

LEBENSSTRATEGIEN:

ÜBERBLICK UND AUSWAHL

Buenos Aires / London / Rio de Janeiro / Santiago de Chile

1960 – 1980

Das Schreiben über »Live-Kunst«, Performance, Aktionskunst und Partizipation erfordert sicherlich eine Sensibilität für die Komplexität des Lebens selbst, für seinen Fluß und für seine Tendenz, Systeme und Dogmen zu überschreiten. In paradoxer Weise verlangt das Schreiben über dieses Thema sowohl eine Einsicht in die Parteilichkeit des eigenen Standpunkts und des eigenen Wissens wie auch die Anerkennung der Gültigkeit der eigenen subjektiven Geschichte mit ihren Lebenserfahrungen.

Wer also kann überhaupt ein Fachmann für Live-Kunst sein? Es hat so viele unterschiedliche und verstreute Kunst-Events und Performances gegeben, daß ein Mensch nicht mehr als einen Bruchteil des Gesamtphänomens kennen kann. Man hielt sich zufällig zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort auf; man sah eine Momentaufnahme einer Performance; man betrachtete ein Bild, das einen imaginären Event suggerierte oder festhielt; man las den Bericht eines Augenzeugen; man erinnert sich nur an einen Teil dessen, was man gesehen hat, und vergißt den Rest usw. Mit anderen Worten, man überläßt sich der Selektivität des Gedächtnisses – oder feiert sie – als Teil des unvermeidlichen Wirkens von Verstand und Inspiration. Ebenso sollte eine Sensibilität für ihre Analogie mit dem Leben selbst den Autor dazu bringen, das Stadium hinter sich zu lassen, in dem man »Live-Kunst« als einen weiteren gut verkäuflichen Stil, eine Kunstform oder einen Ismus betrachtet. Kluge Wort! Beim Schreiben meines Aufsatzes schlich sich unweigerlich ein Klassifizierungssystem ein, und mir wurde schmerzhaft bewußt, wieviel von der künstlerischen Arbeit dabei verloren ging, sie in dieses System einzupassen. Auch die Berufung auf »das Leben selbst« verweist ja nicht auf irgendeine abgesprochene Sache oder einen Gemeinplatz, denn hat nicht Paul Klee zu Recht gesagt, daß in der Arbeit eines Künstlers »Kuriositäten zu Wirklichkeiten werden, Wirklichkeiten der Kunst, die das Leben aus seiner Mittelmäßigkeit zu heben vermögen«?

Vielleicht beziehen wir uns trotzdem auf die gleiche Sache. In Klees Formulierung wird »Mittelmäßigkeit« zum Schlüsselbegriff. Wir sprechen immer noch von etwas, das ständig gegen die Neigung ankämpft, künstlerische Erkenntnisse auf Waren, bürokratische Kategorien und institutionelle Formeln zu reduzieren. Wenn wir einen weiter gefaßten, suggestiveren Begriff als »Performance« oder »Happening« verwenden, wie z. B. das »Live-Element« in der Kunst, beginnen sich viele Türen zu öffnen. Wir beginnen zu sehen, daß ein gemeinsames Projekt einen relevanten Querschnitt der Kunst der sechziger und siebziger Jahre verbindet, unabhängig davon, wo sie entstand und welcher stilistischen Kategorie sie

schließlich zugeordnet wurde. Das Bedürfnis, die Kunst wieder mit dem Leben in Zusammenhang zu bringen, war untrennbar mit einer Ablehnung aller Begrenzungen und versteinerten Strukturen verbunden, mit einem Kampf gegen jene Institutionen, die auf einer hierarchischen Ordnung der Techniken beruhten (Malerei und Skulptur an der Spitze), auf nationalem Chauvinismus oder wirtschaftlicher Macht, also eher auf dem Produkt als auf dem Prozeß, auf dem »Rühmlich-nicht-an«-Prinzip der Trennung zwischen Künstler und Zuschauer, auf der kommerziellen Logik des Kunstmarktes usw. Eine deutliche Verbindung zwischen den Kunst/Lebens-Experimenten all jener Künstlern zeichnet sich ab, die in den Bereichen arbeiteten, die später als »kinetisch«, »prozessual«, »konzeptuell«, »performativ«, »partizipatorisch« oder als »Environment-Kunst« und »Pop-art« usw. bezeichnet werden sollten. Viele dieser Bezüge liegen allerdings brach, weil sie durch institutionelle Entwicklungen unterdrückt wurden, die zu zahlreichen Ungerechtigkeiten führten. Beharrliche Nachforschungen könnten sie wieder aufdecken, eine Art der Recherche, die so wenig wie möglich durch den Umstand beeinflusst werden sollte, daß die Literatur zu manchen Künstlern mehrere Regale der kunsthistorischen Bibliotheken füllt, während andere kaum erwähnt werden. Die Betonung sollte auf dem Experimentieren liegen, auf Kunst als einer Methode, Wirklichkeit zu überprüfen.

Dann würde sich zeigen, daß wir einem kulturellen Phänomen gegenüberstehen, dessen Verbreitung durchaus am Maßstab seiner Subtilität ist – einer Subtilität, die zumeist gegen den Strich lief, die Risiken einging, Stereotypen aufbrach und oftmals von der Zen-ähnlichen Praktik der Negation Gebrauch machte: Sie erzeugte kein gewöhnliches Objekt, sie richtete ihr Augenmerk nicht auf die erwarteten Orte, sondern wies auf Dinge hin, die immer schon da waren, aber nie wahrgenommen wurden. »Live-Kunst« antwortet bezeichnenderweise auf die moderne Welt, indem sie ihre Polaritäten umschließt: sie spielt gleichzeitig mit der Mobilität von Künstler und künstlerischer Arbeit, die mit neuen Transport- und Kommunikationsmitteln einhergeht, und der Einzigartigkeit, Ortsgebundenheit, Unübersetzbarkeit und Flüchtigkeit eines Erlebnisses oder Events. Dieses Phänomen überschreitet an manchen Punkten das stark befestigte Territorium der Galerie- und Museumskunst, nur um aufzudecken, was jenseits davon liegt: flüchtige Strukturen, kollektive Bemühungen, nicht realisierte oder unmögliche Projekte, unendlich ausweitbare Pläne, neu zusammengesetzte oder »Eigenbau«-Objekte usw.

Seit den frühen sechziger Jahren habe ich in London gelebt und über die Kunst dieser Stadt geschrieben. Fast genauso