

Mit diesem scheinbar widersprüchlichen Moment – der Erhöhung der Aufmerksamkeit durch exaltierte Kleidung, die mit der Versperrung des Blickes durch Verhüllung von Gesicht und Körper einhergeht – erzeugt Byars ein Spannungsfeld zwischen individueller Exponierung und bildlicher Anonymität. Es ist sicher keine Überraschung, wenn sich auf diese Weise die Maske als Teil einer Strategie gegen eine Festlegung erweist, die in diesem Falle in der Hinderung des Erkennens liegt und eben jene Verknennung als Grundmuster seines künstlerischen Handelns einschreibt. Die Gefahr der Verknennung ist jeder Begegnung eingeschrieben. In der bildenden Kunst ist dieses Motiv besonders in den sechziger Jahren in ein allgemeines Misstrauen gegenüber der Repräsentationsfähigkeit des menschlichen Abbildes eingebettet. Auf diese Weise steht die Maske ebenso wie das goldene Flirren für eine Verschiebung der Wahrnehmung, die einmal mehr den Graben zwischen dem Sagbaren und dem Sichtbaren beleuchtet.

#### Flüchtiges Selbst

Neben den Motiven des Verbergens und der Auflösung des Körpers scheint aber auch die Flüchtigkeit und Zeitgebundenheit der Repräsentation immer wieder in Byars' Aktionen auf. Spielt doch die Befragung des Verhältnisses von Objektivität und Immaterialität bei Byars wie bei kaum einem anderen Künstler eine zentrale Rolle. Viele seiner Werke und Aktionen haben zudem den Charakter des Transitorischen. Für bestimmte Orte ausgewählt, mutieren Konzepte zu Kunstwerken, um nach dem Ende einer Ausstellung wieder abgebaut und zerstört zu werden. Bei einer neuen Gelegenheit entstehen sie vielleicht verändert aufs Neue. Byars vermeidet die Festlegung.

Die Vorstellung vom Ätherischen, sich Auflösenden und dem Verschwinden wird dabei immer wieder mit seiner Affinität zur japanischen Kultur in Verbindung gebracht. So taucht er am Rande eines Parks in Italien in großer Entfernung auf, gerade noch sichtbar für die geladenen Besucher, für eine Sekunde, um gleich darauf wieder zu verschwinden. Die vollkommenen Performances sind so kurz, dass sie oft »nur noch als Nachbild erahnt werden können«, wie Viola Michely schreibt.<sup>7</sup> Dazu passt, dass Byars seine Aktionen nicht systematisch durch Video oder Fotografie dokumentieren lässt. Oft werden sie fast zufällig festgehalten, wie *The Play of Death* (1976), der in Deutschland wohl prominentesten Performance, bei der Schlag 12 Uhr mittags Byars mit 12 anderen Personen, alle in Schwarz gekleidet, für einen Augenblick auf den Balkonen des Kölner Dom-Hotels erschien. »Lidschlagkurze Szenen«, hat Carl Haenlein die Aktionen genannt, »die schimmernde Gedächtnisspuren« hinterließen.<sup>8</sup>

embedded in a general mistrust of the ability to represent the human image. In this way, both the mask and the golden shimmer stood for a displacement of perception that one again illuminated the rift between what can be said and what can be seen.

#### Fleeting Self

In addition to the motifs of concealing and dissolving the body, however, the fleetingness of representation and its connectedness to time also seem to appear in Byars's actions. But questioning the relationship between objecthood and immateriality was central to Byars's work in a way it has been for few others. Many of his works and actions also had a transitory character. Chosen for particular places, the concepts mutated into artworks, only to be dismantled and destroyed after the exhibition ended. At every new opportunity they could evolve in a new way. Byars avoided any final determination.

The idea of the ethereal, the dissolving, and the disappearing has often been linked with his affinity for Japanese culture. For example, he appeared at the edge of a park in Italy, far from the invited visitors, barely visible, for one second, only to disappear. The complete performances were so brief that often they "can only be perceived as an afterimage," as Viola Michely has written.<sup>7</sup> It is consistent with this that Byars did not have his actions documented systematically on video or in photographs. Frequently they were captured almost by chance, like *The Play of Death* (1976), which in Germany is probably the best known of his performances: at the stroke of noon Byars appeared with twelve others, all dressed in black, on the balconies of the Dom-Hotel in Cologne. Carl Haenlein called the actions "scenes as brief as the batting of an eye . . . which left shimmering traces of memory."<sup>8</sup>

The principle of the fleeting, of the barely lasting perception, achieved by subverting the lasting, is one that Byars also applied in a genre in which it is least expected: the self-portrayal. This is usually considered a privileged place in which the artists sketch a likeness of themselves that is capable of offering the viewer glimpses of their biographies, their views of themselves and of the world, and that by revealing certain confessions is in the position to communicate, like a bridge between the artist and the work. In modernism in particular, self-portrait stood for the expression of individuality, of the artist's innermost self, and it evolves within the framework of tracking down and exploring the self. Subjectivity remained the leitmotiv of twentieth-century art.

*Autobiography* is the title of a film that Byars produced in 1970, and it undercut all of the known paradigms that the viewer associates with the genre. If viewers were to approach viewing the film with the attitude evoked by the title's associations, they would be completely frustrated. The announced autobiography turned out to be a very brief sixteen-millimeter film that consisted of