



Bettina Kattinger, *Messer*, 2009/16
Inkjet Print, im Rahmen der Ausstellung „Frame It.
Über das Verhältnis von Aktion und Dokument“, 2016
Foto (Detail): *eSeL.at*, Kunstraum Niederoesterreich

SAMMLUNGSBEREICH KUNST NACH 1960

Rahmungen

Das Sammeln und Ausstellen von Performance

Von Marlies Surtmann

Im Sammeln und Ausstellen von Performancekunst verdichtet sich ein Widerspruch: Dieser Kunstform, die von ihrem Ereignischarakter geprägt ist, „fehlt“ das (autonome) Kunstobjekt, das in der musealen Kunstsammlung im Zentrum steht. In diesem Sinne kann sie als eine künstlerische Gegenpraxis in Opposition zur musealen Institutionalisierung gelesen werden. Für die Tradierung von Performancekunst sind die Materialisierung wie auch die Einschreibung in einen kunstgeschichtlichen Diskurs dennoch und gerade aufgrund ihres kritischen Potenzials von Relevanz. Trotz der wichtigen Errungenschaften der Frauenbewegung der 1960er- und

1970er-Jahre, in der die Performancekunst eine wichtige Rolle einnahm, habe diese Kunstform bis heute noch „keinen angemessenen Platz in den großen Sammlungen, kunstgeschichtlichen Werken und Ausstellungsinstitutionen gefunden“.¹ Performancekunst findet immer noch vor allem in alternativen und selbstorganisierten Kontexten statt, erklären die Herausgeber*innen von „Floating Gaps. Performance Chronik Basel (1968–1986)“.²

Die Frauenbewegung der 1960er- und 1970er-Jahre, in der auch viele Künstlerinnen aktiv waren, machte auf die weitgehende Exklusion der Frauen aus Kunstinstitutionen aufmerksam. Die neue Kunstform >>

Performance war eine wichtige Form für Künstlerinnen, sich aus feministischer Perspektive mit gesellschaftlichen Normen und Regulierungen auseinanderzusetzen.³ Die Kunsthistorikerin Gabriele Schor schreibt im Vorwort zu der von ihr herausgegebenen Publikation „Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der SAMMLUNG VERBUND, Wien“, dass Künstlerinnen im Format der Performance eine unbelastete Ausdrucksform fanden, die es ermöglichte, sich „jenseits der männlich dominierten Malerei in der Kunstszene Gehör [zu] verschaffen“⁴. Künstlerinnen zogen nicht zuletzt durch ihre Performances mehr und mehr Aufmerksamkeit auf sich und reklamierten sich in Ausstellungen und Museen.⁵

Museale Sammlungen wie etwa das Solomon R. Guggenheim Museum oder die Tate Gallery of Modern Art sammeln Performances⁶; dabei handelt es sich um komplexe Erwerbs- und Organisationsprozesse. Ein Performancewerk besteht meist aus vielen Einzelteilen, durch deren unterschiedliche Qualitäten ein Eindruck vom Ereignis der Performance gewonnen werden kann. In Verbindung stehende Materialien und Requisiten werden für die Ausstellung nach der Aufführung installiert, um die Performance zu vergegenwärtigen. Noch in der Nacht nach der Performance erfolgt der Videoschnitt, um sie am nächsten Tag in einer Ausstellung zu zeigen. Meist sind es jene physischen wie auch digitalen Objekte⁷, die Eingang in die Sammlungen finden. Für Museen und Sammlungen steht aufgrund ihrer ordnungsstrukturellen Verfasstheit bei der Auswahl für die Akquisition oder für Ausstellungen meist der Werkcharakter einzelner Objekte im Vordergrund. Die Entscheidung, welche als Archivalien und welche als Werke kategorisiert werden, liegt letztlich bei den sammelnden Institutio-

nen und ist mitunter nicht leicht zu treffen. So kommt es vor, dass Objekte, die zum gleichen Ereignis gehören, getrennt im Archiv bzw. in der Sammlungsabteilung verwaltet werden oder schon beim Erwerb die Entscheidung fällt, nur einzelne Objekte in die Sammlung aufzunehmen.

In diesem Kontext ließe sich das Bild des Rahmens im Sinne Daniel Burens bemühen. Der Künstler und Autor beschreibt anhand der Malerei die Zusammenhänge, die in Kunstwerke hineinwirken, und betont, dass diese nicht nur *einen* Rahmen hätten. Vielmehr könne man von vielen Rahmungen sprechen, die ineinandergreifen und formale, inhaltliche, aber auch politische, kulturelle und institutionelle Aspekte beinhalten würden. Buren spricht davon, dass die Rahmen, die über einem Kunstwerk liegen, immer im Zusammenspiel untersucht werden müssten.⁸

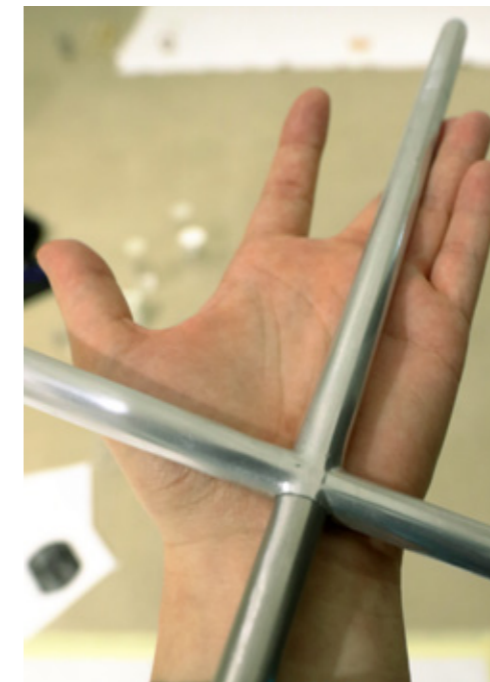
*Jede Kunst ist politisch. Wir müssen deshalb sowohl den formalen als auch den kulturellen Rahmen (und nicht den einen oder den anderen) untersuchen, denn in diesen Rahmen existiert und entwickelt sich die Kunst.*⁹

Dementsprechend sollte Performancekunst in ihren unterschiedlichen formalen, inhaltlichen und kulturellen Rahmungen gelesen werden. Ein Objekt in einer Sammlung, das von einer Performance zeugt, verweist auf das Ereignis, aber auch auf den Zusammenhang, in den das Objekt im Ausstellungsraum eingebettet ist. Dieser Ausstellungsraum ist wiederum in einem kulturellen, sozialen und politischen Kontext verortet.

Die Kunsthistorikerin Felicitas Thun-Hohenstein sieht die Performance¹⁰ in der bildenden Kunst innerhalb eines wechselseitigen Bezugssystems, das den Rahmen bei Buren nahekommt. Thun-Hohenstein >>



Ana Mendes, Map Series (DE), 2016
Performance-Relikt, im Rahmen der
Ausstellung „Frame It. Über das Verhältnis
von Aktion und Dokument“, 2016
Foto: eSeL.at, Kunstraum Niederoesterreich



Iris Dittler, A_BODY CONSTRUCTION
Workshop, im Rahmen der Ausstellung „Frame It.
Über das Verhältnis von Aktion und Dokument“
Foto: Marlies Surtmann, Kunstraum Niederoesterreich

setzt dieses Denken über die Ränder des Kunstwerks hinaus mit dem „Performative Turn“ in den Kunst- und Kulturwissenschaften in Verbindung, den sie zu Beginn der 1960er-Jahre verortet. Für Thun-Hohenstein spielen dabei Raum, Körper, Bewegung und Rezeption zentrale Rollen. Durch die Verschiebung von der Autonomie hin zur Performanz werde das Kunstwerk in seinen Zusammenhängen betrachtet.¹¹ Wie auch bei Buren wird es in sich überschneidenden kulturellen, sozialen, politischen, aber auch persönlichen Umfeldern gedacht.

Die Medientheoretikerin Barbara Büscher untersucht in ihrem Aufsatz „Bewegung als Zugang. Performance – Geschichte(n) – Ausstellen“¹² die Mehrdeutigkeit von Performancedokumenten, die in ihrer Bedeutung zwischen „Zeugnis, Relikt, Spur und eigenständigem Kunstwerk“ changieren.¹³ Sie geht von einem theatralen Ausstellungsbegriff aus und legt dafür den Begriff der Szenographie nahe, der die Verbindung von Performance und Kunstpräsentation in der Inszenierung des Raums aufzeigt¹⁴. Das Ambivalente der Performance, die fließenden Übergänge zwischen Werk und Dokument seien in Form von Ausstellungen durch inszenierte räumliche Anordnungen und die aktive Aneignung von (Archiv-)Dokumenten im Zusammenspiel mit Kunstobjekten als wertvolles Potenzial verhandelbar. Die Theoretikerin schlägt ein explizites Hinschauen auf die Transformation der Performance als Moment der Präsenz in den medialen Übertrag und dessen unterschiedliche Qualitäten¹⁵ vor.¹⁶

Das Zusammenwirken unterschiedlicher Materialitäten eines Ereignisses in einer Ausstellung vertieft das Verständnis und macht die Performance in ihren Bezügen sichtbar. Die Strukturen und Ordnungen,

mit denen Performances langfristig auffindbar gemacht werden können, unterscheiden sich jedoch von jenen der bildenden und medialen Kunst, was ihre marginale Position innerhalb der musealen Künste verstärkt. Für Performancekunst ist es essenziell, die Rahmungen und Bezugssysteme auf allen Ebenen zu erweitern und miteinzubeziehen, da ein Performanceobjekt in einer Ausstellung nicht als hermetisches Kunstobjekt auf einen Prozess der Produktion verweist, sondern als Teil oder Artefakt eines Prozesses einerseits eng mit einem Ereignis in der Vergangenheit verwoben ist und sich andererseits die unterschiedlichen institutionellen, kulturellen und gesellschaftlichen Rahmungen wiederum auf die Performance und ihre Objekte auswirken. Bei der Aufnahme von Performancekunst in museale Sammlungen kommt es durch zu enge Rahmungen zur Isolation¹⁷ einzelner Objekte und zur Trennung vom Bezugssystem. Demzufolge kann es dazu führen, dass im Falle einer Ausstellungszusammenstellung nur Sammlungsbestände, also die als Werke eingeschätzten Objekte, berücksichtigt werden. Für die Tradierung einer Kunstform, bei der man von einem starken Ereignischarakter ausgehen muss und die nicht *ein* Kunstobjekt hervorbringt, würden übergreifende, verbindende Ordnungssysteme, die komplexe Beziehungen unter den Objekten abbilden und gleichzeitig nicht als Wertungen verstanden werden, einen Beitrag dazu leisten, Performance auch in Ausstellungen in ihrer Komplexität wahrnehmbarer und damit allgemein sichtbarer zu machen.



Ausstellungsansicht „Frame It. Über das Verhältnis von Aktion und Dokument“, 2016; Performance-Relikte: Ana Mendes, Map Series (DE), Inkjet Print: Bettina Kattinger, Messer
Foto: Eva Würdiger, Kunstraum Niederoesterreich

¹ Sabine Gebhardt Fink, Mudda Mathis, Margarit von Büren (Hrsg.): Floating Gaps. Performance Chronik Basel (1968–1986). Zürich 2011, S. 13.

² Ebd.

³ Vgl. Marion von Osten: Another Criteria ... or, What is the Attitude of a Work in the Relations of Production of Its Time?. In: Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry, 25, 2010, S. 56–69, hier: S. 58, <https://doi.org/10.1086/657463>, abgerufen am 7.12.2020.

⁴ Gabriele Schor: Die feministische Avantgarde. Eine radikale Umwertung der Werte. In: dies. (Hrsg.), Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der SAMMLUNG VERBUND, Wien. München 2015, S. 17–68, hier: S. 31.

⁵ Vgl. ebd., S. 26.

⁶ Vgl. u. a. Joanna Phillips: Time-based Media Conservation in Museum Practice. Tagung: Das Unarchivierbare archivieren, Kassel 2018, <https://player.admiralcloud.com/?v=c5e0a3dc-2060-403f-a963-76c5f257ef4e>, abgerufen am 11.12.2020; Vivian van Saaze: In the Absence of Documentation. Remembering Tino Sehgal's Constructed Situations. In: Revista de História Da Arte 4, 2015, S. 55–64; Athena Christa Holbrook: Assembling the Body, Reactivating Presence. Collecting, Processing, and Conserving Performance at The Museum of Modern Art. Symposium: Collecting and Conserving Performance Art. Wolfsburg 2016, www.restauratoren.de/collecting-and-conserving-performance-art-videos/, abgerufen am 23.6.2020; Catherine Wagley: How MoMA Rewrote the Rules to Collect Choreographer Simone Forti's Convention-Defying 'Dance Constructions'. In: Artnet News, 19, 2018, <https://news.artnet.com/exhibitions/moma-rewrote-rules-collect-choreographer-simone-fortis-convention-defying-dance-constructions-1350626>, abgerufen am 12.7.2020.

⁷ Im Folgenden wird der Begriff der Objekte im archivischen Sinne verwendet. Er bezeichnet alle Materialien und auch Kunstobjekte, die in musealen Sammlungen wie auch Archiven gesammelt werden.

⁸ Vgl. Daniel Buren. Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, 30. Juni bis 9. September 1990. Stuttgart 2000, S. 289f.

⁹ Ebd., S. 290, Hervorhebung i. O.

¹⁰ Thun-Hohenstein verwendet hier den Performanzbegriff, der in ihrem Sinne nicht klar von den Begriffen der Performance und des Performativen abgegrenzt werden könne, was die Kunsthistorikerin aber auch als Qualität versteht. 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. 291.

¹¹ Vgl. ebd., S. 292.

¹² Barbara Büscher: Bewegung als Zugang. Performance – Geschichte(n) – Ausstellen. In: MAP. media | archive | performance, 4, 2013, [https://slub.qucosa.de/landing-page/?tx_dlf\[id\]=https%3A%2F%2Fslub.qucosa.de%2Fapi%2Fqucosa%253A4366%2Fmets](https://slub.qucosa.de/landing-page/?tx_dlf[id]=https%3A%2F%2Fslub.qucosa.de%2Fapi%2Fqucosa%253A4366%2Fmets), abgerufen am 7.12.2020.

¹³ Ebd., S. 1.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 2.

¹⁵ Vgl. zu unterschiedlichen Qualitäten der medialen Übertragung: Barbara Büscher: Lost & Found. Performance und die Medien ihres Archivs. In: MAP. media | archive | performance, 1, 2009, www.performap.de/map1/ii.-archiv-praxis/lost-and-found1, abgerufen am 11.12.2020.

¹⁶ Vgl. Büscher: Bewegung als Zugang, S. 10.

¹⁷ Vgl. Lis Hansen, Janneke Schoene: Das Immaterielle ausstellen. Zur Einführung. In: Lis Hansen, Janneke Schoene, Levke Teßmann (Hrsg.), Das Immaterielle ausstellen. Zur Musealisierung von Literatur und performativer Kunst. Bielefeld 2017.