



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Körper & Protest“

Ausgrenzungsmechanismen in der Postmoderne

verfasst von

Cornelia Voglmayr

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl
It.Studienblatt:

A317

Studienrichtung
It.Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Univ.- Prof. Mag. Dr. Annette Storr

Eidesstattliche Erklärung:

Ich versichere, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig verfasst, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungskommission vorgelegt und auch nicht veröffentlicht.

Gleichheitsgrundsatz:

Aus Gründen der Lesbarkeit wurde in dieser Arbeit darauf verzichtet, geschlechterspezifische Formulierungen zu verwenden. Ich möchte jedoch ausdrücklich festhalten, dass die bei Personen maskuline Form für beide Geschlechter zu verstehen ist.

Wien, Dezember 2014

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	4
Einleitung	6
1. Kunst: Definition und Wirkung	8
2. Begriffsanalyse und deren Problematik	15
2.1 Postmoderne	15
2.2 Begriff des Verstehens	20
3. Die Rolle des Publikums	27
4. Emotionale Interpretation vs rationale Interpretation	42
5. Ausgrenzungsmechanismen: Entstehung elitärer Tendenzen	47
5.2 Kunst und Wissenschaft	47
5.3 Kunst und Vorwissen	53
5.4 Bevormundung des Betrachters	58
5.5 Antikunst und Schock	61
6. Epilog	64
Bibliographie	67
Abstract	74
Curriculum vitae	75

Vorwort

Seit 2007 habe ich mich, im Rahmen meiner Studien Theaterwissenschaft sowie „Dance Theatre“ in London, intensiv mit der europäischen Theater-, Tanz- und Performanceszene beschäftigt.

Als Kunstschaffende hat mich das Thema von Rechtfertigung der Kunst seither begleitet. Über die Jahre führte mich die Rechtfertigung der Kunst zu den Ausgrenzungsmechanismen in der Postmoderne.

Unter Ausgrenzungsmechanismen verstehe ich postmoderne Strukturen, die sich entwickelten, um die Kunst einerseits zu rechtfertigen und andererseits voranzutreiben, die aber ausgrenzende Wirkungen mit sich bringen.

Oft höre ich im Theater oder Museum, die Kunst sei so abgehoben, dass sie nicht mehr verstanden wird. Dabei ist es oft nicht die Kunst selbst, die abgehoben ist, sondern viel eher der Rahmen, in dem sie gezeigt und präsentiert wird, sowie die Ansprüche und Erwartungshaltungen, die sie formen.

Es ist mir schon lange ein Anliegen, zeitgenössische Kunst und zeitgenössisches Theater zugänglicher zu machen, ohne es dabei oberflächlicher wirken zu lassen.

Woran liegt es, dass Werke oft nicht verstanden werden? Ist es die Aufgabe der Künstler, die Kunst verständlicher zu machen oder liegt es an der Vermittlung von Kunst, sie in ein weniger elitäres Licht zu stellen?

Wie kann die moderne Kunst, die ein Bestandteil unserer Kultur ist, als solche aufgenommen werden, wenn sie nur von einer Gruppe von Menschen verstanden und wahrgenommen wird?

Mir geht es nicht darum, Kunst für jeden verständlich zu machen, sondern auf die verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten und Zugänge zur Kunst aufmerksam zu machen, die Werte in der Rezeption der Kunst zu hinterfragen und somit den unwissenden Betrachter zu einem reflektierenden Betrachter zu machen.

Die vorherrschende Intellektualität zielt auf ein spezifisches Publikum und eine bestimmte Interpretation, doch frage ich mich, wo uns das in einer Zeit des

bodenlosen Informationsüberflusses hinführt und ob es nicht an der Zeit wäre, einer emotionalen Ebene wieder mehr Aufmerksamkeit zu schenken?

Um diese langjährigen Diskussionen über die Relevanz sowie Erklärbarkeit der zeitgenössischen Kunst und deren Ausgrenzungsmechanismen zusammenzufassen, habe ich meine Diplomarbeit diesem Thema gewidmet.

Einleitung

Schon Platos Theorie, dass die Kunst stets figurativ sei, machte sie verteidigungsbedürftig, da sie weder nützlich noch real ist.¹ Aristoteles Argumentation der Nützlichkeit im medizinischen Sinne klammerte die Problematik der figurativen Darstellung nicht aus. Die Rechtfertigung der Kunst resultiert heute unter anderem in wissenschaftlichen Analysen, welche durch die Entwicklung der Postmoderne immer komplexer werden und die somit einen Ausgrenzungsmechanismus darstellen, da eine qualitative Analyse eine spezifisch gebildete Leserschaft erfordert.

Die wachsende Verfügbarkeit von Information durch die Medien spiegelt sich in der Entwicklung der Kunst wider. Immer mehr Stile und Themenbereiche werden aufgegriffen, verknüpft und verarbeitet. Die Verflechtung der Künste, welche schon von Gustav Mahler als das perfekte Kunstwerk beschrieben wurde, befindet sich heute in ihrer Höchstform. Elemente aus Film, Fotografie, Malerei, Musik, Schauspiel, Zirkus sowie Tanz stoßen aufeinander und ermöglichen unendlich viele Kombinationsmöglichkeiten, um eine neue Komposition zu erschaffen. Um eine fundierte Analyse im Bereich der Performance anzustellen, bedarf es komplexer Methoden sowie neuer Begrifflichkeiten. Durch jene Sinngebung lässt sich die Kunst für eine selektierte Leserschaft rechtfertigen bzw. verteidigen und legt den Grundstein für die Frage nach den Wertzuschreibungen der verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten.

Diejenige Interpretation, welche der Rechtfertigung von Kunst dient, gilt als bedeutsamer, als richtiger und als intellektueller gegenüber der rein intuitiv emotionalen Interpretation eines Kunst-werks, die sich nicht rational erfassen lässt. Hier findet sich ein Ausgangspunkt für elitäre Tendenzen und Ausgrenzungsmechanismen in der postmodernen Kunst.

¹ Vgl. Susan Sontag, *Kunst und Antikunst, 24 literarische Analysen*, Frankfurt/Main: Fischer

Diese aktuellen Ausgrenzungsmechanismen sowie elitären Tendenzen in der Postmoderne mit dem Fokus auf Performance Kunst werden in dieser Arbeit untersucht. Ich widme meine Ausführungen und Betrachtungen der zeitgenössischen Kunstszenen, da eine historische Analyse verschiedenster Ausgrenzungsmechanismen in den einzelnen Kunstepochen den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

Im ersten Teil der Diplomarbeit liegt das Hauptaugenmerk auf der Einführung in die Thematik in Form eines kurzen Überblicks über verschiedenste Theorien zur Kunstdefinition bis hin zur Erläuterung der Begriffe „Postmoderne“ und „Verstehen“. Wie lassen sich die Begrifflichkeiten im Kontext der zeitgenössischen Kunst begreifen?

Im darauffolgenden Kapitel wird die Rolle des Betrachters analysiert und in Frage gestellt. Welche Aufgabe wird dem Publikum zuteil und welche Auswirkungen haben Rollenzuschreibungen auf die individuelle Rezeption.

Anschließend widme ich mich der Gegenüberstellung unterschiedlicher Interpretationsmöglichkeiten. Schließt eine rationale Interpretation eine emotionale aus und umgekehrt?

Im letzten Teil der Diplomarbeit werden die einzelnen Ausgrenzungsmechanismen, die sich während der vorangehenden Analysen herauskristallisiert haben, analysiert und separat in den Kapiteln „Kunst und Wissenschaft“, „Kunst und Vorwissen“, „Bevormundung des Betrachters“ und „Antikunst und Schock“ genauer betrachtet.

1. Kunst: Definition und Wirkung

„In der Kraft der Kunst geht es um unsere Freiheit“²

Es stellt sich zuerst die Frage nach der Zweckbestimmung der Kunst im Allgemeinen sowie des Theaters und im weiteren Sinne der Begriffsdefinition sowie der Funktion von Kunst im Allgemeinen.

Die Diskussion um die Frage der Kunstdefinition sowie ihre Wirkung kann zweieinhalb Jahrtausende zurück verfolgt werden und beschäftigt nicht nur Künstler, sondern auch Philosophen. Diese Auseinandersetzung wird mich während der kommenden Kapitel begleiten, da in diesem Kapitel weder eine ultimative Wahrheit über die Funktion der Kunst erläutert wird, noch eine einheitliche Begriffsdefinition gegeben werden soll. Dieses Kapitel soll eine Einsicht in die zahlreichen Überlegungen, die in diesem Feld angestellt wurden, geben, um darauf inhaltlich aufzubauen.

Die Notwendigkeit, die Frage nach der Definition sowie die Funktion der Kunst zu beantworten, geht auf die Philosophen der Antike zurück, die erstmals den Nutzen der Kunst in Frage stellen. Platon definiert die Kunst als Nachahmung und zweifelt so an ihrer Wirklichkeit. Seine Kritik an der Kunst wendet sich an den illusionistischen Charakter der damaligen Kunst, die er als Abbild des Abbilds des Urbilds wahrnimmt.³ Die logische Schlussfolgerung dessen ist, dass Kunst von der Wahrheit wegführt, da sie noch eine weitere Stufe vom Urbild entfernt ist, während die Philosophie zu ihr hinführt. Das Eintauchen in eine sinnliche Welt durch eine mimetische Darstellung sieht der Philosoph als Verführung an, welche von der Bedeutsamkeit der Vernunft und des Strebens nach Wissen ablenkt. Mit diesem Grundgedanken wird die Vernunft der Sinnlichkeit gegenüber gestellt und gewertet. Diese Wertzuschreibung des Rationalen und die Abwertung einer sinnlichen

² Christoph Menke, *Die Kraft der Kunst*, 2.Aufl., Berlin: Suhrkamp Verlag 2013, S. 14.

³ Vgl. Elmar Weibl, *Ästhetik und Kunst von Pythagoras bis Freud*, Wien: Facultas Verlag 2009, S. 71.

Erfahrung durch eine bloße Nachahmung der Realität führt bei Platon zum Begriff der Nutzlosigkeit der Kunst und legt somit den Grundstein für den Bedarf der Rechtfertigung von Kunst.

Aristoteles ist zwar ebenso der Ansicht, Kunst sei eine Nachahmung der Wirklichkeit, doch den Gedanken der Nutzlosigkeit zweifelt er an.⁴ Er nimmt die Kunst als Katharsis wahr und sieht somit doch einen Nutzen in der Kunst. Er spricht ihr einen therapeutisch-medizinischen Wert durch die sinnliche Erfahrung zu.

Susan Sontag schreibt, dass wohl nie wieder die Unschuld vor aller Theorie erlangt werden kann, in der man die Notwendigkeit der Selbstrechtfertigung noch nicht kannte, und nicht danach fragte, was ein Kunstwerk aussagte, weil man wusste (oder zu wissen glaubte) was es bewirkte.⁵

Diese Aussage bringt mich zum Thema „Kunst als Ritual“. Noch bevor Theorien über die Kunst entstanden sind, gab es unter anderem die Höhlenmalereien, die keine Selbstrechtfertigung verlangten und als Teil einer Kultur angesehen wurden. Die Malereien erzählen Geschichten, die weitergegeben und reflektiert werden sollen, und gleichzeitig muss der Fantasie des Betrachters freien Lauf gelassen werden, um zu sehen und zu erkennen. Die Kunst des Betrachtens spielt hier bereits eine Rolle, sowie die Vermittlung und das Festhalten von Wissen. Die Kombination der Sinnlichkeit und Fantasie mit der Vernunft und Übermittlung von Wissen ist ein Merkmal für die frühesten Kunstwerke unserer Zeit. Die Orte, an denen jene Malereien festgehalten wurden, sind nicht nur Orte der Besinnung, sondern auch Orte des Rituals. Die Wichtigkeit der Malereien und der Ort, den sie in Anspruch nehmen, werden nicht in Frage gestellt, und es bedarf keiner Erklärung, dieser Notwendigkeit Ausdruck zu verleihen.

Der mittelalterliche Kunstbegriff hingegen bezieht sich überwiegend auf die bildnerische Kunst, welche unter der Obhut der Kirche stand und nicht als

⁴ Vgl. Sontag, *Kunst und Antikunst, 24 literarische Analysen*, S. 11.

⁵ Vgl. ebenda, S. 12.

individuelle Gestaltungskraft, sondern mehr als Handwerk im Dienste Gottes angesehen wurde.⁶

Erst in der Renaissance findet eine Spaltung zwischen den Handwerkskünsten und den freien Künsten statt. Die Forderung nach Freiheit und Unabhängigkeit führte zur „Autonomie der Kunst“.⁷

Das Loslösen der Künste aus festgefahrenen Strukturen bildet ein Element, das man auch aus heutiger Sicht als Grundlage für den Kunstbegriff betrachten kann. Grenzen werden hinterfragt und überschritten. Durch ihre Eigenständigkeit kann die Kunst Grenzen erforschen und neue sowie kritische Ansichtsweisen zum Ausdruck bringen. Das schafft nicht nur eine Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit an sich, sondern auch neue, unbekannte Realitäten. Dadurch kann die Kunst als vorantreibende Kraft des Wandels agieren. In diesem Sinne gilt ein Kunstwerk nicht nur als Reflexion der Wirklichkeit, sondern auch als Erweiterung der Realität.

Das Brechen von Konventionen, das vom bedeutsamen Gedanken der Autonomie herzuleiten ist, begründet einen wichtigen Bestandteil des zeitgenössischen Kunstgedankens, sowie das Aufbrechen der Trennung zwischen Kunst und Leben. Die Tendenz Kunst und Leben zu vereinen, fordert die Begriffsdefinition heraus. Wo fängt Kunst an und wo hört sie auf bzw. wie lässt sich Kunst heute noch definieren? Die dadurch entstehende Problematik der Begriffsdefinition kann durchaus als bewusste Grenzüberschreitung der Künste verstanden werden und legt einen Grundstein für den Begriff der Antikunst.

„Die Kunst muss frei sein, frei vom Instrument der Erziehung, frei von einem Gesellschaftsauftrag. (...) Jeder Mehrzweck, der der Kunst zugeschrieben wird, entwertet sie.“⁸

⁶ Vgl. Michael Hauskeller, *Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto*, 9.Aufl., München: C.H.Beck 1998, S. 21-26.

⁷ Vgl. Dagmar Fenner, *Was kann und darf Kunst? Ein ethischer Grundriss*, Frankfurt/Main: Campus Verlag 2013, S. 19.

⁸ Nicole Zepter, *Kunst lassen. Eine enttäuschte Liebe*, 2. Aufl., Stuttgart: Tropen Verlag 2013, S. 40.

Natürlich wäre es die einfachste Lösung, auf die Definition zurückzugreifen, die das Kunstwerk als das beschreibt, was der Künstler selbst als Kunstwerk bezeichnet. Diese Erklärung erscheint mir aber zu simpel und unvollständig. Wenn die Definition von Kunst auf einer Aussage basiert, die beliebig benannt wird, gleicht sie einer Begriffsbestimmung, die behauptet, ein Apfel sei eine Birne. Die Freiheit der Kunst besteht nicht darin, alles als Kunst benennen zu können, sondern darin, neue Definitionen zu formulieren, um sie beweglich und veränderbar zu belassen. Eine statische Kunst würde einem Ende der Kunst und somit einem Ende einer Kultur gleichkommen. Es kann keine endgültige Definition für Kunst geben, da die Kunst immer versucht, jedwede Definition zu sprengen und über ihre Grenzen hinauszuwachsen.

Die geläufige Metapher „Kunst als Spiegel der Gesellschaft“ erklärt den Kunstbegriff als reflexive Darstellung der aktuellen Vorgänge einer Gesellschaft, die Aspekte des menschlichen Seins unter verschiedenen Blickwinkeln sichtbar macht. Obwohl diese Definition keine explizit kritische Auseinandersetzung fordert, ist eine Kritik der Gesellschaft gemeint, welche auf eine Selbstreflexion und Erkenntnis des Betrachters abzielt. Diese Absicht wird deutlicher durch die Umformulierung „der Gesellschaft einen Spiegel vorhalten“. Kunst ist laut dieser Formulierung eine kritische Aussage, die vom Betrachter als solche interpretiert und verstanden werden soll.

Demnach kann eine kritische Auseinandersetzung mit aktuellen Geschehnissen durch ein Kunstwerk durchaus auch zur Lebensorientierung beitragen.

„Der Kulturbegriff Matthew Arnolds definiert Kunst als die Kritik des Lebens - eine Kritik des Lebens, die als Ausdruck ethischer, gesellschaftlicher und politischer Ideen zu verstehen ist. Die neue Erlebnisweise hingegen begreift Kunst als die Erweiterung des Lebens - eine Erweiterung des Lebens, die als Ausdruck (neuer) Formen der Lebendigkeit zu verstehen ist.“⁹

⁹ Sontag, *Kunst und Antikunst, 24 literarische Analysen*, S. 349.

Wenn Kunst nur als Kritik am Leben verstanden wird, reduziert man ihre Bedeutung und gliedert sie ein. Kunst wird zu einer Aussage und der Betrachter verliert somit den Anspruch einer sinnlichen Erfahrung, wenn man davon ausgeht, dass Kunst aus einer sinnlichen sowie einer rationalen Komponente besteht.

Susan Sontag kritisiert die alleinige Auffassung des Kunstwerks als Aussage, da diese einschränkende Betrachtungsweise auf die Nutzbarmachung der Kunst hinausläuft. Ihrer Ansicht nach ist das Kunstwerk als Erlebnis Teil der Welt und kein Kommentar über die Welt.

„Kunst handelt nicht nur von etwas, sie ist etwas.“¹⁰

An dieser Stelle möchte ich erwähnen, dass ich mir dessen bewusst bin, dass einige dieser Ansichten und Schlussfolgerungen aus der bildnerischen Kunst stammen und hergeleitet wurden, doch lassen sich diese direkt auf das postmoderne Theater übertragen, da heutzutage, wie bereits erwähnt, die Grenzen, zwischen den einzelnen Kunstformen immer mehr verschwimmen. Die verwischenden Grenzen zwischen den bildnerischen Künsten und dem Theater führen mich zu dem von Umberto Eco geprägten Begriff des „offenen Kunstwerks.“ Er bezieht sich auf die komplexe Zusammensetzung der modernen Kunst.¹¹

„Die an eine materielle Stoff-Form-Verbindung gekoppelte Bedeutung eines Kunstwerks ist in gewisser Weise offen und unerschöpflich und lässt sich in der Alltagssprache prinzipiell nie abschließend wiedergeben. Diese Bedeutungsoffenheit erfordert eine aktive Mitwirkung der Rezipienten und regt zu immer neuen Deutungen an, wobei jede Interpretation eines Werks letztlich nur eine Hypothese über seinen Gehalt darstellt.“¹²

¹⁰ Sontag, *Kunst und Antikunst, 24 literarische Analysen, Gegen Interpretation*, S. 30.

¹¹ Vgl. Fenner, *Was kann und darf Kunst? Ein ethischer Grundriss*, S.25.

¹² Ebenda.

Diese Hypothese spricht dem Betrachter eine individuelle Interpretation des Gesehenen zu. Das heißt, selbst wenn der Künstler mit seinem Kunstwerk etwas aussagen will, kann er nie sicher sein, dass die intendierte Aussage beim Betrachter ankommt. Die Anregung durch unterschiedliche Sichtweisen und Interpretationen schafft einen Austausch und eine Kommunikation auf einer emotionalen, visuellen sowie intellektuellen Ebene.

Der Künstler geht im Schaffensprozess eines Kunstwerks in sich hinein und aus sich heraus. Das entstehende Kunstwerk dient als Ausdruck und Kommunikation dessen und führt bei dem Betrachter zu einer intellektuellen oder sinnlichen Erfahrung.

Auf die Rolle des Betrachters in der Kunst im Allgemeinen werde ich in einem eigenen Kapitel zurückkommen und gehe an dieser Stelle nicht näher darauf ein. Hier möchte ich mich dem Begriff der Kommunikation widmen.

Ein vielseitig verbreiteter Ansatz in der ästhetischen Theorie ist die Kunst als „Form absichtsvoller menschlicher Artikulation oder Kommunikation“¹³ aufzufassen. Die Kunst als Dialog zwischen Künstler und Rezipienten stellt auch den Gemeinschaftsgedanken in den Vordergrund. Wenn die Kommunikation nicht rein auf den Gehalt eines Kunstwerks abzielt, sondern auch den zwischenmenschlichen, emotionalen Austausch miteinbezieht, bekommt die Kunst einen sehr zugänglichen und wenig elitären Charakter. Hierzu die Redensart und ursprüngliche Aussage von Kurt Tucholsky: „Ein Bild sagt mehr als tausend Worte.“¹⁴

Dagmar Fenner schließt ihre Recherche über die Kunstdefinition mit diesen Worten ab:

„Kunst meint die Gesamtheit menschlicher Hervorbringungen und Gestaltungen sowie der entsprechenden Tätigkeiten, die selbstzweckhaft und in symbolischer Form menschliche Welt- und Selbstverhältnisse zur

¹³ Vgl. Bernd Kleimann: *Das ästhetische Weltverhältnis. Eine Untersuchung zu den grundlegenden Dimensionen des Ästhetischen*, München: Wilhelm Fink Verlag 2002, S.73.

¹⁴ Vgl. Sibylle Zambon, *Kunst. Sehen und verstehen*, Wien: Styria Premium Verlag 2012, S. 6.

Darstellung bringen und diesbezüglich den Rezipienten eine bedeutungs-offene Mitteilung machen.“¹⁵

Eines haben all diese Definitionen gemeinsam: den Menschen. Die Kunst und die Kultur ist ein vom Menschen geschaffenes Konstrukt, das unabhängig von Herkunft und Gesellschaft schon seit der Steinzeit existiert. Es formt sich also die Annahme, dass es ohne den Menschen auch keine Kunst gibt. Sibylle Zambon dreht diese Annahme um und stellt die Frage in den Raum, ob denn ohne Kunst auch kein Mensch wäre?¹⁶

Vincent van Gogh äußert sich zur Definition von Kunst 1879 mit: "Ich kenne noch keine bessere Definition von Kunst als diese: Die Kunst, das ist der Mensch.“¹⁷

¹⁵ Fenner, *Was kann und darf Kunst? Ein ethischer Grundriss*, S. 28.

¹⁶ Vgl. Zambon, *Kunst. Sehen und verstehen*, Wien: Styria Premium Verlag 2012, S. 9.

¹⁷ Zambon, *Kunst. Sehen und verstehen*, S. 6.

2. Begriffsanalyse und deren Problematik

Um auf die Ausgrenzungsmechanismen der zeitgenössischen Kunst zu kommen, möchte ich vorerst den Begriff der „Postmoderne“ und des „Verstehens“ bzw. des „Nichtverstehens“ näher erläutern. Wir sprechen zwar im Alltag vom Verstehen, als wäre es eine allgemein eindeutige Formulierung, doch was bedeutet es, etwas nicht zu verstehen? Kann ich etwas emotional verstehen, ohne es rational zu verstehen und umgekehrt? Und wenn man von der heutigen nichtverständlichen Kunst redet, von welcher Kunst und welcher Art des Verstehens spricht man dann?

2.1. Postmoderne

„Das Wissen, daß im Uebermaasse ohne Hunger, ja wider das Bedürfnis aufgenommen wird, wirkt jetzt nicht mehr als umgestaltendes, nach aussen treibendes Motiv und bleibt in einer chaotischen Innenwelt verborgen (...)“
(Friedrich Nietzsche: *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*)¹⁸

Mit moderner Kunst ist meist die Avantgarde Kunst ab 1880 gemeint. Diese beinhaltet den Impressionismus, Expressionismus, Dadaismus, Surrealismus etc. Genauer betrachtet, und hier gehen die Meinungen auseinander, wird die moderne Kunst von der „Postmoderne“ ungefähr in den 1970er Jahren abgelöst.¹⁹

Der Begriff der Postmoderne versucht die Unordnung der zeitgenössischen Kunst als Ordnung zu fassen. Postmoderne bezeichnet nur einen kulturellen Zeitraum, in dem alles möglich ist. Nicht nur Elemente aus verschiedenen Zeitepochen finden sich in der zeitgenössischen Kunst wieder, sondern auch Elemente aus verschiedenen Kulturen. Die Globalisierung spielt hier sicher eine bedeutende Rolle.

¹⁸ Vgl. Friedrich Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, in: ders.: *Kritische Studienausgabe* Band 1, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: dtv 1988, S. 272 f.

¹⁹ Vgl. Fenner, *Was kann und darf Kunst? Ein ethischer Grundriss*, S. 12.

Man könnte sagen, dass die Kunst an einem Nullpunkt angelangt ist. Die Kunst, die durch ihre Autonomie den Wandel vorantreiben kann, erlangt in der Postmoderne einen Höhepunkt oder Stillstand. Alles ist möglich.

„Die Kunst der Gegenwart ist ein neues Instrument, ein Instrument zur Modifizierung des Bewußtseins und zur Entwicklung neuer Formen des Erlebens. Überdies sind die Mittel zur Ausübung der Kunst radikal erweitert worden. Diese neue (mehr gespürte als klar artikulierte) Funktion zwang die Künstler, sich zu selbstbewußten Ästhetikern zu entwickeln, die unentwegt ihre Darstellungsmittel, ihre Materialien und Methoden in Frage stellen.“²⁰

Die Postmoderne gibt vor, keine Ideologie zu haben, was als Freiheit angesehen und interpretiert wird. Doch es lässt sich beobachten, dass eine Selbstnegierung, Ironie und Ablehnung von Form zur ästhetischen Ideologie der Postmoderne geworden ist. Diese Ästhetik macht eine formulierte Kritik (falls vorhanden) im Kunstwerk dehnbar und schwer erkennbar. Durch die Konzeptualisierung eines Werkes und dessen Reduzierung auf den Inhalt wird auch die emotionale Komponente reduziert. Diese künstlerische Entwicklung lehnt sich dem von Sokrates formulierten Satz „Ich weiß, dass ich nichts weiß“ an.

Während die Moderne in ihren verschiedenen Stilen immer wieder ein Wegbereiter für die Zukunft war, sind wir in der Postmoderne an einem Punkt angelangt, an dem alle Mühen vergebens erscheinen. Die Postmoderne scheint kein Durchgang zur Zukunft mehr zu sein, sondern der absolute Ort.²¹ Der Fokus liegt auf der Gegenwart und Erfüllung im Hier und Jetzt. Heiner Müller formulierte das bereits 1990: „Die Urformel der Postmoderne ist das, was Goethe als Ursünde begreift. Also zum Augenblick zu sagen: „Verweile doch! Du bist so schön. (...)“ Was man will, ist die

²⁰ Sontag, *Kunst und Antikunst*, 24 literarische Analysen, S. 345.

²¹ Vgl. Bernd Stegemann, *Kritik des Theaters*, Berlin: Verlag Theater der Zeit 2013, S. 15.

ewige Gegenwart, damit Geschichte und Zukunft mit Gegenwart besetzt werden können. Das ist Dummheit oder Angst, oder beides.“²²

John Cage schreibt über seine Ausstellung der *White Paintings* in der New Yorker Stable Gallery: „Kein Thema / Kein Bild / Kein Geschmack / Kein Gegenstand / Keine Schönheit / Keine Botschaft (...)“²³

Diese weißen Bilder, die nichts darstellen und keine Aussage haben, übergeben die Aufgabe der Sinnfindung dem Betrachter. Sie sind von ihrer Beschreibung durch den Künstler dem Gedanken der Happenings sehr ähnlich und fordern den Zuschauer auf, durch ihre individuelle Interpretation sowie Imagination das Bild zu verändern und zu erweitern. Der Betrachter wird aktiv durch das formbare Element im Kunstwerk. Harald Kimpel schreibt dazu, dass es nichts gibt, was in diesen Bildern nicht verändert werden könnte.²⁴

Die Leerstelle im Bild gibt wieder Denkanstöße zu neuen Interpretationen, doch ist diese Art der Kunst aus der Fluxus - Bewegung sehr konzeptuell angelegt. Sie appelliert an eine rationale Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk und lässt sich weniger als emotional erfassbares Ereignis deuten.

Diese Überlegungen lassen sich auf konzeptuelle Performances übertragen.

Das Stück 4'33'' von John Cage stellt die neue Musik in Frage und gilt nicht nur als Komposition sondern auch als Performance. Das Stück ist 4 Minuten und 33 Sekunden lang, wobei keine einzige Note erklingt und der ausführende Darsteller dreimal die Hände streckt, um die Möglichkeit einer Gliederung des Werkes in 3 Sätze hervorzurufen. Die Stille gilt hier als das leere Element. Die konzeptuelle Herangehensweise lässt mich die Kunst als emotionales Ereignis in Frage stellen. Es ist fast unmöglich, aus einem derart konzeptuellen Stück, aus dem Nichts, ein

²² Vgl. Heiner Müller, *Werke 11. Gespräche 2*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2008, S. 533.

²³ Vgl. Karin Thomas, *Blickpunkt Moderne. Eine Geschichte der Kunst von der Romantik bis heute*, Köln: DuMont Buchverlag 2010, S. 328.

²⁴ Vgl. Harald Kimpel, *documenta. Mythos und Wirklichkeit*, Köln: DuMont Verlag 1997, S. 331.

emotionales Ereignis zu machen. Die Abwesenheit wird zum Subjekt, indem sie von einem Darsteller verkörpert wird. Der Darsteller ist mit der Intention, die Abwesenheit zu verkörpern, anwesend. Die minimalistische Aufführungsweise lebt durch die Absicht des Künstlers und des ausführenden Darstellers.

Die Anwesenheit eines Objekts kann mit einer bestimmten Intention unendlich viele Interpretationen oder Zugänge evozieren.

Marina Abramovic setzte sich während der 3 monatigen Ausstellung „The artist is present“ im MoMA 2010 in New York über 700 Stunden in einen Raum. Diese Performance, bei der sie das Publikum aufforderte, ihr gegenüber zu sitzen, wird von der reinen Anwesenheit der Künstlerin getragen.

Allerdings steht in dieser Performance weniger die reine Anwesenheit der Künstlerin im Vorder-grund, sondern die Aufmerksamkeit und Ausdauer, mit der Abramovic anwesend ist. Durch die klar projizierte Absicht und den direkten Bezug zum Publikum kann die Performance zum emotionalen Ereignis werden.

Die Intention der Künstler und deren Kunstwerke ist ein entscheidender Punkt in der Postmoderne. Ein Stein, der auf der Straße von einer Person aufgehoben und wieder fallen gelassen wird, kann nicht als Performance gelten, wenn der Darsteller dies nicht als Performance deklariert. Durch die Überlegung und das Vorhaben des Künstlers, diese Aktion in einem bestimmten Raum zu einer bestimmten Zeit zu zeigen, bekommt die Handlung eine Form und wird dadurch zum Ereignis. Wie im vorigen Kapitel bereits erwähnt, trifft hier die Definition des Kunstwerks, das erst dann zur Kunst wird, wenn der Künstler es als Kunst deklariert, zu. Es ist allerdings nicht die Deklaration selbst, die ein Kunstwerk zum Kunstwerk macht, sondern die damit verbundene Intention und die räumliche sowie zeitliche Komponente, welche eine Aktion in einen Kontext stellt und somit ein konzeptualisiertes Ereignis schafft.

Ein Merkmal der Postmoderne scheint das Chaos zu sein, und doch lassen sich Elemente beobachten, die sich wiederholen.

„Ist es das Absurde, das Sinnlose in seiner wörtlichen Bedeutung, das die Kunstwerke heute vereint?“²⁵

Es ist aber nicht nur die Absurdität, die viele zeitgenössische Arbeiten teilen, sondern auch eine Form der Ironie und Selbstnegierung.

Wie es zu jener Selbstnegierung kommt, formuliert Bernd Stegemann folgendermaßen:

„Der ästhetische Genuss des Kantschen Subjekts besteht darin, im Erleben des Unendlichen die eigene Endlichkeit als Potenz zur Freiheit zu begreifen. In der paradoxen Fassung der Postmoderne fehlt die synthetische Kraft des Subjekts und der Gegensatz des Unendlichen zur Endlichkeit der Sinne bleibt in der Darstellung selbst gefangen. Die Folgen für die postmoderne Kunst sind die bekannten paradoxen Formulierungen: Das Kunstwerk negiert seine eigene Existenz, die Darstellung negiert ihr Dargestelltes ebenso wie die Wahrnehmung, dass überhaupt etwas dargestellt werden soll.“²⁶

Das kantsche Subjekt ist der „Ästhetik des Erhabenen“ von Immanuel Kant entnommen. Das Erhabene nach Kant ist das, „was durch seinen Widerstand gegen das Interesse der Sinne unmittelbar gefällt“.²⁷

Mit dem Fehlen einer synthetischen Kraft meint er die Vereinigung gegensätzlicher Elemente wie hier die Vernunft und die Sinne. Auf diesen Aspekt werde ich im Kapitel „emotionale Interpretation vs. rationale Interpretation“ noch näher eingehen.

Die Selbstnegierung in postmoderner Kunst bezieht Stegemann unter anderem auf das Ganze, das nicht mehr zu überblicken und auch nicht mehr zu denken ist. „Von

²⁵ Zepter, *Kunst hassen. Eine enttäuschte Liebe*, S. 25.

²⁶ Stegemann, *Kritik des Theaters*, S. 18.

²⁷ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hg. Von Wilhelm Weischedel, Frankfurt/Main: Werkausgabe X 1974, S.193 in: ebenda, S. 17.

daher muss die Arbeit an der Darstellung der Widersprüche auch niemand mehr übernehmen“.²⁸

Mit dieser Argumentation kann man auch Verantwortung von sich weisen und als Künstler keine Stellung beziehen.

„Man sieht ein Unrecht, fühlt den Fehler und ist gehemmt, eine Position zu beziehen. Denn sicher ist alles viel komplizierter, als es auf den ersten Blick scheint. Und natürlich ist nichts ärgerlicher als ein schnelles Urteil, das sich meist als Vorurteil entpuppt. Die Herausforderung besteht darin, den Wald trotz der vielen Bäume noch sehen zu *wollen*. Dazu bedarf es einer Bildung der sinnlichen Wahrnehmung ebenso wie der analytischen Methoden. Das schleichende Gift der Vereinnahmung wirkt lähmend auf den Mut zur Kritik. Die Empörungsexzesse aufgrund von lokalen Problemen gehören ebenso zu den Symptomen einer desorientierten Ohnmacht wie die ironische Resignation postmoderner Intelligenz.“²⁹

Diese Beobachtung erklärt nicht nur die häufige Selbstnegierung, sondern auch eine vorherrschende Ironie in der zeitgenössischen Kunst.

Die desorientierte Ohnmacht in der Postmoderne kann als auslösendes Grundelement für das Kunstwerk, das sich in seiner eigenen Darstellung negiert und mit Ironie den Mut zur Kritik verliert, verstanden werden.

2.2. Begriff des Verstehens

„Das verstehe ich nicht“ hört man im Kontext mit zeitgenössischer Kunst sehr häufig. Was kann man in der Kunst denn (nicht) verstehen, wenn doch jedes Kunstwerk eine andere Sprache spricht?

²⁸ Stegemann, *Kritik des Theaters*, S. 19.

²⁹ Stegemann, *Kritik des Theaters*, S. 288-289.

Um eine erste Analyse des Wortes „Verstehen“ anzustellen, beziehe ich mich auf die Begriffsdefinition in dem deutschen Universalwörterbuch (Duden).³⁰ Dieses gibt verschiedene Bedeutungen an. So stellt es den einen Bedeutungskomplex „den Sinn von etwas erfassen; etwas begreifen, in bestimmter Weise auslegen, deuten, auffassen, ein bestimmtes Bild von sich haben; sich in bestimmter Weise, als jemand Bestimmtes sehen“ dem anderen Bedeutungskomplex „sich in jemanden, in jemandes Lage hineinversetzen können; Verständnis für jemanden haben, zeigen (jemandes Verhaltensweise, Haltung, Reaktion, Gefühl von dessen Standpunkt gesehen) natürlich, konsequent, richtig, normal finden“ gegenüber. Bereits hier werden das rationale und emotionale Verstehen gegenüber gestellt.

Den Sinn von etwas erfassen oder etwas begreifen, sind Synonyme für den Begriff, die sich auf die sprachliche Ausdrucksweise und intellektuellen Zusammenhang bezieht. Unterschiedliche Ausdrucksweisen, sprachliche Differenzen oder auch Meinungsunterschiede können hier ein Nicht - Verstehen auslösen.

Die Redensart „Jemandem etwas zu verstehen geben“ bedeutet, dass man dem Gegenüber etwas nicht direkt und klar sprachlich vermittelt, sondern es nur andeutet und trotzdem erwartet, verstanden zu werden. Hier bezieht sich das Verstehen nicht mehr auf eine rein sprachliche Ausdrucksweise, sondern auch auf die Körpersprache. Man kann sprachliche Andeutungen machen und jene mit einer nonverbalen Sprache oder Handlung unterstreichen. Dadurch, dass die Klarheit in der Ausdrucksweise abhanden kommt und die Situation sozusagen abstrahiert und mehrfach deutbar wird, lässt sich nicht voraussetzen, dass die Situation oder Handlung auch wie erwartet gedeutet wird.

³⁰ Vgl. Duden, *Duden. Die deutsche Rechtschreibung. Das umfassende Standardwerk auf der Grundlage der amtlichen Regeln*, Band 1, 26.Aufl., Berlin: Duden 2013.

Ein Beispiel dafür wäre die Frage am Esstisch: „Willst du noch was?“ Je nach unterschiedlicher Körpersprache und Betonung kann dies eine Frage nach einem Nachschlag oder eine sexuelle Avance sein.

Das Verstehen ist in dieser Situation hängt von der Vorerfahrung und dem kulturellen Kontext des Adressaten ab. Diese individuelle Interpretation ist weder richtig noch falsch, sie muss allerdings nicht unbedingt mit der Intention des Fragestellers übereinstimmen.

Diese Situation oder Fragestellung zu verstehen, hat nichts mit Intellekt zu tun. Sie wird eingeschätzt und gedeutet. Die Deutung einer Situation, in der verbale und nonverbale Kommunikation aufeinander trifft, beruht auf Erfahrung und Affinität.

Diese Analyse kann mit einer Interpretation eines Kunstwerks verglichen werden.

Aufgrund von Erfahrung, in diesem Fall einer Auseinandersetzung mit den Künstlern bzw. mit ähnlichen Kunstwerken, ist die Deutung vielleicht näher an der Intention des Künstlers oder des Kunstwerks.

Eine Affinität zum Künstler oder Kunstwerk kann die Auslegung oder Interpretation auch beeinflussen. In dem oben genannten Beispiel würde eine Affinität zur Person, welche die Frage gestellt hat, die „eine“ Deutung der Situation wahrscheinlich bestärken.

Es kann auch bedeuten, dass man sich in eine Situation hinein fühlen kann, wie zum Beispiel bei der Aussage: „Ich kann deinen Ärger verstehen“. Diese Art des Verstehens beruht auf einer emotionalen Auseinandersetzung.

Ebenso kann ein Kunstwerk emotional erfasst und verstanden werden. „Es hat mich berührt, aber ich kann es nicht in Worte fassen“ ist demnach ebenfalls eine Form von Verstehen. Ein Kunstwerk nicht zu verstehen, drückt also aus, man konnte sich nicht hinein fühlen oder es deuten. Es stellt sich hier aber die Frage, ob ein „Hinein fühlen“ in ein zeitgenössisches Kunstwerk überhaupt möglich oder erwünscht ist.

In der Postmoderne wird das Verstehen in der Kunst vorwiegend mit der Sprache und dem damit hergeleiteten Sinn, der im Intellekt verankert ist, verbunden.

Verstehen bedeutet, auf den Intellekt bezogen, etwas einen Sinn geben und Wissen mit logischen Schlussfolgerungen zu verbinden.

Das Verstehen durch Sinneseindrücke und Intuition, sozusagen das emotionale Verstehen, wird hier komplett vernachlässigt. Verwendet man also Intuition oder Sinneseindrücke, um ein Kunstwerk zu beschreiben, wird dies dem Nichtverstehen gleichgestellt. Diese Interpretation von „Verstehen“ legt den Grundstein für einen Ausgrenzungsmechanismus, auf den ich später noch näher eingehen werde.

Die bereits erwähnten „White paintings“ von John Cage, die der Fluxus - Bewegung angehören, nehmen jeglichen Inhalt aus dem Kunstwerk heraus und ermöglichen so eine unendliche Palette an Möglichkeiten der Interpretation und somit des Verstehens des Kunstwerks. Sehr ähnlich sind die „Instruction paintings“ von Yoko Ono. Sie sind entweder Anweisungen an die Zuschauer oder aber existierende Bilder, die von der Imagination des Betrachters erst ihre Form erhalten. Die Titel der Bilder geben die Anweisung, wie das Bild entsteht, wie zum Beispiel „painting to see in the dark“, „painting to be stepped on“ oder „painting to be constructed in your head“.³¹ Das letztere Bild hat zusätzlich zu seinem Titel auch eine Anweisung – den sogenannten Score.

„Go on transforming a square canvas in your head until it becomes a circle. Pickout any shape in the process and pin up or place on the canvas an object, a smell, a sound, or a colour that came to mind in association with the shape. 1962 spring“³²

Das Bild entsteht durch den Betrachter, daher sind der Imagination sowie der Interpretation keine Grenzen gesetzt.

George Maciunas gilt als Begründer der Fluxus - Bewegung, welche in den 1960er Jahren entstand, und sieht ihre Notwendigkeit darin, um „(...) die Welt von der

³¹ Vgl. Ingrid Pfeiffer/ Max Hollein (hg.), *Yoko Ono. Half-A-Wind Show. Eine Retrospektive*, München: Prestel Verlag 2013, S. 14-21.

³² Ebenda, S. 63

bourgeoisien Krankheit zu befreien, von der intellektuellen, professionalisierten und kommerziellen Kultur (...) eine Säuberung der Welt von der toten Kunst, der Imitation, der Künstlichkeit, dem mathematisierten Formalismus (...) Förderung der revolutionären Ebbe und Flut in der Kunst. Förderung der lebendigen Kunst, der Anti - Kunst, Förderung der nichtkünstlerischen Wirklichkeit.“³³

Die Fluxus – Bewegung ist bezeichnend für ihre Anweisungen („Scores“), die durch ihre simple und doch poetische Sprache zu Gedichten werden. Oft sind es utopische Anleitungen, die unmöglich real umzusetzen sind und daher die Fantasie des Betrachters anregen.

„Listen to the sound of the earth turning. 1963 spring“³⁴

Wie kommt es also, dass dieser prunklose Zugang zu einer Kunstform elitäre Tendenzen zugewiesen bekommt und als unzugänglich gilt? Diesen Widerspruch erklärt Yoko Ono in einem Text, den sie für das Film Festival von Cannes im Mai 1971 verfasste.

„Ich bekämpfe das Establishment lieber mit Methoden, die so weit entfernt sind von der Denkweise des Establishments, dass das Establishment nicht weiß, wie es zurückschlagen soll. So können sie zum Beispiel die John und Yoko Events *Two Virgins*, *Bed Piece*, *Acorn Peace* und das Poster- Event *War is over* nicht einfach ausmerzen.“³⁵

Doch wenn die verwendeten Methoden teilweise so weit von der Denkweise eines Establishments entfernt sind, wie erreicht man dann Menschen mit jener Kunst, ohne sich selbst zu widersprechen?

Es ist allgemein bekannt, dass Yoko Onos Frustration sie in den ersten Jahren ihrer künstlerischen Selbständigkeit fast zum Suizid getrieben hat. Ironischerweise

³³ George Maciunas, *Fluxus Manifesto 1963*, in: Tracy Warr (Hg.), *The Artist's Body*, London 2000, S.201f., in Pfeiffer/Hollein, *Yoko Ono. Half-A-Wind Show. Eine Retrospektive*, S. 23.

³⁴ Pfeiffer/Hollein, *Yoko Ono. Half-A-Wind Show. Eine Retrospektive*, S. 23.

³⁵ Ebenda, S. 186

basierte jene Frustration auf einem Gefühl des „Nicht - verstanden - Werdens“. Fakt ist, dass jenes Zitat aus einer Zeit stammte, in der Yoko Ono bereits großen Erfolg mit und durch John Lennon hatte, welcher seinen Bekanntheitsgrad keineswegs durch eine undurchsichtige Kunstrichtung, sondern eher durch das Gegenteil erhielt. Die Musik der Beatles war leicht zugänglich und spricht durch ihre verständliche Sprache eine breite Masse an. Yoko Ono hatte davor zwar auch schon einige Anhänger und war für ihre Kunst bekannt geworden, doch ist das kein Vergleich zu dem, was sie nach der Begegnung mit John Lennon an Aufmerksamkeit bekam. Das ist auch keineswegs verwerflich, denn welcher Künstler möchte nicht wahrgenommen und verstanden werden?

Es stellt sich aber die Frage, wie Künstler wahrgenommen werden können, wenn sie absichtlich eine Sprache verwenden, die nicht verstanden werden soll.

Die Wertschätzung der Künstler hängt nicht vom Verstandenwerden ab, sondern viel eher von einer Affinität zum Kunstwerk. Durch diese Affinität des Betrachters zu den Arbeiten kann ebenfalls Anerkennung entstehen. Ein Bild von Pablo Picasso oder eine Komposition von Beethoven muss auch nicht intellektuell erfasst werden, um eine Affinität dafür zu bewirken. Muss Kunst überhaupt „verstanden“ werden?

Das Nichtverstehen in der Kunst ist eine negativ besetzte Phrase und wird einem „Es gefällt nicht“ gleichgesetzt. So wird die Frage, ob Kunst verstanden werden muss, zu der Frage, ob Kunst gefallen muss.

Beides obliegt dem Drang der Nutzbarmachung von Kunst. Daran lässt sich heutzutage wohl kaum etwas mehr ändern, doch wenn man das Nichtverstehen hinterfragt und weder negativ noch positiv auffasst, kann dies zu einem weniger elitären Zugang zur zeitgenössischen Kunst beitragen.

Nicht nur in der nonverbalen Sprache, sondern auch in der verbalen Sprache gibt es quasi nie eine volle Übereinstimmung zwischen dem, was gesagt wird und dem, was verstanden wird. Denn jedes Wort ist individuell besetzt und ruft unterschiedliche Assoziationen hervor.

„Keiner denkt bei dem Wort gerade und genau das, was der andre (denkt), und die noch so kleine Verschiedenheit zittert, wie ein Kreis im Wasser durch die ganze Sprache fort. Alles Verstehen, alle Übereinstimmung in Gedanken und Gefühlen zugleich ein Auseinandergehen.“³⁶

So ist also jedes Verstehen auch eine Interpretation des verbalen Ausdrucks, und man versteht nie wahrhaftig. Das Verstehen ist nur eine individuelle Annäherung zum Verständnis selbst. Auf die Kunst übertragen würde das bedeuten, dass es kein Verstehen braucht, sondern eine Annäherung durch die Auseinandersetzung mit dem Werk.

„Statt einer Gleichheit des Verstehens, einer transparenten Gleichheit, bedeutet Autonomie, daß man akzeptiert, was man im anderen nicht versteht - eine opake Gleichheit“³⁷

Erika Fischer-Lichte fasst ihr Kapitel „Lassen sich Aufführungen verstehen?“³⁸ mit diesen Worten zusammen:

„Jeder Versuch, eine Aufführung nachträglich zu verstehen, trägt zur Hervorbringung eines Textes bei, der eigenen Regeln gehorcht, sich im Prozeß seiner Erzeugung verselbstständigt und sich so von seinem Ausgangspunkt, der Erinnerung an die Aufführung, immer weiter entfernt. Der Versuch, die Aufführung nachträglich zu verstehen, erzeugt so einen eigenständigen Text, der nun seinerseits verstanden werden will. Die Aufführung dagegen läßt sich auf diese Weise wohl auch nachträglich nicht verstehen.“³⁹

³⁶ Wilhelm von Humboldt, *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachgebäues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*, Berlin: F. Dümmler 1836, S. 64.

³⁷ Richard Sennett, *Respekt im Zeitalter der Ungleichheit*, Berlin: Taschenbuch Verlag 2004, S. 151.

³⁸ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 270- 280.

³⁹ Ebenda, S. 280.

3. Die Rolle des Publikums

„For me, the audience is secondary. However, without them my performances couldn't exist.“ (Tehching Hsieh)⁴⁰

Eine Performance braucht letztendlich einen Betrachter, um zum Diskurs zu werden, sonst wäre das Kunstwerk metaphorisch einem Gedanken gleichgestellt, der nicht ausgesprochen wurde, und somit für niemanden, außer dem Schaffenden, existiert.

Nach Max Herrmann ist die Grundvoraussetzung einer Aufführung die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern.⁴¹ Erika Fischer-Lichte meint, dass es um eine solche zu erzeugen zwei Menschengruppen braucht, welche als „Handelnde“ und „Zuschauende“ agieren. Diese beiden Gruppen befinden sich zur selben Zeit am selben Ort, und aus ihrer Interaktion miteinander entsteht die Aufführung. Die handelnden Akteure werden vom Zuschauer wahrgenommen und reagieren innerlich sowie äußerlich auf ihre Darbietung. Die Reaktion des Publikums definiert sich durch Äußerungen, wie zum Beispiel Lachen, Klatschen, Weinen, Gähnen, Flüstern, Räuspern etc.

Durch jene Aktionen werden nicht nur andere Zuschauer, sondern auch die Darsteller beeinflusst und stehen somit in einer konstanten Wechselwirkung zueinander. Keine Aufführung kann somit ident zu einer anderen sein, auch wenn es dieselbe Inszenierung ist.

Diese fortwährend veränderbare *feedback* - Schleife führte zu dem Problem der Unbeständigkeit einer Darstellung.⁴² Um eine stetigere Aufführungspraxis zu gewährleisten, versuchte man Ende des 18. Jhdts und im 19. Jhdts diese Schleife durch Gesetze und Regeln zu unterbinden, um eine Disziplinierung des Zuschauers

⁴⁰ Vgl. Frazer Ward, *No Innocent Bystanders. performance art and audience*, New England: Trustees of Dartmouth College 2012, S. 131.

⁴¹ Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004 S. 58.

⁴² Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 58.

zu erreichen. Die damit verbundene Moral über angemessenes Verhalten bzw. Fehlverhalten in einer Theatersituation hat sich bis in die Jetztzeit fortgesetzt.

Das Theaterkonzept zielt auf die Bevormundung des Betrachters im Verhalten durch die Definition sowie das Unterbinden eines Fehlverhaltens ab. Inhaltlich lässt sich auch eine Bevormundung feststellen, welche in das beginnende 18. Jhdt zurückzuführen ist.

Der Gedanke der Aufklärung, dass jedes Wesen, unabhängig von gesellschaftlichem Stand oder Herkunft, über Vernunft und Verstand verfügt, welche es gilt, heranzubilden und zu entwickeln, um einen mündigen Bürger zu schaffen, führte zu einer Umfunktionierung des Theaters. Statt der geschmacksverderbenden Unterhaltung wurde das Theater Medium zur Vermittlung aufklärerischer Ideen. Anstelle einer unterhaltenden Darbietung, in der das Lachen vordergründig war, (Comedia dell'arte) sollte ein literarisch wertvolles und durchdachtes Theater treten. Der Kunst und dem Theater wurde die Funktion zugeschrieben, fähig zu sein, positiv am Fortschritt mitzuwirken.⁴³ Der belehrende Charakter des Theaters ist heute noch in der zeitgenössischen Kunst zu finden.

Auch wenn man sich auf den Inhalt fokussiert, gibt es in der heutigen Zeit (im Gegensatz zur Aufklärung) kein einheitliches Gedankengut mehr und das Theater verfolgt auch keine zukunftsorientierte Veränderung. Mit der Umfunktionierung des Theaters durch aufklärerische Ideen verändert sich auch die Rolle des Publikums. Dem Zuschauer wird eine aktivere Teilnahme am Geschehen abverlangt.

„Man braucht ein Theater ohne Zuschauer, wo die Anwesenden lernen, anstatt von Bildern verführt zu werden, wo sie aktive Teilnehmende werden, anstatt passive Voyeurs zu sein.“⁴⁴

⁴³ Vgl. Hilde Haider-Pregler, *des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch u. Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jh*, Jugend und Volk Verlag, 1980.

⁴⁴ Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen Verlag 2009, S. 14.

Die Rolle des passiven Zuschauers steht hier im Gegensatz zum aktiven Zuschauer. Es stellt sich allerdings die Frage, ob das eine das andere ausklammert und die Vermittlung von aufklärerischem Gedankengut und Werten eine sinnliche Erfahrung ausschließt. Der Beobachter soll zum Ermittler werden und eigene Erfahrungen als Grundlage einer intellektuellen Interpretation verwenden, anstatt sich naiv auf die sinnlichen Verführungen einzulassen.⁴⁵

Im postmodernen Theater sind eine vorherrschend minimalistische sowie eine gegenteilig überfordernde und bombardierende Darstellungsweise zu beobachten. Beide haben einen provozierenden Charakter, der dem Zuschauer eine aktive Beteiligung am Geschehen abverlangt. Die Auseinandersetzung mit dem provokanten Kunstwerk setzt eine Reflexion voraus, die eine rationale Intelligenz adressiert ist. Die Provokation wirkt durch ihre direkte Art oft belehrend und schließt andere Formen der Interpretation aus.

Rancière fasst zu diesem Thema die grundlegenden Haltungen vom epischen Theater Brechts und dem Theater der Grausamkeit Artauds zusammen:

„(...) Der ersten zufolge muss man den Zuschauer von seiner Stumpfsinnigkeit als Zuschauer losreißen, welcher von der Erscheinung fasziniert ist und vom Mitleiden erfasst wird, das ihn sich mit den Figuren auf der Bühne identifizieren lässt. Man wird ihm ein seltsames, ungewöhnliches Schauspiel zeigen, ein Rätsel, dessen Sinn er suchen muss. Man wird ihn somit zwingen, die Position des passiven Zuschauers durch die des Detektivs oder des wissenschaftlichen Experimentators zu ersetzen, der Phänomene beobachtet und ihre Gründe sucht. (...) Nach der zweiten Formel muss gerade diese überlegende Distanz abgeschafft werden. (...) Man muss ihm diese illusorische Herrschaft entreißen, er muss in den magischen Kreis der theatralischen Handlung eingeführt werden, wo er das Privileg des Beobachters gegen das austauscht, im Besitz seiner gesamten lebendigen Energien zu sein.“⁴⁶

⁴⁵ Vgl. ebenda.

⁴⁶ Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, S. 14-15.

Rancière fügt bereits hinzu, dass die beiden Ansichten verschiedene Verhaltensweisen vom Zuschauer idealisieren, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Die eine fordert ein distanziertes, die andere ein distanzloses Betrachten. Einerseits soll ein Blick geschult werden und andererseits soll der Betrachter die Position des Sehenden aufgeben.⁴⁷

Der sogenannte Verfremdungs- oder V-Effekt, bedeutet nach Brecht im epischen Theater, das Bekannte als Fremdes zu zeigen, um die Aufmerksamkeit darauf zu lenken, damit sich die Zuschauer eine Meinung darüber bilden können. Er interpretiert diesen in der *Straßenszene* im Gedicht * ber alltägliches Theater*.⁴⁸

Ihr Künstler, die ihr Theater macht
In großen Häusern, unter künstlichen Lichtsonnen
Vor der schweigenden Menge, sucht zuweilen
Jenes Theater auf, das auf der Strasse sich abspielt.
(...)
Seht dort den Mann an der Straßenecke! Er zeigt, wie
Der Unfall vor sich ging. Gerade
 berliefert er den Fahrer dem Urteil der Menge. Wie der
Hinter der Steuerung saß, und jetzt
Ahmt er den überfahrenen nach, anscheinend
Einen alten Mann. Von beiden gibt er
Nur so viel, daß der Unfall verständlich wird und doch
Genug, daß sie vor euren Augen erscheinen. Beide
Zeigt er aber nicht so, daß sie einem
Unfall nicht zu entgehen vermöchten. Der Unfall
Wird so verständlich und doch auch unverständlich, denn beide
Konnten sich auch ganz anders bewegen, (...) ⁴⁹

⁴⁷ Vgl. ebenda, S. 15.

⁴⁸ Vgl. Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft*, Köln: Böhlau Verlag 2005, S. 107.

⁴⁹ Berliner Ensemble (Hg.), *Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*, Berlin 1961, S. 398-401, dort auf 1930 datiert, in Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 107.

Im epischen Theater soll idealerweise eine Nacherzählung stattfinden, die dem Zuschauer genug Information gibt, um ein Urteil zu bilden, jedoch zu wenig, um sich berieseln zu lassen.

Im Gegenteil zum dramatischen Theater appelliert das epische an den reflexiven Gedankenvorgang des Betrachters.

Die Aktivität des Zuschauers wird geweckt, und er wird zu einer Entscheidungsfähigkeit aufgefordert, welche zu einer individuellen und kritischen Weltanschauung motiviert. Der Mensch ist Teil des zu untersuchenden Subjekts und wird als Prozess erfasst. Das epische Theater legt Wert auf eine persönlich geformte Argumentation und Ratio des Zuschauers.⁵⁰

„Der Zuschauer des dramatischen Theaters sagt: Ja, das habe ich auch schon gefühlt. – So bin ich. – Das ist nur natürlich. – Das wird immer so sein. – Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es keinen Ausweg für ihn gibt. – Das ist große Kunst: da ist alles selbstverständlich. – Ich weine mit den Weinenden, ich lache mit den Lachenden.

Der Zuschauer im epischen Theater sagt: Das hätte ich nicht gedacht. – So darf man es nicht machen. – Das ist höchst auffällig, fast nicht zu glauben. – Das muss aufhören. – Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es doch einen Ausweg für ihn gäbe. – Das ist große Kunst: da ist nichts selbstverständlich. – Ich lache über den Weinenden – Ich weine über den Lachenden.“⁵¹

Diese Veranschaulichung klärt die genauen Absichten des epischen und dramatischen Theaters im direkten Vergleich und lässt auf die Rolle des Zuschauers des jeweiligen rückschließen.

⁵⁰ Vgl. Bertolt Brecht, *Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagony“*, in: Bertolt Brecht, *Werke*, Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 24. Frankfurt/Main. 1991, S.78-79 in: Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 108

⁵¹ Bertolt Brecht, *Vergnügungstheater oder Lehrtheater?*, in: Bertolt Brecht, *Werke*. Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 22.1. Frankfurt/Main 1993, S. 110 in: Kotte, *Theaterwissenschaft*, S. 109.

Was das Theater der Grausamkeit von Antonin Artaud betrifft, so lässt sich das Hauptmerkmal so erklären, dass sich der Text von einer festgeschriebenen Handlung loslöst. Die Bedeutung, die bisher dem Text zugeteilt wurde, wird hier bewusst vernachlässigt. Er ist kein vorantreibendes Element der Handlung mehr und das hat zur Folge, dass die verschiedenen Artikulierungen der Darsteller zum Inhalt werden. Die Vorstellung dieses Theaterbegriffs basiert auf einem zufälligen Zusammentreffen von Aktionen, die auf keiner logischen Handlung aufbauen und gilt als Vorreiter des postdramatischen Theaters. Für Artaud galt es, die Zweckmäßigkeit und Ordnung im Theater aufzubrechen und durch Grausamkeit und Schock das Publikum wachzurütteln.⁵²

Der Zuschauer wird im Gegensatz zum epischen Theater, wo sich die Handlung von vornherein abzeichnet, mit etwas Unvorhersehbarem konfrontiert und ist somit nicht gleich in der Lage, ein überlegtes Urteil zu bilden.

Die aktive Teilnahme des Zuschauers wird sowohl im epischen Theater als auch im Theater der Grausamkeit auf unterschiedliche Art und Weise erwartet.

Dies zeigt, dass unterschiedliche Theaterkonzepte Erwartungshaltungen an das Publikum stellen, welche auf die Zweckmäßigkeit des Theaters zurückzuführen sind. Braucht das Theater eine Rechtfertigung in seiner Aufgabenstellung, wenn die Zweckmäßigkeit im reflexiven Charakter der Eigenständigkeit zu finden ist?

Der Anspruch an das Publikum, kommt einer Bevormundung gleich. Was der Zuschauer fühlen, denken und tun soll, wird bereits für ihn formuliert. Welche Position bezieht der Künstler, wenn er sein Wissen aufdrängt?

„Man wird nun einwenden, dass der Künstler nicht den Zuschauer belehren will. Er verbietet es sich, die Bühne zu benutzen, um eine Lehre zu verpassen oder eine Botschaft rüberzubringen. Er möchte nur eine Bewusstseinsform erzeugen, eine Gefühlsintensität, eine Energie zum Handeln. Aber er nimmt immer an, dass das was wahrgenommen, gefühlt und verstanden werden

⁵² Vgl. Antonin Artaud, „Das Theater der Grausamkeit (Erstes Manifest)“, in: Antonin Artaud, Das Theater und sein Double, Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 1969.

wird, das ist, was er in seine Dramaturgie oder seine Performance hineingelegt hat.“⁵³

Die Formulierung der „künstlerischen Freiheit“ erscheint als Gegenspielerin jener Anforderungen an den Betrachter die ihn in ein Verhaltenskorsett zwingen versuchen. Wie aber formulieren sich die Freiheiten des Publikums?

Die Erzeugung einer Bewusstseinsform, Gefühlsintensität oder Energie zum Handeln entspringt der künstlerischen Freiheit des Schaffenden. Der Zuschauer soll allerdings die Intentionen des Künstlers verstehen und auf sein eigenes Wissen aufbauen. Dieser Konstellation liegen mehrere Missverhältnisse zu Grunde. Zum einen lässt sich eine hierarchische Stellung beobachten, indem der Künstler eine Freiheit auslebt, die aber vom Zuschauer nicht geteilt werden darf. Zum anderen geht der Ansatz am emanzipatorischen Grundgedanken vorbei, wenn man die Praxis der Verdummung von Jacotot heranzieht.

Der von Rancière aufgegriffene Begriff der Verdummung stützt sich auf die Annahme der ungleichen Intelligenzen. Der Verdummung steht die intellektuelle Emanzipation gegenüber, die demnach die Verifizierung der Gleichheit der Intelligenzen bedeutet.⁵⁴ Geht man von der Gleichheit der Intelligenzen aus, gibt es keine Wissenden und Unwissenden, sondern nur Wissende mit unterschiedlichen Positionen. Es gibt immer nur eine Intelligenz in der intellektuellen Emanzipation, nämlich jene, die Zeichen in Zeichen umsetzt, ob sprachlich oder emotional, und auf Erfahrungen aufbaut, sowie jene verknüpft, um ihr Wissen zu erweitern. Rancière spricht vom Lehrmeister und Schüler und vergleicht somit den Künstler und den Zuschauer. Es geht nicht darum, dem Zuschauer sein Wissen zu lehren, sondern darum, dem Zuschauer die Möglichkeit zu geben, seine Verknüpfungen anzustellen und Schlüsse zu ziehen. So artikuliert sich auch die Freiheit des Betrachters und der Zuschauer wird nicht entmündigt, sondern gegenteilig ins Geschehen miteinbezogen.

⁵³ Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, S. 24-25.

⁵⁴ Vgl. Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, S. 20.

Die intellektuelle Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk ist eine individuelle Reflektion, die auf persönlichen Erfahrungen sowie Ereignissen basiert. Diese Tatsache setzt grundsätzlich voraus, dass die Zugänge zu einem Kunstwerk uneingeschränkt sind und weder richtig noch falsch sein können.

Stellt der Künstler den Anspruch, unmissverständliche Werte zu vermitteln, so werden die Freiheiten des Betrachters gelenkt und eingeschränkt.

Die Problematik dabei besteht darin, dass man keinen direkten Austausch erlebt sondern ein weiteres Medium dazwischen steht. Der Künstler kommuniziert über eine dritte Sache, das Kunstwerk, welches eigenständig existiert, niemand besitzt und eine eindeutige Auslegung nahezu unmöglich macht.⁵⁵ Die Performance lässt sich demnach als eigene Identität verstehen.

„In der Logik der Emanzipation gibt es zwischen dem unwissenden Lehrmeister und dem emanzipierten Lehrling immer eine dritte Sache - ein Buch oder irgendein Stück Schrift - , die sowohl dem einen als auch dem anderen fremd ist, und auf die sie sich beziehen können, um gemeinsam zu verifizieren, was der Schüler gesehen hat, was er darüber sagt und was er darüber denkt.“⁵⁶

Legt der Künstler es darauf an, einen Austausch zu provozieren, so muss er die Freiheiten des Betrachters akzeptieren und miteinbeziehen.

Die Anforderungen an den Zuschauer, sich auf eine bestimmte Art und Weise intellektuell mit dem Kunstwerk zu beschäftigen und sich nicht von sinnlichen Verführungen beirren zu lassen, führt zu einem Ausgrenzungsmechanismus, den ich in einem weiteren Kapitel näher erläutern werde.

Die Fluxus – Bewegung ist im Hinblick auf die Miteinbeziehung des Betrachters sowie dessen Freiheit in der Rezeption ein gewichtiges Beispiel. Ein Kunstwerk aus diesem Kunststil, erfordert eine aktive Teilnahme des Betrachters und wird erst

⁵⁵ Vgl. ebenda, S. 25.

⁵⁶ Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, S. 25.

durch jenen vervollständigt. Erst durch die Imagination oder Umsetzung verschiedenster Aufgabenstellungen wird die Kunst komplett und überhaupt existent. Die Darstellung wird auf das Minimalste reduziert, um den Betrachter miteinzubeziehen, wodurch ein gleichrangiger Austausch zwischen dem Künstler und dem Publikum entsteht. Es ist also nicht alleine der Künstler oder das Kunstwerk, das für die Kunst verantwortlich ist, sondern auch der Zuschauer. Die gemeinsame Partizipation am Werk schafft einen gemeinschaftlichen Austausch zwischen Künstler und Betrachter, bei dem beide in einem kongenialen Verhältnis stehen.

In „cut piece“, aus dem Jahre 1964, fordert Yoko Ono die Zuschauer auf, während der Performance, Stücke aus Yoko Onos Kleidung zu schneiden. Sie sitzt regungslos auf der Bühne und stellt dem Publikum eine Schere zur Verfügung, um ihre Erscheinung durch äußere Einwirkung der Zuschauer zu verändern. Es liegt in der Hand der Zuschauer, wie sie die Performerin umgestalten wollen. Manchmal schneiden sie große Stücke aus der Kleidung und ein anderes Mal nehmen sie nur sehr kleine Veränderungen vor. Die Betrachter werden zu aktiven Teilnehmenden und Performern. Die Performerin selbst wird zum Objekt. Diese Umkehrung einer traditionellen Theatersituation stellt nicht nur die Rolle des Publikums in Frage, sondern greift auch politische Themen auf. Eine Frau, die auf der Bühne zum Objekt gemacht wird, lässt alles über sich ergehen. Die Passivität, mit der Yoko Ono an sich hantieren lässt, visualisiert ein Bild der entmündigten Frau. Ein sichtbares Unbehagen in Yoko Onos Ausdruck wird zunehmend deutlich. Ein Mann kommt auf die Bühne und schneidet einen großen Teil ihres Unterhemds ab, als wäre es die alltäglichste Situation und lässt sie mit ihrem Büstenhalter zurück.⁵⁷

Wie weit geht das Publikum, wenn es eine Anweisung bekommt, und wo sind die Grenzen? Welche Rolle übernimmt das Publikum und inwiefern lässt sich das Handeln der Zuschauer in Frage stellen, wenn sie doch zu jener Aktion aufgefordert werden?

⁵⁷ Yoko Ono, *cut piece*, 1964 (siehe Quellenverzeichnis)



Abbildung 2: Yoko Ono, *cut piece*, 1964, New York

1974 entstand die Arbeit „*Rhythm o*“ von Marina Abramovic, welche die gleichen Fragen aufwirft. Die 6 stündige Performance fand in einer Galerie in Neapel statt. Dort stand ein Tisch, der mit einem weißen Tuch bedeckt war, auf dem verschiedene Objekte lagen. Auch in dieser Performance, gab es wie bei Yoko Ono, eine Anleitung bzw. Aufforderung an das Publikum. Die vorliegende Anweisung war: ⁵⁸

Instructions.

There are 72 objects on the table that one can use on me as desired.

Performance.

I am the object.

During this period I take full responsibility.

Duration: 6 hours (8pm- 2am)⁵⁹

⁵⁸ Vgl. Ward, *No Innocent Bystanders. performance art and audience*, S. 119.

⁵⁹ Ebenda.



Abbildung 1: Marina Abramovic, *rhythm o*, 1974, Neapel

Unter den angeführten Objekten befanden sich unter anderem ein Rasierer, Ketten, Klebebänder, eine Pistole und eine Kugel. Während der gesamten Performance wurde die Performerin wie bei „cut piece“ zum Objekt.

Ein Erfahrungsbericht lautet:

It began tamely. Someone turned her around. Someone thrust her arm into the air. Someone touched her intimately. The Neapolitan night began to heat up. In the third hour all her clothes were cut from her with razor blades. In the fourth hour the same blades began to explore her skin. Her throat was slashed so someone could suck her blood. Various minor sexual assaults were carried out on her body. She was so committed to the piece that she would not have resisted rape or murder. Faced with her abdication of will, with its implied collapse of human psychology, a protective group began to define itself in the audience. When a loaded gun was thrust to Marina's head and her own finger

was being worked around the trigger, a fight broke out between the audience factions.⁶⁰

In diesem Stück bestimmt das Publikum die Dramaturgie. Es gibt nicht mehr nur ein Objekt, wie bei Yoko Ono die Schere, sondern eine Auswahl von verschiedensten Objekten, die beliebig eingesetzt werden können. Wie weit geht das Publikum und warum?

Die Darstellung der Performerin als Objekt scheint dem Publikum eine zwischenmenschliche Hemmschwelle zu nehmen. Dadurch dass Marina Abramovic keine Regung zeigte, wurde sie nach und nach nur mehr als Puppe wahrgenommen, an der alles ausprobiert werden konnte, und nicht mehr als menschliche Gestalt. Die Performance stellte ein Machtverhältnis in den Raum, welches durch die Erlaubnis und eine Aufforderung der Künstlerin ausgereizt wurde.

Die Performance hatte einen starken experimentellen Charakter, in der die Psyche der anwesenden Menschen durchleuchtet wurde. Wie weit würde das Publikum gehen, wenn man sie uneingeschränkt handeln ließ?

Als das Ende der Performance durch den Galleristen deklariert wurde, fing Marina an, sich zu bewegen und nahm somit ihre Persönlichkeit wieder auf, woraufhin das Publikum verschwand, als wäre es aus Scham und Angst vor der Reflexion und Konfrontation geflohen.⁶¹

Das Besondere an diesem Stück in Hinsicht auf die aktive und partizipative Rolle des Betrachters ist der politisch-emanzipatorische Inhalt in einer vom Publikum gelenkten Performance. Es ist auch zu erwähnen, dass im Publikum der damaligen Performance kunstaffine Zuschauer sowie Menschen von der Straße aufeinander trafen.⁶² Doch macht das einen Unterschied? Ist ein kunstaffines Publikum zwischenmenschlich gebildeter? Laut Erzählungen von Thomas McEvilley kam es im Publikum zu Auseinandersetzungen an dem Punkt in der Performance, als jemand

⁶⁰ McEvilley, "Marina Abramovic/Ulay, Ulay/Marina Abramovic," 52., in: Ward, *No Innocent Bystanders. performance art and audience* No innocent bystanders, S. 120.

⁶¹ Marina Abramovic, *rhythm 0*, 1974 (siehe Quellenverzeichnis)

⁶² Vgl. Ward, *No Innocent Bystanders. performance art and audience*, S. 121.

die geladene Pistole an Marinas Kopf hielt und sie dazu brachte, sie selbst zu halten. Es sollen sich Gruppen im Publikum gebildet haben. Die Galeriebesucher, welche sich gegen das brutale Vorgehen einsetzten und die Besucher von der Straße, welche die Grenzen offen-sichtlich mehr und mehr ausreizen wollten.⁶³

Dieses Ereignis bringt mich wieder zurück zum Bildungsauftrag in der Kunst. Ein kunstaffines Publikum reagiert demnach humaner und respektvoller als ein anderes. Ich würde diese Performance fast als Studie ansehen, die zeigt, dass die Auseinandersetzung mit Kunst durch ihren reflexiven Charakter, mit oder ohne intendierten Bildungsauftrag, zu Bildung und Erweiterung des geistigen Horizonts beiträgt.

1975, ein Jahr später, ereignete sich die Performance „Lips of Thomas“ von Marina Abramovic in der Galerie Krinzinger in Innsbruck.⁶⁴

Die Performance begann damit, dass sie sich die Kleider auszog und sich an die hintere Wand der Galerie begab, um dort ein Foto von sich zu befestigen, das sie anschließend mit einem fünfzackigen Stern umrahmte. Sie setzte sie sich an einen gedeckten Tisch, auf dem sich ein Glas Honig, eine Flasche Rotwein, ein Kristallglas, ein Silberlöffel und eine Peitsche befand.

Nachdem sie einen Kilo Honig und eine Flasche Rotwein geleert hatte, zerbrach sie das Glas, aus dem sie getrunken hatte mit der Hand und ritzte sich mit einer Rasierklinge einen fünfzackigen Stern in den Bauch. Danach geißelte sie sich den Rücken mit einer Peitsche und legte sich anschließend auf ein Kreuz aus Eisblöcken. Knapp über ihr war ein Heizstrahler befestigt, der ihre Wunden am Bauch erneut zum Bluten brachte. Nach 30 Minuten, die sie auf dem Eis liegend verbrachte, beendeten Zuschauer die Performance, indem sie die Performerin vom Eis holten.⁶⁵

⁶³ Vgl., ebenda.

⁶⁴ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 9.

⁶⁵ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 9.



Abbildung 3: *Lips of Thomas*, Marina Abramovic, 1975, Innsbruck

Das Eingreifen der Zuschauer führte zum Ende der Performance. Es gab keinerlei Anweisungen für das Publikum, welches aus eigener Initiative dem Spektakel ein Ende setzte. Dieses Ereignis brachte die Konventionen der getrennten Performer – Zuschauer Situation ins Wanken.

„Abramovic schuf in und mit ihrer Performance eine Situation, welche die Zuschauer zwischen die Normen und Regeln von Kunst und Alltagsleben, zwischen ästhetische und ethische Postulate versetzte.“⁶⁶

Die Zuschauer werden in eine Position gedrängt, in der sie nicht mehr wissen, welche Regeln anzuwenden sind. Im konventionellen Theater ist der Betrachter vom Performer getrennt, und es findet eine rein innerliche Anteilnahme statt. Dass der Zuschauer aber zu einer aktiven Handlung gedrängt wird, dass eine Verschiebung der Grenzen zwischen Realität und Fiktion in der Performance

⁶⁶ Ebenda, S. 11.

stattfindet, ist ein markanter Einschnitt in die traditionelle Rolle des Betrachters. Die Performance ist nicht länger eine Darstellung der Wirklichkeit, in der nur ein Abbild der Realität gezeigt wird, sondern sie wird zur Realität.

War es respektlos, die Performance zu unterbrechen? Oder hätte das Publikum schon viel früher eingreifen sollen? Und machte Marina Abramovic so den anteilnehmenden Betrachter zum außenstehenden Voyeur?⁶⁷

Die angewandte Gewalt am eigenen Körper verursachte eine zwischenmenschliche Gefühlsebene, welche die Betrachter aus ihrem Bereich der Behaglichkeit riss und zum Handeln bewegte.

Sobald der Zuschauer in die Performance eingreift wird er zum Akteur, und es findet ein Rollenwechsel statt.

„Unter Bezug auf Abramovics Performance *Lips of Thomas* habe ich den Rollenwechsel als einen Vorgang qualifiziert, in dem das für Theater - und erst recht für die bildende Kunst – traditionell gültige Subjekt/Objekt – Verhältnis in eine schillerne Relation überführt wird, die sich eindeutigem Zugriff entzieht.“⁶⁸

Der von Erika Fischer-Lichte beschriebene Rollenwechsel bezieht sich auf das traditionelle Subjekt/Objekt – Verhältnis, auf das nicht mehr als allgemeingültiges Konzept zurückgegriffen werden kann. Die Regeln einer Theatersituation werden aufgehoben.

⁶⁷ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 11.

⁶⁸ Ebenda, S. 63

4. Emotionale Interpretation vs. Rationale Interpretation

„Alles was in sich ruht, bei sich verweilt, hat keinen Wert mehr“⁶⁹

Allgemein gilt die Annahme, dass Rationalität auf intellektuellen Überlegungen basiert, die ein konsistentes Muster angemessener Reaktionen hervorrufen und so alle erdenklichen Umstände zu berücksichtigen vermag. Häufig ist aber zu beobachten, dass unter gewissen Umständen emotionale Entscheidungen zu optimaleren Reaktionen führen.⁷⁰ Wie zum Beispiel in einer Stresssituation, in der eine schnelle Entscheidung gefällt werden muss und nicht alle Optionen berücksichtigt werden können. Es gibt demnach Situationen, in denen sich die intuitive Reaktion rational verhält, da sie zur optimalen Entscheidung führt.

„Emotionen sind nicht rational im traditionellen, deskriptiven Sinne, weil sie in der Regel nicht auf wohlerwogenen intellektuellen Überlegungen beruhen. Es bedarf keiner wohlerwogenen Überlegungen, damit der emotionale Modus Informationen rational im normativen Sinne verarbeitet; bei Emotionen ist Vernunft nicht bloß eine Frage der Überlegung, sondern vor allem eine Frage der Sensibilität.“⁷¹

Nach Byung-Chul Han folgt die Intuition durch die Transzendierung verfügbarer Informationen ihrer eigenen Logik.⁷²

Die rationale und emotionale Intelligenz sind demnach gleichgestellt und agieren zeitweise in einer Wechselwirkung. Diese Überlegung kann inhaltlich mit dem Zugang zur zeitgenössischen Kunst verglichen werden.

⁶⁹ Byung-Chul Han, *Transparenzgesellschaft*, 3. Aufl., Berlin: Matthes & Seitz 2013, S. 18

⁷⁰ Vgl. Aaron Ben-Ze'ev, *Die Logik der Gefühle. Kritik der emotionalen Intelligenz*, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 2009, S. 127.

⁷¹ Ebenda, S. 128.

⁷² Vgl. Han, *Transparenzgesellschaft*, S. 11.

An dieser Stelle drängt sich mir die Frage auf, warum einer emotionalen Interpretation in der heutigen Kunstszenen weniger Wert zugeschrieben wird als einer rationalen.

„Wirkliche Kunst hat die Eigenschaft, uns nervös zu machen. Indem man das Kunstwerk auf seinen Inhalt reduziert und diesen dann interpretiert, zähmt man es. Die Interpretation macht die Kunst manipulierbar, bequem.“⁷³

Susan Sontag vertritt die Ansicht, dass die Kunst nach weniger rationalen Interpretationen verlangt und stattdessen mehr Platz für eine emotionale Reaktion schaffen sollte, um eine sinnliche Erfahrung zu evozieren, da eine rein rationale Herangehensweise an ein Kunstwerk jenes in seiner Ganzheit schmälert.

Die emotionale Interpretation sowie die Möglichkeit einer sinnlichen Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk sollte einer rational intellektuellen Auseinandersetzung nicht untergeordnet werden.

Dieser Zugang würde den Austausch aufgrund vielseitiger Zugangsmöglichkeiten und somit auch das Theater als Ort der Konfrontation mit sich selbst als Kollektiv wieder in den Vordergrund stellen.⁷⁴ Dadurch, dass der Zuschauer keine Einschränkung in seiner Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk erlebt, kann er seine Erfahrungen unterschiedlichster Art entfalten und seinen Horizont erweitern. Artaud beschreibt das Theater als das reinigende Ritual, wo eine Gemeinschaft ihre eigenen Energien in Besitz nimmt.⁷⁵

„Je mehr er zuschaut, umso weniger lebt er.“⁷⁶

⁷³ Sontag, *Kunst und Antikunst: 24 literarische Analysen*, S. 16.

⁷⁴ Vgl. Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, S. 15.

⁷⁵ Vgl. ebenda, S. 16.

⁷⁶ Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, aus dem französischen von Jean-Jaques Raspaut, Hamburg 1978, S. 30 in: Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, S. 17.

Der aktive, fühlende Zuschauer kann nicht nur im Nachhinein Analysen und Interpretationen abgeben, er ist auch fähig, Sehnsüchte, Gefühle und die Welt als Ausdruck wahrzunehmen. Es ist der Ausgleich zwischen der intellektuellen Herausforderung und der sinnlichen Erfahrung, der ein Kunstwerk vervollständigt. Das Eine ohne das Andere lässt das Werk entweder zur reinen Unterhaltung oder zu einer trockenen Angelegenheit werden.

Ein rein auf den Inhalt beschränktes Kunstwerk, das die rational besten Stilmittel verwendet, um jenem Inhalt Ausdruck zu verleihen, kann nie einen gelösten Zustand erreichen. Susan Sontag schreibt, dass die größte Kunst gelöst wirkt, nicht aber konstruiert.⁷⁷

Das Ergebnis einer konstruierten und somit stilisierten Kunst ist oft das Fehlen von Harmonie. Sie wird zur Kunst des Exzesses, die keine „Harmonie kennt und niemals höchste Kunst sein kann.“⁷⁸ Das Konstruieren und Stilisieren darf daher kein Selbstzweck sein sondern muss im Dienste der Ästhetik sein.

Will ein Kritiker ein Kunstwerk loben, hat man das Gefühl, er verspürt die Notwendigkeit, jedes Element zu rechtfertigen, um ihm eine Berechtigung zuzusprechen, so als hätte die Entscheidung für jenes Element gar nicht anders ausfallen können. Der Künstler selbst weiß allerdings, welche Rolle der Zufall oder die Erschöpfung während der Kreation gespielt hat, und ist sich dessen bewusst, dass Entscheidungen durchaus auch anders ausfallen hätten können.⁷⁹

Nicht selten werden Kunstwerke rein aus dem Bauch heraus kreiert. Ein Bild, eine Idee, Einfälle, die über Nacht gekommen sind, die sich ohne jeglichen bewussten Bezug zu einem Thema zeigen, formen oft die einprägsamsten Elemente in einem Werk, die in einem gewissen Zusammenhang oder auch alleinstehend im Nachhinein interpretiert werden können. Dies schmälert aber in keinsten Weise die Bedeutungsstärke eines Kunstwerks, im Gegenteil. Die intuitive Komponente in einem Kunstwerk ist jener Teil, der Sinnlichkeit und Sinn miteinander verbindet.

⁷⁷ Vgl. Sontag, *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, S. 43.

⁷⁸ Vgl. ebenda, S. 28.

⁷⁹ Vgl. ebenda, S. 43.

Verstehen bedeutet, wie bereits erläutert, nicht nur etwas intellektuell zu erfassen, sondern kann auch durchaus sinnlich verstanden werden. Doch welchen Platz nimmt die Sinnlichkeit im postmodernen Theater ein?

Im Rahmen einer Performance wird eine neue Wirklichkeit für den Performer sowie für den Betrachter geschaffen. Erika Fischer-Lichte schreibt in „Ästhetik des Performativen“ zu einer Performance von Marina Abramovich, dass jene Wirklichkeit nicht nur von den Zuschauern gedeutet, sondern zuallererst in ihren Auswirkungen erfahren wurde. Staunen, Erschrecken, Entsetzen, Abscheu, Übelkeit, Faszination, Mitgefühl machten eine neue Erfahrung möglich.

Es gilt, diese Ebene als eine Art des Verstehens anzusehen und zu reflektieren. Susan Sontag beschreibt jene Thematik in ihrem Essay „Against interpretation“:

(...) Was wir sicherlich nicht mehr brauchen, ist die Umsetzung von Kunst in Gedanken (...) Die Interpretation setzt ein sinnliches Erlebnis des Kunstwerks als selbstverständlich voraus und basiert darauf. Aber dieses sinnliche Erlebnis läßt sich heute nicht mehr ohne weiteres voraussetzen. Man denke allein daran, daß jedem von uns heute ein Vielfaches an Kunstwerken zugänglich ist, dazu die zahllosen widersprüchlichen Geschmacks- und Geruchsempfindungen und die optischen Eindrücke der Stadtschaft, die unsere Sinne bombardieren. Unsere Kultur beruht auf dem Übermaß der Überproduktion; das Ergebnis ist ein stetig fortschreitender Rückgang der Schärfe unserer sinnlichen Erfahrung. Sämtliche Bedingungen des modernen Lebens - sein materieller Überfluß, seine Überladenheit - bewirken eine Abstumpfung unserer sensorischen Fähigkeiten. Und im Hinblick auf diesen Zustand unserer Sinne, unserer Fähigkeiten (und nicht derer einer anderen Zeit) muß die Aufgabe des Kritikers bestimmt werden. Heute geht es darum, daß wir unsere Sinne wiedererlangen. Wir müssen lernen, mehr zu sehen, mehr zu hören und mehr zu fühlen. Es ist nicht unsere Aufgabe, ein Höchstmaß an Inhalt in einem Kunstwerk zu entdecken. Noch weniger ist es unsere Aufgabe, mehr Inhalt aus dem Werk herauszupressen, als darin enthalten ist. Unsere Aufgabe ist es vielmehr, den Inhalt

zurückzuschneiden, damit die Sache selbst zum Vorschein kommt. (...) Statt einer Hermeneutik brauchen wir eine Erotik der Kunst.“⁸⁰

Sie fügt in einem anderen Kontext hinzu: „Denn wir sind noch stärker und intensiver durch das geprägt, was wir sehen (hören, schmecken, riechen, fühlen) als durch Ideen, die wir in unserem Hirn aufgespeichert haben“.⁸¹

Wenn der Fokus auf die sinnliche Wahrnehmung gelenkt wird, könnte man meinen, dass die Rede von unterhaltendem Theater oder unterhaltender Kunst im Allgemeinen sei.

Unterhaltung ist oft negativ belastet, da angenommen wird, sie erfordere keine aktive Präsenz des Betrachters. Dagmar Fenner unterscheidet hier aber ganz klar zwischen einer Form der Kunst, die eine hohe Konzentration, reflexive Distanz und eine rege Phantasie und Denktätigkeit voraussetzt und dadurch ein aktives Sich-Einlassen auf das Werk erfordert, im Gegenteil zu einer passiven Form der Unterhaltung, die primär der Zerstreuung dient und keine besonders mühevollen Auseinandersetzung mit dem Dargebotenen erfordert.⁸²

„Während ein übermäßiger Konsum an „seichter“, passiver Unterhaltung auf Kosten von Bildungsangeboten individuelle ethisch problematisch ist, kann Unterhaltung generell aufgrund seiner (sic) Entlastungsfunktion zu einem guten Leben beitragen.“⁸³

⁸⁰ Sontag, *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, S. 11-22.

⁸¹ Ebenda, S. 349-350.

⁸² Vgl. Fenner, *Was kann und darf Kunst? Ein ethischer Grundriss*, S. 80.

⁸³ Ebenda.

5. Ausgrenzungsmechanismen - Entstehung elitärer Tendenzen

Es lassen sich in der Postmoderne einige Ausgrenzungsmechanismen beobachten, die ihre Auswirkungen in elitären Tendenzen erfahren und die zeitgenössische Kunst schwerer zugänglich machen. Ich werde in diesem Kapitel versuchen, diese aufzuzeigen und einzugliedern, um einige, meines Erachtens nach, kritische Begebenheiten, die den Zugang zur Kunst betreffen, zu beleuchten.

5.1 Kunst und Wissenschaft

„Indem jener sich auf das Gefühl, sein inwendiges Orakel, beruft, ist er gegen den, der nicht übereinstimmt, fertig: er muß erklären, daß er dem weiter nichts zu sagen habe, der nicht dasselbe in sich finde und fühle; - mit anderen Worten, er tritt die Wurzel der Humanität mit Füßen.“⁸⁴

Schon seit der Antike findet man die Gegenüberstellung von Kunst und Wissenschaft bzw. Sinnlichkeit und Vernunft. Der Drang, Kunst zu rechtfertigen, führt zur Suche nach dem Inhalt und somit der Bedeutung eines Kunstwerks. Interessanterweise wird die Sinnlichkeit vom Inhalt in vielen Theater- sowie Kunsttheorien getrennt. Die Sinnlichkeit wird einer intellektuellen Verkümmerng sowie Verdummung gleichgestellt. Der Inhalt wird mit einer Hinführung zur Wirklichkeit sowie Fortschritt gleichgesetzt. Die Wertigkeit von Inhalt und Sinnlichkeit unterscheiden sich aufgrund ihrer Eigenheiten. Der Inhalt dient der Nutzbarmachung der Kunst, während die Sinnlichkeit durch ihren schwer definierbaren Charakter mehr in den Hintergrund tritt. Sie wird oft mit einer sinnlichen Verführung verglichen. Man würde meinen, dass jene veraltete Ansicht in der heutigen Zeit wohl kaum Anklang findet, und trotzdem muss man eine sinnliche Erfahrung in der zeitgenössischen Kunst durch ihre inhaltliche Lastigkeit direkt suchen.

⁸⁴ G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, in: Stegemann, *Kritik des Theaters*, S. 264.

„Wenn das Denkvermögen und das Erleben als einander ausschließende Erkenntnisarten und Daseinsformen des Subjekts behauptet werden, muss das Subjekt in seiner Einheit daran zerbrechen. Seine Einbildungskraft steht im Widerstreit mit seiner Vernunft, seine sinnliche Wahrnehmung mit seinem Denkvermögen. Werden die Wahrheiten von Vernunft und Sinnen als unvereinbar entgegengesetzt, ist zwangsläufig die Darstellung von Welt und Menschen unmöglich.“⁸⁵

Die Trennung von Emotion und Vernunft widerspricht sich naturgemäß in ihrer Gesamtheit. Das Zusammenspiel der beiden Elemente begründet die Basis des menschlichen Seins. Geht man also davon aus, dass Kunst der Welt gleicht, dann bedeutet die Trennung dieser beiden Eigenschaften das Ende der Kunst. Wenn der Fokus auf den Inhalt rein auf die Nutzbarmachung und Rechtfertigung der Kunst hinausläuft, so ist auch das weder Zeugnis der Vernunft, noch bewirkt es einen Fortschritt.

Wenn Kunstwerke als autonome Modelle des Bewusstseins verstanden werden, so sind diese nur so lange angreifbar, solange zwischen Inhalt und Form unterschieden wird. Denn im eigentlichen Sinn hat weder das Kunstwerk noch die Welt einen Inhalt. Sie *sind* und bedürfen keiner Rechtfertigung.⁸⁶ Denn „Die Rechtfertigung ist ein Denkakt, der nur dann vollzogen werden kann, wenn wir einen Teil der Welt in Beziehung zu einem anderen betrachten – nicht jedoch, wenn wir die Gesamtheit ihrer Erscheinungen ins Auge fassen.“⁸⁷

Durch die Konzeptualisierung eines Werkes und dessen Reduzierung auf den Inhalt wird es auch in seiner emotionalen Fülle begrenzt. Susan Sontag stellt die Hypothese auf, dass, wenn wir davon ausgehen, dass wir kein Urteil fällen können, ohne dabei etwas zu verallgemeinern, dann müssen wir ebenso davon ausgehen,

⁸⁵ Stegemann, *Kritik des Theaters*, S. 18.

⁸⁶ Vgl. Sontag, *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, S.37

⁸⁷ Ebenda.

dass das Erleben eines Kunstwerks und dessen, was im Kunstwerk repräsentiert wird, unser Urteilsvermögen übersteigt.⁸⁸

Die Gesamtheit des Kunstwerks lässt sich demnach nicht rein rational erfassen und auch nicht inhaltlich in Worte fassen.

„Im strengsten Sinne sind alle Bewusstseinsinhalte unnennbar. Selbst die einfachste Wahrnehmung ist in ihrer Totalität unbeschreibbar. Jedes Kunstwerk muß daher nicht nur als etwas Dargestelltes verstanden werden, sondern gleichzeitig als ein Versuch, das Unsagbare auszudrücken. In den größten Kunstwerken schwingt stets etwas mit, das sich nicht in Worte fassen lässt (Regeln des „Dekors“), etwas von dem Widerspruch zwischen dem Ausdruck und der Gegenwart des Unausdrückbaren. Stilmittel sind immer auch Methoden der Vermeidung. Das wirksamste Element im Kunstwerk ist nicht selten das Schweigen.“⁸⁹

Erst durch die Theorie wurde die Kunst verteidigungsbedürftig und wirft die Frage nach der Funktion der Kunst auf. Doch steht jene Funktionsbestimmung nicht im Widerspruch zur Autonomie der Künste, wird die Kunst so nicht für äußerliche Zwecke instrumentalisiert und somit auch herabgewürdigt?⁹⁰

Die bereits fast absurde Konzentration auf den Inhalt in der zeitgenössischen Kunst, die sich in Selbstnegierung sowie Ironie ausdrückt, macht es nicht nur schwieriger, den Kern zu erkennen und zu deuten, sondern auch das Einfühlen in ein Kunstwerk wird unterdrückt.

Der daraus resultierende Ausgrenzungsmechanismus betrifft eine interessierte Zuschauerschaft, die aufgrund der bereits vorweggenommenen spezifisch inhaltlichen Interpretation keinen Zugang findet.

Eine Beschreibung des Kunstwerks übernimmt nicht mehr die Rolle einer Hilfestellung, der Intention des Künstlers näher zu kommen, sondern dient der Rechtfertigung seiner Existenz. Die komplexen Begrifflichkeiten, derer es bedarf, ein

⁸⁸ Vgl. ebenda, S. 38.

⁸⁹ Sontag, *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, S. 46.

⁹⁰ Vgl. Fenner, *Was kann und darf Kunst? Ein ethischer Grundriss*, S. 71.

heutiges Kunstwerk oder eine Performance zu beschreiben, sind so spezifisch, dass ein einfaches Interesse am Kunstwerk selbst oft nicht mehr ausreicht. So kommt es, dass eine Inhaltsangabe keine Hilfe mehr darstellt, sondern eher hinderlich agiert, um ein Werk aufgrund einer individuellen, aktiven Auseinandersetzung, die nach Rancière einen emanzipierten Lehrling zum Lehrmeister macht, zu begreifen.

„(...) 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. (...) Diese Überbetonung des Inhaltsbegriffs bringt das ständige, nie erlahmende Streben nach *Interpretation* mit sich. Und umgekehrt festigt die Gewohnheit, sich dem Kunstwerk in interpretierender Absicht zu nähern, dass es tatsächlich so etwas wie den Inhalt eines Kunstwerkes gibt.“⁹¹

Einige Kunstgattungen (wie die Fluxus-Bewegung oder der Dadaismus) haben es sich bereits zur Aufgabe gemacht, die Auffassung, dass der Inhalt das Um und Auf in einem Kunstwerk sei, zu beenden und trotzdem, scheint sie nicht (oder noch nicht) ablösbar zu sein.⁹²

Dabei erscheint es mir einleuchtend, der üppigen Informationsmasse durch eine Schärfung der Sinne und somit eines erweiterten Urteilsvermögen, entgegen zu wirken.

Christoph Menke ist der Ansicht, dass, wenn die Kunst oder das Ästhetische allein als Erkenntnis, als Politik oder als Kritik wahrgenommen wird, „so trägt dies nur weiter dazu bei, sie zu einem bloßen Teil der gesellschaftlichen Kommunikation zu machen.“⁹³

Sokrates beschrieb die Kunst als Erregung und Übertragung von Kraft: die Kraft der Begeisterung und des Enthusiasmus. „Diese Kraft erregt zuerst die Muse in den Künstlern, und diese übertragen sie durch ihre Werke auf die Zuschauer und

⁹¹ Sontag, *Kunst und Antikunst*, 24 literarische Analysen, S. 13.

⁹² Vgl. ebenda.

⁹³ Menke, *Die Kraft der Kunst*, S. 11.

Kritiker“.⁹⁴ Um Menkes Gedankengang weiterzuverfolgen, sieht er den Zusammenhang der Kunst im Zusammenhang mit der Kraftübertragung. Die Kraft wird auf den Zuschauer übertragen „bis er begeistert worden ist und bewußtlos und die Vernunft nicht mehr in ihm wohnt“.⁹⁵ Die Kraft alleine reicht aber nicht aus, es braucht den ästhetischen Gegenbegriff des „Vermögens“. Unter dem Begriff Vermögen versteht er das Können des Subjekts, das imstande ist, etwas gelingen zu lassen bzw. etwas auszuführen. „Kraft und Vermögen sind zwei entgegengesetzte Verständnisse des *Prinzips* und seiner *Verwirklichung*“ Die Kunst gestaltet demnach den Übergang zwischen Kraft und Vermögen. Und die Kraft in der Kunst wird zum geprägten Begriff der Ästhetik.⁹⁶

Das Ergebnis einer ästhetischen Erfahrung vermittelt ein Gefühl der Lebendigkeit. „Die Institutionen tun jedoch alles, um unsere Sinne abzutöten. Sie geben uns vor, was wir über Kunst zu denken haben, anstatt uns und unsere Sinne aufzuwecken“.⁹⁷ Kunst bezieht sich zwar oft auf die reale Welt sie führt aber zu keinem begrifflichen Wissen, sondern zu einer Art Faszination. Das bedeutet, dass das vermittelte Wissen durch die Kunst keine Kenntnis einer Sache darstellt, sondern viel eher ein Erlebnis des Stils der das Wissen darstellt.

Die Expressivität, die dem Stil innewohnt, ist folglich bedeutender als der Inhalt, wenn man Inhalt und Stil nicht gerechtfertigter Weise trennt.⁹⁸

Die Trennung des Inhalts vom Stil bringt mich abschließend zur vorerwähnten Inhaltsangabe, die gewissermaßen Anhaltspunkte für ein Kunstwerk liefern soll. Sie verfehlt durch ihren begrifflich überladenen Charakter jedoch ihren Selbstzweck. Inhaltsangaben werden zu philosophischen Schriften über die Kunst, die als schwer

⁹⁴ Ebenda.

⁹⁵ Platon, *Ion*, 533d-534b, übers. V. Friedrich Schleiermacher, in: Platon, *Sämtliche Werke*, hg. v. Karlheinz Hülser, Frankfurt/M./Leipzig 1991, Bd. 1. In: Menke, *Die Kraft der Kunst*, S. 12.

⁹⁶ Menke, *Die Kraft der Kunst*, S. 14.

⁹⁷ Zepter, *Kunst lassen*, S. 26.

⁹⁸ Vgl. Sontag, *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, S. 30.

verständlich, abstrakt und weltfremd gelten.⁹⁹ Es heißt, dass „aus diesen trockenen und inhaltsleeren Analysen nichts Wissenswertes über die Kunst zu erfahren sei“¹⁰⁰

Man könnte gegen dieses „Faktum der Kommunikationsstörung“¹⁰¹ natürlich einwenden, dass oft ein halbes Jahrhundert vergeht, bis die nächste Generation das Kunstwerk oder eine Kunstbewegung versteht. Es ist also nichts Neues, dass zeitgenössische Kunst auf Unverständnis stößt.

Oder aber man sieht diesen Zustand als Aufforderung, eine Veränderung anzuregen, was hinsichtlich der Theorie, welche die Kunst als vorantreibende Kraft des Wandels bezeichnet, überzeugender wirkt.

Rancière sagt, es gäbe nicht eine Tatsache und ihre Interpretation sondern mehrere Arten, eine Geschichte zu erzählen.

Wenn zwei Geschichten in verschiedenen Sprachen erzählt werden, brauche es eine Übersetzung, um sie weiter erzählen zu können. Um weder die eine noch die andere Geschichte mit ihren persönlichen Details zu benachteiligen, brauche es eine objektive Nacherzählung des Geschehenen, sowie ein Kunstwerk nach einer Kritik verlangt, die ihm dient, statt sich an seinen Platz zu drängen.¹⁰²

„Wie müsste die Kritik aussehen, die dem Kunstwerk diene, statt sich an seinen Platz zu drängen? Was zunächst vonnöten ist, ist ein verstärktes Interesse für die Form in der Kunst. Während eine übertriebene Betonung des Inhalts die Arroganz der Interpretation provoziert, ist eine intensivere und umfassendere Beschreibung der Form dazu angetan, diese Arroganz zum Schweigen zu bringen. Was wir brauchen, ist ein Vokabular – ein beschreibendes und kein vorschreibendes Vokabular - zur Erfassung der Formen.“¹⁰³

⁹⁹ Vgl. Fenner, *Was kann und darf Kunst? Ein ethischer Grundriss*, S. 11.

¹⁰⁰ Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt/Main 1991, S. 93, in: ebenda.

¹⁰¹ Michael Kausch, *Ethik der Kunst*, S. 27, in: ebenda, S. 13.

¹⁰² Vgl. Sontag, *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, S. 20.

¹⁰³ Ebenda, S. 11-22.

5.2 Kunst und Vorwissen

„Mehr an Information führt erwiesenermaßen nicht notwendig zu besseren Entscheidungen. (...) Oft bewirkt ein weniger an Wissen und Information ein Mehr.“¹⁰⁴

Es wird immer schwieriger, sich in der Gegenwartskunst zurechtzufinden, Kritik zu formulieren oder sie einzuordnen. Viele Kunstwerke beziehen sich auf andere Werke aus der Vergangenheit. Sie erschweren ein spontanes Verstehen, da ein Hintergrundwissen vorausgesetzt wird.¹⁰⁵ So muss man wissen dass die Mona Lisa eines der berühmtesten Gemälde ist, um Marcel Duchamps Kunstwerk „L.H.O.O.Q.“ zu verstehen. Es ist eine Reproduktion der Mona Lisa auf die er mit einem Bleistift einen Schnurrbart zeichnete.

In der Kunst gibt es keine Entwicklung im naturwissenschaftlichen oder technischen Sinne, aber es gibt eine Wandlung. Sie wird heute zum Beispiel zum Terrain für Spezialisten und die „In-Kunst“, wie sie zum Beispiel auf der Biennale gezeigt wird, ist für durchschnittlich Gebildete nicht mehr zugänglich, da sie eine spezialisierte Sprache spricht und folglich eine spezifische Leistung einfordert.¹⁰⁶

Es stellt sich die Frage, ob bei dem breiten Angebot in der Kunstszene überhaupt noch ein Vorwissen vorausgesetzt werden kann.

Ein Vorwissen ist nur dann relevant, wenn primär davon ausgegangen wird, ein Kunstwerk (im normativen Sinne) verstehen zu müssen.

Susan Sontag definiert die Form als „Verfahren der sensorischen Einprägung, das Vehikel für den Austausch zwischen der unmittelbaren sinnlichen Wahrnehmung

¹⁰⁴ Han, *Transparenzgesellschaft*, S. 11.

¹⁰⁵ Vgl. Christian Saehrendt/Stephan T. Kittl, *Das kann ich auch. Gebrauchsanweisung für moderne Kunst*, 5. Aufl., Köln: DuMont Verlag 2007, S. 16.

¹⁰⁶ Vgl. Sontag, *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, S. 344.

und der Erinnerung“.¹⁰⁷ Der Form wird unter anderem die Funktion, Werke des Geistes vor dem Vergessen zu bewahren, zugeschrieben. So sind Gedichte meist mit Rhythmen und Reimen versehen, wodurch sich die Worte besser ins Gedächtnis einprägen. „Diese mnemotechnische Funktion erklärt, warum jeder Stil auf einem Prinzip der Wiederholung und der Akkumulation beruht und in diesem Sinne analysiert werden kann.“¹⁰⁸ Eines der Probleme der zeitgenössischen Epoche der Kunst ist, dass sich die Stile nicht mehr langsam ablösen, wodurch die Möglichkeit einer Annäherung an das Kunstwerk, welches auf den Prinzipien der Wiederholung basiert, verloren geht. Das Werk bleibt dadurch unverständlich, da das Verständnis von dem Erkennen der Wiederholung abhängt.¹⁰⁹

Dagmar Fenner führte Gespräche mit verschiedensten Künstlern und Kunstkennern und fasste zusammen, dass die Meinungen in Bezug auf das Vorwissen in der Kunst eklatant auseinander gehen. Zum einen wird der Standpunkt vertreten, dass jeder Mensch Kunst verstehe und sich darüber ein Urteil bilden könne. Außerdem erkläre sich ein Kunstwerk selbst und erfordere somit kein Vorwissen. Zum anderen wird die Idee, ein Kunstwerk sei jedem sofort zugänglich, als naiv abgestempelt. Lorenz Schmid positioniert sich mit seiner Auffassung in der Mitte dieser beiden Positionen: er sieht ein Kunstwerk als „polivalent“, es funktioniere somit auf verschiedenen Verständnisebenen.¹¹⁰

Diese Ansicht wirkt der „Verwissenschaftlichung des Zugangs zur Kunst“, da höheres Maß an Spezialkenntnissen als früher verlangt wird, entgegen.¹¹¹

Die Unterscheidung zwischen kunstgeschichtlichen und stilistischen Kenntnissen, sowie Erfahrung und Schulung durch die Sinne, können verschiedene Betrachtungsweisen eines Kunstwerks ermöglichen. Die unterschiedlichen Beurteilungen und

¹⁰⁷ Ebenda, S. 44 dem Zitat geht eine spezifische Analyse des Unterschieds von Stil und Form voraus.

¹⁰⁸ Ebenda.

¹⁰⁹ Vgl. Sontag, *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, S. 44-45.

¹¹⁰ Vgl. Fenner, *Was kann und darf Kunst? Ein ethischer Grundriss*, S. 13-14.

¹¹¹ Gottfried Boehm, *Das Werk als Prozess*, in: Oelmüller, Willi (Hg.), *Kolloquium Kunst und Philosophie*, Paderborn/München 1983 u. a., S. 326-359, in: ebd., S. 15.

Erfahrungen hängen von den verschieden ausdifferenzierten Zugängen ab. Fraglich ist, ob eine ästhetische Erfahrung auch mit einer einfachen Wahrnehmung des Kunstbetrachters möglich ist.



Abbildung 4: *fountain*, Marcel Duchamp, 1917, New York

Marcel Duchamp, der als Erfinder der sogenannten *Ready Mades* gilt, hat mit seinem Kunstwerk *Fountain* von 1917 für Aufregung gesorgt.¹¹² Er präsentierte ein auf die Rückwand gekipptes Pissoir, das von ihm signiert wurde, als Kunst. Nun kann das unter Konzeptkunst eingeordnete Kunstwerk unter verschiedenen Aspekten der Wahrnehmung auch unterschiedliche Beurteilungen bewirken. Zum einen könnte das Kunstwerk den Betrachter zum Lachen bringen, denn ein Pissoir in einer Kunstgalerie ist kein so alltäglicher Anblick. Zum anderen könnte ein kunsttheoretischer Zugang das Hauptaugenmerk auf den Alltagsgegenstand legen, der seiner gewohnten Umgebung entrissen wurde und so eine Sicht auf die Dinge aus einem anderen Blickwinkel eröffnet. Kunsthistorisch betrachtet könnte dieses Werk aber auch als reine Provokation gegen das Erhabene in der Kunst verstanden werden.

Bedarf es eines kunsthistorischen Vorwissens, um diese Art der Kunst zu verstehen, oder hat jeder der oben genannten Zugänge seine Berechtigung?

¹¹² Vgl. Saehrendt/Kittl, *Das kann ich auch! Gebrauchsanweisung für moderne Kunst*, S. 208.

Als weiteres Beispiel für die Analyse verschiedener Zugänge wäre die bereits erwähnte Performance von Marina Abramovic *The artist is present*. Marina Abramovic sitzt auf einem Stuhl. Ihr gegenüber steht ein weiterer. Zwischen den beiden Stühlen steht ein Tisch. Sie trägt ein rotes bodenlanges Kleid. Der leere Stuhl ist eine Einladung an den Betrachter, sich ihr gegenüber zu setzen. Sie sitzt still und bewegt sich kaum. Nachdem sich jemand aus dem Publikum setzt, schaut sie ihr Gegenüber lediglich an. Keine Worte und keine Gesten. Beide sitzen einander still gegenüber. Performerin und Betrachter sind nicht allein im Raum. Sie sind umgeben von weiteren Zuschauern des Museums, die das Geschehen verfolgen. Der Betrachter, der ihr gegenüber sitzt, kann zum einen die sinnliche Erfahrung als Reflektion und Beurteilung der Performance heranziehen. Die Aufmerksamkeit der Künstlerin kann auf verschiedensten Ebenen ein emotionales Erlebnis evozieren. Zum anderen lässt sich die Performance analytisch erfassen, indem man u. a. die Ausdauer der Künstlerin, mit der sie bereits in vorhergehenden Performances gearbeitet hat, miteinbezieht. Die 700 Stunden, die sie während der dreimonatigen Ausstellung stocksteif in der Galerie sitzt, zeugen von immenser Willenskraft. Diese Willenskraft hat sie über die Jahre entwickelt und bekommt dafür auch weltweite Bewunderung zugesprochen. Die Reduzierung der Darstellung auf die pure Anwesenheit und den Akt des Sehens lässt sich auch gesellschaftskritisch untersuchen. Der Fokus auf die Anwesenheit im Moment, die ein Kunstwerk nicht nur streifen lässt sondern die eine volle und aktive Beteiligung des Betrachters fordert, lässt auch die Vitalität der Kunst aufleben, die Marina Abramovic oft unterstreicht.¹¹³

¹¹³ Ossian Ward, *So gesehen. Eine kleine Gebrauchsanleitung für die Kunst von heute*, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 2014, S. 88.

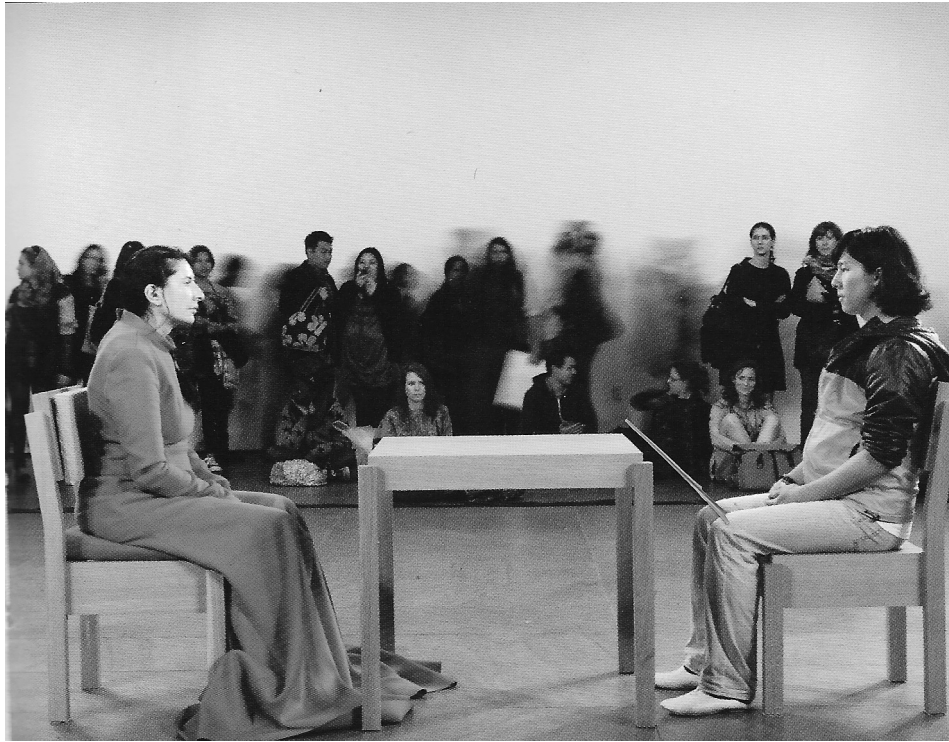


Abbildung 5: The artist is present, Marina Abramovic, 2010, New York

Angenommen man sitzt auf dem Stuhl, ohne zu wissen, wer die Frau gegenüber ist und wie lange sie dort schon sitzt, wäre es dann möglich, die Performance in ihrer Reichweite zu erfassen? Abgesehen von der Unwahrscheinlichkeit dieser Situation bin ich davon überzeugt, dass man durch eine ästhetisch, sinnliche Erfahrung eine Neugierde entwickelt, die dazu führt, mehr über die Hintergründe der Performance zu erfahren. Durch die Verbindung von „Kraft“ und „Vermögen“, wie es Christoph Menke nennt, entsteht eine *visa versa* Wechselwirkung, welche die Frage nach dem Vorwissen für irrelevant erklärt. Lässt man eine „naive“ Wahrnehmung eines Kunstwerkes also zu, kann dies zu dem „vorausgesetzten“ Wissen führen.

Das Vorwissen kann aber auch als „Wissen vom Fehlverhalten“ in der Kunst verstanden werden. Vor allem im Theater gibt es bestimmte Anforderungen an das Publikum in Hinblick auf das Verhalten. Das Fehlverhalten im Theater geht auf das Prinzip der „*feedback*-Schleife“ zurück. Die Handlungen, Reaktionen sowie Gesten der Zuschauer, werden nicht nur von anderen Zuschauern, sondern auch von den ausführenden Akteuren wahrgenommen. Zuschauer die gähnen oder den Saal verlassen, können andere Betrachter in ihrer Wahrnehmung und folgend in ihrem

Verhalten beeinflussen. Dies wird wiederum von den Akteuren wahrgenommen und kann sich auf ihre Darstellung auswirken. Diese verändernde Komponente in der Aufführung, die *feedback*-Schleife, galt es zu unterbrechen, da ihre Unbestimmtheit seit dem 18. Jhdt als Makel und Ärgernis empfunden wurde. Um Störfaktoren zu minimieren, wurden verschiedenste Strategien erprobt. Der Zuschauerraum wurde verdunkelt um die Sichtbarkeit zwischen den Zuschauern und auch zwischen Akteur und Zuschauer zu minimieren. Für störend empfundene Theatergesetze wurden erlassen. Essen und trinken sowie Zuspätkommen wurde nicht mehr toleriert. So fand eine Disziplinierung des Zuschauers statt, die noch heute anhält.¹¹⁴

Abgesehen davon, dass eine Performance wie *The artist is present* von jener *feedback* Schleife lebt, fordern weitere Performances wie zum Beispiel das *cut piece* oder *Rhythm o* eine Umstrukturierung oder ein Aufbrechen dieser Strukturen. Die *feedback*-Schleife wird wieder aktuell und das Fehlverhalten somit aufgehoben, da es keine Vor-schriften oder Regeln mehr gibt.

5.4 Bevormundung des Betrachters

„Das Nachdenken über Kunst wird überlagert von Dogmen. Das ist es, so musst du es verstehen!“¹¹⁵

Die Intellektualisierung des postdramatischen Theaters evoziert eine elitäre Tendenz, die dem Grundgedanken einer Gemeinschaftsform im Wege steht. Das intellektuell hochwertige Kunstwerk macht den Zuschauer wieder passiv und verrät so sein Wesen zum gemeinschaftlichen Handeln.¹¹⁶

¹¹⁴ Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 59.

¹¹⁵ Zepf, *Kunst hassen. Eine enttäuschte Liebe*, S. 26.

¹¹⁶ Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, S. 17-18 Original: „Das Theater klagt sich selbst an, die Zuschauer passiv zu machen und so sein Wesen als gemeinschaftliches Handeln zu verraten.“ Die Formulierung wurde in einen anderen Kontext gelegt.

Anstelle einer belehrenden Kunst brauchen wir einen Raum, der den Austausch und somit einen Kollektivgedanken fördert, das Theater (oder das Museum) als Ort, um eigenen Interessen Ausdruck zu verleihen und sich Situationen bewusst zu werden, sagt Brecht nach Piscator.¹¹⁷

Viele Kunstwerke machen „das vermeintlich Erhabene lächerlich, spotten über die Kunsttheorien. Und doch landen diese Harlekine der Kunst selbst oftmals auf dem Olymp“.¹¹⁸

Obwohl sich die Kunst in der Postmoderne bereits jeder Beurteilung entzieht, ist es die Zweckbestimmung, die den Intellekt erfordert und der Kunst zusätzliche Bedeutungen beimisst, welche ein Laie als Barriere empfinden kann und folglich im Nichtverstehen bestärkt wird. Sehr schnell wird er zum „unwissenden Betrachter“ gemacht.

„Das „gute“ Theater ist dasjenige, das seine getrennte Wirklichkeit verwendet, um sie zu beseitigen“.¹¹⁹

Rancière beschreibt die Beziehung zwischen dem Betrachter und dem Kunstwerk als das *Wissen von der Unwissenheit*.

„Der Unwissende schreitet voran, indem er das, was er entdeckt, mit dem vergleicht, was er bereits weiß, nach dem Zufall der Begegnungen, aber auch nach der arithmetischen Regel, der demokratischen Regel, die aus der Unwissenheit ein geringeres Wissen macht. (...) Was ihm fehlt, was dem Schüler immer fehlen wird, außer er wird selbst zum Meister, ist das Wissen von der Unwissenheit, die Kenntnis des exakten Abstandes, der das Wissen von der Unwissenheit trennt.“¹²⁰

¹¹⁷ Vgl. ebenda, S. 16.

¹¹⁸ Saehrendt/Kittl, *Das kann ich auch! Gebrauchsanweisung für moderne Kunst*, S. 209.

¹¹⁹ Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, S. 17.

¹²⁰ Ebenda, S. 19.

Rancière sagt, dass Unwissenheit nicht das geringere Wissen ist, sondern das Gegenteil von Wissen. Gehen wir also davon aus, dass der aufklärerische Gedanke des belehrenden Theaters auch in der Gegenwart noch existiert, so schließt das eine sinnliche Erfahrung nicht aus, denn nach Rancière ist der Lehrer oder in diesem Fall das Kunstwerk erst dann ein Meister, wenn er nicht sein Wissen lehrt, sondern wenn er vermittelt, dass der intellektuelle Akt ein Weg ist, um Hierarchie, Positionen und Grenzen abzuschaffen.¹²¹ Der Schüler, der in diesem Falle dem Zuschauer gleichgestellt ist, lernt, indem er eigene Erfahrungen und Erlebnisse vergleicht, auswählt und interpretiert. Mit der Freiheit, seine eigene Geschichte zu formen, bekommt er die Möglichkeit zu fühlen und zu verstehen. Auf diese Art und Weise kann der Betrachter etwas für sich gewinnen und zu neuen Erkenntnissen gelangen.

„Nach der Logik Artauds lässt sie sie aus ihrer Position der Zuschauer heraustreten: anstatt sich einem Schauspiel gegenüber zu sehen, sind sie von der Performance umgeben und werden in den Handlungskreis gezogen, der ihnen ihre kollektive Energie zurückgibt.“¹²²

Es ist die gefühlte Berechtigung, eigene Schlussfolgerungen zu ziehen, die jene kollektive Energie hervorbringt.

Wie bereits im Kapitel „Rolle des Publikums“ erläutert, entsteht eine Bevormundung des Betrachters durch Auslegungen eines Kunstwerks, die von vornherein bestimmt oder „gelehrt“ wird. Diese Bevormundung findet nicht nur im Theater sondern auch in Museen statt.

¹²¹ Vgl. Ebenda, S. 21.

¹²² Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, S. 18. Dem Zitat geht voran: „Dem Brecht'schen Paradigma zufolge ruft die theatralische Vermittlung den Zuschauern diese gesellschaftliche Situation ins Bewusstsein, die sie hervorgebracht hat und macht sie begierig danach, sich an deren Veränderung aktiv zu beteiligen.“

Durch das Schaffen einer allgemein gültigen Interpretation wird der Betrachter unmündig gemacht und nicht mehr als individuell aktiver Rezipient anerkannt.

5.5 Antikunst und Schock

Verstörung und Verwirrung werden häufig als Mittel verwendet, ein Publikum aus einer passiven Zuschauerhaltung zu rütteln. Es ist eine Aufforderung an den Betrachter, sich eigenständig zu orientieren.

Die Provokation des Künstlers soll einerseits zum Nachdenken anregen, andererseits will sie sich Gehör verschaffen. Sie erscheint aber auch als Möglichkeit, sich in den Massenmedien einen Platz zu verschaffen.¹²³ Es etablierte sich die Redensart „Gute Kunst muss weh tun“.¹²⁴

Bereits Artaud schreibt:

„Vor allem ist Grausamkeit luzid, sie ist eine Art unerbitterliche Führung, eine Unterwerfung unter die Notwendigkeit. Keine Grausamkeit ohne Bewußtsein, ohne eine Art von angewandtem Bewußtsein.“¹²⁵

Die Grausamkeit, die sich in der heutigen Kunst findet, ist allerdings nicht nur Ausdruck einer Unterwerfung unter die Notwendigkeit, sondern lässt sich schon fast als Ästhetik der Postmoderne verstehen.

Die unerbitterliche Führung hat sich zu einem Zwang und einen Kampf um die Unabhängigkeit der Kunst entwickelt.

Doch was kommt nach der Grausamkeit?

¹²³ Vgl. Saehrendt/Kittl, *Das kann ich auch! Gebrauchsanweisung für moderne Kunst*, S. 21.

¹²⁴ Vgl. ebenda.

¹²⁵ Vgl. Antonin Artaud, „Briefe über die Grausamkeit“, in: Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt/Main: S. Fischer 1969, S. 110.

Der erwünschte Schockzustand des Betrachters führt nicht immer zu einer Bewusstheit sondern kann den Betrachter auch vom Werk selbst ausschließen, da die Gelegenheit einer ästhetischen Erfahrung abhanden kommt. „Wenn in früheren Zeiten die Rede davon war, daß Kunst verwandelt, daß sie sowohl den Künstler als auch den Rezipienten zu transformieren vermag, so war in der Regel damit gemeint, daß der Künstler von Inspiration ergriffen oder im Rezipienten ein inneres Erlebnis hervorgerufen wird, das ihm wie Rilkes Apoll zuruft: „Du musst dein Leben ändern“.¹²⁶

Schlafentzug, Drogeneinnahme, Alkohol- und andere Exzesse vieler Künstler wurden als Inspiration für das künstlerische Schaffen in Kauf genommen und als Preis für das entstandene Kunstwerk gesehen. Es wurde aber nicht als Teil der Kunst wahrgenommen. In religiösen Ritualen und anderen kulturellen Bereichen werden Praktiken, in denen der Mensch sich selbst Verletzungen zufügt als vorbildhaft wahrgenommen. Ihnen wird in einigen Kulturen gerade deshalb eine Heiligkeit zugesprochen.¹²⁷ Ein Beispiel sind die indischen Fakire.

Der Aspekt der Verwandlung in Verbindung mit Grausamkeit lässt sich schon viele Jahrhunderte zurückverfolgen.

Der dominierende Einsatz von Schmerz und Selbstzerstörung in der Postmoderne erscheint mir oft als Reaktion auf die vorherrschende, von Byung-Chul Han bezeichnete Positivgesellschaft.¹²⁸

Er bezeichnet die Transparenzgesellschaft als Positivgesellschaft, in der es keinen „dislike-Button“ gibt und Schmerz sowie Leid keinen Platz mehr findet.

Sucht die Grausamkeit und der damit verbundene Aspekt der Transformation durch das Medium der Kunst einen Weg zurück in die Gesellschaft?

„Die Positivgesellschaft lässt auch keine Negativgefühle zu. So verlernt man mit Leiden und Schmerz umzugehen, ihm Form zu geben.“¹²⁹

¹²⁶ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 12.

¹²⁷ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 13.

¹²⁸ Vgl. Han, *Transparenzgesellschaft*

Das Aufzeigen von Leid und Schmerz in der Kunst lässt sich in diesem Sinne als Protest verstehen. Ein Protest, der sich gegen das Übermaß an Positivität unserer Gesellschaft richtet.

„Die Liebe wird domestiziert und positivisiert zur Konsum- und Komfortformel. Jede Verletzung soll vermieden werden. Leiden und Leidenschaft sind Figuren der Negativität. Sie weichen auf der einen Seite dem negativitätslosen Genuss. Auf der anderen Seite treten an ihre Stelle die psychischen Störungen wie Erschöpfung, Müdigkeit und Depression, die auf das Übermaß an Positivität zurückzuführen sind.“¹³⁰

Es ist aber nicht nur die Grausamkeit in der Kunst, die als Protest dieser Transparenzgesellschaft verstanden werden kann sondern auch die minimalisierte Kunst, die Anti-Kunst, die eine Interpretation bewusst auslässt und dem Zuschauer Ausdauer und Geduld abverlangt.

„Die Negativität des Auslassens und des Vergessens wirkt nicht selten produktiv. Die Transparenzgesellschaft duldet weder Informations- noch Sehlücke. Sowohl das Denken als auch die Inspiration bedarf aber einer Leere. Das Wort Glück rührt im Übrigen von der Lücke her. Auf Mittelhochdeutsch heißt es noch gelücke. So wäre die Gesellschaft, die keine Negativität der Lücke mehr zuließe, eine Gesellschaft ohne Glück. Liebe ohne Sehlücke ist Pornographie. Und ohne Wissenslücke verkommt das Denken zum Rechnen.“

131

¹²⁹ Han, *Transparenzgesellschaft*, S. 12.

¹³⁰ Ebenda, S. 13.

¹³¹ Han, *Transparenzgesellschaft*, S. 11.

6. Epilog

Um elitäre Tendenzen im postdramatischen Theater abzulegen, braucht es eine gleichberechtigte Wertzuschreibung der emotionalen sowie der rationalen Interpretation, wodurch mehr Raum für sinnliche Erfahrung entsteht. Es bedarf einer beschreibenden, dem Kunstwerk dienenden Analyse statt einer belehrenden, interpretativen Kritik, um einen Austausch hervorzurufen, der den Gemeinschaftsaspekt im Theater fördert.

„Denn anders als die Kunst rechtfertigt sich die Moral tatsächlich letztlich durch ihre Nützlichkeit, weil sie das Leben für uns alle menschlicher und lebenswerter macht oder machen soll. Aber das Bewußtsein – das, was man einigermaßen tendenziös die Fähigkeit zum Nachdenken zu nennen pflegte – kann weiter und vielfältiger als das Handeln sein, und ist es in der Tat. Es findet seine Nahrung in Kunst und spekulativem Denken, in Dingen also, von denen man sagen kann, daß sie entweder sich selbst rechtfertigen oder keiner Rechtfertigung bedürfen. Das Kunstwerk läßt uns etwas Einmaliges sehen und begreifen, nicht aber bewerten und verallgemeinern. Dieser Akt des Begreifens, der von Wollust begleitet ist, ist der einzige vertretbare Zweck und die einzige überzeugende Rechtfertigung des Kunstwerks.“¹³²

Die Rezeption des Betrachters hängt von Gemütszuständen sowie persönlichen Lebenserfahrungen genauso ab, wie von eventuellem Vorwissen. Es geht dabei allerdings nicht um ein Verstehen des Kunstwerkes im normativen Sinne, sondern um eine persönliche Identifikation, die den Betrachter in das Kunstwerk zieht oder eben nicht. Es gibt bei der Rezeption kein Richtig oder Falsch und auch kein Verstehen oder Nichtverstehen. Es gibt nur verschiedene Zugänge, auf welche Art und Weise ein Kunstwerk in seiner Gesamtheit erfasst wird.

Wie soll die zeitgenössische Kunst dem Vorurteil der elitären Kunst entgehen, wenn es doch die Gesellschaft ist, die sie elitär macht?

¹³² Sontag, *Kunst und Antikunst*, 24 literarische Analysen, S. 39.

„Als Motivation eines Großteils der Gegenwartskunst kann geradezu die Flucht vor der Interpretation genannt werden. Um der Interpretation aus dem Wege zu gehen, kann die Kunst zur Parodie werden. Aus dem gleichen Grund kann sie abstrakt, („bloß“) dekorativ oder zur Nicht-Kunst werden. (...)“¹³³

Die Kluft zwischen der Flucht vor der Interpretation der Kunst und dem Nicht-verstehen des Betrachters könnte sich durch einige bereits erwähnte Aspekte verringern.

Zum einen liegt es an der Kunstvermittlung, den Zugang zur Kunst zu öffnen, indem ein Vorwissen oder Verstehen nicht vorausgesetzt wird. Durch die Förderung individueller Assoziationen kann anschließend eine Annäherung an die Intention des Künstlers geschehen.

Überdies könnte man in Betracht ziehen, den Fokus bei Inhaltsangaben auf ihren beschreibenden Charakter zu legen, die dem Kunstwerk dienen, statt sich an ihren Platz zu drängen, um vorschreibende und befremdende Inhalte zu vermeiden.

Die Vermittlung einer gefühlten Berechtigung zur individuellen Auslegung eines Kunstwerkes würde die Bevormundung des Betrachters zum Teil aufheben und eine Autonomie und Loslösung von hierarchischen Strukturen ermöglichen.

Lässt sich der Schock und Schmerz in der Kunst als letzte Instanz und Subjekt des Wandels definieren, so stellt das keinen Ausgrenzungsmechanismus dar, da der Schock nicht interpretiert oder verstanden werden muss, um zu begreifen, dass er eine Ausweglosigkeit reflektiert, die versucht festgefahrene Stile und Gewohnheiten zu durchbrechen. So kann die Kunst wandelbar und lebendig bleiben.

Die Kraft der Kunst ist unter anderem auch die Neugierde, die sie im Betrachter hervorruft. Um diese Neugierde zu entfachen, braucht es meines Erachtens nach viele Ebenen der Wahrnehmung, die es dem Betrachter ermöglichen, in ein

¹³³ Sontag, *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, S. 11-22.

Kunstwerk einzutauchen. Eine rational intellektuelle Ebene reicht nicht aus, um diese Neugierde zu schüren.

Die Kunst muss sich von ihrer Einfältigkeit der intellektuellen Wertigkeit befreien und wieder eine ästhetisch kraftvolle Erfahrung ermöglichen.

In einer Zeit, in der wir uns vor Informationen nicht mehr retten können, ist die Aufgabe der Kunst, wenn man schon eine Rechtfertigung benötigt, das Gleichgewicht der Sinnlichkeit und der Vernunft wieder herzustellen.

„Das Theater könnte wie ein Kind sein, das untrüglich auf sich und die Welt vertraut, und sich dabei eben nichts von der Realität vormachen lässt, da es alles im Spielen wahr erkennt.“¹³⁴

¹³⁴ Stegemann, *Kritik des Theaters*, S. 292.

Bibliographie

- Ahrends, Günter / Diller Hans- Jürgen, *Chapters from the history of stage cruelty*, Band 17, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1994.
- Artaud, Antonin, „Briefe über die Grausamkeit“, in: Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt/Main: S. Fischer 1969.
- Artaud, Antonin, „Das Theater der Grausamkeit (Erstes Manifest)“, in: Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 1969.
- Berliner Ensemble (Hg.), *Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*, Berlin 1961, S. 398-401, dort auf 1930 datiert, in: Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft*, Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie 2005, S. 107.
- Ben-Ze'ev, Aaron, *Die Logik der Gefühle. Kritik der emotionalen Intelligenz*, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 2009.
- Boehm, Gottfried, *Das Werk als Prozess*, in: Oelmüller, Willi (Hg.), *Kolloquium Kunst und Philosophie*, Paderborn/München 1983 u. a., S. 326-359, in: Dagmar Fenner, *Was kann und darf Kunst? Ein ethischer Grundriss*, Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 2013, S. 15.
- Brecht, Bertolt, *Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagony“*, in: Bertolt Brecht, *Werke*, Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 24. Frankfurt/Main: 1991, S.78-79 in: Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft*, Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie 2005 S. 108.

- Danto, Arthur C., *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt/Main 1991, S. 93, in: Dagmar Fenner, *Was kann und darf Kunst? Ein ethischer Grundriss*, Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 2013, S. 11.
- Debord, Guy, *Die Gesellschaft des Spektakels*, aus dem französischen von Jean-Jaques Raspaut, Hamburg 1978, S. 30 in: Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen Verlag 2009, S. 17.
- Duden, *Duden. Die deutsche Rechtschreibung. Das umfassende Standardwerk auf der Grundlage der amtlichen Regeln*, Band 1, 26. Aufl., Berlin: Duden 2013.
- Eco, Umberto, *Das offene Kunstwerk*, 1. Aufl., Berlin: Suhrkamp Verlag 1977.
- Fenner, Dagmar, *Was kann und darf Kunst? Ein ethischer Grundriss*, Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 2013.
- Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 2004.
- Haider-Pregler, Hilde, *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch u. Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jh*, Jugend und Volk Verlag, 1980.
- Han, Byung-Chul, *Transparenzgesellschaft*, 3. Aufl., Berlin: Matthes & Seitz 2013.
- Hauskeller, Michael, *Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto*, 9. Aufl., München: C. H. Beck 1998.

- Hegel, G.W.F., *Phänomenologie des Geistes*, (1970a), S. 64f. in: Bernd Stegemann, *Kritik des Theaters*, 2. Aufl., Berlin: Verlag Theater der Zeit 2013, S. 264.
- von Humboldt, Wilhelm, *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachgebraues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*, Berlin: F. Dümmler 1836.
- Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, Hg. Von Wilhelm Weischedel, Frankfurt/Main: Werkausgabe X 1974, S.193 in: Stegemann, Bernd, *Kritik des Theaters*, 2. Aufl., Berlin: Verlag Theater der Zeit 2013, S. 17.
- Kausch, Michael, *Ethik der Kunst*, www.kunstlexikonsaar.de/fileadmin/ifak_kunst/images/kunstwissenschaft/schmoll/10_kausch.pdf, Abruf vom 1. 2. 2010, in: Dagmar Fenner, *Was kann und darf Kunst? Ein ethischer Grundriss*, Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 2013, S. 13.
- Kimpel, Harald, *documenta. Mythos und Wirklichkeit*, Köln: DuMont Buchverlag 1997.
- Kleimann, Bernd, *Das ästhetische Weltverhältnis. Eine Untersuchung zu den grundlegenden Dimensionen des Ästhetischen*, München: Wilhelm Fink Verlag 2002.
- Kleimann, Bernd / Reinold Schmücker (Hg.), *Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2001.
- Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft*, Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie 2005.

- Maciunas, George, *Fluxus Manifesto 1963*, in: Tracy Warr (Hg.), *The Artist's Body*, London 2000, S. 201f., in Pfeiffer, Ingrid / Hollein, Max (Hg.), *Yoko Ono. Half-A-Wind Show. Eine Retrospektive*, München: Prestel Verlag 2013, S. 23.
- McEvelley, "Marina Abramovic/Ulay, Ulay/Marina Abramovic," 52., in: Frazer Ward, *No Innocent Bystanders. performance art and audience*, New England: Trustees of Dartmouth College 2012, S. 120.
- Menke, Christoph, *Die Kraft der Kunst, 2. Aufl.*, Berlin: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 2013.
- Menke, Christoph / Rebentisch Juliane: *Kreation und Depression, Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2012.
- Müller, Heiner, *Werke 11. Gespräche 2*, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 2008.
- Nietzsche, Friedrich, *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, in: Ders.: *Kritische Studienausgabe* Band 1, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: dtv 1988.
- Pfeiffer, Ingrid / Hollein, Max (hg.), *Yoko Ono. Half-A-Wind Show. Eine Retrospektive*, München: Prestel Verlag 2013.
- Platon, *Ion*, 533d-534b, übers. V. Friedrich Schleiermacher, in: Platon, *Sämtliche Werke*, hg. v. Karlheinz Hülser, Frankfurt/M./Leipzig 1991, Bd. 1. In: Christoph Menke, *Die Kraft der Kunst, 2. Aufl.*, Berlin: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 2013, S. 12.
- Rancière, Jacques, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen Verlag 2009, (Orig. *Le spectateur émancipé*/2008).

- Rebentisch, Juliane, *Theorien der Gegenwartskunst. Zur Einführung*, 2. Aufl., Hamburg: Junius 2014.
- Saehrendt, Christian / Kittl, Stehen T., *Das kann ich auch. Gebrauchsanweisung für moderne Kunst*, 5. Aufl., Köln: DuMont Verlag 2007.
- Sennett, Richard, *Respekt im Zeitalter der Ungleichheit*, Berlin: Taschenbuch Verlag 2004.
- Schklowski, Viktor, *Die Erweckung des Wortes, Essays der russischen formalen Schule*, Leipzig: Reclam-Verlag 1991.
- Sontag, Susan, *Das Leiden anderer betrachten*, Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 2005.
- Sontag, Susan, *Kunst und Antikunst, 24 literarische Analysen*, Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 2012.
- Stegemann, Bernd, *Kritik des Theaters*, 2. Aufl., Berlin: Verlag Theater der Zeit 2013.
- Thomas, Karin, *Blickpunkt Moderne. Eine Geschichte der Kunst von der Romantik bis heute*, Köln: DuMont Buchverlag 2010.
- Ward, Frazer, *No Innocent Bystanders. performance art and audience*, New England: Trustees of Dartmouth College 2012.
- Ward, Ossian, *So gesehen. Eine kleine Gebrauchsanleitung für die Kunst von heute*, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 2014.
- Weibl, Elmar, *Ästhetik und Kunst von Pythagoras bis Freud*, Wien: Facultas Verlag 2009.

Zambon, Sibylle, *Kunst. Sehen und verstehen*, Wien: Styria GmbH & Co KG 2012.

Zepter, Nicole, *Kunst hassen. Eine enttäuschte Liebe*, 2. Aufl., Stuttgart: Tropen Verlag 2013.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1:

Ward, *No Innocent Bystanders. Performance art and audience*, S. 122.

Abbildung 2:

Pfeiffer/Hollein (Hg.), *Yoko Ono. Half-A-Wind Show. Eine Retrospektive*, S. 39.

Abbildung 3:

Ward, *No Innocent Bystanders. Performance art and audience*, S. 129.

Abbildung 4:

<http://www.surrealists.co.uk/viewReviewSingle/521/> Zugriff 9.12.2014

Abbildung 5:

Ward, *So gesehen. Eine kleine Gebrauchsanleitung für die Kunst von heute*, S. 89.

Internetquellenverzeichnis:

Yoko Ono, *cut piece*, 1964

http://www.dailymotion.com/video/x3dsvy_yoko-ono-cut-piece_shortfilms

Letzter Zugriff: 13.12.2014

Marina Abramovic, *rhythm o*, 1974

<http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1972>

Letzter Zugriff: 15.Nov.2014

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit hat das Ziel verschiedene Ausgrenzungsmechanismen sowie elitäre Tendenzen der Postmoderne zu identifizieren. Wie zugänglich ist zeitgenössische Kunst im Allgemeinen und welche Bedeutung hat das „Verstehen“ in diesem Zusammenhang? Um auf die einzelnen Ausgrenzungsmechanismen zu kommen, wird vorerst einleitend die Diskussion über Definition und Wirkung der Kunst zusammenfassend beschrieben um anschließend die Begriffe „Postmoderne“ und „Verstehen“ näher zu erläutern. Das darauffolgende Kapitel „Die Rolle des Publikums“ widmet sich der Funktion des Betrachters und dessen Veränderbarkeit und führt zu den unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten eines Kunstwerks. Die emotionale Interpretation wird der rationalen im nächsten Kapitel entgegengestellt. Auf diese Art und Weise werden deren Wertigkeiten analysiert und hinterfragt. Diese Aspekte legen den Grundstein für eine grobe Analyse verschiedener Ausgrenzungsmechanismen, die folgendes Fazit zulässt. Die Kunst muss sich von ihrer Einfältigkeit der intellektuellen Wertigkeit befreien und wieder eine ästhetisch kraftvolle Erfahrung ermöglichen. In einer Zeit, in der wir uns vor Informationen nicht mehr retten können, ist die Aufgabe der Kunst, wenn man schon eine Rechtfertigung benötigt, das Gleichgewicht der Sinnlichkeit und der Vernunft wieder herzustellen.

Curriculum vitae

Cornelia Voglmayr

1988 in Wien geboren

2006 Matura am Musikgymnasium in Wien

Ab WS 2007/08 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an
der Universität Wien.

2009-2012 BA Studium in London am „Triniylaban conservatoire for music
and dance“ in „Dance theatre“. Abschluss 2012 Bachelor of Arts
with Honours

2012-2013 JV2: einjährige Weiterbildung und Erwerbung des „Professional
development certificate“ von Jasmin Vardimon Company UK