

Rainer Fuchs / The Visitor as Performer

Manfred Gröbl's performances take place outside the actual event programme. They are not announced and utilise the social bustle at an opening for silent and unspectacular intervention. Work starts for Gröbl's protagonists when the curators and organisers think they have finally done everything and can give the field over to the public. They turn up as the other visitors are arriving, distribute themselves individually around the space and take up a pre-directed formation, their poses and direction of gaze oriented towards one another. Like a frozen ballet in the midst of the crowd, they create an imaginary geometric and hermetic field within the space. If the exhibition space is filled with people, the complete structure of the performance is not necessarily perceptible in the turmoil. Only as the space gradually empties during and towards the end of the opening does the field of performers become clearly apparent to the more tenacious of the visitors. Gröbl's black clad performers are at once a part of the visiting public as well as its interpreters. As their appearance does not belong to the official programme, they act out the role of a public, albeit an instructed public, behaving in an appropriately arty way. It is exactly their studied inconspicuousness, their tranquillity and stillness amid what is usually hectic activity, which makes them appear conspicuous. And irritation as potential for insight arises not where the others see themselves as confirmed and reflected but where the staged inactivity and motionlessness of the one counterchecks the pains to act and the need for status of the other and calls it into question. Gröbl's work provides a metaphorical mirror for the opening then, inverting it into a performance of itself. Transforming an opening taking place in the forefield and context of art into a covert performance for which the exhibition, that is to say the actual art event, is in turn only an initiating framework, represents the inversion of values and conventions into their opposites. Opposing and reciprocal relationships fundamentally characterise Gröbl's work: their conspicuousness increases with the gradual disappearance of the visitors and the work becomes more compact and complete with the passage of time. What at first might appear as a scenario of scattered and lost individuals in the middle of a homogenous crowd, eventually reveals itself to be a clearly structured and stabile grouping in contrast to the fluctuating number of visitors. That time is flying past is made evident in the static and stabile structure created and held by the performers. Through their silence alone they make the clamorous scenery of sound appear to be a series of communication acts, each overlapping and smothering the other. Nevertheless, they do not represent the loss of speech and icy quiet but their silence in contrast appears to be an eloquent silence above the prattling activity of the others. The artist contrives system description and interpretation through the choreographically calculated undermining of behavioural conventions, whereby the self-empowerment to participate in the exhibition activity is one of the most serious deviations and break with taboos in the art industry. The art industry justifies its evaluation of quality standards and thematic control primarily through mechanisms of delimitation and exclusion though, as well as through mainly unspoken but constantly scrutinized purity regulations. Elitism and a stringent concept of inclusion or rather exclusion of protagonists and their positions is typical for all segments of the art industry, the discursive and involved as much as the traditionalist and conservative. Not waiting until one is let or invited in but through the evasion of these initiation rites actually calling them into question and putting them up for discussion is to venture an essentially forbidden and unwelcome advance and – outside formal competition - to reflect the competitive system of the art and exhibition industry. Gröbl's reflexive art utilises the institutions without any prior arrangement with them or without being invited by them to do so. In this he meets with a basic prerequisite for art critical of institutions, a prerequisite which has mostly been ignored by its so-called representatives since the 1980s, namely to differentiate between complicity and intervention. Indeed it was the consistent disregard of the conditions for participation in the art industry which made the universally valid inconsistencies of compromises and contradictions within the art industry apparent. A deliberately artless gesture is not used as criticism of an aural and elevated art, but rather nothing short of a reversal of this already conventional strategy of subversion is applied: namely the permeation of the banal with art, that is to say marking of the extra-artistic framing occurrence of the opening with a definitely artistically structured action and the effected transformation of the opening into an artistic event. Subversion is not achieved by attacking artistic norms through anti-art here but on breaking the art industry's rules of behaviour through art. The role devised by Gröbl for the actors as performing visitors and their relationship to the rest of the public can be put on a line of tradition whose paradigmatic expression is in the 'untitled events' put on at Black Mountain College under John Cage's direction in the early 1950s. In contrast to contemporary theatrical tradition, Cage's actors did not use their bodies to simulate the bodies and play out actions of fictitious characters but instead to set real people and concrete actions in real space, resulting in a change in the audience's role. One had to follow several different actions performed concurrently in different parts of the space so that one could also perceive the other spectators continually and thus became not just a observer of the performance but also of the other members of the audience. To see the other spectators as actors in one's own observation logically means also to recognise oneself as an actor for the other spectators. This, as well as the fact of finding oneself in a space with the performers, intensified the personal experience of the spectator as an actual member of the cast. 1) Gröbl updates and radicalises the historic position in that

he installs his actors quasi incognito, leaving any conviction in public to be part of a piece completely open. He forms his actors like a draught score spanning space within whose framework the public moves and – whether consciously or unconsciously – plays out its own piece or just plays itself. Gröbl's choreography offers an intelligible stage without a focal point on which the actual performance is acted out by the visitors. Whilst in the theatre actors move or speak in front of a usually still, seated audience, here it is the reverse: the audience acts and communicates 'in front of' or between dumb actors. The principle of reciprocity therefore peaks in the complimentary interplay of visitor as actor and actor as visitor. Gröbl's silent and frozen dancers act equally out of distance and connexion, they permit unhindered movement between them and yet brace a spatial field nobody can escape. Space is not defined as an insular fact as a result but rather as transparent potential, that is to say as a precisely located and balanced phenomena which is nevertheless based on penetrability and exchange. This construction of persons spanning the space can therefore also be understood as an allusion to the exhibition space or rather to the art business as a sealed space which is nevertheless interwoven variously to the real social exterior space. Whoever believes he is leaving social reality when visiting an exhibition then, is simply stepping into a further field of this reality, one which is, moreover, its reflection space. He moves inside levels of reality and experience which are linked one another, even if these links appear to be loose or even invisible at first sight. Gröbl's art deals first and foremost with such comprehensive interconnections. The visitors as the actual mediators between the everyday and art world, between social exterior space and the inner world of the art business become leitmotifs for disturbing relationships. And Gröbl's actors create a kind of spatial 'threshold' pushed into the space itself, which is continuously crossed by these visitors, whether they notice it or not, as if to demonstrate the unavoidable ideological dovetailing of spaces and fields with different connotations as an inescapable, omnipresent and permanent occurrence. That exhibition openings, no matter how unique they may be, are basically nothing other than a repetition of the same when seen under the aspect of the ritualistic, also appears to find confirmation in the fact that the same performance is given at different exhibition venues far apart from one another. Rituals notoriously do not limit themselves to religious spheres nor to communication with celestial powers but mark out the regulatory mechanisms of the secular world, too. "Alles was 'blind' akzeptiert und 'tradionalisiert' wird, kann als heilig betrachtet werden" (Everything which is 'blindly' accepted and 'tradionalised' can be viewed as holy). 2) The exhibition opening, with its conventionalised and standardised activities in which forms of social communication and distinction represent and perpetuate themselves, numbers among the secular rituals. And like other rituals it creates an opportunity simply to simulate intentions and feelings, that is to say to simultaneously behave sympathetically and detachedly. „Das Ritual ist nicht ‚freier Ausdruck von Geföhlen‘, sondern eine disziplinierte Wiederholung der ‚richtigen Einstellung‘" (The ritual is not the 'free expression of feelings' but instead a disciplined repetition of the 'right attitude'). 3) „Positiv ermöglicht sie (die Distanzierung, Anm.d. Verf.) die kulturelle Entwicklung des Symbolischen. In einem negativen Sinn aber trögt Distanzierung zu Heuchelei und Untergrabung transparenter Wahrhaftigkeit bei.“ (Positively it [detachment] allows for the cultural development of the symbolic. In a negative sense, however, detachment contributes to hypocrisy and the undermining of transparent truth). 4) The ritual therefore possesses an ambivalent potential: it manages, as a community-building activity, to integrate the individual in marked stages of life and as relief provides the condition for a successful public and social life, but also carries within itself the danger of the petrification and constriction of this life. In parity with evolutionary processes, rituals served and serve to naturalize history and immunize power. The detachment, formalisation and repetition of gestures and behavioural patterns inherent in the ritual of an exhibition opening finds a sort of metaphorical pendant in Gröbl's choreographic formation, and a perception trap. The motifs of detachment, the module-like repetition, are represented in a summarily closed circular and petrified movement through the paradoxical figure of the motionless, silent dance and the concurrently multiplied actor in space. The ritual as a repetitive action frozen in convention, is caught as a silent exercise already prescribed and is visualised in Gröbl's real-symbolic coordination system. To treat the snares of a ritual inside a ritual and to do this in the form of a ritualistic gesture, namely that of performing a suspended dance, appears to be like implanting a consciousness promoting mirror into a game which has almost totally lost sight of itself.

1) For the "untitled events" by John Cage see: Erika Fischer-Lichte: Grenzgänge und Tauschhandel – Auf dem Wege zu einer performativen Kultur, in: Performanz - Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften (Pub.: Uwe Wirth), Frankfurt am Main 2002, pp. 277- 300

2) Stanley J. Tambiah: Eine performative Theorie des Rituals, in: Performanz, see quot. 1), pp. 210-242, p. 216

3) *ibid.*, p. 221

4) *ibid.*, p. 220

Rainer Fuchs / The Visitor as Performer

Manfred Grübels Performances finden außer Programm statt. Sie sind unangemeldet und nutzen den gesellschaftlichen Trubel der Vernissagen für lautlos-unspektakuläre Interventionen. Wenn die Kuratoren und Veranstalter meinen, endlich alles getan zu haben, um der Öffentlichkeit das Feld überlassen zu können, beginnt für Grübels Protagonisten die Arbeit. Sie tauchen auf, wenn auch die anderen Besucher kommen, verteilen sich einzeln im Raum und formieren sich nach vorgegebener Regie, einander durch Körperstellung und Blickrichtung zugewandt. Wie ein erstarrtes Ballett in der bewegten Menge spannen sie dabei ein imaginäres, geometrisch in sich geschlossenes Feld im Raum auf. Sind die Ausstellungsräume mit Menschen gefüllt, ist im Trubel des Geschehens die Gesamtstruktur der Performance nicht unbedingt wahrnehmbar. Erst wenn sich im Laufe und mit dem Ende der Vernissage der Raum allmählich wieder leert, zeichnet sich für die Ausdauernden unter den Besuchern das Feld der Performer deutlich ab. Grübels schwarz gekleidete Akteure sind sowohl Teil der Besucheröffentlichkeit als auch deren Interpreten. Weil ihr Auftritt nicht zum offiziellen Programm gehört, agieren sie aus der Rolle des Publikums, allerdings eines instruierten Publikums, das sich kunstmäßig verhält. Gerade ihre gesuchte Unauffälligkeit, ihre Ruhe und Unbeweglichkeit inmitten des meist hektischen Getriebes lassen sie auffällig erscheinen. Und Irritation als erkenntnisstiftendes Potenzial stellt sich dort ein, wo sich die anderen in ihrem Gegenüber nicht bestätigt und gespiegelt sehen und die inszenierte Inaktivität und Bewegungslosigkeit der einen das Handlungsbemühen und Geltungsbedürfnis der anderen konterkarieren und fragwürdig erscheinen lassen. So geraten durch Grübels Konzept jene Ausstellungsveranstaltungen, die sich in Sicherheit wiegen, Interpretationen in Form von Kunst zu vermitteln, ihrerseits unversehens in den Status interpretationswürdiger Angelegenheiten. Grübels Arbeit bildet also einen metaphorischen Spiegel für die Vernissage, verkehrt sie diese doch in eine Performance ihrer selbst. Eine im Vor- und Umfeld der Kunst stattfindende Eröffnungsveranstaltung in eine verdeckte Performance zu verwandeln, für die dann die Ausstellung, also das eigentliche Kunstereignis, nur den anstoßgebenden Rahmen abgibt, bedeutet, Wertigkeiten und Konventionen ins Gegenläufige zu wenden. Gegenläufige Beziehungen charakterisieren grundsätzlich Grübels Arbeit: Denn deren Sichtbarkeit verstärkt sich mit dem allmählichen Verschwinden der Besucher, und im Verstreichen der Zeit verdichtet und erfüllt sich das Werk. Was zunächst wie ein Szenario versprengter und verlorener Einzelposten inmitten einer homogenen Menge erscheinen mag, entpuppt sich letztlich als klar strukturiertes und stabiles Gruppengebilde gegenüber einer fluktuierenden Zahl von Besuchern. Dass die Zeit verrinnt, erweist sich gerade an der statisch-stabilen Struktur, die von den Performern aufgebaut und gehalten wird. Allein durch ihre Sprachlosigkeit lassen sie die lärmende Geräuschkulisse als Folge einander überlagernder und auslöschender Kommunikationsakte erscheinen. Sie repräsentieren dennoch nicht Sprachverlust und eisiges Verstummen, sondern ihre Stille erscheint im Gegenteil wie ein beredtes Schweigen über das geschwätzige Treiben der Anderen. Systembeschreibung und -interpretation bewerkstelligt der Künstler durch choreografisch kalkuliertes Unterlaufen von Sollhandlungen und Verhaltenskonventionen, wobei die Selbstermächtigung zur Teilnahme am Ausstellungsgeschehen zu den gravierendsten Abweichungen und Tabubrüchen im Kunstbetrieb zählt. Rechtfertigt dieser seine Evaluierung von Qualitätsstandards und Themenführerschaften doch primär durch Abgrenzungs- und Ausschließungsmechanismen, sowie durch meist unausgesprochene, aber stets penibel überwachte Reinheitsgebote. Elitarismus und ein stringentes Konzept der Einbeziehung bzw. Ausgrenzung von Akteuren und ihren Positionen kennzeichnet alle Segmente des Kunstbetriebes, die traditionalistisch-konservativ ausgerichtet sind ebenso wie die diskursiv engagierten. Nicht erst zu warten, bis man vorgelassen und eingeladen wird, sondern unter Umgehung dieser Initiationsriten diese auch gleich selbst in Frage und zur Diskussion zu stellen, bedeutet, einen im Grunde unerlaubten und unerwünschten Vorgriff zu wagen und – außer Konkurrenz – eine Bespiegelung des Konkurrenzsystems ‚Kunst- und Ausstellungsbetrieb‘ vorzunehmen. Grübels institutionsreflexive Kunst nutzt die Institutionen, ohne sich vorher mit ihnen zu arrangieren oder von ihnen bestellt zu sein. Damit löst er eine grundlegende Voraussetzung institutionenkritischer Kunst ein, die von den meisten ihrer Vertreter seit den 80er Jahren missachtet wurde: nämlich Komplizenschaft und Intervention voneinander zu trennen. Erst die konsequente Missachtung kunstbetrieblicher Teilnahmebedingungen vermag die allseits geltenden Inkonsequenzen kunstbetrieblicher Kompromisse und Widersprüche zum Vorschein zu bringen. Zur Anwendung kommt dabei nicht die absichtlich kunstlose Geste als Kritik an auratisch abgehobener Kunst, sondern geradezu die Verkehrung dieser bereits konventionellen Strategie der Subversion: die Durchdringung des Banalen mit Kunst, d. h. das Markieren des außerkünstlerischen Rahmengeschehens der Eröffnung durch eine ohne Zweifel künstlerisch strukturierte Aktion, und die damit bewirkte Verwandlung der Vernissage in ein Kunstereignis. Subversion gelingt hier also nicht im Attackieren künstlerischer Normen durch Antikunst, sondern in der Verletzung kunstbetrieblicher Verhaltensregeln durch Kunst. Die von Grübel initiierte Rolle der Akteure als performende Besucher und ihr Verhältnis zum Publikum lassen sich in eine Traditionslinie stellen, die ihre paradigmatische Ausprägung in den „untitled events“ besitzt, die unter John Cages Anleitung in den frühen

50er Jahren am Black Mountain College aufgeführt wurden. Entgegen der zeitgenössischen Theatertradition verwendeten Cages Akteure ihre Körper nicht, um die Körper fiktiver Figuren und deren Handlungen zu simulieren und zu spielen, sondern um als reale Personen konkrete Handlungen im realen Raum zu setzen, wodurch sich auch die Rolle des Publikums veränderte. Man hatte sein Augenmerk auf mehrere unterschiedliche, gleichzeitig an verschiedenen Stellen im Raum vorgeführte Aktionen zu richten, sodass man immer auch die anderen Zuschauer als Teil dieser Handlungen wahrnehmen konnte, also zu einem Beobachter nicht nur der Darbietungen sondern auch der anderen Beobachter wurde. Die anderen Besucher in der eigenen Beobachtung als Akteure zu sehen, bedeutete konsequenterweise auch, sich selbst als von anderen beobachteter Akteur zu erkennen. Dies, sowie die Tatsache, sich im selben Raum mit den Performern zu befinden, verstärkte die Selbsterfahrung der Betrachter, reale Mitspieler zu sein.¹⁾ Gröbl aktualisiert und radikalisiert diese historische Position, indem er seine Akteure quasi inkognito einsetzt und die Gewissheit des Publikums, einem Stück beizuwohnen, überhaupt offen lässt. Er formiert seine Akteure wie eine raumgreifende Partitur, in deren Rahmen sich das Publikum bewegt und – ob bewusst oder unbewusst – sein eigenes Stück bzw. sich selbst darin spielt. Gröbls Choreographie offeriert eine brennpunktlose intellegible Bühne, auf der das eigentliche Schauspiel von den Besuchern aufgeführt wird. Während im Theater die Akteure vor dem gewöhnlich still sitzenden Publikum sich bewegen bzw. sprechen, ist es hier umgekehrt: Das Publikum agiert und kommuniziert „vor“, bzw. zwischen stummen Akteuren. Das Prinzip der Gegenläufigkeit gipfelt also im komplementären Spiel der Besucher als Akteure und der Akteure als Besucher. Gröbls stumme und starre Tänzer handeln von Distanz und Verknüpfung gleichermaßen, sie lassen ungehinderte Bewegungen zwischen sich zu und spannen dennoch ein räumliches Feld auf, dem keiner entkommen kann. Raum wird dabei nicht als abgeschottetes Faktum, sondern als transparentes Potenzial, d. h. als ein zwar präzise verortetes und ausgelotetes, dennoch auf Durchlässigkeit und Austausch basierendes Phänomen definiert. Damit lässt sich dieses raumgreifende Konstrukt aus Personen letztlich auch als eine Anspielung auf den Ausstellungsraum bzw. den Kunstbetrieb als abgeschlossene, gleichwohl mit dem realen gesellschaftlichen Außenraum mannigfach verflochtene Räume verstehen. Wer also meint, aus der gesellschaftlichen Wirklichkeit herauszutreten, wenn er sich in Ausstellungen hineinbegibt, betritt doch nur ein weiteres Feld dieser Wirklichkeit, das noch dazu deren Reflexionsraum ist. Er bewegt sich innerhalb miteinander verketteter Realitäts- und Erfahrungsebenen, auch wenn diese Verkettungen auf den ersten Blick nur lose oder gar unsichtbar erscheinen. Gröbls Kunst im Vorfeld handelt von solchen feldübergreifenden Zusammenhängen. Die Besucher, als die eigentlichen Verbindungsleute zwischen Alltag und Kunstwelt, zwischen gesellschaftlichem Außenraum und kunstbetrieblicher Innenwelt, werden dabei zu Trägermotiven für interferierende Beziehungen. Und Gröbls Akteure bilden eine Art verräumlichte und in den Raum selbst vorgeschobene „Schwelle“, die von diesen Besuchern, ob sie das nun wahrnehmen oder nicht, immerzu übertreten wird, wie um die unhintergehbaren ideologischen Verzahnungen unterschiedlich konnotierter Räume und Felder als ein ohnehin unentrinnbares, allgegenwärtiges und permanentes Geschehen auszuweisen. Dass die Vernissagen selbst, wie einzigartig sie auch immer sein mögen, unter dem Aspekt des Ritualen betrachtet, im Grunde nichts als Wiederholungen des Immergleichen sind, scheint seine Bestätigung auch in der Tatsache zu finden, dass dieselbe Performance an verschiedenen, weit voneinander entfernten Ausstellungsorten aufgeführt wurde. Rituale beschränken sich bekanntlich nicht auf die Sphäre des Religiösen und auf die Kommunikation mit überirdischen Mächten, sondern sie kennzeichnen auch die Regelmechanismen der säkularen Welt. „Alles was ‚blind‘ akzeptiert und ‚traditionalisiert‘ wird, kann als heilig betrachtet werden.“²⁾ Mit ihrem konventionalisierten und standardisierten Handeln, in dem sich gesellschaftliche Kommunikations- und Distinktionsformen abbilden und perpetuieren, zählt auch die Vernissage zu den säkularen Ritualen. Und schafft, wie andere Rituale auch, die Möglichkeit, Intentionen und Gefühle zu simulieren, d. h. sich zugleich teilnehmend und distanziert zu verhalten. „Das Ritual ist nicht ‚freier Ausdruck von Gefühlen‘, sondern eine disziplinierte Wiederholung der ‚richtigen Einstellung‘.“³⁾ „Positiv ermöglicht sie (die Distanzierung, Anm. d. Verf.) die kulturelle Entwicklung des Symbolischen. In einem negativen Sinn aber trägt Distanzierung zu Heuchelei und Untergrabung transparenter Wahrhaftigkeit bei.“⁴⁾ Dem Ritual eignet also ein ambivalentes Potenzial: Es schafft als gemeinschaftsbildendes Handeln, das den Einzelnen in markanten Lebenssituationen zu integrieren und zu entlasten vermag, sowohl die Voraussetzung für ein gelingendes öffentliches und gesellschaftliches Leben, trägt aber zugleich auch die Gefahr der Versteinerung und Einengung dieses Lebens in sich. Mit evolutionären Prozessen gleichgesetzt, dienen und dienen Rituale der Naturalisierung von Geschichte und der Immunisierung von Macht. Die auch dem Ritual der Vernissage inhärente Distanzierung, Formalisierung und Wiederholung von Gesten und Verhaltensweisen findet in Gröbls choreographischer Formation eine Art metaphorisches Pendant und eine Sichtbarkeitsfalle. In der paradoxen Figur des bewegungslos stummen Tanzes und des gleichsam im Raum vervielfachten Akteurs bilden sich die Motive der Distanz, der modulartigen Repetition, in einer zirkulär kurzgeschlossenen und versteinerten Bewegung ab. Das Ritual als in Konvention erstarrte repetitive Handlung, als stumme Einübung ins bereits Festgeschriebene verfängt und visualisiert sich in Gröbls

realsymbolischem Koordinatensystem. Innerhalb eines Rituals von dessen Fallstricken zu handeln und dies selbst in Form einer rituellen Geste, nämlich jener des innehaltenden Tanzes, vor Augen zu führen, erscheint wie das Implantieren eines bewusstseinsfördernden Spiegels in ein meist selbstvergessenes Spiel.

1) For the “untitled events” by John Cage see: Erika Fischer-Lichte: Grenzgänge und Tauschhandel – Auf dem Wege zu einer performativen Kultur, in: Performanz - Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften (Pub.: Uwe Wirth), Frankfurt am Main 2002, pp. 277-300

2) Stanley J. Tambiah: Eine performative Theorie des Rituals, in: Performanz, see quot. 1), pp. 210-242, p. 216

3) *ibid.*, p. 221

4) *ibid.*, p. 220