist Teil eines psychischen Modernisierungsprozesses, in dessen Folge sich die körperliche in die blickende Einbildungskraft transformiert; parallel dazu werden die menschlichen Sinne neu bewertet: das Ohr wird gegenüber dem Auge, Oralität gegenüber dem Text abgewertet.*¹⁰²

Dichtung wird als ein bildliches, komplexes Ganzes gefasst, in sich dem die Lesenden sich spiegelnd als Subjekt konstituieren können. Der von der Einbildungskraft eingeleitete blickende Bezug wird gegen Ende des Jahrhunderts immer stärker betont. In der Distanzierungskraft verbindet sich die kreative Leistungsfähigkeit der Einbildungskraft mit der des Verstandes, wobei die Einbildungskraft mittels eines *anschaulichen* Verfahrens operiert, im Unterschied zu einem *begrifflichen* beim Verstand. Auf diese distanzierten Anschauungen bezieht man sich dann außerdem *reflexiv* (die reflexive Qualität wird der Einbildungskraft bereits seit Anfang des 18. Jahrhunderts zugeschrieben). Einbildungskraft soll die Distanz im Sinne der Entfremdung jedoch auch aufheben können, ihrer Distanzierungsleistung zum Trotz. Im Diskurs der Mitleidsästhetik wird dieser Aspekt der Einbildungskraft diskutiert, und hier wird die Verbindung zur Entwicklung der Idee der *Einführung* sichtbar.¹⁰³

*Bei Adam Smith wird die Einbildungskraft als Mittel der Überwindung sozialer und körperlicher Isolation und, gemeinsam mit dem Mitleid, als Vorbedingung sozialer Gefühle konstitutiv; ihre Wirkungen sollen die Folgen wirtschaftlichen Eigennutzes ebenso wie die Abgesondertheit der Körper ausgleichen. (...) Smith kommt immer wieder auf das Wechselspiel zwischen körperlicher Distanzierung und Distanz suspendierender Imagination zurück.*¹⁰⁴

Der für Lessing noch nebensächliche ‘mitgeteilte Affekt’ wird für Smith als ‘*fellow-feeling*’ philosophisch-systematisch zu einem zentralen Begriff. Rousseau hat dann erstmals einen Zusammenhang zwischen der “*Rührung des Zuschauers im Theater und der menschlichen Frühzeit*”¹⁰⁵ hergestellt. Er erteilt der Rührung höchste philosophische Legitimation und das *Gattungsbewusstsein* der Menschen wird um die *ästhetische Genussfähigkeit* erweitert. Was Rousseau

¹⁰¹ Vgl. Jochen Schulte-Sasse, *Einbildungskraft/Imagination*, in: Barck, Karlheinz[Hrsg.]: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 2. Dekadent - grotesk*. Metzler, Stuttgart [u.a.] 2001, S.88-120, hier S.104

¹⁰² *Ebd.*

¹⁰³ Vgl. *ebd.*

¹⁰⁴ *Ebd.*, S.105 [Anm.: Schulte-Sasse spricht von Adam Smith: *The Theory of Moral Sentiments*, 1759]

¹⁰⁵ Fontius, *Einführung/Empathie/Identifikation*, S.129

als *'identification'* benennt, ist von Mendelson 1756 noch mit *Mitleiden* übersetzt worden, in der neuen Übersetzung wird es mit *'sich identifizieren'* und *'Identifikation'* übersetzt.¹⁰⁶ Auf diese Weise wird die Einbildungskraft zur Basis der Einfühlung und zur Bedingung für die 'Mitleidsfähigkeit' des Menschen.¹⁰⁷ Hier ist zu bemerken, dass der Diskurs im 17. und 18. Jahrhundert über Begriffe wie *Mitleiden*, *Teilnahme*, *Rührung* und auch *Sympathie* passierte, und die Begriffsvorstellungen sich erst im Laufe des Diskurses ausdifferenzierten. Im Übergang zur Romantik passiert nach Fontius eine außerordentliche Verbreitung und Trivialisierung des Begriffs *Einfühlung* in Drama und Roman, und doch wird dem Begriff selbst im Diskurs der führenden Denker keine entscheidende Funktion mehr eingeräumt – obgleich das Wort selbst bei Schlegel, Herder, Novalis und anderen auftaucht und durchaus eine neue poetische Dimension erhält.¹⁰⁸ Das Vermögen, sich *"mystisch den Zugang zur Seele der Natur und ihren Erscheinungen zu erschließen"*¹⁰⁹, das Novalis den Dichtern zuschreibt, ist auch beim späteren Rousseau unter dem Terminus 'Identifikation' zu finden. Fontius weist an dieser Stelle auf die Einsamkeit hin, die diese *romantische Gefühlsästhetik* zur *empfindsamen* auszeichnen würde: *"Der Rousseau der Réveries ist mit sich allein, er vergißt sich selbst, wenn seine Seele ihre Flügel spannt, um sich mit der ganzen Natur zu vermischen. Nur metaphorisch (...) kann deshalb von Einfühlung/Identifikation die Rede sein."*¹¹⁰ Die Trivialisierung in den Medien des Dramas und Romans benennt Fontius als Ursache für ein Abflauen beziehungsweise einer Abwertung des Begriffs im begriffsgeschichtlichen Diskurs.¹¹¹

Von ganz anderen Grundlagen ausgehend als im 18. Jahrhundert (es herrscht vor allem ein naturwissenschaftliches Verständnis nach Hegels Tod vor) wird erst in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts der *'Akt der Einfühlung'* als ästhetischer Begriff eingeführt. Die Einfühlung wird jetzt aus dem Bereich des Mythos abgeleitet. Friedrich Theodor Vischer ist es, der gemeinsam mit seinem Sohn Robert Vischer die Einfühlungstheorie prägt. Der entscheidende neue Gedanke, mit dem er sich von Hegels Schule abhebt, ist hier dass das Schöne vom (aktiven und umformenden) Bewusstsein der Betrachtenden abhängig sei und deshalb kein Ding, sondern ein *"Akt" bzw. 'ein Ineinander von mehreren Akten'*.¹¹²

¹⁰⁶ Vgl. *ebd.* S.128f

¹⁰⁷ Vgl. Schulte-Sasse, *Einbildungskraft/Imagination*, S.105

¹⁰⁸ Vgl. Fontius, *Einfühlung/Empathie/Identifikation*, S.129

¹⁰⁹ *Ebd.* S.130

¹¹⁰ *Ebd.*

¹¹¹ Vgl. *ebd.* S.129

¹¹² Vgl. *ebd.* S.130

Vischer hatte zunächst nach einem Terminus gesucht, der 'die Innigkeit des Verhaltens' ausdrücken sollte, und 'innige Symbolik' oder 'intime Symbolik' in Erwägung gezogen. In dem Aufsatz 'das Symbol' hat er 'den Akt, durch welchen sich der Beschauer in das Unbeseelte so hineinversetzt, als ob er mit seiner Lebenskraft und Seele selbst darin sei' (...) als 'Akt der Einfühlung' bezeichnet.¹¹³

Hier ist zu bemerken, dass nicht die romantische Naturphilosophie der zugrundeliegende Gedanke der These der Einfühlung ist, sondern Hegels Phänomenologie des Geistes und somit diese These aus einer Befremdung mit der Natur konzipiert ist.¹¹⁴ Nun erwartet den neu gefundenen Begriff eine außerordentliche Karriere, auch wegen des Interesses der empirischen Psychologie in dieser Zeit, die körperliche Teilnahme bei ästhetischen Prozessen zu erforschen. Theodor Lipps versucht die empirische Philosophie zu einer Grundwissenschaft der gesamten Philosophie zu entwickeln.¹¹⁵ Seit Lipps passiert eine Bedeutungsverwaschung und es herrscht eine Unschärfe im Begriff. Der englische Begriff *Empathy*¹¹⁶ wurde Anfang des 20. Jahrhunderts vom griechischen hergeleitet, um das deutsche Wort Einfühlung zu übersetzen. Dann ist der Begriff Einfühlung veraltetet und das Wort ist vom Englischen wieder als Empathie ins Deutsche zurückimportiert worden.¹¹⁷

Im Sinne eines Begriffs einer ästhetischen Kategorie scheinen *Identifikation* und *Einfühlung* sich zu ähneln, es wird ihnen immerhin ein gemeinsamer Eintrag im historischen Wörterbuch *Ästhetische Grundbegriffe* gewidmet: *Einfühlung/Empathie/Identifikation*. Hier wird jedoch von Martin Fontius treffend bemerkt, dass die semantischen Zeiger von "*Identifikation (im Sinne einer engen Beziehung des Lesers zu einer literarischen Figur, die bis zur Verschmelzung gehen kann) und von Einfühlung (Hineinverlegen eigener Gefühle in leblose Gegenstände der Natur) in ganz verschiedene Richtungen weisen*".¹¹⁸ Er beschreibt weiters die zunehmende Identifikation in der heutigen Zeit als eine der Individualisierung gegenläufige Praxis. "*Das moderne Individuum zeichnet sich durch seine Sucht nach mannigfaltigen gemeinschaftlichen und emotionellen Identifikationen aus.*"¹¹⁹ Der Prozess der 'Entindividualisierung' durch Identifikation in modernen

¹¹³ Fontius, *Ebd.* S.131

¹¹⁴ *Ebd.* S.134

¹¹⁵ Vgl. *ebd.* 131f

¹¹⁶ Oxford Dictionary of English: "**empathy** >noun [mass noun] the ability to understand and share the feelings of another. -DERIVATES **empathetic** adjective, **empathetically** adverb, **empathic** adjective, **empathically** adverb. - ORIGIN early 20th cent.: from Greek *empathia* (from *em-* 'in' + *pathos* 'feeling') translating German *Einfühlung*." (Stevenson, Oxford Dictionary, S.574)

¹¹⁷ Fontius, *Einfühlung/Empathie/Identifikation*, S.121

¹¹⁸ *Ebd.* S.122

¹¹⁹ *Ebd.* S.123

Großstadtkulturen sei nicht mehr zu fassen, läge jedoch im Rahmen „*ganz normaler soziologischer Strukturen*“. Die Tendenz gehe in der heutigen Zeit jedenfalls immer weiter von Identität zu Identifikation¹²⁰. Von diesem Blickwinkel lässt sich für View eine umgekehrte Richtung ausmachen: Von der Identifikation zur Einfühlung mittels Intimität und somit als Folge zur Individualität. Dieses Phänomen nun wird im folgenden Kapitel näher besprochen.

4. *blurring the line*

Adina Bar-On schreibt in ihrem Text zur Performance auf der Homepage: „*This performance blurs the line between the intimate and distant, the private and the common.*“¹²¹ Dieses Vorhaben ist an einigen Momenten des Werks festzumachen. Diese Momente der Grenzverwischungen werden in diesem Kapitel gefasst und es wird versucht, die Bewegung von der Identifikation durch Intimität zur Empathie und zur Begegnung darzulegen. Zuerst wird der Bezug zum antiken *Theater* und der *Öffentlichkeit* veranschaulicht und dann der Aspekt der *Distanz* besprochen, der Momente zwischen *Identifikation* und *Interpretation* eröffnet. Danach wird der Aspekt der *Intimität*, der mittels dem Monolog erzeugt wird, dargelegt. Das Thema der *Erwartung* und der *Distanzüberwindung* folgt darauf. Danach kommen wir zur *Rolle des Blicks* und zum Moment der *Begegnung*. An dieser Stelle bietet sich ein Vergleich mit *The Artist is Present* an. Darauf folgend wird *In_between*, das neueste Werk Bar-Ons, in Verbindung zu *View* gesetzt, weil hier eine *Überspitzung* der Intimität und Distanzüberwindung vorzufinden ist. Danach wird im abschließenden Abschnitt *Transitions* versucht, die *Arten der Grenzverwischungen*, die in *View* vonstatten gehen, zusammenzufassen.

4.1. *Bezug zum Theater und zur Öffentlichkeit*

Durch die Freiluftsituation und die große Distanz zwischen Publikum und Performerin erinnert das Setting an die griechischen Amphitheater, die bekanntermaßen Freilufttheater waren. Diese Assoziation verstärkt sich noch durch die auf der Veranda des Museums in zwei Reihen angeordneten Stühle, die sich in einiger Distanz zur Performerin befinden, das weiße Gewand der Künstlerin, und den Ort des Schauplatzes, den Olivenhain. Auch in *View-the video-films* gibt es Bezüge zum antiken Griechenland. Der letzte Teil mit dem Namen HADES bezieht sich eindeutig auf die griechische Mythologie, aber auch schon davor drängen sich Assoziationen auf. Wie im Rahmen der Katharsis-Funktion angesprochen wurde, waren die ausschweifenden Feste zu Ehren des Dionysos, die Umzüge voller Ekstase die das Leben feierten, der Vorläufer des

¹²⁰ Vgl. *ebd.* S. 122f

¹²¹ Bar-On, *view-the performance*, im Text

klassischen griechischen Theaters.¹²² Das antike Griechenland, als die Geburtsstätte des Theaters, gilt auch als die Geburtsstätte der Demokratie. Das setzt die Geburt einer Öffentlichkeit voraus, wobei bekanntlich diese antike Öffentlichkeit ausschließlich aus freien Männern bestand. Dionysos und sein Kult scheint auch eine tragende Rolle bei der Bildung der Polis, und somit der 'Öffentlichkeit' gespielt zu haben.¹²³ Die Beziehung zu beziehungsweise die Entstehung der 'modernen' Öffentlichkeit wird im Artikel über *Öffentlichkeit/Publikum* in *Ästhetische Grundbegriffe*¹²⁴ erst im 18. Jahrhundert verortet, auch die Entwicklung des Begriffs des Publikums. Die Verbindung zum antiken Theater und der Entwicklung der Polis wird in diesem Artikel nicht gezogen. Interessanterweise hängt auch im 18. Jahrhundert die Entwicklung der Öffentlichkeit mit der Entwicklung eines *Publikums* zusammen. Der Bezug zur Entwicklung des Bürgertums, die mit der Entwicklung der modernen Öffentlichkeit verwoben ist, ist für diese Analyse durchaus von Belang.¹²⁵ Der Bezug zu einer Öffentlichkeit ist für *View-the performance* eben deshalb wichtig, weil Bar-On die Grenze zum Privaten und Intimen zu verwischen beabsichtigt. Dieser Bezug zur Öffentlichkeit und zum Theater am Anfang wird jedoch nur geschaffen, um dann zersetzt zu werden. Das Auflösen der Dualitäten (*'blurring the line'*), oder Oszillieren dazwischen verweist zusätzlich auf das romantische Denken als Reflexionsmethode und das *individuelle Allgemeine*, dies wird im nächsten Kapitel ab Seite 54 dargelegt.

4.2. Identifikationsfigur

Durch die *Distanz* zwischen Künstlerin und Publikum in Verbindung mit dem Mittel der Musik, die zu Anfang von *View-the performance* durch Lautsprecher ertönt, ist ein rascher und müheloser Einstieg der Rezipierenden in das Werk gewährleistet. Die Künstlerin ist weit genug entfernt, um unscharf zu sein und bietet sich auf diese Weise als *Identifikationsfigur* an. Am Anfang der Performance versucht man bestimmt Bar-On zu finden wie bei einem Suchbild. Die weiße Figur bildet einen sehr gut sichtbaren Kontrast zu der roten Erde und den Olivenbäumen und durch die Bewegung tritt sie in die Sichtbarkeit hervor. Trotz der relativ großen Distanz lassen sich die Bewegungen der Figur gut erkennen. Alle persönlichen, individuellen Merkmale fallen bei dieser Entfernung jedoch weg und die Figur reduziert sich auf das Sinnbild "eines Menschen" im Allgemeinen, einer weißgewandeten Frau. Durch das von der Künstlerin beabsichtigte Eintauchen der Rezipierenden in das Werk, das Anfangs mittels der Identifikation und der Musik

¹²² Vgl. Seaford, *dionysos*, Kap.5 & Kap.7

¹²³ Vgl. *ebd.* S. 27-30

¹²⁴ Vgl. Russell A. Bermann, Peter Uwe Hohendhal, Karen J. Kenkel und Arthur Strum, *Öffentlichkeit/Publikum*. (Übersetzt von Tino Markworth), in: Barck, Karlheinz[Hrsg.]: *Ästhetische Grundbegriffe*. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 4. Medien - populär. Metzler, Stuttgart [u.a.] 2002, S.583-637, hier Hohendhal S.583-603

¹²⁵ Vgl. Bermann, Hohendhal, Kenkel und Strum, *Öffentlichkeit/Publikum*, hier Strum S.86-97



Adina Bar-On, *View - the performance* (1997-98), erste Fotoreihe, Abb. 2 und 4

geschieht, lässt sich hier neben dem Bezug zum Theater auch ein Verweis zum Romantisieren herstellen, wie ab Seite 56 näher dargelegt wird. Wie zuvor im Abschnitt über den Begriff der Einfühlung und Identifikation bemerkt wurde, vollzieht sich durch die Identifikation eine 'Entindividualisierung'. Auch Friedrich Nietzsche sieht im Moment der Identifikation im dionysischen Rauschzustand eine der Identität gegenläufige Auflösung. Das Zurückgeworfenwerden in die individuelle Identität gleiche einem Erwachen und wird von Nietzsche apollinisch gefasst.¹²⁶ Im Kontrast zu dem an ein antikes Amphitheater erinnernden Setting, das den Bezug zu einer Öffentlichkeit herstellt, und dem Bezug zum 'Gemeinsamen' oder Allgemeinen durch den Moment der Identifikation, passiert als weiter Schritt eine Vereinzelung jeder Betrachterin und jedes Betrachters.

4.3. Rezipierende als Individuen

Adina Bar-On schreibt jedem Zuseher und jeder Zuseherin und ihren individuellen Reaktionen eine wichtige Rolle zu. In einem Interview mit Gustaf Brohms äußert sich Bar-On zur Frage betreffend der Verbindung zwischen ihrem Werk und Rezipientinnen und Rezipienten auf eine Weise, die ihre Haltung gut veranschaulicht:

Throughout the process of creating the situation which will become my performance, I perceive an audience as a group of individuals. (...) My performances deal, in essence, with the issue of multiple points of view, so that my work strives to make the individual in the audience aware that one is a part of a changing composition in which one must constantly make an individual choice of how to view the scene. In addition, in my performances, the individual in the audience will realize that neither one physical point of view is like another nor can one's private impressions, thoughts and emotions, be identical to someone else's. My intention is to make the

¹²⁶ Vgl. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus*. (Erstpublikation: 1872). Reclam, Stuttgart 1993, S.55

*individual in my audience aware of their own individual reactions to the performance event, which always touches on the social and political. (Bar-On)*¹²⁷

Auch bei *View – the performance* ist es meiner Meinung nach eine ihrer essentiellen Absichten, die Rezipientinnen und Rezipienten mit ihrer eigenen individuellen Sphäre zu konfrontieren. So schreibt sie in ihrem Text zur Arbeit, *“The viewer immersed in the reading of the signs of the small figure becomes familiar with the new environment and thus confronts his own emotions and fantasy.”*¹²⁸ Das heisst, sie beabsichtigt eine Situation zu schaffen, in der jede Betrachterin und jeder Betrachter sich selbst mit ihren und seinen eigenen Emotionen und Vorstellungen konfrontiert. In diesem Sinne wünscht sich Bar-On aktive Rezipientinnen und Rezipienten. Im Dokumentationsmaterial von *View-the performance* wird in der ersten Fotoserie und im ersten Videoausschnitt die Distanz und das Gegenüber zwischen Künstlerin und Publikum festgemacht. Durch diese Distanz zwischen der Künstlerin und Publikum erschafft sie einen Freiraum, der jedem Individuum die Lesart der Zeichen freistellt. Sie wird durch die Entfernung zu einer idealen Projektionsfläche für die eigenen Vorstellungen und Assoziationen, die Rezipientinnen und Rezipienten verweben ihre persönlichen Geschichten mit der Situation. Diese Distanz wird dann an späterer Stelle auch in Bezug zur *romantischen Ferne* ab Seite 56 und dem romantischen Landschaftsbegriff Seite 64 gesetzt. In diesem Zusammenhang kann jedoch vorweggenommen werden, dass bei Kants wertschätzend beschriebener Aussicht in die Ferne die *kreative Leistung der Vorstellungskraft* klar hervortritt. Auf diese Weise wird mit dem Oszillieren zwischen dem Moment der Identifikation und dem der Interpretation eine erste Verschiebung vom Öffentlichen zum Privaten vollzogen. Durch ein wiederholtes Verschwinden der Performerin hinter den Baumkronen und einer gewissen poetischen Dimension und Unvorhersehbarkeit in ihrem Bewegungsspektrum¹²⁹ wird der Interpretationsraum noch erweitert.

4.4. Intimität

Der mit den Kopfhörern gehörte Monolog¹³⁰ zielt darauf ab, eine Intimität zwischen Künstlerin und Betrachtenden zu erzeugen. Damit fällt ihm sicherlich eine Schlüsselposition in der Arbeit zu. Die emotionale Nähe, die Adina Bar-On damit erzeugt, verhält sich diametral zur räumlichen Distanz. Dadurch, dass die Betrachterinnen und Betrachter zuerst die Musik aus den Lautsprechern hören und dann den Monolog der Künstlerin mit Kopfhörern, vollzieht sich der Wandel von einer öffentlichen Situation zu einer privaten auf einer weiteren Ebene und es passiert

¹²⁷ Broms, 9 Questions (Interview mit Bar-On)

¹²⁸ Bar-On: view- the performance, im Text

¹²⁹ Vgl. detaillierte Materialsichtung: View -the performance, Analyse des ersten Dokumentationsvideos im Anhang I

¹³⁰ Vgl. Analyse des Monologs im zweiten Dokumentationsvideo im Anhang II

eine Vereinzelung und Individualisierung der Rezipierenden. Wenn die Musik die Theatersituation in eine filmische Situation transformierte, so wird mit den Kopfhörern eine Situation erzeugt in der das eigene Leben, die eigene Wahrnehmung zum Film wird. Jeder gestaltet seinen individuellen Film. Durch den Kopfhörer wird die Stimme zu einer ganz persönlichen Ansprache. Das Sprechtempo des Monologs ist langsam und Bar-On macht viele Pausen und einige Wiederholungen. So werden Schwerpunkte gesetzt und zusätzlich jedem Betrachter und jeder Betrachterin Zeit gelassen, den eigenen Reaktionen und Gedanken nachzuspüren. Sie betont im Monolog den Überfluss, der in solchen Orten und Momenten steckt und lädt jede Betrachterin und jeden Betrachter ein, mit ihr gemeinsam die Umgebung und den Moment nachzuspüren. Sie webt die Rezipientinnen und Rezipienten richtiggehend mit in die Arbeit ein, oder fordert sie dazu auf, sich selbst in die Arbeit einzuweben. Es geht um den jeweiligen Moment, auch beim Kontakt zwischen Menschen, und um die *Präsenz* in diesem speziellen Moment. Die Künstlerin lädt die Rezipierenden mit dieser Arbeit, mit ihrer Gegenwart, ein, sich selbst auch zu vergegenwärtigen. Die Präsenz jeder Rezipientin und jedes Rezipienten ist die notwendige Basis für einen wirklichen Kontakt. Durch die Kopfhörer und die direkte Ansprache wirkt es sehr intim. Mit den Worten *'it's so good to speak to you'*¹³¹ mit denen



Adina Bar-On, *View-the performance* (1997-97), 2. Dokumentationsvideo, Videostill bei 0'18" (links) und 1'27" (rechts)

der Monolog (auf der Ebene der Repräsentation) beginnt, fühlen wir Rezipierende uns direkt angesprochen. Diese Figur in der Ferne will mit mir Kontakt aufnehmen? Die Stimme wirkt warm und voller Nähe. Weil wir innerlich reagieren – und antworten – wird die Situation zu einem intimen Dialog. Mit der bereits besprochenen Phrase *I love you* wird neben der evozierten Unmittelbarkeit die Theatralität des Moments durchbrochen und die Performativität unterstrichen, dieser Meinung ist jedenfalls Barthes:

Ich-liebe-dich ist nuancenlos. Es hebt die Erklärungen, die Planungen, die Rangstufen, die Skrupel auf. Unerhörtes Paradoxon der Sprache: auf bestimmte Weise ich-liebe-dich sagen heißt so

¹³¹ Bar-On, *View-the performance*, im Monolog im zweiten Dokumentationsvideo, ab 0'04"

*tun, als gäbe es keinerlei Theater der Rede, und dieses Wort ist immer wahr (es hat keinen anderen Referenten als seine Aussprache: es ist ein Performativ).*¹³²

Die Intimität nun ist der entscheidende Aspekt, der die Wandlung vom Allgemeinen zum Privaten vollzieht. In *View—the performance* ist diese Nähe zwischen Künstlerin und Rezipientinnen und Rezipienten bewusst forciert und wird vorsichtig und langsam im Verlauf der Performance zunehmend aufgebaut. So lässt sich mit diesem über die Kopfhörer vermittelten Monolog eine *emotionale Überwindung* der Distanz festmachen.

Kurze Begriffsgeschichte der Intimität

Bei der dem Begriffsbestimmung von *Intimität* ergibt sich ein bestimmter Problemkern: die Grenzen im sozialen, familiären und psychologischen Sinne zwischen ‘Innen’ und ‘Außen’, zwischen ‘Ich’ und ‘Welt’, zwischen Intimität und Öffentlichkeit sind nicht greifbar. “*Die Wände sind osmotisch, die Grenzen durchlässig*”.¹³³ Dies schlug sich in der Forschung nieder: wurde in den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts eine immer stärkere ‘*Intimisierung*’ noch im 17. und vor allem 18. Jahrhundert verortet, in Zusammenhang gebracht mit der Herausbildung der bürgerlichen Familie als ‘*Gefühlsgemeinschaft*’, so gab es dann in den 80er und 90er Jahren einen Forschungstrend, bei dem die Entdeckung des Begriffs immer weiter zurück verlegt wurde.¹³⁴

In die deutsche Sprache wurde das Adjektiv *intim* erst im 18. Jahrhundert eingeführt, es wurde aus dem Lateinischen entlehnt: ‘*intimus*’ – der innerste, vertrauteste, geheimste; mit der Superlativform ‘*intra*’ – innen. Im Französischen wurde es interessanterweise bereits im 14. Jahrhundert und im Englischen 1632 entlehnt. Im Französischen bilden sich schon früh zwei Bedeutungen aus, neben der ‘*die soziale interpersonale Union*’ betreffend auch eine im Sinn vom ‘*inneren, geheimen, auf das seelischen, auf das einzelne Individuum*’ bezogenen. Diese zweite Bedeutung wurde im Deutschen erst Ende des 19. Jahrhunderts (und nur zum Teil) im Rahmen des Projekts der ‘*innerlichen Ästhetik*’ aktualisiert. Auch im Englischen finden sich schon früh zwei Bedeutungen; einerseits die *vertraute und nahe soziale Beziehung* und auf der anderen Seite ein Sinn verbunden mit dem ‘*inneren, innersten Denken, Fühlen, Glauben und Empfinden des Einzelnen*’, mit den Regungen seiner Seele.¹³⁵ Im Deutschen taucht der Begriff zuerst als Terminus des ‘*intimen Freundes*’ auf. Im 18. Jahrhundert war Freundschaft eine der zentralen sozialetischen Kategorien. “*Der ‘Freundschaftskult’ von Aufklärung und Empfindsamkeit gilt als einer der*

¹³² Barthes, *Fragmente*, S.137

¹³³ Marianne Streisand, *Intimität/intim*, in: Barck, Karlheinz[Hrsg.]: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 3. Harmonie - Material*. Metzler, Stuttgart [u.a.] 2001. S.175-195, hier S.180

¹³⁴ Vgl. *ebd.* S.179f

¹³⁵ Vgl. *ebd.* S.181f

*entscheidenden sozialen, emotionalen, mentalen und literarischen Topoi dieses Jahrhunderts.*¹³⁶ Als Konzept war das des intimen Freundes eines, das die Hoffnung auf intensive Nähe, innige Vertrautheit barg, man meinte den intimen Freund zu der eigenen 'geheimeren Glückseligkeit' zu benötigen und hoffte, mit ihm gemeinsam den 'Eingriff ins Elysium' zu vollziehen. Schon bald wurde jedoch klar, das die intime Freundschaft meist mit einer Abschottung von der Welt einherging und der 'Preis des Intimen' wurde rasch augenscheinlich: *"die Gemeinschaftsutopie der distanzlosen Verschmelzung und außengerichtete Aktivitäten sind schwer zu vereinen."*¹³⁷ Im 19.Jahrhundert verbreitet sich der Begriff *intim* nur schleichend. Anfang des 20.Jahrhunderts dann, etwa zeitgleich mit Einführung des Begriffs Moderne, wird Intimität in künstlerischen Kontexten plötzlich inflationär gebraucht. Neben der sozialen und gefühlsmäßigen Dimension des Begriffs, und einer – noch relativ jungen – sexuellen, kommen im 20.Jahrhundert noch die räumliche und atmosphärische Dimension hinzu.¹³⁸

Erstmals übertragen auf künstlerische Kontexte wurde der Begriff *intim* übrigens in Frankreich um die Mitte des 19.Jahrhunderts mit dem Ausdruck *'paysage intime'*, mit dem eine französische Landschaftsmalerei – angesiedelt zwischen 'Poesie und Realismus' – bezeichnet wurde, die von der ersten Künstlerkolonie, der 'Schule von Barbizon' im Wald von Fontainebleau geschaffen wurde. Diese fußte einerseits auf den (vor allem englischen) Romantikern und bereitete auf der anderen Seite den Impressionismus vor. Der Terminus *'intime Landschaft'* meint hier sowohl das Arbeiten inmitten der Natur als auch das betont innerliche, von der Augenblicksstimmung abhängige Erfassen der Natur in der Freilichtstudie, die nun zum autonomen Kunstwerk wurde.¹³⁹ Hier bilden sich Assoziationen zu *View* aufgrund der 'ersten Künstlerkolonie' und der Bedeutung des Begriffs der 'intimen Landschaft' – die Aspekte vom Arbeiten *in* der Natur und dem betont *innerlichem Erfassen der Augenblicksstimmung* sind bei *View* aufgeteilt auf Künstlerin und Publikum. Der Natur- und Landschaftsbegriff und der Bezug zur romantischen Landschaft in *View* wird ab Seite 63 näher besprochen.

4.5. Erwartung und Distanzüberwindung

Adina Bar-On spricht uns im Monolog erneut direkt an und gibt uns eine Aussicht auf eine Begegnung: *"and you... I am full of faith - we shall, perhaps meet"*.¹⁴⁰ Die Künstlerin setzt die Zusehenden in eine Erwartungshaltung, indem sie ihnen eine reale Begegnung in Aussicht stellt.

¹³⁶ Ebd. S.183

¹³⁷ Ebd. S.184

¹³⁸ Vgl. ebd. S.185 & S.188

¹³⁹ Vgl. ebd. S.188

¹⁴⁰ Bar-On, *View-the performance*, im Monolog im zweiten Dokumentationsvideo, ab 2'10"

“Es gibt eine Szenographie der Erwartung: (...) Das spielt sich also ab wie ein Theaterstück.”¹⁴¹ Die Erwartungshaltung, in die sie die Rezipierenden versetzt, verschafft dem ‘individuellen Film’ jeder und jedes Einzelnen noch zusätzliches ‘Material’:

*Das Wesen, das ich erwarte ist kein reales. Wie der Säugling der Mutter, so ‘schaffe ich es aus meiner Liebesfähigkeit, meinem Bedürfnis, das ich nach ihm habe, immer wieder neu’: der Andere taucht da auf, wo ich ihn erwarte, da, wo ich ihn bereits erschaffen habe. Und wenn er nicht kommt, halluziniere ich ihn: die Erwartung ist wie ein Wahnzustand.*¹⁴²

“I am... Oh I am... I am so... that perhaps... we will meet? And I will gaze at you”¹⁴³ Bar-On gibt den Zuseherinnen und Zusehern das Versprechen, den Blick und die Aufmerksamkeit, die sie diesem Moment und der Künstlerin zuteil werden lassen, zurück zu geben. Ein Versprechen eines zukünftigen Blicks – ein Versprechen, das sie später einlösen wird. Die Distanz wird dann nämlich auch *räumlich*, mit dem Körper überwunden, wobei diese Überwindung nur seitens der Künstlerin geplant und möglich ist. Das Publikum ist nicht zu partizipativer Aktion gefordert, wie aufgrund des generellen Settings und der Platzierung auf Stühlen feststellbar ist. “Die Erwartung ist eine Verzauberung: ich habe die Weisung erhalten, mich nicht zu rühren.”¹⁴⁴ Auf den Moment der Distanzüberwindung und Kontaktaufnahme wird im Dokumentationsmaterial sowohl in den Fotos als auch in den Videoausschnitten ein auffälliger Schwerpunkt gesetzt. Sie verlässt die Leinwand, überbrückt die Distanz zwischen Bühne und Zuschauerinnen und Zuschauern, um direkt zu den Betrachtenden zu kommen und ihnen zu begegnen.

*Die Überwältigung durch die Liebe ist ein Drama, wenn man diesem Wort den archaischen Sinn zurückerstattet, den Nietzsche ihm gibt (...)*¹⁴⁵

Nach der Distanzüberwindung vollzieht die Künstlerin zuerst ein Einnehmen der Perspektive der Zuseherinnen und Zuseher. Im Dokumentationsmaterial wird diesem Moment bei den Fotos eine eigene Reihe gewidmet, die zweite, und in der Videodokumentation ist er am Beginn des dritten Dokumentationsvideos zu verorten. Indem sie sich selbst am Schluss der Performance die Aussicht, die Bühne sozusagen, vom Blickwinkel des Publikums ansieht, unterstreicht sie die Aufhebung der Grenze zwischen Künstlerin, Kunstwerk und Rezipient/in. Zusätzlich ist es ein Verweis auf das Sujet der Rückenfigur, wie es an späterer Stelle besprochen wird. Diese Pose verweist erneut auf eine Identifikationsfigur – durch das Zuwenden ihres Rückens zu den

¹⁴¹ Barthes, *Fragmente*, S.97

¹⁴² *Ebd.* S.99

¹⁴³ Bar-On, *View-the performance, im Monolog im zweiten Dokumentationsvideo, ab 2’40”*

¹⁴⁴ Barthes, *Fragmente*, S.98

¹⁴⁵ Barthes, *Fragmente*, S.71

Betrachtenden. Was brauchen wir, um einem Menschen als individuelles Subjekt und nicht als Identifikationsfigur wahrzunehmen? Damit sie oder er heraustritt aus dieser Rolle? Das Gesicht, aber vor allem den Blick und eine gewisse Nähe.

4.6. *Der Blick und die Begegnung*

In der Performance dreht sich Bar-On als Nächstes um und schaut, sucht nach dem (Blick-)Kontakt zu den Zuseherinnen und Zusehern. Die *Rolle des Blicks* wird von Bar-On an verschiedenen Stellen hervorgehoben: im Monolog (*and I will gaze at you*), hier beim Moment des Kontakts durch ihr betontes Schauen und auch im Dokumentationsmaterial als Blick der Kamera. In *View-the video-films*, nimmt Bar-On auf der auditiven Ebene in *BEFORE DARK* Bezug auf den Blick, wenn sie beispielsweise sagt: *“And I’ll just give a gaze – you’ll just look, just observe”*¹⁴⁶

In diesem Augenblick des Blickens bricht die Künstlerin also den Moment der Identifikation und wirft auch die Wahrnehmung der Betrachtenden in ihre eigene Individualität zurück, in ihre eigene Präsenz – die einen direkten (Blick)Kontakt mit der Künstlerin erst möglich macht. Diese Szene scheint für die Bar-On ein zentrales Moment der Arbeit zu sein. Dafür spricht auch, dass sie dieser Szene auf der Homepage in der dritten Fotoserie ganze acht Fotos widmet, die anderen zwei Fotoserien bestehen nur aus je vier Bildern. Auch ist der größte Teil des dritten Dokumentationsvideos diesem Schauen zugewandt. Vor allem dort, wo Bar-On beim performen



Adina Bar-On, *View-the performance* (1997-98), dritte Fotoserie

im Hain zu sehen ist, wäre sonst wahrscheinlich der zentrale Moment des Werks zu vermuten. Diese Bilder der dritten Fotoserie sind Nahaufnahmen und zeigen ausschließlich Bar-On mit unterschiedlichen Gesichtsausdrücken. Die Zuseherinnen und Zuseher als Gegenüber in dieser Situation werden (bei der Rezeption mittels des Dokumentationsmaterials) erst im dritten

¹⁴⁶ Bar-On, *View-the video-films*, ab 9'03"

Dokumentationsvideo sichtbar, wodurch sich dann die Situation vollkommen erschließt. Man fragt sich doch, warum auf den Fotos nur die Künstlerin repräsentiert ist, und dann sogar acht Bilder von ihr. Dieser Fakt und die unterschiedlichen Gesichtsausdrücke auf den Fotos als Motiv lassen auf eine beabsichtigte Hervorhebung ihrer eigenen Emotionen schließen *'A Promotion of Empathy'*. Sie betont auf diese Weise gleichzeitig Empfindungen, Individualität und Privatheit. Auch ist es ein Hinweis auf sie selbst, auf das Künstlersubjekt. Dies werden wir im nächsten Kapitel auch mit der Romantik in Bezug setzen. An dieser Stelle kommt zusätzlich das kinematografische Element des abfotografierten Bildschirms für die Interpretation hinzu. Die Emotionen als Bild sind so in ihrer in Vermitteltheit unterstrichen. Dieser Aspekt ist mit der Metapher der romantischen Ferne von Novalis in Bezug zu setzen, die ab Seite 57 zur Interpretation von View herangezogen wird, und wird auch im Kapitel 6 mit den formalen Bezügen nochmals angesprochen.

Am Schluß der Performance wird mit diesem Blickkontakt die versprochene Begegnung zur Realität, das Versprechen, das Bar-On zuvor jeder einzelnen Besucherin und jedem Besucher über Kopfhörer gegeben hat: *"that perhaps... we will meet? And I will gaze at you..."*¹⁴⁷ Wirklich ist sie hier, hat sich zum Publikum umgedreht und schaut jede Einzelne und jeden Einzelnen an. Bis sie ganz zum Schluss lächelt. Dieses Lächeln, begleitet von einem zustimmenden Nicken, wirkt wie ein Ausdruck der Freude über die Begegnung, eine Geste der Gastfreundschaft und ein Ausdruck ihrer Emotionen. Diese Geste, gemeinsam mit der physischen Distanzüberbrückung, hebt die letzte Barriere oder Distanz zwischen Künstlerin und Publikum auf, entspannt die im Kunstkontext verortete Situation vollends, und transformiert sie in eine existentialistischere der zwischenmenschlichen Begegnung.

*Marina Abramović: The Artist is Present (2010)*¹⁴⁸

Wenn es um den (Blick-)Kontakt zwischen Publikum und Künstlerin und um die Präsenz beider Parteien im Moment geht, ist der Vergleich mit Marina Abramović *The Artist is Present* unumgänglich. Diese Performance besteht überhaupt nur aus dem Blickkontakt zwischen Künstlerin und Besucherinnen und Besuchern. Abramović benennt in ihrer Beschreibung des Werks diesen Kontakt als Beschreiten eines unbekannten Territoriums:

If you sit on this chair opposite of me, it's extremely important to actually find a very comfortable position and you don't move. Just sit motionless, and see what happen if we connect

¹⁴⁷ Bar-On, View-the performance, im Monolog im zweiten Dokumentationsvideo, ab 2'56"

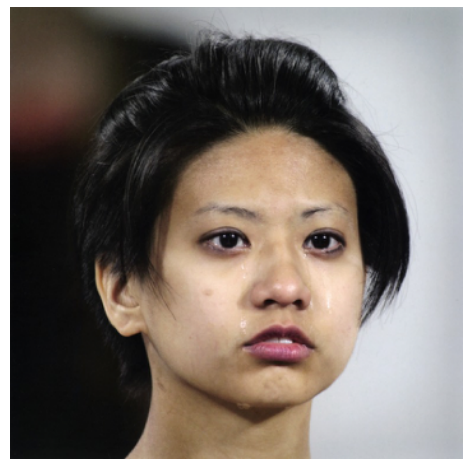
¹⁴⁸ Marina Abramović, *The Artist Is Present*, 2010, Performance, in: MoMA NY: *The Artist is Present*. Interaktive Ausstellung. 2010. <<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaAbramović/>> [Stand: 2.12.2019]

*with our eyes. And I really think that it's going to be something quite special to go into this unknown territory.*¹⁴⁹

The Artist is Present ist mit einer Dauer von 700 Stunden ihre bisher längste Performance. Abramović entwickelt die Arbeit für die gleichnamige Ausstellung, eine große Retrospektive ihres Werks im MoMA in New York. Über 800.000 Zuschauerinnen und Zuschauer besuchen die Ausstellung und knapp 1400 Menschen sitzen ihr im Lauf von diesen drei Monaten gegenüber, um ihr in die Augen zu schauen.¹⁵⁰ Hierbei bestimmt jede Besucherin und jeder Besucher selbst, wie lange sie oder er Abramović gegenüber sitzt. In der Beschreibung der Künstlerin wird die



Marina Abramović *The Artist is Present* (2010) MoMA



The Artist is Present, Besucher #1000 1h 54min

Betonung der Präsenz, des gegenwärtigen Moments und auch des Kontakts augenscheinlich: *“I have the empty chair, so everybody from the audience can come on his free time and sit in the front of me, and engage in this kind of silence, experience of the here and now, the present moment.”*¹⁵¹ Abramović sagt, dass es als ihre Aufgabe in der Performance sah, jede Rezipientin und jeden Rezipienten zu lieben: *“I understand that you can bring out the worst in people and the best. And I found out how I can turn that into love. My whole idea at MoMA was to give out unconditional love to every stranger, which I did.”*¹⁵² In diesem Moment der Liebe der Künstlerin zu ihren

¹⁴⁹ Marina Abramović, Beschreibung der Performance 'The Artist is Present' 2010 (Audio), in: MoMA, 2010, <<https://www.moma.org/audio/playlist/243/3133>> [Stand: 4.2.2020]

¹⁵⁰ Vgl. Holland Cotter, 700-Hour Silent Opera Reaches Finale at MoMA, in: NY Times, 30.5.2010, <<https://www.nytimes.com/2010/05/31/arts/design/31diva.html>> [Stand: 6.2.2020]

¹⁵¹ Marina Abramović, 'The Artist is Present'. Beschreibung der Performance, Audio, in: MoMA NY, 2010, <<https://www.moma.org/audio/playlist/243/3133>> [Stand: 4.2.2020]

¹⁵² Marina Abramović, im Interview mit Emma Brookes, Performance artist Marina Abramović: 'I was ready to die', in: the guardian, 12.5.2014, Web. <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/12/marina-abramovic-ready-to-die-serpentine-gallery-512-hours>> [Stand: 4.2.2020]

Rezipientinnen und Rezipienten ist die Verbindung zu *View-the performance* augenscheinlich. Abramović ist sich der Rolle ihrer eigenen Verletzlichkeit als Basis für Vertrauen und die Begegnung bewusst: *“Ich habe einen Raum geschaffen, in dem Vertrauen entsteht, weil ich mich verletzlich gezeigt habe. Deshalb können sich die Besucher öffnen gegenüber ihrer eigenen Verwundbarkeit.”*¹⁵³ Im Vergleich zu Bar-On ist für Abramović im Kontakt zu den Rezipientinnen und Rezipienten jedoch eine andere Art von Beziehung zu verorten, sie sieht sich in der Funktion des Spiegels: *“Ich bin der Spiegel, in dem sie sich sehen. Der Künstler braucht dazu eine energetische Aura. Ein älterer Kritiker hat einmal gesagt: ‘Ich hasse euch Künstler, ihr bringt mich zum Weinen.’”*¹⁵⁴

Die Repräsentation von *The Artist is Present* in der interaktiven Ausstellung des MoMA New York besteht hauptsächlich aus den Porträtfotos von Marco Anelli, die größtenteils die Gesichter der Museumsbesucherinnen und Besucher zeigen, unterschiedliche Emotionen widerspiegelnd.¹⁵⁵ Auch während der Performance rezipierten diese unglaublich viele Menschen mittels ihrer Repräsentation: die live-Schaltung auf der Homepage des MoMA bekam noch vor dem Ende der Performance 800.000 Klicks und ein Flickr link mit den Portraits jedes und jeder Sitzenden wurde 600.000 mal aufgerufen.¹⁵⁶ Aus diesen Aufnahmen Marco Anellis ist auch ein Bildband entstanden. In der Rezeption von *The Artist is Present* über diese Fotografien erlebt man sich im Vergleich zu *View-the performance* nicht als Teil der Arbeit – und wenn, eher vom Blick der Künstlerin aus und nicht aus Sicht des Publikums. In der Rezeption der Repräsentation erleben wir uns als Betrachterinnen oder Betrachter von Außen, die Situation erscheint vom Blickpunkt einer/eines dritten, aus den Augen des Fotografen.

4.7. Intimität multipliziert: *in_between* (2018-19) von Adina Bar-On¹⁵⁷

Bei *in_between*, dem neuesten Werk von Adina Bar-On wird der Kontakt und der Moment der Intimität zwischen Künstlerin und Rezipierenden auf die Spitze getrieben. Der Blick ist der Überschneidungsmoment zwischen diesen Arbeiten: wo bei *View-the performance* der Kontakt

¹⁵³ Marina Abramović im Interview mit Susanne Mayer, *Der Körper ist ein Spiegel des Kosmos*, in: DIE ZEIT, Nr. 46/2016, 3. November 2016. Web. <<https://www.zeit.de/2016/46/marina-Abramović-autobiografie-kuenstlerin-performance-new-york/komplettansicht>> [Stand: 2.12.2019]

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ MoMA NY: *The Artist is Present*. Interaktive Ausstellung.

¹⁵⁶ Vgl. Cotter, *700-Hour Silent Opera*

¹⁵⁷ Adina Bar-On, *in_between*. 2018-19, Performance, in: Homepage Bar-On (works) <<https://adinabaron.com/works/in-between-%d7%91%d7%99%d7%9f-%d7%9c%d7%91%d7%99%d7%9f>> [Stand: 15.09.2019]. Siehe auch die Performancebeschreibung der Verfasserin von *in_between* im Anhang, die basierend auf der eigenen Anwesenheit vor Ort (11. Juni 2019, Galerie Labirynt) und den Eindrücken bei diesem Ereignis verfasst wurde.

zwischen Künstlerin und Publikum aufhört, beginnt er bei *In_Between*. In *In_between* kommt das Private in die Öffentlichkeit, die Grenzen werden von der anderen Seite aus übertreten – oder existieren eigentlich von Anfang an nicht. Eine Installation, die an eine Wohnung erinnert, die verlassen wurde – oder gerade verlassen wird – ist im Kellerraum des Museums aufgebaut. Ein Babybettchen steht herum zwischen Stühlen verschiedenster Art, am Boden akkumulieren sich chaotische Bücherberge zwischen verstreut angeordneten Matratzen, ein Helm liegt verloren herum, in einer Ecke sind Kartons gestapelt. Bar-On singt wortlose Klagelieder und bewegt sich durch die Installation. Sie verwendet den Helm als Resonanzkörper und baut verschiedene Bilder und Assoziationen mit ihren Klängen und Bewegungen. Sie flicht nonverbal Kontakt zu den Besucherinnen und Besuchern, nimmt sich einzelne heraus in einer grenzüberschreitenden Intimität. Die Künstlerin geleitet die Besucherinnen und Besucher auf den Boden, legt sie nieder und baut mit ihnen im Verlauf der Performance eine Skulptur aus Körpern.

Die Frage, warum manche Dinge als ‘zu privat, zu individualistisch’ bezeichnet werden, setzt Bar-On als Hauptthematik des Werks: Privatheit und Individualität seien erodiert. Durch den Einfluß des Politischen und Sozialen nämlich sei eine Erosion des Privaten und eine Zersetzung der Individualität zu Gange, auf die sie aufmerksam machen möchte.¹⁵⁸ Diese Thematik ist im Text verankert:

*The critique that I have heard often is that certain expressions are too private or too individualistic to be exposed – in public. I have been preoccupied, I hope as others are, with the notion that privacy and individuality are eroded socially and politically. I hope In Between can arouse reactions and reflections about these manifestations.*¹⁵⁹

Der Verweis auf Individualität und Privates passiert durch den im Werk mitkonstruierten *point of view*¹⁶⁰ jedes Zusehers und jeder Zuseherin, auf verschiedenen Ebenen mit unterschiedlichen Aussichten in der Installation eingebaut und durch den ins Museum geholte Privatraum. Der Verweis wird auch durch Bezüge zur ‘Privatheit’ und Individualität der Künstlerin gesetzt, die durch das Einbeziehen von persönlichen Objekten (wie Helm, Bilderrahmen, Kinderspielzeug) gegeben sind, und durch zwei autobiografische Geschichten, die sie in der Performance erzählt. Sie entfernt ihre eigene Person nicht, sie nimmt sich nicht heraus und verallgemeinert nicht. Durch die Bücher, die umgeworfen wurden und achtlos und wertlos am Boden Buchlandschaften

¹⁵⁸ Vgl. Adina Bar-On, *in_between. (Text)* 2019, in: Homepage Bar-On (texts) <<https://adinabaron.com/texts/in-between-%d7%91%d7%99%d7%9f-%d7%9c%d7%91%d7%99%d7%9f/>> [Stand: 17.09.2019]

¹⁵⁹ Bar-On, *ebd.*

¹⁶⁰ “And a few words about chairs—though chairs have been used countless in my work, they are still a source of inspiration. I am still fascinated by the possibilities inherent in them, as definers of points of view and of division of the space and audience, whether sat on or not.” (Bar-On im Interview, Broms, 9 Questions, 2018)



Adina Bar-On, *In Between* 2019. POLIN Museum of the History of Polish Jews, Warsaw, Poland. Foto: M.Jazwiecki

bilden, verortet sich der Verweis auf Kultur, den Untergang der Kultur, oder zumindest ein achtloser Umgang mit Kultur/Philosophie/Wissen. Es kann auch ein Hinweis auf Individualität durch Bildung sein. Wie bei *View* ist die Kriegsthematik durchwegs präsent, aber auch hier nicht als Hauptthematik zu verorten. Bei diesem Werk wird das Thema des Kriegs verbunden mit der Thematik von Flucht und Migration, und so im globalen Zeitgeschehen verankert. Durch den Kriegsbezug und Bezug auf das Sterben in Verbindung mit der Intimität des Raumes und den allgemeineren Bezügen zu Kultur hat es hier einen leichten Beigeschmack von einem Szenario alla *‘Untergang der Menschheit’* – es wirkt mehr wie ein ernstes, realistisches Statement als eine romantische Weisung. Ein Aufmerksam machen, um eine Diskussion zu ermöglichen.

Dann kommt bei *in_between* zusätzlich der Aspekt hinzu, das Publikum als Material zu nutzen. Bar-On formt eine Skulptur aus menschlichen Körpern in ihrer Installation, aus ihren Rezipientinnen und Rezipienten und vervollkommen damit erst das Werk. So wird die Performance selbst zum Prozess des Schaffens des weiteren Werks. Das ist vielleicht die Spitze der möglichen Annäherung zwischen Künstlerin und Publikum. Die Grenzen wurden auf einer anderen Diskursebene entfernt. Die Aufhebung der Grenzen zwischen Publikum, Künstlerin und Werk sind von Anfang an gegeben. Statt *‘Verschmelzung zwischen Subjekt und Natur’* wie bei *View-the performance*¹⁶¹ erinnert das eher an *‘Verschmelzung zwischen Subjekt und Subjekt’* – oder Künstlerin und Material – oder Publikum und Kunstwerk. Durch diesen Aspekt, dass der Mensch zum Material des Werks wird, ein anderer Mensch als das Künstlersubjekt, ist diese Performance auch mit der Praxis der delegierten Performance zu vergleichen¹⁶², wobei hier der entscheidende Unterschied ist, die Rezipientinnen und Rezipienten als Material zu nutzen. Das Publikum ist Teil der Installation und dann Teil der Skulptur. Auch Bar-On nimmt immer wieder deren Positionen ein. Die Intimität, die in *View-the performance* eine emotionale ist und vor allem auf der auditiven Ebene erzeugt wird, und dann auf Ebene des Blicks beginnt im Vergleich dazu in

¹⁶¹ Dies wird im Kapitel 5 mit den Bezügen zur Romantik und in Kapitel 6 mit der Naturbetrachtung besprochen.

¹⁶² Vgl. hierzu Claire Bishop, *Delegated Performance: Outsourcing Authenticity* (2012), in *OCTOBER* 140, Spring 2012, *October Magazine & Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts* 2012. S.91-112.

In_Between auf der Ebene des Blicks und wird dann auf der sensuellen/körperlichen ausagiert. Bar-Ons Methode führt zu einer Präsenz der einzelnen Zuseherinnen und Zuseher und erzeugt ein Nachdenken. Dieses Werk bewegt sich zwischen Gastfreundlichkeit, Intimität und Grenzüberschreitung. Muss man dem zeitgenössischen Publikum etwas zu nahe treten, um es zu erreichen?

In *In_between* lässt sich außerdem eine ganz eigene Form der Annäherung zwischen Theater und Performancekunst verorten, die mit Tendenzen der Annäherung zwischen Performancekunst und den *performing arts*, den darstellenden Künsten (Theater, Tanz, Musik) zu vergleichen ist¹⁶³. *In_between* wurde mehrmals performt, mit einem Konzept das an den jeweiligen Ort angepasst wird – eine Strategie die auf die meisten Performances Bar-Ons zutrifft. Mit einem festen Konzept als Rahmen, improvisativen Elementen, und der Installation, die auch als Bühnenbild gedeutet werden kann¹⁶⁴ ist die formale Parallele zum Theater gegeben.

4.8. *Transitions*

Die verschiedenen Bewegungen, Grenzverwischungen und Übergänge, die in *View* zu verorten sind und zu diesem Zeitpunkt bereits teilweise besprochen wurden, könnte man auch mit dem Begriff der '*Transitions*' fassen. Tod, Schlaf, Flucht und ähnliche Themen, die in Bar-Ons Werk immer wiederkehren, sieht Dudi Brailovsky alle als Phasen oder Zonen des Übergangs, und verortet die Beschäftigung mit '*Transitions*' als eine Grundthematik Bar-Ons:

*The issue of transition has recurred over the forty-six years of Bar-On's groundbreaking work. Some of her performances present biographical transitions, such as the transition from wife to widow, symbolized by the figure of a woman clasping the empty helmet. Other works show the movement between different emotional states, from interiorized mourning, to release and opening unto the unknown. In this performance, the theme of transition receives radical treatment; it becomes the central question asked by human beings in fear and trembling as they stand before death recognizing mortality and courageously choosing life.*¹⁶⁵

In_between fokussiert sich nach Brailovsky auf dieses existentielle Thema der Phasen und Zonen des Übergangs. In *View* ist diese Thematik auf viele Weisen zu finden, beispielsweise in den Momenten der Distanzüberwindung, der medialen Überwindung und den Themen Tod und Krieg. Auch das Verwischen der Grenzen zwischen Öffentlichem und Privatem, Distanziertem

¹⁶³ Vgl. hierzu Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention* (2018), in: *TDR: The Drama Review*, Vol. 62, No. 2, Summer 2018, NY University & MIT Press: New York 2018. S.22-42

¹⁶⁴ Vgl. hierzu auch '*intimes Theater*', in: Streisand, *Intimität/intim*, S.191f

¹⁶⁵ Dudi Brailovsky, *IN BETWEEN*, 2019, in: *Homepage Bar-On (texts)* <<https://adinabaron.com/texts/in-between-%d7%91%d7%99%d7%9f-%d7%9c%d7%91%d7%99%d7%9f-2/>> [Stand: 4.12.2019]

und Intimen. Das Oszillieren zwischen Gemeinsamen und Persönlichem, Fernem und Nahem und die Transformation von der Identifikation zum Kontakt und vom Allgemeinen in die Individualität. Diese Aspekte wurden zum Teil bereits angesprochen. Zusätzlich dazu werden an späterer Stelle noch weitere in das Blickfeld rücken: im nächsten Kapitel wird die Überwindung des Ideals durch das Individuum und die Transformation vom Allgemeinen zum Spezifischen [*Transzendenz wird zu realem Kontakt*] betrachtet; und die Transformation von der Identifikationsfigur in der Landschaft und der Allegorie zum (weiblichen) Subjekt (ab Seite 65). Im Kapitel 6 ab Seite 72 wird dann die mediale oder formale Auffächerung und Überwindung besprochen. Die Transformationen oder Überwindungen lassen sich folglich auf verschiedenen Ebenen ausmachen: eine *emotionale Überwindung* durch den Monolog – eine *räumliche Überwindung* der Distanz mittels des Körpers – eine *verstandesmäßige Überwindung* (der Identifikation, der Allegorie, des Ideals) mittels der Individualität, der Betonung des Gefühls und dem Moment des Kontakts zwischen Künstlerin und Publikum, eine *mediale oder formale Überwindung*, und eine *Überwindung des Werks* selbst durch ein Verwischen der Grenzen zwischen Künstlerin, Betrachtenden und Werk. Diese Grenzverwischungen und Überwindungen werden durch den Moment der *Intimität* und die *Liebe* vollzogen, durch die *Überwindung der Distanz* und das *Aussteigen aus der Leinwand* und durch den *Blick* und den *Kontakt* zwischen Künstlerin und Rezipierenden in einer Geisteshaltung der Präsenz.

5. View of nature

In diesem Kapitel werden die Verknüpfungen zur Naturbetrachtung und zur Romantik, auf die bereits einige Male hingewiesen wurde, dargestellt. Adina Bar-On schreibt in ihrem Text auf der Homepage über den Monolog: “*Through personal headphones the audience listens to the monologue whose meaning can be understood as **description of the view of nature or of my state of mind.***”¹⁶⁶ Durch eben diese Hervorhebung der *Betrachtung* der Natur (noch genauer gesagt eine *Beschreibung* davon, was zusätzlich auf die ‘Autorin’ hinweist), in Kombination mit dem *Geisteszustand* oder *Seelenzustand* der Künstlerin wird die *Romantik als Haltung* relevant für unsere Analyse. Bei der folgenden Beschreibung Martina Weinharts von romantischen Merkmalen zeitgenössischer Werke (in diesem Text bezieht sie sich auf Werke der Malerei, Fotografie und Installation) tritt der Bezug von *View* zur Romantik klar hervor:

Das gemeinsame Interesse an der Überschreitung des Alltäglichen, der Offenheit der bruchstückhaften Bildererzählung, die zwischen Traum, der Halluzination, der Erscheinung und dem Theatralischen liegt, mündet in Darstellungen unterschiedlichster Medien (...) die von der

¹⁶⁶ Bar-On, *View-the performance* (im Text)

*Sehnsucht leben. Es entstehen Erlebnisbilder zwischen Utopie und Melancholie. Dieser offene Raum birgt das Unbekannte hinter dem Nebel, in der Nacht. Das Obskure des Bildes spricht von der Einsamkeit, der Isolation und der Sehnsucht nach Intimität. Dies lässt sich in den unterschiedlichen Motivsträngen entdecken, die eine Topografie der Emotionen zeichnen und damit das romantische Unternehmen der symbolischen Aufladung der Landschaft fortschreiben. (...) Dass heute dabei die mediale Vermitteltheit der Bilder als Filter fungiert, ist die Botschaft der Postmoderne an die unmittelbare Erfahrung der Natur in der historischen Romantik selbst.*¹⁶⁷

Auf Basis nicht nur der inhaltlichen, sondern auch der formalen Verwandtschaften, die durch diese Beschreibung von Weinhart sichtbar und gut nachvollziehbar werden, wird die Verortung der Thematik von *View* als zeitgenössische Neuentdeckung einer *romantischen Haltung* durch dieses Zitat treffend gefasst.¹⁶⁸ Um diese Bezugspunkte zu verankern, werden nun die Begriffe ‘romantisch’ und ‘Romantik’ und deren historischen Kontext erarbeitet. Zuerst wird die Entstehung des Begriffs *romantisch* in England geklärt, um die Bezüge zur Natur aufzudecken. Dann ist es für diese Analyse notwendig, die Ideal-Debatte in Frankreich kurz in den Fokus zu rücken, um die *Verknüpfung von Ideal und Subjektivierung* in ihrer Entwicklung zu klären. Hier lässt sich außerdem eine gut nachvollziehbare Bewegung zur Romantik verorten, die dieser Betrachtung als Überleitung dienen darf, die Romantik als Antwort oder Gegenposition auf Klassik, Rationalismus und Aufklärung zu veranschaulichen – neben den (vor allem im Gefühlsdiskurs ab Seite 18) bereits dargelegten Momenten. Danach wird die romantische Theorie besprochen: die *Universalpoesie*, das *individuelle Allgemeine* und *romantisieren*, und danach werden diese im Abschnitt *View – Einladung zum romantisieren* mit dem Werk in Bezug gesetzt. Danach, im zweiten Teil des Kapitels, wird der Aspekt der Naturbetrachtung fokussiert: hier werden die Natur- und Betrachtungsmomente im Werk verortet, kurz wird der Natur- und Landschaftsbegriff geklärt und dann der mögliche Verweis auf das Rückensujet von Casper David Friedrich dargelegt und das Umdrehen der Künstlerin am Schluß der Performance aus dieser Perspektive beäugt. Am Ende des Kapitels wird noch die Wiederbelebung der Romantik in der Postmoderne und im Zuge dessen auch in der Kunst angesprochen.

5.1. Der Begriff ‘romantisch’ als ästhetische Wahrnehmungskategorie

In seinen Anfängen diene der Begriff *romantisch* als ‘Folie oder Medium’, Natur (und Leben) in ihrer Vermittlung durch das Medium der Literatur wahrzunehmen. Romantisch ist wie

¹⁶⁷ Martina Weinhart, *Die Welt muss romantisiert werden. Über die Wiederentdeckung einer Haltung*, in: Hollein, Max und Weinhart, Martina [Hrsg.]: *Wunschwelten : neue Romantik in der Kunst der Gegenwart*. [Katalog anlässlich der Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt, 12. Mai - 28. August 2005] Schirn Kunsthalle Frankfurt: Hatje Cantz; Ostfildern-Ruit 2005. S.22-33, hier S.23f

¹⁶⁸ Auch wenn es sich nicht um ein Werk der Malerei oder Fotografie handelt – das durchdachte Setting kann jedoch durchaus als Installation betrachtet werden.

‘*malerisch*’, ‘*poetisch*’, ‘*theatralisch*’ oder ‘*märchenhaft*’ eine *ästhetische Form der Wahrnehmung*, die von bestimmten Genres oder Künsten abgeleitet und auf andere Wirklichkeitsbereiche übertragen wurde. Die Loslösung der Termini *romantic* und *romanesque* vom Gattungsbegriff erfolgte in gleichem Maße wie die Verbreitung der Romane. Mit seinem ersten Auftreten in England wurde der Begriff sogleich auf die in Ritter und Abenteuerromanen beschriebenen Landschaften bezogen.¹⁶⁹ Hier ist eine Veränderung des Verhältnisses zwischen Mensch und Natur zu bemerken:

*War in den Ritterromanen die heroische Natur mit den Abenteuern des Helden noch verschmolzen, so absorbiert die Landschaft nun ihren einsamen Betrachter und zwingt ihn, die außer ihm wirksame Macht der Natur zu verehren.*¹⁷⁰

Durch den unmittelbaren Bezug des Begriffs romantisch auf Natur und Landschaft wurde die einseitige Bindung des Begriffs romantisch an das literarische Medium in England bereits in den 60er Jahren des 17. Jahrhunderts aufgeweicht. Die Verbreitung des Begriffs in England und seine semantische Verschiebung stehen in engem Zusammenhang mit einem veränderten Naturverständnis und neuen Praktiken und Künsten – Reisebeschreibungen und Entdeckungsreisen, Landschaftsgestaltung und Landschaftsmalerei. Im literarischen Medium wiederum wurden diese neuen Erfahrungen ab den 40er und 50er Jahren des 18. Jahrhunderts transportiert. Die Verwendung von *romantisch* als ästhetische Begriffskategorie spiegelt das widersprüchliche Spektrum von Natur und Landschaftsgefühl in der Aufklärung. Die Wertung des Begriffs bewegt sich auf einer Ebene mit ‘*schön*’, ‘*erhaben*’ und ‘*malerisch*’. Zuerst ist es in England die wilde, rustikale und erhabene Natur, die als romantisch bezeichnet wird. Dann wird ab 1730 das Hochgebirge als die eigentliche romantische Landschaft gefasst, weil es die *Gegensätze von Wildheit und Schönheit* vereinigen würde, und das Gefühl des *Romantischen* fusioniert mit dem des *Erhabenen*. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird die visuelle Konnotation von *romantisch* stärker und überschneidet sich mit dem semantischen Feld von ‘*malerisch*’. Im späteren 18. Jahrhundert kann es auch eine Verschmelzung des *Malerisch-Schönen* und *Schrecklich-Erhabenen* ausdrücken, oder das *Erhabene* ganz verdrängen.¹⁷¹

Die Bedeutungsvielfalt von ‘*romantic*’ wird zusätzlich durch die – sich in England in wechselseitiger Beziehung entwickelnde – Landschaftsmalerei und Landschaftsgestaltung erweitert. Durch Reisebeschreibungen chinesischer Gartenanlagen inspiriert entwickelt sich ab dem 2. Viertel des 18. Jahrhunderts ‘*Romantische Natur*’ als englischer Gartentypus. In

¹⁶⁹ Vgl. Müller, *Romantisch/Romantik*, S.317 & S.319

¹⁷⁰ Ebd. S.319

¹⁷¹ Vgl. ebd. S.318ff

'Romantischen Gärten' oder *'romantischen Parks'* wird das Bild einer behutsam kultivierten Natur entworfen: es sind Orte einer von Verwertungszwecken freien, unverkünstelten und wilden Natur, in die künstliche Elemente wie Schlösser, Burgen, Wasserfälle, Statuen oder Ruinen einbezogen werden.¹⁷² Romantisch ist schon im 18. Jahrhundert teilweise als eine Gegenpositionierung zum Rationalismus zu verstehen, es ist einer derjenigen Ausdrücke, die für *"die sensualistische bzw. sentimentalistische Richtung innerhalb der europäischen Aufklärung eine Gefühls- und Naturauffassung bezeichnet, die sich im Gegensatz zur dominanten rationalistischen Denkrichtung"*¹⁷³ verortet:

*Während in den modernen Wissenschaften seit Galilei die Metapher vom 'Buch der Natur' dazu diente, die Natur in Rationalität und Zweckdenken zu denaturalisieren, ist in der 'romantischen' Lesart der Natur schon früh Gegenläufiges, Rationalitäts- und Zivilisationskritisches zu spüren: Natur als poetisierte, ganzheitlich angeschaute, behutsam humanisierte Unmittelbarkeit im Bild der 'Landschaft' zu bewahren und sie metaphorisch, allegorisch und antropomorphisierend zu lesen.*¹⁷⁴

In der visuellen Konnotation gelangt das Wort *romantisch* dann auch nach 1770 aufs europäische Festland, zuerst nach Frankreich. Ins Deutsche kommt der Begriff dann einerseits mit einer Übersetzung Rousseaus (er führt den Begriff *'romantique'* in *Reveries du Promeneur solitaire* (1782) ein, dem Essay der sein *'zurück zur Natur'* am stärksten propagiert); und auf der anderen Seite über Christian Cay Lorenz Hirschfeld mit seiner fünfbändigen *'Theorie der Gartenkunst'*. Jedoch muß an dieser Stelle angemerkt werden, dass vor allem die in England an der Malerei und am Naturgefühl entwickelten Bedeutungen des Begriffs *romantisch* nicht in die – an der Poetik und Rhetorik orientierte – deutsche Schulästhetik integriert werden. Auch der Schlegelkreis verwendet den Begriff *romantisch* zunächst durchaus konventionell, also in der Bedeutung von *'romanhaft'*. In der deutschen Frühromantik sind andere Begriffe von zentralerer Bedeutung, wie *'Universalpoesie'*, *'Ironie'* oder *'magischer Idealismus'*. Die Bedeutung des vom Schlegelkreis verwendeten Begriffs *romantisch* läßt sich vor allem als philosophisch-theoretisches Konzept rekonstruieren, bei dem in der späteren Romantik die Musik zum ästhetischem Medium wird. Darüber hinaus wird dieses Konzept gleichzeitig durch die literarhistorische Unterscheidung zwischen dem *'Antik-Klassischen'* und dem *'Modern-Romantischen'* überlagert.¹⁷⁵

¹⁷² Vgl. *ebd.* S.319f

¹⁷³ *Ebd.* S.316f

¹⁷⁴ *Ebd.* S.319

¹⁷⁵ Vgl. *ebd.* S.320f & S.324

5.2. Die Ideal-Debatte: vom französischen Klassizismus zur deutschen Frühromantik

Erst im französischen Klassizismus hat sich die Ideenlehre zu einer 'gesetzgeberischen Ästhetik' herausgebildet, auch wenn der Begriff *ideal* aus dem antiken Griechenland stammt. Die vermutete Zurückführung des französischen Klassizismus auf Aristoteles ist nach Gérard Raulet grundsätzlich falsch. Vielmehr wurden die 'Vorbilder der Alten' der *Vernunft* untergeordnet, die die absolute Vormachtstellung erhielt. So ist im Klassizismus ein Bruch mit den antiken Vorbildern zu bemerken. Bereits in der Renaissance hatten sich starke rationalistische Ansätze durch die Anwendung der Perspektive und Konstruktionsprinzipien in der Kunst herauskristallisiert. Im Gegensatz zur mittelalterlichen Malerei, wo die Transzendenz ins Diesseits hereinbrechen sollte, wurde mit der Entdeckung der Perspektive eine endliche, aufs Diesseits bezogene Sicht geltend gemacht, da sie sich am menschlichen Maß orientierte. Die allgemeine Bestrebung im 17. Jahrhundert lag darin, die Kunst durchzurationalisieren. Ist anfangs mit der 'Vernunft' noch einfach der gesunde Menschenverstand gemeint, entwickelt sich im Lauf des Jahrhunderts ein Ensemble von Regeln, die die Kunst ausmachen sollen.¹⁷⁶

Das Ideal bezeichnet die Vollkommenheit als Verbindung von Einheit und Mannigfaltigkeit. Die Schönheit wird mit dieser 'perfectio' gleichgesetzt: sie erhebt sich über die Sinnlichkeit. Ist die Natur der Stoff dieses Kunstwerks, so verleihen diesem die Regeln seine Form. Der Künstler soll die Natur korrigieren, er soll sie sogar idealisieren, bevor er sie darstellt. Diese Forderung gilt sowohl für die innere Natur und die Komplexität der Seelenregungen, als auch für die äußere Natur, die der notwendigen Formgebung zufolge fast nur in ihrer Beziehung zum Menschen dargestellt wird. (...) Den Regeln selbst wohnt ein höheres Prinzip inne, ein idealisierendes Streben, das sich aus der besonderen Begabung des Künstlers nährt, aus seinem 'génie' ¹⁷⁷

Hierbei bleibt die Ästhetik des 17. Jahrhunderts eine normative Poetik, noch kann sie keine Regeln verallgemeinern. Jedoch ist die völlig neue Akzentsetzung auf die *inneren Konstruktionsprinzipien der Kunstwerke* charakterisierend für die französische Klassik.¹⁷⁸ Der Begriff der *Ästhetischen Subjektivität* entsteht als ein "rationalistischer Kampfbegriff gegen die Ansprüche auf eine objektive Bestimmung des Schönen (als Gegenstand der Metaphysik) und des Vollendeten (als Gegenstand der Kunstlehren)".¹⁷⁹ Descartes macht hier schon Mitte des 17. Jahrhunderts einen entscheidenden Schritt: ausgehend von einer Theorie der sinnlichen Vorstellungen, die prinzipiell täuschungsanfällig ist, postuliert er die Subjektivität des Schönen

¹⁷⁶ Vgl. Raulet, *Ideal*, S.87 & S.90-93

¹⁷⁷ *Ebd.* S.94

¹⁷⁸ Vgl. *ebd.* S.92

¹⁷⁹ Menke, *Subjektivität*, S.743

mit dem Wort des ‘Geschmacks’. Damit begründet er “den subjektiven Charakter des Schönen und Vollendeten durch eine sinnlichkeitstheoretische Neubestimmung ihres Ursprungs”¹⁸⁰ – nach Menke der Beginn der neuzeitlichen Ästhetik. Die Regelpoetiken der Klassik versucht nun den Schönheitsbegriff objektiv zu rekonzeptualisieren, auf vermeintlich cartesianische Grundlage gestützt.¹⁸¹

In der deutschen Ideal-Debatte hat Lessing diesen entscheidenden Schritt vollzogen (den Baumgarten vorbereitet hat), nämlich die Einsicht, dass die sinnliche Erkenntnis vor allem dem Vermögen der ‘Einbildungskraft’ zuzuschreiben ist. Auch David Hume macht (1757) auf den Gedanken aufmerksam, dass Schönheit immer von der Vorstellung des betrachtenden Subjekts abhängig ist. So setzt sich im Diskurs die Einsicht durch, dass das bisher allgemein gültige Ideal eine künstliche Konstruktion ist. Die zweite wichtige Erkenntnis von Lessing in diesem Kontext besteht darin, dass das Prinzip der Idealisierung ein rein werksimmanentes ist. Sowohl das *Häßliche* als auch das *Erhabene* konnten erst in die Kunst Einzug erhalten, nachdem sie sich von den ihr von außen aufgezwungenen Beschränkungen befreit hatte und sowohl *subjektiv (d.h. auf die Emotion des Rezipienten bezogen)* als auch *mediumsästhetisch* aufgefasst wurde.¹⁸²

Im beginnenden 18. Jahrhundert ist eine starke Gegenoffensive zu dieser metaphysischen Verortung (Baumgarten–Lessing) des Ideal-Schönen zu beobachten. Winckelmann *scheint* das Idealisierungsprinzip der Franzosen zu übernehmen, jedoch schlägt er einen Weg *zwischen* Rationalismus und Subjektiver Ästhetik ein. Auf der einen Seite gibt er das rationalistische Paradigma nicht auf, greift aber hier auf Platons Philosophie zurück, um den Bezug auf ein Höheres zu fordern (hier ist der Einfluß von Shaftesburys Neuplatonismus zu bemerken). Andererseits kehrt Winckelmann *scheinbar* zur Nachahmung der Alten zurück und zu ihrer ‘vorbildlichen’ Kunst. Hier geht es jedoch nicht um die Nachahmung, sondern darum, den Werken ihre Vollkommenheit *durch einführendes Verstehen abzugewinnen*. Im Gegensatz zu den Franzosen, die der Kunst das Ideal von außen aufzwangen, fragt Winckelmanns Hermeneutik nach der *autonomen inneren Normativität* der Kunst. Wie in der französischen Klassik verwendet Winckelmann das *Erhabene* noch synonym mit der *Höhe*, die das Ideal-Schöne erreicht – das Erhabene wird erst bei Kant zu etwas, das das Maß des Schönen sprengt. Dieses Höhere, zu welchem das Kunstwerk das Publikum anleiten soll, sieht Winckelmann platonisch.¹⁸³

¹⁸⁰ Ebd. S.745

¹⁸¹ Vgl. ebd. S.745f

¹⁸² Vgl. Raulet, *Ideal*, S.98-100

¹⁸³ Vgl. ebd. S.101-104

*In der Vollkommenheit des Ideal-Schönen vereinigen sich das Gute, das Wahre und das Schöne. (...) Dessen Organ ist die Seele – die in aller Regel gemeint ist, wenn Winckelmann von Verstand spricht – dessen Medium ist die Liebe – die platonische Liebe, die von den sinnlichen Erfahrungen zu den Ideen aufsteigt.*¹⁸⁴

Auch Kant bezieht sich bei seiner Umformulierung der Ideal-Problematik auf Platon: *“Das Maximum der Vollkommenheit heißt heutzutage Ideal, bei Plato Idee.”* Kant bemüht sich um eine Unterscheidung zwischen Idee und Ideal. Es wird jedoch (wie beispielsweise in der *Kritik der reinen Vernunft* 1787) die Konkretheit und Individualität des Ideals betont. Demnach ist das Ideal bei Kant ein eher paradoxes Denkobjekt: es ist *“die Idee nicht bloß in concreto, sondern in individuo, d.i. als ein einzelnes, durch die Idee allein bestimmbares oder gar bestimmtes Ding.”* Die Idee ist ein Vernunftbegriff, dem in der Erfahrung keine Erscheinung entspricht, deshalb kann das Ideal nicht als konkretes Beispiel (exemplum) der Idee definiert werden. So erscheint es zunächst bloß als Produkt der Einbildungskraft. Die Trennung der Einbildungskraft von der Erinnerung liegt erst 10 Jahre zurück, so ist auch hier noch eine recht vage Vorstellung von den *‘Geschöpfen der Einbildungskraft’* vorzufinden: als *“Monogramme, die mehr eine im Mittel verschiedener Erfahrungen gleichsam schwebende Zeichnung, als ein bestimmtes Bild”* sind. Die Ideale aber werden, obgleich man ihnen als Produkte der Einbildungskraft *“keine objektive Realität (Existenz) zugestehen möchte”* bei Kant als *moralisches Exemplum* definiert. Sie *“geben ein unentbehrliches Richtmaß der Vernunft ab, die des Begriffs von dem, was in seiner Art ganz vollständig ist, bedarf, um darnach den Grad und die Mängel des Unvollständigen zu schätzen und abzumessen.”* Festzuhalten ist an dieser Stelle, dass im Vergleich zu Platons Vorbild die Vorstellung des Ideals bei Kant säkularisiert wird.¹⁸⁵

*Und vor allem ist es auch im ästhetischen Bereich eine Konkretisierung und Individualisierung durch eine Idee: keine ‘vage’, sondern eine ‘durch einen Begriff von objektiver Zweckmäßigkeit fixierte Schönheit’. Das Paradoxon des Ideals besteht in diesem sinnlichen Erlebnis des Intelligiblen, das vornehmlich die Ästhetik leistet.*¹⁸⁶

Auf diese Weise wird im Zuge der allgemeinen Subjektivierung im 17. Jahrhundert auch das Ideal immer mehr zum Ausdruck des Subjektiven im Gegensatz zum Realen. Göthe bezeichnet aufgrund dieser Einstellung die Problematik der romantischen Kunst als *‘Entartung zum Charakteristischen’*. Die Jenaer Romantik ist nun um ein Überwindungsmodell der Subjekt-

¹⁸⁴ Ebd. S.102

¹⁸⁵ Vgl. ebd. S.104f; und siehe zu Einfühlung Kapitel 3.5 ab Seite 26

¹⁸⁶ Raulet, *Ideal*, S.105

Objekt Trennung bemüht, bei dem sie von der Subjektivität aus eine dialektische Synthese anstreben, die *“jeglichen Rückzug auf eine objektiv gegebene Ordnung ausschließt.”*¹⁸⁷

5.3. 'romantische Universalpoesie' der Frühromantik: Schlegel

Ernst Müller setzt wie Raulet den theoretischen Ansatz der Frühromantik vor allem mit der Transzendentalphilosophie in Beziehung.¹⁸⁸ Unter dem Terminus *‘individuelle Allgemeinheit’* lässt sich der Versuch fassen, die von der Transzendentalphilosophie hinterlassene Subjekt-Objekt-Entzweiung aufzulösen. Die Frühromantik geht dabei von einer bewusstseinsstranszendenten Identität aus, die im Endeffekt der rationalen Reflexion unzugänglich bleibt, auch wenn sie ihren Entgegensetzungen vorausliegt. Die Frühromantik hat mit dem Terminus der *‘individuellen Allgemeinheit’* dabei zum Ziel, das Allgemeine im Individuellen selbst aufzufinden. Dabei denkt sie *“das Absolute nicht als Transzendentes, sondern in der Unmittelbarkeit des Gefühls oder der Anschauung.”*¹⁸⁹ Es geht darum, die Ganzheit des Subjekts durch *Individualisierung der Vernunft* zu wahren bzw. das reale, konkrete Individuum unmittelbar zum Gattungswesen zu erheben. Mit dem Terminus des *‘Romantisierens’* ist zunächst die Verschmelzung von Bestimmungen im Wechselseitigen *‘Individualisieren’* und *‘Universalisieren’* gemeint.¹⁹⁰ Novalis, der *“Erfinder der Romantik”*¹⁹¹ prägt den Begriff *romantisieren* als eine Tätigkeit, bei der die Entzweiung zwischen Endlichem und Unendlichem, zwischen Individuellem und Allgemeinem aufgehoben werden kann:

Die Welt muß romantisirt werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Romantisiren ist nichts als eine qualitative Potenzirung. Das niedre Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identificirt. So wie wir selbst eine solche qualitative Potenzenreihe sind. Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansetzn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisire ich es. – Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche – dies wird durch diese Verknüpfung

¹⁸⁷ Ebd. S.108f

¹⁸⁸ *“Der theoretische Ansatz der Frühromantik ist überhaupt nur zu begreifen, wenn man ihn im Kontext und Widerstreit zeitgenössischer Konzepte, in der Denkbewegung von der Transzendentalphilosophie zum spekulativen Idealismus Hegels sieht, die das konkrete Individuum in einem Begriff rationaler Tätigkeit aufzuheben und so eine Vermittlung in einem systematisch bestimmbar Gefüge von Objektivationsstufen zu fassen versucht. Knüpft die Frühromantik einerseits an die Theorie des produzierenden Subjekts der Transzendentalphilosophie (Fichte) an, so wendet sie sich andererseits gegen die Aufhebung des Individuums in einem abstrakten Allgemeinen.”* (Müller, *Romantisch/Romantik*, S.324f)

¹⁸⁹ Müller, *Romantisch/Romantik*, S.325

¹⁹⁰ Vgl. ebd.

¹⁹¹ Vgl. Helmut Schanze, *Erfindung der Romantik*, Metzler, Stuttgart 2018, S.133

*logarithmisirt – es bekommt einen geläufigen Ausdruck. Romantische Philosophie. Lingua romana. Wechselerhöhung und Erniedrigung.*¹⁹²

Durch *ästhetische Verfahren* könne die ursprüngliche Präsenz der Einheit im Absoluten aufgezeigt werden, auch wenn sie *“durch Verendlichung, Entzweiung und Reflexion verlorengegangen”* sei.¹⁹³

Zusätzlich dazu setzt Norbert Schneider in seinem Buch *Theorien moderner Kunst* die romantische Bewegung und ihren teilweise widersprüchlichen Verlauf mit den Nachwehen der französischen Revolution in Beziehung: *“Anfangs begrüßten die meisten Romantiker den Umsturz, später wurden sie seine entschiedenen Gegner.”*¹⁹⁴ In Deutschland war, im Gegensatz zur kapitalistischen Ökonomie, wie sie in England bereits zu blühen begann, noch das Feudalsystem verbreitet. Aufgrund der deshalb herrschenden Missstände wurde die französische Revolution von vielen Frühromantikern positiv gesehen, ja sogar bejubelt. Schlegel versuchte, vergleichbar mit der Synthese, die bei der französischen Revolution auf politisch-sozialer Ebene passiert war, eine Theorie für Kunst bzw. *Poiesis* zu schaffen, die *‘Universalphilosophie’*.¹⁹⁵ *“So wie in der Revolution ihrem Programm zufolge alle Menschen, also universell, zu Brüdern werden, so sollen auch die getrennten Gattungen (die zuvor auch hierarchisiert waren) vereinigt werden.”*¹⁹⁶

Aus zunehmender Enttäuschung und Ernüchterung entfernten sich die Jenenser Frühromantiker immer mehr vom politischen Programm der französischen Revolution und flüchteten sich durch *Potenzierung der Phantasie* von der Realität. So zerfranst sich der anfangs politische Charakter der Romantik.¹⁹⁷ Mit der wachsenden Ablehnung gegen die Revolution verband sich eine Kritik an der Aufklärung, die aus theoretisch-ideologischer Sicht die Grundlage für die französische Revolution bildete. Dem ‘Licht der Vernunft’ der Aufklärer setzt Schlegel bezeichnenderweise das *Dunkel der Nacht* entgegen, das sie mit ihrem ‘nur am Tage leuchtenden’ Licht nicht zu erhellen vermögen und vor welchem sie keinen Respekt hätten. Die Mechanismen des Unbewussten seien der Aufklärung verborgen geblieben. So deckt schon Schlegel die *‘Dialektik der Aufklärung’* auf und macht auf die Defizite des reinen Rationalismus aufmerksam, der letztendlich das

¹⁹² Novalis, *Mathematische Fragmente*, S.304f

¹⁹³ Vgl. Müller, *Romantisch/Romantik*, S.325

¹⁹⁴ Norbert Schneider, *Kunsttheorie der Romantik*, in: *Theorien moderner Kunst. Vom Klassizismus bis zur Concept Art*, Böhlau Verlag: Köln/Weimar/Wien 2014, S.63-126, hier S.64

¹⁹⁵ Vgl. *ebd.* S.64f & S.67f

¹⁹⁶ *Ebd.* S.68

¹⁹⁷ Vgl. *ebd.* S.68f

Subrationale „als eine Gefahr, als etwas nicht Beherrschbares“ tabuisiere.¹⁹⁸ (Geistiger) Witz wird immer mehr als *Organ des Schaffens* begriffen. Hier ist der Begriff nicht in der Alltagsbedeutung zu verstehen, wie häufig bei der Begriffswahl der Frühromantiker. Witz wird mit *genie* gleichgesetzt und ist semantisch mit Scharfsinn (*span. agudeza*) verbunden. Sokrates' galt als treffendes Beispiel für die Verkörperung des Witzes. Schlegel entwickelt das Konzept der *Romantischen Ironie* in Verbindung mit der Universalphilosophie. Schlegel ist bereits desillusioniert und deshalb in die Schweben flüchtend.¹⁹⁹ Auch die Gegenposition zur Klassik ist in der romantischen Haltung zu bemerken:

*Im Unterschied zur Klassik propagierte die Romantik keine absoluten Ideale, sondern stellte gegenüber der harten, desillusionierenden Wirklichkeit eine individualisierte Gegenwelt auf, einen utopischen Fluchort und einen Weg zur Suche nach sich selbst.*²⁰⁰

Im weiteren Verlauf der Romantik wird das Medium des Romans als Manifestation der romantischen Vorstellung des Gesamtkunstwerks immer mehr vom Medium der Musik abgelöst.²⁰¹ Auch Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* ist ein Verweis auf die Bevorzugung des musikalischen Mediums. Vor allem Nietzsche prägt das Begriffspaar *dionysisch – apollinisch*, auch wenn die Basis für die Typisierung der antiken Götter zu Stilbegriffen bereits von Winckelmann in seiner *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) gelegt wurde.²⁰²

5.4. View: Einladung zum Romantisieren

Wie im vorhergehenden Kapitel *blurring the line* kurz bemerkt, werden die Betrachterinnen und Betrachter von *View-the performance* dazu eingeladen, zu romantisieren. Zum Einen passiert dies im Oszillieren zwischen Fernem und Nahem. Beim Lesen der folgenden Textstelle von Novalis, die im *Allgemeinen Brouillon*²⁰³ zu finden ist, bilden sich unwillkürlich Assoziationen zu *View*:

¹⁹⁸ Vgl. ebd. S.76f. [Anm.: Zahlreiche Themen von Schlegels Kritik werden später in verschiedenen philosophischen und wissenschaftlichen Forschungen umgesetzt und beeinflussen beispielsweise die Erforschung des Themas des Traums, der Nachtseiten der Natur und der Psychologie des Kindes. (Vgl. ebd. S.77)]

¹⁹⁹ Vgl. Schneider, *Kunsttheorie Romantik*, S.69

²⁰⁰ Hollein (in Hollein und Weinhart, *Wunschwelten*), S.13

²⁰¹ Vgl. Müller, *Romantisch/Romantik*, S. 327f

²⁰² Vgl. von Reibnitz (in Bezrodnyi, Cohen-Halimi und von Reibnitz, *Apollinisch – dionysisch*) S.246f & S.249f

²⁰³ „Auf Hardenbergs Schreibtisch liegt ein Heft, in das er täglich Gedanken, Meinungen und Beobachtungen, Reflexionen einträgt, sein „Allgemeines Brouillon“. Der Name des Heftes ist Programm, es bezieht sich nicht auf die Spezialwissenschaften, sondern auf „Allgemeines“, das, so die Wortbedeutung, als Konzept, Entwurf niedergeschrieben wird, als Mischung verschiedenster Wissensgebiete, wie sie der Tag anbietet.“ (Schanze, *Erfindung der Romantik* S.129)

*Ferne Philosophie klingt wie Poesie, weil jeder Ruf in die Ferne Vocal wird. (...) So wird alles in der Entfernung Poesie, Poem, actio in distans: ferne Berge, ferne Menschen, ferne Begebenheiten etc. (alles wird romantisch, quod idem est); daher ergibt sich unsre urpoetische Natur. Poesie der Nacht und Dämmerung.*²⁰⁴

Mit dieser Metapher der *romantischen Ferne* wird zuerst die *Distanz zwischen Künstlerin und Publikum* am Beginn von *View-the Performance* als bewusst gesetztes Mittel gefasst – *So wird alles in der Entfernung Poesie – alles wird romantisch*. Wenn Novalis etwas später im Text dann vom Kontrast des Fremden gegenüber des Eigenen und des Alten gegen das Neue schreibt, bilden sich weitere wesentliche Verknüpfungen für diese Analyse:

*Alles Neue wirckt als Außres, Fremdes poetisch. Alles Alte wirckt als Innres, Eignes ebenfalls romantisch. Beydes im Contrast gegen das Gewöhnliche oder gegen einander. Neuheit des Alten, Altheit des Neuen.*²⁰⁵

Ernst Müller schreibt über diese Metapher: *"Bei sich selbst empfindet sich das Subjekt als fremd, in der Fremde kommt es erst zu sich."*²⁰⁶ Auf diese Weise wird das Nahe im Fernen als das Eigene im Fremden (wieder)entdeckt. Das Vorhaben der Künstlerin, mit der Performance die Grenzen zwischen *"the intimate and distant, the private and the common"*²⁰⁷ verschwimmen zu lassen, das im vorigen Kapitel dargelegt wurde, ist nun auch im Sinne der Romantik lesbar. Ernst Müller bezeichnet das Vorgehen, bei der ungleichartige Begriffe durch ein *"Verfahren unmittelbarer Identifikation oder Analogisierung zur Einheit gebracht"* werden, als romantische Denkstruktur, die eine *Methode der Reflexion* sei: *"Dieser Ansatz bestimmt die romantische Denkstruktur: den fragmentarisch-unsystematischen Ansatz, das Oszillieren zwischen den Begriffen, zwischen Endlichem und Unendlichem, zwischen Differenz und Identität."*²⁰⁸ Demnach ist die Distanz ein bewusst gesetztes Mittel zur Reflexion. Hier ist auch der sich zur Distanz diametrale Moment der Intimität zu bedenken, die mittels des auditiven Elements erzeugt wird. In dieser Phase der Performance findet sich ein Romantisieren zwischen Eigenem und Fremden, Fernem und Nahem. Zusätzlich dazu verbinde man die Tätigkeit des Romantisierens mit den verschiedenen Formen der *Transitions*, wie sie vor allem am Ende des vorangegangenen Kapitels beschrieben wurden. *View* ist eine Einladung zu einem mannigfaltigen Romantisieren auf verschiedenen

²⁰⁴ Novalis, *Materialien zur Encyclopädie*, in: *Novalis Schriften. Kritische Neuausgabe auf Grund des handschriftlichen Nachlasses von Ernst Heilborn, Zweyter Theil. Zweyte Hälfte*, Georg Reimer Verlag, Berlin: 1901, S.421-586, hier S. 532

²⁰⁵ *Ebd.* S.533

²⁰⁶ Müller, *Romantisch/Romantik*, S.326

²⁰⁷ Bar-On, *view-the performance*, im Text

²⁰⁸ Müller, *Romantisch/Romantik*, S.325

Ebenen. In der Verschmelzung von Bestimmungen im Wechselseitigen ‘*Individualisieren*’ und ‘*Universalisieren*’ ist die Tätigkeit des *Romantisierens* in *View* mit dem *individuellen Allgemeinen* verknüpft, wenn es dabei darum geht, das Allgemeine im Individuellen selbst aufzufinden, “*das Absolute (...) in der Unmittelbarkeit des Gefühls oder der Anschauung.*”²⁰⁹ Das reale, konkrete Individuum unmittelbar zum Gattungswesen zu erheben, ist mit anderen Worten gesagt auch eine Überwindung des Ideals. Dieser Aspekt lässt sich zusätzlich mit der Vorstellung der *Einfühlung*, die uns im Laufe der Geschichte abhanden gekommen ist, verbinden: es geht hier im Wesentlichen um den Aspekt des Wechsels von der Identifikation zur Intimität und der *Einfühlung* in das Werk mittels Kopfhörer. Das Individuelle Moment im Allgemeinen manifestiert sich außerdem durch die Möglichkeit der Interpretation und wird dann durch die vorgenommene Vereinzelung und durch die mittels der Kopfhörer erzeugten Intimität vollzogen. Hier kann der Wunsch der Künstlerin erkannt werden, das Individuelle mit dem Allgemeinen in der Unmittelbarkeit der fühlenden Wahrnehmung zu verbinden – *Universalpoesie*. Auf diese Weise ist *View-the performance* als *Einladung zum Romantisieren* zu sehen: durch den Prozess der Analogisierung von Distanz und Intimität, von Fremden und Eigenem, von Identifikation und Individualität verortet sich die Rezeptionserfahrung im “*Oszillieren zwischen den Begriffen. (...) Das romantische Denken bestimmt sich nicht durch die romantisierten Gegenstände, sondern nur als Methode der Reflexion.*”²¹⁰

Der nächste Aspekt, der damit verknüpft ist, ist die Verschmelzung zwischen Betrachtenden und Werk, die bei *View-the performance* anvisiert wird. Adina Bar-On schreibt in der Performancebeschreibung, dass die Betrachterin oder der Betrachter, sowie er oder sie sich mit der neuen Umgebung vertraut macht (indem sie oder er in die Lesbarkeit der Zeichen der kleinen Figur eintaucht) in diese von der Künstlerin beabsichtigte Situation gleitet. Hier ist ein durch die Künstlerin beabsichtigtes Verwischen der Subjekt-Objekt-Trennung auszumachen. Die Auflösung und Verschmelzung mit dem Werk wird in *View-the performance* durch das Moment des Eintauchens, der Interpretation “*the viewer emerges fully into the reading*”²¹¹ und durch das Medium der Musik vollzogen. Danach wird jede und jeder Betrachtende mittels der Kopfhörer, mit denen die Intimität zwischen Künstlerin und jeder und jedem rezipierenden Individuum (durch den Monolog) geschaffen wird, vollkommen vom Werk absorbiert. Hier ist auch eine Verbindung mit der Idee der *Einfühlung* zu verorten. Die *Absorption* der Betrachtenden durch das Werk mittels einer unmittelbaren *Einfühlung*.

²⁰⁹ Ebd. S.325

²¹⁰ Ebd. S.325

²¹¹ Bar-On, *view-the performance*, im Text

Bar-On wählt bewusst den Zeitpunkt des Sonnenuntergangs für ihre Performance, der zu einem Teil des Settings wird – und zusätzlich Assoziationen zur Konnotation des Begriffs des Romantischen in der Populärkultur mit sich bringt.²¹² Der Sonnenuntergang weist nun auf die Zeit der Schatten, der Dämmerung, verweist auf eine zukünftige Nacht. Dies erinnert an Schlegels Metapher des *Dunkels der Nacht*. Hier ist auch die Wahl des Titels *BEFORE DARK* in *View-the video-films* in Bezug zu setzen. In diesem Teil der Videoarbeit schreitet Bar-On hoch erhobenen Hauptes der Nacht entgegen. Zusätzlich dazu erinnert die Nacht an Novalis' Metapher der romantischen Ferne, wenn es heißt „*Ferne Philosophie klingt wie Poesie, weil jeder Ruf in die Ferne Vocal wird. (...) Poesie der Nacht und Dämmerung.*“²¹³ Novalis in Kontrast setzen des Alten gegenüber des Neuen an etwas späterer Stelle des Texts ist mit dem Teil *MEMORY* von *View-the video-films* in Bezug zu setzen:

*Alles Neue wirckt als Außres, Fremdes poetisch. Alles Alte wirckt als Innres, Eignes ebenfalls romantisch. (...) Neuheit des Alten, Altheit des Neuen.*²¹⁴

In diesem Kontext kann die Schlusszene in *HADES* (in der Mutter und Tochter sich mit Fahnen gegenüberstehen) auf eine Kapitulation zwischen Ferne und Nähe gedeutet werden, eine Annäherung zwischen den Dualismen und auch als Versöhnung zwischen dem Licht des Tages und dem Dunkel der Nacht. *MEMORY* ist mit seiner Verbindung zur Erinnerung, zur Vergangenheit und mit der fragmentarischen Zersetzung der Einstellungen, die dann zu sich wiederholenden Sequenzen zusammengesetzt werden, bei jeder Wiederholung leicht verändert, als stetiges romantisieren der Erinnerung zu sehen. Dies kann, verbunden mit dem Grundthema des Kriegs, vielleicht zusätzlich ein sarkastischer Kommentar in Zusammenhang mit dem Heroentum um die Kriegsgefallenen des Landes sein. Auch kann es sich um eine kritische Sicht auf die kreative Leistung der Vorstellungskraft beim Erinnern sein.

Hades als Verweis kann mit Dionysos verbunden werden – so wird auf Nietzsche und die von ihm geprägte Unterscheidung *apollinisch* – *dionysisch* verwiesen (und somit auf die Spätromantik). Wenn nun von Nietzsches *dionysisch* die Rede ist, sind im Übrigen in *View* einige Verweise darauf zu finden: mit dem Bezug zum Beginn der Theatergeschichte, der am Beginn des vierten Kapitels besprochen wurde, mit dem Bezug zum Tod und der Nacht, mit dem dionysischen Moment in

²¹² Wie Müller bemerkt, hat die Einbindung des Begriffs romantisch in die Kulturindustrie und Warenästhetik die ursprünglichen Inhalte nahezu verkehrt und zu einer erstaunlichen Invarianz von Situationen, die als romantisch gelten, geführt. Der Sonnenuntergang wäre ein klassisches Beispiel hiervon. (Vgl. Müller, *Romantisch/Romantik*, S.316)

²¹³ Novalis, *Materialien zur Encyclopädie*, in: *Novalis Schriften. Kritische Neuausgabe auf Grund des handschriftlichen Nachlasses von Ernst Heilborn, Zweyter Theil. Zweyte Hälfte*, Georg Reimer Verlag, Berlin: 1901, S.421-586, hier S. 532

²¹⁴ *Ebd.* S.533

View-the video-films,²¹⁵ vor allem in den Teilen *FLAG* und *HADES*. Auch Raqefet A. Yedidia beginnt ihren (leider nicht auf englisch übersetzten und deshalb nur beschränkt für unsere Analyse verwendbaren) Text über View mit einem Zitat von Nietzsche.²¹⁶ Nietzsche sieht im *Dionysischen* auch den Moment der versöhnenden Rückverbindung mit Natur:

... und dies ist die nächste Wirkung der dionysischen Tragödie, dass der Staat und die Gesellschaft, überhaupt die Klüfte zwischen Mensch und Mensch einem übermächtigen Einheitsgefühl weichen, welches an das Herz der Natur zurückführt. Der metaphysische Trost, – mit welchem, wie ich schon hier andeute, uns jede wahre Tragödie entlässt – dass das Leben im Grunde der Dinge, trotz allem Wechsel der Erscheinungen unzerstörbar mächtig und lustvoll sei, dieser Trost (...) ²¹⁷

Zwei Gedankengänge, die Nietzsche beschäftigt hatten und zum Text *Die Geburt der Tragödie* führten, waren einerseits die Geburt der Tragödie durch das dionysische, und sein Tod durch das sokratische.²¹⁸ Auch ist Nietzsches Vorstellung der Identifikation als dionysisches Element in den distanzbetonenden Szenen, die den Bezug zum Theater mit dem Moment der Identifikation verbinden, zu finden. Hier schließt sich auf der einen Seite der Nietzsche-Verweis mit den Bezügen zum antiken Theater zusammen, aber auf der anderen Seite ist zu bemerken, dass mit der *daimonischen*²¹⁹ Kraft der Liebe als Überwindungsmoment²²⁰ Bar-On hier weiterdenkt. Mit dem Nietzsche-Bezug in Verbindung mit der Hervorhebung der Individualität durch *Gefühlsbetonung* und der mitgedachten *Vermitteltheit*²²¹ manifestiert sich der romantische Bezug aus einer postmodernen Haltung heraus. Zusätzlich wird durch die Performance ein Verwischen zwischen den dualistischen apollinisch-dionysischen Begriffspaar angedeutet.

²¹⁵ Siehe zu *View-the video-films* auch Kapitel 6 und die detaillierte Materialsichtung von der Videoarbeit im Anhang.

²¹⁶ Vgl. Raqefet A. Yedidia, 'Die Hohepriesterin der Bacchanalien im Karmelgebirge'. (Rohübersetzung) 2016, Text zu *View auf hebräisch: הכהנת הגדולה של הבכנליה בהרי הכרמל*, in: Homepage Bar-On (Texts), <<https://adinabaron.com/texts/%d7%94%d7%9b%d7%95%d7%94%d7%a0%d7%aa-%d7%94%d7%92%d7%93%d7%95%d7%9c%d7%94-%d7%a9%d7%9c-%d7%94%d7%91%d7%9b%d7%9b%d7%a0%d7%9c%d7%99%d7%94-%d7%91%d7%94%d7%a8%d7%99-%d7%94%d7%9b%d7%a8%d7%9e%d7%9c/>> [Stand: 7.10.2019]

²¹⁷ Nietzsche, *Geburt der Tragödie*, S.49f

²¹⁸ Günter Wohlfart, Nachwort [zu Friedrich Nietzsches 'Die Geburt der Tragödie'] In: Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus*. Reclam, Stuttgart 1993. S.155-175, S.157

²¹⁹ Dieser Begriff wird hier im Sinne der sokratischen Rede im Symposion gebraucht. (Vgl. Platon, *Symposion*, [202 St. 3 A]f)

²²⁰ Und somit einer Hervorhebung sowohl des dionysischen als auch des sokratischen Moments.

²²¹ Die sich beispielsweise im kinematografischen Element bei der zweiten und dritten Fotoserie im Dokumentationsmaterial zeigt, aber auch in der medialen Auffächerung (und Überwindung) der Arbeit mitgedacht wurde. Vergleiche hierzu Kapitel 6.

Auch die *Hervorhebung des Künstlersubjekts* gibt uns einen zusätzlichen Hinweis auf die in unserer Interpretation bevorzugte Epoche. *“there are moments I create ... to cherish forever...”*²²² In diesen Stellen im Monolog fordert sie die Wertschätzung sowohl der Umgebung als auch des Werks und der Kunstschaffenden regelrecht ein. In *View-the Videofilms* wird noch deutlicher darauf hingewiesen, wenn es zuerst heißt: *“I so much long to create... those marvelous expanses – The same moments, which I’m sure, you know – After all their value is in the fact that all of us are partners”*²²³ Etwas später findet sich fast dieselbe Stelle wie in der Performance: *“There are moments which I create to cherish forever!”*²²⁴ Ebenso wird mit den Verweis auf die Rückenfigur und dem Umdrehen darauf hingewiesen, auf diese Aspekte wird an späterer Stelle noch näher eingegangen. Zudem verweist Bar-On mit den gefühlsbetonenden Portraitfotos auf der Ebene der Repräsentation (dritte Fotoserie) auf sich selbst als Autorin und ihre Empfindsamkeit und Individualität. An dieser Stelle ist außerdem noch zu bemerken, dass sich durch die *Hervorhebung der Gefühle* im Begriff des *Romantischen* – neben den bereits besprochenen Aspekten – ebenso ein Schnittpunkt zur Romantik verortet. Auch mit dem ausgiebig besprochenen *I love you* im Monolog – durch die Unmittelbarkeit, die diese Phrase evoziert. Sodann ist selbst der in *View* bewusst gesetzte Gegenpol zum Krieg auf eine mit der Romantik verbundenen Weise lesbar. So schreibt Max Hollein:

*In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren es die Romantiker, welche der von den Schrecken der Kriege und von der Industrialisierung geprägten Gegenwart entfliehen wollten, sich gegen eine vom Gewinnstreben beherrschte Gesellschaft wendeten und für eine neue Verbundenheit von Mensch und Natur plädierten.*²²⁵

5.5. View - Aussicht oder Betrachtung

Nun wird schliesslich der Bezug zur Romantik darüber hinaus mit der Naturbetrachtung, die sowohl die Zuseherinnen und Zuseher als auch die Künstlerin vollzieht, verortbar. Diese Thematik der Naturbetrachtung nun bedarf einiger Klärungen und darf mit dem darauf aufbauenden Verweis auf die Rückenfigur Caspar David Friedrichs den Rest dieses Kapitels in Anspruch nehmen.

²²² Bar-On, *View-the performance*, im Monolog im zweiten Dokumentationsvideo, ab 01’54”

²²³ Bar-On, *View-the video-films*, ab 7’08” [Anm. diese Aussage weist auch auf die Empathie als Gegenpol zum Krieg bzw. den zwischenmenschlichen Kontakt hin]

²²⁴ Bar-On, *View-the video-films*, ab 8’42”

²²⁵ Max Hollein und Martina Weinhart [Hrsg.]: *Wunschwelten : neue Romantik in der Kunst der Gegenwart*. [Katalog anlässlich der Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt, 12. Mai - 28. August 2005] Schirn Kunsthalle Frankfurt: Hatje Cantz; Ostfildern-Ruit 2005, hier Einführung von Hollein, S.13

View, der Titel des Werks, verweist auf eine Aussicht oder eine Betrachtung. Verbunden mit dem Zusatz *the performance* ist unklar, ob es sich bei der Betrachtung um eine der Kunstschaffenden oder der Rezipierenden handelt. Hier lassen sich schon im Titel mehrere Ebenen der Betrachtung ausmachen: zuerst die einfache Ebene des Betrachtens – ein Mensch nimmt wahr. Dann das Performen der Betrachtung, also das Zeigen des Schauens oder Wahrnehmens. Die nächste ist die Ebene der Betrachtung der performenden Betrachtung, das Wahrnehmen der gezeigten Wahrnehmung. Wenn Bar-On nach der Distanzüberwindung die Perspektive der Rezipierenden einnimmt und die Szene selbst betrachtet, wird diese Ebene augenscheinlich. Dann kommt durch die Handlung des Umdrehens der Künstlerin noch eine Ebene hinzu: nun wird die Betrachtung der performenden Betrachtung performativ betrachtet. Der Blick wird auf diese Weise zu den Rezipierenden zurückgeworfen. Bar-On ist gleichzeitig Subjekt und Objekt, zugleich Allegorie und Subjekt der Betrachtung. Auf diesem Moment des Umdrehens wird an späterer Stelle, im Kontext der Rückenfigur, noch einmal zurückgekommen.

Auf der inhaltlichen Ebene sind die Bezüge zur romantischen Naturbetrachtung im Monolog zu verorten. Mit den auf *“I-love-you”* folgenden Worten *“and this place”*²²⁶ zeigt Bar-On uns diesen Ort, diesen Olivenhain, diesen Moment aus ihrem Blickwinkel und das – weil sie den Monolog in ihrem Text beschreibt als: *“or (the view) of my state of mind”*²²⁷ – in romantischer Färbung. In dieser Aussage, im Gleichsetzen von der Beschreibung der Naturbetrachtung und der Beschreibung ihres Geisteszustandes ist eine Verschmelzung von ihr als Künstlersubjekt mit der Naturbetrachtung zu bemerken. Hier ist neben der Hervorhebung des Künstlersubjekts, der Naturbetrachtung und der Subjektivität der Naturbetrachtung gleichzeitig ein Hinweis auf die Verschmelzung mit der Natur, die gefühlsbetonte Naturverschmelzung der Betrachtenden mit dem Werk vorzufinden. Neben der Betonung der *Wahrnehmung* weist Bar-On hier zusätzlich auf eine *unmittelbare Wahrnehmung des Natur-Schönen* hin:

*“I am so enamoured by this fragrant air... and I sense meaning in this moments... perhaps... in this twilight – in the rapture of the abundance we will smile simply... sip this beauty in”*²²⁸

Dieser Bezug auf *Schönheit* und *Unmittelbarkeit* mit den Worten *“we will smile simply... sip this beauty in”* in Kombination mit der Absicht, eine ‘Verschmelzung’ von Individuum und Werk (oder auch Natur) zu erreichen, ist erneut als eine romantische Haltung lesbar. Auch in *View-the*

²²⁶ Bar-On, *View-the performance*, im Monolog im zweiten Dokumentationsvideo, ab 01’42”

²²⁷ Bar-On, *View-the performance*, im Text

²²⁸ Bar-On, *View-the performance*, im Monolog im zweiten Dokumentationsvideo, ab 0’20”

video-films betont sie den Bezug zur Natur auf der verbalen Ebene.²²⁹ Sie setzt sich selbst und uns in Beziehung mit der Umwelt, dem ganzen Setting,²³⁰ wenn sie dort sagt: *“The wind – it blows – and the light, and the color, and the line... – the route – I don’t know... where it’s going...”*²³¹ Es ist auch die Ungewissheit – und das Suchen.

5.6. Betrachtung der Natur

Dass es um die Betrachtung der *Natur* geht, ist durch viele Aspekte des Werks offensichtlich. Ganz grundlegend ist festzuhalten, dass sich durch das Freiluftsetting im Olivenhain vor dem Hintergrund des ‘Karmelgebirges’²³² der Bezug zur ‘Natur’ als formale Basis fixiert. Wobei ‘Natur’ hier unter Anführungszeichen gesetzt wurde, da es sich einerseits beim Olivenhain eigentlich um eine kultivierte Naturlandschaft handelt und die Olive als Pflanze noch eine eigene Symbolik mit sich bringt²³³. Andererseits erwies sich der Begriff *Natur* im Unterfangen der begrifflichen Schärfung überhaupt als etwas nebulös. Im historischen Wörterbuch ‘Ästhetische Grundbegriffe’ beginnt der von Hartmut Böhme verfasste Aufsatz ‘*Natürlich/Natur*’ mit folgendem Satz: *“Natur kann aus systematischen Gründen nicht begrifflich definiert werden.”* Dann folgen 65 dichte Seiten, auf denen die *“historischen Konzepte von Natur rekonstruiert werden, welche die Begriffs- und Ideengeschichte, den Kunst- und Kulturwissenschaften, der Anthropologie, der Philosophie und Technikgeschichte zugänglich sind.”*²³⁴ Etymologisch wurzelt der Begriff *Natur* im lateinischen:

*‘Natura’ ist von ‘nasci’ abgeleitet (gezeugt oder geboren werden) und meint im übertragenen Sinn dasjenige, was entstanden ist und einen Ursprung hat, aus dem heraus es geboren oder entsprungen ist. ‘Nascentia’ bedeutet Geburt, ‘nati’ Kinder.*²³⁵

²²⁹ Vgl. Detaillierte Materialsichtung von *View the Videofilms* (BEFORE DARK) im Anhang II.

²³⁰ Vgl. hierzu auch Bar-Ons Videoarbeit ‘Portrait’ 1999, in der sich Bar-On mit dem Kameramann über das Bild unterhält: *“How is the picture?” [The voice of the cameraman, responding to her question, is heard in the background.] “I can hardly describe to you the beauty of these places untouched. [...] I could never do any justice in describing this beauty to you. These shrubs so green and the red winged fly. And PEOPLE, they become so playful when they come in touch / It is really a matter of the relationship between human being, the horizon and the sun. There is something about this relationship that reveals itself, again and again, in children’s paintings, in paintings... in photographs... They actually describe the situation. – the human situation / You know what I mean? / Good. / What does this picture look like now?” (Adina Bar-On, portrait. 1999, in: Homepage Bar-On (works) <<https://adinabaron.com/works/video-portrait/>> [Stand: 6.11.2019])*

²³¹ Bar-On, *View-the Videofilms*, ab 07’47”

²³² Anm.: Das Gebirge gilt, wie zuvor bemerkt, als ‘die romantische Landschaft’ schlechthin – auch wenn es in unseren österreichischen Augen nicht wie ein Gebirge aussieht ist das Karmelgebirge in Israel durchaus ernstzunehmend.

²³³ Zur Symbolik des Olivenhains siehe zweites Kapitel.

²³⁴ Vgl. Böhme, *Natürlich/Natur*, S.432f

²³⁵ Ebd. S.433

Böhme bemerkt hier, dass der Ursprung des Begriffs in einem *sexuell-generativen Feld* liegt und dies *“in die modernen europäischen Sprachen”* hineinwirke. Hingegen entnimmt das Griechische ihre Vorstellung der Vegetation, mit dem Wort *‘physis’*, einer Ableitung von *‘phyein’* (*wachsen lassen*), ein Wachsen und Aufblühen vermittelnd. Es gab auch viele andere Vorstellungen von Natur,²³⁶ die das europäische Denken prägten. Wie Hartmut Böhme bemerkt, finden wir in diesen Konzepten, die sich in den verschiedenen Begriffen niederschreiben, *nicht die Natur selbst, sondern Verständigungsformeln über diese*.²³⁷

5.7. Landschaftsbegriff und Aussicht in die Ferne

Wenn wir nun diesen Aspekt der *Naturbetrachtung* in Erwägung ziehen, eignet sich vermutlich der Landschaftsbegriff²³⁸ für unser Unterfangen besser als der Naturbegriff. Eine *Betrachtung* der Natur ist die grundlegende Definition von Landschaft, dem betrachtenden Subjekt kommt bei diesem Begriff eine zentrale Funktion zu.²³⁹ Da es sich beim Olivenhain außerdem nicht um ein *unberührtes* Stück Natur *an sich* handelt, ist auch die Hervorhebung der *kultivierten* Natur, also der Mischung aus Kultur und Natur wesentlich, was ein weiteres Merkmal der Definition von

²³⁶ Beispielsweise wurde Natur über lange Zeiträume hinweg als *‘creatura’* (Schöpfung/Geschöpf) verstanden, und stand so, ein Subjekt der Schöpfung voraussetzend, nicht recht vereinbar neben der Vorstellung des *‘Gewachsenen’*. Im griechischen *‘Kosmos’* wurde Natur als geschmückte Ordnung verstanden, ausgerichtet auf wohlgestaltete und deshalb *‘schöne’* Verhältnisse. Die neuzeitliche Wissenschaft hat dieses Schöne aus der Ordnung entfernt, dort geht es um alle Erscheinungen, insofern diese unter Gesetzen stehen. Nun wäre mit dieser Definition durchaus argumentierbar, dass auch das *‘Universum’* (das *‘ins Eine gewendete Alles’*) Natur ist, das ist jedoch nicht ohne weiteres geltend zu machen, da die systematische Einheit der gesetzlichen Natur nicht gesichert ist. Der Ausdruck *‘All’* (*‘to pan’*, Alles oder das All), der bei den Griechen noch weiter gefasst war als bei uns, ist im antiken Griechenland ein weiterer Ausdruck für Natur. (Vgl. Böhme, *Natürlich/Natur*, S.433)

²³⁷ Vgl. *ebd.* S.433

²³⁸ In Lobsiens aufschlußreicher Definition des Landschaftsbegriffs (als ästhetischer Grundbegriff in Literatur und Prosa) sind die wesentlichen Aspekte des Begriffs gefasst: *“Im engeren Sinne eines Ästhetischen Grundbegriffs meint Landschaft die ästhetische Erfahrung der sinnlich erschlossenen Natur. Die wahrnehmbare Natur muß in einen spezifischen Modus der Rezeption und des subjektiven Erlebens transformiert werden, um Landschaft zu sein. Diese Transformation der Natur in Landschaft, die Erfassung von Natur als Landschaft, ist nur unter bestimmten historischen wie systematischen Voraussetzungen möglich. Sie impliziert (1) ein Subjekt der Erfahrung, (2) ein perspektivisches Wahrnehmungssystem mit dem Subjekt als Blickpunkt, (3) eine spezifische Form des Sich-Wissens und Sich-zu-sich-Verhaltens des Landschaftssubjekts (eine Struktur der Subjektivität), (4) einen Satz von Interpretationskonventionen (...) (5) einen expliziten, partialen Begriff von Natur, die primär als die dem Menschen begegnende und umgebende Welt (Naturdinge im Gegensatz zu den Produkten menschlicher Tätigkeit) begriffen wird, nicht vorrangig als die in der materiellen Welt wirkende kreative und regulative Kraft (die als sie selber unsichtbar ist).”* Hilmar Frank und Eckhard Lobsien, *Landschaft*, in: Barck, Karlheinz[Hrsg.]: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 3. Harmonie - Material*. Metzler, Stuttgart [u.a.] 2001. S.617-665, hier Lobsien S.646

²³⁹ Vgl. *ebd.* hier Frank S.619f

Landschaft darstellt²⁴⁰. Beate Söntgen formuliert treffend, dass in der Gestaltung des *Verhältnisses von Subjekt und Landschaft* die Verwandtschaft zum romantischen Bild hervortritt. *“Die Landschaft ist ein Seelengefäß. In ihr spiegelt sich unser Ich, wie die Landschaft in uns wiederhallt. (...) Im Konzept Landschaft (...) sind betrachtete Natur und betrachtendes Subjekt unauflöslich verschmolzen.”*²⁴¹ Wenn *“der Akzent des Landschaftsverständnisses vom motivisch objektiven zum stimmungshaft subjektiven verlagert wird”* ist von einem *romantischen Landschaftsbegriff* die Rede. Die kreative Leistung, die der Einbildungskraft schon zugeschrieben wird, wird im folgenden Zitat Kants aus der *Kritik der Urteilskraft* (1790) gut sichtbar, indem er die Aussicht in die ‘*verschwommene Ferne*’ wertschätzend beschreibt:²⁴²

*Denn hier haftet ‘der Geschmack nicht sowohl an dem, was die Einbildungskraft in diesem Felde auffaßt, als vielmehr an dem, was sie hierbei zu dichten Anlaß bekommt, d.i. an den eigentlichen Phantasieen, womit sich das Gemüth unterhält, indessen daß es durch die Mannigfaltigkeit, auf die das Auge stößt, continuirlich erweckt wird.’*²⁴³

Dieses Zitat veranschaulicht die Entwicklung der Vorstellung von einer kreativen und subjektiven Vorstellungsleistung, die dann als Basis die Entwicklung der wahrnehmenden Dimension des Landschaftsbegriffs, eines subjektiven, stimmungsbefahenen Landschaftsbegriffs, mitbeeinflusst.²⁴⁴ In der weiteren Entwicklung wird – wie bei der Begriffsbesprechung von *romantisch* bemerkt wurde – *Naturschönes* und *Erhabenes*, und das Wechselspiel zwischen ihnen oder ihre Verschmelzung zu *der* romantischen Landschaft.²⁴⁵ Vor allem aber im Sujet der Rückenfigur, das schon seit der Antike in der Malerei thematisiert wird, aber sich erst in der Romantik zu einem zentralen Thema der Landschaftsmalerei entwickelte, verorten sich Bezüge zu Subjektivität und Wahrnehmung.

²⁴⁰ *“Landschaft ist nicht angeschauter Naturauschnitt schlechthin, sie ist vielmehr der angeschaute Lebensraum, der sich gewöhnlich – und dies seit der Entstehung des Begriffs – aus Naturgegebenheiten und Menschenwerk zusammensetzt(...)”* (ebd. S.619f)

²⁴¹ Beate Söntgen, *Hinter dem Rücken der Figur. Das Nachleben der Romantik in der Kunst der Gegenwart*, in: Hollein, Max und Weinbart, Martina [Hrsg.]: *Wunschwelten : neue Romantik in der Kunst der Gegenwart ; [Katalog anlässlich der Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt, 12. Mai - 28. August 2005]* Schirn Kunsthalle Frankfurt: Hatje Cantz; Ostfildern-Ruit 2005; S.66-74, hier S.67

²⁴² Vgl. Frank (in Frank und Lobsien, *Landschaft*) S632f

²⁴³ Zitiert nach Frank und Lobsien, *Landschaft*, S.632

²⁴⁴ Siehe auch Abschnitt über Einfühlung und die Einbildungskraft bzw. auch den Abschnitt über die Gefühle und die Subjektivierung in der Aufklärung.

²⁴⁵ Vgl. Müller, *Romantisch/Romantik*, S.319f



Adina Bar-On *View-the performance* (1997-98), zweite Fotoserie Abb.2 (links) und Abb.3 (rechts)

5.8. Verweis auf die Rückenfigur

*Die Rückenfigur ist ein beliebtes Mittel der romantischen Malerei, dieses Konzepts von Landschaft, die Sehnsucht nach Verschmelzung und Unmittelbarkeit in ein Bild zu bringen. Die Rückenfigur ist eine Figur, die den Akt der Betrachtung selbst in Szene setzt.*²⁴⁶

In der zweiten Fotoserie und im dritten Dokumentationsvideo lässt sich ein relativ deutlicher Verweis auf das Sujet der Rückenfigur als Landschaftssujet ausmachen. Das Bar-On, die ursprünglich Malerei studierte, und auch selbst Einflüsse großer Maler auf ihr künstlerisches Werk nennt,²⁴⁷ eher aus der Malerei wie aus der Literatur zitiert ist als wahrscheinlich anzunehmen. Wenn wir die Rückenfigur, die die Identifikation des Betrachters erleichtern soll, mit dem Sonnenuntergang in Kombination denken, erinnert es schnell an die (erst von Casper David Friedrich in der *Landschaftsmalerei* als Sujet eingeführte) Rückenfigur.²⁴⁸ Dieses Sujet zeigt den Akt des Betrachtens und es geht somit nicht primär um die 'Natur' sondern die Rückenfigur *"infiziert vielmehr die sie umgebende Natur mit ihrem Blick: Natur erscheint als schon betrachtete, als geformt durch einen Blick, (...), also als Landschaft."*²⁴⁹ Der *Mönch am Meer* ist das am meisten zitierte Bild wenn es um die Verschmelzung des betrachtenden Subjekts mit dem Bild geht.

*Caspar David Friedrichs Mönch am Meer ist die radikalste Formulierung einer solchen Verwobenheit von betrachtendem Subjekt und Landschaft.*²⁵⁰

²⁴⁶ Söngten, *Hinter dem Rücken der Figur*, S.68

²⁴⁷ "A partial list of historic influences on my performance work are: the gaze in Rembrandt's portraits, crossing into the viewer's space; Leonardo da Vinci's association between landscape and portrait; Vermeer's coordination between object, gaze, space; Francisco Goya's modes of positioning of the human figure; (...)" (Bar-On 2018) (siehe Broms, 9 Questions)

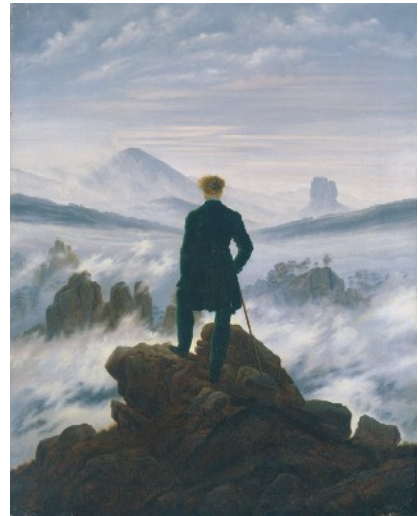
²⁴⁸ Neben der hier besprochenen Interpretation ist das Rückenfigur-Sujet auch als ein Verweis auf das 'Künstlersubjekt' interpretierbar, weil die Künstlendarstellung als Rückenfigur relativ klassisch ist [z.B. Vermeer].

²⁴⁹ Söngten, *Hinter dem Rücken der Figur*, S.68

²⁵⁰ Ebd.



Adina Bar-On, *View the performance* (1997-98), 2.Fotoserie, Abb.1



Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*; um 1818

Interessant für unseren Kontext ist jedenfalls, dass Friedrich ein deutscher Maler ist, dessen Werk dann für die NS-Propaganda missbraucht wurde.²⁵¹ Nach Nina Hinrichs Analyse der Rezeption von Friedrichs Werk zu schließen, ist der direkte Konnex zwischen Romantik und Nationalsozialistischem Gedankengut falsch:

*Romantische Charakteristika, die nicht in das nationalsozialistische Weltbild passten, wurden verzerrt dargestellt, umgedeutet oder sogar ignoriert. Das religiös romantische Naturerleben, die Gefühlsbetontheit und das Träumerische wurden abgelehnt.*²⁵²

Caspar David Friedrichs Werk wurde vor allem Anfang des 20.Jahrhunderts vom Vorläufer des Impressionismus zur *Ikone des erwachenden deutschen Nationalbewusstseins* umgedeutet.²⁵³ Diesen Hintergrund veranschaulicht beispielsweise das Gemälde *Der Wanderer über dem Nebelmeer*. Bei diesem Bild ist von Beginn der Rezeptionsgeschichte an unklar, ob es wirklich aus der Hand Friedrichs stammt – so muss bereits Ludwig Grote bei seinem Aufsatz 1950 Friedrichs Autorenschaft argumentieren.²⁵⁴ Das Werk ist interessanterweise erst 1939 *aufgetaucht*, in der

²⁵¹ Vgl. Nina Hinrichs, *Analyse der Friedrich-Rezeption im Nationalsozialismus*, in: *Caspar David Friedrich – Ein deutscher Künstler des Nordens. Analyse der Friedrich-Rezeption im 19. Jahrhundert und im Nationalsozialismus*. [Bau + Kunst 20], Ludwig Verlag, Kiel 2011, S.165-246

²⁵² Ebd. S.170

²⁵³ Vgl. Jenns Howold, *Verschlüsselte Bilder: Patriotische Botschaften*. In: *Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik*. [Ausstellungskatalog zur Ausstellung im Museum Folkwang Essen 5.Mai-20.August 2006 und in der Hamburger Kunsthalle 7.Okttober 2006-28.Jänner 2007], Hubertus Gäßner [Hrsg.], Hirmer, München 2006 S. 58-66, hier S.58

²⁵⁴ Vgl. Ludwig Grote, *Der Wanderer über dem Nebelmeer. Ein Beitrag zu Caspar David Friedrichs Bildgestaltung*. In: *Die Kunst und das Schöne Heim*. 48. Jahrgang, Heft 11, August 1950. Bruckmann Verlag, München 1950. S. 401-404, hier S.401f

“Galerie Dr. W. A. Luz, Berlin, ? - ca. vor 1.9.1939”.²⁵⁵ Verbunden mit der Tatsache, das es unsigniert ist (Friedrich signierte prinzipiell nicht) und gerade dieses Werk für die gezielte Propaganda verwendet wurde ist, die Frage nach der Autorenschaft durchaus gegeben – hier ist unklar, ob es nur im Dienste der NS-Propaganda Friedrich zugeschrieben wurde. *Der Mönch am Meer* und *die Frau vor der untergehenden Sonne* eigneten sich offensichtlich nicht so gut dafür wie der *Wanderer*. Durch die zum Umfeld verhältnismäßig große Proportionierung der Rückenfigur bei Bar-Ons zweiter Fotoserie von *View-the performance* ist ein Verweis auf den *Wanderer* nicht auszuschließen, bei dem die überproportionierte Größe auffällt.²⁵⁶ Dadurch holt Bar-On noch einen ganz anderen Themenkomplex in das Werk. Dieser Kontext von Autorenschaft und Propaganda ist aus Platzgründen hier leider nicht behandelbar.

Durch die Größe der Figur der Künstlerin deutet Adina Bar-On schon auf eine personalisiertere, subjektivere Version der Rückenfigur im Vergleich zu einer im Bild verschwindenden Identifikationsfigur, wie es bei der ersten Fotoserie (*View-the performance*: Abb.1-4) und beim *Mönch am Meer* der Fall ist. Nicht zu vernachlässigen ist eine Wiederholung von zwei Posen auf Bar-Ons Fotoserie: neben dem ‘betrachtenden Rückensujet’ erinnert die andere Pose, wo die Künstlerin auf aufgestütztem Ellbogen liegt (vgl. Abb.), eher an einen Verweis auf eine Darstellung von einer *Frau als Allegorie*. Dadurch verortet sie sich zugleich als Subjekt und Objekt, als Künstlerin und Modell.



Caspar David Friedrich
Der Mönch am Meer (um 1809)



Adina Bar-On *View-the performance*
(1997-98) 1. Fotoserie, Abb. 3

²⁵⁵ Vgl. Ute Haug, Caspar David Friedrich, *Wanderer über dem Nebelmeer*, Provenienz, in: *Hamburger Kunsthalle*: 13.12.2019, <<https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/caspar-david-friedrich/wanderer-ueber-dem-nebelmeer>> [Stand 7.2.2020]

²⁵⁶ Vor allem im Vergleich zum *Mönch am Meer*, ist aber auch bei anderen Bildern Friedrichs mit größerer Rückenfigur, als es beim *Mönch am Meer* der Fall ist, auffallend.

Raqefet A. Yedidia betitelt ihren Text über View²⁵⁷ übersetzbar mit: *Die Hohepriesterin der Bacchanalien am Karmelgebirge* – der Titel klingt ganz so, als wäre er als Gegenstatement zum *Mönch am Meer* erdacht. Dieser Anregung Folge leistend und Friedrichs *Mönch am Meer* gemeinsam mit der ersten Fotoserie von *View–the performance* betrachtend (siehe Abbildung vorherige Seite) fällt auf, dass das verbindende Aspekt auch die Distanz zur menschlichen Figur in der Landschaft ist, die mit der Landschaft zu verschmelzen scheint. Dadurch bekommt die Figur etwas ‘Allgemeines’ und vermittelt Transzendenz. Es könnte auch eine Gegenüberstellung von einem beim *Mönch im Meer* dargestellten *Akt der (visuellen) Betrachtung* – und einem *Akt der wertschätzenden (führenden) Wahrnehmung* bei *View–the performance* (durch das Medium der Performance ermöglicht) festgestellt werden. So lässt das daran zurückdenken, als die führende Vorstellung der anschaulichen weichen musste, und in dieser Entwicklung vom Führenden zum Visuellen ist meiner Meinung nach ein wichtiger Moment festzumachen. Durch das Hervorheben des Akts der Wahrnehmung in Verbindung mit der Ferne wird die Figur zur Identifikationsfigur. Von der Perspektive des Verweises auf den *Mönch am Meer* aus gesehen formuliert sich das *weibliche Subjekt*²⁵⁸ als Gegenposition zum männlichen Subjekt beim *Mönch am Meer* – und der Romantik – als zusätzliches Statement bei *View–the performance*. Dieser Verweis auf das explizit weibliche Subjekt im Vergleich zur Historie lässt sich nicht tätigen, wenn wir das Werk mit beispielsweise der *Frau vor der untergehenden Sonne* in Beziehung setzen, bei dem mit dem Sonnenuntergang, den rötlichen Farben des Hintergrunds (des Karmelgebirges) und der weiblichen Rückenfigur auf jeden Fall auch ein Vergleich anzustellen ist – dieser wäre jedoch eher bei den Einstellungen mit der Tochter zu verorten, wie beispielsweise in der Anfangsszene im ersten Dokumentationsvideo oder im *HADES* Teil von *View-the video-films*. Wenn wir uns nun der *Frau vor der untergehenden Sonne* zuwenden, ist im Vergleich zum *Mönch am Meer*, wo der Mensch als Identifikationsfigur noch anonym bleibt, durch die größere Darstellung der Figur im Vergleich zur Landschaft bereits eine Personalisierung und Charakterisierung festzustellen. So vollzieht sich auch in der Betrachtung der Fotoserien von *View-the Performance* die Bewegung von einem ‘allgemeineren Rückenfigursujet’ [das bei Bar-On performend im Hain alla ‘die

²⁵⁷ Vgl. Yedidia, *Hohepriesterin der Bacchanalien*

²⁵⁸ “Der Begriff Weiblichkeit verweist auf eine bis in die Antike zurückgehende Praxis der Polarisierung von Kultur und Natur, Verstand und Gefühl, Geist und Körper und auf die damit einhergehende Festlegung der >weiblichen Natur< auf Irrationalität (Aristoteles) und Schönheit, Natürlichkeit und Scham (Agnolo Firenzuola) auf Kunst und Poesie (Friedrich Schlegel), Immoralität und Hässlichkeit (Schopenhauer), Einfühlsamkeit bzw. Gefühlsintensität (Rousseau, Kant), auf ein Mangelwesen (Freud) bzw., im phallogozentrischen Symbolsystem, eine Nicht-Existenz (Lacan). Die im philosophischen und ästhetischen Diskurs bis ins 20. Jh. wirksamen Dichtomien – Männlich/Weiblich, das Eine/ das Andere, Innen / Außen, Subjekt/ Objekt, Sprache/ Komplexität – sind Begriffe und Kategorien der männlichen Subjektkonstruktion, die über die imaginierte Weiblichkeit erfolgt. Weiblichkeit als Phantom männlicher Einbildungskraft, inszeniert in einer Serie von Bildern, verweist somit letztendlich auf Konstruktionen von Männlichkeit.” (Dornhof, S.489)

Hohepriesterin der Bacchanalien im Karmelgebirge zu verorten ist; vergleichbar mit Friedrichs *Mönch am Meer*] zu einem 'persönlicheren, charakteristischeren Rückensujet' [hier wird die Szene mit der Tochter der Künstlerin vor dem Sonnenuntergang angesprochen oder die Schlusszene in Hades, vergleichbar mit *Frau vor untergehender Sonne* (siehe Abbildung); oder die betrachtenden Posen von Bar-On bei der 2.Fotoserie vergleichbar mit dem *Wanderer über dem Nebelmeer* (siehe Abb. auf S.68)]. Dieses Rückenfigur-Sujet wird mit dem revolutionären Moment in der Performance gebrochen, bei dem sich die Künstlerin zu den Betrachterinnen und Betrachtern umdreht. Indem sich die Künstlerin umdreht, und den Verweis auf ihre eigene Individualität und *Emotionen* macht, wird sie von der Identifikationsfigur zum *empfindsamen* Individuum. Sie wird von der Allegorie [wie es bei der liegenden Rückenpose angedeutet wird, und auch bei *MEMORY* in *View-the videofilms*²⁵⁹] zum weiblichen Subjekt. Sie vollzieht den Wandel vom Allgemeinen zum Spezifischen. Was bedeutet das für die Identifikationshandlung der Betrachtenden? Diese wird zurückgeworfen – in die eigene Individualität jedes einzelnen Individuums. Erst dann ist wirklicher Kontakt zwischen Menschen, ist Intimität möglich. Dieser Aspekt wurde auch im Kapitel 4 dargelegt.



Caspar David Friedrich
Frau vor untergehender Sonne (um 1818)



Adina Bar-On *View-the video-films* (1999), *HADES*
Videostill bei 13'33"

Wenn wir nun noch mitdenken, dass einerseits Friedrich, der anscheinend ein unglaublich oft zitierter Verweis auf die romantische Landschaft ist, ein *deutscher* Maler ist und das andererseits mit dem Gedanken verbinden, dass das romantische Denken und Friedrichs Werk für Nazi-Ideologie und Propaganda missbraucht wurde, dann ist das Umdrehen von Bar-On mit dem suggerieren eines intimen Kontakts zwischen zwei Individuen (ist das Liebe?), und somit der Bruch mit dem Ideal, als Gegenentwurf zu einer idealisierenden, ausschließenden und kriegsbehafteten Gesellschaft eine weitere Interpretationsmöglichkeit. Der (deutsche) Idealismus

²⁵⁹ Vgl. *Visuelle Schnittanalyse von Memory in Anhang II*

wird durch gefühlsbetonte Individualität, emphatische Intimität und durch Liebe überwunden. In diesem Zusammenhang ist noch zu sagen, dass in *View-the video-films* eine Entsprechung dieser Thematik in *MEMORY* zu sehen ist, mit dem letzten Bild jeder Sequenz wo Bar-On über ihre Schulter zu uns zurückblickt.²⁶⁰ Der Titel in Verbindung mit dem Verweis auf den Bruch mit der Rückenfigur deutet hier auf eine Versöhnung mit – und vielleicht auch ein sich lösen von – der Vergangenheit hin. Zusätzlich dazu ist in diesem Zusammenhang zu bemerken, dass *Einfühlung* als Mittel zur Aufarbeitung gesehen werden kann.²⁶¹ Auch lässt *MEMORY* – wegen der Andeutung der Endlosen Wiederholung der Erinnerung, die immer mit dem Bild der zu uns Betrachtenden Zurückschauen der Künstlerin endet – an eine Überwindung der Erinnerung oder ein Loslassen von ihr denken.

5.9. Wiederbelebung der Romantik in der Postmoderne:

Seit den 70er/80er Jahren des letzten Jahrhunderts erfahren Kategorien wie *Wunderbares, Phantasie, Natur, Chaos, neue Mythologie* und Denkfiguren wie *Vernunft- und Aufklärungskritik, Grenzüberschreitung, Fragment, Regellosigkeit* eine Neubelebung.²⁶²

*Die Bündelung dieser Begriffe zur 'Postmoderne' hat zu einer Art neuen 'Querelle' geführt deren Analogie zum Gegensatz Romantik vs. Aufklärung bzw. Klassik unverkennbar ist.(...) Tatsächlich wird der Aufschwung der Modernekritik seit den 1970er Jahren ebenso von einer Rehabilitierung der Romantik und später romantischer Denkstrukturen (Nietzsche) begleitet wie von einer vehementen Kritik romantischer Versöhnungskategorien.*²⁶³

Auch gibt es einen intensiven Diskurs über die Romantik in den 80ern und 90ern, im Zuge der Vernunftkritik wird die Romantik als Aufklärungskritik affimiert, und es wird argumentiert, dass sie als eigentliche Moderne oder Prä-Moderne anzusehen sei. *“Die an Hegel anknüpfende liberale Romantikkritik hätte dann der beginnenden Phantasie der Moderne den Prozeß gemacht.”*²⁶⁴

So gab es auch in der Kunst, vor allem in den 90ern des 20. und in den Nuller Jahren des 21. Jahrhunderts eine Wiederbelebung der Romantik und der mit ihr verbundenen Themen, mit der Naturthematik und des Landschaftsbegriffs. Als Beispiel hierfür dienen eine Mehrzahl von

²⁶⁰ Vgl. hierzu die visuelle Schnittanalyse von *MEMORY* in Anhang II.

²⁶¹ Vgl. hierzu die Verbindung zwischen der ästhetischen Distanz, dem 'Identifikationsverbot' und der schleichenden Aufarbeitung im Deutschland der Nachkriegszeit, in Fontius, *Einfühlung/Empathie/Identifikation*, S.138-142, und speziell zur *Einfühlung /Identifikation in Zusammenhang mit Aufarbeitung* ebd. S.141f

²⁶² Vgl. Müller, *Romantisch/Romantik*, S.316

²⁶³ Ebd. S.316

²⁶⁴ Ebd. S.343

Ausstellungen wie *Von der Natur in der Kunst*²⁶⁵ (1990); *Landschaft mit dem Blick der 90er Jahre*²⁶⁶ (1995/96); *Natural Reality – Künstlerpositionen zwischen Natur und Kultur*²⁶⁷ (1999); *Wunschwelten – neue Romantik in der Kunst der Gegenwart*²⁶⁸ (2005); *Ferne Nähe – Natur in der zeitgenössischen Kunst* (2009)²⁶⁹ und *Landschaft als Weltsicht – Kunst vom 17. Jh bis in die Gegenwart*²⁷⁰ (2010-12). Die Natur wird im Zuge dieser Neubelebung auch neu besetzt und die *Romantische Lesart der Natur* als politisch verortet. Max Hollein bringt in seiner Einleitung zum Ausstellungskatalog *Wunschwelten: neue Romantik in der Kunst der Gegenwart* die reflektierte Wiederentdeckung einer romantischen Haltung von jungen Künstlerinnen und Künstlern in der zeitgenössischen Kunst mit dem Wandel der Zeit in Verbindung: *„Geborgenheit und Intimität sind immer stärker gewordene Desiderate in einer Gesellschaft, die durch die wachsende Mobilität und die rasante Umstrukturierung sozialer Netze verunsichert ist.“*²⁷¹ Außerdem bezeichnet Hollein diese Entwicklung in der Kunst als Schlüsselmoment:

*Denn nachdem sich die diskursanalytische Kunst der letzten Jahre, bei der die soziale Handlung im Vordergrund stand, nahezu bis zur Selbstauflösung an den gescheiterten Utopien der Postindustrialisierung und den Folgen der Globalisierung abgearbeitet hat, wartet die neue romantische Strömung mit einem positiven kreativen Entwurf jenseits unserer Alltagswelt auf – mit enthalten die bewussten Provokationen, dass man in der Kunst auch wieder einmal mit Schönheit argumentiert und eine Rückgewinnung des kreativen Prozesses, eine Wiederbelebung des klassischen Künstlerbildes propagiert.*²⁷²

²⁶⁵ Peter Weiermaier [Hrsg.], *Von der Natur in der Kunst: eine Ausstellung der Wiener Festwochen*, 3. Mai bis 15. Juli 1990, Messepalast Wien. Wiener Festwochen, Wien 1990

²⁶⁶ Kathrin Becker und Klara Wallner [Hrsg.], *(Landschaft) mit dem Blick der 90er Jahre* [erscheint begleitend zur Ausstellung *(Landschaft) mit dem Blick der 90er Jahre*; Mittelrhein-Museum Koblenz: 12. 10. 1995 - 7. 1. 1996; Museum Schloß Burgk-Saale: 23. 3. - 9. 6. 1996; Haus am Waldsee, Berlin: 6. 7. - 11. 8. 1996] König: Köln 1995

²⁶⁷ Ludwigsforum für internationale Kunst in Aachen [Hrsg.]: *Natural Reality. Künstlerische Positionen zwischen Natur und Kultur* [Ausstellungskatalog], Daco Verlag, Stuttgart 1999.

²⁶⁸ Max Hollein und Martina Weinhart [Hrsg.]: *Wunschwelten : neue Romantik in der Kunst der Gegenwart* ; [Katalog anlässlich der Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt, 12. Mai - 28. August 2005] Schirn Kunsthalle Frankfurt: Hatje Cantz; Ostfildern-Ruit 2005.

²⁶⁹ Adolphs Volker und Annett Frey [Hrsg.] *Ferne Nähe : Natur in der Kunst der Gegenwart* ; [anlässlich der Ausstellung "Ferne Nähe. Natur in der Kunst der Gegenwart", Kunstmuseum Bonn 10. September - 15. November 2009]. Kunstmuseum Bonn, Wienand, Köln 2009

²⁷⁰ Silke von Berswordt-Wallrabe, [Hrsg.], *Landschaft als Weltsicht : Kunst vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart* ; *Gemälde, Fotografien, Videoinstallationen und Arbeiten auf Papier* ; [Stiftung Situation Kunst, Bochum, 8. Mai - 21. November 2010, Kunsthalle zu Kiel, 29. Januar - 25. April 2011, Museum Wiesbaden, Mai - September 2011, Kunstsammlungen Chemnitz, November 2011 - Januar 2012, Bonnefantenmuseum Maastricht, April - Juni 2012], Wienand, Köln 2010

²⁷¹ Hollein (in Hollein und Weinhart, *Wunschwelten*), S.12

²⁷² Ebd. S.13

6. Formale Ebene: mediale Auffächerung und Transformation

Auf formaler Ebene weist die Arbeit *View-the performance* eine interessante mediale Auffächerung auf. Es ist als ein medienübergreifendes Werk gestaltet und mit der Absicht auf (Medien-)transformierendes Erleben aufgebaut. Zu Beginn dieses Kapitels wird der Einsatz von *medialen* Verweisen im Werk und die Auffächerung und Transformation auf dieser Ebene geklärt. Hier bietet sich am Ende der Transformationskette auch eine Überwindungsinterpretation an. Der Rest des Kapitels ist der Werkmanifestation von View in drei Momenten gewidmet – dem realen Event, der Dokumentation und Repräsentation und der Videoarbeit *View-the videofilms* als Teil dieses Werkzyklus.

6.1. Mediale Bezüge und kinematografische Elemente:

Durch den Bezug zum Amphitheater, der im Setting verankert wurde,²⁷³ steht am Anfang des Rezeptionseindrucks das *Theater als Medium*. Da es sich um ein Freilufttheater handelt wird die *Welt zur Bühne*. Dann werden mehrere *kinematografische Elemente* in das Werk eingeführt. Als kinematografische Elemente werden hier solche bezeichnet, die auf das Medium des Films in seiner Gesamtheit verweisen. In der Repräsentation der Performance auf der Homepage der Künstlerin sind die Fotos der Begegnung zwischen Künstlerin und Publikum von einem Fernseh Bildschirm abfotografiert²⁷⁴, für uns in der Rezeption mittels der Dokumentation bildet das das erste kinematografische Element. Die Frage, warum genau im Augenblick des Kontakts dieses Element eingesetzt wird, wurde hauptsächlich mit einem Zitat Novalis' auf die *romantische Ferne* beantwortet. In der Fotodokumentation wird das kinematografische Element erst am Schluss der Performance beim Moment des Kontakts gesetzt. In der Betrachtung und Interpretation des Videomaterials stellt sich jedoch heraus, dass durch die Lautsprechermusik – und im weiteren Verlauf mit den Kopfhörern – in der Performance bereits zu einem frühen Zeitpunkt kinematografische Elemente gesetzt wurden. Mit der *Lautsprechermusik* als nächstes kinematografisches Element²⁷⁵ wird der Bezug zum Filmischen eindeutig – auch dadurch, dass die Musik an Filmmusik erinnert. Es passiert eine graduell zunehmende Vermischung von Realitäten, und der Eindruck des Settings transformiert sich von dem des Freilufttheaters zu dem eines (Freiluft-)Kinos, wodurch sich auch die Rezeptionserfahrung ändert. Hier beginnt der Film im Kopf. Danach wird mit den *Kopfhörern* das dritte kinematografische Element eingeführt. Damit passiert noch eine Transformation im medialen Sinne. Wenn wir uns Alltagssituationen in

²⁷³ Vgl. zum Bezug zum Theater Kapitel 4.1. ab S.32

²⁷⁴ Vgl. auch Materialsichtung *View-the performance* im Anhang I, Fotomaterial

²⁷⁵ Vgl. Materialsichtung *View-the performance: Erstes Dokumentationsvideo* im Anhang I

Erinnerung rufen, die wir mit Kopfhörern erleben, wird uns bewusst, dass eine Transformation des Alltags durch dieses Mittel nahezu unvermeidbar ist. Die *Realität wird zur Fiktion*. An dieser Stelle ist der Moment der Transformation vom Kino zum *‘individuellen Film’* festzumachen. Durch die Stimme, die jeder Betrachterin und jedem Betrachter persönlich direkt ins Ohr haucht, verwandelt sich die Situation in eine intime Privatsituation. Die vorab angefertigte Audioarbeit der Künstlerin kommt als zusätzliches mediales Element hinzu.

Die Verschränkung des intimen Aspekts mit dem filmischen zeigt sich in den Audiowalks der Künstlerin *Janet Cardiff*, die oft in Zusammenarbeit mit ihrem Partner *George Bures Miller* entstehen. Durch auditive Elemente vermischt das Künstlerpaar Realität und Fiktive Welt.²⁷⁶ *“Janet Cardiff’s works, including the collaborations with her partner, George Bures Miller, are incurably romantic.”*²⁷⁷ Einer der prägenden Schlüsselmomente Cardiffs Hinwendung zu diesem Medium war der Wunsch, eine Intimität zu den Rezipierenden zu schaffen. Dies manifestiert sich in der Arbeit *Intimacies* (1992) bei deren Konzeption sie darüber nachdachte, wie sie mit den Rezipierenden intime Gespräche führen könnte, ohne diese mit ihrer eigenen Präsenz zu verunsichern und dadurch die Intimität zu stören.²⁷⁸ Janet Cardiff ist der Meinung, dass das auditive Medium dazu geeignet ist, eine Präsenz der Rezipierenden in ihrem eigenen Körper zu erreichen, und dass sie dieses Element auf eine Weise in ihrem Werk einsetzt, die ein Bewusstsein für den Raum und den eigenen Körper schaffen würde. Das Hyperreale würde wirkliche Realität real machen.²⁷⁹ In ihren Audiowalks zeigt sich noch ein Überschneidungspunkt mit View: *“Particular (...) is the way in which she blurs the boundaries between self and others, the I and the You of speech and communication.”*²⁸⁰ Im Vergleich zu View sind diese Arbeiten jedoch aktivierend. Meist gibt es eine Route als durchgeplantes Erlebnis, der der oder die Rezipierende folgt. Oft führen ihre Arbeiten die Hörenden aus dem Museum hinaus, oder auch durch die Stadt. Mit diesem Element setzt sie das Medium ganz anders ein als Bar-On.

²⁷⁶ Vgl. Carolyn Christov-Bakargiev, *An Intimate Distance Riddeled with Gaps: The Art of Janet Cardiff*, in: Carolyn Christov-Bakargiev, *Janet Cardiff. A Survey of Works including Collaborations with George Bures Miller*, [published to accompany the exhibition organized by P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island City, N.Y., October 14, 2001 - January 2002 ; touring venues: Musée d’art contemporain de Montréal, Montréal, Quebec (May 23 - September 8, 2002 ; Palazzo delle Esposizioni, Rome, Italy (November 13, 2002 - January 30, 2003)] P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island City, New York 2001, S.14-35, hier S.22.

²⁷⁷ *Ebd.* S.14

²⁷⁸ Vgl. *ebd.* S.30

²⁷⁹ Vgl. *ebd.* S.15f

²⁸⁰ *Ebd.* S.31

Durch die Überwindung der *räumlichen* Distanz von Bar-On wird der mediale Kontext erneut transformiert: Aus dem individuellen Film wird eine Realsituation. Durch das Einlösen des Versprechens der in Aussicht gestellten Begegnung,²⁸¹ wird *die Fiktion zur Realität*.

Mit dem Umdrehen am Ende der Performance wird eine Überwindung des *medialen* Kontextes vollzogen. Es passiert ein Bruch des Filmischen Moments durch eine Handlung, die in diesem Zusammenhang als ein *Aussteigen aus der Leinwand* oder *Verlassen der Bühne* bezeichnet werden kann. Nun kommen wir vom *realen*, in dem wir uns jedoch noch identifizieren,²⁸² zum Moment *des Kontakts*, von der Identifikation zur Individualität – und damit zum unmittelbaren Erlebnis der zwischenmenschlichen Begegnung. Somit ist die letzte Ebene, die in dieser Transformation in der Performance erreicht werden will, die der authentischen *Präsenz*. Mit *View-the Videofilms* ist dann in der *unmittelbaren medialen Wahrnehmung* noch eine zusätzliche Transformation des künstlerischen Mediums in *View* zu verorten.

6.2. Drei Werkmanifestationen

Wie ganz zu Anfang bemerkt wurde ist ein zusätzlicher spannender formaler Aspekt dieses Werks die Manifestation in drei unterschiedlichen Momenten: zuerst natürlich die wirkliche Performance vor etwas mehr als 20 Jahren und damit das reale Erlebnis und Erleben vor Ort. Der zweite Moment ist die Dokumentation und konstruierte Repräsentation des Werks auf der Homepage und das Rekonstruieren und Erleben mittels der Repräsentation. Zwischen dem realen Erleben einer 'romantischen' Aufhebung von 'Subjekt-Objekt-Trennung' versus der *intellektuellen Auseinandersetzung über* die Aufhebung der Trennung besteht naturgemäß eine gewisse Unvereinbarkeit – die Auseinandersetzung über Reflexion erfolgt mittels des Verstands, (sich zum Thema der romantischen Unmittelbarkeit gegenläufig verhaltend) anhand nur der konzeptuellen, visuellen, und (minimal) auditiven ästhetischen Eindrücke. Dies führt zu einer reflexiven Auseinandersetzung. Bei der realen Erfahrung muss es sich um eine weitaus existentialistischere, der reinen verstandesmäßigen Erfassung quasi gegenläufige, gehandelt haben.

*Alles ist aus folgendem Prinzip erwachsen: daß der Liebende nicht auf ein einfaches symptombehaftetes Subjekt reduziert werden durfte, sondern daß eher vermittelt werden mußte, was an Unzeitgemäßem, das heißt sich der Behandlung Entziehendem mitschwingt.*²⁸³

Dem trägt Barthes Rechnung, indem er seinen Text *Fragmente einer Sprache der Liebe* als Ausdrucksweise formuliert, nicht als Analyse. *„Daher die Wahl einer dramatischen Methode, die auf*

²⁸¹ Vgl. hierzu Kapitel 4: Erwartung und Distanzüberbrückung

²⁸² Vgl. hierzu auch die Besprechung der Rückenfigur in Kapitel 5 und den Absatz über den Blick in Kapitel 4.

²⁸³ Barthes, *Fragmente*, S.15

*Beispiele verzichtet und sich einzig auf die Wirkungsweise einer ersten Sprache (keiner Metasprache) stützt.*²⁸⁴ Ein ähnlicher Gedanke kann ein Grund für die von der Künstlerin gesehene Notwendigkeit sein, die Arbeit *View-the performance* in eine weitere Videoarbeit zu gießen. In diesem Prozess der weiteren Übersetzung ins filmische Medium als *Film* (und nicht als Dokumentation) ist die dritte ‘Werkmanifestation’ zu verorten. So sind diese drei Momente grundlegend voneinander zu unterscheiden. Nichtsdestotrotz scheint *View* in allen drei Modi der Rezeption ergiebig zu sein.

6.2.1. Reales Ereignis

Über die reale Performance vor Ort und das reale Erleben sind aus der Perspektive der ‘verspäteten Rezipientin’ auf Basis des repräsentativen Materials naturgemäß nur Vermutungen anzustellen – mithilfe des Verstands aus der *Vor-Stellung* heraus. Vielleicht kann an dieser Stelle versucht werden sich eine *fühlende* Einbildungskraft vorzustellen, um zu versuchen, das reale Ereignis ‘nachzufühlen’. Dies darf jeder und jedem Rezipierenden auf ihre und seine individuelle Weise selbst überlassen bleiben. Hier ist die Freiluftsituation zu bedenken, wodurch der gesamtlandschaftliche Raum der Umgebung zum Setting wird. Auch ist die Präsenz der Künstlerin, ihrer Tochter, des Filmenden und der restlichen Anwesenden nicht zu vergessen, und die Tagesverfassung, die wir und jeder andere in die Situation mitbringen. Der Augenblick des Sonnenuntergangs als bewusst gewählter Zeitpunkt und die damit einhergehende Lichtsituation sind die nächsten Orientierungspunkte für diese Operation der *Einfühlung*. Der Wind und der Geruch, die Stimmung des Moments – und dann beginnt die Performance. Die Musik im Außenraum mittels der Lautsprecher, durch die sich die Situation transformiert, ist gut vorstellbar. Hier beginnt der Film im Kopf. Dann als nächstes die Kopfhörer und die Stimme der Künstlerin. Die Distanz in Kombination mit der weichen Stimme von Adina Bar-On, die uns direkt ins Ohr spricht, schon fast in uns spricht, und so eine der Distanz diametrale Ebene der Intimität einführt. Hier vermischt sich plötzlich unsere Wahrnehmung und Vorstellung mit der Gefühlswelt der Künstlerin.

*I think sound has the ability to transport you to a different place. It takes you away from your current reality into another room. (...) Sound is (...) a very physical thing. And I enjoy the idea of building this virtual and invisible world around us, how it's there, but not really there. A lot of times I think that sound enables us to escape from the reality we are in. (Janet Cardiff)*²⁸⁵

²⁸⁴ Ebd.

²⁸⁵ Janet Cardiff. In: Maria Kappel Blegvad, [Hrsg.], *Something strange this way, : Janet Cardiff & George Bures Miller* [published in connection with the exhibition "Janet Cardiff & George Bures Miller - Something strange this way", 29 November 2014 - 19 April 2015, ARoS Aarhus Kunstmuseum] Århus, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2014, S.129

Mit der Absorption der Betrachtenden durch das Werk – wie im Abschnitt *Einladung zum Romantisieren* dargelegt wurde (dieser Punkt findet sich auf S.58) – und dem Moment der Intimität zwischen der Künstlerin und den Rezipientinnen und Rezipienten wird es sich um ein Erlebnis gehandelt haben, das “unter die Haut geht”. Dann stellen wir uns noch den Prozess eines Erwartens und das Einlösen des Versprechens der Begegnung vor. Die Hinweise lassen auf eine relativ langsame Annäherung schließen, in der der Vorfriede Zeit gegeben wird, sich aufzubauen. Wenn Adina Bar-On dann schlussendlich zu uns gekommen ist, und sich die Aussicht aus unserer Sicht ansieht, versetzt sie sich damit in unsere Position und vermittelt etwas sehr verbindendes mit dieser Handlung. Mit dem Moment des Umdrehens treffen wir uns von Mensch zu Mensch und die *Vorstellung* endet.

An dieser Stelle ist noch einmal darauf hinzuweisen, dass die Wahrnehmung der Rezipierenden in die Konzeption des Werks mitbedacht, und von der Künstlerin als ein Erleben in Form von Prozessen mitgestaltet wurde.

6.2.2. Dokumentation und Repräsentation

In diesem Kontext bietet sich eine Klärung zur Rolle der Dokumentation bei Performancekunst an, da die Performancekunst ursprünglich als direktes Event entstand, bei dem Unmittelbarkeit, Einmaligkeit und direkte Präsenz eine zentrale Rolle innehatten.²⁸⁶ Dem gegenüber steht die in den heutigen Zeiten nahezu unbegrenzte Verfügbarkeit von Performancedokumentationen, und auch die dadurch verursachte weitaus häufigere “indirekte Rezeption”. Der Großteil der Rezipientinnen und Rezipienten einer Performance, vor allem der weitläufig bekannten, rezipieren diese heutzutage mittels ihrer Dokumentation. Phillip Auslander ist der Meinung, dass die Identität dokumentierter Performance als Performance nicht von einem Publikum abhängig ist, und Performancekunst sich als solche durch die Performativität ihrer Dokumentation konstituiert.²⁸⁷ In der gleichen Publikation, in der Auslanders Aufsatz “Zur Performativität der Performancedokumentation” abgedruckt ist, schreibt die Kuratorin und Kunsthistorikerin Barbara Clausen über die Performancedokumentation: “Konträr zu ihrer ursprünglichen Natur ist die Performancekunst durch die Historisierung ihres Dokumentationsmaterials zu einer objekt- und

²⁸⁶ Vgl. Carlson, S.110-117 [Anm.: Im Kapitel “The beginnings of performance art” zeigt Carlson Einflüsse von Theater, Konzeptioneller Kunst und Minimal Art auf, außerdem spricht er über Duchamp und ein Interesse für Prozesse. Am Anfang der Performancekunst steht “body art” mit einem starkem Fokus auf den Körper.]

²⁸⁷ Auslander, Performativität der Performancedokumentation, S.25

bildhaften Kunstform geworden.”²⁸⁸ Clausen stellt fest, dass Performancekunst nicht mit dem authentischen Erleben anfängt und damit auch sogleich wieder endet, sondern als fortlaufender Prozess eines sich immer wieder verschiebenden, aber sich gegenseitig bedingenden Wechselspiels zwischen Ereignis, Medialisierung und Rezeption zu verstehen ist. Dieser Prozess manifestiert sich konträr zum ursprünglichen Mythos der Performance als unmittelbares authentisches Erlebnis.²⁸⁹ Demnach wird die Dokumentation als Substitut zum “*Träger des Mythos eines verlorenen Moments*”,²⁹⁰ und die Sehnsucht danach bleibt in seiner *Nicht-Existenz* verhaftet. “*Die der Performance anhaftende Eigenschaft des Ephemereren und Einmaligen wird mittels seines Verschwindens in ihrer historischen wie gesellschaftlichen Rezeption immer wieder reetabliert.*”²⁹¹ Außerdem weist sie auf die Beeinflussung des Werks durch Dokumentation und Repräsentation hin: “*Denn trotz aller Intentionen einer objektiven Wiedergabe ästhetisiert die Dokumentation allein durch ihre formalen Zeitcharakteristika das von ihr dargestellte.*”²⁹²

Phillip Auslander bemerkt in seinem Aufsatz in dieser Publikation außerdem noch die Unvermeidbarkeit der Entstehung und Bedeutungszunahme von Performancedokumentation, damit die Performancekunst in der Kunstwelt eine wesentliche Rolle zu spielen vermochte.

*Sie [die Künstlerinnen und Künstler] waren sich dessen bewusst, was Jones als die ‘Abhängigkeit der Performance von ihrer Dokumentation, um einen symbolischen Status im Kulturbereich zu erlangen’ bezeichnet. Es war daher unmöglich, ihre Performances als autonome Ereignisse zu konstruieren, die nur zufällig dokumentiert wurden. In diesem Sinne ist keine dokumentierte Arbeit als in sich selbst abgeschlossen dargestellt: Auf einer Ebene ist die Performance Material für ihre eigene Dokumentation, das endgültige Produkt, durch welches sie in Umlauf kommt und durch das sie unweigerlich identifiziert wird. (Das bestätigt Slaters Meinung, dass Fotografie letztendlich die Realität, die sie dokumentiert, ersetzt.)*²⁹³

Dieses Statement von Auslander ist für uns von besonderer Bedeutung: da Adina Bar-On für ihre Videoarbeit *View- the video-films* (1999) die Dokumentation der Performance als Material für diese weitere künstlerische Arbeit nutzt, ist die Dokumentation nicht nur das “endgültige Produkt” der Performance *View*, sondern auch ein weiterer Zwischenschritt zum nächsten

²⁸⁸ Barbara Clausen, *After the Act - Die (Re)Präsentation der Performancekunst*, in: Barbara Clausen [Hrsg.]: *After the Act : die (Re)Präsentation der Performancekunst*; [Vortragsreihe und Ausstellung 4.-6. November 2005; Ausstellung, 4. November - 4. Dezember 2005 im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien] herausgegeben von Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2006. S.7-20, hier S.7

²⁸⁹ Vgl. Ebd. S.7f

²⁹⁰ Ebd. S.7

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Ebd. S.10

²⁹³ Auslander, *Performativität der Performancedokumentation* S.25

“Produkt” – *View-the video-films*. Die hier von Auslander zitierte Amelia Jones stellt sich in ihrem Text *‘presence’ in absentia* gänzlich gegen die Vorstellung von einem unmittelbaren, unvermittelten Erleben des Künstlerkörpers (und des “Selbst”) in Performances. Sie meint, eine unvermittelte Erfahrung sei gar nicht möglich. Sie zitiert die Kunsthistorikerin O’Dell mit der Aussage, dass Performancekünstler und Künstlerinnen genau dadurch, dass sie ihren Körper als Hauptmaterial verwenden, den “repräsentativen Status” hervorheben, anstatt die ontologische Priorität herauszustreichen:²⁹⁴

*The representational aspects of this work [interior scroll] – its “play within the arena of the symbolic” and, I would add, its dependance on documentation to attain symbolic status within the realm of culture – expose the impossibility of attaining full knowledge of the self through bodily proximity. Body art, finally, shows that the body can never “be known ‘purely’ as a totalizable, fleshy whole that rests outside of the arena of the symbolic.”*²⁹⁵

Jones meint, anstatt die ontologische Kohärenz des Körpers als Präsenz zu beweisen, *body art* abhängig von ihrer Dokumentation sei (und würde so sogar die Austauschbarkeit des Körpers betonen).²⁹⁶

6.2.3. Repräsentation von *View-the performance* als eigenständiges Werk

Nun wird die Repräsentation von *View-the performance* als bewusst konzipiertes Werk betrachtet. Durch den Blick der Kamera und die Medialisierung, und dann die Rezeption von zu Hause in Wien aus auf der einen Seite, und die Schwerpunktsetzung der Künstlerin in Auswahl und Form des gezeigten Materials auf der anderen Seite, gestaltet sich sicherlich eine anders geartete Erfahrung, als beim realen Event Ende der 90er Jahre. Außerdem ist den über das Internet Rezipierenden eine wiederholte Rezeption möglich, und es steht mit der Arbeit *View - the video-films* und dem Textmaterial zusätzliches Material zur Verfügung – dadurch wird die Performance noch einmal anders wahrgenommen. Jedoch ist auch ganz prinzipiell festzustellen, dass eigentlich keine Erfahrung unvermittelt existiert, und sich die Performancekunst, wie in diesem kurzen Exkurs aufgezeigt wurde, auch durch ihre Dokumentation und Repräsentation konstituiert. Die Performance wird dadurch sicher nicht un-erlebbar und barg auch für mich als 20 Jahre “verspätete” Rezipientin eine spannende Auseinandersetzung.

²⁹⁴ Vgl. Amelia Jones, ‘Presence’ in Absentia: Experiencing Performance as Dokumentation, in: *Art Journal*, Vol.56.4 (Winter 1997). S.11-18. Web. <https://www.mcgill.ca/ahcs/files/ahcs/Jones_ArtJournal_1997.pdf> [Stand 22.11.2019], S.13

²⁹⁵ Ebd. S.13

²⁹⁶ Vgl. Ebd. S.15

Adina Bar-On hat bei der Repräsentation der Performance auf der Homepage die für sie wichtigen Themen klar herausgearbeitet. Durch die Schwerpunktsetzung der Künstlerin, die sich in der Repräsentation des Werks in vielen Aspekten manifestiert, konstituiert sich die Repräsentation als eigenes Werk. In Vergleich zu den Repräsentationen der meisten anderen Werke Bar-Ons auf ihrer Homepage bildet *View-the performance* somit eine Ausnahme. Durch die überlegt gearbeitete Schwerpunktsetzung in der Thematik manifestiert sich eine starke Konstruiertheit der Repräsentation. Bei den anderen Arbeiten funktioniert der Aufbau der Repräsentation ähnlich wie beispielsweise bei *In_Between*.²⁹⁷ zumeist sind einfach mehrere Reihen von Fotos untereinander aufgelistet, wobei jede Reihe einen Ort bzw. eine 'Aufführung' der 'Werkserie' repräsentiert. Meist gibt es auch Videomaterial, aber auch dieses ist in der Schwerpunktsetzung dokumentarischer angelegt. Das Video von *In_Between* in Lublin wurde beispielsweise von der Galerie produziert. Hinzu kommt noch das Gestalten eines zusätzlichen Werks mit *View-the video-films* (trotz der überlegten und gut funktionierenden Performance) und so die Übersetzung der Thematik in ein anderes Medium als Ausnahmefall in ihrem Werk. Außerdem ist zu bemerken, dass ein Ausschnitt von *View* als Startseite für Adina Bar-Ons Homepage gewählt wurde.²⁹⁸ Fast wirkt es wie eine Art Identifikationswerk oder ein 'Lieblingskind' der Künstlerin. Dies kann auch eine von Bar-On befundene Wichtigkeit der Thematik bezeugen.

Bei der Betrachtung der Repräsentation fällt zuerst die Schwerpunktsetzung Bar-Ons beim Text und der Auswahl und Anordnung des Fotomaterials auf. Nur die erste Reihe von Fotos, bestehend aus vier Bildern, zeigt die Handlung und das Setting im Hain im Karmelgebirge. Hier fällt die Distanz ins Auge, es wurde ein Bezug zur 'Aussicht in die verschwommene Ferne' Kants und der Identifikationsfigur im fünften Kapitel hergestellt. Bei der zweiten Fotoserie gibt es mit dem Verweis auf die Rückenfigur als Sujet der Landschaftsmalerei einen deutlichen Hinweis auf die Romantik mit einem Auflösen der Subjekt-Objekt-Trennung. Im Videomaterial entspricht dem die Distanzüberwindung und Auflösung der Grenzen zwischen Künstler/in, Werk und Publikum, wie sie mit diesem Moment in Kapitel 4 in Bezug gesetzt wurde. Die dritte Fotoreihe besteht überhaupt nur aus Nahaufnahmen der Künstlerin mit unterschiedlichen Gesichtsausdrücken, was einerseits auf ein Hervorheben der menschlichen Emotionen und der Individualität und auf der anderen Seite auf eine Hervorhebung des Künstlersubjekts deutet. Dabei erinnert die zweite und dritte Fotoserie durch die kinematografische Elementsetzung im Fotomaterial an die Metapher der romantischen Ferne von Novalis auf einer medialen Ebene:

²⁹⁷ Siehe Bar-On, *In Between (Performance)*

²⁹⁸ Adina Bar-On, Homepage, Titelseite. <<https://adinabaron.com/>> [Stand: 29.1.2020]

obwohl hier thematisch der Moment des Kontakts besteht, sind keine Rezipientinnen und Rezipienten auf den Fotos zu sehen. In Betrachtung der Fotos werden also wir (als Rezipientinnen und Rezipienten des repräsentativen Dokumentationsmaterials) zum Gegenüber. Die Handlung der Künstlerin in der Performance besteht in der Distanzüberwindung und Kontaktaufnahme, aber auf der Ebene der Dokumentation führt sie hier durch das kinematografische Element, das einen distanzierteren Blick suggeriert, erneut eine der Handlung diametrale Ebene der Distanz ein. Dass gerade diese zwei Fotoserien mit diesem Kontext versehen sind, und die erste Fotoserie, bei der die Künstlerin in der Ferne im Hain zu sehen ist, nicht, ist ein auffälliges Detail. Bei der ersten Fotoserie wird dieser Kontext sogar durch Nachbearbeitung von zwei Bildern (2. und 4.Abb.) verdeckt. So wirkt es, als wären die entfernten Situationen unmittelbarer erlebbar als die nahen. Es ist dieses Moment, das wie ein Zitat auf die Metapher der 'romantischen Ferne' von Novalis wirkt.²⁹⁹

Beim Videomaterial fällt die Bearbeitung durch den Schnitt und die Herausarbeitung der Thematik durch die Auswahl und Anordnung des Filmmaterials noch augenscheinlicher aus, natürlich auch, weil die Repräsentation durch dieses Medium bewegt, und um die auditive Ebene erweitert wird. Als Betrachtende der Videos nehmen wir – durch das Vorhandensein von einem Publikum – die Rolle einer außenstehenden Betrachterin oder eines außenstehenden Betrachters ein, die Rolle einer Beobachterin oder eines Beobachters der Situation. Im Fotomaterial existiert überhaupt kein Publikum, da sind mehr wir selbst als Rezipierende der Repräsentation, als Betrachtende der Fotos das Gegenüber.

Im ersten Dokumentationsvideo ist der Beginn der Performance mit dem Heben der weißen Fahne durch die Tochter der Künstlerin zu sehen, das Setting (mit der aus Lautsprechern kommenden Musik), die Distanz zwischen Künstlerin und Publikum und die Handlungsebene werden geklärt. Im zweiten Dokumentationsvideo sind die Zuseherinnen und Zuseher als Gegenüber stark hervorgehoben, und es erschließt sich ein Teil des Monologs, den die Besucherinnen und Besucher mit Kopfhörern hören. Wie zuvor schon bemerkt, wird der Aspekt des Kontakts und der emotionalen Nähe zwischen Künstlerin und Rezipienten auf der Ebene der Repräsentation, im Dokumentationsmaterial in besonderer Weise hervorgehoben. Hier zeigt sich das am Anfang des Videos, wo über eine Minute die Gesichter der Zuschauerinnen zu sehen sind, kombiniert mit diesen freundlichen Worten in einem weichen Tonfall (soweit das als fremdsprachige Rezipientin einzuschätzen ist). Im dritten Dokumentationsvideo ist der Moment der Begegnung, des Kontakts zwischen Künstlerin und Publikum zu sehen, analog zu setzen mit der zweiten und dritten Fotoserie. Mit diesem letzten Dokumentationsvideo, bei dem Bar-On auf

²⁹⁹ Vgl. S.40f & Kapitel 5.4 ab S.56

der Veranda zu sehen ist, auf der die Performance mit dem Hochheben der weißen Fahne seinen Anfang genommen hat, erschließt sich, dass Bar-On am Schluss der Performance ganz zur Betrachterin und zum Betrachter gekommen ist. In der Repräsentation auf der Homepage wird dieser Phase der Performance – wie schon zuvor bei den Fotos beobachtet – auch im Videomaterial ein Schwerpunkt gesetzt. Hier erst wird für uns Rezipierende mittels der Dokumentation der Moment des Umdrehens festgemacht. Somit bietet sich in der Interpretation dieses Moments – im Gegensatz zur Interpretation der Fotodokumentation mit der zusätzlich hinzugefügten Ebene der Distanz – ein Bruch des kinematografischen Moments an. An dieser Stelle kann eine mediale Überwindung festgemacht werden, zusätzlich zu der Transformation der Rezeptionserfahrung und dem Oszillieren in der Interpretation, die durch die differente Schwerpunktsetzung in Fotomaterial und Dokumentationsvideos genährt werden.

6.2.4. *View the video-films*³⁰⁰ als nächster Schritt

Zu Beginn dieser Betrachtung von *View* wurde recht tollkühn behauptet, dass diese Videoarbeit aus dem Dokumentationsmaterial der Performance entstanden ist, doch ist diese Behauptung nicht haltbar. Beispielsweise ist *HADES* relativ offensichtlich ‘extra’ für die Videoarbeit aufgenommen worden. In diesem Zusammenhang fällt ein weiterer Aspekt ins Auge: durch das Gestalten einer neuen eigenständigen Videoarbeit aus dem Dokumentationsmaterial einer ‘realen’ Performance gemischt mit *speziell eingespielten Szenen* – oder auch die Ungewissheit um welches von Beidem es sich hier handelt – fällt diese zwischen den von Phillip Auslander definierten Kategorisierungen der Performativität von Performancedokumentation in eine ‘dokumentarische’ und eine ‘theatralische’ – sie konstituiert sich in einem sowohl-als-auch von beiden beziehungsweise aus einem dazwischen.³⁰¹

Wie mit dem Zitat von Roland Barthes zuvor zu veranschaulichen versucht wurde, ist die Videoarbeit möglicherweise als direktere Rezeptionserfahrung gedacht: “die Wahl einer

³⁰⁰ Für Transkript und Analyse vgl. Materialsichtung: ‘View-the video-films’ im Anhang II

³⁰¹ Auslander schlägt als Möglichkeit zur Differenzierung von performativen Bilddokumenten zwei Kategorien vor: eine “dokumentarische” und eine “theatralische” Kategorie. In die dokumentarische Kategorie würde die Art von Dokumentation fallen, wie sie von uns im traditionellen Sinne aufgefasst wird; Dokumente, Zeitzeugnisse von “realen Begebenheiten” sozusagen, es gab eine real stattfindende Performance mit real anwesendem Publikum. In die theatralische Kategorie würden Bilder wie der “Sprung ins Leere” (1960) von Yves Klein fallen. Es gab keine reale Performance mit realem Publikum, die Arbeit entsteht auf dem Foto (das bei diesem Beispiel aus zwei Aufnahmen in der Dunkelkammer entstand) und entwickelt als Dokument seine Performativität. Die Performances wurden nur inszeniert, um aufgenommen zu werden. Der Raum des Dokuments wird zum einzigen Raum, in dem die Performance stattfindet. Auslander meint, dass die als selbstverständlich angenommene ontologische Beziehung von Performance zu Dokumentation auch in der dokumentarischen Kategorie eine ideologische sei. Die immer noch tiefstzitzende Vorstellung vom Foto als dokumentarisches Zeitdokument unterstützt diese ideologische Annahme. (Vgl. Auslander, Performativität der Performancedokumentation, S.21-24)

*dramatischen Methode, die (...) sich einzig auf die Wirkungsweise einer ersten Sprache (keiner Metasprache) stützt.*³⁰² Dies ermöglicht auch den aus zeitlicher und räumlicher Entfernung Betrachtenden eine unmittelbare Erfahrung als es im Vergleich dazu bei einer Rezeption mittels der Dokumentation/Repräsentation der Arbeit gegeben ist. Wie Marianne Streisand bemerkt, ist (im Vergleich zum Theater) erst mit den neuen Medien wirklich das Mittel gegeben, die Distanz zu überwinden und eine *Nähe* herzustellen. So sei einerseits jede Gekünsteltheit der Darstellenden über den Bildschirm sofort wahrnehmbar, und auf der anderen Seite dringt die Massenkultur auch immer weiter ins Intime vor. Neben der Leseweise als Bedrohung ist dies auch als Demokratisierung wahrzunehmen.³⁰³

In *View-the video-films* sind wir als Rezipierende mittels des Bildschirms das direkte Gegenüber des Werks. Wir von zu Hause aus Schauende erhalten sogar – durch die Dekonstruktion, die am Anfang des *HADES* Teils angedeutet wird – eine ‘intimere’ Position zu oder Beziehung mit den Figuren und Kunstschaffenden – der Künstlerin, der Tochter und dem Kameramann.

In dieser Betrachtung von *View* ist *View-the video-films* nun gutes zusätzliches Material für die Bezugsetzungen und durch die differente Manifestation verschiedener Aspekte hat sich einiges in dieser Betrachtung geklärt. Die Verschiebung der Thematik, die sich im Vergleich zu *View-the performance* zeigt, ist sicherlich zum Teil durch eine Anpassung/Übersetzung ins andere Medium verortet. Das Medium des Films als künstlerisches Werkzeug wird von der Künstlerin bewusst genutzt, wie es sich beispielsweise in *MEMORY* durch die fragmentarische Zersetzung und Aneinanderreihung der Sequenzen zeigt.

Wie diese Differenzen in der inhaltlichen Auseinandersetzung sich im Detail zeigen, wurde anhand mancher Einzelaspekte in der Analyse besprochen und ist zum Teil auch im Anhang zu finden. Zu diesem Thema wäre noch einiges hinzuzufügen, kann hier jedoch nicht mehr abgehandelt werden.

³⁰² Barthes, *Fragmente*, S.15

³⁰³ Vgl. Streisand, *Intimität/intim*, S.195 [Anm.: beim ‘intimen Theater’ wurde dies schon versucht. Vgl. ebd. S.191ff]

Konklusion

Jetzt sind wir am Ende dieser Betrachtung angelangt, was jedoch nicht das Ende des über View zu Sagenden bedeutet. View hat mich in ein ausgiebiges Staunen über den Umfang, die Verwobenheit der einzelnen Thematiken und die clevere Handhabung der Verweise gesetzt. Für dieses Ende unserer Betrachtung fasst das folgende Zitat von Hartmut Grimm einige Qualitäten von View gut zusammen:

Stärker affektiv besetzte Kunst gewinnt ihre expressive Qualität vor allem durch produktive Innovation und nicht selten aus dem programmatischen Bruch mit rezeptiv vorausgesetzten Konventionen. Affekttheorien sind ferner besonders kommunikativ ausgerichtet. Kunst, die wesentlich auf Ausdruck, Darstellung und Erregung von Emotionen setzt, will verstanden werden. Sie kennt Ideale der optimalen Konditionierung ästhetischer Produktion, Werkgestaltung und Interpretation im Interesse einer emotional vermittelten, intensiven Kommunikation zwischen Künstler und Rezipient.³⁰⁴

Nun möchte ich an dieser Stelle unterlassen, alle Bezüge noch einmal zusammenzufassen. Hier sei neben der Einleitung und der thematischen Einteilung in Kapitel 1.5. auf das Kapitel 4.8. *Transitions* ab S.48 verwiesen, in dem die Bewegungen und Transformationen, die in dieser Betrachtung besprochen werden, gut zusammengefasst sind.

Stattdessen will ich den noch verbleibenden Raum für eine andere kurze Geschichte und Reflexion nützen. Hier möchte ich die Lesenden einladen, sich an den Beginn der Umstände, mit denen die Entstehung dieser Magisterarbeit verknüpft ist, zu erinnern und mit mir gemeinsam dorthin zurück zu reisen, nach China, Chengdu, zum *6th UP-ON international life art festival* im Oktober 2018. Nun hat es sich an jenem Herbsttag so zugetragen, dass im Zeitablauf Adina Baron ihre Performance *In Between* direkt vor meinem eigenen Beitrag beim Festival, der Performance *Sphere*, im Luxe Museum performte. (Diesem Umstand war es auch zu verdanken, dass ich in Chengdu nur einen Teil von *In between* miterleben konnte.) In dieser Betrachtung von *View* habe ich zuletzt erkannt, dass *View-the performance* und *Sphere* miteinander in Beziehung zu setzen sind. So schließt sich durch diese Klammer für mich persönlich die Magisterarbeit zu einem großen Ganzen. Diesen Zusammenhang möchte ich hier noch darstellen.

Sphere wurde im Außenraum des Museums mit einer Dauer von etwa 35 Minuten performt. Der architektonische Außenraum des Luxe Museums, der auf außergewöhnliche Weise gestaltet ist, wurde als Setting genützt. Es handelt sich um den Prozess einer immer langsamer werdenden Annäherung zu der am Ende gerade noch unerreichbar bleibenden Kugel. Für diese Performance

³⁰⁴ Grimm, *Affekt*, S.19

ist der Herstellungsprozess des Objekts Teil des performativen Prozesses. Beim langen und monotonen Prozess des Kupfertreibens muss viel Zeit und menschliche Energie aufgewendet werden, um sich einer perfekten Rundung anzunähern. Diese Perfektion muss erreicht werden wollen, und doch muss man sich gleichzeitig im Klaren darüber sein, dass man sie nie erreichen wird können. Die perfekte Kugel existiert nur in der Vorstellung. Ein reales Objekt kann sich dieser Form nur annähern, annähern bis zur Unendlichkeit. Ein Teil vom Prozesstext des performativen Objekts soll dafür zur Veranschaulichung dienen:

Wie stellt man eine Kugel aus Kupferblech her? Der Prozess an sich ist performativ. Man führt immer wieder die gleiche Bewegung aus, Hammerschlag für Hammerschlag, Stunde um Stunde, Tag um Tag. Man muss den Körper in den Prozess zwingen, die Bewegung trainieren, automatisieren. Je weiter man sich annähert, desto langsamer scheint es voranzugehen. Immer mehr Zeit muss für immer kleiner werdende Verbesserungen aufgebracht werden. Irgendwann scheint die Zeit selbst ihre Bedeutung zu verlieren. Je näher man der gewünschten Form kommt, desto weiter rückt sie in die Ferne.

Die sich in leichter Biegung zuspitzende dreieckige Wasserfläche der als architektonisches Element genutzten Brunnenanlage (oder in diesem Fall: des Handlungsraumes) wird so schmal, dass ein Erreichen im Endeffekt durch das architektonische Element verhindert bleibt. Eigentlich das geplante Ende, die Unerreichbarkeit. Diese wird ausgelotet. Mit einer Fingerspitze ist die Sphäre um Haaresbreite zu erreichen. Und doch bleibt sie unerreichbar. Dann der Wunsch aufzugeben, das geplante Ende. Doch einer der Zuseher - er tritt heraus aus dem Publikum, nimmt das Objekt und gibt es mir in meine gerade noch so verlangenden Hände. Welch unerwartetes *happy end*...

In der gemeinsamen Betrachtung mit *View* ist nun zu sagen, dass einerseits auf der formalen Ebene durch die Freiluftsituation und die Übersetzung eines Prozesses von einem künstlerischen Medium in ein anderes zwischen den Arbeiten eine Verknüpfung herzustellen ist. Dass nun einer der Zuseher in die Performance eingegriffen und sie so



Clelia Baumgartner *Sphere* (2018)
Fotos: Sophia Kid

beendet hat, ist ein Detail mit dem ich in der Konzeption der Performance nicht gerechnet hätte. Dieser Moment hat die Grenzen zwischen Künstlerin, Werk und Rezipierenden von der anderen Richtung her aufgelöst. Es war unklar, ob dieser Moment ein eingeplanter Aspekt des Werks war. Letztendlich ist mir in dieser Gesamtbetrachtung bewusst geworden, dass auch durch den Ablauf des Festivaltages, dadurch dass die Rezipierenden die Performance *In Between* mit ihrem intimen Charakter vor *Sphere* erlebten, ihr Blick *emotional* gefärbt war. Interessant zu bemerken war, dass es von den (männlichen) europäischen Künstlerkollegen in China durchwegs das Feedback gab, *In Between* wäre "zu sentimental". Von dem chinesischen Künstlerinnen und Künstlern, und auch vom hauptsächlich chinesischen Publikum (wo da genau die Grenzen zu ziehen waren, kann ich nicht sagen) hingegen, wurde ausschließlich positives Feedback gegeben. Aussagen, wie: "*es hat sich angefühlt wie nach Hause kommen, wie eine große Familie*"... waren zu vernehmen.³⁰⁵ Es wurde einander umarmt und die Situation war eine sehr gefühlsbetonte. Hier habe ich mich in Zusammenhang mit der Recherche zum begrifflichen Diskurs der Gefühle doch gefragt, ob dieses Thema, das durch *In between* adressiert wird, nämlich ein gewisses Problem mit Emotionen in Verbindung mit dem Privatem, als ein spezifisch (männlich) europäisches/westliches Problem zu verstehen ist? Mir persönlich ist *In Between* nicht zu "sentimental" erschienen. In meiner Rezeptionserfahrung von *In Between* von Chengdu im Vergleich zu Lublin ist die Kriegs- und Todesthematik etwas stärker geworden, beispielsweise mit dem Helm, der in China noch kein Teil der Performance war. Hat *In between* in Lublin deshalb entsetzend gewirkt?

Auf der inhaltlichen Ebene geht es bei *Sphere* darum, ein *Ideal der Perfektion* (das das man sich selbst und anderen überstülpt) loszulassen, und so zu einer Authentizität in sich selbst zu gelangen, die dann erst *wirklichen* Kontakt mit den Menschen möglich macht. Zuerst ist es das Streben nach dem Ideal, durch das man in einen Prozess der endlosen Annäherung eintritt. Dieser Prozess und auch seine schwachen Momente, an denen man versucht ist, aufzugeben, und doch immer weiter auf ein Ideal zuschreitet, ist in das performative Medium übersetzt, als Handlungsbogen abstrahiert. Durch den Prozess der Annäherung wird etwas ausgelotet. Dieses Ideal der Perfektion ist jedoch unerreichbar, schließlich sind wir Menschen. Manchmal muss man das Ideal der Perfektion, das man von sich selbst hat, aufgeben, um in sich und im Realen anzukommen – im Ideal des Menschen als Mensch. Was dann auch bedeutet, dass der Prozess der wesentliche Moment ist, und die Liebe das zu erreichende Ziel. Liebe als strebende Kraft zu einem Ideal, mit dem geplanten Ende der Liebe zum *realen* und der eigenen *Individualität* –

³⁰⁵ In Polen gab es nach der Performance durchwegs interessiertes, wertschätzendes Feedback – aber es war auch eine ganz andere Art von Situation als in Chengdu, mit der im Rahmen des Festivals ganz eigenen Möglichkeit zu Feedback und Reflexion (hauptsächlich dadurch gegeben, dass mehr Zeit miteinander verbracht wurde und mit dem kunstintensiven Umfeld).

indem man Fehler akzeptiert, und so in eine liebevolle Beziehung zu sich selbst treten kann, ist hier das Moment der "Überwindung". In Verbindung mit View betrachtet, scheint es wie der nach innen verlegte Prozess der vorsichtigen Annäherung und des Kontakts. Es geht um Liebe zu sich, so wie man ist (ohne einen Prozess eines Wachstums aufzugeben). Das Streben kann im Umfeld dieser Betrachtung als *daimonische* Kraft im Sinne Sokrates' gesehen werden. So wird das Streben zum Prozess und Ziel, die verbindende Kraft zwischen Perfektion und Menschlichkeit, Ideal und Individualität. Ich denke, da wir Menschen doch dazu neigen, mit dem Licht, in dem wir uns selbst sehen, auch andere zu beleuchten, stellt dies eine wichtige Basis für einen liebevollen Umgang untereinander, der Menschen miteinander dar – im privaten Sinne und auch im öffentlichen, auf Ebene der Familie, der Gesellschaft und der der globalen Zusammenhänge. Durch das Romantisieren zwischen dem Realen und dem Vollkommenen wird das Fremde im Eigenen zum Eigenen im Fremden. Der Prozess ist das Ziel. So wird Liebe in dieser Arbeit politisch aufgefasst.

Auch sehe ich diesen Prozess nun in Zusammenhang mit dem Schaffensprozess dieser Magisterarbeit, bei der *genau jetzt* dieser Moment gekommen ist, das Ideal der Perfektion loszulassen, und das so-wie-es-ist ~~zu lieben~~ ...nun, zumindest mit einem wertschätzenden Blick für den Prozess des Romantisierens zwischen Ideal und Individuum, Vorstellung und Realität zu betrachten – und mich darin neu zu gestalten, und so im realen Moment anzukommen. Aus diesem Blickpunkt ist auch mein Studium an der Universität für angewandte Kunst und mein persönlicher Werdegang als Künstlerin als ein solcher Prozess des Romantisierens zu fassen.

Quellenverzeichnis

- Abramović, Marina: **Balkan Baroque**. 1997, *Performance*, Biennale Venedig, *Aufnahmen der Performance in youtube* (Hendrik Meyer), 25.3.2012: <<https://www.youtube.com/watch?v=gbswpr7ibBA>> ab 03'04" [Stand: 2.12.2019]
- Abramović, Marina: **Balkan Baroque. (Audiobeschreibung. 2010)** In: MoMA NY, 2010. <<https://www.moma.org/audio/playlist/243/3126>> [Stand 11.2.2020]
- Abramović, Marina: **The Artist Is Present**. 2010, *Performance*, MoMA New York. In: MoMA NY: *The Artist is Present*. Interaktive Ausstellung. 2010. <<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaAbramovic/>> [Stand: 2.12.2019]
- Abramović, Marina, 'The Artist is Present'. (Audiobeschreibung. 2010) In: MoMA NY, 2010, <<https://www.moma.org/audio/playlist/243/3133>> [Stand: 4.2.2020]
- Abramović, Marina: **The body as medium**. 2010. Interview im Zuge der Ausstellung "The Artist is Present" (Video). In: MoMA NY: *The Artist is Present*. Interaktive Ausstellung. 2010. <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaAbramovic/marina_planes.html> [Stand: 2.12.2019]
- Abramović, Marina, im Interview mit Brookes, Emma: **Performance artist Marina Abramović: 'I was ready to die'**. In: *the Guardian*, 12.5.2014, Web. <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/12/marina-abramovic-ready-to-die-serpentine-gallery-512-hours>> [Stand: 4.2.2020]
- Abramović, Marina, im Interview mit Mayer, Susanne: **Der Körper ist ein Spiegel des Kosmos** 2016. Interview. In: *DIE ZEIT*, Nr. 46/2016, 3. November 2016. Web. <<https://www.zeit.de/2016/46/marina-Abramovic-autobiografie-kuenstlerin-performance-new-york/komplettansicht>> [Stand: 2.12.2019]
- Al-Hayja', Muhammad Abu, und Jones, Rachel Leah: **'Ayn Hawd and the 'Unrecognized Villages'**. 2001. (Interview mit Einführung von Jones) in: *Journal of Palestine Studies* XXXI, No.1 (Autumn 2001): S. 39-49. Web. <<https://jps-ucpress-edu.uaccess.univie.ac.at/content/ucpjps/31/1/39.full.pdf>> [Stand: 18.11.2019]
- Auslander, Phillip: **Zur Performativität der Performancedokumentation**. In: *After the Act : die (Re)Präsentation der Performancekunst; [Vortragsreihe und Ausstellung 4.-6. November 2005; Ausstellung, 4. November - 4. Dezember 2005 im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien]* herausgegeben von Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Barbara Clausen. Wien 2006, S.21-52
- Aristoteles: **Nikomachische Ethik**. Übersetzt von Eugen Rolfes und Günther Bien. In: *Philosophische Schriften*, Bd.3, Meiner Akademie Verlag, Hamburg 1995.
- Bar-On, Adina: **About**. In: *Homepage Bar-On*, <<https://adinabaron.com/about/>> [Stand 9.2.2020]
- Bar-On, Adina: **Disposition** 2001-2010, *Performance*, in: *Homepage Bar-On (works)* <<https://adinabaron.com/works/disposition-%d7%94%d7%aa%d7%9e%d7%a6%d7%90%d7%95%d7%aa/>> [Stand: 2.12.2019]
- Bar-On, Adina: **Disposition (Text)** 2002, in: *Homepage Bar-On (texts)* <<https://adinabaron.com/texts/disposition/>> [Stand: 31.1.2020]
- Bar-On, Adina. **Homepage, Titelseite**. <<https://adinabaron.com/>> [Stand: 29.1.2020]
- Bar-On, Adina: **in between**. 2018-19, *Performance*, in: *Homepage Bar-On (works)* <<https://adinabaron.com/works/in-between-%d7%91%d7%99%d7%9f-%d7%9c%d7%91%d7%99%d7%9f/>> [Stand: 15.09.2019]
- Bar-On, Adina: **in between**. 2019, *Text*, in: *Homepage Bar-On (texts)* <<https://adinabaron.com/texts/in-between-%d7%91%d7%99%d7%9f-%d7%9c%d7%91%d7%99%d7%9f/>> [Stand: 17.09.2019]
- Bar-On, Adina: **portrait**. 1999, *Videoarbeit*, 09'16" | OT: Hebräisch mit englischen UT und Englisch mit Hebräischen UT; in: *Homepage Bar-On (works)* <<https://adinabaron.com/works/video-portrait/>> [Stand: 6.11.2019]
- Bar-On, Adina: **view- the performance**. 1997-98, *Performance*, in: *Homepage Bar-On (works)* <<https://adinabaron.com/works/view-%d7%a0%d7%95%d7%a3/>> [Stand: 7.10.2019]
- Bar-On, Adina: **view- the video-films**. 1999, *Videoarbeit*, 14'02" | OT: Hebräisch mit englischen UT; in: *Homepage Bar-On (works)* <<https://adinabaron.com/works/view-the-video-films-%d7%a0%d7%95%d7%a3-%d7%a1%d7%a8%d7%98-%d7%94%d7%95%d7%99%d7%93%d7%90%d7%95/>> [Stand: 4.11.2019]

Quellenverzeichnis

- Barthes, Roland: **Fragmente einer Sprache der Liebe**. 1988. Übersetzt von Hans-Horst Henschen. 19. Auflage. Surkamp, Frankfurt am Main 2019.
- Batista, Anamarija: **Milica Tomić**, in: *Kontakt Collection*, 18.3.2013, <<https://www.kontakt-collection.net/people/54/milica-Tomic>> [Stand 4.12.2019]
- Becker, Kathrin und Wallner, Klara [Hrsg.]: **(Landschaft) mit dem Blick der 90er Jahre** [erscheint begleitend zur Ausstellung (Landschaft) mit dem Blick der 90er Jahre ; Mittelrhein-Museum Koblenz: 12. 10. 1995 - 7. 1. 1996 ; Museum Schloß Burgk-Saale: 23. 3. - 9. 6. 1996; Haus am Waldsee, Berlin: 6. 7. - 11. 8. 1996] König: Köln 1995
- Bermann, Russell A.; Hohendhal, Peter Uwe; Kenkel, Karen J. und Strum, Arthur: **Öffentlichkeit/ Publikum**. (Übersetzt von Tino Markworth). In: Barck, Karlheinz [Hrsg.]: *Ästhetische Grundbegriffe . Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 4. Medien - populär*. Metzler, Stuttgart [u.a.] 2002. S. 583-637
- Berswordt-Wallrabe, Silke von [Hrsg.]: **Landschaft als Weltsticht: Kunst vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart ; Gemälde, Fotografien, Videoinstallationen und Arbeiten auf Papier**. [Stiftung Situation Kunst, Bochum, 8. Mai - 21. November 2010, Kunsthalle zu Kiel, 29. Januar - 25. April 2011, Museum Wiesbaden, Mai - September 2011, Kunstsammlungen Chemnitz, November 2011 - Januar 2012, Bonnefantenmuseum Maastricht, April - Juni 2012], Wienand, Köln 2010
- Bezrodnyi, Michael, Cohen-Halimi, Michèle und von Reibnitz, Barbara: **Apollinisch – dionysisch**. In: Barck, Karlheinz [Hrsg.]: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 1. Absenz - Darstellung*. Metzler, Stuttgart [u.a.] 2000. S.246-271
- Bishop, Claire: **Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention**. (2018) In: *TDR: The Drama Review, Vol. 62, No. 2, Summer 2018*, NY University & MIT Press: New York 2018. S.22-42
- Bishop, Claire: **Delegated Performance: Outsourcing Authenticity**. (2012) In: *OCTOBER 140, Spring 2012*, October Magazine & Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts 2012. S.91-112.
- Böhme, Hartmut: **Natürlich/Natur**. In: Barck, Karlheinz [Hrsg.]: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 4. Medien - populär*. Metzler, Stuttgart [u.a.] 2002. S. 432 - 498
- Brailovsky, Dudi: **IN BETWEEN 2019**, in: *Homepage Bar-On (texts)* <<https://adinabaron.com/texts/in-between-%d7%91%d7%99%d7%9f-%d7%9c%d7%91%d7%99%d7%9f-2/>> [Stand: 4.12.2019]
- Broms, Gustaf: **9 Questions**. 2018 [Interview mit Adina Bar-On]. In: *Homepage Bar-On (texts)* <<https://adinabaron.com/texts/9-questions/>> [Stand: 4.12.2019]
- Carlson, Marvin A.: **Performance: a critical introduction**. Routledge, New York 2004
- Carson Juli [Hrsg.]: **Exil des Imaginären. Politik. Ästhetik. Liebe**. [Ausstellung 18. Januar bis 29. April 2007, Generali Foundation, Wien]. Walther König: Köln 2007
- Christov-Bakargiev, Carolyn: **An Intimate Distance Riddled with Gaps: The Art of Janet Cardiff**. In: *Carolyn Christov-Bakargiev, Janet Cardiff. A Survey of Works including Collaborations with George Bures Miller, [published to accompany the exhibition organized by P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island City, N.Y., October 14, 2001 - January 2002 ; touring venues: Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, Quebec (May 23 - September 8, 2002 ; Palazzo delle Esposizioni, Rome, Italy (November 13, 2002 - January 30, 2003)]* P.S.1 Contemporary Art Center. Long Island City, New York 2001. S.14-35
- Clausen, Barbara: **After the Act - Die (Re)Präsentation der Performancekunst** In: *Barbara Clausen [Hrsg.]: After the Act : die (Re)Präsentation der Performancekunst; [Vortragsreihe und Ausstellung 4.-6. November 2005; Ausstellung, 4.November - 4. Dezember 2005 im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien]* herausgegeben von Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2006. S.7-20
- Cotter, Holland: **700-Hour Silent Opera Reaches Finale at MoMA**. In: *NY Times*, 30.5.2010, <<https://www.nytimes.com/2010/05/31/arts/design/31diva.html>> [Stand: 6.2.2020]
- Culturebase: **Marina Abramović** Zugriff über: <<https://web.archive.org/web/20070826094542/http://www.culturebase.net/artist.php?402>> [Stand: 4.12.2019]

Quellenverzeichnis

- Dornhof, Dorothea: **Weiblichkeit**. In: Barck, Karlheinz[Hrsg.]: *Ästhetische Grundbegriffe . Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 6. Tanz - Zeitalter, Epoche*. Metzler, Stuttgart [u.a.] 2005. S. 481-520
- Fontius, Martin: **Einfühlung/Empathie/Identifikation**. In: Barck, Karlheinz[Hrsg.]: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 2. Dekadent - grotesk*. Metzler, Stuttgart [u.a.] 2001. S.121-142
- Fontius, Martin: **Wahrnehmung**. In: Barck, Karlheinz[Hrsg.]: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 6. Tanz - Zeitalter, Epoche*. Metzler, Stuttgart [u.a.] 2005. S. 436-461
- Frank, Hilmar und Lobsien, Eckhard (beim literarischen Teil): **Landschaft**. In: Barck, Karlheinz[Hrsg.]: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 3. Harmonie - Material*. Metzler, Stuttgart [u.a.] 2001. S.617-665
- Goor, Asaph: **The Place of the Olive in the Holy Land and Its History through the Ages**. In: *Economic Botany*, Vol. 20, No. 3 (Jul. - Sep., 1966); Springer on behalf of New York Botanical Garden Press. New York: 1966 S. 223-243 Web: <<https://www.jstor.org/stable/4252749>> [Stand: 17.01.2020]
- Grimm, Hartmut: **Affekt**. In: Barck, Karlheinz[Hrsg.]: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 1. Absenz - Darstellung*. Metzler, Stuttgart [u.a.] 2000. S.16-49
- Grote, Ludwig: **Der Wanderer über dem Nebelmeer. Ein Beitrag zu Caspar David Friedrichs Bildgestaltung**. In: *Die Kunst und das Schöne Heim*. 48. Jahrgang, Heft 11, August 1950. Bruckman Verlag, München 1950. S. 401-404.
- Gust, Frauke: **Love in Public**. In: *Konzepte der Liebe. [Ausstellungskatalog zur Ausstellung im Kölnischen Kunstverein, 9.2. - 31.3.2008]*. Kölnischer Kunstverein [Hrsg.], Walther König, Köln 2008. S.59 - 64
- Hähnel, Martin, Schlitte, Annika und Torkler, René [Hrsg.]: **Was ist Liebe? Philosophische Texte von der Antike bis zur Gegenwart**. Reclam, Stuttgart 2015, Einleitung S.9-35
- Hinrichs, Nina: **Analyse der Friedrich-Rezeption im Nationalsozialismus**. In: *Caspar David Friedrich – Ein deutscher Künstler des Nordens. Analyse der Friedrich-Rezeption im 19. Jahrhundert und im Nationalsozialismus*. [Bau + Kunst 20] Ludwig Verlag, Kiel 2011, S.165-246
- Haug, Ute: **Caspar David Friedrich, Wanderer über dem Nebelmeer. Provenienz**. In: *Hamburger Kunsthalle: 13.12.2019, <<https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/caspar-david-friedrich/wanderer-ueber-dem-nebelmeer>>* [Stand 7.2.2020]
- Hollein, Max und Weinhart, Martina [Hrsg.]: **Wunschwelten : neue Romantik in der Kunst der Gegenwart** ; [Katalog anlässlich der Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt, 12. Mai - 28. August 2005] Schirn Kunsthalle Frankfurt: Hatje Cantz; Ostfildern-Ruit 2005
- Hopf, Judith: **Lovespaces**. In: *Konzepte der Liebe. [Ausstellungskatalog zur Ausstellung im Kölnischen Kunstverein, 9.2. - 31.3.2008]* Kölnischer Kunstverein [Hrsg.], Walther König; Köln 2008. S.71-74
- Howold, Jenns: **Verschlüsselte Bilder: Patriotische Botschaften**. In: *Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik. [Ausstellungskatalog zur Ausstellung im Museum Folkwang Essen 5.Mai-20.August 2006 und in der Hamburger Kunsthalle 7.Oktober 2006-28.Jänner 2007]*, Hubertus Gaßner [Hrsg.], Hirmer, München 2006 S. 58-66
- Ilić, Nataša und Vesić, Jelena: **Milica Tomić: Portrait of MM**. In: *D'EST Videokunstplattform, 24.11.2018, <<https://www.d-est.com/portrait-of-mm/>>* [Stand: 23.01.2020]
- Janco Dada Museum: **About**. In: *offizielle Homepage: <https://www.jancodada.co.il/?page_id=1123&lang=en>* [Stand: 18.11.2019]
- Jones, Amelia: **'Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Dokumentation**. In: *Art Journal*, Vol.56.4 (Winter 1997). S.11-18. Web. <https://www.mcgrill.ca/ahcs/files/ahcs/Jones_ArtJournal_1997.pdf> [Stand 22.11.2019]
- Kappel Blegvad, Maria[Hrsg.], **Something strange this way. Janet Cardiff & George Bures Miller** ; [published in connection with the exhibition "Janet Cardiff & George Bures Miller - Something strange this way", 29 November 2014 - 19 April 2015, ARoS Aarhus Kunstmuseum]Århus, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2014

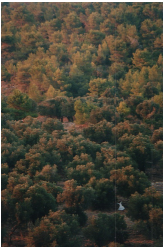
Quellenverzeichnis

- Kliche, Dieter: **Passion/Leidenschaft**. In: Barck, Karlheinz [Hrsg.]: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 4. Medien - populär*. Metzler, Stuttgart [u.a.] 2002. S.684-724
- Knaller, Susanne und Müller, Harro: **Authentisch/Authentizität**. In: Barck, Karlheinz [Hrsg.]: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 7. Supplemente Register*. Metzler, Stuttgart [u.a.] 2005. S.40-65
- Kölnischer Kunstverein [Hrsg.]: **Konzepte der Liebe**. [Ausstellungskatalog zur Ausstellung im Kölnischen Kunstverein, 9.2. - 31.3.2008] Walther König, Köln 2008.
- Lewis, Tanya: **Stephen Hawking: Human Aggression Could 'Destroy Us All'**. In: *Live Science*, 23.2.2015. <<https://www.livescience.com/49906-hawking-human-aggression-warning.html>> [Stand 2.2.2020]
- Löffler, Petra: **Marina Abramović**. In: *Grosenick, Uta* [Hrsg.]: *Woman Artists: Künstlerinnen im 20. und 21. Jahrhundert*. Taschen, Köln 2001. S.18-23
- Ludwigsforum für internationale Kunst in Aachen [Hrsg.]: **Natural Reality. Künstlerische Positionen zwischen Natur und Kultur** [Ausstellungskatalog], Daco Verlag, Stuttgart 1999.
- Menke, Christoph: **Subjektivität**. In: Barck, Karlheinz [Hrsg.]: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 5. Postmoderne - Synästhesie*. Metzler Verlag, Stuttgart [u.a.] 2003. S. 734-786
- MoMA NY: **The Artist is Present**. Interaktive Ausstellung. 2010. <<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaAbramovic/>> [Stand: 2.12.2019]
- Müller, Ernst: **Romantisch/Romantik**. In: Barck, Karlheinz [Hrsg.]: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 5. Postmoderne - Synästhesie*. Metzler Verlag, Stuttgart [u.a.] 2003. S. 315-344
- Nietzsche, Friedrich: **Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus**. (Erstpublikation: 1872). Reclam, Stuttgart 1993.
- Novalis: **Materialien zur Encyclopädie**. In: *Novalis Schriften. Kritische Neuausgabe auf Grund des handschriftlichen Nachlasses von Ernst Heilborn, Zweyter Theil. Zweyte Hälfte*. Georg Reimer Verlag, Berlin: 1901. S.421-586
- Novalis: **Mathematische Fragmente**. In: *Novalis Schriften. Kritische Neuausgabe auf Grund des handschriftlichen Nachlasses von Ernst Heilborn, Zweyter Theil. Erste Hälfte*. Georg Reimer Verlag, Berlin 1901. S.221-384
- Platon: **Symposion. Das Gastmahl**. In: *Haller, Rudolf* [Mitwirkender]: *Platon: die Werke vollständig in deutscher Sprache*. Bearb.: Rudolf Haller. *Markgröningen : Edition Opera-Platonis. 2005. Online-Publikation. 3. Tetralogie. [Seitenangaben in den eckigen Klammern beziehen sich zusätzlich auf die 3-bändige Ausgabe "Platonis opera quae extant sunt", herausgegeben von Henricus Stephanus, 1578.]* <http://www.opera-platonis.de/Platon_Werke.pdf> [Stand: 3.1.2020]
- Raulet, Gérard: **Ideal**. In: Barck, Karlheinz [Hrsg.]: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 3. Harmonie - Material*. Metzler, Stuttgart [u.a.] 2001. S.86-118
- RIS: **Bundesrecht konsolidiert: Gesamte Rechtsvorschrift für II. Übereinkommen der I. Haager Friedenskonferenz, Fassung vom 07.02.2020**. In: *Rechtsinformation des Bundes, © 2020 Bundesministerium für Digitalisierung und Wirtschaftsstandort* <<https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10000027>> [Stand: 7.2.2020]
- Schanze, Helmut: **Erfindung der Romantik**. Metzler: Stuttgart 2018
- Scheer, Brigitte: **Gefühl**. In: Barck, Karlheinz [Hrsg.]: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 2. Dekadent - grotesk*. Metzler, Stuttgart [u.a.] 2001. S.629-660
- Scheuermann, Barbara und Langanke, Cathrin [Hrsg.]: **Liebe** [Ausstellungskatalog anlässlich der Ausstellung 'Liebe / Love', 22. März bis 29. Juni im Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein], Kerber, Ludwigshafen am Rhein 2014

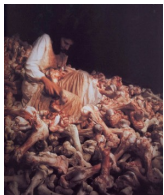
Quellenverzeichnis

- Scheuermann, Barbara J.: **Wenn Liebe die Antwort ist, was war noch einmal die Frage? Gedanken über die Liebe in der Zeitgenössischen Kunst.** In: Scheuermann, Barbara und Langanke, Cathrin [Hrsg.]: *Liebe* [Ausstellungskatalog anlässlich der Ausstellung 'Liebe / Love', 22. März bis 29. Juni im Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein], Kerber, Ludwigshafen am Rhein 2014. S.9-14
- Schneider, Norbert: **Kunsttheorie der Romantik.** In: *Theorien moderner Kunst. Vom Klassizismus bis zur Concept Art.* Böhlau Verlag: Köln/Weimar/Wien 2014. S.63-126
- Schulte-Sasse, Jochen: **Einbildungskraft/Imagination.** In: Barck, Karlheinz [Hrsg.]: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 2. Dekadent - grotesk.* Metzler, Stuttgart [u.a.] 2001. S.88-120
- Seaford, Richard: **dionysos.** Routledge Verlag: New York 2006.
- Slyomovics, Susan: **Who and what is native to Israel? On Marcel Janco's settler art and Jacqueline Shohet Kahanoff's "Levantinism".** 2014. In: *Settler Colonial Studies*, 02 January 2014, Vol.4(1), S.27-47, Web. <<https://doi.org/10.1080/2201473X.2013.784238>> [Stand: 20.11.2019]
- Söntgen, Beate: **Hinter dem Rücken der Figur. Das Nachleben der Romantik in der Kunst der Gegenwart.** In: Hollein, Max und Weinhart, Martina [Hrsg.]: *Wunschwelten : neue Romantik in der Kunst der Gegenwart ; [Katalog anlässlich der Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt, 12. Mai - 28. August 2005]* Schirn Kunsthalle Frankfurt: Hatje Cantz; Ostfildern-Ruit 2005; S.66-74
- Stevenson, Angus [Hrsg.]: **Oxford Dictionary of English.** 3.edition. Oxford Univ. Press, Oxford [u.a.] 2010.
- Streisand, Marianne: **Intimität/intim.** In: Barck, Karlheinz [Hrsg.]: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 3. Harmonie - Material.* Metzler, Stuttgart [u.a.] 2001. S.175-195
- Tomić, Milica: **Portrait of MM.** *Videoarbeit, 1999, 64'00"* | OT: Serbisch mit englischen UT; Zugriff auf das Werk über: D'EST Videokunstplattform <<https://www.d-est.com/portrait-of-mm/>> [Stand: 26.11.2019]
- Volker, Adolphs und Frey, Annett [Hrsg.]: **Ferne Nähe : Natur in der Kunst der Gegenwart.** [anlässlich der Ausstellung "Ferne Nähe. Natur in der Kunst der Gegenwart", Kunstmuseum Bonn 10. September - 15. November 2009]. Kunstmuseum Bonn, Wienand, Köln 2009
- Weiermaier, Peter [Hrsg.]: **Von der Natur in der Kunst: eine Ausstellung der Wiener Festwochen, 3. Mai bis 15. Juli 1990, Messepalast Wien.** Wiener Festwochen [Hrsg.], Wien 1990
- Weinhart Martina: **Die Welt muss romantisiert werden. Über die Wiederentdeckung einer Haltung.** In: Hollein, Max und Weinhart, Martina [Hrsg.]: *Wunschwelten : neue Romantik in der Kunst der Gegenwart ; [Katalog anlässlich der Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt, 12. Mai - 28. August 2005]* Schirn Kunsthalle Frankfurt: Hatje Cantz; Ostfildern-Ruit 2005. S.22-33
- Wohlfart, Günter: **Nachwort** [zu Friedrich Nietzsches 'Die Geburt der Tragödie'] In: Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus.* Reclam, Stuttgart 1993. S.155-175
- Yedidia, Raqefet A.: **'Die Hohepriesterin der Bacchanalien im Karmelgebirge'.** (Rohübersetzung) 2016 , Text zu View auf hebräisch: הכהנת הגדולה של הבכנליה בהרי הכרמל, רקפת א. ידידיה, in: Homepage Bar-On (texts) <<https://adinabaron.com/texts/%d7%94%d7%9b%d7%95%d7%94%d7%a0%d7%aa-%d7%94%d7%92%d7%93%d7%95%d7%9c%d7%94-%d7%a9%d7%9c-%d7%94%d7%91%d7%9b%d7%9b%d7%a0%d7%9c%d7%99%d7%94-%d7%91%d7%94%d7%a8%d7%99-%d7%94%d7%9b%d7%a8%d7%9e%d7%9c/>> [Stand: 7.10.2019]

Abbildungsverzeichnis



[Abb. linke Seite neben Seite 1]: Adina Bar-On, *View-the performance*. Janco Dada Museum, EinHod, Israel 1997-1998. 1.Fotoreihe, Abb. 1. In: Homepage Bar-On (works) <<https://adinabaron.com/works/view-%d7%a0%d7%95%d7%a3/>> [Stand: 7.10.2019] *Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin*



[Abb. auf Seite 10]: Marina Abramović, *Balkan Baroque*. Biennale Venedig 1997. In: Tracey Warr, Amelia Jones, *The Artist's Body*, London 2000, S.112



[Abb. auf Seite 10]: Adina Bar-On, *Disposition*. 2001-2010, in Homepage Bar-On (works) <<https://adinabaron.com/works/disposition-%d7%94%d7%aa%d7%9e%d7%a6%d7%90%d7%95%d7%aa/>> (hier: France, Quimper) [Stand: 2.12.2019] *Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin*



[Abb. auf Seite 25]: Sharon Hayes, *I march in the parade of liberty but as long as I love you I'm not free*. New York 2007/08, in: Scheuermann, Barbara und Langanke, Cathrin [Hrsg.]: *Liebe [Ausstellungskatalog anlässlich der Ausstellung 'Liebe / Love', 22. März bis 29. Juni im Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein]*, Kerber: Ludwigshafen am Rhein 2014, S.91



[Abb. auf Seite 25]: Sharon Hayes, *I march in the parade of liberty but as long as I love you I'm not free* (Installationsansicht bei der Ausstellung *Liebe/Love* 2014), in: Scheuermann, Barbara und Langanke, Cathrin [Hrsg.]: *Liebe [Ausstellungskatalog anlässlich der Ausstellung 'Liebe / Love', 22. März bis 29. Juni im Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein]*, Kerber: Ludwigshafen am Rhein 2014, S.92



[Abb. auf Seite 34]: Adina Bar-On, *View - the performance* (1997-98), erste Fotoreihe, Abb.1. in: Homepage Bar-On (works) <<https://adinabaron.com/works/view-%d7%a0%d7%95%d7%a3/>> [Stand: 7.10.2019. *Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin*



[Abb. auf Seite 34]: Adina Bar-On, *View - the performance* (1997-98), erste Fotoreihe, Abb.4. in: Homepage Bar-On (works) <<https://adinabaron.com/works/view-%d7%a0%d7%95%d7%a3/>> [Stand: 7.10.2019] *Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin*

Abbildungsverzeichnis



[Abb. auf Seite 36]: Adina Bar-On, *View-the performance* (1997-97), 2.Dokumentationsvideo, Videostill bei 0'18". In: Homepage Bar-On (works) <<https://adinabaron.com/works/view-%d7%a0%d7%95%d7%a3/>> [Stand: 7.10.2019]. *Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin*



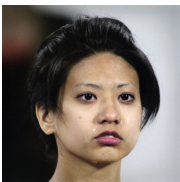
[Abb. auf Seite 36]: Adina Bar-On, *View-the performance* (1997-97), 2.Dokumentationsvideo, Videostill bei 1'27". In: Homepage Bar-On (works) <<https://adinabaron.com/works/view-%d7%a0%d7%95%d7%a3/>> [Stand: 7.10.2019]. *Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin*



[Abb. auf Seite 40]: Adina Bar-On, *View-the performance* (1997-98), dritte Fotoserie. Fotos: Reuven Palgi Hecker. In: Homepage Bar-On (works) <<https://adinabaron.com/works/view-%d7%a0%d7%95%d7%a3/>> [Stand: 7.10.2019]. *Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin*



[Abb. auf Seite 42]: Marina Abramovic, *The Artist is Present*, 2010, Performance, Museum of Modern Art, New York, 2010 in: L. Essling, Moderna Museet (Hg.), *Marina Abramovic: The Cleaner* (Kat. Ausst. Moderna Museet, Stockholm, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, Bundeskunsthalle, Bonn, 2017/2018), Ostfildern: Hatje Cantz, 2017. S.224



[Abb. auf Seite 42]: *The Artist is Present*, Besucher #1000 1h 54min
Marina Abramovic, *The Artist is Present*, Performance, Museum of Modern Art, New York, 2010. Fotograf: Marco Anelli, in: M. Anelli, *Portraits in the Presence of Marina Abramović*, Bologna: Damiani, 2012. S. 089



[Abb. auf Seite 45]: Adina Bar-On, *In Between* (2018-19) Foto: M. Jazwiecki.
POLIN Museum of the History of Polish Jews, Warsaw, Poland.



Bildnummer in der Fotoreihe auf der Homepage (von oben nach unten): Nr.7, Nr.15, Nr.13.
In:Homepage Bar-On <<https://adinabaron.com/works/in-between-%d7%91%d7%99%d7%9f-%d7%9c%d7%91%d7%99%d7%9f/>>

Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin



Abbildungsverzeichnis



[Abb. auf Seite 66]: Adina Bar-On, *View the performance* (1997-98), 2.Fotoserie, Abb.3. (oben) und Abb.2. (unten). Foto: Reuven Palgi Hecker, in: Homepage Bar-On (works) <<https://adinabaron.com/works/view-%d7%a0%d7%95%d7%a3/>> [Stand: 7.10.2019]. *Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin*



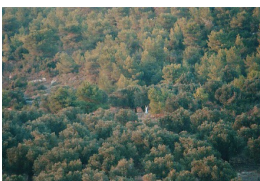
[Abb. auf Seite 67]: Adina Bar-On, *View the performance* (1997-98), 2.Fotoserie, Abb.1. Foto: Reuven Palgi Hecker, in: Homepage Bar-On (works) <<https://adinabaron.com/works/view-%d7%a0%d7%95%d7%a3/>> [Stand: 7.10.2019]. *Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin*



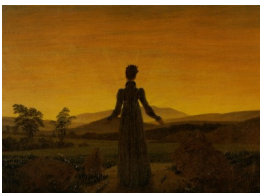
[Abb. auf Seite 67]: Caspar David Friedrich: *Wanderer über dem Nebelmeer*, um 1817, Öl auf Leinwand 94,8 x 74,8 cm (Bild), Hamburger Kunsthalle, Referenz Inv. Nr. HK-5161, © SHK/Hamburger Kunsthalle/bpk Foto: Elke Walford. In: Hamburger Kunsthalle, 13.12.2019, <<https://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online/caspar-david-friedrich/wanderer-ueber-dem-nebelmeer>> [Stand 7.2.2020]



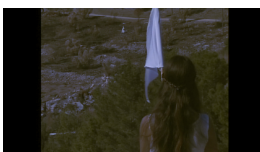
[Abb. auf Seite 68]: Caspar David Friedrich, *Der Mönch am Meer*, um 1809, Öl auf Leinwand, 110 x 171.5 cm, Staatliche Museen, in: Werner Hofmann, Caspar David Friedrich, München 2000, Tafel 22



[Abb. auf Seite 68]: Adina Bar-On, *View - the performance* (1997-98), erste Fotoreihe, Abb.3, in: Homepage Bar-On (works) <<https://adinabaron.com/works/view-%d7%a0%d7%95%d7%a3/>> [Stand: 7.10.2019]. *Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin*



[Abb. auf Seite 69]: Caspar David Friedrich, *Frau vor untergehender Sonne*, um 1818. Museum Folkwang, in: N. Schneider, Geschichte der Landschaftsmalerei, Vom Spätmittelalter bis zur Romantik. Darmstadt 1999. S. 193



[Abb. auf Seite 69]: Adina Bar-On *View-the video-films* (1999), *HADES* Videostill bei 13'33" In: Homepage Bar-On (works) <<https://adinabaron.com/works/view-the-video-films-%d7%a0%d7%95%d7%a3-%d7%a1%d7%a8%d7%98-%d7%94%d7%95%d7%99%d7%93%d7%90%d7%95/>> [Stand: 4.11.2019] *Abbildung mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin*

Inhalt des Anhangs

Anhang I: <i>View- the performance</i> – Materialsichtung	<i>i</i>
<i>A I. Text</i>	<i>i</i>
<i>A I. Fotoserien</i>	<i>ii</i>
<i>A I. Videomaterial und Monolog</i>	<i>iv</i>
<i>Erstes Dokumentationsvideo</i>	<i>iv</i>
<i>Zweites Dokumentationsvideo und Monolog</i>	<i>vi</i>
<i>Drittes Dokumentationsvideo</i>	<i>x</i>
Anhang II: <i>View - the video-films</i> – Materialsichtung	<i>xii</i>
<i>A II. Flag</i>	<i>xiii</i>
<i>A II. Memory</i>	<i>xv</i>
<i>A II. Before Dark</i>	<i>xviii</i>
<i>A II. Hades</i>	<i>xx</i>
Anhang III: <i>In_between</i> – Performancebeschreibung (von Lublin)	<i>xiii</i>

Diese Materialsichtung bezieht sich auf folgende Arbeiten:

Adina Bar-On: **view- the performance**. 1997-98, *Performance*, in: *Homepage Bar-On (works)* <<https://adinabaron.com/works/view-%d7%a0%d7%95%d7%a3/>> [Stand: 7.10.2019]

Adina Bar-On: **view- the video-films**. 1999, *Videoarbeit*, 14'02" | OT: Hebräisch mit englischen UT; in: *Homepage Bar-On (works)* <<https://adinabaron.com/works/view-the-video-films-%d7%a0%d7%95%d7%a3-%d7%a1%d7%a8%d7%98-%d7%94%d7%95%d7%99%d7%93%d7%90%d7%95/>> [Stand: 4.11.2019]

Adina Bar-On: **in_between**. 2018-19, *Performance*, in: *Homepage Bar-On (works)* <<https://adinabaron.com/works/in-between-%d7%91%d7%99%d7%9f-%d7%9c%d7%91%d7%99%d7%9f/>> [Stand: 15.09.2019]

Adina Bar-On: **in_between**. 2019, *Text*, in: *Homepage Bar-On (texts)* <<https://adinabaron.com/texts/in-between-%d7%91%d7%99%d7%9f-%d7%9c%d7%91%d7%99%d7%9f/>> [Stand: 17.09.2019]

Anhang I. View-the performance(1997-98) – Adina Bar-On – Materialsichtung

Links neben dem Material auf der Homepage befinden sich als "Credits":

View – the performance (נוף – המופע) 1997-98
In collaboration with my daughter Yasmin Davis
Sound: Joseph Mar-Chaim

Außerdem findet sich unter den Credits ein Link zu einem Text über die Arbeit, leider ausschließlich auf hebräisch, mit dem Titel *"Die Hohepriesterin der Bacchanalien im Karmelgebirge"*. Zusätzlich sind Links mit zur Performance passenden Werken angeführt: *View - the video-films* (1999), *Disposition* (2001-2010), *No Matter #2* (2014) und *Portrait* (1999).

A I. Text

Beim Material finden wir zuerst einen kurzen Text von Bar-On.

In View, approx. 55 minutes, at sunset, from a balcony, the seated audience observes the small white moving figure in the distant landscape.

Though far away, the state of mind of the far figure can be deciphered in its movement and trails. Through personal headphones the audience listens to the monologue whose meaning can be understood as description of the view of nature or of my state of mind. The viewer immersed in the reading of the signs of the small figure becomes familiar with the new environment and thus confronts his own emotions and fantasy.

This performance blurs the line between the intimate and distant, the private and the common. In a way it is a declaration of the legitimacy of the romantic, in our seemingly sophisticated culture; A Promotion of Empathy.

In dieser Beschreibung der Performance finden wir viele für uns relevante Informationen. Zuerst sind die Eckpunkte des Settings fixiert: der Zeitpunkt des Sonnenuntergangs, die Dauer der Performance (etwa 55 Minuten) und die auf dem Balkon sitzenden Zuseherinnen und Zuseher, die die weiße, sich bewegende Figur in der entfernten Landschaft beobachten. Die Lesbarkeit der Bewegungen der Figur und der Wege, die sie beschreitet, die trotz der Entfernung gegeben ist, wird betont. Die Künstlerin spricht in diesem Text nicht die Musik an, die am Beginn der Performance durch Lautsprecher ertönt, betont aber die "persönlichen Kopfhörer", die jede Zuseherin und jeder Zuseher bekommt und mit denen sie den Monolog der Künstlerin hören. Dieser Monolog hat demnach, wie bereits an früherer Stelle bemerkt, innerhalb dieser Arbeit sicherlich eine wichtige Rolle inne. Laut Bar-On sei dieser als Beschreibung der Naturbetrachtung oder auch des Geisteszustands der Künstlerin zu verstehen. Als nächstes betont sie noch ihre Absicht, jede Rezipientin und jedem Rezipienten das Eintauchen und den individuellen Zugang zur Arbeit zu ermöglichen. Sie schreibt am Schluss, dass diese Performance die Grenzen zwischen Öffentlich und Privat verwische und als eine Deklaration des Romantischen zu verstehen sei, als ein Loblied auf die Empathie.

A I. Fotomaterial

Es gibt auf der Homepage unter dem Text drei Reihen von Fotos. Bei der zweiten und dritten Reihe finden wir, im Gegensatz zur ersten, den Namen des Photographs unter den Bildern: Reuven Palgi Hecker. Die erste Reihe Fotos ist gänzlich unkommentiert und besteht aus vier Fotos. Hier sieht man die Künstlerin in der Ferne im Olivenhain. Der Blickwinkel scheint von der Perspektive der Zuschauer und Zuschauerinnen aus gewählt zu sein. Am ersten Foto, ein

Anhang

Hochformat, sehen wir vor allem Wald, und eine kleine Figur, Bar-On, rechts unten. Sie trägt ein weißes Kleid und hebt ihre Arme weit in die Luft. Durch die weiße Kleidung ist der Künstlerin aus der Ferne gut sichtbar. Es wirkt, als würde sie gerade in der Landschaft tanzen. Das zweite und das vierte Foto dieser Reihe zeigen die Rückseite eines Steins, der an eine Gedenktafel oder einen Grabstein erinnert. Am zweiten Foto befindet sich die weiße Figur links von dem Stein. Sie streckt ihren Arm in Richtung des Steins und lehnt sich zurück. Am Bild wirkt es als würde sie mit ihm kommunizieren. Im dritten Foto dieser Reihe sieht man die Künstlerin mitten im Wald, die Arme nach oben gestreckt. Es schaut so aus als würde sie sich ergeben. Am vierten Foto liegt sie rechts hinter dem Stein am Boden.

Die nächsten zwei Reihen von Fotos wurden von einem Fernsehbildschirm abfotografiert. Dadurch wird sogar in der fotografischen Dokumentation ein kinematographisches Element hinzugefügt. Diese zwei Serien zeigen die Künstlerin auf einem anderen Ort, auf der Mauer der Veranda des Museums. Den Hintergrund bildet bei beiden Serien der Olivenhain. Zuerst, bei der zweiten Reihe, bestehend aus vier Fotos, sieht man Bar-On von hinten, mit Blickrichtung in den Hain, die Perspektive der Zuschauer einnehmend. Sie betrachtet selbst die Szenerie in unterschiedlichen Posen, zwei Fotos zeigen sie sitzend und zwei Fotos liegend.

Die dritte Reihe zeigt die Künstlerin im Moment der direkten Begegnung mit den Zuschauerinnen und Zuschauern. Diese Serie besteht aus acht Einzelbildern. Es sind Porträt Darstellungen der Künstlerin von vorne, mit unterschiedlichen Gesichtsausdrücken: mal lächelt sie, dann schaut sie ernst, dann wirkt sie als würde sie nachdenken, lächelt wieder, doch bei keinem dieser Fotos blickt sie direkt in die Kamera. Auf dem letzten Bild wirkt sie wieder als würde sie nachdenken oder gerade mitten im Gespräch nach den richtigen Worten suchen. Oder der Situation nachspüren. Sie ist von der entfernten Szenerie im Hain ganz zum Publikum gekommen und hat sich nun sogar umgedreht und nimmt direkten Kontakt zu den Betrachtenden auf. Dieser Rückschluss ergibt sich spätestens aus der Sichtung des dritten Dokumentationsvideos. In der fotografischen Repräsentation dieser Schlusszene der Performance wird diesem Moment des Kontakts – durch das Element des abfotografierten Bildschirms – eine Ebene der Distanz verliehen.

In der ersten Reihe von Fotos wird demnach das Setting und die Handlung der Performance geklärt. Die zweite Reihe steht für das Einnehmen des Blickpunkts der Zuseherinnen und Zuseher und die dritte für den direkten Kontakt und – durch die Nahaufnahmen der Künstlerin mit den verschiedenen Gesichtsausdrücken – eine Hervorhebung der menschlichen Emotionen. Es ist interessant zu beobachten, dass, obwohl der Bezug zu den Rezipientinnen und Rezipienten

so stark hervorgehoben wird, diese in den Fotoserien nicht sichtbar werden. Außerdem ist die Setzung des kinematografischen Elements durch das Abfotografieren von einem Fernsehbildschirm in der zweiten und dritten Reihe zu beachten. Die Handlung der Künstlerin in der Performance besteht in der Distanzüberwindung und Kontaktaufnahme, aber in der Dokumentationsebene führt sie durch dieses kinematografische Element, das einen distanzierteren Blick suggeriert, erneut eine der Handlung diametrale Ebene der Distanz ein. In der Fotodokumentation wird dieses filmische Moment erst am Schluss, beim Moment des Kontakts, gesetzt. In der Betrachtung und Interpretation des Videomaterials stellte sich jedoch heraus, dass durch die Lautsprechermusik – und später die Kopfhörer – bereits früh in der Performance kinematografische Elemente gesetzt wurden. In der Interpretation des dritten Dokumentationsvideos bietet sich dann –im Gegensatz zur Interpretation der Fotodokumentation– ein Bruch des kinematografischen Moments an.

A I. Videomaterial und Monolog

Unter den Fotos finden wir auf der Homepage noch drei Videos und einen Monolog. Die in der Videodokumentation gesetzten Schwerpunkte unterscheiden sich neben dem gerade angesprochenen kinematografischen Moment noch in anderen Aspekten. Im ersten Dokumentationsvideo sehen wir den Beginn der Performance mit dem Heben der weißen Fahne durch die Tochter der Künstlerin, das Setting (mit der aus Lautsprechern kommenden Musik) und die Handlungsebene werden geklärt. Im zweiten Dokumentationsvideo sind die Zuseherinnen und Zuseher als Gegenüber stark hervorgehoben, und uns erschließt sich ein Teil des Monologs, den die Besucherinnen und Besucher mit Kopfhörern hören. Im dritten Dokumentationsvideo sieht man den Moment der Begegnung, des Kontakts zwischen Künstlerin und Publikum.

Erstes Dokumentationsvideo

Das erste Video ist 3'35" min lang. Wir befinden uns auf der Veranda des Museums, dem "Zuschauerort". Die Kamera schwenkt zuerst auf eine junge Frau, die auf einer Ecke des Gebäudes eine weiße Fahne hochhebt. Es handelt sich um die Tochter der Künstlerin, Yasmin Davis. Man sieht sie von hinten und blickt an ihr vorbei in den Sonnenuntergang. Neben der jungen Frau sehen wir einen Lautsprecher in der Ecke der Veranda. Die Kamera schwenkt weiter, als die junge Frau die Fahne wieder herunter nimmt, und zeigt uns die Umgebung in diesem kurzen Schwenk bis in den Olivenhain. Ist diese Fahne das Signal für den Beginn der Performance? Man blickt in den Hain, doch findet man die Künstlerin nicht. Man hört die Hintergrundgeräusche der Umgebung. Dann kommt ein Schnitt bei 0'40" und man sieht eine

Nahaufnahme von Bar-On im Hain. Sie ist mit ihrem weißen Gewand gut sichtbar. Man hört Musik im Hintergrund, Musik von Joseph Mar-Chaim, die den ersten Teil der Performance begleitet³⁰⁶. Zuerst erinnert die Musik an etwas Chorales, dann immer mehr an Filmmusik. Bar-On vollführt große Bewegungen mit ihren Armen, schnelle und langsame, sie wirkt fast wie hin- und hergerissen, und durchschreitet dann den Hain. Sie verschwindet hinter den Bäumen, die Kamera schwenkt langsam mit und führt die Bewegung fort. Bar-On taucht wieder auf, ein weißes Flackern zwischen den Zweigen und verschwindet dann wieder. Die Kamera fährt mit, langsam nach rechts. Eine große Kiefer zieht durch unser Blickfeld. Bar-On flackert noch einmal kurz auf, streichelt oder umarmt gerade einen Baum beim Vorbeigehen, und wird dann wieder von Baumkronen verdeckt. Gerade als die Künstlerin bei 1'31" wieder in die Sichtbarkeit heraustritt, in eine etwas lichtere Situation, zoomt die Kamera heraus. Bar-On hüpfte oder tanzt weiter und schreitet mit ausgreifenden Armbewegungen durch den Hain. Durch die Entfernung und die relativ schlechte Videoqualität bleibt nun nur noch eine pixelige weiße tanzende Fläche über. Und doch bleiben die Bewegungen lesbar – scheinbar, der Interpretationsraum wird unendlich groß. Die Spannung und Dramatik in der Musik nimmt zu und lädt auch die Bedeutung der Bewegungen, die Symbolik in ihnen auf. Unser Kopf beginnt, Geschichten zu spinnen, wobei die Gefühle, die die Handlungen und Bilder der Performance transportieren zu scheinen, stetig changieren: mal wirkt es albern, mal erforschend, voller Genuss und Wertschätzung für die Umgebung, mal verzweifelt oder ernst. Fast beginnt es wie ein Kampf zu wirken. Dann kommt ein Schnitt bei 2'40" und man sieht die Zuseherinnen und Zuseher auf den Stühlen, die gespannt in den Hain blicken. Wieder ein Schnitt bei 2'48" zurück zum Olivenhain, wir nehmen die Perspektive der Zuschauer und Zuschauerinnen ein, die Kamera zoomt etwas. Es handelt sich um eine andere Szene als zuvor. Bar-On steht im dichterem Wald und deutet uns mit den Armen etwas Unbestimmtes. Bei 3'20" zoomt die Kamera noch näher. Bar-On beugt sich mit erhobenen Armen, ein Tanz? Dann nimmt sie sie schnell herunter und geht einige schnelle Schritte in unsere Richtung, bevor die Szene in ein schwarzes Bild ausblendet.

Erstes Dokumentationsvideo – Analyse

Durch das Hochheben der weißen Fahne durch die junge Frau am Anfang der Performance, ist klar, dass etwas passieren wird. Der Fokus der Zuseherinnen und Zuseher wird durch die Blickrichtung der Fahnenträgerin auf den Hain gelenkt. Uns wird spätestens durch dieses Video eindeutig klar, dass die Künstlerin sich in ziemlicher Entfernung befindet. Und doch können wir

³⁰⁶ Vgl. Yedidia, *die Hohepriesterin der Bacchanalien*

sie gut ausmachen, mit ihren raumgreifenden Bewegungen und dem weißen Gewand wie sie schreitet, hüpf und sich dreht. Der Blick in den Olivenhain bietet eine wunderbare Aussicht. Die Zuseher und Zuseherinnen beobachten die weiß gekleidete Figur im Olivenhain die unterschiedliche Stellungen einnimmt, verschiedene Bewegungen vollzieht, und tauchen immer weiter in die Szenerie ein. Im Hintergrund dieses Dokumentationsvideos hört man die Musik von Joseph Mar-Chaim, die durch Lautsprecher ertönt. Der kurze Teil, den wir im Video hören, erinnert mit fortschreitender Dauer immer mehr an Filmmusik. Durch die musikalische Untermalung wird den Zuseherinnen und Zusehern ein Eintauchen in die Szenerie noch erleichtert. Außerdem wird durch die Musik ein starkes kinematographisches Element hinzugefügt, es verwandelt die theatrale Situation in eine Art Freiluftkino. Die Interpretation der Handlungen dieser entfernten Figur wird durch die Stimmung in der Musik gefärbt. Man versucht die Bewegungen zu entziffern, was eine große Spannung beinhaltet. Man fragt sich, was diese Frau in der Ferne tut, was will sie, was fühlt sie? Wer ist sie? Was ist die Handlung? Diese Spannung wird neben der großen Entfernung noch durch das Spiel mit Sichtbarkeit und Verschwinden verstärkt. Immer wieder verschwindet die weiß gekleidete Figur hinter den Baumkronen um wieder aufzutauchen. Wir verfolgen in unserer Vorstellung ihren möglichen Weg, auch die Kamera zieht die Bewegung weiter. Durch dieses Verschwinden wird der Interpretationsraum noch erweitert. Es wirkt, als würde sie mit ihren raumgreifenden Bewegungen den Ort vermessen. Der ganze Hain wird zu ihrer Bühne. Durch unterschiedliche Bewegungsgeschwindigkeiten – und Momenten des kurzen Innehaltens – erzeugt Bar-On zusätzlich eine gewisse Unvorhersehbarkeit. Dadurch entziehen sich ihre Handlungen einer eindeutigen, singulären Interpretation, einer durchgehenden Geschichte. Immer wieder bieten sich kleinere Geschichten oder Bilder an, die sie dann aber wieder bricht. Dadurch erhält das Werk eine gewisse poetische Dimension.

Zweites Dokumentationsvideo

Das zweite Video mit einer Länge von 3'16" erschließt uns einen Teil des Monologs der Künstlerin, den die Zuschauerinnen und Zuschauer bei der Performance mit "persönlichen" Kopfhörern hören. Bar-On schreibt zu diesem Monolog in ihrem Text auf der Homepage, dass er eine Beschreibung der Natur sein könnte oder auch des Geisteszustands der Künstlerin. Der Monolog ist auf Hebräisch und wurde leider nicht übersetzt. Ein Audioclip des Monologs im Originalton in ganzer Länge (26'31") ist nach dem Video zu finden. Nur einen Teil des Monologs finden wir eben hier im zweiten Dokumentationsvideo mit englischen Untertiteln versehen. Dadurch wird er für uns verständlich und eine Analyse möglich. Welchen Teil Bar-On für das

Anhang

Dokumentationsvideo ausgewählt hat, ist sicherlich von Bedeutung. Daher verwenden wir diese etwas mehr als drei Minuten als exemplarischen Ausschnitt. Die Zuseherinnen und Zuseher der Performance hören diesen Monolog über Kopfhörer. Wann und wie genau der Wechsel von Lautsprechermusik auf Kopfhörer stattfindet, ist aus dem Material nicht ersichtlich.

Das Sprechtempo ist langsam und Bar-On macht viele Pausen und einige Wiederholungen. Wir sehen am Beginn dieses Videos über eine Minute Nahaufnahmen verschiedener Zuseherinnen mit Kopfhörern, die, während sie den Monolog hören, konzentriert in die Ferne blicken. Es sind ausschließlich Frauen und Mädchen.

In folgendem Transkript wurden die englischen Untertitel jeweils mit der Zeit ihrer Einblendung im Video versehen. Sie wurden vom Video im Ausdruck unverändert übernommen, jedoch sind sie dort in Kapitälchen eingeblendet.

- (0'04") *It is so good...* [Die Kamera ist auf eine Frau und ein junges Mädchen gerichtet]
(0'09") [Wiederholung des Satzes im Audio, ohne UT. Schnitt auf eine andere Zuseherin]
(0'16") *to speak to you.*
(0'20") *I am so enamoured*
(0'24") *by this fragrant air* [Schnitt auf ein Mädchen]
(0'35") *and I sense meaning*
[00'37"] Schnitt auf eine andere Zuseherin
(0'39") *in this moments. Perhaps...*
(0'49") *in the twilight* [Schwenk auf eine Frau die daneben sitzt]
(0'55") *in the rapture of this abundandance[sic]* [Schnitt auf eine andere junge Zuseherin]
(1'02") *we will smile simply...*
(1'11") *sip this beauty in...*

Hier kommt ein Schnitt zu Bar-On die gerade bergauf rollt. Während wir sie weiter, am Bodern bergauf rollend, beobachten, gibt es für etwa zehn Sekunden eine Pause im Monolog. Die Künstlerin gibt den Betrachtern damit Zeit, die Schönheit, von der sie spricht, wirklich aufzunehmen. Bar-On erhebt sich gerade auf ihre Knie und lässt sich nach vorne fallen, bewegt sich dann nach vorne robbend weiter. Die Kamera bleibt auf die Künstlerin gerichtet, während wir weiter den Monolog hören.

- (1'24") *I love you...* [mehrere Wiederholungen des Satzes, ohne UT]

Bar-On liegt auf dem Rücken in der Wiese mit ausgestreckten Armen. Sie richtet sich dann mit eine Rolle seitwärts auf, dreht sich mit zwei drei Schritten um sich selbst und geht ein paar Schritte.

Anhang

(1'42") *and this place.* [Wiederholung des Satzes, ohne UT]

Sie kniet sich hin und steht gleich wieder auf, geht gebückt zwei Schritte und setzt sich wieder auf den Boden. Dann rollt sie sich seitlich auf den Bauch und erhebt sich wieder auf alle vier. Sie steht auf, geht gebückt ein paar Schritte und kommt wieder zum Boden hinunter. Sie hält kurz inne.

(1'54") *There are moments I create...*

Die Kamera schwankt etwas und zoomt weg. Neben Bar-On, in der Mitte des Bildes, teilt ein Strommast die Bildfläche.

(2'03") *to cherish forever...*

Bar-On legt sich wieder auf den Boden, bergab gerichtet. Sie hält einen Moment inne und rollt dann langsam kriechend Richtung bergab.

(2'10") *and you..*

Sie dreht sich um und legt sich kurz auf den Bauch. [bei 2'21" zoomt die Kamera wieder näher]

(2'24") *I am full of faith*

Sie richtet sich etwas auf und legt sich wieder auf den Rücken. Hält kurz inne.

(2'32") *we shall, perhaps, meet*

Die Künstlerin rollt mit erhobenen Armen bergab.

(2'40") *I am...*

(2'43") *Oh, I am...*

Sie rollt bergab, bis sie bei einem Gebüsch liegen bleibt, bei dem sie sich, halb von ihm verdeckt, nach vorne erhebt.

(2'46") *I am so...*

Bar-On steht schließlich wieder ganz auf und erhebt ihre Arme, hält dann inne und sackt plötzlich in sich zusammen.

(2'56") *that perhaps...*

(3'02") *we will meet?*

bei 3'08" kommt noch ein Schnitt auf einen anderen Ausschnitt der Performance. Bar-On tritt hinter einem Baum hervor.

(3'09") *And I will gaze at you...*

Sie bleibt stehen, den Kopf zur Seite gelegt, und das Bild blendet aus.

Zweites Dokumentationsvideo – Analyse Monolog

Mit den Worten *'it's so good to speak to you'* am Anfang dieses Videos nimmt die Künstlerin direkt Kontakt zum Publikum auf. Durch die Kopfhörer und die direkte Ansprache wirkt es sehr intim.

Diese Figur in der Ferne will mit mir Kontakt aufnehmen? Die Stimme wirkt warm und voller Nähe. In dieser Performance ist diese Nähe zwischen Künstlerin und Rezipienten bewusst forciert und wird in der Arbeit mit fortschreitender Dauer vorsichtig aufgebaut. Wie zuvor schon bemerkt wird der Aspekt des Kontakts und der emotionalen Nähe zwischen Künstlerin und Rezipienten auch im Dokumentationsmaterial in besonderer Weise hervorgehoben. Hier zeigt sich das am Anfang des Videos, wo wir über eine Minute die Gesichter der Zuschauerinnen sehen, während wir diese freundlichen Worte in einem weichen Tonfall hören (soweit das aus der Perspektive einer fremdsprachigen Rezipientin einschätzbar ist).

Dann macht Bar-On mit dem Satz *'I am so enamoured by this fragrant air'* auf den Moment aufmerksam und färbt ihn mit einer positiven Emotion. Man ertappt sich sicherlich dabei dem Wind nachzuspüren und ihn wertzuschätzen. Sie lädt diesen gegenwärtigen Moment, diese Situation in der Natur, auf mit Bedeutung [*and I sense meaning in this moments*]. Durch das Aufmerksam machen auf die Umgebung, den Wind und dann auch auf die Lichtsituation, die Abenddämmerung, wird dieses Verweben einer wertschätzenden Aufmerksamkeit jedes Rezipienten mit dem Moment und dem Ort der Performance verstärkt. [*perhaps... in this twilight – in the rapture of the abundance - we will smile simply... sip this beauty in*] Im Kontrast zum Kriegsthema, das dem Publikum durch das Heben der weißen Fahne am Beginn der Performance sicherlich präsent ist, stellt sie somit den einfachen Moment, die Natur und den Kontakt zwischen Mensch und Natur - und Mensch und Mensch gegenüber. Sie betont den Überfluss, der in solchen Orten und Momenten steckt und lädt jede Betrachterin und jeden Betrachter ein, mit ihr gemeinsam der Umgebung und dem Moment nachzuspüren. Es geht um den Moment, auch beim Kontakt zwischen Menschen, und um die Präsenz im Moment. Die Künstlerin lädt uns mit dieser Arbeit, mit ihrer Präsenz, ein, auch in die Präsenz zu kommen. Sie webt die Rezipientinnen und Rezipienten richtiggehend mit in die Arbeit ein, oder fordert sie dazu auf, sich selbst in die Arbeit einzuweben. Hier geht es ihr um die Präsenz der Rezipientin und des Rezipienten der erst einen wirklichen Kontakt möglich macht. Durch den Schnitt auf die Künstlerin im Olivenhain mit den Worten *'sip this beauty in'*, ist der Bezug zu Natur und performender Künstlerin auch für uns eindeutig.

'I love you' ...Meint sie uns, die Betrachterin, den Betrachter? Sie wiederholt es einige Male, emotional ist sie uns ganz nahe, vermittelt jeder Rezipientin und jedem Rezipienten ihre Zuneigung. Und sie zeigt uns mit den Worten *'and this place'* diesen Ort, diesen Olivenhain, diesen Moment aus ihrem Blickwinkel. [*there are moments I create ... to cherish forever...*] Sie fordert die Wertschätzung regelrecht ein. [*and you... I am full of faith - we shall, perhaps meet*] Bar-On spricht uns wieder direkt an und gibt uns eine Aussicht auf eine Begegnung. [*I am... Oh I*

am... I am so... that perhaps... we will meet? And I will gaze at you.] Sie gibt den Zuseherinnen und Zusehern das Versprechen, diesen Blick und die Aufmerksamkeit, die sie dem Moment und der Künstlerin zuteil werden lassen, zurück zu geben.

Zweites Dokumentationsvideo – Analyse der Bewegungsebene

Auf der visuellen Ebene sehen wir nach dem Schnitt zur Künstlerin im Hain [bei 1'11"] Bar-On meist in unmittelbarem Kontakt zu Boden und Umgebung. Sie liegt in verschiedenen Positionen und bewegt sich vorwiegend rollend und robbend oder allenfalls in gebückter Haltung, nicht aufrecht schreitend, wie wir es im ersten Dokumentationsvideo beobachten konnten. Nur fast am Schluss des Videos erhebt sie sich kurz ganz und hebt ihre Arme hoch, bevor sie dann abrupt in sich zusammensackt, es wirkt als wäre sie getroffen worden – von einer unsichtbaren Kugel im Krieg möglicherweise? Ein sich Erheben und erhobenes Schreiten scheint nicht möglich zu sein. Sie ist andauernd in Bewegung, mit nur kurzen Momenten des Innehaltens, und ihre Bewegungsgeschwindigkeit variiert stetig. Durch ihre Bewegungen vermittelt sie einerseits romantische Wertschätzung für ihre Umgebung, aber auch eine gewisse Rastlosigkeit. Wenn sie [ab 2'32"] mit erhobenen Armen bergab rollt, in ihrem weißen Gewand, drängen sich Assoziationen mit Gefallenen im Krieg auf. Diese werden durch die Szene am Schluss, wo Bar-On in sich zusammensackt, noch verstärkt.

Drittes Dokumentationsvideo

Ganz unten auf der Homepage findet sich noch ein drittes Video mit einer Länge von 4'41". Bar-On sitzt auf der Mauer der Veranda des Museums und blickt in den Hain, neben ihr befindet sich noch ein Lautsprecher und ein Kopfhörer. Man sieht sie von hinten und schaut mit ihr gemeinsam in den Olivenhain. Sie vollführt einfache Bewegungen, immer mit Blick auf den Hain. Zuerst sitzt sie mit angewinkelten Knien und geradem Rücken und ändert danach ihre Sitzposition, indem sie einen Meter nach links rückt. Sie hat ihre Arme auf die Knie abgestützt, beugt sich nach vorne und rollt den Kopf nach links unten, blickt noch einmal hoch in den Hain, rollt dann den Kopf nach rechts und legt ihren rechten Arm darüber. Kurz innehaltend, scheint sie zu schauen, dann richtet sie ihren Rücken wieder gerade. Sie windet sich etwas, während die Kamera näher zoomt. Als nächstes legt sie sich auf der Mauer hin [0'33"], auf die Seite, den Blick nicht vom Olivenhain abwendend. Die Performerin schaut im Liegen in den Hain, dann in den Himmel und ruckartig wieder zurück in den Hain. Ihr Kopf bewegt sich forschend weiter und sie greift mit ihrer rechten Hand nach links. Noch immer sehen wir sie von halb hinten. Sie steht auf [0'55"], richtet ihren Körper in Richtung der untergehenden Sonne aus, von uns aus gesehen nach links, ihren Blick stetig auf den Hain fixiert. Ihre Hände vors Gesicht schlagend, krallt sich

kurz zusammen. Danach streckt sie die Hände waagrecht von sich. Ein kurzer Schnitt auf eine Zuseherin [1'10"] der einen Augenschlag danach von einem Schnitt zurück auf Bar-On gefolgt wird. Wir sehen sie von hinten, sie schaut über ihre linke Schulter zu uns zurück. Sie dreht sich um [1'17"] und setzt sich auf ihre Knie nieder. Für den Rest des Videos, über drei Minuten, bleibt die Kamera in dieser Einstellung, bis auf einen weiteren drei Sekunden Schnitt bei 2'11" zu den Zuseherinnen. Bar-On blickt mit ernstem Gesicht herum. Bis auf den sehr kurzen Schnitt zu einer anderen Zuseherin sieht man Bar-On nur schauen. Sie schaut, als würde sie dem gerade Geschehenen noch nachspüren. Am Schluss lächelt sie, nickt, als würde sie sich über die Zuseherinnen und Zuseher – und die Begegnung mit ihnen – freuen.

Drittes Dokumentationsvideo – Analyse:

Mit diesem letzten Dokumentationsvideo, bei dem wir Bar-On auf der Veranda sehen, auf der die Performance mit dem Hochheben der weißen Fahne seinen Anfang genommen hat, erschließt sich, dass Bar-On am Schluss der Performance ganz zur Betrachterin und zum Betrachter gekommen ist. In der Repräsentation auf der Homepage wird dieser Phase der Performance – wie schon zuvor bei den Fotos beobachtet – auch im Videomaterial ein Schwerpunkt gesetzt. Sie verlässt die Leinwand, überbrückt die Distanz zwischen Bühne und Zuschauern und Zuschauerinnen, um direkt zu den Betrachtenden zu kommen und ihnen zu begegnen. Hier durchbricht Bar-On das kinematographische Element ganz klar durch ihre Präsenz und direkte Kontaktaufnahme. Die Künstlerin sieht sich zuerst selbst die Szenerie an, wir sehen sie von hinten und an ihr vorbei blickend mit ihr den Olivenhain. Dann, nach einiger Zeit, dreht sie sich zum Publikum um. Sie schaut einige Zeit mit ernstem Gesicht herum, als würde sie den Geschehnissen – und jeder Empfindung, jedem Gedanken darüber – nachspüren. Sie löst ihr Versprechen ein, das sie zuvor jeder einzelnen Besucherin und jedem Besucher über Kopfhörer gegeben hat: *“that perhaps... we will meet? And I will gaze at you...”* Sie ist wirklich hier und schaut jede Einzelne und jeden Einzelnen an. Bis sie ganz zum Schluss lächelt. Dieses Lächeln, begleitet von einem zustimmenden Nicken, wirkt wie ein Ausdruck der Freude über die Begegnung, eine Geste der Gastfreundschaft und ein Ausdruck der Emotionen. Diese Geste, gemeinsam mit der physischen Distanzüberbrückung, hebt die letzte Barriere oder Distanz zwischen Künstlerin und Publikum auf; entspannt die im Kunstkontext verortete Situation vollends, und transformiert sie in eine existentialistischere der menschlichen Begegnung.

Anhang II. Detaillierte Materialsichtung: View - the video-films (1999) – Adina Bar-On

Zu dieser Videoarbeit³⁰⁷ gibt es keinen Text auf der Homepage, sondern nur die Credits:

View – the video-films נוף – סרט הוידאו

1999

Cinematographer: Reuven Palgi Hecker

Editor: Shay Oxenberg

In collaboration with Yasmin Davis

Die Arbeit besteht aus vier Teilen: FLAG, MEMORY, BEFORE DARK und HADES. Durch die Teilung in vier Teile und die vorgenommene Betitelung werden Schwerpunkte gesetzt. Das Setting des Videos ist dasselbe, in dem die Performance View stattgefunden hat. Es hat eine Gesamtlänge von 14'02" und beginnt mit der Einblendung eines Titelbildes für 8 Sekunden, "VIEW" in der Mitte des Bildes und "Adina Bar-On" unten im Bild, auf Hebräisch und Englisch; in weißer Schrift auf schwarzem Hintergrund. Die einzelnen vier Teile beginnen immer mit dem Titel des Abschnitts in Hebräisch und Englisch auf schwarzem Hintergrund und enden mit einem schwarzem Bild für einige Sekunden. Dadurch erinnert die Arbeit an einen Stummfilm oder auch an ein Theaterstück mit vier Aufzügen. Diese Assoziation zum Antiken Griechenland und dem Theater hat sich uns auch schon bei der Performance mittels vieler Aspekte aufgedrängt: die Freiluftsituation, die große Entfernung zwischen Publikum und Darstellung, das weiße Gewand der Künstlerin und das Setting des Olivenhains. Durch den Titel des vierten Teils dieser Videoarbeit "Hades" wird der Bezug zu Mythologie und Theater des antiken Griechenlands noch einmal eindeutig. Die ausschweifenden Feste zu Ehren des Dionysos, die das Leben feierten, mit Umzügen voller Ekstase waren der Vorläufer des klassischen Griechischen Theaters.³⁰⁸ Dionysos und sein Kult scheint außerdem bei der Bildung der Polis, und somit der "Öffentlichkeit" eine tragende Rolle gespielt zu haben.³⁰⁹ Bar-On, mit ihren fast lächerlichen Bewegungen am Anfang von *View – the video films* hat durchaus etwas dionysisches an sich. Dionysos hat auch eine Verbindung zum Hades, der Unterwelt, in der griechischen Mythologie³¹⁰. Die Titel können auf eine Thematik Krieg, Tod und Sterben bezogen werden. Durch die Wahl des Werktitels "*View-the video-films*" bietet sich noch eine weitere Interpretation an, da er in der Mehrzahl formuliert ist, legt er uns nahe, dass die Künstlerin die vier Teile auch als einzelne Kurzfilme betrachtet haben könnte.

³⁰⁷ Bar-On: *View-the video-films*, 1999

³⁰⁸ Vgl. Seaford, Richard: *dionysos*. Routledge Verlag: New York 2006. Kap.5 & Kap.7

³⁰⁹ Vgl. *ebd.* S. 27-30

³¹⁰ Vgl. *ebd.* S.76-83

Das Video endet bei 13'42" mit einem schwarzen Bild für fünf Sekunden. Dann werden noch drei Credits eingeblendet: *"Photographer - Reuven Palgi Hecker; Edit - Shay Oxenberg; Special Thanks - Zvy Navo"*. Nun kommen wir zur Beschreibung der einzelnen vier Teile.

A II. FLAG (00'12" - 02'34")

Vor der Einblendung des Titels FLAG sieht man schon ein kurzes Bild, für eine Sekunde, der Künstlerin mit der Flagge, weiß gekleidet im Olivenhain. Sie ist zur Kamera gewandt und hält die weiße Flagge in der rechten Hand, die sie zur Seite bewegt. Der Zweck dieser Einblendung liegt sicherlich einfach darin, das Titelbild des ersten Teils vom Titelbild des ganzen Videos abzuheben. In der ersten Einstellung nach dem Titelbild (0'19") sieht man die Fortsetzung der Szene. Die Geschwindigkeit des Films ist in der Anfangsszene und auch an einigen Stellen im späteren Verlauf erhöht, dadurch bekommt man den Eindruck, es handle sich um einen alten Slapstikfilm. Dieser Teil wirkt humorvoll, vor allem die erste Minute. Durch die Wiederholung einzelner Bewegungen treten diese stärker in den Vordergrund. Beim Sound handelt es sich bei diesem Teil um Hintergrundgeräusche, höchstwahrscheinlich vom Setting am Olivenhain.

Bar-On nimmt verschiedene Positionen ein, hält die Flagge von sich weg, nimmt sie zu sich, recht ruckartig, schwingt sie. Dabei fällt die Fahne von der Fahnenstange. (Schnitt 0'25") Sie stützt sich auf die Fahne wie auf einen Stock, hält sie mit beiden Händen, die Fahne zeigt nach unten, auf den Boden. Bar-On beugt sich weit darüber. Dann scheint sie von dieser Bewegung weiter ausgehend mit der Fahnenstange am Boden weitere Handlungen auszuforschen, steckt sie einen Meter von sich wieder in den Boden. Sie zieht die Fahnenstange, mit der Fahne am Boden, hinter sich her. Dann (Schnitt bei 0'39") dreht sie sich in unsere Richtung um und geht über die Fahnenstange zurück, bei erhöhter Filmgeschwindigkeit, fällt dabei unweigerlich und kommt auf allen Vieren auf, wieder ein Slapstik-Element. Dabei rutscht die Fahne erneut von der Stange. Bar-On hebt sie mit der Stange auf, wie einen schmutzigen Fetzen. Sie balanciert die Stange mit ihrer rechten ausgestreckten Hand und geht weiter. Die Fahne fällt wieder auf den Boden. Sie hebt sie wieder mit der Stange auf und holt sie ganz zu sich. Betrachtet Fahne und Stange genau von Nahem. Dann wischt sie sich das Gesicht mit der Fahne ab und montiert sie wieder an die Stange. Dies geschieht bei erhöhter Filmgeschwindigkeit, indem sie die Stange zwischen ihren Beinen fixiert und die Fahne mit den Händen darüber zieht (kann das phallisch interpretiert werden?). Sie erhebt die Fahne über ihren Kopf. (Schnitt bei 1'13") Wir sehen Bar-On in Rückenansicht, sie schreitet mit der Fahne über ihrem Kopf von uns weg. Dann ab 1'15" kommt ein Teil mit fünf schnell aufeinanderfolgenden Schnitten in dem sie immer wieder umfällt, auf verschiedene Arten, und die Fahne fällt. Bei 1'27" kommt ein Schnitt bei dem sie die Fahne

langsam, es wirkt etwas mühevoll, wieder ganz hochhebt. Danach (Schnitt bei 1'37") stolziert sie mit der Flagge hoch erhoben. Sie marschiert mit leicht übertriebenen Bewegungen in Richtung des linken Bildrandes. Ihre Bewegungen bekommen einen absurd-satirischen Beigeschmack – durch ihre ausgreifenden Armbewegungen und einen hüpfenden Schritt. Die Kamera fährt ihr nach, ruckelt etwas. Die Bewegung der Künstlerin geht in Laufen über, bis sie sich – mitten im Lauf – zu uns umdreht. Hier kommt ein Schnitt (1'47") und wir sehen, was wie eine Wiederholung der letzten fünf Sekunden wirkt: das Laufen und sich im Lauf umdrehen, und doch unterscheidet es sich in kleinen Details. Sie vollführt Bewegungen mit der Fahne, die irgendwie an Kampf erinnern oder an Bewegungen einer Marschkapellendirigentin. (Schnitt bei 1'55") Dann präsentiert sie die Fahne wieder stolz und geht voran. (Schnitt bei 1'59") Wir sehen eine andere Einstellung. Bar-On klettert mit der Fahne ohne Fahnenstange in der Hand über einen steinigten Abhang. (Schnitt bei 2'04") Sie läuft ohne Fahne, legt sich dann rasch auf den Boden in die Wiese, mit den Armen am Körper anliegend. (Schnitt bei 2'11") Die Künstlerin liegt hinter einer Steinmauer, nicht sichtbar, und nur die weiße Fahne wird hochgehoben. Trotz der sich aufdrängenden Assoziation zu einem Schützengraben wirkt die Szene noch immer komisch. (Schnitt 2'14") Bar-On bewegt sich am Boden seitlich rollend, die weiße Flagge nicht loslassend, voran. (Schnitt 2'23" – mit einem schwarzem Bild, was eine Betonung ist, denn es wird ausschließlich an dieser Stelle eingesetzt) Wir sehen die gleiche Einstellung wie zuvor. Bar-On befindet sich in Deckung eines Baumes, sie streckt die weiße Flagge noch einmal hervor. Dann sticht sie mit der Flagge in den Boden, als wäre diese eine Lanze- und am Boden der unsichtbare Feind. Der Teil *Flag* endet hier mit einem scharfen Schnitt auf ein schwarzes Bild (bei 2'32").

Flag – Analyse:

In diesem Teil erforscht Bar-On das Bewegungsspektrum der Fahne als Gegenstand. Diese Auseinandersetzung mit der weißen Fahne in diesem Teil ist durchwegs humorvoll. Einerseits wird die Fahne in den symbolischen Konnotationen des Gegenstands betrachtet: als Lotsenfahne, mit den weiten Bewegungen, und als Kapitulationsfahne, wie es vor allem am Ende des Videos eindeutig wird. Dadurch ist bei der Videoarbeit das Thema des Kriegs von Anfang an präsent, wie auch schon bei der Performance. Hier wird jedoch der Fokus auf den Krieg etwas stärker betont. Diese Kriegsthematik wird jedoch mit einigem Humor bearbeitet, was sich zudem durch die "Slapstikelemente" bei den lotsenartigen Bewegungen am Anfang, beim Umfallen und beim Einfädeln der Fahne verstärkt. Aber die weiße Fahne als ein Ding, das auf Krieg und Kampf verweist, ist stark präsent, nicht nur wenn sie als Kapitulationssymbol erscheint. Genauso wenn

sie im Marsch verwendet wird, hoch hinausgestreckt, oder auch als Waffe dient. Zusätzlich wird die Fahne auch als einfacher Gegenstand, als Stange und Fetzen, betrachtet. Die Stange wird zum Vermessen verwendet und als Stock. Die Flagge wird zum Fetzen, durch die Art der Verwendung, und dann zum Taschentuch transformiert.

A II. MEMORY (2'34" - 6'32")

In diesem Teil werden 25 Schnitte in nur vier Minuten gesetzt, eigentlich handelt es sich um drei Sequenzen die drei Mal wiederholt werden.

Die erste Einstellung bei 2'41" zeigt Bar-On am Bauch liegend, der Kamerablickwinkel ist von hinten. Ihr Kopf liegt am Boden, nach links gerichtet, sie hebt ihren Oberkörper etwas an und legt sich wieder nieder, in die andere Richtung, nach rechts, blickend. Bar-On bleibt einen Moment so. Sie bewegt sich, sie will hoch und beginnt langsam nach vorne zu robben. Sie bewegt sie sich robbend, kriechend am Boden von uns fort.

2'58" Kurzer Schnitt weiter weg, sie kriecht durch den Hain,

3'01" dann wieder Schnitt näher zu Bar-On. Sie liegt von uns weggedreht seitlich auf der Wiese. Gleicher Bildausschnitt wie bei der ersten Einstellung, wahrscheinlich handelt es sich um die Fortführung von dieser.

3'07" Diese Einstellung ist wieder aus größerer Entfernung gefilmt, wir sehen Bar-On robbend im Hain von hinten.

3'08" Ein Schnitt zu einer ähnlichen Einstellung, Bar-On kriecht mit erhobenem Hintern von uns weg.

3'19" Die Künstlerin liegt auf dem Rücken, mit dem Gesicht von uns weggedreht.

3'21" Bar-On liegt auf ihrer linken Seite, von uns abgewandt, und stützt sich auf ihrem linken Ellbogen ab. Sie schaut zurück zu uns in die Kamera über ihre linke Schulter. Sie dreht den Kopf und blickt dann über ihre rechte Schulter zurück zu uns.

3'29" Bar-Ons Hintern von hinten in Nahaufnahme gefilmt von uns wegrobbernd.

3'32" Fortsetzung der Szene von 3'21". Wir sehen sie von hinten. Die Künstlerin liegt seitlich abgestützt und blickt über ihre rechte Schulter zurück, zu uns in die Kamera. Mit einem ernsten, etwas schwierig zu deutendem Blick. Dann dreht sie den Kopf nach vorne, von uns weg, schüttelt ihn leicht und legt sich dann auf den Bauch. Von uns abgewandt.

-10. Einstellung- Sequenz 2-

3'41" Wiederholung der ersten Einstellung *[bei 2'41" Bar-On liegt am Boden mit dem Kopf auf der Seite, Kopf drehen, dann robben]*

3'58" Schnitt weiter weg, Bar-On kriecht mit leicht ruckartigen Bewegungen von uns weg. Dies

Anhang

ist eine Fortführung der zweiten Einstellung *[bei 2'58"]*

4'02" Wir sehen die Künstlerin wieder von hinten, robbend, in Nahaufnahme. Es handelt sich hier um einen längerer Ausschnitt der dritten Einstellung *[bei 3'01"]*

4'11" Die Kamera befindet sich wieder weiter weg. Wir sehen die Künstlerin am Bauch auf der Wiese liegend, sie dreht sich auf den Rücken.

4'21" Schnitt näher hin, Bar-On liegt noch immer am Rücken. Es handelt sich um eine Wiederholung der sechsten Einstellung *[bei 3'19"]*.

4'24" Wiederholung der siebten Einstellung *[bei 3'21" Die Künstlerin blickt im Liegen über ihre linke Schulter zurück zu uns, dreht ihren Kopf und blickt über ihre rechte Schulter zurück.]*

4'31" Wir sehen sie von hinten von uns weg kriechend *[ähnlich Einstellung acht bei 3'29"]*

4'34" Wiederholung der neunten Einstellung *[bei 3'32" Die Künstlerin schaut über ihre rechte Schulter zu uns zurück. Dann dreht sie den Kopf nach vorne, von uns weg, schüttelt ihn leicht und legt sich dann auf den Bauch.]*

-18. Einstellung - Sequenz 3-

4'43" Dritte Wiederholung der ersten Einstellung *[bei 2'41"]*

4'59" Wiederholung der elften Einstellung *[bei 3'58"] [Schnitt weiter weg, von hinten robbend, Fortführung der zweiten Einstellung]*

5'05" Bar-On wird von hinten robbend gefilmt *[wie Einstellung drei]*

5'13" Wir sehen die Künstlerin im Feld von hinten, sie vollführt ein Liegestütze-artiges hochstemmen und kriecht/robbt langsam nach vorne, von uns weg *[wie Einstellung fünf]*.

5'36" Bar-On ist von Gras etwas verdeckt. Wir sehen sie am Bauch am Boden liegend. Sie richtet sich auf die Ellbogen auf und blickt nach vorne.

5'40" Dritte Wiederholung der siebten Einstellung *[bei 3'21"] [zurückblicken zu uns über linke Schulter, Kopf drehen]*

5'48" Wir sehen den Hintern von hinten, kriechend und dann hinfallen. Wieder aufrichten. *[Wie Einstellung 8/Einstellung 16]*

5'59" Dritte Wiederholung der neunten Einstellung *[bei 3'32"]*. *[Die Künstlerin schaut über ihre rechte Schulter zu uns zurück. Dann dreht sie den Kopf nach vorne, von uns weg, schüttelt ihn leicht und legt sich dann auf den Bauch.]*

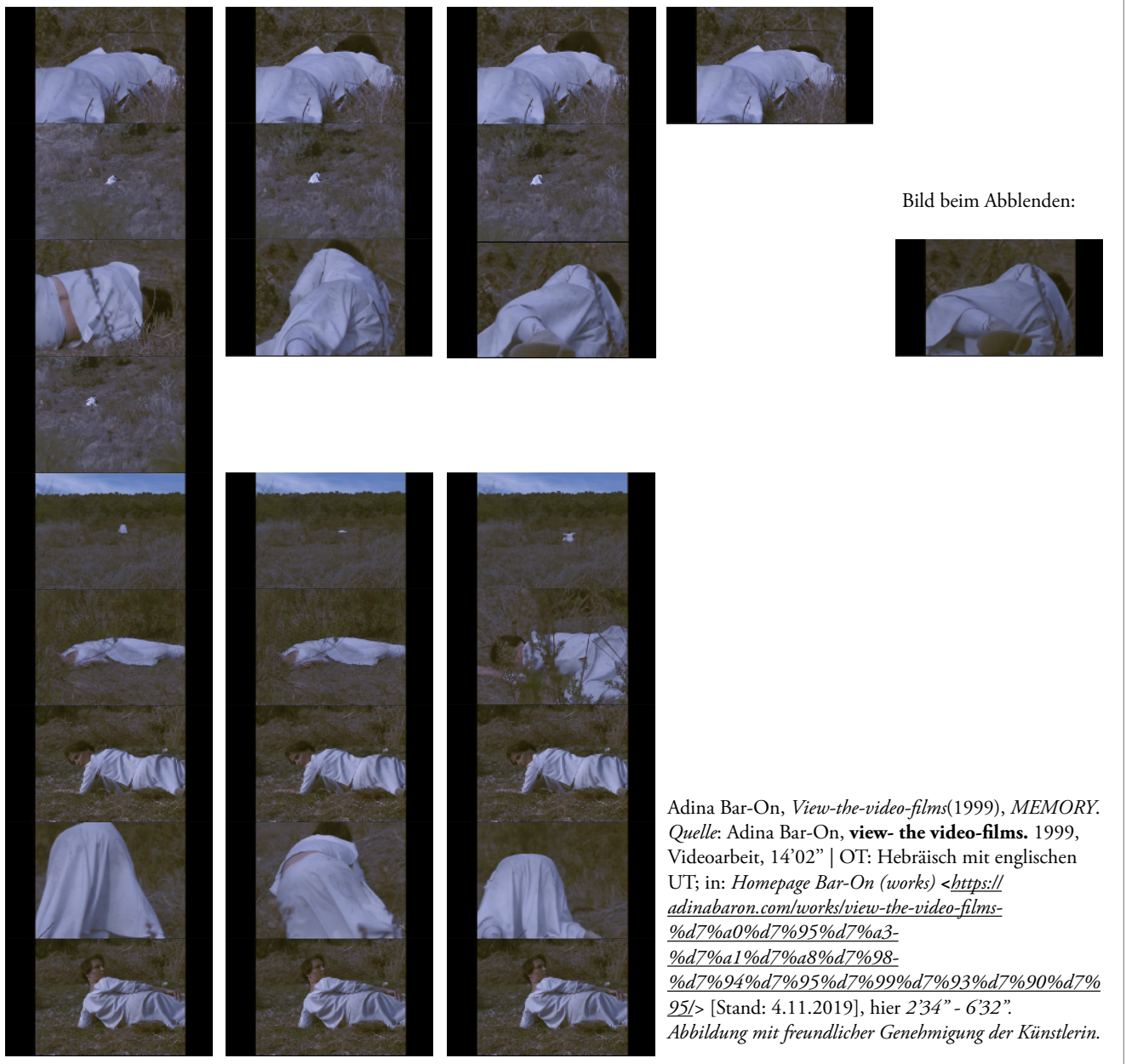
6'09" Vierte Wiederholung der ersten Einstellung *[bei 2'41"]*. *[Liegend von schräg hinten, umlegen des Kopfes, will hoch.]*

6'27" - 6'31" Ausblenden in schwarzes Bild, das Bild beim Ausblenden ist dasselbe wie das Anfangsbild bei Einstellung 20 / Einstellung 3

Anhang

Memory – Analyse:

Im ganzen Teil "MEMORY" bewegt sich Bar-On nur am Boden, meistens von uns weg, und wir sehen sie fast nur von hinten. Einzelne Einstellungen werden immer wieder wiederholt: Wenn wir die kurze vierte Einstellung, die der fünften sehr ähnlich ist, beiseite lassen, sind es acht Einstellungen die als Sequenz drei mal wiederholt werden. Zusätzlich wiederholen sich die Sujets innerhalb der Sequenz auch: liegen, von uns weg robben, in die Kamera zurückschauen, kriechen.



MEMORY: Visuelle Schnittanalyse zum Vergleich mit dem Transkript, Videostills je Einstellung

Dann schließt der Teil MEMORY mit einer (vierten) Wiederholung der ersten Einstellung, also mit der gleichen Szene wie am Anfang. Damit deutet sich eine endlose Schleife der Sequenz an. Beim Ausblenden des Bildes wird außerdem klar, dass es sich um den ersten Teil der Szene von der dritten Einstellung handelt. Dieses Zerstückeln und Zusammensetzen, und dann die mehrmalige Wiederholung der selbst zusammengebauten Sequenz, die in Einzelheiten immer leicht variiert, verweist gemeinsam mit dem Titel dieses Teils, *"Memory"* auf eine kritische Sicht auf Erinnerungen und lässt uns auf den Konstruktionsprozess derselbigen aufmerksam werden. Gemeinsam mit dem ersten Teil, Flag, und der extremen Bodennähe, mit dem Robben und Kriechen als fast ausschließliches Bewegungsspektrum, lässt es auch an eine kritische Auseinandersetzung mit einem Heroismus, der im Zusammenhang mit Kriegsgefallenen sicher ein Thema ist, denken. Und wahrscheinlich befasst es sich auch mit den Gefallenen überhaupt, die in der israelischen Kultur Teil jeder Familie sind, und mit den Erinnerungen an diese Menschen.

A II. BEFORE DARK (6'32" - 10'25")

dieser Teil beginnt mit einem schwarzen Bild, und der Stimme der Künstlerin auf hebräisch, es ist untertitelt.

(6'43") you'll just look, just observe...

Bei 6'49" Schnitt auf Bar-On im Hain. Wir sehen die Künstlerin aus einiger Entfernung, wie sie den Hain hinaufläuft und dann nach rechts abbiegt. Sie bewegt sich weiter nach rechts, mal laufend, dann wieder großen Schrittes voranschreitend während wir weiter der Stimme zuhören.

(7'08") I so much long to create... those marvelous expanses

7'14 Schnitt und Kamera fährt raus

(7'24") The same moments, which I'm sure, you know -

Kamera ist jetzt in ziemlicher Entfernung

(7'32") After all their value is in the fact that all of us are partners

7'39 Schnitt näher hin, Bar-On hat gerade ausgestreckte Arme und hüpfte Richtung rechts, nimmt die Arme herunter und läuft weiter und geht dann rechts

(7'47") The wind - it blows,

Sie beginnt wieder zu laufen, 7'49" Schnitt, Bar-On ist halb verdeckt von den Bäumen und verschwindet dann ganz

(7'51") and the light, and the color, and the line...

7'59 Kamera fährt schnell nach rechts Bar-On nach, sucht sie

(8'02") the route -

Anhang

Kamera fährt aus dem Bild raus, wirkt etwas hektisch, Bar-On wird wieder sichtbar, Kamera fährt wieder näher hin. Bei 8'05" Schnitt auf näheren Ausschnitt

(8'06") - *I don't know...*

Bar-On geht von uns weg

(8'08") *where it's going...*

(8'19") *I long more*

Bar-On verschwindet wieder hinter den Bäumen

(8'22") *and sense the air and know for myself*

Schnitt auf eine andere Szene, Bar-On in einiger Entfernung inmitten der Bäume, winkt uns mit beiden Armen und großen Bewegungen. 8'30" Schnitt auf ein anderes Waldstück

(8'31") *what the taste of such moments is*

Zoom näher hin, Bar-On ist halb verschwunden und verschwindet dann ganz im Wald

(8'42") *There are moments which I create to cherish forever!*

Wir sehen die Künstlerin nicht, die Kamera zoomt langsam näher auf den vermuteten Aufenthaltsort. 8'54" Schnitt, sie läuft von uns weg. 9'00" Schnitt und leichter Schwenk nach rechts, Bar-On geht im Hain nach rechts, Richtung Osten

(9'03") *And I'll just give a gaze*

(9'11") *you'll just look, just observe*

Wo ist Bar-On?

(9'19") *so that once...*

Schnitt. Sie geht nach rechts, die Kamera fährt mit. Sie verschwindet hinter Bäumen, taucht dann wieder auf, verschwindet wieder, immer weiter nach Osten. Die Kamera folgt immer nach bis sie bei 10'07" stehenbleibt. Bar-On verschwindet hinter den Bäumen.

10'21" Abblendung in schwarzes Bild

Before Dark – Analyse:

In diesem Teil bewegt sich Bar-On relativ schnell durch den Hain, meistens geht sie, läuft, manchmal hüpfte sie oder macht Bewegungen die an einen Tanz erinnern. Fast immer bewegt sie sich nach rechts, Richtung Osten. Der sich anbahnenden Nacht entgegen. Sie ist immer aufrecht zu sehen, nie am Boden, so wie es im Memory-Teil zu beobachten war. Häufig verschwindet sie hinter den Bäumen, auch für längere Zeit, selbst die Kamera scheint sie immer wieder zu suchen. Der Text wird sehr ruhig gesprochen, es erinnert an den Monolog der Performance View (vgl. zweites Dokumentationsvideo), ich vermute, dass sie Audiomaterial aus der Performance verwendet hat. Der Inhalt des Textes ist ähnlich.

Anhang

Es beginnt mit dem Satz *you'll just look, just observe*, der später noch einmal vorkommt. Es geht um die Aufmerksamkeit für den Moment, für die Umgebung, die Natur, die Performance. *I so much long to create... those marvelous expanses / The same moments, which I'm sure, you know / After all their value is in the fact that all of us are partners* Nach dem Bezug zu Krieg und den Gefallenen in den ersten beiden Teilen des Videos ist das wie eine Besinnung auf die Werte des Menschseins und den zwischenmenschlichen Beziehungen. Mit dem Titel "BEFORE DARK" erinnert es uns irgendwie an Lebendigkeit und die Wichtigkeit der Wertschätzung des Lebens.

Sie setzt sich selbst und uns in Beziehung mit der Umwelt, dem ganzen Setting. *The wind - it blows, / and the light, and the color, and the line... / the route* - (hier sucht gerade die Kamera nach Bar-On) */ I don't know... where it's going...* (Bar-On geht von uns weg)

Es ist auch die Ungewissheit.. und das Suchen.

...Und wir schreiten der Nacht entgegen und wertschätzen vor Einbruch der Dunkelheit (dem Tod und somit Hades, der Unterwelt) noch die einfachen Dinge die das Leben lebenswert machen: den Moment, den Wind, die Natur, den Blick, die zwischenmenschlichen Beziehungen.

A II. **HADES** (10'30" - 13'50")

10'35" Hintergrundgeräusche (Motorrad oder Säge)

10'36" Einblendung [Standbild] Haus halb hinter Bäumen

10'42" Schnitt [Standbild] Ebene dahinter Meer, rechts beginn von Olivenhainhügel

10'46" Schnitt zu Yasmin Davis, der Tochter der Künstlerin. Sie trägt weiße Kleidung und wir sehen sie ab der Hüfte aufwärts, von der Seite. Sie sitzt nach rechts gewandt, nach rechts blickend, die Sonne scheint ihr auf den Rücken.

10'52" Schnitt zu Bar-On in den Hain, sie kommt von rechts ins Bild, nach links hüpfend, mit waagrecht ausgestreckten Armen. Sie beginnt sich, noch hüpfend, zu drehen und zu singen. Mit wilden ausgreifenden Armbewegungen erinnert es dann dem Tanz einer Derwishes.

11'04" Schnitt zu Yasmin Davis, wir sehen sie jetzt näher als zuvor

11'06" [Stimme aus dem off auf Hebräisch, englisch untertitelt]: *Look as if you are observing your mother running over there*

11'22" *All right that's it... o.k?*

11'23" Schnitt, Yasmin steht, wie beim Beginn der Performance *View*, an der Ecke der Veranda und nimmt gerade die Fahne herunter.

11'25" Schnitt näher, wir sehen Yasmin jetzt von der Hüfte aufwärts, sie hält die Fahne vor sich

11'29" [Stimme aus dem off]: *all right Yasmin hold the flag this way* Yasmin schaut zum Kameramann, richtet die Flagge etwas ein, schaut zurück rechts neben die Kamera

Anhang

11'32" Yasmin: *like this?*

aus dem off: *yes, never mind*

Yasmin schaut wieder nach vorne

11'38" [Stimme]: *o.k, you can rise it!*

Yasmin dreht sich zurück

11'48" Yasmin: *what?*

11'43" [Stimme]: *start again, stand as usual...*

Yasmin: *I did not understand!*

11'45" Schnitt, Yasmin steht, hält die Fahne gesenkt

11'46" [Stimme]: *5 4 3 ... (Pause)* Yasmin beginnt die Fahne hochzuheben

11'52" [Stimme]: *not yet!* Yasmin senkt die Fahne wieder.

11'57" [Stimme]: *please...* Yasmin nimmt die Fahne hoch, sie weht direkt vor ihrem Gesicht im Wind.

12'08" [Stimme]: *bring it down* Yasmin lässt die Arme sinken, blickt hinab.

12'11" *raise it again...* Yasmin hebt die Fahne wieder hoch

12'12" Schnitt näher bei gleicher Einstellung, ab der Schulter aufwärts

[Stimme]: *that's fine!* Das Ende der Fahne weht aus dem off immer wieder kurz ins Bild

12'22" Schnitt zu Bar-On in den Hain, sie kommt von rechts ins Bild

12'24" Schnitt zurück zu Yasmin, Einstellung von zuvor

12'29" Schnitt zu Bar-On, gleicher Ausschnitt wie zuvor, Bar-On tanzt gerade hüpfend

12'32" Schnitt zurück auf Yasmin, etwas weiter entfernt (von der Hüfte aufwärts), sie beginnt die Fahne zu heben

12'33" Schnitt zu Bar-On die noch immer wild tanzt und gerade um die eigene Achse wirbelt

12'35" Schnitt zu Yasmin, wieder etwas weiterer Entfernung, sie hebt die Fahne hoch

12'37" Schnitt zu Bar-On, gleiche Einstellung wie 12'29"

12'38" Schnitt zu Yasmin, Sie hält die Fahne hoch

12'40" Schnitt zu Bar-On zurück die gerade ihren Oberkörper kreisen lässt. Dann bewegt sie sich hüpfend nach rechts vorne, läuft von uns weg nach rechts hinten, dreht sich plötzlich um und kommt wieder vor, wo sie sich dann auf den Rücken in die Wiese legt.

13'10" Wir sehen Yasmin von hinten mit erhobener Fahne in den Hain blickend. Im Hintergrund sehen wir Bar-On im Hain liegen. Sie wälzt sich herum und hat auch eine weiße Fahne. Sie steht schließlich auf, mit der Fahne in der rechten Hand, hebt sie hoch und schwenkt sie mit großen Armbewegungen vor sich hin und her und dann ein paar mal im Kreis über ihrem

Kopf, bis die Fahne von der Fahnenstange rutscht.

13'41" Bild blendet aus

Hades – Analyse:

Der Titel des letzten Teils ist Hades. In der griechischen Mythologie ist Hades der Name des Totenreichs und des Totengotts- es gibt auch eine Verwandtschaft mit Dionysos.³¹¹ Die Mythen, die sich um Dionysos ranken, sind zum Teil mit Hades, der Unterwelt, verwoben und wurden mit einem sich immer wieder wiederholenden Zyklus vom Aufstieg aus dem Hades (Wiedergeburt) und dem erneuten Abstieg (Tod) verbunden. Die Bacchalien, die Feste zu Ehren des Dionysos im antiken Griechenland, werden als Beginn der Theatergeschichte von der Wissenschaft postuliert.³¹² Hades ist auch der Name des Gottes der Unterwelt in der griechischen Mythologie. Auf jeden Fall ist die Verbindung zum Totenreich mit diesem Titel gegeben.

Die weiße Flagge, die im ersten Teil der Videoarbeit die Hauptfigur war, taucht wieder auf, nun in der Hand der Tochter der Künstlerin. Yasmin Davis ist an dem Ort, an dem sie auch bei der Performance das Signal für den Anfang mit der weißen Fahne gegeben hat, auf der Veranda des Museums, dem Gegenüber des Olivenhains. Es ist auch wahrscheinlich die Perspektive vieler Kameraeinstellungen, die Yasmin hier einnimmt, die Perspektive der Zuseherinnen und Zuseher. Das Gespräch mit der Person aus dem off ist auch eine Dekonstruktion der Arbeit durch das Zeigen eines Teils des Herstellungsprozesses. Das Heben der weißen Fahne wird mit Bedeutung aufgeladen.

Das Gegenüber von Mutter und Tochter am Schluß erscheint sehr bedeutsam. Der schnelle Schnitt hin und her ist auffällig, wobei die Tochter relativ stoisch die Verrücktheiten der Mutter abwartet. Am Schluss haben beide eine weiße Fahne, der Kampf zwischen Mutter und Tochter erscheint als Parallelthema zum Krieg.

³¹¹ Vgl. Seaford, *dionysos*. S. 76-86

³¹² Vgl. *ebd.*

Anhang III. Performancebeschreibung: in_between (2018-19) – Adina Bar-On

Credits:

In-between / בין לבין

2018 - 2019

The 6th UP-ON International Live Art Festival, ChengDu, China

Galeria Ana Lama / Arte Extremo, Lisbon, Portugal

The Refrigerator, Tel Aviv, Israel

Gallery Villa, Jerusalem, Israel

Labirynt Gallery, Lublin, Poland

POLIN Museum of the History of Polish Jews, Warsaw, Poland

[Related Works: No Matter (2013), No Matter #3 (2014), Tearing Hymn (2017)]

Zu dieser Arbeit gibt es viel Textmaterial. Text: von Dudi Brailovsky (als Beschreibung zur Arbeit beim Werk verortet) und von Adina Bar-On (im Menüpunkt *Texts* verortet).

Performancebeschreibung: 11. Juni 2019, Galerie Labirynt, Lublin, Polen

*Diese Performancebeschreibung wurde basierend auf den Erlebnissen bei der eigenen Anwesenheit vor Ort in Lublin im Juni 2019 verfasst.*³¹³ Adina Bar-On performt meist eine erarbeitete Performance mehrmals an verschiedenen Orten, oft in unterschiedlichen Ländern. So auch bei *in_between*, die sie in Lublin am 11. Juni 2019 in der Galerie Labirynt³¹⁴ zum fünften Mal performte. Die Künstlerin hat eine Installation in einem Kellerraum der Galerie vorbereitet. Mit den Rohren an der Decke und dem Ventilationsgeräusch vermittelte der Raum einen etwas industriellen Flair. Er war nicht zu groß und hatte an einer Seite Fensterlichte auf Schulterhöhe, durch die das weiche Abendlicht einfiel.

Die Installation wirkt wie eine Wohnung, die gerade dabei ist, panisch verlassen zu werden, oder bereits verlassen wurde, und doch strahlt die Szene eine einladende Gemütlichkeit aus. Die Gründe des Verlassens sind nicht klar ersichtlich. Ist etwas passiert oder ist es vielleicht nur die Szenerie eines Umzugs? Dem zeitgenössischen Betrachter drängt sich auch die Assoziation zu Krieg und Flucht auf.

³¹³ Um diese Performance noch einmal vollständig zu sehen, bin ich im Juni 2019 nach Lublin gereist. Weil ich mich damals schon mit Bar-On angefreundet hatte, und schon zwei Tage früher angekommen war, half ich mit der Installation aufzubauen und vorzubereiten. Schon damals im Herbst 2018 in China habe ich mich mit der Künstlerin gut verstanden und eine Freundschaft unter Künstlerkolleginnen begann. Deshalb ist die Wahrnehmung dieses Werks sicherlich durch meinen Blick gefärbt.

³¹⁴ Galerie Labirynt offizielle Homepage: <<https://labirynt.com/en/galerii/>> [Stand: 1.8.2019]

Auf dem Boden sind Matratzen verstreut, darauf Decken und Pölster mit verschiedenen Bezügen. Einige unterschiedliche Stühle sind vorwiegend an den Rändern der Installation angeordnet. Bei der Fensterseite befindet sich ein Tisch mit Wiesenblumen, auf dem Wasser, Brot und Olivenöl mit einer israelischen Gewürzmischung, Zatar, einladend arrangiert sind. Babykleidung hängt auf dem Rand eines Kinderbetts, ein Gitterbett, und drei Spielzeuge liegen im Bettchen. Am Boden sind viele Bücher verstreut. Einige sind gestapelt, andere liegen chaotisch verstreut herum, umgefallene Stöße von Werken aus der Kunst und Kulturgeschichte, wahrscheinlich auch philosophische Klassiker. Es handelt sich dabei um die Bücher aus der Bibliothek der Galerie, polnischsprachige Bücher. Der Idee nach soll es sich bei dieser Installation um Werke der Philosophie und Religion handeln, wie Bar-On in ihrem Text über die Performance von 2018 festgehalten hat.³¹⁵

Neben den Büchern liegt ein Helm, offensichtlich aus einer realen Begebenheit stammend, umgedreht auf dem Boden. Die Künstlerin hat im Anschluß an die Performance erzählt, dass ihr verstorbener Ehemann diesen Helm vor Jahren auf einem Flohmarkt erstanden habe, vermutlich sei er ägyptisch. Hinter den Büchern steht ein Wohnzimmertisch auf dem ein Buch über einen polnischen Künstler, Stanislaw Witkiewicz liegt. In der Ecke stapeln sich einige Umzugskartons. Auf einer Säule hängt ein Bilderrahmen mit einer ausgeschnittenen Schablone, ein hebräisches Wort. Wie Bar-On später erzählt, handelt es sich um ein "Glücksbringer", eine aus Karton gefertigte Schablone ihres verstorbenen Mannes, der Keramiker war. Zwei Ventilatoren sind aufgestellt.

Die Besucherinnen und Besucher werden angewiesen sich einen Platz auszusuchen, der ihnen gefällt. Etwas scheu am Anfang, begeben sie sich auf die unterschiedlichen Sitzgelegenheiten, auf die Stühle, auf die Matratzen am Boden und einige sitzen auch auf den Fenstersimsen. Dann ist die ganze Installation mit Menschen befüllt, fast 40 Personen. Sie versammeln sich auf unterschiedlichen Niveaus und sind in verschiedenen Anordnungen verstreut. So mit Körpern gefüllt wirkt die Installation erst vollkommen, man merkt das die Besucherinnen und Besucher in das Gesamtbild der Installation eingeplant wurden. Es wirkt fast wie ein Gemälde, das dreidimensional von allen Seiten her betrachtet werden kann und funktioniert. Die Sitzgelegenheiten inclusive der Sitzenden und deren point-of-view wurden im Kunstwerk mitgedacht.

³¹⁵ Bar-On, *In between 2018* (Text)

Die Performerin betritt den Raum, als sich alle in der Installation versammelt haben. Bar-On betrachtet die Szene als Werk. Sie versetzt den Helm noch um ein paar Zentimeter (wie eine letzte Feinjustierung) und setzt sich dann auf den letzten freien -freigehaltenen- Stuhl. Sie putzt sich die Nase und richtet sich ein. Dann nimmt die Künstlerin zu ihren Sitznachbarn und Sitznachbarinnen kurz nonverbal Kontakt auf. Alle blicken sie an. Hat es bereits begonnen? Wo ist der Anfang der Performance?

Dann, langsam, sachte, wird ein Ton vernehmbar. Leise zuerst, beginnt sie ihre Stimme zu modulieren, Töne zu erzeugen. Eine Zeit lang singt sie, ohne dass sich handfeste Assoziationen in meinem Kopf formen. Ungreifbar und doch räumlich mäandert ihre Stimme durch den Raum.

Die Künstlerin bewegt sich auf den Boden, zwischen den Zuschauerinnen und Zuschauern. Sie bewegt sich durch den Raum, unvorhersehbar, wandernd, rollend am Boden. Am Boden liegend, verrenkt, nimmt sie mittels ihres Blicks nonverbalen Kontakt zu den Zuseherinnen und Zusehern auf. Bar-On bewegt sich weiter, nimmt den Helm auf und verwendet ihn als einen Resonanzkörper für ihre Stimme. Immer wieder hält sie in unterschiedlichen Posen inne und lässt das Bild einfrieren. So gestaltet sie bewusst 'stills', in denen den Betrachtenden Zeit gegönnt wird Assoziationen zu bilden. Sie hält den Helm und blickt zurück. Sie stellt sich auf einen Stoß Bücher inmitten des Kulturchaos und singt in den Helm, plötzlich fällt er. Das laute Geräusch, das er erzeugt, als er auf den Boden trifft, lässt alle zusammenschrecken.

Sie flicht mit den Zuschauerinnen und Zuschauern eine Beziehung. Nach einiger Zeit greift sie sich plötzlich eine Rezipientin heraus, ein junges Mädchen. Flüstern, Berührung. Das Mädchen stimmt zu und sie bewegen sich gemeinsam in die Mitte der Installation. Bar-On geleitet die junge Frau auf den Boden, platziert sie liegend in der Mitte der Szene. Danach nimmt die Künstlerin Kontakt zu einem jungen Mann auf. Sie nimmt ihn mit, zu sich, und führt ihn liebevoll durch den Raum. Dann legt sie sich mit ihm auf den Boden, er auf ihr, und richtet ihn ein. Platziert ihn. Umarmt ihn. Ein Moment einer häuslichen Intimität. Die Szene erscheint mir fast zu intim. Sie singt im Liegen, verwendet seine Ellbogenbeuge als Resonanzkörper. Das Bild friert wieder ein. Bar-On nennt diese Momente *twosomes*³¹⁶. Kommunikation. Berührung. Kleine intime Momente zwischen Künstlerin und Besucher. Die Künstlerin lädt ein, mitzugehen. Lädt die Rezipientin und den Rezipienten ein, Teil zu werden, eins zu werden mit dem Kunstwerk. Sie macht es gemütlich für die Besucherinnen und Besucher, schiebt noch einen Polster unter den Kopf des jungen Mädchens. Die Grenzen zwischen Kunstwerk, Künstler und

³¹⁶ Bar-On, *In between*, 2018 (Text)

Zuschauer/in verschwimmen und lösen sich schließlich ganz auf. Bar-On geht singend. Bewegt sich in der mit Körpern gefüllten Installation und greift sich den nächsten Menschen heraus, eine Frau. Sie geleitet sie zum Boden, legt auch diese Frau nieder, und bettet ihren Kopf auf dem Bauch des Mannes von zuvor.

Sie nimmt selbst unterschiedliche Positionen in der Komposition ein. Immer wieder erzeugt sie eine fast unangenehme Intimität mit den Besucherinnen und Besuchern. Auf diese Weise werden im Laufe der Performance die Zuschauerinnen und Zuschauer zu einem aktiven Teil der Performance, geleitet von Bar-On, platziert von der Künstlerin und so mit fortwährender Dauer zu einer Komposition aus menschlichen Körpern in der Installation transformiert. Durch den Gesang, der oft wie ein Klagegesang wirkt, in Kombination mit dem Helm, wirkt es plötzlich auf mich als würden all diese Menschen sterben, und Bar-On würde sie zu ihrer Ruhestätte geleiten. Die Künstlerin bleibt über, überlebt.

Auch ich werde dann zu einem Teil der Skulptur. Da wir bereits Freunde geworden sind, kann ich nicht beurteilen ob mir als Fremde diese Nähe unangenehm wäre. *'I was looking for you'*. Ich lasse mich in die Führung fallen und versuche die Stimmung der Performance zu erspüren. Ich schließe die Augen und habe den Gedanken, dass diese Tode so sinnlos sind. Aus dem Bücherberg erschließt sich eine kulturelle Verortung. Mußten so viele Menschen sterben wegen Differenzen in der Kultur? Ist Kultur nicht selbst ein Übergang, eine 'transition'? (Transkulturalität)

Bar-On erzählt während der Performance zwei autobiographische Geschichten:

Als ich ein kleines Mädchen war, badete ich im Jordan Fluß. Freunde von mir warfen von einem Hügel darüber Melonen ins Wasser. Eine Melone zerbarst bei Aufprall in zwei Hälften und ich bin den Fluß hinuntergeschwommen und wollte sie erreichen. Ich schnappte mir die Melone, hielt sie in meinen kleinen Handflächen und grub meine Zähne in das köstliche, kalte Fleisch.

Als unser erster Sohn auf die Welt kam, wollten wir ihn Nemroth nennen, was auf hebräisch soviel heisst wie "you shall revolt". Als er aber auf die Welt kam ging gerade die Sonne auf über den Jordanischen Hügeln, und wir entschieden uns ihn Schacher zu nennen, was Dämmerung bedeutet.

Später erzählen zwei Teilnehmerinnen, die in der Galerie arbeiten, ihre Gedanken. Sie hatten gehofft nicht "ausgewählt" zu werden. Es erzeugte eine große Spannung. Eine sagte, dass sie sehr scheu sei. Aber beim Betrachten des Mädchen in der Performance war diese Schüchternheit nicht sichtbar. Was dürfen Künstlerinnen und Künstler mit den Betrachtenden tun, wie nahe, wie weit kann man als Künstler/in gehen? 'Soll ich mitgehen, oder nicht?' Dieser innere Monolog, die

Anhang

persönliche Auseinandersetzung mit sich selbst scheint eine der beabsichtigten Ziele Bar-Ons darzustellen. Wie weit muss sie gehen, damit sich die Rezipientinnen und Rezipienten emanzipieren?

Als ich im Oktober 2018 in China beim Chengdu *live art festival* war, habe ich einen Teil von der ersten Performance dieser Serie gesehen. Die Performance hat sich im Laufe der Aufführungen in einigen Aspekten weiterentwickelt. Der Helm war beispielsweise noch nicht Bestandteil der Performance. Adina meinte, das sie ihn hinzugenommen hat um den Resonanzkörper ihrer Stimme zu vergrößern. Auch haben die Zuschauer in China ganz anders reagiert als von der Künstlerin erwartet, und als die in Lublin. Die Situation wurde in China sehr intim und familiär, die Gäste waren voller Emotionen.