

Überall und immerzu

Heute gehören Performances zum Programm von Museen und Kunstmessen und begeistern ein Publikum, das Interaktion und Tuchfühlung mit Künstlern genießt.

Gabriele Detterer

13.6.2015, 05:30 Uhr



Das Kriechen gehört zum Verhaltensrepertoire des Menschen – auch das zeigten Valie Export und Peter Weibel 1968 mit ihrer Performance in der Wiener Innenstadt. (Bild: Josef Tandler / Charim Galerie Wien © Pro Litteris)

Raus auf die Strassen und auf öffentliche Plätze zog es Künstler, die in den 1960er und 1970er Jahren mit irritierenden Aktionen die Passanten schockierten. Unvergessen bleibt Valie Exports «Performance» 1968 in der Wiener City. Die zum Kreis des Wiener Aktionismus zählende Künstlerin führte den Künstler, Kurator und Kunsttheoretiker Peter Weibel an der Hundeleine auf der Kärntner Strasse spazieren und sorgte für Empörung. Manch einer dürfte beim Anblick hündischen Verhaltens eines Zweibeiners durchaus einen Moment jähem Erschrecken verspürt haben, gehören doch Automatismen kriecherischer Demutsbekundungen gegenüber denjenigen, die das Sagen haben, leider zum menschlichen Verhaltensrepertoire, und zwar unabhängig von der Geschlechterfrage.

Rollentausch

Bewusstsein verändern, das wollten Valie Export und Peter Weibel. Was aber Marina Abramovic und ihr damaliger Lebensgefährte Ulay bezweckten, als sie anlässlich der Kunstbiennale Paris 1977 stundenlang in ihrem Auto im Kreis fuhren? – «Relation in Time, 16 Hours», so der Titel der Aktion, führte vor Augen, wie sehr festgefahrene Routineschleifen alltäglichen Tuns kreative Impulse und Nachdenken abtöten. Ein Jahr zuvor, 1976, hatte Marina Abramovic mit einem ungewöhnlichen Rollentausch Aufsehen erregt. Sie tauchte ein in das Milieu käuflichen Sexes. Während die Künstlerin in einem Schaufenster des Amsterdamer Rotlichtviertels den Stamplatz der Nutte einnahm, präsentierte sich die Prostituierte an der Seite von Ulay im Kunstraum De Appel.

Sich selbst als Ausstellungsobjekt begaffen liess auch die Schweizer Künstlerin Manon. Sie evozierte während der Langzeit-Performance «Das Leben im Schaukasten» (1976, Galerie Pablo Stähli, Zürich) den Voyeurismus der Betrachter und trieb das von Klatschblättern forcierte Auspionieren von Privatheit auf die Spitze.

Dambruch

Die Leitidee der von Allan Kaprow 1958 begründeten Kunstform des «Happenings» aufgreifend, verfremdeten Performer alltägliches Verhalten und alltägliche Begebenheiten. Szenische Kontextverschiebung und provokanter Rollenwechsel sollten ein kritisches Bewusstsein für gesellschaftliche Zwänge und Regeln erzeugen und tradiertes Kunstverständnis infrage stellen. Brück vom Sockel gestossen wurde die «High Art» des privilegierten Bildungsbürgertums. Kunstmacher der Avantgarden der 1960er Jahre weiteten den Publikumskreis. Ereignisse und Aktionen, die auf beliebigen Schauplätzen ausserhalb von Museen und Akademien stattfanden, richteten sich an ein Zufallpublikum. Die antiinstitutionelle Performance-Art fiel völlig aus dem Rahmen.

Hinsichtlich Vielfalt der Ausdrucksmittel und Überschneidungen mit Musik, Tanz, Theater gab es kein Halten, keine Grenzen mehr. Körpersprache wurde zum ausdrucksstarken «Trägermaterial» der durch Gruppendynamik getriebenen Anti-Kunst. Demgemäss definierte sich der in den 1970er Jahren entstandene Begriff «Performance-Art» recht weit gefasst als temporäres Ereignis, das vom Künstler erdacht und ausgeführt wird und nicht durch einen feststehenden, vorab kommunizierten «Spielplan» vorgezeichnet ist. Da Teilhabe des Publikums essenziell war, wandelte sich der passive Kunstbetrachter zum aktiven Co-

Performer. Beispielhaft vollzieht «Cut Piece» (Yoko Ono, 1964) – das Publikum schnitt der Künstlerin das Kleid vom Körper – diesen Rollentausch. Onos «instruction texts» gar regen dazu an, eine Handlung völlig unabhängig von der Präsenz der Künstlerin zu vollziehen – zum Beispiel «Listen to a heartbeat» (1965). Wie pulsierendes Leben pocht Kunst «in flux» laut und rhythmisch und dringt – hörbar, fühlbar – ins Bewusstsein. Alltagshandeln und Kunstformen verschmelzend, sprengten Performances «Schubladendenken» und die Einordnung ästhetischer Praktiken in eindeutig abgegrenzte Kategorien. Variiert wurden Elemente von Happening und Fluxus, von Environment-Art, experimentellem Film, Tanz und Musik zu «mixed-means theater» (um 1960 von Richard Kostelanetz gemünzter Begriff).

Stille und Konzentration

In den späten 1970er Jahren klang mit dem Ende gesellschaftskritischer Protestbewegungen der Performance-Überschwang ab. Sichtbar wird dies durch die Aufarbeitung der Bewegung. 1979 erschien das Standardwerk «Performance Art. From Futurism to the Presence» (Roselee Goldberg). 1980 publizierten Carl E. Loeffler und Darlene Tong «Performance Anthology. A Source Book of California Performance Art». Am Übergang in die 1990er Jahre lichtete sich das Feld der Performer. Doch einige Protagonisten überraschten ein Zufallpublikum immer wieder neu, so James Lee Byars (1932–1997).

Aus fernöstlicher Lebensphilosophie bezog der amerikanische Künstler Anregung für meditativ ausgerichtete Performances. In Schwarz gehüllt, verblüffte Byars Passanten im öffentlichen Raum. Er verharrte ruhig und konzentriert in der Pose eines Magiers. «The Perfect Piece» – ein einziger von Byars gesprochener Satz stellt eine geistig wie körperlich spürbare Verbindung zwischen Ruhe und elektrisierender Energie eines Gedankens her. 1991 zelebrierte James Lee Byars vor der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München einen Akt der Stille. Weder von den Medien angekündigt noch erwähnt oder gefilmt wurde dieser «Auftritt».

In Florenz verharrte der Künstler vor der Biblioteca Nazionale und sprach den Satz «Perfect is in the Louvre», eine Aktion der Reihe «Secret Events» (Zona Archives, Florenz, 1990). Dass aber die Gemäldegalerie der Florentiner Uffizien dem «schwarzgekleideten Mann», der das Symbol von Florenz, eine Lilie, in der Hand hielt, den Zutritt verweigerte, bringt zum Ausdruck, dass interaktive Kunstformen nur dann für Museen akzeptabel sind, wenn sie sich in das Regelwerk des Ausstellungshauses einpassen. Das bedeutet für Künstler, ursprüngliche Merkmale regelloser, ephemerer Performance-Art preiszugeben. Diese Tendenz verstärkt sich durch

Professionalisierung. Akademien schulen den Nachwuchs mit «Performance Practices Master Programmes», staatliche «Prämien» fördern Talente. So zeichnet die Schweiz seit 2011 den landesweit besten Performer aus. 2014 erhielt Gisela Hochuli diesen Award (25 000 Franken) für ihre Performance, die sich auf das Werk von Meret Oppenheim bezieht. Selbstverständlich werden Festivals, so die «Performatik 2015», Brüssel, von Kursangeboten zu «Performance Art in Museums» begleitet.

Aktionshäppchen

Museen öffnen ihre Tore für «Life-Performances»-Events sperrangelweit. Einstudiert, reguliert, kontrolliert, finden Vorführungen hinter Bezahlschranken statt. Bestens museumstauglich, «best sellers», sind historische Performances, die neu aufgeführt werden. «Vintage pieces» lösen die originäre Einheit von Urheber, alternativer Kunstpraxis, Alltag und Öffentlichkeit auf. Retro-Hype und Performance-Hype ergänzen sich, wenn Aktionen und Happenings nachgespielt werden. Selbst im Falle von untrennbar mit einem Künstler, wie zum Beispiel James Lee Byars, verbundenen «Stücken» scheut man vor einem «Re-Enactment» nicht zurück (MoMA, New York, 2014).

Eine wahre Welle von Performances überrollt derzeit die Kunstwelt. Gleich leichtverdaulichen Aktions-Häppchen erfüllen die Aufführungen die Erwartung der Museumsbesucher nach lebendiger, bewegter, abwechslungsreicher Kunst, die den Mitmachimpuls und den Wunsch nach Gemeinschaftserlebnissen befriedigt. Darüber hinaus bestätigt die Ästhetik des Performativen dem Publikum den Impetus des digitalen Zeitalters: obsessiv gesteigerte Körper- und Selbstwahrnehmung. Denn diese bildet die Voraussetzung dafür, das eigene Erscheinungsbild zu «bearbeiten» und so zu formen, dass öffentliche Zurschaustellung des Selbstbildes, in der Realität und in sozialen Netzwerken, Aufmerksamkeit und positive Resonanz findet. Abgeschliffen wird scharfe «Kantigkeit» durch Verzicht auf Zufälligkeit und Irritation des Publikums.

Was bedeutet der Performance-Hype für Kunstproduktion, für Vermittlung und Wahrnehmung künstlerischer Ästhetik? – Handelt es sich um einen saisonalen Trend oder um einen tiefergehenden Prozess der Anpassung der ehemals antimusealen, zeitlich vergänglichen Kunstform an Mechanismen, Strategien und Wertschöpfungsketten der Unterhaltungsgesellschaft? – Ganz klar tragen Performance-Programme von Museen und Kunsthallen der Tatsache Rechnung, dass Besucher belebten «Bildern» länger Aufmerksamkeit

schenken als dem unbelebten «Still» eines Gemäldes. Stärker als bisher wird künftig in Museen zeitgenössischer Kunst das Verstehen von Body-Language in Konkurrenz zum Verständnis von Sinnzusammenhängen tradierter Bildsprachen treten.

100 Ereignisse in 100 Minuten

Seit ihrer Inkubationszeit zu Zeiten der Avantgarden reduzieren Performances die Produktionszeit von Kunst und folgen dem Prinzip der Moderne: Schnelligkeit. «100 Ereignisse – 100 Minuten – für Zufallpublikum (zfp)», vom Fluxus-Künstler Vostell 1965 in Berlin realisiert, karikierte den Erlebnishunger der Freizeitgesellschaft und gleichzeitig die Zeitmessung rationeller Herstellung. Billig, was Kosten und Aufwand betraf, waren «Happenings» und ebenso «Underground-Actions».

«I was a cheap show», erinnert sich Vito Acconci, der legendäre Performance-Pionier, der mit «Seedbed» (1972) seine Karriere begründete. Acht Stunden täglich, achtzehn Tage lang, lag Acconci unsichtbar unter einer in der Galerie Ileana Sonnabend eingezogenen Holzdecke. Besucher konnten Acconci nicht sehen, aber aus dem Lautsprecher hören, was er unter der Decke trieb. Unklar blieb, ob der Künstler tatsächlich masturbierte oder nur Theater spielte. Mit der Performance untergrub Acconci bildhaft den Raum und den Zweck einer Kunstgalerie.

Performances im öffentlichen Raum

Im Rückblick erinnert sich der Künstler, dass er für die Galeristin zum ernsthaften Problem wurde. Nicht wegen der Lust-Laute. Sondern deswegen, weil seine «Vorstellung» unverkäuflich war und sich die Frage stellte, wie «Seedbed» Geld einbringen könnte. Heute gibt es Performances-for-Sale. Die experimentelle, ephemere Kunstform hat sich auf Messen etabliert und bespielt, um ein Beispiel zu nennen, seit 2014 auf der Londoner Frieze Art Fair den Sektor: «Frieze Life». Bereits seit 2005 finden sich im Begleitprogramm der «jungen» Basler Kunstmesse «Liste» Performance-Projekte. Was wurde geboten? Unter anderem eine Re-Interpretation der Ballettaufführung «Parade» (Jean Cocteau, 1917) durch den Tänzer Adam Linder. Parallel zur markttauglichen Aufbereitung der Performance-Art vollzieht sich eine Verbannung gesellschaftskritischer Performances aus dem öffentlichen Stadtleben. Wie lange könnte Valie Export heute, im Jahre 2015, mit Peter Weibel an der Leine auf der Kärntner Strasse Gassi gehen? – Vermutlich würden recht schnell staatliche Ordnungskräfte

einschreiten, wenn die Aktion nicht zuvor amtlich genehmigt wurde oder politischer Macht ein Dorn im Auge wäre.

Abgebrochener «Test»

Wie es Ende 2014 auf Kuba der Fall war. In Havanna wurde die kubanische Künstlerin Tania Bruguera festgenommen und polizeilich verhört. Sie hatte auf einem Platz der kubanischen Hauptstadt eine weitere Folge ihrer seit 2008 in verschiedenen Städten gezeigten Serie «Tatlin's Whisper» initiiert und hierzu Mikrofone installiert. Ihr Appell: nach dem Ende des kalten Krieges Kuba - USA Wünsche und Hoffnungen für die Zukunft kundzutun. Diesen «Test» freier Meinungsäußerung brachen Sicherheitskräfte umgehend ab.

Auch der Stadtraum freiheitlich verfasster Nationen untersteht steter Überwachung. So kann es geschehen, dass Performer bevor sie auf der Strasse ihren «Auftritt» überhaupt beginnen können, in die grüne Minna verladen und auf der Polizeiwache festgesetzt werden. Wie bekannt, ereignete sich dieser «Zwischenfall» in Basel. Polizeilich verhindert wurde eine Aktion von Kunststudenten auf dem Basler Messeplatz, just in der Woche der Art Fair Basel 2014. Natürlich pflegt Basel den Ruf einer kunststoffenen Stadt, und natürlich heisst Basel, dem internationalen Mainstream folgend, Performer willkommen, aber bitte hinter den Türen der Kunstinstitutionen. Im Herbst 2014 lud die Altmeisterin der Time-Based Art, Marina Abramovic, zu einer Schau junger Performer in die Fondation Beyeler, Basel/Riehen, ein, Titel: «The Artist is an Explorer». – Stimmt das noch? Mit dem Rückzug hinter die Fassaden von Akademien, Museen und Kunstmessen engt sich das zu erforschende Terrain ein, richtet sich auf eine Innen- und Nabelschau und lenkt Absichten und Wirkungsmacht situativer Aktionskunst in ein anderes Fahrwasser.

Der Tabuzonen explorierende Künstler Vito Acconci hat sich in den 1980er Jahren aus dem Kunstbetrieb verabschiedet und sich Architektur und Design zugewandt. Andere Pioniere sind noch da, und aktiv.

Organic Honey

So auch Joan Jonas. Sie zeigt im US-Pavillon der Kunstbiennale Venedig 2015 ihre Multimediaschau «They Come to Us without a Word». Von einem Revival ihrer legendären Performance-Video-Aktion «Organic Honey's Visual Telepathy» (1972) sah Joan Jonas ab. Obwohl ein multimediales Kunsterlebnis, das Fragen weiblicher Identität mit telepathischem

«Bio-Honig» versüsst, heute viel Beifall finden würde. Denn – nicht zu vergessen – die Kern-Identität des Menschen der späten Moderne schöpft sich aus der Verbindung von Selbstfindungsritualen mit der ständigen Suche nach Beziehungen, Kontakt zu und Interaktion mit anderen. Prophetisch haben Performance-Avantgardisten, die ein den Zuschauer aktivierendes Beziehungsfeld gestalten, dieses doppelte Verlangen vorausgeahnt. Überhaupt nicht voraussehbar aber war, wie sehr der Zugriff des Kunstsystems die einst gegen «High Art», Establishment und Erwartungshaltungen rebellierende Kunstform umgarnen, verschulen und verwerten würde.