

Inzwischen. Performance im Spannungsfeld bildender und darstellender Kunst

Surtmann, Marlies 2022; erstmals erschienen 2020, A. Laussegger & S. Sam, hg. Tätigkeitsbericht 2019 der Landessammlungen Niederösterreich und des Zentrums für Museale Sammlungswissenschaften 155–157.

Performancekunst bewegt sich zwischen den Feldern der bildenden und der darstellenden Künste. Im Bereich der Theaterwissenschaften wie auch der Performance Studies wird sie oft gemeinsam mit Theater und Tanz und ohne Differenzierung dazu verhandelt. Aus Perspektive der bildenden Kunst und der Kunsttheorie wird sie als neue Kunstform betrachtet, die mit dem vorherrschenden Werkbegriff bricht. Diese Perspektive wiederum bezieht den Hintergrund der darstellenden Künste nicht mit ein. Tatsächlich können bestimmte Entwicklungen in beiden Feldern parallel nachgezeichnet werden und machen sich in Form der Performancekunst bemerkbar.

Mit dem Blick auf die Aktionen der Dadaist*innen in den 1920er-Jahren verschoben Künstler*innen der 1960er- und 1970er-Jahre in Europa und den USA den Fokus vom künstlerischen Werk als Objekt und Produkt hin zu künstlerischen Handlungen. Diese Bewegung weg vom Material hin zum Flüchtigen wurde von Performancetheoretiker*innen wie Peggy Phelan als die subversive und ausschlaggebende Kraft der Performance deklariert. Die Kunst entziehe sich den Kreisläufen der Repräsentation von Repräsentation und sei so für diese nicht mehr zu fassen, damit unterlaufe sie die Ökonomien der Reproduktion. Sobald sie dies versuche, würde daraus „something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology [Hervorh. i.O.]“.¹ Die Kritik galt also der traditionellen Betrachtung des Kunstwerks isoliert von seinen Produktionsprozessen, aber auch der Separation der Kunst von Alltag und Gesellschaft. Performancekunst wurde demzufolge als neue, revolutionäre Kunstform betrachtet, die nicht nur die Kunst, sondern auch die Gesellschaft umzugestalten vermochte und der dieses Potenzial durch ihren ephemeren Charakter per se innezuwohnen schien.

Heinz Schütz ortet 2019 im „Kunstforum International“ hingegen in der „klassischen Performance“ eine Annäherung der bildenden Kunst an die transitorischen Künste Theater, Tanz, Musik und sieht dies bestätigt durch die Wurzeln des Begriffs in ebendiesen Bereichen, in denen er „im Sinne von ‚Aufführung‘, ‚Darbietung‘ und ‚Vorstellung‘ verwendet wird“.² Trotz der von Schütz proklamierten Annäherung grenzten sich Performancekünstler*innen dieser Generation bewusst vom Theater ab. So antwortete die Performance- und Medienkünstlerin Ulrike Rosenbach 1981 in einem Interview mit Kiki Martins auf die Frage, ob Aktion und Performance etwas mit Theaterspielen zu tun hätten: „Die Aktionen sind das Vorführen von Gedankengängen. Es sind dreidimensionale Prozesse in der Zeit, und das könnte als ihre Verbindung zum Theater angesehen werden, so auf den ersten Blick. Auf den zweiten Blick aber wiederum nicht [...]. Die Schauspieler/innen übernehmen ihre Rollen und

werden noch von der Regie gesteuert. Sie haben wenig Möglichkeiten, sich mit ihren Rollen und dem Stück zu identifizieren, weil sie sozusagen fremdbestimmt werden.“³ Rosenbach distanzierte sich also von der Fremdbestimmung durch die Regie, aber auch von der kollaborativen Arbeit am Stück und betonte damit die originäre künstlerische Leistung – eine Geste, die trotz der Kritik am System aus der bildenden Kunst übernommen wurde. Rosenbach ging es um Identifikationsprozesse, die sich immer aus ihrer eigenen Biografie speisten.⁴ Dies wird in der Kunsttheorie meist unter dem Begriff der Authentizität besprochen und als ein essenzielles Merkmal der Performance verstanden.⁵

Als einer der wesentlichen Unterschiede, die auch heute noch in die Praxis von Performancekünstler*innen hineinwirken, erscheint der künstlerische Hintergrund und somit die Frage nach der Lehre oder Methodologie performativer künstlerischer Praxis. Damit seien in Bezug auf darstellende Kunst die unterschiedlichen Schulen oder Praktiken wie Sprechtechnik, Gestik, Mimik, Körpertraining, Repertoire, Stimmbildung oder das Studium eines Instruments angesprochen. Performancekunst bewegte sich in den 1970er-Jahren zwar von der bildenden Kunst aus zu den szenischen Künsten hin, um mit den Traditionen der bildenden Kunst zu brechen, hatte aber in Bezug auf das Theatrale oder Performative kein historisch gewachsenes Bezugssystem, keine tradierte Praxis, auf die sie aufbauen konnte, vielmehr gar nicht hätte wollten. Diese Loslösung von den Traditionen der Vermittlung ist auch heute noch spürbar. Ein Bezugssystem war aber genau das, womit die Performancekunst, die sich aus dem Theater oder dem Tanz entwickelte, durch experimentelle szenische Formen brechen wollte. Die Bewegung weg vom Modus des So-tun-als-Ob findet man unter anderem im postdramatischen Theater, das sich „von einem Werk der Darbietung, verstanden als ein verdinglichtes Produkt, zum Akt und Monument der Kommunikation, zum Prozess, zur ‚Situation Theater‘“⁶ veränderte. Die Theaterwissenschaftler*innen Gabriele Klein und Wolfgang Sting verweisen damit auch auf die Kritik an der wachsenden Ökonomisierung des Theaters, die wir bereits aus dem Feld der bildenden Kunst und der Institutionskritik⁷ kennen. Die Dekonstruktion des Werkbegriffs wie auch die Tendenz hin zur Interdisziplinarität, um nicht zu sagen hin zum Gesamtkunstwerk, das keine kategorialen Einteilungen in Kunstsparten kennt, gehen in darstellenden wie bildenden Kunstformen Hand in Hand. Die Hinwendung zu sozialen und politischen Themen, die Kunst und Leben zu vereinen versuchen, und damit auch die Öffnung des Theaterraums bzw. des Ausstellungsraums hin zum öffentlichen Raum sind miteinander verwobene Entwicklungen in darstellender wie auch in bildender Kunst.

Diese Interdisziplinarität könnte als Hinweis auf ihr Potenzial verstanden werden, Kategorien und Grenzen infrage zu stellen und zu sprengen. So sieht auch die Kunstwissenschaftlerin Felicitas Thun-Hohenstein das Potenzial der Performance in ihrer undefinierbarkeit: „Performativität, Performanz und Performance [bleiben] [...] nur dann Begriffe, mit denen man arbeiten kann, wenn man sie nicht festschreibt und zu einem kulturellen Paradigma ausweitet. Singularität und Wiederholung, Live

Ereignis und medialer Übertrag, Authentizität und Performativität sind Koordinaten, die einander bedingen, und das innerhalb eines Bezugssystems, das vom Dualismus performativer Präsenz und repräsentativer Absenz des Körpers und seiner Perzeptionsmechanismen geprägt ist.“⁸

Performancekunst bricht nicht nur mit den Traditionen der bildenden Kunst, sondern auch mit denen der darstellenden Kunst im Sinne eines herrschenden Werkbegriffs, der Kunst als Produkt oder Statussymbol begreift, und scheint sich dadurch derart freizuspielen, um sich nonchalant doch wieder verschiedenster künstlerischer Praktiken aus Theater, Tanz, Musik, bildender Kunst und dabei insbesondere der Medien Film, Video sowie der Fotografie zu bedienen.⁹ Dabei handelt es sich um Materialisierungen künstlerischer Praktiken, die zwar Teil eines Werkkomplexes sind, aber nicht als Kunstwerk für sich allein stehen, sondern während und nach der Performance als Verweise auf die performativen Handlungen in den Ausstellungs- oder Bühnenraum hineinwirken. Mit Blick auf diese parallelen Entwicklungen in den bildenden wie auch den darstellenden Künsten ist die Performancekunst als eine Annäherungs- und eine Abgrenzungsbewegung zugleich zu verstehen: eine Annäherung hin zu Praktiken anderer Disziplinen und eine Abgrenzung von institutionalisierten und kanonisierten Traditionen der jeweiligen Disziplinen, Schulen und Praktiken.

¹ Peggy Phelan: *Unmarked. The Politics of Performance*. London [u. a.] 1993, S. 46.

² Heinz Schütz: *Performance. Derivate der Anwesenheit*. In: *Kunstforum International* 264, 2019, S. 50.

³ Kiki Martins: *Performance, ein Grenzbereich*. Interview mit Ulrike Rosenbach. In: Ulrike Rosenbach (Hrsg.): *Ulrike Rosenbach. Videokunst, Foto, Aktion/Performance, feministische Kunst*. Köln 1982, S. 40.

⁴ Vgl. ebd. S. 39.

⁵ Auch in der Diskussion um die Wiederholbarkeit von Performances spielt der Begriff Authentizität eine Rolle. Siehe zum Thema Dokumentation und Tradierung durch Wiederholung die Theorien von Peggy Phelan (Phelan, *Unmarked*) und Rebecca Schneider (Rebecca Schneider: *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London [u. a.] 2011) bzw. in Bezug auf Schneiders Theorien zum Reenactment auch den Begriff des „twice-behaved behavior“ von Richard Schechner: Phelan, *Unmarked*, S. 146ff; Richard Schechner: *Victor Turner. Between Theater and Anthropology*. Philadelphia 1985, S. 36; Schneider, *Performing Remains*, S. 10).

⁶ Gabriele Klein, Wolfgang Sting: *Performance als soziale und politische Praxis*. In: Dies. (Hg.), *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. Bielefeld 2005, S. 12.

⁷ Vgl. dazu u. a. den folgenden Aufsatz zu Museum und Kommodifizierung von Kunst: Douglas Crimp: *On the Museum's Ruins*. London [u. a.] 2000, S. 200ff)

⁸ Felicitas Thun-Hohenstein: *Überlegungen zu den Begriffen Performanz, Performativität und Performance in der bildenden Kunst*. In: Elke Gaugele, Jens Kastner (Hrsg.), *Critical Studies. Kultur- und Sozialtheorie im Kunstfeld*. Wiesbaden 2016, S. 299. An dieser Stelle sei auf die Performance Studies verwiesen; sie verstehen Performance als kulturelles Paradigma, das sich über die Zeit in unterschiedlichen Kontexten und Kulturen nachzeichnen lässt (vgl. u. a. Richard Schechner: *Performance Studies. An Introduction*. London 2002; Diana Taylor: *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham 2003, S. 2ff) und sich in der Performancekunst seit den 1970er-Jahren zu verdichten scheint.

⁹ Rosenbach, *Videokunst*, S. 145.