



1/2020

Journal

des Verbandes österreichischer
Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker

Kanon oder Kanones?



Alastair MacLennan, *Warp Wrap*, Manchester 2009, © Marco Anelli

sapere.

Ein performatives Methodenwissen für die Kunstgeschichte
aus der Verknüpfung von drei Werken aus Performance, Poesie und Film

Elia Espinosa, Instituto de Investigaciones Estéticas der UNAM in Mexiko-Stadt

Übersetzung: Nicole Alber, Lektorat: Pia Razenberger

Dieser Essay erläutert anhand von drei Beispielen aus der Kunst des 20. Jahrhunderts die Entstehung eines, wie ich es nenne, „performativen Methodenwissens“. Entscheidende Inspirationen erfuhr es aus den Arbeitsweisen der Konzept- und Performancekunst, bei denen der Körper in Aktion das Ereignis hervorbringt. Dieses Konzept impliziert die Entwicklung eines künstlerischen Bewusstseins (*Wissens*), das konzeptuelle, Ausdrucks- und Empfindungshorizonte erweitert, und zugleich die methodologische Praxis der Geschichte und Kritik zeitgenössischer Kunst kognitiv und emotional erneuert. Denn, indem sie sich verschiedener Bereiche annehmen und sie transformieren, nehmen Kunstgeschichte und -kritik darauf Einfluss, wie wir Dinge begreifen, fühlen und von ihnen betroffen sind; das wiederum ist nicht weniger bezeichnend für das so erstaunliche Wissen der Künste allgemein und der hier vorgestellten Beispiele im Besonderen.¹ Einen Wissensbegriff dieser Art zu formulieren bedeutet, Wege in einem unsicheren Terrain abzustecken; ein experimentelles Vorhaben, bei dem sowohl das Ziel als auch der Weg dorthin im Wesentlichen in einen Prozess der Aneignung, Umsetzung (*puesta en acto*), Assimilation und schlussendlich Änderung der epistemologischen Haltung führen.

Im lateinischen *sapere* ist das „Wissen“² als Wort und Konzept wesentlich mit „Geschmack haben, ausüben; auf diese oder jene Art schmecken“³ verknüpft. Auch, wenn sich der westliche Wissensbegriff mehr am Denken, Verstehen und Begreifen orientiert (und der Westen die Ergebnisse dieser Praktiken zu schätzen weiß), wird er in vorliegendem Text anders eingesetzt: als metaphorische und gleichermaßen körperliche *Geschmacksentfaltung*, die eng an eine ästhetische Erkenntnis und Energie geknüpft ist. Dieser Erfahrungszustand dient als eine Art Haltegriff, um die Möglichkeit – wenngleich als Hypothese – eines „performativen Methodenwissens“ in den Raum zu stellen; eines Wissens, das sich leidenschaftlich für operationale Instrumente zur Erreichung einer lebendigen Methodologie interessiert, die gleichzeitig Durchführung, Prozess und Ereignis ist. Ein solches Kontinuum ergibt sich aus

der Parallelschaltung eines Werks der nicht objekthaften Kunst, *Warp Wrap* von Alastair MacLennan, mit zwei weiteren Arbeiten, die weder abbildend noch narrativ sind und ihrer jeweils eigenen strukturellen Dynamik folgen: César Vallejos Gedicht *Quiere y no quiere su color mi pecho* sowie Jean-Luc Godards Film *Passion*.

Eine sinnvolle Art, die so unterschiedlichen wie übereinstimmenden Werke von MacLennan, Vallejo und Godard in Bezug zu setzen – und somit Performance, Poesie und Film miteinander zu verknüpfen – ist eine Annäherung an deren Sequenzialität, und zwar an jene der Autor*innen im Schaffensprozess und folglich auch an jene der Betrachter*innen in ihren multiplen Wahrnehmungen. Das Ereignis (*acontecimiento*) ruft so zur Teilnahme an seiner eigenen Zeitlichkeit auf.⁴ Alle drei Autoren arbeiten mit der Handlung und dem bewegten Bild (*imagen en tránsito*), wobei die poetische und filmische Umsetzung, bedingt durch die Darstellung einer künstlerischen Seinsart und im Hinblick auf die Konstitution des Werks, außerhalb der linearen Zeit stattfindet. In dieser Hinsicht überschreiten die Werke insofern unsere Wahrnehmungsgrenzen, als dass deren Bilder über die sequentielle Dynamik der Werke hinweg Empfindungen in uns auslösen: in der Performance durch den Körper in Bewegung; im Gedicht durch die neue Syntax der Wörter und in der Fantasie der Lesenden, die sie mit ihrer Erfahrung bereichern; im Film durch das Bild im Werden, das eine soziale Komponente hervorbringt. Die Theoretikerin Susan Buck-Morss hat diesen Prozess, wenn auch in Bezug auf die moderne Malerei, pointiert zum Ausdruck gebracht: „Die Bedeutung des Kunstwerks ist die Intention des Künstlers; die Bedeutung des Bildes ist die Intentionalität der Welt (...) die Welt-als-Bild *bezieht ihre Intentionalität aus dem Objekt*, als seine materielle Spur. Das Bild wird aufgenommen; das Kunstwerk hingegen wird hergestellt“⁵.

Die Performance *Warp Wrap*⁶ von Alastair MacLennan, einem bedeutenden Vertreter zeitgenössischer Kunst, zuerst Maler und später Mitglied der Gruppe Black Market International; das Gedicht *Quiere y no quiere su color mi pecho*⁷ von César Vallejo, einem Vorreiter der Poesie des

20. Jahrhunderts; sowie der Film *Passion*⁸ von Jean-Luc Godard, der das Konzept der Urheberschaft ablehnt und das Medium Film in den Dienst sozialer Bewegungen und einer freien Ästhetik stellt, kreieren ihre *Poiesis* durch ein performatives Ereignis, in dem sich alle – Performance, Poesie und Film – überschneiden.

In seiner Performance-Installation spannte MacLennan sehr langsam einen weißen Faden durch den Raum, zwischen und unter hunderten von Frauen-, Männer- und Kinderschuhen hindurch, wobei sich das Ausbreiten des extrem langen Fadens über mehrere Stunden hinzog. Die entscheidende qualitative Dimension dieser Performance bestand in MacLennans geduldiger Beschwörung einer Welt, die sich aus der Verbindung dieser Objekte mit der Langsamkeit, im Sinne einer ethisch-ästhetischen Zeitlichkeit, ergibt. Auf seine Art erreichte der schottische Künstler damit eine innige Verschränkung von Kunst und Leben, da die Schuhe symbolisch auf ihre durch natürlichen Tod, Mord, Auslöschung, ... abwesenden Besitzer*innen verwiesen.

Quiere y no quiere su color mi pecho ... ist ein gleichsam literarisches wie kinematisches Performance-Gedicht: seine syntaktische Struktur basiert auf einem tragischen Verständnis von Poesie, einer Leidenschaft für Verse, die durch eine semantische Intensivierung des intimen und sozialen *Sagens und Sagen Wollens* geführt werden. Während sich die sozialen Konflikte in Peru und der restlichen Welt in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zuspitzten, entwickelte Vallejo in seinem Œuvre die Dialektik seiner komplexen Intimität, seinen Pessimismus und die Energie einer Sexualität in verschleierter Andeutung. Zwei Verse der ersten Strophe sowie der Beginn der zweiten zeugen davon: „Meine Brust will und will nicht ihre Farbe,...“/„Das Böse will sein Rot, das Gute sein Rot röter/gefärbt von der hängenden Axt/vom Trab der Schwinge, die fleucht zu Fuß,...“⁹ Diese Zeilen verdeutlichen die Präsenzstärke der Farbe Rot, als Universum der Intensität und Kontrapunkt des Sinns; Kraft einer unbestimmbaren Identität und rätselhafte Zone, deren krude Atmosphäre von Formen bevölkert werden, die nicht aus der Konvention, sondern vielmehr aus einer erneuerten *Poesis* heraus entstehen.¹⁰ Ein performatives Gedicht – insofern, als dass es das Leben des Lyrikers mit brillanter Rätselhaftigkeit zitiert und mit ungewöhnlichen Ausdrucksformen und Techniken sprachlich zum Leben erweckt.

Erst in jüngerer Zeit in die Kunstgeschichtsschreibung aufgenommen und seine eigene Kunstgeschichte konstituierend, entwickelt der Film als Medium seine Ästhetik und Kunstfertigkeit im



Jean-Luc Godard, *Passion*, 1982, Filmstill; aus: Regine Prange, *Das Tableau vivant als Metapher des Videobildes*, Erschienen 2017 auf ART-Dok, S. 29

Umgang mit einem bewegten Bild, das durch seine vielen Variationen an Komplexität gewinnt und laut Gilles Deleuze dazu neigt, entweder Bewegungs-Bild oder Zeit-Bild zu sein.¹¹ Nichtsdestotrotz ist das Filmbild immer auch quantitatives Bild und Affektbild, das aus der intimen Asymmetrie der „Figuren“ entspringt. Im nicht-narrativem Film, wie dem von Godard, trägt das Ereignis den ursprünglichen Impuls einer Vorstellung in sich, von der sich in weiterer Folge ein unlogischer Diskurs ableitet. Jener Diskurs verbindet die auftauchenden Bilder zu einer Abfolge voneinander unabhängiger Fragmente.

Jean-Luc Godards *Passion* (1982), ein beispielhaftes Zeit-Bild, ist eine visuelle Allegorie der französischen Kultur. Der Film zeigt in absoluter Darstellungsfreiheit isolierte Fragmente bestimmter Lebensumstände von unterschiedlichen Charakteren; gleichzeitig entfaltet er seinen ästhetischen Korpus, indem er Gemälde von Delacroix (*Das Massaker von Chios* und *Der Tod des Sardanapal*) und Rembrandt (*Die Nachtwache*) inszeniert. Dank der freien Kameraführung können wir in die Gemälde „einsteigen“ und ihren dreidimensionalen Aufbau im Film „erleben“; die Kamera hält das ästhetische Eindringen des Films in eine Umgebung fest, die strukturell, kompositorisch und farblich „der Vergangenheit“ angehört. Gleichzeitig ist die Kamera wie eine Figur, die eine der zweidimensionalen Malerei trotzen Welt betritt; Godard ging performativ vor, als er die Kamera in dieser Zweidimensionalität in Aktion setzte.

Das ungreifbare performativ-methodologische Wissen – *sapere* – tritt aus der Performativität hervor, den Entscheidungen der Psyche in Verbindung mit der Energie unseres Körpers, angefüllt mit der Kraft der Wirklichkeit und den daraus abgeleiteten künstlerischen Transfigurationen. Die *performative Methodologie* ist

vollkommen antikanonisch und im prozessorientierten Methodenwissen, wie es die hier besprochenen Werke des 20. Jahrhunderts und unzählige mehr in der Gegenwartskunst hervorgebracht haben, bereits miteinbegriffen. Sie nährt uns in der Wahrnehmung, in der Spurensuche sowie in der Entwicklung neuer Ansätze einer ebenso *performativen* Kunstgeschichte – möge vorliegender Essay, auf seine eigene Art und Weise, als Beispiel dafür dienen –; gleich einem Fluss, der einen Sinn transportiert, der weit über formal-deskriptive Beschreibungen von künstlerischen Fakten, von ästhetischer Erfahrung und Bildern hinausgeht.

Die Kunstgeschichte speist sich nicht mehr aus der Auferlegung eines Kanons wahrnehmungsbezogener, theoretischer oder konzeptueller Natur und wird dies auch in Zukunft nicht mehr tun. Sie konzipiert und aktualisiert sich, ausgehend vom Wagemut der künstlerischen Forschung oder der Kühnheit jedes/r Forschenden, je nach Beschaffenheit ihrer künstlerischen Forschungsgegenstände und -materien. Zu experimentieren wird so eine weitaus umfassendere und reichere Bedeutung haben als zu „probieren“ oder zu „überprüfen“, und ein zickzackförmiges, manchmal unglaublich asymmetrisches Gleichgewicht zwischen Strenge und Abenteuer schaffen.

Elia Espinosa, geb. 1953 in Mexiko, promovierte in Kunstgeschichte und Ästhetik an der Universität Paris VIII Vincennes-Saint-Denis. Espinosa forscht am Instituto de Investigaciones Estéticas der UNAM, ist Dozentin des dortigen Postgraduate-Programms für Kunstgeschichte und Poetin.

- 1 Es versteht sich von selbst, dass dieses Terrain der Kräfte, Tendenzen und performativen Positionen von diversen Bewegungen des letzten Jahrhunderts vorbereitet wurde. Jene schlagen sich heute noch in künstlerischen Bestrebungen nieder, insbesondere in der rissigen, rekonstruierten und wieder dekonstruierten Diageese des „Kunstwerks“, des „künstlerischen Objekts“ und seiner diversen Ableitungen in den Händen der Künstler*innen; in der Diskussion über die soziale Genese der Kultur, den Konsum von Symbolen und nicht zuletzt auch in der Systemtheorie.
- 2 Im Originaltext: „saber“. (Anm. d. Übers.)
- 3 Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua*

castellana, Madrid, Gredos, 1990 (Biblioteca Románica Hispánica, V, Diccionarios, 2), S. 518. (Hervorheb. d. Autorin)

- 4 Das Konzept „Acontecimiento“ (im spanischen Originaltext, Anm. d. Übers.) stammt vom Verb „acontecer“ für „vorkommen, sich ereignen, passieren“, abgeleitet vom vulgärlateinischen *contingere*: „berühren“, „geschehen“ (*berühren* im Zeitverlauf). Im klassischen Latein beschreibt *contingere*, das Erscheinen des Moments, in dem etwas passiert.
- 5 Susan Buck-Morss, „Estudios visuales e imaginación global“, in: José Luis Brea et al., *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, S. 144-159, hier: S. 151. (Hervorheb. d. Autorin)
- 6 *Warp Wrap* fand im Rahmen von *Marina Abramović Presents ...* des Manchester International Festival 2009 statt. MacLennan war neben seiner Tätigkeit als Künstler auch ein bedeutender Lehrer der Aktionskunst in vielen Werkstätten.
- 7 Aus *Poemas humanos*, in: *Poesía completa*, México, Premia Editora, 1978 (*La nave de los locos*, 17), S. 346-347.
- 8 *Passion*, 1982. An dieser Stelle sei erwähnt, dass Godard nicht nur Filmemacher, sondern auch Aktivist der Linken mit starkem marxistischem Hintergrund war. Er begründete die Dziga Vertov-Gruppe, die die Autorschaft als hegemoniales Prinzip ablehnte.
- 9 Im Originaltext: „Quiere y no quiere su color mi pecho,...“/ „Quiere su rojo el mal, el bien su rojo enrojecido/ por el hacha suspensa/ por el trote del ala a pie volando./...“ Hier zitiert nach: César Vallejo, *Poesiealbum*, Berlin, Verlag Neues Leben, 1979, S. 10. (Anm. d. Übers.)
- 10 Es sei daran erinnert, dass die Poesie des 20. Jahrhunderts eine Klangvielfalt (*Heterotonie*) suchte, die die abgenutzten Formen des Reims zugunsten freier Ausdrucksformen verdrängte, in der dissonanten Musik, wie auch in anderen Bereichen, und das weit entfernt von jeglichem Kanon.
- 11 Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983. In diesem Werk legt der französische Philosoph das Konzept des Bewegungs-Bildes dar. Allgemein gesprochen konstituiert das Bewegungs-Bild den narrativen Film, der sich unter den Inhalt und die filmische Konstruktion einordnet, die eine Geschichte „erzählt“. Das Zeit-Bild hingegen steht für sich; Anstatt Themen, Anekdoten oder Erzählungen zu vermitteln, ist es an sich schon ein Ganzes, das sich qualitativ und intensivierend auf den Filmkorpus auswirkt.