

LECTURE PERFORMANCE

Verlegenheitsformat oder rebellische Form?

Tom Holert



64 **E**in gewisser Ton der Genervtheit schleicht sich immer häufiger ein, sobald die Rede auf Lecture Performances kommt. Was vor Jahren noch ein von Hoffnungen auf Weitung der Genres und Dehnung der Ausdrucksmöglichkeiten begleitetes Hybrid aus akademischem Vortrag und künstlerischer Darbietung war, steht zunehmend im Ruf, ein Kompromiss zu sein, eine Verlegenheitslösung, wenn mal wieder kein ausreichendes Budget für eine aufwendigere Produktion diskursiver Schauwerte aufzutreiben war.

In einem für diese Zurückweisung typischen Artikel (»FAZ«, 26.08.2014) machte Magnus Klaue die Lecture Performance mitverantwortlich für den Niedergang akademischer Lehre im Triumph der Selbstinszenierung der Dozierenden: Der Lecture Performance gehe es nicht darum, »Methoden zum adäquaten Ausdruck der Sache zu vermitteln. Im Gegenteil wird die Sache, gemäß den Prämissen der Performativitätstheorie, als Effekt von Inszenierungen dargestellt.« Im Frühjahr 2016 erklärte Diederich Diederichsen im Rahmen eines »Werbetexts« für das Berliner Hebbel Theater am Ufer (»Kontexterzwingung und Aufeinanderangewiesensein: Dichtes Milieu und Live Feuilleton«) en passant seine Missbilligung. Im HAU, diesem über mehrere Spielstätten verteilten Veranstaltungskomplex, würde »nebenan« immer schon »etwas Anderes« stattfinden, weswegen sich Fragen stellten wie: »Warum rede ich nur, zeige Bilder, ziehe mich aus oder singe, wenn ich doch auch kriechen, diskutieren oder tanzen könnte?« Hingegen: »Die faule Ausrede der ›Gattung‹ Lecture-Performance, die gern hervorgezogen wird, wenn diese Überlegungen

nicht stattfinden, kann durch die ständig ausgestellte Nachbarschaft-im-Unterschied, die das HAU zelebriert, gar nicht erst aufkommen.«

Die Beweggründe der Ablehnung mögen bei Klaue und Diederichsen unterschiedlich sein, aber beide kommen zu dem Schluss, dass die Lecture Performance eine schlechte Vereinfachung betreibe, indem sie Abkürzungen nehme, die problematisch seien, weil sie die Bestandteile, die sie zusammenführt und fusioniert (Hörsaal und Theater oder die »Nachbarschaft-im-Unterschied«), beschädigt und verkauft. Das Misstrauen gegenüber der Lecture Performance mag zudem damit zusammenhängen, dass deren mittlerweile unleugbare Vielfalt nicht mehr so recht fassbar ist und deshalb Vereindeutigungen angebracht erscheinen, um das Phänomen einordnen und beurteilen zu können. Dies alles geschieht vor dem Hintergrund einer veritablen Konjunktur – sowohl heterogener Praktiken des künstlerisch-choreografisch animierten Vortrags als Formen der Wissensvermittlung und -produktion als auch eines Diskurses, etwa in den Tanzwissenschaften oder an Kunsthochschulen und in Ausstellungshäusern, der die Lecture Performance zum Gegenstand von praxisbasierter Forschung macht.

Zu dieser Konstruktion eines Wissensobjekts gehört, dass die Lecture Performance seit den späten 2000er Jahren verstärkt genealogisiert wird. »Characters, Figures & Signs«, eine Konferenz an der Tate Modern in London von 2009, versammelte Akteure der Lecture-Performance-Szene, die verbale und gestische Sprechweisen verbinden, wie Jérôme Bel, Julien Bismuth, Pablo Bronstein, Bojana Cvejic, Guillaume Désanges, Jean-Pascal Flavien, Martin Hargreaves, Florian Hecker, Jennifer Lacey, Xavier Le Roy, Tino Sehgal, Marten Spångberg, Catherine Sullivan und Ian White. Im gleichen Jahr eröffnete die von Anja Dorn kuratierte Ausstellung »Lecture Performance« im Kölnischen Kunstverein unter Beteiligung von Fia Backström, Lutz Becker, Pauline Boudry/Renate Lorenz, Andrea Fraser, Dan Graham, Achim Lengerer, Michael Lentz/Uli Winters, Xavier Le Roy, Martha Rosler, TkH, V-Girls und Jeronimo Voss.

Bei solchen Gelegenheiten suchte und fand man Urszenen, wie etwa jene, als der Bildhauer und Performancekünstler Robert Morris (der 2009 sowohl nach London wie nach Köln eingeladen war) im Februar 1964 vor kleinem Publikum im New Yorker Surplus Dance Theater das erste Kapitel aus »Iconography and Iconology«, einen einflussreichen Aufsatz des Kunsthistorikers Erwin Panofsky, unter dem Titel »21.3« zur Aufführung brachte. Morris, in Anzug und Krawatte, an einem Pult mit Mikrofon stehend, hatte den Text zuvor selbst gesprochen und aufgezeichnet. Jetzt bewegte er nur die Lippen zum Playback. Einem penibel ausgearbeiteten Skript folgend, gestikulierte er asynchron zu der Tonbandaufnahme, verschränkte die Arme, nestelte an seiner Brille herum, ließ den Blick zur Decke schweifen, trank ein Glas Wasser, hielt sich am Pult fest. Indem Morris die Beziehung zwischen Bild und Text demonstrativ aufkündigte, dementierte er auch die bildwissenschaftliche Argumentation Panofskys, die auf die Behauptung der kulturellen Lesbarkeit visueller Zeichenensembles zielte.

In einem 1:1-Re-enactment nahm sich der Künstler Michael Stella knapp dreißig Jahre nach der Premiere Morris' »21.3« an und leistete damit bereits 1993 seinen Beitrag zu dessen Kanonisierung.

Von heute aus lässt sich sagen, dass »21.3« schon sehr viel von dem enthielt, was das Genre seither kennzeichnet – zuallererst die Hervorhebung der Inszeniertheit (oder Performativität) akademischer Vorträge und eine bis zur Selbstverleugnung getriebene Selbstreflexivität. Morris hatte damit zugleich ein Anspruchsniveau etabliert, das die rigorose Infragestellung der Möglichkeit der Wissensvermittlung im Vortrag einfordert. Solche ironische Skepsis gegenüber den Wahrheitspolitiken der legitimen, akademischen Rede hat sich als Methode bewährt. Bildende Künstler/innen wie Andrea Fraser, Walid Raad, Sarah Pierce, Haig Aivazian, Jalal Toufic, Rabih Mroué oder Hito Steyerl beherrschen die verwirrende Verschränkung von autoritätsgebietender Rhetorik des Wissenschaftlichen und kaum überprüfbarer subjektiver Geste perfekt. Persönliche Erfahrungen und die Ergebnisse von Recherchen und Denkprozessen werden von ihnen so überformt, dass die Grenzen zwischen Faktenkommunikation und Fiktionsüberschuss verschwimmen. Solche Destabilisierung des Diskurses kann als ästhetische Wissensproduktion sui generis betrachtet werden, darum ist die Lecture Performance besonders auf dem wachsenden Gebiet der künstlerischen Forschung zu einem bevorzugten Modus der Realisierung und Präsentation von Abschlussarbeiten geworden. Einer der eher prosaischen Gründe für diesen Erfolg ist das System der akademischen Qualifikation, das weiterhin, vor allem im Kunstbereich, auf Leistungsnachweise des Individuums zugeschnitten ist, kollaborative und kollektive Arbeitsformen also nicht berücksichtigt.

66

Die Lecture Performance ist daher auch immer ein Nachweis der Fähigkeit der oder des Einzelnen zu Multitasking und Selbstmanagement: Ein Text oder Skript muss geschrieben, eine Choreographie entwickelt und üblicherweise auch eine Powerpoint/Keynote-Präsentation mit audiovisuellen Anteilen vorbereitet werden, ganz zu schweigen von den Dimensionen der Recherche, Konzeption und Finanzierung. Wie eine Ein-Frau/Mann-Band zieht die Lecture Performerin zwischen Seminarräumen, Ausstellungshallen und Theaterbühnen umher, in der Erwartung, dass sich künstlerische Produktion, körperlich-gestische Präsenz, Bildungserlebnis, Informationsverarbeitung und Diskurskritik in der kompakten Darbietungsweise immer wieder aufs Neue zu einem alle Anwesenden aktivierenden Prozess verbinden. Ob dies gelingt, hängt nicht zuletzt von der institutionellen und diskursiven Rahmung eines solchen Wissensauftritts ab. Üblicherweise wird die Lecture Performance im Programmheft auch so genannt.

Vor einer Einordnung als künstlerische Ermöglichungspraxis, die in herrschende Wissensordnungen interveniert, und als bloße Unterwerfung unter neoliberale und universitäre Formatzwänge wie denen der TED Talks gilt es immer wieder, die Lecture Performance in ihren Konkretionen zu betrachten.

Eine pauschale Zurückweisung ist inzwischen, angesichts einer kaum noch überschaubaren Vielfalt ästhetischer Methoden und strategischer Inanspruchnahmen, unangebracht.

Die Autorin und Performerin Grada Kilomba kuratierte 2015/16 das Projekt »KOSMOS²« am Maxim Gorki Theater in Berlin, in dem geflüchtete Künstler/innen zu »artist talks« eingeladen waren, um ihnen auf diese Weise

Die Zeitschrift »Pop. Kultur und Kritik« analysiert und kommentiert die wichtigsten Tendenzen der aktuellen Popkultur in den Bereichen von Musik und Mode, Politik und Ökonomie, Internet und Fernsehen, Literatur und Kunst. Die Zeitschrift richtet sich sowohl an Wissenschaftler und Studenten als auch an Journalisten und alle Leser mit Interesse an der Pop- und Gegenwartskultur.

»Pop. Kultur und Kritik« erscheint in zwei Ausgaben pro Jahr (Frühling und Herbst) im transcript Verlag. Die Zeitschrift umfasst jeweils 180 Seiten, ca. 20 Artikel und ist reich illustriert.

»Pop. Kultur und Kritik« kann man über den Buchhandel oder auch direkt über den Verlag beziehen. Das Einzelheft kostet 16,80 Euro. Das Jahresabonnement (2 Hefte: März- und Septemberausgabe) kostet in Deutschland 30 Euro, international 40 Euro.

Gelegenheit zu geben, eine »kolonial geprägte« Wissensproduktion zu adressieren. »Das Zentrum der Wissensproduktion reproduziert konstant koloniale Perspektiven«, so Kilomba 2016 im Interview mit »Hinterland«, dem Magazin des Bayerischen Flüchtlingsrats, »und was wir außerhalb dieses Zentrums produzieren, ist dekolonial, eben mit dem Hauptaugenmerk auf ›Decolonizing Knowledge«.« Für Kilomba ist die Lecture Performance ein wichtiges Element bei der Konstruktion eines »hybriden Raums«, in dem alternative, marginalisierte und experimentelle Sprachen und Formate zusammengeführt werden. Zumindest potenziell dienen Prinzipien der Collage, des Mixens, des Zitats, des Samplings in dieser Vortragspraxis als Instrumente dekolonialer Kritik und der Reklamierung von Bühnen und Hörsälen.

Die Expertise für diese Techniken und Methoden findet Kilomba bei denjenigen, denen keine oder nur fremdbestimmte Bühnen demokratischer Öffentlichkeit zur Verfügung stehen. Die Lecture Performance bietet sich als Medium eines solchen Expert/innenwissens an, weil sie mobil und transportabel ist, auch von nur einer Person (vor)getragen werden kann und (in Kilombas Worten) das Wissen mit der Person, mit einer Biografie, mit Emotionalität verbindet – sie macht geflüchtete Menschen als Wissensproduzent/innen sichtbar, statt sie permanent darauf zu verpflichten, ihre Geschichte zu erzählen. In diesem Sinne kann die Lecture Performance, die sich in den vergangenen Jahren als offen und wandelbar erwiesen hat, als eine rebellische, kaum festlegbare, wendige Form angesehen werden, die diejenigen aufgreifen, denen andere Formate der Äußerung genommen wurden.

68

Vielleicht beweist sie sich gerade in der kritischen Beobachtung der Tendenz ihrer eigenen Akademisierung und Normalisierung, denn um als Form zu bestehen, das heißt: um zu vermeiden, Format zu werden, müssen gerade dort Anstrengungen unternommen werden, wo die Lecture Performance vermeintlich widerspruchsfrei in den Dienst einer emanzipativen Diskursivität gestellt wird. Wenn die Ermächtigung zum zeigenden Sprechen und sprechenden Zeigen in der Lecture Performance zu einer Art Sonderrhetorik für Subjekte wird, denen die Legitimität und Kompetenz zu sprechen ansonsten versagt bleibt, sollte man über neue Formen nachdenken. Andererseits ließe sich einwenden, dass Konventionen und Rituale des Bühnensprechens – vom Open Mike Contest bis zum TED Talk, von Karaoke bis Stadttheater – die Voraussetzung dafür sind, dass sich Artikulationsweisen überhaupt herausbilden. Eines darf man über die Lecture Performance in jedem Fall behaupten: In der Regel verlangt sie von ihrem Publikum, sich auf Themen, Materialien und deren Verknüpfungen einzulassen, die nur entfernt oder gar nichts mit dem zu tun haben, was einen gerade selbst so beschäftigt. ◆