boris nieslony

das es geschieht

Der Tisch in der Performance.
Essen, Forschen und Scheitern bei Boris Nieslony

Dirk Hildebrandt

[Dirk Hildebrandt hat in Bonn und Paris Kunstgeschichte und Philosophie studiert. In Basel war er Teil des NFS eikones Bildkritik und promoviert zu Allan Kaprow. Er war wissenschaftlicher Mitarbeiter des Kunstgeschichtlichen Instituts Frankfurt und lehrt derzeit Kunstgeschichte der Moderne und Gegenwart an der Universität zu Köln.]

Es ist angerichtet! Mit einem Löffel gibt Boris Nieslony »eins, zwei…« drei gerade gekochte, noch dampfende Kartoffeln in einen Teller. Daneben ein Zweiter. Beide stehen auf einem Tisch. Wo auch sonst? Gleich wird das Mahl beginnen. Gegenschuss. Die Kamera gleitet über Archivboxen, fährt in die Höhe. Sie streift Wörter, geschrieben auf Klebezetteln, die vom Inhalt der Boxen künden. »Lieben« und »umarmen, zärtlich« steht da handschriftlich auf einer, »klagen, trauern, weinen« und »Schmerz« liest man auf einer anderen. Die Gegensätze sind sich nah.

In Tisch und Archivbox bringt die kleine Szene, mit der Gerald Harringers *Antilopenkuss*[1] ein kleines Filmportrait über Boris Nieslony beginnt, gleich zwei Elemente zusammen, die mir für die Arbeit des Künstlers von zentraler Bedeutung zu sein scheinen. Im Essen und Archivieren sind den beiden Gegenständen entsprechende Tätigkeiten zugeordnet, die einander nur vermeintlich fremd sind. Zwar haben beide, zumal in der zeitgenössischen Kunst, eher unabhängig voneinander Karriere gemacht.[2] Und es scheint so, als würde sich das Essen, dieser archetypische Ausdruck einer gemeinschaftlichen Praxis, nicht sonderlich gut mit dem Archivalen, dem Ort eines in Behältnisse und Hüllen verstauten Geschichtsbewusstseins vertragen, das gegen den Staub und die Essensreste der Zeit geschützt werden soll. Was in Nieslonys Fall beide dennoch miteinander verbindet, ist ein Verfahrensprinzip, das er selbst auf den Begriff »Wechselwirkung« gebracht hat. Was den Essenstisch mit dem Archiv verbindet, das sind, genauer gesagt, die Wechselwirkungen der *Performance* – eine Kunst, von der Nieslonys Arbeit ganz eigene Vorstellungen gibt.

Was mich im Folgenden beschäftigt, ist weder eine Motivgeschichte des Tisches noch eine Meditation über die politischen Potentiale gemeinschaftlichen Speisens. Mein Versuch wird vielmehr darin bestehen, mittels Tisch, Archiv und Performance Strukturen herauszustellen, die manchmal naheliegende, manchmal unerwartete Verbindungen in Boris Nieslonys künstlerischer Performanz offenlegen sollen. Dass dieser Versuch nicht aufgehen kann, gar nicht aufgehen soll, hat nicht allein damit zu tun, dass sich dieser Versuch auf wenige Beispiele beschränken muss. Das Scheitern des Versuchs ist ebenfalls Gegenstand von Nieslonys

1_ Gerald Harringer, *Der Antilopenkuss. Filmportrait des Künstlers Boris Nieslony*, 2010, 17 min, Deutschland/Österreich. https://harringer.wordpress.com/2010/11/30/antilopenkuss/, zuletzt eingesehen am 25. Mai 2019.

2_ Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon 2009; Hal Foster, »An Archival Impulse«, in: *October*, Vol. 110, 2004, S. 3–22.

Kunst, mithin der kleinen Szene, mit der Harringers Film anhebt. Aber eins nach dem anderen. Beginnen wir beim Tisch.

Der Tisch als Medium

Wer oder was ist das Medium? Es muss widersinnig erscheinen, sich eine solche Frage, zumal mit Blick auf Boris Nieslonys künstlerische Arbeit zu stellen. Dabei gibt es ganz bestimmte und stabile Elemente, die Verbindungen zwischen seinen Malereien, Fotografien und Performances schaffen, und Botschaften senden, die an die Grenzen des engen Horizonts der Kunst führen, sie manchmal sogar vergessen lassen helfen. Einen wichtigen Anhaltspunkt dafür liefert ein Tisch, der Nieslony seit 2013 verschiedentlich auf Wanderschaft begleitete.[3] Auf seinen Rücken geschnallt, diente er der Bewerbung der sogenannten *Tischtransaktion RLP*. Im Zuge derer suchte der Künstler gemeinsam mit der Künstlerin Karin Meiner nach Menschen, die für einen Zeitraum von 6 Wochen dazu bereit sein sollten, ihre Essens-, Küchen- oder Couchtische mit denjenigen anderer zu tauschen, und an diesem ›Fremden‹ Gäste in ihrer Wohnung zu empfangen.[4]

Der Tisch ist also insofern Medium, als er gleich in mehrfacher Hinsicht Austauschprozesse anstößt; weil er Verbindungen zwischen Orten und Menschen herstellt und bei der Herstellung einer Situation hilft, in der kommunikativer Austausch geschehen kann. So einfach ist Nieslonys Versuchsanordnung allerdings nicht. Immerhin geht dem Austausch der Akt einer Vertauschung voraus, der das Bekannte mit dem Unbekannten, den eigenen Tisch mit einem anderen ersetzt. So ist nicht nur die klare Verteilung der Identitäten und Kompetenzen von vorne herein erschwert; es wird auch deutlich, warum Nieslony sich vornimmt, den »Tausch« durch die »Wechselwirkung« zu ersetzen[5] – wenn der Tisch eines Anderen in meiner Wohnung steht, wer bewirtet dann eigentlich wen? Wer ist Gastgeber und wer ist Gast? Und welche Rolle kommt dem Tisch zu, der in diesem Spiel offensichtlich als ein eigenständig Handelnder auftritt?

Michel Serres hat diesem Problem einen Namen gegeben – *l'hôte* ist im Französischen ebenso Gast wie Gastgeber – und auf die Gefahren dieser Austauschbarkeit verwiesen: Gastfreundschaft und -feindlichkeit sind sich näher, als man denkt.[6] Man kennt sie aus eigener Erfahrung, diese Geschichten vom Misslingen gemeinschaftlicher Abendessen. Kulturgeschichtlich steht der Tisch allerdings als ein überaus stabiler Akteur in solch spannungsvoller Situation. Nicht erst Marcel Mauss hat in ihm ein Zeichen zivilisierterer Gesellschaften schlechthin erkannt.[7] Im gleichen Maße, wie er buchstäblicher Gegenstand eines Austauschs, und damit Subjekt ist, erscheint er als mittelndes Objekt, an dem Austausch gelingen oder misslingen kann.

Damit ist einiges über seinen Ort und seine Funktion, aber erst wenig über seine Geschichte und Eigenschaften, zumal im Kontext der Kunst, gesagt. Dass er eben dort, in der Kunst, aber zum Mittler einer ›anderen‹ Geschichte taugt, legt eine durch Giovanni Bellori kolportierte Anekdote über Caravaggio nahe. Angeblich hatte Letzterer eine bereits fertiggestellte Porträt-Leinwand als Tischdecke verwendet, um morgens wie abends darauf zu speisen. Im Verhältnis zum *velum* von Caravaggios Leinwand verbleibt der Tisch nur so lange neutrale Auflagefläche, bis man seine eigene, topologische Oberfläche erkennt.[8] So geschehen

3_ Für Abbildungen der *Tischtransaktion* siehe in der losen Bildersammlung des Künstlers die Buchstabenblätter »N« und »T«.

4_ Vgl. o.A., »Kunst im Dienste der Gastfreundschaft. Der ›TischMensch‹ geht um«, https://www.blick-aktuell.de/Bad-Neuenahr/Boris-Nieslony-und-Karin-Meinerwerben-fuer-die-Tischtransaktion-RLP-59323.html, zuletzt eingesehen am 28. Mai 2019.

5_ »Werde hier anstelle ›Tausch‹ den Begriff Wechselwirkung einführen, wie er auch bei Marcel Mauss in seinem Buch ›Die Gabe‹ angewandt wird. Wechselwirkung, das gegenseitige aufeinander Einwirken von Handelnden oder Systemen, das gängige Synonym dazu ist Interaktion und/oder Versuchsanordnung, was mein Interesse herausfordert«, Boris Nieslony, »Exchange Radical Moments«, https://radicalemomente.wordpress.com/2010/11/23/hello-world/, zuletzt eingesehen am 1. Juni 2019.

6_ »Es kann gefährlich sein, nicht zu entscheiden, wer *l'hôte*, wer da Gast und wer Wirt ist, wer gibt und wer empfängt, wer Parasit ist, und wem die Tafel gehört, wer die Gabe und wer den Schaden hat und wo in der Gastfreundschaft, in der *hospitalité*, die Feindseligkeit, die *hostilité*, beginnt«, Michel Serres, *Der Parasit*, Frankfurt a.M. 1987, S. 32.

7_ Mauss erinnert an König Arthurs Tafelrunde: »Es gibt kein ›Kopfende‹ und folglich keinen Streit mehr«, Marcel Mauss, *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*, Frankfurt a.M. 1968, S. 182.

8_ Zu Ansätzen einer solchen Geschichte des Mediums Malerei vgl. Wolfram Pichler u. Ralph Ubl, »Enden und Falten. Geschichte der Malerei als Oberfläche«, in: *Neue Rundschau*, Vol. 114, S. 50–71.

in den Diskursen der Kunst des 20. Jahrhunderts. In seinen Überlegungen zur modernen Malerei identifiziert der Kunstkritiker Clement Greenberg in der Flachheit ein Merkmal ihrer Medienspezifik. Den »eigene[n] und eigentliche[n] Gegenstandsbereich« der Malerei definiert er nämlich wie folgt: »[D]ie plane Oberfläche, die Form des Bildträgers, die Eigenschaft der Pigmente« – all diese Elemente, die die vormoderne Kunst nur indirekt behandelt hatte, werden in den Händen der modernen Maler zu positiven Gegebenheiten.[9] Vielleicht bietet ein Tisch, viel eher als ein Keilrahmen, die nötige Spannkraft und Auflagefläche, um die Geschichte der modernen Malerei zu erzählen.

Damit hat man sich nur scheinbar vom Kern der *Tischaktion* und der Funktion des Tisches inmitten ambivalenter Wechselwirkungen entfernt. Aus nächster Nähe betrachtet, rückt seine horizontale Auflagefläche als ein Ort in den Fokus, über den sich geschichtliche und epistemische Konstellationen verteilen lassen. Diesbezüglich lohnt ein Blick auf Nieslonys *Das Paradies* – das bis 1986 übrigens unter dem Titel *Der Tisch* firmierte – eine sich fortlaufend verändernde Arbeit, eine »Skulptur«[10], die eines ihrer vielen Zuhause im Kölner Atelier des Künstlers hat. Für diese Arbeit spielt ein Tisch eine kaum zu unterschätzende Rolle. Nieslony selbst führt ihn als eine geometrische verfasste und medial operierende Entität ein: »[E]in Holztisch, 2 m x 1 m, der tägliche Arbeitsplatz, der Tisch der Begegnungen, Ort meiner Aufmerksamkeit. Es waren die Dinge, die auf ihm und um ihn herum geschahen, die mich zu bannen begannen.«[11]

Wenngleich dieser Tisch nicht im Sinne Greenbergs als ein flaches Medium zu bezeichnen ist, erscheint er doch seinerseits als ein klar begrenztes und flächig strukturiertes Experimentierfeld mit ›eigenen und eigentlichen‹ Eigenschaften. An den Materialien und Gegenständen, die über diesen tischförmigen Dreh- und Angelpunkt des *Paradieses* laufen, interessieren nicht nur ihre topologischen Lagebeziehungen. Das, was dort angeordnet wird oder sich fügt, um – mal zeitweilig, mal dauerhaft – in die umliegenden Regale, und manchmal auch wieder zurück zu wandern, führt ein nur wenig statisches, ein stets vorläufiges Eigenleben. Das Zusammenspiel dieser Dinge, die Nieslonys Aufmerksamkeit »bannen«, gibt uns eine Arbeitsweise zu denken, die überraschend große Nähen zu wissenschaftlichen Verfahren unterhält. Wie die Botanikerin und der Pedologe bei der Erschließung des Amazonas, so versammelt auch der Künstler seine ›Spezimen‹ auf einer Tischfläche, auf der er sie betrachten, umherschieben und vertauschen kann, bis ein Muster oder eine Ordnung entsteht, die seine Aufmerksamkeit bindet. »Ich«, schreibt der Soziologe Bruno Latour über eine solche Forschungsreise in den Amazonas, »bin noch nie einer Wissenschaft begegnet, sei sie nun reich oder arm, hart oder weich, heiß oder kalt, die nicht die Stunde ihrer Wahrheit auf einer planen Fläche von ein oder zwei Quadratmetern gefunden hätte, welche ein Forscher, den Bleistift in der Hand, mit dem Auge inspizieren kann.«[12]

Nun lässt sich der Tisch in der Kunst kaum mit demjenigen des Wissenschaftlers verwechseln; und doch bringt er auch hier eine gewisse Ordnung in den Dschungel. Das Atelier ist ein Labor, in dem der Tisch den Ort bezeichnet, auf dem ein Wissen entsteht, das nicht aus dem Nichts kommt. So wie die Pedologie nicht ohne die Sondierungen der Botanik vorankommt und die mathematische Disziplin der

9_ Clement Greenberg, »Modernistische Malerei«, in: Karlheinz Lüdeking (Hg.), *Clement Greenberg. Die Essenz der Moderne – Ausgewählte Essays und Kritiken*, Dresden 1997, S. 265–278, 267.

10_ Siehe Boris Nieslony, »Das Paradies«, in diesem Katalog. Für Abbildungen zum Paradies siehe im Bildteil/Poster Abb. 2, 3, 8, 9, 10, 11.

11_ Ebd.

12_ Vgl. Bruno Latour, »Zirkulierende Referenz. Bodenstichproben aus dem Urwald am Amazonas«, in: Ders., *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Frankfurt a.M. 2002, S. 36–96, 66.

Topologie ihren geschichtlichen Grund in einem älteren Wissen hat, das eben auch, wenn nicht vor allem, in alltäglichen Praktiken und der Kunst fortlebt[13], so findet Nieslonys Arbeit ihren Grund in den Prozessen analoger Forschungsarbeit. Im gleichen Maße, wie sich auf dem Tisch eine Konstellation von Momenten der Trennung und Verbindung im Raum schichtet, führt uns der Künstler dabei eine Soziologie, oder besser – eine Ethnologie der Dinge vor Augen.

Zwischen diesen drei Tischen – dem Ort des Gastmahls, dem Vehikel der Wissenschaftler und dem Arbeitsplatz des Künstlers (oder der Kunst) – besteht eine komplexe »Wechselbeziehung«, die nicht so leicht auf den Punkt einer bündigen Definition zu bringen ist. Man kann gleichwohl feststellen, dass der Tisch, zumal in dieser Relation, eine eigene Wissensform darstellt, die ihre Operatoren in einer durchaus ambivalenten Logik des Austauschs sowie einer Flachheit hat, deren spezifische Funktion nicht etwa gemalt, sondern – wie im Falle von Caravaggios Leinwand fortwährend eingefaltet und ausgefaltet werden muss. Im gleichen Maße, wie er sich den Prozessen künstlerischer Wissensgenerierung als ein Objekt zur Verfügung stellt, verkörpert er selbst ein Wissensobjekt. In genau diesem doppelten Sinne erscheint der Tisch als »Beispiel« für ein mediales Paradigma, über das sich Nieslonys Arbeit in alle möglichen Richtungen verzweigt.[14]

Die Richtungen des Archivs

Was aber soll das heißen, ›in alle möglichen Richtungen‹? Bisher schien doch alles im gut überschaubaren Rahmen der geometrischen Dimensionen einer Tischplatte zu liegen. Und überhaupt – wie ist von hier aus der Anspruch einer ›Ethnologie der Dinge‹ denkbar, von der soeben die Rede war? Kaum zufällig sind es Tische, die in der fotografischen Dokumentation zur Vorbereitung seiner Ausstellung *Liegen. Sitzen. Stehen. Gehen. Springen. Fliegen/Fallen. Was Menschen tun – und wie*, die 2015 im Künstlerforum Bonn stattfand, als die eigentlichen Akteure des Geschehens sichtbar werden.[15] Kein einzelnes Bild, keines der aus ihnen gefügten, sich auf den Wänden ausbreitenden »Cluster«, deren komplexe Ordnungen und Raumbezüge Gerhard Dirmoser in einem ausführlichen Essay auseinander legt[16], die nicht über diese Tische gelaufen wären. Erst im dreidimensionalen Ausstellungsraum entfaltet der Tisch seine volle Wirkung: Seine Flächigkeit bietet die Grundlage dafür, dass sich Nieslonys Praxis *in alle nur möglichen Richtungen* verbreiten kann.

Die Lage der Bilder auf der Tischplatte bringt eine weitere Eigenschaft dieses medialen Paradigmas ins Spiel: eine Horizontalität, die sich kritisch zu jenen, zumeist unausgesprochen wirksamen Bedingungen verhält, vor deren Hintergrund wir uns Bilder – angeblich immer schon – ansehen. Ich beziehe mich hier auf langlebige Vorstellungen vom Kunstmachen als einer anthropologischen Konstante, die sich in der *vertikalen* Hängung ihrer bildhaften Erzeugnisse belegt findet, in denen die aufrecht stehenden Betrachtenden ihre quasi-körperlichen Gegenüber finden.[17] Die Horizontalität des Tisches stört eben diese Selbstverständlichkeit, mit der man sich die mannigfaltigen, ganz unterschiedlichen Kontexten entnommenen Bilder an den Wänden des Künstlerforum Bonn in diesem Sinne anschauen konnte. Die »rund 3000«[18] Elemente umfassende Bildmasse sollte – sie konnte gar nicht anders – als eine Summe von vertikalen Kunst-Bildern in den Blick genommen werden, wie

13_ Zu einem hervorragenden Überblick über die unterschiedlichen Geschichten und Rollen der Topologie vgl. Wolfram Pichler, »Topologische Konfigurationen des Denkens und der Kunst«, in: Ders. u. Ralph Ubl, *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*, Wien 2009, S. 13–67.

14_ Ich verweise hier auf Giorgio Agambens Ausführungen zum Paradigma als einem besonderen »Beispiel«, das die »dichotomische Opposition zwischen dem Partikularen und dem Universalen« in Frage stellt. Vgl. Giorgio Agamben, »Was ist ein Paradigma?«, in: Ders., *Signaturarerum. Zur Methode*, Frankfurt a.M. 2009, S. 11–39, 23f.

15_ Für Bildbeispiele dieser Werkreihe des Künstlers siehe im Bildteil/Poster Abb. 15 u. 20; sowie die Bezüge im Text von Gerhard Dirmoser, »Episode (23)«.

16_ Vgl. Gerhard Dirmoser, *Liegen. Sitzen. Stehen. Gehen. Springen. Fliegen/Fallen. Was Menschen tun – und wie*, http://gerhard_dirmoser.public1.linz.at/FU/Besprechung_Bonn.pdf, zuletzt eingesehen am 1. Juni 2019.

17_ Vgl. dazu Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, bes. S. 11–55.

18_ Vgl. Christina zu Mecklenburg, »Wie ein filmisches Panoptikum«, http://www.general-anzeiger-bonn.de/news/kultur-und-medien/bonn/Wie-ein-filmisches-Panoptikum-article1589681.html, zuletzt eingesehen am 26. Mai 2019.

schon der Untertitel der Ausstellung, *Was Menschen tun – und wie*, andeutet. Grundlage der so formulierten Absichtsbekundung zur ethnographischen Forschung bildet ein forschungsgeleiteter Umgang mit Bildern, der nach dem Verhältnis vom Einzelnen zum Vielen ebenso fragt, wie er sich für das Erkenntnispotential von Bildkonfigurationen interessiert. Die zur Vorbereitung der Ausstellung verwendeten Tische teilen mit denjenigen aus dem *Paradies* und der *Tischaktion*, dass sie in je unterschiedlicher Weise die notwendige Grundlage zur Aufführung dieser Forschung bieten.

Das kritische Potential dieser künstlerischen Forschung bleibt aber keineswegs auf die metrischen Dimensionen eines Tisches beschränkt: Anders als für Pedolog*innen und Botaniker*innen enden die Forschungen der Kunst gerade nicht in einer zweidimensionalen Repräsentation, die sich auf einem Tisch ausbreiten lässt. Genau umgekehrt erzeugt sie einen Dschungel, der sich – ausgehend vom Tisch – in alle nur möglichen Richtungen verzweigt. Solche Tendenzen beweisen sich auch in der gegenwärtigen Ausstellung, wenn Nieslony den Boden mittels einer 40qm großen Plane als Ausstellungsfläche urbar macht.[19] Man mag das vorschnell mit der Anleitung zu solchen Erfahrungen kurzschließen, wie sie Museumsbesucher*innen mit Carl Andres Bodenplatten machen können (innerer Monolog: ›Darf ich den heiligen Boden des Kunst-Werks *wirklich* betreten?‹); eigentlich belegt diese Bodenlage aber ein ganz anderes Narrativ – einen ›archivarischen Impuls‹, für den der Tisch als Mittler fungiert: nicht als bloß dienendes Mittel für die Herstellung von Ausstellungen, sondern als Objekt und Produzent einer sich im Raum ausbreitenden Wissensform.[20]

Der Verweis auf Nieslony als dem Produzenten eines, sich über Wände, Böden und Decken, und bald über lokale und geografische Räume erstreckenden Archivs liegt nahe. Man kennt ihn als den Archivaren des durch ihn selbst gegründeten, in Köln ansässigen *Black Kit Performance Archive (Die Schwarze Lade)*. Dass es Kontinuitäten zwischen dem, was sich in diesen klassischen Archiv-Räumlichkeiten materialisiert, und den Strukturen von Nieslonys künstlerischer Forschungsarbeit gibt, belegt das besagte, sich in der gegenwärtigen Ausstellung in Bodenlage befindliche Objekt.[21] Es handelt sich um das gemeinsam mit Gerhard Dirmoser erarbeitete *Performance Art Diagram (PAD)*, das eine Dokumentation unterschiedlicher Formen, Begriffe, Akteure, Diskurse und Kontexte der Performance-Kunst bietet. Nun ist es für den hier verfolgten Zusammenhang überaus aufschlussreich, sich die Form dieses, sich auf der Fläche einer LKW-Plane entfalteten Archivs genauer vorzunehmen. Zwar ist das Diagramm weder ein Tisch, noch zeigt es einen solchen. Allerdings ist seine in Kreisform vermittelte Informationsdichte um eine Leerstelle herum arrangiert, der eine Tisch-analoge Funktionsweise unterstellt werden darf. Die immanente Flachheit der Plane lässt sich als ein virtueller Operationstisch begreifen, auf dem sich einzelne Elemente des Diagramms auswählen, versammeln und immer wieder neu kombinieren lassen.

So kommen die Nutzer dieses Archivs – nennen wir sie *Performer* – ins Spiel: Sie sind es, die die im Diagramm verdichtete(n) Geschichte(n) der Performance-Kunst in immer neuen Weisen aktualisieren können. Dass diese Nutzer nicht nur anonyme Ausstellungsbesucher sind, kann man sich vor Augen führen, indem man berücksichtigt, dass

19_ Gemeint ist hier das von Gerhard Dirmoser und Boris Nielsony zwischen 1999 u. 2001 erarbeitete Diagramm *Kontext in Performance Art*. Anlässlich einer Ausstellung wurde es 2017 auf LKW-Plane gedruckt und somit begehbar. Für Abbildungen siehe im Bildteil/Poster Abb. 1, 5, 6, 7, 12, 16, 18. Das Diagramm ist ebenfalls in die lose Bildsammlung des Künstlers unter »D2« eingefügt.

20_ Zum archivarischen Impuls der Kunst der Gegenwart vgl. Foster 2004 (wie Anm. 2), S. 5.

21_ Siehe Anm. 19

das *PAD* bereits Ort, Vehikel und Objekt von diversen Vorträgen, Aufführungen und Zugriffen durch Wissenschaftler*innen, Künstler*innen und andere Forscher*innen gewesen ist.[22] Diesem Archiv als Performance *in a nutshell* entsprechen die Bonner Ausstellungsräume als *einem*, durch Auswahl und Versammlung zu Stande gekommenen, materialiter auf die Vergangenheit bezogenen, dabei aber stets der Zukunft zuwachsenden Archiv. In genau diesem Sinne kann die Ausstellung selbst als das Resultat einer *Performance* erscheinen – verstanden als eine sprachlich strukturierte, sich über tischähnliche Oberflächen vermittelnde Praxis, die einen Archiv-Körper entfaltet.[23]

Im Sinne dieser unterschiedlichen Zugriffsmöglichkeiten stellt sich aber mit Michel Serres noch einmal die Frage: Wer ist hier eigentlich Gast, und wer Gastgeber? Es liegt nahe, Antworten bei den Besuchern des Künstlerforums zu suchen. Immerhin sind doch sie es, die schon in der Geschichte der Performance-Kunst als ihr eigentliches Potential gehandelt wurden. Publikum und Betrachter der Performance sollten zu Produzenten eigenen Rechts werden – nicht mehr bloß Schauende, sondern aktiv Handelnde sein.[24] In diesem Anliegen, im Kontakt mit ihrem Publikum, stoßen Performance und Archiv allerdings auf ihre blinden Flecken. Das, was ihr jeweiliges Publikum mit dem Dargebotenen tut, ist in einem präzisen Sinne das, was nicht kontrolliert werden kann. Damit ist kein unlösbarer Konflikt, sondern die Realität einer jeden Kunst benannt – die Hingabe an das, worüber sich nicht verfügen lässt (die viel besungene ›Freiheit‹ der Kunst). Diese zwischen Absicht und Preisgabe »wechselwirkende« Struktur kann man sich mit Giorgio Agambens etwas gestelzter Formulierung vor Augen führen: »Im eigentlichen Sinne beliebig ist das Sein, das zum Nichtsein fähig ist, das die Potenz zur Impotenz hat, sein eigenes Unvermögen vermag.«[25] Das Belieben des Seins, sein *Unvermögen zu vermögen* – das ist nicht nur eine Erinnerung daran, dass die Gleichungen nicht so einfach aufgehen, sondern auch ein Hinweis darauf, welches Gelingen in der Möglichkeit steckt, zu scheitern.

Ein Tisch-Körper und die Performance

Von diesem Potential des Scheiterns, als einem *Unvermögen zu vermögen*, spricht Nieslony witzelnd aber ausdrücklich bei der Zubereitung der Kartoffeln, die in Harringers Film vor archivarischer Kulisse serviert werden: »Ich traue mich jetzt hier gar nicht so zu kochen, weil, wenn das hier mal doch veröffentlicht wird, und ein Koch guckt mir zu, dann würde ich mich schon genieren.« Der augenzwinkernd vorgetragene Satz führt zum ›Eigenen und Eigentlichen‹ dieses kochenden, essenden und verdauenden, sein eigenes Unvermögen zum Koch vermögenden Künstlers – zu seinem Körper. Dieser tritt zwar darin in eine direkte Beziehung zum Wissensobjekt Tisch, dass auch er als ein mediales Vehikel für die forschende Arbeit des Künstlers erscheint. Allerdings markiert sein Einsatz eine sehr spezifische Differenz: Der Körper verdeutlicht, dass das Wissen der Performance, aller Tische zum Trotz, nicht in der Fläche liegt, sondern nur im Verhältnis zu ihr repräsentierbar ist.

Bisher stand vielleicht allzu sehr diese ordnende Funktion des Tisches im Vordergrund, deren Hinterfragung prominent mit Michel Foucaults Hinweis auf die anderen Ordnungen des Wahnsinns in der Moderne beginnt.[26] Dennoch: Auch der Wahnsinn braucht einen

22_ Siehe auch den Beitrag von Gerhard Dirmoser in diesem Katalog, »Episode (6)« u. »Episode (26)«.

23_ Zum *Evergreen* der Verbindung von künstlerischer Performance und dem, zumeist über J.L. Austin's *How to Do Things with Words* vermittelten Zusammenhang mit der Performativität von Sprache, vgl. Andrew Parker u. Eve Kosofsky Sedgwick (Hg.), *Performance and Performativity*, New York u. London 1995, bes. S. 1–19.

24_ Genau in diesem Sinne wollten Allan Kaprow und Peter Handke ihr jeweiliges Publikum abschaffen. Vgl. Allan Kaprow, »Notes on the Elimination of the Audience«, 1966, in: Claire Bishop (Hg.), *Participation*, London 2006, S. 102–104; sowie Peter Handke, *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*, Frankfurt a.M. 1966.

25_ Giorgio Agamben, »Bartleby«, in: Ders., *Die kommende Gemeinschaft*, Berlin 2003, S. 37–40, 37.

26_ »Auf welchem ›Tisch‹, gemäß welchem Raum an Identitäten, Ähnlichkeiten, Analogien haben wir die Gewohnheit gewonnen, so viele verschiedene und ähnliche Dinge einzuteilen?«, Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a.M. 1974, S. 22.

Körper – eine Einsicht, die sich für Foucault ebenso wie eine Vielzahl von Künstlern in der Figur Antonin Artauds konkretisiert. Interessanterweise ist der französische Schauspieler, noch bevor Foucault sich an die Erforschung dieses anderen Wissens der Moderne macht, vor allem in den Rezeptionsgeschichten der nordamerikanischen Kunst, genauer am Black Mountain College in North Carolina, sichtbar geworden.[27] Nachweisbar ist es sein Geist, der die von John Cage – vielleicht bezeichnenderweise in der Cafeteria des College – durchgeführten Versuche durchwehte, Bildende Kunst und Theater, und zwar durch körperliche Aktionen im Raum zu verbinden. Vor allem aber sind es Artauds theoretische Texte zum Theater, die eine am College tätige Professorin in die englische Sprache übertrug. Durch diese Übersetzung verbreitete sich die Kunde von Artaud weit über die Landesgrenzen hinaus, ›in alle möglichen Richtungen‹.[28]

Zwischen *Beat*-Poesie und *Living Theater* verbreiteten Artauds Schriften das Vermögen, endlich die Trennungen von Gattungen und Medien zu sprengen, die der besagte Greenberg allerdings zeitgleich, wie gesagt, als das ›Eigene und Eigentliche‹ der Kunst verteidigte. Nochmal: Die Gegensätze sind sich nicht bloß nah; sie sind überhaupt nur als ein »wechselwirkender« Austausch denkbar. Den Widerstand gegenüber der Wirksamkeit von Greenbergs Erzählung beförderte Artaud nicht zuletzt, indem er den Schauspieler selbst, und zwar als ein »körperliches, objektives Element« ins »Schauspiel« einführte, durch das sich ein Wissen zum Ausdruck bringt, das nicht in, sondern vor der Sprache, jedenfalls vor derjenigen liegt, die uns in Wörtern, Syntax und Grammatik kommunizieren lässt.[29] Die Mittel dieses Ausdrucks fand Artaud, gleichsam folgerichtig, im ›Schrei‹ und in der ›Klage‹- Elemente, die man auch aus Boris Nieslonys Aufführungsarbeit kennt (*Debil – Dezibel*, 2010).

In all dem liegt es also nahe – und so ist es geschehen – Artaud zum Agenten einer allumfassenden Tendenz zur Formlosigkeit zu machen, die nach Auflösung der Konventionen, Materialitäten und Traditionen der Kunst trachtet.[30] Allerdings verkennen die Apologeten dieser Einschätzung, dass Artauds Theater keineswegs ohne Formen auskommt. So politisch wünschenswert eine *immaterielle* Performance auch erscheint[31], so wenig erstrebenswert erschien es Artaud, dafür auf eine Bühne zu verzichten. Allerdings bevorzugte er gegenüber dem erhöhten Gestell im Raum des Theaters die *mise en scène*, also das, was übrig bleibt, wenn man all das, was das Theater mit der Literatur verbindet (die Sprache, das Skript, der Dialog), abzieht.[32] Gleiches scheint mir für Boris Nieslonys Performances zu gelten.[33] Ein Beispiel wie *Performance mit Stein*[34] verdeutlicht, wie sich der nackte, sich um die eigene Achse rollend vorwärts bewegende und dabei einen Stein an seine Brust drückende Körper des Performers zu einer Bühne verhält. Die mit jeder Umdrehung zunehmenden körperlichen Mühen machen deutlich, dass Nieslonys *mise en scène* ganz auf die Horizontale des Bodens bezogen ist. Die Arbeit der Performance ist überhaupt nur in der Richtung dieser harten Oberfläche denkbar – auf der erweiterten Linie eines Tisches.

Gleiches gilt für Artaud, der sich während seiner Zeit in der psychiatrischen Anstalt von Rodez an einen Tisch setzt, um seine zeichnerische Tätigkeit aufzunehmen.[35] Gegenüber dieser, den Körper des Wahnsinns an die Welt bindenden Funktion ist Nieslonys Tisch in einer anderen Weise biographisch

27_ Zu dieser Wirkungsgeschichte vgl. Douglas Kahn, »Artaud in America«, in: Edward Scheer (Hg.), *100 Years of Cruelty. Essays on Artaud*, Sydney 2000, S. 237–262.

28_ Antonin Artaud, *The Theatre and its Double*, übers. Mary Caroline Richards, New York 1958.

29_ Vgl. Antonin Artaud, »Das Theater der Grausamkeit. Erstes Manifest«, in: Ders., *Das Theater und sein Double*, Frankfurt a.M. 1979, S. 95–107, 99.

30_ Vgl. zu einer solchen Aktualisierung von Artauds Wirkungen auf die Kunst der Jahrhundertmitte Branden W. Joseph, »Modernism without Organs«, in: *Artforum*, September 2012, S.495–501.

31_ Zu den Konturen einer politischen Performance vor diesem Hintergrund vgl. Marten Spangberg, »Immaterial Performance. Knowledge, Immaterial, Frames, Change«, in: *Performance Research*, Vol. 11, Nr. 3, 2010, S. 68–69.

32_ Zur Struktur dieser *mise en scène* vgl. Antonin Artaud, »Orientalisches und abendländisches Theater«, in: Artaud 1979 (wie Anm. 29), S. 73–78, 74.

33_ Zu *Black Market International* und Boris Nieslony siehe den beiliegenden Download-Gutschein für die Videodokumentation »Black Market International. 1986–2015« sowie diverse Abbildungen der beiliegenden Bildsammlung des Künstlers.

34_ Zu Boris Nieslonys Auseinandersetzung mit dem Stein siehe den Beitrag von Michaël La Chance in diesem Katalog.

35_ Vgl. Stephen Barber, *Artaud. The Screaming Body*, London 2013, S. 79.

konzipiert, wie uns ein weiterer, mit Gerald Harringer gemachter Kurzfilm vorführt. In *MA, 2003*, begleitet man Nieslony auf einer Wanderung entlang der tschechisch-österreichischen Grenze, für die er sich– wie sollte es anders sein – einen Tisch auf den Rücken geschnallt hat.[36] Eine Art von Erklärung liefert die, durch eine akusmatische Stimme gesprochene Traumaufzeichnung Nieslonys: »Der Tisch, vergiss nicht den Tisch. Wo man keinen Tisch hat, da ist man nicht zuhause… Mein Großvater erzählte mir, ich sei auf einem Tisch geboren worden. Verrückt!« Und sogleich fügt der Erzähler etwas, nur kurzzeitig Irritierendes hinzu: »Es gibt ein Lied für den Weg nach Venedig. Du musst nur das Lied kennen, dann weißt du immer, wo du bist und wie der Weg weiter geht. Und wenn du zurück willst, so musst du nur das Lied rückwärts singen.«[37]

Der Tisch als Geburtsort und Zuhause von Künstler und Kunst. Um diesen Punkt herum faltet und entfaltet, rollt und dreht sich Nieslonys Performance wie ein Möbiusband, auf dem sich die vorwärts gesungenen Geschichten in immer neue und andere verwandeln. Trotzdem wird der umhergetragene Tisch zuletzt auf einer felsigen Anhöhe zurückgelassen. Ein eindrückliches Bild. Möglicherweise ist die Rolle des Tisches in der Performance nur über diesen Widerspruch, immer nur vom jeweils anderen Ende einer in sich widerläufigen Verbindung verständlich. Nur so macht alles Sinn, »denn der Tod«, so ruft uns Nieslony am Ende zu, »ist das Erwachen.«

36_ Für eine Abbildung siehe unter »C« in der beiliegenden Bildsammlung des Künstlers.

37_ Gerald Harringer, *MA. Short Film with Boris Nieslony*, 14.30 min, Österreich 2003, https://www.youtube.com/watch?v=RHWzZjExo7c, zuletzt eingesehen am 27. Mai 2019.