

Art Education Research No. 2/2010

Sabine Gehardt Fink / Nora Landkammer / Anna Schürch

Quergelesen und zurückgesprochen

Ein Dialog zu Performancetheorie und Vermittlung

«Within its aesthetic context, performance art deconstructs socially and historically determined speech and enables the expression of multiple subjectivities» schreibt Charles Garoian in seinem Entwurf einer Performance Art Pedagogy (Garoian 1999: 5). Performancekunst verbinde die Kritik kultureller Codes mit der Entwicklung von Handlungsmacht – eine Pädagogik, die auf Performancekunst basiert, könne «agency» ermöglichen und das kritische Handeln in institutionellen Lernumgebungen fördern (ebd.: 39). Wir wollen dieser Verbindung zwischen Performancekunst und Handlungsmacht mit Bezugnahme auf aktuelle Beispiele aus der Performancekunst nachgehen. In einem Dialog zwischen Performancetheorie und Vermittlung sollen Überlegungen zu aktuellen performativen künstlerischen Praktiken aus der Perspektive verschiedener Wissensfelder «quergelesen» werden.

Ausgangspunkt unseres gemeinsamen Textes sind Judith Butlers Überlegungen zum «performativen Akt», welche diese bereits 1988 formuliert hat und die unserer Meinung nach nichts von ihrer Aktualität eingebüsst haben. Darauf folgen vier Abschnitte die Stellung nehmen zu: erstens Präsenz und Embodiment, zweitens zu Fragen der Medialität, drittens zu Strategien der Handlungsermächtigung in kollektiven Rezeptionspraktiken und viertens zu Konstruktionen des Ortes. Diese vier Themenfelder werden exemplarisch untersucht anhand performativer Projekte von San Keller, William Hunt, Kateřina Šedá und Alexandra Bachzetsis. Auf die Analysen der Performances folgen jeweils Passagen, welche die Relevanz dieser Konzepte und künstlerischen Verfahren für die Vermittlung untersuchen. Ausgehend von der Annahme, dass Vermittlung per se eine performative Dimension hat, scheinen uns die Fragen wichtig, was für ein Potential Performancekunst für Vermittlung bietet, wie sich Verfahren und Ansätze der Performancekunst an die Analyse des performativen Aktes der Vermittlung anschliessen lassen und wie damit über die Analyse

hinaus am Sichtbarmachen und Verschieben von Rollenkonstruktionen gearbeitet werden könnte.

DIE DOPPLUNG DES PERFORMATIVEN AKTES

Sabine Gebhardt Fink

Judith Butler versteht unter einem «performativen Akt» eine Handlung, «die immer wieder repetiert und gesellschaftlich legitimiert werden muss» (Butler 1988¹). Ein Paradebeispiel eines derartigen konstitutiven Aktes ist die Herstellung von Gender/Geschlecht. Butler verwirft die Vorstellung eines stabilen Ortes – locus – von Handlungsmacht – agency – von dem aus tatsächliche Handlungen ausgeführt werden können. Vielmehr wird diese Handlungsmacht durch eine stilisierte Wiederholung von Aktionen immer wieder aufs Neue konstruiert (Butler 2003: 97f.).

Und gerade in diesem «Zwang» zur Repetition performativer Akte, wie die Produktion von Gender einen darstellt, entdeckt Butler die Möglichkeit zur umdeutenden Abweichung, zur subversiven Wiederholung und zu Differenz. Für meine Thesenbildung zu performativen Akten in der Performancekunst wende ich Butlers Konzept auf den Kontext Kunst an. Dabei spreche ich von einem «doppelten performativen Akt». Denn erstens wird mit Butler das, was die Handlungsmacht des performativen Aktes kennzeichnet im Kontext der gelebten Erfahrung stetig neu konstruiert und verändert. Zweitens wird dann dieser performative Akt im Medium der Performancekunst nochmals re-konstruiert und «re-präsentiert»: dies wird als Dopplung des «performativen Aktes» bezeichnet (Gebhardt Fink 2008).

Diese an Butler anknüpfende Erkenntnis widerspricht allen essentialistischen Modellen von Performativität und/oder Verkörperung, wie sie etwa im Zuge der Neuen Phänomenologie anzutreffen sind.

¹ Judith Butler, *Performative Acts and Gender Constitution*, zuerst publiziert in: *Theatre Journal* 40/4, 1988, S. 519-513, reprint in: *Auslander*, London 2003, Vol. 4, S. 97-110. Deutsch in: Wirth, Uwe (Hg.) 2002. *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. Wir beziehen uns im Folgenden auf die englische Fassung (2003) und die deutsche Übersetzung (2002).

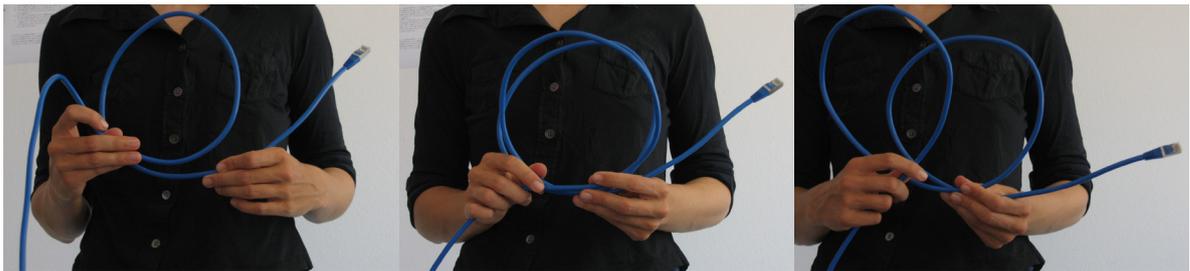


Abb. 1

Sie widerspricht ausserdem der Vorstellung, Handlungsmacht könne in der Performancekunst durch den Körper/Leib per se garantiert werden. Und sie widerspricht der Konzeption eines Raumes von Performancekunst als leerem Container, der von Objekten und Körpern «auratisiert» und zur «Gegenwart/Präsenz» gebracht werden kann. Interessanterweise wird dies ebenfalls in performativen Projekten der Gegenwartskunst thematisiert, die die Teilnehmenden einer Aktion ins Zentrum ihres Interesses stellen. Sie stellen verschiedene Modelle der Handlungsermächtigung in performativen Akten zwischen AkteurIn und AdressatIn vor.

PERFORMATIVE VERMITTLUNG?

Anna Schürch und Nora Landkammer

Wenn Vermittlung nun wie jede andere Handlung auch eine grundsätzlich performative Dimension hat, was kann es dann bedeuten, von «performativer Vermittlung» zu sprechen? Oder anders gesagt: Klar ist, dass sich die Figur der VermittlerIn, die TeilnehmerInnen an Vermittlungssituationen, die Institution, ob sie wollen oder nicht, durch performative Akte herstellen. Aber wie lässt sich die von Sabine beschriebene Doppelung von performativem Akt (Schleufe 1) und seiner Re-Konstruktion in der Performance (Schleufe 2) für die Vermittlung denken [Abb. 1]? Wie kann die Vermittlung ihren performativen Charakter bewusst machen und bewusst einsetzen? Wie kommt die Vermittlung zu einer zweiten Schleufe, zu einer Re-Konstruktion, die produktiv vom vorgesehenen Akt, von der vorgesehenen Rolle abweichen kann (Verschiebung der Schleufen)? Wie kann man Verschiebungen in die Performance des Museums einführen und es dadurch vielleicht in Richtung eines Ortes der Diskussion und der Vielstimmigkeit bewegen?

Hier scheint es angebracht, kurz auf die unterschiedliche Position von Performance-KünstlerInnen und VermittlerInnen einzugehen. Der Spielraum der KunstvermittlerInnen scheint eng und oft von sehr klaren Vorstellungen seitens der TeilnehmerInnen, was Kunstvermittlung zu bieten habe, begrenzt. Zum Vergleich: KünstlerInnen schlüpfen beispielsweise in lecture performances, einer Art künstlerischem Vortrag, gerne in die Rolle von Vermittlern oder Lehrerinnen, führen diese auf, füllen sie gut oder schlecht aus, ohne

je Erwartungen zu enttäuschen. Von der Abweichung wird ausgegangen, das ist komisch, interessant oder reflexiv. Im Fall der VermittlerInnen-Performance kleben die Schleifen aufeinander und es braucht sehr kluge, die Erwartungen überlistende und übertreffende Verfahren, um sie gegeneinander zu verschieben.

Diese Gegenüberstellung scheint erst einmal Vermittlung von Performance klar zu unterscheiden: Performance als Bühnenhandlung, die in der Abweichung Vergnügen und Applaus hervorruft (vgl. Butler 2002: 314) vs. Vermittlung als Setting, in dem die Kategorien SprecherInnen und ZuhörerInnen nicht eindeutig eine Bühne von einem Zuschauerraum trennen: hier wird Authentizität projiziert (vgl. Henschel 2009) und das Verfehlen der Rolle wird möglicherweise sanktioniert.

Garoián hebt an der Produktivität von Performancekunst für die Pädagogik aber gerade das Durchbrechen der Bühnensituation hervor, er bezieht sich auf Performance Art, die die «Autorität von Sprechern dezentralisiert»: «A multicentric art form, performance art repositions artists, teachers, and students to critique cultural discourses and practices» (Garoián 1999: 5). Performance Art in seiner Lesart für die Pädagogik «incites communication through intervention, a direct involvement of spectators» (Garoián 1999: 49).

Wichtig scheint also, durch die Referenz auf Performancekunst nicht eine autonome KünstlerInnenposition für VermittlerInnen zu denken, deren Akte als Bühnenhandlungen derealisiert werden können. Sondern dort anzuschliessen, wo es darum geht, Bühnen temporär herzustellen und wieder abzubauen, am Sichtbarmachen des Handelns und seiner Verschiebung zu arbeiten.

PRÄSENZ UND EMBODIMENT – SAN KELLER //
 READ IT FROM MY LIPS, ZÜRICH 2009
 Sabine Gebhardt Fink

In der Performance «Read it from my Lips» bittet San Keller² während eines Performance-Anlasses im Theater Gessner-Allee im Mai 2009 in Zürich ZuschauerInnen, in den Pausen zwischen den Performances ihre Kritik in einem Nebenraum vor laufender Kamera, aber ohne Tonaufzeichnung, zu äussern. Im Closed-Circuit werden diese stummen Statements dann in den Theaterraum zurückprojiziert. Dem Publikum, das

² <http://www.museumsankeller.ch/d/sammlung.html>, 12.12.2010.

noch im Raum verbleibt, stehen Gesichter im Close-up und in stummer Rede gegenüber, die es kurz zuvor noch in den Sitzreihen um sich herum wahrgenommen hat.

Wie ist nun die ästhetische Struktur und soziale Codierung zu verstehen, und als Mechanismen zu begreifen, die zur performativen Konstruktion und zur Reproduktion einer gegenwärtigen, präsenten AkteurIn in der Arbeit «read it from my lips» von San Keller führt? Und wie wird diese im Medium der Performance verkörpert? Gegenwärtigkeit wird in der Performance San Kellers als eine Form der Präsenz vorgestellt, die immer eine medial zu erzeugende Gegenwärtigkeit (Schade 2007), eine konstruierte Präsenz, ist, die in stetiger Handlung konstruiert werden muss (Waldenfels 2004: 208). Nur so verfügt sie über Bedeutungslatenz. Statt von der Vorstellung eines «Hier und Jetzt» und von Präsenz auszugehen, zeigt diese Arbeit, dass jedes «Hier und Jetzt», jede Präsenz durch Sprechakte und durch Körperhandlungen erzeugt werden muss. Deren Ästhetik des Handelns erfasst das Gefüge von Teilnahme und Teilhabe als Ort zwischen AutorInnen, KuratorInnen, VermittlerInnen, ZuschauerInnen, TheoretikerInnen und AkteurInnen. Die aus diesem selbstkritischen Konzept von Partizipation in der Kunst resultierenden Erkenntnisse können, um mit der Künstlerin Alice Creischer (Creischer/Siekman 2002: 68) zu sprechen, keine abschließenden Wahrheiten generieren, sondern verstehen sich aus Sicht der AkteurIn wie der TeilnehmerIn als Möglichkeiten, das Wahrgenommene zur Grundlage einer neuen Handlungstaktik zu machen.

FEHLEN

Anna Schürch und Nora Landkammer

Du führst aus, dass sich eine «Verschiebung der Schlaufen», ein Sichtbarmachen des Herstellungskates unter anderem dadurch gewinnen lässt, dass man Präsenz abbaut und bestimmte Aspekte performativer Akte (die Stimme, den Körper) der Präsenz entzieht. Durch ihre Unvollständigkeit ist diese Gegenwärtigkeit gebrochen und die Erkenntnisse, die sie erzeugt, lassen sich nicht abschliessen. Diese Präsenz hört nie auf sich herzustellen und wird nie fertig.

Die Performance von San Keller kommt uns im Kunstvermittlungskontext bekannt vor. Das Publikum wird zu «TeilnehmerInnen», diese Teilnahme wird sichtbar gemacht, faktisch ausgestellt, aber was diese Teilnehmenden zu sagen haben, ist ausgeblendet. Assoziationen: Sprachlose Bilder von engagierten, gestikulierenden Jugendlichen vor Kunstwerken; Reden über die Auswirkungen eines Vermittlungsprojekts auf die TeilnehmerInnen, mit stummen Videos im Hintergrund. Kann die Vorführung der eigenen Sprachlosigkeit wirklich ein «Fehlen» auffällig machen oder bestätigt sie nicht eher, was die Teilnehmenden schon wissen, nämlich dass sie hier nichts zu sagen

haben?

Wir müssen die Rollenverteilung also anders denken und setzen die KunstvermittlerIn an die Stelle der unhörbaren SprecherIn: Nicht vernehmbar oder physisch abwesend zu sein, ist für KunstvermittlerInnen nicht vorgesehen; sich zu entziehen oder nicht fertig zu werden ist schwierig, weil genau diese Präsenz und Vollständigkeit von ihnen erwartet wird. Hier stellt sich die Frage, wo und in welcher Situation von Vermittlung ein Tun möglich wäre, das auslässt, das partiell ist und dadurch öffnend. Und weiter ist zu fragen, wie sich dieses Tun zeigen müsste, um nicht einfach bestraft, ignoriert und verworfen zu werden. In der Reflexion über Vermittlung wurde die Idee der Leerstelle in der Performance der Vermittlerin von Eva Sturm ausgearbeitet. Sie spricht mit Bezug auf Jacques Lacan vom Lücken-Reden (Sturm 1996: 100), von Auslassungen, die Einstiege ins Gespräch und ins Nachdenken erst ermöglichen. Das Schweigen hat sich auch Sara Hossein (2009) in ihrem Konzept für die Vermittlung mit Schulklassen verordnet – sie sprach nur, wenn sie die SchülerInnen über einen «Joker» dazu aufforderten und konnte so die Wiederaufführung des Schulalltags im Ausstellungsraum (das «Unterrichtsgespräch») unterbrechen und eine Kommunikationssituation herstellen, in der die SchülerInnen die Fragen bestimmten.

Eine Möglichkeit, die sich aus dem spezifischen Kompetenzfeld der Vermittlungs- und Lehrtätigkeiten ableiten lässt, ist also die der Didaktisierung: aus der einfachen Unvollständigkeit wird ein benennbares Verfahren mit bestimmten Zielen und (positiven) Effekten. Da kann sich Didaktik als Schutzmacht für Experimente erweisen.

MEDIALITÄT UND PERFORMATIVITÄT – WILLIAM HUNT// THE IMPOTENCE OF RADICALISM IN FACE OF ALL THESE EXTREM POSITIONS, LONDON 2005

Sabine Gebhardt Fink

Als ein Beispiel dafür, wie eine performative Arbeit ihre Medialisierung deutlich machen kann, soll William Hunts «The impotence...» [Abb. 2] aus dem Jahre 2005 angeführt werden. Hunt imitiert in seiner Musikperformance die Pose des Gitarre spielenden Rockstars. Allerdings kehrt er diese um: in einer labilen Hängekonstruktion demonstriert er die bizarre und komische Anstrengung, Musik zu machen und sich selbst in einem labilen Gleichgewicht halten zu wollen. In dieser steten Herstellung einer Pose des Performers kann gar nicht die Idee aufkommen, die Aktion sei unvermittelt oder gar eine «Representation without reproduction», wie Peggy Phelan in ihrer Ontologie der Performance (Phelan 1993) gehofft hatte. Vielmehr präsentiert Hunt die Medialität der Performance als «subversive» in einem direkten Wortsinn, «repetition of [...] (a bodily) style» – wie Butler es in



Abb. 2

ihrem eingangs zitierten Text formuliert, und agiert so weiter nach den «structures of embodiment»: nämlich «to do», «to dramatize» und «to reproduce» (Butler 2003).

EINE BÜHNE FÜR DIE NORMALITÄT

Anna Schürch und Nora Landkammer

Hunts Performance steht als Bild für die Unmöglichkeit, aus der Wiederholung und Wieder-Herstellung auszusteigen. «The impotence of radicalism in face of all these extreme positions» ist aber zugleich ein Handlungsmodell. Der Suche nach einer anderen Pose sind Grenzen gesetzt – aber das Herstellen der Pose kann sichtbar werden.

Julia Ziegenbein etwa entwickelt in ihrer Vermittlungsaktion «Multiple Choice» (Ziegenbein 2009) ein solches Ausstellen der Posen des Sprechens und Handelns in Ausstellungsräumen. In ihrem Rundgang verwandelt sie sich von «N.N., Kunsthistorikerin», identifiziert über ein Namensschild sowie «passende» Accessoires, zu «N.N., kuratorische Assistentin» und über weitere Namens- und Kleiderwechsel schliesslich zur «Studentin der Kunstpädagogik». Es geht hier darum, gerade die paradoxe Illusion von unvermittelter Aktion in der Vermittlung zu unterbrechen. In dieser Störung liegt die Möglichkeit, einen Handlungsort zu schaffen und eine Bühne für die Normalität zu bauen.

Im Auslassen, dem Entziehen von Präsenz und in der Überaffirmation, dem Ausstellen der eigenen Pose, haben wir Taktiken von VermittlerInnen benannt, in ihrer Performance die performative Herstellung der Situation und ihrer Rolle mitdarzustellen und für Verschiebungen zu öffnen. Aber VermittlerInnen performen nicht allein vor einem Publikum, sondern sind auf weitere AkteurInnen angewiesen. Wenn die Arbeit am Ort des Museums und seiner Konstruktion von Körpern dazu führen soll, dem Museum kollektive Handlungsorte beizufügen, kann ein singuläres «anderes» Handeln (der Vermittlerin) höchstens den Anstoss geben. Also muss die Frage ausgeweitet werden: Welche Gemeinschaft performen wir?



Abb. 3

STRATEGIEN DER HANDLUNGSERMÄCHTIGUNG IN KOLLEKTIVEN REZEPTIONSPRAKTIKEN – KATEŘINA ŠEDÁ // OVER AND OVER, BERLIN 2008 Sabine Gebhardt Fink

In ihrem performativen Projekt «Over and Over» [Abb. 3] hat Šedá die BewohnerInnen ihres Heimatortes in Tschechien gebeten, die nach der «Öffnung» ihres Landes um ihre Grundstücke errichteten Zäune wieder durchlässig zu machen.

Diese «aktivierbare» Form von Interaktion an einem Ort, der teilweise funktionale Eigenschaften besitzt³, ist ein künstlerisches Verfahren, um Atmosphären des Konsums und Kommerzes aufzubrechen und zu kritisieren.

Die Ursachen des Bedürfnisses nach neuen Erscheinungsformen des Ortes in der Kunst der 1990er Jahre scheinen in der Oberfläche des Stadtgewebes selbst zu liegen. Mit dessen Konsumräumen aus «Social Computing» und öffentlichen Displays mit «Screenings», «Mobile Phone Networks» und einer zunehmend aggressiven Aufteilung des Gemeinschaftsraums in privates Eigentums- und Besitzerrain sind die öffentlichen Zonen zu Privatbereichen – besonders auch in den ehemaligen kommunistisch verfassten Ländern wie Tschechien – umdefiniert worden. Dort finden sich jetzt öffentliche Zonen, «Public Spheres», welche mit privaten Zonen im urbanen Kontext vermischt werden. Strukturmerkmale dafür sind ihre «aufgezeichneten und aufzeichnenden Qualitäten», die «ambient recordings». In Strassencafés, Bars oder an Bahnhof und Flughafen, also an Orten des Übergangs, überall werden «Atmosphären des Konsums» etabliert.⁴ Damit ist es nur konsequent, wenn eine kritische künstlerische Praxis genau in diese Räume eingreift. Diente der ortsspezifischen Kunst

³ Dieses Phänomen bezeichnet das Konzeptpapier der Urban Screen-Konferenz, vgl. <http://www.networkcultures.org/urbanscreens/> und www.networkcultures.org/urbanscreens/index.php?onderdeellID=5&paginaID=32, 23.11.2010.

⁴ Vgl. Überlegungen Sabine Gebhardt Fink in «Process, Embodiment, Site», Wien 2011.

und der Institutionskritik in den 1960er und 1970er Jahren, allen voran Daniel Buren, der Strassenraum dazu, Kritik an den gängigen Ausstellungsmechanismen und Prozessen der Kunstproduktion zu formulieren⁵ und den Ausstellungsraum zum öffentlichen Aussenraum hin durchlässig zu machen, so sind heute die kritischen Perspektiven meist in einem eigenartigen Spannungsverhältnis zwischen Institution und Stadtraum situiert.⁶ Dieses Spannungsverhältnis manifestiert sich auf sozialer, ästhetischer und diskursiver Ebene zwischen einer Position der Kritik in der Kunst und der von ihr kritisch anvisierten Objekte⁷. Allerdings kehrt dabei nicht der Raum (Demuth 2007) als Thema des kulturellen Selbstverständnisses zurück, sondern neu der Ort mit seinen kollektiven, sozialen Praktiken.

Dabei greifen die KünstlerInnen auf Konzepte des Raums zurück, welche Henry Lefebvre bereits 1974 zu unterscheiden versucht hat, indem er formulierte: «The more carefully one examines space, considering it not only with the eyes, not only with the intellect, but also with all senses, with the total body, the more clearly one becomes aware of the conflicts at work within it, conflicts which foster the explosion of abstract space and the production of a space that is other» (Lefebvre 1991: 391). Dieser Raum, der laut Lefebvre «ein anderer ist», ist es, den die aktuelle ortsreflektierende Kunst adressieren will. Dabei kann sie den physischen Raum nicht ausklammern. Denn dieser Raum repräsentiert – neben Zeit, Definitionen und Worten – ein bestehendes Herrschaftssystem, das bestimmte Ökonomisierungsregeln nutzt und reproduziert (Kluge/Negt 1992: 58). Diesem hegemonialen Raum stellt Šedás Projekt den Entwurf eines davon abweichenden Ortes gegenüber. Dessen Merkmale sind: kollektive Emanzipationsprozesse, abweichende Zeitrhythmen und räumliche Verdichtungsgrade mit Mehrdeutigkeit und raschem Wechsel (Kluge/Negt 1992: 58). Was Lefebvre als «noch fehlender Raum» bezeichnet, lässt sich dank Jean-Luc Nancys Begriff des «Mit-Seins» inzwischen genauer bestimmen. Dieses «Mit-Sein» trifft die Vorstellung des Ortes wie wir sie bei Šedás Arbeit ausfindig machen können.⁸

5 Daniel Buren, *Within and Beyond the Frame*, work in situ, October 1973, John Weber Gallery, New York. Buren selbst kehrt mit seinen neuen Arbeiten in den Galeriekontext zurück, etwa in seiner Arbeit für die Lisson Gallery im Jahr 2007.

6 Editorial, Springerin, Bd. 14, 1/2008, *Remapping Critique*, unpaginiert. Damit thematisiert die aktuelle «situative» Kunst die Objektivität, die ihr laut Buren durch den «First Frame» des Künstlerstudios nach wie vor zugefügt wird: «A work produced in the studio must be seen therefor, as an object subject to infinite manipulation.» (Buren 1987: 203).

7 Vgl. Katalog Daniel Buren, Lisson Gallery London 2007 mit Texten von Claire Doherty u.a.

8 «Der Raum, der fehlt ist just der des singular pluralen. Also auch der des Seins - und damit dessen, was entscheiden nicht das Substrat des Seienden in toto ist, sondern vielmehr die Existierenden gemeinsam auf den Weg bringen, mit zu sein mit allen [...]. Das Mit, seine irreduzible

Genau genommen existiert dieser Ort eines «Singular Pluralen» noch nicht, sondern es ist der Raum, der noch fehlt. Nancy postuliert für diesen Ort auch eine neue Form von Präsenz. Und zwar eine Präsenz, die erst konstruiert werden muss: «Präsenz ist eine verzweigte, sie impliziert Abstand, Verräumlichung und Teilung.» Die – moderne – Idee der «reinen» Präsenz als «Präsenz zu nichts, von nichts, für nichts, sie ist weder an – noch abwesend» wird damit verworfen (Nancy 2004: 20). Und in dieser zerstreuten Präsenz von vielen «Sprechenden» im Kunstprozess Šedás etabliert sich etwas Neues zwischen dem universalisierenden «wir alle», das die impliziten BetrachterInnen von Kunst gewöhnlich sind, und einem «Nous-Autres» (Wir als Andere). Dies wiederum bedingt die Situierung an einem konkreten Ort. Sein ist kein Zustand, auch keine Eigenschaft, sondern jene Aktion/Passion, derzufolge das geschieht (ist), was laut Kant «die Position eines Dinges» ist (Nancy 2004: 35).

Dass somit für diese Form der Kunst nicht mehr von «dem» Publikum die Rede sein kann, ist deutlich geworden. Es ist aber auch nicht mehr die utopistische Idee einer Gemeinschaft gemeint. Sondern das Kunstprojekt spricht eine «aufgebrochene» Gemeinschaft an, welche Jean-Luc Nancy bereits 1996 so analysierte:

[...] wenn die Gemeinschaft beginnt eine seltsame Einzigkeit zu stammeln [...], dann begreift die Gemeinschaft, dass sie selbst es ist, die aufklafft – klaffend geöffnet auf ihre abwesende Einheit und Essenz. Diesem Bruch, begreift sie, ist sie in sich gegenübergestellt. Gemeinschaft steht gegen Gemeinschaft, fremde gegen fremde, vertraute gegen vertraute, sie zerreisst sich selbst, indem sie die anderen zerreisst, die selber ohne Möglichkeit auf Kommunikation und Kommunikation sind (Nancy 2007: 14).

Das «Mit-Sein» einer städtischen Gemeinschaft im Sinne Jean-Luc Nancys (2007), das die überwundenen Zäune um das Privateigentum herum nur indizieren, ist auf der visuellen Ebene präsent durch die Handlungen der Teilnehmer und Teilnehmerinnen. Als Instrument zur Konstruktion des Mit-Seins verstanden, wird in Šedás «Over and Over» innerhalb eines bestimmten Zeitraums und an einem ganz konkreten Ort eine Ansammlung von Meinungen und Diskursen abgebildet. So entsteht eine Form der Teilnahme und Teilhabe, die Divergenz ermöglicht.

VERHANDLUNGSRÄUME

Anna Schürch und Nora Landkammer

Du beschreibst ein Potential zu Handlung im Mit-Sein, im Erkennen, dass ein Ort geteilt wird, ohne dass die Anwesenden ihre unterschiedlichen Positionen auf-

Struktur der Nähe und des Abstandes, seine irreduzible Spannung, die es zwischen dem einen und dem anderen erzeugt, steht uns erneut bevor und muss gedacht werden: Denn nur Mit ergibt Sinn». (Nancy 2004: 12).

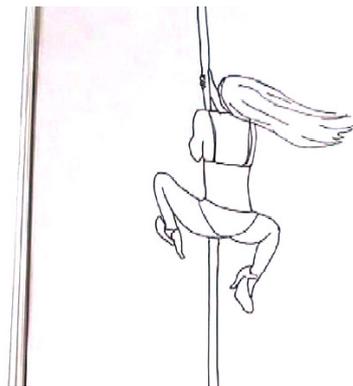


Abb. 4



Abb. 5

geben. Das Mit-Sein ist ein Modell von Gemeinschaft; einer Gemeinschaft, die uneinheitlich und deswegen vielleicht lose ist, aber eben doch das Nachdenken über Gemeinschaft aufkommen lässt.

In Vermittlungssituationen kommen ständig Leute zusammen, die ausser der aktuellen Anwesenheit nichts miteinander teilen. Ein mögliches Beispiel ist das der öffentlichen Führung. Mit dem Konzept des Mit-Seins kann die Vermittlung nach der Qualität und den Bedingungen von solchen Gemeinschaften fragen: Was ist dran an dieser Idee einer Teilnahme ohne Vereinheitlichung, eine Teilnahme, die Divergenz ermöglicht? Wie kann die Vermittlung mit Divergenz oder gar Dissens umgehen und wie kann sie diese produktiv (im Sinne einer Handlungsermächtigung) machen? Welches Potential liegt in einem solchen Mit-Sein? Entscheidend ist die Kommunikation. Eine stumme Gemeinschaft kann das Potential des Mit-Seins schwer einlösen. Das Gespräch bringt Konsens, Divergenz und Dissens hervor. Doch das Mitgeteilte, geteilt oder ungeteilt, ist nur da, wenn es gehört wird. Dafür kann die Vermittlung ihre und die Autorität der Situation/ Institution einsetzen: ein Verhandlungsraum.

Spannend ist hierzu ein Konzept für ein Vermittlungsprojekt, das im Rahmen des Seminars «Arte contemporáneo, audiencias, mediación y participación» an der Universität Murcia im Vorfeld der Manifesta 8 entwickelt wurde.⁹ In Überlegungen zum übergreifenden Thema «Dialog zwischen Europa und Nordafrika» der 8. Manifesta entschieden die Studierenden, eine Lücke im Stadtraum von Murcia zum Thema zu machen: wo jetzt die Lücke klafft, war ein Markt mit Ständen vor allem nordafrikanischer HändlerInnen. Für neue Parkmöglichkeiten in der Stadt wurde der Markt geräumt. Bei den Bauarbeiten wurde der Ort zur historischen Fundstätte. Fragmente eines Stadtteils des arabischen Murcia aus dem 12./13. Jahrhundert tauchten auf, und die Zukunft der Baustelle wurde fraglich. Das Konzept sah vor, das Loch im Stadtraum zum Ort der Diskussion zu machen – Stadtbewoh-

nerInnen und die Manifesta-Gäste dazu einzuladen, Partei zu ergreifen oder ihre Position zu vertreten und an der Lücke zu streiten. Der Kontext Manifesta und künstlerische Zugänge in der Vermittlung sollten dazu dienen, in der konkreten Frage nach der Zukunft des Platzes Dimensionen der Beziehungen zwischen Europa und Nordafrika in der Stadt zu öffnen: die Positionierung in der Stadt zur arabischen Geschichte und zum aktuellen Umgang mit Migration.

Entwürfe wie dieser denken Vermittlung vom «Aufklaffen der Gemeinschaft» her – sie setzen einen Impuls zur Herstellung eines Verhandlungsraums. Es ist nicht nur Divergenz möglich, sondern Vermittlung strebt das Öffentlich-machen an: Das Mit-Sein kann vielleicht zur (Mikro-)Öffentlichkeit¹⁰ werden.

KONSTRUKTIONEN DES ORTES – ALEXANDRA BACHZETSIS// HANDWORK, BASEL 2008
Sabine Gebhardt Fink

Um dieses Mit-Sein in einer kollektiven Rezeptionspraxis zu erzeugen, ist es wichtig, bei den TeilnehmerInnen ihr Sensorium für prozessuale Konstruktionen des Ortes anzusprechen. Dafür sind wiederum performative Akte erforderlich. Anhand der Performance «handwork» von Alexandra Bachzetsis [Abb. 4, 5] lässt sich darlegen, wie die Konstruktion eines prozessualen Ortes zu verstehen ist. Der Raum der Performance, der umgebaute Oberlichtsaal der Kunsthalle Basel, ist eine Kombination aus Ballettstudio (mit Wandspiegeln) und Nachtbar mit Pole Dance (mit Stange). Neben Bachzetsis selbst agieren noch die Künstlerinnen Ayelene Parolin und Saga Sigurardottir in diesem Setting. Wenn der sexualisierte Körper, wie eingangs mit Butler festgestellt wurde, als naturalisiertes Konstrukt der steten Einübung und Disziplinierung in ritualisierten Abläufen bedarf, so versucht

⁹ Das beschriebene Konzept entstand in Gruppenarbeit der Studierenden in der Seminarsitzung am 10.5.2009 mit Nora Landkammer. <http://manifesta-devel.carm.es/wp-content/uploads/2010/05/MEDIACIONARTISTICA.pdf>, 10.11.2010.

¹⁰ Wir beziehen uns hier auf Konzepte von Öffentlichkeit, die eine solche nicht als per se gegeben denken (etwa auf der Strasse), sondern Öffentlichkeiten als etwas bestimmen, das durch Dissens und Konflikt entsteht. Vgl. im Zusammenhang mit dem Kunstfeld Marcharts Diskussion von Öffentlichkeit mit Bezug auf Laclau, Mouffe und Lefort als «Prinzip der politischen Dislokation sozialer Sedimentierungen» (Marchart 2002: 12), vgl. auch Mouffes Konzept «agonistischer öffentlicher Räume» (2006) im Bezug auf künstlerisch-aktivistische Praktiken.

der Liveauftritt in «handwork» in grosser Nähe zu stereotypen Posen der sexualisierten Körper im Alltagsraum und in der Kunst mit präzisen Verschiebungen oder Übertreibungen als Differenzhandlungen diese essentialisierten Posen und normierenden imaginativen Bild-«Icons» als – anstrengende – Konstrukte sichtbar und anschliessend reflektierbar zu machen. Ganz bewusst vermeidet Bachzetsis dazu in ihrer Performance die exakten Bewegungsmuster der Balletttänzerin oder des Pole-Dance; statt dessen zeigt sie ähnliche Bewegungen in «angestregten» Posen. Gerade im gezielten Verfehlen des performativen Aktes der Gender-Konstruktionen wird dem Raum der normierenden Sexualisierung ein neuer Handlungsort mit kritisch-reflexiver Bedeutung beigelegt. Weitere wichtige künstlerische Verfahren, neben der Verschiebung der Bewegungsmuster, dafür sind der Bühnenraum, die Rahmung im Kunstkontext und die Inszenierung von Norm und minimaler Abweichung im künstlerischen Produktionsprozess.

Im Gegensatz also zu Raumkonzepten der Moderne, die Verkörperungen in Raum-Zeit-Konstrukte einpassen und disziplinieren, ohne dass dies den Nutzern deutlich wird, da «abstract space asphyxiates whatever is conceived in it» laut Lefebvre (1991: 370), verhandeln aktuelle künstlerische Praktiken wie diejenige von Bachzetsis ein Konzept des Ortes, welches diese traditionellen Grenzen überschreitet und andere Erfahrungen einbezieht. Dieser Handlungs-Ort ist allerdings ebenfalls als eine den Operationen der Macht und des Rechts auf institutioneller Ebene unterworfenen Grösse zu verstehen. Diese begrenzen individuelle Tätigkeiten und bestimmen auch die Handlungsmacht von Kollektiven. War die Partizipation der bürgerlichen Welt der Moderne auf den Raum, das Haus, Eigentum, Geld, Arbeit und Konsum angewiesen, so kommt in zahlreichen Überlegungen zur postfordistischen Gesellschaft diese Schlüsselrolle dem Ort zu. Dabei ist die Bemerkung Nancy Frasers durchaus zutreffend, die besagt, dass sich in unserer «postnationalen» Zeit allgemein die Entstehung von neuen Strukturen von Souveränität auf mehreren Ebenen beobachten lässt und dass die Veränderung der Bedeutung des «Ortes» nur eine Komponente davon sei (Fraser 2005: 24). Dabei kann die Rolle der Kunst, die einen derartigen Handlungsort thematisiert, subversiv sein, aber ebenso gut kann sie auch einem bestätigenden und restaurierenden Zwecke dienen. Sie kann, wie Hal Foster warnt, dazu führen, dass bestehende Orte mit ihren Ausgrenzungen und Verwerfungen erst recht bestätigt und verfestigt werden, denn: «laut Kristeva ist die Operation des Verwerfens (to abject) fundamental für die Erhaltung des Subjekts und der bestehenden Gesellschaft.»¹¹ Auch im Falle von Bachzetsis Arbeit werden bestehende Erscheinungsformen des «Ortes»

¹¹ Hal Foster: «For Kristeva the operation to abject is fundamental to the maintainance of subject and society alike, while the condition to be abject is corrosive of both formations.», Foster 1996:156.

in der Alltagspraxis auf die Bühne gebracht und so deren gouvernementale Struktur¹² sichtbar gemacht.

VERFEHLUNGEN

Anna Schürch und Nora Landkammer

Die wechselseitige Bedingtheit von Körpern und Orten, in die Bachzetsis' Performance eingreift, findet sich im Museum wieder. In ritualisierten Abläufen wird das Museum und die Rolle der Museumsbesucherin oder der Vermittlerin eingeübt. Die «präzise gesetzten Differenzhandlungen», andere Bewegungsmuster, können auf der Bühne den Ort thematisieren, stören. Was bedeuten kleine, abweichende Performances in der Vermittlung?

Eine Gruppe von TeilnehmerInnen eines Vermittlungsprojekts nutzt unvorhergesehen den Ausstellungsraum als Ort der Selbstinszenierung. Kopfstand vor einem Designobjekt, Pose mit einem Scheinwerfer als Waffe.

Jugendliche nutzen die Aufkleber eines Ausstellungshauses, die sie als legitime BesucherInnen ausweisen, als Haarschmuck für eine Kollegin um.¹³

Eine Gruppe begrüßt die Kuratorin der Ausstellung im Vermittlungsraum wie einen Gast und erklärt das Projekt.

Bei den genannten Beispielen handelt es sich um flüchtige Momente der Abweichung von der vorgesehenen Rolle, der Umnutzung des Museumsraums. Gerade als nicht präzise gesetzte, sondern die erwartete Performance verfehlende Handlungen wollen wir aber den Blick auf diese Momente hinsichtlich der Entstehung von «Handlungsorten» richten. Ihre Intentionen, so wie ihre Wirkungen sind unsicher.

Vielleicht bleibt es dabei, dass die Beteiligten ein anderes Museum mit nach Hause nehmen als das, was sich diejenigen, die dort arbeiten, vorstellen. Die Wirkungen von Handlungen und Äusserungen hängen nicht zuletzt von Machtverhältnissen ab. Zugleich können sie aber vielleicht über das Sichtbarmachen und Thematisieren, über die dekonstruktive Idee des doppelten performativen Aktes hinausführen, in dem sie die Situation – für einen Moment – verändern und zu weiteren Handlungen verleiten.

Vermittlung kann es in ihrer Konzeption darauf anlegen, dass solche Verfehlungen möglich sind. Und

¹² Der Begriff Gouvernementalität bezeichnet Regierungsformen und wird verwendet nach Michel Foucault. Regieren wird dabei nicht einfach verstanden als politische Macht mit den Koordinaten Recht, Universalität und Öffentlichkeit, sondern auch als Disziplinierungsmechanismus für Subjektivierungsformen oder für eine neue Individualisierungsmatrix. (vgl. Opitz 2004: 69).

¹³ Carmen Mörsch beschreibt diese Episode als Beobachterin in einer Vermittlungssituation in einem englischen Ausstellungshaus als Offenlegen und Unterlaufen der festgelegten Bewegungs- und Verhaltensweisen im Ausstellungsraum (Mörsch 2006).

sie kann versuchen, die Handlungsorte auszubauen – was einmal eine Unterbrechung ist, kann ja auch Normalität werden. Julia Draxler etwa beschreibt in ihrem Text in dieser Ausgabe (Draxler 2010: 1), wie aus einer Situation, in der die TeilnehmerInnen die ihnen im Vermittlungskonzept zugeschriebene Rolle nicht ausfüllten (VermittlerInnen und TeilnehmerInnen ver-

fügten über keine gemeinsame Sprache) Handlungen entstehen, die das andere Performen des Museums zum Prinzip machen: Jugendliche thematisierten mit Hinweisschildern und Absperrungen die Verhaltensnormen im Museum und intervenieren in die Performance weiterer BesucherInnen.

Literatur

—
Buren, Daniel. 1987. The Function of the Studio. In: Annette Michelson, Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Joan Copjec (Hg.): *October. The First Decade 1976-86*, Cambridge/London: MIT Press, 201-207.

—
Buren, Daniel. 2007. Katalog Lisson Gallery, London.

—
Butler, Judith. 2002. Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie. In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

—
Butler, Judith. 2003 [1988]. *Performative Acts and Gender Constitution*, reprint in: Philip Auslander, *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, London 2003, Vol. 4, S. 97-110.

—
Creischer, Alice und Andreas Siekmann (Hg.). 2002. *Gewalt ist der Rand aller Dinge*, Katalog Generali Foundation Wien.

—
Demuth, Volker. 2007. Extreme Expeditionen. In: Matthias Flügge, Robert Kudielka, Angela Lammert (Hg.): *Raum. Orte der Kunst*. Akademie der Künste Berlin, Nürnberg, 89-104.

—
Draxler, Julia. 2010. Wie Sprachlosigkeit zum Handeln führen kann. *Art Education Research* Jg. 1 (2).

—
Foster, Hal. 1996. The return of the Real. The avantgarde at the end of the Century. Cambridge Mass., 125-168.

—
Fraser, Nancy. 2005. Die Transnationalisierung der Öffentlichkeit. In: Gerald Raunig und Ulf Wuggenig (Hg.): *Publicum. Theorien der Öffentlichkeit*. Wien, 18-30.

—
Garoián, Charles R. 1999. *Performing Pedagogy: Toward an Art of Politics*. New York: State University.

—
Gebhardt Fink, Sabine. 2008. Situierter Körper und Sexualisierter Raum. In: Martina Oster (Hg.): *Geschlecht in Musik, Kunst und Neuen Medien*, Hamburg.

—
Gebhardt Fink, Sabine. Erscheint 2011. *Process, Embodiment, Site*. Wien: Passagen.

—
Henschel, Alexander. 2009. Der – unmögliche – Wunsch nach unmittelbarer Vermittlung. In: Mörsch, Carmen und Forschungsteam documenta 12 Vermittlung (Hg.): *Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts*, Zürich/Berlin: diaphanes, 159-168.

—
Hossein, Sara. 2009. Das kann ja lustig werden! Spielerische Vermittlung für Schulklassen auf der documenta 12. In: Mörsch, Carmen und Forschungsteam documenta 12 Vermittlung (Hg.): *Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts*, Zürich/Berlin: diaphanes, 81-93.

—
Kluge, Alexander /Negt, Oskar. 1992. *Massverhältnisse des Politischen*. Frankfurt: Fischer.

—
Lefebvre, Henry. 2007 [1. Auflage engl. 1991, frz. 1974]. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.

—
Marchart, Oliver. 2002. Kunst. Raum und Öffentlichkeit(en). Einige grundsätzliche Anmerkungen zum schwierigen Verhältnis von Public Art, Urbanismus und politischer Theorie. *Transversal* 1/02, pre-public, <http://eipcp.net/transversal/0102/marchart/de>, 22.11.2010.

—
Mörsch, Carmen. 2006. Application: Proposal for a youth project dealing with forms of youth visibility in galleries. In: Anna Harding (Hg.): *Magic Moments. Collaborations between Artists and Young People*. London: Black Dog.

—
Mouffe, Chantal. 2006. Aktionskunst und agonistische Räume. In: Rainer Dempf, Siegfried Mattl, Christoph Steinbrener (Hg.): *Delete! Die Entschriftung des öffentlichen Raumes*. Wien: orange-press.

—
Nancy, Jean-Luc. 2004 [frz. 1996]. *Singulär plural sein*. Berlin: Transpositionen.

—
Nancy, Jean-Luc. 2007. *Die herausgeforderte Gemeinschaft*. Berlin/Zürich: Diaphanes.

—
Opitz, Sven, 2004. *Gouvernementalität im Postfordismus*, Hamburg: Argument Verlag.

—
Phelan, Peggy. 1993. *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge.

—
Schade, Sigrid. 2007. Das unabgeoltene der Vergangenheit. In: *Jahrbuch 3 HGKZ, NOW! Gegenwart in den Künsten*, Hg.v. Sigrid Adorf/ Sabine Gebhardt Fink/ Sigrid Schade / Steffen Schmidt.

—
Springerin, Bd. 14, 1/2008, *Remapping Critique*, Editorial.

—
Waldenfels, Bernhard. 2004. *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

—
Ziegenbein, Julia. 2009. «Multiple Choice» - Entdecken, wodurch Kunst zur Kunst wird. In: *team*partake* (Hg.): *Kunstvermittlung als künstlerische Aufgabe?* Hamburg.

Abbildungen

—
Abb. 1: Nora Landkammer/Anna Schürch

—
Abb. 2: © William Hunt

—
Abb. 3.: © Katheria Šeda, Berlin Biennale

—
Abb. 4, 5.: Concept, Video and Performance Alexandra Bachzetsis; other Performer Ayelen Parolin, Saga Sigurdardottir. Music Lies Vanborn. Artistic advice and text Ann Demeester. Legal advice Aernoud Bourdreuz. Technical support Otobong Nkanga, Jan Mech, Stephanie Baudry. Thanks to W139, Julia Born, DasArts. Supported by Pro Helvetia Arts Council of Switzerland. www.alexandrabachzetsis.com