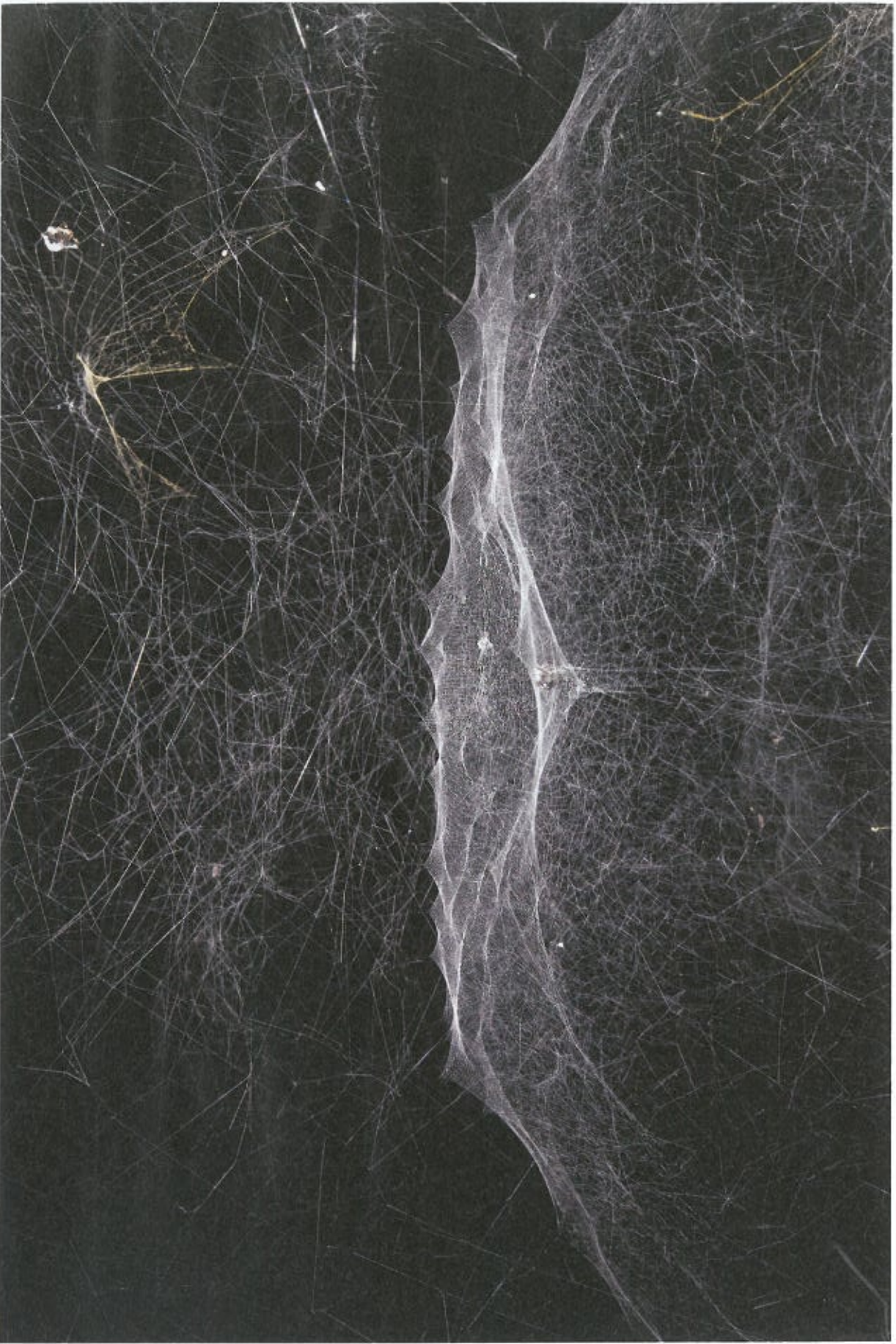




TOMÁS SARACENO OMEGA CENTAURI, 1 NEPHILA KENIANENSIS, 4 CYRTOPHORA CITRICOLA (DETAIL), 2014, IN „VANITAS“, GEORG KOLBE MUSEUM

TOTALE GEGENWART

ZU DEN VERWIRBELUNGEN DER KUNST NACH DER MODERNE

FRANK M. RADDATZ: *Rirkrit Tiravanija, der Museumsbesuchern thailändische Suppen offeriert, gehört zu den prominentesten Vertretern der Gegenwartskunst. Zwischen Kandinsky, Mondrians und anderen Exponenten der Avantgarde coozert er eine Kunst aus dem Jenseits der Moderne. Eine von unendlich vielen Manifestationen heutiger Kunstproduktion. Das Beispiel soll auf einen Aspekt hinweisen, den Julian Rebentisch in ihrer Einführung Theorien der Gegenwartskunst für entscheidend hält. Sie spricht von einer „Fixierung auf das Jetzt“. „Gegenwartskunst“ heißt die Kunst unserer Zeit nicht nur, weil sie in unserer Zeitgenossenschaft stattfindet, sondern weil sie Momente der Präsenz erzeugen will. Nun könnte man meinen: Gegenwart gibt es schon. Warum sie also explizit produzieren?*

THOMAS OBERENDER: Gegenwartskunst kann man im Botho Straußschen oder im George Steiner'schen Sinne auch so verstehen, daß es nie darum geht, die Aktualität zu erwischen oder das Jetzt abzubilden, sondern einen Vorgang in Gang zu setzen, der etwas vergegenwärtigt, das prinzipiell herbeigeholt und aus dem Vergangenen zu uns befördert wird. Dieser Auffassung folgend ist die intensivste Form von Gegenwartskunst die klassische Form von Interpretationskunst: der Interpret, der das Werk eines anderen Autors gegenwärtig macht und somit unserer Zeit die Erfahrung einer ande-

ren Zeit hinzufügt – in dieser Begegnung ereignet sich der heiße Knall der Kunsterfahrung im klassischen Modell. Dieses Konzept von Vergegenwärtigung ist das Gegenteil dessen, was wir heute als „Präsenzkunst“ kennen: Das meint jene Kunst, die das Konzept der Vergegenwärtigung abstreift und ganz auf die Gegenwart der Situation setzt, die wir gemeinsam teilen, die also eine reine Echtzeiterfahrung mobilisiert. Dazu gehören alle Strategien, welche die aktuelle Erfahrung des Spiels in den Vordergrund rücken, so wie es zum Beispiel auch ein Computerspiel tut, der nichts vergegenwärtigt, sondern sich der realen Präsenz des Spiels hingibt, ohne etwas „aufzuführen“, das es vorher schon gegeben hätte. Oder die sogenannte Echtzeitmusik – sie ist als ein Genre der neuen Musik, das sehr von der Improvisation geprägt wird, das Gegenteil eines Musikkonzepts, das auf dem Wiederanwendend-Machen der Partitur eines klassischen Komponisten basiert. Insbesondere der Free Jazz betont die dynamischen Beziehungen einer Gruppe von Menschen zueinander oder zu etwas, das sie im Augenblick neu betrachten, und löst sich weitestgehend vom Spiel mit den Standards des Genres – jede Art von Jazz führt dieses elegante, erfindungsreiche Echtzeitsprach.

ALEXANDER GARCIA DÜTTMANN: Ich möchte den Wortlaut Ihrer Frage übernehmen. Gegen-

wart gibt es schon. Sie ist da und gegenwärtig, aber gleichzeitig scheint die Gegenwartskunst diese Gegenwart erst zu erzeugen und in diesem starren Sinne Gegenwartskunst zu sein. Wenn wir uns fragen, warum etwas noch einmal hervorgebracht werden muß, was eigentlich schon da ist, stoßen wir auf eine Schwierigkeit. Was es schon gibt, was wirkt und dadurch wirklich ist, muß noch einmal erzeugt werden, weil es an einem Mangel an Gegenwart leidet, nicht gegenwärtig ist und gar nicht als solches wahrgenommen wird. Man denke an alles, was wir selbstvergessen als selbstverständlich hinnehmen, Gesten, Ideen, Dinge, Umstände. In dem Maße nun, in dem sich die Gegenwartskunst auf die beschriebene Schwierigkeit einläßt, ist sie immer mehr als eine Vergegenwärtigung. Denn eine Vergegenwärtigung beinhaltet, daß etwas bereits gegenwärtig ist und nur noch zurückgeholt oder präsent gemacht werden muß. Wir bringen uns dieses oder jenes erneut vor Augen. Aber wenn man den Sachverhalt so schärft, wie ich es gerade versucht habe, dann gibt es eigentlich nichts zu vergegenwärtigen: Gegenwart muß tatsächlich erzeugt werden, sonst bleibt sie weiterhin unzugänglich. Läßt sich Gegenwartskunst auf die Schwierigkeit der Gegenwart oder des Gegenwärtigen ein – und das muß sie nicht ausdrücklich oder programmatisch tun –, stellt sich die Frage, wie sie Gegenwart erzeugt und was es genau heißt, daß sie

Gegenwart produziert. Das ist eine Frage, die sich sofort stellt, weil ja durch ihre Erzeugung die Gegenwart erneut von sich fernzurücken scheint. Wie kann man eine Gegenwart erzeugen, die mit sich zusammenfällt und die dadurch gerade Gegenwart ist, die also nicht durch ihre Erzeugung erneut von sich ferngerückt wird? Das scheint mir das eigentliche Problem der Gegenwartskunst zu sein.

PRÄSENZ UND INTENSITÄT

RADDAZ: Welche Rolle spielt die Intensität bei der Erzeugung von Gegenwart bzw. in der Präsenzüsthetik?

OBERENDER: Die Frage betrifft die Art der Präsenz. Es gibt eine essentialistische Auffassung von Kunst, in der es um die Präsenz des Numinosen geht – das Kunstschöne ist hier eine Erscheinung des Absoluten, und Kunst legitimiert sich dieser Idee zufolge nicht durch die Gesellschaft, den Kunstmarkt oder Kritik, sondern ist eine Sprache des Anderen und trägt ihren Wert in sich. Dieser Ansatz korrespondiert mit der seltenen Zeitentobtheit von Kunst. Warum veralten wissenschaftliche Texte und nehmen wir das, was vor 300 Jahren Lehrbücher waren, heute nur noch historisch zur Kenntnis, während ein mehrere Jahrhunderte alter literarischer Text eine Form von Gegenwart oder Gegenwartigkeit besitzt und Formen von Aktualität erzeugen kann, wie das nichtkünstlerischen Texten äußerst selten, wenn überhaupt gelingt?

Diesem Gedanken entgegen steht eine Auffassung von Präsenz, die eher etwas mit Einmaligkeit und Originalität zu tun hat, also einer Wertschätzung, die dem Werk erst im sozialen Funktionszusammenhang zuteil wird. Beide Ansätze verhalten sich zueinander wie, sagen wir, Tolstoi zu Gorki.

Präsenz ist in jedem Fall das Einleuchtende. Die klassische Antike kannte nur Uraufführungen im griechischen Theater – ein ums andere Mal ausgetragene Wettbewerbe um die überzeugendste Präsenz eines für die Polis relevanten Themas in der Form der Tragödie. Die Tragödie war, zumindest in den wenigen Jahrzehnten der Athener Klassik, der „praktische Gottesdienst“ der Griechen, wie W. H. Auden es genannt hat.

RADDAZ: Jede Inszenierung war Interpretation eines bekannten Mythosstoffes.

OBERENDER: Die Dichter haben, was an gesellschaftlichen Konflikten von Bedeutung war, aber eben aufgefaßt und transponiert in das tragische Dilemma der Existenz, unverschuldet schuldig zu werden, angeschlossen an den der Polis bekannten Mythoskreis. Aber das war kein Berufstheater im heutigen Sinne, sondern eine kollektive Durcharbeitung im Ritual der Tragödie mit ihren fünf Stücken und dem dazwischenliegenden Satyrspiel. Dieses mehrtägige Ereignis der *Dionysien* ermöglichte in den Prozessionen, dem großen Opfer, den Versammlungen der Polis, im Rausch und Spiel eine sehr intensive Erfahrung des aktuellen Zustands der Gemeinschaft. Hier fallen Präsenz und Präsenz zusammen. Das Drama ist immer in der Jetztzeit geschrieben. Diese von den Griechen auf die aktuelle Begegnung hin orientierte Literaturform war anfänglich nicht dafür gedacht, daß man sie später wieder hervorholt, neu interpretiert und anders betrachtet.

DÜTTMANN: Die Erzeugung von Gegenwart hat immer auch mit einer Intensitätserfahrung zu tun. Denn Präsenz, Gegenwart als Gegenwartigsein des Gegenwärtigen, ist genau das, was Intensität ausmacht. Intensität bedeutet, daß das wahrnehmende Subjekt im Augenblick so sehr eins ist mit sich und mit dem, was es wahrnimmt, daß es sich erfüllt und gestärkt fühlt, eine Steigerung erfährt, die es über sich hinaus trägt. Eine Differenz muß

freilich erhalten bleiben, ein Unterschied zwischen einem Mehr und einem Weniger, denn Intensität bezieht sich ja auf einen gefühlten Grad. So ist also jede starke Erfahrung von Gegenwart und damit auch von Kunst, die Gegenwart erzeugt, eine Erfahrung von Intensität, was immer auch im einzelnen Fall ihre Besonderheit ausmachen mag. Häufig steht es um Werke, Praktiken, Instanzen oder Manifestationen der Gegenwartskunst so, daß die Begegnung mit ihnen diesen einen Moment der Intensität kennt und dann kaum mehr über ihn hinausgeht. Das ist geradezu ein Merkmal von Gegenwartskunst.

Lassen Sie mich auf den Begriff der Uraufführung zurückkommen. Aus der Perspektive der Gegenwartskunst, aus der Perspektive einer Kunst, die eine vorhandene Gegenwart noch einmal erzeugt, müßte man sagen, daß es nichts als Uraufführungen gibt. Es gibt einen Text in der Literatur, der diese Sicht der Gegenwartskunst auf die Spitze treibt. Er heißt *Pierre Menard, Autor des „Quijote“*, sein Autor ist Jorge Luis Borges. Menard ist ein unbekannter Schriftsteller, dem es gelingt, den *Don Quijote* noch einmal zu schreiben, als hätte das Buch nie existiert, als hätte es das Buch nie gegeben. Er kopiert das Buch nicht, er lernt es nicht auswendig, sondern er schreibt es ein zweites Mal, als wäre es nie vorher geschrieben worden. In diesem wunderbaren Text von Borges heißt es, daß einerseits die beiden Texte ununterscheidbar sind, also vollkommen textgleich sind und sein müssen, andererseits aber gänzlich verschieden. Die Behauptung, daß es nur Uraufführungen gibt, meint diese Gleichzeitigkeit von Identität und Differenz.

OBERENDER: Gegenwartskunst in diesem Sinne hebt die Trennung zwischen Schöpfer und Ausführendem auf, und in letzter Konsequenz betrifft das auch die Rolle des Publikums, das es im alten Sinne dann nicht mehr gibt. Für Maurice Maeterlinck waren ja nicht einmal die Schauspieler schöpferische Menschen, also keine Künstler im eigentlichen Sinne. Das war nur der Autor. Gegenwartskunst hingegen installiert ein Dispositiv, das nur noch Künstler kennt – auch Kuratoren und Kritiker nehmen hier immer öfter die Rolle von „Autoren“ ein. In diesem Gegenwartstheater geht es nicht mehr um die Uraufführung als Urmanifestation eines vorher festgeschriebenen Werkes, sondern an die Stelle dieser erstmaligen Vergegenwärtigung tritt die Erzeugung einer in alle Richtungen „flüssigen“ Situation, die das Ursprüngliche selbst sucht.

Bereits Antonin Arraud und Gertrude Stein plädierten dafür, das repräsentative Modell des Theaters zu verlassen, und wendeten sich stärker dem ästhetischen Zustand selbst zu. Insbesondere bei Arraud ist Intensität das entscheidende Thema. Es ging für ihn nie nur „als ob“. Die „Intensivstrategie“ hat Boho Strauß einmal Schmerz, Schlaf, Trauma, Schrei genannt. Diese Erfahrungen, die den Menschen in einen Zustand versetzen, der ihn vollkommen absorbiert, ist das Ende der Reflexion. Es ist eine Überwältigungserfahrung, die uns für Augenblicke das Medium vergessen und uns eintauchen läßt in das, was ästhetisch als ein weiterzugerender Vorgang stattfindet. Plötzlich sind wir Teil dieser Welt, vergessen das Buch in unserer Hand und sind mit Anna Karenina in dieser Situation, ob im Roman, im Film, auf der Bühne.

Dieser Moment wird im Englischen als „*immer-sine*“ bezeichnet und moderne Technologien benutzen ihn auf bislang ungeahnte Weise aus, indem sie Erlebnissituationen schaffen, die das Eintauchen als einen Dauerzustand herstellen. Aus solchen Momenten speist sich das urale Mißtrauen gegen die Kunst, denn wo sie sich an berührenden Ereignissen ereignet, raubt sie uns die Reflexion – sie macht uns in gewissem Sinne klüger, aber auch dümmmer. Das ist ein Aspekt, der in der Gegenwartskunst radikalisiert wird, weil er stark auf das Affektive zielt.

UNSER HEUTIGES ZEITREGIME

RADDAZ: In diesem Sinne ist jeder Stierkampf ein Ereignis wie eine Uraufführung, sind Sport und Spiele die eigentlichen Zentren der Kunstverführung. Gegenwartskunst produziert auf andere Weise Zeit als das traditionelle Drama. Ob Wagner das Kunstwerk der Zukunft schreibt, Lessing antizipatorische Faktoren ins Theaterspiel einbaut oder Heiner Müller die Tönen ausgraben will, immer geht es ihnen um eine Einwirkung auf die Zukunft. Ihre Kunst begreift Zeit als Fluß, wo die Jetztzeit den Übergang zur Zukunft bildet, die beifolgt werden soll. Gegenwartskunst setzt auf einem anderen Zeitregime als die Moderne samt ihren Vorläufern. Das narrative Geschehen zieht nicht mehr an mir vorbei, sondern ich bin aufgefordert, zu kommunizieren, Spiele zu spielen, Orte jenseits der Kunst aufzusuchen, oder werde auf andere Arten involviert.

DÜTTMANN: Die Gegenwartskunst bezieht sich zwar wie andere Kunst auf die Vergangenheit und die Zukunft, allerdings in einem Zusammenhang, den ich ein wenig abstrakt mit der Formel „die Fiktion reinen Machens“ bezeichnen möchte. Ich filtere diese Wendung ein, um das Wesen der Gegenwartskunst zu treffen. Wenn ich mich frage, was in der Gegenwart geschieht, handelt es sich immer um ein Machen, unabhängig davon, wie man das Machen, das Tun und das Herstellen, jeweils bestimmt. Eigentlich besteht Gegenwart aus nichts anderem als einem Machen. Zugleich gibt es dieses Machen lediglich als Fiktion, in einem Rahmen, den man schaffen muß, den man übernimmt oder verändert. Weil das Machen, das in der Gegenwart stattfindet, hier und jetzt, nicht ohne Rahmen auskommt, kann die Gegenwartskunst einen Bezug zur Vergangenheit oder einen Hinweis auf die Zukunft enthalten.

In der gegenwärtigen Auseinandersetzung mit Theater stößt man auf die Vorstellung, daß Theater sich gesellschaftlich oder politisch unmittelbar auswirken soll. Gemeint ist, wie man einem Text von Florian Malzacher entnehmen kann, ein Theater, das zu etwas dient oder das etwas bringt. Man versucht – und damit komme ich auf die aufgeworfenen Fragen nach Vergegenwärtigung und Uraufführung zurück – etwas zu machen, das eine Art von totaler Gegenwartskunst ist. Es gibt kein Element mehr, das nicht in die Erzeugung der Gegenwart integriert wird. Deshalb gibt es auch keine Trennungen mehr zwischen einem vorgegebenen Text, der aufgeführt, gesprochen oder vergegenwärtigt wird, zwischen Schauspielern hier, Publikum da, Techniken dort. Durch die Eingliederung all dieser Elemente in ein Hier und Jetzt soll alles so miteinander wirken, daß eine totale Gegenwart entsteht.

Man geht also nicht mehr davon aus, daß das Theater in der Öffentlichkeit einen Ort hat, sondern davon, daß das Theater selbst die Öffentlichkeit hervorbringt, und zwar in einer totalen, allumfassenden, alles einschließenden Gegenwart. Diese totale Gegenwart versteht man politisch, sieht in ihr den andauernden Augenblick radikaler Demokratie. Das Theater wirkt nicht mehr auf eine vorausgesetzte Öffentlichkeit ein, um sie zu verändern, um sie auf eine Zukunft hin anders zu konzipieren, sondern diese Veränderung findet im Hier und Jetzt der Theaterraufführung statt, die sich räumlich und zeitlich kaum mehr abgrenzen läßt, denn es gibt nichts, was nicht dienlich wäre. Da die Dienlichkeit politisch gedeutet wird, bleibt sie auf eine Zukunft bezogen, auf eine Veränderung, die aber in der Gegenwart oder in einer verlängerten Gegenwart stattfinden soll. Man versucht das, was im Theater geschieht, zwar prozedural, nicht alles ereignet sich auf einmal und gleichzeitig, doch das Geschehen bleibt an die Gegenwart gebunden. Das ist für mich ein gutes Beispiel für eine „Fiktion reinen Machens“, denn eine solche politische Interpretation des Theaters impliziert schon eine Rahmung. Nur sie erlaubt es, zu behaupten,

daß in dem Augenblick, in dem alle Elemente, die zum Theater gehören, gegenwärtig sind, gleich behandelt werden und sich gleichermaßen in das theatrale Geschehen einbeziehen lassen, eine politische Veränderung stattfinden kann, die sich in der Gegenwart ereignet.

ECHTZEITTHEATER

OBERENDER: Wenn Gegenwartstheater derart das Prozedurale oder Prozeßhafte forciert, entsteht ein „Echtzeitoriginal“. Anders als das klassische Stück, das es als geniale „Software“ auch noch gibt, wenn der Autor tot ist, überlebt ein solches Werk seine Autoren nicht – es ist ein Werkbegriff, der unablässbar mit den Machern, dem Ort und der Konstellation verknüpft bleibt. Der Bezug zur Zukunft liegt für mich hier nicht in der Wiederbegegnung mit den Toren, wie das Heiner Müller beschrieb, sondern in der offenen Begegnung mit den Lebenden, das heißt den im Raum Anwesenden. Diese feedbackbasierte Situation stiftet für eine gewisse Zeit eine alternative Verhaltenswelt – nicht mehr die Stimme eines Meisters spricht, sondern es geschieht verwirrende Dinge, und ich bewege mich mittendrin. Diese Form von Gegenwartstheater verläßt die Bühne, es ist kein eingetragter Prozeß mehr, sondern entscheidet die Veranstaltungsdurchführung. Künstler wie Christoph Schlingensiefel etablieren selbst im traditionellen Theatersammenhang eine andere Verhaltenspraxis, die eher situationistisch ist, ein Vorgeschmack, ein Vorschein anderer Verhältnisse, und nie nur „Theater“. Solche Situationen begreife ich als ein Machen, das kein Außen kennt. Wer in die Theaterhöhlen oder Labyrinth von Vegard Vingel/Ida Müller oder Jonathan Meese gerät, erlebt Künstler, die das Publikum wahrnehmen und die klassische Trennung von Kunst und Leben tendenziell auflösen.

DÜTTMANN: Die Rede von einem Vorgeschmack beinhaltet, daß das Vorweggenommene noch nicht eingetretten ist, noch nicht wirklich existiert, weil die gesellschaftlichen und geschichtlichen Bedingungen so sind, daß es erst in der Zukunft wirklich werden kann. Dagegen ist in dem, was ich die „totale Gegenwartskunst“ genannt habe, der Anspruch ein viel stärkerer, nämlich, daß das emanzipatorische Ereignis nicht nur ein Vorschein ist, sondern tatsächlich hier und jetzt passiert. Es findet im Moment wirklich statt. Es wird nicht darüber reflektiert, ob etwas unter gegebenen gesellschaftlichen und geschichtlichen Bedingungen überhaupt möglich ist. Entweder ist es jetzt möglich, findet jetzt statt, oder es geschieht überhaupt nicht. Also geht es nicht um einen Vorgeschmack. Der Schein des Vorweggenommenen fällt mit der Wahrheit im Hier und Jetzt des gegenwärtigen Augenblicks zusammen. Wir haben es mit einem Original zu tun, mit einem „Ur“, das sich nicht mehr einer Kopie oder einer Reproduktion entgegensetzt, weil es nichts anderes mehr gibt als Gegenwart. Es gibt kein Außen mehr.

Hier setzt meine Kritik ein. Denn wenn es kein Außen mehr gibt, dann gibt es aus politischer Perspektive auch keine wirkliche Veränderung mehr. Eine wirkliche Veränderung muß immer einen Bezug zu einem Außen herstellen.

RADDAITZ: Sie beschreiben einen Moment, in dem alle Hierarchien für einen Moment aufgehen sind. Die totale Gegenwart impliziert eine Erfahrung von Gemeinschaft. Ein Begriff, der bei Alain Badiou, Jean-Luc Nancy oder Jacques Rancière eine große Rolle spielt. Wenn wir auf die Antike, das Ereignis, die Uraufführung eingehen – dann sind sogar die Toten selbst integriert, die hinter den Masken anwesend sind. Die Akteure, die Zuschauer und sogar die Toten bilden eine Gemeinschaft. Ein Moment absoluter Präsenz.

DÜTTMANN: Der Anspruch der totalen Gegenwartskunst ist der, daß es kein Außen mehr geben kann. Jedes Außen ist nützlich geworden und dient dem Innen, das es annektiert. Sie können dieses Innen als Gemeinschaft bezeichnen oder auch anders. Entscheidend ist, daß eine Gemeinschaft ohne einen Bezug nach außen entstehen soll, ohne einen Bezug zu Göttern oder eine transzendente Instanz, die sich einmischet oder sich zurückzieht und dadurch verändernd wirkt.

OBERENDER: Ja, es geht in der Gegenwartskunst jener Prägung um die Erzeugung eines Erfahrungsraums, der nur Beteiligung kennt und keine Beobachter. Für Jacques Rancière besteht das Politische der Kunst nicht in der Gabe der Künstler – so wie sich das die kommunistische Partei gewünscht hat –, ein pädagogisches Beispiel zu geben, das Menschen ertüchtigt, auf eine zukünftige Gesellschaft hin aktiv zu werden. Die russischen Avantgardisten zeigten in ihrer Arbeit die Zukunft als eine Anwesenheitserfahrung, indem sie im Proletkult oder in Majakowskis „Massentheater“ eine ganz andere Theaterpraxis entwickelten. Interessant ist, was

„das Andere“ ist. Wenn wir davon ausgehen, daß eine bestimmte Form von

Außenbezug verschwindet und eine Art von Absorptionserlebnis zu beobachten ist, knüpfen wir unfreiwillig bei den ältesten romantischen Diskursen an, die sagen, daß dieses Andere ein Surrogat des Göttlichen sei, das Universelle, welches das jedem Menschen Mitgegebene berührt. Schillers große Erfindung war, es als das „Menschliche“ zu identifizieren, an das wir rühren können, weil es der ganzen „Menschheit“ eigen ist, alles Begriffe, die damals aus kämpferischen Motiven erfunden wurden. Gegen die aristokratische Superiorität durch Geburt hält er daran fest, daß es eine Superiorität gibt, die alle qua Geburt teilen: den Adel, „Mensch“ zu sein. Nur, wie erkennt man den?

Für den Erregungskünstler Schiller war es das affektive Ergriffensein im Schmerz, das ihn verrät. Der Mensch kommt also zu sich, wo er außer sich gerät. Bei Kleist verhält es sich ganz ähnlich. Diese affektiv vermittelte Erkenntnis ist ein zentrales Moment von Gegenwartskunst, und für Schiller war diese stark immersive Dramaturgie das Durchgangstor zu einer anderen Form von Staat und einem Neuen Menschen. Es ging nie nur um starke Kunst, auch nicht bei reinen Aktionskünstlern wie Otto Mühl oder Hermann Nitsch.

REINES MACHEN

DÜTTMANN: Genau deswegen muß man immer auf die zwei Aspekte dieser Fragestellung hinweisen, die sich in gewissem Sinne ausschließen. Einerseits den Aspekt des Machens und andererseits den Aspekt, den Sie „Reflexion“ oder „die Position des Beobachters“ nennen. „Reines Machen“ ist nicht selbstreflexiv, es beobachtet sich nicht selbst beim Machen und tritt nicht in Distanz zu sich selbst. Im Grunde sind Reflexionen und Beobachtungen schon Fiktionen „reinen Machens“ im Sinne von Rahmungen oder Konstruktionen. Das „reine Machen“ ist ein Moment, das als solches gar nicht zu fassen ist. Vielleicht geht es der Gegenwartskunst gerade deshalb um ein „reines Machen“, ist sie gerade deshalb ein Experimentierlabor „reinen Machens“. Wenn man „reines Machen“ fällt, entzieht es sich schon.

Nicht „reines Machen“, sondern nur Fiktionen „reinen Machens“ kann es geben. Man kommt ohne beobachtende, reflexive, konstruktive Distanzierungen gar nicht aus. Diese Fiktionen produzieren, sobald man sie politisch aufläßt, Ideologien, wie etwa die Ideologie einer Gemeinschaft ohne Außen, die sich ganz und gar in einem Hier und Jetzt hält, das sie hervorbringt, in einem prozeduralen demokratischen Geschehen, das sich verändernd auswirken soll, Veränderungen aber bereits ausgrenzt. Diesen Widerspruch – einerseits das „reine Machen“, das es in Wahrheit ohne Rahmung und Fiktion nicht gibt, andererseits alles, was das „reine Machen“ von sich trennt und einem Außen zuordnet, die Beobachtung und die Reflexion, die bereits in ihm angelegt sind – muß man betonen, will man der Fiktion „reinen Machens“ als Ideologie widerstehen. Das Machen, um das es der Gegenwartskunst zu tun ist, ist ein Machen hier und jetzt, aber damit es ein solches Machen sein kann, bedarf es einer Fiktion, einer Rahmung. Das scheint mir entscheidend zu sein.

Auch ich würde an Schiller anknüpfen, aber an einen anderen Schiller, an jene berühmte Stelle aus den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, wo es um den „ästhetischen Zustand“ geht und Schiller sagt, das sei der Zustand, in dem der Mensch „gleich Null“ sei. Im ästhetischen Zustand ist der Mensch nicht mehr ein bestimmter Mensch, sondern nur ein bestimmbarer Mensch.

Die Fiktion eines „reinen Machens“ ist die Fiktion eines Menschen, der „gleich Null“ ist, eines Machenden, der unbestimmt bleibt, dessen Machen jede Bestimmung in dem Augenblick auflöst, in welchem er sie zu treffen scheint. Das „reine Machen“ ist eine radikale Unbestimmtheit, eine bloße Bestimmbarkeit, nichts Bestimmtes – zumindest dann, wenn man seine Fiktion ernst nimmt.

ANZEIGE

„In seinem neuen Buch erzählt Adam Zamoycki von der Angst der Politiker zwischen 1789 und 1848 vor dem aufständischen Volk. Die Parallelen zu heute sind bestürzend.“ Dirk Kurbiuweit, *Der Spiegel*

ADAM ZAMOYSKI

Phantome des Terrors

Die Angst vor der Revolution und die Unterdrückung der Freiheit

1789-1848



C.H. Beck

„Mit seinem vorzüglich geschriebenen und dokumentierten Buch ist es Zamoycki gelungen, eine Vergangenheit zu beleuchten, die bis in die Gegenwart fortwirkt.“
Johannes Willms, *F.A.Z.*

Aus dem Englischen von
Andreas Nohl, 618 S., 32 Abb.,
2 Ktn., Geb., € 29,95
ISBN 978-3-406-69766-1

C.H. BECK

WWW.CHBECK.DE

RADDATZ: Schiller wie Kant haben über das Spiel in ästhetischen Raum eine Offenheit geschaffen, der in Opposition zu dem normierten und regulierten Raum der ständischen Gesellschaft steht. Im Raum des Spiels kann ich mich neu erfinden.

OBERENDER: Hier kann ich ablegen, was mich normalerweise definiert und bindet. Man könnte aber auch sagen: Im Gegenwartstheater werde ich als Anwesender einfach nicht mehr ignoriert. Es geht hier nicht mehr so sehr um Repräsentation, sondern um Realität, und nicht nur die der anderen. Auch ich bin ja da.

TEILHABE UND IMMERSION

RADDATZ: Mit der Gegenwart setzt eine Art Paradigmenwechsel ein, wo nicht nur die Akteure, sondern auch die Zuschauer neu definiert werden.

OBERENDER: In der Aufführung einer dänischen Kompanie mit dem Titel *Two-women-machine-show* bewegen sich vier Performer in einem leeren Raum, der mit Nebel angefüllt ist. Sie stehen in einem Stuhlkreis von vielleicht fünfzig Personen, die alle auf die Performer schauen. Die vier Darsteller fangen in einer leicht ritualisierten Form an, sich um sich selbst, aber auch als Vierergruppe, im Raum zu drehen und dabei zu beschreiben, was sie sehen. Sie fangen mit erhobenem Blick an und beschreiben den Raum, wie auch die Besucher ihn sehen, und irgendwann senkt sich ihr Blick, ohne daß wir ihn treffen könnten, auf uns Zuschauer, und sie beginnen uns zu beschreiben: Einer trägt einen gestreiften Pullover, einer ein kariertes Hemd, er wirkt so und so. Dann beschreiben sie, was sie denken, wenn sie uns sehen. Danach ereignet sich eine weitere Verschiebung, und sie beschreiben, was sie vielleicht nicht sehen. Sie erzeugen ein Stück durch den bewußten Blick, der die Situation der vierten Wand auflöst, den Zuschauer reinholt und zum „Material“ des Stückes macht. Wir Zuschauer sind in das Stück, die Gesehenen, die mit ihrem Verhalten in das, was beobachtet wird, eingehen. Obwohl der Zuschauer nicht im klassischen Sinne zum Mitmachtheater eingeladen ist, wird er durch seine Anwesenheit in einer aktiv-passiven und eigentlich freundlichen Weise zum Teil einer Welterzeugung und trägt zur Konstruktion dieser geteilten Gegenwart bei. Das ist als Vorgang ein reines Echtzeit-Machen, das durch ein Ritual oder eine Art von Regel organisiert wird, und der Zuschauer wird in sie einbezogen. Für viele dieser Gegenwartskünste, die sich vom Text, von etwas, das uraufzuführen wäre, lösen und eine Art von Urfahrung stimulieren, sind diese Regelwerke das Entscheidende – sie sind das Skript, das die Welt erzeugt, ohne selbst zur Sprache zu kommen. Wir sind hier, so glaube ich, mit etwas Irreversiblen konfrontiert: der Zeit nach den Meisterwerken. Ich kann nicht mehr auf diesen Abend der *Two-women-machine-show* im Sinne eines Meisterwerks schauen, weil es jeden Abend ein anderes Werk ist und im hohen Maße durch die Zuschauenden bestimmt wird.

DÜTTMANN: Obwohl man sich ja gerade fragen könnte, ob eine solche Andersheit nicht zur herkömmlichen Definition des Meisterwerks gehört. Ist das Meisterwerk nicht das, was immer andere Deutungen oder Interpretationen ermöglicht? Gegenwartskunst ist vielleicht nicht mehr interpretierbar, soll es auch nicht sein, und kennt darum auch keine Meisterwerke, wenn das Meisterwerk dadurch ein Meisterwerk ist, daß es sich nie erschöpft, stets eine weitere Interpretation und eine weitere Kritik zuläßt und verlangt. Ein erschöpftes Meisterwerk wäre kein Meisterwerk mehr. Allein in der unendlichen kritischen Interpretation bewährt sich das Meisterwerk.

RADDATZ: Wie kann man in diesem Zusammenhang den Begriff der Teilhabe beschreiben?

OBERENDER: Das Partizipative ist ein Akzent, Im-mersion das Prinzip. Der Gedanke, daß sich dank partizipativer Strategien die exklusive oder hegemoniale Position des Werkes öffnet und andere Akteure und Zuständigkeiten hineingeholt werden, führt an sich noch nicht zum *Worldbuilding*, zu jener neuen Konzeption von „Räumen“, die unsere Epoche zu prägen beginnt. Im Hinblick auf Teilhabe interessieren mich Rituale, da sie diese Räume kreieren, wenngleich solche „Architekturen“ immateriell bleiben. Denken Sie an das erwähnte Beispiel des Stierkampfs oder den Schamanismus.

DÜTTMANN: Mir scheint es schwer zu sein, den Begriff des Rituals sinnvoll zu verwenden, ohne daß ein Bezug zu einem Außen, zu einer Transzendenz mit hineinspielt. Auch wenn das Außen oder die Transzendenz Leerstellen sind. In diesem Sinne wäre die totale Gegenwartskunst nicht ein Ritual, das eine ideale Präsenz intendiert, die Anwesenheit eines Gottes, eines Numinosen, sondern eher eine Einübung, die mit einer gesellschaftlichen Praxis bereits zusammenfällt – ein rituelles Ritual.

Als Teilnahme an Kunst ist Teilnahme immer eine doppelte, in sich gespaltene Teilnahme. Einerseits gibt es keine Teilnahme an Kunst ohne das Moment des Absorbiertwerdens, der Immersion, des Mitgerissenwerdens. Wir werden zu Anna Karenina. Andererseits gibt es nur in dem Maße eine Teilnahme an Kunst, in dem wir uns stets wieder daran erinnern, daß Kunst etwas Gemachtes, Hervorgebrachtes ist, daß alles, was sie macht, in einem von ihr erzeugten Rahmen steht. Kunst ist Schein und nicht Natur. Deshalb sind wir auch immer in einer Position des Beobachtens, des Reflektierens und Nachdenkens, ohne uns in dieser distanzier-ten Position einrichten zu können. In einer solchen Spannung bewegt sich die Teilnahme, die Teilnahme an Kunst.

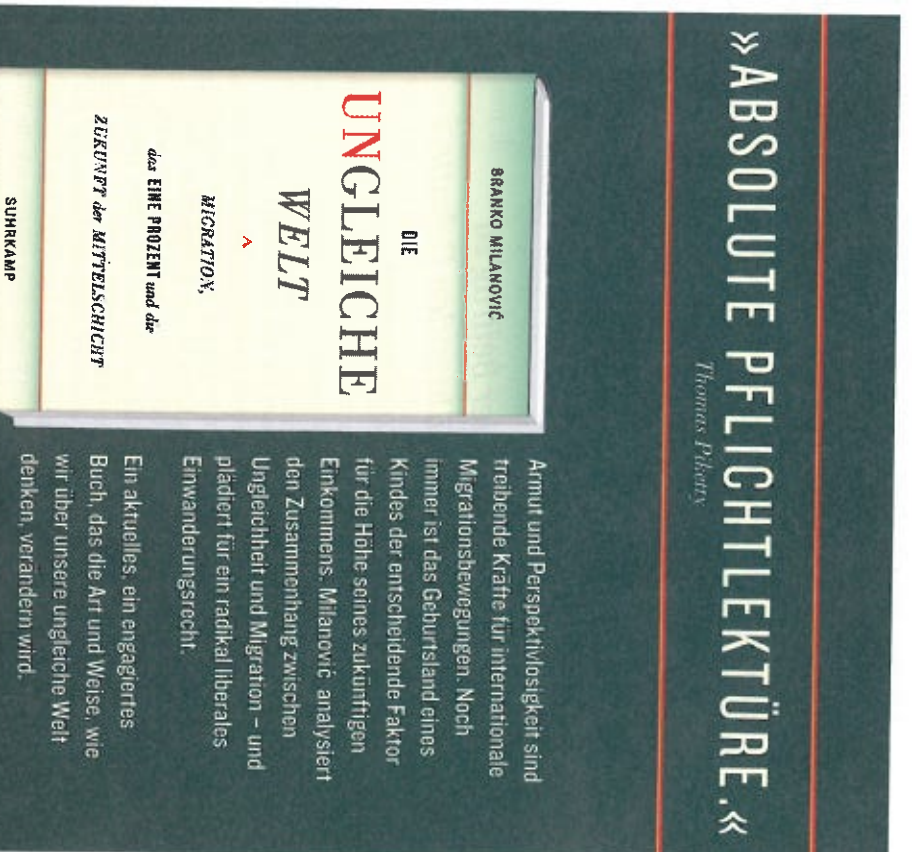
Was geschieht in der Gegenwartskunst, wenn wir sie so fassen, wie wir es eben versucht haben? Man könnte sagen, daß die Gegenwartskunst – in welcher Gestalt auch immer – ein großes Labor ist, in dem weniger die Spannungen des Teilnehmens ausgetragen werden, als daß vor allem eine Seite des Teilnehmens stark gewichtet wird, die des Machens. Selbst dort, wo das Teilnehmen in Reflexion, Beobachtung und Nachdenken übergeht und damit in eine Distanzierung, lenkt die Gegenwartskunst unseren Blick darauf, daß auch das Denken immer ein Tun ist, ein Tun und Machen in der Gegenwart. Gegenwartskunst wäre in diesem Sinne ein großes Experiment, in dem Fiktionen „reinen Machens“ entstehen, die noch das Denken, die Reflexion, die Beobachterposition in sich hineinziehen. Damit hätten wir eine Form von Teilnahme bestimmt, die nicht mehr einfach eine spannungsgeladene Teilnahme ist, eine Teilnahme, die sich durch ein Hin- und Hergerissen-sein zwischen zwei unvereinbaren Aspekten auszeichnet, zwischen der Unmittelbarkeit des Dabeiseins einerseits und einem distanzierenden Nachdenken andererseits. Eine Teilnahme, die versucht, dem „reinen Machen“ gerecht zu werden, muß letztlich spannungslos bleiben, selbst wenn es das „reine Machen“ lediglich als Fiktion gibt und die Spannung sich ebenfalls erneuert. Wer diese Spannungslosigkeit nicht gleich als Ideologie abtun will, mag auf den erwähnten Schillerschen Gedanken rekurrieren. Es handelt sich bei der Teilnahme an Gegenwartskunst um eine Teilnahme, bei der man aufhört, ein bestimmter Teilnehmer zu sein. Man ist nicht länger dieser oder jener, man hebt sich von anderen nicht mehr durch ab, daß man zum Beispiel eine bestimmte Gender-Position einnimmt.

OBERENDER: Genau darum geht es bei Schillers Begriff vom Menschen. In *Don Karlos* vereint den Niederländer und den Spanier, den Bürgerlichen und den Aristokraten, den Protestanten und den Katholiken ihr „Menschsein“ als der kleinste gemeinsame Nenner. Darauf hat Alexander Kluge in seiner Schillerpreisrede hingewiesen – das Menschliche als der kleinste gemeinsame Nenner in einer Welt voller Spaltungen. Und man erkennt ihn nur am Affekt. Nur der Affekt verrät „den“ Menschen.

KRITIK BRAUCHT EIN AUSSSEN

RADDATZ: Die Argumentation weist auch eine Affinität zur dionysischen Erfahrung im nietschewanischen Sinn auf, die genealogisch auch einen Bezug zu Kult und Ritual aufweist. Wenn Gegenwartskunst als säkularisierter Kult oder als rituelles Ritual begriffen wird, ist eine Immunisierung gegen eine Haltung der Kritik impliziert, die ja immer meint: Distanz, Trennung, Analyse.

OBERENDER: „Kritik“ wird im Theater jener Moment der letzten Korrekturen vor der Premiere genannt und führt in der Regel zu Vorschlägen, die kaum noch ausprobiert werden können. Ansonsten gibt es keine Kritik während des Probenprozesses – man antwortet statt dessen auf Verhalten mit Verhalten. Kritik sagt üblicherweise: „Mach das nicht



Armut und Perspektivlosigkeit sind treibende Kräfte für internationale Migrationsbewegungen. Noch immer ist das Geburtsland eines Kindes der entscheidende Faktor für die Höhe seines zukünftigen Einkommens. Milanović analysiert den Zusammenhang zwischen Ungleichheit und Migration – und plädiert für ein radikal liberales Einwanderungsrecht.

Ein aktuelles, ein engagiertes Buch, das die Art und Weise, wie wir über unsere ungleiche Welt denken, verändern wird.

312 Seiten, Gebunden, € 25,- (10)

ZERKURFT der MITTELSCHICHT

SUHRKAMP

Suhrkamp

www.suhrkamp.de

Alexander Garcia Düttmann
Derida und ich
 Das Problem der Dekonstruktion
 Bielefeld 2008, transcript

Freunde und Feinde
 Das Absolute
 Wien 1999, Turia + Kant

Das Gedächtnis des Denkens
 Versuch über Heidegger
 und Adorno
 Frankfurt/M. 1991, Suhrkamp

Gegen die Selbsthaltung
 Ernst und Unernt des Denkens
 Berlin 2016, August

Kunstende
 Drei ästhetische Studien
 Frankfurt/M. 2000, Suhrkamp

Naive Kunst
 Ein Versuch über das Glück
 Berlin 2012, August Verlag

Philosophie der Übertreibung
 Frankfurt/M. 2004, Suhrkamp

Teilnahme
 Bewußtsein des Scheiterns
 Konstanz 2011, Konstanz UP

Die teilnahmslose Kunst
 M 110, Berlin 2015

Visconti
 Einsichten in Fleisch und Blut
 Berlin 2007, Kadmos

Was weiß Kunst?
 Für eine Ästhetik
 des Widerstands
 Konstanz 2015, Konstanz UP

so, das ist falsch“, und gibt dafür eine Begründung. In ästhetischen Prozessen habe ich Kritik aber immer als eine Form von Verhaltensvorschlügen erlebt. Kein Schauspieler kritisiert einen anderen, indem er ihm verbietet, etwas zu tun oder es im Sinne des späteren Kritikers nur beurteilt, sondern er antwortet auf das Verhalten eines anderen mit seinem Verhalten und bemüht sich, dadurch dessen Verhalten zu verändern. Das ist eine Dimension von Kritik, die unendlich wertvoll ist, weil sie an die Stelle des Gegeneinanders das Miteinander setzt.

DÜTTMANN: Man muß zwischen der Kritik, die in die Hervorbringung des Werks eingeht, und einer nachträglichen Kritik, die sich als unangemessen erweisen mag, unterscheiden. Einerseits gibt es also die Kritik, von der Sie reden und die wahrscheinlich auch für die Gegenwartskunst bedeutsam ist, die Kritik, die nicht nachher kommt, sondern vorher. Weil wir über Schiller gesprochen haben, denke ich an Hans-Jürgen Syberbergs großartigen frühen Film *Fritz Kortner probt „Kabale und Liebe“*. Da wird die eben angesprochene Form von Kritik gezeigt. Die Probe einer Szene, die Syberberg filmt, ist ein kritischer Prozeß, in den der Theaterregisseur und seine beiden Schauspieler einbezogen sind. Das ist spannend und anregend, weil der Prozeß verdeutlicht, wie die Szene entsteht, durch Kritik.

Ob man nun ein Drama von Schiller inszeniert oder ein Werk der Gegenwartskunst erzeugt, das sicher kein Werk im Sinne von *Kabale und Liebe* ist – man muß als Künstler jeweils bestimmte Entscheidungen treffen, etwas ein- und etwas ausschließen, etwas erwägen und etwas verwerfen, etwas ausprobieren und beibehalten oder zurückweisen. Man muß einen Rahmen schaffen, oder man muß einen bestehenden Rahmen auf einen neuen Rahmen hin öffnen. Fiktionen fallen nicht vom Himmel. Der

Prozeß selbst ist stets ein Prozeß der Kritik, selbst wenn er wie im Fall der Gegenwartskunst darauf abzielt, etwas herzustellen, das ebensowenig kritisierbar wie interpretierbar ist. Damit spiele ich bereits auf die andere Seite der Unterscheidung an, die ich einführe.

OBERENDER: Das wird in der Praxis immer öfter zum Problem für die professionelle Kritik. Zum einen schreibt man plötzlich eher über Prozesse statt über Ergebnisse, also letztlich über die Situation. Und in der Kunstpraxis des Gegenwartstheaters, mehr aber noch im Bereich des Konzerts und der Ausstellung, haben wir es an Stelle der Begegnung mit dem Meisterwerk immer öfter mit etwas zu tun, das eher das Werk des Kurators ist, also ein Format. Das Format stiftet die Erzählung, nicht das einzelne Stück. Die Kritik von formatgeprägten Veranstaltungen, die eine Fülle von Werken präsentieren, erzeugt in der Regel betrübliche Kritiken. Es handelt sich um eine Kritik, die nicht mehr weiß, worüber sie schreiben soll, weil sie das Format und die von ihr erzeugte Situation selbst nicht als Werk betrachtet.

DÜTTMANN: Gegenwartskunst ist deshalb nicht mehr kritisierbar, weil sie ihrem Wesen nach darauf abzielen muß, in allem, was zur kritischen Interpretation gehört, wiederum das Moment eines Tuns und eines Machens für sich zu beanspruchen. Dadurch zieht sie der Kritik den Teppich unter den Füßen weg. Gleichzeitig verhält es sich aber, wie wir gesehen haben, so, daß das „reine Machen“ ohne eine Fiktion nicht auskommt. Das ist die Stelle, an der die Kritik doch noch einsetzen kann. Kritik bezieht sich auf die bestimmten Rahmungen der Gegenwartskunst, trifft sie und verfehlt sie, weil Gegenwartskunst ja durch ihre Rahmungen, ihre rechtfertigenden Fiktionen, es auf etwas anderes abgesehen hat als das, was man rahmen kann, nämlich das „reine Machen“. Kritik muß der Gegenwartskunst hinterherhinken.

OBERENDER: Im klassischen Feuilleton hat die Kritik damit zu tun, daß es eine Autorität gibt, zum Beispiel den Autor, an dem sie sich orientiert.

DÜTTMANN: Kritik fragt, ob ein Werk gut oder schlecht ist. Sie beurteilt das Werk.

OBERENDER: Die Kritik orientiert sich an etwas, das mit Kanon, mit Normativität oder Hegemonialität zu tun hat, an Instanzen wie dem Dirigenten, dem Autor, dem Kommentator. An diesem Absoluten wird die jeweilige Interpretation gemessen. Wenn ich diese Instanz entferne, trete ich ein in einen zutiefst relationalen, regelbasierten Raum.

RADDATZ: Nicolas Bourriaud spricht von dem sozialen Kitt, den die relationale Kunst erzeugen soll.

OBERENDER: Tino Sehgal baut zum Beispiel Welten oder schafft Rahmungen, die vor allem eine dynamische Situation erzeugen, in der etwas Entwicklungslines, Gleichbleibendes stattfindet: Kontakt. Es gibt keinen Text, sondern nur Verhaltensvorschriften, die von Körper zu Körper weitergegeben werden und dazu führen, daß wir uns in situativen Mustern bewegen, die aber an bestimmten Stellen offen bleiben. In sie strömt das Verhalten des Zuschauers ein.

Der Zuschauer ist hier in dieser szenischen, aber doch am Modell der Aufführung orientierten Arbeit selbst Herrscher der Zeit, er kommt und geht, wie er mag. Im klassischen Theater sitzt und schaut er zu, was die anderen tun. In dem von der Gegenwartskunst produzierten Raum des Szenischen entwickeln sich die Figuren, wenn man sie so nennen will, nicht mehr. Es entwickelt sich eine Form von Begegnung zwischen ihnen und dem Besucher, aber nicht die Figur. Das Zeitregime der Ausstellung verschiebt die Entwicklung in andere Bereiche.

DÜTTMANN: Und doch bleibt ein Rest. In einer „Situation“, die Tino Sehgal konzipiert hat, wird das in dem Augenblick sinnfälliger, in dem die Agierenden, die sich in einem Raum befinden, die Besucher ansprechen und in einen Austausch verwickeln, sich aber plötzlich stören lassen, weil sie Irritationen über die eine oder andere Äußerung eines Besuchers nicht unterdrücken können. Die „Situation“, die sie schaffen sollen, kollidiert mit einem Außen. Ich nehme an, daß Tino Sehgal versucht, die Möglichkeit solcher Kollisionen einzuschränken, ihre Effekte zu reduzieren, indem er oder seine Assistenten die Freiwilligen trainieren, wie sie in den „Situationen“ agieren sollen. Trotzdem bleibt es nicht aus, daß Kollisionen die „Situationen“ einen Augenblick lang öffnen, auf ein Außen hin, das sich situativ nicht mehr kontrollieren läßt, so daß die Integrität der „Situationen“ bedroht wird. Die Sache kippt, ohne daß es vorgesehen wäre, nicht einmal vom Künstler. Mich haben diese Momente immer am meisten interessiert.

OBERENDER: Was vom Künstler nicht erwünscht bzw. vorgesehen ist, ist die Reflexion der eigenen Situation durch die Mitwirkenden.

DÜTTMANN: Insofern ist die „Situation“ ritualisiert.

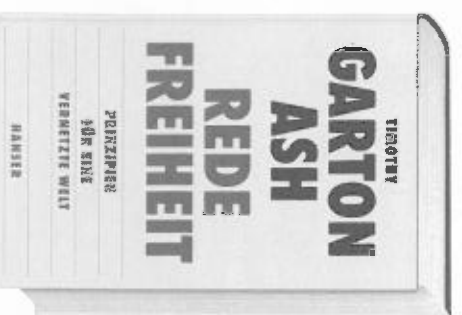
OBERENDER: Hochgradig. Eine Arbeit wie *This Situation* zum Beispiel stellt phasenweise Gemälde in Form von lebenden Bildern nach. Dies geschieht poetisch, auf verborgene Weise. Es entsteht also durchaus eine hochreflektierte Form von Kunst, aber wenn das Verborgene explizit wird, zerstört das den Boden, auf dem das Ritual stattfindet. Das ist eines der wenigen Tabus, die es in dieser sehr offenen Situation gibt. Seine Nichtbeachtung würde die affektive Basis für den immersiven Prozeß zerstören. Man wäre plötzlich „über“ den Geschehnissen, also irgendwie „draußen“.

DÜTTMANN: Daher meine These, daß in dem Augenblick, wo etwas Unvorhergesehenes geschieht, und sei es noch so unbedeutend, die Sache zu kippen droht. Es könnte etwas bewußt werden. Man könnte aufgrund einer Irritation aus der geschlossenen und ritualisierten „Situation“ ausbrechen, in die man als Agierender oder als Besucher gestellt ist.

SPIEL UND INSTALLATION

RADDATZ: Der Begriff des Spiels, über den wir im Kontext von Kant und Schiller gesprochen haben, ändert sich auch, weil Gegenwartskunst nicht um eine Bühne, die die Welt bedeutet, sondern um die Installation zentriert ist.

OBERENDER: Die Gegenwartskunst, von der wir im Moment sprechen, hat viel mit dem „Environment“ gemeinsam, wie es zum Beispiel Claes Oldenburg geprägt hat. Es handelt sich um eine immersive Form von Installation, die das soziale Umfeld mit einbezieht und bei Oldenburg zu einem *Theater der Dinge* wurde. Er hat Begegnungsorte wie *The Street* entworfen, die keine Straße zeigen, sondern eine sind. Normalerweise stehen uns die Dinge in Ausstellungen gegenüber. Wir sind als



Müssen wir Hetzkommentare auf Facebook hinnehmen? Darf Satire den Islam verhöhnen? Internet und Globalisierung haben eine neue Epoche der Redefreiheit möglich gemacht, gleichzeitig provozieren sie neue Konflikte. Timothy Garton Ash hat 2011 eine Debatte angestoßen, seitdem diskutieren Teilnehmer aus der ganzen Welt die Frage, wie wir das Recht auf Redefreiheit genauso wie die Würde Anderstendender sichern können. Es ist der Stoff für dieses Buch: Ein Standardwerk zur Redefreiheit im 21. Jahrhundert.

0.: Helmut Dierlam, Thomas Pfeiffer, 688 Seiten
 Gebunden, Leeseiten. Auch als E-Book erhältlich
 www.hanser-literaturverlage.de

HANSER
 VERLAG

Zeugen geben, welche die Höhe der Werke bewundern. Seit Oldenburg entwickeln sich Entengungsstrategien, andere räumliche Konstellationen, die eine teilnehmende Beobachtung erzeugen: teilnehmen und beobachten. Es geht nicht darum, nur zu überwältigen, wie das zum Beispiel eine banale Form von immersiver Museumsarchitektur macht, die beim Thema „Erdbeben“ die Wände wackeln und den Staub rieseln läßt. Kunst soll nicht sprachlos machen wie Werbung oder Propaganda, sondern sie ermöglicht auch das „Auftauchen“ aus einer Situation. Es bleibt immer die klare Erfahrung einer Form. Installationen sind in einem gewissen Sinne begehbare Skulpturen, also Interfaces. Die gesamte *relational art* ist ohne dieses installative Moment nicht denkbar – sie nehmen die Umwelt, alles was „außen“ liegt, mit auf ins „Innere“. Die Geschichte der Institution, die Umgebung, die Besucher werden absorbiert und zugleich daran einernert, Mitwirkende zu sein, die ihre eigene, nicht mehr totalisierbare Geschichte schaffen.

DÜTTMANN: Boris Groys behauptet, daß die Installation die Form der Gegenwartskunst ist. Gleichgültig, ob der Künstler sein Werk als Installation bezeichnet oder nicht. Wenn so etwas wie das „reine Machen“ im Mittelpunkt der Gegenwartskunst steht, kann es tatsächlich keine bestimmte künstlerische Form mehr geben. Jede Form muß möglich sein. Installation heißt genau das: nie eine bestimmte Form, sondern die Möglichkeit aller möglichen Formen. Um diese Eröffnung von Möglichkeiten geht es in der Gegenwartskunst. Sie kann sich nicht auf eine bestimmte Form festlegen und muß im Prinzip alle Formen zulassen.

OBERENDER: Innerhalb ihres Dispositivs, denn das Prinzip Gegenwartskunst heißt ja nicht per se „anything goes“.

DÜTTMANN: Versteht man die Gegenwartskunst als Dispositiv, so muß sich selbst die Form dieses Dispositivs dadurch auszeichnen, daß sie nicht eine bestimmte Form ist, sondern eine Öffnung auf alle möglichen Formen hin. Sicherlich wird dieser Gedanke häufig nicht so radikal gefaßt, wie wir es hier versuchen. Es wird zum Beispiel in dem Theater, das radikal demokratisch und dadurch unmittelbar wirksam, dienlich, nützlich sein möchte, auf eine ziemlich konventionelle Art und Weise davon ausgegangen, daß es sich bei dem, was in seinem Rahmen aufeinander trifft, um bestimmte Positionen handelt. Und daß die Aufgabe der Gegenwartskunst im Theater darin besteht, diese Kollisionen, Konfrontationen und Konflikte zu inszenieren, einen Raum für sie zu schaffen. Darin soll ja ihr politischer Charakter bestehen, die agonale Politik, die das Theater der Gegenwartskunst betreibt.

Man bleibt an der Vorstellung der Bestimmtheit haften, im Sinne pluraler Bestimmtheiten, die aufeinander losgelassen werden und weitere Bestimmtheiten hervorrufen lassen. Selten wird der Gedanke aber so ins Extrem getrieben, daß es nicht mehr um Bestimmtheiten geht, die in politisch relevante Auseinandersetzungen geraten. Diese Radikalität entspricht aber dem Wesen der Gegenwartskunst. Denn bei der Installation ist im Grunde die Form „gleich Null“. Sie ist eine Nicht-Form. Dort, wo man Gegenwartskunst in diesem Sinne versteht, im Sinne einer Nicht-Form, mußte man über die Auffassung hinausgehen, daß es ihr nur darum zu tun ist, innerhalb ihres Rahmens Bestimmtheiten aufeinanderzutreffen zu lassen, die Gemeinsamkeiten suchen, um das gemeinsam produzierte Gemeinsame anschließend vielleicht wieder in Frage zu stellen. Radikaler wäre es, an das zu rühren, was Schiller mit der Formel meint, der Mensch sei im ästhetischen Zustand „gleich Null“, also an eine Bestimmtheit, die sich nie auf Bestimmungen zurückführen läßt, die miteinander kollidieren, oder an eine Formbarkeit, die sich nie

auf eine Form zurückführen läßt, die man einer gemeinschaftlichen Kunst und Politik verleiht.

OBERENDER: Ich empfinde die Installation als eine sinnbildliche Erscheinungsform der Gegenwartskunst. An ihr fasziniert mich die Konstruktion einer Abgeschlossenheit, die zugleich offen ist. In diesem Punkt unterscheidet sich die Installation von der traditionellen Skulptur. Installation ist der betreibbare, uns einladende, einbeziehende und grundsätzlich auf Wechselspielsituationen hin orientierte Raum. Interessant ist, wie in diesen Räumen Autorität geschaffen und verbannt wird.

Nehmen wir die im Grunde szenische Arbeit *Aerocene* von Tomás Saraceno: die Konstruktion eines Spinnennetzes, einer Spinne, einer Kamera, einer Projektion, eines Mikrophons und einer Lautsprecheranlage. Jeder Besucher, der in die Szene dieser verschiedenen, miteinander verbundenen Arbeiten des Künstlers eintritt, wird in diesem dunklen Raum schlicht durch sein Dabeisein zu einem Impulsgeber in jenem komplexen Regelwerk, das ihn mit dem Effekt seines Eintretens konfrontiert, weil seine Schritte ein leichtes Beben im Netz der Spinne hervorrufen, deren vibrierende Fäden einen feinen Ton erzeugen, der verstärkt über einen Lautsprecher hörbar wird und dessen Schallwellen wiederum – in einem Lichtkegel – die Staubpartikel in der Luft in Bewegung versetzen, welche von einer Kamera gefilmt werden und, vergrößert auf eine Leinwand projiziert, als kosmischer Partikelstrom im dunklen Raum erscheinen. Diese komplexe, nicht voraussehbare Situation ist mit den von Tino Sehgal's Arbeiten geschaffenen Szenarien vergleichbar: Beide Künstler operieren mit einer Öffnung des Werkbegriffs und einer „aktiven Passivität“ im Hinblick auf die Rolle des Zuschauers. Es ist eine Situation und nicht mehr, im Sinne des Dramas, ein Vorgang.

Was wäre eine Entwicklung innerhalb dieser szenischen Konstellation von Tomás Saraceno? Situationen wie diese konstruieren eine Form von künstlerischer Autorität, die vor allem ein Dispositiv schafft. Was darin passiert, rückt den Menschen, den Schöpfer wie den Besucher, auf die Ebene von Faktoren, die ebenso nichtmenschlich sind. Die Tiere, das Klima, die Besucher – all das ist innerhalb dieses Systems, dieses *Worldbuilding* von Saraceno, gleichberechtigt. Wir sind als Besucher oder Eintretende Bestandteile einer „kosmischen Konstruktion“.

Bei Philippe Parreno verhält es sich ähnlich – seine Werke schaffen Superorganismen, die in seiner letzten Arbeit *Anywhen* tatsächlich sogar von einem Bioreaktor mitgesteuert wird. Die riesige Installation in der Londoner Turbine Hall mit ihren Lichtspielen, fahrenden Wänden und fliegenden Fischen reagiert nicht nur auf die Geräusche, die von den Besuchern erzeugt werden, sondern es sind auch die chemischen Reaktionen eines kleinen Bioreaktors in einem offen zugänglichen Labor, die von Sensoren gemessen und zu Impulsgebern für die Steuerung der Filme, Bewegungen und Töneinätze werden.

Was Philippe Parreno macht, ist ein klassisches *Worldbuilding*. Die Installation bildet nichts mehr ab, sondern schafft selbst eine Welt, die so eigenwillig, präzise und sensibel wie eine zweite Natur reagiert. Eine Welt, dafür geschaffen, daß wir uns in ihr aufhalten, und wir Besucher spielen dabei die gleiche Rolle wie die Hunde oder Fliegen in den Installationen von Pierre Huyghe.

MUTTER ALLER FORMEN

DÜTTMANN: Was wir eine Situation nennen, die durch die Form oder Nicht-Form der Installation hergestellt wird, muß immer etwas sein, das offen genug ist, damit es die Gegenwart nicht verfehlt, die Gegenwart des „reinen Machens“, zugleich aber auch bestimmt genug, um sich als unverwechselbar zu erweisen und als Situation eben gelten zu können.

Bestimmte Elemente gehören zu einer Situation – etwa ein Hund mit einem rosa Bein –, andere nicht, etwa ein Exemplar des *Kommunistischen Manifests*, so willkürlich manchmal die Festlegung der Menge dazugehöriger Elemente scheinen mag. Der Begriff des Außen ist also schillernd. Denn die Situationen, welche die Gegenwartskunst braucht und in ihren Installationen immer wieder schafft, sind Situationen, die sich in ihrer Bestimmtheit und Geschlossenheit auf das „reine Machen“, auf die Gegenwart hin öffnen, die jedoch stets auch außerhalb einer Situation bleibt, weil das „reine Machen“ keine Bestimmtheit duldet und jede Bestimmtheit wieder auflösen muß. Die Gegenwart ist woganders als in der Situation, in der sie ist.

Die Situation ist also immer auf ein Außen angewiesen, öffnet sich auf ein Außen hin, kollidiert mit einem Außen, weist einen Rest auf, über den sie nicht verfügen kann. Was ist dieses Außen? Es ist einmal die Gegenwart und das „reine Machen“, das sich der Situation entzieht. Aber das Außen ist ebenfalls die Situation selbst, die bestimmte oder besondere Installation, auf die hin sich dieses „reine Machen“ seinerseits öffnen muß, das anders als über Rahmenungen oder Fiktionen gar nicht zu haben ist. Insofern schillert also das Außen. Es ist beides – die Gegenwart und das „reine Machen“, aber auch das, was die Gegenwart mit Bestimmtheit erfüllt und uns daran mahnt, daß sie woanders ist. Der Bezug zu dem Außen bleibt zweideutig, da eine Situation niemals so total sein kann, so geschlossen, daß kein Rest bleibt. Einer der Agierenden läßt sich reizen und verrät die Lösung. Wir sollen nicht darüber nachdenken! Wir sollen uns der Situation ganz überlassen!.

OBERENDER: Die Arbeiten von Pierre Huyghe, Philippe Parreno oder Tomás Saraceno besitzen durchaus ein posthumanes Moment – wir Menschen sind nicht mehr die Allbestimmer, unsere Natur ist auch technischen Charakter: Wir Altwesen sind entthront. Es entsteht eine neue, kosmische Komponente, eine Anthropologie jenseits des Menschen. Das Aufregende solcher installativen Situationen ist dieses „kosmische“ Element. Ich betrete diese Art von Kosmos nicht mit dem Hochmut eines Schöpfers, der als Urheber auf die Einhaltung des Gottesdienstes beharrt, sondern in einem Sinne, der die eigene Relativität sichtbar macht. Auch dahin weist Nicolas Bourriauds Begriff der *relational art*.

DÜTTMANN: Wenn der Mensch im ästhetischen Zustand nicht mehr ein bestimmter Mensch ist, sondern ein bestimmbarer, wissen wir eigentlich gar nicht mehr, was es heißt, von einem „Menschen“ zu sprechen. Was wir unter einem „Menschen“ verstehen, ist jedes Mal bereits eine Bestimmung, die sich von einem anderen Verständnis abgrenzt. Dort, wo die Bestimmbarkeit an die Stelle der Bestimmung tritt, sprechen wir zwar weiterhin vom Menschen, wissen aber gar nicht mehr, was ein „Mensch“ ist. Insofern ist die Dimension des Posthumanen in der installativen Situation enthalten, in der Fiktion „reinen Machens“. „Mensch“ ist dann eigentlich ein Wort, das nicht mehr viel bedeutet und dessen Gebrauch in der Situation neu erfunden wird, allerdings stets so, daß der Mensch sich dem aussetzt, was man nicht als menschlich wiederzuerkennen vermag. ♦

Thomas Oberender
Gott gegen Geld
Zur Zukunft des Politischen I-IV,
Berlin 2002–2006, Alexander

Haupteingang oder
Nebenabgang
Vier Gespräche mit Peter
Handke über 50 Jahre
Scheitern für das Theater
Berlin 2014, Suhrkamp

In so viel Kunst stirbt alle Kunst
Acht Thesen zur Finanzierung
von Kunst, in: *Cicero*
Berlin, Juli 2015
Leben auf Probe
Wie die Bühne zur Welt wird
München 2009, Hanser

Das Schöne Fräulein Unbekannt
Gespräche über Kunst,
Theater und Lebenszeit
Salzburg 2011, Salzmann

Was ist denn hier passiert?
Über „narrative spaces“, in:
Monopol, Berlin Februar 2015

Welche denn, der liegt
Kunst als Transfer von Zeit in Stoff
Köln 2011, Die Deutsche Bühne

100 Fragen an Heiner Müller
Eine Seance – Theaterstück
gemeinsam mit Moritz von Uslar
Frankfurt/M 2009, Verlag der
Autoren/Theater der Zeit

II

115

EUROPAS
KULTUR
ZEITUNG

Letstre

INTERNATIONAL

TRUMPS AMERIKA

Roger Friedland, Masha Gessen, Timothy Snyder

SOZIALE MEDIEN

Geert Lovink über Plattform-Kapitalismus

SCHRIFTKULTUR HEUTE

M. Burckhardt zum Schweigen der Intellektuellen

KOSMOPOLITEN

Kristin Surak über globale Geschäfte mit Pässen

SÜDSUDAN

Nick Turse berichtet vom übelsten Ort der Welt

L'AMOUR TOUJOURS

Georg S. Troller, Hanna Schygulla, Peter S. Jungk

DAS KAFFEEHAUS

Einen Hafen in der Zeit findet Gerald Uhlig

UNERKLÄRTE INVASION

Oksana Timofejewna über Kriegsgeheimnisse

TOTALE GEGENWART

Zu Kunst, Theater, Performance und Installation
A. G. Düttmann, Th. Oberender, F. M. Raddatz

KUNST

Valérie Favre, Nikolai Nasedkin



WILLIAM LANGEWIESCHE

WILLKOMMEN IM DARKNET