

BEGRIFFSLISTE PERFORMATIVE KÜNSTE

Fassung 3

zur Publikation

KEINE DIDAKTIK DER PERFORMATIVEN KÜNSTE

von Dorothea Hilliger

Flüchtigkeit

von *Lisa Haucke*

Absolventin der Studiengänge Darstellendes Spiel und Kunstvermittlung der HOCHSCHULE FÜR BILDENDE KÜNSTE BRAUNSCHWEIG. Von 2012 bis 2017 studentische Hilfskraft für Dorothea Hilliger. Derzeit schließt sie ein weiteres Studium der Freien Kunst in der Klasse von Candice Breitz ab und absolviert parallel ein One-Year-Dance-Program mit Schwerpunkt Performance/Improvisation bei Sylvia Heyden (Lehrbeauftragte IPKB/Schulleiterin T.A.N.Z. BRAUNSCHWEIG).

»Wenn du, ehe du lebst, durch ein Wort gehst, dann ist das ein Umweg.«

John Cage¹

Fragen an den Begriff

Ab wann ist eine Kunsterfahrung flüchtig? Nur dann, wenn keine Objekte vorhanden sind? Oder ist jede ästhetische Erfahrung abhängig von Zeit und damit auch per se flüchtig?

Wann, wie und unter welchen Vorzeichen taucht der Begriff in Bezug auf die Künste auf? Welche Bedeutsamkeit kann er für die Performativen Künste in Bildungszusammenhängen haben?

¹ Cage 1996: 49.

Kurze Begriffsgeschichte / -einordnung

In der Renaissance gab es einen Wettstreit, den sogenannten Paragone der Künste, der darauf abzielte, Hierarchien künstlerischen Tuns theoretisch darzulegen. Hieran schließt Gotthold Ephraim Lessing in seinen Überlegungen zum Begriff der Flüchtigkeit an. Mit dem von ihm 1766 geschriebenen ›Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie‹ wurde ein erstes berühmtes kunstkritisches Traktat verfasst, das zum Nachdenken über die Grenzen und Möglichkeiten einzelner Kunstgattungen anregen sollte. Die einzelnen Disziplinen getrennt voneinander betrachtend, differenziert Lessing darin streng zwischen Raum- und Zeitkünsten, wenn er formuliert, dass »[...] die Zeitfolge das Gebiete des Dichters, so wie der **Raum** das Gebiete des Malers sei.« (Lessing 1964: 129). Lessing erachtet die Zeitlichkeit gegenüber der Räumlichkeit als wertvoller. Da sich Dichtung, wie ja auch die Musik im Gegensatz zur Plastik oder Malerei, in der Zeit erstreckt, sei es gerechtfertigt, diese an die Spitze aller Kunstgattungen zu stellen. Spätestens mit den Syntheseversuchen seit Beginn des 20. Jahrhunderts ist die strikte Trennung zwischen Raum- und Zeitkünsten jedoch so nicht mehr eindeutig haltbar und auch der Gedanke einer Vorreiterstellung der einen Kunst gegenüber der anderen längst fraglich. Streng genommen entfaltet sich jede Erfahrung von Kunst, ganz unabhängig von ihrer Materialisierung in der Welt, zugleich auch in der Zeit. Das Bemühen, den Paragone der Künste zu überwinden, wird heute als wichtiger Bestandteil zur Vorgeschichte der KLANGKUNST gesehen, die ihren Anfang bereits in den 1920er-Jahren mit Erik Saties ›Möbelmusik‹ nahm. Es galt hier erstmals auch, die Hierarchien zwischen Alltag und hoher Kunst, aber auch zwischen Bühne und Publikum aufzulösen. Parallel erforschte Alexander Calder die Möglichkeiten der Skulptur neu, suchte nach dem Flüchtigen, der sich in Raum und Zeit entfaltenden Erfahrung des Skulpturalen, und erfand das Mobile, die kinetische Skulptur. Und im experimentellen Film etwa erforschte Laszlo Moholy-Nagy *oder László?* die Flüchtigkeit

großstädtischen Treibens. Weiter sei auf die später im Rahmen der NEW YORK SCHOOL der 1960er-Jahre stattfindenden grenzüberschreitenden Experimente von Morton Feldman, Christian Wolff, Earle Brown und John Cage verwiesen. Der Komponist John Cage notierte beispielsweise mit ›Silence‹ einen Vortrag über die Stille, um analoge Kompositionsprinzipien der Musik auf die Verwendung von Sprache zu übertragen. Bei ›Silence‹ handelt es sich sowohl um eine Reflexion des künstlerischen Aktes des Komponierens selbst als auch um die Reflexion der Beziehung zwischen Zuhörer und Interpret. Komposition wie Beziehung thematisieren die Stille als eine flüchtige, momenthafte, sich in der Zeit entfaltende ästhetische Erfahrung, die die Voraussetzung für Musik ist und hier zugleich zur Musik wird. Am radikalsten geht Cage bei seinem berühmten stillen Musikstück ›4.33'‹ vor, einer Komposition für Klavier, dessen Aufführung sich allein auf das Öffnen und Schließen des Klavierdeckels beschränkt. Beeinflusst wurde das Stück durch die Auseinandersetzung mit den sogenannten ›White Paintings‹ von Robert Rauschenberg, der sich dem Thema von einem anderen Medium ausgehend widmete, um die Grenzen der Malerei zu befragen. Das Ephemere als das konstitutive und mittlerweile etablierte Element von Kunsterfahrung finden wir wieder in den 2000er-Jahren, etwa in künstlerischen Positionen der KLANGKUNST, wo beispielsweise auf die Stromzeichnungen von Christina Kubisch verwiesen werden kann (Herzogenrath 2008). Im Bereich wissenschaftlicher Positionen erforschen Helga de la Motte-Haber und Golo Föllmer das Ephemere als eigenständige ästhetische Kategorie von Kunstformen, die die Grenzen zwischen bildender Kunst und Musik auflösen.

Hiermit ist der Begriff des Ephemeren vor allem in Bezug auf die Entstehungsgeschichte der KLANGKUNST vorgestellt. Für mich schließt sich die Frage an, welche Bedeutung er für die performative Praxis als Teil von Bildungsprozessen haben kann. Für die KLANGKUNST als eigenständige Disziplin gilt, dass sie sich vor allem aus der Schnittstelle zwischen Musik und bildender Kunst heraus ergeben hat. Damit ist auch die wissenschaftliche Reflexion dieser

›neuen‹ Disziplin noch recht jung. Ähnliches kann für die performative Praxis gesagt werden: Auch diese Praxis ist eine Praxis, in der unterschiedliche Kunstformen immer wieder neue Schnittstellen beschreiten. Ebenso jung ist auch die wissenschaftliche Reflexion von performativer Praxis im Kontext von Bildung. Gibt es in Bezug auf den Begriff der Flüchtigkeit hier Parallelen? Ist der Begriff des Ephemeren für performative Praxis in Bildungskontexten ebenso bedeutsam?

Kontextualisierung

Um Missverständnisse zu vermeiden: Das Flüchtige in der performativen Praxis ist nicht zu verwechseln mit mangelnder Vertiefung oder einer eher negativ konnotierten Oberflächlichkeit, Ungenauigkeit oder Zerstreutheit. Vielmehr geht es um die geradezu mikroskopischen Anteile ästhetischer Erkenntnis in der performativen Praxis, die sich einem klaren Fingerzeig entziehen, da sie sich, möchte man sie greifen, zugleich wieder verflüchtigen, auch und gerade wenn wir sie als für uns bedeutungsvoll erleben.

Die Performativen Künste sind per se flüchtig. Sie ereignen sich in der Zeit, sind an Menschen gebunden, die einen gemeinsamen Raum teilen und sich darin je nach Inszenierungsweise neu und anders formieren. Das Theater stiftet temporäre Gemeinschaften der Begegnung, die in Aufführungsritualen vorstrukturiert werden. Aufführungsrituale stiften eine Aneinanderkettung von Momenten, die von Darstellern wie Publikum als ästhetisch erfahren werden. Manche Momente werden dabei ganz subjektiv bedeutender als andere erfahren. Ästhetische Erkenntnis findet immer dann statt, wenn sich für uns in der Kette des Erfahrens oder Ausgestaltens plötzlich ein Aha-Moment ereignet. Dann wird ästhetische Erfahrung zu ästhetischer Erkenntnis. Das sind jene Momente, in denen Lernen im Modus des Künstlerischen stattfindet. Was hat diese besondere Form des Lernens mit Flüchtigkeit zu tun?

Zur Beantwortung dieser Frage möchte ich mich auf das von mir gewählte Eingangszitat von John Cage beziehen, das sich im Rahmen von ›Silence‹ in seinen ›Vortrag über etwas‹ (Cage 1996: 36ff.) einbettet. »Wenn du, ehe du lebst, durch ein Wort gehst, dann ist das ein Umweg.« (Cage 1996: 49). Cages Zitat zeigt uns, dass Flüchtigkeit etwas ist, was uns in Bezug auf das Erfahren des Lebendigen in uns allen sehr vertraut ist: Im Modus des Erlebens und Gestaltens von Situationen erfahren wir uns beispielsweise als präsent, wach und verbunden mit der Situation. Erkennen und Erfahren fallen hier in eins. Im Sprechen über Situationen gestalten wir hingegen zugleich eine Metasituation und damit eine Distanz. Für Reflexionsprozesse bedarf es dieser Distanz. Es steht außer Frage, dass es Momente jener Distanz sind, die uns voranbringen, uns ermöglichen, unser sinnliches Empfinden einzuordnen oder unser Handeln zu überprüfen, um es in neuen Situationen zu modifizieren. Ähnlich verhält es sich mit theoretischen Reflexionen. Sie helfen uns dabei, Kunst zu verstehen, sie verändern auch unseren Blick auf andere Kunst. Doch sie sind nicht Kunst und ästhetisches Lernen im künstlerischen Modus ist zuallererst Erfahren, wobei dieses Erfahren Rezeptions- wie Produktionsprozesse gleichermaßen umfassen kann. Diesen Erfahrungsmodus von Kunst erläutert uns Ursula Brandstätter in ›Grundfragen der Ästhetik‹, indem sie die Besonderheit des gleichzeitigen Ineinander von Wahrnehmen und Erkennen betont, bei dem bereits der Prozess des Wahrnehmens als eine Form der Erkenntnis zu klassifizieren sei:

»Das Ergebnis ästhetischer Erkenntnis kann [...] niemals abschließend in sprachlichen Begriffen festgehalten werden, da es keinen sprachlich fixierten Endpunkt der Erkenntnis gibt, in dem alle körperlich-sinnlichen, emotionalen, subjektiven Aspekte der Erkenntnis berücksichtigt und wiedergegeben werden können.« (Brandstätter 2008: 35).

Brandstätter betont hier die Flüchtigkeit von ästhetischer Erkenntnis, da sie sich in der Zeit entfaltet. Ein Begriff, der dieses Phänomen fassen wollte, stünde dem diametral entgegen, da er etwas Abgeschlossenes darstellte und der Komplexität der Wahrnehmungsprozesse nicht allumfassend gerecht würde.

Als Ergebnis können wir Kunst mögen oder ablehnen. Wir können sie als für uns bedeutungsvoll oder irrelevant bezeichnen. Als Prozess markiert sie eine Aneinanderreihung von Wahrnehmungsmomenten, die uns im Modus des Erfahrens wie ein Sog in ihren Bann ziehen. Sobald wir uns eines spezifischen Momentes bewusst werden, Beobachter desselben werden und dieses Beobachten analysierend versprachlichen, findet er Eingang in einen anderen Modus der Reflexion, entzieht sich seiner ursprünglichen Erfahrung, für die es keinerlei Sprache bedurfte. Diesen Entzug meine ich, wenn ich von Flüchtigkeit in der performativen Praxis im Zusammenhang mit Bildungsprozessen spreche. Oben wurde gezeigt, dass ästhetische Erkenntnis etwas Plötzliches ist, das sich in einer Aneinanderreihung des Erlebens von Momenten ereignet. Mit Lernprozessen verhält es sich mitunter ähnlich, weil diese ebenso flüchtiger Natur und an Zeit gebunden sind. Das erläutert die Erziehungswissenschaftlerin Käte Meyer-Drawe, wenn sie über das Lernen schreibt:

»Lernen [...] beginnt dort, wo das Vertraute brüchig wird und das Neue noch nicht zur Hand ist, mit einer Benommenheit in einem Zwischenreich, auf einer Schwelle, die zwar einen Übergang markiert, aber keine Synthese von vorher und nachher ermöglicht. Niemals werde ich wieder so sein, wie ich war, bevor ich diese Schwelle betrat. Es ist beinahe überflüssig zu notieren, dass sich diese Schwelle nicht objektivieren und damit beobachten lässt. Diese Unmöglichkeit kann verständlich machen, warum unter Lernen oft das Gelernte, also das Ergebnis, verstanden wird, von dem rückblickend auf den Prozess geschlossen wird. Der Vollzug selbst entzieht sich sowohl

dem Zugriff des Lernenden in lebensweltlicher als auch dem des Forschenden in wissenschaftlicher Hinsicht.« (Meyer-Drawe 2008: 213).

Abschließend kann also festgehalten werden, dass die Performativen Künste sich in der Zeit entfalten und damit flüchtiger Natur sind. Analog dazu verhält sich die ästhetische Erkenntnis, auch diese erstreckt sich in der Zeit, in Momenten, Schwellen, Übergängen. So wie die Kunstproduktion und Kunstrezeption immer auch von einem Ringen mit dem Flüchtigen geprägt ist, so kann mit Meyer-Drawe ähnliches Ringen für das Lernen geltend gemacht werden. Um etwas zu lernen, müssen wir uns öffnen für etwas, was uns im Prozesshaften nur streift, was uns flüchtig erreicht und wieder verschwindet. Dem gilt es dann eine Bedeutung beizumessen. Bedeutungen haben immer auch mit uns selbst zu tun und mit unseren Erfahrungen als Subjekt. Ob, wann und unter welchem Vorzeichen dann jemand etwas lernt, markiert stets einen Übergang, entzieht sich selbst ins Flüchtige, lässt sich nicht abschließend beobachten, objektivieren oder gar eindeutig von außen bewerten.

Handlungsrelevanz für die Performativen Künste

Die Versprachlichung von Erkenntnissen, die auf künstlerischer Erfahrung basieren, kann also stets nur bedingt Auskunft geben über die Bedeutung der tatsächlich gemachten Erkenntnis, wenn wir Erkenntnisprozesse als an Subjekte gebunden verstehen. Für Lehrer und Pädagogen im Feld der Kunst des Performativen gilt es, sich dies immer wieder ins Gedächtnis zu rufen, gerade dann, wenn es darum geht, junge Menschen zu bewerten oder gar zu benoten. Da das Flüchtige das Wesen wie auch die Voraussetzung für Bildungsprozesse in den Performativen Künsten ist, verwundert es kaum, dass es so schwer fällt, ein Curriculum oder eine Didaktik mit eindeutigen Kriterien zu formulieren.

Lernen durch und in Kreativitätsprozessen wird nur möglich, wenn wir uns öffnen für scheinbar Nebensächliches und Zerstreutes, für das, was auf den ersten Blick nicht dazugehören scheint: für die Flüchtigkeit eines jeden Wahrnehmungsmomentes. Es sind jene Kippmomente zwischen Wahrnehmen, Bewusstwerdung und Reflexion, die das Nachdenken über Kunst so spannend machen. Die Suche, der Prozess des Findens, Erkennens, Neuerkennens, Nachsinnens, Nichtverstehens, des Fühlens und der Irritation – das alles wird zum Teil dessen, wie Menschen sich ausdrücken und in der Kunst erfahren. Wir sind gebannt von künstlerischen Arbeiten, die flüchtig sind, so wie wir uns selbst als handelnde Subjekte erkennen. Für Kunst in pädagogischen Feldern geht es immer auch darum, einen Raum zu schaffen, der die Begegnung mit sich selbst in der Kunst ermöglicht.

Für das Selbstverständnis von Theaterlehrern in Schulen und Künstlern in Kontexten von Bildung ist es wichtig, dass Kunsterfahrung nie vollständig in Erklärungen oder Bewertungen aufgehen kann. Das Flüchtige ist eine Notwendigkeit, damit ästhetische Bildung überhaupt stattfindet.

Verweise auf:

- eine künstlerische Position:
John Cage
- andere Begriffe:
Abwesenheit
Ästhetische Bildung
Flow

Zwei performative Übungen

Das Ephemere bedeutet

»1.) (bildungssprachlich) nur kurze Zeit bestehend; flüchtig, rasch vorübergehend [und ohne bleibende Bedeutung²]

2.) (Botanik, Zoologie) (von kurzlebigen Organismen) nur einen Tag lang lebend, bestehend.«³

Zu 1.): Diese Begriffsdefinition selbst könnte zum STARTING POINT für ein Projekt gemacht werden, um die Teilnehmer einer Gruppe dazu aufzufordern, ihren eigenen Alltag auf scheinbare Nebensächlichkeiten hin zu untersuchen, Vorüberziehendes einzufangen und den Details neue Bedeutungen zuzuordnen. Die Recherche kann sich auf die Umgebung, die eigene Lebensrealität beziehen, beispielsweise auf den Schulweg, der sich jeden Morgen gleich und doch immer wieder anders und neu ›aufführt‹. Er könnte auf Alltagsklänge, Bewegungen, Bilder etc. hin untersucht werden.

Zu 2.): Aber auch Lebensrealitäten anderer lebendiger Wesen können erforscht werden: Zum Beispiel kann ein Zoobesuch zum Ausgangspunkt einer Projektentwicklung bestimmt werden. Was unterscheidet die verschiedenen Tiere in ihrer Wahrnehmung von Zeit wohl voneinander? Was sehen sie, wenn sie aus ihren Käfigen schauen? Wie sehen sie wohl uns Menschen, die einen ganzen Tag lang an ihnen vorbeiziehen? Ausgangspunkt wäre hier das Finden fiktiver Geschichten.

² »Ohne bleibende Bedeutung« – das muss für die Kunsterfahrung ausgeklammert werden! Es besteht vielleicht die Möglichkeit, keine bleibende Bedeutung zu hinterlassen. Doch die Intention ist es ja gerade, durch Phänomene der Flüchtigkeit eine andere Form bleibender Bedeutung zu generieren oder zu hinterlassen (vgl. Arbeiten von Tino Sehgal).

³ <http://www.duden.de/rechtschreibung/ephemer> (zuletzt eingesehen am 11.03.2018).

Literatur

CAGE, JOHN: *Silence*. 2. Aufl. Frankfurt am Main 1996.

HERZOGENRATH, WULF (Hg.): *Christina Kubisch. Stromzeichnungen. Electrical Drawings. Arbeiten / Works 1974 – 2008*. Heidelberg 2008.

BRANDSTÄTTER, URSULA: *Grundfragen der Ästhetik. Bild – Musik – Sprache – Körper*. Wien 2008.

LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart 1964.

MEYER-DRAWE, KÄTE: *Diskurse des Lernens*. München 2008.