

monopol

<http://www.monopol-magazin.de>1039

[Diesen Artikel drucken](#)

Der lange Marsch in die Institutionen

Seit 40 Jahren spielt Performance eine zentrale Rolle in der intellektuellen, politischen und ästhetischen Kommunikation. Doch erst jetzt reagieren die etablierten Häuser darauf

von Peggy Phelan erstellt am 29.09.2009

Als Maler, Bildhauer und Videokünstler sich stärker auf das Prozesshafte konzentrierten, feierte auch die Performance ihren endgültigen Durchbruch. Das war in den 60er- und 70er-Jahren. Dennoch haben Museen für zeitgenössische Kunst mehr als drei Jahrzehnte gezögert, Live-Art in ihren regulären Betrieb zu integrieren.

Natürlich liegt für Häuser, deren kulturelles Kapital nach dem Wert ihrer Objekte bemessen wird, etwas Masochistisches darin, nicht gegenständliche Arbeiten zu fördern. Und auch die Präsentation und Konservierung flüchtiger Aktionen stellt ein Problem dar. Doch Performance ist in den vergangenen Jahrzehnten derart dominant in der ästhetischen, intellektuellen und politischen Kommunikation geworden, dass Museen sich ihr nur dann entziehen können, wenn sie als Plattformen für Kunstvermittlung veralten wollen.

Viele Ereignisse führten zur grundlegenden Wende, das bedeutendste fand im November 2005 im New Yorker Guggenheim statt und hieß „Seven Easy Pieces“. An sieben aufeinanderfolgenden Tagen führte Marina Abramović sieben bahnbrechende Performances für jeweils sieben Stunden wieder auf. Die Veranstaltung war ein enormer Erfolg: fantastische Kritiken, wichtige akademische Diskussionen, massenhaft Zuschauer. Als Serie von „Covers“ einflussreicher Live-Art konzipiert, wurde tatsächlich das Handwerk der Künstlerin selbst vorgestellt. Von den Masturbationsschreien in Vito Acconcis „Seedbed“ (1972) bis zu den Flammen unter Gina Panes eisernem Bett aus „The Conditioning“ (1973) – Abramovićs Neuinszenierungen demonstrierten ihre eigene Vielseitigkeit, ihre Gerissenheit und ihr großes Potenzial.

Mit einer Version von Bruce Naumans „Body Pressure“ (1974) startete die Serbin in ihre harte Woche. Das Original bestand lediglich aus einem Zettel: eine Aufforderung an die Zuschauer, sich an eine Wand zu pressen und dabei auf Muskeln und Gliedmaßen zu achten, die Anspannung, den Schweiß, die Gerüche zu erspüren. Anstatt die Instruktionen wieder für das Publikum auszulegen, drückte sich jetzt Marina Abramović an eine Glasfläche, dem Konzept gehorchend sieben Stunden lang. Und aus den Spuren ihres Körpers entstand ein verstörendes Porträt.

Es erinnerte an den antiken Mythos von der Geburt von Malerei und Skulptur. Der römische Gelehrte Plinius der Ältere erzählt ihn als Liebesgeschichte: Die Tochter des Künstlers Butades von Sikyon malt den Umriss ihres Geliebten, der zu einer Seereise aufbricht, an eine Mauer. Danach fügt der Vater dem Bildnis Ton hinzu und brennt es. Marina Abramovićs Aktion zeigte beides zugleich, Naumans „Body Pressure“ befand sich nun irgendwo zwischen Gemälde und

Plastik, zwischen 1974 und 2005, zwischen Heldensage und Kunstwissenschaft.

„Seven Easy Pieces“ gelang die absolute Verschränkung der Gegenwart und der Historie von Live-Art, aus der Neuinterpretation der sieben Partituren entstanden eigene, völlig neue Werke. Außerdem verdeutlichten die Abende, dass die Wahrnehmung von Performance sich stark von derjenigen anderer Kunstformen unterscheidet. Schließlich durfte das Publikum auch beobachten, wie Abramovićs Konzentration und Energie schwankten, wie andere Zuschauer den Raum betraten und verließen, wie die Geräuschkulisse wechselte. Es konnte die Künstlerin sogar riechen.

Die Entscheidung des Guggenheim, Performance auf so spektakuläre Weise zu präsentieren, signalisierte ein fundamentales Umdenken im Umgang mit dem ephemeren Genre. Abramovićs Vorlagen hatten alle in kleinen Galerien oder Theatern stattgefunden, die naturgemäß weder über die finanzielle noch die ästhetische oder kulturpolitische Macht des großen Hauses verfügten – und also auch weniger Aufmerksamkeit bei Kritikern und Dokumentatoren fanden.

Jede Sekunde von „Seven Easy Pieces“ wurde von einer Armee von Fotografen des Guggenheim, der Sean Kelly Gallery, Abramovićs New Yorker Vertretung, sowie von der Filmemacherin Babette Mangolte festgehalten. Gewollter Nebeneffekt: Eine Aufhebung des reinen Momentcharakters – die Aktionen wurden in gewisser Form auch zu konkreten, ausstellbaren Objekten.

Auch schlichtere Schauen haben zum Umdenken geführt. Die von Paul Schimmel kuratierte Wanderausstellung „Out of Actions: Between Performance and the Object 1949–1979“ etwa bewies 1998 am Museum of Contemporary Art in Los Angeles die zentrale Rolle der Performance für die internationale Nachkriegskunst. Die wissenschaftlich geprägte Schau verschob den Schwerpunkt vom Gemälde aufs Malen an sich: Einige der teuersten Werke überhaupt (wie die abstrakt-expressionistischen Leinwände von Jackson Pollock) erklärte Schimmel auf diese Weise zu bloßen Relikten einer Aktion, des – wesentlicheren – Schaffensprozesses.

Kunstgeschichte fetischisiert schon per definitionem die Vergangenheit, die ihr in Form von Artefakten vorliegt, während sie die Gegenwart, also die Vergänglichkeit der Performancekunst oder die Prozesshaftigkeit des Malens, außen vor lässt.

Diese prekäre zeitliche Orientierung bedeutet für Live-Art, dass ihre Historie kaum in den Archiven fassbar wird, sondern die Performances wieder und wieder präsentiert werden müssen. Mehrere Museen haben das schon vor dem Guggenheim mit Abramovićs „Seven Easy Pieces“ erkannt.

In „A Short History of Performance“ (Whitechapel Gallery, London, 2002) realisierten Künstler wie Carolee Schneemann, Stuart Brisley, die Kipper Kids, Hermann Nitsch, Bruce McLean oder Jannis Kounellis ihre Arbeiten von früher. Und im Februar 2005 zeigte das Rotterdamer Witte de With die Schau „Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art“, für die Andrea Fraser, Robert Longo, Eran Schaerf, Catherine Sullivan und Barbara Visser eigene und Performances von Kollegen inszenierten.

Aus theoretischer Sicht spricht für Remakes von Live-Art: So etwas wie eine „ursprüngliche“ oder „erste“ Aktion gibt es gar nicht. Die Wirkung beruht immer auf Proben, auf Veränderungen, die sich währenddessen ergeben, auf den Bedeutungen, die, etwa durch das Publikum, neu hinzukommen. Die „Seven Easy Pieces“ waren daher, streng genommen, nicht nur siebenstündige Wiederholungen, sondern auch Reinszenierungen von Performances, die

selbst nie ein echtes Original hatten.

Deshalb fiel es auch nicht ins Gewicht, dass Abramovič die Werke (bis auf ihre beiden eigenen) damals selbst nicht gesehen hatte. Wie die meisten von uns hatte sie sich durch Fotos, Kritiken und Anekdoten ein Bild gemacht. Guggenheim-Kuratorin Nancy Spector mag zwar beabsichtigt haben, mit der Auftragsarbeit an der Kunstgeschichte mitzuschreiben. Doch letztlich handelte es sich – aus wissenschaftlicher Perspektive – um eine ahistorische Ansammlung von Erinnerungsfragmenten mit variierendem Wahrheitsgehalt.

Museen befinden sich heute in einer Übergangszeit. Sie leiden unter dem Druck wachsender ökonomischer Zwänge auf der einen Seite und der intellektuellen Ermüdung durch die in die Jahre gekommenen Denkvorgaben der Postmoderne auf der anderen. Performance entfaltet ihre besondere Kraft gerade in solchen Phasen. Denn sie verwischt die Linie zwischen dem Leben und der Kunst wie kein anderes Genre.

In Japan erfanden die Mitglieder der Gutai-Gruppe Anfang der 50er einen Stil, der die Beziehungen zwischen verletztem Individuum und von Atombomben verbrannter Erde verarbeitete. Während der Revolten der 60er trat Live-Art einen Siegeszug von Prag über Paris und New York bis nach Kalifornien an. Im Lauf der brasilianischen Militärdiktatur (1964–1985) entwickelte sie sich zu einem Element politischen Widerstands.

Die Aidskrise in den 80ern resultierte auch in einer langen Reihe von Kiss-ins, Die-ins und anderen Formaten. Immer wenn der menschliche und der gesellschaftliche Körper unter Druck stehen, wenden sich Künstler verstärkt der Performance zu, um diesen zu kanalisieren. Der Theoretiker John McKenzie beschreibt in seinem Buch „Perform or else“ Live-Art nicht umsonst als prägend in der Philosophie, Geschichte, Wirtschaft und Kunst. Für ihn bedeutet Performance im ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhundert, was für Michel Foucault Disziplin im 18. und 19. Jahrhundert war: ein Feld menschlichen Handelns, das es uns erlaubt, die Fundamente und Bruchlinien unserer Kultur zu verstehen.

Einen besonders geglückten Versuch, Ausstellungspraxis in Museen und Live-Art aufeinander abzustimmen, unternahm die diesjährige, von Mark Rosenthal kuratierte Schau „William Kentridge: Five Themes“ im Museum of Modern Art von San Francisco. Sie stellte die üblichen Hierarchien zwischen der temporären Kunstform und der Institution Museum auf den Kopf.

Die Zeichnungen und Animationen waren in Szene gesetzt, als hätte man in den White Cubes zwei kleine Theaterhäuser aufgebaut, in denen Performances geprobt werden. Der Künstler wandte sich an eine „kommende Gemeinschaft“ im Sinne des Philosophen Giorgio Agamben, er schuf einen kollektiven Glauben an eine künftige Erfahrung. Alle Kohlestriche der Skizzen und Minifilme wiesen auf Kentridges Inszenierung von Schostakowitschs Gogol-Oper „Die Nase“ hin, die nächstes Jahr an der New Yorker Met Premiere feiert.

Zeichnen war die erste Form der Live-Art für den Künstler. Die Tochter von Plinius' mythischem Butades zog mit ihrer wehmütigen Porträtlinie die gesamte Kunstgeschichte nach sich. Schon jener Strich war auf ein Morgen gerichtet, sollte er doch die Rückkehr des Geliebten vorwegnehmen.

Ähnlich verhält es sich nicht nur mit den Skizzen von William Kentridge, sondern auch mit den Performances, die in den vergangenen Jahren häufiger in Museen zu sehen waren – und der Gattung nun zu neuem Glanz verhelfen: Für den Zuschauer bilden sie den Zugang zu einer Kunstgeschichte, die sich wieder und wieder in der Zukunft abspielen wird. Immer ein bisschen außer Reichweite, aber auch immer bereits im Entstehen.