



Kanton Basel-Stadt  
Kultur

KUNSTKREDIT

BASEL-STADT

2017-18

JAHRESRÜCKBLICK

# KUNSTKREDIT BASEL-STADT 2017-18 JAHRESRÜCKBLICK

2  
Vorwort

4  
Bildteil

## **auszeichnen**

---

35  
Werkbeiträge

## **initiiieren**

---

38  
Performancepreis  
Schweiz

40  
Kommen wir zusammen?  
Ein Plädoyer für Uneinigkeiten und Unschärfen  
in der Performancekunst  
Marcel Bleuler

## **ermöglichen**

---

46  
Projektbeiträge

## **vermitteln**

---

48  
Kunst im öffentlichen Raum  
49  
Kunst und Bau

52  
Am Anfang war die Kunst  
Kunst-und-Bau-Projekt von Eric Hattan  
im Foyer der St. Jakobshalle Basel von der  
Architektengemeinschaft  
Degelo/Berrel Berrel Kräutler  
Sibylle Ryser

## **pflegen**

---

56  
Sammlung

58  
Personelles

# KOMMEN WIR ZUSAMMEN? *EIN PLÄDOYER FÜR UNEINIG- KEITEN UND UNSCHÄRFEN IN DER PERFORMANCEKUNST* MARCEL BLEULER

Es ist auffällig, dass sich viele Performancekünstler\*innen dafür einsetzen, ihr Medium als eine eigene, spezifische Kunstsparte zu profilieren. Zugleich fällt auf, dass die Zugänge und Auffassungen diesbezüglich stark auseinandergehen. Je nachdem, mit wem man spricht, erhält man ein anderes Bild davon, was Performance ist, worum es dabei geht und wie sich Performancekunst im Verhältnis zu anderen künstlerischen Praktiken positioniert. Diese nur selten ausdiskutierten unterschiedlichen Meinungen hängen vermutlich eng mit der Raum-Zeit-Gebundenheit der flüchtigen Kunst zusammen. Die Beschäftigung mit Performance bedarf einer relativ unmittelbaren Nähe. Es liegt somit auf der Hand, dass sich in lokalen Szenen Übereinkünfte herauskristallisieren. Durch gegenseitige Wahrnehmung und Austausch festigen sich gemeinsame Bezugssysteme und eine Verständigung darüber, worum es bei Performance geht. Man muss jedoch nicht weit gehen, um auf ganz andere Verständigungen zu stossen.

## **Festigung und Verflüssigung**

Im Frühling des Jahres 2010 verkündeten internationale Kunstzeitschriften, dass Performancekunst im Mainstream angekommen sei und fortan das gleiche Blockbuster-Potential wie etwa eine Impressionismus-Ausstellung habe. Damals fanden Marina Abramovičs Ausstellung «The Artist Is Present» und ihre gleichnamige Performance im Museum of Modern Art in New York statt. Abramovič zog Unmengen an Besucher\*innen an. Der Hype ging so weit, dass das Publikum zum Teil bereits am Vorabend anstand, um an der Performance im Atrium des Museums teilzunehmen. Hier sass die Künstlerin während der gesamten Ausstellungsdauer täglich sieben Stunden lang auf einem Stuhl. Vor ihr stand ein zweiter Stuhl, auf dem die Besucher\*innen nacheinander Platz nehmen und der zeremonienhaft gekleideten Künstlerin in die Augen schauen konnten. Auch in den Ausstellungsräumen waren Performances von Abramovič zu sehen. Diese wurden als Reenactments präsentiert, verkörpert von wechselnden, anonymen Performer\*innen. Die Ausstellung war insgesamt eine durch die Rahmung der Ausstellungsinstitution auratisierte Grammatik der Körper- und Selbstbeherrschung.

Einige Stassen weiter, im Guggenheim Museum, gab es eine weitere Performanceausstellung. Tino Sehgal zeigte im leerräumten Atrium «The Kiss» und auf der spiralförmigen Rampe des Gebäudes «This is Progression», zwei bereits früher durchgeführte Live-Performances, die in New York erneut gezeigt wurden. «The Kiss» bestand aus einem Paar, das sich endlos küssend über den Fussboden rollte. «This is Progression» bestand aus mehreren Personen unterschiedlichen Alters (vom Kind bis zu\*r Greis\*in), die einen mit Fragen zum Leben in Gespräche verwickelten. Die Performances waren weit weniger spektakulär inszeniert als jehe in Abramovičs

Show. Von einigen unvorbereiteten Besucher\*innen wurde die eine oder andere Performance sogar übersehen. Bei Kritiker\*innen erzeugten sie jedoch eine grosse Aufmerksamkeit. Die Arbeit von Sehgal, der aus dem zeitgenössischen Tanz kommt und ausgebildeter Choreograf ist, liess sich sehr gut mit einem Diskurs verbinden, der damals an der Ostküste der USA Konjunktur hatte: In den 2000er-Jahren wurde hier das Werk von Yvonne Rainer aufgearbeitet, die seit den 1960ern an einer Schnittstelle von Konzeptkunst und zeitgenössischem Tanz arbeitet. Mit der Publikation «Being watched» (2008) der Harvard-Professorin Carrie Lambert-Beatty war diese Schnittstelle prominent in der Performance-Geschichtsschreibung platziert worden. Sie wurde – neben Abramovićs Grammatik der selbstbeherrschten Body Art – zur Diskurs-Referenz, wonach in Performances zeitgenössischer Tanz und bildende Kunst gleichermaßen weitergeschrieben werden.

Die stark choreografierten und für die Performer\*innen sehr anspruchsvollen Arbeiten von Abramović und Sehgal bildeten 2010 die Eckpfeiler einer Übereinkunft darüber, was Performancekunst ist, die international wahrgenommen und vielerorts übernommen wurde. Dennoch hatte sie keine universelle Gültigkeit. Als ich 2011 mit einer befreundeten Performancekünstlerin aus Argentinien am Institute of Contemporary Art in Boston auf die Aufführung einer Performance von Jérôme Bel wartete, sprachen wir von den beiden Ausstellungen in New York im Frühling 2010. Sie zeigte sich irritiert und etwas verärgert über das Bild von Performancekunst, das damals mit so viel internationaler Strahlkraft gezeichnet worden war. In ihren Augen barg es die Gefahr, aufgrund der Deutungsmacht der beteiligten Institutionen und Personen andere Zugänge und Auffassungen zu verdrängen. Die Künstlerin aus Buenos Aires stammt aus einem Umfeld, wo Performance eine betont offen gehaltene und lebensnahe Praxis ist. Wie ich selbst bei einem mehrmonatigen Aufenthalt erlebte, hat Performancekunst hier einen zentralen Stellenwert und zugleich unscharfe Konturen. Die Kunstszene, in der ich mich bewegte, fand unabhängig von etablierten Institutionen statt und war sehr vielfältig. Eine Abgrenzung etwa von bildender Kunst gegenüber Popkultur, Street Art oder Musik und Tanz gab es kaum. Die Künstler\*innen waren DJs, Tänzer\*innen, Musiker\*innen und Nachtvögel. Es zog sie in Clubs, Trainingsräume und Musikstudios oder sie positionierten sich an einer Schnittstelle zum politischen Aktivismus. Vereinigt war die Szene hauptsächlich dadurch, dass sie kaum in der Logik von Ausstellungen, sondern von Aufführungen und Interventionen funktionierte. Eine Trennung von Kunst und Leben, also das Entrücken der Kunst aus der körperlichen, sozialen und urbanen Lebensrealität erschien dabei undenkbar.

In Boston fanden wir uns nun in einer Institution wieder, in einem kleinen Kreis von kunstinteressierten Bildungsbürger\*innen. Gespannt warteten wir auf die Performance von Jérôme Bel, die im Rahmen der Ausstellung «Dance/Draw» (2011/12) stattfand, einer Ausstellung über die Vermählung von bildender Kunst und zeitgenössischem Tanz, die mit ihrem Fokus der Sehgal-Rainer-Genealogie von 2010 entsprach. Vom ersten Moment an brachte Bels Performance «Cédric Andrieux» jedoch etwas hervor, was sie grundsätzlich von der Übereinkunft im Frühling 2010 unterschied. Denn im Kontrast zur aalglatten Professionalität von Abramović und Sehgal's Arbeiten war sie radikal persönlich. Der Tänzer Cédric Andrieux stand knapp zwei Stunden allein auf der Bühne und erzählte von seinem Lebensweg. Tänzerische Bewegungen kamen dabei nur zu Illustrationszwecken vor. Wie Andrieux bei seinem Auftritt sagte, hatten er und Bel die Erzählung nach mehrtägigen Gesprächen festgelegt. Es ging um Lebensentscheidungen und Fehlbarkeit, um den eigenen Körper, Erfolgsgier und fehlende Motivation, sexuelles Begehren und Freundschaft – vorgetragen

von einem Menschen, der jeglichen Repräsentationsdruck abzulegen und sein Persönlichstes offenzulegen schien. So schlicht es klingen mag, bestand die Performance darin, dass sie die Wahrnehmung eines Menschen ermöglichte. Andrieux stand einfach da und zeigte sich. Dies ermöglichte mir als Zuschauer eine sehr direkte, innerliche Verbindung. Es war ein Sich-Wiederfinden in einer Menschlichkeit, die im Kunstbetrieb normalerweise wenig Platz findet, hinter Repräsentationstechniken oder einer Persona verborgen bleibt.

Durch das Hervortreten dieser Menschlichkeit entsprach die Performance einer Sensibilisierung, die sich bei mir im Austausch mit einem Künstler\*innenduo, das um 2010 herum in Zürich aktiv war, gefestigt hatte. Das Duo eggenschlatter führte damals Versuchsanlagen durch, bei denen Menschen, zuweilen auch Tiere und Orte zusammenspielen, die eigentlich nicht zusammengehörten. Den Zusammenkünften haftete immer etwas Hypothetisches und Verletzliches an. Sie setzten Verständigungen darüber in Gang, wie Gemeinschaft und soziale Verbindung möglich sind, wenn man zusammen agiert. Unsicherheiten und Zögerlichkeiten beim Performen waren massgeblicher Bestandteil ihrer Ästhetik. Rückblickend fällt mir auf, wie stark diese Arbeiten meinen Zugang zu Performances geprägt haben, obwohl durchaus strittig ist, ob es sich überhaupt um Performances handelte. Das Duo zeichnete ihre Versuchsanordnungen, bei denen lediglich die Teilnehmenden anwesend waren, auf und überführte sie in Videoarbeiten. In nachfolgenden Ausstellungen wurden diese in Form von Installationen präsentiert, die neben der Projektion auch andere Elemente enthielten. Was also war das? Performance-, Video- oder Installations-Kunst?

In Boston, wo ich mich ein Jahr aufhielt, wurde mir diese Frage oft gestellt. Ich wich jeweils aus und konterte, dass mich gerade das Sich-Widersetzen gegen eine Kategorisierung interessierte. Um meine Argumentation zu stärken, verwies ich auf den Künstler Pierre Huyghe. Denn seine Arbeit umfasst so ziemlich alle Medien, die Künstler\*innen verfügbar sind, zudem ist er im Gegensatz zu eggenschlatter international anerkannt. Während Abramović anfangs des 21. Jahrhunderts an der Eingrenzung und Spezifizierung von Performancekunst arbeitete, tat Huyghe genau das Gegenteil. In seinen Grossprojekten in den 2000er-Jahren liess er Performances in transmedialen Zusammenhängen aufgehen. Huyghe ging es um die Auflösung von Zeit-Raum-Gefügen, um Mythenbildung und die Mehrdeutigkeit von Realität. So präsentierte er beispielsweise 2004 mit «This is not a time for dreaming» in Boston eine Performance und zeitgleich ihre Videodokumentation. Aufgrund der räumlichen Anlage konkurrierten die Performance, die in einem brechend vollen Pavillon aufgeführt wurde, und das Video, das auf einer monumentalen Kinoleinwand dahinter projiziert war. Und sie widersprachen sich. Beim Video handelte es sich nicht um eine Live-Übertragung, sondern um eine äusserst elaborierte Version davon, wie die Performance sein *könnte*. Da sich nicht beides zugleich betrachten liess, war ein Vergleich unmöglich, sodass sich Live-Ereignis und mediale Vermittlung unlösbar verzahnten.

Indem er Medien ineinander fliessen liess, kratzte Huyghe genau an dem, was Abramović (und in weniger aufgeregter Weise auch Sehgal) hervorstrich: die Authentizität des Live-Ereignisses. Huyghe ging es um die Verfangenheit des postmodernen Individuums in einer Wahrnehmung, die kein Gefühl von Wahrheit und Verbindlichkeit kennt und immer fragmentarisch ist, sodass es auch unmöglich wird, eine künstlerische Arbeit – geschweige denn die Lebenswelt – als Ganzes zu erfassen. In seiner Arbeit lassen sich Züge eines Gesamtkunstwerks erkennen, bei dem es um eine Weltsicht geht, um einen umfassenden Zusammenhang und die Forcierung

einer Condition d'Être. Performance ist darin nur ein Teil, nur eine Methode unter anderen zur Vermittlung dieser Weltsicht.

Diese Verbindung von Transmedialität und umfassender künstlerischer Vision ist gerade für den anderen Hintergrund entscheidend, der ebenso wie Body Art und zeitgenössischer Tanz als kunsthistorische Referenz von Performancekunst herhalten kann: Die Kunstbewegungen der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, etwa Futurismus oder Dadaismus, die mit allen Mitteln und möglichst unmittelbarer Wirkung eine Vision der Welt entwarfen. Sie arbeiteten mit Aufführungen, hätten sich aber niemals ins Korsett einer Medieneinteilung zwingen lassen. Performances waren für sie Methode und nicht Medium.

### **Insistieren – aber worauf?**

Grob gesagt lassen sich bis heute diese zwei Tendenzen im Bereich von Performancekunst feststellen: Die einen nutzen und diskutieren sie als eine Methode der zeitgenössischen Kunst, die mit anderen Methoden verfließt. Die anderen insistieren auf der Festigung von Performance als einem eigenen, medienspezifisch definierten Kunstbereich. Natürlich gibt es für dieses Insistieren eine pragmatische Dringlichkeit. Obwohl sich die letzten Jahre diesbezüglich viel getan hat, ist es schwierig, als Performancekünstler\*in Geld zu verdienen. Flüchtige Kunst lässt sich nur indirekt verkaufen und in Sammlungen aufnehmen und nur sehr beschränkt um die Welt schicken, wie dies etwa mit Videoarbeiten geschieht. Nimmt man diese Perspektive auf die mangelnde Vereinbarkeit mit den wirtschaftlichen Strukturen des Kunstbetriebs ein, dann erscheint es richtig, wenn hier Lobbyarbeit stattfindet, damit staatliche und gemeinschaftliche Förderungen einspringen. Und für diese Lobbyarbeit braucht es Performanceszenen und spezifische Netzwerke.

Zugleich steht Performance bezüglich ihrer Sperrigkeit dem Kunstbetrieb gegenüber längst nicht allein da. In einer Zeit, da Künstler\*innen an übergreifenden Projekten arbeiten, sich dabei oftmals ausserhalb von Kunstinstitutionen und in den Gefilden anderer Disziplinen bewegen, finden sich verschiedenste Werke, die sich etwa aufgrund ihrer Ort- und Kontextbezogenheit, ihrer Vielschichtigkeit oder materiellen Flüchtigkeit nur schwer vermarkten lassen. Die an Kunsthochschulen aktuell hochgehaltenen Paradigmen der Transdisziplinarität und des Artistic Research befördern solche Produktionen. Es hat sich längst eine Kluft zwischen verkaufbarer Kunst und *anderer* Kunst gebildet, die nicht nur Performance betrifft. Daher erscheint es fraglich, ob die Lösung in der Festigung von eigenen Sparten liegt, damit sich spezifische Szenen bilden, die dann für sich einstehen. Läge es nicht viel mehr an den Förder- und Ausstellungsinstitutionen, generell ihre Haltung gegenüber einer Kunst zu schärfen, die sich nicht direkt in eine wirtschaftliche Logik fügt (oder sich sogar dagegen wehrt)?

Jenseits dieser Frage scheint mir das Insistieren auf einer Abgrenzung von Sparten und Medien auch deshalb fragwürdig, da sie unweigerlich zu einer Orthodoxie führt. Sie impliziert das Festlegen von Kriterien, die eine Performance als solche auszeichnen. Wer diesen Weg einschlägt und anhand von medienspezifischen Charakteristika definiert, was eine Performance ist, verfällt in einen Essentialismus. Paradoxerweise wird damit gerade ein Erbe aus dem Bereich von Performance untergraben, das mir besonders relevant erscheint. Gegen Ende des 20. Jahrhunderts haben Künstler\*innen und Theoretiker\*innen vor dem Hintergrund der kritischen, feministisch geprägten Theoriebildung Performances als Anlass genommen, ein essentialistisches Denken zu dekonstruieren. Autorinnen wie Amelia Jones und

Peggy Phelan verbanden Performance stattdessen mit Pluralität und Kontingenz. Das politische Potential von Performance sahen sie darin, Vorgänge der Festschreibung und Inbesitznahme ausser Kraft zu setzen und Deutungshoheiten auszuschalten. In diesem Sinne bedeutet das Insistieren auf einer Festigung und Eingrenzung immer auch ein Zurückbuchstabieren. Wer dies umgehen will, sollte sich dafür einsetzen, dass sich die Verständigung darüber, was Performance ist, *nicht* verfestigt.

Uneinigkeiten und Unschärfen müssen nicht als ihr Untergang, sondern können als Pulschlag von Performancekunst gesehen werden. Dies muss man als Künstler\*in, Kunstwissenschaftler\*in oder Kurator\*in natürlich aushalten können. Es liegt jedoch ein Potential darin, Performance als *queeres* Phänomen aufzufassen, das sich der Tendenz zur Zuordnung und Kategorisierung widersetzt: erstens treten dadurch zuvor unbeachtete Mechanismen der Diskriminierung hervor, da sie plötzlich nicht mehr zu greifen vermögen. Zweitens wird eine Offenheit gegenüber Ansätzen freigehalten, die man selbst nicht bedacht hat und die vielleicht nicht einer vorherrschenden Übereinkunft entsprechen.

Gerade letztere Überlegung erscheint mir mit Blick auf die jüngsten gesellschaftspolitischen Entwicklungen wichtig. Seit 2010 haben in öffentlich geführten Debatten der westlichen Welt Polarisierungen und Forderungen nach Abgrenzung massiv zugenommen. Diese Tendenz ist zumindest teilweise eine Reaktion auf die Migrationsbewegungen nach Westeuropa, über die spätestens seit 2015 nicht mehr hinweggeschaut werden kann. In demselben Jahr begann ich in Salzburg zu arbeiten, wo täglich eine sehr hohe Anzahl an Migrant\*innen von der Balkanroute ankam. Die lokale Kunstszene reagierte unmittelbar und mit besten Absichten. Kunsträume wurden zum Versuchsfeld sozialer Inklusion, und es dauerte nicht lange, bis sich unter den Migrant\*innen Künstler\*innen fanden, die eingeladen wurden, ihre Arbeiten zu zeigen. Die guten Absichten wurden jedoch schnell von einer gewissen Ratlosigkeit eingeholt. Junge zugewanderte Musiker\*innen spielten beispielsweise auf traditionellen Instrumenten sentimental anmutende Volksmusik oder professionelle Bühnenschauspieler\*innen aus Syrien führten mit hochtheatralen Techniken dramatische Monologe vor. Obwohl sich kaum jemand traute dies zu benennen, entsprachen ihre Beiträge so gar nicht der Ästhetik und den Übereinkünften der Salzburger Kunstszene, wo traditionelle Musikinstrumente nur in absoluten Ausnahmefällen zur zeitgemässen und kritischen Kunstproduktion gehören und wo ein derart illustratives Schauspiel höchstens als Zitat oder Persiflage eingesetzt wird. Der Versuch eines Zusammenkommens forderte plötzlich ein Überdenken der eigenen Auffassungen ein. Es drängte sich eine Neuverhandlung davon auf, was Kunst ist und wann etwas in *Nicht-Kunst* oder *Vielleicht-Kunst* kippt.

Es ist anzunehmen, dass diese Fragen nach den Eigenschaften und Abgrenzungen von Kunst typisch sind für die westliche Welt. Geht es nach dem Kunst- und Bildungswissenschaftler Rubén Gaztambide-Fernández, dann stellt der Begriff der Kunst überhaupt eine westliche Konstruktion dar, die durch den Kolonialismus in die Welt gebracht wurde. Der Begriff zeichnet sich demnach nicht primär dadurch aus, dass er ein spezifisches Phänomen benennt, sondern dass er seine Domäne bildet, indem er kulturelle Praktiken und symbolisch-kreative Fähigkeiten annektiert – oder ausschliesst. Aus dieser Perspektive plädiert Gaztambide-Fernández dafür, den Begriff gänzlich aufzugeben. Er fordert ein Umdenken, das sich stattdessen an einem umfassenden Konzept von Kulturproduktion orientiert. Damit ist er auf einer Linie mit dem Kulturwissenschaftler Paul Willis, der mit seinem Begriff einer «grounded aesthetic» jegliche

Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst respektive von Hochkultur und ihren Gegenständen (Popkultur, Alltagskultur etc.) verwarf. Es ist dieser Diskurskontext, der das Potential der «Queerness» von Performance verdeutlicht. Wenn die Unschärfen des Bereichs gegenüber anderen Aufführungskünsten, vielleicht sogar gegenüber alltäglichen Handlungen zugelassen werden, wenn also undeutlich sein darf, ob etwas ein Popkonzert oder ein «Kunstwerk», Volkstradition oder «Performance» ist, dann kann hier eine inklusive Haltung gestärkt werden.

Autor\*innen aus dem Bereich von Performance haben Ende des 20. Jahrhunderts deutlich herausgestrichen, dass sich in der Art, wie wir über Kunst sprechen und mit ihr umgehen, immer auch gesellschaftliche und ideologische Denkmuster spiegeln. Aus dieser Perspektive ist es erstaunlich, wie stark jegliche gesellschaftspolitische Dimension in dem 2010 gefestigten Bild von Performancekunst ausgeblendet ist und wie sehr sich der mächtige Kunstbetrieb damit wohlfühlen scheint. Das ist auch, was mich an Abramovičs Erfolg irritiert. Die Künstlerin erreichte zwar eine nie dagewesene Aufmerksamkeit für Performancekunst, sie reproduzierte dabei aber auch den Habitus und die Schwellen, mit denen sich der Kunstbetrieb gesellschaftlich und kulturell abgrenzt. So wird es jenen, die seine Sprache nicht sprechen, unmöglich beizutreten. Ich plädiere nicht dafür, dass Kunst zur politischen oder sozialen Arbeit werden soll. Es erscheint mir jedoch zentral, sich zu den Mechanismen der Abgrenzung und des Ausschlusses bewusst zu verhalten. Gerade in dieser Hinsicht birgt Performance ein Potential. Nimmt man die Perspektive ein, dass hier Menschen meist ziemlich direkt vor anderen Menschen stehen, dann kann man Performances als zwischenmenschlichen Kommunikationsvorgang auffassen, bei dem es darum geht, sich zu zeigen und andere wahrzunehmen. Dies klingt denkbar einfach. Eine Performance wie Jérôme Bels «Cédric Andrieux» sticht jedoch gerade deshalb heraus, weil sie ein seltenes Beispiel ist, das diese Reduktion wagt. Ebenso wie die performativen Versuchsanordnungen von eggenschlatter, die die Verletzlichkeiten hervortreten lassen, die einen beschleichen können, wenn man auf andere zugeht. Dies sind Empfindungen, die wir alle kennen. Sie haben etwas Vereinendes, in ihnen können wir zusammenkommen.