



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„DIE NEUE KUNST DES NICHTS“

Kunst ohne Kunstobjekt?

Der Verlust des Kunstwerks und seine Auswirkungen auf den Kunstbegriff, sowie der Ästhetik und den Kunstschaffenden. Ein Versuch einer Analyse durch Annäherung und Betrachtung zweier ausgewählter Kunstformen: dem Dokumentarismus und der Performancekunst.

Verfasserin: Mag.^a art. DSA Hannah Swoboda

Angestrebter akademischer Grad:

Magistra der Philosophie (Mag.^a phil.)

Wien, im Oktober 2008

Studienkennzahl (lt. Studienblatt): A 296 / A 295

Studienrichtung (lt. Studienblatt): Philosophie/Gewählte Fächer

Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Dr. Josef Rhemann

X. Vorwort	3
1. Allgemeine Einleitung.....	4
1.2. Thematische Einleitung	6
2. Zur Begriffsklärung des Kunstschaffenden.....	14
2.1. Das einzigartige Genie	14
2.2. Dekonstruktion des KünstlerInnenengenes durch die Nicht-Werdung der Kunst? Eine Vernichtung der Kunst?	17
3. Das Kunstwerk	20
3.1. Zur Klärung des Kunstwerkbegriffs.....	25
4. Die neue objektlose Kunst: Von der Performancekunst zum Dokumentarismus	28
4.1. Performance? Kunst ohne zurückgelassenes Objekt?	28
4.2. Kurze Skizzierung des geschichtlichen Werdegangs von Performancekunst.....	49
4.2.1. Dadaismus	49
4.2.2. Konstruktivismus	51
4.2.3 Surrealismus	52
4.2.4. Bauhaus.....	53
4.2.5. Die Living Art in den USA.....	54
4.2.6. Art as Idea.....	55
5. Dokumentarismus: Der Versuch dem Verschwinden des Kunstobjekts entgegenzuwirken?	57
6. Die neue Kunst des NICHTS.....	60
6.1. Das NICHTS	61
6.2. Das NICHTS bei Hegel.....	65
6.3. Das NICHTS bei Sartre	66
7. Das NICHTS in der Kunstproduktion	69
7.2. Beispiele des NICHTS aus der Kunstproduktion	73
8. Conclusio: Eine null und nichtige Kunstproduktion?	78
9. Abstract.....	79
9.1. Abstract English.....	80
10. Werksverzeichnis /Abbildungsverzeichnis.....	82

11. Literaturverzeichnis	85
12. Über die Autorin	87

X. Vorwort

Dem aufmerksamen Lesenden wird sogleich auffallen, dass die Arbeit versucht geschlechtsneutrale Formulierungen zu finden. Da die Arbeit sich mehrerer feministischer KünstlerInnen bedient, ist eine Gleichbehandlung in der Sprache unumgänglich und für mich als Autorin zwingend. Dies mag womöglich auf Kosten der leichteren Lesbarkeit gehen, wird jedoch bewusst in Kauf genommen aus Rücksicht auf eine geschlechtsneutrale Sprache.

Einerseits werden Schreibformen verwendet, die männliche und weibliche Personen ansprechen, wie z.B. KünstlerIn, andererseits wird versucht geschlechtsneutrale Begrifflichkeiten zu verwenden, wie: Kunstschaffende. Diese sprechen beide Geschlechter an, bedienen sich aber nicht der bipolaren Geschlechtlichkeit, welche wiederum einzelne Personen ausschließt bzw. diese in ein strenges Korsett zwingt. Aufgrund des sprachlichen Flusses werden aber beide Schreibformen: KünstlerIn und Kunstschaffende verwendet, obwohl der letzteren Vorrang gegeben wird, da der Begriff „KünstlerIn“ in der Lautsprache oftmals nur die weibliche Person imaginieren lässt. Dennoch möchte ich an dieser Stelle anmerken, wenn ich die Schreibweise KünstlerIn wähle, so spreche ich den gesamten Personenkreis an Kunstschaffenden an.

1. Allgemeine Einleitung

Du nennst es Bild, doch sein wirklicher Name ist Realität.

Jean-Luc Godard in *King Lear*, 1987

Der Bereich der Ästhetik stellt seit jeher ein zentrales Fach der Philosophie dar. Nicht nur Kunstschaffende und KunsttheoretikerInnen beschäftigen sich mit den verschiedensten Ausformungen der Kunst, sondern auch die Philosophie. Aufgrund meines Studiums der medienübergreifenden Kunst an der Universität für angewandte Kunst (2003-2007) gewann die philosophische und kunsttheoretische Auseinandersetzung mit den zentralen Begriffen der Kunst, für mich als Kunstschaffende sowie als Kunstinteressierte und Philosophiestudentin, immer mehr an Bedeutung.

Als Kunstschaffende sowie als Philosophiestudentin beschäftigen mich zentrale Fragen, was denn überhaupt Kunst sei, oder, was zum Beispiel eineN KünstlerIn ausmacht. Eine nähere Betrachtung der Fragestellung und Begriffsklärung scheint meiner Meinung aber auch deswegen lohnend zu sein, weil die zeitgenössische Kunst die Grenzen der Begriffe KünstlerIn, Kunstwerk und dergleichen auszuloten und zu erweitern versucht. Da es aber die Grenzen dieser Arbeit sprengen würde, werden in diesem Rahmen nur zwei ausgewählte Kunstformen, der Dokumentarismus und die Performancekunst, zur Diskussion herangezogen. Die Auswahl der zwei Kunstgattungen fand nach meinem persönlichen Interesse, sowie nach meinen Kenntnissen der zeitgenössischen Kunst statt.

Zunächst werden im ersten Teil der Arbeit Begriffsklärungen und aktuelle Interpretationen und Veränderungen diskutiert, die es im Folgenden ermöglichen eine genauere Analyse der beiden ausgewählten künstlerischen Positionen vorzunehmen. Im Abschluss der Arbeit werden Hypothesen im Bezug auf die weitere Entwicklung der Kunstproduktion, sowie den daraus resultierenden Auswirkungen und Veränderungen aufgezeigt und erläutert.

Die grundlegende Herangehensweise der vorliegenden Arbeit stellt zunächst die theoretische Auseinandersetzung mit der vorhandenen Literatur dar. Daraufgehend werden praktische Beispiele aus der postmodernen sowie zeitgenössischen Kunst aufgezeigt, welche im weiteren Hypothesen ableiten und neue Interpretationen zulässig machen. Darüber hinaus sollen praktische künstlerische Beispiele eine Darstellung theoretischer philosophischer Positionen erlauben.

Abschließend muss an dieser Stelle erwähnt werden, dass sich die Arbeit dem Thema aus Sicht der europäischen Philosophie annähert, und ausschließlich europäische und nordamerikanische Kunstpositionen diskutiert werden. Diese enge Herangehensweise scheint sinnvoll zu sein, da andernfalls der Rahmen dieser Arbeit gesprengt werden würde und die Forschungsfragen viel zu weitläufig formuliert werden müssten. Natürlich wäre eine außereuropäische Herangehensweise interessant und lohnend, jedoch unter diesen Bedingungen aus Sicht der Autorin nicht machbar.

1.2. Thematische Einleitung

„... manches, kultische Gebilde etwa, verwandelt sich durch die Geschichte in Kunst, die es nicht gewesen ist; manches was Kunst war, ist es länger nicht.“¹

Der Begriff der Kunst ist ein Begriff des Wandels; gleich wie Kunstwerke durch die Betrachtenden und ihre Zeit sich verändern, so ist der Begriff des Kunstwerkes einem ständigen Prozess unterzogen. Die Büste, ein Tafelbild, eine Photographie sowie der Film sind alles Kunstwerke, die nicht immer per se als Kunstwerke galten. Die vorliegende Arbeit widmet sich dem Phänomen der neuen objektlosen Kunstproduktion. Zunächst scheint die objektlose Kunst ein Widerspruch in sich zu sein. Bei genauerer Betrachtung dieser Form der Kunstschaufung offenbaren sich interessante neue Wege der Kunst, sowie spannende Auseinandersetzungen mit unseren Realitätsbegriffen.

Es ist überaus gewinnbringend Kunstformen wie die Performancekunst, die kein nachhaltiges Produkt liefern, wie es vergleichsweise Malerei und Bildhauerei tun, näher zu untersuchen. Das künstlerische Produkt der Performance ist nur in seiner Gesamtheit, während des zeitlich vorbeiziehenden Prozesses der Performance wahrnehmbar. Genauer auf die Unterschiede und Besonderheiten dieser Kunstform soll jedoch noch später eingegangen werden. Provokant gesprochen, scheint es so zu sein, dass das Kunstwerk in der Performancekunst versucht, sich der Realität zu entziehen. Einerseits aufgrund seiner zeitlichen Struktur, andererseits aufgrund seiner Eigenschaft, dass nur Spuren des Ereignisses der Performance einen Rückschluss auf die Existenz dieser Kunstform preisgeben. Auch der Dokumentarismus nimmt in der Kunst in diesem

¹ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften. Bd.7*, Frankfurt/Main 1970, S. 12

Zusammenhang einen immer größeren Stellenwert ein und entwickelt sich in kleineren Nischen zu einer eigenständigen Kunstform heraus.

Diese Arbeit versucht eine Skizzierung des Begriffs des Kunstwerkes, der Ästhetik so wie der AutorInnenschaft, sprich des Begriffs des Kunstschaffenden vorzunehmen, um die Entwicklungen und Auswirkungen der ausgewählten künstlerischen und kunsttheoretischen Positionen auf das Kunstwerk, die Ästhetik und die AutorInnenschaft sichtbar zu machen.

“Das Hier und Jetzt des Originalen macht den Begriff seiner Echtheit aus.“² Neben dem Dokumentarismus als eigenständige Kunstform, wird die Kunst des „nicht-realen Dokumentarismus“ genauer untersucht. Die heutigen Möglichkeiten im Bereich der technischen Reproduzierbarkeit bringen ein immer höheres Maß an technisch perfektionierten Kunstobjekten mit sich, sowie die an Bedeutung gewinnende Frage nach der Authentizität eines Kunstwerkes. Eine Entwicklung, die diesem stärker werdenden Druck auf neue Weise Einhalt gebietet, scheint das Phänomen des Verschwindens des Kunstobjektes zu sein. Kunstschaffende schaffen „falsche“ Spuren und Dokumente, die auf ein Kunstwerk Rückschlüsse bieten sollen. Dieses Kunstwerk hat aber in Realität nie bestanden. Der künstlerische Akt besteht in der Kreation falscher Beweismittel, die ein nicht reales und niemals existierendes Werk im Auge des Betrachtenden entstehen lassen. Oder der/die KünstlerIn reduziert sein Schaffen, soweit bis das künstlerische Produkt fast bis zur Gänze verschwunden ist.

Aber wie weiß der/die BetrachterIn bei einem solchen Kunstobjekt, ob es echt ist, bzw. ob es überhaupt Kunst ist? Und inwieweit besteht das Problem der Originalität und der Authentizität eines Kunstwerkes bei einem nicht-realen Kunstwerk? Kann das nichtige künstlerische Produkt von jedermann reproduziert werden? Wo es dem Schein zu Folge NICHTS gibt, kann auch NICHTS, oder womöglich nur NICHTS reproduziert werden? Die

² Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. *Gesammelte Schriften*. Bd. 1 / 2 . , Frankfurt/Main 1980, S. 11

Kunst des NICHTS wirft eine Unzahl von ungeklärten Fragen auf, wovon einige im Weiteren geklärt werden sollen.

„Es ist von jeher eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst gewesen, eine Nachfrage zu erzeugen, für deren volle Befriedigung die Stunde noch nicht gekommen ist.“³ Mit dem Verschwinden des Kunstwerkes wird eine neue Art der Deutung dieses Zitats ermöglicht. Erst durch die Nicht-Werdung des Kunstwerkes entsteht eine Art von noch größerer Nachfrage nach Befriedigung des Konsumbedürfnisses bei den KunstkonsumentInnen. In der Performancekunst beispielsweise ist die kunstkonsumierende Person gezwungen zum richtigen Zeitpunkt vor Ort zu sein. Bereits im nächsten Moment lassen sich nur mehr Vermutungen äußern, was denn das Kunstwerk gewesen sei.

Die Originalität des Mediums der Performance verliert sich im Fortlaufen der Zeit. Eine vollständige Befriedigung des Kunstbedürfnisses kann aber von dieser Art von Kunstgattung niemals erfolgen, da sie niemals wiederkehren kann und somit ihre Anschaulichkeit nicht in der aktuellen Realität hat. Nur Mittels der Zeitdauer kann sie den Betrachtenden befriedigen. Mittels akribischer, modern gewordener Spurenarchivierung wird fortan versucht das Kunstwerk historisch verwertbar zu machen. Eine wirkliche vollkommene Konsumation des Kunstwerks ist aber durch den Dokumentarismus nie möglich. Es scheint wohl eher so zu sein, dass die Präsentation der Spuren des Kunstwerkes vielmehr das Bedürfnis nach Befriedigung verstärkt. Da das Kunstwerk nie zur Gänze betrachtet werden kann, schwelgt das Verlangen der vollkommenen Konsumation im/in der BetrachterIn weiter.

Durch die Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes schien es in der Vergangenheit aber auch zu einer Entwertung des Augenblicks des Kunstwerkes zu kommen. Das Verschwinden des Kunstwerkes hat diesem

³ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. *Gesammelte Schriften*. Bd. 1 / 2 . , Frankfurt/Main 1980, S. 36

Faktum aber eine neue Dimension zukommen lassen. Der Augenblick gewinnt nun wieder an größerer Bedeutung, da kein reales, reproduzierbares Kunstwerk vorhanden ist. Ein besonderes Augenmerk in Bezug auf die Performancekunst muss der Erinnerung beigemessen werden. „Nicht um Erinnern als Bewusstseins- oder Gedächtnisleistung geht es, sondern um eine in der Zukunft gelebte Vergangenheit.“⁴ Nur durch das bewusste, gelebte Vergangene, sprich die bewusste Erinnerung, die bewusste Wahrhaftwerdung der Erzählung, wird das Kunstwerk der Performance in den Rang der Wirklichkeit gehoben. Beweismittel alleine schaffen noch keine Realitäten, erst durch die Subjekte erfahren sie realen Status.

„Die Rezeption von Kunstwerken erfolgt mit verschiedenen Akzenten, unter denen sich zwei Polare herausheben. Der eine dieser Akzente liegt auf dem Kultwert, der andere auf dem Ausstellungswert des Kunstwerkes. Die künstlerische Produktion beginnt mit Gebilden, die im Dienste des Kultes stehen. Von diesen Gebilden ist, wie man annehmen darf, wichtiger, daß sie vorhanden sind, als daß sie gesehen werden.“⁵

Im Moment scheint eine Umkehrung stattzufinden. „Der Kultwert als solcher scheint heute geradezu daraufhin zu drängen, das Kunstwerk im Verborgenen zu halten.“⁶

Gegenwärtig ist der Ausstellungswert eines Kunstwerkes das oberste Gebot der Stunde. Mit der Nicht-Werdung folgt einerseits eine leichtere Beweglichkeit des Kunstwerkes, andererseits wird aber auch der Kultwert bestärkt, denn das Happening, die Performance gewinnen wieder an kultartigen Charakter. Das Ritual erobert sich wieder seinen Platz. Die Photographie als Dokument erhält auch wieder Kultstatus, sie ist Platzhalter für die Erinnerung an das Vergangene, das Passierte, das Ferne.⁷ Die Aura des Kunstwerkes ist zwar in Zeit und Ort gefangen, doch der Dokumentarismus verschafft dem Kunstwerk wieder auratische Kraft. Das

⁴ Konrad Paul Liessmann, *Sören Kierkegaard. Zur Einführung*. Hamburg 1999, S. 73

⁵ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Gesammelte Schriften*. Bd. 1 / 2 . , Frankfurt/Main 1980, S. 18

⁶ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Gesammelte Schriften*. Bd. 1 / 2 . , Frankfurt/Main 1980, S. 19

⁷ Vgl. Karin Gludovatz (Hg.), *Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus*, Wien 2003, S. 7ff

Dokument strahlt über dem Zeitpunkt des eigentlichen künstlerischen Ereignisses hinaus.⁸

„Im Kult der Erinnerung an die fernen oder die verstorbenen Lieben hat der Kultwert des Bildes die letzte Zuflucht. Im flüchtigen Ausdruck eines Menschgesichts winkt aus den frühen Photographien die Aura zum letzten Mal.“⁹ Der Dokumentarismus bedient sich bewusst dieser auratischen Kraft der Photographie, des Filmes, des Druckes und dergleichen, um einen Kultwert für ein vergangenes bzw. womöglich überhaupt nie da gewesenes Kunstwerk zu erzeugen. Weiters bedient sich der Dokumentarismus einer Grundeigenschaft der künstlerischen Produktion, nämlich der Abwesenheit einen Hauch der Anwesenheit zu verschaffen, wie dies John Berger in seinem Werk *Das Kunstwerk. Über das Lesen von Bildern* beschreibt:

„Sichtbar sein heißt, anwesend sein: wer abwesend ist, ist unsichtbar. Eine Stimme, ein Duft oder irgendetwas mikroskopisch Kleines kann anwesend und dennoch unsichtbar sein, nicht umständehalber, sondern seiner Natur wegen. Die Funktion der Malerei ist es, eine Abwesenheit mit dem Schein der Anwesenheit zu füllen. Gelegentlich hängt ein Porträt in einem Raum, in dem der Abgebildete sich noch befindet, aber dies ist eher die Ausnahme, und von den paläolithischen Höhlenzeichnungen bis heute war es die Hauptaufgabe der Malerei, etwas, das nicht gegenwärtig ist, sichtbar zu machen.“¹⁰

Kunsttheoretisch wird Kunst in ihrer Urform immer als Mimesis, als eine Nachahmung der Wirklichkeit verstanden.¹¹ So gehen die griechischen Philosophen Platon und Aristoteles davon aus, dass Kunst nur ein Abbild sein kann. Daher muss Kunst im weiteren Sinne figurativ sein. Susan Sontag sieht genau darin das Problem der Kunst. Da die Kunst immer wieder unter dem Zwang der Mimesis verstanden wird, muss sie sich ständig rechtfertigen, was zu einem Hauptproblem der heutigen Kunst wurde, so Sontag. Wie der/die BetrachterIn aber ein Kunstwerk wahrnimmt, als Abbild der Wirklichkeit oder Inhalt des/der Künstlers/In, hängt stark von dieser

⁸ Vgl. Karin Gludovatz (Hg.), *Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus*, Wien 2003, S. 7ff

⁹ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Gesammelte Schriften*. Bd. 1 / 2 . , Frankfurt/Main 1980, S. 19

¹⁰ John Berger, *Das Kunstwerk. Über das Lesen von Bildern*. Berlin 1992, S. 83

¹¹ Vgl. Susan Sontag, *Kunst und Antikunst. Essays*. Wien 1980, S. 9

gegenwärtigen Grundproblematik der Kunst ab. „Ob wir das Kunstwerk als Bild begreifen (Kunst als Abbild der Wirklichkeit) oder als Aussage (Kunst als die Aussage des Künstlers).“¹²

Die gegenwärtige Kunstproduktion ist im Korsett des Zwanges, Inhalt erklären zu müssen, gefangen. Kunst kann nicht einfach nur Kunst sein, sie muss begründbar, argumentierbar und erläuterbar sein, d.h. nicht per se, dass sie verständlich sein muss; viel mehr sind Kunstschaffende gezwungen inhaltsschwangere Konstrukte und Konvolute über ihre Kunstwerke zu stülpen. Genau dieses Faktum des deutungsschwangeren „Zwanginhaltes“ macht womöglich eines der Kernprobleme der aktuellen Kunstproduktion aus. Der Inhalt wird zum Problem, zum Hindernis für die eigene Kunst und infolge für das Publikum. „Das ist gegenwärtig der Fall bei dem Begriff des Inhalts selbst. Was immer er in der Vergangenheit bedeutet haben mag: heute ist er in erster Linie ein Hindernis, eine Last, eine subtile oder auch weniger subtile Philisterei.“¹³ Der heutige Zwang ein Kunstwerk ständig rechtfertigen bzw. interpretieren zu müssen, ist für Sontag aber Resultat für die Überbewertung des Inhalts in der gegenwärtigen Kunstproduktion. So kommt sie schließlich zum Schluss, dass Kunst anders verstanden werden muss, weder als Mimesis noch als reine Inhalts- und Interpretationsdebatte.

„Was man von einem solchen Ausgangspunkt verlangen muss, ist, daß er dem doppelten Aspekt der Kunst gerecht wird: Kunst als Gegenstand und Kunst als Funktion, als Kunstbegriff und als lebendige Bewußtseinsform, als Überwindung oder Ergänzung der Realität und als Vergegenwärtigung von Formen der Begegnung mit der Realität, als autonome individuelle Schöpfung und als abhängiges historisches Phänomen.“¹⁴

Eine Mimesis der Realität, die diese vergegenwärtigt und im selbigen Moment auch sprengt und erweitert, aber dennoch gleichzeitig eine herausragende, individuelle Kreation ist, dies alles soll Kunst für Sontag ausmachen. Eine fast nicht einlösbare Forderung an die Kunst, so scheint es.

¹² Susan Sontag, *Kunst und Antikunst. Essays*. Wien 1980, S. 10

¹³ Susan Sontag, *Kunst und Antikunst. Essays*. Wien 1980, S. 10

¹⁴ Susan Sontag, *Kunst und Antikunst. Essays*. Wien 1980, S. 34

Was wir unter dem Begriff der Kunst verstehen, ist einer ständigen Diskussion unterworfen. Der Begriff scheint mit seiner Zeit im engsten Verhältnis zu stehen. So ist es naheliegend, dass Platon Kunst als nebensächlich ansah. Denn die Realität selbst ist nach seinen Verständnis bereits lediglich eine Abbildung der Idee der Dinge. Demzufolge vereinfacht gesprochen, kann die Kunst wohl nur drittklassig sein.¹⁵

Nicht nur der Kunstbegriff an sich wird einer ständigen Überprüfung unterzogen, auch Kunstgattungen müssen sich Diskussionen über ihren Kunststatus unterziehen. Es ist anzunehmen, dass heute die Kunstgattung Film großteils als eine Kunstform angesehen und akzeptiert wird. Dies war natürlich nicht immer der Fall. So erwähnt Walter Benjamin in seinem Buch „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ Georges Duhamel, der in dem Buch „Scènes de la vie future“ der Kunstgattung Film ein vernichtendes Urteil ausstellt. Walter Benjamin schreibt über Georges Duhamel

„Er nennt den Film »einen Zeitvertreib für Heloten, eine Zerstreuung für ungebildete, elende, abgearbeitete Kreaturen, die von ihren Sorgen verzehrt werden (...) ein Schauspiel, das keinerlei Konzentration verlangt, kein Denkvermögen voraussetzt (...), kein Licht in den Herzen entzündet und keinerlei andere Hoffnung erweckt als die lächerliche, eines Tages in Los Angeles ›Star‹ zu werden. <“¹⁶

Teile dieser Analyse von Georges Duhamel, die 1930 erschien, haben wohl heute noch Aktualität und Richtigkeit, dennoch scheint die Kunstgattung Film im Großen und Ganzen in der Kunst ihren Platz gefunden zu haben. Neuere Kunstaussprägungen wie die Kunst des Dokumentarismus und der Performancekunst sind unter Kunstschaffenden keine besondere Diskussion mehr wert. Viele KonsumentInnen stellen sich beim Betrachten dieser Kunstformen dennoch ähnliche Fragen wie Duhamel dies über den Film tat. Demzufolge ist eine genauere Beleuchtung des Begriffes: „was ist Kunst“,

¹⁵ Vgl. Susan Sontag, *Kunst und Antikunst. Essays*. Wien 1980, S. 9ff

¹⁶ Georges Duhamel: *Scènes de la vie future*. In: Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Gesammelte Schriften. Bd. 1 / 2 . Frankfurt/Main 1980, S. 40

„was ist einE KünstlerIn“, lohnend. Ebenfalls hat sich in dieser thematischen Einleitung gezeigt, dass die vorliegende Arbeit viele Fragen und unterschiedlichste Positionen aufwirft, wo eine philosophische Analyse ein wenig Klarheit verschaffen könnte.

2. Zur Begriffsklärung des Kunstschaffenden

2.1. Das einzigartige Genie

Seit jeher hat der Mythos des Genies, des Gotthaften, des Kreativen, des Creators für den/die KünstlerIn bestand. Zwei Grundphänomene kristallisieren sich dabei heraus, wenn es um die Frage geht, was einen KünstlerIn ausmacht. Einerseits gibt es den Mythos der Kunstschaffenden, die sich von allen anderen Menschen absetzen, denen beinahe gottähnliche Fähigkeiten zugeschrieben werden. Eben diejenigen Kunstschaffenden, die aus dem Nichts Alles, unerklärlich Wunderbares, Wunderliches, Schönes, Phantastisches und eben Unvorstellbares, nie da Gewesenes hervorbringen und kreieren können. Oder anders gesagt: Ein „Gott“, eine „Göttin“ unter der Gemeinschaft der Menschen.

Andererseits hat noch immer der Mythos des/der ewig leidenden KünstlerIn, der/die Insichgekehrte und für die Außenwelt und die Mitmenschen der/die Unnahbare, der/die unverständliche Zeitgenossen oder der/die eben nur in seiner/ihrer Welt lebt, bestand. So unnahbar wie Kunstschaffende nur allzu oft anmuten, so unnahbar scheint auch oft ihre Kunst zu sein. Unverständlich von einer anderen Welt, einer anderen Zeit und für das Publikum oft nicht zugänglich. Dennoch, so leicht kann man es sich nicht machen. Will man Kunst und den Kunstschaffenden verstehen, muss tiefer auf die Materie eingegangen werden, und darf nicht sofort beim ersten Zweifel, beim Fehlversuch und den ersten Gedanken stehen geblieben werden.

Die vorliegende Arbeit will nicht allgemein und ausschließlich theoretisch auf aufkommende Fragen eingehen, viel eher wird versucht anhand zweier konkreter Kunstgattungen Klarheit in die Angelegenheit zu bringen. Wie steht es um den Dokumentarismus und der Performancekunst in Zusammenhang mit den Kunstschaffenden?

Zurück zum Titel: *Die neue Kunst des NICHTS*. Wie kann von Geniehaftem die Rede sein, wenn von der „Schaffung“ von NICHTS gesprochen wird. So ist die erste Annahme, selbst der größte Dilettant wird wohl NICHTS produzieren können, am Naheliegendsten. Doch womöglich ist diese erste Annahme zu oberflächlich. Das vermeintliche KünstlerInnen-Genie ist im Zusammenhang mit der Kunstproduktion des NICHTS zu betrachten und näher zu beleuchten. Denn womöglich ist das scheinbare einfache Schaffen von NICHTS doch schwieriger als es den Anschein hat. Die Kreation von NICHTS erfordert höchstes künstlerisches Können, um nicht dilettantisch schlechtes von irgendetwas und nur fast Existentem zu sein.

An dieser Stellen ist anzumerken, dass sich viele PerformancekünstlerInnen in der Kunstgeschichte voll und ganz gegen einen



Abbildung 1: Art&Language, *Secret Paintings*.

generellen KünstlerInnen-Begriff ausgesprochen haben, da sie die ständige AutorInnenfrage einmal außer Acht lassen wollten bzw. ganz ihres Zaubers und ihrer konstruktivistischen Macht berauben wollten. Beispielsweise tritt das KünstlerInnenkollektiv „Art&Language“ nie namentlich auf; soll heißen es werden bei keinem Kunstwerk Angaben gemacht, welche KünstlerInnen

bei einem Werk konkret mitgearbeitet haben. Das KünstlerInnenkollektiv arbeitet somit quasi inkognito. So

„(..) scheinen die Secret Paintings aber auch wie eine karikaturhafte Verbildlichung der poststrukturalistischen Autorfrage, die in durchaus heftiger Debatte spiegelbildlich zum Herrschaftsdiskurs der 68er Bewegung – den

Sturz des Geniebegriffes im Sinn – den Tod des Autors (Künstlers) zugunsten der Geburt des Betrachters ausrief.“¹⁷

Also selbst die 68er Bewegung und ihre dekonstruktivistischen Kräften hielt vom KünstlerInnen-Genie-Begriff nicht Abstand, sondern legte all die Macht der Kunst nun in den/die BetrachterIn, d.h. in die konsumierenden Personen, dem Publikum. Dadurch verloren Kunstschaftende ihre gotthafte Einzigartigkeit. Es vollzog sich eine Art von Verdemokratisierung der Kunst, von dem/der Allein-HerrscherIn, den Kunstschaftenden, hin zum allgemeinen Volk, der Masse der Betrachtenden, die nun das Ausschlaggebende für die Kunst sind. Nicht der/die KünstlerIn stehen im Mittelpunkt, sondern das Publikum. Dies war eine wichtige Werteverchiebung in der Kunstgeschichte.

Aber auch der KünstlerInnen-Begriff wird in seiner zeitlichen Dimension einer immer neuen Bedeutung gleichgesetzt. Das, was heute allgemein unter dem Begriff der Kunstschaftenden verstanden wird, war nicht immer so. Das Geniehafte wurde den Kunstschaftenden nicht immer als Essenz zuerkannt. Im Gegenteil sie galten lange als ProduzentInnen, als eine Art von HandwerkerInnen, als AusführerInnen eines großen Etwas. Aber das Große, das Erhabene, wurde nicht den Kunstschaftenden beigemessen, sie waren nur Werkzeug für etwas anderes. „Das Künstlerische sprach im Mittelalter durch den Produzenten hindurch als Geistiges in die Welt hinein, der „Künstler“ war nur ein Werkzeug, kein selbst schöpfendes Subjekt, und zwar in allen Gattungen.“¹⁸

„Erst als der Künstler sichtbar wurde als Schaffender, wurde ihm, wie dem Priester, die Fähigkeit zugestanden, den Geist durch seine Werke hindurch sprechen zu lassen.“¹⁹ Was ist es, was nun eineN KünstlerIn ausmacht, wenn es nicht das Genuine ist, was in ihm/ihr liegt. Vielleicht hat es doch was mit dem NICHTS, mit dem fast unmöglich Erreichbaren zu tun.

¹⁷ Martina Weinhart (Hg.), *Nichts/Nothing*. Ostfildern 2006, S. 16

¹⁸ Eugen Blume, (Hg.), *Fast nichts. Minimalistische Werke aus der Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof*, Berlin 2007, S. 10

¹⁹ Eugen Blume, (Hg.), *Fast nichts. Minimalistische Werke aus der Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof*, Berlin 2007, S. 10

„Was er ist und was sich durch sein Werk vermittelt, beschreiben Deleuze und Guattari als das Eintreten in das Nichts, in das umgebende All-Eine.“²⁰ Könnte dann behauptet werden, die neue Kunstgattung des NICHTS ist eine Entwicklung hin zur Vollkommenheit der Kunst und der Kunstschaffenden? Wohl kaum, denn dies würde den Endpunkt eines Prozesses gleichkommen, der mit Sicherheit noch nicht gekommen ist, geschweige denn, dass es ihn gibt.

2.2. Dekonstruktion des KünstlerInnenengenes durch die Nicht-Werdung der Kunst? Eine Vernichtung der Kunst?

Wie die Kunst, so ist auch der Begriff der Kunstschaffenden einer unendlichen Kette von Variationsmöglichkeiten von Bedeutungsverschiebungen unterworfen.

„Hat nicht der Drang, das Transzendente zu veranschaulichen, bereits Jahrhunderte lang sakrale Kunst definiert? Was jenseits des Darstellbaren ist, wird zum eigentlichen Zentrum.“²¹ Das Nichts als zentrales Element der Kunst und doch keine Nicht-Werdung oder Vernichtung der Kunst. Kann NICHTS Kunst sein? Worin besteht die Real-Werdung des NICHTS, seine Realität und Materialität für den/die BetrachterIn? Die Kunst des NICHTS wirft eine Vielzahl von Fragen und Problemen auf, denen anhand von Beispielen der Kunst auf den Grund gegangen werden soll.

Wie später noch ausführlicher erklärt werden soll, verhält es sich mit der Kunst des NICHTS möglicherweise so, wie es sich mit dem NICHTS im Allgemeinen verhält. Erst durch den Menschen wird das NICHTS vorstellbar, real erkennbar (Vgl. Kapitel 6 und 7). Selbiges vollzieht sich bei der Kunst des NICHTS, erst durch den/die BetrachterIn erlangt das Kunstwerk seinen Kunstwerk-Charakter, seine Eigenschaft als Kunstwerk. „Sie werden nicht

²⁰ Eugen Blume, (Hg.), *Fast nichts. Minimalistische Werke aus der Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof*, Berlin 2007, S. 10

²¹ Martina Weinhart (Hg.), *Nichts/Nothing*. Ostfildern 2006, S. 11

allein im Museum etwas, sondern erst mit dem Betrachter, sofern er ihrer Idee, ihrer geistigen Wirklichkeit habhaft werden will.“²² Oder ist es so scheinbar klar und einfach wie Heidegger meint „Der Ursprung des Kunstwerkes und des Künstlers ist die Kunst.“²³ Anders gesagt soll dass heißen, solange es KünstlerInnen und Kunstwerke gibt, wird es Kunst geben. Aber das Grundproblem liegt in der Frage selber „Wir mögen dem Insichstehen des Werkes noch so eifrig nachfragen, wir verfehlen gleichwohl seine Wirklichkeit, solange wir uns nicht dazu verstehen, das Werk als ein Gewirktes zu nehmen.“²⁴ Also geht es nicht um die Frage, was nun dem Kunstwerk zu Grunde liegt, denn diese vermögen wir nie ausreichend und zufriedenstellend beantworten zu können. Die Frage scheint ins Unendliche beinahe ins NICHTS zu führen. Erst wenn das Kunstwerk als „Gewirktes“ angenommen wird, kann es in seiner Wirklichkeit habhaft werden.

Joseph Kosuth beispielsweise, ein Künstler, der sich sehr breitgefächert mit dem NICHTS

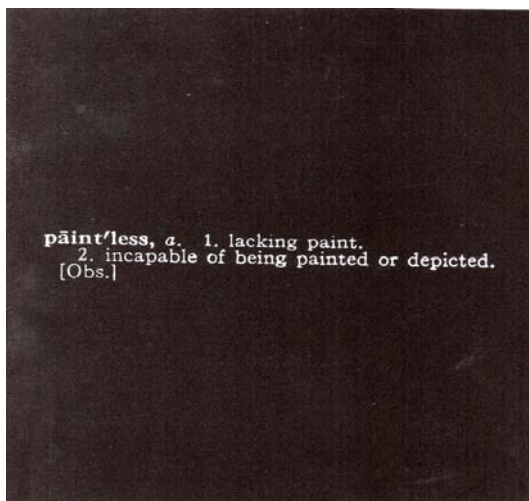


Abbildung 2: Kosuth, Joseph, *NICHTS*.

auseinandergesetzt hat, schafft das Kunstwerk „NICHTS“ (Vgl. Abb. 2). Ein schwarzes Quadrat auf dem eine Definition des Begriffes „Paintless“ abgedruckt ist. Zunächst erscheint das Werk als ein Widerspruch in sich zu sein: incapable of being painted or depicted. Einerseits steht geschrieben, es ist nicht möglich und dennoch sieht das Publikum den Widerspruch; das Werk real als Bild

²² Eugen Blume (Hg.), *Fast nichts. Minimalistische Werke aus der Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof*. Berlin 2007, S. 12

²³ Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart 1997, S. 56

²⁴ Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart 1997, S. 57

im Ausstellungskontext. Kosuth nähert sich auf faszinierende Weise dem NICHTS, dem Unvorstellbaren an, und lässt es in seiner Kunst real für die Betrachtenden erkennbar werden.

Aber was passiert mit KünstlerInnen durch ihre eigene Entmachtung und Entzauberung? Die Macht von Kunstschaffenden verlagert sich zu den Betrachtenden. Dies sieht man bei den Arbeiten von Art&Language und auch bei Joseph Kosuths Arbeit „Nichts“, die ohne der Interpretation der Betrachtenden nicht erfasst werden kann. Es handelt sich eben um die Realwerdung einer Idee, die das Kunstwerk, das Resultat einer künstlerischen Tätigkeit, durch die Betrachtenden vollendet. „Wir nehmen aber all dies aus dem Grund in uns auf, weil es eben nicht um das Resultat allein geht, sondern um eine Idee, die sich im Resultat spiegelt, um den über die Gestalt hinausweisenden Geist.“²⁵ Die Bildrezeption erhält dadurch eine überaus wichtige Macht in der Kunst. Ein Problem, welches sich bei einer derartigen Verschiebung der Wertigkeiten von KünstlerInnen und BetrachterInnen vollzieht, soll mit folgendem Beispiel thematisiert werden: Wenn Kunst im Aristotelischen Sinne als Wissenschaft des Schönen verstanden wird, können Kinder zweifelsfrei an Kunst ihre Freude finden. Wenn aber Kunst wie in Kosuths Arbeit „Nichts“ verstanden wird, wird ein Kind ohne die Erklärung seiner Eltern keinen Gefallen am Werk finden. Denn diese Art von Kunst lässt keine Geschmacksurteile zu. Vielmehr ist eine intellektuell herausfordernde Art der Deutung der Betrachtenden erforderlich, um überhaupt eine Befindlichkeit gegenüber dem Kunstwerk äußern zu können, d.h. aber nicht, dass Kosuths Werk keine Befindlichkeit auslösen kann. Sehr wohl kann über die Arbeit beispielsweise geschmunzelt werden, es erfordert jedoch sich vorher darüber im Klaren zu sein, was denn dieses „Nichts“ bedeuten kann.

²⁵ Eugen Blume (Hg.), *Fast nichts. Minimalistische Werke aus der Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof*. Berlin 2007, S. 12

3. Das Kunstwerk

Was macht nun ein Kunstwerk aus und im Speziellen jenes Kunstwerk, welches sich dem NICHTS versucht anzunähern? Was sind die Besonderheiten die z.B. Malewitschs schwarzes Viereck (Vgl. Abb. 3) zu einem „Ikonenwerk“ unserer Zeit werden lassen, während ein schwarzes Viereck meiner Nichte wohl nie in die Kunstgeschichte Einzug finden wird. Arthur C. Danto hat versucht genau dieses Problem zu lösen, indem er folgendes Beispiel vorbringt:

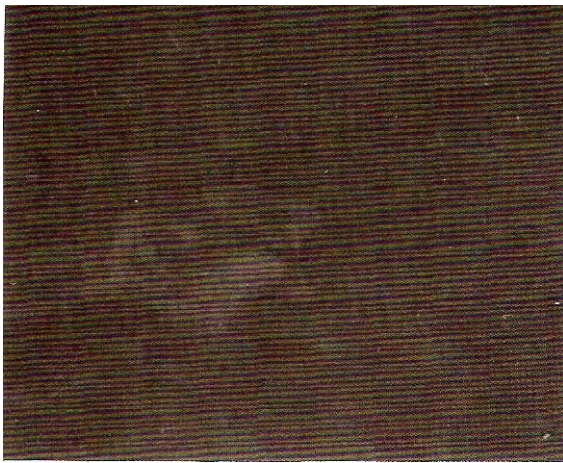


Abbildung 3: Malewitsch, Kasimir, *Schwarzes Viereck*.

In einer Ausstellung waren mehrere rote Vierecke zu sehen, alle mit verschiedenen Titeln. Im Grunde genommen sahen alle Gemälde gleich aus. Ein Künstler der über die Ausstellung empört war, malte daraufhin auch ein rotes Viereck und forderte den Kurator auf, dass sein Bild auch in der Ausstellung gezeigt werden sollte. Dantos

Überlegungen zu Folge, wird aber das Bild des empörten Künstlers nie als Kunstwerk gelten können, da es inhaltslos und leer sei. Alle anderen roten Vierecke hatten Werknamen, die einen Weg zum Kunstwerk offenbarten, während dieses Viereck des Künstlers „ohne Titel“ war.²⁶ So erklärt Danto

²⁶ Vgl. Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt/Main 1984, S. 19ff

„Ein Titel ist mehr als ein Name; häufig ist er eine Richtungsangabe für die Interpretation oder Lektüre, die nicht immer hilfreich sein mag, etwa wenn zum Beispiel jemand einem Gemälde mit ein paar Äpfeln darauf in sinnentstellender Absicht den Titel „Verkündigung“ gibt. J. ist etwas weniger ausgefallen: sein Titel ist zumindest in dem Sinn richtungweisend, daß das Ding, dem er gegeben wird, gerade nicht der Interpretation ausgesetzt werden soll. Deshalb gibt J. auf die Frage, worüber sein Werk denn sei, wie vorausszusehen war, die Antwort, es sei über nichts.“²⁷

„J.“ steht in diesem beschriebenen Fall für den Namen des Künstlers, welcher das rote Rechteck aufgrund seines Ärgers über die Ausstellung malte.

„Deshalb erscheint das Fehlen des Inhalts in J.s Fall eher als etwas Gewolltes. Inzwischen kann ich nur bemerken, daß er zwar ein (ziemlich minimalistisches) Kunstwerk geschaffen hat, das sich mit bloßem Auge nicht von einer reinen roten Farbfläche unterscheiden läßt, daß er aber aus dieser reinen roten Fläche noch kein Kunstwerk gemacht hat.“²⁸

Danto erklärt weiter, es kann ja nicht einfach so sein, dass alles was ein KünstlerIn berührt gleich zu Kunst wird, dies wäre wiederum zu wenig. Also wir wissen was nicht Kunst sein kann, aber noch immer nicht was Kunst ausmacht, und nur die Betätigung von Kunstschaffenden macht es noch nicht aus. Wie sieht es nun im Vergleich dazu mit folgenden Beispielen aus? Alles sind Gemälde, anerkannte Kunstwerke und dennoch lediglich weiße Vierecke, wenn man so will, die sich ausschließlich in Format, Größe und textueller Struktur der Farbe unterscheiden. Auf den ersten Blick sind sie alle weiße Quadrate, welche sich ungemein gleichen. Was macht aber genau den Unterschied zwischen all diesen Beispielen und einem weißen Quadrat meiner Nichte aus?

²⁷ Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt/Main 1984, S. 20

²⁸ Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt/Main 1984, S. 20

Bereits vor fast 100 Jahren hat Malewitsch die Kunst mit seinem weißen und schwarzen Quadrat revolutioniert. Er lieferte damit eine total neue Erkenntnis für die Kunstgeschichte.

„Das Zusammenfallen von Material und Medium führt Moholy-Nagy zur Annahme, dass die Erfahrung der Gegenstandslosigkeit, das Erleben des weißen Nichts, Malewitsch wichtiger war als die ästhetische Qualität des Monochroms, die sich erst aus der freigesetzten Eigendynamik desselben entwickelt. Er kommt zu dem weitreichenden Schluss, wonach sich das weiße Bild im lichtgleichen Medium materialisiert und dem Betrachter als bewegtes Bild erscheint, sobald dieser es von seiner materialen Hülle befreit und im Akt der Bildwahrnehmung animiert hat.“²⁹

Der Unterschied liegt eben nicht nur im Titel wie Danto erklärt, sondern in der Intention. Denn der Titel ist gewöhnlich nur Verweis auf die Intention der Kunstschaffenden, quasi eine Angabe in welche Richtung die Betrachtenden das Werk deuten sollen. Und eben genau um diese Revolution in der Bildwahrnehmung ging es Malewitsch: um das weiße Quadrat. Wenn nun zeitgenössische Kunstschaffende einfach nur weiße Quadrate malen und selbigen Titel wählen, sind dies noch immer keine Kunstwerke. Erstens weil eben Malewitsch vor 100 Jahren selbige Erkenntnis lieferte und zweitens der gesellschaftliche Kontext eines Werkes stets mitgedacht werden muss. Gleich verhält es sich in den Wissenschaften: Wenn einE WissenschaftlerIn vor 100 Jahren eine Erkenntnis lieferte und einE zeitgenössischeR WissenschaftlerIn nun erneut selbige Erkenntnis in einem „paper“ publiziert, hat er/sie keinen Mehrwert geschaffen, sprich keine neue Erkenntnis geliefert. Diese Arbeit ist wertlos, wie das weiße Quadrat mit selbigem Titel einesR zeitgenössischeN KünstlerIn. So kann eben auch das weiße Quadrat meiner Nichte keine künstlerische Meisterleistung darstellen, da sie keine Intention hatte, außer eben ein weißes Viereck zu malen. Gleich wie die weißen Quadrate in Mathematik-Büchern keine künstlerische Intention erkennen lassen. Es geht also mehr um die Intention, als um die Intervention, durch künstlerisches Handwerk. Nicht das Handwerk ist gefragt, sondern das künstlerisch Gemeinte und Gedachte einer Arbeit.

²⁹ Martina Weinhart (Hg.), *Nichts/Nothing*, Ostfildern 2006, S. 60f



Abbildung 4: Knoebel, Imi, *Keilrahmen*.

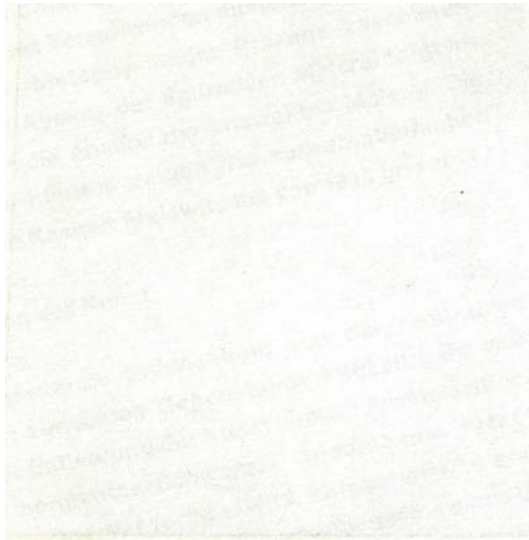
Imi Knoebel, ein Schüler von Beuys, treibt die Unterlassung der künstlerischen Tätigkeit des Handwerks auf die Spitze, indem er einen leeren Bilderrahmen aufhängt. (Vgl. Abb. 4) „So erscheint es fast als Provokation, wenn dieses eigentlich fehlt. Das Bild als bewußte inszeniert Leerstelle – als Produkt einer „unterlassenen“ künstlerischen Handlung, das entgegen seiner eigenen Bestimmung sichtbar wird.“³⁰ Bei Imi Knoebel ist das Kunstwerk, das oberflächlich betrachtet nicht vorhanden sein dürfte, doch anwesend. Im Bilderrahmen ist zwar nichts zu sehen, doch eben durch diese Leere, dieses Nichts, wird den Betrachtenden eine neue Dimension, Denkart eröffnet. Das „Dahinter“, welches normalerweise immer verdeckt und nicht sichtbar ist, das hinter dem Bild ist, wird plötzlich ersichtlich, erkennbar. Das Nicht-Sichtbare wird durch den Künstler, Imi Knoebel, in diesem Kontext zum ersten Mal sichtbar gemacht. In einer Entwurfszeichnung für die Arbeit „Keilrahmen“, schreibt Imi Knoebel „Das Bild< ist gar nicht malbar. Das sonst Verdeckte kommt nach vorne! Was hinter den Bildern ist, ist selbst das Bild.“³¹

Das Beispiel zeigt, dass der Inhalt des Bildes, soll heißen das Kunstwerk in und durch die Betrachtenden vollendet wird, der Bildrezeption wird dadurch eine überaus wichtige Rolle beigemessen.

Und Tom Friedman treibt die untergeordnete Rolle des künstlerischen Handwerks aufs Äußerste, indem er 1000 Stunden lang auf ein weißes Blatt Papier starrt. Als künstlerisches Produkt wird dieses weiße Blatt Papier,

³⁰ Martina Weinhart (Hg.), *Nichts/Nothing*, Ostfildern 2006, S. 32

³¹ Imi Knoebel: *Imi Knoebel, works 1968-1996*, Amsterdam 1996, S. 10



welches im eigentlichen Sinn nicht die Materialisierung des Kunstwerkes sein kann, präsentiert (Vgl. Abb. 5). Von der künstlerischen Tat: dem Starren bleibt nichts übrig.

Das Quadrat steht als Verweis auf etwas, als Dokument, nicht als künstlerisches Produkt, wie später noch genauer aufgezeigt werden wird

Abbildung 5: Friedman, Tom, *1.000 Hours of Staring*.

(Vgl. Kapitel: Dokumentarismus). Mit der Arbeit wird ein künstlerischer

Prozess gezeigt „der jenseits eines Konzeptes der Augenblicklichkeit des genialischen Blitzes und der göttlichen Inspiration angesiedelt ist. Vielmehr spiegelt die Arbeit die Mühseligkeit eines Beharrens, das im Nichts mündet.“³²

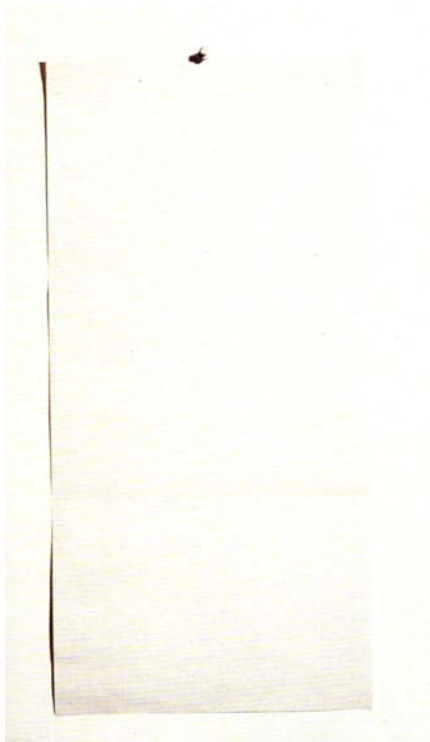


Abbildung 6: Friedman, Tom, *Erased Playboy centerfold*.

Die Arbeit „Erased *Playboy* centrefold“ (Vgl. Abb. 6) von Tom Friedman beschäftigt sich mit dem Erinnern. Durch den Titel „Erased *Playboy* centrefold“ wird sofort ein Vorgang imaginiert, der auf einen Inhalt rückschließen lässt. Die Absenz eines künstlerischen Produkts wird sogleich durch die Fähigkeit des Erinnerns in Inhalt umgemünzt. Ohne das Wort „Erased“ würde die betrachtende Person sich fragen, wo denn das „*Playboy* centrefold“ sei, durch das Wort „Erased“³³ vermögen wir es uns vorzustellen, da es im kollektiven Bewusstsein als Bild gespeichert ist und dadurch abgerufen, d.h. erinnert

³² Martina Weinhart (Hg.), *Nichts/Nothing*, Ostfildern 2006, S. 24ff

³³ „erased“: ausradiert

werden kann. „Erased“ erhebt den Anspruch vorhanden gewesen zu sein.



Mit diesem Phänomen beschäftigt sich auch die Arbeit „In Memory of a piece of paper“ (Vgl. Abb. 7).

Abbildung 7: Friedman, Tom,
Memory of a piece of paper.

3.1. Zur Klärung des Kunstwerkbegriffs

Um eine Analyse der Performancekunst und des Dokumentarismus überhaupt durchführen zu können, scheint es notwendig zu sein, sich zunächst einmal der Frage, was denn überhaupt Kunst ist oder sein kann, zu nähern. Folgendes Zitat Martin Heideggers gewinnt in Anbetracht, dass hier die Rede von einer Kunst des NICHTS ist, an neuer überaus wichtiger Bedeutung: „Aber wie sollen wir dessen gewiß sein, daß für eine solche Betrachtung in der Tat Kunstwerke zugrunde liegen, wenn wir nicht zuvor wissen, was Kunst ist?“³⁴ Müssen wir daher, wie Heidegger, nicht zunächst nach dem Ursprung, nach der Herkunft der Kunst suchen, um festzustellen, dass wir bei vorangegangenen Beispielen von Kunst sprechen?

„Ursprung bedeutet hier jenes, von woher und wodurch eine Sache ist, was sie ist und wie sie ist. Das, was etwas ist, wie es ist, nennen wir sein Wesen. Der Ursprung von etwas ist die Herkunft seines Wesens. Die Frage nach dem Ursprung des Kunstwerkes fragt nach seiner Wesensherkunft.“³⁵

Die Herkunft der Kunst ist aber mit dem Kunstschaffenden eng verbunden, wie folgendes Beispiel Platons zeigt. „Der Mensch erzeugt einen Menschen, wobei die Beschaffenheit des neu Entstehenden von der Beschaffenheit des Erzeugers abhängt. In der Kunst ist die Kunst des

³⁴ Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Frankfurt/Main. 1960, S. 8

³⁵ Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Frankfurt/Main. 1960, S. 7

Bildhauers zuvor da, und dann erst schafft sie die Bildsäule.“³⁶ Platon versteht Kunst und Kunsttätigkeit als eine Tätigkeit, die basierend auf der Vernunft eine Realisierung eines Zieles beabsichtigt und ein Werk vollbringt bzw. dadurch hervorbringt.³⁷ Doch diese Art von Definition, dass Kunst eine auf Vernunft basierende Realisierung eines Zieles ist, scheint für das gegenwärtige Verständnis zu eng und kurz gegriffen zu sein. Daher könnte der Rückschluss gemacht werden, dass Kunst möglicherweise wiederum sehr von seiner zeitlichen Epoche abhängt. Gleich wie es sich mit den Begriffen KünstlerIn und Kunstwerk verhält.

Bereits der Versuch im vorigen Kapitel Klarheit zu schaffen, was eine KünstlerIn sei, führte zu dem Ergebnis, dass die Frage nicht so gestellt werden kann, weil sie ansonsten eine unendliche Anzahl von Antworten liefert, die an ihre Einbettung in die Zeitgeschichte gebunden sind. So hat jede Zeitepoche ihren eigenen KünstlerInnen-Begriff und ihr eigenes Kunstverständnis. Demzufolge ist eine Annäherung des Kunstbegriffs auf dieser Ebene nicht wirklich gewinnbringend. Es verhält sich eher so: „Kunst ist aber grundsätzlich Überschreitung, sie bleibt nicht dem ersten Eindruck dienlich, sie ist nicht das was sie zu sein scheint, sie ist nicht feststellbar.“³⁸

Was ist aber nun genau echte, authentische, reale Kunst und gibt es in diesem Zusammenhang einen Unterschied zur Kunst des NICHTS? Der heutige mögliche virtuelle Zugriff auf die aktuellsten künstlerischen Erscheinungsformen kann die Notwendigkeit einer authentischen Darbietung von Kunst nicht ersetzen. Als Kontrapunkt zur gegenwärtigen Entwicklung kann hier die Performancekunst genannt werden; sie entzieht sich den Möglichkeiten der virtuellen Vereinnahmung, viel eher versucht sie

³⁶ Aristotele, *Eth. Nicom.* II 1140 a 11-15. In: Meyer, Hans: *Natur und Kunst bei Aristoteles*. Paderborn 1919, S. 99

³⁷ Vgl. Aristotele, *Eth. Nicom.* II 1140 a 11-15. In: Meyer, Hans: *Natur und Kunst bei Aristoteles*. Paderborn 1919, S. 2ff

³⁸ Eugen Blume (Hg.), *Fast nichts. Minimalistische Werke aus der Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof*, Berlin 2007, S. 11

Bindeglied zwischen verschiedenen Arten der Kunst, darstellenden, performativen, bildnerischen und musikalischen Kunst usw. zu sein.

„So dann geht die Kunst auf das, was sowohl sein als auch nicht sein kann, niemals aber auf das, was notwendig wird und ist, während das Naturgeschehen unter dem Zwang der Notwendigkeit steht.“³⁹ Das sich Kunst auch mit jenem beschäftigt, was nicht ist bzw. mit dem NICHTS im Allgemeinen, scheint somit klar, dass sie sich jedoch nicht dem Notwendigen widmet, ist heute eher diskussionswürdig. Die politisch motivierte Kunst hat diesem wohl einiges entgegenzusetzen.

Abschließend noch: „Dass Kunst nicht notwendigerweise etwas zum Ansehen sein muss – diese Erkenntnis spiegelt eine Krise der Wahrnehmung, die als Leitmotiv gelten kann und ein Charakteristikum der Moderne überhaupt darstellt.“⁴⁰ Mit diesem Zitat wird deutlich, dass die Kunst einen neuen Wendepunkt erreicht hat. Kunst muss nicht mehr bildlich sein, sie muss nicht mehr sichtbar sein, d.h. sie kann und muss auf anderen Ebenen erfahrbar sein. Die gegenstandslose Malerei hat diesen Wendepunkt mit Malewitsch eingeläutet.

³⁹ Aristotele, *Eth. Nicom.* II 1140 a 11-15. In: Meyer, Hans: *Natur und Kunst bei Aristoteles*. Paderborn 1919, S. 93

⁴⁰ Martina Weinhart (Hg.), *Nichts/Nothing*, Ostfildern 2006, S.44

4. Die neue objektlose Kunst: Von der Performancekunst zum Dokumentarismus

4.1. Performance? Kunst ohne zurückgelassenes Objekt?

Performance ist in der Kunstgeschichte eine junge Kunstgattung, die ihren bisherigen Höhepunkt in den 60er und 70er Jahren hatte.

„Performance became accepted as a medium of artistic expression in its own right in the 1970s. At that time, conceptual art – which insisted on an art of ideas over product and on an art that could not be bought and sold – was in its heyday and performance was often a demonstration, or an execution, of those ideas.“⁴¹

Die berühmtesten österreichischen VertreterInnen sind die Wiener AktionistInnen. Doch viele KünstlerInnengenerationen haben sich bereits vor den KünstlerInnen der 60er und 70er Jahre mit der Kunstgattung Performance beschäftigt.

“Despite the fact that most of what is written today about the work of the Futurists, Constructivists, Dadaists and Surrealists continues to concentrate on the art objects produced by each period, it was more often than not the case that these movements found their roots and attempted to resolve problematic issues in performance.“⁴²

Performancekunst war für viele KünstlerInnen eine zentrale gestalterische Kunstgattung, welche schon in früheren Kunstepochen großen Anklang in Kunstkreisen fand. Kritisch kann an dieser Stelle behauptet werden, dass es möglicherweise am kunstmarktwirtschaftlichen Anhalten an der Objektkunst liegt, warum die Performancekunst in früheren Epochen nicht wertgeschätzt und nicht ins allgemeine kunsthistorische Bewusstsein Einzug genommen hat. Eines der besonderen Merkmale der Performancekunst ist der direkte Kontakt mit demR BetrachterIn während des künstlerischen Schaffenvorgangs. Generell sind KünstlerInnen nur selten in Kontakt mit demR BetrachterIn, da die Produktion des Kunstwerks vorab im Atelier vollzogen wird, und gewöhnlich KünstlerInnen und BetrachterInnen

⁴¹ RoseLee Goldberg, *Performance Art*, London 1988, S. 7

⁴² RoseLee Goldberg, *Performance Art*, London 1988, S. 8

im Ausstellungsbetrieb keinen Kontakt miteinander haben. Dieser enge und direkte Kontakt zwischen KünstlerInnen und KonsumentInnen während des Schaffensprozesses, ist ein ausschlaggebendes Kriterium für die Wahl der Performance als künstlerisches Mittel. Die Besonderheit direkt mit den Betrachtenden in Kontakt zu sein, können die meisten anderen Kunstgattung nur schwer oder bedingt bieten; daraus ergibt sich auch die Einzigartigkeit der Performancekunst im Bereich der bildenden Künste, welche von vielen KünstlerInnen eben genau aus diesem Grund genützt wird. "Performance has been a way of appealing directly to large public, as well as shocking audiences into reassessing their own notions of art and its relation to culture."⁴³ Obwohl Performance ein großes Potential im Bereich der Kommunikation zwischen KünstlerInnen und BetrachterInnen hat, gilt die Performancekunst oft als unverstandene Kunst.

Möglicherweise ist dies auch auf das Faktum zurückzuführen, dass die Performancekunst die Betrachtenden mit ihren eigenen Verständnis von Kunst konfrontieren und dementsprechend provozieren. Bis heute besteht im allgemeinen Diskurs das Vorurteil, dass Performancekunst nicht für jeden zugänglich ist, da sie einerseits schwer verständlich sei, und andererseits nur einem bestimmten Publikum zugänglich ist. Dies ist ein Vorwurf mit dem die Performancekunst seit jeher zu kämpfen hat. Wenn Susan Sontag folgendes über Performancekunst schreibt: „Seit einiger Zeit gibt es in New York eine neue, zunächst noch den Eingeweihten vorbehaltene Gattung von Schaustücken“, ist die aktuelle Performancekunst für viele BetrachterInnen noch immer nur etwas für Eingeweihte.

Wie bereits bemerkt wurde, ist ein spezifisches Moment der Performancekunst die Nähe zu den Betrachtenden. Als weiteres besonderes Merkmal kann der Entzug aus der objektbezogenen Kunstproduktion gesehen werden. Die Beschäftigung mit dem Inhalt wird über das Objekt gestellt, womit das NICHTS Raum in der Kunstproduktion erlangt. „Stille,

⁴³ RoseLee Goldberg, *Performance Art*, London 1988, S. 8

Leere, Schweigen: In der Überfülle der heutigen Bildergesellschaft gewinnt die Pause, die Lücke – das Nichts zwischen den Dingen – an Bedeutung.“⁴⁴ Dadurch entstehen neue Werte in der Kunst. Nicht die Fülle an Bildern, an ästhetischen schönen Objekten ist das Ziel, sondern die Auseinandersetzung wird zum generellen Thema und somit zum Kunstobjekt per se gemacht.

Schon viele KünstlerInnengenerationen haben versucht die engen Parameter der Produktion von Objektkunstwerken zu sprengen und zu erweitern. Bereits in der Moderne wurde das Bildhafte aus den Bildern verbannt, um mehr Raum für die künstlerische Gestaltung und Interpretation zu öffnen und zu kreieren. „Schaut man zurück, mag man sich gar nicht so recht entscheiden, wann das Nichts Einzug in die Kunst gehalten hat. Fast scheint es, als sei es schon immer da gewesen,“⁴⁵



Abbildung 8: Winkelmayer, Sylvia, 78dm³.

Zunächst vermutet man das NICHTS genau dort zu finden, wo es sprichwörtlich NICHTS gibt, wo es NICHTS zu finden gibt oder NICHTS zu holen ist. Doch die Frage bleibt im Raum, womöglich verhält es sich so, dass das NICHTS gerade dort aufzusuchen ist, wo man es am

wenigstens vermutet. Wo eben ALLES und eben dadurch auch das NICHTS vorhanden sein muss. Beispielsweise in der Stadt, wo es Alles gibt, unbegrenzt viele Möglichkeiten, unbegrenzt Vieles, unbegrenzt Alles eben; und wir es auf den ersten Blick nie vermuten würden, dass das NICHTS dort zu finden sei. Eben nicht in der Einöde, in den abgelegenen Orten der Welt, sondern mitten in der Stadt, an einem Verkehrsknotenpunkt in Wien, dem Praterstern. Sylvia Winkelmayer (Vgl. Abb. 8) sucht genau in all jenen

⁴⁴ Martina Weinhart (Hg.), *Nichts/Nothing*, Ostfildern 2006, S. 11

⁴⁵ Martina Weinhart (Hg.), *Nichts/Nothing*, Ostfildern 2006, S. 11

überfüllten Orten, Mitten unter uns, eben in der Mitte des Getümmels. Am Rand oder in der Lücke zwischen der Fülle von Allem ist die Künstlerin auf der Suche nach dem NICHTS. Sie sucht die leeren, gesetzeslosen Niemandsorte ab und versucht das Leere, das nicht Anwesende sichtbar, greifbar und verständlich zu machen. Der Versuch der „Leere“ Raum zu geben, wird von der Künstlerin in einer Art performativen Akt vollzogen. Fast drei Monate lang begibt sich die KünstlerIn auf eine akribische Suche, einer



Abbildung 9: Winkelmayer, Sylvia, 78dm³.

zeitintensiven Archivierung des NICHTS (Vgl. Abb. 8).

Zunächst entnimmt sie den Inhalt zwischen den Ritzen mit einem Staubsauger. Das abgesaugte Material archiviert und vermisst Winkelmayer und berechnet, dass die Leere

zwischen den Ritzen ein

Gesamtvolumen von 78dm³ hat. „Diese „Vermessung“ des Zwischenraumes im öffentlichen Raum wird einerseits durch das Entfernen des Materials, andererseits mit dem Versiegeln und deshalb archivieren vor Ort vollzogen, (...).“⁴⁶ Die Aktion läuft in mehreren Etappen über mehrere Wochen ab. Während des performativen Prozesses durchläuft die KünstlerIn selbst eine Entwicklung. Zunächst begibt sie sich in ihrer Alltagskleidung zum Ort des Geschehens, im Laufe der Zeit nimmt sie jedoch das straßenübliche Kleidungs- und Ordnungsprinzip an. Nicht jeder ist berechtigt zum Arbeiten an öffentlichen Orten. Arbeiter der Straßenmeisterei sehr wohl, und so zieht die Künstlerin im Laufe des Projekts ebenfalls Warnjacken an. (Vgl. Abb. 9)

Winkelmayers Arbeit verweist auf ein NICHTS, welches mitten unter uns ist, zwischen uns. Sie gibt dem NICHTS Raum und lässt es Gestalt annehmen. Die abgesaugte Masse breitet Winkelmayer dann auf den

⁴⁶ Sylvia Winkelmayer, 78dm³. Diplomarbeit Universität für angewandte Kunst 2007, S.7

Ausstellungsboden aus, somit wird die Leere für den/die BetrachterIn veranschaulicht. Ihre Arbeit endet aber nicht mit dem Sichtbarmachen der nicht sichtbaren Zwischenräume, sie versiegelt den vorgefundenen Raum und bietet ihn als neu zu organisierbaren Raum an. Sie bezeichnet diese Leere, als gesetzeslosen Raum, der nun für jederman/jedefrau zu Verfügung steht und genutzt werden kann. Solange keine Nutzung vorgesehen ist, wird dieser aber versiegelt bleiben. Durch die Versiegelung vollzieht Winkelmayer eine Art von Raumokkupation und stellt damit sicher, dass niemand den vorgefundenen Raum wieder verschließen oder in die normale Ordnungsstruktur des öffentlichen Raumes einbinden kann.⁴⁷ Winkelmayer produziert im gewöhnlichen Sinne nichts: sie gibt dem NICHTS Raum, wenn man so will. Aber durch den künstlerischen Akt Winkelmayers wird die Leere, das NICHTS erst in den realen Status erhoben, denn ohne die Künstlerin, wäre der Raum der Lücke, die Ritzen weiterhin unbemerkt und eben nur die Leere zwischen etwas. Durch die Künstlerin erlangt das NICHTS des dazwischen an realem, dinglichem Gehalt; das NICHTS gewinnt erst dadurch seine Materialität.

Nicht nur in aktuellen Kunstpositionen hat das NICHTS einen überaus großen Stellenwert, auch in den vergangenen Kunstepochen wurde versucht das NICHTS als künstlerisches Mittel zu verwenden bzw. nach ihm zu suchen. Der Minimalismus beispielsweise hat sich auf seine ganz eigene Art mit dem NICHTS beschäftigt, aber eben auch die Performancekunst, die anhand der ausgewählten Positionen das NICHTS erhellen soll. Damit die Performancekunst überhaupt als Analysemodell dienen kann, ist es unumgänglich kurz den geschichtlichen Werdegang und den Ursprung der Performancekunst aufzuzeigen. Dies bedeutet zunächst, eine genauere Betrachtung der besonderen Eigenschaften von Performancekunst vorzunehmen. Als zentrales Element der Performancekunst gilt die „Idee“ hinter dem Kunstwerk.

⁴⁷ Vgl. Sylvia Winkelmayer, 78dm³. Diplomarbeit Universität für angewandte Kunst 2007, S.7ff

Ein weiteres Spezifikum ist der Einsatz des Körpers als darstellendes Mittel. Anhand von $78dm^3$ von Sylvia Winkelmayr, lässt sich dies leicht erkennen. Winkelmayr setzt ihren Körper ein und transformiert diesen durch das Anziehen einer Warnweste (Vgl. Abb. 9).

Während Winkelmayr ihren Körper mittels Kleidung verwandelt und als gestaltendes Element einsetzt, war der Körpereinsatz der Wiener AktionistInnen wesentlich stärker und auf Nacktheit bezogen. Auch viele feministisch orientierte KünstlerInnen, z.Bsp. Valie Export, Elke Krystufek (etc.) setzen ihren Körper bewusst als gestaltendes Mittel ein. Performances ohne Körpereinsatz sind heutzutage kaum vorstellbar, einerseits weil der Körper ausführendes Material in der Performance ist, andererseits werden bewusst körperbezogene Themen in der Performancekunst erarbeitet, die eben einen Einsatz dessen bedingen.

Um sich darüber im Klaren zu werden, was explizit Performancekunst ausmacht, scheint es sinnvoll sich mit dem Ursprung des Wortes Performance auseinanderzusetzen. Das Wort „Performance“ kann zunächst einfach übersetzt werden, als „Performanz“ oder als „Ausführung“. Aber was bedeutet denn eigentlich Performanzkunst im eigentlichen Sinne des Wortes? Der Sprachphilosoph John L. Austin schreibt über das Wort Performance einfühend „Es ist durchaus verzeihlich, nicht zu wissen, was das Wort «performativ» bedeutet. Es ist ein neues Wort und ein garstiges Wort und vielleicht hat es auch keine sonderliche Bedeutung.“⁴⁸

Eine simple wörtliche Übersetzung ist aber in diesem Zusammenhang unzureichend, um die ganze Bedeutung des Begriffes der Performance zu erfassen. Dienlich ist es in diesem Fall sich mit John L. Austins sprachphilosophischen Verständnis und seiner Theorie der Sprechakte von Performanz näher zu beschäftigen. Austin versteht unter der performativen Aussage, keine Aussage sondern eine reale „Tätigkeit“. Als performative

⁴⁸ John L. Austin, *Gesammelte philosophische Aufsätze*, Stuttgart 1986, S. 305

Sätze gelten keine Aussagesätze, sondern performative „Akte“, oder anders formuliert, einfach: Handlungen; und hier legt Austin die grundlegende Macht des performativen Satzes in das Verb, das wir als Kind in der Volksschule bereits als Tun-Wort, als ein Wort, das Handlung bezeichnet, kennengelernt haben.

Ein zentrales Beispiel für solche performativen Aussagen bzw. Verben, ist das Wort „taufen“. Austin meint, wenn z.B. ein Priester während einer Taufe sagt „Ich taufe Dich...“, dann ist dies nicht ein gewöhnlicher Aussagesatz, sondern es ist eine Handlung und Austin sagt weiter, wenn der Priester diese Worte nicht spräche, wäre es keine Taufe und die spezifische Handlung des Taufens nicht möglich. Also muss es die performative Kraft des Verbs sein, damit die Handlung des Taufens vollzogen werden kann. Von dieser Art von Verben gibt es eine Vielzahl, die nach Austin keine Aussagen sind, sondern vielmehr gesetzte Handlungen per se. In jenem Fall, dass eine Person ihre Aussage zurücknehmen will, kann sie im nachhinein nicht einfach sagen, dass sie dies oder jenes nicht so gemeint hätte, denn diese Aussage war keine Aussage, sondern eine Handlung, wie Austin meint; und eine Handlung kann nicht zurückgenommen werden. Sie ist getan, gehandelt und hat deshalb ihre Wirkung erzielt. Als Beispiel kann hier wieder die katholische Taufe herangezogen werden. Durch den Akt des Taufens wird eine Person in den Kreis der christlichen Gemeinschaft aufgenommen und Gott unterstellt.⁴⁹ Gleich wie bei Austins Sprechakt-Theorie, kann das Sakrament der Taufe der Kirche nicht zurückgenommen werden. Auch wenn ich aus dem Kirchenverband austrete, gelte ich vor Gott nach christlichem Verständnis als GetaufteR. Die Taufe ist somit eine nicht revidierbare Handlung. Analog wie zu den performativen Aussagen, eine Aussage nicht einfach zurückgenommen werden kann, kann auch die Taufe nicht zurückgenommen werden. Beide spiegeln gesetzte Handlungen wider.

⁴⁹ Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Taufe> (Zugriff: 03.07.08)

“Wir erkennen dann, daß das Aussagen ebenso sehr der Vollzug eines Aktes ist wie das Befehlen oder das Warnen.“⁵⁰

Im Zusammenhang mit der Performancekunst ist die Analyse von Austin über Performanz nützlich, da die Performancekunst sich ebenso als



Abbildung 10: Rosenbach, Urike, *Frauenkultur-Kontaktversuch*.

Handlung, als Akt und nicht als reine Aufführung, versteht. Doch um was für eine Art von Handlungen, Akt-Formen handelt es sich nun bei der Performancekunst konkret? Sind es symbolische Handlungen, Riten oder zufällige Handlung, oder sind es sorgfältig geplante Handlungen? Was macht den

Unterschied zwischen symbolischen Ritualen und Performancekunst aus?

„Symbolische Handlungen wurden bereits vor Jahrtausenden gelegentlich ausgeführt (...). Die Symbolische Handlung, die ich als Vorform der Performance sehe, ist von einer Person erfunden und ausgeführt, um eine ganz bestimmte Idee publik zu machen.“⁵¹ Somit sind Performances, Handlungen mit einem spezifischen Inhalt, welcher von der ausführenden Person präsentiert wird, wobei die Arbeit mit dem Körper oftmals ein zentrales Element darstellt.

Speziell feministische Künstlerinnen haben der Körperarbeit einen besonderen Stellenwert eingeräumt um anhand des künstlerischen Mittels Performance den Blick auf den weiblichen Körper und seine Rollenzuschreibungen zu lenken. Die Künstlerin Ulrike Rosenbach versuchte

⁵⁰ John L. Austin, *Gesammelte philosophische Aufsätze*, Stuttgart 1986, S. 326

⁵¹ Elisabeth Jappe, *Kurzgeschichte der Performance*. In: Anita Beckers (Hg.): *Life is art enough*. London 1988, S. 13

sich in verschiedener ihrer Arbeiten mit dem Rollenbild der Frau auseinanderzusetzen. So eben auch in ihrer Performance „Frauenkultur-Kontaktversuch“. In dieser Performance trägt die Künstlerin einen weißen hautengen Overall und ist in einem Kabel eingewickelt. Über ihrem Kopf sind an der Wand Fotos angebracht. (Vgl. Abb.11 Ulrike Rosenbach: Frauenkultur-Kontaktversuch.)

An das Kabel, in dem Rosenbach eingewickelt ist, ist eine Videokamera angeschlossen, die sie in der Hand hält. Die Performance beginnt damit, dass sich Rosenbach entlang der Fotos rollt und sich dadurch aus dem Kabel auswickelt. „Als sie an diesem Punkt angelangt war, begann sie sich erneut bis zum Ausgangspunkt zurückzurollen und damit in das lange Kabel einzuwickeln. Während des körperlichen Rollens filmte sie die Frauen.“⁵² Das Publikum sieht die Künstlerin ein- bzw. ausrollen, gleichzeitig werden die aufgenommenen Bilder der Videokamera von Rosenbach auf einem Bildschirm gezeigt. Was bedeutet aber nun Rosenbachs Performance, die Darstellung vor den Bildern der Frauen, welche sie offensichtlich bewusst ausgesucht hat und die vermutlich als Platzhalter der Frauengeschichte gelesen werden können?⁵³

Judith Butlers beruft sich in ihrer Definition von Performativität auf Austin, auf den vorher bereits eingegangen wurde. In Judith Butler'schen Sinne kann „Performativität“ in Rosenbachs Performance „Frauenkultur-Kontaktversuch“ als Zitieren von Präsentationskonventionen von Frauenbilder einer Gesellschaft verstanden werden. Weiters müssen hierbei die psychischen Zwangsmechanismen im Zusammenhang mit Geschlechternormen mitgedacht werden.⁵⁴

⁵² Klaus U. Reinke, *Begleitartikel zur Performance „Frauenkultur – Kontaktversuch“*, In: Ulrike, Rosenbach, *Videokunst*, Köln 1982, S. 47

⁵³ Vgl. Iris Julia Gütler, *Strategien der Identitätssuche in den Performances von Ulrike Rosenbach*, Universität Wien 2003, S. 92f

⁵⁴ Vgl. Iris Julia Gütler, *Strategien der Identitätssuche in den Performances von Ulrike Rosenbach*, Universität Wien 2003, S. 92f



Abbildung 11: Rosenbach, Ulrike, *Frauenkultur-Kontaktversuch*.

Die Geschichte der Frau war für viele feministische KünstlerInnen ein zentrales Anliegen, aber dennoch scheint Rosenbach von ihrer Zeit stark geprägt gewesen zu sein, denn die Inszenierung, welche Frauen sie als Rollenfrauen ausgewählt hat, zeigt eine eurozentrische Denkweise. „Auch wenn die Performance zeigen soll, dass die patriarchale

Menschheitsentwicklung „Frauen“ unfrei gemacht habe, so wird dennoch als höchst entwickelte Lebensform eine weiße Frau inszeniert.“⁵⁵ Rosenbach kann als Vermittlerin zwischen der freien Ackerbäuerin und der „hochzivilisierten“ weißen Frau in dieser Performance verstanden werden, und auch als Vermittlerin zwischen Bild und Betrachtenden.⁵⁶ Genau diese VermittlerInnenposition ist ein weiteres zentrales Element der Performancekunst. Wie zuvor erwähnt, ging es vielen KünstlerInnen der 60er und 70er Jahre und berühmten VertreterInnen der Performancekunst um eine Entmachtung des KünstlerInnenbegriffs. So gesehen ist die ausgewählte Arbeit ein gutes Beispiel für die neue Kunst des NICHTS, in der die Künstlerin kein klassisches Kunstobjekt liefert, sondern als Vermittlerin einer Idee auftritt. Das Kunstwerk selbst ist die Performance als Prozess.

⁵⁵ Iris Julia Gütler, *Strategien der Identitätssuche in den Performances von Ulrike Rosenbach*, Universität Wien 2003, S. 92

⁵⁶ Vgl. Iris Julia Gütler, *Strategien der Identitätssuche in den Performances*, S. 92ff

An dieser Stelle könnte der Einwand vorgebracht werden, dass der Körper als Ausdrucksmittel, als Darstellendes auch im Theater zu finden ist. Der Unterschied zum Theater besteht jedoch unter anderem darin, dass es in der Performancekunst keine Rollen und keinen Regisseur gibt. Das soll in Rosenbachs Performance heißen, dass sie keine definierte Rolle spielt. Es ist kein gewöhnlich narratives Rollenspiel vor einem Publikum, es verhält sich eher so, dass jedeR Beteiligte voll und ganz für die Performance verantwortlich ist. So ist Rosenbach nicht Werkzeug eines Regisseurs, sondern setzt selbst bewusste Handlungen oder anders gesagt performative Akte, welche stark vom Moment abhängig gemacht werden. „Unlike theatre, the performer is the artist, seldom a character like an actor, and the content rarely follows a traditional plot or narrative.“⁵⁷

Die Urform der Performancekunst lässt sich aber bereits im Futurismus finden. Kunsthistorisch gesehen waren es in der bildenden Kunst die FuturistInnen die sich als Erste näher mit dieser Kunstform auseinandersetzten. Dennoch ist es das Happening, ein allgemein bekannter Begriff der sofort jedemR einfällt, wenn es um Performancekunst geht. Das Happening fand zunächst großen Anklang in den USA bevor es in Europa weiterentwickelt wurde.

Das Happening ist aber nicht wie weitläufig angenommen, eine spontan entstehende oder ohne konkreten Plan stattfindende Kunstaktion. Vielmehr greift das Happening auf den Gedanken zurück, dass Kunst wieder mehr eine Idee präsentieren muss, als ein gewöhnlich hergestelltes Kunstobjekt. Als dienlich kann in diesem Zusammenhang auch folgende Definition von Performancekunst angesehen werden:

„Die Begriffe „Happening“ und „Performance Art“ bezeichnen im kunsthistorischen Diskurs künstlerische Aktionsformen, die im Unterschied zu Theateraufführungen keine schriftlich fixierten Dialoge aufweisen. An die

⁵⁷ RoseLee Goldberg, *Performance Art*, London 1988, S. 8

Stelle von dialogorientierter Aktion und Bühnenregie des Schauspiels treten Alltagshandlungen mit, zwischen oder vor Publikum.“⁵⁸

Während in den USA das Happening seinen Höhepunkt in der Kunstgeschichte feierte, war es zeitgleich in Europa die Fluxus-Bewegung die immer mehr an Popularität gewann. Beide zählen zwar zur Kunstgattung der Performancekunst, dennoch sind sie grundlegend verschieden. „Während beim Happening die Beteiligung des Publikums unerlässlich war, ist bei Fluxus die Demonstration der Idee am wichtigsten.“⁵⁹ Oder anders gesagt

„Dennoch dient Partizipation seit den siebziger Jahren als Kriterium zur Abgrenzung des „Happenings“ von der „Performance Art“, worunter vorwiegend Aktionen mit (angeblich neu eingeführter) räumlicher Trennung zwischen Aktrice/Akteur und BeobachterIn subsumiert werden.“⁶⁰

So kann heute gesagt werden, dass der Futurismus und die europäische Fluxus-Bewegung viel konzeptorientierter gewesen sind, als das amerikanische Happening. „Early Futurist performance was more manifesto than practice, more propaganda than actual production.“⁶¹

Da die nähere wörtliche Betrachtung von Performanz und performativem Akt schon ein wenig Erhellung in die Thematik gebracht hat, soll in diesem Zusammenhang auch das Wort Happening näher betrachtet werden. Der Begriff der Performancekunst findet seinen Eingang in die Kunstgeschichte in den 60er und 70er Jahren und wurde zunächst bei Kunstaktionen in den USA verwendet. Das Wort Happening lässt bereits erahnen, worum es nun wirklich bei der Performancekunst geht. Es handelt sich eben nicht um symbolische Handlungen, sprich Rituale, sondern es handelt sich um eine aktive Handlung, eine Handlung im Moment. Aber es ist kein zufällig Passiertes, es ist eine vorgefertigte, bewusst herbeigeführte Handlung. Dies lässt sich auch bei Rosenbach erkennen. Die genau

⁵⁸ Thomas Dreher, *Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia*, München 2001, S. 15

⁵⁹ Rose Lee Goldberg, *Performance Art*, London 1988, S. 15

⁶⁰ Thomas Dreher, *Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia*, München 2001, S. 15

⁶¹ Rose Lee Goldberg, *Performance Art*, London 1988, S. 11

durchdachte Performance und ihre Handlungen lassen sich aufgrund der Befestigung der Bilder und Rosenbachs bewusster Ein- und Auswicklung aus dem Kabel, oder anders gesagt der Fesselung und der Befreiung von weiblichen Rollenbilder entlang der Wand von Frauenbilder, aufzeigen.

Eine andere Arbeit, die beispielhaft für den enorm großen Einsatz des Körpers in der Performancekunst steht, ist die berühmte Performance von Chris Burden „Trans-fixed“ (Vgl. Abb. 13: Chris Burden: „Trans-fixed“), bei der sich der Künstler auf die Rückseite eines VW-Käfers annageln ließ. Es ging Burden dabei um eine Befreiung seiner selbst und der Betrachtenden auf Metaphorischer Ebene. In Anlehnung an die christliche Erlösungs-Tradition auf die diese Arbeit anspielt, nennt er die Arbeit bezeichnend „Trans-fixed“. Darüber hinaus wählt Burden statt des Kreuzes, einen VW-Käfer, das Auto des Volkes, wie er selbst meint.⁶² Der Käfer kann somit auch als Befreiungssymbol gelesen werden. Ein Auto, welches sich jedeR leisten kann und das Beweglichkeit und Freiheit signalisiert. Interessant ist, dass Burden diese Performance in Kalifornien, das symbolträchtig als „land of freedom“ innerhalb der USA gelesen werden kann, vollzog.

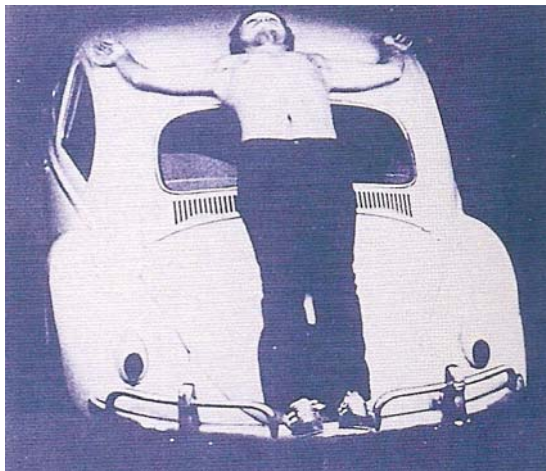


Abbildung 12: Burden, Chris: *Trans-fixed*.

Burdens Oeuvre kann auch als Befreiung der Kunst vom Objekt und Kunstmarkt verstanden werden. So sagt Burden selbst, dass „Trans-fixed“ das vollkommene „acting out of an idea, the materialization of the idea.“⁶³, für ihn bedeutet hat. Genau die Idee gilt es in der Performancekunst zu realisieren,

⁶² Vgl. <http://www.zwirnerandwirth.com/exhibitions/2004/0904Burden/press.html> (Zugriff 19.07.08)

⁶³ <http://www.zwirnerandwirth.com/exhibitions/2004/0904Burden/press.html> (Zugriff 19.07.08)

das Produkt ist sekundär und sogar unwichtig für die Kunstschaffenden.

Bis jetzt konnten folgende wichtige Faktoren in der Performancekunst festgemacht werden: die Idee, die performative Handlungsweise, die Abgrenzung zum Theater aufgrund der Eigenständigkeit der Kunstschaffenden und des Fehlens eines narrativen Inhalts, wie dies beim Theater üblich ist. Darüber hinaus ist die Aussendung einer Botschaft in vielen Performances ein unabkömmliches Moment. So auch bei einer berühmten Vertreterin des Wiener Aktionismus, der österreichischen Künstlerin Valie Export.

Valie Exports Aktionen sind sehr unterschiedlich, dennoch ist all ihren Aktionen die Aussendung einer Botschaft gemein. So schreibt Peter Assmann in einem Buchbeitrag über Valie Export:

„Die Akteurin schafft sich einen abgesteckten, eigenen – abgeschlossenen und zugleich offenen – Bereich; sie gestaltet auch eine Präsentierfläche, die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Sie bezieht Position und signalisiert Bereitschaft für die Aussendung einer Botschaft.“⁶⁴



Abbildung 13: Export, Valie, *Tapp und Tastkino*.

Valie Exports zentrales Thema ihrer Arbeit ist die Kommunikation, anders gesagt Botschaften schlecht hin. Export versucht die Grenzen von Kommunikation aufzuzeigen und für den Betrachtenden ihrer Performances sichtbar und erkennbar zu machen. Dies lässt sich unter anderem in ihrer berühmten Performance des „Tapp-

⁶⁴Peter Assman: Valie Export, In: Valie Export, *Valie Export*, Linz 1992, S. 244

und Tastkinos“ (Vgl. Abb. 13), in der sie ihren Busen zu einem öffentlichen Tastkino umwidmete, leicht erkennen.

Bereits der Titel verkündet eine Botschaft: Tapp- und Tastkino. Das Kino, der Ort wo eine Geschichte filmisch erzählt wird, andererseits ist es in ihrer Performance ein haptisch erfahrbares Kino, welches zum Berühren einlädt. Export geht es bei dieser Arbeit bewusst um eine Überschreitung einer Grenze, einer Kommunikations- und Gesellschaftsgrenze. Export bearbeitet



Abbildung 14: Export, Valie: *Tapp und Tastkino*.

das Thema gesellschaftliche Grenzen, Grenzziehungen immer wieder in ihren Performances und allgemeinen künstlerischen Arbeiten. Der große körperliche Einsatz in Form von Nacktheit, Schmerz etc., unterscheidet sie im Grunde genommen wenig von den Wiener

AktionistInnen. Aber dennoch wurden zu Beginn Exports Karriere Performances oftmals Abwehr und

Aggression entgegengebracht. Nicht nur vom allgemeinen Publikum, sondern eben auch von ihren KünstlerkollegInnen, den Wiener AktionistInnen. Wie Rosenbach agiert Export als Vermittlerin, als Botschafterin. Auch Export geht es primär nicht um die Schaffung eines Kunstobjektes, sondern um einen Prozess, den sie auszulösen versucht. Einerseits zwischen Kunstschaffenden und BetrachterInnen und andererseits zwischen der Kunst und dem Publikum. Export bietet sich an, genauer gesagt ihren Körper, der in der Performancekunst eben als gestalterisches Element, wie die Farbe beim Tafelbild, der Stein bei der Skulptur, auftritt. Das künstlerische Produkt ist nicht das Photo, die Abbildung der Performancekunst, sondern das Kommunikationsmoment zwischen der Künstlerin und dem Publikum. Oberflächlich scheint das Kunstwerk zwar greifbar zu sein, doch in Wirklichkeit geht es um den Inhalt, der auf der Metaebene liegt.

Bis jetzt konnten bereits einige wichtige Merkmale der Performancekunst abgeleitet und erklärt werden. Das markanteste Merkmal wurde aber noch nicht genannt: die zeitliche Begrenztheit der Performancekunst. Performances sind durch ihre Einmaligkeit determiniert, obwohl der Kontext indem eine Performance stattfindet, keinen Einfluss auf die Handlung hat, sind sie nur in veränderter Form wiederholbar. Manche Performances sind aufgrund ihres starken Körpereinsatz überhaupt nicht mehr wiederholbar. „Meist spielt in dieser Art von Performance der Kontext keine Rolle. Sie kann praktisch überall durchgeführt werden. Wiederholt werden kann sie allerdings aufgrund des starken, manchmal riskanten persönlichen Einsatzes, kaum.“⁶⁵ Und auch wenn sie wiederholt werden würde, sie wäre nie dieselbe Performance. Denn Performances sind



Abbildung 15: Abramović/Ulay: *Rest Energy*.

vergänglich, das heißt im vorbeiziehenden Moment erfahrbar und wie ein Zeitpunkt nicht wiederkehrbar. Die Einzigartigkeit des Momentes der Performance wird auch am Beispiel der Performance von Chris Burden deutlich. Denn die Performance ist zwar überall wiederholbar, sie Bedarf eben nur eines VW-Käfers, aufgrund des grenzwertigen Körpereinsatzes und den damit verbundenen Schmerzen ist sie dennoch nicht wiederholbar.

Abramović und Ulay (Vgl.: Abb. 15) thematisieren in ihren Zweierperformances häufig das Thema Beziehung. Dabei arbeiten sie oftmals mit sehr einfachen Mitteln um dieses Spannungsfeld zu bearbeiten. Obwohl ihre Performances teilweise sehr einfach sind, sind sie dennoch nicht

⁶⁵ Rose Lee Goldberg, *Performance Art*, London 1988, S. 17

wiederholbar. So z.B. bei folgender Performance: „sie atmen sich solange gegenseitig in den Mund, bis sie vor Sauerstoffmangel nicht mehr können, sie schlagen sich gegenseitig ins Gesicht, rennen nackt gegeneinander.“⁶⁶ Da sie an die Grenzen ihrer Körperlichkeit gehen, ist eine Wiederholung meist nicht möglich. Darüber hinaus würde dies nur in einer neuen anderen Performance münden.

Es konnte bereits festgestellt werden, dass es Performances gibt, die bedingt wiederholbar sind, und Performances, die grundsätzlich aufgrund des lebensgefährlichen Einsatzes des Körpers nicht wiederholbar sind.

Grundsätzlich ist zwischen zwei Arten der Performancekunst zu unterscheiden, der „geschlossenen Performance“, das heißt das Publikum ist von der/dem PerformancekünstlerIn während der Performance räumlich getrennt. Das Publikum nimmt hierbei keine aktive Rolle ein. Im Gegensatz dazu ist dies aber sehr wohl der Fall bei der „expanded Performance“.⁶⁷ (geschlossenen Performance: Vgl. Rosenbachs Performance: Frauenkultur: Kontaktversuch; expanded performance: Vgl. Valie Export: Tapp- und Tastkino).

Die „expanded Performances“ gehen sogar soweit, dass sie alles was während dem Akt passiert mit in das Kunstwerk einbeziehen. Auch das Publikum kann selbst zumR AkteurIn, zumR PerformerIn, KünstlerIn werden. Aber nicht nur das:

„Die „expanded performance“ kann so weit gehen, dass die Künstler sich über längere Zeit ganz mit ihrer Aktion identifizieren. Manche rufen Firmen ins Leben – sie übernehmen Formen aus dem Wirtschaftsleben, treten immer und überall als Firmenchefs auf.“⁶⁸

⁶⁶ Elisabeth Jappe, *Kurzgeschichte der Performance*. In: Anita Beckers (Hg.), *Life is art enough*. London 1988, S. 17

⁶⁷ Vgl. Elisabeth Jappe, *Kurzgeschichte der Performance*. In: Anita Beckers (Hg.), *Life is art enough*. London 1988, S. 18

⁶⁸ Elisabeth Jappe, *Kurzgeschichte der Performance*. In: Anita Beckers (Hg.); *Life is art enough*. London 1988, S. 18

Gerade diese Eigenständigkeit der KünstlerInnen über die Kunstgattungen machen das breite Handlungsspektrum der Performancekunst aus. Darüber hinaus gibt es nur wenige Kunstgattungen, die ihre Grenzen so erweitern und sprengen können, wie dies die Performancekunst tut. Die meisten Kunstgattungen sind an ihre Form gebunden, d.h. das Tafelbild bleibt Bild, die Skulptur ein Objekt, der Film laufende Bilder. Sie alle haben eins gemeinsam: sie können die Grenzen, den Rahmen ihrer Form nicht sprengen. Sie bleiben somit immer in ihrer Formgebung gefangen, während die Performancekunst nicht produktorientiert ist und somit an keine Formgebung gebunden ist. "Indeed, no other artistic form of expression has such a boundless manifesto, since each performer makes his or her own definition in the very process and manner of execution"⁶⁹ Diese Eigenbestimmtheit, diese Anarchie, welche die Kunstgattung Performance inne hat, hat definitiv Seltenheitswert in der Kunst. Im Vergleich dazu haben andere KünstlerInnen kaum eine derartig große Macht über „ihre“ Kunstgattung.

Es geht sogar soweit, dass KünstlerInnen nicht nur frei das Kunstwerk schaffen, auch die Kunstgattung Performance selbst wird zum Objekt der kreativen Kraft. Ohne diese kreative Macht über die Kunstgattung Performance wären wohl niemals die „extended Performances“ kreiert worden. In der gesamten Kunstgeschichte sieht man, dass KünstlerInnen das Medium Performancekunst gerade wegen der spezifischen Erweiterungsmöglichkeiten überaus schätzen und sich immer wieder mit dieser beschäftigen, wenn die Grenzen für den einzelnen Kunstschaffenden in anderen Kunstgattungen erreicht scheinen. „whenever a certain school, be it Cubism, Minimalism or conceptual art, seemed to have impasse, artists have turned to performance as a way of breaking down categories and indicating new directions.“⁷⁰ Ohne diesem Brechen mit anderen Kunstgattungen und dem großen Erweiterungsspektrum der Performancekunst wären viele Performances kaum möglich gewesen. Wie

⁶⁹ Rose Lee Goldberg, *Performance Art*, London 1988, S. 9

⁷⁰ Rose Lee Goldberg, *Performance Art*, London 1988, S. 7

bereits erwähnt, haben mehrere Kunstschaftende Firmen gegründet und diese als „expanded Performances“ betrieben. Unter anderem betreibt Res Ingold

„(...) seit Jahren eine Fluggesellschaft Ingold Airlines mit allen organisatorischen und werbetechnischen Konsequenzen – nur mit dem Fliegen hapert es noch etwas. Vollrad Kutscher betreibt seine Gesellschaft zum Erhalt der Idee des Pfennigs und verkauft Aktien für je einen Pfennig.“⁷¹

Aber die „expanded Performance“ ist kunsthistorisch gesehen nicht der Schlusspunkt der Entwicklung, so gibt es heute sogar die „extended Performance“.

„Als »extended Performance« bezeichnet Volker Hamann in einem aus Anlaß der »Performance-Konferenz« 1996 in Köln erstellten Thesenpapier diese Konferenz selbst. (...) Haman definiert »extended Performance« auf der Ebene der Realisationsformen sowohl als »Life« Performances wie als »Direkte« und »Internet-indirekte« Konferenz“⁷²

Ein Ende der Weiterentwicklungsmöglichkeiten von Performancekunst ist anzunehmenderweise noch nicht erreicht.

Obwohl die Performancekunst bereits auf eine 100jährige Geschichte zurückgreifen kann, gilt sie als eine sehr junge und überaus umstrittene Kunstform. Im Allgemeinen wird sie oft beliebig umstritten und von vielen als Kunstform nicht einmal ernst genommen. Dies trifft zwar nicht auf kunstinteressiertes Publikum zu, aber auf kunstfernes Publikum bestimmt. Diesem Widerstand ist zwar nicht nur die Performancekunst ausgeliefert, sondern viele neue Kunstformen schlechthin. Denn

„Die neue Kunst hat (...) die Masse gegen sich und wird sie immer gegen sich haben. Sie ist wesentlich volksfremd; mehr als das, sie ist volksfeindlich. Jedes beliebige Erzeugnis der neuen Kunst ruft bei der Masse ganz automatisch einen merkwürdigen Effekt hervor. Er spaltet sie in zwei Parteien, eine kleine von wenigen Geneigten, eine große, zahllose von

⁷¹ Elisabeth Jappe, *Kurzgeschichte der Performance*. In: Anita Beckers (Hg.), *Life is art enough*. London 1988, S. 18

⁷² Thomas Dreher, *Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia*, München 2001, S. 15

Feinden (wobei wir die fragwürdigen Fauna und Snobs unberücksichtigt lassen). Das Kunstwerk wirkt also wie ein soziales Scheidewasser, das zwei gegensätzliche Gruppen schafft; aus dem ungegliederten Haufen der vielen sondert es zwei Kasten aus.“⁷³

So ist es, wie zuvor bereits kurz erwähnt, Valie Export in den 60er und 70er Jahren oftmals ergangen. Einerseits gewann sie Anerkennung und gilt heute als renommierte Künstlerin, andererseits konnte eine große Personengruppe ihre Kunst nicht verstehen. Export erfuhr jedoch nicht nur Unverständnis vom Publikum, sondern eben auch ihre männlichen Performancekollegen des Wiener Aktionismus fanden wenig Lobworte für die Künstlerin.

Aber die Wiener AktionistInnen selbst standen anfangs im Zentrum der allgemeinen Kritik. Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch und Rudolf Schwarzkogler, die Protagonisten des Wiener Aktionismus schockierten am 7. Juni 1968 mit ihrer ersten öffentlichen Aktion, welche durch die Medien als „Uni-Ferkelei“ bekannt wurde. Diese Aktionisten setzten ihr Verständnis der Performancekunst auf eine äußerst körperbezogene Weise um, was in Folge beim/bei der BetrachterIn Verachtung, Ekel und Abscheu evozierte.

Obwohl Performancekunst immer einen relativ großen Widerstand gegen sich hatte, spielt sie bis heute eine wichtige Rolle in der Kunstgeschichte. Die schockierenden, provokanten Themen sind heute nicht mehr zentrales Moment der Empörung, dennoch hat die Performancekunst als Kunstgattung schlechthin keinen allzu leichten Stand beim Publikum. Zentrales Ärgernis scheint zum Einen die scheinbare Willkür der Performance zu sein, andererseits die Unfassbarkeit, die Gegenstandslosigkeit, sprich die Kunstproduktlosigkeit. Allzu oft ist sich die betrachtende Person nicht im Klaren darüber, was denn nun das künstlerische Produkt bei einer Performance sei. Doch Kunstschaffende schätzen die Kunstgattung Performance eben wegen ihrer Objektlosigkeit. Und gerade diese Produktlosigkeit, das nicht fassbare Produkt, die Idee, die das eigentlich Werk spiegeln soll und nur imaginiert in seiner zeitlichen

⁷³ José Ortega y Gasset, *Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst*, Stuttgart 1964, S.8

Struktur erscheinen lässt, machen die Besonderheit der Performancekunst aus. „Die Performance ist heute ein Gegenpol zum kommerziell schwerfällig gewordenen Markenartikel „Kunst“. Anti-museal, vergänglich und authentisch, nur im kurzen Moment der Aufführung selbst.“⁷⁴

⁷⁴ Elisabeth Jappe, *Kurzgeschichte der Performance*. In: Anita Beckers (Hg.), *Life is art enough*. London 1988, S. 17

4.2. Kurze Skizzierung des geschichtlichen Werdegangs von Performancekunst

Wie im vorigen Kapitel schon bemerkt, wird das Aufkommen der Performancekunst mit dem Futurismus gleichgesetzt. Der Vollständigkeit wegen soll an dieser Stelle angemerkt werden, dass einige KunsthistorikerInnen die Auffassung vertreten, dass Performancekunst schon seit jeher in äußerst verschiedenen Ausformungen auftrat. So vertritt RoseLee Goldberg, Kuratorin und ehemalige Direktorin der Royal College of Art Gallery in London, die Meinung, dass z. B. auch in der Renaissance Performances stattgefunden haben. So argumentiert sie, dass Kunstschaufende aus anderen Jahrhunderten ebenfalls mit dem Medium Performance arbeiteten.

„Leonardo da Vinci dresses his performers as planets and had them recite verses about the Golden Age in a pageant entitled *Paradiso* (1490), and the Baroque artist Gian Lorenzo Bernini staged spectacles for which he wrote scripts, designed scenes and costumes, built architectural elements and even constructed realistic flood scenes, as in *L'Inondazione* ('The Inundation of the Tiber', 1638).“⁷⁵

Im folgenden sollen kurz die unterschiedlichen Ausformungen der Performancekunst im Laufe der Kunstgeschichte aufgezeigt werden.

4.2.1. Dadaismus

„Ihre Absicht war es zu provozieren und Denkstrukturen aufzubrechen, indem sie Unverständnis hervorriefen.“⁷⁶ Dada war eine Form des Protestes und der Auflehnung gegen bestehende Werte. Diese Auflehnung gegen Werte und Grenzen gilt bis heute als ein spezifisches Kriterium der Performancekunst wie vorhergehend gezeigt wurde. (Vgl. Valie Export. Tapp- und Tastkino). Gegründet wurde die dadaistische Bewegung in der

⁷⁵ RoseLee Goldberg, *Performance Art*, London 1988, S. 9

⁷⁶ Maria Prette, Carla/Giorgio De Alfonso, *Was ist Kunst*, Klagenfurt 2001, S. 402

Schweiz 1916. Das Wort Dada kommt aus dem Französischen Wort „Dada“, welches Kinder als Ausdruck für Pferd benutzten. Oft wurde der Dada-Bewegung vorgeworfen, sie sei Unsinn und was die KünstlerInnen produzierten sicherlich keine Kunst. „Diese Bewegung protestierte gegen Institutionalisierung der Kultur und die Zweckgebundenheit der Kunst und setzte als »Waffe« dagegen die Hinwendung zur Spontaneität, zur

Subjektivität, zum scheinbaren Sinnlosen und Zufälligen ein.“⁷⁷ Dada lehnte sich gegen die gewöhnlichen Kunstformen auf, oftmals wurden die gewöhnlichen Kunstformen sogar von den Dadaisten parodiert. Deswegen hat Dada einen großen Einfluss auf die Moderne und die zeitgenössische Kunst. Naheliegend ist auch der Bezug von Dada zur Performancekunst. Die Performancekunst war zu dieser Zeit in ihren Anfängen und galt als neues Ausdrucksmittel. Die Dadaisten kannten zwar noch nicht den



Abbildung 16: Dada Festival im Salle Gaveau. Programm vom Dada Festival, 26 Mai 1920 im Salle Gaveau, Paris unten: Breton, André Breton als Spielkarte von Picabia beim Dada Festival.

Begriff der Performancekunst, dennoch können heute aus kunsthistorischer Sicht einige ihrer Aktionen als Performancekunst verstanden werden. So

veranstalteten die DadaistInnen verschiedene Aufführungen, so genannte Cabarets, wo sie ihre Kunst präsentierten, so z.B. Das Festival Dada (Vgl. Abb. 16) in Paris 1920. Aber nicht nur Dada-Cabarets öffneten, sondern auch Dada-Galerien und sogar eine Dada-Fair wurde veranstaltet. Dada verbannte verschiedenste Kunstgattungen, Ziel war es ausschließlich nicht konventionell zu bleiben, was ebenfalls eine besondere Eigenschaft der Performancekunst darstellt.

⁷⁷ Maria Prette, Carla/Giorgio De Alfonso: *Was ist Kunst*, Klagenfurt 2001, S. 402

4.2.2. Konstruktivismus

Parallel zum Dadaismus entwickelte sich der Konstruktivismus, der auf den strengen geometrischen Aufbau von Kunstwerken basiert. Zentrales Element ist im Konstruktivismus aber das Gegenstandslose, wo eben auch das NICHTS imaginiert wird. Einer ihrer Vorreiter ist Kasimir Malewitsch (Abb.4). Wichtig ist den konstruktivistischen KünstlerInnen alles bisher Gedachte einmal beiseite zu legen und die Malerei von Grund auf neu anzufangen und neu zu denken. Dazu bedarf es vorerst alles Kulturhistorische abzulegen und sich mit den Grundformen der Malerei zu beschäftigen, und dies bedeutet für die KonstruktivistInnen die Beschäftigung mit den zentralen geometrischen Formen. Es war der Konstruktivismus, der eine große Bedeutung für die Performancekunst eingenommen hat; so prägten die russischen AvantgardistInnen um Maykovsky den Begriff der „revolutionären Performance“.⁷⁸ Die revolutionäre Performance entwickelte sich zunächst anhand von Zeitungsartikeln, Plakaten, Theater- und Filmaufführungen bis diese ihre Grenzen erreicht hatten und schlussendlich Massendemonstrationen organisiert wurden, welche zu öffentlichen Events wurden. Diese Art von Performancekunst, bei der der/die Teilnehmende der Demonstration teil der Performance, kann als expanded oder womöglich auch als extended Performance gesehen werden. „Expanded“ in dem Sinne, dass der betrachtenden Person eine aktive Rolle zukommt und „extended“, insofern als die politische Demonstration die Rolle der KünstlerInnen definiert. Sie wurden zu politischen AktivistInnen, im Vergleich dazu wurden die KünstlerInnen der extended Performance zu FirmeninhaberInnen (Vgl. Kapitel: 4.1. Performance? Kunst ohne zurückgelassenes Objekt?)

⁷⁸ Vgl.: RoseLee Goldberg, *Performance Art*, London 1988, S. 40ff

4.2.3 Surrealismus

„Die Surrealisten übersteigern die Entfremdung von den Gesetzen der Logik und der Realität ins Extreme und suchen ihre Inspiration in den tiefsten Abgründen der menschlichen Psyche, im Unbewussten.“⁷⁹ Die SurrealistInnen waren stark geprägt von den Erkenntnissen Albert Einsteins und Sigmund Freuds. „Alles was zuvor absurd, unmöglich oder auch unwahrscheinlich erschien, hielt von nun an Einzug in das kulturelle Leben der modernen Menschen.“⁸⁰ Das Ballet „Parade“, welches von den Kunstschaaffenden Erik Satie, Pablo Picasso, Jean Cocteau und Léonide Massine gemeinsam erarbeitet wurde, gilt als zentrales Werk für die Weiterentwicklung der Performancekunst. Das Ballet „Parade“ (Vgl. Abb. 17) handelt von einer reisenden KünstlerInnengruppe die eine Parade aufführt, welche fälschlicherweise für eine Circusgruppe gehalten wird.⁸¹ Die Performance wurde von KunstkritikerInnen sowie vom Publikum in der Luft zerrissen und als Unkunst gewertet. Die komponierte Musik des Balletts

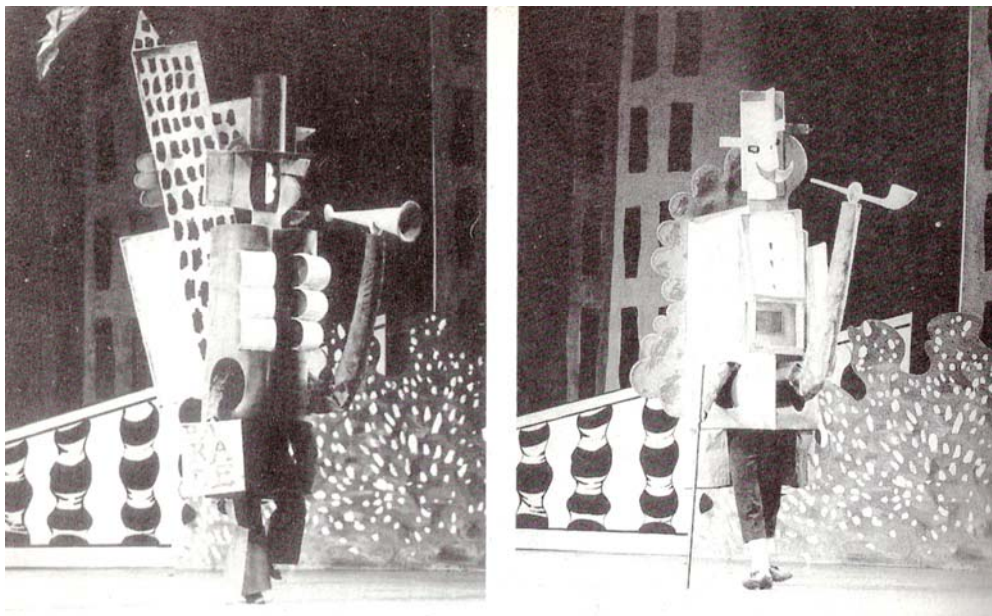


Abbildung 17: re: Picassos Kostüm für den American Manager in der „Parade“, li: Picassos Kostüm für den Ersten Manager in der „Parade“, 1917.

⁷⁹ Maria Prette, Carla/Giorgio De Alfonso: *Was ist Kunst*, Klagenfurt 2001, S. 406

⁸⁰ Maria Prette, Carla/Giorgio De Alfonso: *Was ist Kunst*, Klagenfurt 2001, S. 407

⁸¹ Vgl.: RoseLee Goldberg, *Performance Art*, London 1988, S. 40ff

wurde mehr als Lärmbelästigung, anstatt als Kunst angesehen. „Although only rarely performed, then as now, the ballet set the tone for performance of the postwar years.“⁸²

4.2.4. Bauhaus



Abbildung 18: Bauhaus Performance. Schlemmer, Carl: *The Figural Cabinet 1*.

Die Entwicklung der deutschen Performancekunst war stark abhängig von der Performancekunst des Bauhaus Künstlers Oskar Schlemmer. Generell wollte Bauhaus alle Kunstgattungen von darstellender bis bildender Kunst zu einem großen Ganzen vereinen, und so waren auch die vielen Festivals (Abb. 18), die die Bauhaus Kunstschaaffenden veranstalteten eine Präsentation von verschiedensten Künsten. Für Schlemmer glich die Malerei einer theoretischen Auseinandersetzung eines Problems und die Performance war die praktische,

die ästhetische Darstellung des Problems, welche ihm das künstlerisch erstrebenswertere war. Weil die Performance viel weiter gehen konnte als die Malerei.⁸³

So auch in seiner Performance Reihe „Gesture Dance“ 1926-7, der viele theoretische Aufzeichnungen, Zeichnungen und Malerei vorangingen (Vgl. Abb. 18). In diesem Sinne scheint Oskar Schlemmer auch ein wahrer Performancekünstler gewesen zu sein. Denn die Vereinigung von

⁸² RoseLee Goldberg, *Performance Art*, London 1988, S.77f

⁸³ Vgl. RoseLee Goldberg, *Performance Art*, London 1988, S.77f

unterschiedlichsten Techniken und Medien gilt als kennzeichnendes Kriterium der Performancekunst.

4.2.5. Die Living Art in den USA

In den USA begann die Geschichte der Performancekunst mit den ersten MigrantInnen aus Europa in den 30er Jahren. Um 1945 war dann die Performancekunst bereits eine eigenständige und anerkannte Kunstgattung in den USA. „Just as Cage found music in the everyday sounds of our environment, so too Cunningham proposed that walking, standing, leaping and the full range of natural movement possibilities could be considered as dance.“⁸⁴ (Vgl. Abb. 19) Live Art war der Vorreiter des Happenings. „(...) for him time was a material like paint or plaster.“⁸⁵ Also alles wurde in den Kunststatus erhoben, selbst das Leben, living ist Kunst, so die KünstlerInnen. Das Wort „living“ steht für die progressive Form in der englischen Grammatik. Die progressive Form beschreibt Aktionen die im Moment passieren und dies ist genau das was die Performancekunst ausmacht.



Abbildung 19: Cage, John: *Variations V*. Audio-visuelle Performance. Im Hintergrund Merce Cunningham (Choreograph) und Barbara Lloyd. Im Vordergrund (von li.n.re.): Cage, Tudor und Mumma.

⁸⁴ RoseLee Goldberg, *Performance Art*, London 1988, S. 124

⁸⁵ RoseLee Goldberg, *Performance Art*, London 1988, S. 124

4.2.6. Art as Idea

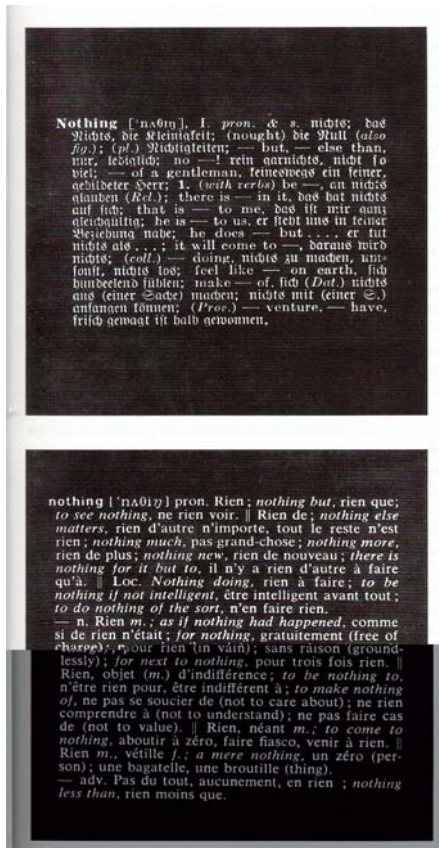


Abbildung 20: Kosuth, Joseph, aus der Serie „Art as Idea as Idea“.

Abschließend an diesen kurzen kunsthistorischen Werdegang der Performancekunst, soll noch kurz die Konzeptkunst erwähnt werden. Bei der die künstlerische Produktion des NICHTS am Offensichtlichsten wird.

Joseph Kosuth (Vgl. Abb. 20) treibt die Idee des NICHTS zum Äußersten, indem er aus diversen Lexika die Definition für NICHTS kopiert, diese vergrößert und präsentiert er zusammengefügt im Ausstellungsbetrieb. Was der/die BetrachterIn sieht, ist zwar die Erklärung des NICHTS und dennoch wieder ein

Widerspruch. Denn obwohl das Kunstwerk per Titel behauptet nichts zu sein, kann es nicht NICHTS im Allgemeinen sein, denn es ist vor dem Auge sichtbar. Das NICHTS in diesem Zusammenhang kann aber auch als „das perfekte Vakuum, ebenso wie die komplette Abwesenheit oder eine Nullmenge“⁸⁶ angesehen werden. Ein weiterer Künstler, der die Konzeptkunst aufs Äußerste trieb, war John Baldessari.

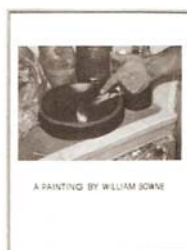


Abbildung 21a: Baldessari, John. *Comissioned Paintings*.

Für die Arbeit „Comissioned Paintings“ (Vgl. Abb. 21a) beauftragte der Künstler vierzehn verschiedene MalerInnen eine möglichst wahrheitsgetreue Kopie eines Dias zu erstellen. John Baldessari ist in diesem Zusammenhang nicht der Produzent des

⁸⁶ Martina Weinhart (Hg.), *Nichts/Nothing*, Ostfildern 2006, S. 20

Kunstwerkes, sondern die vierzehn beauftragten KünstlerInnen. Dadurch kommt es zu einer Verschiebung der Rollen, die einE KünstlerIn innehat. Baldessari ist Autor des Kunstwerkes, es ist der Akt, die Performance, die in Auftrag gegebene Idee, die sich transitiv als Kunst realisiert.



Abbildung 21b: Baldessari, John: *Everything is purged from this painting but art; no ideas have entered this work.*

Für die Arbeit „Everything is purged...“ (Vgl. Abb. 21b) agiert Baldessari wiederum als Autor. Er wählt die Schrift aus, malt sie allerdings nicht, sondern lässt sie auf die Leinwand aufdrucken. „In seiner Überwindung der Malerei ging Baldessari bewusst und konsequent vor. Er wählte zwar Schrift und Photographie als antimalerisch konnotierte Darstellungsmedien, setzte sie allerdings auf tafelbildmäßig aufgespannte Leinwände, um den Kunstcharakter dieser neuen Arbeiten außer Streit zu stellen.“⁸⁷

⁸⁷ Rainer Fuchs (Hg.), *John Baldessari. A Different Kind of Order (Arbeiten 1962-1984)*, Köln 2005, S. 28

5. Dokumentarismus: Der Versuch dem Verschwinden des Kunstobjekts entgegenzuwirken?

„Ein bloßes Dokument kann keine Kunst sein, sagen die einen. Ihnen sind Dokumente essenzielle Bestandteile wissenschaftlicher, pädagogischer und juristischer Beweis- Belehrungspraktiken, von der Kunst hingegen wird anderes erwartet.“⁸⁸

Doch wieder einen Schritt zurück. Was bedeutet es etwas zu dokumentieren? Ein Dokument, ist ein Verweis auf etwas. In anderen Worten: eine Anzeigetafel oder eine Pfeil, der in eine Richtung deutet. Das Dokument, der Verweis gibt eine Richtung vor, in der wir suchen müssen. Das Einzigartige dabei ist, dass das Dokument es ermöglicht auf Räume, auf ein etwas zu verweisen, was nicht unbedingt vorhanden sein muss. Das soll heißen, es verweist auf etwas, was nicht zwingend wahr oder real sein muss.

Das Dokument funktioniert in diesem Sinne wie das Wort „Einhorn“, welches auf ein nicht reales, aber sehr wohl vorstellbares Referenzobjekt rückschließen lässt. Ein Dokument ist zwar ein Verweis, doch das Objekt entsteht erst im Subjekt und dabei macht es keinen Unterschied, ob das Referenzobjekt wahrhaftig ist oder nicht. Es wird zunächst nur imaginiert und nicht hinterfragt. Die Fotografie agiert als Vermittelndes, als das Element, das ein Kunstobjekt erst im Geiste zugänglich macht. Dies gilt in der Dokumentarfotografie und im Dokumentarfilm als unumstritten. Im Bereich der Kunst des NICHTS ist diese Funktion als Vermittler zwischen verschiedenen Wirklichkeitsebenen umso wichtiger und sogar unabkömmlich. Denn dort, wo Kunstschaffende kein Produkt für die Betrachtenden zurücklassen, ermöglicht erst der Dokumentarismus, das Dokument also, den Zugang zur Kunst. Das Dokument dient in diesem Zusammenhang als Kommunikationsmedium zwischen der Kunst und dem Publikum, als Vermittler, gleich wie die Performancekunstschaffenden, was bereits aufgezeigt wurde.

⁸⁸ Karin Gludovatz (Hg.), *Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus*, Wien 2003, S. 65

Einerseits steht das Dokument für ein bestimmtes Etwas, und muss nicht zwingend real sein, andererseits ist es etwas, das erst entstehen lässt, eine Vermittlerin. Das zentrale Problem womit sich die Kunst und deren Kunstschaffenden aufgrund dieser Beweis- und Vermittlungskraft auseinandersetzen muss, ist, dass die Intention der Kunstschaffenden nicht die Schaffung eines Kunstobjekts ist, wie in vielen Beispielen der Performancekunst gezeigt wurde, sondern die Realisation einer Idee, eines Dazwischen. Diese Hinweise der KünstlerInnen werden durch den Kunstmarkt ganz bewusst zu Kunstobjekten im klassischen Sinn gemacht. Das Dokument ist nicht mehr Dokument, es wird zum strahlenden, genuinen Werk empor gehoben.

„Der dokumentarische Blick bewegt sich (weiterhin) an der Grenze zur kontrollierenden Aufzeichnung. Er ist – dies zeigt bereits ein flüchtiger Blick in die Geschichte des Dokumentarischen – immer schon ein geeignetes Medium polizeilicher, ethnografischer, geheimdienstlicher oder propagandistischer Arbeit gewesen.“⁸⁹

Besonders der Film und die Fotografie haben eine enorme Kraft. Diese beiden Medien haben eine wichtige Machtposition inne, welche aufgrund gesellschaftsordnungsmäßiger Paradigmen diesen zugeschrieben wird. Beiden Medien haftet dadurch ein Schein des Glaubhaften, sogar des Wahrhaftigen an. Film und Fotografie sind aufgrund des Umstandes der Beweismittelkraft im gesellschaftlichem Rechtssystem verankert. Deshalb vermag die Kunstgattung Film und Fotografie eine Wirklichkeit wahrhaftig und glaubhaft für das Publikum zu machen. Genau aus diesem Grund scheinen die beiden Medien im Bereich der produktlosen Kunst großen Einfluss zu haben. Durch ihre inszenierende, scheinbar wahre Aussagekraft, bedienen sich ihrer viele Kunstschaffende als irreführendes Mittel.

Mit Hilfe des Dokuments wird dem Verlust des Kunstwerkes auf ganz besondere Weise Einhalt geboten, einerseits kommt es zu einer Verlagerung

⁸⁹ Karin Gludovatz (Hg.), *Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus*, Wien 2003, S. 46

des Kunstobjekts, des Inhalts zum/zur BetrachterIn, was genau die Intention der PerformancekünstlerInnen war, auf der anderen Seite kommt es zu einer Neubewertung des Kunstprodukts. Nicht mehr das Objekt ist Ausdruck der künstlerischen genuinen, kreativen Kraft, sondern der Verweis darauf, das Dokument. Vordergründig erscheint die neue Kunst als NICHTS, als nicht mehr gegenwärtig, welches ebenfalls den genuinen Mantel der Einzigartigkeit verloren hat. Doch nach und nach scheint sich der Titel der vorliegenden Arbeit zu widerlegen. Denn die Kunst steuert nicht, wie anfangs angenommen ihren Untergang, ihrer eigenen Nicht-Werdung entgegen, vielmehr kommt es zu einer Umwälzung der Werte und Ordnung im Bereich der Kunst. Das Kunstwerk verlagert sich, wird immaterialisiert, und findet durch das Dokument wieder in den Bereich der Materialität zurück. Weiters führt dies zu einer Entglorifizierung der Kuntschaffenden. Die Trennlinie zwischen Kuntschaffenden und Publikum wird somit aufgeweicht.

6. Die neue Kunst des NICHTS.

„Der Gewinn aus dem Leerwerden
des Vorstellungsvermögens vom
Bildhaften ist gut zu ersehen.“
Johannes vom Kreuz

Das Leerwerden des Vorstellungsvermögens, die Abkopplung des Bildhaften mag möglicherweise eine Intention der Performancekunst, der Konzeptkunst, der gegenstandslosen Malerei usw. gewesen sein. Ob dies gelungen ist, bleibt vorerst unbeantwortet und wird wohl nur die Geschichte zeigen können. Dennoch scheint der Dokumentarismus vielen Bestrebungen, das Kunstwerk zu immaterialisieren, ungewollt Einhalt geboten zu haben.

Die Frage die nun im Raum steht, nachdem klar geworden ist, dass die neue Kunst des NICHTS mit dem Dokumentarismus eng verschränkt ist, und dieser kein Platzhalter für Wirklichkeit darstellt, ist folgende: Wie können Betrachtende weiter in die Gedankenwelt, in das eigentlich Gemeinte, geleitet werden, wenn das Dokument als Kunstwerk verstanden wird? „Wie kann man deutlich machen, daß Kunst eine Form der Wahrnehmung ist, die keine Wahrheiten verkündet, sondern Erkundungen im Feld dessen anstellt, was wir Realität nennen?“⁹⁰ Genau dies soll anhand vorliegender Arbeit aufgezeigt werden. Die Formen der Wahrnehmung von Kunstschaaffenden: diese Realitäten und Realwerdungen und Erkundungen des NICHTS.

„Angesichts einer Wirklichkeit, die in ihrer Komplexität immer ungreifbarer wird, äußert sich diese Skepsis in Strategien der Verweigerung ebenso wie in der Negation von Repräsentation.“⁹¹ Diese Skepsis und Strategien der Verweigerung finden in der Kunst des NICHTS ihren

⁹⁰ Anita Beckers (Hg.), *Life is art enough*. Köln 1998 (Salon Verl.), S. 104

⁹¹ Martina Weinhart (Hg.), *Nichts/Nothing*. Ostfildern 2006, S. 11

Niederschlag. So ist verständlich, dass sie provokant und bis ins Äußerste geht und dadurch oft auch auf Unverständnis beim Publikum stößt. Um die Kunst des Nichts zu verstehen, ist es unumgänglich an dieser Stelle eine Begriffsklärung des NICHTS vorzunehmen. Nur durch ein näheres Verständnis dessen, ist eine Deutung und Interpretation der Kunst des NICHTS erst vollständig machbar bzw. denkbar.

6.1. Das NICHTS

„Ohne die Welt (nicht ohne den Menschen, die Natur oder die Gesellschaft) ist das NICHTS aber nicht denkbar bzw. denkt es nicht (durch uns als gesellschaftlichen und natürlichen (sowie selbstbewußten) Menschen).“⁹² Wenn es ohne die Welt nicht denkbar ist, dann lässt es sich auch ohne die Kunst nicht denken, die einen wesentlichen Bestand in der Welt innehat.

Aber wie kann NICHTS Kunst sein, wenn Aristoteles meint „Kunstwerden ist Gestaltung des Stoffes von außen her, Naturwerdung ist Gestaltung von innen heraus.“⁹³ Wie kann aus vorhandenem Material ein Kunstwerk des NICHTS entstehen? Sichtbar wurde dies bereits am Beispiel von Tom Friedmans Arbeit „1.000 hours of staring“ oder Joseph Kosuths Arbeiten (vgl. Kapitel Art as Idea). Die Philosophie der Moderne liefert dazu unter anderem folgendes Erklärungsmodell:

„Das NICHTS ist kein Gegenstand. Es ist weder ein Objekt der Theorie noch der Praxis. Es kann nicht gedacht, besprochen noch kann nach ihm gehandelt werden, sondern es kann nur vorgestellt, gemeint und nach ihm etwas getan werden (was (s)eine Rationalisierung ist), solange es nicht selbst denkt, spricht und handelt, wodurch es sich aufhebt und als Wesen der Welt erscheint.“⁹⁴

⁹² Walter G. Neumann, *Die Philosophie des NICHTS in der Moderne: Sein und NICHTS bei Hegel, Marx, Heidegger und Sartre*, Essen 1989, S. 7

⁹³ Aristotele, *Eth. Nicom.* II 1140 a 11-15. in: Meyer, Hans: *Natur und Kunst bei Aristoteles*. Paderborn 1919, S. 93

⁹⁴ Walter G. Neumann, *Die Philosophie des NICHTS in der Moderne: Sein und NICHTS bei Hegel, Marx, Heidegger und Sartre*, Essen 1989, S. 7

Damit wird die Gegenständlichkeit der Kunst des NICHTS klarer. Die künstlerischen Produkte können somit als Platzhalter, als Verweise auf das NICHTS gelesen werden. Die Kunst selbst ist also nicht das NICHTS. Das NICHTS bildet vielmehr das Fundament dieser Kunstwerke, es bildet den Untergrund, das worauf das Kunstwerk basiert, aufstützt und aufbaut. Oder das Werk zeigt auf eine Fährte, wo das Kunstwerk zu finden ist, es gibt einen Verweis auf Etwas. Das NICHTS kann kein Gegenstand, kein Objekt und somit auch kein Kunstobjekt sein, es kann nicht einmal gedacht, rationalisiert, diskutiert werden, geschweige denn nach ihm gehandelt werden, aber es kann vorgestellt werden und gemeint werden. Genau dieser Akt einer Vorstellung des NICHTS wird durch die Kunst des NICHTS versucht.

Darüber hinaus scheint die Beschäftigung mit dem NICHTS, mit dem Abwesenden, mit dem nicht Sichtbaren zentrales Element der Kunst zu sein. Seit jeher ist es „zentrale Vorgabe der Kunst, denn kaum etwas ist wesentlicher in der langen Geschichte der bildenden Kunst als der Wunsch, Unsichtbares sichtbar zu machen.“⁹⁵ Die Kunst des NICHTS kann somit auf eine lange Geschichte zurückgreifen, aber nicht nur bildende KünstlerInnen beschäftigten sich mit dem NICHTS auch viele andere künstlerischen Disziplinen versuchten dem NICHTS auf die Schliche zu kommen. So meinte auch Samuel Beckett, das NICHTS, sei der Ort „wo das Nichtgesagte das Licht des Gesagten und jede Präsenz zugleich Absenz ist.“⁹⁶

Dem NICHTS haftet immer schon eine Art von Negativität von etwas an. Dies ist einerseits an seinem Wortstamm zu erkennen, andererseits gibt es auch historische Belege dafür. „Eigentlich ist es die Arbeit, das Schmutzige, 'me on' in der antiken Philosophie, das Nichtige (die Frau, der Sklave).“⁹⁷

⁹⁵ Martina Weinhart (Hg.), *Nichts/Nothing*. Ostfildern 2006, S. 11

⁹⁶ Samuel Beckett, *Das Gleiche noch mal anders: Texte zur Bildenden Kunst*. Frankfurt/Main 2000, S. 38

⁹⁷ Walter G. Neumann, *Die Philosophie des NICHTS in der Moderne: Sein und NICHTS bei Hegel, Marx, Heidegger und Sartre*, Essen 1989, S. 7

Nicht nur das Negative, das Schlechte von Etwas wird als das NICHTS angesehen, oft ist es auch das Negative von Wirklichkeit. Aber ist es wirklich so einfach zu sagen, dass das NICHTS nicht vorhanden ist, also nicht existiert? „Es gibt es schlichtweg nicht, das heißt, es ist nicht, oder wo es ist, nichtet es sich selbst. Es ist die Negation der Objekte oder Negativität überhaupt, die nirgendwo positiv erscheint (außer als Begriff).“⁹⁸ Wie kann wohl aber von einem NICHTS gesprochen werden, wenn dessen wirklich nichts zugrunde liegen soll oder nur die Negation von Etwas. Ist die Kunst des NICHTS dann folglich, die Negation der Kunst? Wenn dann die Negation des Kunstobjekts und im Sinne, dass die Kunst die Wissenschaft des Schönen ist, ist die Reaktion des Publikums auf diese neue Kunstform mehr als nur nachvollziehbar.

Das NICHTS ist menschenabhängig, nur durch uns ist es denkbar. So scheint es auch mit dem Kunstwerk der neuen Kunst des NICHTS zu sein. Mit der Kunst des NICHTS verhält es sich gleichsam, sie benötigt den/die BetrachterIn und die Schaffenden um seiend sein zu können.

Aber das NICHTS kann auch als Grenze des Vorstellbaren, welche die Performancekunst immer wieder ausgelotet hat, gelesen werden. So bedarf es oftmals auch alleinig „der Kenntnis des Terrains, in dem das Etwas, das es nicht gibt, natürlich beheimatet ist und damit real wird, wie der „*Varanus komodoensis*“, der Komodowaran, der in Charlottenburg unwahrscheinlich, aber auf den Sudaninseln eine drei Meter lange Wirklichkeit ist?“⁹⁹ Demzufolge ließe sich feststellen, dass das NICHTS im Bereich der Kenntnis liegt, aber häufig an der Grenze des Vorstellbaren. Vereinfacht gesagt: Der Mensch kennt das NICHTS, es ist ihm bewusst, aber oftmals nicht zur Gänze vorstellbar. Er kann es sich verbildlichen. Der

⁹⁸ Walter G. Neumann, *Die Philosophie des NICHTS in der Moderne: Sein und NICHTS bei Hegel, Marx, Heidegger und Sartre*, Essen 1989, S. 7

⁹⁹ Eugen Blume(Hg.), *Fast nichts. Minimalistische Werke aus der Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof*, Berlin 2007, S. 10

Kunstschaffende bedient sich diesem und versucht es wahrnehmbar zu machen, d.h. aber nicht, dass er es real werden lässt. Oftmals bleibt eben als künstlerisches Produkt nichts übrig und es lässt sich mittels Spuren nur erahnen.

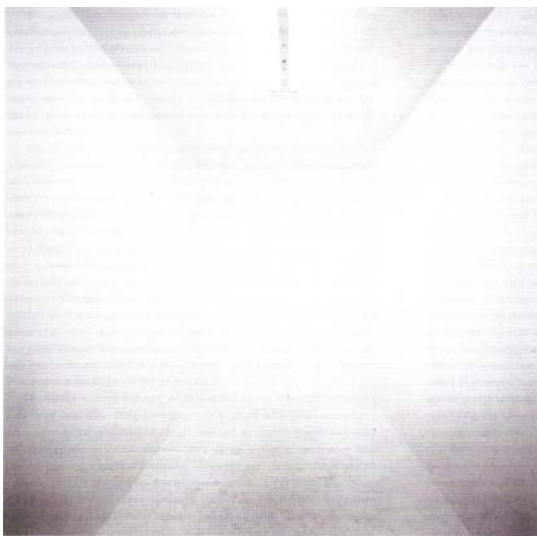
Um überhaupt eine Annäherung der vermeintlichen „Kunst des NICHTS“ vornehmen zu können, muss zunächst das NICHTS einer noch genaueren Betrachtung unterzogen werden. Eine Analyse der Kunst der Postmodernen ist wohl stark von ihrer Vorepoche, sprich der Modernen geprägt und zu einem gewissen Grad auch aus ihr entsprungen; daher soll im Folgenden versucht werden den Begriff des NICHTS anhand der Modernen näher zu betrachten und zu verstehen.

6.2. Das NICHTS bei Hegel

„Nichts, das reine nichts, es ist einfache Gleichheit mit sich selbst, vollkommene Leerheit, Bestimmungs- und Inhaltslosigkeit; Unterschiedenheit in ihm selbst. – Insofern Anschauen oder Denken hier erwähnt werden kann, so gilt es als Unterschied, ob etwas oder nichts angeschaut oder gedacht wird. Nichts Anschauen und Denken hat also eine Bedeutung.“¹⁰⁰

In Zusammenhang mit einem Beispiel aus der Kunst wird dieses bedeutungshabende NICHTS deutlich. Yves Klein, welcher mit seinen monochromen blauen Bildern Berühmtheit erlangte, gilt als renommierter Performancekünstler, der unter anderem für seine unermüdlichen Versuche die Kunst zu immaterialisieren einen unauslöschbaren Platz in der Kunstgeschichte erhielt.

Einer seiner bekanntesten Versuche die Kunst zu immaterialisieren stellt sein Ausstellungskonzept und Kunstwerk „Le Vide“ (die Leere) dar. Die Ausstellung bestand aus einem leeren Gallerieraum, welchen Klein mit



weißer puderartiger Pigmentfarbe ausmalte (Vgl. Abb. 22).

„Ohne größeren Bruch hatte er damit die Farbräumlichkeit seiner monochromen Gemälde auf den dreidimensionalen Raum übertragen. Klein benötigte keine monochromen Bilder mehr, um die Leere erfahrbar zu machen. Er konzipierte einen weißen Farbraum, in dem man das Nichts nicht sehen, wohl aber von seiner Immaterialität atmosphärisch durchdrungen werden sollte.“¹⁰¹

Abbildung 22: Klein, Yves: *Le Vide*.

Obwohl die Betrachtenden sich offensichtlich in einem Raum befinden, wird schnell deutlich, dass „Le Vide“ über die Leere, über die Absenz von etwas handelt. Es geht eben nicht um einen schönen, neu renovierten, frisch geweißten Raum. Nein, es ist die

¹⁰⁰ Wilhelm Friedrich Hegel, *Wissenschaft der Logik*, Ausgabe 1841, DOWNLOAD PDF-Reprint, (Zugriff 23.04.2008), S. 73

¹⁰¹ Martina Weinhardt (Hg.), *Nichts/Nothing*, Ostfildern 2006, S. 68f

Absenz dessen, womit sich Yves Klein beschäftigt. Die Absenz der gegenständlichen Kunst. Eine gegenstandslose, aber gewiss keine inhaltsleere Kunst.

„Nichts pflegt dem Etwas entgegengesetzt zu werden; Etwas aber ist schon ein bestimmtes Seyendes, das sich vom anderem Etwas unterscheidet, so ist also auch das dem Etwas Entgegengesetzte Nichts, das nicht von irgendetwas, ein bestimmtes Nichts.“¹⁰² Demzufolge ist Joseph Kosuths Arbeit „Keilrahmen“ ein bestimmtes Nichts, welches dem Bild, dem Etwas schon im Grunde liegt. „So gesehen ist das Nichts dem Etwas immer schon eingeschrieben.“¹⁰³

Für Hegel ist Nichts „...Beides, Seyn und die Negation desselben, in Einem ausgesprochen, das Nichts wie es im Werden ist.“¹⁰⁴ Hegel zitiert auch Heraklit, der meint alles fließt, dass heißt, alles ist im Werden. Hegels Gedanke NICHTS von etwas, erklärt auch die Kunst des Nichts, diese kann logischerweise folglich nur die Kunst des NICHTS von etwas sein und nicht nichtige Kunst zum Beispiel.

6.3. Das NICHTS bei Sartre

Eines der zentralen Werke von Sartre ist „Das Sein und das Nichts“, welches stark durch Heideggers Philosophie, sowie Hegels Philosophie bestimmt ist. Besonders hervorzuheben ist an dieser Stelle Sartres Bezug auf Hegels Lehre der Negation und dem Bewusstsein als Negativität, welche im vorigen Abschnitt bereits skizzenhaft erläutert wurde, als Ursache oder sogar das Bewusstsein an sich. Sartre erklärt das Bewusstsein als das Absolute. Was kein Bewusstsein hat, ist Sartre zufolge NICHTS oder das

¹⁰² Wilhelm Friedrich Hegel, *Wissenschaft der Logik, Ausgabe 1841*, [DOWNLOAD PDF-Reprint](#), (Zugriff 23.04.2008), S. 74

¹⁰³ Martina Weinhart (Hg.), *Nichts/Nothing*. Ostfildern 2006, S. 12

¹⁰⁴ Walter G. Neumann, *Die Philosophie des NICHTS in der Moderne: Sein und NICHTS bei Hegel, Marx, Heidegger und Sartre*, Essen 1989, S. 9

Leere. „Das aber ist als reine Erscheinung das Wesen: unbewußtes Bewußtsein. Ein nicht-mehr sinnliches Sein ist kein Sein, sondern Bewußtsein.“¹⁰⁵

Wenn wir in Bezug auf unser Thema dann an die Kunst des NICHTS denken, wird deutlich, dass wir nicht anhand von Phänomenen, sprich Kunstwerken oder Dokumenten vom NICHTS sprechen können. Das NICHTS muss hinter den Phänomenen, den Objekten die vor uns erscheinen, liegen. „Die Phänomene und ihre Weise zu „sein“ verweisen auf ein Sein, das nicht in die Phänomenalität aufgeht, und nicht in ihr aufgeht; das es also nicht nur gibt, sofern es sich in Phänomenen manifestiert. Ein Sein scheint hinter den Phänomenen zu liegen.“¹⁰⁶ Als Beispiel kann an dieser Stelle John Cage Vortrag über das NICHTS herangezogen werden. Offensichtlich kann das NICHTS nicht der Vortrag sein, es muss hinter den Buchstaben, den Wörter liegen. (Vgl. Abb. 23)

¹⁰⁵ Walter G. Neumann, *Die Philosophie des NICHTS in der Moderne: Sein und NICHTS bei Hegel, Marx, Heidegger und Sartre*, Essen 1989 S. 61

¹⁰⁶ Paul Janssen, In: Bernard N. Schuhmacher, *Jean-Paul Sartre: Das Sein und das Nichts*, Berlin 2003, S. 22

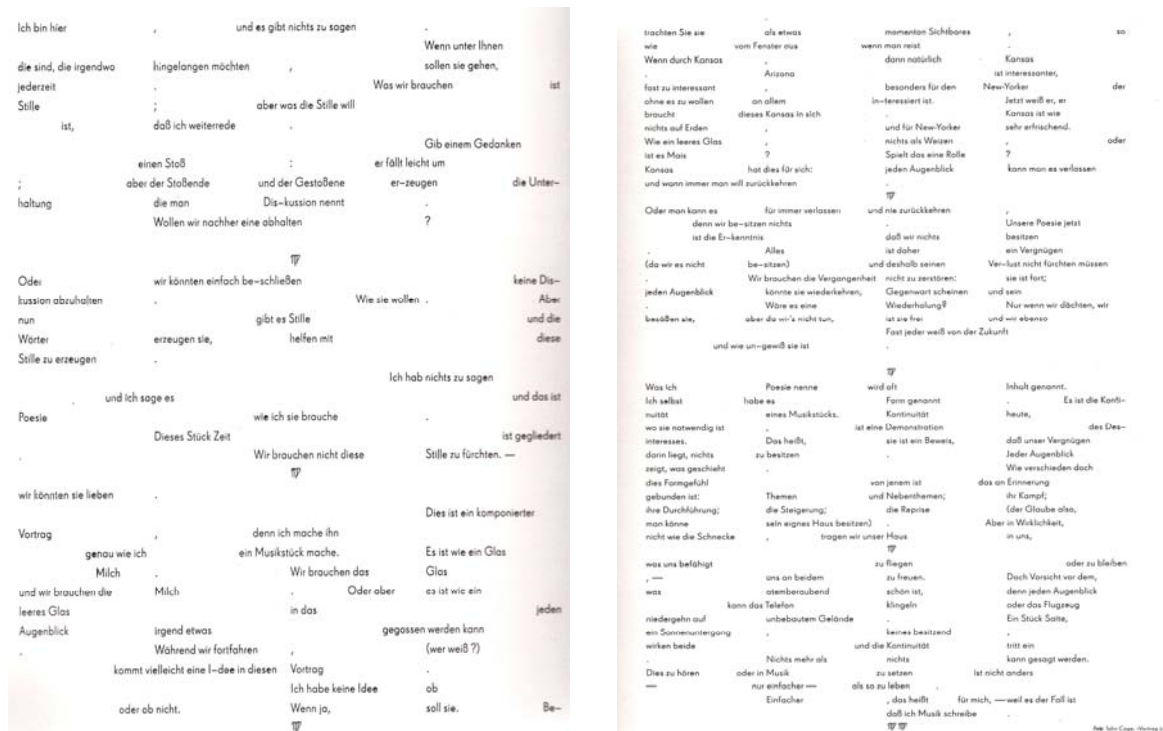


Abbildung 23: Cage, John, Vortrag über Nichts.

Sartre zu Folge braucht das NICHTS das Seiende, den Menschen oder eben Cage der über das NICHTS nachdenkt und es in die Kunst einführt. Denn erst durch das Seiende, den Menschen gelangt das NICHTS in die Welt. „der Mensch (...) das Seiende ist, durch das das NICHTS in die Welt kommt.“¹⁰⁷ So gelangt auch die Kunst des NICHTS erst durch die Kunstschaaffenden in die Welt. „Sartre lehnt jede Art von Essentialismus des Ich ab, das heißt, er leugnet die Existenz eines Ich als das Zentrum und den Ursprung für das Bewusstsein des Subjektes.“¹⁰⁸ Sartre verneint jede Art von transzendentelem Subjekt, das Ich wird seiner Ansicht vielmehr durch das Bild von sich selbst sowie von dem Bild, was sich andere von uns machen, geschaffen. Dennoch ist es aber erst die Fähigkeit des Menschen zu denken und zu sprechen, welche das NICHTS in die Welt eintreten lassen. Jedoch

¹⁰⁷ Walter G. Neumann, *Die Philosophie des NICHTS in der Moderne: Sein und NICHTS bei Hegel, Marx, Heidegger und Sartre*, Essen 1989, S. 65

¹⁰⁸ Paul Janssen, In: Bernard N. Schuhmacher, *Jean-Paul Sartre: Das Sein und das Nichts*, Berlin 2003, S. 22ff

erst durch das Aussprechen desR KünstlerIn es sei Kunst, wird das NICHTS zu Kunst.¹⁰⁹

Die grundlegende Voraussetzung dafür das NICHTS zu Kunst werden kann, ist durch Sartres Verständnis des NICHTS begreifbar und begründbar. Begriffe können immer nur im Perfekt sein, d.h. zwischen Gegenwärtigen und Vergangenen. Nie im Hier und Jetzt. Gleich wie das Kunstwerk, welches auf dem NICHTS basiert; es lebt ausschließlich nur im Perfekt in der Dokumentation, im Gedachten aber auch im Sich vergegenwärtigen. Dieses sich Vergegenwärtigen heißt etwas Vergangenes im Geiste gegenwärtig werden zu lassen. Also wiederum lebt das Kunstwerk des NICHTS im Perfekt.¹¹⁰

7. Das NICHTS in der Kunstproduktion

Nach der kurzen skizzenhaften Darstellung Hegels und Sartres Verständnis vom NICHTS wird in der Folge versucht dieses mit Hilfe praktischer Beispiele aus der Kunst zu erläutern. „Das Nichts ist vor seinem Anfang und nach seinem Ende.“¹¹¹ Also wie, und vor allem wo können wir anfangen das NICHTS zu deuten, zu interpretieren, festzumachen? Wie bereits erwähnt hat das NICHTS in der Kunstproduktion seit geraumer Zeit einen zentralen Stellenwert eingenommen. Doch die Moderne stellt wohl einen wichtigen Wendepunkt in der Kunstgeschichte dar; ohne die Veränderungen und die neuen Impulse der Moderne könnte keine Postmoderne gedacht, noch vollständig verstanden werden; und auch die zeitgenössische Kunst beruft sich oft auf die Moderne und ihre

¹⁰⁹ Vgl. Walter G. Neumann, *Die Philosophie des NICHTS in der Moderne: Sein und NICHTS bei Hegel, Marx, Heidegger und Sartre*, Essen 1989, S. 65ff

¹¹⁰ Vgl. Eugen Blume (Hg.), *Fast nichts. Minimalistische Werke aus der Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof*, Berlin 2007, S. 9ff

¹¹¹ Eugen Blume (Hg.), *Fast nichts. Minimalistische Werke aus der Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof*, Berlin 2007, S. 9

Kunstschaffenden. Zunächst scheint der Begriff des NICHTS in der künstlerischen Moderne zu einer Entleerung, einer Art Vernichtung, einer Nicht-Werdung der Kunst zu führen. Es kommt zu einer völligen Loslösung der Kunst vom Kunstprodukt, wobei diesbezüglich die Malerei im Vordergrund steht. Viele Kunstschaffende meinen sogar es sei die Stunde des letzten Bildes gekommen, d.h. alle Bilder, die es wert gewesen sind gemalt zu werden, sind bereits gemalt worden. Nichts sei mehr mit diesem Medium zu sagen, geschweige denn zu malen. Die letzte Stunde des Bildes sei gekommen.

Dem war und ist offensichtlich nicht so, denn noch viele Kunstschaffende nach der Moderne haben die Malerei erweitert und als zentrales Medium ihrer künstlerischen Arbeit verwendet. Durch die Entdeckung des „bildlosen Bildes“ in der Malerei wird das NICHTS somit in der Moderne zunächst als Ende der Malerei verstanden.

Duchamp der mit seinen Readymades berühmt geworden ist, gehört zu diesen KunstpionierInnen, die sich auf eine ganz neue Art und Weise mit



Abbildung 24:
Duchamp, *Air de Paris*.

dem NICHTS auseinandergesetzt haben. Gleich wie z.B. Baldessari geht es Duchamp nicht um den Gegenstand, sondern um das was wir gedanklich daraus machen können. Dies wird am Beispiel „Air de Paris“ (Vgl. Abb. 24) deutlich. Nicht die ästhetisch schöne Wirkung des Glaskörpers ist für Duchamp wichtig, vielmehr geht es um das gedankliche Werden des NICHTS. Die Leere des Inneren wird durch den Titel zu etwas Bestimmten, was dennoch durch seine Absenz scheint. Denn das Etwas was sich im Inneren befindet, ist weder spürbar, noch sichtbar; schlechthin es ist nicht fühlbar. Trotzdem ist es erfahrbar, da es denkbar, vorstellbar ist.

Die gegenstandslose Malerei beeinflusst noch heute viele Kunstschaffende und die „Secret Paintings“ von Art&Language mögen ohne

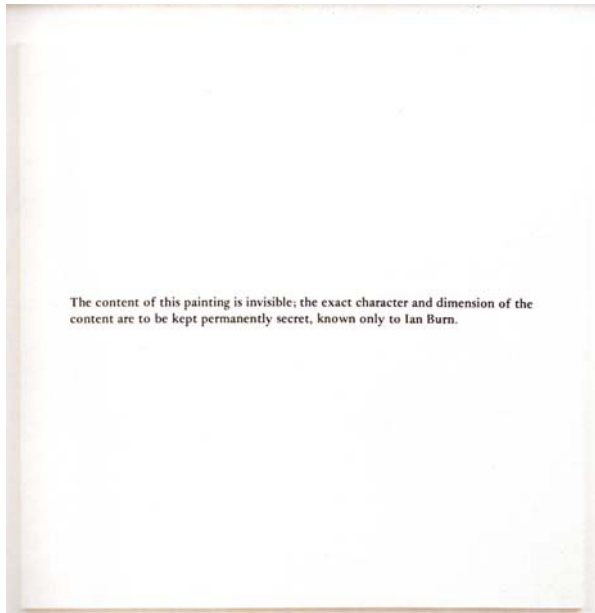


Abbildung 25: Art&Language, *Secret Paintings*.

Malewitsch und dessen ZeitgenossInnen weder denkbar noch machbar erscheinen. Bei der Bilder-Serie „Secret Paintings“ (1967/68) (Vgl. Abb. 25) des britisch-amerikanischen Künstlerkollektivs Art&Language, ist die Frage, worin die Kunst des Werkes besteht. Das KünstlerInnenkollektiv macht das Bild unsichtbar und bringt neben dem „Werk“ folgenden Text an:

„The content of this painting is invisible; the character and dimension of the content are to be kept permanently secret, known only to Ian Burn.“¹¹² Was bleibt also den Betrachtenden? Nicht viel. Das Objekt ist weg und die Texttafel die darauf Aufschluss geben soll, liefert nur ein Paradoxon. Die Betrachtenden bleiben mit dem NICHTS allein zurück.

Die Verschleierung des Nichts durch seine Deklaration als Geheimnis stellt einen Hauptstrang der Arbeit von Art&Language dar.¹¹³ Das Mittel der Vertuschung, Verschleierung, der Lüge ist zentrales Element in der Kunst des NICHTS.

„Die Leiche ist leblose Materie. Darin liegt ein Widerspruch, denn die Materie kann nie zur Leiche werden; sie wird nicht geboren und kann nicht sterben, sie verändert ihre Konsistenz ohne zu leiden, denn sie besitzt keine

¹¹² Martina Weinhart (Hg.), *Nichts/Nothing*, Ostfildern 2006, S. 16

¹¹³ Vgl. Martina Weinhart (Hg.), *Nichts/Nothing*, Ostfildern 2006, S. 16

Werte.“¹¹⁴ Die Kunst des NICHTS ist häufig mit diesem Widerspruch eng verbunden. Gleich wie die leblose Materie kann sie ihre Konsistenz ohne zu leiden ändern, d.h. ohne jegliche emotionale Wertigkeiten wird das Kunstwerk zu NICHTS. Doch obwohl dies logisch begründbar ist, werden von Betrachtenden Gefühle mit dieser Konsistenzänderung der Kunst verbunden. Viele Betrachtende reagieren auf die Kunst des Nichts mit Wut, Unverständnis und sogar Trauer um den Verlust der schönen Künste. Doch diese Gefühlsregungen mögen zwar menschlich verständlich sein, sie sind jedoch eigentlich nicht zulässig, da wir bei der Kunst des NICHTS von lebloser Materie sprechen. Und genau da trifft man auf das Problem der Leiche, die zwar leblose Materie ist, der aber Leben vorangegangen ist. An diesem Scheidepunkt bewegt sich auch die Kunst des NICHTS.

¹¹⁴ Hans M. Wingler (Hg.), *Die Gegenstandslose Welt*, Mainz 1980, S. 18

7.2. Beispiele des NICHTS aus der Kunstproduktion

Bei der Kunst des NICHTS kommt dem transitiven Moment eine überaus wichtige Rolle zu. Einerseits haben wir dies schon bei der Performancekunst erkennen können, die zwar eine objektlose Kunst im Zentrum hat, oft dies aber selbst nicht also solche betitelt. In diesem Teil, sollen jetzt bewusst Beispiele der Kunst angeführt werden, die ausdrücklich das NICHTS in ihrer Kunstproduktion benennen.

Auch wenn man dazu neigt die angeführten Beispiele als klassische Bildobjekte im Bereich der Ästhetik zu lesen, so trügt der erste Schein, denn erstens steht dem die künstlerische Intention entgegen, und zweitens ist dem Objekt eine Performance vorangegangen bzw. ist es nur durch den performativen Akt der Bildreflexion der Betrachtenden erst vollständig erfahrbar.

Kunst als veränderbarer Wert oder mit Ludwig Wittgensteins Worten gesprochen, der Faktor Kunst ist lediglich ein Abzeichen, welches jederzeit verliehen und wieder entzogen werden kann. So uneindeutig und vielseitig ist der Umgang mit Kunst.¹¹⁵ Ludwig Wittgenstein zufolge kann ein Objekt zum Kunstwerk erhoben werden, was passiert aber nun, wenn wir von der gegenstandslosen, der entmaterialisierten Kunst sprechen. Wie kann es Kunst geben, wenn nichts da ist, was wir in den Rang der Kunst erheben. Einerseits zeigt der Dokumentarismus, dass anstatt des kreierten Kunstobjektes, Dokumente des Kunstprozesses in den Rang des Statuts des Kunstwerkes erhoben werden können, andererseits kommt es zu einer Vergegenständlichung der Idee, des Inhalts in der Kunst. So gilt auch für Wittgenstein ein Kunstwerk nur als Kunst, wenn durch das Objekt Inhalt dargestellt wird.

¹¹⁵ Vgl. Armin, Thommes, *Ludwig Wittgenstein über Wahrheit und Kunst*, Frankfurt/Main 1995, S. 169ff



„Zu Kunst bedarf es des Könnens, wie des Inhalts.“¹¹⁶

Was passiert aber, wenn Kunstschaffende behaupten nichts zu tun, sich der kreativen Tätigkeit entgegenzusetzen und eigentlich nichts tun, wie sie meinen?

Abbildung 26: Byars, James Lee: *I do nothing*.

Byars schrieb auf eine Einladung „I do nothing. Assisted by Grögel“ (Vgl. Abb. 26). Als die BesucherInnen den Ausstellungsraum betraten, sahen sie lauter kleine Kügelchen, irgendwie zusammengerollt. Wenn man sie aufrollte, stand darauf geschrieben „I do nothing“. Den Boden hatte Byars goldfarben gestrichen. Byars rollte noch weitere goldene Papierchen zusammen und schmiss diese auf den Boden, danach passierte fast nichts mehr. „Das letztlich unhaltbare Nichtstun spiegelt sich bei Byars in einer Auflösung des Werks in der Performativität, Kennzeichen eines Großteils seiner Arbeit, die sich stets im Spannungsfeld zwischen Objekthaftigkeit und Immaterialität bewegt.“¹¹⁷

Heute wird für diese Performance das ausgerollte Papier dieser Kügelchen präsentiert, ob die betrachtende Person dieselbe Kunst wieder erfährt, wie die BesucherInnen der Performance sei dahingestellt. So ist nur allzu offensichtlich, dass diese aufgerollten Kügelchen nur bedingt die Kunst der realen Performance wiedergeben können. Das Bedürfnis nach einer Darstellung der „Wirklichkeit“ innerhalb der Kunst scheint aber immer größer zu werden, was möglicherweise als Gegenbewegung zur Nicht-Werdung der

¹¹⁶ Armin Thommes, *Ludwig Wittgenstein über Wahrheit und Kunst*, Frankfurt/Main 1995, S. 169

¹¹⁷ Martina Weinhart (Hg.), *Nichts/Nothing*, Ostfildern 2006, S. 34f

Kunstproduktion gelesen werden kann. Doch das Dokument, die Spur hat eine immer wichtiger werdende Kraft.

„Ihre gegenwärtige Konjunktur scheint einerseits einer Sehnsucht nach Wahrheit und Wirklichkeit Ausdruck zu verleihen und muss andererseits einen Ort in einen seit mehreren Jahren von dekonstruktivistischen Ansätzen und Repräsentationskritik geprägten Feld finden, Steyerl geht vor allem der Frage nach, „was ein erneuertes Interesse an der Darstellung von Wirklichkeit und Zusammenhang mit jenen globalen Machtverhältnissen bedeutet, die diese Darstellung durchdringen“, und begreift konsequenterweise das Dokumentarische nicht als Wahrheit der Politik, sondern mit Foucault als Politik der Wahrheit.“¹¹⁸

Als Politik der Wahrheit, oder als Politik der Kunst im marktwirtschaftlich orientierten Kunstbetrieb, steht der Dokumentarismus immer wieder im Kreuzfeuer der Kritik. Byars „I do nothing“ kann als Politik des Kunstmarktes herangezogen werden, denn Byars Intention war es weder Foto- noch Filmdokumente, noch anderes dieser Performance aufzubewahren. Was wir



heute von dieser Arbeit im Ausstellungskontext sehen, war keine künstlerische Intention. Die Dokumente dieser Performance sind Spuren, die durch BesucherInnen aufbewahrt wurden und nun dem kommerziellen Kunstmarkt beige-steuert wurden.¹¹⁹ Ein

eindeutiger Beleg für die Kraft des Dokuments, welches der Politik des

Kunstmarktes unterliegt.

Abbildung 27: Kippenberger, Martin, *Untouched*.

Martin Kippenberger (Vgl. Abb. 27) präsentiert in dieser Arbeit zwei Kartons, die in ihrem Erscheinungsbild Bücherboxen gleichen, auf denen geschrieben steht: Martin Kippenberger:

¹¹⁸ Karin Gludovatz (Hg.), *Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus*, Wien 2003, S. 11

¹¹⁹ Vgl. Martina Weinhart (Hg.), *Nichts/Nothing*, Ostfildern 2006, S. 34

Untouched&Unprinted Paper. Einerseits kann die Arbeit in der Bildsprache der Literatur gelesen werden, d.h. Martin Kippenberger würde in diesem Fall die Rolle des Autors beigemessen werden und der Titel des mehrteiligen Werkes würde eben „Untouched&Unprinted Paper“ lauten. Im Auge des Betrachtenden würde durch diese Interpretation eine Geschichte über benanntes Papier entstehen. Was sogleich zu einer weiteren Interpretationsmöglichkeit führt: wie kann aber unberührtes Papier überhaupt in diese Schachtel gelangen und ist das unbedruckte Papier wirklich inhaltsleer, wenn es unbedruckt ist? Das Nichts wird hier in einer sehr eindrucksvollen einfachen und für viele Interpretationen offenen Art, präsentiert.

Stefan Brüggemann (Vgl. Abb. 28) geht mit seiner Interpretation der gegenstandslosen Kunst soweit, dass er einen inhaltslosen Raum kreiert,



Abbildung 28: Brüggemann, Stefan, *Nothing boxes*.

indem er leere Übersiedlungskartons mit dem Verweis „Nothing“ beschriftet. Brüggemann negiert mit dieser Arbeit nicht nur den künstlerischen Schaffensprozess wie Tom Friedman (Vgl. Abb.6) dies tut, er geht sogar so weit zu behaupten seine Kunst sei im übertragenen Sinn inhaltsleer.

Dabei benutzt er bewusst die Sprache der Übersiedlungskarton, welche in der Regel so beschriftet werden, dass sie Aufschluss über den Inhalt geben können. In diesem Fall: Nothing. NICHTS.

Karin Sanders (Vgl. Abb. 29) weiße Quadrate unterscheiden sich von Malewitschs Interpretation grundlegend. Da sie einen ganzen Raum mit identischen Einzelwerken ausstattet, hinterfragt sie auch Walter Benjamins

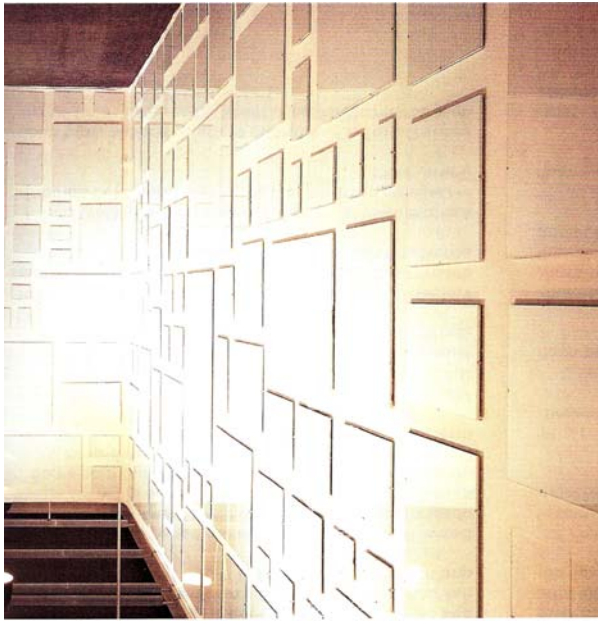


Abbildung 29: Sanders, Karin, *Canvas Room*.

Kritik, dass Kunst nur mehr durch ihre Kopien weiterlebt.¹²⁰ Denn jedes einzelne Quadrat ist eben keine Kopie des anderen, sondern ein eigenständiges Original, welches in der Installation des Gesamten, seinen Authentizitätsanspruch nicht verliert. Sander selbst über ihre Arbeiten:

„Wenn eine Arbeit richtig gut ist, dann wird man still, dann sagt man nicht mehr viel dazu. Weder derjenige, der sie gemacht hat, hat ein Bedürfnis, etwas zu sagen, noch derjenige, der sie betrachtet, hat das Bedürfnis, Fragen zu stellen. Man sieht und weiß. Die Erklärung ist dann notwendig, wenn eine Arbeit über ein Photo repräsentiert ist, und dieses zu wenig von der Arbeit selbst erkennen lässt. Dann braucht man einen Text, um zu wissen, was da eigentlich gemacht worden ist.“¹²¹

„Dass die Absenz des Kunstwerks – wie eingangs ausgeführt – stets die Anwesenheit einer ästhetischen Äußerung voraussetzt“, hat sich an den Beispielen aus der Kunst gezeigt. Bei der Kunst des NICHTS wird die Ästhetik aber nicht als die Wissenschaft des Schönen, wie bei Aristoteles und infolge bei Baumgarten verstanden, sondern als generell künstlerische Aussage, die sich eben nicht nur auf das Schöne oder das Hässliche beziehen muss.

¹²⁰ Vgl. Martina Weinhart (Hg.), *Nichts/Nothing*, Ostfildern 2006, S. 74f

¹²¹ Karin Sander, *Karin Sander*, Ostfildern 1992, S. 202

8. Conclusio: Eine null und nichtige Kunstproduktion?

Ist die Kunst ein Wechselspiel zwischen KünstlerIn und BetrachterIn?

Der Inhalt oder der Gehalt eines Kunstwerks entwickelt sich im Bewusstsein der Betrachtenden zu seiner Vollständigkeit. Es ist das Werden, dass die Kunstschaffenden und die RezipientInnen als Gemeinsames verbindet.

Performance, die Life Art im weiteren Sinn, sind permanentes künstlerisches Schaffen, das sich eben nicht bzw. nicht nur in einem gegenständlichen Kunstobjekt zeigt. Kunst geht ins ganze Leben der Kunstschaffenden über. Performance Art: Die Kunst zu leben? Das ganze Tun eines Leben wird zum künstlerischen Akt. Der Traum des künstlerischen erfüllten Leben? Kunst zu schaffen, um der Kunst willen, um des Prozesses wegen, weg vom wirtschaftlichen Zwang der AuftraggeberInnen, GaleristInnen, weg vom Zwang der Schönheit? Ob dieser Versuch der Performancekunst geglückt ist oder nicht, soll der/die Lesende selbst entscheiden.

Als Kunstschaffende bin ich natürlich der Ansicht, dass Kunst erfahren werden muss und nie gänzlich rational erklärt und definiert werden kann, deswegen muss die lesende Person die Performancekunst zunächst erfahren, bevor sie ein vollständiges Urteil abgeben kann. Kunst sprengt den Bereich der Ratio, demnach kann sie auch in vorliegender Arbeit nicht vollständig erklärt und niemals zur Gänze betrachtet und analysiert werden. Kunst ist in diesem Zusammenhang ganz eng mit dem Begriff des NICHTS verbunden. Das NICHTS ist nach Hegel auch nur in weiterer Folge ein Begriff und

„Begriffe sind weder gegenständlich noch ein flatus voci, sondern realer Schein, das heißt, Begriffe sind Rationalisierungen des menschlichen Lebens (und Liebens und Glücks... Begriffe sind demnach herrschende Vorstellungen, die die Wahrnehmungen der Natur und des Menschen, des

(bestimmten) Bewußtseins und der (bestimmten) Gesellschaft präformieren oder sie bestimmen diese erst.“¹²²

Dies bedeutet Hegel zu Folge, dass das Sein nicht von den Begriffen bestimmt wird, sondern das Sein diese bestimmt. Dennoch ist das Bestimmende das Bewusstsein. Und die provokante These „sie sind Tröstungen vor dem Schrecken des Nichts.“¹²³ bleibt trotzdem offen.

Anstelle einer Schlussbemerkung:

„Das reine Seyn und das reine Nichts ist also dasselbe.“¹²⁴

9. Abstract

Die neue Kunst des NICHTS ist auf den ersten Blick eine Entwicklung der letzten 40 Jahre. Bei genauerer Betrachtung wird jedoch deutlich, dass die Kunst seit jeher versucht das Unsichtbare sichtbar zu machen. Anhand einer kunstgeschichtlichen Analyse des letzten Jahrhunderts wird versucht aufzuzeigen, dass das NICHTS zentrales Thema für eine beachtliche Zahl von Kunstschaaffenden war.

Da die Performancekunst und der Dokumentarismus per se Kunstgattungen darstellen, die mit der objektlosen Kunstproduktion eng verbunden sind und nur im zeitlichen transitiven Moment vollständig erfahrbar sind, werden für die Analyse des Nichts vorrangig Beispiele aus diesen Kunstgattungen herangezogen. Aus philosophischer Sicht wird der Werdegang der Kunst skizzenhaft erläutert, von der Wissenschaft des Schönen wie bei Aristoteles und Baumgarten hinzu einer Kunst die der Mimesis abschwört und ihre Verankerung im Hegelschen Sinne des Werden

¹²² Walter G. Neumann, *Die Philosophie des NICHTS in der Moderne: Sein und NICHTS bei Hegel, Marx, Heidegger und Sartre*, Essen 1989, S. 9

¹²³ Eugen Blume(Hg.), *Fast nichts. Minimalistische Werke aus der Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof*, Berlin 2007, S. 9

¹²⁴ Wilhelm Friedrich Hegel, *Wissenschaft der Logik*, Ausgabe 1841, DOWNLOAD PDF-Reprint, (Zugriff www.23.04.2008), S. 73

findet. Abschließend wird mittels Hegel und Sartre versucht das Nichts in der Kunstproduktion zu erläutern.

9.1. Abstract English

“The new art of NOTHING”: Art without an object? The loss of the art-object and its effect on art, aesthetics and artists. An attempt to analyze these effects by two selected art forms: the documentary-art and performance-art.

At first the new movement of the art of NOTHING seems to be the development of the last 40 years. After a closer look it becomes clear that art in general seeks to make the Invisible visible. This thesis presents examples of the art history of the last century to find proof for the hypothesis that NOTHING always has been one of the major topics for many artists.

The performance-art and the documentary-art are art forms which are closely related to the objectless art production and are only fully perceivable in the ‘transitory nature’ of the moment. Therefore these two art forms are being used for the analysis of the art of NOTHING. In brief this thesis explains the development of art as Mimesis and science of beauty in the meaning of Aristotle and Baumgarten, to the art which tries to produce no objects and just meaning and finds its basics in Hegel’s understanding of “Werden”; which means the state and the moment of becoming something. This art is captured in the moment of becoming something. It is not yet and it never fully has been. The art of nothing needs the recipient to fully reveal its intentional potential. Without the recipient the art never becomes something which is explained by Hegel’s and Sartre’s analyses of Nothing.

Furthermore this thesis explains the shifting of meaning and power in art. Where no objects are produced and where art is only fully perceivable by the recipient the artist loses its heroic, genuine position and the recipient

becomes more powerful. But what happens when this shift of power is not recognized by the recipient, or what happens to the art-market when no art-object is produced? These and other questions are investigated by examples of the art-history.

10. Werksverzeichnis /Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Art&Language: *Secret Paintings*, In: Martina Weinhart (Hg.), *NICHTS/Nothing*, Ostfildern 2006, S. 106

Abbildung 2: Knuth, Joseph: *NICHTS*, In: Martina Weinhart (Hg.), *NICHTS/Nothing*, Ostfildern 2006, S.113

Abbildung 3: Malewitsch, Kasimir: Schwarzes Viereck, 1913, Replica 1923
In: Martina Weinhart (Hg.), *NICHTS/Nothing*, Ostfildern 2006, S. 13

Abbildung 4: Knoebel, Imi: *Keilrahmen*, In: Imi Knoebel: *Imi Knoebel, works 1986-1996*. Amsterdam 1996, S.10

Abbildung 5: Friedman, Tom: *1.000 hours of starring*, In: Bruce Hainley, *Tom Friedman*, London 2001, S. 43

Abbildung 6: Friedman, Tom: *Erased Playboy centerfold*, In: Bruce Hainley, *Tom Friedman*, London 2001, S. S.62

Abbildung 7: Friedman, Tom: *Memory of a piece of paper*, In: Bruce Hainley, *Tom Friedman*, London 2001, S. S72

Abbildung 8: Sylvia Winkelmayer: *78dm³*, In: Sylvia Winkelmayer, *78dm³*. Diplomarbeit. Universität für angewandte Kunst. 2007, S. 26

Abbildung 9: Sylvia Winkelmayer: *78dm³*, In: Sylvia Winkelmayer, *78dm³*. Diplomarbeit. Universität für angewandte Kunst. 2007, S. 28

Abbildung 10: Ulrike Rosenbach: *Frauenkultur-Kontaktversuch*,
[Performance//www.ulrike-rosenbach.de/index_01.htm](http://www.ulrike-rosenbach.de/index_01.htm) (Zugriff: 19.07.08.)

Abbildung 11: Ulrike Rosenbach: *Frauenkultur-Kontaktversuch*,
[Performance//www.ulrike-rosenbach.de/index_01.htm](http://www.ulrike-rosenbach.de/index_01.htm) (Zugriff: 19.07.08.)

Abbildung 12: Chris Burden: *Trans-fixed*, In: Marina Abramović: *Abramović*

Abbildung 13: Export, Valie: *Tapp und Tastkino*,
http://mmm.hfmt-hamburg.de/fileadmin/user_upload/L1/donghee/bilder/beispiel1/Valie_Export/tapbg.jpg
(Zugriff 21.07.2008)

Abbildung 14: Export, Valie: *Tapp und Tastkino*,
http://mmm.hfmt-hamburg.de/fileadmin/user_upload/L1/donghee/bilder/beispiel1/Valie_Export/tapbg.jpg
(Zugriff 21.07.2008)

Abbildung 15: Abramović/Ulay: *Rest Energy*, In: Marina Abramović: Marina Abramović, 1995, S. 60

Abbildung 16: beide oben: Dada Festival im Salle Gaveau. Programm vom Dada Festival, 26 Mai 1920 im Salle Gaveau, Paris unten: Breton, André Breton als Spielkarte von Picabia beim Dada Festival, In: RoseLee Goldberg *Performance Art*, London 1988,

Abbildung 17: re: Picassos Kostüm für den American Manager in der „Parade“, 1917, li: Picassos Kostüm für den Ersten Manager in der „Parade“, 1917, In: RoseLee Goldberg. *Performance Art*, London 1988, S. 78

Abbildung 18: Beide: Schlemmer, Carl: *The Figural Cabinet 1*. 1922-3, Bauhaus Performance, In: RoseLee Goldberg, *Performance Art*, London 1988, S. 101

Abbildung 19: Cage, John: *Variations V*, Audio-visuelle Performance. Im Hintergrund Merce Cunningham (Choreograph) und Barbara Lloyd. Im Vordergrund (von li.n.re.): Cage, Tudor und Mumma, In: RoseLee Goldberg, *Performance Art*, London 1988, S.136

Abbildung 20: Kosuth, Joseph, Aus der Serie „Art as Idea as Idea“, In: Martina Weinhart (Hg.), *NICHTS/Nothing* Ostfildern 2006, S.20

Abbildung 21a: Baldessari, John: *Comissioned Paintings*, In: Rainer Fuchs (Hg.), *John Baldessari. A Different Kind of Order (Arbeiten 1862-1984)*, Wien 2003,

Abbildung 21b: Baldessari, John: *Everything is purged from this painting but art; no ideas have entered this work*, In: Rainer Fuchs (Hg.), John Baldessari. *A Different Kind of Order (Arbeiten 1862-1984)*, Wien 2003, S. 109

Abbildung 22: Klein, Yves: *Le Vide*, 1981 Rekonstruktion, In: Martina Weinhart (Hg.), *NICHTS/Nothing*, Ostfildern 2006, S. 6

Abbildung 23: Cage, John: *Vortrag über NICHTS*, In: Eugen Blume (Hg.), *Fast nichts. Minimalistische Werke aus der Friedrich Flick Collection im Hamburger Bahnhof*, Berlin 2007, S. 90/91

Abbildung 24: Duchamp: *Luftblase*, In: Martina Weinhart (Hg.), *NICHTS/Nothing*, Ostfildern 2006, S.6

Abbildung 25: Art&Language: *Secret Paintings*, In: Martina Weinhart (Hg.), *NICHTS/Nothing*, Ostfildern 2006, S. 106

Abbildung 26: Byars: *I do nothing*, In: Martina Weinhart (Hg.), *NICHTS/Nothing*, Ostfildern 2006, S. 132

Abbildung 27: Kippenberger, Martin: *Untouched*, In: Martina Weinhart (Hg.), *NICHTS/Nothing*, Ostfildern 2006, S.127

Abbildung 28: Brüggemann, Stefan: *Nothing boxes*, In: Martina Weinhart (Hg.), *NICHTS/Nothing*, Ostfildern 2006, S.157

Abbildung 29: Sander, Karin: *Canvas Room*, In: Martina Weinhart (Hg.), *NICHTS/Nothing*, Ostfildern 2006, S.75

11. Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.:** Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften. Hg. v. R. Tiedemann. Bd. 7 Frankfurt/Main 1970 (Suhrkamp)
- Austin, John L.:** Gesammelte philosophische Aufsätze. Stuttgart 1986 (Reclam)
- Benjamin, Walter:** Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Gesammelte Schriften. Hg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser. Bd. 1 / 2 . Frankfurt/Main 1980 (Suhrkamp)
- Beckers, Anita:** Life is art enough. Performance und erweiterte Kunstformen. Köln 1998 (Salon)
- Beckett, Samuel:** Das Gleiche noch mal anders: Texte zur Bildenden Kunst. Hg. v. Michael Glasmeier and Gaby Hartel, Frankfurt/Main 2000
- Berger, John:** Das Kunstwerk. Über das Lesen von Bildern. Berlin 1992 (Klaus Wagenbach)
- Blume, Eugen (Hg.):** Fast nichts. Minimalistische Werke aus der Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof. Berlin 2007 (SMB-DuMont)
- Bürger, Peter:** Zur Kritik der idealistischen Ästhetik. Frankfurt/Main 1983 (Suhrkamp)
- Danto, Arthur C.:** Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst. Frankfurt/Main 1999 (Suhrkamp)
- Dreher, Thomas:** Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia. München 2001 (Wilhelm Fink)
- Export, Valie:** Valie Export. Linz 1992 (OÖ-Landesmuseum)
- Fuchs , Rainer (Hg.):** John Baldessari. A Different Kind of Order (Arbeiten 1962-1984). Köln 2005 (Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien)
- Gludovatz, Karin (Hg.):** Auf den Spuren des Realen Kunst und Dokumentarismus. Wien 2003 (Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien)
- Goldberg, RoseLee:** Performance Art. From Futurism to the Present. London 1988 (Thames and Hudson)

- Gütler, Iris Julia:** *Strategien der Identitätssuche in den Performances von Ulrike Rosenbach*. Diplomarbeit Universität Wien 2003
- Hegel, Wilhelm Friedrich:** *Wissenschaft der Logik, Ausgabe 1841*, DOWNLOAD PDF-Reprint, (Zugriff 23.04.2008)
- Heidegger, Martin:** *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart 1997 (Reclam)
- Knoebel, Imi:** *Imi Knoebel, works 1968 – 1996*. Amsterdam 1996 (Stedelijk Museum)
- Liessmann, Konrad Paul:** *Sören Kierkegaard*. Hamburg 1999 (Junius)
- Neumann, Walter G.:** *Die Philosophie des Nichts in der Moderne*. Essen 1989 (*Die blaue Eule*)
- Meyer, Hans:** *Natur und Kunst bei Aristoteles*. Paderborn 1919
- Ortega y Gasset, José:** *Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst*. Gesammelte Werke II, Stuttgart 1978 (Deutsche Verlags-Anstalt)
- Prette, Maria Carla/De Alfonso Giorgio:** *Was ist Kunst*. Klagenfurt 2001 (Kaiser)
- Rosenbach, Ulrike:** *Videokunst, Foto, Aktion/Performance, Feministische Kunst*. Köln 1982. (U. Rosenbach)
- Sander, Karin:** *Karin Sander*. Ostfildern 2002. Hatje Cantz Verlag
- Schumacher, Bernard N.:** *Jean-Paul Sartre: Das Sein und das Nichts*. Berlin 2003 (Akademie Verlag)
- Thommes, Armin:** *Ludwig Wittgenstein über Wahrheit und Kunst*. Frankfurt/Main 1995 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 20, Philosophie)
- Sontag, Susan:** *Kunst und Antikunst*. München/Wien 1980 (Hanser)
- Weinhart, Martina (Hg.):** *Nichts/Nothing*. Ostfildern 2006 (Hatje Cantz)
- Wingler, Hans M. (Hg.):** *Die Gegenstandslose Welt*. Mainz 1980 (Florian Kupferberg Verlag)
- Winkelmayer, Sylvia:** 78dm³. Diplomarbeit. Universität für Angewandte Kunst. 2007
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Taufe> (Zugriff: 03.07.08)
- <http://www.zwirnerandwirth.com/exhibitions/2004/0904Burden/press.html> (Zugriff 19.07.08)

12. Über die Autorin

Hannah Swoboda

*1978 in Wien

1997 Matura

1997 Beginn Studium Philosophie-Romanistik, Universität Wien

1998-1999 Auslandsaufenthalt USA, Boston (18 Monate)

Studium Philosophie und Englische Literatur,

North Shore Community College,

1998 Student of Honour

1999-2003 Studium der Sozialarbeit, Sozialakademie der Stadt Wien,

Diplomarbeit: Flüchtlinge auf der Suche nach Heimat, Zugehörigkeit und Integration.

Ein Vergleich zwischen Österreich und Frankreich.

2000-2001 Erasmus-Studienaufenthalt Frankreich, Toulouse (12 Monate)

2003-2007 Medienübergreifende Kunst, Universität für angewandte Kunst;

Abschluss Diplom: Oneway.

2003-2005: Klasse Bernhard Leitner, 2005-2007: Klasse Erwin Wurm