

Schluss

Ziel dieser Arbeit war es, ein Bild der Performance-Kunst zu zeichnen, das es erlaubt, vermittelt über ein Eingehen auf ihre Kommunikationsmodi ihre Wirkmechanismen und ihre ethischen und politischen Forderungen zu benennen, um daran anknüpfend bestimmen zu können, unter welchen Bedingungen die ethischen und politischen Aspekte von Live-Performances mehr sind als ornamentaler Schmuck¹ und die Performance-Kunst ihrem eigenen Anspruch gerecht zu werden vermag, als zeit- und kulturtypische Kunstform mittels ihres grundlegend soziopolitisch-kritischen Anspruchs ein transformatives Potenzial zu entfalten. Die Frage, die es zu klären galt, war also die nach dem Potenzial der Performance-Kunst, eine andere Lebenspraxis anzustoßen und so über die Transformation ihrer TeilnehmerInnen auf die Gesellschaft zurückzuwirken. Performance-Kunst stellte sich im Verlauf der Analyse als für die bestehenden Herrschaftsverhältnisse durchaus „gefährliche“ Kunst heraus und zwar in dem Sinne, dass sie Elemente einer Auffassung von Kunst stärkt, die schon Platon bewogen hatte, die Kunst aus der Polis zu verbannen, weil sie sich einer Beherrschung und Reglementierung entzog und eine emotionale und existentielle Wirkung auf ihre RezipientInnen auszuüben vermochte. Performance-Kunst, die mehr sein will als ein Phänomen der Kulturindustrie oder reines Spektakel, die ein emanzipatorisches Moment entfaltet und folglich im vorgeschlagenen Sinne als „gelungen“, d.h. als wirkmächtig bezeichnet werden kann, muss bestimmte Kriterien erfüllen, die auch mit Blick auf die philosophischen Rekonstruktionen attischer Kunsterfahrung und ethisch fundierter Lebenskunst folgendermaßen bestimmt wurden:

Um als funktionstüchtig bezeichnet werden zu können, erzeugen und zeigen die KünstlerInnen *Realitäten* – oft die des „nackten Lebens“ –, in denen, durch die

1 „Kunst mit politischem Willen bezieht sich [...] auf den Rezipienten, auf den Inhalt, das heißt die zu erzählende Geschichte, auf Fragen oder Widersprüche, auf die imaginäre Dimensionalität und ist von ihrem Kommunikationspotential abhängig“ (Kikol, 2018: 61). Nur so kann sie mehr sein als „L'art politique pour l'art politique“, die nur für die KünstlerInnen, die Kunstwelt und ihr Image da ist und das Politische lediglich als dekoratives Ornament nutzt (vgl. Kikol, 2018: 55f. u. 61).

sich entfaltende prozessuale Dynamik alle Beteiligten unmittelbar die Auswirkungen ihrer Handlungen als konstitutiv für das Geschehen und mithin als folgenreich erleben können und so ihrer Eigenverantwortlichkeit und Wahlfreiheit gewahr werden. Ihr Verzicht auf das theatrale Als-ob verleiht ihrem künstlerischen Wirken eine besondere existenzielle Dringlichkeit und vermag im Erleben der Beteiligten die Trennung zwischen Kunst und Leben zu überwinden.

Ein damit zusammenhängender Faktor, der die realen Konsequenzen eigener Handlungen noch verstärkt, ist der Einsatz des realen und individuellen, häufig nackten *Körpers* der KünstlerInnen, durch den sie diesen als notwendiges Moment des Seins und der Zwischenleiblichkeit vorstellen und das Moment leiblich-subsemantischer Kommunikation verstärkt zum Tragen bringen. Die KünstlerInnen setzen sich als Individuen der Situation aus und veranschaulichen so die Risiken und Gefahren des (auch internalisierten) gesellschaftlichen und politischen Drucks auf das Individuum ebenso wie die Chancen, die der Körper als In-der-Welt-sein im Kontext des Mit-Seins eröffnet. Nicht über das Ideal eines Körpers, nicht über ein Abbild, sondern als körperliche Individuen verdeutlichen sie die positiven und negativen Möglichkeiten des Umgangs mit dem eigenen Körper und dem anderer und machen die Fragilität und die Widerständigkeit des leiblichen Individuums spürbar.

Da die Erfahrung der Verwundbarkeit und Abhängigkeit des Körpers eines anderen als überindividuell und mithin als übertragbar erscheint, vermag Performance-Kunst auch in einem besonderen Maße zu provozieren. Sie fordert ihre TeilnehmerInnen im wörtlichen Sinne heraus, da ihr erklärt Ziel eben in der Überschreitung von Konventionen und Tabus besteht. In Live-Performances werden Grenzverletzungen und -überschreitungen zu Vehikeln von Provokation und Irritation, die den TeilnehmerInnen das Festhalten an gewohnten Sichtweisen auf die Welt und an „man-weltlichen“ Verhaltensmustern massiv erschweren sollen, um sie in einen neuen Erfahrungshorizont zu stoßen. Im Gegensatz zur Kunst im Museum kann die Live-Performance-Kunst unvermittelt treffen und muss dies letztlich auch tun, um ihre volle Wirksamkeit entfalten zu können, sie muss unbequem und provokant sein, sie muss schockieren und ihre TeilnehmerInnen an ihre Grenzen treiben. Rahmenverschiebungen, verstanden im Sinne des Heidegger'schen »Ereignisses«, werden so zum erklärten Ziel der künstlerischen Einmischung in das Leben des Einzelnen.

Diese lösen oft heftige *emotionale Reaktionen* in den TeilnehmerInnen aus, die keine abständige Betrachtung oder kontemplative Versenkung zulassen, sondern empathische Anteilnahme am Geschehen, am Leid des „Anderen“ einfordern². In

² Über ihre Aufforderung zu tiefgreifender emotionaler Bezugnahme vermag sie ihren TeilnehmerInnen verdrängte Seinsanteile und ein Verständnis ihrer Selbst zu Bewusstsein zu bringen, das Individualität ausschließlich in radikaler Abhängigkeit von der Gemeinschaft

der Performance-Kunst als Extremsituation geht es nicht um die Lenkung des Be-trachterInnenblicks nach innen, sondern um dessen Öffnung hin zur Außenwelt, um Anteilnahme, um Involviertsein, um Ergriffenheit. Performance-Kunst fordert durch ihre spezifische Realität und Körperlichkeit zur Identifikation mit dem Anderen, zum „Mit-Leiden“ heraus und ermöglicht so eine „ethische Erfahrung“ im Angesicht des „Anderen“, die auch als Transformationsappell zu verstehen ist³.

Um die TeilnehmerInnen zu einer im alltäglichen gesellschaftlichen Leben der- art unüblichen emotionalen Anteilnahme zu provozieren, müssen sich die *KünstlerInnen* ihrer Verantwortung für ihr eigenes Handeln und die daraus resultierenden, auch unabsehbaren Konsequenzen bewusst sein und sich diese vollumfänglich zu-schreiben. Nur wenn sie die Verantwortung zu tragen bereit sind, wenn sie zu ihren Taten stehen und wenn sie sich also im Hegel'schen Sinne als „heroische Charak- tere“ erweisen, vermögen sie ihrem künstlerischen Schaffen einen Nachdruck zu verleihen, der eine selbst- und weltverändernde Wirkung entfalten kann. „Hero-isch“ liefern sie sich den Teilnehmenden aus, bieten sich als Spiegel und Projekti- onssfläche an und werden zu Katalysatoren ihrer zugrundeliegenden Idee.

Als StellvertreterInnen ermöglichen sie den *Teilnehmenden*, sich in ihrer eigenen „dionysischen“ Zerrissenheit zu erleben und nach dieser Erfahrung transformiert weiterzuleben. Über dieses „mänadisch rauschhafte“ Erlebnis (durchaus im Sinne Nietzsches) eröffnet die Performance-Kunst einen Raum, einen „Heterotopos“, in dem sich die Teilnehmenden als substanzialer Bestandteil eines „Wir“ erleben können, und initiiert die Kreation einer Form von Gemeinschaft, in der das Han- deln unter Gleichwertigen im Lichte der Freiheit von herkömmlichen gesellschaftli- chen Konventionen ebenso wie die Verantwortung für sich selbst und die anderen erfahren und erprobt werden können. Ihre gemeinschaftskonstitutive Wirkkraft entfaltet sich also dadurch, dass sie im gleichberechtigten Verhandeln über das,

denkbar macht und sich im Engagement als Resultat gefühlter Verantwortung für die Mit- Welt zeigt. Die von der Performance-Kunst provozierten Gefühle sollen also ein intrinsisches Bedürfnis wachrufen, sich handelnd in das Geschehen der Performance und im Nachgang in die Gesellschaft einzubringen. Performance-Kunst will kreative Gestaltungsimpulse erzeu- gen, die sich im Raum des politischen Handelns entfalten können – dessen Ideal sich im Arendt'schen Sinne gerade in der Weigerung artikuliert, anderen zu gehorchen sowie ihnen zu befehlen. Dabei reichert die Performance-Kunst den der attischen Polis entlehnten Be- griff des »Handelns« mit einer Körperpolitik an, „die mit der Einsicht in die menschliche und zwischenmenschliche Abhängigkeit beginnt [...]“ (Butler, 2016: 265) und zum Bewusstsein der eigenen ethischen und politischen Verpflichtungen führt.

³ Performance-Kunst macht also die individuelle Verantwortung gegenüber den heteroaffek- tiven „ethischen Forderungen“ und unserer Hilflosigkeit im Angesicht des Leides anderer spürbar (vgl. Critchley, 2008: 144) und verweist gerade durch ihre Methoden verstärkt auf die *Notwendigkeit* und die *Möglichkeit* des Eingreifens, auf Chancen, die in der Selbst- und Mitbestimmung liegen.

was geschehen darf und soll, den Impuls für die Bildung eines diaphanen Bandes zwischen den Einzelnen liefert.

So verschwimmen in der Performance-Kunst als ausgewiesen partizipativer Kunstform die Grenzen zwischen KünstlerIn und BetrachterIn, denn nur in der gemeinsamen Teilhabe aller am Gestaltungsprozess des „Werkes“, nur im gemeinsamen „engagierten“ und couragierten Handeln vermag eine Performance überhaupt zu entstehen. Live-Performances sind das kollektive Hervorbringen extremer existentieller Situationen, die ihrem Wesen gemäß *unwiederholbar* und *einzigartig* sind und auf die man sich folglich nicht vorbereiten kann. Sie eröffnen einen einmaligen Moment der Optionen, wenn man selbst ihnen offen und mit Neugierde begegnet, und fordern gerade durch ihre Ephemerität unmittelbare Reaktionen heraus, die sich jenseits der sozialisatorischen Normen des Verhaltens und Empfindens entfalten dürfen. Sie eröffnen also einen nicht-antizipierbaren Zeit-Raum, in dem die Teilnehmenden, so sie den Mut aufbringen, ihn zu betreten, als „Ereignis-Subjekte“ im Badiou'schen Sinne konstituiert werden und der mit der Forderung, dem erlebten neuen Blick auf die Welt die „Treue“ zu halten, verknüpft ist.

Dies sind – im Überblick – jene Kriterien, die zur Beurteilung der strukturellen und methodischen Vorgehensweise von Live-Performances in Bezug auf ihr transformatorisches Potenzial und also ihre Wirkmächtigkeit bestimmt wurden. Das von Abramović proklamierte Ziel der Performance-Kunst, gegen die zerstörerischen Kräfte und Strukturen von Gesellschaften anzutreten⁴, impliziert jedoch ein jener Kunstform zugrunde liegendes Welt- und Menschenbild, vor dessen Hintergrund ihre politischen und ethischen Dimensionen überhaupt erst gedeutet werden können. So geht mit ihrer Aufwertung des Realen und des „natürlichen“ (auch explizit weiblichen) Körpers sowie mit der Aufwertung der Emotionalität, des Ungehorsams und der Unwiederholbarkeit immer auch eine fundamentale Gesellschaftskritik einher, deren Brennpunkt eine substanzelle Entfremdungskritik ist. Gerade die ihr zugrunde liegende Idee der Freiheit, die mit einer radikalen Kritik am hegemonial-patriarchalen System und folglich auch an den damit zusammenhängenden kapitalistischen Strukturen verknüpft ist, erweist sich so als das zentrale thematische Element der Performance-Kunst.

Obwohl es beinahe unmöglich erscheint, der Performance-Kunst in ihrer Vielfältigkeit konkrete politische Ziele zuzusprechen, geht es doch allen hier besprochenen Aktionen im Kern um den Abbau der den Dichotomien inhärenten Wertigkeiten und folglich um das Erfahrbar machen des eigenen Seins in seiner ganzheitlichen Dimension⁵ und der Handlungsfreiheit im Raum des „Wir“, denn sie alle

4 Vgl. Abramović, zit. nach Kaplan, 1999: 13.

5 Performance-Kunst appelliert an einen ganzheitlichen Begriff vom »Menschen« im Sinne einer psychisch-physischen Einheit und einer „singulären Pluralität“, indem sie der Abwertung des Körpers, der Emotionalität, der Weiblichkeit aber auch des „Anderen“ entgegentritt. Die-

artikulieren eine Idee der »Freiheit« sowie die Notwendigkeit einer fundamentalen Veränderung der politischen Verhältnisse, um dieser Idee Eingang in die Realität zu verschaffen. Ihre Entfremdungskritik und ihr Transformationsappell basieren auf einem Weltbild, das sich mit willkürlichen Asymmetrien nicht abfinden will, die zur Aufrechterhaltung hegemonial-patriarchaler Herrschaftsstrukturen sowie zur Unterdrückung bestimmter Menschengruppen entwickelt, stets modifiziert und verfeinert werden und vor denen letztlich niemand sicher sein kann, da die definitorischen Grenzen zwischen Einschluss und Ausschluss fluktuieren und im Zuge politischer Herrschaftsinteressen immer wieder neu bestimmt werden können. Und so zielt Performance-Kunst darauf – indem sie sicht- und spürbar macht, was kulturell abgewertet oder verworfen wird –, veränderte BetrachterInnen (aber auch KünstlerInnen) zu entlassen, die gefühlt und begriffen haben, dass ihr neues „Ethos der Solidarität“⁶ nur über die Überwindung der Asymmetrien und Differenzen zu entstehen vermag, die den „Anderen“ als minderwertig fixieren.

Der so potenziell initiierte „Wesenswandel“, wie er mit Heidegger bezeichnet werden könnte, vermag dann die TeilnehmerInnen – wenn sie ihn ihr Alltagsleben färben lassen – dazu anzuhalten, dieses Ethos als eine „Freiheitspraxis“ zu gestalten, die darauf zielt, im Sinne Foucaults „Herrschaft“ in „Macht“ zu transformieren und im Moment der „Treue zum Ereignis“, mithin vermittelt über die TeilnehmerInnen als MultiplikatorInnen, der Idee der „Gleichfreiheit“ Eingang in die Gesellschaft zu verschaffen. Sie macht, indem sie die Bedeutung des Handelns im Arendt'schen Sinne stärkt und die „Ungleichen“, die Marginalisierten in den öffentlichen und somit politischen Raum hineinholt, das freilich und notwendigerweise beschädigte Individuelle, das nicht austauschbar ist und nicht leichtfertig konsumiert und genossen werden kann, stark⁷. Sie widersetzt sich dem Auf-

ses Menschenbild ist dabei notwendig auch an einen bestimmten Emanzipations- und Solidaritätsbegriff sowie an die Forderung nach einem achtsamen Umgang mit der Welt geknüpft. Dazu setzt Performance-Kunst dem abendländischen Rationalismus und der damit einhergehenden Spaltung von Rationalität und Emotionalität, Körper und Geist, Theorie und Praxis sowie Kunst und Leben einen „heterotopen Erfahrungsraum“ entgegen, der auf das in Dichotomien verankerte Denken mit einem Pluralismus reagiert, welcher nicht nur im Bereich der Ästhetik auf Mittel der vorsokratischen Antike, sondern auch im politischen Raum auf die Aufgeschlossenheit gegenüber Unbekanntem und Neuem setzt und von den TeilnehmerInnen Neugierde und Gestaltungswillen fordert.

6 Butler, 2016: 33.

7 Henrike Böhm geht aufgrund ihrer Auseinandersetzung mit Abramovićs Performances und der Künstlerin als Verkörperung des „Unternehmerischen Selbst“ davon aus, dass Performance-Kunst als subversive Kunstform nach der Inkorporation von Unmittelbarkeit in das Marktgeschehen zum Scheitern verurteilt ist. Die künstlerischen, subkulturellen Proteste gegen die allgegenwärtige Entfremdung im Kapitalismus sind ihres Erachtens in ihr Gegen teil umgeschlagen und führen zu einer Fetischisierung von Leistungsbereitschaft und Durchhaltevermögen. Die körperlichen Grenzerfahrung von Performance-KünstlerInnen und die

gehen im Allgemeinen, regt das Denken über Widerstand an und erweist sich im Adorno'schen Sinne als Einladung zum Andersdenken und Andershandeln, die sich gerade im solidarischen Widerstand gegen bestehende Unterdrückungsmethoden manifestiert⁸.

Ausgehend vom emotionalen Erleben und der notwendig daran anschließenden Reflexion und Diskursivierung⁹ kann ihr Ziel, mit Beuys gesprochen, als „Revolution im Denken [und] Evolution im Handeln!“¹⁰ gefasst werden. Die Freiheit, derer die Performance-Kunst uns – ausgehend von der gefühlten Handlungsaufforderung – gewahr werden lässt, besteht, so könnte man in Anlehnung an Simone

„Produktion“ von Unmittelbarkeit und Authentizität des Leidens müssen inzwischen als Propaganda der geforderten Selbstzurichtung der Marktsubjekte mit dem Ziel der Anpassung an die wachsenden Anforderungen des postfordistischen Kapitalismus‘ und dem Erfolg auf Basis von (Selbst-)Disziplin verstanden werden (vgl. Böhm, Henrike (2011): Die Überwinderin. In: Outside the box. In: Zeitschrift für feministische Gesellschaftskritik. #4 ARBEIT. <<https://www.outside-mag.de/issues/4/posts/46>> (20.08.2018)). Entgegen ihrer Einschätzung soll „gelungene“ Performance-Kunst jedoch gerade als politische und ethische Kritik am gesellschaftlichen Status quo verstanden werden, die bereits durch ihrer Methoden ein Experimentierfeld für die Suche nach legitimen Alternativen zu dem sich stetig verschärfenden Optimierungzwang neoliberaler Couleur und für das Verständnis und den Umgang mit dem eigenen Sein und dem „Anderer“ anbietet.

- 8 Horkheimer und Adorno schreiben dazu: Die mit der Philosophie Platons beginnenden gesellschaftlichen Verhältnisse – „[d]ie philosophischen Begriffe, mit denen Platon und Aristoteles die Welt darstellten, erhoben durch den Anspruch auf allgemeine Geltung die durch sie begründeten Verhältnisse zum Rang der wahren Wirklichkeit“ (Horkheimer/Adorno, 2010: 28) – „schneide[n] das Inkommensurable weg. Nicht bloß werden im Gedanken die Qualitäten aufgelöst, sondern die Menschen zur realen Konformität gezwungen. [...] Die Einheit des manipulierten Kollektivs besteht in der Negation jedes Einzelnen [...]“ (Horkheimer/Adorno, 2010: 19). „Die Herrschaft tritt dem Einzelnen als das Allgemeine gegenüber, als die Vernunft in der Wirklichkeit“ (Horkheimer/Adorno, 2010: 28) und führt zur Entfremdung. Aber „[n]icht bloß mit der Entfremdung des Menschen von den beherrschten Objekten wird für die Herrschaft bezahlt: Mit der Versachlichung des Geistes wurden die Beziehungen der Menschen selbst verhext, auch die jedes Einzelnen zu sich. Er schrumpft zum Knotenpunkt konventioneller Reaktionen und Funktionsweisen zusammen, die sachlich von ihm erwartet werden“ (Horkheimer/Adorno, 2010: 34). Um den Widerstand des Einzelnen gegen diese gesellschaftlichen Verhältnisse zu unterdrücken, verschleiert die Kulturindustrie die Herrschaft des Allgemeinen, die auf die Kommensurabilität des Einzelnen setzt, und regt, statt zum kritischem Nachdenken, zum vergnügten Amusement an (vgl. Horkheimer/Adorno, 2010: 153).
- 9 Die in der Performance-Kunst provozierten Emotionen dienen der gesteigerten Erfahrung, sind jedoch nicht das Ziel, sondern das Mittel, um ihr die „nötige Schärfe“ zu verleihen (vgl. Lüthy, 2009: 223f.) und eine Bewusstseinsänderung anzustoßen, die die aktive Veränderung des Bestehenden als Notwendigkeit anerkennt. „Als voraussetzungssreiche Kunstform appellierte sie ebenso sehr an das emotionale ‚Mitgehen‘ wie an die kognitive Verarbeitung seitens der Zuschauer [...]“ (Lüthy, 2009: 221).
- 10 Beuys, zit. nach Stüttgen, 2008: 205.

Weil sagen, in einer Übereinstimmung von Denken und Handeln, die notwendig ist, um der Entfremdung zu begegnen¹¹.

In ihrem Bestreben, die Polisvergessenheit zu überwinden, kann sie als Revitalisierung attischer Theater-Kunst und politischer Gestaltung einer neuen Polis-Gemeinschaft¹² begriffen werden, sodass sie, wie einst das attische Theater, als „politische Kunst par excellence“ gelten kann, die die politische Sphäre menschlichen Lebens künstlerisch transfigurieren und den Anspruch erheben kann, dass ihr alleiniger „Gegenstand der Mensch in seinem Bezug zur Mitwelt“ ist¹³. Um künstlerische und gesellschaftliche Prozesse anzustoßen – um Kunst wieder zu einem elementaren und wirkmächtigen Teil des Lebens zu machen sowie die Menschen auf ihren politischen Subjektstatus, auf ihr Recht auf Ungehorsam und auf plurale Existenzstile aufmerksam zu machen¹⁴ – greift sie, wie von Hegel, Nietzsche und Heidegger für die attische Kunst gefordert, auf die Kollision als zentrales Element ihres Wirkens zurück. Und gerade an den durch sie sichtbar gemachten Konflikten, die am eindringlichsten wohl in feministischen Arbeiten ausgetragen werden, wird dabei auch die von Hegel geforderte Dialektik – wenn auch als negative¹⁵ – sichtbar.

Performance-Kunst erweist sich als notwendigerweise partizipatorische, konflikthafte und ambivalente soziale Kategorie, die ein Bewusstsein für mögli-

¹¹ Vgl. Weil, Simone (2012): Über die Ursachen von Freiheit und gesellschaftlicher Unterdrückung. Zürich, 67. Weil schreibt: „Man kann unter Freiheit etwas anderes verstehen als die Möglichkeit, alles, was man will, ohne Anstrengung zu erreichen. Es gibt noch einen anderen Freiheitsbegriff, einen heroischen [...]. Wirkliche Freiheit bestimmt sich nicht durch ein Verhältnis von Wunsch und Erfüllung, sondern von Denken und Handeln. [...] Es kommt nicht darauf an, ob das Handeln leicht oder beschwerlich ist, auch nicht darauf, ob es von Erfolg gekrönt ist; Mühsal und Misserfolg können den Menschen unglücklich machen, sie können ihn aber nicht erniedrigen, solange er dazu imstande ist, sein Handeln selbst zu bestimmen. [...] [Der Mensch hat] die Wahl, ob er sich blindlings vom Stachel äußerer Zwänge antreiben lässt oder ob er der inneren Vorstellung entsprechen soll, die er sich davon macht; darin liegt der Gegensatz von Knechtschaft und Freiheit [...] [als] ideale Grenzen [...], zwischen denen sich das menschliche Leben bewegt, ohne dass es sie je erreichen kann [...]“ (Weil, 2012: 67f.).

¹² Performance-Kunst hält der mit Platon beginnenden Negation der Pluralität (vgl. Arendt, 2002: 279) ethische und politische Forderungen entgegen, die darauf abzielen, die Möglichkeit des Einschlusses aller zu zeigen, zu fühlen und zu denken und Widerstand gegen systemimmanente Unterdrückungsmechanismen und zur Solidarität anzustoßen.

¹³ Vgl. Arendt, 2002: 233f.

¹⁴ Zum politischen Kampf um das „Recht auf Recht“, zu dem der Streit und das Aushalten von Kritik notwendig dazugehören, äußert sich Balibar an den hier angegebenen Stellen ausführlich (vgl. Balibar, 2012: 18ff., 220ff., 236ff. u. 242f.).

¹⁵ Also als eine, deren „Prozeß [nicht] von vornherein entschieden ist“. Gerade das unterscheidet Hegels Dialektik, der Adorno vorwirft, dass er „das gewußte Resultat des gesamten Prozesses der Negation schließlich doch zum Absoluten macht“, von der »negativen Dialektik« Adornos (vgl. Horkheimer/Adorno, 2010: 30f.).

che gesellschaftliche Veränderungen zu fundieren vermag¹⁶. Und so ermöglicht Performance-Kunst durch ihre spezifischen Methoden und grundlegenden Überzeugungen (analog zur Kunst der attischen Polis), mit Dewey gesprochen, eine „ästhetische Erfahrung“¹⁷. Indem sie Alltägliches in einer verdichteten und prägnanten Form zur Anschauung bringt und so eine Erfahrung kreiert, in der „Eigenschaften dominierend [sind], die in anderen Erfahrungen unterdrückt werden“¹⁸, verwandelt sie die Interaktion „in gegenseitige Teilnahme und Kommunikation“¹⁹ als einen „Prozeß, der Partizipation schafft, der gemein macht, was sonst isoliert und für sich war“²⁰.

In Analogie zu den Vorstellungen, die sich die im zweiten Teil der Arbeit besprochenen Ästhetiker von der attischen Tragödie im fünften vorchristlichen Jahrhundert gemacht haben, und nach denen die Tragödie für die Griechen existentielle Notwendigkeit und elementar für ihre intellektuelle, emphatische Darstellung von Freiheit war, vermag auch die Performance-Kunst – zumindest ihrem Anspruch nach – in der Mitte des Lebens zu stehen, sodass der Vergleich ihrer Wirkmächtigkeit mit der der attischen Tragödie naheliegend erscheint. Performance-Kunst kann als die Erfüllung der Hoffnung Nietzsches und Heideggers auf eine erneute weltstiftende Kunst betrachtet werden, auf eine Kunst, die Lebenspraxis ist, und die das Hegel'sche Diktum vom Vergangenheitscharakter der Kunst widerlegt. Diese Wiederaufnahme attischer Lebenskunstprinzipien durch die Performance-Kunst rettet dabei nicht nur Aspekte traditioneller Ästhetik in ihrer Relevanz für zeitgenössische avancierte Kunst, sondern auch die Performance-Kunst selbst vor dem Vorwurf ihrer gesellschaftlichen Irrelevanz und Beliebigkeit.

Wie gezeigt wurde, zielt ihre Wiederaufnahme zentraler Prinzipien attischer Kunst und Politik vor der Philosophie Platons weder auf eine Verklärung jener Zeit noch auf ein reaktionäres Bedürfnis einer gesellschaftlichen Neuorientierung nach antikem Vorbild (wie sie beispielsweise Heidegger in seinem Denken über den „anderen Anfang“ präferiert), sondern auf eine Wiederbelebung jener Konzepte vor dem Hintergrund heutiger Lebens- und Weltverhältnisse, sodass sie ein ethisch und politisch fundiertes Verständnis von Verantwortung, Freiheit, Respekt

16 Vgl. Dewey, John (2014): Kunst als Erfahrung. Frankfurt am Main, 35.

17 Sie erweitert den Spielraum menschlicher Handlungen, da sie soziale Zugehörigkeit und Solidarität stiftet und als Kommunikationsform Dichotomien zu überwinden vermag (vgl. Dewey, 2014: 32f. u. 318).

18 Dewey, 2014: 70.

19 Dewey, 2014: 32.

20 Dewey, 2014: 286. Ihre Kommunikationsmodi setzen sich „über die Schranken hinweg, die den Menschen vom Mitmenschen trennen“ (Dewey, 2014: 318), da durch sie KünstlerIn und RezipientIn – also normalerweise „Undurchlässiges“ (vgl. Dewey, 2014: 286) – miteinander verbunden werden und Erfahrungen verwirklicht werden, deren „Bedeutungen und Werte weit tiefer [reichen] als das jeweilige Hier und Jetzt, in dem sie verankert sind“ (Dewey, 2014: 320).

und Humanität zu stärken vermag, das nur vor der Folie einer globalisierten und pluralen Welt realisiert werden kann²¹.

„Gelingene“ Performance-Kunst setzt sich gegen herrschende Zurichtungs- und Kontrollmethoden zur Wehr und kann als ein „Schlag ins Gesicht“ jedes Einzelnen begriffen werden. Sie erstrebt, nach dem „Ende der Kunst“ und in Opposition zu diesem Diktum, Poesie und das Denken über das, was sein könnte, wiederzugewinnen sowie den Menschen Zentrales über ihre Lebenswelt und ihre Position in dieser zu Bewusstsein zu bringen, sie aufzurütteln, sie mit der Idee des Unentfremdeten, des „eigentlichen“ Selbst-Seins „anzustecken“ und Einfluss auf ihr Weltbild auszuüben. Insofern stehen „gelungene“ Performances auch den Verschleierungs- und Beruhigungsstrategien der Kulturindustrie diametral entgegen, denn sie verweigern ihren TeilnehmerInnen explizit die Möglichkeit, vor den Weltverhältnissen und ihrem eigenen Anteil daran Augen und Herzen zu verschließen. „Gelingene“ Performances sind nicht bloß Unterhaltung und „Spektakel“, sie sind „ungenießbar“ und entziehen sich leichtfertigem Konsum.

Performance-Kunst ist ein final unbestimmbares Schwellenphänomen auf allen Ebenen, und vielleicht macht die letztliche Unbestimmtheit, die Ambivalenzen, die nicht nur die Teilnahme an Performances, sondern auch das Denken über diese Kunstform bestimmen, ihre Wirkmächtigkeit aus, die niemals hinreichend benannt werden kann. Sie ist ein ergebnisoffener Appell, sich auf einen ebenso ergebnisoffenen Diskurs einzulassen und ihn kreativ mitzugestalten. Mit einer wirklichen Teilnahme betritt man, ebenso wie mit dem Denken über Performance-Kunst, das Feld der Perspektivenvielfalt und der Interpretationsmöglichkeiten, dessen Bearbeitung letztlich nie an ein Ende kommt. Eben diese Offenheit und letztliche Unbestimmtheit ist Voraussetzung für das gesellschaftsverändernde Potenzial der Performance-Kunst, erschwert jedoch auch die Abgrenzung von Performance-Kunst zu anderen Formen des politischen Protestes oder geplanter übergriffiger öffentlicher Aktionen und steht so doch oft unter dem Verdacht des

21 Auch eine *Philosophie der Performance-Kunst* muss folglich als zukunfts zugewandte und emanzipatorische Philosophie begriffen werden, die nicht versucht, eine nostalgische Flucht, sozusagen „zurück ans Stammesfeuer“, in eine vermeintlich bessere und egalitäre Antike anzutreten, sondern die ästhetischen Begriffe und Konzepte mit zeitgenössischen Inhalten füllen will, die den Emanzipations- und Transformationsappell der Performance-Kunst philosophisch bestärken und ihre politische und ethische Stoßrichtung zu würdigen vermag. Über die gegenwärtigen Tendenzen von Bevölkerungsteilen westlicher Industriestaaten, zurück in eine (wohlgernekt imaginierte) Vergangenheit zu wollen, die ein vermeintlich besseres Leben verspricht, äußert sich Bauman ausführlich unter anderem in seinem Kapitel *zurück ans Stammesfeuer*. Das sich zunehmend verschärfende Phänomen, welches sich durch seine Rückwärtsgewandtheit, seinen Hang zu Simplifizierungen, zum Ausschluss des „Anderen“ und mithin durch seinen massiven Anti-Pluralismus auszeichnet, überschreibt er treffend mit seinem Begriff der »Retrotopie« (vgl. Bauman, 2017: 65ff.).

„Spektakels“. Folglich kann auch die Bestimmung der Wirkung einer Performance auf die einzelnen TeilnehmerInnen, um die es bei der Frage nach ihrer selbst- und weltverändernden Kraft ja vorrangig geht, nie mehr sein als eine theoretische Annäherung, insbesondere da es nicht im Einflussbereich der Performance-Kunst liegt, was die RezipientInnen letztlich mit der von ihr initiierten Rahmenverschiebung in der praktischen Umsetzung anfangen²².

Dennoch sollen die hier bestimmten Kriterien sowie die politischen und ethischen Grundannahmen in ihrer Anwendung auf konkrete Performances als Entscheidungshilfe zur Bestimmung „gelungener“ oder „misslungener“ Aktionen dienen, sodass auf der Basis des vorgeschlagenen Verständnisses von intelligibler Performance-Kunst nun auch ein erneuter Blick auf das *Busenattentat* auf Adorno geworfen werden kann, um die eingangs aufgeworfene Frage zu beantworten, ob es sich bei dieser Aktion um eine gelungene Performance handelt.

Für eine Interpretation des *Busenattentats* als „gelungene“ Performance spricht zunächst die Selbstpreisgabe der Akteurinnen in ihrer Nacktheit. Sie nutzten ihren realen nackten Körper und verzichteten dabei gänzlich auf das theatrale Als-ob, um gegen Adornos „Theorizität“ und gegen seine immer nur „abstrakt“ geforderte sexuelle Befreiung anzutreten, die letztlich doch eine Herabsetzung des Körperlichen bedeutet. Seiner „Übergriffigkeit“ im Umgang mit jungen Studentinnen und seinen „Starallüren“ begegneten sie mit der ironischen Geste des Blumenwerfens²³. Als mutig und provokant kann ihre Aktion begriffen werden, denn um mittels ihrer nackten Brüste Adornos Machtmissbrauch öffentlich zu kritisieren, mussten sie sich zumindest für die Zeit der Aktion ihres sozialisatorischen Korsets entledigen und die Grenzen der Konvention sprengen. Im Geiste der 68er-Protestkultur zielten sie auf Spießbürgerlichkeit und Prüderie und forderten ihn heraus, sich zu zeigen und zu positionieren. Indem sie Adorno mit *aktiver Weiblichkeit* und *realer Nacktheit* konfrontierten, ignorierten sie nicht nur die Konventionen im Umgang mit dem anderen Geschlecht, sondern negierten in feministischer Weise seinen Herrschaftsanspruch als Mann *und* als „Großordinarius“. Sie machten das Private öffentlich, das Theoretische real und das Rationale emotional und schufen so einen Raum der Möglichkeiten – der Möglichkeit der Selbsterkenntnis und der Transformation, den Adorno souverän hätte nutzen können.

22 Die Frage nach der empirisch nachvollziehbaren Veränderung jedes Einzelnen kann nicht beantwortet werden aufgrund der wesensmäßigen Eigenschaften der Performance-Kunst, die Anstöße gibt, aber den BetrachterInnen eben die Interpretations- und Wahlfreiheit lässt, aus dem Ereignis eigene Schlüsse zu ziehen.

23 Weitemeier zufolge sollte es eine „lustige Aktion, ein Happening“ werden, mit dem sie sich über „Adornos Verhältnis zu den Frauen“ (seine vielen Affären mit jungen Frauen, auch mit Studentinnen, waren bekannt) lustig machen wollten (vgl. Stelzer, Tanja (2003): Die Zumutung des Fleisches. In: Der Tagesspiegel. 07.12.2003. <<https://www.tagesspiegel.de/zeitung/die-zumutung-des-fleisches/471728.html>> (30.07.2018)).

Adorno jedoch vermochte der Situation nicht aufgeschlossen zu begegnen und verließ fluchtartig den Hörsaal, sodass sich in der Aktion kein künstlerischer Gestaltungswille im Sinne der Konzeption ethisch fundierter Alternativen im Umgang mit dem „Anderen“ entfalten konnte, sondern sie sich zu einem „Gewaltakt“ entwickelte. Sie wurde zu einem monolithischen Akt der Ausgrenzung, der nicht zur Transformation der TeilnehmerInnen und zu einem Gewahrwerden der eigenen Freiheit führte, sondern vielmehr als Akt des Terrors Adorno macht- und hilflos machte, ohne eine Dialogoption oder das Erleben eines „Wir“ anbieten zu können. Dieser Gewaltakt erschien, vielleicht gerade vor dem Hintergrund der persönlichen Erfahrungen Adornos von Ausgrenzung, Angst und Verfolgung im zeitlich noch nahen Nationalsozialismus, besonders perfide, wenn er auch nicht als solcher intendiert war. Die Aktion konnte keinen Rahmen für eine freie Entfaltung der Beteiligten eröffnen, sondern in ihr „kippte der Kampf [der 68er] für die Freiheit ins Unfreie“²⁴. Das *Busenattentat* entwickelte sich gerade nicht im Sinne eines „Ereignisses“ und vermochte auch nicht Souveränität der Akteurinnen und der TeilnehmerInnen zu ermöglichen und die Emanzipation aus starren Herrschaftsverhältnissen zu forcieren. Im Gegenteil: In ihm wurden Herrschaftsverhältnisse zugunsten der Studierenden umgekehrt.

Aus Adornos Reaktion resultiert womöglich auch, dass die Akteurinnen, selbst wenn sie sich zu Beginn der Aktion „heroisch“ für ein übergeordnetes Ziel einzusetzen schienen, im Nachgang nicht die Verantwortung für ihr Handeln übernahmen²⁵. Nicht sie lieferten sich den TeilnehmerInnen aus, sondern sie lieferten Adorno aus, sie stellten ihn bloß und demütigten ihn. Aus diesem Moment der persönlichen Demütigung, aus diesem Angriff auf Adorno als Person, resultiert wohl auch das bis in die Gegenwart anhaltende Schweigen aller Beteiligten. Auch wenn die Aktion also durchaus Auswirkungen auf das Auditorium gehabt haben mag, da

24 Vgl. Stelzer, 2003.

25 Bis heute schämen sich die Frauen zutiefst für diese Aktion, stehen nicht zu ihrer Tat und verweigern, mit Ausnahme Hannah Weitemeiers, jegliche Aussage über ihre Motive und Zielsetzungen (vgl. Stelzer, 2003). Stelzer, der es 2003 als Erste gelang, ein Interview mit einer der Protagonistinnen des *Busenattentats* zu führen, hatte nach eigenen Angaben große Mühe, überhaupt eine der beteiligten Frauen ausfindig zu machen, denn die Zeitzeuginnen schweigen noch heute größtenteils über die Identität der Frauen. Hannah Weitemeier stimmte schließlich einem Interview zu, eine andere Protagonistin jedoch willigte nur unter der Bedingung in ein Telefoninterview ein, dass sie anonym bleibe, da „[...] sie sich noch heute [so sehr schäme]“. Weitemeier sagte über den Zeitpunkt des *Busenattentats*, dass es einer der Tage war, an denen man sich entscheiden muss, wie weit man gehen wolle, und sie an diesem Tag eine klare Grenze überschritten habe; sie sei zu weit gegangen und die Aktion sei nichts, „worauf man stolz sein kann“. Am Ende des Interviews gesteht sie noch einmal unmissverständlich ihre Gewissensbisse aufgrund ihrer grenzverletzenden Aktion mit den Worten ein: „Wäre ich tot und würde Adorno begegnen, ich würde ihn bitten, dass er mir vergibt“ (vgl. Stelzer, 2003).

es sicherlich die Frage im Einzelnen aufwarf, wie mit der erlebten Entblößung und Entmachtung des Mentors emotional und rational umgegangen werden kann²⁶, kam es in der Folge der Aktion weder zu konkreten Reaktionen, Erfahrungsberichten oder Stellungnahmen noch zu einer kritischen Diskursivierung des Erlebten in der Öffentlichkeit²⁷; jeglicher Versuch der Versprachlichung, der für die Wirkmächtigkeit einer Performance doch gerade konstitutiv ist, blieb – vermutlich ob der Reaktion Adornos und der mangelnden Anschlussfähigkeit der Aktion (zumindest in den 1960er-Jahren) – aus. Auch wenn die Aktion also als Transformationsappell angelegt war, wurde sie von Adorno nicht als solcher verstanden und genutzt. Im Verlauf ihrer Entwicklung vermochte sie keine wirksame Kommunikation zu etablieren und aufrechtzuerhalten, sodass das *Busenattentat* letztlich als „misslungene“ Performance bezeichnet werden muss.

Ebenso wie für eine Vielzahl von Performances – man denke beispielsweise an die Re-Performances Abramovićs oder an ihre Rolle innerhalb des etablierten Ausstellungswesens (sie ist ein „Superstar der zeitgenössischen Kunst“, die von sich selbst sagt: „Ich bin eine Marke wie Coca Cola. Dies wird mein Vermächtnis sein“²⁸), oder beispielsweise an das *Orgien Mysterien Theater* von Hermann Nitsch sowie an all jene Performances, die nicht darauf angelegt zu sein scheinen, wirklich schockierend und aufrüttelnd zu wirken, sondern wohl eher ein elitäres Bedürfnis nach besonderen und exklusiven Erfahrungen stillen²⁹ –, erscheint auch für das *Busenattentat* die Einordnung in die Sphäre des Spektakels evident.

Obwohl also im weiten Feld der Aktionen, die unter »Performance-Kunst« firmieren, wohl längst nicht alles – dem eingeschlagenen Sinne nach – diese Bezeichnung auch verdient, ist dennoch ein kritischer Blick, ein unvoreingenommenes

26 Der Eindruck der Entmachtung wurde dabei von den am selben Tag im Hörsaal verteilten Flugblättern noch verstärkt, auf denen zu lesen war: „Adorno als Institution ist tot“.

27 Vgl. Stelzer, 2003.

28 Abramović, zit. nach Böhm, 2011.

29 Gerade Performances in Galerien und Museen erreichen wohl hauptsächlich gesellschaftlich und monetär „Bessergestellte“, sodass für Performance-Kunst ebenso wie auch für einen Großteil der zeitgenössischen Bildenden Kunst die Einschätzung Kikols womöglich zutrifft: „Es scheint gerade so, als sei ein Großteil der politischen Kunst nur für die eigenen Reihen, also für die Kunstwelt da. Gerade dort findet sie, zum Beispiel durch die Kuratoren oder Sponsoren, Zuspruch, Anerkennung und Status. Heißt das neue, als ethisch getarnte Intellektuellenkonzept also „l'art politique pour l'art politique“? [...] Die ethischen Dimensionen scheinen in der Kunstkapsel zu verhaften, die in sich zwar vornehme und moralisch korrekte Ausrufe tätig, aber nach außen hin schalldicht verschlossen bleibt. [...] es [ist] eine idealisierte Annahme, dass eine geniale Ästhetik und Freigeisterei von Künstlern irgendwie auf die Gesellschaft abfärbt. [...] Wofür braucht das Kunstmuseum dann die politische Kunst, gerade wenn ein andersdenkendes Publikum nicht erreicht wird? Ist und bleibt politische Kunst nur der Spielplatz des guten Gewissens eines ausgewählten, kleinen Clubs?“ (Kikol, 2018: 55f.)

Sich-Einlassen auf jede einzelne Aktion lohnend, denn die Möglichkeit, sich in einem Raum wiederzufinden, in dem sich der eigene Rahmen, wie oben beschrieben, verschieben kann, sollte nicht gering geachtet werden. Gerade in Zeiten, in denen die Gräben zwischen den Menschen und zwischen einzelnen Bevölkerungsgruppen sowie Interessengemeinschaften immer tiefer werden, sollte jede potentielle Chance ergriffen werden, einem ernsthaften und eindrücklichen, weil unverstelltem emotionalen Aufruf zu Respekt, Dialogbereitschaft und Solidarität³⁰ Aufmerksamkeit zu schenken und ihn in die Welt hinauszutragen.

So ist es grundsätzlich angezeigt, sich immer wieder aufs Neue auf (potentiell gelungene) Performances einzulassen und sich als AdressatIn ihres (möglichen) Appells anzubieten, denn „gelungene“ Performance-Kunst tritt für das ein, was Zygmunt Bauman in der Terminologie Ulrich Becks als die Ausbildung eines „kosmopolitischen Bewusstseins“ bezeichnet, das „zum allerersten Mal in der Geschichte der Menschheit Integration ohne vorausgehende Separation“ ermöglicht, indem es sowohl auf die Bestimmung eines „gemeinsamen Feindes“ als auch auf das Werkzeug „wir gegen sie“ verzichtet, und das sowohl als die notwendige Ergänzung unserer „kosmopolitischen Situation“ als auch als die größte Herausforderung unserer Gegenwart erscheint³¹: Das ist der utopische Überschuss der Performance-Kunst. Performance-Kunst zielt auf Respekt und gegenseitig garantierte Statusgleichheit. Sie streitet für eine Kultur des Dialogs, sie etabliert Kommunikation, die „die Anderen“ als gleichwertige und ebenbürtige GesprächspartnerInnen anerkennt und damit ein Experimentierfeld für das Erproben anderer, neuer Konfliktlösungsstrategien bereitstellt, die auf die politische und soziale Verantwortung und das Engagement jedes einzelnen Menschen setzt³².

Sie reagiert auf die von Bauman pathetisch formulierte, aber dennoch wohl zutreffende Diagnose unserer gegenwärtigen Lage: „Mehr als zu jeder anderen Zeit

30 „Gelungene“ Performance-Kunst stellt sich einer Entwicklung entgegen, die Zygmunt Bauman folgendermaßen charakterisiert: „Weit entfernt von jedem Gedanken an Solidarität, fördern die gegenwärtigen Existenzbedingungen, unterstützt und verschärft durch die neuen Philosophien des Managements und die neue Herrschaftsstrategie, eher die fabrikmäßige Herstellung von gegenseitigem Misstrauen, antagonistischer Interessen, Rivalität und Zwiebacht. [...] In einer Gesellschaft, in der ‚der andere‘ (und zwar ‚jeder‘ andere) eine unverhüllte oder nur noch nicht demaskierte (und daher umso grausigere und erschreckendere) Bedrohung ist, erscheint Solidarität als heimtückische Falle für die Naiven, Leichtgläubigen, Närzlichen und Gedankenlosen. [...] In der heute gängigen Währung zahlt sich Solidarität nicht aus. Anstatt ein verlässlicher Aktivposten zu sein, hat sie die fatale Neigung, sich in eine Pflicht zu verwandeln. Und so sinkt der Kurs des ‚sozialen Kapitals‘, das Robert Putnam zufolge aus Vertrauen, Gegenseitigkeit und Gemeinschaftlichkeit besteht, an den Börsen der ‚Lebenspolitik‘ – stattdessen prämieren sie Selbstbezüglichkeit, Egoismus und antisoziale Formen der Selbstbestätigung“ (Bauman, 2017: 123f.).

31 Vgl. Bauman, 2017: 195f.

32 Vgl. Bauman, 2017: 199ff.

stehen wir, die menschlichen Bewohner des Planeten Erde, vor einem Entweder-Oder: Entweder wir reichen einander die Hände – oder wir schaufeln einander Gräber“³³, indem sie ihre TeilnehmerInnen an diese Grenzen führt, deren Transformation in Schwellen ermöglicht und zu ihrer Überschreitung aufruft. So erhält sie die Hoffnung am Leben, dass sich tatsächlich etwas verändern könnte, wenn nur eine/r der Teilnehmenden sich wirklich von einer Performance berühren lässt und bereit ist, aus dem Erlebnis etwas zu lernen und dieses Erlernte weiterzutragen.

Auch wenn nicht behauptet werden soll, dass die Performance-Kunst die Welt schon verändert hätte – wäre dies der Fall, hätte sie sich selbst überflüssig gemacht –, vermag sie auf ihre TeilnehmerInnen im Sinne attischer Lebenskunst „ereignishaft“ zu wirken. Gerade dieses Potenzial ist es, was sie als politische Kunstform wesentlich auszeichnet und als „große“ Kunst erscheinen lässt. Performance-Kunst ist kein Heilsversprechen, weder für die Überwindung der Distanz der Kunstwelt von der Alltagsrealität noch für die fundamentalen soziopolitischen Probleme, vor deren Hintergrund sie entsteht. Sie löst die Probleme nicht, die sie thematisiert, sondern sie eröffnet einen Raum, in dem mögliche Lösungswege gemeinsam ausgehandelt und überprüft werden können. Sie kreiert, mit Foucault gesprochen, einen Augenblick „[...] [in dem] die Frage, ob man anders denken kann, als man denkt, und anders wahrnehmen kann, als man sieht, zum Weiterschauen und Weiterdenken unentbehrlich ist!“³⁴. Und sie glaubt an den kreativ-schöpferischen Menschen, der das Potenzial hat, sich wirksam in der Welt zu „engagieren“. Insofern ist ihr das Potenzial zueigen, andere Vorstellungen über Gleichheit, Freiheit und Mitmenschlichkeit zu etablieren.

Dies ist jedoch kein exklusives Vorrecht der Performance-Kunst, und so erscheint – im Lichte der Hoffnung der Performance-Kunst auf individuelle Einsicht in die Notwendigkeit eines persönlichen und gesamtgesellschaftlichen Emanzipationsprozesses, der sich der Entfremdung entgegenstellt –, die Suche nach weiteren Räumen naheliegend, in denen tatsächliche Pluralität und Herrschaftsfreiheit erprobt werden können, um die an die Dichotomien geknüpften Wertzuschreibungen zugunsten eines „Singulär-plural-Seins“³⁵ zu überwinden. Es gilt weitere Räume zu finden, zu entwerfen und zu nutzen, in denen politisches und ethisches Neuland betreten und erkundet werden kann und die als Experimentierfeld Handeln unter Gleichwertigen erprobbar machen.

33 Bauman, 2017: 203.

34 Foucault, 1989: 15.

35 „Die Pluralität des Seienden steht am Grund des Seins“ und „jede Singularität ist ein anderer Zugang zur Welt“ (Nancy, 2012: 34 u. 37). Nancy denkt die Einheit ursprünglich plural, denn bevor das „sich“ für sich oder für den anderen stattfindet, findet es „mit“ statt; das Zumehreren-Sein ist die ursprüngliche Situation (vgl. Nancy, 2012: 70f).