

Für die Ausgabe #2 „Opake Evidenzen“ werden Texte versammelt, die sich mit den Wissensbegriffen der ersten Ausgabe beschäftigen und / oder einen Response zu einem bestimmten Aufsatz der ersten Ausgabe bilden.

Die erste Ausgabe der Online-Publikation des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“ beschäftigte sich mit dem Wissensbegriff und seinen Verknüpfungen aus den jeweiligen Perspektiven der einzelnen Projekte. Aus der Vielfalt der Disziplinen, die sich im Kolleg versammeln, entstand eine Reihe von Begriffen und Themen, die Berührungspunkte zwischen den Projekten ausweisen.

Begriffe der ersten Ausgabe, die einen spezifischen Wissensbezug herstellen und als Basis für eine Vertiefung dienen können, sind: Anderes Wissen, Artefakt, Pose, Kanon, Kairos, Alternatives Wissen, Archiv, Konjunktives Wissen, Stereotyp, Wahrnehmung, Dauer, Tacit Knowing, Knowing How, Habitualisierung, Gedächtnis, Nicht-Wissen, Zwischenwissen, Improvisation, Mehrwert, Entwurf und Intentionalität.

Die zweite, kolleginterne, Ausgabe möchte zum einen die Auseinandersetzung mit dem Wissensbegriff und zum zweiten die Verknüpfung zwischen den verschiedenen Projekten innerhalb des Kollegs fortführen und vertiefen. Für die Ausgabe #2 „Opake Evidenzen“ wird daher eine dialogische Plattform im Sinne eines Response-Prinzips angestrebt.

Redaktion: Daniela Fugellie, Johann Honnens

Am experimentellen und künstlerischen Umgang mit dem Energetischen zeigt sich die Überschneidung von Wissensproduktion und Inszenierung in exemplarischer Weise.

### Spektakuläre Körpertechniken

Am 08. April 1730 bindet der englische Naturwissenschaftler Stephen Gray einen achtjährigen Londoner Schuljungen an Seidenschnüren in luftiger Höhe über dem Boden fest und fährt ihm mit einer Glasröhre über die Fußsohlen. Plötzlich schweben kleine Staniolblättchen aus zwei darunter stehenden Gefäßen durch die Luft nach oben und setzen sich an Gesicht und Händen des Kindes fest. Die magisch anmutende Vorführung des *flying boy* ist der Höhepunkt öffentlicher Experimente aus den Anfängen der Elektrizitätsforschung. <sup>1</sup> Zur Anschauung gebracht wird nichts Geringeres als eine unsichtbare Kraft, die sich über räumliche Distanzen hinweg ausbreitet und erstaunliche Effekte induziert. Der arretierte menschliche Körper fungiert dabei als lebendiges Probe- und Beweisstück für ungeahnte Anziehungs- und Aufladungskräfte. Dass Stephen Gray die neu entdeckte Elektrizität nicht mit Zahlen und Worten, sondern in einer theatral zu nennenden Experimentalanordnung vorführt, lässt sich als Strategie der Evidenzerzeugung deuten. Hier soll sich Erkenntnis als ‚Offenbarung‘ beziehungsweise ‚plötzliche Anschauung‘ einstellen. Es sind – wie Ludwig Jäger beschreibt – stets solche Rhetoriken und Strategien des Vor-Augen-Stellens, mit denen das „hereinbrechende Unvertraute in mediale Formen“ <sup>2</sup> überführt und damit kulturell eingemeindet wird. Die Produktion von Wissen ist hier von ihrer Inszenierung nicht zu trennen, ja sie geht sogar in vielen Fällen als Kunst- und Aufführungspraxis ihrer Theoretisierung und (natur-)wissenschaftlichen Durchdringung voraus. <sup>3</sup>

Die Schwierigkeit, Energie sichtbar und messbar zu machen, hat eine lange Tradition ausgeklügelter Experimentalsysteme mit eminent theatralem Charakter hervorgebracht. <sup>4</sup> Allen voran stellt die Elektrizität ein schier unendliches Spiel- und Versuchsfeld „spektakulärer Experimente“ <sup>5</sup> dar, in denen der „unsichtbare, himmlische Licht- und Feuergeist“ <sup>6</sup> mithilfe von Apparaten gebannt werden soll. Luigi Galvanis zuckende Froschschenkel mit denen er Mitte des 18. Jahrhunderts seine Idee der „tierischen Elektrizität“ beweisen will, gehören ebenso in diese Reihe, wie Benjamin Franklins zeitgleich erfundener Blitzableiter oder Michael Faradays filigrane Eisenspäne zur Sichtbarmachung von Magnetfeldern. Neben leuchtenden Apparaten, magnetischen Vakuumkugeln oder sirrenden Aufzeichnungsmaschinen wird immer wieder auf den menschlichen Körper als Test- und Beweisstück energetischer Phänomene zurückgegriffen.

So lässt um 1800 etwa Georg Bosc eine mit Strom aufgeladene junge Frau als „elektrische Venus“ auftreten, die jeden Berührungs- oder Kussversuch ihrer Verehrer mit kräftigen Stromschlägen beantwortet. <sup>7</sup> Dass der menschliche Körper ein spektakulärer Stromleiter ist, zeigen auch die von Guillaume Duchenne de Boulogne unternommenen Versuche der Elektropunktion, also der Reizung von Gesichtsnerven durch niedrige

Ladung. Diese Ausdrucksstudien werden nicht nur zum Vorbild späterer Mimischer Schauspielstudien, sie wurden zum Teil schon als theatrale Szenen produziert und als Postkartenmotive verbreitet.<sup>8</sup> Die hier erprobten Techniken und physische Schnittstellen von Mensch und Maschine reichen bis in die Performance Art des 20. Jahrhunderts hinein, wo etwa der australische Künstler Stelarc in den 1980er Jahren mit dem Körperhybrid einer *third hand* auftritt.

Diese spektakulären Experimente haben das Ziel, unsichtbare Kräfte und Wirkungen wahrnehmbar werden zu lassen. Der theatrale Charakter der Versuchsanordnungen dient vor allem der Evidenzerzeugung: das ‚Dahinterliegende‘ wird durch den blinkenden Apparat oder den zuckenden Muskel nicht nur anschaulich, sondern real. Der experimentelle Gegenstand – also das Wissen um energetische Formen und Funktionen – wird durch die Ästhetisierung und Inszenierung selbst erzeugt.<sup>9</sup>

#### Performances des Immateriellen

Neben diesen auf technische Dispositive ausgerichteten Aufführungsformen finden sich seit den Neoavantgarden der 1960er und 1970er Jahre zahlreiche Künstler, für die das Energetische zum Synonym des Ereignishaften und Immateriellen in der Kunst wird. Exemplarisch zeigt sich das im Œuvre Marina Abramovičs, die von sich selbst behauptet: „Energie ist das Ziel meiner Kunst“.<sup>10</sup> Im Laufe von fünf Jahrzehnten entwickelt Abramovič verschiedene Performanceformate, die im Zeichen einer Prozessualisierung und Entmaterialisierung künstlerischer Arbeit stehen. Während es dabei in ihren frühen Arbeiten um die Auslotung der eigenen mentalen und physischen Grenzen durch Selbstverletzungen oder Ausdauerübungen geht, erweitert sich ihr Interaktionsradius – und damit auch ihr Fokus auf das Energetische – im Lauf der Jahrzehnte auf verschiedene Partner (Tiere, Eingeborene, den Künstler bzw. Partner Ulay) und schließlich auf das Publikum selbst.

Wie viele Künstler der Neoavantgarde speist sich Abramovičs Arbeit zunächst aus zwei Impulsen: der Rebellion gegen soziale, politische und künstlerische Grenzen und einer logozentrismuskritischen Suche nach den materiellen und spirituellen Ebenen des Lebendigen. Beide Impulse werden mit Begriffen der Energie assoziiert und in der Arbeit mit dem (eigenen) Körper verortet. So gilt das stundenlange Tanzen oder Schreien in den frühen Solo-Arbeiten der *Rhythm*-Serie nicht nur der Mobilisierung eigener Körperenergien, sondern auch der Rebellion gegen die Strukturen der Familie und die des jugoslawischen Kunstbetriebs.<sup>11</sup> In den Performances der 1970er und 1980er Jahre, die die Künstlerin gemeinsam mit ihrem Partner Ulay aufführt, wird die Arbeit am Energetischen zur „Beziehungsarbeit“,<sup>12</sup> die als spannungsgeladene Situation zwischen den Geschlechtern inszeniert wird.<sup>13</sup> Analog zur Elektrizität, die zwischen Plus- und Minuspol oszilliert, sind es hier der weibliche und männliche Körper, die als Antipoden einen ereignishaften Austausch garantieren sollen. Die Begegnungen reichen vom konfrontativen Schlagen und Aufeinanderprallen beider Personen bis zu deren Ineinanderschlingen durch Küssen oder dem stundenlangen Sitzen mit verknoteten Haaren. Dass hier Energien ausgetauscht werden, wird vor allem sichtbar in der Emergenz physischer Effekte wie Schwitzen, Zittern oder Taumeln. Das ästhetische Ereignis ist nicht mehr durch Sprache, ja kaum mehr durch ein Tun gekennzeichnet, sondern entsteht als Zusammentreffen zweier Körper im Zustand der *endurance* – des situativen Aushaltens. Gerade die Simplizität der einzelnen Aktionen soll dem Publikum eine Sensibilisierung für das Nicht-Faktische, für die Materialität von Körpern und Stimmen bescheren.

14

Dieser repräsentationskritische Ansatz motiviert schließlich auch Abramovičs Interesse am Schamanismus und an verschiedenen Ritualen, dem viele Aufenthalte in China, Brasilien und Australien gelten, und aus dem Performances mit Riesenschlangen und Amethysten hervorgehen, die als lebendige beziehungsweise dinghafte „Energienmarker“<sup>15</sup> fungieren. Die Suche nach Naturelementen und einem prämodernen Körperwissen ist hier immer auch eine Suche nach unsichtbaren Schwingungen, die in Boden und Steinen akkumuliert sind oder von Tieren erspürt werden können.<sup>16</sup> In

dieser Phase lässt sich unterscheiden zwischen der Arbeit mit Energiemarkern – den Schlangen, die den ‚Energiebahnen‘ des Körpers oder der Erde folgen und sie mit ihren Bewegungen sichtbar machen – und mit Energieakkumulatoren – den Mineralien oder blutgetränkten Kerzen, die Abramović als *Power Objects* installiert. <sup>17</sup> Mit der Rückkehr zu einer Kunst der Begegnung in den 2000er Jahren knüpft die Künstlerin schließlich wieder an asketische Meditationspraktiken und die Idee der Präsenz an, die bereits in den 1980er Jahren Gegenstand der mit Ulay aufgeführten Performance-Serie *Nightsea Crossing* <sup>18</sup> war. Nun geht es darum, ein „Energiefeld“ zu erzeugen, das auch das Publikum umfasst.

Ich nehme sie [das Publikum] nicht mehr als einzelne Individuen wahr, sie werden mir vielmehr als ein Energiefeld bewusst. Darum kann man eigentlich nicht von einem gänzlich in sich geschlossenen System sprechen, weil diese Energie nur dann auftritt, wenn ich in Beziehung zum Publikum stehe. Sie tritt nicht auf, wenn ich allein in meinem Atelier vor mich hinarbeite. Das Publikum wird zu einem elektrischen Feld, das mich umgibt. [...] Die Sache ist die, dass der Raum aufgeladen sein muss, damit du die Vorstellung von Raum und Zeit verlierst und es Gegenwart wird, hier und jetzt [...]. Es gibt keinen Anfang und kein Ende. <sup>19</sup>

Abramovićs Interesse für die ephemeren und situativen Austauschprozesse zwischen Körpern ist symptomatisch für die Besinnung auf die performativen Aspekte der Kunst in der Neoavantgarde. Sie zielt nicht nur auf die Entgrenzung eines objekthaft verfassten Kunstbegriffs, sondern auch auf die Erweiterung klassischer Rezeptionsmethoden. Das Sehen und Hören soll sich auf die äußerlich kaum wahrnehmbaren materiellen und spirituellen Aspekte des Körpers und der Natur richten. Damit schließt die Künstlerin in wesentlichen Zügen an das romantische Konzept des (Künstler)Subjekts als Medium unsichtbarer Weltzusammenhänge an und schreibt eine Tradition fort, die ihren historischen Höhepunkt in den „Schauspiele(n) der Energie“ <sup>20</sup> um 1900 entfaltet. Die zentralen Parameter des romantischen Diskurses finden sich auch in der zeitgenössischen Variante: in der Vorstellung einer natürlich-kosmischen Kraftebene, in der Verbindung mit einem als Gegenpol assoziierten „Anderen“, im Wunsch nach Entgrenzung und in der Auseinandersetzung mit dem Immateriellen. Das Energetische läutet hier eine Kunst des „neuen Jahrhunderts“ ein, in der sich „keine Objekte mehr zwischen Künstler und Publikum drängen werden“. <sup>21</sup>

- 1 Arthur Elsenaar, Remko Schar: „Electric Body Manipulation as Performance Art: A Historical Perspective“, in: *Leonardo Music Journal* 12 (2002), S. 17–28, hier S. 17f.
- 2 Vgl.: Ludwig Jäger: „Geht die Zeit der Entzauberung der Evidenz zu Ende? Oder beginnt sie erst? Ein Gespräch mit Helmut Lethen“, in: Karin Harrasser, Helmut Lethen, Elisabeth Timm (Hg.): *Sehnsucht nach Evidenz. Zeitschrift für Kulturwissenschaft* 1 (2009), S. 89–94, hier S. 93.
- 3 Olaf Breidbach hat gezeigt, wie das Wissen um die Elektrizität im 18. Jahrhundert zunächst aus dem praktischen Wissen und Erproben von Apparaten, Techniken und Unterhaltungskünsten erwächst. Vgl. Olaf Breidbach: „Begriff und Praxis am Beispiel der Elektrizitätslehre um 1800“, in: Ernst Müller, Falko Schmider (Hg.): *Begriffsgeschichte der Naturwissenschaften. Zur historischen und kulturellen Dimension naturwissenschaftlicher Konzepte*, Berlin und New York 2008, S. 345–364; vgl. auch Oliver Hochadel: *Öffentliche Wissenschaft. Elektrizität in der deutschen Aufklärung*, Göttingen 2003.
- 4 Der Text folgt im Weiteren meinen Ausführungen in Barbara Gronau: „Immaterialität und Übertragung. Das energetische und seine Inszenierungen“, in: Dies. (Hg.): *Szenarien der Energie*, Bielefeld 2012.
- 5 Vgl. Helmar Schramm, Ludger Schwarte, Jan Lazardzig (Hg.): *Spektakuläre Experimente. Taktiken der Evidenzproduktion*, Berlin 2006.
- 6 Vgl. Benjamin Specht: *Physik als Kunst. Die Poetisierung der Elektrizität um 1800*, Berlin und New York 2010, S. 24–26.
- 7 Elsenaar, Schar: „Electric Body Manipulation as Performance Art“ (wie Anm. 1), S. 17f.
- 8 Die zumeist an Psychiatriepatienten vorgenommenen Elektropunktionsexperimente wurden veröffentlicht in: Guillaume Benjamin, Armand Duchenne: *Mécanisme de la Physionomie Humaine ou Analyse Électro-Physiologique de l'Expression des Passions*, Paris 1862. Zum Verhältnis von Krankheit, Elektrizität und fotografischer Inszenierung vgl. auch Georges Didi-Huberman: *Die Erfindung der Hysterie*, München 1997, S. 197–258.
- 9 Vgl. dazu exemplarisch Olaf Breidbach: „Begriff und Praxis am Beispiel der Elektrizitätslehre um 1800“ (wie Anm. 3).
- 10 Vgl. Marina Abramović im Interview mit Martina Kaden anlässlich der Verleihung des „BZ Kulturpreises“ 2012 in: *BZ*, 25.01.2012, S. 26.
- 11 Marina Abramović im Interview mit Thomas McEvelley in Thomas McEvelley: „Stadien der Energie: Performance-Kunst am Nullpunkt“, in: Toni Stoss (Hg.): *Marina Abramović: Artist Body. Performances 1969–1997*, Mailand 1998, S. 14–27, hier: S. 15.
- 12 „Relation work“ ist das Motto der Zusammenarbeit beider Künstler ab 1976 in Venedig und wird folgendermaßen skizziert: „no fixed place; permanent movement; direct contact; local relation; self-selection; passing limitations; taking risks; mobile energy...“; Marina Abramović: *Artist Body. Performances 1969–1997* (wie Anm. 11), S. 13.
- 13 „Sobald wir zusammen waren, offenbarte sich meine weibliche Energie und ich fühlte, dass ich nicht länger wie ein Mann sein musste.“ An Abramović im Interview mit McEvelley: „Stadien der Energie: Performance-Kunst am Nullpunkt“ (wie Anm. 11), S. 17.
- 14 Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004. Hier ist die Kunst Marina Abramovićs ein zentrales und wiederholt aufgegriffenes Beispiel für die performativen Aspekte der Kunst seit den 1960er Jahren.
- 15 Eine Schlange „fungiert wie ein Marker für Energien, sie zeigt, wo die Energie fließt.“ An Abramović im Interview mit McEvelley: „Stadien der Energie: Performance-Kunst am Nullpunkt“ (wie Anm. 11), S. 21.
- 16 Vgl. die Performances *Three* (Wiesbaden 1978) und *Dragon Heads* (Glasgow 1990; Hamburg 1992), in: Marina Abramović: *Artist Body. Performances 1969–1997* (wie Anm. 11), S. 326.
- 17 An Abramović im Interview mit McEvelley: „Stadien der Energie: Performance-Kunst am Nullpunkt“ (wie Anm. 11), S. 21f. Bei den im Interview als „Santeria-Kerzen“ bezeichneten Objekten handelt es sich um künstlerische Interpretationen von brasilianischen

Candomblé- oder Macumba-Ritualelementen. Ich danke Daniela Fugellie für den Hinweis.

- 18 *Nightsea Crossing*. Performance-Serie 1981-1987, vgl. dazu Marina Abramović: *Artist Body. Performances 1969-1997* (wie Anm. 11), S. 268-305.
- 19 Abramović im Interview mit McEvelley: „Stadien der Energie: Performance-Kunst am Nullpunkt“ (wie Anm. 11), S. 18.
- 20 Christoph Asendorf: „Die Dynamomaschine und die ‚heilige Jungfrau‘ – Schauspiele der Energie um 1900“, in: Thomas Brandstetter, Christoph Windgätter (Hg.): *Zeichen der Kraft. Wissensformationen 1800--1900*, Berlin 2008, S. 27-45.
- 21 Marina Abramović: *Artist Body. Performances 1969-1997* (wie Anm. 11), S. 21.