

POTENZIALE PERFORMATIVER KUNST

EIN GESPRÄCH MIT HEINZ SCHÜTZ
ÜBER SEIN AUSSTELLUNGSPROJEKT
„PERFORMING THE CITY“

VON CORNELIA GOCKEL



Kunstkritiker und Kurator Heinz Schütz

In den 60er und 70er Jahren entstanden mit Happenings, Aktionen und Performances neue Kunstformen, mit denen Grenzen überschritten und gesellschaftliche Konventionen hinterfragt wurden. Unter institutionenkritischem Vorzeichen agierten viele der Künstler auch im öffentlichen Raum. Für sein Ausstellungsprojekt „Performing the City“ dokumentierte der Kunstkritiker und Kurator Heinz Schütz die künstlerischen Aktionen am Beispiel von elf Großstädten in Amerika, Asien und Europa und präsentiert das umfangreiche Material in einer Wanderausstellung, die nach Stationen in München und Neapel im Mai 2009 in Paris und 2010 in São Paulo zu sehen sein wird.

Cornelia Gockel: In ihrem Ausstellungsprojekt „Performing the City“ setzen Sie sich mit der performativen Kunst der 60er und 70er Jahre im öffentlichen Stadtraum auseinander. Wie sind Sie auf das Thema gekommen?

Heinz Schütz: Mit performativer Kunst beschäftigte ich mich bereits in meiner Studienzeit. In den letzten Jahren setzte ich mich insbesondere mit dem Verhältnis von Stadt und Kunst auseinander. Dabei zeigte sich, dass die ästhetischen und politischen Potenziale radikaler 60er- und 70er-Jahre-Kunst allmählich im Orkus des Vergessens verschwinden. Ein die Vorstellung von Kunst im öffentlichen Raum prägendes Projekt wie etwa Münster ist vom Ausgangspunkt her skulptural. Der Aspekt des Performativen wird marginalisiert, wenn er denn überhaupt vorkommt. Die postmodernistische Wende der 80er Jahre geht Hand in Hand mit dem Siegeszug des Museums. Das Museum versagt gewöhnlich nicht nur um Umgang mit performativer Kunst, sondern auch im Umgang mit jener Kunst, die das Museum und sich selbst in Frage stellte. Diese geschichtsverzerrende Ignoranz kommt einem kunsthistorischen Verbrechen gleich.

Mit Aktionen von fast 150 Künstlern aus elf Städten präsentieren Sie eine große Materialfülle. Wie haben Sie recherchiert und wo sind Sie fündig geworden?

Ich bin in jede der Städte gefahren und habe dort gewöhnlich anfangs selbst recherchiert. Später wurde dann die Recherche über Korrespondenten vor Ort fortgesetzt. Das Material stammt meist aus dem direkten Kontakt mit dem Künstler. Unter dem zur Debatte stehenden Aspekt wurden die Arbeiten bisher nicht dokumentiert.

Bei der Auswahl der Städte ist auffällig, dass Sie sich nicht nur auf Zentren in Europa und Nordamerika konzentriert haben, sondern auch asiatische und lateinamerikanische Städte in ihre Forschung miteinbezogen haben. Wollten Sie sich damit gegen den eurozentristischen Blick der Kunstgeschichte wenden?

Es war genau das politische Ziel, die „Kunstachse“ New York - Europa zu durchbrechen. Es hat sich auch bei dem Globalismussymposium gezeigt, dass ich in München an der Akademie dazu organisiert habe, wie stark Künstler und Kunsthistoriker aus Asien und Osteuropa zu unrecht marginalisiert werden. Die Auswahl der Städte erfolgte paradigmatisch, ist aber natürlich immer subjektiv. Um das Verhältnis von Zentrum und (scheinbarer) Peripherie neu zu überdenken, wurden auch Städte wie New York, Paris und Tokio miteinbezogen.

Für die Präsentation ihres Materials haben Sie die Form der Ausstellung gewählt. Dort wurde man aber wieder mit dem Buch in Form der Atlanten konfrontiert. Wie kam es zu dieser Entscheidung?

Am Anfang stand die Frage, wie lassen sich Aktionen dokumentieren, in welchem Verhältnis stehen Geschichtsschreibung und Kunst. Meines Erachtens unterlaufen viele Künstler die Radikalität ihres ursprünglichen Ansatzes, indem sie das Dokumentationsmaterial ihrer Aktionen im Ausstellungskontext

verkünsteln. Mir ging es darum, das Bewusstsein zu bewahren, dass es sich hier primär um Kunstdokumente und nicht unmittelbar um Kunst handelt. Der großformatige Atlas erlaubt es darüber hinaus, Bilder in einer gewissen Größe zu publizieren und im Sinne des avantgardistischen Programms die verschiedenen Bildebenen von Alltag, Politik und Kunst zu verweben und zu kontrastieren. Wenn man in dem Atlas blättert, sollte es so sein, als ob man den öffentlichen Raum betritt, denn dort gibt es auch keine sofort wahrnehmbare Kategorisierung der Bereiche. Was passiert etwa, wenn ich die Demonstration unter ästhetischen Gesichtspunkten und die künstlerische Aktion unter politischen Gesichtspunkten betrachte? Um die Atlanten zu lesen, muss der Betrachter auf einen angedeuteten Sockel treten und wird damit aktiver Teil der Veranstaltung. Die Ausstellung besteht damit aus vielen Zentren. Es gibt von Vito Acconci eine wunderbare Beschreibung, über die politische Dimension des öffentlichen Raumes. Für Acconci ist der diktatorische öffentliche Raum immer auf ein einziges Zentrum fokussiert, während der demokratische Raum sich in Form von Klustern artikuliert. Es entsprach meiner Vorstellung, das Bild eines demokratischen Raums mitzutransportieren.

In der Ausstellung in München haben Sie das Material aus den 11 Städten in 8 Atlanten, zwei als unsortierte Materialsammlungen und eine als begehbaren Korridor präsentiert. Auf mich wirkte die Präsentation, als ob die Arbeit noch nicht abgeschlossen ist. Sie werden die Ausstellung noch in Paris, Seoul, São Paulo, Mexiko und Moskau zeigen, aber was passiert anschließend mit dem Material?

Ich möchte gern noch eine große Endpräsentation machen, wo ich möglicherweise noch einmal die verschiedenen Ebenen neu sortiere. Aus den großformatigen Atlanten soll abschließend eine kleinformatige Publikation entstehen. Das ist aber gegenwärtig eine Frage der Finanzierung. Was die Präsentation unsortierten Materials anbelangt, ging es darum den ungeschlossenen und subjektiven Cha-



"Performing the City" im Palazzo delle Arti Napoli – Ansicht des Atlasraumes, Februar 2009; Foto: Richard Ferkl



Performing the City in der Lothringer 13 – Städtische Kunsthalle München, November 2008 Foto: Tom Kohues



HA Schult, Situation Schackstraße, München, 15. Juni 1969; Foto: Thomas Lüttge, Courtesy: Archiv HA Schult Museum



DAS NEST, Demonstration Kreuzung Leninsky- / Universitetsky-Prospekt, Moskau, 1978; Foto: Das Nest



OPEN LABORATORY, Heidnische Prozession: Prozession des Schwans, Neapel 1977; Foto: Mimmo Gallo



VITO ACCONCI, Following Piece, New York, Oktober 1969, Courtesy: Archiv Vito Acconci

rakter der Atlaskonstruktion zu betonen

Wenn man die Atlanten durchblättert, gewinnt man den Eindruck, als ob sich die performative Kunst im öffentlichen Raum aus der studentischen Protestkultur und dem Straßentheater entwickelt hat.

Entwickelt würde ich nicht sagen. Beides läuft parallel und überlappt sich und es gab lange vor der Studentenbewegung kritische Ansätze und neue Öffentlichkeitsmodelle in der Kunst. Es gibt durchaus verschiedene Motive, warum Künstler im öffentlichen Stadtraum agieren – konzeptuelle und körperorientierte, emanzipatorische und politische Motive. Was Studentenbewegung und Kunstaktionismus verbindet, ist das Denkmodell des Kritizismus und der großen Negation. Um eine andere Welt zu konstruieren, wurde es als notwendig erachtet das Bestehende zu negieren und zu kritisieren. Diese Denkfigur ist im allgemeinen Diskurs heute so gut wie untergegangen.

Wie hat sich das Verhältnis der einzelnen Städte im Vergleich für sie dargestellt? Ging es dabei nicht auch um eine globale Bewegung?

Das ist sicher der Fall, denn mit der Ausnahme, dass in einigen Städten die Aktionen früher und in anderen später entstanden, gibt es weltweit Verbindungen und erstaunliche Parallelen in der Formensprache, der Idee von Partizipation und dem Auftauchen von Künstlerkollektiven. Das ist erstaunlich, da ja unterschiedliche politische Bedingungen vorherrschten. Selbst in Städten, die von diktatorischen Regimen bestimmt wurden, wie etwa Seoul, Mexiko Stadt oder São Paulo, wagten sich Künstler in den öffentlichen Raum.

Welchen Einfluss hatten die Aktionen früher innerhalb der Stadtraumdebatte?

Der Stadtraum war damals nicht das zentrale Thema. Eigentlich habe ich eine Debatte der 90er Jahre in die 60er und 70er Jahre hineingetragen. Es gab auch Theoretiker und Künstler, die sich dagegen gewehrt haben, weil es ihnen damals nicht um die Stadt, sondern um das Soziale ging. Es wäre interessant zu fragen, ob die Stadt inzwischen ein Substitut für das Soziale geworden ist. Man sagt immer Stadt, meint aber die soziale Konstellation.

Und welchen Einfluss hatte dann der performative Urbanismus der Situationisten um Guy Debord? Bei der Idee des ziellosen Herumwanderns in der Stadt ging es doch letztendlich auch um die Aneignung von öffentlichem Raum.

Es war die Idee, die sozialen Hierarchien, die sich im Stadtraum abbildeten, zu unterwandern. Man könnte sagen, dass in den situationistischen Aktionen die bestehende Bedeutung eines Ortes

mehr oder weniger dadaistisch dekonstruiert wurde. Der Situationismus, der auf einer radikalen Kapitalismuskritik basierte, führte dann direkt in die 68er Revolte. Die Schriften waren dabei wichtiger als die frühen Aktionen, die eigentlich nicht für ein Publikum bestimmt waren.

Welche Bedeutung hatten die Kunstaktionen für die Gegenwart?

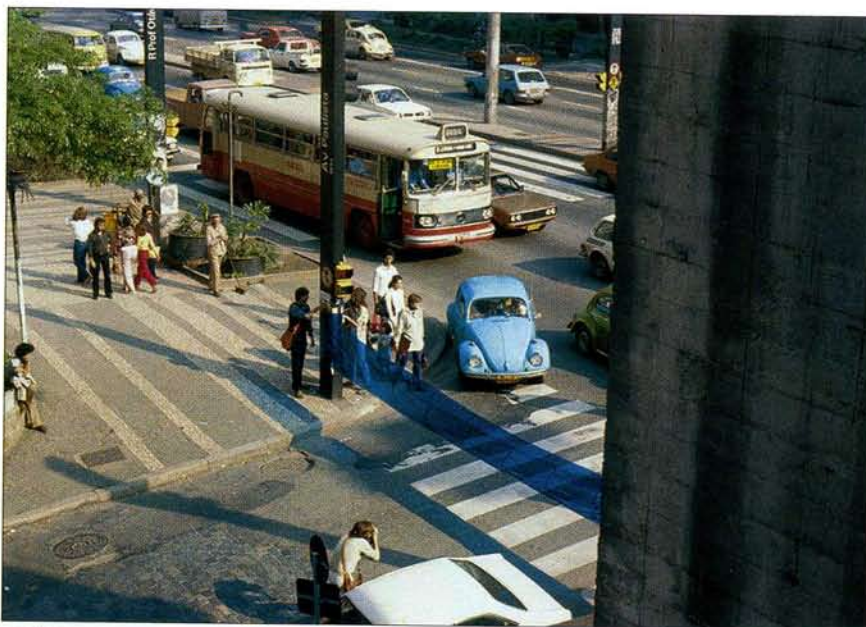
Ich hatte kurz einmal darüber nachgedacht, die Fragestellung auch auf die Gegenwart zu übertragen. Wo sind diese Positionen heute sichtbar? Was ist aus ihnen geworden? Rückblickend wirkt die in den 60er und 70er Jahren angelegte Totalnegation etwas naiv: Wir zertrümmern das Bestehende und das Bessere wird sich dann schon einstellen. Aktionistisches Potenzial wanderte nicht zuletzt in die Unterhaltungsindustrie. Happenings wurden zu Schaumpartys, Jack As ist teilweise wie Wiener Aktionismus.

Aber die 60er und 70er Jahre sind doch inzwischen zu einem wichtigen Bezugspunkt für die Gegenwartskunst geworden.

Es gibt verschiedene Formen von Geschichtsaneignung. Diese 1:1-Anschließbarkeit existiert für mich eigentlich nicht. Eine Fortsetzung des kritischen Denkens setzt eine Analyse voraus, dessen, was sich seit den 60er Jahren verändert hat und es hat sich sehr viel verändert, besonders durch die Entfesselung des Kapitalismus und die neuen Kommunikationstechnologien, die damals noch im Anfangsstadium waren. Ich frage mich schon, wo heute der Ansatz fortgesetzt wird, etwa weil man heute wieder lange Haare trägt? Ich sehe die Gefahr, dass die Hinwendung zu den 60er Jahren zu einer Attitüde wird und nicht an die Substanz geht.

Vermissen Sie eine fundamentale Systemkritik bei den aktuellen Künstlern?

Für mich ist es eine Ideologie der Entideologisierung, wenn sich das Denken nicht mehr heranwagt, der herrschenden Totalität mit einer Totalität des Denkens zu begegnen. Die Vorstellung, dass der Kapitalismus ein Naturereignis ist, macht ihn scheinbar unangreifbar.



3NÓS3, Avenida Paulista plötzlich mit Zellophan gesperrt, São Paulo, 1979; Courtesy: Archiv Mario Ramiro



UNTEL, Den urbanen Grund begreifen – aus dem Utopienregister, Paris, Rue de Rivoli 1975; Courtesy: Archiv UNTEL



FRED FOREST, Invasion von Blankflächen in der Stadt, São Paulo, Oktober 1973; Courtesy: Archiv Fred Forest



KUK-JIN KANG, CHAN-SEUNG JUNG, KANG-JA JUNG, Mord am Han-Ufer, Seoul, 17. 10. 1968; Courtesy: Archiv Kuk-Jin Kang