

Performativität

Baustelle Realität

„Reality became suspect“.¹ Das ist nicht nur so daher gesagt, das sind bedeutungsschwere Worte. Das sind bedeutungsschwere Worte, die ernst genommen werden wollen und regelrecht zum Innehalten zwingen; dann jedenfalls, wenn der französische Künstler Pierre Huyghe sie für die Beschreibung seiner Fotografie *Chantier Barbès-Rochecouart* (Abb. 62) wählt.² Die Metrostation *Barbès-Rochecouart* liegt im Südosten des Künstlerviertels Montmartre.³ Im Frühjahr 1994 war nebenan eine Baustelle (frz. *chantier*) mit einer Reklamewand der *Dauphin company* eingerichtet. Diese Plakattafel bespielte Pierre Huyghe für einige Tage mit einer Fotografie, die Bauarbeiter auf eben jener Baustelle zeigte.⁴ Wie diese fotografische Realität mit der aktuellen Realität auf der gleichen Baustelle zusammenwirkte, wurde wieder fotografisch festgehalten. Dadurch wurden beide Realitäten, die aktuelle und die fotografische, wiederum in einer fotografischen Realität zusammengeführt.

Ja, hier wird Realität offensichtlich „suspect“, problematisch und zweifelhaft – regelrecht „frag-würdig“. Damit an diese Realitäten allerdings Fragen gerichtet werden können, ist es zunächst erforderlich, zu klären, mit welchen Begriffen und Konzepten solche Realitäten diskutiert werden können. Mit dem Performativen kam ein Vorschlag hierfür ehemals aus sprachtheoretischen und theaterwissenschaftlichen Diskursen.⁵ Bis heute ist er jedoch zu einem *umbrella term* der Kulturwissenschaften avanciert.⁶ In einer „kritische[n] Bestandsaufnahme“ erkennen Klaus W. Hempfer und Jörg Volbers daher: „Der Begriff des ‚Performativen‘ markiert einen Forschungsansatz, dessen ‚rhizomatische‘ Struktur [...] keine einheitliche *Theorie*, aber ein plu-

1 Pierre Huyghe in Carolyn Christov-Bakargiev (Hrsg.), *Pierre Huyghe*, Ausst. Kat. Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino 2004, Milano 2004, S. 164.

2 Die Fotografie ist Teil der Serie der *Billboards*, zu der auch die folgenden Fotografien gehören: *Bar du peuple* (1995) in Marseille, *Little Story* (1995) in Amsterdam, *Géant Casino* (1995) auf dem Parkplatz einer Shoppingmall in Montpellier und *Campus* (1995) auf dem Gelände der *Université de Montpellier*. Vgl. Amelia Barikin, *Parallel Presents. The Art of Pierre Huyghe*, Cambridge/London 2012, S. 25.

3 Vgl. Nicholas Hewitt, *Montmartre. A Cultural History* (Contemporary French and Francophone Cultures, 45), Liverpool 2017, o. S. Dies ist auf dem Stadtplan ersichtlich, der vor der Einleitung abgedruckt ist.

4 Vgl. Barikin 2012, S. 22 f.

5 Vgl. Krämer 2011, S. 64 f. Vgl. Sybille Krämer, „Performanz – Aisthesis. Überlegungen zu einer ästhetischen Akzentuierung im Performanzkonzept“, in: Arno Böhler und Susanne Granzer (Hrsg.), *Ereignis Denken. TheatRealität – Performanz – Ereignis*, Wien 2009 (Passagen Philosophie), S. 131–156, hier S. 131.

6 Vgl. Uwe Wirth, „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“, in: Ders. (Hrsg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2002 (Suhkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1575), S. 9–60, hier S. 10.



62. → Pierre Huyghe, *Chantier Barbès-Rochechouart*, 1994, Offsetdruck auf Papier, 80 × 120 cm, Cáceres, Museo de Arte Contemporáneo Helga de Alvear.

rales Feld der *Theorien* aufspannt.⁷ Im Rahmen dessen wurde das Performative auch für kunsttheoretische Zusammenhänge produktiv gemacht.

Dafür maßgeblich waren und sind die Überlegungen von Dorothea von Hantelmann, die sie 2007 in ihrem Buch *How to Do Things with Art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst* zusammenführte.⁸ In dieser Abhandlung entwickelt sie das Performative als verbindliches Bestimmungsstück von künstlerischer Produktion im Allgemeinen. Sie erklärt: „Es gibt kein ‚performatives Kunstwerk‘, genauso wenig, wie es ein nicht-performatives Kunstwerk gibt.“⁹ Allen „Kunstwerken“ sei das Performative obligatorisch inhärent. Vor dem Hintergrund dieser Klarstellung legt sie ihre Definition des Performativen dar:

Das Performative eines Kunstwerks ist die Realität, die es – kraft seiner Existenz an einem Ort, in einer Situation, kraft seines Produziertseins, Rezipiertwerdens und Überdauerns – hervorzubringen vermag. „Performativ“ bezeichnet eine Setzungsmacht, die Macht, Realität zu schaffen.¹⁰

7 Klaus W. Hempfer und Jörg Volbers, „Vorwort“, in: Dies. (Hrsg.), *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*, Bielefeld 2011 (Edition Kulturwissenschaft, 6), S. 7–12, hier S. 8.

8 Dorothea von Hantelmann, *How to Do Things with Art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst*, Zürich/Berlin 2007.

9 Ebd., S. 11.

10 Ebd.

Somit meint das Performative mit Dorothea von Hantelmann das Vermögen künstlerischer Arbeiten, Realitäten zu erzeugen, aber auch zu gestalten, wie an anderer Stelle ihres Buches deutlich wird. An dieser spricht sie nämlich vom „Realitätserzeugende[n] und -gestaltende[n] eines Kunstwerks“.¹¹

Einer solchen performativen Hervorbringung von Realitäten ist dabei, wie Emmanuel Alloa betont, stets auch ein vorführendes Moment zu eigen. Damit ist das Performative des Kunstwerks auf Darstellungsprozesse angewiesen und in Darstellungsprozesse verschränkt:

Die performative Pro-duktion lässt sich nicht nur als eine *Hervor-bringung* verstehen; darin zu hören ist, ganz buchstäblich, ein *Vor-führen* (*pro-ducere*): performative Akte stellen das, was sie hervorbringen, immer auch vor Augen, sie sind Herstellungen, die auf ihre Darstellungen angewiesen sind und sich nur in deren Rahmen vollziehen können (darin liegt eine späte Erklärung für die Tatsache, dass *Herstellung* und *Darstellung* einst synonym verwendet wurden). [...] Performanz heißt dann nicht nur: „einen Akt vollziehen“, sondern immer auch schon „das Vollziehen eines Aktes darstellen“.¹²

Umgekehrt lassen sich performative Realitätssetzungen nur in den und über die jeweiligen Darstellungsmodi beobachten.

Diese Perspektive auf das Performative, die bei den Überlegungen von Dorothea von Hantelmann ansetzt und diese um diejenigen von Emmanuel Alloa ergänzt, möchte ich im Weiteren verfolgen. Die Orientierung auf die Gestaltung und Darstellung von Realitäten ermöglicht mir nämlich nicht zuletzt, deren spezifisches „suspect“-Werden in *Chantier Barbès-Rochecrouart* von Pierre Huyghe zu untersuchen.

Dafür werde ich *Chantier Barbès-Rochecrouart* in einem ersten Schritt auf Aufführungsakte hin betrachten. Hierin folge ich Erika Fischer-Lichte, die vorschlägt, „eine ‚Ästhetik des Performativen‘ im Begriff der ‚Aufführung‘ zu fundieren“.¹³ Den Aufführungsbegriff auf die Bildende Kunst zu übertragen, das hat sie selbst bereits vorangetrieben. In diesem Sinne thematisiert ein ganzer Sammelband, den sie mit Clemens Risi und Jens Roselt herausge-

11 Ebd., S. 12. Für das Bild im Speziellen erklärt dies auch Ludger Schwarte. Vgl. Ludger Schwarte, „Einleitung. Die Kraft des Visuellen“, in: Ders. (Hrsg.), *Bild-Performanz*, München/Paderborn 2011 (eikones), S. 11–31, hier S. 11 f.

12 Emmanuel Alloa, „Darstellen, was sich in der Darstellung allererst herstellt. Bildperformanz als Sichtbarmachung“, in: Ludger Schwarte (Hrsg.), *Bild-Performanz*, München/Paderborn 2011 (eikones), S. 33–61, hier S. 48.

13 Erika Fischer-Lichte, „Theater als Modell für eine Ästhetik des Performativen“, in: Jens Kertscher und Dieter Mersch (Hrsg.), *Performativität und Praxis*, München/Paderborn 2003, S. 97–111, hier S. 97.

geben hat, die *Kunst der Aufführung* beziehungsweise die *Aufführung der Kunst* und ergründet so deren „Ästhetik des Performativen“.¹⁴

Diese Aufführungsakte sind in *Chantier Barbès-Rochechouart* jedoch durch fotografische Akte überlagert.¹⁵ Um diese zu untersuchen, werde ich im Wesentlichen auf Philippe Dubois' *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv* von 1990 zurückgreifen. In dieser Abhandlung arbeitet er als den „unhintergehbare[n] Fluchtpunkt jeder Ansicht über die Fotografie“ deren „*pragmatische Dimension*“¹⁶ heraus. Diese pragmatische Dimension liest Mirjam Lewandowsky als „performative Dimension“¹⁷ und bezieht die Ausführungen auf den Performanzbegriff.¹⁸ Diese performativen fotografischen Akte sollen in einem zweiten Schritt besprochen werden.

Sowohl die fotografischen Akte als auch die Aufführungsakte wiederum sind von Rahmungsakten durchdrungen, die durch Christopher B. Balme als „Bestimmungsfaktor medialer Reflexivität“¹⁹ angesehen werden. Diesen Rahmungsfragen wird in einem dritten Schritt insbesondere anhand des Sammelbands mit dem Titel *Rahmenbrüche, Rahmenwechsel*, den der Literatur- und Kulturwissenschaftler Uwe Wirth 2013 herausgegeben hat, nachgegangen.

Aufführungsakte

In *Chantier Barbès-Rochechouart* wird beinahe der gesamte rechte Teil durch die Reklametafel eingenommen. Auf der maßgebenden Plakatwand zu sehen ist eine Darstellung, die durch Schauspieler dargeboten wurde, welche die Rolle der Bauarbeiter übernahmen. „It was important to me to have actors play those parts“, erklärt Huyghe selbst in einem Interview mit Françoise Chaloin, „I could easily have used real on-the-job labourers“.²⁰ Er entschied sich jedoch gegen diese, um einen bedeutenderen Eigenanteil an der Darstellung zu haben („to link what I was doing to a situation“²¹). Dementspre-

14 Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi und Jens Roselt (Hrsg.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst* (Recherchen, 18), Berlin 2004.

15 Für eine Erläuterung des Verhältnisses von Fotografie und Theater siehe Rebecca Schneider, „Between Theatre and Photography“, in: Bettina Brandl-Risi, Gabriele Brandstetter und Stefanie Diekmann (Hrsg.), *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance*, Berlin 2012 (Recherchen, 89), S. 80–95.

16 Dubois [1990] 1998, S. 61.

17 Lewandowsky 2016, S. 110.

18 Vgl. ebd., S. 110, Anm. 230.

19 Christopher B. Balme, „Pierrot encandré. Zur Kategorie der Rahmung als Bestimmungsfaktor medialer Reflexivität“, in: *MASCHINEN, MEDIEN, PERFORMANCES: Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, Berlin 2001, S. 480–492.

20 Pierre Huyghe in Pierre Huyghe und Françoise Chaloin, „Freed Time Scenarios. An Interview with Pierre Huyghe by Françoise Chaloin“, in: Marente Bloemheuvel und Jaap Guldmond (Hrsg.), *Cinéma Cinéma. Contemporary Art and the Cinematic Experience*, Ausst. Kat. Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven 1999, Rotterdam 1999, S. 86–89, hier S. 86.

21 Pierre Huyghe in ebd.

chend wurden die Schauspieler durch Pierre Huyghe an einem Wochenende, an dem auf der Baustelle keine Baubetrieb war, für die Darbietung unterwiesen. Für ihren Einsatz wurden sie durch den Künstler offiziell beschäftigt und bezahlt.²² Dieses Engagement, das einem professionellen Beschäftigungsverhältnis entsprach, scheint subtil in der Szene reflektiert.

Denn Pierre Huyghe ließ die Schauspieler um eine zentrale Schubkarre herum agieren. Das französische Wort für Schubkarre („la brouette“) taucht in der umgangssprachlichen Redewendung (*et*) *des brouettes* auf und meint hier im Zusammenhang mit Geldgeschäften „(und) ein paar Zerquetschte“.²³ Für „ein paar Zerquetschte“ also, so könnte man an dieser Stelle schließen, übernahmen die fünf Schauspieler auf der Baustelle die Rolle der Bauarbeiter. Vier von ihnen sind durch Pierre Huyghe mit der stereotypen Bauarbeitermontur aus blauen Arbeitsanzügen, Sicherheitsschuhen sowie Schutzhelmen und -handschuhen ausgestattet. Sie kommunizieren offenbar untereinander und bilden so jeweils ein Paar auf der linken und ein Paar auf der rechten Seite aus.

In diesem paarbildenden Kommunizieren offenbart sich die distanzierte Spieltechnik der Schauspieler. Eine intensive Identifikation mit der Rolle findet offenbar nicht statt, das heißt, sie spielen die Bauarbeiter nicht etwa einführend, sondern weitestgehend oberflächlich. Ja, sie scheinen sich wie „Schlafwandler“ zu verhalten – eine Spieltechnik, die Pierre Huyghe, wie er in einem Interview erklärt, für seine Filme bevorzugt:

I'm thinking more of the figure of the sleepwalker, a sort of walk-on role typically seen in remakes. Somebody repeats something without any real awareness of the act. By not being affected by what he is or does, and by not trying to get into the skin of the character, he remains „on the surface“. The amateur actors in my films are like light-stand-ins – those people on the set before a rehearsal. They move about using the actor's movements to catch the light, and they talk just so that the sound can be adjusted properly.²⁴

Diese distanzierte „schlafwandlerische“ Spieltechnik lässt sich weiter präzisieren, indem man den Umgang der Schauspieler mit den Geräten betrachtet. Bauarbeiter – mit Huyghe „real on-the-job labourers“²⁵ – sind in ihrem Arbeitsalltag auf Geräte wie Rechen, Schaufeln, Schubkarren oder Besen angewiesen, um ihre Aufgaben zielgerichtet verrichten zu können. Als Arbeitsutensilien lassen sie sich mit Erika Fischer-Lichte performativ verstehen:

22 Vgl. Barikin 2012, S. 22.

23 Ich danke David Möller für die Hilfe bei der Übersetzung.

24 Pierre Huyghe in Huyghe/Chaloin 1999, S. 88.

25 Pierre Huyghe in ebd., S. 86.

Gebrauchsdinge sind also insofern als performativ zu beschreiben und zu begreifen, als sie in ihrer Benutzung durch das handelnde Subjekt nicht nur von diesem bestimmt werden, sondern zugleich auch das handelnde Subjekt in seiner Handlungsmöglichkeit und seinem Handeln mitbestimmen und auf diese Weise transformieren.²⁶

Die dargebotene Situation jedoch sieht ganz anders aus: Die Gerätschaften werden nicht auf die beschriebene Weise gebraucht, sodass sie für die Schauspieler weder Handlungsmöglichkeiten eröffnen noch verschließen. Anstatt also in dem aufgeführten Sinn mit Rechen, Schaufel und Schubkarre zu interagieren, scheinen sie mit ihnen zu posieren.²⁷

Das Einnehmen einer Pose wiederum lässt sich mit Max Imdahl als „Fremdausdruck“ fassen:

Pose ist auferlegt, sie entpersönlicht, sie entindividualisiert denjenigen, der sie vollzieht. Die Pose ist eine falsche, eigentlich unwirkliche Ausnahmesituation, sie ist Selbstmanipulation oder Manipulation durch einen anderen. Nicht ursprüngliche, sondern manipulierte Körpersprache ist auch das, was im französischen Begriffsverständnis mit „pose“ bezeichnet wird.²⁸

Diese Perspektivierung lässt sich in ihrer grundsätzlichen Richtung am rechten Figurenpaar nachvollziehen. Sie nehmen gemeinsam eine Pose ein, indem einer der Schauspieler seinem Kollegen aufgesetzt kumpelhaft die Hand auf die Schulter legt. Jener wiederum posiert in einer gezierten Weise mit der Schaufel und blickt auf jene von der Gruppe zurückversetzte Figur, an der sich das Posieren als Prinzip noch deutlicher abzeichnet.

Sie verhält sich wie ein Schauspieler bei einer Theaterprobe, als würde sie mit dem Text in der Hand einen dramatischen Monolog einstudieren.²⁹ Dabei agiert sie auf einem speziellen Bodenbelag, der als rechteckiges, größtenteils versandetes Bretterplateau an eine Bühnensituation erinnert. Ringsum ist eine Spalte aufgedigelt, die an einen Orchestergraben denken lässt. Daran schließen in Grüntönen gestreifte Bauzäune an, die das Plateau wie in einem Amphitheater ringförmig umschließen. Auf diesem bühnenartigen Podium wirken die vorderen Schauspieler wie ein antiker Chor.³⁰ Ihre halbkreisfö-

26 Fischer-Lichte 2014, S. 473.

27 Für eine Einführung in das Problemfeld der Pose siehe Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi und Stefanie Diekmann, „Posing Problems. Eine Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.), *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance*, Berlin 2012 (Recherchen, 89), S. 7–21.

28 Max Imdahl, „Pose und Indoktrination. Zu Werken der Plastik und Malerei im Dritten Reich [1988]“, in: Gottfried Boehm (Hrsg.), *Gesammelte Schriften. Reflexion – Theorie – Methode*, Bd. 3, Frankfurt am Main 1996, S. 575–590, hier S. 575.

29 Siehe hierzu auch Barikin 2012, S. 23.

30 Siehe hierzu auch ebd.

mige Aufreihung, welche die aufgeführte Szene nach vorn hin öffnet, impliziert überdies ein Theaterpublikum. Es wird ferner deutlich adressiert durch die Rückenfigur auf der linken Seite, die als Identifikationsfigur einen Zugang zur Szene auf der Bühne erleichtert.

Es lässt sich damit sagen, dass auf der Reklametafel eine Situation dargeboten wird, die durchdrungen ist von Referenzen auf das Theater. In dem Geflecht der theatralen Referenzen posieren fünf Schauspieler in der Rolle als Bauarbeiter und implizieren in ihrem Posieren die Kommunikation mit einem (Theater-)Publikum. Nimmt man diese Beobachtungen zusammen, so lässt sich an dieser Stelle schließen, dass in der Situation auf der Reklametafel ein Kernkriterium von performativ perspektivierten Aufführungsakten erfüllt ist. Sie stellen „korporalisierende“³¹ Akte (Sybille Krämer) dar und sind als solche konstituiert im Wechselverhältnis der Teilnehmer:innen, sprich von Akteur:innen und Zuschauer:innen. Erika Fischer-Lichte bringt dies wie folgt auf einen Satz: „Eine Aufführung entsteht aus der Interaktion aller Teilnehmer, d. h. aus der Begegnung von Akteuren und Zuschauern.“³² Durch diese Interaktion kommt es schließlich zur „Hervorbringung der Aufführungsrealität“.³³

Dieser Bestimmung von Fischer-Lichte lässt sich mit Sybille Krämer eine weitere Dimension hinzufügen. Sie macht wie die Theaterwissenschaftlerin darauf aufmerksam, „daß ‚Performativität‘ [...] heißt, ein Tun wird ‚aufgeführt‘“, ergänzt jedoch zugleich: „Dieses Aufführen aber ist immer auch: Wiederaufführung.“³⁴ Die Wiederholungsthematik, die Krämer anbringt, bildet einen vielfach ausgemachten Grundgedanken von performativ perspektivierten Aufführungen.³⁵ In *Chantier Barbès-Rochechouart*, so meine im Weiteren verfolgte Vermutung, wird sie geradezu überdeutlich aufgefaltet. Denn bei der bisher nicht besprochenen linken Realität auf der Baustelle handelt es sich meiner Ansicht nach ebenso um eine Aufführung, die im Angesicht der rechten Realität auf der Plakatwand als Wiederaufführung erscheint. Als Wie-

31 Sybille Krämer, „Was haben ‚Performativität‘ und ‚Medialität‘ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ‚Ästhetisierung‘ gründende Konzeption des Performativen. Zur Einführung in diesen Band“, in: Dies. (Hrsg.), *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 13–32, hier S. 18.

32 Erika Fischer-Lichte, „Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff“, in: Dies., Clemens Risi und Jens Roselt (Hrsg.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Berlin 2004 (Recherchen, 18), S. 11–26, hier S. 11. Die Bedeutung der Betrachter:innenbezogenheit für das Performative betont auch Dorothea von Hantelmann. Vgl. von Hantelmann 2007, S. 12.

33 Theresia Birkenhauer, „Art. ‚Fiktion‘“, in: *Metzler Lexikon Sprache*, Stuttgart/Weimar 2014, S. 111–113, hier S. 111.

34 Sybille Krämer, „Sprache – Stimme – Schrift. Sieben Gedanken über Performativität als Medialität“, in: Uwe Wirth (Hrsg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2002 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1575), S. 323–346, hier S. 331.

35 Sybille Krämer fasst diese Ansätze in ihrem Versuch einer „logischen Geographie“ der Performativitätsdebatte als „Iterabilisierende Performativität“. Krämer 2004, S. 14, 15 und 16.

deraufführung ist sie sowohl mit der Aufführung auf der Reklametafel verbunden als auch von ihr unterschieden, denn dem „Wieder“ ist eine „Veränderung“³⁶ oder ein „Anderswerden des Wiederholten“³⁷ (Sybille Krämer) stets immanent.

In diesem Zusammenhang wäre zunächst die Tatsache zu nennen, dass die beiden Aufführungsrealitäten durch den Schauplatz miteinander verbunden sind. Sie wurden an der gleichen Baustelle neben der Metrostation *Barbès-Rochecouart* dargeboten. Zugleich jedoch sind sie eben durch den Schauplatz voneinander verschieden. Immerhin sind die Aufführungsrealitäten jeweils andersherum orientiert, sodass die Häuserkulissen im Hintergrund entsprechend andere sind. Bei der wiederaufgeführten Realität auf der linken Seite ist darüber hinaus das Bretterplateau bis auf ein Stück vorn links weitgehend mit Sand überschüttet. Überwiegend mit Sand aufgefüllt ist bei der Wiederaufführung links mittlerweile auch der Graben.

In diesen spezifischen Umgebungen nun finden die realitätsstiftenden Aufführungen statt, die sich in ihrer Anlage gleichen. Zu sehen sind je fünf Bauarbeiter, die mit weißen und gelben Helmen ausgestattet einen Arbeitsablauf darstellen. Dieser Ablauf allerdings wirkt auf der linken Seite deutlich bewegter, während die Bauarbeiter auf der rechten Seite vergleichsweise statisch posieren. Zentrales Utensil ist in beiden Aufführungsrealitäten die Schubkarre. Die *brouette* klärt darüber auf, dass die Schauspieler für „ein paar Zerquetschte“ ihrer Arbeit nachgehen. Jene für die rechte Aufführung bereits erläuterte Deutung wird in der linken Aufführung gestützt durch die Litfaßsäule, die sich genau über der Schubkarre befindet. Sie zeigt ein Plakat des Films *Il était une fois le Bronx* (*In den Straßen der Bronx*) aus dem Jahr 1993. Der Film von und mit Robert De Niro erzählt eine Geschichte in jenem berühmten New Yorker Stadtteil, in dem finanzielle Notlagen den Alltag beherrschen.³⁸

Neben diesem Hinweis auf die finanziellen Hintergründe setzt das Plakat für die Wiederaufführung auf der linken Seite den Spielfilm als Bezugsrahmen.³⁹ Immerhin ist das Filmplakat mit den gleichen grünen Bauzäunen eingefasst wie die vor ihm befindliche Baustelle. Gleiches gilt für die Baustelle auf der Reklametafel, welche mit der Litfaßsäule fernerhin verknüpft ist. Es

36 Ebd., S. 17.

37 Krämer 2002, S. 331.

38 Robert De Niro (Reg.), *A Bronx Tale*, 116 Minuten, 1993.

39 Immer wieder weist Pierre Huyghe auf die Bedeutung des Spielfilms beziehungsweise der Kinotheorie für seine Arbeiten hin. So erklärt er beispielsweise im Interview mit Michaël Amy: „I am interested in the structure of film“ und „I used to read a lot of cinema theory. I little about art, though not so much.“ Pierre Huyghe in Pierre Huyghe und Michaël Amy, „Pierre Huyghe with Michaël Amy“, in: *theartsection. An Online Journal of Art and Cultural Commentary*, 20. 01. 2017. Online: <<https://www.theartsection.com/pierre-huyghe>>, Stand: 16. 01. 2025.

lässt sich nämlich beobachten, dass es eine Entsprechung zwischen der Litfaßsäule mit Rundhaube und dem behelmten, emphatisch monologisierenden Schauspieler auf der Plakatwand gibt. Beide befinden sich von der Hauptgruppe der Bauarbeiter nach hinten versetzt auf der Höhe der Schubkarre. Das legt nahe: Wie der dramatisch monologisierende Schauspieler über die Aufführungshaftigkeit der Realität auf der Reklametafel aufklärt, weist die Litfaßsäule über das Filmplakat auf die Aufführungshaftigkeit der linken Realität hin.

Diese Aufführungshaftigkeit wird jedoch nicht nur durch die Schauspieler in der Rolle als Bauarbeiter getragen, sondern auch durch deren Wechselverhältnis mit den Zuschauenden. Während sich die Bauarbeitergruppe in der rechten Aufführung frontal zu diesen öffnet, geschieht dies in der linken Aufführung weitaus ungerichteter. Überdies befindet sich hier auf den Balkonen, die durch die Anbringung an der gerundeten Hausfassade an die Ränge im Theater erinnern, aktuell zwar niemand, doch zeugen Gebrauchsgegenstände wie Sonnenschirme oder Holzbänke von deren gelegentlicher Nutzung durch potenzielle Zuschauer:innen und implizieren so ein Publikum. Während es bei der rechten Aufführungsrealität bei der Implikation eines Publikums bleibt, befindet sich in der linken Aufführungsrealität tatsächlich ein Zuschauer vor dem Bauzaun. Der Passant ist zumindest mit seinem Oberkörper den Bauarbeitern zugewendet, auch wenn seine Blickrichtung nicht eindeutig zu erkennen ist. Prinzipiell denkbar ist ebenso ein Richtungswechsel des ohnehin in Bewegung befindlichen Passanten, der dazu führen würde, dass er beide Aufführungen zugleich betrachten könnte. Dementsprechend bemerkt auch Pierre Huyghe: „In Barbès [...] people were watching the workmen – present on both the building site and the poster [...]“⁴⁰ Über diese Betrachtung wiederum können die Zuschauenden selbst zu Beteiligten werden, wie er weiter erklärt: „[...] you can unknowingly become an extra in the scene, or even, more rarely, you can become its agent – an actor.“⁴¹

Es lässt sich demnach zusammenfassend schlussfolgern: Die beiden Aufführungsrealitäten bestehen in ähnlichen Umständen, wobei sie – bemerkenswerterweise – insbesondere an jenen Stellen unterschieden sind, welche die Aufführung auf der Reklametafel an das Theater rückbinden: Mit der umlaufenden Senke und dem Bretterplateau sind in der linken Szene genau jene Elemente weiter aufgeschüttet, die maßgeblich für die Assoziation mit dem Theater verantwortlich waren; in dieser Gestalt sind sie schwieriger als Bühnenbretter oder Orchestergraben identifizierbar. Die Schauspieler agieren in der linken Wiederaufführung weniger versteift posierend und implizieren das Publikum ungerichteter. Diese ungerichtete Implikation widerspricht der

40 Pierre Huyghe in Christov-Bakargiev 2004, S. 164.

41 Pierre Huyghe in ebd.

„herkömmliche[n]“⁴² Anlage des Theaters, der Guckkastenbühne, in der sich die aufgeführte Realität auf dem abgesetzten Podium in eine Richtung zum Publikum hin öffnet. Letztlich ist die Litfaßsäule mit dem Filmplakat eher in der westlichen Populärkultur verankert als der das „hochkulturelle“ Theater-spiel im Monolog verkörpernde Schauspieler.

Diese differenzierte Konstruktion um die Aufführungsrealität auf der Plakatwand und ihre Wiederaufführung lässt sich über das *Dazwischen* denken. Immerhin berühren sich das *Dazwischen* und die Aufführung in ihrer Vollzugsförmigkeit, Situationsgebundenheit, in ihrer Konstitution als Figuration und ihrem Präsentifikationsmodus. Vor dem Hintergrund dieser Berührungspunkte lässt sich weiterhin erläutern: Das *Dazwischen* stellt einen Bereich eigenen Rechts zwischen den Aufführungsrealitäten dar, welcher diese kraft seiner Gravitation als solche allererst herstellt. In dieser und durch diese Herstellung koordiniert es das Verhältnis des „Wieder“, indem es die beiden Aufführungsrealitäten von innen heraus sowohl voneinander trennt als auch miteinander verbindet. Denn die beiden Aufführungen stimmen in gewissen Punkten überein, sind aber in anderen Aspekten wiederum unterschieden. Entscheidend ist hierbei, dass diese Übereinstimmungen und Unterschiede durch das *Dazwischen* nicht einmalig gesetzt sind, sondern permanent aktualisiert werden. Konkret, und hier fasse ich den Kern des bisher Gesagten zusammen, sind die in der Anlage ähnlichen Aufführungsrealitäten durch das *Dazwischen* in einer wichtigen Hinsicht unterschieden: Die rechte Aufführungsrealität ist deutlicher auf das Theater hin orientiert, während die linke eher in der Alltags- und Populärkultur verhaftet ist. Über diesen phänomenalen Befund kommunizieren sich mit dem *Dazwischen* außerdem verschiedene Begriffe von „Aufführung“.

Der Aufführungsbegriff, welcher der Reklametafel zugrunde liegt, bestimmt diese in einem engen Sinn. Die Aufführung ist auf das Theater als Schauplatz des Performativen bezogen. Um die angewandte Konzeption des Theaters genauer zu bestimmen, erscheint der monologisierende Schauspieler als Schlüssel. Er erfährt eine besondere Betonung, indem er unterhalb der markanten Seitenkante desjenigen Gebäudes positioniert wurde, das in der Häuserzeile dahinter am höchsten hinaufragt. Nach vorn scheint überdies eine Sichtachse für ihn freigeräumt, sodass er in einer Ganzkörperansicht zu sehen ist.

Diese auf mehreren Ebenen angelegte Betonung erhebt ihn zu Recht zu einer Schlüsselfigur. Denn er klärt innerhalb des Schauspiels darüber auf, dass es sich um ein Schauspiel handelt. Dies lässt an die Theorie des epischen Theaters von Bertolt Brecht denken. Diese Variante des Theaters ist bekannt-

42 Stefan Mayer, „Anmerkungen zum Theaterbau“, in: Birgit Schmolke, *Handbuch und Planungshilfe Bühnenbauten*, Berlin 2011, S. 186–188, hier S. 187.

terweise ein Ansatz, in dem über Verfremdungseffekte das Illusionsspiel gezielt gebrochen wird, sodass eine Distanz zum Publikum aufgebaut wird, die ihm eine reflektierende Haltung abverlangt.⁴³ Dies leistet insbesondere der monologisierende Schauspieler, indem er das Prinzip pointiert. Ergänzt wird seine Pointierung durch die allgemeine Tendenz der Schauspieler, sich nicht mit ihrer Rolle zu identifizieren. Stattdessen präsentieren sie sich ausdrücklich als in einer Rolle befindlich.⁴⁴ Die Aufführung, so lässt sich zusammenfassen, folgt dem Prinzip des epischen Theaters Bertolt Brechts.

Vor diesem Hintergrund erscheint die Aufführung auf der linken Seite in einem weiteren Sinne verstanden. In diesem weiteren Sinne besitzt sie auch außerhalb des Theaters eine Relevanz, denn sie findet im Alltag statt. Die Aufführungsrealität entspricht gewissermaßen der Lebensrealität. Damit fundiert die Aufführung eine „performative[] Kultur“,⁴⁵ die Erika Fischer-Lichte wie folgt erläutert:

Unsere zeitgenössische Kultur lässt sich als eine Kultur der Inszenierung beschreiben oder auch als eine Inszenierung von Kultur. In allen gesellschaftlichen Bereichen wetteifern einzelne und gesellschaftliche Gruppen in der Kunst, sich selbst und ihre Lebenswelt wirkungsvoll in Szene zu setzen. Stadtplanung, Architektur und Design inszenieren unsere Umwelt als kulissenartige „Environments“, in denen mit wechselnden „Outfits“ kostümierte Individuen und Gruppen sich selbst und ihren eigenen „Lifestyle“ mit Effekt zur Schau stellen. [...] Eine schier endlose Abfolge von inszenierten Ereignissen weist darauf hin, daß sich eine „Erlebnis- und Spektakelkultur“ gebildet hat, die sich mit der Inszenierung von Ereignissen selbst hervorbringt und reproduziert. In ihr wird Wirklichkeit mehr und mehr als Darstellung und als Inszenierung erlebt.⁴⁶

Für diese performative Alltagskultur wiederum hat die Theateraufführung – das ist wichtig – Modellcharakter:

43 Vgl. Klaus-Detlef Müller, *Bertolt Brecht. Epoche, Werk, Wirkung* (Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte), München 2009, S. 112 und 121 f. Siehe hierzu auch Sjoukje van der Meulen, „Witness and presence in the work of Pierre Huyghe“, in: *AI & SOCIETY* 27/1 (02.2012), S. 25–42, hier S. 30 f.

44 Vgl. Müller 2009, S. 122.

45 Erika Fischer-Lichte, „Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur“, in: Uwe Wirth (Hrsg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2002 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1575), S. 277–300. In ihrem Einführungsband zum Performativitätsbegriff zeichnet Fischer-Lichte darüber hinaus den Weg von der „Kultur als Text“ zur „Kultur als Performance“ nach. Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung* (Edition Kulturwissenschaft), Bielefeld 2016³, S. 9–33.

46 Fischer-Lichte 2002, S. 291 f.

Diese Art der Wirklichkeitserfahrung lässt sich prägnant unter Bezug auf ein Modell beschreiben, wie es das Theater bereithält: Als Wirklichkeit (Theater) wird eine Situation erfahren, in der ein Akteur an einem – häufig besonders hergerichteten – Ort zu einer bestimmten Zeit vor den Blicken anderer (Zuschauer) etwas tut. Wirklichkeit erscheint in diesem Sinne prinzipiell als theatrale Wirklichkeit.⁴⁷

Demnach lässt sich Fischer-Lichtes Überlegung zusammenfassen: Indem die Theateraufführung als modellhaftes Prinzip kulturelle Handlungen grundlegend durchwirkt, fundiert sie eine performative Alltagsrealität. In diesem Sinne wurden auch in *Chantier Barbès-Rochecouart* die Verweise auf das Theater in der Wiederaufführung auf der linken Seite gegenüber der Plakatwand verunklärt und alltagsweltlich gewendet beziehungsweise eingeordnet, aber eben nicht gänzlich getilgt. Das Theater erscheint damit nicht mehr als Referent, sondern als Horizont oder eben als „Modell“ für die Lebensrealität herstellende Aufführung. Damit wäre mit Arthur Schnitzler zu schließen, der in seinem Versspiel *Paracelsus* den Titelhelden sagen lässt: „Wir spielen immer, wer es weiß, ist klug.“⁴⁸

Fotografische Akte

Der Bezug der Fotografie zur Realität beschäftigt die Fototheorie seit ihren Anfängen im 19. Jahrhundert. Mitte des 20. Jahrhunderts dann war etwa André Bazin überzeugt, dass die Erfindung der Fotografie „das Verlangen nach Realismus endgültig und ihrem Wesen nach befriedigt“⁴⁹ hätte. Auch wenn viele dieser historischen Konzeptualisierungen mittlerweile in die Kritik geraten sind, ist die Kernfrage eines Realitätsbezugs der Fotografie Gegenstand anhaltender Diskussionen.⁵⁰

Dieser spezifische Realitätsbezug wird regelmäßig auf die Indexikalität der Fotografie zurückgeführt. Das Indexikalitätskonzept ist, mit Mirjam Lewandowsky gesprochen, vergleichbar mit der „Urknalltheorie“, da es „Ursprung, Verheißung und Erklärung zugleich“ darstelle. Denn das Indexikalitätskonzept leistet es, „das Reale zu bemaßen, ihm einen logischen Rahmen

47 Ebd., S. 292.

48 Arthur Schnitzler, „Paracelsus“, in: *Arthur Schnitzler. Gesammelte Werke. Die Dramatischen Werke*, Bd. 1 / 2, Frankfurt am Main 1962, S. 498.

49 André Bazin, „Ontologie des fotografischen Bildes [1945]“, in: Wolfgang Kemp (Hrsg.), *Theorie der Fotografie III 1945–1980*, Bd. 3, München 2006, S. 59–64, hier S. 61. Es sollte nicht unerwähnt bleiben, dass dieser Befund für Bazin sowohl für die Fotografie als auch für den Film gilt.

50 So beispielsweise ersichtlich im Katalog der Ausstellung *Made Realities* von 2021, in dem das Thema durch verschiedene Autor:innen, wie Olesja Nein oder Corinna Otto, erörtert wird. Draiflessen Collection, *Made Realities. Fotografien von Thomas Demand, Philip-Lorca diCorcia, Andreas Gursky und Jeff Wall*, Ausst. Kat. Draiflessen Collection, Mettingen 2021, München/Mettingen 2021.

zu geben“.⁵¹ Somit erscheint die Realität gewissermaßen als gemeinsamer Fluchtpunkt von Indexikalität und Performativität. Dies erkennt Philippe Dubois und umkreist die beiden Konzepte in der Frage nach der Fotografie.⁵² Dubois wird als „eine[r] der vehementesten Vertreter des Konzepts des Index in der Fotografie“⁵³ gehandelt und steht zugleich wie kaum ein anderer für ihre performative Dimension.

Er begreift die Fotografie nicht über das fotografische Bild, sondern als einen fotografischen Akt, also von ihren Prozessen und Vorgängen her. Er erklärt:

Will man begreifen, worin die Originalität des fotografischen Bildes liegt, so muß man zwangsläufig *den Prozeß näher ins Auge fassen* als das Produkt, und dies in einem sehr weiten Sinn: Man muß nicht nur auf elementarster Ebene die technischen Modalitäten der Bildkonstituierung (den Lichtabdruck) berücksichtigen, sondern weiterschreitend *die Gesamtheit der Umstände, die auf allen Ebenen den Bezug des Bildes zu seiner referentiellen Situation definieren*, und zwar sowohl im Moment der Produktion (Bezug zum Referenten und zum fotografierenden Operator: die Geste des Blicks auf das Objekt: den Moment des *Aufnehmens*) als auch im Moment der Rezeption (Bezug zum betrachtenden Subjekt: die Geste des Blicks auf das Zeichen: den Moment des Erkennens – der Überraschung oder des Verkennens). Bei jedem Bild kommt also das gesamte Feld der Referenz zum Tragen. So gesehen bedingt die Fotografie *die absolute Notwendigkeit eines pragmatischen Standpunkts*.⁵⁴

Dubois macht hier sehr deutlich, dass er für den fotografischen Akt nicht nur den Lichtabdruck, sondern auch Produktions- und Rezeptionsprozesse bedacht wissen will.⁵⁵ Doch obwohl er vorgibt, die „*Gesamtheit der Umstände*“ und „das gesamte Feld der Referenz“ einzubeziehen, bleibt es für ihn, wie Mirjam Lewandowsky herausarbeitet, der „Moment der *natürlichen* Einschreibung der Welt auf die empfindliche Fläche“,⁵⁶ der den fotografischen Akt im Kern ausmacht.⁵⁷

Diese Zentralisierung der „natürlichen“ chemischen Prozesse lässt sich über einen zweischrittigen Gedankengang rekonstruieren. „[D]efinitionsgemäß der physikalische Abdruck eines wirklichen Objekts“ ist für ihn der

51 Lewandowsky 2016, S. 11.

52 Dubois [1990] 1998.

53 Lewandowsky 2016, S. 20.

54 Dubois [1990] 1998, S. 68.

55 Siehe hierzu auch seine Einschränkung der Bedeutung der „*automatischen Genese*“. Ebd., S. 88.

56 Ebd.

57 Vgl. Lewandowsky 2016, S. 110.

„Index (in diesem Fall das fotografische Bild)“.⁵⁸ Dieser Index im Sinne eines chemisch-physikalischen Lichtabdrucks wiederum garantiert den Realitätsbezug: „Als Index ist die Fotografie von ihrem Wesen her ein unwiderlegbarer Beweis der Existenz gewisser Realitäten.“⁵⁹ Somit sind bei Dubois chemisch-physikalischer Lichtabdruck, Index und Realität zum Wesenskern des fotografischen Aktes gedanklich zusammengefasst.⁶⁰

Doch eine Schlüsselstelle in dieser Schlussfolgerung ist keineswegs unproblematisch; gemeint ist die Engführung von Index und fotografischem Bild. Diese Engführung zeichnet sich ab, indem er vom „Index (in diesem Fall das fotografische Bild)“ spricht, was er an anderer Stelle im „indexikalischen Bild[]“⁶¹ pointiert. Dieser Kurzschluss wird im Angesicht von *Chantier Barbès-Rochechouart* zweifelhaft. Denn hier ist die Bildhaftigkeit der Fotografie ausdrücklich ausgewiesen. Es finden klassische Prinzipien des Bildaufbaus und der Bildreflexion Anwendung, die beinahe lehrbuchhaft umgesetzt sind.

So ist zum einen die klassische reflexive Strategie des Bildes-im-Bild angewandt. Über die Bestückung der Reklametafel ist innerhalb des fotografischen Bildes ein fotografisches Bild mehr als prominent platziert. Dabei verläuft die Bildebene auf der Plakatwand nicht parallel zur Bildebene von *Chantier Barbès-Rochechouart*. Durch diese Schrägstellung erscheint das Bild auf der Reklametafel allerdings nur noch deutlicher als Bild-im-Bild.

Zum anderen sind klassische Prinzipien der Bildkomposition gewissenhaft durchexerziert. So befindet sich etwa der Passant, der im Vordergrund am Bauzaun entlang geht, im Goldenen Schnitt. Die vertikale Mittelachse ist genutzt, um das Bild entlang des Rahmens der Reklametafel in zwei Bereiche zu teilen, sodass die beiden Szenen kompositorisch eigene Sphären zugewiesen bekommen. Innerhalb der beiden Sphären wiederum liegen auf den vertikalen Mittelachsen die für die Szenen zentralen Schubkarren.

An dieser Stelle ließen sich ohne Probleme weitere Beispiele anführen. Entscheidend ist allerdings nicht deren vollzählige Erfassung, sondern deren Konsequenz: der entschiedene Selbstausweis von *Chantier Barbès-Rochechouart* als Bild. Damit lässt sich über Huyghes Fotografie auf eine Verirrung von Philippe Dubois hinweisen, die auch Mirjam Lewandowsky erkennt: „Dubois übersieht bei dem Versuch, den Index in seiner reinsten Form zu be-

58 Dubois [1990] 1998, S. 73.

59 Ebd., S. 75.

60 Dubois pointiert diesen über mehrere Seiten ausgeführten Gedankengang in einer Zusammenfassung: „Bisher wurde ausführlich gezeigt, daß die Fotografie als Index nachdrücklich das wirkliche, einmalige und singuläre Objekt bezeichnet, mit dem es durch seine Entstehung physikalisch verbunden ist, und daß es die Existenz dieses Objekts in einem bestimmten Moment und an einem bestimmten Ort nachwies.“ Ebd., S. 86 f.

61 Ebd., S. 82.

schreiben, dass das Foto im Akt der Einschreibung noch gar kein Bild ist. Sollte sich indexikalisch einschreiben, was noch gar nicht ist?“⁶²

In dieser Hinsicht nun wäre Dubois' Engführung zu entzerren, was allerdings Konsequenzen für seine anschließende Argumentation hat. Von Realität „beweisender“ Indexikalität lässt sich ausschließlich während des Prozesses der chemisch-physikalischen Einschreibung sprechen. Nun ist der chemisch-physikalische Übertragungsprozess jedoch bis heute nicht beschrieben, da er nicht zugänglich ist.⁶³ In der Folge kann auch das indexikalische Moment nicht freigelegt werden, sodass ein entgegen der Übertragungsrichtung – gewissermaßen „rückwärts“ – verfolgbarer Zugang zur übertragenen Realität versperrt bleibt. Man wird sich also an Susan Sontag halten müssen: „Nicht die Realität wird durch Fotografieren unmittelbar zugänglich gemacht; was durch sie zugänglich gemacht wird, sind Bilder.“⁶⁴ Befragbar sind also nur die fotografischen Bilder, ob Negative oder Abzüge, in denen jedoch im Hinblick auf die indexikalische Einschreibung ein Gestaltwechsel stattgefunden hat.⁶⁵ Somit sind fotografische Bilder mitnichten „unwiderlegbarer Beweis der Existenz gewisser Realitäten“,⁶⁶ wie Philippe Dubois mutmaßte. Anstelle dieser Logik des Beweises muss das Verhältnis des fotografischen Bildes zur Realität anders gedacht werden.

Um einen alternativen Ansatz zu entwickeln, scheinen sich Arbeiten von Pierre Huyghe im Allgemeinen anzubieten, denn der Realitätsbezug von Bildern betrifft ein Kerninteresse des Künstlers. Nicht nur ist er regelmäßig an entsprechenden Ausstellungen beteiligt – so etwa an einer unter dem Titel *Images*, in welcher deren „Rückkopplung an das Reale“⁶⁷ thematisiert wurde. Über *Chantier Barbès-Rochechouart* im Speziellen erklärt er 1999 in einem Interview: „The image per se is not important; its association with reality is what makes it significant.“⁶⁸

Diese „association with reality“ soll für *Chantier Barbès-Rochechouart* im Folgenden untersucht werden. Für diesen Fokus auf das fotografische Bild müssen die Überlegungen von Philippe Dubois nicht verworfen, sondern bloß anders in den Blick genommen werden. Ich folge Dubois in der Analyse, dass die Fotografie „wesensgleich ein Bild und ein Akt, ein *Bild-Akt*“⁶⁹ ist.⁷⁰ Daher

62 Lewandowsky 2016, S. 112.

63 Vgl. ebd., S. 24.

64 Susan Sontag, *Über Fotografie [1977]*, übers. von Mark W. Rien und Gertrud Baruch, Frankfurt am Main 1980, S. 157.

65 Vgl. Lewandowsky 2016, S. 32.

66 Dubois [1990] 1998, S. 75.

67 Susanne Pfeffer, „Images“, in: *Images*, Ausst. Kat. Museum Fridericianum, Kassel 2016, London/Köln 2019, S. 14–15, hier S. 15.

68 Pierre Huyghe in Huyghe/Chaloin 1999, S. 86.

69 Dubois [1990] 1998, S. 61.

70 Einen allgemeinen Überblick über die Theorien zum Bildhandeln bietet Silvia Seja. Sie ordnet den (sogenannten) „Bildakt“ als eines der Paradigmen des Bildhandelns ein. Silvia Seja, „Der

werde ich, um dem fotografischen „Akt“ gerecht zu werden, einen Fokus auf die von ihm angesprochenen Produktions- und Rezeptionsprozesse legen:⁷¹ den „Moment der Produktion (Bezug zum Referenten und zum fotografierenden Operator: die Geste des Blicks auf das Objekt: den Moment des *Aufnehmens*)“ und den „Moment der Rezeption (Bezug zum betrachtenden Subjekt: die Geste des Blicks auf das Zeichen: den Moment des Erkennens – der Überraschung oder des Verkennens)“.⁷² Diese Momente der Produktion und Rezeption werden allerdings auf das fotografische Bild bezogen. Ich werde also fragen, auf welche Weise sich diese Prozesse im fotografischen Bild niederschlagen. Das bedeutet, ich möchte für das Kompositum „Bild-Akt“ insbesondere das fotografische „Bild“ – wieder und anders – verstärkt ins Auge fassen.

Dabei wird zu zeigen sein, dass das Verhältnis von *Chantier Barbès-Rochechouart* zur Realität als „konstruktiv“ beschrieben werden kann. Eine Äußerung des Künstlers im Gespräch mit Michaël Amy lässt sich mit der Vorstellung in Übereinstimmung bringen. Für seine Filme macht er deutlich: „It’s true: I establish [...] a construct.“⁷³ Dieses konstruktive Verhältnis zur Realität scheint durch *Chantier Barbès-Rochechouart* jedoch nicht nur vorgeschlagen oder nahegelegt. Es bietet hierfür überdies mit einer hervorzuhebenden Nachdrücklichkeit eine Metapher an: Realität erscheint in *Chantier Barbès-Rochechouart* als „construction site“, als Baustelle, an deren Auf-, Um- und Abbau spezifische „construction workers“ maßgeblich beteiligt sind.⁷⁴

Wie ein „construction worker“ agierte zuvorderst Pierre Huyghe während des Produktionsprozesses. Er verhielt sich wie ein feinsinniger Bauarbeiter, der vor dem Hintergrund seiner Expertise mit professionellem Equipment eine spezifische Realitätskonstruktion einrichtete. Exemplarisch für diesen Einrichtungsprozess kann die Wahl des Kamerastandorts stehen. Als Pierre Huyghe den Kamerastandpunkt festlegte, musste er zum einen auf die Reklametafel eingehen. Wie die Fotografie zeigt, ist sie mit massiven Betonblöcken auf dem Grund der Baustelle verankert, sodass es notwendig war, den Kamerastandort an ihr auszurichten. Zum anderen musste er im Rahmen der Realitätskonstruktion Gegebenheiten des öffentlichen Raums, wie Straßenführungen oder Verkehrslage, berücksichtigen. Dies deutet sich in der Fotografie durch das Auto an, das der durch die Bauzäune vorgegebenen Stra-

Handlungsbegriff in der gegenwärtigen Bild- und Kulturphilosophie“, in: Ingeborg Reichle, Steffen Siegel und Achim Spelten (Hrsg.), *Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft*, Berlin 2008² (Kaleidogramme, 19), S. 97–112.

71 Zur performativen Dimension des Sehens hat insbesondere Eva Schürmann gearbeitet. Siehe exemplarisch Schürmann 2004.

72 Dubois [1990] 1998, S. 68.

73 Pierre Huyghe in Huyghe/Amy 2017.

74 Zum Konstruktionsmoment in der vorliegenden Fotografie siehe auch van der Meulen 2012, S. 30.

ßenführung folgt. Auch weisen die zahlreichen parkenden Fahrzeuge auf eine Notwendigkeit, den Straßenverkehr zu berücksichtigen. Aus jener Position, die er im Rahmen dieser einschränkenden Umstände gewählt hat, lassen sich weitere Entscheidungen rekonstruieren. Mit Bedacht wählte Huyghe einen gewissen Bildausschnitt für die Realitätskonstruktion, der in einer vertikalen Dimension deutlich erhöht ist. Auf der horizontalen Achse ist er so gewählt, dass, wie die Fotografie zeigt, Anschnitte der Szenen vermieden werden. Schließlich ist er hinsichtlich der Tiefendimension durch Kippung der Kamera so gesetzt, dass die rechte Bildkante zu derjenigen der Reklametafel parallel verläuft. Dies führt jedoch für die weiteren Vertikalen, etwa die Litfaßsäule oder die linke Kante der Plakatwand, zu einer Schrägstellung, die eine spezifische Instabilität in die Realitätskonstruktion einträgt.

In den Rezeptionsprozessen wiederum erscheinen die Betrachter:innen als „construction workers“, die durch ihre Rezeptionspraxis zentral am Aufbau der Realitätskonstruktion mitwirken. Dieser Beitrag lässt sich exemplarisch an einer Unbestimmtheitsstelle in der Realitätskonstruktion nachvollziehen.⁷⁵ Sie ist verursacht durch die Reklametafel, die etwa ein Drittel der gesamten Fotografie ausmacht und all dasjenige, was sich hinter ihr befindet, für die Rezipierenden verbirgt. Doch obwohl sie in diesem beachtlichen Ausmaß weite Teile des Bildes verdeckt, erscheint sie den Rezipierenden wohl nicht unmittelbar als zu bestimmender Bereich der Fotografie. Dies liegt daran, dass die Realitätskonstruktion über die Reklametafel vordergründig ein alternatives Rezeptionsangebot macht, das nicht nur ersatzweise betrachtet werden kann, sondern gar einen Bedeutungsüberschuss hervorbringt. Mit diesem sind die Rezipient:innen gewissermaßen einstweilen beschäftigt, sodass die Gefahr besteht, dass sie die Unbestimmtheitsstelle, die immerhin ein beabsichtigtes Offenheitsmoment darstellt, übersehen. Als Korrektiv, um eine Bestimmung durch die Betrachtenden anzustoßen, fungiert in der Fotografie eine Figur: der leicht zu übersehende Mann an der linken Kante der Reklametafel. Im Bildzentrum befindlich führt er die Rezipient:innen vom Bildgeschehen zur Unbestimmtheitsstelle, indem er sie von seiner sichtbaren linken Körperhälfte zu seiner verborgenen rechten leitet, die bereits Teil eben jener ist.

Es wurden nun sowohl die Produktions- als auch die Rezeptionsprozesse für *Chantier Barbès-Rochecouart* als Leistung der „construction workers“ – Pierre Huyghes und der Betrachter:innen – beschrieben. Vor diesem Hintergrund wäre abschließend die entstehende „construction site“ zu erschließen.

75 Siehe einführend zum Konzept der „Unbestimmtheitsstelle“ in der Rezeptionsästhetik Wolfgang Kemp, „Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz“, in: Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp u. a. (Hrsg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 2008⁷, S. 247–265, hier S. 254 f.

Für eine erste Annäherung erweist sich ein aktuellerer Diskursbeitrag von Philippe Dubois als aufschlussreich. Im Jahr 2015 erklärte er auf der Tagung *Où en sont les théories de la photographie?*,⁷⁶ dass Fotografien mitunter eine „mögliche Welt“ („monde possible“⁷⁷) adressierten und vor Augen führten, was Realität sein könnte.⁷⁸

Auch für Emmanuel Alloa sind Bilder „Erprobungen des Möglichen“, welche die „Verbindlichkeiten des Wirklichen auf die Probe [stellen]“.⁷⁹ Dieses Erprobungsmoment wird in *Chantier Barbès-Rochechouart* ersichtlich, indem links und rechts verschiedene Varianten von Realität angeboten sind. Nur vor dem Hintergrund der jeweils anderen, alternativen Realitätskonstruktion erscheinen sie überhaupt als Möglichkeit von Realität. Sie weisen sich gegenseitig ihren Möglichkeitsstatus zu, indem sie sich als Alternative zur anderen Realitätskonstruktion aufzeigen. Dadurch sind sie Realitäten im Konjunktiv. In diesem Sinne weist Alloa darauf hin, dass Bilder Realitätskonstruktionen mitnichten behaupten oder versichern. Sie funktionieren nicht assertorisch, sondern scheinen Realitäten konjunktivisch anzubieten.⁸⁰ Bilder zeigten demnach nicht auf, *wie etwas ist*, sondern legen konjunktivisch nahe, *wie es sein könnte*.

Doch *Chantier Barbès-Rochechouart* lässt nicht nur Alloas These anschaulich werden, ebenso fügt es in seine konjunktivische Betrachtungsweise eine Nuancierung ein. Diese Nuancierung funktioniert gleichsam wie ein Konjunktiv I und Konjunktiv II. Die „mögliche Welt“⁸¹ auf der linken Seite scheint im Stile einer indirekten Rede zu berichten, wie die Situation auf der Baustelle *sei*. Sie schildert, wie sich eine Bauarbeitergruppe *verhielte*, über welche Werkzeuge sie *verfüge* und welche Fortschritte sie *make*. Die „mögliche Welt in der möglichen Welt“ auf der Reklametafel hingegen stellt im Sinne Alloas dar, *wie es wäre, wenn es wäre*. Sie teilt im Konjunktiv II mit, wie die Bauarbeiten vorangegangen *wären* und wie die Bauarbeiter gearbeitet *hätten*, wenn es denn eine Baustelle *gäbe*.

Insofern werden auf beiden Seiten von *Chantier Barbès-Rochechouart* jeweils mögliche Realitäten konstruiert, die aber, das hat sich gezeigt, nicht in demselben Maße oder auf dieselbe Weise konjunktivisch sind. Damit er-

76 Die Konferenz wurde u. a. von Clément Chéroux und Karolina Ziebinska-Lewandowska im *Centre Pompidou* organisiert.

77 Philippe Dubois, „De l’image-trace à l’image-fiction. Le mouvement des théories de la photographie de 1980 à nos jours“, in: *Études photographiques* 54 (2016), S. 6. Online: <<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3593>>, Stand: 16. 01. 2025.

78 Für eine rezeptionsseitige Rekonstruktion des Zusammenhangs über eine „Als-ob-Einstellung“ der Betrachtenden siehe Lars Blunck, „Bayards Leichnam. Zu einem Exempler des fotografischen ‚Als-ob‘“, in: Ders. (Hrsg.), *Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration*, Bielefeld 2010 (Image), S. 159–172.

79 Alloa 2011, S. 53.

80 Vgl. ebd., S. 53 f.

81 Dubois 2016, S. 6.

scheint die Fotografie von Pierre Huyghe als Versuchsanordnung, welche die Beziehung zweier konjunktivischer Realitäten erprobt.⁸² Hierin wiederum zeigt sich der zweite Sinn von „konjunktivisch“, auf den auch Emmanuel Alloa verweist. Er versteht das konjunktivische Bild auch im Sinne von „Konjunktionen anzeigen[d]“,⁸³ also Verbindungen aufweisend. Daher könne es „Relationen koppeln und entkoppeln“.⁸⁴ Jene Beziehungsarbeit zwischen den konjunktivischen Realitätskonstruktionen wäre im Weiteren zu beschreiben.

In *Chantier Barbès-Rochecouart* ist zwischen der „möglichen Welt“ auf der linken Seite und der „möglichen Welt innerhalb der möglichen Welt“ auf der rechten Seite ein *Dazwischen* eingezogen. Bei diesem *Dazwischen* handelt es sich um eine situative Figuration, die spezifisch in dieser Realitätskonstruktion wirkt. Als situative Figuration ist sie selbst „etwas“ mit einer signifikanten Gravitation. Diese bringt es von Beginn an in die Realitätskonstruktion ein, denn das *Dazwischen* ist nicht nachträglich in der oder durch die Konfrontation der beiden Szenen entstanden, sondern für die Realitätskonstruktion von Anfang an konstitutiv. Im Rahmen dessen ist es der Realitätskonstruktion nicht äußerlich, sondern in entscheidender Weise deren Teil; es ermöglicht die Realitätskonstruktion von innen heraus. Doch es ermöglicht sie nicht nur, sondern gestaltet sie auch, indem es die Beziehungstiftung für die beiden möglichen Realitäten übernimmt. Grundlegend verbunden sind sie durch ihren Möglichkeitsstatus. Gleichzeitig allerdings unterscheiden sie sich in genau diesem Punkt voneinander. Denn es wird in ihrem Wechselverhältnis deutlich, dass sie in einem unterschiedlichen Sinne und auf eine unterschiedliche Weise möglich sind. Diese Dialektik in den möglichen Realitäten wird durch das *Dazwischen* jedoch nicht nur vollzogen, sondern präsentifiziert, also zeigend dargeboten und dadurch mit einer Präsenz versehen.

Damit scheint das angenommene *Dazwischen* einer bestimmten Vorstellung vom Bild zuzuarbeiten, die ebenso Emmanuel Alloa ausführt. Er geht davon aus, dass sich das Bild selbst wie ein „Generator[]“⁸⁵ in dem Sinne verhält, als dass es jene Realitätskonstruktionen, die es aufzeigend anbietet, allererst erzeugt – oder genauer: miterzeugt, im Zusammenspiel nämlich mit den an den Produktionsvorgängen und Rezeptionsprozessen Beteiligten.

Dies wäre abschließend auf die eingeführte Metapher von der „Baustelle Realität“ zu beziehen. Diesbezüglich ist zu schlussfolgern, dass es sich beim fotografischen Bild selbst weniger – wie ursprünglich angenommen – um

82 Vgl. Alloa 2011, S. 53.

83 Ebd.

84 Ebd., S. 54.

85 Ebd., S. 39.

eine „construction site“ handelt. Vielmehr scheint das fotografische Bild ebenso ein „construction worker“ zu sein, der im Verbund mit den „construction workers“ der Produktion und Rezeption arbeitet. Es wirkt an den entsprechenden Auf-, Um- und Abbauprozessen mit und erscheint daher eindringlich als „Bauarbeiter“ auf der *Chantier Barbès-Rochechouart*. Jene Bauarbeiten sind jedoch keineswegs abgeschlossen oder überhaupt nur abschließbar. Vielmehr lässt sich der fotografische Bild-Akt als fortgesetzte Bauarbeit an den Realitätskonstruktionen denken.⁸⁶

Rahmungsfragen

In *Chantier Barbès-Rochechouart* sind sie auffällig häufig, Rahmen. Nicht nur ist die Szene auf der Reklametafel im rechten Vordergrund auffallend deutlich durch einen breiten Metallrahmen eingefasst. Auch sind auf der linken Seite kleinere Details gerahmt, so etwa das Filmplakat auf der Litfaßsäule durch dünne dunkle Streben. Die Baustellenanlage selbst ist teilweise gerahmt durch die gerundete Häuserfassade. Noch deutlicher fallen die Rahmungen direkt um die Baustellenanlage aus. So sind die Baustelle im Vordergrund sowie die zwei zugehörigen Bereiche dahinter mit grüngestreiftem Bauzaun umrahmt. Innerhalb der Baustelle sind die Bauarbeiter ferner durch das Bretterplateau eingerahmt.

Während der „Aufmerksamkeit für Rahmungen“⁸⁷ (Niklas Luhmann), wie sie in den letzten Jahrzehnten zunehmend aufgekommen ist, zeichnete sich ab, dass Rahmungen mit einer überzeugenden Regelmäßigkeit als Ausdruck von „Existenzbewußtsein“, „Weltbewußtsein[]“ und „Seinsweise[n]“⁸⁸ verstanden werden; das heißt, sie werden immer wieder mit Fragestellungen um Realitätsgefüge zusammengebracht.⁸⁹ Denn Rahmen, so die Annahme, wirken die Realität strukturierend, indem sie verschiedene Realitätsebenen herstellen, Abhängigkeiten zwischen ihnen einführen, aber diese auch als souveräne Bereiche kennzeichnen. Während sie diese verschiedenen Effekte erzeugen, erscheinen Rahmen als Gliederungsstrukturen in Realitätsgebilden.

86 Vgl. ebd., S. 39 und 47.

87 Luhmann 1995, S. 415. Für einen Überblick über die Diskurse und das Angebot einer spezifischen Systematik siehe Werner Wolf, „Introduction. Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media“, in: Ders. und Walter Bernhart (Hrsg.), *Framing Borders in Literature and Other Media*, Amsterdam 2006 (Studies in Intermediality, 1), S. 1–40.

88 Hilde Zaloscer, „Versuch einer Phänomenologie des Rahmens“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 19/2 (1974), S. 189–224, hier S. 197 und 189.

89 Siehe exemplarisch Daniela Wagner und Fridericke Conrad, „Visuelle Dispositionen. Zu Rahmen und frames in Kunst und Kunstgeschichte“, in: Dies. (Hrsg.), *Rahmen und frames. Dispositionen des Visuellen in der Kunst der Vormoderne*, Berlin/Boston 2018, S. 1–6, hier S. 1. Anna Magnago Lampugnani und Simone Westermann, „Rahmen und Rahmungen als Ornament. Editorial“, in: *Kritische Berichte* 49/1 (2021), S. 2–7, hier S. 2.

Strukturiert wird in *Chantier Barbès-Rochechouart* explizit ein mediales Realitätsgefüge. Da es sich nun um ein mediales Realitätsgefüge handelt, wird es durch Rahmungen allerdings nicht nur strukturiert, sondern mutmaßlich reflektiert. Denn Rahmungen lassen sich mit Christopher B. Balme als „Bestimmungsfaktor medialer Reflexivität“⁹⁰ verstehen. Bei der entsprechenden Nutzung der Rahmung als Reflexionsfaktor besteht eine verbreitete Vorstellung darin, „Bilder seien festgeschriebene Erscheinungen und damit prinzipiell *rahmensetzend*, Performances dagegen strategische Verschiebungen der bestehenden Tatsachen und somit *rahmenverschiebend*“.⁹¹ Doch diese gängige Annahme erscheint angesichts der bisher erarbeiteten Perspektivierungen von *Chantier Barbès-Rochechouart* zweifelhaft. Als ein in der Aufführung fundierter fotografischer Akt, der das fotografische Bild ins Zentrum rückt, zeigt es einen anderen Zusammenhang auf. In diesem Sinne performativ perspektiviert verhält sich *Chantier Barbès-Rochechouart* sowohl rahmensetzend als auch rahmenverschiebend. Wie diese Rahmensetzungen beziehungsweise Rahmenverschiebungen mediale Realität artikulieren, soll im Folgenden untersucht werden.

Zunächst wird durch *Chantier Barbès-Rochechouart* vorgeführt, dass die Thematik des medialen Realität gestaltenden Rahmens in „einem Spannungsverhältnis [steht] zwischen einem Interesse für explizite, sprich: materielle und insofern sichtbare Formen der Rahmung einerseits und einem Interesse für implizite, konzeptionelle, sprich stillschweigend vorausgesetzte Interpretationsrahmen andererseits.“ Daher ist „[d]as Problemfeld ‚Rahmen‘“, so Uwe Wirth weiter, „durch das Verhältnis von phänomenaler Rahmenwahrnehmung und funktionalem Rahmenwissen bestimmt“.⁹²

Diesem Verhältnis von phänomenal wahrnehmbaren Rahmen und konzeptionellen, erkenntnismäßigen Interpretationsrahmen lässt sich anhand der medialen Realität von *Chantier Barbès-Rochechouart* nachgehen. Von besonderem Interesse ist hierbei der Mann in der Mitte des Bildes. Er ist in roter Lederjacke und schwarzer Jeanshose dargestellt, steht breitbeinig da, Hände in den Hosentaschen, sodass er die Baustelle offenbar nicht zu Zwecken der Bauarbeit aufgesucht hat. Damit *fällt er aus dem Rahmen* – um genau zu sein: aus dem „stillschweigend vorausgesetzte[n] Interpretationsrahmen“,⁹³ den die Bauarbeitergruppe gesetzt hat, indem sie die Erwartungen an Aussehen, Auftreten und Handeln auf einer Baustelle erfüllt. Doch nicht nur aus diesem konzeptionellen, sondern auch aus einem phänomena-

90 Balme 2001.

91 Alloa 2011, S. 37.

92 Uwe Wirth, „Rahmenbrüche, Rahmenwechsel. Nachwort des Herausgebers, *welches aus Versehen des Druckers zu einem Vorwort gemacht wurde*“, in: Ders. (Hrsg.), *Rahmenbrüche, Rahmenwechsel*, Berlin 2013 (Wege der Kulturforschung, 4), S. 15–57, hier S. 15.

93 Ebd.

len Rahmen scheint der Mann herausgefallen. Seine verborgene Körperhälfte befindet sich auf dem Schnittpunkt der Bilddiagonalen und damit exakt im Bildzentrum. Durch diesen betonten Wegfall der linken Körperhälfte wird nicht zuletzt seine sichtbare rechte hervorgehoben. Diese stimmt durch den angewinkelten Arm und das ausgestreckte Bein mit derjenigen des monologisierenden Schauspielers auf der Plakatwand überein. Durch diese Angleichung der Körperhaltung verhält sich der Mann wie *aus dem (sichtbaren) Bilderrahmen* der Plakatwand *herausgetreten*.

Dieser Befund lässt sich auf einer strukturellen Ebene über ein situatives *Dazwischen* klären. *Innerhalb* des Mannes kommen beide Arten von Rahmen zusammen, sodass diese zum „Problemfeld ‚Rahmen‘“⁹⁴ verbunden werden. Gleichzeitig jedoch gelangen *innerhalb* des Mannes die verschiedenen Rahmenarten zum Ausdruck, sodass er sich mit der Dialektik des *Dazwischen* in Zusammenhang bringen lässt. Entscheidend ist dabei, dass das Zugleich von Trennung und Verbindung das „Problemfeld ‚Rahmen‘“,⁹⁵ das seinerseits aus den verschiedenen Rahmenarten besteht, überhaupt erst erzeugt. Dass diese seinssetzende Dialektik nun die Erscheinungsform einer Bildfigur annimmt, bestätigt die figurative Verfassung des *Dazwischen* und macht den jungen Mann gewissermaßen zur Bildfiguration. Als mutmaßliche Bildfiguration entspricht er der präsentifizierenden Konstitution und Funktion des *Dazwischen*. Er präsentiert sich selbst und stellt zugleich die Rahmenarten und das dazugehörige Problemfeld aufzeigend dar, sodass sie mit einer Präsenz versehen werden. Hier deutet sich bereits das Vollzugsmoment des *Dazwischen* an, welches dadurch, dass der Mann aus dem Rahmen herausfällt oder heraustritt, in aller Deutlichkeit zum Ausdruck kommt.

Diese Beispiele, in denen er innerhalb der medialen Realität aus dem Rahmen tritt oder fällt, sind zugleich Belege für einen zweiten Schluss. Denn in diesem Heraustreten oder Herausfallen deutet sich an, dass Rahmen in ihrer realitätsstrukturierenden Funktion keineswegs jederzeit „Grenzhüter“⁹⁶ (Georg Simmel) darstellen. Vielmehr können über den Rahmen Grenzen zu (überwindbaren) Schwellen werden.⁹⁷ Beide Konzepte lassen sich anhand der medialen Realität von *Chantier Barbès-Rochechouart* gegenüberstellen. Der Passant im Vordergrund und das Auto im Mittelgrund verhalten sich gegenüber dem zentralen Bauzaun, als wäre er eine Grenze, da sie ihn in entgegengesetzte Richtungen umrunden. Die zwei – sehr kleinen und daher

94 Ebd.

95 Ebd.

96 Georg Simmel, „Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch [1902]“, in: Gertrud Simmel (Hrsg.), *Zur Philosophie der Kunst. Philosophische und kunstphilosophische Aufsätze*, Potsdam 1922, S. 46–54, hier S. 52.

97 Bei dieser Feststellung habe ich mich an der Simmel-Lektüre von Emmanuel Alloa orientiert. Vgl. Alloa 2011, S. 39.

kaum erkennbaren – Passanten im Mittelgrund, die sich gegenüber dem Bauzaun hinter der Litfaßsäule verhalten, überwinden diesen hingegen wie eine Schwelle. Während sich auf der linken Seite einer dieser Passanten auf den Bauzaun stützt, nutzt ein weiterer die Öffnung der Absperrung auf der rechten Seite, um den Bereich zu passieren.

Weder diese Schwellensituationen noch diese Grenzverhältnisse, die durch die Rahmungsprozesse in die mediale Realität eingezogen werden, sind nun endgültig. *Chantier Barbès-Rochechouart* zeigt, dass Rahmungen ebenso beweglich sein können wie Bauzäune. Auch „Mobilzäune“ genannt, sind sie dafür gedacht, zeitweise Umrahmungen herzustellen, die stets nur vorläufig bleiben. Und auch der massive Blechrahmen der Reklametafel, so statisch er auch aussieht, umgab die Fotografie von Pierre Huyghe nur Übergangsweise für kurze Zeit. Schon nach wenigen Tagen wurde sie mit Werbeanzeigen überklebt, die fortan den Rahmen füllten.⁹⁸ In beiden Fällen also handelt es sich um das „dynamische[] Konzept der *unfesten* Rahmung“.⁹⁹ Diese Rahmungen in der medialen Realität verhalten sich eher wie „fließende Randung[en]“¹⁰⁰ (Jacques Derrida). Damit haben jene Rahmungen, dies gilt es besonders zu betonen, Prozesscharakter.¹⁰¹ Sie verfestigen sich innerhalb der medialen Realität jedoch angelegentlich kurzweilig, dann aber nachdrücklich und folgenreich.

Somit lässt sich abschließend festhalten, dass Rahmungen die mediale Realität von *Chantier Barbès-Rochechouart* auf eine spezifische Weise strukturieren. Es ist das Verhältnis von phänomenalem und konzeptuellem Rahmen eröffnet und über ihr *Dazwischen* geklärt. In diesen phänomenal-konzeptuellen Rahmenverhältnissen werden Rahmen sowohl gesetzt als auch verschoben und stellen dabei Grenz- und Schwellensituationen her.

Renovierungsarbeit am Nichthandeln: von der Kommunikation zur Wahrnehmung

Herr Richter und Herr Rothe strichen im Frühjahr 2000 die *Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig* (GfzK) mit weißer Wandfarbe.¹⁰² Sie weißelten die

98 Vgl. Barikin 2012, S. 23.

99 Wirth 2013, S. 18.

100 Jacques Derrida, „Überleben“, in: Peter Engelmann (Hrsg.), *Gestade*, Wien 1994 (Passagen Philosophie), S. 119–218, hier S. 129. Derrida wählt dieses Bild, wenn er den Rand beziehungsweise die Grenze des Textes beschreibt.

101 Vgl. Wirth 2013, S. 23.

102 Herr Fischer schied nach der Hälfte der Zeit aus persönlichen Gründen aus, sodass er in den meisten Publikationen keine Erwähnung findet. Vgl. Jan Winkelmann in Jan Winkelmann, Michael Elmgreen und Ingar Dragset, „Jan Winkelmann im Gespräch mit Michael Elmgreen und Ingar Dragset“, in: Jan Winkelmann und Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig (Hrsg.), *Michael Elmgreen & Ingar Dragset. Zwischen anderen Ereignissen. Between other events*, Publikation anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig vom 06. 02. bis 26. 03. 2000, Leipzig 2000, S. 49–56, hier S. 51.

Wände, Decken und Fensterleibungen des Ausstellungshauses.¹⁰³ Für die zwei Malergesellen war das eine Routinearbeit, so könnte man meinen. Doch eine Routinetätigkeit war dieser außergewöhnliche Auftrag keineswegs. Denn sie wurden angewiesen, die vier großen Hallen der GfzK *immer zu weiß* zu streichen. Immer weiter, immer wieder. Waren sie fertig, so sollten sie von vorn anfangen. So ging das vom 6. Februar bis zum 26. März.¹⁰⁴

Während dieser Wochen arbeiteten die Maler *Zwischen anderen Ereignissen*, wie das beauftragende Künstlerduo Elmgreen & Dragset das Ausstellungsprojekt betitelte. An diesem hatte die gleichnamige Projektpublikation einen maßgeblichen Anteil. So erklärt Ingar Dragset in einem Interview: „*Zwischen anderen Ereignissen* war von Anfang an als eine projektspezifische Publikation geplant und ist daher ein integraler Bestandteil der Ausstellung. In diesem Katalog wird der ganze Prozeß dargestellt, visuell und konzeptuell [...]“¹⁰⁵ (Abb. 63). Damit lässt sich anhand des Katalogs das reflektieren, was Lars Bang Larsen als die Grundidee der Ausstellung herausarbeitet. Sie „inszenier[e]“ seiner Ansicht nach spezifische „Produktionsverhältnisse“.¹⁰⁶ Diese Produktionsverhältnisse sollen im Folgenden sowohl nachvollzogen als auch theoretisch eingeordnet werden. Dafür wird auf Handlungstheorien zurückgegriffen, die insbesondere das vorgeführte Verhältnis von Handeln und Nichthandeln begreifbar machen.¹⁰⁷

In diesem Zusammenhang wäre zuvorderst der Umstand zu nennen, dass das Künstlerduo an den Malerarbeiten während der Ausstellung nicht beteiligt war. Elmgreen & Dragset legen Wert darauf, dass sie „hier in Leipzig nicht selbst aufgetreten sind [...]“. Ingar Dragset betont, wie wichtig es ihnen war, dass sie „die Arbeit von professionellen Anstreichern ausführen ließen“.¹⁰⁸ Das Künstlerduo schlug demnach „hier in Leipzig“ absichtlich eine Möglichkeit zur Handlung aus. Dass diese Ablehnung der Handlung eine bewusste Setzung war, ist auch deshalb anzunehmen, weil das Künstlerduo bei den vorherigen Malaktionen, die es seit 1997 realisierte, stets

103 Vgl. Markus Brüderlin, „Arbeit am White Cube“, in: Kunsthalle Zürich und The Danish Contemporary Art Foundation (Hrsg.), *Taking Place*, Ausst. Kat. Kunsthalle Zürich, Zürich 2001, Ostfildern-Ruit 2002, S. 74–105, hier S. 74.

104 Vgl. Lars Bang Larsen, „Whiteout. Elmgreen and Dragset“, in: *Frieze* 53 (08.2000). Online: <<https://www.frieze.com/article/whiteout>>, Stand: 16. 01. 2025. Vgl. Lars Bang Larsen, „Die Heilung der Halle“, in: Jan Winkelmann und Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig (Hrsg.), *Michael Elmgreen & Ingar Dragset. Zwischen anderen Ereignissen. Between other events*, Publikation anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig vom 06. 02. bis 26. 03. 2000, Leipzig 2000, S. 10–16, hier S. 10.

105 Ingar Dragset in Winkelmann/Elmgreen/Dragset 2000, S. 54.

106 Larsen 2000a, S. 16 [Herv. M. B.].

107 Das Diskussionsfeld um die Handlungsdimension von Kunst wird aufschlussreich aufgefasst durch Daniel Martin Feige und Judith Siegmund (Hrsg.), *Kunst und Handlung. Ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven* (Edition Moderne Postmoderne), Bielefeld 2015.

108 Ingar Dragset in Winkelmann/Elmgreen/Dragset 2000, S. 50.

selbst agierte.¹⁰⁹ Doch bereits hier hatten Michael Elmgreen und Ingar Dragset das Malmaterial und die Malutensilien als die eigentlichen „Protagonisten“ verstanden. „Wir selbst sind [beziehungsweise waren – M.B.] nur da, um die Aktivität in Gang zu halten“, erklärte Michael Elmgreen im Gespräch mit dem Künstler und Kurator Coco Fusco. „[W]ir selbst [waren] nicht wichtig. Man könnte uns leicht durch jemand anderen ersetzen“.¹¹⁰ Diese gedankliche Erwägung setzten sie in *Zwischen anderen Ereignissen* erstmals in die Tat um.

Die Entscheidung des Künstlerduos, nicht zu agieren, ist also für die Ausstellungssituation spezifisch, auch im Sinne von spezifisch organisiert beziehungsweise spezifisch inszeniert. Barbara Gronay und Alice Lagaay erklären hierzu: „Jedes Nichttun [...] erhält seine Anerkennung und Relevanz nur im Rahmen der jeweiligen historischen Situation. Es muss – ebenso wie das Tun – eingeübt und in Szene gesetzt werden, um als solches überhaupt wahrnehmbar zu sein.“¹¹¹ Um dieses inszenierte, wahrnehmbare Nichthandeln des Künstlerduos einzuordnen, lässt sich auf eine Systematik von Alexander Koch zurückgreifen. Er unterscheidet grundlegend zwischen dem „Ostentativen Nichthandeln“, dem „Kommunikativen Nichthandeln“ und dem „Radikalen Nichthandeln“.

Unter dem *Radikalen Nichthandeln* versteht Koch einen kompletten Ausstieg aus dem Kunstsystem. Doch Elmgreen & Dragset verzichten nicht auf jegliche künstlerische Aktivität, kommunikative Absicht oder kritische Teilhabe. Eine Anschlusskommunikation ist in *Zwischen anderen Ereignissen* ausdrücklich angestrebt.¹¹² Immerhin wurde eine Projektpublikation entwickelt, die auch nach dem Ende der Ausstellung diskursiv wirksam sein soll.

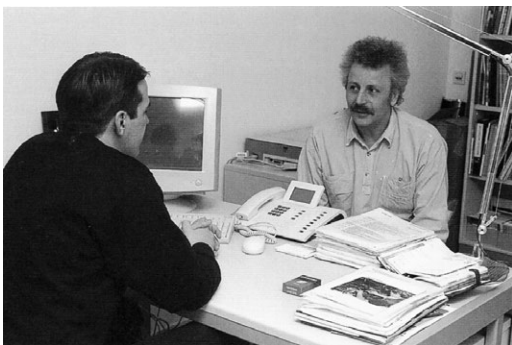
Dennoch geht das Künstlerduo darüber hinaus, das Weglassen, Ausradieren und Auslöschen formalästhetisch durchzuspielen, um Werkästhetiken zu erneuern. Auch leisten sie mehr als das Abstellen unhinterfragter Gewohn-

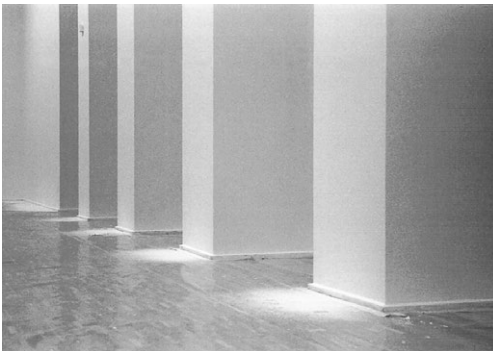
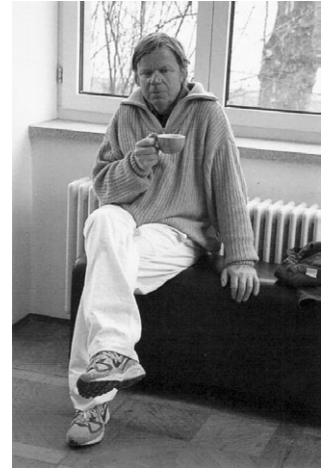
109 Zu nennen wäre beispielsweise die Performance *12 Hours of White Paint*, die 1997 im *Museo Ex Teresa Arte Actual* (Mexico City) und in der *Galleri Tommy Lund* (Odense) aufgeführt wurde. Auch in ihrem Beitrag zur Ausstellung *Junge Szene* in der *Wiener Secession* traten die Künstler 1998 als malende Akteure auf. Vgl. Ingar Dragset in Winkelman/Elmgreen/Dragset 2000, S. 49 f.

110 Michael Elmgreen in Coco Fusco, Ingar Dragset und Michael Elmgreen, „Transformierende Handlungen. Coco Fusco im Gespräch mit Ingar Dragset und Michael Elmgreen zum Thema Performance [Oktober 2001]“, in: Kunsthalle Zürich und The Danish Contemporary Art Foundation (Hrsg.), *Taking Place*, Ausst. Kat. Kunsthalle Zürich, Zürich 2001, Ostfildern-Ruit 2002, S. 36–71, hier S. 43 f.

111 Barbara Gronau und Alice Lagaay, „Einleitung“, in: Dies. (Hrsg.), *Performanzen des Nichttuns*, Wien 2008 (Passagen Philosophie), S. 11–19, hier S. 12.

112 Vgl. Alexander Koch, „Kunst verlassen 7. Unterlassenskreativität oder: Was tut das künstlerische Nichttun, was das künstlerische Tun nicht tut?“, in: Barbara Gronau und Alice Lagaay (Hrsg.), *Performanzen des Nichttuns*, Wien 2008 (Passagen Philosophie), S. 159–167, hier S. 162.





63. → Elmgreen & Dragset, *Zwischen anderen Ereignissen*, 06. 02.–26. 03. 2000, Leipzig, Galerie für Zeitgenössische Kunst.

heiten in der Werkpraxis – seien sie methodischer, technischer, sozialer, institutioneller oder anderer Natur. Daher handelt es sich im Falle von *Zwischen anderen Ereignissen* ebenso wenig um ein *Ostentatives Nichthandeln*.¹¹³ Während dieses Werkbegriffe und -ästhetiken verhandelt,¹¹⁴ zeichnet sich

113 Vgl. ebd., S. 159 ff.

114 Vgl. ebd., S. 161.

das *Kommunikative Nichthandeln* durch „Werklosigkeit“¹¹⁵ aus. Es bezieht sich stattdessen auf personenbezogene Rollenerwartungen und sozioökonomische Rahmenbedingungen.¹¹⁶ Diese werden nach Koch durch die „Unterbrechungen künstlerischen Handelns“¹¹⁷ adressiert. Denn durch diese Handlungsunterbrechungen sind die „Rahmenhandlungen einer Existenz im Kunstfeld“¹¹⁸ in den Fokus gerückt.

Diese letzte Auffassung trifft auf *Zwischen anderen Ereignissen* in besonderer Weise zu. Zuvorderst bricht das Ausstellungsprojekt willentlich mit Rollenerwartungen. Dass Michael Elmgreen und Ingar Dragset für die Malerarbeiten auf ein Anstreicherteam setzten, verändert ihre Rolle als Künstler, wie letzterer bekräftigt:

Es war uns wichtig, all die romantischen Vorstellungen zu vermeiden, die damit assoziiert werden, daß der Künstler etwas von eigener Hand oder in eigener Person tut. Indem wir die Arbeit von professionellen Anstreichern ausführen ließen, haben wir uns einen Schritt von diesen Fragen nach der eigenen Person des Künstlers entfernt.¹¹⁹

Zurückgewiesen wird also ein romantisierender Künstlerkult, das heißt die Vorstellung, dass der Künstler von eigener Hand ein Werk schafft.

Stattdessen adressiert das *Kommunikative Nichthandeln* von Elmgreen & Dragset das, was Lars Bang Larsen die „engere[] Ökonomie und Ökologie von Kunst“¹²⁰ nennt.¹²¹ Ingar Dragset erklärt zu diesem zweiten Punkt: „[D]as Projekt [war] ein Kommentar dazu, dass unser künstlerisches Produkt Teil eines bestimmten Kunstsystems ist.“¹²² Diesem Kommentar kann über die Publikation nachgegangen werden. Hier finden sich unter den letzten Seiten drei Aufnahmen, die auf die Außenseite der Gebäudefassade fokussieren. Durch die rasterartige Durchfensterung sind die Maler bei ihrer Streichtätigkeit im Galerieraum zu erkennen. Vor dem Galerieraum ist der Außenraum mit diversem Bewuchs, Bäumen, Laub, Zäunen zu sehen.

Dadurch scheint eine Durchlässigkeit zwischen Galerieraum und Außenraum vor Augen geführt. Eine solche Bestandsaufnahme erinnert an eine be-

115 Ebd.

116 Vgl. ebd.

117 Ebd.

118 Ebd.

119 Ingar Dragset in Winkelmann/Elmgreen/Dragset 2000, S. 50.

120 Larsen 2000a, S. 11.

121 Zur Betrachtung ihres Œuvres sowie von *Zwischen anderen Ereignissen* im Verhältnis zur *Institutional Critique* siehe Beatrix Ruf, „Taking Place“, in: Kunsthalle Zürich und The Danish Contemporary Art Foundation (Hrsg.), *Taking Place*, Ausst. Kat. Kunsthalle Zürich, Zürich 2001, Ostfildern-Ruit 2002, S. 12–32, hier S. 12 ff. Brüderlin 2002, S. 77 ff.

122 Ingar Dragset in Fusco/Dragset/Elmgreen [2001] 2002, S. 67.

kannte Analyse von Brian O'Doherty: „Mit dem Anbruch der Postmoderne“, analysiert er, „ist der Galerie-Raum nicht mehr ‚neutral‘. Die Wand wird zur Membrane, durch die hindurch ästhetische und ökonomische Werte sich im Osmose-Verfahren austauschen.“¹²³ Diese Austauschbewegung lässt sich für *Zwischen anderen Ereignissen* über eine Darlegung von Ingar Dragset nachvollziehen:

Zwischen anderen Ereignissen wurde speziell für den Kontext der Galerie für Zeitgenössische Kunst in Leipzig ausgearbeitet. Während das Stadtzentrum von Leipzig komplett restauriert worden ist und ziemlich schick aussieht, zeigt sich die Arbeitslosenstatistik der Stadt ziemlich finster, und die Gehälter liegen weit unter denen in Westdeutschland. Tausende von Wohnungen stehen einfach leer. Unser Projekt war in vielerlei Hinsicht ein Kommentar zu dieser Situation. Dadurch, dass wir unser Budget für die Ausstellung dazu verwendet haben, zwei arbeitslose Maler anzustellen, ist für einen begrenzten Zeitraum eine kleine Veränderung eingetreten.¹²⁴

In diesem Sinne betrachten die Künstler das Projekt als einen kleinen Beitrag zur Entwicklung einer ökonomisch schwachen Region. Es wurde für sieben Wochen ein Arbeitsverhältnis für zwei arbeitslose Anstreicher geschaffen. So funktionierte die Ausstellung nach einem einfachen Prinzip: „Keine Arbeit, kein Geld: Alles klar, hier gibt's sieben Wochen lang Arbeit und Geld. Ganz real, so lange das Ganze dauert.“¹²⁵

Daneben war auch in die andere Richtung eine Durchlässigkeit gegeben. *Zwischen anderen Ereignissen* bedeutete nämlich zugleich den Einzug „einer ganz anderen Welt“ in die Galerie, wie Jan Winkelmann berichtet:

Am Anfang, als wir die Stellenanzeige für eine zeitlich befristete Beschäftigung von arbeitslosen Anstreichern in der *Bild-Zeitung* geschaltet hatten und die ersten Reaktionen kamen, sah ich mich plötzlich einer ganz anderen Welt gegenüber, zu der ich normalerweise wenig Kontakt habe. Es war schon ein wenig schockierend. Zu den Bewerbungsgesprächen kamen viele Langzeitarbeitslose, manche mit zum Teil tragischen und deprimierenden Geschichten, z. B. ein Familienvater, den seine Frau von einem Tag auf den anderen verlassen hatte und der nun alleine und ohne Arbeit für seine drei Kinder sorgen muß. Andere kamen eine halbe Stunde zu spät (stellt euch das vor, zu

123 Brian O'Doherty, „Der Kontext als Text [1976]“, in: Wolfgang Kemp (Hrsg.), *In der weißen Zelle/Inside the white cube*, Berlin 1996 (Internationaler Merve-Diskurs, 190), S. 70–98, hier S. 88.

124 Ingar Dragset in Fusco/Dragset/Elmgreen [2001] 2002, S. 67.

125 Larsen 2000a, S. 11.

einem Bewerbungsgespräch zu spät zu kommen) und ein paar waren ein wenig angetrunken (und das schon um zehn Uhr morgens). Viele sind zur vereinbarten Zeit aber auch einfach nicht erschienen und ähnliches mehr.¹²⁶

Zuletzt ist das *Kommunikative Nichthandeln*, so Alexander Koch, durch das Moment des Unterbrechens gekennzeichnet. Diese Unterbrechungsstrategie greift Michael Elmgreen im gleichen Gespräch auf:

Unsere Idee war es, der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig einmal eine Pause zu verschaffen, statt sie mit einer Ansammlung von Artefakten zu füllen; eine Unterbrechung, in der [...] wir selbst [...] einen Moment der Stille, der Ruhe zur Besinnung und Reflexion haben könnten.¹²⁷

Diese Äußerungen machen deutlich, dass die durch das Künstlerduo eingeführte Unterbrechung mehrdimensional angelegt ist. Sie umfasst, ganz im Sinne von Kochs Skizze des *Kommunikativen Nichthandelns*, die Unterbrechung der künstlerischen Handlung.

Allerdings betrifft die Unterbrechung auch die Mitarbeiter:innen der Galerie und die Betrachter:innen der Schau – jedoch auf eine ganz andere Weise. Herr Richter und Herr Rothe gingen routiniert ihren Malerarbeiten nach. Fachgerecht bearbeiteten sie die leergeräumten Ausstellungshallen, die zum Teil mit klarsichtiger Malerfolie abgeklebt waren, mithilfe eines Gerüsts. Während der Streichtätigkeit kalkultierten sie ihre Farben, füllten sie nach, rührten sie an und hielten ihre Utensilien gepflegt. Diese Malerarbeiten entstammen zwar einem für die Anstreicher gewöhnlichen Arbeitsalltag, erforderten in der Ausstellungssituation jedoch eine besondere Betreuung.

Diese fiel in den Aufgabenbereich des Galerieteam. „[Ü]ber ihre [der Maler – M.B.] Erfahrungen mit den Besuchern zu sprechen und all das“, so der Kurator Jan Winkelmann, ist jedoch nur ein Beispiel für die intensive und konzentrierte Zusammenarbeit von Galeriemitarbeitenden und Malern. So war die Unterbrechung auch für die Galerieangestellten keineswegs eine Möglichkeit zum Innehalten und Entspannen. Jan Winkelmann berichtet:

In Wirklichkeit war es für uns dann nicht ganz so ruhig, wie ihr es geplant hattet. Es gab viel zu tun, wie jedesmal, wenn wir neue Arbeiten produzieren. Ich mußte die Sache mit den arbeitslosen Malern organisieren, jede Menge Telefonate und Bewerbungsgespräche führen, Arbeitspläne aufstellen und so weiter. Die Räume mußten entsprechend vorbereitet werden [...].¹²⁸

126 Jan Winkelmann in Winkelmann/Elmgreen/Dragset 2000, S. 51.

127 Michael Elmgreen in ebd., S. 49.

128 Jan Winkelmann in ebd.

Angesichts dieser Eindrücke, die der Kurator in einem Gespräch mit den Künstlern teilt, könnte man dazu verleitet sein, voreilig zu urteilen: Die durch Elmgreen & Dragset eingeleitete Unterbrechung bedeutet für die Künstler selbst eine ausgeschlagene Handlungsmöglichkeit, welche für die weiteren Beteiligten dann eine umfassende Handlungsnotwendigkeit herbeiführt. Sie vollziehen – mehr oder minder exponiert – jene „Rahmenhandlungen einer Existenz im Kunstfeld“, ¹²⁹ die für Alexander Koch das *Kommunikative Nicht-handeln* kennzeichnen. Bei einer solch groben Bewertung bleibt jedoch außer Acht, dass dem jeweiligen Handeln auch Momente des Nichthandelns und dem jeweiligen Nichthandeln auch Momente des Handelns zu eigen sind.

Für das Künstlerduo heißt dies, dass es im Rahmen seines Nichthandelns durchaus tätig wird. Die Künstler arbeiten beispielsweise während der Vorbereitung der Ausstellung eng mit den Malergesellen zusammen. Michael Elmgreen beschreibt diese Arbeitsphase:

Aber unsere Zusammenarbeit mit ihnen und unsere Gespräche in der Woche, als wir das Projekt vor Ort vorbereiteten, waren – denke ich – für beide Seiten sehr befriedigend. In dieser Zeit haben wir uns viel miteinander unterhalten, obwohl wir beide sehr schlecht deutsch sprechen, und dabei haben wir einiges über die Hintergründe der jeweils anderen gelernt. Wir konnten unsere Ideen und Intentionen in einer lockeren Atmosphäre erklären. Je länger wir über das Projekt sprachen, um so mehr fanden die Maler auch eine persönliche Beziehung dazu. Am Anfang muß es ihnen ziemlich merkwürdig vorgekommen sein, daß sie dieselben Räume sieben Wochen lang immer wieder von neuem streichen sollten. Aber als wir zusammen dort gearbeitet haben, die Böden mit Plastikfolie abdeckten, alle Kanten mit Malerkrepp abklebten, Material einkauften und so weiter, hat sich ihnen die Idee allmählich erschlossen. Sie haben gemerkt, daß es nicht nur ein Witz oder eine provokative Geste von uns sein sollte, sondern daß wir die Sache ernst nahmen, daß wir uns um Details kümmerten [...]. ¹³⁰

Ebenso wenig wie die Rolle des Künstlerduos im Nichthandeln aufgeht, geht die Rolle des Anstreicherteams in den Malerarbeiten auf. Immerhin wird in der Projektpublikation auch von jenen Momenten ausgiebig berichtet, in denen die Maler nicht ihren Streichtätigkeiten nachgingen. Die fotografische Dokumentation, welche die Künstler zum Teil selbst übernommen haben, zeigt die Maler etwa in der Pause, beim Rauchen oder beim Kaffeetrinken. Die Kaffeepausen wurden durch Ingar Dragset im Gespräch mit Jan Winkelmann

129 Koch 2008, S. 161.

130 Michael Elmgreen in Winkelmann/Elmgreen/Dragset 2000, S. 50.

auch explizit als Teil der Ausstellung erwähnt.¹³¹ Außerdem ist ein Foto von der Ankunft an der Galerie vor Arbeitsbeginn, als einer der Maler aus dem Auto steigt, in die Dokumentation aufgenommen.

Schließlich gab es auch für die Galeriebelegschaft – der organisatorischen Kraftanstrengung zum Trotz – Momente des Nichthandelns. Michael Elmgreen erklärt, dass sie auch für die „Mitarbeiter der Galerie einen Moment der Stille, der Ruhe zur Besinnung und Reflexion“¹³² herstellen wollten. Jan Winkelmann spricht von „eine[r] Art ‚visuelle[n]‘ Pause“, in welcher es den Mitarbeiter:innen der *Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig* ausnahmsweise einmal nicht abverlangt wurde, sich gegenüber den Artefakten zu verhalten. „[U]nd das hat in der Tat sehr gut funktioniert“,¹³³ resümiert der Kurator.

Nimmt man alle Beobachtungen zusammen, so zeigt sich, dass Handeln und Nichthandeln der verschiedenen Beteiligten in *Zwischen anderen Ereignissen* voneinander durchdrungen sind. Diese Erkenntnis lässt sich systematisch abbilden, indem man das *Kommunikative Nichthandeln* von Michael Elmgreen und Ingar Dragset auf den Performanzbegriff bezieht. Denn die Konzeption der *Performanzen des Nichttuns*, die im Fokus des gleichnamigen Bands von Barbara Gronau und Alice Lagaay steht, irritiert die klassische Dichotomie von Handeln und Nichthandeln.¹³⁴ Diese Irritation ist darin begründet, dass die *Performanzen des Nichttuns* „in scheinbar paradoxer Weise“¹³⁵ an beiden Definitionsbereichen teilhaben. Diese scheinbare Paradoxie versuchen Gronau und Lagaay aufzulösen, indem sie vorschlagen, diese über eine „Figur[] des Dritten“¹³⁶ zu denken.

Als Figur des Dritten beziehen die Autorinnen die *Performanzen des Nichttuns* bezeichnenderweise auf die Erzeugung von Zwischenzonen:

Im Nichttun werden dabei Zwischenzonen kreiert, die sich als Pause oder als Intervall, als Durchquerung oder als Leerstelle, als Potential oder Spielraum beschreiben lassen. Bezeichnenderweise hat das Nichttun darin weniger beendenden, als vielmehr eröffnenden Charakter. Es markiert stets die Sphäre des Möglichen.¹³⁷

131 Vgl. Ingar Dragset in ebd., S. 56.

132 Michael Elmgreen in ebd., S. 49.

133 Jan Winkelmann in ebd.

134 Vgl. Gronau/Lagaay 2008, S. 15. Dass dichotomisch konstruierte Begriffsraaster durch den Performativitätsbegriff an ihre Grenzen gebracht werden, betont auch Sybille Krämer. Sie bezeichnet dies als „*Transgressivität*“ des Performativen und leitet dieses von seiner „Aisthetisierung“ ab. Vgl. Krämer 2004, S. 21.

135 Gronau/Lagaay 2008, S. 15.

136 Ebd.

137 Ebd.

Diese Perspektive, das Nichttun über eine ermöglichende Zwischenzone zu denken, kann womöglich viel deutlicher nicht werden als bei einer Ausstellung, die den Titel *Zwischen anderen Ereignissen* trägt.¹³⁸

Allerdings ist jene ermöglichende Zwischenzone weder als Pause noch als Intervall, Durchquerung, Leerstelle, Potenzial oder Spielraum gewendet, sondern als *Dazwischen*. Und „mit diesem Buch“, so konkretisiert Ingar Dragset, „wird unsere Idee vom ‚Dazwischen‘ hoffentlich noch etwas deutlicher werden“.¹³⁹ Tatsächlich ist das *Dazwischen* über die Projektpublikation eindeutig konturiert. Es ist, so Lars Bang Larsen, durch „festgelegte[] Koordinaten“¹⁴⁰ abgesteckt. Diese Markierung des *Dazwischen* erfolgt dadurch, dass vor der Titelseite Fotos vom Abbau der vorherigen Ausstellung *Eberhard Havekost – Druck/Druck* eingefügt sind. Und vor der abschließenden Seite mit dem Impressum sind Fotos vom Aufbau der nachfolgenden Ausstellung *Ansicht Aussicht Einsicht – Architekturphotographie. Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Ruff und Thomas Struth* angefügt.¹⁴¹ Dadurch ist das *Dazwischen* über die Projektpublikation für diesen spezifischen Kontext *innerhalb* der Ausstellungsfolge in der GfzK festgelegt.

Und die Festlegung ist bemerkenswert. Denn normalerweise ist das *Dazwischen* innerhalb der Ausstellungsfolge der GfzK wie folgt wirksam: Die Ausstellungen werden in ihrer Aufeinanderfolge erzeugt, indem ihre getakteten *Dazwischen* diese sowohl voneinander trennen als auch miteinander verbinden. Diejenigen dieser *Dazwischen* allerdings, die Elmgreen & Dragsets Ausstellungszeitraum zuvorkommen beziehungsweise nachfolgen, scheinen aufeinander zu ausgedehnt bis sie sich berühren und miteinander vereinigen. Durch Ausdehnung und Vereinigung erweisen sie sich nachdrücklich als „etwas“, das kraft seines eigenen Gewichts den Ausstellungszeitraum von Elmgreen & Dragset überformt. Die *Dazwischen* überformen ihn ausdrücklich, da sie als Figurationen in ihn eindringen und ihn schließlich überlagern. Durch diese Überformung stellt sich schließlich eine „Sphäre des Möglichen“ ein.

Diese besteht laut der fotografischen Dokumentation in der Projektpublikation aus einer Gemengelage wechselseitig voneinander abhängiger

138 Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass auch eine überblickshafte und einführende Rede von der Praxis des Duos Beatrix Ruf zur Metapher des Zwischenraums verleitete. Vgl. Beatrix Ruf, „Vorwort“, in: Kunsthalle Zürich und The Danish Contemporary Art Foundation (Hrsg.), *Taking Place*, Ausst. Kat. Kunsthalle Zürich, Zürich 2001, Ostfildern-Ruit 2002, S. 8–10, hier S. 9.

139 Ingar Dragset in Winkelmann/Elmgreen/Dragset 2000, S. 56.

140 Larsen 2000a, S. 10.

141 Vgl. Jan Winkelmann und Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig (Hrsg.), *Michael Elmgreen & Ingar Dragset. Zwischen anderen Ereignissen. Between other events*, Publikation anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig vom 06. 02. bis 26. 03. 2000, Leipzig 2000, S. 74.

(Nicht-)Handlungen: Das Anstreichen, die Betreuung der Maler, die Vorbereitung der Räume, das Besorgen des Materials, Bewerbungsgespräche, Vertragsabschlüsse und Erholungszeiten der weiterhin Beteiligten. Diese Gemengelage an (Nicht-)Handlungen in einer Projektpublikation aufzuarbeiten, kommt deren Darstellungsnotwendigkeit nach, auf die Gronau und Lagaay hinweisen: Nichttun und Tun müssen „in Szene gesetzt werden, um als solche[] überhaupt wahrnehmbar zu sein“. ¹⁴² Dieser Darstellungsvorgang findet seinen Ausdruck in den fotografischen Dokumentationen, was die Präsentationsfähigkeit des *Dazwischen* spiegelt. Denn Fotografie wie *Dazwischen* haben die Fähigkeit zur Präsentation, sie stellen die (Nicht-)Handlungen aufzeigend dar und verschaffen ihnen dadurch eine Präsenz.

Schließlich lässt sich festhalten, dass eine Umstellung des *Kommunikativen Nichthandelns* auf eine *Performanz des (kommunikativen) Nichthandelns* im Sinne von Gronau und Lagaay aus (mindestens) zwei Gründen angezeigt ist. Zum einen werden darüber seine variantenreichen Verschränkungen in Handlungen angemessen ausgedrückt. Und zum anderen stimmt die Bezugnahme auf Zwischenzonen – hier in Form des *Dazwischen* – mit dem Ausstellungskonzept überein. Damit scheint *Zwischen anderen Ereignissen* für den Anschluss an das Performative geradezu prädestiniert.

Aber die Wendung hin zum Performativen ist nicht nur dienlich, um das bisher Beobachtete einzuordnen. Sie bringt zugleich eine interessante und nicht unwesentliche Fokusverschiebung mit sich. „Denn der Fokus liegt nun weniger auf den Kriterien des Nichttuns“, die anhand von Alexander Kochs systematischem Aufschluss des Nichthandelns bereits erläutert wurden. Stattdessen liegt der Fokus beim Performativen „auf dessen Wirksamkeit und mithin auf der Frage, welche Effekte, Resultate und Wirkungen durch Formen des Nichttuns generiert werden können“. ¹⁴³ Diesem Fokus auf die Effekte, Resultate und Wirkungen möchte ich eine gewisse Richtung geben. Hierfür werde ich mit Sybille Krämer eine „ästhetische Akzentuierung im und am Konzept des Performativen“ ¹⁴⁴ vornehmen. ¹⁴⁵ Es wird fortan verortet im Horizont von Sichtbarkeit, Materialität, Erscheinungsqualitäten und Oberflächenbezügen. ¹⁴⁶ Damit verlagert sich der Schwerpunkt vom Kommunizie-

¹⁴² Gronau/Lagaay 2008, S. 12.

¹⁴³ Ebd., S. 13. Zu dieser Verschiebung siehe ebenso von Hantelmann 2007, S. 12.

¹⁴⁴ Krämer 2009, S. 131.

¹⁴⁵ Die Überlegungen von Sybille Krämer bieten sich nicht zuletzt deshalb an, weil sie ein Bewusstsein für die Wirkkraft des Unterlassens aufweisen. Vgl. Sybille Krämer, „Kehrseiten der Performanz. Über die Produktivität der Leerstelle und die Kreativität des Übertragens“, in: Erika Fischer-Lichte und Kristiane Hasselmann (Hrsg.), *Performing the Future. Die Zukunft der Performativitätsforschung*, München/Paderborn 2013, S. 163–175, hier S. 164 f.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 163 f. Vgl. Krämer 2009, S. 141 f. Eine „Rehabilitierung der Oberfläche“ gegenüber einer (angenommenen) „Tiefenstruktur“ erkennt auch Ekkehard König. Vgl. Ekkehard König, „Bausteine einer allgemeinen Theorie des Performativen aus linguistischer Perspektive“, in: Klaus W. Hempfer und Jörg Volbers (Hrsg.), *Theorien des Performativen. Sprache –*

ren, das für Alexander Kochs *Kommunikatives Nichthandeln* zentral war, auf das Wahrnehmen.¹⁴⁷

Dieser ästhetisch-performative Zugang wird die bisherigen Beobachtungen um weitere Aspekte ergänzen. Es sind dies Aspekte, die bisher aus dem Blick geraten sind oder nicht beziehungsweise nicht in dieser Weise in den Blick geraten konnten. Zugleich jedoch wird der ästhetisch-performative Zugriff gewisse Schlüsse infrage stellen, die anders in den Blick genommen werden müssen. Hierin erweist sich sein subversives Potenzial.¹⁴⁸

Unter einer performativen Perspektivierung mit „ästhetische[r] Akzentuierung“¹⁴⁹ scheint zunächst eine spezifische Intention von Elmgreen & Dragset subvertiert. Sie strebten laut Ingar Dragset an, dass „der tatsächliche Akt des Malens auf keinen Fall als etwas verstanden werden konnte, was in den Bereich der Malerei als einer Form des künstlerischen Ausdrucks fällt“. ¹⁵⁰ Auf diese Behauptung hin intervenierte der Gesprächspartner des Künstlerduos Coco Fusco berechtigterweise. Er wies darauf hin, dass das Künstlerpaar „Arbeiter in einer Galerie zur Schau stellt“ und ihre Tätigkeiten darüber zum „ästhetischen Schauspiel“ geraten. Die „ästhetische Dimension ihres Malens“ scheine einerseits auf, weil es sich in die Geschichte der Ästhetisierung von Arbeit in der Kunst einreicht. Andererseits würden Malerarbeiten selbst teils „ziemlich kunstvoll“ ausgeführt, und dies nicht nur, weil „viele Anstreicher in den USA in Wirklichkeit Künstler [sind], die sich mit dem Häuserstreichen ihr Brot verdienen“. ¹⁵¹

Diese ästhetische, malerische oder künstlerische Qualität der Anstreicherarbeit zeichnet sich auch in zwei Gesprächsauszügen ab, die in der Projektpublikation wiedergegeben sind. Hier heißt es: „Wie fühlt es sich an, den ganzen Tag Kunst zu machen?“, fragte ein örtlicher Reporter die zwei Maler. „Gut. Es ist ein Job wie auf jeder anderen Baustelle auch“, ¹⁵² antwortete Herr Richter. Und auch ein Besucher wollte wissen: „Was um Himmels Willen machen Sie da?“ Die Antwort war kurz und bündig: „Wir malen“. „Aber soll das etwa Kunst sein?“, fragte der Besucher weiter. „Ja sicher, wir malen ja.“ ¹⁵³

Durch die Äußerungen der Maler und Einwände von Fusco wird eines mehr als deutlich: Eine Interpretation von *Zwischen anderen Ereignissen*, welche sich komplett auf gesellschaftspolitische Rahmenstrukturen zurückzieht,

Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme, Bielefeld 2011 (Edition Kulturwissenschaft, 6), S. 43–67, hier S. 53 f.

147 Vgl. Krämer 2009, S. 141.

148 Vgl. Krämer 2011, S. 82.

149 Krämer 2009, S. 131.

150 Ingar Dragset in Fusco/Dragset/Elmgreen [2001] 2002, S. 61.

151 Coco Fusco in ebd., S. 61 ff.

152 Herr Richter zit. nach Larsen 2000a, S. 10.

153 Herr Richter und Herr Rothe zit. nach ebd., S. 11. Dass es sich um ein Gespräch mit einem Besucher handelt, habe ich entnommen aus: Brüderlin 2002, S. 74.

wird der Ausstellung nicht gerecht. Diese adressiert eben nicht nur die ost-deutsche Arbeitslosenquote und Strukturschwäche beziehungsweise die Gentrifizierungsprozesse in Leipzig. Sogar das Künstlerduo selbst schätzt die Effekte ihrer Aktionen auf die sozioökonomischen Verhältnisse als eher gering ein. So erklärt Michael Elmgreen: „Ich bin mir ziemlich sicher, dass Kunst nicht das beste Medium ist, um auf breiterer Ebene wirkliche politische Veränderungen zu erreichen [...]“. ¹⁵⁴ Angesichts dieser geringen politischen, sozialen oder ökonomischen Wirksamkeit erscheint die ästhetische Wirkung der Ausstellung gewichtiger.

Immerhin wurde in dieser auch ein tatsächliches, materielles Resultat produziert. Es war wahrlich eine materielle „Überproduktion“ ¹⁵⁵ (Dorothea von Hantelmann), die sich durch die fortgesetzte Malerarbeit ereignete. Volle 35 Farbaufträge hatten dafür gesorgt, dass sich über die sieben Wochen eine Farbschicht auf den Galeriewänden ansammelte, die einen ganzen Zentimeter stark war. ¹⁵⁶ In diesem Zustand waren die Wände kein stabiler Grund und boten keinen sicheren Halt für die weiterhin anstehenden Hängungen. Um diese Möglichkeit wiederherzustellen, mussten sie aufwendig abgeschliffen werden. ¹⁵⁷ Nur durch diese Renovierungsarbeit war es möglich, den Ausstellungsbetrieb in der *Galerie für Zeitgenössische Kunst* wiederaufzunehmen.

Doch die Farbaufschichtungen sind nicht nur als materielles Resultat nach der Ausstellung von Bedeutung. Sie sind auch für den Wahrnehmungsprozess während der Ausstellung wesentlich. Um sich den ästhetischen Erfahrungen, die sich womöglich eingestellt haben, anzunähern, sind zunächst zwei Aussagen der Maler aufschlussreich.

Die erste wurde in einem kurzen Gesprächswechsel zwischen Jan Winkelmann und Michael Elmgreen sinngemäß wiedergegeben. Michael Elmgreen führte an: „Du sagtest etwas davon, einfach immer nur weiß zu streichen, und ich glaube Herr Rothe war es, der dir erklärte, daß Weiß nicht einfach gleich Weiß ist, sondern jeder Raum der Galerie einen etwas anderen Ton haben würde.“ ¹⁵⁸ Darauf antwortet Jan Winkelmann: „Nein, das war Herr Richter, der mich darauf aufmerksam gemacht hat, daß das Weiß in den einzelnen Räumen unterschiedlich weiß aussieht, wegen der verschiedenen Anteile von natürlichem und künstlichem Licht.“ ¹⁵⁹

Die zweite Aussage lässt sich einem Bericht von Michael Elmgreen gegenüber Coco Fusco entnehmen:

154 Michael Elmgreen in Fusco/Dragset/Elmgreen [2001] 2002, S. 70.

155 Von Hantelmann 2004, S. 68.

156 Vgl. Larsen 2000b. Vgl. Ruf 2002a, S. 24.

157 Vgl. Larsen 2000a, S. 12.

158 Michael Elmgreen in Winkelmann/Elmgreen/Dragset 2000, S. 50.

159 Jan Winkelmann in ebd.

Als einer der Maler irgendwann gefragt wurde, ob es ihm nicht langweilig werde, die Wände immer wieder weiß zu streichen, gab er die sehr professionelle Antwort: „Dieser Raum ist jetzt viermal gestrichen, und sehen Sie diesen bläulichen Ton? Der Raum da drüben ist nur dreimal gestrichen, und wenn Sie ganz genau hinsehen, werden Sie feststellen, dass er eher einen leichten Stich ins Grüne hat.“¹⁶⁰

An diesen Äußerungen lassen sich zwei Punkte hervorheben. Der erste betrifft die Tatsache, dass die weißen Wände der Galerie variantenreiche Wahrnehmungseindrücke hervorriefen. Diese wurden bedingt durch die Stärke der Farbschichten einerseits und durch die Lichtverhältnisse andererseits. Der Farbauftrag war in den einzelnen Hallenabschnitten unterschiedlich fortgeschritten. Im Laufe der Zeit dann wurde die Aufschichtung sukzessive immer stärker. Auch das Zusammenspiel von künstlichem und natürlichem Licht wandelte sich permanent, da das Sonnenlicht sich mit der Tageszeit und Witterungslage fortwährend veränderte. Entsprechend fluktuierend war auch der durch das Lichtspiel erzeugte Wahrnehmungseindruck, von dem man sich – wenn auch nur andeutungsweise – eine Vorstellung verschaffen kann, indem man die Berichte von Lars Bang Larsen und Jan Winkelmann nachvollzieht. Ersterer beschreibt:

Zwischen anderen Ereignissen war die blaue Stunde in der Galerieroutine – und zwar buchstäblich, da die leeren Ausstellungsräume außergewöhnlich empfindlich auf Veränderungen der natürlichen Lichtverhältnisse reagierten. So waren die Wände zwar weiß, aber nicht völlig tonlos. Im ersten Saal erzeugte das Licht, das von oben durch die Gitterstruktur eines feuerverzinkten Metallbodens fiel, eine bläuliche Atmosphäre; in den drei anderen Räumen schien die tief stehende Vorfrühlingssonne strahlend hell auf die Plastikplane auf dem Fußboden und reflektierte flackernde Wellen und Kurven an die Wände.¹⁶¹

Und auch der Kurator Jan Winkelmann lässt an seiner Erfahrung der Ausstellung teilhaben:

Ich habe es wirklich genossen, in diesen ‚reinen‘ weißen Räumen zu sein. Wenn die Sonne hereinschien, war es überall strahlend hell, die Räume waren voller Licht und Reflexionen. Es war eine wunderbare und meditative Erfahrung, sehr still und eigentümlich kraftvoll.¹⁶²

160 Michael Elmgreen in Fusco/Dragset/Elmgreen [2001] 2002, S. 66.

161 Larsen 2000a, S. 10.

162 Jan Winkelmann in Winkelmann/Elmgreen/Dragset 2000, S. 49.

Vor dem Hintergrund dieser ästhetischen Erfahrungen in der Ausstellung kommt er zu dem folgenden wichtigen Resümee: „Das ganze Projekt hatte also viel mit Wahrnehmung zu tun, und damit, daß man sich beim Wahrnehmen wahrnehmen konnte.“¹⁶³

Der zweite Punkt, den es anhand der beiden Aussagen hervorzuheben gilt, betrifft eine psychische Dimension der Ereignisse. „Es gibt immer etwas Psychisches im Ereignis“,¹⁶⁴ möchte ich mit Gilles Deleuze in Erinnerung rufen. Auch das Beschäftigungsverhältnis der Malergesellen scheint eine nicht zu vernachlässigende psychische Seite zu besitzen. Jan Winkelmann schildert dessen psychische Wirkung in einem Gespräch mit Michael Elmgreen und Ingar Dragset:

Was ich vorher nie als so wichtig erachtet hätte, war die psychologische Wirkung für die Maler. Ihr hattet einmal erwähnt, daß es ein Aspekt des Projekts sei, ihnen die Chance zu geben, etwas Geld dazu zu verdienen und ihnen damit eine gewisse Freiheit zu verschaffen (um etwas zu tun oder sich etwas zu kaufen, das sie ohne diesen Job eben nicht hätten leisten können). Aber es wurde sehr bald klar, daß sich die Maler vor allem darüber freuten, daß man ihre Fähigkeiten anerkannte und schätzte und vor allem, daß sie wieder gebraucht wurden. Ich konnte plötzlich besser nachvollziehen, daß arbeitslos zu sein viel mehr heißt, als nur keine bezahlte Arbeit zu haben. Es war faszinierend, zu sehen, wie die Maler ‚aufgeblüht‘ sind, weil sie ihr berufliches Können wieder einsetzen konnten.¹⁶⁵

In dieser Schilderung kommt für das Anstreicherteam etwas zur Sprache, das die Psychologen Edward Deci und Richard Ryan als grundlegendes menschliches Bedürfnis identifizieren.¹⁶⁶ Es ist, so erklären sie, ein Bedürfnis des Menschen, selbst wirksam und effektiv zu sein. Diesen Wunsch, „effektiv zu wirken“,¹⁶⁷ nennen Deci und Ryan *effectance*. Die sogenannte *effectance* bezeichnet jedoch weniger die effektive Wirkung an sich, sondern insbesondere das Wirksamkeitserleben beziehungsweise die Wirksamkeitserfahrung. Kern ist das Erlebnis, sich innerhalb eines sozialen Verbunds als sach- und fach-

163 Jan Winkelmann in ebd., S. 50.

164 Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, übers. von Ulrich Johannes Schneider (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1484), Frankfurt am Main 1995, S. 129.

165 Jan Winkelmann in Winkelmann/Elmgreen/Dragset 2000, S. 51.

166 Siehe einführend Edward L. Deci und Richard M. Ryan, „The ‚What‘ and ‚Why‘ of Goal Pursuits: Human Needs and the Self-Determination of Behavior“, in: *Psychological Inquiry* 11/4 (2000), S. 227–268.

167 Edward L. Deci und Richard M. Ryan, „Die Selbstbestimmungstheorie der Motivation und ihre Bedeutung für die Pädagogik“, in: *Zeitschrift für Pädagogik* 39/2 (1993), S. 223–238, hier S. 229.

kundig wahrzunehmen.¹⁶⁸ Dieses Erleben der eigenen Expertise wurde durch das Künstlerduo forciert, das erklärt: „[W]ir möchten ganz einfach etwas lernen von denen, die wir für unsere Arbeit heranziehen.“¹⁶⁹

Damit angedeutet ist eine neue Schattierung, die den zugrunde gelegten Effektbegriff von Sybille Krämer erweitert. Neben die von Krämer fokussierte Wahrnehmung von materiell fundierten Erscheinungen tritt die Selbstwahrnehmung der beiden Malerkollegen. Herr Richter und Herr Rothe erfahren ihre eigene Person als neu und anders, genaugenommen als neu und anders *wirksam*. Somit greifen im Hinblick auf die Wirkung der Ausstellung offenbar ein perzipierbarer Effekt, der auf die Wirkung von Lichtverhältnissen und Farbschichten zurückgeht, und die *effectance*, das Wirksamkeitserleben des Malerteams, ineinander. Gemeinsam beschreiben sie den Wirkungszusammenhang der ästhetisch gewendeten *Performanz des (kommunikativen) Nichttuns*.

168 Vgl. ebd.

169 Michael Elmgreen in Fusco/Dragset/Elmgreen [2001] 2002, S. 67.