

Andrea Jahn

Chiharu Shiotas "Way into Silence": ein künstlerisches Dreiecksverhältnis

Chiharu Shiota wurde 1972 in Osaka geboren und gehört einer jungen Künstlergeneration an, die mit ihrer körperbezogenen Kunst in den vergangenen Jahren internationale Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat. Insbesondere die Konzentration auf die prozesshaften Momente des Körperlichen stehen dabei im Mittelpunkt. Und doch sind Shiotas Arbeiten am Rande der aktuellen Tendenzen in der jungen japanischen Kunst zu sehen, die sich mit dem Wirtschaftsboom der 80er Jahre begeistert auf die elektronischen Medien der High Tech-Welt eingelassen hat, um den schismatischen Charakter einer Kultur zu reflektieren, die auf einer phantastischen Verbindung von Tradition und der Anpassung an eine hypermoderne Welt basiert.

Shiotas performative Arbeiten lassen sich deshalb auch nur bedingt der jungen "japanischen" Kunst zuordnen und stehen einer sehr viel weiter gefassten Tradition nahe, die sich bereits Ende der 60er Jahre in Japan, in den USA, aber vor allem in Südamerika und Europa auszuprägen begann. Ein Blick auf ihre Ausbildung, die sie seit 1996 bei Marina Abramovic und Rebecca Horn an deutschen Kunsthochschulen absolvierte, liefert denn auch den eigentlichen Schlüssel zu ihrer Bildsprache, die sich unübersehbar an den künstlerischen Lösungen der Performance- und Installationskunst der 70er Jahre orientiert.

I. Wurzeln und Vorbilder

In ihrer Performance "Try and go Home", die Shiota 1998 in Weimar realisierte, wurde ihr eigener Körper zu einem Teil der Landschaft und damit Teil der elementaren Erscheinungen in der Natur [Abb.]. Vier Tage lang hatte die Künstlerin gefastet und nackt und stumm in einer Erdmulde gelegen, umgeben von Blättern und Wurzeln, beschmiert mit Schlamm. Der Titel der Performance verweist auf den Erdboden als Ursprung des Lebens, "Try and go Home" also als ein Ausdruck des Impulses dorthin zurückzukehren, wo wir herkommen?

In diesem Rahmen ließe sich vermuten, Shiota würde sich als japanische Künstlerin direkt auf die Philosophie des Butoh beziehen, die in den 60er Jahren den Tanz in Japan revolutionierte. Entscheidend für das Verständnis von Shiotas Performance-Arbeit ist jedoch, dass Butoh auch als wichtige Voraussetzung für die Ausprägungen der westlichen Performance-Kunst gesehen werden muss, die ihr als junger Künstlerin mit einer Ausbildung in Australien und Europa bereits in 'gefilterter' Form zur Verfügung stand. Für die Betrachtung ihrer Arbeit ist relevant, dass Butoh nicht nur das Bewusstsein für den Körper und seine Bewegungen veränderte, sondern auch dessen fleischliche Aspekte reflektiert: Nacktheit, Sexualität, Vergänglichkeit, seine Abhängigkeit von und Verbundenheit mit der Natur. Insbesondere die Performances von Min Tanaka [Abb.] und Anzu Furukawa [Abb.] weisen Elemente auf, die Shiota in ihren Performances zitiert: Der nackte Körper erscheint "als ein mit den - mikro-

oder makroskopischen - Strukturen des Lebens verbundenes Phänomen". Tatsumi Hijikata, der eigentliche Begründer des Butoh und Zentrum dieser bedeutenden Avantgarde-Bewegung, beschreibt seinen Tanz als "aus dem Schlamm geboren". Dieses Bild steht für die Befreiung des Körpers aus den Zwängen gesellschaftlicher Konventionen und starrer Formelhaftigkeit zugunsten einer Unmittelbarkeit des körperlichen Ausdrucks. Shiota hat Hijikatas Auftritte selbst miterlebt. Es ist mir jedoch wichtig, zu betonen, dass Shiotas Orientierung an der Körpersprache des Butoh sich nicht unmittelbar auf konkrete Beispiele bezieht, die sie gesehen haben könnte, als auf seine Philosophie, die mit der Entwicklung der internationalen Performance-Kunst auch neu rezipiert und neben anderen nicht-westlichen Anregungen in verschiedenste Ausdrucksformen übertragen wurde.

Mit provozierender Direktheit setzten denn auch die Künstlerinnen der 70er Jahre ihre Performances in Szene, wo es darum ging, insbesondere den nackten weiblichen Körper in seiner Objekt- und Bildhaftigkeit vorzuführen. Die Kubanerin Ana Mendieta (1948 -85) entwarf vor diesem Hintergrund Bilder, die häufig als Bestätigung für die Ineinsetzung von Frau und Natur gelesen wurden, und doch sehr viel komplexer angelegt waren. In ihrer berühmt-berüchtigten Arbeit "Rape Piece" (1972) deckt sie gerade in der Verknüpfung von Naturidylle und dem vergewaltigten, blutenden Frauenkörper [Abb.] die Mechanismen der Gewalt auf, die den weiblichen Körper sexualisieren und manipulieren. Dieser, durch das patriarchale Repräsentationssystem geprägten (Selbst-)Wahrnehmung setzte sie mit ihrer 1973 entstandenen "Silueta"-Serie Perspektiven entgegen, die den weiblichen Körper in einem elementaren Kontext lokalisieren, der vordergründig als 'Natur' erscheint und doch seine Inszeniertheit als künstlerisches Environment zu erkennen gibt. [Abb.]

Chiharu Shiotas Bezug zu diesen Arbeiten liegt auf der Hand, wenngleich "Try and go Home" die Vergeblichkeit einer ungebrochenen Einheit zwischen weiblichem Körper und Natur bereits im Titel eingesteht und durch die hilflose, unbequeme Lage ihres eigenen Körpers auf Wurzeln und Blättern bewusst macht - ganz so, als wäre sie fremd an diesen Ort. Shiota umgeht auf diese Weise die Klischeehaftigkeit sexuell besetzter "weiblicher" Körperlichkeit, ohne sich, wie Mendieta, dem Vorwurf auszusetzen, einer Naturalisierung des "Weiblichen" Vorschub zu leisten.

Die Verbundenheit mit den Elementen Erde, Schlamm, Wasser und Feuer spielt dabei bis heute in ihrem Werk eine zentrale Rolle. Ihre künstlerische Umsetzung dieser Beziehung zeigt allerdings, dass es sich um ein durchaus spannungsvolles Verhältnis handelt, das nicht von der Illusion eines mit sich selbst identischen Subjekts ausgeht. Darüberhinaus reflektiert ihre Performance-Praxis immer auch die Differenzierung zwischen ihrer Selbst-Inszenierung als künstlerisches Subjekt/Objekt und der allzu verführerischen Annahme, die Künstlerin würde uns hier in einer authentischen Lebenssituation gegenüberreten. Was Shiota schafft, sind kunstvolle Inszenierungen, Installationen im Raum, in denen sie ihre Rolle als künstlerisches Subjekt immer wieder neu formuliert.

So zeigen die Fotografien ihrer Performance "Island" (2001) [Abb.] Fragmente oder Ansichten ihres Körpers im Kontext einer kargen Küstenlandschaft. Das entscheidende formale Element, das dabei zum Einsatz kommt, sind rote Wollfäden, die gleichsam aus dem nackten Körper hervorzuwachsen scheinen, diesen umspinnen und sich im Gras verfangen. Doch wenngleich der Körper in diesen Bildern mit seiner

Umgebung fast eins zu werden scheint, so durchkreuzen die roten Fäden den Eindruck, dass Körper und Landschaft einfach ineinander aufgehen. Shiota wählt nicht umsonst eine Farbe, die aus dem natürlichen Umfeld heraussticht und sich komplementär zum Grün der Grasfläche verhält. Der rote Faden ist zugleich verbindendes und irritierendes Element, das die Künstlerin einsetzt, um aus der Verflechtung von Körper und Landschaft Bilder entstehen zu lassen, die skulpturale und performative Qualitäten ausloten und zueinander in Beziehung setzen.

Neben den Performances von Ana Mendieta erinnern diese Beobachtungen unweigerlich an das plastische Werk Eva Hesses (1936 - 70), das als wichtige Voraussetzung für die raumgreifenden Installationen Shiotas zu sehen ist. [Abb. "Untitled (Rope Piece)" 1970] Die Parallelen hinsichtlich Materialwahl und erweitertem Skulpturenverständnis überlagern sich nicht zuletzt in einer Korrespondenz zwischen dem eigenen Körper und eigenen Formfindungen, die im Werk beider Künstlerinnen eine zentrale Rolle einnimmt. Es gibt von Eva Hesse wunderbare Fotografien, auf denen sie sich mit den organischen Formen ihrer plastischen oder installativen Arbeiten umgibt [Abb. Barrette, S.82]. Ein Beispiel, das im Zusammenhang mit Shiotas Performances dabei besonders ins Auge fällt, ist eine Aufnahme aus ihrem Atelier, die sie auf einem Diwan liegend zeigt, bedeckt mit einem Gewirr aus Schnüren, wie sie sie auch in ihren Hängeinstallationen verwendete [Abb.]. Die Parallele ist augenscheinlich: sowohl für Hesse als auch für Shiota ist der eigene Körper unmittelbar mit dem eigenen plastischen Werk verbunden. Das künstlerische Material steht in direkter Verbindung zum Körper der Künstlerin, geht gleichsam aus diesem hervor.

Darin äußert sich nichts geringeres als der Anspruch, die Bedeutung des autonomen Kunstwerks ebenso wie die Identität des künstlerischen Subjekts in Frage zu stellen. Diese Erweiterung des traditionellen Kunstbegriffs war Ausgangspunkt der unterschiedlichen künstlerischen Zielsetzungen, die sich in der Installations- und Performancekunst der 70er Jahre Ausdruck verschafften. Eva Hesse gehörte mit Ana Mendieta, Janine Antoni, Louise Bourgeois, Carolee Schneemann, Rebecca Horn und Marina Abramovic zu den Vorreiterinnen dieser performativen Installationskunst, an die Shiotas Bildsprache anknüpft. Ihre künstlerische Absicht ist dem radikalen Anspruch dieser feministisch geprägten Künstlerinnengeneration durchaus nicht fern, wenn es darum geht, die Grenzen zwischen Publikum und Künstlersubjekt aufzulösen, Geschlechterdefinitionen oder andere oppositionelle Kategorien, wie Innen und Außen, Körper und Geist, Natur und Kultur zu hinterfragen und durchlässig zu machen. Im Zentrum steht dabei die Auseinandersetzung mit verschiedenen Konzepten von Subjektivität und Identität, allerdings unter dekonstruktivistischen Vorzeichen.

Gerade wenn wir im Sinne dekonstruktivistischer Theorien davon ausgehen, dass Identität als solche nicht existiert und sie in jeder Erscheinungsform als Behauptung und Konstruktion behandelt werden muss - insbesondere, wenn es sich um die höchst problematische Definition 'weiblicher' Identität handelt, - zeigt sich in Shiotas künstlerischer Praxis eine neue, kritische Herangehensweise.

II. Der Körper als Kunstwerk

In ihrer frühen Performance "Becoming Painting" (1994) manifestierte sich bereits Shiotas zentrales Interesse an der Auseinandersetzung mit Fragen der Autorschaft und Subjektivität. Dass sie dabei die Besonderheit ihrer Position als weibliches Subjekt nicht ausblendet, ist ebenso entscheidend, wie der kritische Blick auf die eigene Situation als in Deutschland lebende japanische Künstlerin.

"Becoming Painting", "zur Malerei werden" ist der Titel einer Performance, bei der Shiota ihren Körper - eingehüllt in weiße Laken, (die ausgebreitet eine Art Leinwand ergeben) zur Malfläche erweitert [Abb.]. Sie verwendete dabei rote Emailfarbe, mit der sie sowohl ihren bedeckten Körper, als auch die Wand im Hintergrund und die Laken auf dem Boden vor sich bemalt. Innen und Außen werden austauschbar, die Farbe suggeriert rote Körperflüssigkeit, was nahelegt, sie gleichbedeutend mit dem Blut der Künstlerin als Teil ihres Körperkreislaufs aufzufassen und gleichzeitig als Mittel des künstlerischen Schaffensprozesses, der auf den weißen Stoffbahnen seinen Niederschlag findet. Dass Shiota dabei aber nicht wirkliches Blut, sondern rote Farbe verwendet, ist entscheidend. Der Körper der Künstlerin wird selbst zur bemalten Leinwand, zum Objekt malerischer Aktion. Bemerkenswert dabei ist, dass sie ihren selbstbewussten Blick direkt auf das Publikum, auf die Kamera, richtet und damit ihre Stellung als Subjekt dieses Prozesses konstatiert. [Abb.]

Während die Performance-Künstlerinnen der ersten Generation, wie Marina Abramovic, Hannah Wilke, Gina Pane oder Valie Export in ihren Performances nackt aufgetreten waren, den eigenen Körper verletzt oder ihn den Manipulationen des Publikums preisgegeben hatten, um die Macht des patriarchalen Blicks sowie die eigene Gespaltenheit im Konflikt zwischen weiblicher Autorschaft und dem traditionellen Objektstatus des weiblichen Körpers zum Ausdruck zu bringen, ergreift Chiharu Shiota eigene Strategien, um diese Problematik bewusst zu machen: Sie setzt ihren Körper als künstlerisches Objekt ein, wenn sie ihn mit Schlamm beschmiert, durch Wollfäden erweitert oder mit Leintuch und Farbe verdeckt. Auf diese Weise verhindert sie sexualisierende Projektionen von außen, da sie die Oberfläche ihres Körpers selbst beschreibt, indem sie ihn bedeckt, beschmutzt, bemalt und in diesem Prozess so verfremdet, dass konventionelle Zuschreibungen unwirksam werden.

Daran zeigt sich, dass Shiota die Ansätze aus den 70er Jahren nicht einfach übernimmt, sondern dass es ihr gelingt, neben den westlich geprägten Tendenzen (Konzeptkunst, Body Art, Performance und Earth Art) in eine neue Auseinandersetzung mit den Einflüssen des Butoh und anderen nicht-westlichen Körpersprachen zu treten, um sie in eine eigene Bildsprache zu übertragen.

†

III. Erweiterung und Ausdehnung des Körpers im Raum

Ausgehend von diesen Beobachtungen zeigt die Weiterentwicklung ihrer Performances nicht nur ein wachsendes Interesse daran, den eigenen Körper als künstlerisches Mittel einzusetzen, sondern neue formale Lösungen dafür zu finden, Raum und Körper miteinander zu verbinden. Dieses Bewusstsein äußert sich in Shiotas Arbeit einerseits in der Ausdehnung des Körpers im Raum [Abb. "During

Sleep"] und andererseits in der eigentlichen Abwesenheit des Körpers, an dessen Stelle organische Objekte treten, welche die Verbindung zum Körper aufrechterhalten.

Die Reihe ihrer Performance-orientierten Betten-Installationen verknüpft diese beiden Ansätze auf besondere Weise: "Breathing From Earth" (2000) [Abb.], "Ein Ort" (2001) [Abb.], "During Sleep" (2000/2001) [Abb.]. Doch bevor ich näher auf diese Serie eingehe, möchte ich zunächst mit "My Existence as a Physical Extension" (1995) auf eine von Shiotas frühesten Installationen zu sprechen kommen, in der die Idee des Fadengeflechts bereits angelegt ist. Ihre Besonderheit besteht darin, dass Shiota hier die eigene Nabelschnur verwendet, um sie mit Garn zu einer Knoteninstallation zu verknüpfen, die über einem Feld aus Asche schwebt [Abb.]. Der eigene Körper ist dabei soweit reduziert, dass er, gleich einer Schnur, in die Installation eingebunden und so untrennbar mit ihr verflochten ist. Die Nabelschnur steht dabei nicht nur für den Körper der Künstlerin, die damit bewusst auf die Schaffung eines konkreten Körper-Bildes verzichtet, sondern für die Verbundenheit der (mütterlichen und kindlichen) Körper untereinander. Shiota macht also nicht die Gespaltenheit der Identität zu Thema ihrer Arbeit, sondern die Abhängigkeit des Subjekts von seinen Wurzeln, welche die westliche Auffassung von Individualität ad absurdum führt.

Diese Sichtweise findet ihre künstlerische Umsetzung in Form raumgreifender Faden-Installationen, die alle von ihnen umgebenen Objekte und Körper in einen Kontext einbinden und zueinander in Beziehung setzen.

Ausgangspunkt dieser Serie ist die 1996 in Hamburg entstandene Arbeit "Return to Consciousness" [Abb.], mit der Shiota zum ersten Mal eines ihrer Gespinste aus schwarzen Wollfäden entwickelte, das den gesamten Ausstellungsraum beherrschte und den Besuchern lediglich den Blick in den Raum, nicht jedoch den Zugang dazu gestattete. Wie Spinnennetze, die sich unaufhaltsam ausgebreitet hatten, so hatte die Künstlerin ihre Fäden vom Boden zur Decke, sorgfältig gekreuzt und verknotet, und in unermüdlicher Handarbeit von Wand zu Wand verspannt. Inmitten dieses Fadengewirrs ließ sich eine winzige Phiole entdecken, in der eine rote Flüssigkeit enthalten war - das Blut der Künstlerin. Gleichsam als Ersatzobjekt für ihren Körper hing diese Ampulle im Netz - wie ein Insekt, das sich in einer Spinnwebe verfangen hatte, oder mehr noch, wie die Spinne auf dem von ihr selbst geschaffenen Gewebe. Die Fadeninstallation erscheint damit einerseits als erweiterter Körper der Künstlerin und ist zugleich deren künstlerisches Objekt.

In ihrer Arbeit "During Sleep", die im Jahr 2000 im Haus der Kulturen der Welt in Berlin vorgestellt wurde, ergänzte Shiota das Gespinst im Raum durch vier Krankenhausbetten, die wie Kokons von den Fäden umgeben und damit für das Publikum unzugänglich waren. In einem der Betten schlief die Künstlerin zu bestimmten Uhrzeiten, eingehüllt in ein weißes Federbett, scheinbar ganz in den Schlaf, in ihre Träume versunken. In einer etwas abgeänderten Performance-Installation saß die Künstlerin stundenlang nackt und regungslos auf dem Rand eines der von Wollfäden umgebenen Betten - mit dem Rücken zum Publikum gewandt.

Welche Bedeutung aber hat die physische Präsenz der Künstlerin in diesem Fall, wo sie weder mit dem Publikum interagiert, noch den (weiblichen) Körper selbst zum Thema macht, wie noch in der Performance "Try and go Home" oder "Becoming

Painting"? Alles, was wir von Shiota sehen, ist ihr Kopf, vielleicht eine Hand, ihre Körperkonturen unter der Bettdecke oder ihren unbedeckten Körper in Rückenansicht.

Verglichen mit anderen Performances geht es hier nicht um den Kontakt zwischen Künstlerin und Betrachterpublikum, sondern um die Verweigerung dieser Kommunikation. Die Performerin ist anwesend, ist Teil ihrer Installation und doch nur wie ein Bild - um nicht zu sagen, wie Schneewittchen im gläsernen Sarg - wahrnehmbar. Gleichwohl handelt es sich um ein räumlich erfahrbares Bild, dem die bewusste Entscheidung für diese Form der Selbst-Inszenierung vorausgeht. Die Künstlerin ist passiv, sie erscheint nicht als Akteurin im Rahmen ihrer Installation, sondern wird zum unmittelbaren Bestandteil, zum Objekt ihrer Inszenierung.

Wenn Performance üblicherweise darauf abzielt, die Distanz zwischen Publikum und Künstlersubjekt aufzulösen, dann verkehrt Shiota die Situation und macht durch ihre Passivität bewusst, dass jede Repräsentation des Körpers eine Leerstelle darstellt, die nicht mit Authentizität oder Identität implizierenden Projektionen besetzt werden kann. Die Distanz zwischen Betrachter/in und Künstlerin ist unüberwindbar, das künstlerische Subjekt wird selbst zum Bild und bleibt als solches unzugänglich. Die Ineinsetzung von Kunstwerk und Künstlerin wird in ihrer Vergeblichkeit bewusst: beide Positionen bleiben zeitlich voneinander getrennt. Oder, wie die Performance-Historikerin Peggy Phelan betont, "Performance uses the performer's body to pose a question about the inability to secure the relation between subjectivity and the body per se; performance uses the body to frame the lack of Being promised by and through the body - that which cannot appear without a supplement... Performance marks the body itself as loss... For the spectator the performance spectacle is itself a projection of the scenario in which her own desire takes place."

IV. Abwesenheit des Körpers

Selbstverständlich lässt sich Shiotas künstlerisches Konzept nicht auf diesen einen Aspekt reduzieren, und doch ist die An- und Abwesenheit ihres eigenen Körpers der rote Faden, der ihr Werk durchzieht und letztlich auch ihre Auseinandersetzung mit der Frage nach den Definitionen von Kunstwerk, künstlerischem Subjekt und Publikum nachvollziehbar macht. So erscheint es nur konsequent, dass Shiota in anderen, parallel entwickelten Arbeiten, vollständig auf die Anwesenheit ihres Körpers verzichtet. An seine Stelle treten Objekte, die (anders als Nabelschnur oder Blut) nicht körperlichen Ursprungs sind.

"After that" (1999) [Abb.] ist eine frühe Installation, die diese Aspekte bereits vermittelt. Sie besteht aus einem sechzehn Meter langen, schlammbedeckten Mädchenkleid, das vor einer Wand unter einem Duschkopf installiert ist, aus dem ununterbrochen Wasser fließt. Die Körperlichkeit des Kleides wird durch seine wasserdurchtränkte, hautartige Oberfläche und bräunliche Farbigkeit betont. Die auf dieser "Stoffhaut" erkennbaren Spuren von Schlamm und Erde verleihen dem Kleid organische Qualität. In einer späteren, mehrteiligen Version dieser Installation mit dem Titel "Memory of Skin" (2001) [Abb.] macht Shiota diese Assoziationen noch stärker transparent.

Dass sie die physische Präsenz des Kleides stellvertretend für den Körper einsetzt, verdeutlicht auch die Gegenüberstellung mit ihrer Video-Performance "Bathroom", in der sich die Künstlerin demselben Prozess unterzieht, der sie gleichzeitig beschmutzt und reinigt [Abb.]. Im Grunde geht es auch hier um die Vergeblichkeit, Identität durch Anpassung an eine soziale Rolle zu erlangen, die eng mit (Reinigungs-)Ritualen und Reglementierungen verbunden ist.

In einer weiteren Installation mit dem Titel "In Silenc" (2000) [Abb.] tritt an die Stelle des menschlichen Körpers erstmals ein Objekt, das weder an die menschliche Form erinnert, noch ihre Anwesenheit suggeriert: ein Piano. Genauer, "Ein Klavier und ein Klavierhocker, beide mit Brandspuren überzogen, in einem eigenen, durch Verspannungen aus schwarzen Wollfäden definierten Raum. Die fremden Objekte, das Klavier und der Hocker, hat sich Chiharu Shiota zunächst angeeignet. In einer Performance (...) setzte sie beide Gegenstände in Brand, ließ die Flammen die Oberflächen ein Stück weit verbrennen und löschte erst, als das Innenleben hervorgetreten war." Durch die Entfernung der Außenhaut kommt sein Inneres zum Vorschein, seine Konstruiertheit wird sichtbar, seine Verletzbarkeit, Vergänglichkeit. Eine derartige Beobachtung suggeriert nicht die Beschreibung eines Musikinstruments als Gebrauchsobjekt, sondern seine Erfahrung als etwas Lebendiges. Wie Margit Brehm richtig bemerkt, handelt es sich bei Shiotas Verbrennungsprozess denn auch "nicht um aggressive Zerstörung, sondern um einen rituellen Akt der Transformierung."

Shiota setzt Feuer ein, um das Klavier von seiner Alltagserscheinung - und damit von seiner Funktionalität - zu befreien. Es wird zum Körper im Raum, der seine Erweiterung im Fadengespinnst einer Installation findet. Das seiner Stimme, seines Klangs beraubte Instrument ist somit nicht als isoliertes künstlerisches Objekt interessant, sondern als Teil eines Transformationsprozesses, in dem sich das einst definierte Objekt - Klavier - seiner Bedeutung entzieht, um etwas zu repräsentieren, das eigentlich nicht repräsentiert werden kann: die Erinnerung an den Klang in einem Raum der Stille. Das Instrument alleine wäre dazu nicht in der Lage. Erst das Fadengespinnst visualisiert eine sinnliche Erfahrung, die sich nicht auf den Hörsinn beschränkt, sondern als körperliche Empfindung für das im selben Raum befindliche Publikum spürbar wird. Dazu die Künstlerin:

Aber die Stille bleibt.
Je mehr ich darüber nachdenke,
desto stärker wird sie.

Das Klavier verliert seinen Klang,
der Maler malt nicht mehr,
der Musiker hört auf zu musizieren.

Sie verlieren ihre Funktion,
aber nicht ihre Schönheit - werden noch schöner.

Mit diesen Zeilen kommt die Künstlerin ganz explizit auf das Verhältnis von Künstler und Kunstwerk zu sprechen. Dabei hinterfragt sie die Künstlerposition selbst ("der

Maler malt nicht mehr, der Musiker hört auf zu musizieren") sowie die Bedeutung des künstlerischen Mittels oder Instruments ("das Klavier verliert seinen Klang") - beide sind von ihrer Rolle befreit.

Shiotas Erkenntnis liegt darin, dass Kunst im eigentlichen Sinne für sie erst dann entsteht, sobald Künstler und Instrument ihre Funktion verloren haben - oder, übertragen auf die Installation "In Silence" - dass sie erst in ihrer Verwobenheit mit dem sie umgebenden Raum zum eigentlichen künstlerischen Ausdruck gelangen. Diese Auffassung unterstreicht Shiota selbst, wenn sie sagt, das Klavier stehe für das Kunstwerk und der Hocker für den Künstler. Beide gehörten zwar zusammen, ständen jedoch zu weit auseinander, um im herkömmlichen Sinne miteinander zu funktionieren. Dasselbe gilt für ihr Publikum - durch das eng zwischen 'Kunstwerk' und 'Künstler' gespannte Netz ist es vom eigentlichen Geschehen ausgeschlossen - vordergründig. Tatsächlich aber stellt Shiotas Fadengespinnt die verloren geglaubte Verbindung im Dreieck der Wahrnehmung von Kunst wieder her - insofern die scheinbar autonomen und gerade in der Performance-Kunst kritisierten Kategorien von 'Kunstwerk', 'Künstler' und 'Betrachter' ausgelöscht werden zugunsten einer Verflechtung, die Subjekt- und Objektpositionen in diesem Dreieck ständig verschiebt.

V. Epilog

Die Konstellation der Performance-Installation "In Silence" steht in erweiterter Form auch im Mittelpunkt von Chiharu Shiotas jüngster Rauminszenierung, die sie für den Württembergischen Kunstverein Stuttgart entwickelt hat: Um überhaupt erst an diesen Ort gelangen zu können, hat die Künstlerin einen düsteren, engen Weg angelegt, dessen Zugang zunächst wenig einladend anmutet. Auf knarrenden Brettern führt der Gang ins Ungewisse, ist zu schmal und verwinkelt, um eine Orientierung zu gewähren, und nur an wenigen Stellen von nackten Glühbirnen beleuchtet. Nach einigen Biegungen taucht an der verschmutzten Wand ein altes Waschbecken auf, in das aus einem Kupferhahn ununterbrochen Wasser läuft - das einzig vernehmliche Geräusch, begleitet von den knarrenden Schritten der Besucher. Der labyrinthische Weg scheint kein Ende zu nehmen, bis sich schließlich an seiner engsten Stelle eine Öffnung bietet, die den Blick auf eine Situation freigibt, die unmittelbar an "In Silence" erinnert: Ein verbrannter Flügel mit Klavierhocker, umgeben von circa achzig ebenso verkohlten Holzstühlen, auf denen wohl ein imaginäres Publikum Platz nehmen könnte, wäre da nicht das Gespinnst aus schwarzen Wollfäden, das den tatsächlichen Zugang zu diesem Szenario verwehrt. In der Dunkelheit wirkt die Stille noch mächtiger, im Hintergrund auf der anderen Seite des sich scheinbar unendlich ausdehnenden Raums läuft eine Videoprojektion: Aufnahmen aus der Ankunftshalle eines Flughafens mit ihren allseits bekannten Szenen des Wiedersehens, Begrüßungsritualen, Freudentränen, Begegnungen. Links davon im Fadengewirr ein vermeintlicher Ausweg - eine alte Tür, die dazu einlädt durchschritten zu werden, deren Schloss jedoch verriegelt ist. Lediglich unser Blick dringt in den Bereich, der hinter ihr liegen mag, verliert sich im Dunkel, um dorthin zurückzukehren, wo die Unsicherheit von den beruhigenden Bildern des Ankommens, des Wiedersehens aufgefangen wird.

Wir befinden uns in einem psychischen Raum, sind konfrontiert mit unserem eigenen Unbewussten, das in dieser Installation Gestalt annimmt, wie in einem real gewordenen Traum. Die Künstlerin selbst bleibt an diesem Ort unsichtbar - sie hat sich von ihrer Rolle befreit und stellt diese zur Disposition. "Der Maler malt nicht mehr" und die Performerin ist von der Bühne abgetreten. Wer ihr Werk kennt, begreift ihre körperliche Abwesenheit im Rahmen dieser Performance-Installation als Programm. Shiotas Anspruch, die Identität des künstlerischen Subjekts ebenso wie die Bedeutung des autonomen Kunstwerks in Frage zu stellen, wird hier konsequent zu Ende geführt: Wenn jede Repräsentation des Körpers eine Leerstelle darstellt, die nicht mit Authentizität oder Identität erfüllt werden kann, funktioniert auch die Präsenz der Performerin immer nur als Bild. In "The Way into Silence" besetzt Shiota die eigene Künstlerposition mit einem Flügel und einem Klavierhocker, und zwar auch hier so weit voneinander getrennt, dass die Produktion von Klang, also von Kunst unmöglich wird. Das eigentliche Kunstwerk entsteht, Shiotas Philosophie zufolge, erst wenn wir die Erwartungen an gewohnte künstlerische Ausdrucksformen (wie Musik oder Malerei) aufgeben zugunsten einer Wahrnehmung der Dinge, die ohne Bedeutungszuweisungen auskommt und zulässt, dass sich mit einer Installation wie "The Way into Silence" die Verhältnisse zwischen künstlerischem Subjekt und Kunstwerk, zwischen Betrachter und Performer, zwischen Innen und Außen ständig in Bewegung befinden und jeder Bestandteil ihrer Installation - auch die Betrachter selbst - erst im Eingeständnis ihrer Abhängigkeit, ihrer Verwobenheit mit dem von der Künstlerin inszenierten Raum, Anteil am künstlerischen Ausdruck und seiner Wahrnehmung haben.

Notes

1. Other artists whose forms of expression are emphatically performative include Takehito Koganezawa in Berlin and the artists' group Dumb Type.
2. Shiota does not understand Heimat (homeland) literally, as our place of origin, but instead uses the term in a metaphorical sense when she declares, "My own Heimat, that's inside, a personal thing. Art is a Heimat. And looking for it is what my art is about." (ai)interview--Chiharu Shiota," ai (summer 2001): unpaginated.
3. Min Tanaka, "Mein Tanz will Fragen stellen," in Michael Haerdter and Sumie Kawai, eds., *Butoh: Die Rebellion des Körpers* (Berlin: Alexander, 1998), 84
4. "The choice of the term Butoh for the new dance of the 1960s was supposed to indicate the difference. It means 'stamping dance' and alludes to its improvisation and lack of rules. The abandonment of the rational concept of the world leads [. . .] to the creation of an alternative view of the human being. [. . .] [T]here the Butoh dancers rejected the mechanistic rules of modern dance and replaced it with the Japanese body as the bearer of a new formal language. [. . .] Butoh is in fact the most direct and simplest answer to the question of a new identity. It presents the Japanese body in its "darkness" and (very often) in its nakedness"; see Haerdter and Kawai 1998 (note 3), 24.
5. Conversation with the author in March 2003.

6. Similarly, the work of Marina Abramovic would be inconceivable without reference to Asian techniques of meditation, as would Ana Mendieta's outdoor performances without reference to the rituals of Santeria (a religion of Afro-Cuban origin).

7. Shiota remarks on this: "Ana Mendieta is a big influence on me. [. . .] In her work, she played with death all the time. and that interests me, too. How she wanted to unify her body with the universe"; see "(ai)interview--Chiharu Shiota" (note 2).

8. "In Japan it is traditional to store a child's umbilical cord in a box made of hinoki wood. Shiota's umbilical cord is in Japan in the same box as her mother's umbilical cord. Symbolically, it establishes a connection between grandmother, mother, and daughter" see Jaana Prüss, Chiharu Shiota: Dialogue from DNA, exh. cat. (Berlin: Asian Fine Arts, 1999), 9.

9. Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (New York: Routledge, 1993), 150-51.

10. Margit Brehm, "Die Stille in der Musik," in Chiharu Shiota: *Under the Skin, 2000-2001*, exh. cat. Berlin, Prüss & Ochs Gallery (Berlin: Asian Fine Arts, 2001), 31.

11. See Brehm 2001 (note 10), 30.

12. *ibid*

13. See Shiota's Internet page: www.chiharu-shiota.com