

Krisenwunder und Wunderkrise

Zur Performance von Mahony an und in der Ausstellungshalle zeitgenössische Kunst Münster

Mahony arbeiten mit der Performance *Wunder & Krise* gegen die gängigen, strengen Vorstellungen von Kunst an: Sie arbeiten als Kollektiv, verweigern sich somit dem immer noch vorherrschenden und nie versiegenden Kult um den Künstler als Genie, der authentisch, biografisch aus sich heraus schafft sowie einer singulären Autorschaft. Die Performance *Wunder & Krise* bis hin zu ihrer Dokumentation ereignet sich nicht in einem White Cube, sondern zu großen Teilen im öffentlichen Raum. Ein Mix der Medien findet statt, der sich gegen eine vermeintliche Reinheit und Klarheit der Gattungen behauptet.

Kunstwerke generell oder Performances im Besonderen können ortsunabhängig konzipiert werden oder ortsbezogen. Dieser Ansatz fällt mit der Tradition der Stadt Münster und ihrer Skulpturprojekte zusammen. Das bedeutet, dass der gezeigten Performance *Wunder & Krise* eine Auseinandersetzung mit dem Ort selbst, seiner Geschichte, Tradition, Architektur und den spezifischen Begebenheiten des Performanceortes, in diesem Fall dem Hafanareal, vorherging und anhand dieser Parameter die Performance entwickelt wurde.

Die für fünf Orte konzipierte Performance *Wunder & Krise* ist dreimal durchgeführt worden. Die beiden Ausgangspunkte außerhalb des Speichers sind das Hafenbecken, in dem ein Schiff ankert, und auf der anderen Seite der Halle ein Brachland. Gleichzeitig werden auf dem Schiff wie auf dem Baugrund zwei Chorproben stattfinden. Auf dem Schiff wird das schwungvolle Wirtschaftswunderlied *Es Geht Besser, Besser, Besser* von Peter Alexander, Caterina Valente und Silvio Francesco geprobt. Auf dem noch unbebauten Grundstück übt der Chor *Keine Macht für Niemand* von Ton Steine Scherben. Die Ausstellungshalle selbst verbindet die beiden Orte, indem sie zur Beobachtungsplattform der Chorproben wird. Jeweils ein Balkon ist einem Chorübungsplatz zugewandt, so dass man im Gebäude von der einen zur anderen Plattform wechseln kann. Zeitgleich werden die Stimmen der Sängerinnen und Sänger in das Treppenhaus der Ausstellungshalle übertragen, so dass sich ein spannendes melodisches sowie disharmonisches akustisches Zusammenspiel ergibt.

Mahony weisen mit diesen Orten und den ihnen zugewiesenen Liedern der Chöre auf die Historie des Hafens und seines Umfeldes, aber auch auf wirtschaftliche und politische Entwicklungen, die über die Stadt Münster hinaus (West-) Deutschland generell betreffen.

Der Prozess und besonders die Probe, das Unfertige, gelangen in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Die Betrachterinnen und Betrachter sind aufgefordert sich zu bewegen und

können an fünf verschiedenen Orten visuell und auditiv variierende Perspektiven einnehmen. So kann man auf einer bestimmten Ebene von einer Teilnahme am Kunstwerk, an der Performance sprechen, da das Mäandern des Publikums einen festen Bestandteil der Arbeit ausmacht. Durch die Vergänglichkeit der 20-minütigen Aufführung wird der Schwerpunkt auf die Flüchtigkeit, das Prozesshafte und Nicht-Objekt-Betonte verlegt, der Zugang zur klassischen Kunstmarktverwertung erschwert. Allerdings gibt es eine Art Dokumentationsraum, eine Installation, die einzelne Elemente der Performance versammelt und eine Form der Erinnerung für diejenigen bereit hält, die tatsächlich anwesend waren, aber auch für Besucherinnen und Besucher, die sich anhand der Filmsequenzen, Wegweiser und Banner die aufgeführte Performance konstruieren können. Auf diese Weise emanzipieren sich Mahony von einem einengenden Kunstverständnis.

Seit den 1960er Jahren arbeitet die Performancekunst – angeregt durch das Theater und ermöglicht und inspiriert durch technische Errungenschaften – mit der Isolation der Stimme vom individuellen Körper. Nicht nur Entfremdung und Deformation, sondern auch die Variabilität und Manipulierbarkeit werden reflektiert.¹ Als ein zentrales Element des Theaters ist die Spannung zu begreifen, die zwischen Stimme und Körper aufgebaut wird und durch den Mechanismus von Präsenz und Absenz bestimmt wird.² So nutzen Mahony ebenfalls dieses Spannungselement, wenn im Treppenhaus die individuellen Stimmen der beiden Chöre, der Chorleiter, ihrer „Übungsinstrumente“, wie eine Gitarre, übertragen werden und aufeinandertreffen. Die Stimmen werden zum frei flottierenden Objekt.³ Gerade das Geräuschhafte der Chorstimmen, aber auch der Stimmen der Zuhörenden betonen das Prozesshafte und Inperfekte der Kakophonie innerhalb der Performance.

Wer sich im Treppenhaus der *Ausstellungshalle zeitgenössische Kunst Münster* einfindet, für den bleibt zunächst unklar, wer singt, was gesungen wird, wo sich die Singenden befinden, ob in Echtzeit gesungen wird oder ob es sich um eine Aufzeichnung handelt.

Anhand der Wegweiser kommen die Besucher den Körpern auf die Spur. Sie werden zu einem der Balkone gelotst und sehen von dort die probenden Sängerinnen und Sänger. An dieser Stelle verbinden sich die beiden akustischen Quellen. Zum einen wehen die Stimmen von der Live-Performance vier Stockwerke nach oben, zum anderen erklingt etwas schwächer

¹ Patrick Primavesi: Stimme ± Körper. Interferenzen zwischen Theater und Performance. In: Klein, Gabriele/Sting, Wolfgang (Hg.): Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. Bielefeld 2005, S. 165-179, hier S. 165

² Primavesi 2005, S. 166

³ Primavesi 2005, S. 172

die digitale Übertragung aus dem Treppenhaus, die die Stimmen beider Chöre vereint. So muss der Ursprung der zweiten Liedprobe ausfindig gemacht werden. Aufgrund der Verteilung der Performance-Körper an verschiedenen und vom Ort der Übertragung nicht einseharen Positionen und dem zunächst verwirrenden Stimmengewirr, werden Wahrnehmungsgewohnheiten durchbrochen und die Prozesshaftigkeit der Stimme thematisiert. Das noch Unfertige verwischt die Strenge der Lieder, implementiert einen Bruch in die Ernsthaftigkeit und Vehemenz der Aussagen, die inhaltlich und musikalisch mit den beiden Liedern getroffen werden.

Durch die angeregten Denkprozesse kann sich der Blick auf den Hafen und seine Veränderungen sowie bestimmte Zeiten, in diesem Fall die des Wirtschaftswunders und den ersten Hausbesetzerszenen, verändern. Da mehrere Sinne angesprochen werden und ebenfalls der Begriff der Atmosphäre (Böhme) mit in das Performance-Erlebnis hineinspielt, können neue Verbindungen und Sichtweisen entstehen. Musik, Textpartien, das visuelle Bild und die Gerüche an den beiden Orten außerhalb der Ausstellungshalle lassen mehrere Anknüpfungspunkte einer Rezeption zu.

In dieser Performance wird die so genannte postmodernistische Simultaneität⁴ gefeiert, die Trennung des Visuellen vom Auditiven betont bzw. vice versa. Mit Hilfe der Übertragungsmedien klingt der Ton im Gebäude an verschiedenen Standorten immer wieder verändert. Gerade durch die Vorgabe die Lieder zu proben, wird genau dieser Aspekt des Prozesshaften besonders betont. Im direkten Gegenüber der Chöre, fällt die technische Übertragung nicht ins Gewicht, da man den Chor sieht und hört, wie bei einem Live-Konzert, den zweiten Chor jeweils aber nicht. Ebenso nimmt man die Vermischung der Stimmen, die im Treppenhaus stattfindet, nicht wahr: Der Betrachter kann nur einen Ausschnitt wahrnehmen. Er kann im Kreis laufen, alle Stationen einmal abgehen, erfahren und dann wieder von vorn beginnen und seine Rezeption bei der nächsten Performance noch einmal auf Varianz überprüfen. Genau wie bei Allan Kaprows *18 happenings in 6 parts* (1959) oder dem *untitled event* (1952) von John Cage mit David Tudor, Jay Watts, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, Charles Olsen und Mary Caroline Richards an der Sommerschule des Black Mountain Colleges ist eine alles erfassende Wahrnehmung weder für die Betrachter möglich, noch von den Künstlern intendiert. Verschiedene Künste waren gleichermaßen und gleichzeitig beteiligt. Besonders der „Vollzug der Handlungen“ steht hier im Mittelpunkt und

⁴ Philip Ursprung: Performative Kunstgeschichte. In: Krieger, Verena (Hg.): Kunstgeschichte & Gegenwartskunst. Vom Nutzen & Nachteil der Zeitgenossenschaft. Köln, Weimar, Wien 2008, S. 213-226, hier S. 220

nimmt das Spezifische für die später so bezeichnete Gattung Performance vorweg.⁵ Die Unmöglichkeit der Erfassung des gesamten Geschehens betont den Aspekt des Simultanen und bekräftigt die Forderung, Performances nicht nur anhand von Fotografien und Videofilmen zu dokumentieren, sondern auch die mündlichen Berichte des Publikums zu beachten und zu bewahren und zwar aus ihren individuellen und je unterschiedlichen Perspektiven und Wahrnehmungskontexten.

Die Unterworfenheit der Partikularität beschreibt Philip Ursprung folgendermaßen in Bezug auf Kaprows Arbeit: „Es gab keinen Ort, von dem aus die Gesamtheit des Ablaufs überblickt werden konnte. Alle waren Teil eines Prozesses, der nicht zwischen Produktion und Rezeption unterscheidet.“⁶ Ebenso sind bei Mahony die Besucher_innen für die Ganzheit des Werks wichtig. Passanten lassen sich einfangen von den Chören im öffentlichen Raum, um in die Bahnen der Performance geleitet zu werden und begeben sich auf Entdeckungstour, um zu den insgesamt fünf Orten zu wandern.

Als Dokumentation der Performance haben sich Mahony für eine Rauminstallation entschieden, in der sie verschiedene Elemente vereinen und auf zwei Monitoren Filmsequenzen der Aufführung zeigen. Es sind sowohl die Fahnen, die die Balkone zierten, zu sehen sowie die Wegweiser, die innerhalb des labyrinthartigen Treppenhauses des Speichers II der Ausstellungshalle den Weg zum Wunder- bzw. Krisenchor wiesen. Diese schlichten Wegweiser aus schwarz bemalten Holzbuchstaben, das jeweilige Wort bildend, das durch eine Neonröhre erleuchtet wird, können gleichsam als Essenz für sich stehen. Minimalismus à la Dan Flavin und Schrift, die mit einem äußerst aufgeladenen Begriff auf weitere Ebenen der Interpretation und Narration verweist, vereinen sich hier. Vielleicht hat der Betrachter einen langen Weg vor sich, wenn er sich auf dem Weg zur Wallfahrtsstätte „Wunder“ macht? Oder zur dräuenden „Krise“, die aus der Distanz betrachtet, vielleicht Lehrreiches preisgibt? Ist gar der Kreislauf des Lebens per se gemeint, dass man wie Hase und Igel oder Bulle oder Bär zwischen den beiden Balkonen hin- und herläuft, und die Krise und das Wunder sind schon längst da? Nicht nur politisch, wirtschaftlich gibt es Hausse und Baisse, sondern auch das Private könnte gemeint sein.

Wenn man bestimmte Perspektiven in dem separaten Raum der Ausstellungshalle einnimmt, dann kann der Betrachter die einzelnen Wörter des Titels kombinieren und liest des öfteren

⁵ Erika Fischer-Lichte: Auf dem Weg zu einer performativen Kultur. In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris (Hg.): Paragrana. Kulturen des Performativen. Band 7, Heft 1, 1998, S. 13-29, hier S. 16

⁶ Ursprung 2008, S. 221

Wunderkrise. Befinden sich die Wunder also in einer Krise? Oder soll es auch umgekehrt bedeuten, dass wir auf ein Krisenwunder hoffen sollen, ein Wunder, das in der Krise hilft und sie überwindet, wie das Wirtschaftswunder, das im direkten Bezug zu dem Gute-Laune-Lied *Es Geht Besser, Besser, Besser* steht? Wie würde ein solches Wunder aussehen? Heute? Ebenso historisch wundergläubig erscheinen die Träume und der Aufruf zum Kampf des Songs *Keine Macht für Niemand*. Angeblich wurde er von der RAF in Auftrag gegeben, dann aber als unbrauchbar zurückgewiesen.⁷ Auch in dieser Szene hat sich – wie bei den Wirtschaftswundergläubigen – einiges verändert und ist unübersichtlicher geworden. Mahony stellen mit ihren Liedern, ihren Texten und deren spezifischen Verortungen Fragen. Gibt es noch Anknüpfungspunkte? Erhalten bestimmte Forderungen und Manipulationen bis heute ihre Gültigkeit? Oder lassen sich die Betrachter_innen nicht mehr von diesen entgegengesetzten Parolen berühren, wenn sie in Wortfetzen, gemischt von beiden Chorquellen in das schlichte, einem Umnutzungsprozess unterworfenen Treppenhaus des Speichers II gelangen? Neben den inhaltlichen, politisch motivierten Aussagen der Texte, kann sich der Betrachter/Zuhörer auch vollkommen dem Klang der Musik, der Kakophonie der Töne und Silben hingeben, die durch die stattfindenden Gespräche zusätzlich durchkreuzt werden. Diese Kunst muss nicht ausschließlich als engagierte wahrgenommen werden, denn sie vereint auch eine Form des visuell-auditiven Ästhetizismus.

Wie von einem Aussichtspunkt kann mit bloßem Auge ein Chor betrachtet werden. Diese Aussichtsplattform, die einen probenden Chor als Sehenswürdigkeit preist, gehört zum Repertoire der Reise, das Mahony seit vielen Jahren verfolgen. Genauso sind die zwei Postkarten dem Reisetema zugehörig, die die Proben an ihrem jeweiligen Ort antizipieren und ankündigen. Dass Chöre auf Schiffen singen hat Tradition, aber auf einem Brachland eher nicht, außer ein erster Spatenstich wird getätigt und der Chor dient der Untermalung dieses Festakts. Die Postkarte kann als Souvenir behalten werden oder dient als Beleg für das Erfahrene, Gesehene, um es den Daheimgebliebenen auf dem Postweg zu schicken.

Die gesungenen Liedtexte können im performativen Sinn nach Austins Sprechakttheorie auch als Handlung interpretiert werden: Das Sagen ist mit der Handlung gleichzusetzen. D.h. die Chorsängerinnen und -sänger identifizieren sich für die Zuschauer mit dem Gesungenen. Besonders bei *Es Geht Besser, Besser, Besser* wird bei einigen Personen im Publikum der dazugehörige Film mit seiner Tanzdarbietungen aufgerufen. Beide Chöre treten in einer

⁷ Rio Reiser: König von Deutschland. Von Ton Steine Scherben bis in die Hitparaden. Erinnerung erzählt von ihm selbst und Hanns Eyber. 1994 Köln, S. 248f. Der Titel „Keine Macht für Niemand“ stammt aus „der Anarcho-Kiffer-Zeitung ‚Germania‘. Reiser 1994, S. 248f.

theaterähnlichen Kulisse auf: auf einem Schiff, das im Hafen liegt, also von Wasser umgeben ist. Auf der anderen Seite singen die Chormitglieder hinter einem Zaun, wie eingesperrt, auf einem geweißten Baugrund. Auch hier ähnelt die Situation einer Bühne.

Die Handlung, das Singen/Sprechen ist aber nicht auf eine reguläre, erwartbare Aufführung fokussiert, sondern die Sängerinnen und Sänger befinden sich bei der Probe. Sie wird zum Ergebnis und bricht so mit den Konventionen, der Sprechakt wird nicht eingelöst, da der Chorleiter spontan abbricht, jemand fehlerhaft singt oder stumm bleibt. Die Struktur der Probe sorgt beim Publikum für Irritationen. Zunächst fällt auf, dass der Gesang und die Textsicherheit noch nicht perfekt sind, die Chorleitung unterbricht, spricht, gibt Anweisungen. Nach der anfänglichen Rezeption bzw. Fehlinterpretation einem inkompetenten Chor zuzuhören und zu sehen, weicht diese Einschätzung einem Verstehen für das Konzept der Performance, nämlich einer Gesangsprobe beizuwohnen. Dadurch wird die Sprechhandlung nicht eingelöst und es entsteht eine Distanz und Metareflexivität auf der Rezeptionsebene.

In der aktuellen Performancepraxis wird der Künstler oder die Künstlerin zum „Choreographen“, zur „Regisseurin“. Ihre eigene Teilnahme oder Präsenz ist nicht zwingend, sie tritt in den Hintergrund und ausgewählte Performer führen das von ihr Überlegte vor, das Konzept aus, so dass der Konzeptkunst eine weitere Facette zuzuschreiben ist. Genauso verfahren Mahony hinsichtlich ihrer Performance *Wunder & Krise*. Auch sie treten nicht selbst in Erscheinung, sondern erarbeiten das Konzept, das von anderen Performern durchgeführt wird.

Julia Wirxel