

Rudolf Frieling

»Ohne Probe - Aspekte prozessualer Medienkunst«

»Lebendige Kunst - kein fester Wohnsitz/permanente Bewegung/direk-ter Kontakt/lokaler Bezug/Selbst-Auswahl/Grenzüberschreitung/Risikobereitschaft/bewegliche Energie - keine Probe/kein vorherbestimmtes Ende/keine Wiederholung« (1)

Das Credo des Performance-Paares Marina Abramovic/Ulay faßt pointiert zusammen, was Ende der 70er Jahre unter dem Begriff Performance figuriert. Als Kondensat einer langen Kette prozeßhafter Kunst ist er eine spezifische Entwicklung aus der Zeit der Happenings und Aktionen aus dem Umfeld der Fluxus-Bewegung. Von Nam June Paiks früher »action music«, Stockhausens »Originale« zum »24-Stunden-Happening« spannt sich ein Bogen zu Intermedia-Konzepten (2), Expanded-cinema-Aktionen Peter Weibels und Valie Exports und anderen Formen experimenteller und avantgardischer Kunst und künstlerischer Provokation, wie sie bereits im Dadaismus und Surrealismus propagiert wurde.

Die definitorischen Grenzen von Happening, Aktion und Performance sind dabei fließend, doch eine grobe Unterscheidung läßt sich immerhin treffen: Ein Happening operiert mit der Vorgabe einer Handlungsanweisung, eines Ortes und eines offenen dramaturgischen Rasters (zum Teil mit »Partitur«), läßt aber den Teilnehmern, zumindest vom Konzept her, die Freiheit, in welchem Maß sie sich beteiligen. (3) Die Aktion basiert auf einem Konzept, das ein oder mehrere Personen ausagieren, doch der dramaturgische Verlauf ist völlig offen, da diese meist im öffentlichen Raum stattfindet und daher auf unplanmäßige Interaktionen mit der alltäglichen Umgebung trifft. Ende der 60er spricht man von Anti-Kunst, Non-Art. (4) Die Performance kommt einer klassischen Inszenierung mit der Trennung von Performer und Zuschauern am nächsten. Die »Handlung« kann sowohl dramaturgisch festgelegt als auch offen sein, kreist jedoch immer um die Person des Performers. (5) Gemeinsam ist allen dreien ein Interesse an prozeßhafter Intensität, die - unvereinbar mit dem Objektcharakter eines veräußerbaren Kunstwerks - sich gegenüber jeglicher Tendenz zur Vermarktung sperrt: Ein solches Kunst-Ereignis ist zwar konzeptuell vorgeformt, dennoch immer einzigartig und nicht reproduzierbar. Es mag eine Partitur existieren, doch das Ereignis hat seine eigene, auch zufällige Dynamik. Ob esoterisch, schamanistisch, demonstrativ, unterhaltend oder provokativ - Akteure und Zuschauer partizipieren an einem direkten Austausch, den man heute in medialer Form als »Interaktivität« wieder sucht und damals mit dem Zauberwort »Kommunikation« versehen hat.

Kommunikation durch die Elektronik zu erforschen oder zu steuern, ist ein erster Schritt in Richtung prozessualer Medienkunst: So bündelt z. B. »Variations VII« (1966) von John Cage mit Hilfe von Telefonverbindungen, Mikrofonen und Frequenzerzeugern Geräusche, die sich gleichzeitig an verschiedenen Orten ergeben, in einem Raum; im Kontext des Expanded Cinema läßt Weibels »Action Lecture« (1968) das Publikum über Lautstärkefrequenzen die Vorführung eines Films regulieren; als bildender Künstler stellt Hans Haacke in der Installation »Nachrichten« (1969/70) (6) Ticker-meldungen der Nachrichtenagenturen in »Reizzeit« im Museum aus und macht damit die Kunst durchlässig für Ereignisse der Gegenwart »draußen«. Kunst und Leben als System kommunizierender Röhren, Kunst als »Live«-Ereignis und raumbezogene Inszenierung - beide Bereiche werden intermedial aneinander gekoppelt. Nur das Cross-over zum Fernsehen gestaltet sich als schwierig: Paik gelingt es in den USA zwar, für die Aufnahmen zu »Video Commune« (1970) Passanten von der Straße in ein Studio zu locken und zur Mitarbeit zu animieren, aber Otto Pienes und Aldo Tambellini's Versuch, 1968 mit »Black Gate Cologne« das Happening innerhalb des deutschen Fernsehens zu realisieren, ist ein Fehlschlag. (7) Fernsehen und Aktion widersprechen sich: TV ist Einweginformation nach Maßgabe detaillierter Programmplanung. Das Feedback ist verschoben auf den Leserbrief und den Anruf in der Redaktion. Prozessuale Kunst basiert auf Austausch, Zweiweginformation zwischen »Sender« und »Empfänger«.

Autorität in unterschiedlich geformten System wie Fernsehen, Museum oder Theater in Frage zu stellen und Mechanismen von Kontrolle sichtbar zu machen, ist im Kontext politischer Emanzipation in Deutschland ein Antrieb für Aktionen, die auf die Straße getragen werden. (8) Vostell spricht von verschiedenen Realitäten, die er »stört«, indem ein dem Publikum bekanntes Modell wie Fernsehen oder Auto so eingesetzt wird, daß es »die Störung im Nachdenken, im Bewußtsein verursacht«. (9) Er arbeitet auch als Plastiker nicht mit einer metaphorischen Zeichensprache, sondern mit dem Leben selbst: Seine »Aktionsplastik« besteht z. B. eben im Zubetonieren eines echten Autos, und der Prozeßcharakter verfestigt sich zu einer konkreten Plastik. (10) Provokationen von Bürgern wie Ordnungsmächten kalkulieren auch die Analy-tiker und Systemkritiker des Kinos Valie Export und Peter Weibel ein: 1968 sorgen sie mit ihrem »Tapp- und Tastkino« in München sowie den Aktionen bei den XScreen Experimentalfilm-Veranstaltungen in Köln für Aufruhr in der Presse. Noch radikaler ist zur Zeit der Terroristenjagd wenige Jahre später eine andere Kunst-Aktion, die den Part der empörten Presse schon als dramaturgischen Bestandteil in die Videodokumentation integriert. Ulay (F. Uwe Laysiepen) wählt 1976 in »Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst« eine Underground-Strategie: Er entwendet mit Spitzwegs »Der arme Poet« ein Symbol bürgerlicher Ästhetik aus der Berliner Nationalgalerie und deponiert es in der Wohnung einer Gastarbeiterfamilie, bevor er einen »Bekennerruf« und die Rückgabe des Gemäldes tätigt. In der Galerie von Mike Steiner, der die Aktion mit versteckter Kamera auf Video aufgezeichnet hat, diskutiert man im Anschluß das Ereignis, das notgedrungen ohne Publikum stattfinden mußte. Heute, über 20 Jahre später, kann das Publikum durch »Reality-TV« zwar prinzipiell zu jeder Zeit an jedem Ort dabei sein, doch mit dieser Live-TV-Kultur haben die gesellschaftskritischen Intentionen der 70er Jahre nur wenig gemein. Bei aller Bewußtseinsarbeit liegt hierin auch die Faszination der Aktion begründet: Hier, wie kaum sonst, kommt das Publikum in hautnahen Kontakt mit einer dramatischen Realität.

Happening aktiviert das Publikum, das sich vielen Zumutungen aber auch verweigert. (11) Nicht immer funktioniert die Gleichung »Kunst = Leben«. Aktionen wiederum lassen die Kunst kritisch, provokativ oder störend ins Leben eingreifen. Performances dagegen insistieren auf dem Kunstcharakter des Prozesses, denn »life is no performance«. (12) Kunst kann aber dennoch »lebendig« sein im Sinne des zitierten Mottos von Abramovic/Ulay. Allein der Künstler entscheidet frei, was sich wo wie lange ereignen wird - oder auch nicht (13) - in dem Versuch, auch die Kunstform selbst stärker zu befragen.

Eine Umsetzung und konzeptuelle Reflexion medien-spezifischer Phänomene ist nur schwer im öffentlichen Raum zu realisieren. Für die experimentelle Arbeit mit Aktionen und Video entstehen jenseits singulärer Events und Festivals spezifische Kunst-Räume. In Köln installiert die Galerie art intermedia noch in den 60er

Jahren einen »Aktionsraum«. 1974 eröffnet Ingrid Oppenheim ihre Galerie, die in den folgenden fünf Jahren die Performance und Videokunst quasi mäzenatisch beherbergt. »ADA 1/2 - Aktionen der Avantgarde« in Berlin 1973/74 und »Projekt '74« im Kölnischen Kunstverein realisieren zudem die ersten Präsentationen von Aktionen und Performances in einem Ausstellungskontext. In Berlin entwickelt sich die Galerie von Mike Steiner zu einer wichtigen Adresse von Videoperformances. An all diesen Orten werden auf oft radikale Weise Kontrastmodelle und alternative Wahrnehmungsweisen erprobt, ein emotionaler und mentaler Bezugsrahmen, der den Performer wie das Publikum auf eine sinnliche Weise einbezieht. Das geht über die Beuysschen Aktionen und den Begriff der sozialen Plastik hinaus, die vor allem - oft demonstrativ - Denkprozesse in Gang setzen sollten (»Denken ist Plastik«).

Der Schritt zur Performance als Kunstform tritt etwa gleichzeitig mit dem neuen elektronischen Medium Video zunächst in den USA auf. Künstlerinnen wie Joan Jonas, Charlotte Moorman oder Carolee Schneemann besetzen als erste die Freiräume einer neuen Kunstform, die noch nicht mit dem Kanon der Kunstgeschichte belastet ist. Performance verbündet sich gleichzeitig mit dem demokratischen Medium Video, dem im Vergleich zu Film einfach zu handhabenden, kongenialen Werkzeug, das die Frauen auch allein nutzen können, um autonom eine Position zur Mediengesellschaft zu formulieren.

Auch in Europa wird der Kunstkontext zum Adressaten einer neuen Generation von Künstlern und vor allem Künstlerinnen wie Valie Export und Ulrike Rosenbach, die heute unbestritten als Pionierinnen von Performances und Video, den noch nicht durch männliche Kategorien verfestigten Kunstformen, gelten. Ihre raum- und zeit-bezogenen Arbeiten sind Beispiele einer erfolgreichen feministischen Strategie der Erprobung einer anderen Ästhetik und einer emanzipatorischen Praxis zur Selbstbestimmung via Kunst, die einem Großteil der Performancekunst zugrunde liegt. Der Bezug auf das Selbst hat dabei später zu Rosalind Krauss' Klassifizierung von Video als dem »narzißtischen Medium« geführt. (14) Die Performerinnen vollziehen diesen Prozeß entweder öffentlich oder im Studio (z. B. in den Videotapes der in Deutschland wirkenden Amerikanerin Nan Hoover). Die Videokamera kann dabei installativ in die Performance integriert sein (closed circuit) oder zur Dokumentation dienen. Friederike Pezold, die ebenso eine eigene (Bild)Sprache der Frau reklamiert, beharrt dagegen in ihrer »neuen leibhaftigen Zeichensprache« weniger auf der Konfrontation mit verdrängten Inhalten als auf kunstimmanenten Gestaltungskriterien. Was emanzipatorische Praxis ist, definieren aber auch die anderen: Nan Hoover arbeitet in ihren Performances auf abstrahierende Weise mit der Immaterialität von Licht und Körperkonturen, was ihr 1977 beim Festival »Frauen in der Kunst« sogar den Vorwurf einer männlichen Ästhetik der Abstraktion von seiten Berliner Feministinnen einbringt.

Körper und Kontrolle sind Themen geschlechts- wie medienspezifischer Analysen. Nicht zufällig wird der Aspekt der Videoüberwachung und der Konfrontation des Publikums mit dem elektronischen Abbild der Realität (sei es des Performers oder des Publikums selbst) immer wieder Thema künstlerischer Auseinandersetzung und Selbstbeobachtung. Die Videoperformance bezieht ihre Stärke aus der direkten Kontrolle des Bildes und Bildausschnittes, sie kann aber auch die Produktionstechnik inszenieren, wenn z. B. Klaus vom Bruch den Schnitt live als assoziative und spontane Handlung vorführt. Nicht das Endprodukt seiner linearen Tapes, sondern der Künstler steht hier im Focus der Kamera wie des Publikums. Die Grenze zwischen egozentrischer Inszenierung und dem Künstler als Medium ist dabei fließend: »Performance ermöglichte den Zugang zu einem großen Publikum wie auch den Einsatz von schockierenden Elementen, die das Kunstverständnis dem Publikum vor Augen führte und dessen Bezug zum kulturellen Hintergrund. Im Gegenzug stammt das Interesse des Publikums an diesem Medium (...) offensichtlich von dem Wunsch, Zugang zu dieser künstlerischen Welt zu bekommen, Zuschauer seiner Rituale und Gruppenbildungen zu sein (...).« (15) Für Marina Abramovic ist das Publikum mehr als bloßer Voyeur: »Man kann eine immense Energie vom Publikum bekommen, die einen über die physischen und geistigen Grenzen trägt.« (16) Sie provoziert in »Rhythm 0« das Publikum allein durch ihre völlig schrankenlose Passivität und die Aufforderung, mit ihr nach Belieben zu verfahren. Wer definiert aber, wann die Grenze erreicht ist? Hier wie in vielen anderen Performances wird der eigene Körper zum zentralen Motiv und Ort, um psychische wie physische Grenzerfahrungen öffentlich zu machen - daher auch die Nähe zur »Body Art«. Die besten Arbeiten von Abramovic/Ulay leisten eine Gratwanderung, ermöglichen eine wahrhafte Grenzerfahrung. Ausdauer und extreme Zeitprozesse werden kombiniert mit persönlichem Einsatz - ohne Probe! Jochen Gerz, der bei vielen Performances immer sich selbst auch »aussetzt«, als Künstler wie als Person, demonstriert 1979 in »Purple Cross for absent now« gerade die Gefahr einer totalen medialen Wahrnehmung: Die Beobachtung des Performers in einem geschlossenen Raum allein durch die Kamera ermöglicht erst das Ausagieren einer latenten Gewalt, denn die Schlinge um seinen Hals zieht der Besucher leichter zusammen, da es scheinbar nur ein elektronisches Abbild des Performers gibt. Jenseits der Kritik am Medium stellt Gerz hier auf seine Weise die Gewaltfrage.

Eine Performance konfrontiert den klassisch passiven Zuschauer mit einer ambivalenten Situation: Was ist kalkulierter Teil der Performance, was nicht? Was hält der Körper aus, was hält der Zuschauer aus? Gehen oder Bleiben, Eingreifen oder Zuschauen? Kein Programmzettel weit und breit gibt zu diesen Fragen Auskunft. So wächst im zunächst unbeteiligten Zuschauer ein Höchstmaß an emotionaler Beteiligung. Die Frage der körperlichen Gewalt löst in einem Fall ein Zuschauer, der eingreift, im andern der Performer durch Abbruch der »Vorstellung«. Zwischen Künstler und Publikum lädt sich der Raum psychisch so auf, daß auf beiden Seiten eine Entladung stattfinden kann. Aber Performance ist auch ohne Gruppendynamik wirksam, so wie auch Vostells »Elektronischer dé-coll/age Happeningraum« (1968), der nur von einer Person betreten werden darf, zuvor schon verdeutlicht hat, daß ein Kunstereignis quasi personalisiert stattfinden kann.

Video ermöglicht die Kommunikation zwischen getrennten Räumen und Zeiten. Der Schritt zu Prozessen, die nur für die Videokamera und ohne Publikum gemacht werden, wie es u. a. die Amerikaner Bruce Nauman oder Vito Acconci vor-exerziert haben, liegt nahe. Damit wird der Zusammenhang zwischen Akteur und Publikum, der »Live«-Charakter, zugunsten einer medialen Vermittlung aufgegeben, die Distanz voraussetzt, diese jedoch auch wieder in unmittelbare Nähe verwandelt, indem sie die Personalität auch in ihren intimsten Aspekten in den Mittelpunkt stellt: »Erfahrungen im Bereich der interpersonellen Wahrnehmung sind die Grundlage meiner Arbeit. In der Hinwendung zu einer Person bilden sich Wünsche, Empfindungen, Projektionen.« (17) Rebecca Horns poetische Performances und »Übungen« sind Ausformungen psychischer Zustände, ästhetische Techniken, die in anderen Werken, wie das folgende Zitat von Jochen Gerz verdeutlicht, auch auf die Unzulänglichkeit der politischen Aktionen reagieren: »Heute kann man sagen, daß solche Katastrophen weniger Atombomben, Pollution, Kriege, Energiekrisen sind in unserem hochindustrialisierten Teil der Erde, als der desolate Zustand unseres täglichen Lebens, dessen Leblosigkeit.« (18)

Dagegen eine lebendige Kunst zu setzen, eine sperrige Kunst, die physische und psychische Beteiligung fordert, ist auf Dauer ermüdend - für Performer wie Zuschauer. Die permanente Verletzung von sozialen oder physischen Grenzen führt zu einer Abstumpfung des Publikums. Die auratische Einmaligkeit einer Performance, verbunden mit der anti-auratischen Qualität von Video, ist zugleich ihre Stärke wie Schwäche. Es bleibt die grundsätzliche Frage: Was kann danach noch kommen? Prozessuale Medienkunst hat als Antithese zur objektbezogenen Kunst auf der Flüchtigkeit eines Prozesses beharrt, dessen Einmaligkeit und Unvorhersehbarkeit nur medial festgehalten werden kann. Doch Happening, Aktion und Performance entgehen auf lange Sicht nicht der Gefahr marktkonformer Attitüde (19) - auch der der Kustoden. Die Musealisierung

der Beuys'schen Aktionen ist dafür nur das prägnanteste Beispiel. So wird der Zuschauer von heute meist bedauern, nicht »live« dabei gewesen zu sein. Denn kein Dokument ersetzt die Aktion, kein Relikt die Erinnerung.

- 1 Marina Abramovic/Ulay, Ulay/Marina Abramovic: »Relation Work and Detour«, Amsterdam, 1980, Motto S. 19.
 - 2 Intermedia ist ein 1966 von Dick Higgins geprägter Begriff für eine interdisziplinäre, »zwischen den Medien« agierende Kunst.
 - 3 Allan Kaprow, der 1973 neben Vostell, Kahlen u. a. beteiligt ist an den »ADA 1 - Aktionen der Avantgarde« in Berlin, definiert Happening schlicht als: »Something to take place« (1959). Siehe zur Geschichte des Happenings den von Hanns Sohm zusammengetragenen Materialband zur Ausstellung: »Happening & Fluxus«, Kölnischer Kunstverein, Köln, 1970.
 - 4 »Der Begriff Anti-Kunst stammt von den deutschen Dadaisten (...). In Frankreich und in den angelsächsischen Ländern spricht man von Non-art. Der deutsche Ausdruck ist treffender und schärfer, handelt es sich doch eher um eine Gegnerschaft zu Vorhandenem als um eine Verleugnung. Kunst war und ist den Dadaisten eine Tatsache, um die man nicht herumkommt.« Heinz Ohff, »Anti-Kunst«, Düsseldorf, 1973, S. 8.
 - 5 Vgl. ausführlich »Zum Begriff ‚Performance‘ von Joachim Diederichs in: Katalog »documenta 6«, Kassel, 1977, S. 281ff.
 - 6 Bei »Prospect 69« in Düsseldorf; 1970 auch als Teil der New Yorker Ausstellung »Information« - einem ersten Überblick zur Kunst durch Medien.
 - 7 Siehe »Video und Fernsehen: Wer braucht wen?« im vorliegenden Band.
 - 8 Permanente aktionistische Störung wie bei den »Provos« (sie lassen zum Beispiel bei Militärparaden weiße Hühner laufen) führt zu einem erweiterten Happeningbegriff wie bei Lebel, »der als wichtigstes und bedeutendstes Happening seines Lebens die Pariser Studentenrevolte von 1968 betrachtet«. Ohff, a.a.O., S. 97.
 - 9 Vostell sieht Happenings im Fernsehen als »Widerhaken im Bewußtsein«, wobei ihn die Fernsehform nur als reines Informationsmedium für ein Millionenpublikum interessiert, wie 1964 in der »ZDF-Drehscheibe«; siehe Gespräch Wolf Vostell mit Wolfgang Becker im vorliegenden Band.
 - 10 In diesen Zusammenhang gehört Franz Erhard Walther's Werkbegriff. In Schums »Identifications« demonstriert er ein Benutzungsprinzip seiner Stoffobjekte.
 - 11 Keine Bühne, kein Beifall, »dafür um so häufiger Pfiffe und Buhrufe. Das Publikum (...) findet sich meist nur schwer in die ihm abverlangte mit-schöpferische Rolle«. Ohff, a.a.O., S. 94.
 - 12 Gleichnamiger Aufsatz von Herbert Molderings über die Performances von Jochen Gerz in: G. Battcock/R. Nicklas (Hrsg.), »The Art of Performance. A critical anthology«, New York, 1984.
 - 13 Imi Knoebels und Gieses Film »IMI und IMI« bei der Heidelberger Ausstellung »Intermedia« (1969) besteht in der nur behaupteten Aufführung des Films, während Jochen Gerz 1977 bei seinem »Transsib. Projekt« auf der »documenta 6«, 1977, Spuren einer Reise sammelt und ausstellt, die beweisen sollen, daß diese Aktion überhaupt stattgefunden hat.
 - 14 Rosalind Krauss, »The Aesthetics of Narcissism«, in: October, Nr. 1, 1976.
 - 15 RoseLee Goldberg, »Performance Art. From Futurism to the Present«, rev. ed. London, 1988, S. 8 (Übersetzung R. F.).
 - 16 Marina Abramovic zit. in: Anja Oßwald, »Steiner Art Tapes«, Berlin, 1994, S. 95.
 - 17 Rebecca Horn, Katalog »documenta 6«, Kassel, 1977.
 - 18 Jochen Gerz, »Das hat doch nichts mit Performance zu tun«, in: ders., »mit/avec ohne/sans Publikum/public«, Bielefeld/Paris, 1981, S. 28.
 - 19 Bezeichnenderweise reüssiert Marcel Odenbach auf dem Kunstmarkt 1977 in Basel mit seiner Performance »Das große Mißverständnis«, die den Performer als clownesken Unterhalter karikiert.
- Abb. Jochen Gerz, »Purple Cross for absent now«, Frankfurt, 1979. Foto: Kevin Clarke, Courtesy Jochen Gerz.

Quelle: Rudolf Frieeling, Dieter Daniels, *Medien Kunst Interaktion - die 60er und 70er Jahre in Deutschland*, Wien 1997, S. 156-163.

BESUCHTE WERKE

Allan Kaprow »Push and Pull. Eine Möbelkomödie für Hans Hofmann«

