

“Vergnügliche Situationen”

Über aktuelle performative Projekte im öffentlichen Raum und einige ihrer Vorläuferⁱ

Hildegund Amanshauser

publiziert in: *Veröffentlichte Kunst, Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich*, Band 7, Springer Verlag Wien New York 2004

Dieser Artikel befasst sich mit aktuellen performativen Projekten im öffentlichen Raum und ihren Vorläufern, seien es Stadterfahrungsprojekte, Straßentheater, Tanz oder Aktionen der Wiener AktionistInnen. Wobei die Auswahl der vorgeführten Beispiele assoziativ erfolgt ist und möglichst unterschiedliche, jedoch in einigen Kennzeichen sich überlappende Exempel aus verschiedenen künstlerischen und gesellschaftlichen Bereichen zur Sprache kommen.

Meine Beobachtung ist, dass es heute im Genre Kunst im öffentlichen Raum zahlreiche performative Tendenzen gibt und dass einige dieser Projekte zurzeit zu den spannendsten Entwicklungen des Genres Public Art gehören. Diese Projekte knüpfen an Entwicklungen der 60er und 70er Jahre an, an Concept-Art und Performancesⁱⁱ einerseits und an Straßentheater und Tanz andererseits. Die Geschichte des politischen Aktivismus spielt dabei eine große Rolle.

Ausgangspunkt für diesen Artikel ist die Vorbereitung eines großen EU-Projekts, das ich für den Salzburger Kunstverein gemeinsam mit der Jan van Eyck Academy in Maastricht und dem Center for Contemporary Arts Estonia in Tallinn vorbereite.ⁱⁱⁱ Es steht unter dem Titel “Tricht/linn/burg” und befasst sich mit europäischen Städten, die aufgrund ihrer Geschichte und Architektur zu Zentren des Massentourismus geworden sind. Wir fragen, welche Auswirkungen dieser auf das urbane Leben in diesen Städten hat und wie diese als Lebensraum für die AnwohnerInnen wieder “zurückgewonnen” werden könnten. Zentrale Frage in der konzeptuellen Vorbereitung dieses Projekts war eine Standortbestimmung in Bezug auf das künstlerische und gesellschaftspolitische Potenzial des Genres Kunst im öffentlichen Raum. Das geplante Projekt wird genreübergreifend Interventionen im öffentlichen Raum in allen drei Städten präsentieren, wobei das Konzept neben Musik und Straßentheater vor allem performative Projekte, die man der bildenden Kunst zurechnen könnte, vorsieht.

Es ist weniger die allgegenwärtige Eventkultur, die die KünstlerInnen dazu anregt, selbst vergängliche, in der Zeit stattfindende Projekte zu lancieren, als vielmehr die Veränderungen des öffentlichen Raums selbst, der zunehmend privatisiert, kommerzialisiert und in der Folge überwacht wird.

Die performativen Verfahren der letzten Jahre sind durch folgende Kennzeichen zu beschreiben: Die Projekte hinterlassen keine Relikte im öffentlichen Raum, der ohnedies durch eine Überfülle optischer Reize gekennzeichnet ist. Es kann zu Interaktionen mit PassantInnen kommen, die wissentlich oder unwissentlich zu MitspielerInnen werden. Die Aufmerksamkeit der VeranstalterInnen gilt dabei auch den emotionalen und sozialen Aktivitäten aller Beteiligten. Diese Kunst im öffentlichen Raum irritiert, gibt Denkanstöße, verändert Wahrnehmungsparameter und verrückt etablierte Denk- und Handlungsmuster. Der öffentliche Raum wird zur Bühne, zur Folie, vor der sich die künstlerischen Ereignisse abspielen.

Folgt man der Beschreibung der Geschichte der Relationen von Kunst und öffentlichem Raum von Miwon Kwon so entwickelte sich diese in drei Schritten:

- 1.) Kunst im öffentlichen Raum (Drop-Sculpture)
- 2.) Kunst als öffentlicher Raum (Platzgestaltung)
- 3.) Kunst im öffentlichen Interesse (New Genre Public Art)

Ich möchte mit diesem Artikel die These aufstellen, dass performative Projekte im öffentlichen Raum heute als ein zentrales Verfahren innerhalb dieses dritten Punktes gelten können.^{iv}

Exkurs: Die Penisposse im Salzburger Festspielsommer 2003

Ende Juli 2003 errichtete die Künstlergruppe Gelatin auf dem Platz vor dem Salzburger Landesmuseum Rupertinum unweit des Festspielhauses ihre Plastellin-Skulptur „Arc de Triomphe“. Sie stellte eine nur mit Socken und einem verrutschten Unterhemd bekleidete männliche Figur dar, die die Brücke schlägt und sich mit dem erigierten Penis Wasser in den Mund spritzt (bzw. in den eigenen Mund ejakuliert). Diese Skulptur verursachte eine öffentliche Erregung sowohl der Politiker als auch engagierter BürgerInnen. Stadtpolitiker verordneten zunächst eine Einhausung und schließlich die Entfernung der Skulptur. Begleitet wurde das Ereignis von einem ungeheuren, auch internationalen Medienecho, dessen Tenor lokal die Empörung und international die Kleinkarietheit der SalzburgerInnen war. In unserem Kontext ist der „Arc de Triomphe“ deshalb interessant, weil er als Performance im öffentlichen (Medien-)Raum zu lesen ist. Sowohl GegnerInnen als auch BefürworterInnen der Skulptur versammelten sich um die Arbeit, diskutierten, stritten, besetzten die Statue, ließen sich von der Polizei wegtragen etc. Zu Beginn der Festspiele gab es auf den zahlreichen Partys kein brisanteres Thema als der „Arc de Triomphe“. Erstaunlich war, wie alle MitspielerInnen in diesem Theaterstück wie auf Knopfdruck ihre Rollen perfekt beherrschten, geradezu erschreckend also die Vorhersehbarkeit dieser Erregung: Schon mit der Empfehlung des Galeristen Christian Meyer an Agnes Husslein, der Direktorin des Rupertinums, auf dem Platz vor dem Museum die Gruppe Gelatin mit einem Kunstwerk zu beauftragen, war der „Skandal“ absehbar, nachdem die Gruppe Gelatin für schräge und häufig auch sexuell konnotierte Arbeiten ebenso bekannt ist wie Salzburg für sein konservatives Klima. Schlussendlich waren die Stadtpolitiker streng, die Bevölkerung gespalten, das Thema allgegenwärtig, und die internationale Presse konnte berichten, dass in Salzburg ein Kunstwerk im öffentlichen Raum verhindert wurde. Der „Arc de Triomphe“ als altmodische „Drop-Sculpture“, die den Platz verschönern und ihm eine temporäre Prägnanz verleihen sollte, war von Gelatin wohl in keiner Phase des Projekts geplant. Eine Performance mit möglichst vielen MitspielerInnen sollte es sein, in den Hauptrollen die Boygroup Gelatin, der Bürgermeister und zwei Vizebürgermeister der Stadt Salzburg sowie Agnes Husslein als Auftraggeberin, die Medien und der Chor der SalzburgerInnen. Die Skulptur ist eine aus Plastellin geknetete männliche Figur, die durch den Sockel, auf dem sie steht, zum Zitat einer „klassischen“ Skulptur wird. Plastellin als Material für Vorschulkinder, leicht knetbar und schnell zerstörbar, steht dann allerdings in scharfem Widerspruch zu Materialien wie Stein oder Bronze, die man bei einen „Arc de Triomphe“ für angemessen halten könnte. Das Wasser, das in den Arbeiten von Gelatin häufig eine wichtige Rolle spielt, erhält auch in dieser Arbeit eine starke sexuelle Note. Viele Arbeiten der Künstlergruppe sind als „Mitmachperformances“ geplant und realisiert, so zum Beispiel „Schlund“ (2001), „Weltwunder“ (2000) etc.^v Der Zwiespalt, der die BetrachterInnen und MitspielerInnen erfasst, wenn sie nicht wissen, ob sie durch die Teilnahme an einem Projekt tatsächlich

einer wichtigen Erfahrung teilhaftig werden oder ob sie nicht vielmehr von den Künstlern zum eigenen Spaß “gebraucht” werden, ist Ausdruck der den Arbeiten immanenten Ambivalenz, die immer beides zugleich möglich macht.

Historische Beispiele

Im folgenden Abschnitt möchte ich zunächst einen Blick auf die Geschichte aktivistischer Kunst im öffentlichen Raum werfen, auf Valie Exports “Tapp und Tast Kino” (1968) und auf Augusto Boals “Unsichtbares Theater” Anfang der 70er Jahre, beides prägnante Projekte für die Verbindung von künstlerischem Anspruch und politisch-feministischem Aktivismus. Valie Export ist ein gutes Beispiel für die Verschränkung von Körperdiskurs, Feminismus und Öffentlichkeitsdiskurs. Augusto Boal wiederum, der für viele künstlerische Projekte heute als Ahnherr gelten könnte, ist vor allem in Theaterkreisen bekannt und wird im bildenden Kontext kaum rezipiert. Zwar erscheint uns heute die Hoffnung auf unmittelbare gesellschaftsverändernde Wirkung von Kunstaktionen, so wie Boal sie implizierte, obsolet, jedoch sind die künstlerischen Methoden als performatives Werkzeug im öffentlichen Raum nach wie vor aktuell.

Valie Export: “Tapp und Tast Kino” (1968)

Valie Export in ihrer Originalbeschreibung der Aktion: “Body Action, Social Action, Sexual Action, Real Film.

1. Straßenfilm, 1. Mobile Film, 1. Echte Frauenfilm, 1. Tapp und Tastfilm ... Die Vorführung findet wie je im Dunkeln statt. Nur ist der Kinosaal etwas kleiner geworden. Es haben nur zwei Hände in ihm Platz. Um den Film zu sehen, das heißt in diesem Fall zu spüren und zu fühlen, muss der Zuschauer (Benutzer) seine beiden Hände durch den Eingang in den Kinosaal führen, damit hebt sich der Vorhang, der bisher nur für die Augen sich hob, nun endlich auch für die Hände. Die taktile Rezeption feht gegen den Betrug des ‚Voyeurismus‘. Denn solange der Bürger mit der reproduzierten Kopie sexueller Freiheit sich begnügt, erspart sich der Staat die reale sexuelle Revolution.”^{vi} Silvia Eiblmayr schreibt über diese Arbeit: “Sie symbolisiert die Identifikation der Frau mit dem Bild durch die strukturelle Verschränkung ihres Körpers mit dem Medium selbst ... ihr Körper wird zur Filmleinwand ... In der identifikatorischen Gleichsetzung ihres Körpers mit dem Medium selbst bzw. mit dessen Material zeigt die Künstlerin, wie problematisch die Trennungslinien zwischen Körper und Bild, zwischen realem und imaginärem Raum, zwischen Subjekt und Objekt verlaufen. Der weibliche Bildstatus wird als Konflikt vorgeführt, der durch die Regie der Live-Aktion in zugespitzter Form bewusst gemacht wird.”^{vii}

Vergleicht man diese Arbeit Exports mit dem oben beschriebenen “Arc de Triomphe”, dann wird der Gegensatz zwischen Offen-zur-Schau-Stellen versus Verbergen, Sehen versus Eindringen, also zwischen männlicher und weiblicher Geschlechtlichkeit evident. Entscheidender aber, denke ich, ist der Unterschied zwischen einem medienkritischen, feministischen Ansatz, der einen Anspruch auf gesellschaftsverändernde Impulse durch die Kunst erhebt, und einem spielerischen Evozieren öffentlicher Dispute bzw. der voyeuristischen Triebe der Massenmedien. Der eminent politische Aspekt des “Arc de Triomphe” ist meiner Ansicht nach da zu finden, wo sich “Mitspieler”, die sich dieser Rolle gar nicht bewusst sind, mit ihren Meinungen über die Freiheit der Kunst und von Menschendarstellungen im öffentlichen Raum “outen” und damit ihre Ansichten

ungeschützt zum Besten geben, weil sie sich ihrer Rolle, die sie im Rahmen der Kunstproduktion spielen, nicht bewusst sind.^{viii}

Das nächste Beispiel bezieht sich auf Theater im öffentlichen Raum und kann durchaus auch als Vorläufer des “Arc de Triomphe” interpretiert werden.

Augusto Boal: “Das unsichtbare Theater”

Augusto Boal entwickelte seine ersten Experimente mit dem “Unsichtbaren Theater” 1971 in Argentinien. Er bezeichnet das “Unsichtbare Theater” als eine der Techniken des “Theaters der Unterdrückten”, wobei das “Unsichtbare Theater” im öffentlichen Raum stattfindet. Das “Unsichtbare Theater” wurde seit Ende der 70er Jahre auch in Europa rezipiert und von verschiedenen Theatergruppen praktiziert. Augusto Boal lebte von 1976 bis 1986 in Europa und kehrte danach in sein Heimatland Brasilien zurück. Boal beschreibt das “Unsichtbare Theater” folgendermaßen: “Hier wissen die Zuschauer nicht, dass sie Zuschauer sind, und sind daher, gleichzeitig, auch Akteure. Sie agieren gleichberechtigt mit den Schauspielern, die ihnen nur eins voraushaben: Sie wissen, was gespielt wird. Zugleich werden die Schauspieler zu Zuschauern. Dieses Theater, das sich von seinen traditionellen Ritualen befreit, braucht nicht die Bühne als Schauplatz: Jeder Schauplatz wird zur Bühne für die Dauer der Handlung^{ix} ... Der Zuschauer agiert gleichberechtigt neben den Schauspielern^x ... Oberstes Ziel des Unsichtbaren Theaters ist, die Unterdrückung sichtbar zu machen. Dieses Theater muss ‚unsichtbar‘ sein, damit es die Unterdrückung, die fast immer unsichtbar ist, sichtbar machen kann. In Lüge genügte eine einzige Szene, um das ganze innere und äußere Schutzsystem, Polizei, Justiz, Wirtschaft, Gesellschaft, ins Scheinwerferlicht zu rücken.”^{xi} Die Schauspieltruppe ging in einen Supermarkt, einer der Schauspieler lud in seinen Einkaufswagen billige Güter des alltäglichen Gebrauchs, ging zur Kassa und sagte, dass er arbeitslos sei und daher kein Geld hätte, diese Güter aber dringend brauchte, und bat dafür arbeiten zu dürfen. Es entstand eine heftige Diskussion unter den Anwesenden (zum Teil Mitglieder der Theatergruppe), die damit endete, dass die Filialleiterin die Polizei holte. Als die Theatergruppe die Polizei über den Hintergrund der Aktion aufklärte, hatte sie schließlich zwei Prozesse am Hals, einmal wegen Geschäftsschädigung und ein andermal wegen unerlaubter Aufführung eines Theaterstücks. Dieser Verlauf war allerdings nicht von der Theatergruppe beabsichtigt, intendiert war vielmehr eine öffentliche Diskussion über das Dilemma, in dem sich Arbeitslose befinden, die einerseits dringend lebensnotwendige Güter benötigen und andererseits zwar arbeitswillig sind, aber keine Arbeit bekommen. Die Theateraufführung machte dieses Dilemma sichtbar und setzte durch die Diskussion Bewusstseinsprozesse in Gang.

Aktuelle Beispiele performativer Projekte im öffentlichen Raum

Tanzquartier Wien: “Wien Umgehen” (2002)

Das Tanzquartier Wien realisierte in den Jahren 2002 und 2003 jeweils ein Stadterfahrungsprojekt während der Zeit der Wiener Festwochen (es sind zu diesem Zeitpunkt keine großen Tanzaufführungen möglich, weil die gemeinsame Aufführungshalle mit den Wiener Festwochen von diesen benützt wird). So fand von 8. Mai bis 29. Juni 2002 “Wien Umgehen – ein topografisches Projekt des Tanzquartiers Wien” statt. Analog zu den 23 Bezirken lud das Tanzquartier 23 KünstlerInnen aus unterschiedlichen Bereichen, vor allem der bildenden Kunst und des Tanzes, ein,

jeweils einen Wiener Gemeindebezirk eine Woche lang zu erkunden, zu beschreiben, zu umgehen und die Ergebnisse der Recherchen bzw. die daraus entstandene künstlerische Arbeit am Ende der Öffentlichkeit zu präsentieren. “Folgende Fragestellungen galt es mit Leben zu füllen: Kann eine vor Ort realisierte künstlerische Praxis den urbanen Raum Wiens neu vermessen? Wie speisen sich die Codes, aus denen Karten einer Stadt bestehen? Das Ziel: eine andere Karte Wiens, eine Karte bestehend aus Bewegung, aus Handlungschoreografien, eine Karte, die eben nicht als Geste der territorialen Aneignung bestehen bleibt, sondern das soeben abgetastete Gebiet auch wieder loslassen kann.”^{xii}

Innerhalb von acht Wochen wurden jeden Samstag jeweils drei Projekte vorgestellt. Wie Sigrid Gareis, Leiterin des Tanzquartiers erzählte,^{xiii} entwickelte sich dafür ein konstant wachsendes Publikum mit vielen Stammgästen, das offensichtlich in einen Dialog mit den KünstlerInnen über ihre Erfahrungen und die Ergebnisse ihrer Stadterforschung treten wollte.

Exkurs Vorläufer: “Expeditionen nach Wien” (1981)

Als Vorläufer dieses Projekts könnte man das mittlerweile vollkommen in Vergessenheit geratene Projekt “Expeditionen nach Wien”, das 1981 im Rahmen der Wiener Festwochen unter der Projektleitung von Dietmar Steiner, Architekturkritiker und Kurator, stattfand, wieder ausgraben.^{xiv} Dieses Projekt, an dem ich selbst mitarbeitete, fasste die Stadt Wien als unbekanntes Terrain auf, das es mit drei Expeditionen zu erforschen galt: Zunächst besuchten wir den bis dahin meines Wissens noch nie öffentlich zugänglich gemachten Flakturm im Arenbergpark (der heute eine Dependence des MAK ist), dann erforschten wir die Grenze Wiens, meiner Erinnerung nach im Süden, wo wir anhand genauer Karten versuchten, diese abzugehen und zu dokumentieren, und schließlich beobachteten wir einen ganzen Tag den Brunnenmarkt von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang. Aus dem Programmheft: “Es gilt die Spuren zu sichern, wo Menschen mit Dingen in Berührung kommen, wo Gegenstände des Alltags zu Knotenpunkten größerer Zusammenhänge werden. Stadt bewusst zu begreifen als ein sich ständig verändernder Ort in der Geschichte, die sich an den Monumenten ebenso zu erkennen gibt, wie an den kurzlebigen Ständen eines Marktes und den Grenzen städtischer Wirkung.”^{xv} Durch das Setting der Expedition versuchten wir, aus dem Alltag herauszutreten und unseren Forschungsgegenstand “Wien” paradigmatisch anhand dreier Topoi zu erfassen. Unsere Ergebnisse wurden anschließend im Museum des 20. Jahrhunderts präsentiert, wobei diese Präsentation diverse Fundstücke, Fotos und Texte umfasste. Je nach künstlerischem bzw. wissenschaftlichem Hintergrund der ProjektteilnehmerInnen widmeten sich diese ihren Interessenschwerpunkten. So wurde beispielsweise das strategische und städtebauliche Konzept der Flaktürme in Wien erörtert und dargestellt sowie der zugleich fiktive und konkrete Charakter der Grenze formuliert. Die Durchführung der Expeditionen war jeweils in mehrere Phasen strukturiert:

- 1.) Seminar
- 2.) Beschaffung der Ausrüstung
- 3.) Ganztägige Expedition
- 4.) Aufarbeitung der Beobachtungen
- 5.) Präsentation

Der Wunsch der Veranstalter war eine rege Beteiligung einer interessierten Öffentlichkeit. Es kamen jedoch nur selten FreundInnen der ProjektmacherInnen und

klinkten sich in einzelnen Phasen ein und wieder aus. Was macht eine Stadt aus, wie wird eine Stadt erfahrbar? Wie geht ein interdisziplinäres Team aus WissenschaftlerInnen und ArchitektInnen an diese Themen heran? Diese Fragen und das Framing des Stadterfahrungsprojekts als “Expedition” erscheinen mir heute wieder aktuell.

Geschichtsschreibung als performativer Akt, als Re-enactment

Jeremy Deller: “The Battle of Orgreave” (17. Juni 2001)

Am 18. Juni 1984 fand im Rahmen eines fast einjährigen Streiks der Minenarbeiter in Nordengland, Schottland und Wales eine große Schlacht Tausender Minenarbeiter gegen berittene Polizisten in den Straßen und Feldern von Orgreave statt. Resultat: 70 Verletzte und 93 wegen “riot and affray” arrетиerte Streikposten. Das Re-enactment, die Wiederaufführung der Schlacht, bedurfte einer Vorbereitungszeit von einem Jahr und wurde von dem 1966 geborenen und in London lebenden Künstler Jeremy Deller gemeinsam mit der Londoner Gruppe Artangel produziert, die große Kunstprojekte im öffentlichen Raum konzipiert und durchführt. Resultat des Ereignisses waren das Buch “The English Civil War Part II. Personal accounts of the 1984–85 miner’s strike”^{xvi} von Jeremy Deller und ein TV-Film. Verkaufbare Produkte gab es darüber hinaus keine. “Battle Re-enactments” haben eine lange Tradition in England. Es gibt zahlreiche “Battle Re-enactment Groups” die regelmäßig große, bedeutende Schlachten inszenieren. Zwanzig dieser Gruppen waren an dem Projekt von Jeremy Deller beteiligt. Die Wiederholung der Schlacht fand am Originalschauplatz mit zahlreichen ehemaligen Teilnehmern der ursprünglichen Schlacht statt, vorwiegend Minenarbeitern, aber auch einigen Polizisten. Insgesamt waren 800 Menschen beteiligt. “Also as an artist I was interested in how far an idea could be taken, especially one that is on the face of it a contradiction in terms ,a recreation of something that was essentially chaos’.” Deller war daran interessiert, die historischen Erfahrungen auf beiden Seiten transparent “wieder erlebbar” zu machen. Zum Beispiel ersuchte er ehemalige Minenarbeiter, Polizisten zu spielen, weil sie am besten wüssten, was diese tatsächlich gemacht hätten. Jeremy Deller verfolgte mehrere Ziele mit diesem Projekt: Die “Battle of Orgreave” wurde als bedeutende Schlacht in die Geschichte englischer Schlachten eingeschrieben. Die Betroffenen hatten nach einer langen traumatischen Zeit des Schweigens die Gelegenheit, ihre Erfahrungen zu berichten. Die “Battle of Orgreave” wurde zum Symbol des Umbaus der englischen Gesellschaft in eine postfordistische, eine nicht mehr auf Güterproduktion bezogenen Ökonomie, in deren Folge fast alle Minen im Norden Englands, in Schottland und in Wales geschlossen wurden. Das zum Projekt gehörende Buch beinhaltet in erster Linie Erfahrungsberichte Betroffener, die damit publik gemacht werden. Es ging Deller dabei nicht um das Festschreiben einer endgültigen Geschichte des Streiks, vielmehr wollte er den Auswirkungen, die der Streik nach wie vor auf eine große Bevölkerungsgruppe hat, einen Raum geben. Das Re-enactment selbst wurde in der Umgebung kaum als Kunstereignis verstanden und die Presse erst am Tag vor der Aufführungen informiert, um eine Vorverurteilung des Projekts in der Boulevardpresse zu verhindern. Das Re-enactment gab den Beteiligten die Möglichkeit, die so lange totgeschwiegene Schlacht weiter zu bearbeiten, darüber zu sprechen, die eigene Rolle neu zu definieren, möglicherweise auch dadurch, dass man beim Re-enactment strikt die Anweisungen des Künstlers bzw. der Produzenten zu befolgen hatte, die eigene Ohnmacht in einem neuen Licht zu zeigen.

Für mich steht dieses Projekt jedoch auch in einer Reihe mit Arbeiten wie “Intervista – Finding the Words” (1998) von Anri Sala, die versuchen, mit künstlerischen Mitteln eine bestimmte Geschichte neu zu schreiben, mit künstlerischen Mitteln historische Phänomene und Ereignisse darzustellen, neu zu interpretieren und zu vermitteln. Bei Sala wird im Medium Video u. a. anhand eines gefundenen filmischen Dokuments die Geschichte Albaniens der Enver-Hoxha-Zeit zum Thema gemacht, bei Deller mit dem Mittel der Wiederaufführung (Straßentheater?) ein Arbeitskampf in die Reihe bedeutender Schlachten der englischen Geschichte eingeschrieben. Er wählt eine in England häufig praktizierte Methode der Schlachtenwiederaufführung und setzt diese als Methode ein, um eine noch nicht 20 Jahre zurückliegende Schlacht mit den damals Beteiligten wieder aufzuführen, ihr einen neuen Rahmen zu geben, für die Beteiligten ebenso wie für die “offizielle” Geschichtsschreibung. Der Unterschied zu anderen Schlachtenspielen ist, dass in diesem Fall die bei der “realen” Schlacht Kämpfenden auch bei der Wiederaufführung beteiligt sind und sich selbst oder ihre Gegner noch einmal spielen.

“Enjoyable Situations”

Asier Pérez González: « Kissarama » (Belfast, 30. April 2001)

Der katalanische Künstler Asier Pérez González machte mit seiner Produktionsfirma “Funky Projects”^{xvii} in Belfast den Versuch, den Guinness-Weltrekord von 1.588 sich simultan küssenden Pärchen zu brechen, ein Projekt mit hohem Symbolcharakter in einer Stadt, die durch jahrzehntelangen Krieg und die Feindschaft zweier Bevölkerungsgruppen gekennzeichnet ist. Auch wenn das Brechen des Weltrekords nicht geglückt ist, wurden viele Ziele des Projekts dennoch erreicht: die temporäre “Besetzung” des öffentlichen Raums mit einem Kunstprojekt, die Partizipation einer großen Anzahl von MitspielerInnen und das damit verbundene Erlebnis eines aus dem alltäglichen Umgang mit der Stadt und dem öffentlichen Raum herausragenden Ereignisses.

Funky Projects beschreibt sich auf ihrer Homepage selbst: “Our main fields are social stimulation, image-enhancing events and propaganda performances; which include teamwork stimulation and work atmosphere audits. We work on making enjoyable situations to stimulate people’s participation and knowledge. We have fun using the collective imagination and making these fantasies reality. We work to improve your SOCIAL PERCEPTION!”

Funky Projekts sind nicht die einzige Projektgruppe, die versucht, Projekte im öffentlichen Raum zu lancieren, die mit dem bewussten Umgang mit symbolischen Gesten arbeiten. Freude, Lust an der Partizipation breiter Bevölkerungskreise und das Bedienen bestimmter Ansprüche der Wellnesskultur kennzeichnen in gewisser Weise auch die Arbeiten von Gelatin oder auch das folgende Beispiel.

Politischer Aktivismus und neue Medien

Ligna-Radioballet

5. Mai 2002, Hamburger Hauptbahnhof, 22. Juni 2003, Hauptbahnhof Leipzig,
Veranstalter: FSK Freies Senderkombinat Hamburg.

“Am intensivsten beforscht wurde bei dieser Übung in öffentlicher Irritation die Grauzone zwischen ‚erlaubten‘ und ‚unerlaubten‘ Gesten – wie z. B. zwischen der Geste, die Hand zu reichen, und der Geste, die Hand aufzuhalten. Der kleine Unterschied in der Haltung

der Hand ist in kontrollierten Räumen wie dem Hauptbahnhof von großer Bedeutung, entscheidet er doch darüber, ob man in ihnen verweilen darf oder ausgeschlossen wird. Für die 49 Minuten der Performance verwandelte sich der Bahnhof in einen gespenstischen, unheimlichen Raum, der sich dem von der Hausordnung Verdrängten öffnete. Über die zerstreuten TeilnehmerInnen des Balletts erhielt Einzug, was einen Ort zu einem öffentlichen Raum macht: das Unerwartete.^{„xviii}

Die Radiogruppe Ligna vom Freien Senderkombinat Hamburg entwickelte mit diesen beiden Projekten eine neue Praxis der Intervention gegen die Kontrollmacht auf deutschen Bahnhöfen, die, mit privaten Ordnungsdiensten ausgestattet, nur mehr als Durchgangsraum für Reisende und als Shopping-Center verstanden werden, und nicht wie zumindest in den letzten 50 Jahren auch als Aufenthaltsort für Obdachlose, Bettler, Stadstreicher etc. Diese Gruppen werden gnadenlos von den privaten Ordnungsdiensten vertrieben, um die andere, kaufkräftige Gruppe, wie in anderen Shoppingmalls oder den Innenstädten auch, nicht zu irritieren. Ligna rief nun zum Mitmachen auf: Jede/r, der/die einen Transistorradio, ausgestattet mit einer Batterie, versteckt in einer Plastiktüte mit sich trug und den bekannten Sender einschaltete, konnte die Anweisungen der Radiomacher empfangen und dann TeilnehmerIn am Radioballett werden. Sowohl in Hamburg als auch in Leipzig nahmen jeweils mehrere hundert Personen teil: Sie zeigten simultan auf die diversen Überwachungskameras im Bahnhof, setzten sich auf den Boden, öffneten die Arme, klopfen an Auslagenscheiben etc. Die Deutsche Bahn versuchte im Vorfeld, das Ereignis verbieten zu lassen, was ihr jedoch nicht gelang. “Die Durchsetzung des Radioballetts wertet Ligna als einen politischen Erfolg: ein Ort, der bundesweit zum Vorbild für die Privatisierung öffentlicher Räume geworden ist und aus dem seit Jahren systematisch bestimmte Verhaltensweisen ausgegrenzt werden, öffnete sich für einen kurzen Moment, in dem die verdrängten Gesten ihn heimsuchten.“^{„xix}

Zusammenfassung

Was haben alle hier vorgeführten Projekte gemeinsam? Sie definieren den öffentlichen Raum als Bühne, die die Kunst für einen bestimmten Zeitraum in Besitz nimmt. Sie befindet sich damit in Widerspruch zur zunehmenden Kommerzialisierung und Privatisierung des öffentlichen Raums. Jenseits von Kommerz und Massenevents, die dazu dienen, die Geschäfte anzukurbeln, setzen diese Projekte Prozesse in Gang, die der Ökonomie des Geldes und der Zeit zuwiderlaufen. Sie leben in einer relativ kurzen Zeitspanne und fordern offensichtlich oder verdeckt PassantInnen, AnwohnerInnen oder Betroffene zum Mitmachen auf. Die Projekte erschließen sich in vielen Layers. Ihre Lesbarkeit als Kunst ist relativ unbedeutend, wichtiger sind vielmehr die sozialen Prozesse, Erfahrungshorizonte und Wahrnehmungskorrekturen. Die meisten der besprochenen Werke spielen mit einer symbolischen Gestik, die aus der Kunstgeschichte oder der Populärkultur bekannt ist und neu mit Bedeutung aufgeladen wird.

Der historische Bogen zu Projekten aus unterschiedlichen künstlerischen Bereichen erschien mir deshalb wichtig, weil er Praktiken in Erinnerung ruft, die, da sie oft wenig bekannt sind, im Diskurs über die gegenwärtige Praxis kaum eine Rolle spielen, die aber ein wichtiges Potenzial darstellen, das mir gerade heute diskussionswürdig erscheint.

ⁱ Mein besonderer Dank gilt Susanne Neuburger, die die Entstehung dieses Textes intensiv begleitet hat. Das Thema „performative Tendenzen“ hat zurzeit Hochkonjunktur. Die diversen Veranstaltungen und Diskursebenen fasst z. B. Carola Platzek in der Oktobernummer von *malmoë* (Nr. 16, Wien 2003) übersichtlich zusammen. Auch der 6.

Österreichische Zeitgeschichtetag, Salzburg, 28. 9. bis 1. 10. 2003, befasste sich mit diesem Thema (vgl. Einführungsvortrag von Peter Weibel über „performative Politik“, <http://www.zeitgeschichtetag.at>). Leider erst nach Fertigstellung meines Artikels erschien der Katalog *performative installation*, Köln 2003, hrsg. von Angelika Nollert mit Beiträgen u.a. von Silvia Eiblmayr, Angelika Nollert, und Barbara Steiner mit zahlreichen Literaturhinweisen und wichtigen historischen Analysen.

ⁱⁱ Vgl. u. a. Hinrich Sachs: *Playing your cards right*. Veröffentlicht auf Niederländisch in *Metropolis M.*, Nr. 6, Utrecht, Dezember 2001

ⁱⁱⁱ MitarbeiterInnen, Konzeptgruppe: H. A. Aglaia Konrad, Mare Pedalnik, Hinrich Sachs. An den beiden vorbereitenden Workshops waren zudem beteiligt: Koen Brams, Barbara Hirtzberger, Jürgen Lichtmanegger, Liina Siib. Ich danke besonders Hinrich Sachs für zahlreiche Hinweise.

^{iv} Miwon Kwon: *Für Hamburg. Öffentliche Kunst und städtische Identitäten*. – In: Christian Phillipp Müller, Achim Könneke: *Kunst auf Schritt und Tritt*. Hamburg 1997, S. 94ff.

^v www.t0.or.at/~bebe/html/indexie.html

^{vi} VALIE EXPORT: *Split:Reality*. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 20er Haus, 1997, S.54 f.

^{vii} Silvia Eiblmayr: *Split Reality – zur Repräsentationsstruktur im Werk von Valie Export*. – In: Valie Export. Herausgegeben von der Oberösterreichische Landesgalerie, Linz 1992, S. 166 ff., S. 167

^{viii} Wie z. B. Heinz Schaden, der Bürgermeister der Stadt Salzburg, der sinngemäß Agens Husslein vorwarf, ihre eigenen sexuellen Fantasien zur Schau zu stellen, und ihr das Recht, dieses zu tun, absprach.

^{ix} Augusto Boal: *Theater der Unterdrückten*. Frankfurt am Main 1979, S. 35

^x Ebenda, S. 99

^{xi} Ebenda, S. 116

^{xii} Patricia Köstring: *Wien Umgehen*. – In: *dérive*, Heft 9, 2002, S 1

^{xiii} Gespräch vom 30. 5. 2003

^{xiv} MitarbeiterInnen: H. A., Kunsthistorikerin, Birgit Flos, Medienwissenschaftlerin und -produzentin, Janos Karasz, Soziologe, Wolfgang Kos, Journalist, Gerhard Rieding, Architekt

^{xv} Aus: *80er Haus 1*, 16.–24. Mai 1981, Ende der Eiszeit – Taut die Stadt auf. Programmheft der Wiener Festwochen 1981, S. 6f. Dank an Wolfgang Kos, heute Direktor des Wien Museum, für das leihweise Zur-Verfügung-Stellen dieses Heftes.

^{xvi} Jeremy Deller: *The English Civil War Part II. Personal accounts of the 1984–85 miner’s strike*, herausgegeben von Artangel, London 2002 ohne Paginierung

^{xvii} www.funkyprojects.com

^{xviii} www.fsk-hh.org/akt/0206ballet.html

^{xix} Ebenda