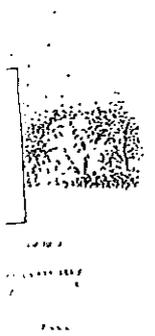


of bronze, wood, plastic, rdians of Ymedaca. Seven isibly. Unlike artists, they and bringing joy to their e of their inner being and manoeuvres for all the visi-

is is a protest for the joy formed from sculptural rever never finding out



ams of Platonic solids ment of On the Good

Maud Hagelstein

Performance und Erfindung Das Laboratorium der ästhetischen Erfahrung

Bei dem Versuch, die Kunstepoche, in der wir uns derzeit befinden, zu definieren, spricht der Philosoph Jacques Rancière von einem Regime, in dem die *ästhetische Erfahrung* von entscheidender Bedeutung sei: wahrnehmbar (per Definition) und in einem paradoxen Verhältnis von Kontinuität und Ausnahme mit gemeinsamen Erfahrungen. Das *ästhetische Regime der Kunst* – welches die heutigen künstlerischen Kreationen beeinflusst – bedeute vor allem die Eliminierung der Besonderheiten der Künste (und das Aufbrechen des stark hierarchischen Regimes der bildenden Künste) zugunsten einer wahrnehmbaren Erfahrung, die allen künstlerischen Ausdrucksformen gemein ist¹. Das Wesen der Kunst sei es dann, den Zuschauer eine solche Erfahrung erleben zu lassen, die seine Sinne und Vorstellungskraft direkt anspricht. Eine Erfahrung, deren besondere Tonalität sofort erkennbar ist. Eine Erfahrung, die über seine bisherigen Gewohnheiten hinausgeht und die ihn in die einzigartige Sphäre der Kunst behutsam hineingleiten lässt. Man würde hier die folgende Idee verteidigen, dass die künstlerische Performance als Hauptantriebskraft dieses modernen Regimes agiere und – über die Besonderheiten der Ausdrucksmittel hinaus – das Ziel habe, ein riesiges Versuchsgebiet (ein Labor) für die Kunst abzustecken. Mit ihren Kreationen produzieren die Performance-Künstler keine Kunstwerke (das heißt fertigen Produkte), sondern zeigen die kreative Arbeit direkt im Entstehungsprozess.

Was ist eine ästhetische Erfahrung? Und inwiefern erlaubt die künstlerische Performance die *Erweiterung* dieser Erfahrung über die einzigen, offiziell in die bildenden Künste aufgenommenen Ausdrucksformen hinaus? Die Performance gilt als Unruhestifterin auf der Bühne der Kunst, da sie unaufhörlich – und manchmal erfolglos – die fest verankerten Hierarchien zu durchbrechen und langsam und geduldig (oder manchmal auch mit Zwang) die gewohnten Kategorien zu erweitern versucht. In diesem Sinne hat sie für die gegenwärtige Kunst Symbolcharakter; sie ist der Kampf, der es ermöglicht, das Territorium der Kunst Dinge neu abzustecken. Die Performance stellt die bisherige hierarchische Aufteilung in solche, die ein Mitspracherecht bei der Kunst haben, und solche, die es nicht haben, in Frage. Die Aktionen, die die künstlerische Performance hervorbringt, heben exemplarisch die stets problematische Aufteilung des Wirkungsfelds der Dinge vor, die als Kunst (als solche von

¹ Zur Theorie der Identifikationsregime der Kunst bei Jacques Rancière vgl. Rancière, Jacques (2000): Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Ästhetik als Politik. Paris. La Fabrique (»Über Kunstregime und das geringe Interesse am Modernen«); Rancière, Jacques (2004): Das Unbehagen in der Ästhetik. Paris. Gallilée (Koll. La philosophie en effet).

Menschen anerkannt und bezeichnet) positioniert werden: Das traditionelle Regime der bildenden Künste sieht Aktionen nicht als Kunst an, bei denen beispielsweise gestapelte Butterblöcke mit Stöckelschuhen zertreten (Melati Suryodarmo), der eigene Kopf in einem Komposthaufen vergraben (Béatrice Didier), Erdbeeren malträtiert (Eva Meyer-Keller) oder mehrere Gläser Rotwein heruntergestürzt werden, um den Wein anschließend wieder auszuspucken (Julie T. André). Und das aus gutem Grund: Diese Aktionen sind nicht nur potenziell vulgär, sie erfüllen auch keine der vom System der bildenden Künste anerkannten Konventionen und erfordern keine Ausdrucksform, die den festverwurzelten Idealen folgt. Im Gegenteil eröffnet die künstlerische Performance die Möglichkeit einer neuen Diskussion über die mögliche Erhebung dieser Aktionen in den Rang der Kunst. Die Debatte ist offensichtlich höchst sensibel und konfliktreich; man muss sich nur die Verwirrung einzelner Zuschauer angesichts der Aktionen der *Performancekunst* vor Augen führen. Doch die Performance ist zweifellos eines der gegenwärtigen Medien, die kraftvoll auf dem Schlachtfeld kämpfen, um die Erweiterung der ästhetischen Erfahrung zu verteidigen. Die häufige Ablehnung der Performance durch die Öffentlichkeit ist weiterhin vor allem durch ein Missverständnis des realen künstlerischen Werts geprägt, gelten die Aktionen doch als banal, unpassend oder einfach provozierend. Definitiv gibt es keine Verständigung über die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst. Und genau das gibt der Debatte ihren Reiz.

Wenn die Performance in gewisser Hinsicht als Modell der künstlerischen Erfindung (im breiteren Sinne) dienen kann, sofern der kreative Prozess am Werk erkennbar ist, so liegt dies vor allem daran, dass sie eine bestimmte *positive Unbestimmtheit* – das heißt ihren herantastenden und experimentellen Charakter erahnen lässt. Dies trifft vor allem auf die *Open Sessions* zu, charakteristische kollektive Performances der Gruppe *Black Market International*, die den zufälligen Charakter der Ziele, die die Künstler verfolgen, durch eine Vervielfachung der möglichen Interaktionen noch deutlicher hervorheben. In seinem Werk *Art as experience* (Kunst als Erfahrung) fordert der angelsächsische Philosoph John Dewey² bereits diese gewünschte Unbestimmtheit des Kunstwerks ein: Wenn sie »auf starre Weise vorbestimmt« ist vom Künstler oder auch vom Zuschauer (dessen Erwartungen und Ansprüche einer wirklich intensiv-aufnehmenden Erfahrung entgegenstehen können), läuft das Werk »Gefahr, ein rein mechanisches oder akademisches Produkt zu sein«³. Dies muss nicht unbedingt bedeuten, dass der Künstler planlos oder gleichgültig gegenüber der Wirkung sein soll, die seine Arbeit hervorrufen könnte. Im Gegenteil: Eine künstlerische Erfahrung kann unabhängig von einem einzigen Ergebnis erfolgreich sein (vor allem wenn das Ergebnis vorbestimmt ist), wenn alle Bestandteile der Aktion die gleiche Aufmerksamkeit bekommen: Jeder Moment erfordert Aufmerksamkeit,

2 Philosoph, der Künstler wie Allan Kaprow (Erfinder des *Happening*) nachweislich beeinflusst hat.

3 Dewey, John (2010 [1934]): *Kunst als Erfahrung*. Übersetzt von O. Marci. Paris. Gallimard (Koll. Folio essais), S. 237.

n: Das traditionelle Regime bei denen beispielsweise (elati Suryodarmo), der (Didier), Erdbeeren malträ- untergestürzt werden, um (ndré). Und das aus gutem sie erfüllen auch keine der ionen und erfordern keine Im Gegenteil eröffnet die Diskussion über die mögliche Debatte ist offensichtlich e Verwirrung einzelner Zuer Augen führen. Doch die dien, die kraftvoll auf dem chen Erfahrung zu verteidigen Öffentlichkeit ist weiterhin chen Werts geprägt, gelten provozierend. Definitiv gibt es id Nicht-Kunst. Und genau

ell der künstlerischen Erfindung Prozess am Werk erkennt man die positive Unbestimmtheit Charakter erahnen lässt. Dies die kollektive Performances Charakter der Ziele, die die glichen Interaktionen noch (Kunst als Erfahrung) fordert diese gewünschte Unbestimmtheit vorbestimmt« ist vom und Ansprüche einer wirken können), läuft das Werk Produkt zu sein«. Dies muss oder gleichgültig gegenüber te. Im Gegenteil: Eine künstlerischen Ergebnis erfolgreich sein alle Bestandteile der Aktion erfordert Aufmerksamkeit,

(9) nachweislich beeinflusst hat.
n O. Marcl. Paris. Gallimard (Koll.

auch wenn man sich dabei von seinem ursprünglichen Ziel entfernt. Anders ausgedrückt: Wenn Irren und Zögern zum kreativen Prozess gehören, lassen sie sich durch nichts Systematisches verdrängen und können der künstlerischen Arbeit etwas Unvorhergesehenes verleihen. Der ungewisse Ausgang stellt nach Ansicht der Performance-Künstler im Allgemeinen einen hohen Wert dar, da er die Arbeit in ihrer Gesamtheit intensiviert. Als Boris Nieslony sich die Augen verband, sich mitten in einem Fluss an einen Tisch setzte und das Wasser, das er aus dem Fluss schöpfte, von einem Glas ins andere schüttete, ohne etwas sehen zu können, spürte man genau, dass das Geschehen über die Absichten des Künstlers hinausging – der das Wasser aufs Tischtuch schüttete, seine Bewegungen ungenau koordinierte, den Tisch mit den Fingerspitzen abtastete, wenig Treffgenauigkeit zeigte und auf diese Weise eine poetische Spannung erzeugte (*Nature Study, Water*, 1999).

Gemäß Dewey kann ein Werk – ganz gleich welcher Art – nicht ohne eine gewisse *Fremdartigkeit* in seiner Komposition exzellent sein, das heißt ohne mindestens ein unerwartetes Element hinzuzufügen: Die unvorhergesehenen Aspekte sind wertvoll, da sie das Werk vor einem allzu mechanischen Charakter schützen und ihm eine Spontaneität verleihen, die nur der Verzicht auf vorausschauende Planung ermöglichen kann. Der Künstler muss wie der Wissenschaftler entdecken und experimentieren. Andernfalls riskiert er, ein allzu akademisches, lebloses Werk zu schaffen. Indem der Performance-Künstler bewusst auf jegliche vorgestanzte Dramaturgie verzichtet (und damit eintönige Wiederholungen meidet), sucht er sich die Kreativität des Virtuosen bewahren. In der Tat ergäbe sich sonst eine sterile Technik: eine, die ins Leere führt, die sich selbst bespiegelt, ohne sich in Gefahr zu begeben. Mit verstärkten oder provozierenden Aktionen verschafft sich der Performance-Künstler dagegen die Mittel, um eine intensive künstlerische Erfahrung zu ermöglichen, die über das reine Schaffen des Werks hinausgeht, diesen Vorgang jedoch begleitet – von der ersten Entwicklung der Idee über Irrwege und Fehler bis zur Fertigstellung des Projekts (das an sich kein Ende besitzt, sondern eine Fortführung des gesamten Prozesses bedeutet). In der Tat beginnt eine künstlerische Erfahrung lange vor der Schaffung eines fertigen und eindeutig identifizierbaren Objekts. Sie umfasst sehr viel mehr. Setzt man das Werk automatisch mit einem Gebäude, einem Gemälde oder einer Statue gleich, verhindert dies das Verständnis dessen, was eine echte ästhetische Erfahrung – wie sie J. Dewey in seinem Text von 1934 beschreibt – ausmacht. Im engeren Sinne scheint die künstlerische Performance das zum Vorschein zu bringen, was das etablierte »Kunstwerk« lange verbarg. Wenn Dewey ebenso streng in Hinblick auf Museen ist (ausgestellte Kunst in Museen, die ihre Vitalität verloren hat und keine intensiven ästhetischen Erfahrungen mehr verschaffen kann), geschieht dies, weil er seinerseits auf die Bedeutung des *eigentlichen* Erlebens von künstlerischen Erfahrungen beharrt – und weil für ihn die einzige denkbare Darbietung von Kunst darin bestünde, dem Betrachter des Werks alle Phasen des Schaffensprozesses, die der Künstler unweigerlich durchläuft, zu zeigen, anstatt ihm nur das Ergebnis zu präsentieren. Die klassische Auffassung von den bildenden Künste

neigt dazu, den fertigen Kunst-Objekten mehr Bedeutung zu schenken als den kreativen Prozessen, denen sie ihr Dasein verdanken. Ein an der Wand eines Museums hängendes Gemälde sagt wenig über den kreativen Kontext aus, der es entstehen ließ; das ausgestellte Gemälde ist von der möglicherweise sehr intensiven Erfahrung, die der Künstler während des Malens erlebt hat, abgetrennt.

Wenn man das Konzept ästhetischer und künstlerischer Erfahrung so weit ausdehnt, bietet der Performance-Künstler seinem Publikum die Möglichkeit, eine neue Beziehung mit den Schaffensprozessen einzugehen, die direkt mit seinem Erlebnis verbunden sind. Wenn die Werke von allem Leben abgeschnitten sind, kann nur eine kultivierte Elite – im sicheren Wissen um ihren guten Geschmack – sie genießen. Auch wenn es manchmal radikal und utopisch erscheint, möchte der Performance-Künstler stattdessen ein größeres Publikum erreichen: Damit ein gemischtes Publikum aus allen Schichten die Freude an der Kunst genießen kann, soll die Performance möglichst vielen Menschen ermöglichen, eine *sinnliche*, das heißt *ästhetische Erfahrung* zu erleben. Hier geht es noch nicht um intensive ästhetische Erfahrungen, sondern um Erfahrungen, die manchmal gar nicht ungewöhnlich sind und *einen Vorgeschmack auf die Kunst geben*: Augenscheinlich alltägliche Handlungen nehmen eine andere Dimension an, verdichten sich, verschieben behutsam unsere Gewohnheiten, bereichern unsere Sinne und regen unsere Fantasie an. Kinder sind besonders empfänglich für diese grundlegenden Erfahrungen, denn selbst eine so schlichte und unscheinbare Aktivität wie das Aufräumen des Zimmers kann zu einer ästhetischen Erfahrung im Sinne von Dewey werden, da eine Interaktion zwischen einem Organismus und einer Umgebung stattfindet, ein Ritual, das die Sinne und Fantasie anregt und einen Raum verwandelt.

Die Performance behandelt und bewirkt ausdrücklich die fließende Verbindung zwischen Leben und Kunst, indem sie oft sehr alltägliche Aktionen aufgreift: trinken, essen, sich anziehen, sich ausziehen, rauchen, aufräumen, laufen, usw. In ihrer Performance mit dem Namen *Las cosas* (Die Dinge) versucht Esther Ferrer eine poetische bzw. surrealistische Diskrepanz zum Alltagsobjekt herzustellen (Schuh, Hammer, Blumenkohl, Waschbeckenstöpsel), indem sie sich einfach auf den Kopf legt. Warum funktioniert so etwas genauso gut? Weil immer die Frage bleibt – und das ist die eigentliche Herausforderung – was der *künstlerische Bruch* bewirkt oder anders gesagt, was eine Aktion zu einem Kunstwerk macht, denn dies ist die Mindestdefinition der Performance. Diese Frage deckt das Kernproblem auf, um das sich bestimmte Performer-Gruppen bewegen, die unaufhörlich die Beschaffenheit des Bruchs, der die Kunst ausmacht, spüren möchten. Sie stellen mit ihren Aktionen sowohl ihre eigene Fähigkeit, eine direkte Verbindung zwischen den Aktionen herzustellen, als auch die Fähigkeit des Betrachters auf die Probe, auf diese Aktionen zu reagieren, indem sie sie mit seiner Fantasie verknüpfen. Dies ist das Risiko, dass die Performance-Künstler bei jeder *Open Session* eingehen. Ein Risiko, das sie mit dem Zuschauer, der Teil dieser Session ist, teilen.

ung zu schenken als den kre-
an der Wand eines Museums
ontext aus, der es entstehen
weise sehr intensiven Erfah-
abgetrennt.

cher Erfahrung so weit aus-
zum die Möglichkeit, eine
hen, die direkt mit seinem
Leben abgeschnitten sind,
ihren guten Geschmack –
sch erscheint, möchte der
erreichen: Damit ein ge-
Kunst genießen kann, soll
en, eine *sinnliche*, das heißt
um intensive ästhetische
nicht ungewöhnlich sind
lich alltägliche Handlun-
verschieben behutsam
en unsere Fantasie an. Kin-
Erfahrungen, denn selbst
raumen des Zimmers kann
werden, da eine Interaktion
indet, ein Ritual, das die

die fließende Verbindung
Aktionen aufgreift: trin-
men, laufen, usw. In ih-
ersucht Esther Ferrer eine
ekt herzustellen (Schuh,
ch einfach auf den Kopf
die Frage bleibt – und
che *Bruch* bewirkt oder
denn dies ist die Min-
problem auf, um das
lich die Beschaffenheit
en mit ihren Aktionen
den den Aktionen her-
auf diese Aktionen zu
ist das Risiko, dass die
Risiko, das sie mit dem

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Performance-Künstler aufgrund der Radikalität seines Projekts auf zwei große Bewegungen zusteuert, die gemäß Rancière die Gegenwart kennzeichnen: (1) das Eliminieren der Besonderheiten der Künste zugunsten einer sehr viel größeren sinnlichen Erfahrung, die *allen Künsten gemein ist*, indem der experimentelle Charakter der künstlerischen Praxis gewahrt bleibt, indem es dem Zuschauer ermöglicht wird, sich selbst ein Bild über die zwangsläufig nicht linearen und zufälligen Prozesse zu machen, die zum Werk führen, indem die Idee während ihres Entstehens gezeigt und das Risiko eingegangen wird, dass sie vielleicht gar nicht entsteht; (2) das Aufheben der Grenze, die die Kunst von der alltäglichen Erfahrung trennt, indem die Auffassung akzeptiert wird, dass die Kunst der immer neue Kampf ist, bei dem vorläufig das Territorium der Dinge abgesteckt wird, die als Kunst gelten dürfen.