

Schluss

Zeit ist eine knappe Ressource; Die Lebenszeit jedes Menschen ist begrenzt. In der Ökonomie wird die Verknappung der Zeit wirtschaftlich beziffert. Zahlreiche philosophische und soziologische Untersuchungen kritisieren die Auswirkungen ihrer Nutzung und Verfügbarmachung für die Zwecke kapitalistischen Wirtschafts auf die betroffenen Subjekte. Immer weiter, so die Kritik, lösen sich aktuell die Grenzen zwischen Freizeit und Erwerbsarbeit auf; Gleichzeitig kehren die Subjekte das Private immer mehr nach außen (Richard Sennett), in die zwischenmenschliche Kommunikation und ins Digitale (Eva Illouz). Das wiederum ermögliche neue Kontrollmechanismen, die nicht mehr nach den Regeln der Biopolitik, sondern nach denen der Psychopolitik (Byung-Chul Han) funktionieren.

Vor diesem Hintergrund wurde das Scheitern – das ehemals letzte »Tabu der Moderne« (Richard Sennett) – kürzlich als Mittel zur immerwährenden Optimierung von Handlungsabläufen entdeckt. Der gegenwärtig erkennbare, betont positive Diskurs über das Scheitern leitet scheinbar eine neue *Fehlerkultur* ein, die die betroffenen Subjekte von ihrer Bringschuld der individuellen Leistungsfähigkeit erlöst (»Ich darf mir auch einmal einen Fehler erlauben«); Dahinter steht aber der Versuch, auch misslungene Projekte durch propagierte »Lernprozesse« für eine Verwertung nutzbar zu machen.¹ Deshalb ist der Ruf nach einer neuen Fehlerkultur ein zweigleisiges Schwert: Projektbasierte Arbeit (Luc Boltanski, Ève Chiapello), die Sennett mit seinem »flexiblen Menschen« bereits vorgezeichnet hatte, verspricht neue Möglichkeiten zeitlicher und räumlicher Flexibilität, bringt aber schlussendlich eine Erhöhung des Leistungsdrucks mit sich. Han sieht darin den »größten Zwang zur Selbstoptimierung« verwirklicht.

Aus der Empfindung der knappen Zeitlichkeit entspringt der moderne Impetus zur Prozessoptimierung. Das moderne Historizitätsregime (Reinhart Koselleck) möchte die Vergangenheit zugunsten einer vielversprechenden Zukunft hinter sich lassen. Die Gegenwart ist die notwendige, ja lästige Passage dorthin (Boris Groys).

¹ Es ist anzunehmen, dass der affirmative Diskurs rund um das Scheitern selbst eine Funktion erfüllt, etwa als Teil einer neoliberalen Agenda, die die Selbstoptimierung und Ökonomisierung des Individuums bis hin zu dessen Emotionen propagiert.

Diese »Zäsur des Neubeginns« (Jürgen Habermas) stellt einen Generalverdacht des Zeitverlusts in den Raum: Die in ein Projekt investierte (Produktions-)Zeit »akkumuliert« sich. Nachdem sich die Zeit in einem unmittelbaren Ergebnis materialisiert hat, wird sie in ein historisches Narrativ aufgenommen. Wird die investierte Zeit aber als unproduktiv oder vergeudet wahrgenommen, läuft sie Gefahr, aus der Erinnerung als auch aus dem historischen Narrativ zu verschwinden. Nach dem teleologischen, linearen Geschichtsverständnis entwickelt sich die Weltgeschichte in den drei dialektischen Schritten These, Anti-These und der sinnbringenden Synthese zu Vernunft und Freiheit hin (G. W. F. Hegel). Seit dem proklamierten »Ende der Geschichte« im ausgehenden 20. Jahrhundert steht diese Gewissheit auf wackeligen Beinen, was dem allgemeinen Verbesserungswillen in fast allen gesellschaftlichen Sphären aber keinen Abbruch tut.

Im Ausblick auf zukünftige Verbesserung werden Ziele gesetzt und Soll-Werte angenommen. Die Gegenwart ist vom Streben nach diesen Zielen erfüllt. Auf einer individuellen Ebene wirken Zielsetzungen auch sinnstiftend: Da die Welt keinen höheren Sinn in sich trägt und die menschliche Existenz deshalb absurd ist (Albert Camus), sind persönliche Ziele, die dem Leben eine Richtung geben, nicht die Mittel, sondern der eigentliche Zweck des Lebens (Robert Pfaller). Daraus folgt ein Paradoxon: Ziele sollten um ihrer selbst willen, nicht aber um ihrer Erfüllung wegen verfolgt werden, weil die Vorfreude darauf unter Umständen glücklicher macht als das Erreichen des Ziels selbst (Iddo Landau).

Das Spiel und die Kunst stehen hingegen unter umgekehrten Vorzeichen. Der Homo ludens kann im Spiel als »geschützter Sphäre« die Zeit verschwenden, seine Kräfte verausgaben und sich am Scheitern probieren, ohne realgesellschaftliche Konsequenzen erwarten zu müssen. Das Medium der Videoperformance folgt weder derselben Logik noch denselben Zielen wie andere, ökonomischen Zwängen unterworfen Lebenssphären, kann sich deren Logik aber annehmen und sie unterwandern, sabotieren, mystifizieren oder pervertieren, was in dieser Publikation anhand von drei exemplarischen künstlerischen Positionen gezeigt wurde. Die Erfahrungen aus den »geschützten« Bereichen des Spiels und der Kunst können außerdem wichtige Impulse für die Bewältigung des restlichen Lebens geben. Helga Peskoller schlägt daher mit Bezug auf die Bataille'sche Philosophie der Verschwendung vor,

die Langeweile, das Aproduktive und die Selbstverschwendung als die Grundlage einer »Produktivität« anzuerkennen, die auf eine Souveränität abzielt, die nicht Macht ausübt, sondern Herrschaftsverhältnisse in Frage stellt, unterwandert und mithin auch den heterogenen Teil der Wirklichkeit zum Ausdruck bringt.²

2 Peskoller 2010, unpag. [15]. Die *Souveränität* versteht sie im Sinne Batailles: Siehe dazu Bischof 1984.

Warum geht es in einer Publikation über das Scheitern vor allem um Zeitlichkeit? Das Scheitern ist eng mit ihr verbunden, sie ist ihm quasi eingeschrieben. Ich kann nur an etwas scheitern, was ich mir in der Vergangenheit für die Zukunft vorgenommen habe. Wenn sich Künstler*innen performativ mit Aufgaben auseinandersetzen, deren Erfüllung letzten Endes scheitern muss, wird jene vergeudete Zeit sichtbar, die eine zielorientierte Gesellschaft aus ihren historischen Erzählungen ausschließt. Zum Ausdruck kommt dieser Vorgang auch in der mythologischen Figur des Sisyphos, die aufgrund der Zeitstruktur ihrer Qualen von Albert Camus zum Sinnbild des absurdnen Lebens erkoren wurde. Der Mythos dient außerdem zahlreichen zeitgenössischen Performance-Künstler*innen als Vorbild: Boris Groys nannte Sisyphos einen proto-zeitgenössischen Medienkünstler, der sich wie zeitgenössische Kunstschaeffende performativ mit Ausgaben auseinandersetzt, an denen er letzten Endes scheitern muss. Während Erwartungen, Hoffnungen und Zielsetzungen auf eine lineare Entwicklung der Zeit hin streben, ist dem Sisyphos'schen Kreislauf von Versuch und Scheitern ein ewiger Aufschub eingebaut. Die Zeitlichkeit ist die zentrale »Materialität« der Medienkunst, und gleichzeitig eines ihrer großen Themen: Dabei wird auch das Historizitätsregime der Moderne (Reinhart Koselleck) verzerrt, gedehnt oder aufgehoben (Christine Ross). Die Performancekunst ist dahingehend besonders spannend, weil sie nicht nur Kunst, sondern auch Wirklichkeit (d.h. *Handlungsformen*) hervorbringt.

Die drei Künstler*innen Bas Jan Ader, Cathy Sisler und Francis Alÿs verbindet zuallererst, dass sie trotz der unterschiedlichen Entstehungskontexte ihrer Werke das Medium der Videoperformance heranziehen, um auf die eine oder andere Art das menschliche Scheitern zu thematisieren. Sie tun das auf verschiedene Arten: Bas Jan Ader manövriert sich selbst in seiner Videoreihe der *Falls* willentlich in eine Schwebete, in der ein Fallen schlussendlich unvermeidlich ist. Der Fall dient hier als Metapher für das Scheitern: Beide Erfahrungen sind durch eine absolute (soziale) Handlungsunfähigkeit gekennzeichnet. Das Scheitern, das hier äußerst positiv konnotiert ist, wird von Ader im Dienste der Lebenssteigerung willentlich performativ hervorgebracht. In Cathy Sislers Werk hingegen symbolisieren »abweichende« Bewegungen wie das Stürzen, Stolpern und Fallen die Unmöglichkeit, sich als queere Person an die heteronormativen Gesellschaftsstrukturen anzupassen: Ihre Versuche der Integration sind *zum Scheitern verurteilt*. Ihre Arbeiten drehen sich in weitere Folge um die Frage, wie diese restriktiven und ausschließenden Handlungsformen durch performativ Gesten subversiv unterwandert und in weiterer Folge transformiert werden können. Francis Alÿs wiederum zeigt in seiner Werkreihe *Rehearsals* mit der gestischen Verausgabung seiner Kräfte und der Ausführung »absurder« Tätigkeiten Wege auf, sich der Ökonomisierung des Lebens zu entziehen. Seine performativen Tätigkeiten außerhalb der »produktiven« Sphäre, wie etwa das Spazieren, sind als scharfer Kommentar zu den Modernisierungsversprechungen zu sehen, die immer wieder an Staaten Lateinamerikas herangetra-

gen werden und immer wieder auch gescheitert sind. Der Fall als Metapher des Scheiterns nimmt dabei höchst unterschiedliche Bedeutungen an: Bei Ader ist er das Resultat einer unbedingten Aktivität aus freien Stücken, während Sislers *Almost Falling Woman* durch unwillentliche Stürze an den Rand der gesellschaftlichen Sphäre gedrängt wird. Auch das Scheitern selbst verstehen die drei Künstler*innen auf unterschiedlichen Ebenen: Für Ader ist das Scheitern eine Kontrastfläche, die in seiner existentialistischen Sinsuche existenzsteigernd wirkt. Hätte er ein *Motto*, wäre es die Lebensbejahung im Sinne Camus' trotz oder gerade wegen der Absurdität der Welt. Für Sisler betrifft das Scheitern die feinen Mechanismen von Identitätsfindung und zwischenmenschlicher Kommunikation. Aus einer queer-feministischen Perspektive heraus untersucht Sisler deshalb performative Handlungen in ihrem Potenzial, neue Handlungsräume zu eröffnen. Im nur scheinbar »unmarkierten« öffentlichen Raum stört sie den Strom der Passierenden, indem sie sich drehend, taumelnd und stolpernd fortbewegt. Diese »abweichenden« Bewegungen dienen dazu, die Abweichung selbst als hegemoniales Konzept zu demaskieren. Abseits ihrer schmerzhaften Darstellung von Ablehnung, Scheitern und dem Erleben von Grenzsituationen geben Sislers Arbeiten auch einen hoffnungsvollen Ausblick: darauf, dass mit der Subversion, dem absichtlich falschen Zitieren oder Lesen von Sprechakten und Handlungsweisen die Wirklichkeit als soziale Konstruktion, als »konstituierte soziale Zeitlichkeit«³, verändert werden kann. Alÿs hingegen spricht mit den immer verzögerten Modernisierungsbestrebungen lateinamerikanischer Gesellschaften ein makrosoziales Scheitern an, das naturgemäß davon abhängt, von welchem Standpunkt aus es betrachtet wird.⁴

Bei der vergleichenden Analyse der Kunstwerke wurde ein besonderes Augenmerk auf deren metaphorische Funktion gelegt, ihre Wirkung als *politische Geste* im sozialen Raum. Die Geste ist ein zwischen Sprache und Körperlichkeit angesiedelter, vom Ablauf gewöhnlicher Handlungen losgelöster willentlicher Akt, der nach Judith Butler dank seinem zitataftem Charakter das Potential zur »kritische[n] Praxis«⁵ hat. Wie Veronika Darian und Peer de Smit festhalten, birgt das Gestische nach Walter Benjamin als »unterbrochener Handlungszusammenhang« auch das Potenzial zur »Unterbrechung von linearen, chronologischen, kausalen, teleologischen Erzähl- und Forschungszusammenhängen« in sich.⁶ Dieselbe Geste kann in verschiedenen Kontexten mit unterschiedlichen Bedeutungen aufgeladen werden.

3 Butler 1990, 141.

4 So gibt es durchaus Narrative, die in der Implementierung neoliberaler Strukturen in lateinamerikanische Staaten eine Erfolgsgeschichte sehen, während andere die teilweise verheerenden Implikationen für breite Bevölkerungsschichten hervorheben.

5 Butler 2019, 39.

6 Darian und de Smit 2019, 14.

Genau darin liegt ihr performatives Potenzial der Geste als künstlerisches Ausdrucksmittel: Es verleiht ihr die Möglichkeit, mehrere verschiedene, auch widersprüchliche Bedeutungen in sich zu vereinen. Aus der potenziellen Mehrdeutigkeit kann so ein Spannungsmoment entstehen. Bei allen drei Künstler*innen finden sich mannigfache Bezüge auf philosophische und sozialwissenschaftliche Theorien, die in der Analyse der jeweiligen Videoarbeit mitdiskutiert wurden. Aus der Kontextualisierung der Werke mit ihren (direkten oder indirekten) theoretischen Bezügen lässt sich ein Aspekt der *sozialen bzw. politischen Relevanz* dieser performativen Hervorbringungen ableiten. Einen weiteren, wenn auch banaleren Aspekt liefert die menschliche Lebensrealität, der das Scheitern als »Alltagsphänomen« gleichsam immer eingeschrieben ist.

Ein Beispiel zivilen Ungehorsams, das sowohl den von Ader performten *Willen zur Aktivität* als auch die *Verausgabung der Kräfte* im Sinne von Alýs veranschaulicht, bietet das Krankenhaus *San Juan de Dios* in Bogotá, Kolumbien. Das gesamte Personal des einst renommierten Hauses wurde vor mittlerweile 20 Jahren entlassen. Gegründet 1723, schloss es als eines der ältesten Krankenhäuser Lateinamerikas im Jahr 2001 seine Pforten; Sparmaßnahmen, Privatisierungsbestrebungen und unklare Verantwortungsbereiche hatten die ehemalige Universitätsklinik über die Jahrzehnte zu einer baufälligen Ruine gemacht. Ein Teil des Personals stellte sich gegen die plötzliche Schließung und kam aus Protest bis ins Jahr 2018, also mehr als 15 Jahre lang, weiterhin jeden Tag zur Arbeit, selbstredend unbezahlt und ohne dort Patient*innen zu behandeln. Sie notierten sich ihre Arbeitsstunden, manche zogen sogar in verlassene Gebäudeteile ein. Damit signalisierten die Angestellten, dass die Schließung nicht rechtens war, und pochten darauf, für ihre Arbeit entlohnt zu werden. Sie gingen jeden Tag zur Arbeit, obwohl es keine Aussicht auf Entlohnung gab; Sie taten es um der Handlung willen, und um damit ihren Protest auszudrücken: Sie weigerten sich ganz einfach, zu resignieren. Schlussendlich wurden Teile des Krankenhauses abgerissen, und die Stadtregierung stellte Ende 2018 neue Pläne für eine Revitalisierung der Klinik vor.⁷ Seine unerschütterliche, zuverlässige Arbeitskraft in einem absurden Akt des Protests einzusetzen, kehrt den traditionellen Streik, die Arbeitsniederlegung ins Gegenteil. Es pervertiert außerdem die *Verausgabung*, die in vielen Facetten des alltäglichen Lebens in Lateinamerika spürbar wird und in diesem Beispiel auch existenzielle Ausmaße annimmt. Dass sich diese und ähnliche *Verausgabungen* der (Arbeits-)kräfte auch in künstlerischen Arbeiten widerspiegeln, wurde in dieser Publikation exemplarisch am Werk von Francis Alýs gezeigt.

Anders als für Alýs' explizit politische Arbeiten ist für Aders Werke die Intention einer gesellschaftspolitischen Wirkkraft nicht belegt. Andriesse betonte jedenfalls, dass dessen Arbeiten nicht auf eine soziale Wirkung hin gemacht worden wären;

7 Vgl. Díaz Cardona et al. 2019.

Viel mehr interessierte er sich für absolute Wahrheiten, die er in solipsistischen Akten zu finden erhoffte. Seine Aktionen ähneln auf ihre Art den Methoden der Sprachphilosophie, die logische Sätze aufstellt, um ihre Gültigkeit empirisch zu verifizieren.⁸ Wie weiter oben bereits zur Sprache kam, setzte Ader verschiedene Stilmittel ein, um seine eigene Person von den Performances zu distanzieren und so allgemein gültige Aussagen treffen zu können.⁹ Aden-Schraenen wiederum sieht in den *Falls* eine explizit politische Kritik verwirklicht. *Broken Fall (Geometric)*, *Westkapelle Holland* beschreibt sie als »eine der konsequentesten und ironischsten Kritik[en] an modernen Utopieentwürfen [...] in der Kunst seiner Zeit«.¹⁰ Auf die Hintergründe dieser Behauptung geht sie aber nicht weiter ein. Möglicherweise lässt sich bei Ader im Gegenteil sogar eine gewisse Weltabgewandtheit feststellen, wenn er sich in den *Falls* in eine Schwebе begibt, »einem schwebenden Getrenntsein von der Welt. Die Konsequenz, die die Welt wieder in das Bewusstsein zurückholen würde, bleibt sekundär«¹¹.

Was die gesellschaftliche Wirkkraft der Künste allgemein betrifft, so eignen sich laut Robert Pfaller Praktiken des Prozesshaften und der Imitation gesellschaftlicher Verhältnisse (er nennt das »Realkunst«) besonders gut dafür, Veränderungen in der Gesellschaft anzustoßen; und zwar deshalb, weil sie über die Sphäre der Kunst hinaus selbst *Wirklichkeit* produzieren. Nach dieser Theorie sollten Alÿs' Performances besonders gut als soziale Praxis geeignet sein: Sie pervertieren die Wirklichkeit, indem sie Handlungen im öffentlichen Raum imitieren und so deren Alltäglichkeit in Frage stellen.¹² Alÿs selbst beantwortete in einem Gespräch mit Russell Ferguson die Frage nach einem möglichen »Widerstand gegen politische Macht« in seiner künstlerischen Arbeit damit: Ihren politischen Gehalt sieht er über die Poesie seiner Arbeiten verwirklicht (Mark Godfrey nennt es das *Politik/Poetik-Paradigma*, in dem Alÿs imaginative Handlungen realisiert, um Probleme der wirklichen Welt anzusprechen). Ähnlich wie Camus setzt sich Alÿs das Ziel, einen Moment des Bewusstseins über die Absurdität einer Situation anzuregen. Er möchte zeigen, dass letztendlich allen unseren Handlungen bestimmte Denk- und Glaubensmodelle zugrunde liegen, seien sie bewusst oder unbewusst, die bis zu einem gewissen Grad manipulierbar sind. Das wiederum soll in der Folge einen politischen Bedeutungsraum eröffnen:

Poetic licence functions like a hiatus in the atrophy of a social, political, military or economic crisis. Through the gratuity or the absurdity of the poetic act, art provokes a moment of suspension of meaning, a brief sensation of senselessness that

⁸ Vgl. Andriesse 1988a, 74.

⁹ Vgl. Aden-Schraenen 2014, 33f.

¹⁰ Ebd., 33.

¹¹ Ebd., 34.

¹² Vgl. Pfaller 2012, 194-197.

reveals the absurd of the situation and, through this act of transgression, makes you step back or step out and revise your prior assumptions about this reality. And when the poetic operation [...] allows a distancing from the immediate situation, then poetics might have the potential to open up a political thought.¹³

Was die politische Dimension von Sislers *Aberrant Motion*-Serie betrifft, können deren ›abweichende‹ Bewegungen im öffentlichen Raum als vorsätzliches Stören der (gesellschaftlichen) Ordnung gelten. Aus Sicht der queer-feministischen Theorie nach Judith Butler kann Sislers »fehlerhaftes Zitieren« der normativen Handlungsformen als der Versuch gelten, hegemoniale Gesellschaftsstrukturen zu dekonstruieren. Das Interesse am Gehen im öffentlichen Raum als politische Praxis teilt sie mit Francis Alÿs, der in seinen Arbeiten der 1990er- und frühen 2000er-Jahre Alltagshandlungen rekontextualisierte, um die politischen Implikationen dieser »Verausgabungen« aufzuzeigen. Insofern gilt für beide Künstler*innen das Motto »The Private is Political«. Mit Ader teilt Alÿs wiederum den Hang zur exzessiven performativen Verausgabung. Wendet man das Bataille'sche Prinzip der Verschwendung auf Aders *Falls* und *In Search of the Miraculous* an, zeigt sich in dessen Performances nicht nur der Wille zur Lebenssteigerung, sondern auch ein Hang zur »maßlosen Selbstverschwendung«. Nach minutiöser Planung, Vorbereitung (und Kameraeinstellung) lieferte sich Ader dem Zufall und der Kontingenz des Lebens aus, ganz nach dem Konzept des *Abenteurers* nach Chrétien de Troyes. In anderen Worten kann diese Suche nach Grenzerfahrungen den eigenen Lebens- oder Sterbensmut auf die Probe stellen. Mit der Möglichkeit des Scheiterns vor Augen wird die Erfahrung des Moments potenziert (Maike Aden-Schraenen).

In aktuellen Diskursen der Gouvernementalitätstheorie wird die unternehmerische Subjektivierung diskutiert, was mit einer Anrufung und Ökonomisierung von Affekten, der Freizeit oder persönlicher Beziehungen einhergeht. Das führt uns zur Frage nach einer möglichen Sphäre von Raum und Zeit, »wo ich kein Bild, kein Objekt bin.«¹⁴ Insofern kann vorliegende Arbeit auch als Manifest der Muße gelesen werden, die als »Abwesenheit von Arbeit, aber nicht als Abwesenheit von Tätigkeit, sondern als tätige Untätigkeit«¹⁵ das Spiel und die Kunst als Sphären huldigt, in denen Nützlichkeit und Produktivität als zentrale Kategorien gesellschaftlichen Zusammenlebens außer Kraft gesetzt sind.

13 Ferguson und Alÿs 2007, 40.

14 Barthes 2016, 23.

15 Peskoller 2010, unpag. [13].

