

Kunst, Performativität und Ereignis. Trilogie 2. Teil

Dieter Mersch

I.

Kunst schließt sich, nach der gewöhnlichen Auffassung, zum Werk. Man sagt, der Künstler, die Künstlerin vollendeten ihre Arbeit im Werk.

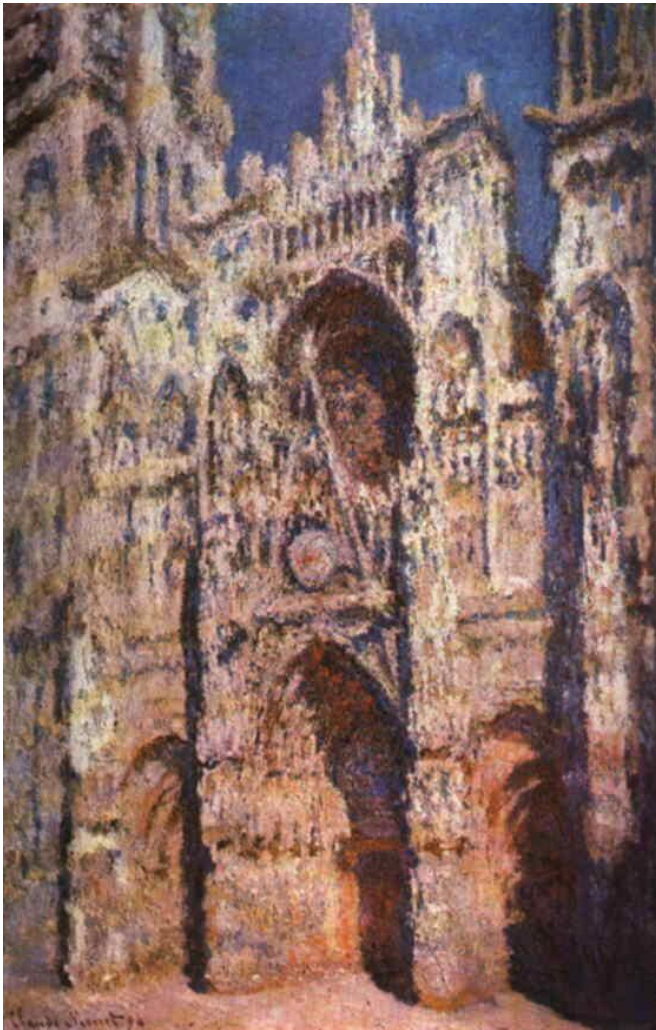


Abb 1.: Claude Monet: Die Kathedrale von Rouen 1892-94.

Noch Martin Heidegger und Theodor W. Adorno sprachen so. Am Beginn des *Ursprungs des Kunstwerks*, Heideggers Beitrag zur Ästhetik, heißt es etwa, dass das Kunstwerk der Tätigkeit des Künstlers entspringt, dass der Künstler aber umgekehrt nur das ist, was er ist, durch das Werk: „Der Künstler ist der Ursprung des Werkes. Das Werk ist der Ursprung des Künstlers“, doch seien beide „durch ein Drittes (...), durch die Kunst“ verbunden,¹ für die, wie es weiter heißt, derselbe Kreisgang gilt. Nach seiner traditionellen Bestimmung aber – das schreibt auch Walter Benjamin in seinem epochalen Text *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit* – ist das Werk ebenso wie die

¹ Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, Stuttgart 1960, S. 7.

Kunst durch seinen „Ewigkeitswert“ bestimmt: Die Kunst sei nur Kunst, wenn sie über den Augenblick und seine zeitliche Kontingenz hinausgehe, wenn sie allgemeingültig und darum überhaupt erst reproduzierbar werde. Zum Kunstwerk jedoch, auch das findet sich bei Benjamin, gehört seine Originalität oder Einmaligkeit, das Versprechen der „Aura“ seiner Singularität, die wiederum den Ursprung dessen ausmacht, was die Relativität des Moments transzendiert und an Kunst überlieferbar ist: „Die Einzigkeit des Kunstwerks ist identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition.“²

Diese Verbindung von Kunst, Originalität und Dauer des Werkes, das ist Benjamins These, zerbricht mit den neuen, reproduktiven Technologien, allem voran mit Photographie und Film; sie zerbricht aber auch an der Kunst der Avantgarden, die ihr Auratisches durch unterschiedliche Strategien zu zertrümmern suchten, vor allem durch die antikünstlerischen Arbeiten des Dadaismus und Surrealismus der 1910er und 20er Jahre. Wo Reste, unverwertbare Dinge, am Straßenrand aufgelesener Müll oder Zufallsprinzipien eingesetzt werden – man denke an die Merzbilder von Kurt Schwitters, etwa sein *Unbild* von 1919 –,



Abb.2: Kurt Schwitters, Das Unbild 1919

oder an Jean Arps, aus den zufällig zu Boden gefallen Schnipseln eines zerrissenen Bildes zusammengefügt *Collage* von 1917,

² Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/M 9. Aufl. 1976, S. 19.



Abb. 3. Jean Arp, Collage 1917

an Tristan Tzaras Gedichte aus durchgeschüttelten und ausgelosten Zeitungsschnipseln bis hin zu Marcel Duchamps *Trois stoppages étalon* 1913/14, entstanden aus dem dreifachen Wurf eines 1 m langen Bindfadens aus genau einem Meter Höhe, dessen gekräuselte Gestalten er sorgfältig fixierte;



Abb. 4: Marcel Duchamp, *Trois stoppages étalon* 1913/14

man denke aber auch an die surrealistischen Verfahren der *écriture automatique*, einer willkürlich aufgezeichneten Schrift als Abdruck des Unbewussten, welche der Imaginationskraft durch die aus der Psychoanalyse entlehnten Assoziationstechnik zu neuer Autonomie verhelfen sollte, Verfahrensweisen, wie sie gleichermaßen Max Ernst oder André Breton verwendeten, um nur zwei der wichtigsten Vertreter des Surrealismus zu nennen. Wo solche, durch den Zufall diktierten ästhetischen Strategien zum Einsatz kamen, wo der Moment, die Willkür, der nichtintentionale Impuls regierten, da lässt sich schwerlich vom bleibenden Wert eines erhabenen Kunstwerks schwärmen, auch wenn weltweit die Museen für moderne Kunst ihre „Aura“ durch ihre Kanonisierung erneut zu restituieren versucht haben. „(V)or einem Bilde von Arp oder einem Gedicht August Stramm“, heißt es entsprechend bei Benjamin, sei es „unmöglich (...), sich wie vor einem Bilde Derains oder einem Gedicht von Rilke Zeit zur Sammlung und Stellungnahme zu lassen“.³

Was ein Kunstwerk ist oder ausmacht, steht seither grundlegend und auf immer neue Weise in Frage, weshalb Adornos *Ästhetische Theorie* mit der oft zitierten Passage anhebt: „Zur Selbstverständnis wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht.“⁴ Ihre absolute Freiheit habe sie, wie Adorno weiter schreibt, bis in ihre „innerste Fiber“ zerrüttet: „Ungewiß, ob Kunst überhaupt noch möglich sei; ob sie, nach ihrer vollkommenen Emanzipation, nicht ihre Voraussetzungen sich abgegraben und verloren habe.“⁵

Man hat sich, besonders in den 1960er Jahren, mit Umberto Ecos Begriff des „offenen Kunstwerks“ beholfen, um solche Arbeiten angemessen zu würdigen – ein Begriff, der unmittelbar zum Schlagwort avancierte und die Bemühungen um ein zeitgemäßes Verständnis der ebenso unzugänglichen wie sperrigen und rebellischen Kunst der Moderne bündeln sollte.⁶ Dabei hatte Eco keine allgemeine Ästhetik im Sinne einer Theorie der neuen Künste vorgelegt, sondern lediglich entlang einiger ausgesuchter Beispiele aus verschiedenen Gattungen und Disziplinen der neueren Kunst argumentiert, um zu zeigen, dass sowohl die zeitgenössischen ästhetischen Produktionen dem Ideal einer radikalen Unbestimmtheit und Unabschließbarkeit durch die Einbeziehung von Zufällen und die Destruktion jedes einheitlichen Sinns folgten, als auch, dass diese Offenheit gleichfalls für die Geste ihrer Erfahrung und Interpretation durch die Rezipierenden zu gelten habe, wobei sich Eco in der Hauptsache auf James Joyce sowie jene Neue Musik bezog, wie sie von Henri Pousseur oder Luciano Berio am *Studio di fonologia musicale* in Mailand praktiziert wurde. Auch hier sei exemplarisch eine kurze Passage aus Ecos *Offenem Kunstwerk* zitiert: „Dieser Wert“, schreibt Eco, „auf den die moderne Kunst bewußt hinarbeitet (...), ist derselbe, den die serielle Musik dadurch zu realisieren sucht, daß sie das Musikhören von den obligatorischen Geleisen der Tonalität wegführt und die Parameter (...) vervielfacht; es ist derselbe, den die informelle Malerei anstrebt, wenn sie nicht mehr nur eine, sondern mehrere Lesarten des Bildes zuläßt; derselbe, den der Roman verwirklichen will, wenn er nicht mehr eine einzige Handlung erzählt, sondern in einem einzigen Buch mehrere Handlungsabläufe darzustellen versucht.“⁷ Überall zielen die Anstrengungen auf Verwandtes: die Aussetzung des Sinns und die Vernichtung des abgeschlossenen, über die Zeit erhabenen Werkes.

Indessen seien die verschiedenen Positionen angeführt, um deutlich zu machen, dass sich zwischen der Wende zum 20. Jahrhundert und den 1960er Jahren in der Kunst und der Ästhetik als ihrer Theorie zwei parallele Bewegungen auffinden lassen: nämlich *einmal* die rückhaltlose *Destruktion der*

³ Ebenda, S. 43.

⁴ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M 1973, S. 9.

⁵ Ebenda, S. 10.

⁶ Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/M 5. Aufl. 1990.

⁷ Ebenda, S. 88.

klassischen Werkstruktur, die die Kunst zu anderen Formen des Ausdrucks und der Komposition drängt, sowie zum zweiten die Verabschiedung jeden Glaubens, dass die *Kunst im Genuss einer ehernen Schönheit*, in der wiederholten *Betrachtung und Meditation* aufgehe, sondern dass zu ihr der Kommentar und die Interpretation gehöre, die bewusst den Pluralismus, die Mehrdeutigkeit und Ambiguität jeder Kunsterfahrung ausschöpft. Kunst ist nicht *eines*, nichts fest Bestimmtes, das einer ultimative Auslegung gehorcht, sondern etwas zutiefst Verstörendes, Nicht-Identisches und Offenes.

II.

Zwei Schlüsselfiguren werden für die nachfolgende Zeit, die Periode nach der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs, d.h. zwischen den 1950ern und 70er Jahren leitend und das Verständnis der Künste grundlegend transformieren: der schon erwähnte Marcel Duchamp und der Komponist John Cage, Duchamp vor allem deshalb, weil er früh Paris verließ und nach New York zog und dort für die gesamte jüngere Künstlergeneration sowie für das, was später die ‚New York School‘ genannt wurde, als Mittler fungierte, Cage als zentrale Figur dieser neuen amerikanischen Schule. Was dabei, auf dem Boden der ‚neuen Welt‘, herauskam, war ein *pragmatistisch gewendeter Dadaismus*. Man kann deshalb sagen, dass der Dadaismus für die Nachkriegskunst im Grunde wichtiger wurde als der Surrealismus, weil er sowohl auf Cage, der mit Duchamp eng befreundet war, als auch auf die nachfolgenden Rebellen der New York School, besonders der *Happening- & Fluxus-Bewegung*, einen entscheidenden Einfluss nahm. Die große Zäsur der Kunst, das Zentrum jener ungeheuren Transformation, die die Avantgarden nach 1945 fast überall auf der Welt erlebten, aber bildete John Cage. Seine, rein auf Zufallsparametern aufgebaute Kompositionsweise, die er auf Poetik und Malerei ausweitete,



Abb 5: John Cage, Variations No. 8, 1992

spaltete buchstäblich die Ästhetik der Epoche in eine prä-cagesche und post-cagesche Ära. Seither ist Kunst etwas anderes als sie je war. Vor allem vollendete Cage die sich ankündigende Auflösung der

Werkästhetik und leitete ihren Übergang in das ein, was sich als *performative Ereignisästhetik* bezeichnen lässt.⁸

Dazu sei für einen Augenblick bei Cage länger verweilt, nicht nur um seine Bedeutung herauszustellen, sondern auch, weil seine Figur philosophisch außerordentlich interessant ist und sich seine ganze Kunstposition – noch vor der dekonstruktiven Arbeit in der Philosophie seit der sogenannten Postmoderne in den 1970er und 80er Jahre – als rückhaltlose Destruktion aller metaphysischen Restbestände der europäischen Ästhetik auffassen lässt. Damit ist insbesondere die klassische Bestimmung von Kunst aus der *Concetto*, der Idee, der Formung eines Materials bzw. der Originalität des Entwurfs und seiner Werkhaftigkeit mit Bezug auf eine feststehende, auch juristisch verankerte Autorschaft gemeint. Alle folgenden Kunstbewegungen – Fluxus, die Aktionskunst, die verschiedenen Spielarten der Performance-Art – lassen sich nur aus dieser Destruktion verstehen.

Scheinbar machte dabei Cage etwas durch und durch Skandalöses oder Ungeheuerliches, denn er entzog der Kunst nicht nur ihre Autorschaft, indem er ihr Werden dem Würfelspiel des Zufalls überließ, sondern auch jede Inspiration und jeden Sinn dementierte. Ohne zu bewerten oder auch nur eine Entscheidung zu treffen, ließ er stattdessen das Material sich gleichsam selbst entfalten. Grundlage seiner kompositorischen Prozeduren bildete dabei bekanntlich das über 5000 Jahre alte chinesische Orakelbuch *I Ging*, das aus der Auslosung von sechs durchgehenden oder gebrochenen Linien bestand, die zu Hexagrammen zusammengefügt $2^6 = 64$ Grundfiguren bilden,

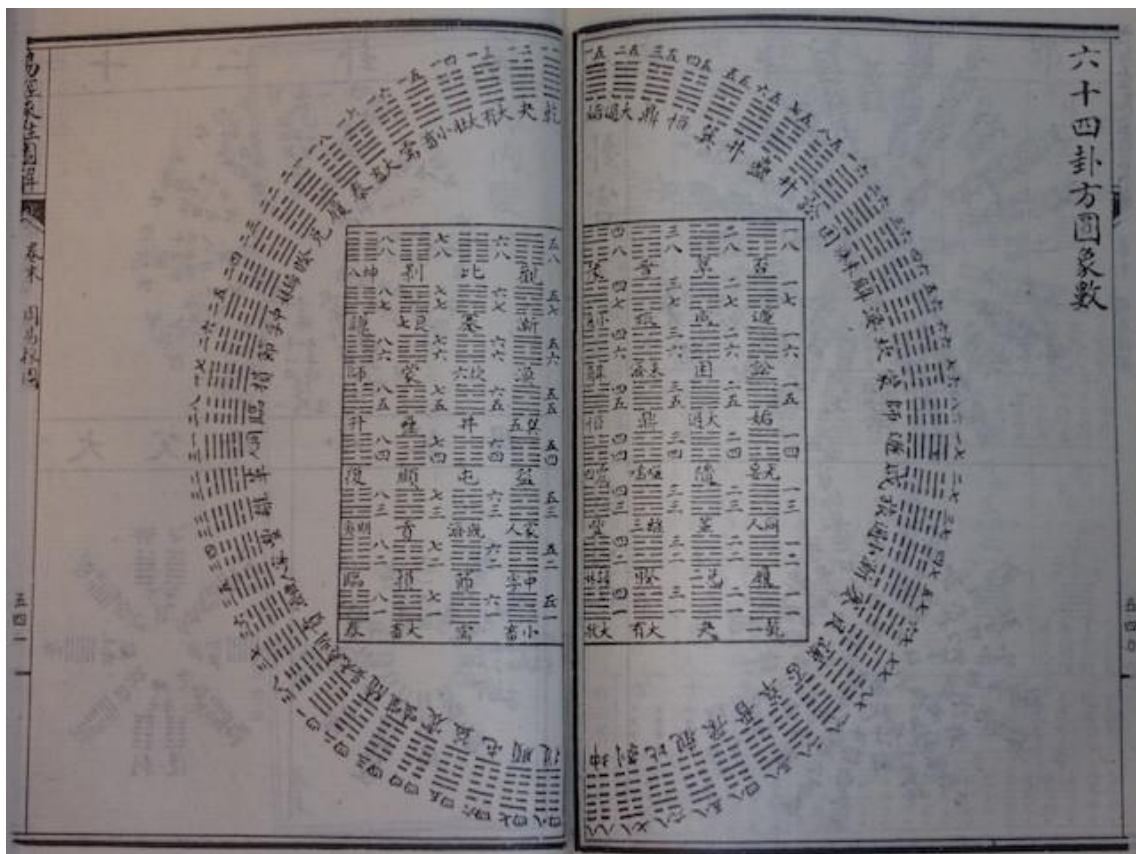


Abb. 6: Kreis der 64 Hexagramme aus dem *I Ging*: Buch der Wandlungen.

deren jede auf eine kommende ‚Wandlung‘ verweist – *I Ging* lautet übersetzt „Buch der Wandlungen“ –, welche wiederum für das Auslesen der Zukunft von Bedeutung ist. Cage nutzte

⁸ Vgl. hierzu meine Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen: Dieter Mersch, Ereignis und Aura, Frankfurt/M 2002.

dieses Schema jenseits allen Symbolismus, indem er die einzelnen Linien und Hexagramme musikalischen Parametern zuordnete, um sie, streng nach ihrem zufälligen Wurf, sich minutiös entwickeln zu lassen, wobei der erste Wurf der Bestimmung des Zeitmaßes, der Länge des Stücks galt, und die weiteren Würfe die jeweiligen Tonhöhen oder Klängen sowie ihrer Dynamik und die Pausen oder ‚Stillen‘ zwischen ihnen auslösten.

Soweit das Konzept. Man kann zu Recht fragen, warum dies relevant sein soll und welcher Gewinn sich für die Kunst daraus ergebe. Ich möchte, flankiert durch weitere Beispiele, darauf vier Antworten geben:

(i) *Erstens* wäre es ganz verfehlt, sich ein solches Stück mit Bedacht anzuhören und seinen Gehalt entschlüsseln zu wollen, vielmehr ist das Ergebnis im wörtlichen Sinne kontingent. Aber die Lehre, die sich ziehen lässt, besteht in der *Verwandlung des Hörens* selbst – nicht als ein interpretierendes Hören, sondern als ein Lassen, eine Passivität, die jeden Ton, jeden Klang, jede Stille als das nimmt, was sie sind: einzigartig. Worum es Cage also in erster Linie geht, ist ein Umsturz des Willens gleichermaßen zum Kompositorischen als auch der Wahrnehmung, die nicht länger fokussierend verlaufen, sondern sich rückhaltlos für alles aufschließen, was sich ereignet. Das macht, wie an einem Wendepunkt, Cages vielleicht bekanntestes Stück, das kaum ein Stück zu nennen ist, exemplarisch deutlich: das *Tacet 4'33"* von eben genau dieser Länge,

4'33"
for any instrument or combination of instruments

John Cage

I

The image shows the first page of the musical score for John Cage's '4'33" for any instrument or combination of instruments. It features four staves of music, each starting with a treble clef and a 4/4 time signature. Above the first staff, there is a tempo marking '60 ♩ = \longleftrightarrow' and a double-headed arrow. The score is divided into three sections by vertical bar lines. The first section ends at measure 16, the second at measure 32, and the third at measure 48. The page number '16' is visible at the end of the second section, and '.32' is visible at the end of the third section.

Abb. 7: John Cage, Partitur von *4'33"*, 1952, erstes Blatt.

bei seiner Aufführung unterbrochen durch die Zelebration eines dreimaligen Beginns mit dem Heben und Senken des Klavierdeckels durch den ‚Interpreten‘ (der *expressis verbis* nichts interpretiert), ohne dabei irgendeinen Ton erklingen zu lassen. Die Dreimaligkeit der Aktion gemahnt an einen Ritus. Man sagt, bei der Aufführung habe sich nach der Überraschung des ersten Teils im zweiten ein ungläubiges Murmeln erhoben, während der dritte Teil erfüllt war vom Rauschen des Regens auf der Konzerthalle.



Abb 8: Aufführung von Cages 4'33'', ‚gespielt‘ von William Marx. Filmed at McCallum Theatre, Palm Desert, CA 1952.

Notwendig ist vor allem die Konversion der Aufmerksamkeit – weg von dem, was erklingen soll, zu den Geräuschen der Umgebung und ihrem unwillkürlich Kompositorischen. „Happy New Ears“ – das war der Abschiedsgruß John Cages an seine Studierenden am Ende jedes Semesters. So zwingt 4'33' zu einer Reevaluierung von allem, was wir unter Musik, Hören, Aufführung und Partitur zu verstehen haben.

(ii) *Zweitens* macht gerade das *Tacet 4'33''* deutlich, dass Cages Musikverständnis nicht von der binären antiken, mittelalterlichen und klassischen Musikauffassung Europas ausgeht, die stets den *Klang* privilegierte, um zwischen verschiedenen Tönen und deren Rhythmen sowie dem bloßen Geräusch als Nicht-Klang, als Chaos zu differenzieren. Stattdessen unterschied Cage *drei* Größen: nämlich *einmal* Stille und Geräusch, zum *zweiten* Geräusch und Klang, sowie zum *dritten* die Differenz zwischen den Klängen oder Tönen untereinander. Kurz: Cage beginnt mit der Stille, dem Nichts oder der Nichtsheit – denn dann wird alles, was erklingt, zum einmaligen und nichtwiederholbaren Ereignis. Vom Nichts her denken oder komponieren heißt nicht, nicht zu denken oder eine kompositorische Leere zu hinterlassen, sondern jeden Augenblick des Werdens zu genießen – gleichwie der Vorrang der Stille nicht in Schweigen mündet, sondern die Aufmerksamkeit auf den Punkt des *Auftauchens* eines Klangs oder Geräuschs bzw. eines Lautes als Klangereignis lenkt. Die Betonung der Stille deutet so auf das jeweils ‚Aufgehende‘ oder ‚Hervorgehende‘, auf den ‚Grund‘ und die ‚Herkunft‘ der Lauterfahrung – also auf dasjenige, was das Hören allererst öffnet und das Ohr verschiedene Klänge unterscheiden lässt; man könnte sagen: das Differierende oder Klaffende einer jeden Differenz, das, was überhaupt in eine Differenz bringt, was wiederum der Begründer der philosophischen Dekonstruktion, Jacques Derrida, mit dem Kunstwort ‚*différance*‘ belegte, das selbst noch innerhalb des französischen Wortes *différence* – für Differenz – durch den unhörbaren Austausch von e und a, also einem scheinbaren orthographischen Fehler, eine Differenz einzieht und damit weder ein Wort noch ein Ausdruck oder ein Begriff ist, sondern nichts anderes als

die Lücke, den Riss selbst oder die Negativität einer Leere ausdrückt. Aus ihr gehen allererst alle Unterschiede hervor. Gewöhnlich geben wir der Anwesenheit den Vorzug, dem, was ‚da‘ ist, wie wir auch in der Kunst als das gewahren, was jeweils gezeigt oder hörbar gemacht wird, was eine Komposition zur Erscheinung bringt, was sozusagen den Vordergrund, das jeweils Sichtbare oder Hörbare wie ebenso die Relationen zwischen ihnen, die gestalteten Strukturen bildet – etwa in Bezug auf die Musik die tonalen oder atonalen Strukturen, die Ordnung der Tonreihen und ihre Muster, wie sie von Johan Sebastian Bach bis Arnold Schönberg benutzt wurden. Entsprechend heißt es, 20 Jahre früher als Derrida, in einem Text Cages über Eric Satie zu Schönbergs Zwölftontechnik: „Curiously enough, the twelve-tone system has no zero in it. (...) There is not enough of nothing in it.“⁹ Das bedeutet: Es gibt nicht genug ‚Entspringen‘ in den Tonreihen, nicht genug ‚Zu-Fall‘, weil die Reihen nur die Töne und ihre Verbindung zueinander betreffen, nicht deren Zeitlichkeit im Sinne der Ereignishaftigkeit ihres Auftauchens selbst.

(iii) *Drittens* impliziert dieser Übergang vom Vorrang der Klänge zum Vorrang der Stille – oder philosophisch ausgedrückt – dem Vorrang des Seins zum Vorrang des phänomenologischen Nichts, wie er im Übrigen auch für die gesamte asiatische Philosophie charakteristisch ist, einen rigorosen Bruch mit all dem, was sich als die Ordnung und Ontologie des nicht nur ästhetischen Werkes, sondern auch aller anderen Ökonomien fassen lässt. Cage hat dies auf seine bemerkenswert einfache Weise in seinem frühen Text *History of Experimental Music in the United States* erläutert, indem er direkt auf den Unterschied zwischen der künstlerischen und wissenschaftlichen Experimentalität zusteuerte: „What is the nature of an experimental action? It is simply an action the outcome of which is not foreseen.“¹⁰ Nun kann man sagen, dass auch beim wissenschaftlichen Experiment die Ergebnisse unvorhersagbar bleiben – aber das, was hier mit „unforeseen“ gemeint ist, bedeutet etwas anders als „unpredictability“, anders auch als das, was sich in einem strikten Sinne antizipieren oder hypothetisch voraussehen lässt. Denn Cage fährt im selben Text fort: „It is therefore very useful if one has decided that sounds are to come into their own, rather than being exploited to express sentiments or ideas of order.“ Es geht mithin um diese Entsemantisierung der Klänge, darum, sie *sich selbst sein zu lassen*, um ihre unmittelbare Singularität, denn in einem weiteren Text über *Indeterminacy* aus der gleichen Periode Frühzeit ergänzt er: „Being unforeseen, this action is not concerned with its excuse (...). A performance of a composition which is indeterminate of its performance is necessarily unique. It cannot be repeated. When performed for a second time, the outcome is other than it was.“¹¹ Wissenschaftliche Experimente stehen immer im Zusammenhang mit Fragestellungen, auf die sie eine Antwort zu geben versuchen, und zwar auf der Basis ihrer Wiederholbarkeit, d.h. sie besitzen einen explizit *exoterischen* Zeichencharakter und sind zielgerichtet: Sie erfüllen, anders ausgedrückt, eine öffentliche Aufgabe. „What comes into its own“, ohne Bezug auf ein anderes, ist im Gegensatz dazu ein Ereignis. Seine Exposition bedarf anderer als systematischer Verfahren, weshalb Cage hinzufügt: „Among those actions the outcomes of which are not foreseen, actions resulting from chance operations are useful.“ ‘Chance‘ ist allerdings hier im radikalen Sinne zu verstehen: Als ‘Zufall‘ im Sinne der griechischen *tychē* und ihres *kairos*, nicht als *automaton*, als methodisch herstellbarer Zufall etwa durch Algorithmen der Mathematik. *Solche radikalen Zufälle sind Ereignisse*. Sie sind unbestimmt und unbestimmbar wie ebenso unverfügbar und unberechenbar, mithin auch jenseits aller Intentionalität und Wahrscheinlichkeit. Deswegen entspricht ihnen allein der *unmethodische Augenblick einer Unverfügbarkeit und Hinnahme*.

(iv) Als *viertes Moment* sei eine Bemerkung angefügt, die die außerordentliche philosophische Brisanz der Operation Cages markieren soll. Denn wir haben nicht nur die Differenz von Sein und

⁹ John Cage, *Silence*, London 1972, S. 79.

¹⁰ Ebenda, S. 69.

¹¹ Ebenda, S. 39.

Nichts und die Konversion der Primordialität des Ontologischen zum Nichts als Anfang, sondern zugleich auch zwei verschiedene Zufallsbegriffe, die nicht miteinander verwechselt werden dürfen. Ich habe sie mit Verweis aufs Altgriechische als *tychē* und *kairos* einerseits sowie als *automaton* und, wie man hinzusetzen könnte, *manteuma* oder Vorhersage andererseits zu kennzeichnen versucht. Beide Zufallsbegriffe lassen sich im Deutschen durch einen einfachen Bindestrich unterscheiden: ‚Zu-Fall‘, als dasjenige, was uns jeweils ‚zu-fällt‘, was auf uns zukommt, mit dem wir uns also konfrontiert sehen, ohne mit ihm gerechnet zu haben, und den es gilt, anzunehmen, sowie dem Zufall im Sinne des Kontingenten, das gleichsam in unseren Praktiken als Restrisiko des Unbeherrschbaren stets mitschwingt. Appliziert man beide Zufallsarten aufs Spiel, das bekanntlich immer den Zufall zu bewältigen sucht – das ist das allgemeine Kennzeichen jedes Spiels, um das Zufallsmoment ebenso hervorzubringen wie zu domestizieren – muss man gleichermaßen zwei Arten von Regeln unterscheiden, die ich in Ermangelung besserer Worte *negative* und *positive* Regeln nenne. Positive Regeln sind Produktionsregeln. D.h. sie *erzeugen* ein Spiel, sie sorgen für dessen Fortlauf. Wir generieren auf ihrer Grundlage sämtliche spielerische Operationen, machen das, was Spiele an Gelingens- und Verfehlungsmomenten bereithalten, regierbar. Die negativen Regeln beruhen hingegen einzig darauf, dass ein Spielraum eröffnet wird, eine Rahmung gesetzt, gewissermaßen das, was Johan Huizinga in seiner Untersuchung *Homo Ludens* als das Ziehen eines magischen Kreises apostrophiert hat. Ihnen entspricht Cages Kompositionsverfahren, wenn er zunächst lediglich einen Zeitrahmen auswürfelt, um alles, was in diesem Rahmen geschieht oder geschehen wird, unterschiedslos zuzulassen. Genau darauf kommt es an: Nichts wird ausgeschlossen, nichts einer Wahl unterworfen, nichts bewertet. *Erst dann gibt es Ereignisse*; sie bedeuten die Einzigartigkeit jedes einzelnen Phänomens, gleich, um was es sich handelt: „Each moment is absolute, alive and significant“, heißt es in Cages *Lecture of Nothing*: „Blackbirds rise from a field making sound delicious beyond compare.“¹²

III.

Worum es also in der revolutionären Ästhetik Cages geht, ist die Verwandlung von Wahrnehmung und Bezugnahme, d.h. die grundlegende Transformation unseres Verhältnisses zur Welt und ihrer Phänomene, mit einem Wort: um die Einübung einer anderen Haltung, eines anderen *ästhetischen Ethos*. Diese Einübung verwandelt im gleichen Maße die Möglichkeit wie den Sinn von Kunst. Nach Cage ist gewissermaßen alles Mögliche möglich geworden, hat sich das, was Kunst ist und ausmacht, neu konstelliert. Eine dieser Konstellationen, unter vielen anderen, aber als direkte Filiation unter Cages Einfluss, ausgetragen von seinen Schülern, ist sowohl die *Happening*- als auch die *Fluxus*-Kunst der frühen 1960 und vor allem 70er Jahre.

Zweierlei erscheint vielleicht für sie charakteristisch: *Einmal*, dass sie die angestammten Orte der Kunst, das Museum, den Salon sowie die Galerie oder die Konzerthallen verlässt und die Unorte der Stadt, die *Offspaces* wie alte Lagerhallen, Hinterhöfe oder auch die offene Straße aufsucht, sowie *zweitens* ihre sogenannte ‚performative Wende‘, also den Übergang zur direkten Aktion, den Prozess, das Ephemere des Augenblicks einer Faszination, der nichts Bleibendes hinterlässt außer Requisiten, Restbestände, Müll oder die stets subjektiv gefärbten Berichte von Beteiligten. So begründete Alan Kaprow das *Happening* – wörtlich das Geschehnis, das Ereignis – aus der direkten Begegnung mit Cage in dessen Kunstklasse an der *New School* in New York, ebenso wie Dick Higgins und La Monte Young, ebenfalls Schüler von Cage, zusammen mit George Maciunas das Labor *Fluxus* betrieben: Eine von Maciunas ins Leben gerufene, lose miteinander verbundene Künstlergruppe, die Kunst als Experimentalstätte für flüchtige Vorgänge verstand, für die vor allem eines charakteristisch sein

¹² Ebenda, S. 113.

sollte: ihre – wie der lateinische Ausdruck *fluxus* von *fluere*, ‚fließen‘ besagt – Vergänglichkeit, ihr permanenter Fluss.

Dabei soll es im Folgenden weniger um die Herausarbeitung des Unterschieds beider – besonders der offensichtliche partizipatorische und ethische Ernst des *Happenings* im Gegensatz zum spezifischen ‚Witz‘ von *Fluxus* –, als vielmehr um ihre Gemeinsamkeit gehen. Sie ist in dem zu suchen, was zunächst mit dem noch sperrigen Begriff der ‚Performativität‘ zu bezeichnen ist. Beide kommen sie einem Aufstand in der Kunst *mit* Kunst *gegen* Kunst gleich, indem nicht länger Werke zählen, sondern Praktiken, seien sie ästhetischer, politischer oder sozialer Art. Der Aufstand betrifft dabei alle Künste, sowohl die sogenannten *visual arts* als auch Musik, das Theater oder Tanz, ja es geht im Besonderen um eine Auflösung der Grenzen zwischen den Genres, um ihre rigorose Dekomposition bis hin zu dem, was Adorno in einem späten Aufsatz die „Verfransung der Künste“ nannte.¹³ Sie erlaubt nicht länger, zwischen ihnen zu unterscheiden. Dabei ist der wesentliche Impulsgeber von *Fluxus* die Neue Musik, für die immer schon der Prozess der Aufführung maßgeblicher war als die Partitur, weshalb es nicht wundert, dass viele Fluxus-Künstler wie Dick Higgins, La Monte Young, aber auch Nam June Paik, Yoko Ono oder Charlotte Moormann und andere aus der Musik kamen.

Gleichwohl erscheint die Situation in den 1960er Jahren verwirrend, weil wir es mit der Gleichzeitigkeit ganz unterschiedlicher Strömungen zu tun haben, *einmal* nämlich den Neo-Avantgarden unter Fortsetzung der Abstraktion bis zum *Informel* oder zur Objekt- und Installationskunst und der Environmental Art, die selbst schon zum Performativen tendierten, *zweitens* durch die aufkommende Pop-Art mit ihrer Zeit-, Kultur- und Konsumkritik, die besonders mit Andy Warhols Aktionen nicht minder performativer Art war, bis hin *drittens* zu den ‚eigentlichen‘ Aktionskünsten wie dem *Situationismus* in Frankreich, dem *Wiener Aktionismus* mit seiner ungeschminkt politischen Interventionalismus, sowie der amerikanischen *Event-*, *Happening-* und *Fluxus*-Bewegung mit ihrer konsequenten Kollektivierung der Künste und der Durchführung eigener ‚Concerts‘ und der Etablierung eigener Publikations- und Distributionsorganen bis hin zur Entwicklung eines eigenem Designs, bis hin schließlich *viertens* vor allem zur feministischen Performance-Art der 1970er und 80er Jahre, die ausschließlich mit dem eigenen Körper als Material und Medium arbeitete. Keine internationale Künstlerin, kein internationaler Künstler konnte sich der Sogkraft und Wucht dieser Transformation entziehen – man denke, um nur einige Beispiele zu nennen, an Robert Rauschenberg, der zusammen mit Cage am legendären Black Mountain College studiert hatte, oder an Konzeptkünstler wie George Brecht oder SoLeWitt, an die Performance von Marina Abramovic und natürlich an Joseph Beuys, das große europäische Pendant zu Cage.

Zeitweilig fühlte sich Beuys sogar der *Fluxus*-Bewegung zugehörig, veranstaltete das *Festum Fluxorum Fluxus* 1963 in Düsseldorf mit sowie zwei Jahre später das *24 Stunden Happening* in Wuppertal, an dem sich auch Nam June Paik oder Tomas Schmit beteiligten. Vor allem aber provozierte Beuys mit Aussagen wie „Gott und die Welt“ sei die Kunst und „jeder“ ein Künstler. Das will sagen: Kunst duldet weder eine Grenze noch eine Ausnahme, sie geht vielmehr derart radikal in Leben und Alltag über, dass alles, was wir tun oder lassen, jede Geste oder Handlung zur Kunst werden *kann*, wenn wir ihnen nur in unserer Haltung und Ausführung so präzise, konzentriert und konsequent wie möglich entsprechen. Haltung aber ist griechisch *ethos*: Die Kunst tritt hier zugleich vom Ästhetischen zum Ethischen über. Deswegen heißt es gleichzeitig bei Beuys, sozusagen kontrapunktisch zu den beiden zitierten Sätzen – und als Reaktion auf seinen Herauswurf aus der Düsseldorfer Akademie 1972 –, in einer Postkartenaktion: „Hiermit trete ich aus der Kunst aus“: Ein Austritt, der auf diese Weise sofort wieder zu einer Kunstaktion wurde, d.h. als Austritt aus einer

¹³ Theodor W. Adorno, Die Kunst und die Künste, in: ders., Ohne Leitbild. Parva Aesthetica, Frankfurt/M 1970, S. 168-192, hier: S. 169.

bestimmten Kunstauffassung und Eintritt in eine ganz andere als praktisches Ethos – in der Abbildung allerdings gerahmt und somit entwertet zum Bild.

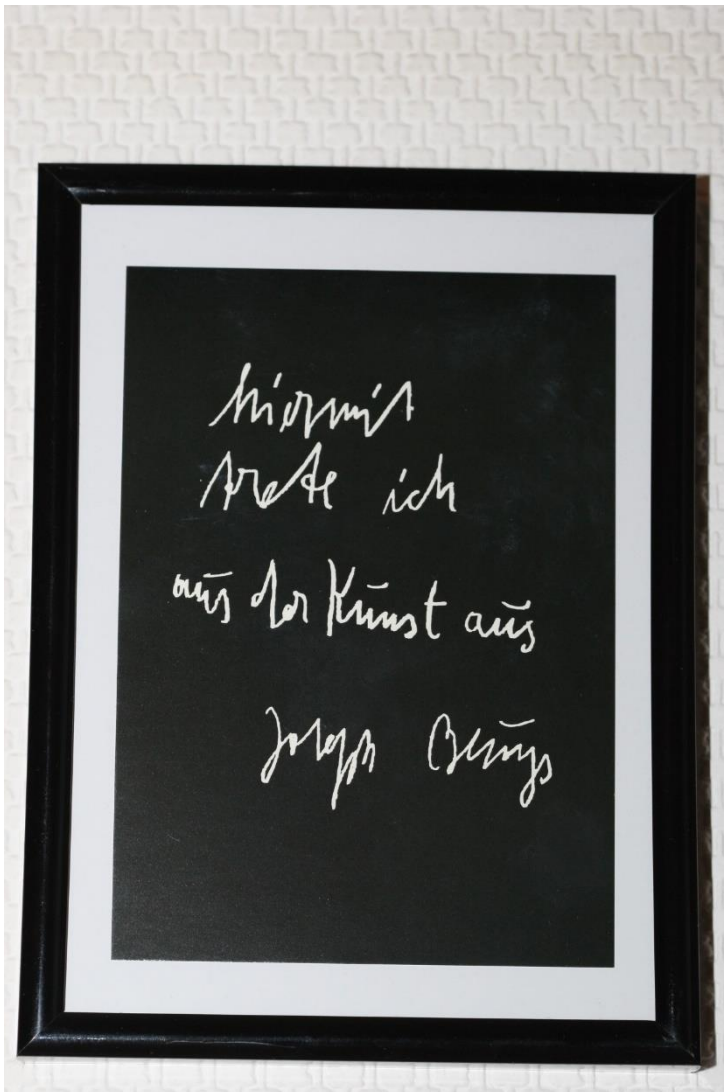


Abb. 9: Joseph Beuys: *hiermit trete ich aus der Kunst aus*, 1972.

Ich erwähne all dies in gedrängten Stichworten, um zumindest ansatzweise ein Bild der Zeit zu zeichnen, die im Metier der Kunst das vorwegnahm, was als ‚großen Aufbruch‘ und Kulturrevolution der späten 1960er und beginnenden 70er Jahre in die politische Geschichte der westlichen Welt eingehen sollte und für die ich keine bessere Beschreibung finden kann als jene Worte, die der Philosoph Ernst Bloch wählte, als er in seiner *Geschichte der Philosophie* auf die Renaissance als „Zeitenwende“ zu sprechen kam: „Unser Stoff ist ein Morgen, wie die Weltgeschichte ihn noch selten gesehen hat (...). Das war nicht einfach Wiedergeburt (...), sondern es war eine Neugeburt von etwas, was noch nie in des Menschen Sinn gekommen war, ein Durchbruch von Gestalten, wie sie noch nie auf der Erde gesehen worden waren. (...) Der Baumeister Alberti“ – und man kann hier analog die Namen der damaligen künstlerischen Akteure einsetzen – „drückt das Gefühl seiner Zeit (...) vielsagend aus: ‚Für die Tätigkeit ist der Mensch geschaffen‘.“ Es ist ein Gefühl des „Frühlings“, der „Jugendlichkeit“, so Bloch weiter, von dem man ebenso wie Ulrich von Hutten ausrufen kann: „(D)ie Geister platzen aufeinander, es ist eine Lust zu leben.“¹⁴

¹⁴ Ernst Bloch, *Philosophie der Renaissance*, Leipziger Vorlesungen zur Geschichte der Philosophie, Bd. 2, Frankfurt/M 1985, S. 125-245, hier: S. 125.

Was daher fortan Kunst heißt, versteht sich anders als vom Werk her, versteht sich als zeitlich bemessenen Akt, als performativen Prozess, als Intervention und Ereignis, die sich jedem Ausdruck, jeder Repräsentation oder symbolischen Bedeutung widersetzen. Ihr gemeinsamer Nenner ist die Anti-Vietnam-Bewegung, Black Power, die Womens Liberation Movement, Gay Pride und ähnliches, also im buchstäblichen Sinne die Praxis des Umsturzes, die das „System“ und seine Konventionen hinwegfegen sollte, wie ebenfalls das, was zur historischen Kunst zu gehören schien: ihr Zeugnis, ihre Dauer der Aufbewahrung, ihr Schönheitsversprechen, ihr kontemplativer Gehalt, ihre Festlegung auf einen Schöpfer. Konsequenterweise verwandelte sie das Politische ins Poetische, wobei die System- und Institutionenkritik, der erklärte Angriff auf den exklusiven Elitismus der High-Art und die Arroganz ihrer Vertreter die entscheidenden Angriffspunkte bildeten, denen sie mit Strategien bewusster *De-Ästhetisierung* und Resistenz gegen jegliche Art von Akademisierung der Avantgarden wie der Kunst überhaupt beizukommen suchten.

Exemplarisch steht dafür im Besonderen die *Fluxus-Kunst* als gleichsam neo-dadaistische Aktionsbewegung. George Maciunas, ihr Gründer, gibt dafür die folgende lexikalische Erklärung. Fluxus bedeute, schreibt er:

- „To purge“, d.h. abfließen, reinigen
- „a flowing stream“, ein Fließen und Strömen (...),“ sowie
- „any substance or mixture (...) used to promote fusion (...)“,

oder, vollständig, seinem *Fluxus-Manifest* von 1963:



Abb. 10: George Maciunas: *Manifesto* 1963.

„Purge the world of bourgeois sickness, ‚intellectual‘, professional & commercialized culture, PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art – PURGE the world of AMERICANISM (...)“ (oder in einer anderen Version: “PURGE the world of EUROPEANISM”).

“PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART.

Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.“¹⁵

Die spezifische Emphase von *Fluxus* besteht also nicht nur in der Verflüssigung des Werkes, sondern in der buchstäblichen ‚Auflösung‘ einer ganzen Kultur, denn das Nomen ‚the purge‘ bezeichnet auch das Abflussrohr der Kanalisation, die Kloake, aus dem allerlei Müll, Unrat und Schmutz hinweggespült wird. Darum versteht sich der Aktionismus von Fluxus vor allem als aggressives Verfahren der ‚Ausmistung‘ oder – wie es zuvor schon der Dadaismus formuliert hatte – des „Schlussmachens mit allem“, wie eine Aktion Nam June Paiks auf dem sogenannten *Contre Festival* von 1960 im Atelier der Künstlerin Mary Bauermeister deutlich machte, das dem 34. Weltmusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik entgegengesetzt war: Unter Klängen von Beethovens 9. Sinfonie, dem Knattern eines Motorrades, Geheul, Sirenen und Kriegslärm Vietnams warf er ein Klavier um und stürzte auf den ebenfalls anwesenden John Cage zu, um ihm den Kopf zu waschen und zu dessen vollkommener Verblüffung nach kölnischer karnevalesker Art seinen Schlips zu entmannen – beides wörtlich zu nehmende Metaphern –, bis Paik zuletzt an einer Fensterscheibe seine Hand blutig schlug, wegrannte und von einer Telefonzelle von außerhalb dem total schockierten Publikum den Bescheid erteilte: „The show is over“.¹⁶ Was vorbei ist, ist in erster Linie die Show des bürgerlichen Kunst-Theaters. Keineswegs reicht also die Dekonstruktion musikalischer oder ästhetischer Metaphysiken aus, wie sie die Neue Musik der 1950er Jahre mit Karlheinz Stockhausen oder Pierre Boulez zelebrierte und für die auch Cage stand, solange daraus keine politische Aktion erwuchs. Kunst ist nur Kunst, wenn sie bereit ist, dem Leben, und d.h. der Praxis und Politik einer konkreten Weltveränderung zu dienen.

IV.

Erweisen sich allerdings alle diese Attribute als negativistisch oder kultur- und gesellschaftskritisch, stellt sich umgekehrt die Frage nach ihrer ästhetischen Produktivität, d.h. des besonderen Beitrags von *Fluxus* sowie den anderen Aktionskünsten inklusive der späteren Performance-Art zur *Ästhetik*. Damit komme ich zum letzten Teil meiner Überlegungen, um ihn am Ende mit einer kurzen Nachbemerkung abzuschließen. Denn die Frage stellt sich ja, warum – anstatt überhaupt künstlerisch tätig zu sein – der politische Aktionismus nicht ausreichen würde, warum als Kunst nicht generell in Politik zu überführen und ihre Autonomie und Zwecklosigkeit erneut dem Reich der Zwecke – hier dem Zweck praktischer Weltveränderung zu überantworten. Die Beantwortung der Frage erfordert m.E. eine Reihe von weiterführenden Überlegungen sowie einen Umweg über die Erörterung der Bedeutung und Brisanz des Performativitätsbegriffs. Denn – wir erinnern uns –, wenn es bei Cage in Bezug auf die Konvertierung der Wahrnehmung und unserer gesamten Stellung zur Welt im Sinne eines Übergangs von der Intentionalität zur Nichtintentionalität oder der Aktivität zur Passivität heißt: „Among those actions the outcomes of which are not foreseen, actions resulting from chance operations are useful“, dann bezeichnet die Einbeziehung des Zufalls *einen möglichen Weg der Entmächtigung, eine Art der Dekontrollierung* unter vielen anderen Möglichkeiten.

¹⁵ Vgl. auch: Katalog *Happening & Fluxus*, Kölnischer Kunstverein 1970, o.S.

¹⁶ Vgl. ebenda.

Bezeichnenderweise sind die Fluxus-Künstler über Cage hinausgegangen und haben weniger den Zufall gefeiert, als die Aktion selbst und ihre Performativität, die sie in den Mittelpunkt stellten, etwa wenn wiederum Nam June Paik auf dem Fluxus-Festival in Wiesbaden 1962 mit einer Mischung aus despektierlicher Verfremdung und Meditation versuchte, mit seiner Krawatte – diesem emblematischen Kleidungsstück bürgerlicher Konvention – statt mit einem Pinsel zu malen.

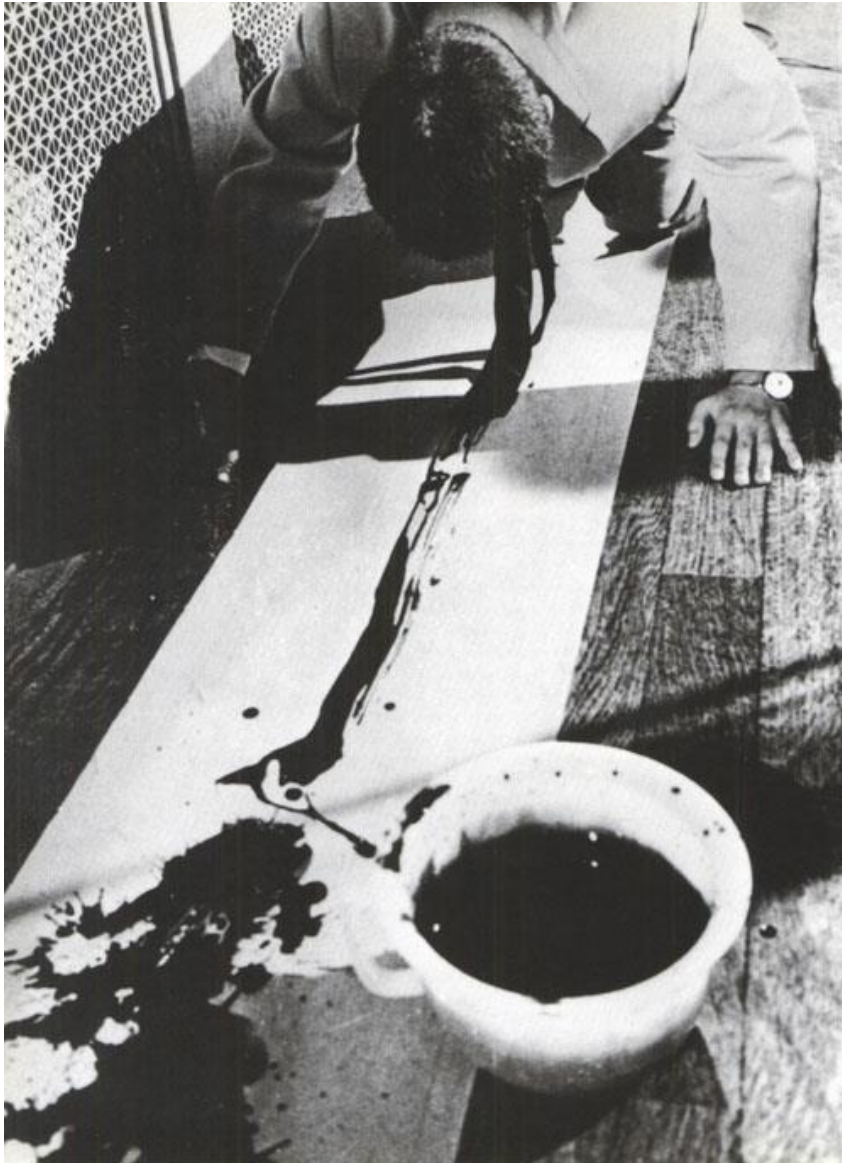


Abb. 11: Nam June Paik: *Zen for Head*, 1962

Tatsächlich bekommen wir es hier mit etwas anderem als der Kunst des Zufalls und seiner Ereignung zu tun, etwas, was in Bezug auf die Wende vom Werk zum Ereignis eine neue und weitere Seite aufschlägt: das *Moment der Performanz*. Das Performative schließt den Zufall nicht aus, vielmehr setzt es den Akzent auf etwas anderes. Aber was bedeutet in diesem Zusammenhang ‚Performativität‘; was ist mit dem Begriff des Performativen gemeint, inwieweit ist er ästhetisch relevant und wie verhalten sich Zufall, Performanz und Ereignis zueinander? Antworten auf diese Fragen, die an dieser Stelle nur cursorisch gegeben werden können, erfordern einen tieferen Blick in die Theoriegeschichte. Denn die Begriffe der Performanz oder Performativität, die später auf eine ganze Kunstgattung und ihrem, in der ästhetischen Theorie als ‚performative turn‘ beschriebenen Bruch nach 1960 übergegangen ist, entstammen ursprünglich der pragmatischen Sprachphilosophie. Sie adressierten den Umstand, dass Sprechen nicht nur heißt, etwas zu sagen, also einen Satz zu

äußern, der etwas bedeutet, sondern dass Sprechen im gleichen Maße eine Handlung darstellt, die, wie jedes Handeln, die Eigenschaft besitzt, in die Welt einzugreifen, etwas zu bewirken oder sie – wie subtil auch immer – zu verändern. Das lässt sich vielleicht am Schlüssigsten anhand eines Versprechens erläutern – denn ein Versprechen geben ist gleichsam mit dem zweiten Versprechen verquickt, es einzuhalten, sodass, wo ein Versprechen gebrochen wird, zugleich der Boden des sozialen Vertrauens schwindet. Deswegen lassen sich Versprechen nicht nur einfach so dahinsagen, sondern sie haben Konsequenzen. Dieses Konsequenzen-haben, das an den wirklichen Vollzug eines Sprechaktes gekoppelt ist, hat der Sprachphilosoph John Langshaw Austin mit dem Ausdruck „Performativität“ versehen.¹⁷ *Performare* heißt ‚vorführen‘, ‚aufführen‘ oder auch ‚vollbringen‘, und die Tatsache, dass eine Äußerung – auch kraft eines Ritus oder einer sozialen Institution – nicht nur ausgesprochen, sondern regelrecht aufgeführt und vollzogen werden muss, um zu wirken, wird mit dem Begriff des Performativen charakterisiert.

Diese Notwendigkeit des Vollzugs gilt, wie gesagt, für jede Handlung, die durch ihren Vollzug erst ihre Note, ihre Wirklichkeit erhält. Sie bedeutet für das Handeln, gleich was mit ihm bezweckt oder beabsichtigt wird, dass zu ihm immer noch etwas hinzukommt, was über seine Intentionalität oder sein Ziel hinausgeht, nämlich seine Vollzugsweise, das ‚Wie‘ oder die Modalität seiner Aus- oder Aufführung. Sie ist in der Lage – und das ist das Entscheidende – die Handlung zugleich zu modifizieren, ja sie in ihr genaues Gegenteil zu verkehren, sodass z.B. aus einer Höflichkeitsbezeugung, etwa durch die spezifische Gleichgültigkeit oder Herablassung ihres Vollzugs, eine Demütigung oder aus einer Hilfestellung, die allzu gönnerhaft daherkommt, eine Beleidigung wird. Mit anderen Worten: Handlungen gibt es nur im Vollzug, d.h. immer mit der Verdopplung ihres ‚Was‘ und ‚Wie‘, also ihrer Bedeutung *und* ihrer Performativität. Beide können zueinander in Widerstreit geraten, sodass Handlungen nie eindeutig durch ihre Absicht bestimmbar erscheinen – ja mitunter zerreißt ihre verunglückte Situativität ihren guten Willen, sodass sie auch nie zur Gänze verantwortet werden können. Eine weitere Besonderheit gilt es zu beachten: Denn das ‚Was‘ einer Handlung, ihre Bedeutung kann symbolisch generalisiert sein – man denke an konventionelle Handlungen –, während das ‚Wie‘ immer okkasionell und subjektiv terminiert, mithin singular bleibt. Mehr noch: Die Singularität der Performanz rührt daher, dass sie im strikten Sinne nicht wiederholbar ist, oder andersherum ausgedrückt: dass jede ihre Wiederholungen aus ihr etwas anderes macht, denn eine Geste kalter Abweisung nochmal ausgeführt, schlägt in Lächerlichkeit um wie eine unzählige Male ausgeführte Liebesbezeugung deprivieren kann. Man kann dies ebenfalls politisch ausnutzen, indem sich systematische Repression aneignen und ummünzen lässt: ‚Gay‘, als Schimpfwort, oder ‚Nigger‘, bewusst adaptiert und damit neutralisiert, kann mit Stolz getragen werden.

Es ist dieses subtile Moment des Performativen, sozusagen die immanente Politizität und Ethizität des ‚Wie‘, die für die Performancekunst wie gleichermaßen für die performative Aktion wichtig geworden ist und die außerordentliche Brisanz ihrer Ästhetik ausmacht. Eine, der Zeit und ihrem Aufbegehren geschuldeten Form, war in den 1960er Jahren die Drastik, die Übertreibung, der Schock bis hin zur Unerträglichkeit eines Tabubruchs, der äußersten Perversität wie bei der legendären *Happening & Fluxus* Ausstellung im Kölner Kunstverein 1970, die wegen Obszönität zeitweise geschlossen werden musste. Versucht wurde auf diese Weise das Allzuselbstverständliche aufzureißen, den sogenannten ‚guten Geschmack‘ bis zum Äußersten zu verletzen, die Gewalt normativer Strukturen in reale Gewalt zu verkehren und zur politischen Intervention, zum Engagement für die Welt aufzurufen. Bedeutsamer aber als das Offensichtliche waren m.E. jene Formen, die die *konstitutive Nichtwiederholbarkeit des Performativen*, seine Einmaligkeit selbst zum

¹⁷ John Langshaw Austin, *Theorie der Sprechakte (How to do things with words)*, Stuttgart 1972.

Thema einer Aktion machten. Dies sei exemplarisch anhand von einer unscheinbaren, inzwischen aber fast schon kanonisch gewordenen Performance von Tomas Schmit dargestellt werden.



Abb.12: Tomas Schmit: Zyklus, 1962.

Gemeint ist der *Zyklus für Wassereimer* von 1962, den er übrigens als Musikstück mit Partitur verstand.

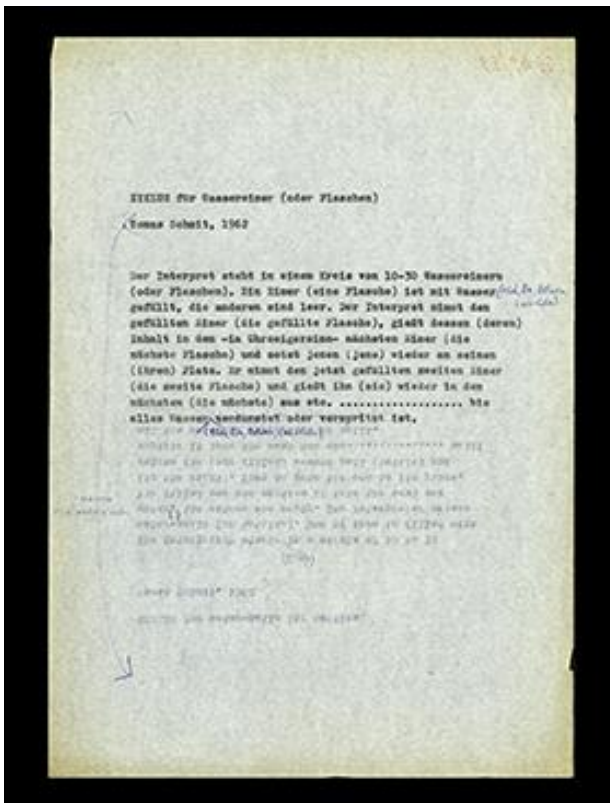


Abb. 13: Tomas Schmit: Zyklus. Partitur.

Die Anordnung ist denkbar einfach: in einem Kreis sind Wassereimer oder Flaschen aufgestellt, alle leer sind bis auf einen, dessen Inhalt sorgfältig in einen der leeren Eimer umgefüllt wird, dieser wiederum in den nächsten Eimer, in einem endlosen Kreisen, bis schließlich, durch unbeabsichtigtes Vergießen oder Verdunsten kein Wasser mehr vorhanden ist. Die Aktion, aufgeführt beim schon erwähnten *24-Stunden-Happening* in Wuppertal dauerte 24 Stunden!

Was jedoch ist damit bezweckt? Man kann hier ebenso ratlos oder mit Schulterzucken reagieren wie dies bei Cages Aktion 4'33'' der Fall war, und in der Tat besteht zwischen beiden Aktionen eine gewisse Ähnlichkeit. Hatten wir es bei Cage mit dem Umspringen zwischen Figur und Grund, dem Absehen vom Vordergrund der Klänge zum Hinsehen auf die Geräusche des Hintergrunds zu tun, wird hier das konstitutive performative Moment von Handlungen selbst ansichtig. Das sorgfältige Umgießen des Wassers, als elementare Geste, wird in äußerster Konzentration, aber mit beständiger Abweichung und Dekontrollierung ausgeführt. Die Aktion bleibt in einem gewissen Sinne unwiederholbar, an Ort und Zeit gebunden, weil sich von Geste zu Geste eine Ungenauigkeit oder Devianz einschleicht, in Folge derer zum Schluss alles Wasser im buchstäblichen Sinne vergossen ist. Schmit unterwirft sich im Laufe der Aktion einer unerbittlichen und zugleich erschöpfenden Regel, aber die Mechanik der Regel, ihr Zwang zur Identität ist im menschlichen Bereich unerfüllbar, denn wie auch immer wir versuchen, einer Regel exakt Folge zu leiten oder ihrer Norm zu gehorchen, produzieren wir zugleich die Differenz, die Nicht-Identität, zuletzt den Regelbruch. Keine Praxis vermag sich selbst zu wiederholen, stets erzeugen wir in der Wiederholung einen ‚Unter-Schied‘, eine Einsicht, die schon für Sigmund Freuds Psychologie des Gedächtnisses leitend war und die umso mehr für soziale Prozesse gilt. Es gibt darum im Menschlichen keine Gleichheit, keine mechanische Erfüllung eines Gesetzes, vielmehr lediglich die Permanenz einer Verschiebung, einer Veränderung und Transformation. Schmit demonstriert genau dies anhand einer schlichten, aber sich selbst Gewalt antuenden Versuchsanordnung. Genau dies ist – wie in einem Nukleus – die Arbeitsweise von *Fluxus*. Oder anders gewendet: Was immer *Fluxus* heißt oder besagen will – vom Abfluss bis zur Vermischung der Disziplinen – es ist vor allem dies: *die Aufführung existenzieller Fluidität im Menschlichen und seiner Kulturalität*. Der jederzeit einbrechende und unbeherrschbar bleibende Zufall ist dafür *ein* Zeichen – ein *anderes* die, wie man sagen könnte, *Nicht-Iterabilität des Performativen*.

V.

Ich füge eine kurze Nachbemerkung an:

Schmit nutzt die konstitutive Performativität, die Unwiederbringlichkeit und Singularität jeder Handlung, um diese wiederum selbst als solche auszustellen. Die Künste des Performativen und des Ereignisses nutzen diese, um gleichsam das performative Moment zu performieren und damit allererst kenntlich zu machen. Was die Praxis stets nur subkutan begleitet, weil sie sich durch ihren Vollzug erst realisiert und Konsequenzen zeitigt, gleichsam das Unbewusste des Praktischen selbst, wird auf diese Weise ins Bewusstsein gehoben. So wird aus der mitgängigen Eigenschaft einer Handlung eine Metahandlung, die eben diese Eigenschaft adressiert und zur Schau stellt. Der künstlerischen Performance eignet somit von vornherein ein reflektorisches Moment. Nicht dass Kunst performativ arbeitet und irgendwelche Handlungen ins Zentrum rückt, ist maßgebend, sondern die immer wieder neu vollzogene Instantiierung einer Reflexivität im Performativen. Durch sie verdoppelt sich gleichsam Performativität zur *Aufführung ihrer Aufführung*.

Die gewählte Formulierung: ‚Aufführung einer Aufführung‘ oder auch die ‚Performance eines Performativen‘ bedeutet dabei keine idiosynkratische Verdopplung, sondern verweist im eigentlichen Sinne darauf, *was Kunst tut*. Denn was immer Kunst ist, sie ist vor allem eins: die Sichtbarmachung eines Unsichtbaren, des Exposition des Verdeckten oder Verdrängten und als

solche stets auch die Kenntlichmachung und Verschiebung von Kunst *als Kunst*. Indem sie von etwas handelt und zur Erscheinung bringt, weist sie im gleichen Maße auf sich selbst zurück, ist *Kunst über Kunst* und folglich ihre eigene Überschreitung, ihr eigenes Außer-sich. Deshalb ist ein unverzichtbares Kennzeichen aller Kunst ihre *Reflexivität*.

Das lässt sich auch so ausdrücken: Das, was uns als Menschen – auch gegenüber Maschinen – auszeichnet, ist weniger unser Bewusstsein oder unser Denken, auch nicht, dass wir soziale Wesen sind oder Kunst, Musik, Theater und Literatur, mit einem Wort: Kultur hervorbringen, sondern dass wir jederzeit in der Lage sind, im Bewusstsein oder Denken unser Denken selbst zu denken, im Handeln unser Handeln mit auf den Prüfstand zu stellen, ja, dass wir in dem, was wir tun und wissen das einbeziehen, was wir weder bewirken noch wissen können, aber dem, was wir sind und sein wollen vorausgeht. Mithin erweist sich als ein Wesentliches, das uns bestimmt – um einen Ausdruck des Philosophen Friedrich Josef Schelling zu verwenden – dasjenige, was immer schon *zuvorgekommen* sein wird. Vielleicht ist dieses Zuvorkommende, das wir nur *zuvorkommend* willkommen heißen können, lediglich ein anderes Wort für das, was auch das radikal Zufällige, der Zu-Fall mit einem Bindestrich genannt werden kann. Kunst ist eine Weise, es auf beständig neue und andere Weise vor uns hin und vor Augen zu stellen.