



Videodreams
Zwischen Cinematischem
und Theatralischem

Videodreams
Between the Cinematic
and the Theatrical

Diese Publikation
erscheint anlässlich
der Ausstellung

Videodreams
Zwischen Cinematischem
und Theatralischem

Kunsthaus Graz am
Landesmuseum Joanneum
15.05.-19.09.2004

Zwischen Cin und Theatrali



Judy Radul

Lampenfieber: Die Theatralität der Performance

Lighting Frenzy: The Theatricality of Performance

Biographie Judy Radul: siehe Index

Einleitung

Ich konzipierte diesen Aufsatz in den späten Neunzigerjahren und schrieb ihn im Jahr 2000, damit ich mit der Einsicht ins Reine kam, dass mein langjähriges Interesse an Performancekunst und Aktionskunst konzeptuell gegen traditionelle Vorstellungen vom Theater inszeniert gewesen war. Gleichzeitig jedoch begann eine gewisse vage Idee von Theatralität einen Reiz auf mich auszuüben, die mehr mit Kunst an sich und Raum zu tun hatte als mit eigentlichen dramatischen Texten und Theateraufführungen. Heute scheint mir, dass das, was da auftauchte, eine Art verärgerter Expressionismus war, der sich seiner Abstammung – einschließlich der tiefenlosen Hysterie Warholscher Schauspielerei, des „Deskilling“ der Konzeptkunst – und seiner Existenz zwischen prüfendem Blick und Vernachlässigung seitens einer spektakulären Medienüberwachung kritisch bewusst war.

Seit ich diesen Aufsatz geschrieben habe, sind in der zeitgenössischen Praxis zwei Tendenzen aufgetaucht, die das Verhältnis der bildenden KünstlerInnen zum hier ausgeführten weitläufigen Begriff der Theatralität noch weiter ausweiten würden. Die eine Tendenz ist die Faszination, die Schauspieler und Schauspielerei ausüben. Diese Arbeiten scheinen sich oft auf die Probe, die Wiederholung und eine Mehrdeutigkeit hinsichtlich der Frage, was nun die eigentliche Performance darstellt, zu konzentrieren. (Das ist in meiner eigenen Arbeit der Fall und auch in den Arbeiten von vielen anderen; z.B. Rashid Masharawis Video *Waiting* (2002), das Erfahrungen in Palästina und Israel dadurch kommentiert, dass Schauspieler mit der Videokamera gefilmt werden, die einen Casting-Anruf erhalten mit dem Auftrag zu warten.) Künstler nehmen den Schauspieler immer mehr als verfügbaren Agenten wahr, eine Art kulturellen Söldner, der angeheuert und „in die Schlacht geworfen“ werden kann (Saddams Doppelgängern nicht ganz unähnlich). In der kapitalistischen Kultur der Traumfabrik liegen kleine Kinder im Bett und träumen davon Filmschauspieler zu sein. Wir stellen uns vor, wie wir selbst „spielen“, doch sind wir uns nie sicher, wie das Spielen selbst, der „Act“, aussehen sollte. Da immer mehr Menschen diesem Tagtraum nachhängen, wächst der Talente-Pool kontinuierlich. Man mag vielleicht keinen „Star“ casten, dafür aber sicher einen Star-Ersatz. Einer der unheimlichen Effekte von Paul McCarthy's and Mike Kelley's Remake von Vito Acconis Arbeit in *Fresh Accconi* (1995) ist, dass die Akteure anscheinend unter den Noch-auf-ihre-Entdeckung-Wartenden Hollywoods gecastet worden sind. Wir sehen muskulöse aufstrebende Schauspieler, fast auf pornografische Weise verfügbar und willig, Accconis verstörende

Introduction

This essay was conceptualized in the late nineties and written in 2000 to try to come to terms with the realization that my longstanding interest in performance art and actions had been conceptually staged against received ideas of theatre. Simultaneously, however, some vague notion of theatricality, having more to do with artifice and space than actual dramatic texts and theatrical performances was beginning to appeal. It seems to me now that what was emergent was a kind of vexed expressionism critically aware of its lineage which includes the depthless hysterics of Warholian acting, the deskilling of conceptualism, and existing under the obsessive scrutiny and neglect of spectacular media surveillance.

Since writing this essay two tendencies have emerged in contemporary work which continue to expand visual artists' relation to the broad notion of the theatrical outlined here. One tendency is a fascination with actors and acting. These works often seem to focus on rehearsal, repetition and an ambiguity concerning what constitutes the performance. (This is the case in my own work and in works by many others, for instance Rashid Masharawi's 2002 video *Waiting*, which comments on experience in Palestine and Israel by video taping actors responding to a casting call who are told that their assignment is to wait.) Artists increasingly recognize the actor as an available agent, a kind of cultural mercenary who can be hired and "sent in". (Not unlike Saddam's doubles.) In capitalist-dream-factory culture little children lie in bed and fantasize that they are movie actors. We imagine ourselves "acting" yet we are never sure what the act itself should be. As the fantasy is taken up by more and more individuals the "talent pool" grows. You might not be able to cast a "star" but you can hire a star-surrogate. One of the uncanny effects of Paul McCarthy and Mike Kelley's remake of Vito Accconi's work in *Fresh Accconi* (1995) is that the performers appear to be cast from Hollywood's still-waiting-to-be-discovered. We see buff, aspiring actors, almost pornographically available and willing, reenact Accconi's unsettling actions in the nude in an unfurnished California mansion. The original hunger-anger of

Handlungen nachstellen – nackt in einer unmöblierten kalifornischen Villa. Der ursprüngliche Hunger-Zorn von Acconci's Subversionen und Zuschauermanipulationen wird vom spürbaren Begehen der Darsteller, „es zu schaffen“, gedoppelt. Also fungiert der Schauspieler nun als eine Art neues Medium in der bildenden Kunst, ein komplexer Signifikant, der Ausdruck, Kunst(fertigkeit) und ökonomische Verhältnisse in sich vereint.

Die zweite „theatralische“ Tendenz, die an Einfluss gewonnen hat, ist das wieder aufkommende künstlerische Interesse an Built Environments, Architektur und sozialem Raum. Hinweise auf diesen Trend wären etwa die Abwendung von der Performance hin zum gebauten Raum bei Künstlern wie Acconci und Burden, oder neue Bücher wie Anthony Vidlers *Warped Space*, das die räumliche Praxis von KünstlerInnen wie Rachel Whiteread, Mike Kelley, Martha Rosler und Vito Acconci in einem architektonischen Kontext untersucht. Ebenso ist „Informelle Architektur“ das kommende Thema des Artists-in-Residence-Programms des kanadischen Banff Centers, dessen Programmthemen gewöhnlich weltweite Trends reflektieren/vorwegnehmen. Obwohl das Kino – teilweise durch seine steigende Verwendung dreidimensionaler Modelle, die den Planern ermöglichen sich durch digital konstruierte imaginäre Räume zu bewegen – in zunehmendem Maße ein Bezugspunkt für die zeitgenössische Architektur ist, scheint mir doch, dass da etwas grundlegend *Theatralisches* am gebauten Raum ist. Ein offensichtlicher Unterschied zwischen Kino und Theater ist, dass das Theater und die Menschen im Theater (Publikum und Akteure) an einen zusammenhängenden Raum in der wirklichen Welt gebunden sind. So wie Sie und ich. Im Kino und in den Träumen springen wir von einem Ort zum anderen, von einer Zeit in die andere, aber im Wachzustand befinden wir uns von unserer Geburt bis zu unserem Tod bloß in einem Raum, den wir betreten, nur um dann in einen anderen angrenzenden Raum abzugehen. Darum sind Auftritte und Abgänge sowohl im Leben als auch im Theater dramatische Ereignisse, die den Lauf einer Geschichte verändern. Es ist wohl einer der charmantesten Aspekte des Theaters, dass es unser Los unbarmherziger Sichtbarkeit erforscht, indem es alle möglichen Mechanismen verwendet, die Darsteller auf die Bühne rauft und wieder runter bzw. in Sicht und außer Sichtweite zu bringen. Mich fasziniert diese Abgrenzung von Spielraum und Hinterbühne. Ich gehe durch die Türflügel ab. Ihr könnt mich jetzt nicht sehen. Also bin ich fort! Das hat sicher seine Wurzeln in Versteckspielen aus der Kindheit. Und, wie es scheint, sind auch unsere sozialen und kommerziellen Räume in ähnlicher Weise um Hinterbühne, Bühne und Publikumsbereiche herum konzipiert und suggerieren bestimmte Regeln der Interaktion.

Acconci's subversions and audience manipulations is doubled by the palpable desire of the actors to "make it". So, the actor has come to function as a kind of new media in visual art, a complex signifier which links to expression, artifice and economic relations.

The second "theatrical" tendency which has gained ascendancy is artists' reemerging interest in built environments, architecture and social space. Evidence of this trend can be found in the movement from performance to built space by artists such as Acconci and Burden as well as recent books such as *Warped Space* by Anthony Vidler which examines the spatial practices of artists Rachel Whiteread, Mike Kelley, Martha Rosler and Vito Acconci in an architectural context. Similarly the upcoming thematic residency at the Banff Center, Canada whose program themes tend to reflect/anticipate art world trends is "Informal Architecture". Although cinema – in part through the increasing use of three dimensional modeling which allows the planners to move through digitally constructed imaginary spaces – is increasingly a reference point for contemporary architecture, it seems to me that there is something fundamentally *theatrical* about built space. One obvious difference between cinema and theatre is that theatre and the subjects of theatre (audience and actors) are tied to a contiguous, real-world space. Just like you and me. In cinema and dreams we jump from one place-time to another, but in waking life, we are, from birth to death, simply within one space which we enter, only to exit into another contiguous space. This is why entrances and exits both in life and theatre, are dramatic, narrative altering events. One of the most charming aspects of theatre is that it explores our condition of relentless visibility by using all sorts of mechanisms to bring players on and off of the stage and in and out of view. This delineation of playing space against backstage is a fascination of mine. I'm exiting through the wings, and now, you can't see me, so, I'm gone! Surely this relates back to some childhood game of hiding and revealing. And it seems our social-commercial spaces are similarly designed around back stage, stage and audience areas which suggest rules of interaction. For instance the ubiquitous (in North America at least) franchise coffee bars involve delineations typical of

Zum Beispiel beinhalten die (zumindest in Nordamerika) allgegenwärtigen Franchise-Coffee-Bars Abgrenzungen, die für viele kommerzielle Räume typisch sind. Die Kunden finden diese beruhigend klar: es gibt ein verborgenes Hinterzimmer für die Lagerung und Vorbereitung, die Angestellten betreten und verlassen die Bühne durch eine Tür, durch die man auf diese Hinterbühne gelangt. Es gibt einen Bühnenbereich hinter einer vierten Wand/Theke, der oft sogar erhöht ist, und hier bereiten die Angestellten den Kaffee vor und treiben ihre Späße mit den Kunden oder miteinander. Der Publikumsbereich ist für die Kunden, die ihre Rolle auf der anderen Seite der Theke spielen.

Ein öffentlicher Raum, wo diese Abgrenzungen nicht klar sind, ist der zeitgenössische Galerie- bzw. Museumsraum. Die Hinterbühne, wo Ausstellungen vorbereitet und organisiert werden, wo die Kunstwerke (Requisiten/Dekoration und Bauten) gelagert werden, liegt auf der Hand. Aber was genau trennt Zuschauer(raum) und Aufführung(sraum) in der Galerie? Nichts! Wie Michael Fried in seinem Aufsatz *Art and Objecthood* (1967; dt.: *Kunst und Objekthaftigkeit*, 1968) kritisiert, findet sich das Publikum im Kontext zeitgenössischer Kunst oft plötzlich und auf vielleicht unangenehme Weise mit der Kunst auf der Bühne wieder. Medieninstallativen, die diesem Unbehagen mit einer traditionellen cinematischen Raumabgrenzung begegnen (im Dunkeln sitzendes Publikum, Performance auf der Leinwand) sind ein wichtiger Faktor dabei, dass, wie ich finde, das Publikum Videoprojektionen in zunehmendem Maße angenehmer findet als andere Kunstformen. Jedoch reflektiert eine Reorganisation des Museums in Konformität zum Multiplex-Kino wohl kaum die Möglichkeiten einer neuen Raumforschung, die Museen bieten können. Nun, da den Ängsten vor der gefährdeten Lebensfähigkeit des Museums und dessen bevorstehendem Tod, mit denen man sich von den Siebzigern bis in die Neunzigerjahre herumgequält hatte, anscheinend vorübergehend durch eine Erneuerung – zuerst durch ortspezifische Kunst und Kunst im öffentlichen Raum, aber in noch jüngerer Zeit auch durch eine Neubelebung des musealen Raumes durch Medienkunst und neue Architektur – Einhalt geboten worden ist, können wir fragen, was für eine Art von Theater genau das zeitgenössische Kunstmuseum nun ist.

Einen Auftritt machen

Das *Theatralische* ist eine Form oder Tendenz, die auch in Abwesenheit jegliches traditionellen Theaterbegriffes vorkommen kann. Die Konnotationen dieses Begriffes haben sich im Laufe der vergangenen dreißig Jahre jedoch beträchtlich verändert.¹ In seinem

many commercial spaces. Customers find these reassuringly clear: there is a hidden backroom for storage and preparation, the employees enter and exit the stage through a door which leads to this backstage. There is a staging area behind a fourth wall/serving counter which often even incorporates a raised floor and here the employees prepare the coffee and banter with each other and the customers. The audience area is for the customers who play their role on the other side of the counter.

One public space where these delineations are not clear is the contemporary gallery-museum space. The backstage where exhibitions are prepared and organized, where the art works (props/sets) are stored is obvious. But what clearly separates the audience (space) from the performance (space) in the gallery? Nothing! As Michael Fried criticizes in his 1967 *Art and Objecthood* essay, often, with contemporary art, the audience finds themselves suddenly, and perhaps uncomfortably, onstage with the art. Media installations which answer this discomfort with a traditional cinematic spatial delineation (audience sitting in the dark, performance on the screen) are an important factor in what I perceive as audiences' increased comfort with video projection over other art forms. However, the reorganization of the museum to conform to a cinema multi-plex hardly reflects the possibilities for new spatial exploration which museums can provide. Now that fears of the museum's compromised viability and impending death, agonized over from the seventies to the nineties, seem to have been answered temporarily by a renewal – at first through site specific and public art but more recently through the reinvigoration of museum space by media art and new architecture – we can ask, just what kind of theatre is the contemporary art museum?

Making an Entrance

The *theatrical* is a mode or tendency which can occur in the absence of any traditional notion of theatre. However, the connotations of the term have shifted significantly over the past thirty years.¹ In his 1967 essay *Art and Objecthood* (published in *Artforum* magazine) Michael Fried used the term "theatrical" to

Aufsatz *Art and Objecthood* (veröffentlicht im Magazin *Artforum* 1967) verwendete Michael Fried den Begriff „theatralisch“, um die Minimal Art und damals auftauchende interdisziplinäre Formen vehement zu kritisieren. Zehn Jahre später verfocht Michel Benamou die Performativität (was Fried Theatralität genannt hatte) als die vorherrschende Eigenschaft des Postmodernen.² Ähnliche Argumente wurden 1984 von Douglas Crimp³ und 1989 von Henry Sayre⁴ vorgebracht. Mitte bis Ende der Neunziger hat sich das Performative als wichtiges Konzept für Theoretikerinnen wie Judith Butler, Peggy Phelan und Amelia Jones etabliert, die dem Performativen eine Wirkung zubilligen, die statischeren Formulierungen von Subjektivität, Gender oder Rasse fehlt.

Der Begriff des Theatralischen wird auch weiterhin als mehrdeutiges/unklares Synonym für Performance gebraucht. Da das Theatralische abwechselnd verdammt und hochgelobt wird, wird dieser veränderliche Gebrauch verwirrend. Dieser Aufsatz zieht Begriffe der Theatralität in Bezug auf die bildende Kunst und die Performancekunst in Betracht. Ich beginne mit einer Erörterung von Konzepten der Performance und der Theatralität, insbesondere von Frieds problematischem, aber prägendem Aufsatz, und gehe dann dazu über, auf eine Reihe von anderen Tendenzen hinzuweisen, die unter die umstrittene Rubrik Theatralität fallen. Letztendlich überlege ich, mit Rücksicht auf die Realisierbarkeit solcher Ausdrucksfähigkeit, wie Theatralität sowohl Ausdruck als auch kritisches Misstrauen generiert.

Praxis und Rezeption der Performance entziehen sich in auffallender Weise Definitionen. In seinem gründlichen Überblick über Performancepraxis und -theorie *Performance: A Critical Introduction* nennt Marvin Carlson die Performance ein „umstrittenes Konzept“⁵. Er stellt fest, dass „Performance sich aufgrund ihrer Natur einer Schlussfolgerung entzieht, so wie sie sich jener Art Definitionen, Grenzen und Rahmen entzieht, die für das traditionelle akademische Schreiben so nützlich sind“ (Carlson, 189). Die Art und Weise, wie die Performance diesen Widerstand inszeniert, ist verantwortlich für ihre Allgegenwärtigkeit als Modell der Postmoderne: „Es gibt mehrere Gründe für die große Popularität der ‚Performance‘ als Metapher oder analytisches Werkzeug für aktuelle Fachleute aus einer so weiten Palette der Kulturwissenschaften. Einer ist die große Umorientierung vom ‚Was‘ der Kultur auf das ‚Wie‘ in vielen Kulturbereichen, von der Anhäufung sozialer, kultureller, psychologischer, politischer oder linguistischer Daten zu einer Betrachtung, wie dieses Material geschaffen, aufgewertet und verändert wird, wie es durch seine Handlungen innerhalb der Kultur existiert und agiert. Seine wirkliche Bedeutung wird jetzt in

vehemently critique minimal art and emerging interdisciplinary forms. Ten years later, Michel Benamou championed performativity (what Fried had called theatricality) as the dominant quality of the postmodern.² Similar arguments were put forward by Douglas Crimp, in 1984³, and Henry Sayre, in 1989⁴. In the mid to late-nineties the performative is established as an important concept for theorists such as Judith Butler, Peggy Phelan, Amelia Jones, who credit the performative with an agency lacking in more static formulations of subjectivity, gender, and race.

The term theatrical continues to be used as an ambiguous synonym for performance. As the theatrical is alternately damned and lauded, this shifting use becomes confusing. This essay considers notions of theatricality in relation to visual art and performance art. I begin by considering concepts of performance and theatricality, particularly Fried's problematic but formative essay and then proceed to suggest a number of other tendencies which fall under theatricality's contested rubric. Finally, I consider how theatricality produces both expression and a simultaneous critical suspicion with regard to the viability of such expressiveness.

The practice and reception of performance conspicuously defies definitions. In his thorough overview of performance practice and theory, *Performance: A Critical Introduction*, Marvin Carlson refers to performance as a “contested concept”⁵. He states, “Performance by its nature resists conclusion, just as it resists the sort of definitions, boundaries and limits so useful to traditional academic writing and academic structures” (Carlson, 189). The ways in which performance enacts this resistance are responsible for its ubiquity as a postmodern model: “There are several reasons for the great popularity of ‘performance’ as a metaphor or analytical tool for current practitioners of so wide a range of cultural studies. One is the major shift in many cultural fields from the ‘what’ of culture to the ‘how’, from the accumulation of social, cultural, psychological, political or linguistic data to a consideration of how this material is created, valorized, and changed, to how it lives and operates within the culture, to how it is created, valorized, and changed, to how it lives and operates within the culture, its real meaning is now

seiner Praxis gesucht, seiner Performance.“ (Carlson, 195) Dieses Theoretisieren der Handlung und Inszenierung der Theorie mit Körpern in Raum und Zeit generiert Bedeutungen, die radikal vom Publikum, der Situation, der Methode der Nacherzählung abhängig sind und daher eine Autorschaft aus einer singulären, vereinten und gebieterischen Position widerlegen. In dieser Weise läuft die Performance (und die Anerkennung des Performativen) parallel zu Projekten des Poststrukturalismus und des Postmodernismus, welche die Stabilität von Autor, Text, Subjekt und Objekt, Akteur und Publikum in Frage stellen.

Auch wenn Carlsons Buch langatmige Ausführungen liefert über die vielen Arten, auf die bildende Kunst, Theater, Anthropologie, Ethnologie, Linguistik und postmoderne Praktiken Begriffe der Performance benutzen und beeinflussen, postuliert er schließlich, dass da eine nützliche Unterscheidung zwischen dem, was er „kulturelle“ Performance und dem, was er „theatralische“ Performance nennt, bleibt. Kulturelle Performance „kann fast jede kulturelle oder soziale Tätigkeit umfassen“ (Carlson, 198). Seine Beispiele reichen von politischen Kampagnen, Sportereignissen und religiösen Riten bis zu subtilen performativen Tätigkeiten wie Schreiben, persönlichem Alltagsritual und der Inszenierung der Identität. Obwohl sich die „kulturellen“ und „theatralischen“ Formen der Performance nicht gegenseitig ausschließen, liegt die Hauptunterscheidung für Carlson darin begründet, dass bei der „theatralischen“ Performance ein wichtiges und letztendlich *politisches* Ereignisgefühl zum Tragen kommt, das von den Zuschauern und den Akteuren in gleicher Weise erkannt wird. Das definiert „die besondere Qualität und Energie der ‚theatralischen‘ Performance [...] eine derartige Performance wird von einem Individuum erfahren, das auch Teil einer Gruppe ist, sodass soziale Beziehungen in die Erfahrung selbst eingebaut sind“ (Carlson, 199). Diese sozialen Beziehungen werden durch ein implizites Einverständnis verstärkt, demzufolge sowohl Akteur als auch Publikum eine interpretatorische Beschäftigung mit der Aktivität ausüben. Zusammen mit der Körperlichkeit der Performance, denkt Carlson, ist diese in wechselseitigem Einverständnis ausgeübte Beschäftigung (im Gegensatz zu beispielsweise der Vernachlässigbarkeit einer gemeinsamen kritischen oder interpretatorischen Rezeption eines Footballspiels oder einer Fernsehsendung) ein bestimmender Faktor der „theatralischen“ Performance als Ort für „den endlos faszinierenden Prozess kultureller und persönlicher Selbstreflexion und Experimentierfreude“. Folglich möchte er die Kategorie der „theatralischen“ Performance nicht fallen lassen oder mit der kulturellen Performance im Allgemeinen zusammenfallen lassen.

sought in its praxis, its performance.“ (Carlson, 195) This theorizing of action and enacting of theory with bodies in time and place produces meanings which are radically contingent on the audience, the situation, the method of retelling and therefore refute authorship from a single, unified, masterful position. In this way performance (and recognition of the performative) parallels projects of poststructuralism and postmodernism which question the stabilities of author and text, subject and object, performer and audience.

Even though Carlson's book provides a lengthy elaboration of the many ways in which visual art, theatre, anthropology, ethnology, linguistics, and postmodern practices employ and influence notions of performance, he ultimately posits that there remains a useful distinction between what he calls “cultural” performance and “theatrical” performance. Cultural performance can encompass “almost any cultural or social activity” (Carlson, 198). Examples range from political rallies, sporting events and religious rites, to subtle performative activities such as writing, personal quotidian ritual and the enacting of identity. While the “cultural” and “theatrical” modes of performance are not mutually exclusive, the main distinction for Carlson is that in “theatrical” performance, an important, ultimately *political* sense of occasion is recognized by both spectators and performers alike. This defines “the particular quality and power of ‘theatrical’ performance [...] such performance is experienced by an individual who is also part of a group, so that social relations are built into the experience itself” (Carlson, 199). These social relations are augmented by an implicit agreement that both performer and audience are carrying on an interpretive engagement with the activity. Combined with the physicality of performance, Carlson finds these mutually agreed engagements (in contrast, for instance, to the de-emphasis of shared critical or interpretive reception of a football game or television program) to be a defining factor of “theatrical performance” as a site for “the endlessly fascinating process of cultural and personal self-reflection and experimentation”. Thus, he doesn't want to abandon the category of “theatrical” performance or collapse it into cultural performance in general.

Diese Unterscheidung zwischen kultureller und theatralischer Performance ist nützlich und gleichzeitig bedenklich. Obwohl ich einer Betonung der Beschäftigung der Performance mit dem Sozialen zustimme – durch den gemeinsamen Akt der Rezeption und Interpretation seitens des Publikums –, könnte, in einen adäquaten Kontext gesetzt, eine „kulturelle“ Performance, wie ein Rave oder eine Modeschau, genauso viel Selbstreflexion und Experimentierfreude auslösen wie eine traditionelle „theatralische“ Performance. Das Bedürfnis nach Definitionen hat seine Ursache in unserer Unsicherheit, wie wir unsere Rolle(n) innerhalb der „Mediascape“ kultureller und kommerzieller Performances, die wir bewohnen, differenzieren sollen. Künstler neigen zur „theatralischen“ Performance, um auf diese allgegenwärtigen „kulturellen“ Performances zu reagieren, sie nachzuspielen oder zu verwerfen. Jedoch erscheint es weit hergeholt, dass der Begriff „theatralisch“ Spuren eines kritischen Bewusstseins bezeichnen soll, wenn Broadwayspektakel wie *Cats*, *Showboat* oder *Rent* die beherrschenden Beispiele dafür sind. Was stattdessen betont werden sollte, sind die Möglichkeiten für Publikum und Akteure, ihren gemeinsamen Akt der Rezeption und Interpretation anzuerkennen, der das Potenzial hat, jede Performance in eine „theatralische“ oder kritisch engagierte Erfahrung zu machen.

Auch in diesem Text habe ich mich schon bei der Verwendung von Begriffen wie „Performance der Massenmedien“ oder „kommerzielle Performance“ ertappt. Aber ist eine Performance noch immer eine Performance, wenn sie einmal aufgezeichnet, editiert und reproduziert worden ist? Peggy Phelan hat behauptet, dass die Performance eine im Grunde unrepräsentierbare Ausdrucksform sei. „Die Performance lebt nur in der Gegenwart. Performance kann nicht gespeichert, aufgenommen, dokumentiert werden oder in sonst einer Weise am Umlauf der Repräsentationen von Repräsentationen teilhaben; wenn sie das tut, wird sie zu etwas anderem. In dem Maße, in dem die Performance in die Ökonomie der Reproduktion einzutreten versucht, verrät und schmälerst sie das Versprechen ihres eigenen ontologischen Status. Das Sein der Performance, wie die darin vorgeschlagene Ontologie der Subjektivität, verwirklicht sich durch Verschwinden.“⁶ Phelans Heraufbeschwörung der Verpflichtung der Performance gegenüber der Gegenwart liefert eine zwingende Definition der Performance als radikal zufällig, ziellos/objektlos, spurlos und in Opposition zur Massenreproduktion stehend. Da bei den vorherrschenden Filmen und Fernsehshows das Endprodukt auf sorgfältige Weise mit der Aura einer originären Performance veredelt wird, kann man plausibel argumentieren, sie sind keine Performance. Doch zu sagen, die Performance eines Fernsehdarstellers sei

This distinction between cultural and theatrical performance is useful while, simultaneously, precarious. Although I agree with an emphasis on performance's engagement of the social – through the audience's shared act of reception and interpretation – adequately contextualized a “cultural” performance such as a rave or fashion show might provoke self-reflection and experimentation as much as a traditional “theatrical” presentation. The need for definitions of performance stems from our uncertainties concerning how to differentiate our participation in the media-scape of cultural and commercial performances, which we inhabit. Artists tend to use “theatrical” performance to critically respond to, reenact, or reject these ubiquitous “cultural” performances. However, that the term “theatrical” should signify the traces of a critical consciousness when Broadway spectacles such as *Cats*, *Showboat* or *Rent* are the dominant examples seems, perhaps, farfetched. Rather, what should be stressed are the possibilities for the audience and performers to acknowledge their shared act of reception and interpretation, which has the potential to turn any performance into a “theatrical” or critically engaged experience.

Already in this text I have found myself needing to employ such terms as: “mass media performance” or “commercial performance”. But is a performance still a performance once it has been recorded, edited, reproduced? Peggy Phelan has argued that performance is a fundamentally unrepresentable form. “Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations; once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance.”⁶ Phelan's evocation of performance's commitment to the present tense provides a compelling definition of performance as radically contingent, objectless, traceless, and in opposition to mass reproduction. As dominant films and television shows carefully sublimate the sense of an original performance

keine Performance, scheint die Zirkularität durcheinander zu bringen, gemäß der – so beunruhigend diese auch sein möge – unsere Performance des Selbst von den Massenmedien vermittelt wird. Wenn wir einmal das Gefühl der Kamera für Dauer und Wiederholbarkeit verinnerlicht haben, kann unsere performative Geste/Ausdrucksweise/Rezeption nicht mehr von ihrem Potenzial an Reproduzierbarkeit bzw. Spuren von Reproduktion getrennt werden. Die Erfahrung bei der Betrachtung einer Live-Performance ist nicht frei von medialer Vermittlung – eben jenes Gefühl des Publikums dafür, wie lange die Performance „dauert“, gründet in großem Maße auf den von den Massenmedien vorgegebenen Normen für Dauer. Eine Definition der sich der Reproduktion widersetzen Performance macht es auch schwierig, die Arbeit einer zeitgenössischen Künstlergeneration zu verorten, die sich weniger mit dieser ontologischen Unreproduzierbarkeit der Performance beschäftigt, sondern eher dazu neigt, die Live-Erfahrung und das schon Aufgezeichnete frei zu kombinieren und damit die Teilnahme an sowohl einer Ökonomie des Verschwindens in Echtzeit als auch einer Ökonomie der medialen Reproduktion wagt und diese beiden Gegensätze in Einklang bringt.

Der weitest gefasste Begriff der Performance dehnt die Möglichkeit der Performance auf lebendige *und* leblose Akteure aus. Hier verschiebt sich der Schwerpunkt von der Performance als Sache für sich allein auf das Performative als eine Beziehung, durch die Existenz (doch ausdrücklich nicht Essenz) in Szene gesetzt wird. Ein kunsthistorischer Präzedenzfall für diese Definition der Performance – gemäß der eine Skulptur oder eine Fotografie als performativ erachtet werden kann – findet sich in Michael Frieds *Art and Objecthood*. In der Tat ist dieser Aufsatz ein problematischer Ausgangstext geworden, auf den zurückzukommen Performance-theoretiker sich immer wieder gezwungen fühlen.⁷ Er tadeln die Minimal Art (die er im Gegensatz zu von ihm verfochtenen abstrakten Werken als „literalistisch“ bezeichnet), weil sie „zu theatraлизch“ sei. Frieds „Theatralität“ bezeichnet keinen aufgeführten Text oder eine aufgeführte Handlung, sondern eine Beziehung zwischen dem Publikum und dem Kunstwerk – egal ob letzteres lebendig oder leblos ist. „Die literalistische Sensibilität ist theatraлизch, weil sie sich zunächst einmal mit den tatsächlichen Umständen befasst, unter denen der Betrachter dem literalistischen Werk begegnet. Morris macht das deutlich. Während in früherer Kunst das, „was man vom Werk haben kann, strikt innerhalb [des Werkes] verortet ist“, erfährt man durch die literalistische Kunst ein Objekt in einer Situation – eines, das praktisch per definitionem den Betrachter mit einbezieht“⁸ (Fried, den Bildhauer Robert Morris zitierend; Hervorhebungen im Original). Es ist Frieds Aufsatz

to the final product, one can plausibly argue that they are not performance. Yet, to say that a TV actor's performance is not a performance seems to confuse the circularity – troubling though it may be – by which our performance of self is informed by the mass media. Having internalized the camera's sense of duration and repeatability, our performative gesture/enunciation/reception can not be separated from its potential for, and traces of, reproduction. The experience of watching a live performance is not unmediated – the audience's very sense of how long the performance is “taking” is largely predicated on mass media's norms of duration. A definition of performance which opposes reproduction also makes it difficult to situate the work of a contemporary generation of artists who are less concerned with this ontological irreproducibility of performance and tend to freely combine the live and prerecorded risking/reconciling participation in an economy of real-time disappearance and an economy of mediated reproduction.

The broadest notions of performance extend the possibility of performance to inanimate as well as animate performers. Here the emphasis shifts from the performance as a thing in its own right to the performative as a relationship through which existence (although explicitly not essence) is enacted. This definition of performance – in which a sculpture or photograph may be considered performative – finds an art historical precedence in Michael Fried's *Art and Objecthood*. In fact, this essay has become a troubled parent-text to which performance theorists are compelled to return.⁷ Fried rebukes minimal art (which he calls “literalist” to contrast it with the abstract work he champions) as “too theatrical”. Fried's “theatrality” doesn't denote a performed text or action but a relationship between the audience and the work of art – be it a live or inanimate work. “Literalist sensibility is theatrical because, to begin with, it is concerned with the actual circumstances in which the beholder encounters literalist work. Morris makes this explicit. Whereas in previous art “what is to be had from the work is located strictly within [it]” the experience of literalist art is of an “object in a situation – one that, virtually by definition, includes the beholder”⁸ (original emphasis; Fried, citing sculptor Robert Morris). It is

zu verdanken, dass die „Theatralität“ ihre Aufnahme in den Wortschatz der bildenden Kunst als pejorativer Begriff gefunden hat.

Semantische Verwirrung ist durch die Tatsache erzeugt worden, dass die Charakteristika von Frieds „Theatralität“ bald synonym mit dem Postmodernen und Performativen gebraucht wurden. Fried selbst bestätigt diese Veränderung. „Im Rückblick auf die letzten dreißig Jahre stellt sich klar heraus, dass Frieds ‚Theatralität‘ das ist, was wir jetzt ‚Postmodernismus‘ nennen.“⁹ Viele Autoren, die auf Frieds Begriff reagieren (z.B. Amelia Jones in ihrem Buch *Body Art/Performing the Subject*) erkennen, dass die künstlerischen Tendenzen, die Frieds modernistische Sensibilität beleidigt haben, im Großen und Ganzen jene Tendenzen sind, die postmoderne KünstlerInnen verfochten haben. Die Theatralität wird also aus einem negativen in einen positiven Begriff verwandelt; und das ohne die Feinheiten des Begriffes (die Fried als Code für die Bezeichnung von *allem* benutzte, was er an der neuen Kunst nicht mochte). Wenn wir aber akzeptieren, dass aus Frieds Theatralität Postmodernismus geworden ist, und anerkennen, dass, obwohl die Performance die exemplarische Kunstform der Postmoderne sein mag, nicht jede Performance theatralisch ist, ist es sinnvoll erneut zu fragen, was Theatralität ist. Oder vielleicht: Wozu taugt die Theatralität, wenn sie existiert?

In einer Diskussion von Frieds Theatralität ist es aber auch notwendig den Vorbehalt einzubringen, dass er, auch wenn seine leidenschaftliche Rhetorik es jenen, die sich mit Performance und Theater beschäftigen, leicht macht seine Argumentation ohne Umschweife zurückzuweisen, das Theater nicht *buchstäblich* meinte. Das „Theater“ in Statements wie: „Kunst degeneriert in ihrer Annäherung an die Bedingungen des Theaters“ (Fried, 141) oder „das Eintreten der Literalisten für die Objekthaftigkeit bedeutet nichts anderes als ein Plädoyer für eine neue Art von Theater, und Theater ist heute die Negation von Kunst“ (Fried, 125) ist eine Beziehung zwischen Betrachter und Objekt, die Parallelen zu einer traditionellen theatralischen Aufführung aufweist; eine Bühnenhaftigkeit der Aufstellung des Werkes, durch welche die gesamte Betrachtungssituation zur *Mise-en-Scène* wird, welche letztendlich das Werk *ist*. Fried stellte fest, das Theater selbst (seine Beispiele sind Brecht und Artaud) hätte sein Bedürfnis erkannt, das Theatralische zu besiegen.

Während Frieds Kritik der Theatralität in der nachfolgenden Kunst und Theorie gründlich widerlegt worden ist, bleiben die Begriffe von Bedeutung, die er etabliert hat und welche die meisten seiner Kritiker für ihre Beschreibung des Theatralischen und des Perfor-

through Fried's essay that "theatricality" entered the visual arts lexicon in a pejorative manner.

A semantic confusion has been engendered by the fact that the characteristics of Fried's "theatricality" have come to be identified as synonymous with the postmodern and performative. Fried himself acknowledges this shift. "In thirty-year retrospect, it has become clear that Fried's 'theatricality' is what we now call 'post-modernism'."⁹ Many writers who respond to Fried's term (for instance, Amelia Jones, in her book, *Body Art/Performing the Subject*) recognize that the artistic tendencies which offended Fried's modernist sensibility are, by and large, the same tendencies postmodern artists have championed. Theatricality, then, is inverted from negative to positive without the specifics of the term (which Fried used as a cipher to designate *everything* he didn't like about the new art) being questioned. If, however, we accept that Fried's theatricality has become postmodernism, and allow that although performance may be the exemplary mode of the postmodern, every performance isn't theatrical, it makes sense to ask again, What is theatricality? Or perhaps: What good is theatricality if it exists?

When speaking of Fried's theatricality it is necessary to offer the caveat that even though his passionate rhetoric makes it easy for those invested in performance and theatre to reject his argument outright, he didn't mean theatre *literally*. The "theatre" in statements such as: "Art degenerates as it approaches the condition of theatre." (Fried, 141) or "the literalist espousal of objecthood amounts to nothing other than a plea for a new genre of theatre; and theatre is now the negation of art." (Fried, 125) is a relationship between the spectator and the object, which parallels that of a traditional theatrical presentation; a staged quality to the installation of the work, by which the whole viewing situation, becomes a *mise-en-scène* which *is* the work. Fried stated that theatre itself (his examples are Brecht and Artaud) had recognized it's need to defeat the theatrical.

While Fried's critique of theatricality has been thoroughly refuted by subsequent art and theory, what

mativen beibehalten haben. In *From Acting to Performance* liefert Philip Auslander eine nuancierte Darstellung, wie Frieds Argumentation gegen das Theatralische ironischerweise einem aufkommenden Postmodernismus, der fest entschlossen war derartige Dualismen zu verwerfen, die Begriffe bereitstellte. „Die kritischen Diskurse über den Postmodernismus sowohl in der bildenden Kunst als auch in der Performance steckten auf dem von Fried definierten diskursiven Feld Greenbergschen Modernismus‘ ihre Positionen ab und erwischten sich selbst dabei, unabsichtlich Greenbergs Erbe der formalistischen Kritik fortzuführen, sogar obwohl sie sich für künstlerische Praktiken aussprachen, die im Greenbergschen System keinen Platz haben [...] Die abschließende Ironie in der Geschichte der Kritik könnte wohl sein, dass Fried bei seinem Versuch, die Übergriffe des Postmodernismus und der Theatralität auf die bildende Kunst abzuwehren, einen Diskurs etablierte, der eine theoretische Beschäftigung mit der postmodernen Performance ermöglichte, einem Phänomen, das praktisch die Antithese verkörpert zur hermetischen modernistischen Abstraktion, die Fried beschützen wollte.“¹⁰

Frieds Theatralität: Situation, Präsenz, Dauer, Objekthaftigkeit

Der Gedanke, ein Kunstwerk könne nicht von seinem Kontext oder seiner Rezeption getrennt werden, ist ein so grundlegender Lehrsatz des Postmodernismus, dass es für manche schwierig sein könnte, Frieds Position in dieser Hinsicht zu verstehen. Für Fried ist diese Abhängigkeit des Werks von seinem Betrachter eine Grundbedingung der Theatralität und signalisiert einen beunruhigenden Mangel an Autonomie innerhalb des Kunstwerks. Bei den Werken der Minimal Art, die Fried anspricht, und in zunehmendem Maße in der postmodernen Kunst im Allgemeinen, wird *der Kontext* das Kunstwerk. In Frieds Beschreibung haben minimalistische Skulpturen eine Art Präsenz, die sich aus ihrer Inszenierung/Installation in der Galerie ergibt und zu einem theatralischen Gesamteffekt beiträgt. Diese Präsenz wird von einem Anthropomorphismus vorangetrieben und resultiert in einem; er hat das Gefühl, die Werke koexistieren mit dem Betrachter in einer Weise wie fühlende Wesen. (Fried ordnet diesen Anthropomorphismus auch in einer Tendenz in Richtung hohler Formen.) Die spürbare Präsenz der Kunstwerke „tritt dem Betrachter gegenüber“ und verstärkt das Gefühl sich in einer „Situation“ zu befinden. Die Art und Weise, wie die Kunst den Betrachter wie auf einer Bühne in Bezug auf sich selbst positioniert, macht den Betrachter auf eine Weise befangen, die in der zeitgenössischen Kunst nicht unüblich ist, aber der Idee des entkörperten,

remains important here are the terms which he established and which most of his critics have retained for describing the theatrical and the performative. In *From Acting to Performance* Philip Auslander gives a nuanced account of how Fried’s argument against theatricality ironically set the terms for an emergent postmodernism bent on rejecting such dualisms. “Critical discourses on postmodernism in both the visual arts and performance staked out positions on the discursive field of Greenbergian modernism defined by Fried, and found themselves unintentionally perpetuating Greenberg’s legacy of formalist criticism even while speaking for artistic practices that have no place in the Greenbergian scheme [...] The final irony of this chapter in the history of criticism may be that, in trying to stave off the encroachment of postmodernism and theatricality in the visual arts, Fried established a discourse that made it possible to theorize postmodern performance, a phenomenon that is virtually the antithesis of the hermetic modernist abstraction Fried sought to protect.”¹⁰

Fried’s Theatricality: Situation, Presence, Duration, Objecthood

The idea that an art work can’t be separated from its context or reception is such a foundational tenant of postmodernism that it might be hard for some to understand Fried’s position in this regard. For Fried this dependence of the work on the beholder is a central condition of theatricality and signals a troubling lack of autonomy within the work. With the minimal works Fried is addressing, and increasingly in postmodern art in general, the context *becomes* the work. Fried describes minimalist sculptures as having a kind of presence which results from their staging/installation in the gallery and contributes to an overall theatrical effect. This presence extends from and results in an anthropomorphism; he feels that the works co-exist with the viewer in the relational manner of sentient beings. (Fried also locates this anthropomorphism in a tendency towards hollow forms.) The work’s palpable presence “confronts” the viewer and heightens a sense of being in a “situation”. The way the art situates the viewer in relation to itself, as if in a scene, makes the viewer self-conscious in a manner

idealisierten, modernistischen Betrachters entgegensteuert. Diese Konfrontation zwischen Kunstwerk und Betrachter initiiert eine Beziehung zur „ganzen Situation“ (Fried, 127) und das bedeutet „wirklich *alles* – einschließlich, so scheint es, des *Körpers* des Betrachters.“ (Fried, 127)

Fried verunglimpft die effektive, aber oberflächliche Präsenz der Werke als eine „Bühnenpräsenz“ (Fried, 127). Diese Bühnenpräsenz ist eine Art billiger Trick, verglichen mit der „reinen Gegenwart“ von Augenblick zu Augenblick, die echte modernistische Kunstwerke „absondern“ (Fried, 146). Die modernistische reine Gegenwart hegt eine Erfahrung, die dadurch, dass sie sich in jedem neuen Augenblick erneuert, es scheut, die Rezeption des Betrachters in und im Verlauf der Zeit zu berücksichtigen. Dieser zeitliche Verlauf der Erfahrung ist genau das, wozu die theatricalische Präsenz beiträgt, womit ein weiteres Unterscheidungsmerkmal der theatricalischen Sensibilität eingeführt wäre: die Faszination der Dauer. „Die literalistische Beschäftigung – mit Zeit – präziser ausgedrückt, mit der Dauer der Erfahrung – ist, wie ich meine, paradigmatisch theatricalisch: so als stünde das Theater dem Betrachter gegenüber und isoliert ihn dabei mit der Endlosigkeit nicht nur der Objekthaftigkeit, sondern der Zeit, oder als wäre das Gefühl, welches das Theater im Grunde anspricht, ein Gefühl der Temporalität, von vergangener und kommender Zeit, gleichzeitig herannahend und verschwindend, wie aus einer unendlichen Perspektive wahrgenommen“ (Fried, 145).¹¹

Fried stellt auch die ultimative Frage nach der „Objekthaftigkeit“ des Kunstwerkes, und Objekthaftigkeit und Theater sind für Fried Synonyme. Ein Objekt ist ein Ding auf der Welt wie jedes andere auch. Es erhebt sich nicht (auf transzendentem modernistischem Wege) über seine Materialität im Hier und Jetzt. Folglich ist es kein echtes modernistisches Kunstwerk, sondern nur ein Ding auf der Welt, das den Betrachter nur an seine eigene Ausgestaltung, Materialität, Zweckdienlichkeit und das Fehlen eines höheren Zwecks erinnert. Diese Alltagsqualität der Objekthaftigkeit, die sich in den eher düsteren minimalistischen Formen äußert, würde zunächst als das Gegenteil der vernakulären Konnotationen der Theatralität erscheinen, die eher etwas Verschmitztes, Prahlerisches und Unauthentisches suggerieren. Doch die Übersendung des Objekts ins Hier und Jetzt inszeniert ein performatives (Frieds *theatralisches*) Modell. Entschieden im Gegensatz zur Natur sind diese Skulpturen sozial: sie sind *für* den Betrachter gestaltet; sie stellen keinen Anspruch auf Autonomie gegenüber der spezifischen Situation. Folglich ist die „Authentizität“ des Kunstwerks

which is not uncommon in contemporary art, but goes against the notion of a disembodied, idealized, modernist viewer. This confrontation between artwork and viewer instigates a relationship with “the entire situation” (Fried, 127), and this means “*all* of it – including, it seems, the beholder’s *body*.” (Fried, 127)

Fried disparages the effective, but facile presence of the works as a “*stage presence*” (Fried, 127). This stage presence is a kind of cheap trick in comparison with the moment to moment “presentness” which Fried finds “secreted” (Fried, 146) from proper modernist works. Modernist presentness fosters an experience which in making itself new with each instant, eschews taking into account the viewer’s reception in and through time. However, this duration of experience is precisely what theatrical presence contributes to, thus establishing another distinguishing characteristic of theatrical sensibility: a fascination with duration. “The literalist preoccupation with time – more precisely, with the *duration of experience* – is, I suggest, paradigmatically theatrical: as though theatre confronts the beholder, and thereby isolates him, with the endlessness not just of objecthood but of *time*; or as though the sense which, at bottom, theatre addresses is a sense of temporality, of time both passing and to come, simultaneously approaching and receding, as if apprehended in an infinite perspective” (Fried, 145).¹¹

Fried also poses the ultimate question of the work’s “objecthood,” and objecthood and theatre, for Fried are synonymous. An object, is a thing in the world like any other; it doesn’t elevate itself (by transcendent modernist means) above it’s material here and now. Thus it isn’t a proper modernist artwork but merely a thing in the world, one which only serves to remind the viewer of his own embodiment, materiality, instrumentality, and lack of higher purpose. This everyday quality of objecthood, manifested in the rather somber minimalist forms, would seem to be the opposite of theatricality’s vernacular connotations, which suggest something arch, showy, and inauthentic. But it is the object’s consignment to the here-and-now that enacts a performative (Fried’s *theatrical*) model. Resolutely unlike nature, these sculptures are social: they are

als *Objekt* (seine Objekthaftigkeit) der Sitz seiner „Inauthentizität“ oder seines Mangels an Bindung als modernistisches Kunstwerk.

Das Verhältnis zwischen Alltagsleben und Theater wurde auch (ohne abwertendes Misstrauen gegenüber der materiellen Welt) von Soziologen wie etwa Irving Goffman untersucht, die in den späten Fünfzigern und den Sechzigerjahren das menschliche Verhalten studierten. Umberto Eco bezieht sich auf Goffman, wenn er lakonisch feststellt: „Es ist nicht so, dass das Theater das Leben imitieren kann; eher ist das Sozialleben als eine ununterbrochene Performance gestaltet und deswegen gibt es eine Verbindung zwischen Theater und Leben.“¹² Diese Umkehrung von Künstlichkeit und Authentizität – in der Tat die wachsende Geringschätzung solcher Oppositionen – war, was Fried bei den Minimalisten und ihrer Verwendung von industriellen Materialien, serieller Wiederholung, maschinellen Verfahren und Objekteigenschaften ortete.

Die „theatralischen“ Eigenschaften, die zur „Objekthaftigkeit“ des Kunstwerkes beitragen, peinigen Fried nicht nur um ihrer selbst willen, sondern weil er davon ausgeht, dass das Kunstwerk ein Modell dafür ist oder vorschreibt, wie der Betrachter draußen in der Welt existieren soll. Sensibilisiert durch seine Ängste erscheint Frieds Einklang mit der phänomenologischen, körperlichen Beziehung zwischen uns selbst und einem Objekt/Akteur plastischer und aussagekräftiger als viele heutige Theoretiker und Verfechter der Performativität. „Man muss nur den Raum betreten, in dem ein literalistisches Kunstwerk platziert worden ist, um jener Betrachter zu *werden*, dieses Einpersonenpublikum – und insofern als das literalistische Werk vom Betrachter *abhängig* ist, ohne ihn *unvollständig* ist, hat es auf ihn gewartet. Und wenn er einmal im Raum ist, weigert sich das Werk hartnäckig ihn allein zu lassen, das heißt, es weigert sich aufzuhören ihn zu konfrontieren, ihn zu distanzieren, ihn zu isolieren. (Solch eine Isolation ist im selben Maße keine Einsamkeit mehr, wie solch eine Konfrontation Kommunikation ist.)“ (Fried, 140)

Ich beneide Fried um seine anthropomorphen Projektionen; Ich warte noch immer darauf, bei einem Stahlwürfel so starke Gefühle zu bekommen. In Frieds Beschreibung ist die Skulptur wie eine Prostituierte, die versucht den Betrachter anzusprechen. Seine Erfahrung ist einem Begriff von Individualität und Maskulinität verpflichtet, die, wenn sie gebieterisch sein soll, einzigartig sein muss und sich daher von der Gegenwart eines anderen bedroht fühlt. Sogar ein unbewegliches Holz- oder Stahlgebilde stürzt die zentrale Position des Betrachters in die Krise. Fried

constructed *for* the viewer; they don't assert an autonomy from the specific situation. Therefore the work's "authenticity" as an *object* (its objecthood) is the seat of its "inauthenticity" or lack of commitment as a work of modernist art.

The relationship between everyday life and theatre was also pursued (without pejorative distrust of the material world) by social scientists, such as Irving Goffman, who were studying human behaviour in the late 50's and 60's. Umberto Eco references Goffman when he succinctly states: "It is not theatre that is able to imitate life; it is social life that is designed as a continuous performance and, because of this, there is a link between theatre and life."¹² This reversal of artificiality and authenticity – in fact, the growing disdain for such binaries – was what Fried located in the minimalists' use of industrial materials, serial repetition, machine process, object qualities.

The "theatrical" qualities which contributed to the work's "objecthood" distress Fried not only in and of themselves but because he assumes that the work of art models or prescribes the way the viewer is to exist in the world. Sensitized by his anxieties, Fried's attunement to the phenomenological, physical relation between ourselves and an object /performer seems more vivid and significant than many latter day theorists who champion performativity. "(S)omeone has merely to enter the room in which a literalist work has been placed to *become* that beholder, that audience of one – and inasmuch as literalist work *depends on* the beholder, is *incomplete* without him, it *has* been waiting for him. And once he is in the room the work refuses, obstinately, to let him alone, which is to say, it refuses to stop confronting him, distancing him, isolating him. (Such isolation is not solitude any more than such confrontation is communication.)" (Fried, 140)

I envy Fried's anthropomorphic projections; I'm still waiting to feel this much from a steel cube. In Fried's description, the sculpture is like a hustler trying to solicit the viewer. His experience is bound-up with a sense of individuality and masculinity which, if it is to be masterful, must be singular and is therefore threatened by the presence of another. Even an inert wood

passiert das mit einem geeigneten modernistischen Objekt, etwa einem Gemälde von Noland oder Olitski nicht, weil es genau wie er ist; es tritt ihm nicht gegenüber, ist Modell seines idealen Selbstbegriffes – autonom, leicht abgehoben, außergewöhnlich, aber nicht prahlerisch, bedeutungsvoll, aber nicht offensichtlich, tief(sinnig), aber nicht vom Lauf der Zeit beeinflusst (d.h. sterblich). Frieds Reaktion gesteht eine ängstliche Beziehung zwischen Erkennen und Ähnlichkeit ein (die kindische Redensart ist, „man braucht einen, um einen zu kennen“), die in vielen postmodernen „Lesarten“ von sowohl Kunstobjekten als auch Performance undurchsichtig wird.

Der Begriff der Performance, den ich produktiv provokativ finde, dehnt Frieds (implizit dargebotene) Analyse des Performativen aus und stellt Fragen hinsichtlich Gender, dem Körper und Subjektivität. Ich würde sagen, die Performance betrifft etwas – ein Objekt, einen Text, eine Aktion –, das auf keinen Fall von seiner Rezeption getrennt werden kann. An dieser Definition ist nichts Einzigartiges; sie entspricht den fast kanonischen Anliegen der postmodernen und poststrukturalistischen Theorien, welche die Dualitäten von Subjekt und Objekt bzw. Selbst und Anderem dekonstruieren. Diese Verunsicherung fixer Positionen und Bedeutungen wird als Ermächtigung des Beobachters/Lesers verstanden, der nun durch seine Interaktionen in die Generierung von Bedeutung eingreift. Diese Nichtautonomie der Performance (ihre Abhängigkeit vom Publikum) brachte die Postmodernisten dazu, ihre Provokationen als eine willkommene Grenze für die großen Erzählungen und die mutmaßliche Autonomie und Autorität des Kunstwerkes zu verkünden. Donna Haraway arbeitet in ihrem Aufsatz über Objektivität mit dem Titel *Situated Knowledges* eine postmoderne Darstellung des (wissenschaftlichen oder anderweitigen) Untersuchungsobjekts aus. „Geortete Kenntnisse erfordern, dass der Untersuchungsgegenstand als Akteur und Agent dargestellt wird, nicht als Projektionsfläche, Terrain oder Ressource, letztendlich niemals als ein Sklave des Herrn, der die Dialektik absperrt kraft seines einzigartigen ‚objektiven‘ Wissens.“¹³ Haraways Statement ist vergleichbar mit Frieds Behauptung, dass „insofern als das literalistische Werk vom Betrachter abhängig ist, [es] ohne ihn unvollständig ist“ (Fried, 140). Beide Statements charakterisieren die besagten Objekte als Akteure. Für Haraway befreit dies „vorher passive Kategorien von Wissensgegenständen“¹⁴. Für Fried signalisiert die Befreiung des Objekts, dass es unzulänglich und auf beunruhigende Weise abhängig vom Betrachter ist. Er beschreibt ein derart abhängiges Objekt als abwechselnd anwidernd und bedrohlich. Zunächst scheint es, als hätte es der ideale modernistische Betrachter – vielleicht das

or steel form provokes a crisis to the centrality of the viewer. This doesn't happen for Fried with a proper modernist object, a painting by Noland or Olitski, for instance, because it is just like him; it doesn't confront him, it models an ideal sense of himself – autonomous, slightly removed, extraordinary but not showy, meaningful but not obvious, deep but not durational (i.e. mortal). Fried's reaction admits an anxious relationship between recognition and resemblance (the childish saying is “it takes one to know one”) which gets obscured in many postmodern “readings” of both art objects and performance.

The notion of performance which I find productively provocative expands Fried's (obliquely rendered) analysis of the performative and also asks questions about gender, the body and subjectivity. I would say performance concerns something – an object, text or action, – which can't be definitively separated from its reception. There is nothing unique in this definition; it corresponds to the almost canonical concerns of postmodern and poststructural theories which deconstruct the dualities of subject and object, self and other. This unsettling of fixed positions and meanings is understood as empowering to the observer/reader, who now intervenes in the production of meaning through his or her interactions. This non-autonomy of performance (its reliance on the audience) caused postmodernists to herald its provocations as a welcome limit on master narratives and the presumed autonomy and authority of the work of art. Donna Haraway elaborates a postmodern account of the object of inquiry (scientific or otherwise) in her essay on objectivity entitled *Situated Knowledges*. “Situated knowledges require that the object of knowledge be pictured as an actor and agent, not a screen or a ground or a resource, never finally as a slave to the master that closes off the dialectic in his unique agency of ‘objective’ knowledge.”¹³ Haraway's statement is comparable to Fried's claim that “inasmuch as literalist work *depends* on the beholder, is *incomplete* without him”(Fried, 140). Both of these statements characterize the objects in question as active agents. For Haraway, this liberates “previously passive categories of objects of knowledge”.¹⁴ For Fried the liberation of the object signals that it is deficient and

Privileg genießend, weiß, männlich und der Mittelklasse angehörig zu sein – nicht nötig von der Kunst benötigt zu werden. Er hat keine Lust Akteur auf der Bühne zu werden. Andererseits haben Frieds Beschreibungen einen Anflug von einer Sehnsucht, sich dem Kunstwerk mit einer passiven Selbstvergessenheit zu *unterwerfen*, vor der einen aber die Reflexivität der postmodernen Be- trachtungssituation abhält.

Frieds Vorschriften in ihr Gegenteil verkehrend – das heißt sich selbst gegen das Theater inszenierend und gleichzeitig das Performative feiernd¹⁵ – behauptete die Performancekunst der 60er und 70er Jahre (wird oft als anmaßend interpretiert) eine Art Authentizität des Körpers gegenüber der Täuschung und Verkleidung von Figuren, Story, Kostüm, die man im Allgemeinen mit dem Theater verband. Ob diese Experimente – von so unterschiedlichen Praktikern wie Vito Acconci, Ana Mendieta, Carolee Schneemann, Marina Abramovic und Ulay, Chris Burden oder Dennis Oppenheim – eine modernistische Auseinandersetzung mit „Ursprung“ und „Gegenwart“ (hier im menschlichen Körper gelegen) darstellen oder die Unmöglichkeit, diese Gegenwart zu inszenieren, ist diskutierbar.¹⁶ Ungeachtet dieser Ambivalenz entwickelte sich aus diesen frühen Arbeiten eine Sprache der Performancekunst, die vorsätzlich einen Keil zwischen Performancekunst und Theatralität trieb. Obwohl die nächste Generation von Performancekünstlern schrittweise gesprochenen Text, Kostüme, Musik, Figuren und in jüngerer Zeit Video wieder einverlebte, kamen diese Elemente oft auf eine theoretisch unreflektierte Weise wieder hinzu. Während Performance und Performativität nach allgemeinem Verständnis von zentraler Bedeutung für die postmoderne Kunst sind, muss das Verhältnis von Theatralität und Performance noch näher ausgeleuchtet werden, wenn auch viele KünstlerInnen¹⁷ weiter dessen Raum ausloten.

Das ambivalente Theatralische

Ist Theatralität bloß ein Synonym für die Performativität der postmodernen Kultur oder kann der Begriff mit einer spezifischeren Referenz aufwarten? Was mich betrifft, obwohl der Begriff von Fried vergiftet bleibt, fühle ich¹⁸ keine Notwendigkeit ihn zu retten. In der Tat passt es mir ins Konzept einen Begriff zu verwenden, der sowohl Enthusiasmus als auch Abscheu konnotiert. Das Theatralische selbst löst so eine Oszillation aus. Meine Wahrnehmung dieses „ambivalenten“ Theatralischen ist von Fried beeinflusst, wie auch von vielen anderen vernakulären und theoretischen Verwendungen dieses Wortes.

troublingly dependent on the viewer. He describes an object so contingent as to be alternately cloying and threatening. It would seem that the ideal modernist spectator – perhaps enjoying the privilege of being white, middle class and male – doesn't need to be needed by the art. He has no desire to become an actor in the scene. To the contrary, Fried's descriptions are tinged with a longing to *submit* to the work of art with a passive abandon which the reflexivity of the postmodern viewing situation discourages.

In following Fried's prescription in a contrary manner – that is, staging itself against theatre while celebrating the performative¹⁵ – performance art in the 60's and 70's (is often read as asserting) asserted a kind of authenticity of the body against the pretense and disguise of character, narrative, costume, usually associated with the theatre. Whether these experiments – by practitioners as varied as Vito Acconci, Ana Mendieta, Carolee Schneeman, Marina Abramovic and Ulay, Chris Burden, Dennis Oppenheim – represent a modernist investment in “origin” and “presence” (here located in the human body), or were staging the impossibility of this presence, is arguable.¹⁶ Regardless of this ambivalence, a language of performance art developed out of these early works that purposely drove a wedge between performance art and theatricality. While the next generation of performance artists gradually reincorporated spoken text, costume, music, character and more recently video, these elements often reentered in an untheorized manner. While performance and performativity have been understood as central to postmodern art, the relationship between theatricality and performance art has yet to be figured even though many artists¹⁷ continue to explore its range.

The Ambivalent Theatrical

Is theatricality simply a synonym for the performativity of postmodern culture or can the term provide a more specific reference? For me, although theatricality remains salted with Fried's venom I feel no need to rescue it. In fact it suits my purpose to use a term which connotes both enthusiasm and loathing. The theatrical itself induces such an oscillation. My sense

Im allgemeinen Jargon ist Theater *theatralisch*, wenn es sich selbst zitiert, wenn es seine eigenen Merkmale in den Vordergrund rückt oder übertreibt – wenn es seine Bühnenhaftigkeit auf die Bühne bringt. Doch stellen die Beispiele für das *Theatralische*, die mich interessieren, eine größere Kluft dar als diese Autoreferentialität, vielleicht weil sie außerhalb des eigentlichen Theaters passieren und sich so der Definition als Autoreflexivität des Theaters widersetzen. Der Kunstkritiker Henry Sayre, dessen Buch *The Object of Performance* eine Bewertung der amerikanischen Avantgarde der Siebziger in Bezug auf die Performance bot, stellt fest, dass „Theatralität als jene Neigung in der bildenden Kunst erachtet werden könnte, nach der sich ein Werk im Geist des Betrachters als etwas anderes herausstellen sollte, als es gemäß unserer Erfahrung eigentlich ist.“ Wenn ich seiner Beschreibung folge und sie nicht auf die bildende Kunst beschränke, würde ich sagen, die Theatralität generiert eine *zwingende Erfahrung von etwas, das nicht überzeugend ist*. Und diese Möglichkeit, sinnvolle Erfahrung zu manifestieren und gleichzeitig Wahrheitsansprüche zu scheuen, ist das Potenzial der Theatralität. Das scheint damit übereinzustimmen, wie Roland Barthes die Funktion der „dritten Bedeutung“ in seinem gleichnamigen Aufsatz aus dem Jahre 1970 beschreibt.

„Ich realisierte dann, dass der ‚Skandal‘, der Zusatz oder die Abweichung, die dieser klassischen Darstellung der Trauer auferlegt wurde, ganz deutlich von einer ganz feinen Beziehung herrührte: jener des tiefen Kopftuchs, der geschlossenen Augen und des nach außen gewölbten Munds [...] von einer Beziehung zwischen der ‚Tiefe‘ des Kopftuches, abnorm knapp über den Augenbrauen getragen wie bei den Verkleidungen, die danach streben einen albernen und dummen Ausdruck zu erzeugen, der gekrümmte Akzent geformt von den alten verblassten Augenbrauen, die unmäßige Krümmung der gesenkten Augenlider, eng beisammen, aber anscheinend blinzelnd, und der Strich des halboffenen Mundes, der übereinstimmt mit der Linie des Kopftuchs und jener der Brauen, metaphorisch gesprochen, wie ein Fisch auf dem Trockenen‘. All diese Merkmale (das absurd tiefe Kopftuch, die alte Frau, die blinzelnden Augenlider, der Fisch) haben als vage Referenz so etwas wie niedrige Sprache, die Sprache einer ziemlich armseligen Verkleidung. Vereint mit der edlen Trauer der offensichtlichen Bedeutung, formen sie einen so feinen Dialogismus, dass man für dessen Intentionalität nicht garantieren kann. Das Charakteristikum dieser dritten Bedeutung – zumindest bei Eisenstein – lässt die Grenzlinie zwischen Ausdruck und Verkleidung tatsächlich verschwimmen, stellt diese Oszillation aber auch recht lakonisch dar: eine elliptische

of this “ambivalent” theatrical accretes from Fried as well as from a variety of vernacular and theoretical uses of the term.

In general parlance, theatre is theatrical when it quotes itself, when it foregrounds or exaggerates its own characteristics – when it stages its staginess. However, the instances of the theatrical which interest me pose a larger gap than this self-referentiality, perhaps because they occur outside the theatre proper and so defy the definition of theatricality as theater's self-consciousness. Art critic Henry Sayre whose book, *The Object of Performance*, offered an assessment of the American seventies' avant-garde in relation to performance, states that “theatricality may be considered that propensity in the visual arts for a work to reveal itself within the mind of the beholder as something other than what it is known empirically to be”. Following his description, and not limiting it to the visual arts, I would say that theatricality generates a *compelling experience of something which isn't convincing*. And it is this possibility for manifesting meaningful experience, while eschewing truth claims, which is theatricality's potential. This seems to correspond to how Roland Barthes describes the function of the “third meaning” in his 1970 essay by that name.

“I realized then that the ‘scandal’, the supplement or deviation imposed upon this classical representation of grief, derived quite explicitly from a tenuous relation: that of the low kerchief, the closed eyes, and the convex mouth [...] from a relation between the ‘lowness’ of the kerchief, worn abnormally close to the eyebrows as in those disguises which seek to create a foolish and stupid expression, the circumflex accent formed by the old, faded eyebrows, the excessive curve of the lowered eyelids, close-set but apparently squinting, and the bar of the half open mouth corresponding to the curve of the kerchief and to that of the brows, metaphorically speaking ‘like a fish out of water’. All these features (the absurdly low kerchief, the old woman, the squinting eyelids, the fish) have as a vague reference a somewhat low language, the language of a rather pathetic disguise. United with the noble grief of the obvious meaning, they form a dialogism so tenuous that there is no guarantee of its

Emphase sozusagen, ein komplexes, sehr verzwicktes Arrangement (da es eine Temporalität der Bedeutung impliziert)."¹⁸

Was Barthes als „dritte Bedeutung“ beschreibt, ist diese zwingende Erfahrung von etwas, das nicht überzeugend ist. Die dritte Bedeutung ist eine Art Exzess, eine „unscharfe“ Bedeutung, welche die direktere „offensichtliche“ Bedeutung verkompliziert, aber nicht außer Kraft setzt. „Die unscharfe Bedeutung hat dann wohl etwas mit Verkleidung zu tun [...] Ein Schauspieler verkleidet sich zwei Mal (einmal als Figur in der Geschichte, einmal als Akteur in der Dramaturgie [...] ohne dass die eine Verkleidung die andere zerstört; eine Schichtung von Bedeutungen, die der vorherigen immer erlaubt weiterzubestehen, wie in einer geologischen Formation, das Gegenteil zu sagen ohne die Sache, der widersprochen wird, zu leugnen.“¹⁹ Barthes ortet diese „nicht verneinende Farce des Ausdrucks“²⁰ in einer Serie von Standbildern aus Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (1925).

Barthes' Beschreibung dieser unscharfen Bedeutung erinnert an eine zeitgenössische Ästhetik, die ich jetzt das „ambivalente“ Theatralische nenne. Diese Theatralität verwendet, was Barthes als „die Sprache einer ziemlich armseligen Verkleidung“ beschreibt. Eine Spannung zwischen der intentionalen Aufrichtigkeit der offensichtlichen Bedeutung und der Abweichung, die durch den Exzess des Ausdrucks auferlegt wird, ist notwendig dafür, dass die dritte Bedeutung in dieser ambivalenten Position gehalten wird, daran gehindert wird, völlig in Ironie oder Camp abzugleiten. Dieses ambivalente Theatralische bringt einfache Lesarten der Performance als Aktion, Präsenz, Authentizität oder Ausdruck durcheinander und lässt ein Ringen mit Bedeutungen in das Werk einfließen. Da das ambivalente Theatralische eine Form des Performativen ist, hat es auch eine Beziehung zu einigen der strukturellen Grundlagen der Performance wie Situation, Präsenz, Dauer und Objekthaftigkeit, die ich schon besprochen habe. Weiterführende Erörterungen des ambivalenten Theatralischen werden Fragen des Körpers, der kritischen Distanz, der Materialität, Tod und Raum berühren. Diese Eigenschaften bilden eine im Entstehen begriffene Beschreibung der Bedingungen der Theatralität und einer ganz besonderen Beziehung, gemäß der das ambivalente Theatralische die Performance von sich selbst distanziert.

intentionality. The characteristic of this third meaning – at least in Eisenstein – actually blurs the limit separating expression from disguise, but also presents this oscillation quite succinctly: an elliptical emphasis, so to speak, a complex, very intricate arrangement (for it implies a temporality of signification).“¹⁸

It is this compelling experience of something which isn't convincing which Barthes describes as the “third meaning”. The third meaning is a kind of excess, an “obtuse” meaning which complicates but doesn't invalidate the more direct “obvious” meaning. “The obtuse meaning, then, has something to do with disguise [...] An actor disguises himself twice over (once as actor in the anecdote, once as actor in the dramaturgy), without the one disguise destroying the other; a layering of meanings which always allows the previous one to subsist, as in a geological formation; to speak the contrary without renouncing the thing contradicted.”¹⁹ Barthes locates this “non negating mockery of expression”²⁰ in a series of stills from Eisenstein's *Battleship Potemkin* (1925).

Barthes' description of this obtuse meaning is evocative of a contemporary aesthetic which I am calling the “ambivalent” theatrical. This theatricality employs what Barthes describes as “the language of a rather pathetic disguise”. A tension between the sincerity of intention of the obvious meaning and the deviation imposed by the excess of the expression is necessary to hold the third meaning in this ambivalent position, to stop it from slipping entirely into irony or camp. This ambivalent theatrical confounds simple readings of the performance as action, or presence, or authenticity, or expression and introduces a struggle with signification into the work. As the ambivalent theatrical is a mode of the performative, it shares a relationship to some of performance's structuring conditions such as situation, presence, duration and objecthood, which have already been discussed. Further discussion of this ambivalent theatrical will touch on questions of the body, critical distance, materiality, death, and space. These qualities form a nascent description of the conditions of theatricality and a particular relation whereby the ambivalent theatrical distances the performance from itself.

Fühle, wie du fällst

Die Oszillation zwischen unscharfer und offensichtlicher Bedeutung, die Barthes beschreibt, impliziert eine Temporalität, die an folgendes Statement von Fried erinnert: „Die literalistische Beschäftigung mit Zeit – präziser ausgedrückt, mit *der Dauer der Erfahrung – ist*, wie ich meine, paradigmatisch theatralisch: so als stünde das Theater dem Betrachter gegenüber und isoliert ihn dabei mit der Endlosigkeit nicht nur der Objekthaftigkeit, sondern der Zeit, oder als wäre das Gefühl, welches das Theater im Grunde anspricht, ein Gefühl der Temporalität, von vergangener und kommender Zeit, gleichzeitig herannahend und verschwindend, wie aus einer unendlichen Perspektive wahrgenommen“ (Fried, 145).

Dieses Gefühl von Temporalität ist auch die Zeit der Propriozeption (Eigenwahrnehmung oder Tiefensensibilität), des Körpers komplexer Erfahrung seiner selbst. Die Propriozeption erfolgt „durch die sensorischen Nerven mit spezialisierten Rezeptoren, die Muskeldehnung, Zug auf den Sehnen, Gelenkkompression und Position des Kopfes in Bezug auf die Schwerkraft aufzeichnen“. ²¹ Diese Informationen werden verarbeitet von der „somatosensorischen Rinde des Großhirns [...] das Kleinhirn ist insbesondere verantwortlich für die ständige Koordination und Korrektur von Haltung, Bewegung und Muskeltonizität. Was sogar noch faszinierender ist, behält es das Bild davon, wo man gerade gewesen ist, wo man im Augenblick ist; und es projiziert, wo man als nächstes hingehört. Kennen Sie das Gefühl, wenn Sie mit dem Fuß nach einer Stufe tasten und das ist keine? In solchen Fällen unterscheidet sich ihre Gehirnprojektion von der Wirklichkeit.“ (ibid) Die Angst davor, dass einem ein Bein gestellt wird oder durch unseren Körper/als unser Körper bloßgestellt zu werden, liegt dieser propriozeptiven Zeit zugrunde und passt zu Frieds ängstlicher Beschreibung. Sie zeugt von der Fortdauer einer Dualität von Geist und Körper, nach der die Vollkommenheit (reine Gegenwart) des „immateriellen“ Geistes dem Prozess (Dauer) des materiellen Körpers entgegengestellt wird. Propriozeptive Reaktionen erinnern uns daran, dass wir nicht von einem Geist ausgehen können, der den Körper wie ein Objekt oder Gefäß belebt, sondern von einem Körperbewusstsein, vermittels dessen wir die Welt erfahren.

Stehe zurück

Die modernistische Sensibilität erhebt Einspruch gegen die alles umhüllende Natur der grundlegenden Reziprozität von Subjekt und Objekt in der performativen Interaktion. In Frieds an Greenberg gemahnendem Urteil (die Frage betreffend, was in der

Feel Yourself Falling

The oscillation of the obtuse and obvious meaning which Barthes describes implies a temporality of signification which brings to mind Fried's statement that: “The literalist preoccupation with time – more precisely, with the *duration of experience – is*, I suggest, paradigmatically theatrical: as though theatre confronts the beholder, and thereby isolates him, with the endlessness not just of objecthood but of *time*; or as though the sense which, at bottom, theatre addresses is a sense of temporality, of time both passing and to come, simultaneously approaching and receding, as if apprehended in an infinite perspective” (Fried, 145).

This sense of temporality is also the time of proprioception, the body's complex experience of itself. Proprioception is carried out by “the sensory nerves with specialized receptors to record muscle stretch, pull on tendons, joint compression and the position of your head in relation to gravity”. ²¹ This information is processed by the “somatosensory cortex of the cerebrum [...] The cerebellum, in particular, is responsible for constant coordination and correction of posture, movement and muscle tone. Even more fascinating, it holds the image of where you just were, where you are now, and it projects where you will go next. Remember the sensation of reaching for a stair with your foot when there was none? Your brain projection was different from actuality”. (ibid) A fear of being tripped up, or exposed by/as our bodies in this proprioceptive time fits Fried's anxious description. It is evidence of the persistence of a mind/body duality whereby the perfection (presentness) of the “immaterial” mind is pitted against the process (duration) of the material body. Proprioceptive responses remind us that it is not a mind which animates the body as an object or vessel, but a body consciousness by which we experience the world.

Stand Back

Modernist sensibility objects to the enveloping nature of the constitutive reciprocity of subject and object in the performative interaction. In Fried's Greenbergian formulation of judgment (concerning what is *authentic*

Kunst *authentisch* und *zwingend* ist) ist Distanz eine Grundvoraussetzung für Objektivität. Wenn die postmoderne Performance die Intersubjektivität privilegiert, den Essentialismus anficht und hartnäckige Cartesianische Gegensätze zwischen Subjekt und Objekt dekonstruiert, macht sie die Idee der Distanz als Quelle der Objektivität vorsätzlich unhaltbar. Dennoch sollte man diese Distanz/Objektivität selbst nicht ausschließlich mit einem rückwärtigen modernistischen Formalismus gleichsetzen. Aus der Perspektive der postmodernen Wissenschaft schreibend, theoretisiert Donna Haraway über eine feministische Objektivität, die bedingt ist, ein „geortetes Wissen“, das immer durch Eingeständnis seiner Perspektive oder seines Ortes kontextualisiert wird. Der Performancetheoretiker Jon Erickson ficht die Dualität von Subjekt und Objekt an und beschreibt die Vergegenständlichung als eine Bewegung, einen Prozess, „der niemals völlig vollendet werden kann. Es ist in Wirklichkeit ein Aspekt der Funktion des Bewusstseins, dass es Dinge vergegenständlichen muss, um sie von vornherein zu erkennen; dazu dient die Erinnerung. Das Projekt der Vergegenständlichung ist notwendigerweise unvollständig. Ein ‚Kunstgegenstand‘, ein ‚literarischer Gegenstand‘, sogar ein ‚theoretischer Gegenstand‘ ist nichts Statisches; stattdessen ist es etwas, dass ständig neu vergegenständlicht wird, solange man ihm Aufmerksamkeit schenkt [...] Die große Frage in der Kunst oder im künstlerischen Leben ist, ob man anderen erlauben soll, einen zu vergegenständlichen, oder versuchen soll seine eigene Vergegenständlichung in die Hand zu nehmen [...] Das ist ein Performanceproblem, eine Art Selbstvergegenständlichung oder Selbstgestaltung“.²²

Die zufälligen Konstellationen von Akteur und Betrachter müssen die Distanz nicht in sich zusammenstürzen lassen, doch könnte die Performance des einen die Bewegung auslösen, die notwendig ist, um eine Distanz zwischen Subjekt und Objekt zu schaffen, ohne aber diese beiden Positionen erstarren zu lassen.²³

Die ambivalente Theatralität reißt eine Kluft auf, die kein „Außen“ postuliert, sondern den Ausdruck von innen befremdend macht. Das ambivalente Theatralische arbeitet gegen die totalisierenden Effekte der Interaktivität, um etwas einzuspeisen, das in die eindringliche Erfahrung hineingelesen werden muss (etwas Bedeutungserzeugendes). Unschärfer als ein Brechtsches Distanzierungsmitel bringt es den Betrachter aber in ähnlicher Weise aus einer exklusiven Beziehung zum Objekt/zur Performance heraus. Das Theatralische arbeitet gegen die Präsenz der Performance, aber anstatt das Performative zu negieren, braucht es ein Performance-Umfeld, um darin wirken zu können.

and *compelling* in art) a distance necessary for objectivity is essential. Postmodern performance's privileging of intersubjectivity contests essentialism and deconstructs persistent Cartesian oppositions between subject and object – it purposely makes untenable the notion of distance as objectivity. Yet this distance/objectivity itself should not be solely equated with a retrograde modernist formalism. Donna Haraway, writing from the perspective of postmodern science, theorizes about a feminist objectivity which is conditional, a “situated knowledge” always contextualized by admitting its perspective or location. Performance theorist Jon Erickson refutes the dualities of subject/object and describes objectification as a movement or process “which is never fully completed. It is in fact an aspect of ongoing consciousness that it needs to objectify things in order to recognize them in the first place; this is a function of memory. The project of objectification is necessarily an incomplete one. An ‘art object’, a ‘literary object’, even a ‘theoretical object’ is not something static; rather, it is something that is always being objectified as long as attention is paid to it [...] The big question in art or in an artful life is whether to allow others to objectify you or to try and take control of your own objectification [...] This is a performance problem, a kind of self-objectification as self-fashioning“.²²

The contingencies of performer and spectator need not collapse distance, but as Erickson suggests, one's performance may initiate the movement necessary to put distance between subject and object without ossifying either position.²³

Ambivalent theatricality opens up a gap which posits no “outside” but makes strange from inside the expression. The ambivalent theatrical works against the totalizing effects of interactivity to inject something that must be read (something which is signifying) into the immersive experience. More obtuse than a Brechtian distanciation device, it similarly brings the spectator out of a exclusive relationship to the object/performance. The theatrical works against the presence of performance but rather than negating the performative it requires a performance environment to operate within.

Körper, Dia-Projektor, Haufen der Verrottung...

In seiner Erscheinungsform mittels Verkleidung, Make-up, falscher Akzente – ein ambivalenter Exzess der Bedeutungen – ist diese dritte Bedeutung durch Materialität greifbar. Objekthaftigkeit ist so eine Materialität, das heißt der Stoff der Welt – Make-up oder Stahlträger – unberührt von höherem Zweck oder höherer Bedeutung. Die Materialität bietet eine Möglichkeit, sich dagegen zu widersetzen, total als Bedeutung konsumiert zu werden, lesbar zu sein. Folglich ist das Theatralische etwas, das suggeriert, einer Interpretation zur Verfügung zu stehen, sich dieser aber dann doch durch seine Ambivalenz, seine *Dicke*, widersetzt. Diese Art von Widerstand verbindet die Materialität wieder mit dem Körper, der sich (aus unserer menschlichen Perspektive) niemals völlig mit anderer Materie zusammenschließt, niemals ein Gegenstand in einem Feld von Gegenständen wird, sich niemals völlig dematerialisiert, um ein Zeichen zu werden. Erickson beschreibt das Dilemma des Körpers in seiner Beziehung zu sowohl modernistischer Gegenwart und postmodernistischer Dematerialisierung: „Also bleibt ein zweifaches Problem des Körpers in der Performance; wenn man die Absicht hat, den Körper selbst als Fleisch, als Körperlichkeit, als lebender Organismus, der selbst frei von Zeichen ist, zu präsentieren, bleibt er nichtsdestotrotz ein Zeichen – allermindestens das Zeichen von ‚der Körper‘, ‚Sterblichkeit‘, ‚Sinnlichkeit‘. Er ist *nicht in ausreichendem Maße* reiner Körper. Wenn man die Absicht hat, den Körper des Akteurs in erster Linie als Zeichen, Idee, oder Repräsentation zu präsentieren, kommt immer die Körperlichkeit dazwischen, und er ist *zu sehr* Körper.“²⁴

Das Übersprechen zwischen dem Schauspiel der Materialität als Gegenwart und dem Zeichen als Abwesenheit wird von der Theatralität erhöht, die sich sowohl als Material als auch als Zeichen einschaltet. Diese Materialität manifestiert keine seelenartige Anwesenheit, sondern die problematische, materielle, endliche und vom Lauf der Zeit geprägte Gegenwart des Körpers. Die frühe Performancekunst und Körperkunst hinterfragte nicht nur den Status des Kunstgegenstandes als Ware, sondern machte sich auch die befangene Anwesenheit von Zuschauern im Galerieraum zunutze (die im Gegensatz zur Dunkelheit im Theater das Körperbewusstsein des Zuschauers verstärkt), um die Problematik der Objekteigenschaften des Körpers zu inszenieren. Wenn man den Körper als Material verwendet, verknüpft man das assoziativ mit einer Hinterfragung der trägen, stabilen und gegenständlichen Eigenschaften anderer lebloser Materialien.

Body, slide projector, piles of rotting...

In its manifestation through disguise, makeup, false accents – an ambivalent excess of signification – this third meaning is manifest through materiality. Objecthood is such a materiality, that is, the stuff of the world – makeup or steel I beams – not transformed by a higher purpose or meaning. Materiality offers a resistance to being totally consumed as meaning, to being readable. Thus the theatrical is something which suggests it is available to be read but resists such a reading by its ambivalence, its *thickness*. This type of resistance links the material back to the body, which (from our human perspective) never totally integrates with other matter, never becomes one object in a field of objects, never fully dematerializes to become a sign. Erickson describes the dilemma of the body, in relation to both modernist presence and postmodernist dematerialization: “So the problem of the body in performance remains two-fold; when the intention is to present the body itself as flesh, as corporeality, as living organism itself free of signs, it remains a sign none the less – at the very least the sign of ‘the body’, ‘mortality’, ‘sensuality’. It is not *enough* of a pure corpus. When the intention is to present the performer’s body as a primarily a sign, idea, or representation, corporeality always intervenes, and it is *too much* of a body.”²⁴

The crosstalk between plays of materiality as presence and sign as absence, are heightened by theatricality, which weighs in as both material and sign. This materiality doesn’t manifest a soul-like presence, but the problematic material, finite, durational presence of the body. Early performance and body art not only questioned the art object as commodity but made use of the uneasy presence of spectators in the gallery space (which, as opposed to the darkness of the theatre, heightens the viewer’s physical awareness) to stage the problematics of the object qualities of the body. To use the body as material is to question the inert, stable, objective, qualities of other inanimate materials by association.

Frauenhände oder die Hände einer Frau

Im radikalen „Drag“ strebt man oft danach, eine Schicht weiblicher Charakteristika hinzuzufügen ohne die Männlichen zu verschleiern – zum Beispiel wäre die Praxis seinen Schnauzbart zu behalten, obwohl man alle anderen Merkmale weiblich gemacht hat, die Art Verkleidung, wie sie von der dritten Bedeutung beschrieben wird. Doch unter dem Patriarchat hat die *Weiblichkeit* diese geschichtete, widerstandsfähige Bedeutung, die Barthes beschreibt, nicht ohne Umstände entwickeln können. Obwohl die patriarchalischen Diskurse die körperliche Erfahrung und deren Haltlosigkeiten traditionellerweise als weiblich verunglimpt haben, haben sie auch die „Inauthentizitäten“ der Theatralität dem Bereich des Weiblichen zugewiesen. Das Weibliche/der weibliche Körper ist beharrlich als exzessiv, mysteriös, explizit materiell – in der Tat „unlesbar“ – konstruiert worden. Warum hat man sich diese Unverständlichkeit nie als eine Komplikation oder dritte Bedeutung vorgestellt, die eine homogene Interpretation des Weiblichen unterminiert? Die „Unverständlichkeit“ der Frau ist mit ihrer „offensichtlichen“ Bedeutung verschmolzen worden. Ihre weibliche „Unlesbarkeit“ verknöchert anstatt zu oszillieren.²⁵ Eine Menge jüngerer Performance-Arbeiten von Frauen hinterfragen, welche Art von „Verkleidung“ oder Akzent Auswirkungen auf die Vorherrschaft der „offensichtlichen“ Interpretation der Frau als weiblich haben könnte. Es ist ein schwieriger Akt – um „unscharf“ zu bleiben, muss das ambivalente Theatralische genug von seiner offensichtlichen, buchstäblichen oder traditionellen Bedeutung zurück behalten, um seine Mehrdeutigkeit nicht zuzuschütten. Für eine Akteurin bedeutet das, nicht zur Gänze aus dem Weiblichen herauszuschlüpfen, sondern es gegen sich selbst auszuspielen oder sogar Teile des Körpers gegen den Ganzen auszuspielen. Es scheint auch auf der Hand zu liegen, dass die Interpretation der Theatralität oder der „dritten Bedeutung“ kulturell bedingt ist. Nicht jeder ist willens oder in der Lage, in einem Zeichen Ambivalenz zu entdecken.

Der Raum als Bühne

Das Theatralische hat mit Raum, Bewegung und Distanz zu tun. Es findet statt, findet buchstäblich „eine Stätte“. Das theatralische Subjekt ist um Auftritte und Abgänge herum organisiert. Auftritte und Abgänge treiben die Handlung voran oder schaffen ihre eigene grundlegende Handlungsstruktur. Sowohl das cinematische als auch das digitale Subjekt (nehmen wir der Einfachheit halber an, wir wissen, was damit gemeint ist) kann im Zeitgefüge neu zusammengesetzt werden – es ist nicht einmal sinnvoll, von dessen

A Woman's Hands or the Hands of a Woman

Radical drag often seeks to add a layer of feminine characteristics without obscuring masculine ones – for instance, the practice of keeping one's mustache while all other features are feminized would be the kind of disguise described by the third meaning. Yet *femininity* under patriarchy hasn't easily produced the layered, resistant meaning which Barthes describes. Although patriarchal discourses have traditionally denigrated bodily experience and its instabilities as feminine, so too have they placed the “inauthenticities” of theatricality on the side of the feminine. The female/body has been persistently constructed as excessive, mysterious, explicitly material – in fact, “unreadable”. Why hasn't this obscurity been figured as a complication or third meaning which undermines an homogeneous reading of the feminine? Woman's “obscurity” has been conflated with her “obvious” meaning. Her feminine “unreadability” ossifies instead of oscillates.²⁵ Much recent performance work by women questions what kind of “disguise” or accent would interfere with the predominance of woman's “obvious” reading as female. It is a difficult act – to remain “obtuse” the ambivalent theatrical must retain enough of its obvious, literal, or traditional meaning so as not to overwhelm its ambiguity. For a female performer, this means not slipping completely out of the feminine, but playing it against itself, or even playing parts of the body against the whole. It also seems evident that the reading of “theatricality” or the “third meaning” is cultural. Not everyone is able or willing to find the ambivalence in the sign.

Staged Space

The theatrical is concerned with space, movement and distance. It literally “takes place”. The theatrical subject is organized around entrances and exits. Entrances and exits drive the narrative or create a basic narrative of their own. The cinematic and the digital subject (let's imagine for the sake of brevity that we know what such things are) can both be reorganized in time – it doesn't even make sense to speak of their “fragmentation”, for existing as a collection of fragments is their natural state. The theatrical subject,

„Fragmentierung“ zu sprechen, da eine Existenz als Sammlung von Fragmenten ihr natürlicher Zustand ist. Das theatralische Subjekt jedoch kann nur den Raum „schneiden“, indem es auftritt und abgeht. Gebunden an physikalische Grenzen, kann das theatralische Subjekt die Bühne verlassen, aber es kann nicht wirklich verschwinden; während es am Leben ist, ist es niemals wirklich „abwesend“. (Daher die Notwendigkeit einer Anwesenheit, die das Publikum eine greifbare Abwesenheit fühlen lässt, wenn der Akteur die Bühne verlässt).²⁶ Der Tod verfolgt den Körper des Akteurs, seine Sterblichkeit wird, fast unmerklich, immer gezeigt. Den Tod aufzuführen bereitet jedoch logistische Probleme. Die Leiche, die mitten auf der Bühne liegt, hat zur Folge, dass die Handlung abbricht.

Fried mag wohl minimalistische Objekte für ihre inszenierte Präsenz kritisiert haben, doch erkannte er, dass diese Präsenz von einer Absenz abhing, einem Gefühl von Leere, das sich der Betrachter gezwungen fühlte zu füllen. Zumindest eine minimalistische Skulptur inspirierte Fried als Kritiker; Tony Smiths ca. 1,8 Meter hoher schwarzer Stahlwürfel *Die* (1962) lässt einen Vergleich mit einer erschossenen, aber noch nicht von der Bühne geschleppten Menschengestalt zu. Sie stellt weiter und weiter eine Todesszene dar, um den Betrachter beharrlich an ihre Leblosigkeit zu erinnern. Jeder sterbliche Körper mag einen Hauch der „abwesenden Anwesenheit“ des Todes in sich tragen, aber nur der finale Abgang wird die „gegenwärtige Abwesenheit“ manifestieren, und das erfordert, dass man etwas verlässt – nicht den Raum, sondern den Körper selbst.²⁷ Leblosigkeit gekennzeichnet durch die Abwesenheit des Geistes/der Seele bekräftigt in absentia das geheimnisvolle etwas Mehr des lebendigen Wesens. Wie soll man diese Kluft zwischen wirklichem Tod und theatralischem Tod theoretisch erörtern? Diese „sterblichen Überreste“ des Theatralischen sind instabil; sie riskieren in wirkliche Leblosigkeit abzugleiten und dabei ein „Objekt“ zu werden, oder aber sie blinzeln und atmen und werden somit untot. Auf der Bühne müssen die Toten tot bleiben, bis die Lichter ausgehen oder der Vorhang fällt. In einer Galerie bleiben die Lichter an und das Objekt geht nicht ab – das muss schon der Betrachter tun.

Bring das Geschäft zum Abschluss

Darstellungen der postmodernen Performativität sind reich an Beschreibungen der Fähigkeit der Performancekunst, Cartesiansche Dualitäten zu demonstrieren.²⁸ Im Idealfall bringt uns diese Demontage von Dualitäten einer in stärkerem Maße partizipatorisch geprägten Kultur näher, in der Oppositionen nicht mehr

however, can only “cut” into space, by entering and exiting. Bound by physical limits, the theatrical subject can exit the stage, but it can’t really disappear, while alive it is never really “absent”. (Thus the necessity of a presence that makes the audience feel a palpable absence when the performer leaves the stage).²⁶ Death haunts the performing body, its mortality is always subtly on display. However performing death presents logistical problems, the body lying center stage, has the effect of stopping the narrative.

While Fried may have critiqued minimalist objects for their staged presence, he recognized that this presence was contingent on an absence, a sense of emptiness which the viewer feels compelled to fill. At least one minimalist sculpture which inspired Fried’s criticism; Tony Smith’s six foot square black steel cube *Die* (1962), bears comparison with a body shot dead, but not yet dragged off stage. It continues to perform a death scene, to persistently remind the viewer of its lifelessness. Every mortal body may carry a whiff of death’s “absence presence”, but only the final exit will manifest the “present absence”, and this requires leaving, not the room, but the body itself.²⁷ Lifelessness, marked by an absence of spirit, confirms in absentia the mysterious something more of the animate being. How to theorize this gap between real death and a theatrical death? These theatrical “remains” are unstable, they risk slipping into real lifelessness, thereby becoming an “object” or alternately they may blink and breathe, and become undead. On stage, until the lights go out or the curtain comes down the dead must stay dead: in a gallery the lights stay bright and the object won’t exit – so the viewer has to.

Close the Deal

Accounts of postmodern performativity are rich with descriptions of performance art’s capacity for disassembling Cartesian dualities.²⁸ The ideal is that this disassembling of dualities brings us closer to a more participatory culture where opposition no longer provides the primary basis for the production of meaning. The ruling term or the status quo is decentered and must relinquish the authority to describe, control, authenticate the other. Postmodern performativity

die Hauptgrundlage zur Generierung von Bedeutung darstellen. Der vorherrschende Begriff oder der Status quo wird dezentriert und muss seine Herrschaft über Beschreibung, Kontrolle und Authentifizierung des anderen aufgeben. Postmoderne Performativität ist eine radikale Kritik des Strebens nach Authentizität. Die Metapher der Entfremdung (des Distanziert-Seins) entsprach existentialistischen Konzepten eines geteilten und seiner Authentizität beraubten Selbst, das von einer Massengesellschaft gezwungen wurde in „böser Absicht“ zu handeln und als Abbild zu leben. Heute scheint das Gefühl der Entfremdung gegenüber der Massengesellschaft von seinem Gegenteil abgelöst worden zu sein – einem Gefühl zu großer Nähe, Vereinnahmung über die Grenzen des Blickfelds hinaus, umhüllt vom Digitalen, Interaktiven und Globalen. Die existentialistische Entfremdung findet ihre Umkehrung in der Teilnahme und Performativität, die der Spätkapitalismus erfordert. Ich muss dann berücksichtigen, dass das Performative nicht nur mein potentielles Wesen beim Durchspielen der Rollen beschreibt, die mir die Gesellschaft zuschreibt, sondern meine Teilnahme auf einer Bühne, auf der ich mein Outfit und meinen Tonfall ändern und meine Zeilen improvisieren kann; aber ich kann nicht aufhören zu spielen, zu handeln, zu sprechen. Das Teuflische an der Schaffung seiner Wirklichkeit ist – man kann nicht aufhören.

Es erscheint jedoch fair anzunehmen, dass eine völlig intersubjektive Erfahrung des Eintauchens genauso eine Fiktion ist wie der Begriff eines objektiven Raumes außerhalb der Erfahrung. Wenn ich das Intersubjektive als etwas Gleichzeitiges akzeptiere, als einen gemeinsamen Schöpfungsakt von Subjekt und Objekt, ist die Fähigkeit die Positionen zu ändern von grundlegender Bedeutung. Wenn wir frei sein wollen, solche Veränderungen aufzuführen, benötigen wir eine kritische Distanz zu einem existentialistischen Begriff des Seins. Die Performance kann Methoden beinhalten, mit denen wir unser Selbst, unsere Situation und unsere Kultur fremd machen oder „entfremden“ – mit dem Ziel, diese Begriffe als Konstruktionen zu erkennen. Theatralität ist *ein* Name für eine Form, die einen kognitiven Sprung zwischen einer Erfahrung und deren Authentizität anbahnt. Die theatralische Erscheinungsform dieser Mehrdeutigkeit schichtet, *was sein könnte* auf das, *was ist*. Die Theatralität ist mehrdeutig, weil sie mit dem, was sie nicht ist, nicht in Konflikt steht. Die Theatralität arbeitet gegen das reibungslose Eintauchen in die *Präsenz* der Performance, aber sie braucht die Performance, um in ihr zu wirken. Die ambivalente Theatralität manifestiert sich oft als Irrtum oder als Fehleinschätzung; wird daher von Amateuren gut in Szene gesetzt. Wie der Soundeffekt an der falschen Stelle,

is a radical critique of the quest for authenticity. The metaphor of alienation (of being distanced) was commensurate with existentialist concepts of a self divided, made inauthentic, forced by mass society to act in “bad faith” and to live as a representation. Presently, a feeling of alienation from mass society seems to have been replaced by its opposite – a feeling of being held too close, in beyond the limits of focus, enveloped by the digital, the interactive, the global. Existentialist alienation finds its inverse in the participation and performativity which is required by late capitalism. I must consider, then, that the performative describes not only my potential agency as I act out the roles which society ascribes, but my participation in a scene in which I can change my outfit, alter my inflections, improvise my lines; but I can't stop acting, doing, speaking. The diabolical side of creating one's reality is – that you can't stop.

It seems fair, however, to assume that a completely intersubjective and immersive experience is as much a fiction as the notion of an objective space outside experience. If I accept the intersubjective as a simultaneity, a co-creation of subject and object, the ability to shift positions is essential. To be free to perform such shifts we require a critical distance from an essentialized sense of being. Performance can involve methods for making strange, “alienating” one's self, one's situation, one's culture, for the purpose of recognizing these as constructions. Theatricality is one name for a mode which initiates a cognitive jump between an experience and its authenticity. The theatrical manifestation of this ambiguity layers *what could be*, on top of *what is*. Theatricality is ambiguous because it is not at odds with what it is not. Theatricality works against the smooth, immersive, *presence* of the performance, but it needs the performance to work within. Ambivalent theatricality often manifests as an error, or a lapse in judgment; it is therefore well done by amateurs. Like the sound effect which doesn't happen on time, the accent which shifts from North to South, it calls the performance into question. It is both a longing and a limit. As theatricality is aligned with excess, disguise, false accents and ambiguity, it is not easily codified or willfully reproduced. Once codified into a style, theatricality ceases to become excessive

der Akzent, der sich von Norden nach Süden verschiebt, stellt sie die Performance in Frage. Sie ist gleichzeitig Begehrten und Grenze. Da die Theatralität mit Exzess, Verkleidung, falschen Akzenten und Mehrdeutigkeit verbunden ist, kann man sie nicht ohne weiteres festgeschreiben oder vorsätzlich reproduzieren. Wenn sie einmal in einen Stil festgeschrieben ist, ist die Theatralität nicht mehr exzessiv oder unscharf, sondern verändert sich in Richtung einer offensichtlichen Bedeutung. Was theatralisch oder exzessiv ist oder als Verkleidung erscheint, ändert sich von Epoche zu Epoche, während es gleichzeitig bei unseren Versuchen, eine offensichtliche Bedeutung zu bezeichnen, immer wieder hervorsprudelt. Da unsere kulturelle Lust auf Inauthentizität wächst, können wir uns nur in unserer Phantasie ausmalen, wo sich das Theatralische als nächstes offenbaren wird.

Erstmals veröffentlicht im Jahr 2000 in *Live at the End of the Century: Aspects of Performance Art in Vancouver*, Ed. Brice Canyon. The Visible Art Society: grunt gallery 2000, S. 36-55.

Anmerkung: Dieser Aufsatz begann ursprünglich mit einer etwas ausführlicheren Diskussion der Performance und Performancekunst. Ich habe ihn auf die Teile zusammengekürzt, die mir für diese Ausstellung am relevantesten erscheinen, insofern als sie sich mit Begriffen der Theatralität befassen.

Anmerkungen

1 Meine eigene Praxis ist eine Parallele zu der sich verändernden Bewertung des Begriffes theatralisch. Als Kunstdesignerin in den frühen Achtzigerjahren übernahm ich, wie man das halt so tut, eine pejorative Verwendung des Begriffes. Wenn wir sagten, dass ein Werk „theatralisch“ war, meinten wir, es würde das Publikum manipulieren und bedürfe einer Bühne. Als ich mit einer Arbeitsweise anfing, die ich und andere für „Performancekunst“ hielten, suchte ich nach Ideen, die diese damals theoretisch kaum erörterte Praxis betreffen könnten. Ich begegnete oft der lakonischen Erklärung, dass Performancekunst einfach „nicht Theater“ wäre. Eric Metcalfe zum Beispiel, der seit 1975 Kurator für Performance Art am Western Front (Center) ist, gebrauchte diese Definition wiederholt im Gespräch und in öffentlichen Diskussionen, um die stärkere Verbindung zur bildenden Kunst statt zum Theater zu verdeutlichen). Im Rückblick realisiere ich jetzt, dass ich mich mit einer Kunstform befasste, die damals gerade die Werte des Modernismus und des Postmodernismus ausverhandelte.

2 Michel Benamou: *Presence and Play*. In: *Performance in Postmodern Culture*. Hrsg. Michel Benamou und Charles Carmello. Milwaukee: Wisc. Center for Twentieth Century Studies 1977, S. 3.

3 Douglas Crimp: *Pictures*. In: *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Hrsg. Brian Wallis. New York: New Museum of Contemporary Art; Boston, MA: David R. Godine, S. 179-87.

4 Henry Sayre: *The object of performance: the American avant-garde since 1970*. Chicago: University of Chicago Press 1989, S. XI-XIV.

or obtuse, but shifts toward an obvious meaning. What seems theatrical or excessive, or what appears as a disguise, changes from era to era as it bubbles over from attempts to signify an obvious meaning. As our cultural appetite for inauthenticity grows, we can only imagine where the theatrical will manifest next.

Originally published 2000 in *Live at the End of the Century: Aspects of Performance Art in Vancouver*. Ed. Brice Canyon. The Visible Art Society: grunt gallery 2000, pp. 36-55.

A note: This essay originally began with a more lengthy discussion of performance and performance art. I have cut it down to the parts which seem most pertinent to the call letter, in that they engage notions of theatricality.

Notes

1 My own practice has paralleled the shifting valuation of the term theatrical. As an art student in the early 1980's I inherited, as one does, without much reflection, a pejorative use of the term. If we said a work was "theatrical" we meant it was manipulative of the audience and dependent upon being staged. As I began to do work which I and others considered to be "performance art" I looked for ideas concerning the then relatively untheorized practice. Very often I encountered performance- art explained simply as "not theatre". (For instance, Eric Metcalfe, who since 1975 has been the curator of performance art at the Western Front, used this definition repeatedly in conversation and public discussion to make clear performance art's link with the visual arts rather than theatre.) In retrospect, I realize that I was engaging an art form which was, at that moment, negotiating between the values of modernism and postmodernism.

2 Michel Benamou: *Presence and Play*. In: *Performance in Postmodern Culture*. Eds. Michel Benamou and Charles Carmello. Milwaukee: Wisc. Center for Twentieth Century Studies 1977, p. 3.

3 Douglas Crimp: *Pictures*. In: *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Ed. Brian Wallis, New York: New Museum of Contemporary Art; Boston, MA: David R. Godine, pp. 179-87.

4 Henry Sayre: *The object of performance: the American avant-garde since 1970*. Chicago: University of Chicago Press 1989, pp. XI-XIV.

5 Marvin A. Carlson: *Performance, a critical introduction*. London: Routledge 1996, S. 5.

6 Peggy Phelan: *Unmarked: the politics of performance*. London, New York: Routledge 1993, S. 146.

7 Fried war ein Schüler des berühmten modernistischen Kritikers Clement Greenberg. Fried war mit dem, was er Greenbergs „Ahistorizismus“ nannte, nicht einverstanden, verfocht aber viele derselben Künstler und verfolgte eine im Grunde genommen spätmodernistische Kunstbetrachtung.

8 Michael Fried: *Art and objecthood: essays and reviews*. Chicago: University of Chicago Press 1998, S. 125.

9 Philip Auslander: *From acting to performance: essays in modernism and postmodernism*. London, New York: Routledge 1997, S. 52.

10 Ibid, S. 57.

11 Genau in dieser Opposition zur Dauer „besiegen“, nach Frieds Empfinden, erfolgreiche modernistische Kunstwerke wie jene von Caro oder Olitski das Theater. „Ich möchte behaupten, dass die modernistische Malerei und Bildhauerei kraft ihrer reinen Gegenwart und Augenblicklichkeit das Theater besiegen.“ (Fried, 146)

12 Umberto Eco: *The Semiotics of Theatrical Performance*. In: *The Drama Review* (1977), Vol. 21, S. 107-117; hier S. 113.

13 Donna Jeanne Haraway: *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*. London: Free Association Books 1991, S. 198.

14 Ibid, S. 199.

15 Auslander stellt diese historische Entwicklung detailliert dar.

16 Letzteres ist die Argumentation von Amelia Jones in *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press 1998, ersteres von Henry Sayre in *The Object of Performance*.

17 Zum Beispiel in den USA: Paul McCarthy manchmal in Zusammenarbeit mit Mike Kelley, Yvonne Rainer in ihrem 1996er Film *Murder and murder*, die Videos von Cecelia Doherty. In Kanada: Warren Arcan, Jonathan Wells, Geoffrey Farmer, Phillip McCrum.

18 Roland Barthes: *The Third Meaning*. In: *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Tr. Richard Howard. Berkley: University of California Press 1985, S. 48.

19 Ibid, S. 48 f.

20 Ibid, S. 49.

21 Andrea Olsen: *Bodystories: A Guide to experimental anatomy*. New York: Station Hill Press 1991, S. 15.

22 Jon Erickson: *The fate of the object: from modern object to postmodern sign in performance, art, and poetry*. Ann Arbor: University of Michigan Press 1995, S. 4 f.

23 Fragen der Distanz scheinen in unserer komprimierten zeitgenössischen Existenz von immer größerer Bedeutung zu sein. Martin Heidegger beginnt seinen Aufsatz *Das Ding* (1950) mit einer Reflexion über den Verlust der Distanz und dem damit verbunden Verlust des Gefühls für Nähe. Paul Virilio und Fredrick Jameson konstatieren beide einen Verflachungseffekt, eine Auslöschung der Distanz, die in der spätkapitalistischen Kultur und in unseren Reproduktionstechnologien am Werke ist. Mehr als Paradigmen für das Bewusstsein beschreiben Fragen nach Distanz (und analog dazu Fragen nach Raum und Dauer) die Bedingungen, unter denen unser Bewusstsein existiert. Nach meiner Erfahrung hat die Performance, und insbesondere die Live-Performance, das Potenzial eine Reziprozität zwischen Akteur und Publikum einzuleiten, welche die Distanz dazwischen neu belebt.

5 Marvin A. Carlson: *Performance, a critical introduction*. London: Routledge 1996, p. 5.

6 Peggy Phelan: *Unmarked: the politics of performance*. London, New York: Routledge 1993, p. 146.

7 Fried was a disciple of the famous modernist critic Clement Greenberg. Fried took issue with what he called Greenberg's "ahistoricism" but championed many of the same artists and pursued a fundamentally late modernist way of looking at art.

8 Michael Fried: *Art and objecthood: essays and reviews*. Chicago: University of Chicago Press 1998, p. 125.

9 Philip Auslander: *From acting to performance: essays in modernism and postmodernism*. London, New York: Routledge 1997, p. 52.

10 Ibid, p. 57.

11 It is precisely in opposition to this duality that Fried feels successful modernist works such as those by Caro or Olitski "defeat" theatre. "I want to claim that it is by virtue of their presentness and instantaneity that modernist painting and sculpture defeat theatre." (Fried, 146)

12 Umberto Eco: *The Semiotics of Theatrical Performance*. In: *The Drama Review* (1977), Vol. 21, pp. 107-117; 113.

13 Donna Jeanne Haraway: *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*. London: Free Association Books 1991, p. 198.

14 Ibid, p. 199.

15 Auslander gives a detailed account of this history.

16 The latter is the argument of Amelia Jones in *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press 1998, the former of Henry Sayre in *The Object of Performance*.

17 For instance in the USA: Paul McCarthy sometimes in collaboration with Mike Kelley, Yvonne Rainer in her 1996 film *Murder and murder*, the videos of Cecelia Doherty. In Canada: Warren Arcan, Jonathan Wells, Geoffrey Farmer, Phillip McCrum.

18 Roland Barthes: *The Third Meaning*. In: *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Tr. Richard Howard. Berkley: University of California Press 1985, p. 48.

19 Ibid, pp. 48, 49.

20 Ibid, p. 49.

21 Andrea Olsen: *Bodystories: A Guide to experimental anatomy*. New York: Station Hill Press 1991, p. 15.

22 Jon Erickson: *The fate of the object: from modern object to postmodern sign in performance, art, and poetry*. Ann Arbor: University of Michigan Press 1995, pp. 4, 5.

23 Questions of distance seem increasingly important in our compressed contemporary existence. Martin Heidegger begins his essay *The Thing* (1950) with a rumination on the loss of distance and the corresponding loss of a sense of nearness. Paul Virilio and Fredrick Jameson both suggest a flattening effect, an eradicating of distance at work in late capitalist culture and our technologies of reproduction. More than paradigms for consciousness, questions of distance (and corresponding questions of space and duration) describe the conditions in which our consciousness exists. In this

24 Erickson, op. cit., S. 66.

25 Die Theatralität ist nicht synonym mit Begriffen der Maskerade, die in Bezug auf die Konstruktion des Weiblichen theoretisch erörtert worden sind. Maskerade funktioniert auf der Ebene der offensichtlichen Bedeutung – deren Konstruiertheit kann kritisch dekonstruiert werden –, wird aber nicht unbedingt ambivalent oder unscharf gemacht.

26 Im Kino setzte sich schnell die Konvention durch, dass ein Schnitt notwendig ist, bevor der Schauspieler den Raum verlässt, sonst stünde man mit einer Einstellung eines leeren Raumes da, und so einer Einstellung fehlt nach den Regeln des Kinos im Allgemeinen jeglicher narrativer Impuls.

27 Paul-Louis Landsberg entwickelt diese Idee des Todes als eine abwesende Gegenwart und eine gegenwärtige Abwesenheit in *The Experience of Death*, veröffentlicht in *Essays in Phenomenology*. Hrsg. Maurice Natanson, Martinus Nijhoff, Den Haag 1966, S. 198–204, besonders S. 196.

28 z.B. Amelia Jones bei der Beschreibung der Motivation hinter ihrem Buch, *Body Art, Performing the Subject*: "Es [das Buch] ist auch eine Instantiation der tiefen Veränderung in der Konzeption und Erfahrung von Subjektivität, die sich im Lauf der letzten drei Jahrzehnte ergeben hat. Schneemanns und Kusamas performative Selbstbloßlegungen, ihre Selbstdistanzierungen als sowohl Autor und Objekt, dramatisieren diesen Wandel; diese Projekte postulieren das Subjekt beharrlich als *intersubjektiv* (abhängig vom Anderen) und nicht in sich selbst geschlossen (das Cartesianische Subjekt, zentriert und voller Selbsterkenntnis in seiner Wahrnehmung). Diese Projekte verdeutlichen, dass das Cartesianische „Ich denke, also bin ich“, die treibende Logik hinter modernistischer Kunsttheorie und Praxis, in welcher der Körper (vorzugsweise männlich) durch reines Denken und reine Schöpfung transzendent wird, im dezentrierenden System des Postmodernismus nicht mehr brauchbar ist (wenn es das jemals war)." (Jones, 10)

experience, performance, particularly live performance, has the potential to instate a reciprocity between performer and audience which reinvigorates the distance between

24 Erickson, op. cit., p. 66.

25 Theatricality is not synonymous with notions of "masquerade" which have been theorized in relation to the construction of the feminine. Masquerade works on the level of the obvious meaning – the constructed nature of which can be critically deconstructed – but is not necessarily made ambivalent or obtuse.

26 Cinematic convention quickly established that it is necessary to cut before the actor leaves the room otherwise one is left with a shot of an empty room and such a shot is usually seen as devoid of narrative impulse.

27 Paul-Louis Landsberg develops this idea of death as an absent presence and a present absence in *The Experience of Death*, published in *Essays in Phenomenology*. Eds. Maurice Natanson, Martinus Nijhoff. The Hague: 1966, pp. 198–204, particularly p. 196.

28 For instance, Amelia Jones in describing the project of her book, *Body Art, Performing the Subject*: "It [the book] is also an explication of body art as an instantiation of the profound shift in the conception and experience of subjectivity that has occurred over the past three decades. Schneemann's and Kusama's performative self-exposures, their enactments of themselves as both author and object, dramatize this shift; these projects insistently post the subject as *intersubjective* (contingent on the other) rather than complete within itself (the Cartesian subject who is centered and fully self-knowing in his cognition). These projects make clear that the Cartesian "I think therefore I am", the logic powering modernist art theory and practice wherein the body (privileged as male) is transcended through pure thought or creation, is no longer viable in the decentering regime of postmodernism (if it ever was)." (Jones, 10)