

Die Wege, das Umherschweifen, die Begegnung - Territorien zwischen Ausstellung und Performance im öffentlichen Raum

Britta Peters, Leiterin Urbane Künste Ruhr, im Gespräch mit Dirk Baumann,
Dramaturg am Schauspiel Dortmund

Dirk Baumann: Bei den Skulptur Projekten Münster hast Du verschiedenste Formate kuratiert. Die meisten Arbeiten entstanden im öffentlichen Raum und nicht in klassischen Ausstellungs- oder Aufführungsräumen – die Künstler*innen und –gruppen konnten sich selbst für Orte entscheiden. Bei Urbane Künste Ruhr arbeitest Du ebenfalls viel im und mit dem öffentlichen Raum. Inwiefern ist es für Dich dabei wichtig, Künstler*innen und Werke ohne eine bestimmte Erwartungshaltung an ein Medium zu kuratieren?

Britta Peters: Ich arbeite immer sehr ortsspezifisch. Die Orte, Städte, Regionen geben dabei unterschiedliche Situationen vor: Münster ist beispielsweise ganz anders als das Ruhrgebiet. Die *Skulptur Projekte* finden nur alle zehn Jahre statt und das in dieser verhältnismäßig kleinen, sehr „lesbaren“ Stadt. Das Ruhrgebiet ist viel größer und heterogener. Ich versuche trotzdem mit dem „Ruhr Ding“ im Mai/Juni 2019 für acht Wochen ein regionsübergreifendes Format zu etablieren, das durch eine thematische Klammer zusammengehalten wird.

DB: Was ist das für eine thematische Klammer?

BP: Das Stichwort der ersten Ausgabe ist „Territorien“, es geht um das Verhältnis von Identität und Territorium. Einerseits hat das sehr viel mit der Region zu tun: 53 Städte, drei Verwaltungsbezirke und das berühmt-berüchtigte Kirchturmdenken, das leider sehr viel verhindert. Gleichzeitig ist die Ein- und Abgrenzung von Territorien ein großes, globales Thema: Im Frühjahr 2019, wenn die Ausstellung stattfindet, ist der Brexit vermutlich vollzogen – auch wenn ich das noch immer nicht hoffe –, und man kann gegenwärtig förmlich zugucken, wie die Grenzen überall wieder hochgezogen werden, wie die Identitären Bewegungen auf internationaler Ebene immer mehr Zulauf haben. Die künstlerischen Positionen dazu sind sehr unterschiedlich. Es geht mir nicht darum, dass die eingeladenen Künstler*innen wissenschaftlich-diskursiv das Thema durcharbeiten, sondern um gute Projekte, die man unter der Überschrift „Territorien“ auf interessante Weise lesen kann. Es wird zum Beispiel eine Performance-Arbeit von Alexandra Pirici geben, die in der Kokerei Hansa in Dortmund stattfindet. Dabei wird ein Hologramm eine Rolle spielen, das sie selbst nach einem eigentlich ganz alten Muster gebaut hat, ähnlich einer Laterna magica. Der Aufbau ist fast 3,50m

hoch, aus vier LED-Monitoren entsteht in der Mitte die Hologramm-Figur, die mit ein bis zwei Performer*innen korrespondiert. In dieser Arbeit geht es sehr stark um den Körper als Territorium, das Thema ist also weit gefasst.

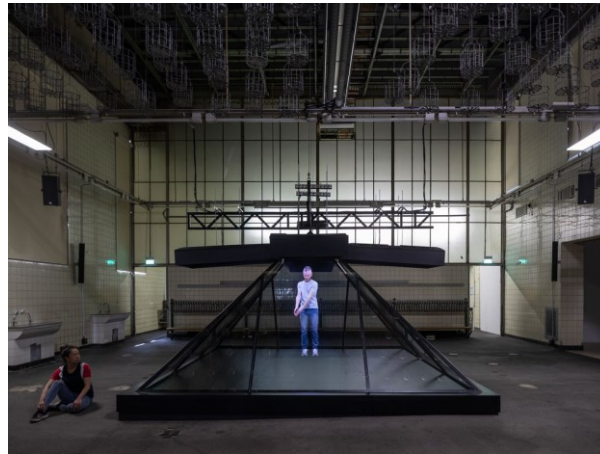


Abb. 1: Alexandra Pirici *Human Landscape* (2019).
Ongoing Action mit zwei Performer*innen. Urbane Künste Ruhr 2019

D.B.: Wie gehst du in Deiner kuratorischen Arbeit vor, auch jetzt bei Urbane Künste Ruhr – steht erst die/der Künstler*in, der Ort, das Werk fest und die anderen Dinge folgen? Oder ist es immer individuell?

B.P.: Das ist jedes Mal anders. Im Fall von Alexandra Pirici gibt das Hologramm bereits von der technischen Seite etwas vor, im öffentlichen Außenraum lässt es sich nicht sichtbar machen und der Aufbau ist dafür zu anfällig. In der Waschkaue der Kokerei Hansa erhält das Thema Körper, oder besser die Abwesenheit der Körper, dann eine perfekte Referenz, die Waschkaue war ja der Raum, in dem die Kumpel ihre Kleidung in Körben unter die Decke gezogen haben, ein Ort der Verwandlung des Körpers. Es gibt aber auch Projekte, wie das von Ivan Moudov, das wir hoffentlich in der Trauerhalle in Bochum umsetzen können: Als ich letztes Jahr in Bulgarien, in Sofia, war, gab es viele Gespräche darüber, dass die bulgarische Kunstszene kaum sichtbar ist, weil es keinen internationalen Austausch gibt. Traditionell gibt es noch nicht einmal einen bulgarischen Pavillon auf der Biennale in Venedig. Ivan Moudov hat sich in seiner künstlerischen Arbeit schon häufig mit dieser fehlenden Repräsentation beschäftigt, 2005 hat er beispielsweise in einem leerstehenden Bahnhof behauptet, dass dort ein Museum für zeitgenössische Kunst eröffnen würde. Das hat internationale Fachpresse angelockt, bestimmt 200 Leute, und die sahen – nichts. Aber es konnte bei der Gelegenheit gut darüber diskutiert werden, warum es ein solches Museum nicht gibt. Mittlerweile gibt es eins, allerdings erfüllt es die Erwartungen, die man an eine solche Institution haben kann, kein Stück. Jedenfalls haben Ivan und ich beschlossen im Ruhrgebiet den bulgarischen Nationalpavillon zu inszenieren, den es in Venedig nicht gibt – oder, wenn es im Jahr 2019 doch einen Pavillon in Venedig geben sollte, dann haben wir bei uns das Haupthaus und der Pavillon auf der Biennale wäre dann ein Satellit. Hier gibt es also ein klares Suchprofil: Wir brauchen ein Gebäude, das in etwa so aussieht wie ein bulgarischer Pavillon aussehen könnte. Und die Trauerhalle kommt dem sehr nahe, es ist ein Bauwerk aus den 1960ern mit sehr schönen

Glasfenstern und einer Betonkrone. Die Chancen stehen gut, dass wir diese Halle nutzen können, denn vom Friedhof selbst wird sie nur noch sehr selten gebraucht.



Abb. 2: Ivan Moudov *The Pavilion* (2019). Installation mit 23 Tonspuren.
Urbane Künste Ruhr 2019

D.B.: Wie würdest Du Deinen persönlichen Begriff von Kunst in Abgrenzung zum Theater versuchen zu definieren?

B.P.: Ich denke in Ausstellungsformaten. Innerhalb einer Ausstellung, gerade im öffentlichen Raum, kann es dabei sehr sinnvoll sein, bestimmte Kulturtechniken mit in den Fokus zu nehmen. Das ist dann vielleicht keine Kunst, die sich auf den kunstgeschichtlichen Raum bezieht, aber als Kulturtechnik trotzdem sehr interessant. Anselm Franke hat das im Haus der Kulturen der Welt in Berlin perfektioniert, in dem er zum Beispiel Videodokumentationen aus den 1970er Jahren über das Leben der Quallen neben ‚seriöse‘ künstlerische Arbeiten stellt. Und zwar ohne zu behaupten, dass sie Kunst wären – aber der Kontext macht die Zusammenstellung sehr wertvoll und fruchtbar. Diese Ansicht teile ich. Unterschiede zum Theater sehe ich vor allem in der Rezeption. Bei bildender Kunst ist man üblicherweise alleine, sehr subjektiv gelenkt und in der körperlichen Bewegung frei, sich so lange mit bestimmten Dingen zu beschäftigen wie man möchte. Bildende Kunst ist in der Regel kein zeitbasiertes Format, einmal abgesehen von den Ausnahmen, die genau diese Regel brechen und dadurch hervorheben. Wenn wir jedoch über Skulptur, Malerei oder Installationen nachdenken, dann folgt der/die Zuschauer*in seinem/ihrem eigenen Rhythmus und der eigenen Spur. Zugleich bedeutet das, dass es mehrere Perspektiven gibt, im Theater gibt es meist aber nur eine für jede*n Zuschauer*in, weil man auf einem bestimmten Platz sitzt.

D.B.: Worum geht es Dir bei der Kuratierung von Performances im Ausstellungskontext? Wie stehst du zum Vorwurf der Eventisierung wie ihn Jon McKenzie in „Perform or else“^[1] formuliert?

B.P.: Es gibt solch eine Tendenz auf jeden Fall. Umgekehrt gibt es aber auch viele Performancekünstler*innen, die grundsätzlich nicht auf Eröffnungen performen, um genau diese

Eventerwartung zu unterlaufen. Ich habe die letzten Jahre fast immer an Ausstellungsformaten im öffentlichen Raum gearbeitet, die über einen bestimmten Zeitraum andauern. Auch bei den Performances hat mich in diesem Zusammenhang vor allem das Moment der Dauer interessiert, mir geht es darum, dass sie zugänglich bleiben und keine einmalige „Aufführung“ sind.

Bei den *Skulptur Projekten* haben wir das sehr unterschiedlich gelöst: Alexandra Pirici hat eine delegierte Performance gezeigt [Anm.: *Leaking Territories*] mit einem Set an Performern, die während der erweiterten Öffnungszeiten des historischen Friedenssaals einen Loop performt haben.



Abb. 3 / 4: Alexandra Pirici *Leaking Territories* (2017). Performance.
Skulptur-Projekte Münster 2017

Xavier Le Roy hat zusammen mit Scarlett Yu versucht, eine Performance zu machen, die sich auf beliebig viele Körper und Orte verteilen kann [Anm.: *Still Untitled*]. Sie haben Workshops gegeben, an denen jede*r teilnehmen konnte und in denen sie die Teilnehmer*innen angelernt haben, bestimmte Aktionen zu entwickeln und durchzuführen. Diese Arbeit war im Stadtraum zum Teil nicht so präsent, wie sie hätte sein können, aber die Konzeption ist sehr interessant: Any time, any place. Le Roy ist von der Frage ausgegangen, wie er in Anbetracht des Ausstellungsfokus auf den Begriff Skulptur mit einer Skulptur konkurrieren kann, die 24 Stunden am Tag an einem Ort verfügbar ist. Er hat sich dann dazu entschieden, die Koordinaten von Ort und Zeit aufzulösen und die Performance immer und überall stattfinden zu lassen.



Abb. 5 / 6: Xavier Le Roy mit Scarlet Yu *Still Untitled* (2017).
Skulptur-Projekte Münster 2017, zu jeder Zeit, an jedem Ort

Gintersdorfer/Klaßen, die einen viel stärkeren Theaterbackground haben als Le Roy oder Pirici, stand für ihre Arbeit [Anm.: *Erniedrigung ist nicht das Ende der Welt*] das Theater im Pumpenhaus zur Verfügung, ein kleines Theater, wo man den ganzen Tag vorbeischaun und bei den Proben zusehen konnte. Jeden Tag außer montags gab es um 17 Uhr eine Performance mit wechselnden Performer*innen aus ihrem großen Netzwerk. Es gab Wiederholungen, Varianten, Experimente mit zum Teil neuer, zum Teil wiederkehrender Besetzung – auch das schafft eine Form von Dauer. Das hat erstaunlich gut funktioniert, es waren immer 250 Zuschauer*innen dabei. Und auch für die Performer hat es gut funktioniert, weil sie nicht unter einem Premierendruck standen.



Abb. 7: Monika Gintersdorfer/ Knut Klaßen *Erniedrigung ist nicht das Ende der Welt* (2017).
Skulptur-Projekte Münster 2017, Theater im Pumpenhaus Münster

Und schließlich gab es noch eine andere Form von performativer Arbeit, nämlich die von Ayşe Erkmen [Anm.: *On Water*]: Das war ein Steg, der knapp unter der Wasseroberfläche des Hafenbeckens installiert war. Es war eine sehr große Installation, die eigentlich unsichtbar war (am Ende mussten wir sie durch Absperrungen leider doch kenntlich machen), erst wenn die Besucher*innen den Steg betreten haben, wurde die Arbeit sichtbar. Das war eine Art „Performance

des Publikums“. Aber natürlich kann Dauer auch ein Problem sein, gerade ökonomisch, auch bei delegierten Performances, weil damit eine Form von Schichtarbeitern generiert wird. Das ist mir wohl bewusst.



Abb. 8: Ayse Ermen *On Water* (2017). Skulptur-Projekte Münster 2017, Stadthafen 1, Münster

D.B.: In „Texte zur Kunst“ hat Alexandra Pirici geschrieben, dass sie in Performances im Kontext der Bildenden Künste „großes Potential“ sieht, u.a. für „diversere, flexiblere Präsentationsformen“^[2]. Sie knüpft dieses Potential auch an die Wandlungsfähigkeit der Formate und postuliert dafür neue Bündnisse zwischen analog und digital, lebendig und nicht-lebendig, Objekt und Subjekt einzugehen, um nicht vom Markt vereinnahmt zu werden. Würdest Du dem zustimmen?

B.P.: Historisch gesehen schon. Performance war immer etwas, das auf dem Kunstmarkt selbst in direkter Form erst einmal nicht gelandet ist. Ende der 1960er, Anfang der 1970er gab es viele Performances, die dem breiten Publikum aber eher verborgen blieben. Das waren oft Gruppen von zehn oder 15 Künstler*innen wie etwa Trisha Brown, die auf die New Yorker Dächer gegangen sind und Performances veranstaltet haben. Aber natürlich hat sich das mittlerweile geändert, Performance ist nicht mehr ganz so fern vom Markt, auch die wenigen Dokumente aus den 1960er/70er Jahren werden hoch gehandelt. Und Tino Sehgal verkauft seine Arbeiten auch. Trotzdem ist Performance immer noch weiter weg vom Markt als Malerei oder andere materielle Formate, die einfach eine größere Bandbreite von Sammlern ansprechen. Es gibt zwar auch Sammler, die Performance-Kunst kaufen und über eine Performance-Sammlung verfügen, wie etwa die Sammlung Haubrok in Berlin, aber das ist ein sehr spezielles Profil. Alexandra Pirici verkauft ihre Arbeiten, auch Arbeiten im öffentlichen Raum, das ist sehr interessant. Gerade hat sie ein Werk, das sie für Stockholm entwickelt hat, an die schwedische Public Art Agency verkauft [Anm.: *Monument to Work*, 2016]. Dabei gibt es vertraglich geregelte und eingestellte Kosten für die Wiederaufnahme der Proben und es wird festgehalten, wann und wie häufig diese Arbeit gezeigt werden soll. Das ist eigentlich wie eine Arbeit, die man im Depot hat, und die unter bestimmten Bedingungen aus dem Depot herausgeholt werden kann.

D.B.: Einige Kritiker*innen wie Claire Bishop meinen, dass Künstler*innen wie Xavier Le Roy oder Tino Sehgal ihre Kunst erst Recht dem Markt Preis geben, wenn sie mit Performer*innen arbeiten, die dafür in prekären Verhältnissen angestellt sind und/oder auch noch Persönliches Preis geben. Etwas wie eine künstlerische Aura der Präsenz der Künstler*in entfällt wie sie z.B. bei Performances von Marina Abramović gegeben ist, wenn sie eine Performance selbst ausführt. Bei delegierten Performances sieht das Publikum vermeintlich unbekannte Performer. Was ist für Dich bei solchen Arbeiten, die Claire Bishop als „delegierte Performances“^[3] bezeichnet, das Kunstwerk – die individuelle Performance, die individuellen Performer*innen, die Bewegungen losgelöst vom Körper oder schlichtweg die Idee?

B.P.: Die Frage habe ich mir tatsächlich noch nie gestellt, aber ich denke, das ist von Künstler*in zu Künstler*in unterschiedlich. Für mich ist das Kunstwerk der Moment, dem ich beiwohne. In anderen Fällen ist es sicher stärker die Idee, wie etwa im Falle von Martin Creeds *The Lights off*. Das ist einfach ein großer dunkler Raum, in dem das Licht aus ist. Das ist schon witzig im Rahmen einer Ausstellung, ist aber auch irgendwie ein One-Liner. Trotzdem ist die Arbeit interessant, weil sie auf philosophischer Ebene genau die Fragen formuliert, die Du mir gerade gestellt hast.

Und was die Frage nach den Performer*innen-Honoraren betrifft würde ich sagen, da geht es als Künstler*in oder Kurator*in darum, mit den Performer*innen Arbeitsbedingungen auszuhandeln, die nicht so prekär sind. Gut bezahlt heißt, dass der Stundenlohn bei 30/40 Euro liegen sollte. Und wenn jemand, der/die als delegierte*r Performer*in gearbeitet hat, eine eigene Performance macht, steht dem ja auch nichts im Wege – er/sie ist ja nicht auf das Dasein als delegierte*r Performer*in festgelegt oder auf den Körper ohne Persönlichkeit. Ich würde das nicht so dogmatisch betrachten, es kommt immer darauf an, wann wer wie mit seinen/ihren Leuten zusammenarbeitet. Ich weiß beispielsweise, dass Alexandra Pirici in Berlin gerade eine Arbeit gemacht hat [Anm.: *Aggregate*, 2017], bei der es wesentlich mehr Performer*innen als Zuschauer*innen gab. Sie hätte denen gerne mehr gezahlt als sie letztlich konnte. Als Ausgleich hat sie einen Vertrag aufgesetzt, der erklärt, dass die Performance Gemeinschaftseigentum ist, d.h. wann immer diese Arbeit gezeigt wird, bekommen alle beteiligten Performer*innen einen bestimmten Anteil an den Bedingungen, die Alexandra selbst für die Wiederaufführung aushandelt.

D.B.: Eine Schwierigkeit bei transmedialem Kuratieren ist ja meistens, eine gleichberechtigte Verbindung zwischen den Werken zu schaffen. Wie begegnest du den Herausforderungen verschiedener Zeitregime, wenn du Live-Arbeiten und objekthafte Kunst kuratierst? Versuchst Du ein dramaturgisches Gesamtnarrativ zu spannen, dem das Publikum folgt oder setzt Du eher auf die Autonomie der Besucher?

B.P.: Das kommt immer sehr darauf an. Ich halte wie gesagt sehr viel von der Autonomie eines Publikums, das selbst über Zeitpunkt, Dauer und Ort der Betrachtung von Werken entscheidet. Gleichzeitig finde ich es wichtig, dass es nicht zu viele Projekte in einer Ausstellung gibt. Die Skulptur Projekte waren zum Beispiel auf 35 Arbeiten beschränkt. Wichtig ist auch, dass die einzelnen Arbeiten in sich eine gewisse Form von Komplexität haben: Das sind Einzelpositionen in einem Gruppenzusammenhang – das macht es interessant, weil man die Arbeiten aufeinander

beziehen kann. Im Ruhrgebiet ist das ungleich schwieriger. Auch hier haben wir uns auf 20 Projekte beschränkt, aber es wird kaum jemand schaffen, alles an einem Tag zu sehen. Das versuchen wir über die Ausstellungsdauer von acht Wochen zu kompensieren. Außerdem geht es mir nicht nur um die Kunst, sondern auch um den Raum dazwischen, die Wege, die Begegnungen. Kunst im öffentlichen Raum funktioniert ja als Wahrnehmungsverstärker und mit dieser verschärften Wahrnehmung nimmt man auch die Wege zwischen den Kunstwerken anders wahr: Plötzlich steht alles unter Kunstverdacht.



Abb. 9: Stefan Marx *Another Weekend* (2019). Wandmalerei. Burgwall, Dortmund. Urbane Künste Ruhr 2019

Abb. 10: Sam Hopkins *Die Dauercamperin* (2019). Installation.
Urbane Künste Ruhr 2019

D.B.: Einige Vertreter*innen der Bildenden Künste wie zum Beispiel Dorothea von Hantelmann arbeiten derzeit an der Schaffung einer neuartigen Institution zwischen Black Box und White Cube, die flexibel auf verschiedenste Kunstformate reagieren kann und möglichst hierarchiefrei sein soll, was die Formate betrifft. Was hältst du von solchen Projekten wie *The Shed*^[4]? Gibt es für dich einen idealen Raum für transmediales Kuratieren oder muss man den immer wieder neu aushandeln?

B.P.: Ich finde das ein interessantes Konzept, könnte mir aber vorstellen, dass bestimmte institutionskritische Arbeiten, die gerade mit dem Konventionsbruch zu arbeiten versuchen, in einer solchen Institution nicht mehr funktionieren. Es gab mal ein Konzept in den 1970ern, das hieß „Das Museum der Zukunft“^[5], da sollte ein Swimming Pool integriert werden. Da ist interessant, gleichzeitig ist man da dann schnell bei einem „Event-Schuppen“. Grundsätzlich finde ich aber alles gut, was unterschiedliche Öffentlichkeiten miteinander in Berührung bringt, gerade in einer Zeit, in der sich die Öffentlichkeit immer weiter in Filterblasen separiert. Eigentlich ist der *Fun Palace* von Cedric Price^[6] die Mutter all dieser Konzepte und Ideen.

D.B.: Bei Urbane Künste Ruhr arbeitest Du in und für 53 Städte – eine sehr dezentrale Arbeit. Wie schaffst Du Verbindungen, möglicherweise auch auf transmediale Weise?

B.P.: Das hat mir lange schlaflose Nächte bereitet. Irgendwann kam ich auf die Idee, dieses strukturelle Problem direkt zum Thema zu machen, weil es auch viel mit der Frage nach Territorien zu tun hat. Bewegung stellt ja erst einmal eine Form von Offenheit dar, wenn man darin die Möglichkeit des Verlaufs oder das Herumschweifen mit einkalkuliert – metaphorisch betrachtet ist

sie das Gegenbild zu Strömungen wie den Identitären, die von einer statischen Wurzel ausgehen. Gleichzeitig bin ich persönlich eine absolute Fahrradfahrerin, ich versuche also die Möglichkeit zu eröffnen, dass man viele Projekte mit dem Fahrrad erreichen kann, sich Fahrräder ausleihen, sie mit in die Bahn nehmen kann usw. Alle Orte sind so ausgewählt, dass sie mit öffentlichen Verkehrsmitteln erreicht werden können. Daneben wollen wir auch großflächig mit verschiedenen Vereinen und Institutionen zusammenarbeiten, angefangen bei den Stadtbüchereien über die Volkshochschulen bis zu Fußball- und Sportvereinen. Wir laden sie ein zu so genannten „Irrlichter-Touren“, ein Format, bei dem sich ca. zehn Leute zusammenfinden und es einen Mediator*in gibt. Diese Gruppe macht sich gemeinsam auf den Weg und besucht ein oder zwei Projekte, je nachdem, wie viele sie zeitlich schaffen. Ein wichtiger Teil ist dabei eben auch der Weg, die Idee von Bewegung und nicht nur das Ziel. Außerdem sind die Touren ein Begegnungsraum mit anderen Interessierten. Ich stelle mir das so vor, dass die Gruppen, die einmal zusammen unterwegs waren, nochmal eine gemeinsame Tour starten – oder es finden sich verschiedene Gruppen zusammen.

D.B.: Warum glaubst Du sind Museen und Galerien offener für neue Formate wie Live-Arbeiten als Theaterräume? Hat das etwas mit Sehgewohnheiten oder unterschiedlichen Traditionen zu tun?

B.P.: In der bildenden Kunst spielt das seit den 1960er/70er Jahren eine große Rolle. Ich weiß gar nicht, ob das Theater dem so abgeneigt ist? Im Programm der Ruhrtriennale finden sich auch Stücke, die sechs Stunden dauern [Anm.: *Diamante. Die Geschichte einer Free Private City. Mariano Pensotti/Grupo Marea*]. Gerade in den großen Industriehallen hier gibt es Theaterformen, bei denen sehr viel von dem, was ich als eher typisch für die bildende Kunst beschrieben habe, wie die Wahl des eigenen Standorts oder die Bewegung durch den Raum, eine große Rolle spielt. Aber klar, das klassische Theater, das um 19:30 Uhr anfängt und um 22 Uhr zu Ende ist und in dem man erwartet, dass die Schauspieler*innen alles geben, hat eine andere Tradition.



Abb. 11: Köken Ergun *Binibining Promised Land* (2019). Mehrkanal Videoinstallation. Cafe Baumstr. Essen. Urbane Künste Ruhr 2019

D.B: Institutionen der darstellenden Künste nähern sich in den vergangenen Jahren auch Produktions- und Rezeptionsweisen der bildenden Kunst an: Zuschauer*innen werden

individualisiert, können autonom eine eigene Narration suchen etc. Wenn Du Dir vom Theater etwas wünschen würdest, was wäre das?

B.P. Was mich am Theater richtig nervt, ist die ausgestellte politische Haltung. Im Theater empfinde ich eine große Diskrepanz zwischen der Verkündung der Weltrevolution bei der Vorstellung am Abend und dem Danach, wenn alle in ihre BMWs steigen und nach Hause fahren. Ich finde das eine sehr nach außen getragene Radikalität, die aber nicht wirklich radikal und zu Ende gedacht ist. Deshalb finde ich die bildende Kunst – auch wenn sie manchmal etwas dröger daherkommt – in ihren Grundgedanken, ihrem Reflexionsniveau und in ihrem Humor komplexer. Ich empfinde mich selbst auch als sehr politischen Menschen, aber ich rechne nicht damit, dass irgendetwas, was ich heute Abend mache, morgen die Welt verändert. Das ist das, was mir das Theater zu suggerieren versucht. Kunst ist ein eher schwerfälliges Medium, aber sie verändert die Wahrnehmung der Menschen, die mit ihr zu tun haben, ihre Sensibilität für ästhetische, strukturelle und soziale Gefüge, das Bewusstsein für konkrete politische Gemengelagen – und die Welt am Ende natürlich auch.



Abb. 12: Suse Weber *Betonoper: Die Taube* (2019). Emblematische Skulptur, performative Installation. Urbane Künste Ruhr 2019

Das Gespräch wurde im Sommer 2018 geführt und zuerst auf der Website von Urbane Künste Ruhr veröffentlicht, siehe: <https://www.urbanekuensteruhr.de/de#/detail/kammerspiel/ploetzlich-steht-alles-unter-kunstverdacht>, 10.6.19

Mit freundlicher Genehmigung von Britta Peters und Dirk Baumann und mit herzlichem Dank an die Kolleginnen des Archivs der Skulptur Projekte Münster.

- [1] Jon McKenzie. *Perform or Else: From Discipline to Performance*. Abingdon 2001.
- [2] Alexandra Pirici. "Performance as Conjuring/ Performance als Beschwörung", in: *Texte zur Kunst* H. 110 "Performance Evaluation". Juni 2018: 74–79.
- [3] Claire Bishop. "Delegated Performance: Outsourcing Authenticity", in: *October* 102, Vol. 140, Spring 2012: 91–112.
- [4] *The Shed* ist ein vor kurzem in New York eröffnetes, neu gebautes Kunstzentrum, das von Diller Scofidio + Renfro entworfen und geplant wurde, siehe: <https://dsrny.com/project/the-shed>.
- [5] Siehe: Gerhard Bott (Hg.). *Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*. Köln 1970.
- [6] Siehe dazu u.a.: Tanja Herdt: *Die Stadt und die Architektur des Wandels: Die radikalen Projekte des Cedric Price*, Zürich 2017 sowie der Beitrag von Barbara Büscher in dieser Ausgabe.

Bildnachweise

- Abb. 1: Alexandra Pirici *Human Landscape* (2019). Ongoing Action mit zwei Performer*innen. Performt von: Fang-Yu Sen, Liliana Ferri, Eduard Gabia (Hologramm). Kokerei Hansa, Dortmund. Urbane Künste Ruhr 2019. Fotografie Ó Henning Rogge/ Urbane Künste Ruhr.
- Abb. 2: Ivan Moudov *The Pavilion* (2019). Installation mit 23 Tonspuren. Trauerhalle Havkenscheid, Bochum. Urbane Künste Ruhr 2019. Fotografie ÓHenning Rogge/ Urbane Künste Ruhr.
- Abb. 3 / 4: Alexandra Pirici *Leaking Territories* (2017). Performance. Skulptur-Projekte Münster 2017, Friedenssaal im Historischen Rathaus Münster. Creditline: alexpirici@gmail.com. Foto: LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster/ Skulptur Projekte Archiv/ Henning Rogge.
- Abb. 5 / 6: Xavier Le Roy mit Scarlet Yu *Still Untitled* (2017). In Zusammenarbeit mit Alexander Achour, Susanne Griem, Zeina Hanna, Sabine Huzikiewiz, Laura Mareen Lagemann, Alexander Rütten, Imin Tsao mit Unterstützung von Le Kwatt. Skulptur-Projekte Münster 2017, zu jeder Zeit, an jedem Ort. Creditline: Illusion & Macadam, xlr@illusion-macadam.fr. Foto: LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster/ Skulptur Projekte Archiv/ Henning Rogge.
- Abb. 7: Monika Gintersdorfer/ Knut Klaßen *Erniedrigung ist nicht das Ende der Welt* (2017). Skulptur-Projekte Münster 2017, Theater im Pumpenhaus Münster. Creditline: mg@gintersdorferklassen.org; kk@gintersdorferklassen.org. Foto: LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster/ Skulptur Projekte Archiv/ Henning Rogge.
- Abb. 8: Ayse Ermen *On Water* (2017). Seefracht-Container, Stahlträger, Gitterroste, 6400 x 640m (Lauffläche). Skulptur-Projekte Münster 2017, Stadthafen 1, Münster.
Creditline: Barbara Gross Galerie, contact@barbaragross.de. Foto: LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster/ Skulptur Projekte Archiv/ Henning Rogge.
- Abb. 9: Stefan Marx *Another Weekend* (2019). Wandmalerei. Burgwall, Dortmund. Urbane Künste Ruhr 2019. Fotografie ÓHenning Rogge/ Urbane Künste Ruhr.
- Abb. 10: Sam Hopkins *Die Dauercamperin* (2019). Installation, Produktion: Jens Mühlhoff. Parkplatz neben dem ehemaligen Hoesch-Verwaltungsgebäude Dortmund. Urbane Künste Ruhr 2019. Fotografie ÓHenning Rogge/ Urbane Künste Ruhr.
- Abb. 11: Köken Ergun *Binibining Promised Land* (2019). Mehrkanal Videoinstallation. Cafe Baumstr. Essen. Urbane Künste Ruhr 2019. Fotografie ÓHenning Rogge/ Urbane Künste Ruhr.
- Abb. 12: Suse Weber *Betonoper: Die Taube* (2019). Emblematische Skulptur, performative Installation. Stellwerkhaus Colosseum Westpark Bochum. Urbane Künste Ruhr 2019. Fotografie ÓHenning Rogge/ Urbane Künste Ruhr.