

Utopia



Braut hier und jetzt

Ein Performance-Projekt von Gia Edzgeradze

In einem seiner jüngsten Kunst-Performance-Projekte tritt Gia Edzgeradze als »Braut« auf. Die Figur der »Braut« ist hier weder Bild noch Metapher, sondern eher ein seelischer Zustand, dargestellt als exterritorialer Ort, von dem eine konstante Hinwendung zur außer-weltlichen Gottes-Instanz ausgeht. Das bedeutet jedoch nicht zwangsläufig, dass die Welt dabei aus dem Blickfeld verschwindet. Sie wird vielmehr in einer umgekehrten Blickrichtung betrachtet und erscheint so als Teil einer theologischen Dynamik. Die »Braut« ist nicht mehr eine Rolle, die die Liebeserwartung mimetisch darstellt, sondern reine Bewegung hin zum Gott-Objekt, das in seiner Theo-Kosmologie überraschend in jedem beliebigen Ding der Welt in Erscheinung treten kann. Insofern ist dieses Projekt keine Kunst-Performance im eigentlichen Sinn. Es geht eher um eine endgültig gefundene theologisch-ethische Haltung, aus deren Endgültigkeit gerade eine Bewegung, die Gott-Bewegung in der Welt entsteht; es geht um die Welt und den Menschen, dessen künstlerische Mittel nur eine der – möglicherweise subversiven – Konventionen zur Fixierung des gefundenen Ausgangspunktes sind. Die »Braut« ist eben ein solcher Ausgangspunkt, an dem »suchen oder finden« nicht zählen, an dem Ende und befreiender Neubeginn zusammenfallen im entschlossenen Versuch, die Verletzlichkeit und Preisgegebenheit des der Theosis zugewandten bräutlichen Menschen zu begreifen.

Es stellt sich die Frage, was die Übertragung einer theistischen Mitteilung auf das Gebiet der Kunst bewirkt? Braucht eine solche Äußerung dieses Gebiet überhaupt?

Zahlreiche philosophische Systeme haben sich mit dem Widerspruch zwischen Ontologie und Ästhetik beschäftigt. Der postmoderne Diskurs hat ontologische Probleme aus dem Ausstellungsbereich ausgeschlossen und somit bewiesen, dass das selbstbezügliche Spiel allein schon ausreichende Grundlage für die Kunst sein kann. Dennoch verlangt die ontologische Phase der Gegenwart immer häufiger nach etwas, das über das bloße ausgestellte Produkt hinausginge, selbst wenn dieses letztere konzeptuell-diskursiv abgesichert oder pseudopolitisch kommentiert ist. Dieses »etwas« ist weder das Werk, noch der Diskurs, noch das Konzept,



Gia Edzgeradze

»Wenn Schafe heulen
und Wölfe blöken...
Wenn Menschen lachen
und Götter weinen...«

sondern eher die Möglichkeit einer anderen Realität (nicht nur eines neuen Verfahrens oder ästhetischen Ansatzes), die Möglichkeit eines Anders-Seins. Gia Edzgeradzes »Braut-Projekt« ist der Versuch, eine solche Möglichkeit zu erschließen, das Phänomen der Offenheit an sich zu denken. Es geht dabei weder um das visuelle Phantasma eines anderen Raumes, noch um Utopie; die »Braut« kommt ganz ohne repräsentativen Raum aus. Eher haben wir es mit einem rituellen Schauspiel zu tun, in dem eine ontologisch bedeutsame Wahl getroffen wird, was den Zuschauer animiert, sich zu fragen, ob auch ihm eine solche Wahl bevorsteht. Das Gebiet der Kunst (die Galerie oder das Museum) wird somit durch den Ablauf verschiedener in seinem Zusammenhang untypischer, jenseits des Ausstellungs-Bereichs gelegener und mit anderen Meta-Gebieten verschmelzender Aktionen virtualisiert.

Bei einem ersten Blick auf das Video, in dem der Künstler im Brautkleid auf einer Leiter vor einer Ziegelmauer steht und wie rasend »It is beautiful« schreit, liegt es nahe, dieses Bild als ein subversives zu interpretieren. Ein nicht mehr junger Mann in Basketballschuhen und Brautkleid, unter dem die Männerunterhosen – und bei der Aufnahme von unten auch die Genitalien – zu sehen sind, insistiert auf Schönheit – aber wessen, wo, warum? Jeder Versuch einer symbolischen Interpretation scheitert. Keines der Elemente, aus denen das Video besteht, lässt sich als Verweis oder ironischer Kommentar lesen. Anscheinend haben wir hier eine Situation, in der eine der Haupterrungenschaften der modernen Kunst – die Semiosis der Konzeptualisierung – ihren Sinn verloren hat, und in der der Künstler nach diesem Sinnverlust zur Geisel der Vergeblichkeit seiner Anstrengungen geworden ist. Es kommt zu einer subversiven Verschmelzung der Bedeutungen, gerade weil diese Bedeutungen weder in der Gesellschaft, noch im politischen Feld, noch im ästhetischen Paradigma lokalisiert sind, sondern in einer Leere, in der ihre Zusammenfassung oder Differenzierung folgenlos bleibt. Gia Edzgeradzes Aktion ließe sich – abseits der Tradition der Performance oder der Performance-Dokumentation im eigentlichen Sinn – als Demonstration der Unmöglichkeit interpretieren, die dem Menschen zur Verfügung stehenden Sprachen der Kultur, der Kunstgeschichte, der Politik und der Kritik



Gia Edzgeradze

»Ich bin noch jung, voller Kraft etwas zu verändern. Aber was?...«

»Erschrockener Versuch, den Erfordernissen strahlender Urinbehälter sowie den Launen des Pächters zu entkommen, mit Steinen zu werfen.«

anzuwenden. Und doch öffnet sich gerade auf dieser Ebene ein Feld, auf dem man nicht befürchten muss, als Idiot dazustehen, so wie die Hauptfigur in Lars von Triers »Idioten«, deren Kind gestorben ist, und sie spuckt Kuchen.

Man denkt in diesem Zusammenhang unwillkürlich an Artaud – an den Schauspieler, der keines der einem Schauspieler gegebenen Instrumente anwenden kann, weder den Text, noch die Geste, noch die Idee. Eine hervorragende Analyse dieses Paradoxes liefert Jacques Derrida in seinem Aufsatz »Die soufflierte Rede«¹. Was auch immer der Schauspieler sagt, er kann nur wiederholen, nicht seine eigene Rede, sondern eine vom »Anderen« (von Gott) gestohlene Rede. Derrida betont in seiner Beschreibung dieser Aporie, dass jedes Spiel (die Rede ist hier vom Theater, gemeint ist aber die Kunst insgesamt) mit einer fremden, aufgezwungenen Anrede (Gottes) zu tun hat. Das als Medium einer solchen Anrede konzipierte Werk wird, mit anderen Worten, enteignet, es geht verloren oder wird entwendet noch im Prozess seiner Entstehung. Wie soll man eine Gottes-Instanz denken, wenn alles, was außerhalb des Menschen liegt (Sprache, Bild, Geste, Spiel, und selbst der Körper) ohnehin dieser Instanz gehört und von ihr verliehen (und im selben Moment gestohlen) wird? Der Mensch (der Künstler) ist also von Anfang an nichts anderes als ein Doppelgänger Gottes, er scheidet seine Werke aus und produziert insofern nur Exkremente. Mithin bedeutet inspiriertes Schaffen in der Dimension des theologischen Rahmens für Artaud nur Defäkation. Das Werk darf sich nicht vom Körper lösen, sondern muss darin zurückbehalten werden.

Theologie beginnt erst jenseits der anthropologischen – ethischen wie ästhetischen – Bedürfnisse. Nur wer alle Körperausgänge für die schöpferischen Funktionen verschließt, blockiert, kann sich der Theosis wirklich öffnen. Erst ein solcher Körper ist ein wirklich »theatralischer«, also ein Körper, der jede Fähigkeit verloren hat, sich selbst zu analysieren, sich in strukturbildende Organe aufzuteilen. Eben durch die Entschlossenheit, »mein Leben aus dem Werk (zu) verbannen«, wird es möglich, aus dem Körper nicht eine Ansammlung einzelner Werke, sondern eine Widmung zu machen. Das, was oft als Artauds nihilistische oder inzestuöse



Gia Edzgeradze

»Ich zeichnete Vögel und gab ihnen Namen, dann kolorierte und verbesserte ich die Zeichnung, nahm den von Ernst erfüllten Ausdruck ihrer Gesichter ernst und auch ihre geheimen Absichten. Sie schauten mich beharrlich an, immer mit einem Auge, das verlieh ihnen natürlich das Gefühl einer gewaltigen Überlegenheit; ihre Wichtigkeit war nicht zu leugnen. Doch mit der Zeit verblaßten sie, und ich mußte neue zeichnen, um nicht der Dumme zu sein. So schlug ich die Zeit tot, und so schlug sie mich tot.«

Subversivität oder pathologischer Wahn interpretiert wird (etwa sein Satz »Ich, Antonin Artaud, ich bin mein Sohn, mein Vater, meine Mutter, und ich selbst...«), ist in Wirklichkeit der Versuch, sich eine Kraft anzueignen, mit deren Hilfe man sich »selbst«, ohne das Diktat eines vorbereiteten »Textes« und vorbereiteter Rollen, an das Gott-Objekt wenden kann, unter Umgehung jeder Art von Vermittlung: der Struktur der Sprache, der Institution des Theaters, des Berufs des Schauspielers, der Verantwortung des Künstlers usw.

Auf ähnliche Weise versucht Gia Edzgeradze in seinem »Braut-Projekt«, den Punkt zu finden, an dem das künstlerische Vorgehen nicht der Kunst zugute kommt, sondern, so paradox das ist, der Bewahrung dieses zuvor schon einmal entdeckten Moments der unmittelbaren, offenen Hinwendung und Mitteilung. An diesem Punkt kann man, ähnlich wie Artaud, der sich von der Rede magische Kräfte erhoffte, den Satz »It is beautiful« als rituelle Handlung endlos wiederholen.

An diesem Punkt braucht man auch nicht den Vorwurf einer Theologisierung des säkularen Raumes zu fürchten; denn es geht hier ja nicht um die Bestätigung einer bereits bekannten ideologischen Deklaration, sondern es entscheidet sich vor unseren Augen, hier und jetzt, wer uns gegenübersteht – Mann oder Frau, Betender, Künstler, Wahnsinniger, Schauspieler, Priester usw.. Eben diese Dynamik des Werdens angesichts einer offenen Frage macht den performativen Körper zur »Braut« – d.h. zu einem Wesen, das als Archetyp der Erwartung einerseits immer existiert und existiert hat, und das andererseits nie da gewesen ist, das noch im Entstehen begriffen ist und dessen Entstehung vielleicht nie zu einem Abschluss kommen wird. In diesem Zwischenraum zwischen Sein und Nichtsein oszilliert die Frage der »Braut«.

¹ In: Jacques Derrida, Die Schrift und die Differenz. Frankfurt a. M. 1994, S. 259–301.