University of Reading

Performance Kunst kuratieren?

Book or Report Section

Published Version

Richter, D. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9830-9764 (2016) Performance Kunst kuratieren? In: Gebhardt Fink, S., Mathis, M. and von Büren, M. (eds.) Performance Chronik Basel: Erinnern und Erzählen (1987-2006). Diaphanes Verlag, Zürich/Berlin, pp. 43-51. ISBN 9783037346341 Available at https://centaur.reading.ac.uk/74943/

It is advisable to refer to the publisher's version if you intend to cite from the work. See Guidance on citing.
Published version at: https://www.diaphanes.de/titel/performance-kunst-kuratieren-4617

Publisher: Diaphanes Verlag

All outputs in CentAUR are protected by Intellectual Property Rights law, including copyright law. Copyright and IPR is retained by the creators or other copyright holders. Terms and conditions for use of this material are defined in the End User Agreement.

www.reading.ac.uk/centaur

CentAUR

Central Archive at the University of Reading

Reading's research outputs online

- Dorothee Richter, »Performance Kunst kuratieren?«, in Gebhardt Fink, Sabine, *Performance Chronik Basel (Teil 2): Erinnern und Erzählen (1987-2006).* Zürich/ Berlin: Diaphanes, 2016.

Performance Kunst kuratieren?

Dorothee Richter

Interessanter Weise habe ich bei dem Thema sofort eine Art Widerstand gespürt. Performancekunst ausstellen zumindest, klingt sofort nach dem zischenden Geräusch, das entsteht, wenn man erhitztes Metall mit kaltem Wasser ablöst. Performance kuratieren geht jedoch sehr wohl, vor allem Performance-Aktivistinnen haben ein wunderbares, überraschendes, internationales und sehr freches Programm über Jahre gemacht. Sie haben das Gekochte nicht von dem Rohen getrennt, sondern ihr Programm und ihr Publikum zum Brodeln gebracht.[1] Somit werde ich im Folgenden einige Thesen zum Kuratieren von Performance Kunst vorstellen.

1. These: Revolutionäre Anfänge
Performance Kunst – Performances entstanden in den 60er Jahren als Anti- Kunst, als Ablehnung tradierter Kunstformen, als feministisches Statement, als revolutionärer Akt, als Überschreitung - von Genregrenzen, als Kritik an Ausschlusspraktiken, als Kritik von Hochkunst und Populärkultur, als Kritik an der politischen Wirkungslosigkeit von Kunst. Aus der neuen Musik wurde die Möglichkeit der Notationen als Event Scores auf andere Kunstformen übertragen, Choreographie und Theateraufführungen auf Bildende Kunst gespiegelt und somit Kunstformen durch die Brille anderer Kunstformen gegengelesen. Für eine radikale Transformation anderer Mittel in die Kunst hinein mitsamt den einhergehenden Reformulierungen des Materialbegriffs und der Produktion hat es jedoch auch historische Vorläufer gegeben, so etwa das Cabaret Voltaire in Zürich.[2] Populärkultur, Theater, Tanz, Bildende Kunst, all dies läuft in der Performance Kunst zusammen, nicht ohne Verwerfungen und Brüche.
Aktuell wird Performance jedoch häufig wieder einschränkend als eine Art Subkategorie der Bildenden Kunst verstanden. In den 60er Jahren wurde beispielweise von Alan Kaprow das Happening von der Malerei abgeleitet. Performance geschieht dann, wenn der Wahrheitsdiskurs (der Kunst) mit dem Spektakel des Theaters kollidiert.

---

1 Claude Lévi-Strauss, *Mythologica I - Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt a.M., JAHR?
[2] Vgl. Diedrich Diederichsen, »Echos von Spiegelsounds in goldenen Headphones. Wie Kunst und Musik einander als Mangelwesen lieben«, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 60, Dezember 2005, S. 43–61. Theodor W. Adorno, »Philosophie der neuen Musik«, in: Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. XII, S.10029.

2. These: Einige historische Bemerkungen

Zur Skizzierung der theoretischen Prinzipien beziehe ich mich auf die Unterschiede, die Kant in seiner „Kritik der Urteilskraft“ zwischen verschiedenen Gebieten in den Künsten formuliert hat. Kant setzte sich nicht nur ausführlich mit den Künsten auseinander, sondern präsentierte sie auch in einem ganz neuen Licht. Aus Terry Eagletons Sicht lieferte Kants Theorie den ideologischen Hintergrund für das im Entstehen begriffene Bürgertum. Er tat dies nicht nur, indem er das Sinnliche vom Rationalen trennte und so eine Spaltung institutionalisierte oder benannte, die der modernen Subjektivität zugrunde liegt, sondern auch mit seiner Definition des Subjekts im absoluten Gegensatz zum Objekt, durch die er das Subjekt von seiner materiellen Existenz entfremdete. Nach diesem Konzept ist das Subjekt - und bleibt es auf seltsame Weise - allein: Das Subjekt ist kein Körper in der Welt, sondern eine transzendentale Perspektive auf sie.[3] Doch dadurch wird das Subjekt in eine einsame Position versetzt, und interessanter Weise ist es genau der Bereich der Ästhetik, der diesen entfremdeten Subjekten eine Form von Gemeinschaft bietet. Eagleton kommentiert dies kritisch: „Was uns als Subjekte zusammenbringt, ist nicht Wissen, sondern eine unbeschreibliche Wechselseitigkeit des Gefühls, und dies ist sicher einer der Hauptgründe dafür, dass das Ästhetische im bürgerlichen Denken solch eine zentrale Rolle spielt. Denn die alarmierende Wahrheit ist, dass in einer sozialen Ordnung, die durch Klassenunterschiede und Wettbewerb gekennzeichnet ist, Menschen schliesslich hier, und zwar nur hier, in einer intimen Gemeinschaft zusammengehören können.“[4]

Ausserdem war das Konzept des künstlerischen Genies in Kants Sicht an die Subjektivität gebunden, da er den Geniebegriff aus den Fähigkeiten eines ewigen Schöpfers herleitet, das göttlich Geniale jedoch in seiner Darstellung zur Funktion des künstlerischen Subjekts werden lässt. Diese Kreativität lässt sich wiederum mit den Erfordernissen für ein freies unabhängiges Unternehmertum in Verbindung bringen. Kant sah und institutionalisierte dieses Spaltung in einer Entität, innerhalb eines Subjekts: das Sinnliche das mit den Künsten und dem Körper zusammenhängt, und das Vernünftige, das mit dem Rationalen und dem Geist zusammenhängt. Dieser Widerspruch wurde später von Adorno und Horkheimer in der Dialektik der Aufklärung problematisiert, die darauf hinwiesen, dass sich der Geist aus dieser Sicht stets im Widerspruch zur Existenz des Körpers befindet.[5]

Dieser kurze theoretische Exkurs wird als Hintergrund fungieren, der zeigt, wie und auf welche Weise die bildenden Künste und das Theater seit der Aufklärung schon durch ihre historisches Konzepte verortet sind – wogegen sich die Neo-Avantgarde und die Konzeptkunst dann grundsätzlich wandten. Kant zufolge gehören Theater und Kunst zum Sinnlichen, doch es ist offenkundig, dass die bildenden Künste dem Konzept einer mimetischen rationalen Wahrheit näher stehen und das Theater den sinnlichen und verdrängten Vergnügungen und Lüsten des Körpers. In der bürgerlichen Gesellschaft kam

---

[3] Vgl., Terry Eagleton, The Ideology of the Aesthetics, Oxford: Balckwell, 1990, p.72.

[4] Vgl., Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetics*, Oxford: Balckwell, 1990,p.13-101.

[5] Max Horkheimer, Theodor Adorna, *Die Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente*, Frankfurt a.M.: Fischer, 1988.

Theaterstücken die pädagogische Funktion zu, diese verstörenden Lüste des Körpers zu disziplinieren und zwar impliziert, indem man *Moral* aus den Theaterstücken lernen sollte.

So betrachtet stehen also zwei Prinzipien, nämlich jenes des Theaters und jenes der bildenden Künste auf dem Spiel, wenn wir den Konflikt zwischen Theaterpraktiken und bildenden Künsten seit den 1960ern diskutieren. Oder, um es noch drastischer auszudrücken: Was passiert, wenn das Spektakel auf den Wahrheitsdiskurs trifft?

Die Performanz im Kunstbetrieb versteht Sabine Gebhardt Fink als verdoppelt insofern, dass der performative Akt in den Alltagshandlungen, durch den beispielsweise laufend Geschlecht affirmiert und konstruiert wird, versetzt in den repräsentativen Raum der Kunstinstitution verdoppelt wird und neue Bedeutungen bezogen auf diesen Repräsentationsraum erhält.[6] Was aber nun, und hier sind wir beim Kuratieren, wenn der ursprünglich revolutionäre Akt der radikalen Re-Interpretation von Geschlecht in Performances genau durch die Rahmung des Kunstbetriebs wieder stillgestellt wird? Wenn die Rahmung nun übermächtig wird? Wenn letztlich alles, was im mehr oder weniger autonomen Raum der Kunst geschieht, dieser Stilllegung anheim fällt. Und ich vermute, dies ist einerseits einer Autonomie des Kunstwerks geschuldet, und andererseits besonders dem Ausstellungsraums als neutralisierender Raum, als Raum der Nobilitierung, als Raum, der dem unerbittlichen Warencharakters aller Kunst Vorschub leistet.

Als historisches Beispiel möchte ich hier die Re-interpretation der Zusammenarbeit von Charlotte Moormann und Nam June Paik durch den Kurator, Museumsdirektor und Kunsthistoriker Wulf Herzogenrath anführen. ABB 1. Diese Zusammenarbeit wird unter der Folie der Frau als Künstlermuse subsumiert, auf der rechten Abbildung ist Charlotte Moormann allerdings diejenige, die Nam June Paik als Instrument benützt, sie versetzt ihn in einen Objektstatus. Die Kunstgeschichtsschreibung ist aber für diese offensichtlich mögliche Deutung praktisch blind, wie Herzogenraths Bildunterschrift bezeugt, in der Charlotte Moormann als Muse tituliert wird, anstatt eine künstlerische Zusammenarbeit, bei der Nam June Paik visuell die Rolle des Instruments einnahm, zu attestieren.

Ein Beispiel aus der Performance Kunst um 2000 für die Ent-Politisierung durch institutionalisierte Rahmungen im Museum ist Spartacus Chetwynd oder inzwischen Marvin Gaye Chetwynd. Sie
wurde als **erste** Performance Künstlerin für den Turner Preis nominiert. Zumindest im Netz kann man ihren frühen Arbeiten auf die Spur kommen, in denen sie relativ frei mit einer grösseren Gruppe zusammenarbeitete; eine Gruppe, die zusammen Marx liest und in wilde

[6] Vgl. Sabine Gebhard Fink, Talking Back and Queer Reading – An Essay on Performance Theory and its Possible Impacts on Dissemination of Art, in OnCurating Issue 6, *1,2,3, --- Thinking about exhibitions*, Zurich 2010, p.23 ff. online www.on-curating.org accessed 21st of Feb. 2016.

Aufführungen einbaut. ABB2, ABB 3. Hier in den Abbildungen einer institutionellen Website drängt sich der Wunsch der Institution nach einer Verlebendigung der einladenden Institution auf, ein vampyrisches Verlangen, ein Wunsch nach Lebensenergie wird deutlich. Die Repräsentation durch die Instutions stellt dar, wie diese Verlebendigung in einer Kunstinstallation erstarrt. Ein anderes Beispiel wäre die Performancearbeit von Ariane Anderegge, die im Verlauf der 2000er Jahre, in der Schweizer Performance Szene wichtig war im Kontext politischer Aktionen. Ariane Andereggen hat sie eine Arbeit „ROHSTOFF - eine Verarbeitung", am Theaster Basel und „NILE - river of discord" im Atelier Mondial IAAB, gezeigt (link: www.videostar.ch). Ihre Position wurde nicht entschärft, aber die Inklusionen in die Institution führt zu einer Zweideutigkeit, statt zu einer konkreten politischen Stellungnahme. Ähnlich bei den Relikten im Kunstraum von Performances von früheren Arbeiten Chadwyns. Inzwischen setzt Chetwynd häufig mehrere Maschinen ein, die dann Teile von Installationen auch ohne anwesende Schauspielertruppe („Freunde und Verwandte") in Bewegung halten.

These 3: Welche Art Verlebendigung erhalten wir zu sehen? Welche Performanz, welche Präsenz?
Die Künstlerin bedient diesen Wunsch nach Verlebendigung des von Brian O Doherty demaskierten White Cubes,[7] in dem sie sich während eines Drehs mit dem BBC, einmal kurz entblättert und nackt weitermalt. Sie spricht natürlich die Antropomorphien von Yves Klein an, auf die sie sich völlig unkritisch als kunsthistorische Referenz bezieht. Yves Klein behandelt ja bekanntlich die Körper von jungen Frauen als Malwerkzeuge, als verlängerte Pinsel, wenn ich das mal so anzüglich formulieren darf. In der Reportage des BBC kommt es ein wenig überraschend, als Chetwynd sich auszieht,, dennoch bedient sie sogleich Erwartungen, die ein breites Publikum an die zeitgenössische Kunst haben könnte: sie bedient insofern den Referenzrahmen Kunst, mit der kleinen zeitgenössischen Abwandlung, dass sich „frau" nun gleich selbst zum Instrument ihrer Kunst und Gegenstand des Voyeurismus der Betrachter macht.

Für ein britisches Publikum ist zudem ihr familiärer Hintergrund sicherlich präsent: ihr Vater war beim Militär (daher häufige Umzüge und die Kenntnis verschiedenster Kulturen) und sie ist über ihn mit der britischen Oberschicht verwandt. Alles wie gehabt, könnte man sagen, jenseits der medial vermittelten Performanz des genialen (und da weiblich) nackten Künstlers, kann die Oberschicht gerne ihre Spleens ausleben. Die Öffnung auf eine Verlebendigung besteht in diesem Fall aus einer Teilhabe des Publikums an den schrägen Aufführungen. Die aktuelle Performance bedient und reformuliert den Kunstbegriff: Frauen haben ihre Rolle des ausführenden Organs so weit verinnerlicht, dass sie dies auch ohne direkten Auftrag umsetzen. Was ist also Präsenz, is it now? Die Präsenz der Performance, (von der wir ja nur Bilder oder Videoclips sehen können, bzw. vollkommen stillgestellte Relikte). Die Präsenz der Performance wird hergestellt in ihrer Anleihe an Reality Formate und Yellow Press. Wir

[7] Vgl. Brian O Dohorty, Inside the white cube, Hg. Wolfgang Kemp, Berlin 1996.

können die Künstlerin live – oder fast live - erleben, und wir können den Sprösslingen der Oberschicht so nahe wie nie sein, - das glauben wir zumindest. Gleichwohl gibt es interessante Aspekte in den Performances von Marvin Gaye Chatwynn mit Freunden und Familienmitgliedern. Sie entstehen immer dann, wenn wie mediale Verfasstheit irgendwo aufblitzt, wenn während des Spiels Mobiltelefone von den Akteuren benützt werden und so mit einer Brecht'schen Unterbrechung, dem V-Effekt, auf die Künstlichkeit der Aufführung selbst hingewiesen wird.

Performance oder auch die Performanz von Installationen und anderen Artefakten zu kuratieren, könnte deshalb vielleicht bedeuten, mit KünstlerInnen über das Sichtbarmachen der medialen Verfasstheit von Performanzen zu diskutieren und künstlerische Arbeiten zu fördern, die die Kraft haben, dies zu tun. Typisch für Performances ist es, dass sie ein Nachleben oder doch vielleicht das wesentliche Leben (?) im Video haben, sie sind also nicht nur Performanzen, die Wirklichkeiten schaffen, sowie Performanzen die im Repräsentationsraum Wirklichkeiten schaffen oder befragen, sie sind auch noch ständige Projektionen, in jedem Sinn des Wortes.

These 4: Performance kuratieren heisst daher als vorläufigen Befund

- Medialität und Konstruktion sichtbar machen
- Eine eigene Position riskieren, sichtbar machen
- Diesen Vorgang als andauernden Verhandlungsprozess begreifen

Insofern ist selbstverständlich eine Festschreibung, einer gelungen Art Performance Kunst zu kuratieren, nicht möglich. Jedoch möglich sind Einschreibungen in die zeitgenössische Kunst und in die Kunstgeschichte, daher schliesse ich hier mit einigen Stills aus einer Video Arbeit die wir im Postgraduate Programme in Curating (CAS/ MAS in Curating) mit Christian Falsnaes produziert haben. Der erste Teil besteht aus einem Musik-Video, bei dem Christian zum Star, wir, die Lehrenden und Studierenden im PP on Curating zu Background TänzerInnen werden. Falsnaes spielte die mediale Verfassheit schon im Film offensiv an: „You see, here is the camera ... I need your particpation." ... Im zweiten Teil führt Falsnaes mit uns eine Art Re-enactment des Cut Piece von Yoko Ono auf, auch hier reflektieren wir in einem Dialog mit ihm während des Films über die Aussage, den Gender Diskurs im Stück und die mediale Verfasstheit des Videos wie die Störung von Protokollen des Erlaubten und Verbotenen im Ausstellungsraum. Studierende (und Lehrende) des CAS/ MAS in Curating erlebten und gestalteten die Verhandlung von Performances und deren medialer Zerr- und Ver-Spiegelungen entlang des Scripts, sowie deren nachträgliche – im Video mehrfach verdoppelte - mediale Projektionen. ABB 4,5,6
Eine weitere Arbeit in diesem Kontext wäre die Arbeit von Andrea Saemanns mit dem Titel „Terminator" aus dem Jahr 2001, in der die Geschichte des Action-Filmes nacherzählt und gebrochen wird. Auch hier wird die Medialität von Performance und Video reflektiert und die eigene Position gegenüber der Repräsentation stereotyper Rollenbilder sichtbar gemacht. Die

gesamte Arbeit erscheint als fortlaufende Narration ebenso wie als Subversion und Dekonstruieren.