



Yana Kay Prinsloo

Reset Postmodernity?

Das (not) doing opinion
im Angesicht
der ent-sinnten Gegenwart

Tectum

Kleine Mainzer Schriften zur Theaterwissenschaft

Kleine Mainzer Schriften
zur Theaterwissenschaft
Band 28

RESET POSTMODERNITY?
**Das *(not) doing opinion* im Angesicht
der ent-sinnten Gegenwart**

von

Yana Kay Prinsloo

Herausgegeben von Peter Marx,
Kati Röttger und Friedemann Kreuder

Tectum Verlag

Yana Kay Prinsloo

Reset Postmodernity? Das (not) doing opinion im Angesicht
der ent-sinnten Gegenwart

Kleine Mainzer Schriften zur Theaterwissenschaft; Band 28

© Tectum – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2017

eISBN: 978-3-8288-6792-5

ISSN: 1867-7568

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Werk unter der ISBN 978-3-8288-4021-8
im Tectum Verlag erschienen.)

Umschlagabbildung: © Nikolay Popov, Untitled, 2017

Druck und Bindung: CPI buchbücher.de, Birkach

Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten

Besuchen Sie uns im Internet

www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind
im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Vorwort

Yana Prinsloos Masterarbeit leistet einen substantiellen Beitrag zu der brandaktuellen sozial- und kulturwissenschaftlichen Debatte um den zeitgenössischen kulturellen Wandel zwischen Hyperkultur und Kulturessentialismus (Reckwitz) in Form einer Analyse der individualisierten, emotionalen, manipulativen Form politischer (Schein-) Teilhabe im Rahmen eines festen Aggregatzustandes der Meinungsbildung als reaktionärer Gegenbewegung auf den liquiden Zustand (Bauman) der postmodernen Gesellschaft und der darin agierenden flexiblen Menschen (Sennett). Ausgehend vom kulturellen Tun der Gegenwart als einer spezifischen Form des souveränen, körperbasierten Konsums, „welcher sich auf den (körperlichen) Oberflächen des Subjekts materialisiert“, zielt das Erkenntnisinteresse der Studie auf die Reanimation von Differenzen im doing opinion als gegenwärtiger Praxis des Meinung-Habens als Folge oder in Abgrenzung zu postmodernen Diskursen. Hierbei liegt im Rahmen der breit kulturwissenschaftlich eingerichteten heuristischen Optik der Arbeit der genuin theaterwissenschaftliche Fokus auf dem möglichen Anteil von Theater als meinungsbildender Institution – mittels seiner diskursiven Außenseite der Aufführungen und ihrer Rezeption wie auch des Dispositivs seiner Infrastruktur – an der kritischen Reflexion und Desavouierung eines doing opinion – etwa als Strategie der Hyperaffirmation (Frank), die exemplarisch an Dries Verhoevens Performance DIE KIRCHE: DIE BEERDIGUNG (Biennale Wiesbaden, 2016) und Oliver Reeses Inszenierung von Ferdinand von Schirachs Stück Terror (Schauspiel Frankfurt, 2016) untersucht wird.

Friedemann Kreuder

Mainz, im September 2017

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung – eine Standortbestimmung der politischen Gegenwart	1
2	Die Diagnose – das <i>doing opinion</i> in der Politik, in der Gesellschaft und im Theater	17
2.1	Die Postmoderne – Anlehnung und Abgrenzung	17
2.1.1	Zygmunt Bauman – die Tendenz der Verflüssigung	25
2.1.2	Fredric Jameson – der Verlust von Tiefenstrukturen	33
2.1.3	Andreas Reckwitz – das postmoderne Subjekt . .	41
2.1.4	Anwendung – die Konstruktion der Gegenwart und die Konstruktionen der Postmoderne	45
2.2	Das <i>doing opinion</i> – die Entwicklung eines Dispositivs .	50
2.2.1	Affekt und Körper – die gegenwärtigen Körperdiskurse	64
2.2.2	Wille und Zwang – das <i>doing opinion</i> -Dispositiv . .	70
2.2.2.1	Der ubiquitäre Ruf nach Partizipation . . .	73
2.2.2.2	Handeln und Urteilen	76
2.2.3	Anwendung – ästhetische Strategien und Ökonomisierungsprozesse	88
2.3	Die Gegenwartskunst – Partizipation und Affizierung .	93
2.3.1	Das <i>doing opinion</i> im Gegenwartstheater	100
2.3.1.1	Ersatzpolitiken	103
2.3.2	Das <i>not doing opinion</i> – eine (Gegen-)Strategie . . .	113
2.3.2.1	1. Beispiel – „Die Kirche: Die Beerdigung“	113
2.3.2.2	2. Beispiel – „Terror“	118
2.3.3	Das Politische im Theater	121
2.3.4	Das kritische Potenzial der De- und Re-Institutionalisierung	123
2.3.5	Anwendung – die De-Identifikation der Zuschauer_Innen	127
2.3.5.1	Die Ent-Sinnung in „Die Kirche: Die Beerdigung“	129
2.3.5.2	Die Ent-Sinnung in „Terror“	132

2.3.6 Konklusion – die Ent-Sinnung der ent-sinnten Gesellschaft	135
3 Fazit und Ausblick – die Formen der Heilung	141
4 Literaturverzeichnis	153
5 Videoverzeichnis	169

1 Einleitung – eine Standortbestimmung der politischen Gegenwart

„Es heißt ja neuerdings, wir lebten in postfaktischen Zeiten. Das soll wohl heißen, die Menschen interessieren sich nicht mehr für Fakten, sie folgen allein den Gefühlen.“¹ Der Begriff des Postfaktischen² – wie die deutsche Bundeskanzlerin Angela Merkel in ihrer Rede vom 19. September 2016 nach der für die CDU verlorenen Berlin-Wahl sagte – deutet eine Veränderung des politischen Denkens an, eines Denkens, das sich aus dem Gestus der (Wahlkampf-)Reden von Populist_Innen³ ableiten lässt: Vom amerikanischen Präsidenten Donald Trump über den ungarischen Ministerpräsidenten Viktor Orban bis hin zu der ehemaligen Parteivorsitzenden der Alternative für Deutschland Frauke Petry oder der Vorsitzenden der französischen Front National Marine Le Pen – sie alle eint die Bereitschaft, auf die Gefühle der Bevölkerung zu setzen, dafür Tabus zu brechen und eine zweite Realität zu erschaffen. Diese parallele Realität ist eine Art medial produzierter, symbolischer Raum, innerhalb dessen weniger (starke) Argumente als vielmehr die mediale Wirkmächtigkeit der eigenen Person – inklusive ihrer Befindlichkeiten – im Mittelpunkt stehen.

Diese politische Macht über die Bevölkerung soll durch imaginäre Feindbilder sowie pathetische Schuldzuweisungen determiniert und erzeugt werden.⁴ Beispielsweise seien es gerade die simpel ausgedrückten Forderungen, wie der Wahlslogan des amerikanischen Präsidenten Donald Trump „Make America Great Again“ oder die Materialität seiner politischen Ziele wie z.B. „We need a wall“, die sich als wahlentscheidend herausstellten.⁵ Der „Trumpismus“, wie

¹ Merkel zitiert nach Oppel 2016.

² Der Begriff des Postfaktischen wird auf den amerikanischen Autor Ralph Keyes und sein 2004 erschienenes Buch *The Post-Truth Era* zurückgeführt. In Deutschland gewann der Begriff erst innerhalb der aktuellen politischen Debatten des Jahres 2016 an Popularität.

³ Mit der Verwendung der Unterstrichvariante sollen auch jene Personen sprachlich benannt werden, die in den herkömmlichen Sprachformen nicht berücksichtigt werden. Vgl. Hermann, 2004.

⁴ Vgl. Assheuer 2016, 48.

⁵ Vgl. Trumps Homepage.

der Ethnologe Thomas Hauschild diese Strategie nennt, habe den Wahlkampf durch ein „ground game“ gewonnen, also durch die Thematisierung der Alltagswelten der Mittel- und Unterschicht und durch das Inaussichtstellen der Befriedigung ihrer verletzten Gefühle durch Grenzziehungen.⁶

Schon Anfang Juli 2016 legt der Journalist Lenz Jacobsen in einem *Zeit*-Artikel „Das Zeitalter der Fakten ist vorbei“ die politische Stimme des globalen Bürgers auf eine Form der emotionalen Entscheidungsfindung fest, die auf einem Bedürfnis nach reiner Meinungsbestätigung basiere, statt die eigene Meinung auf reale, überprüfbare Fakten zu gründen. Dabei nutzt der Autor die Polemik der Existenz *einer* Wahrheit, um ein aktuelles Phänomen zu diskutieren: die folgenlose Lüge im Wahlkampf, ihre Nutzbarmachung in der politischen Öffentlichkeit und die Reaktionen der Bürger_Innen auf diese Strategie durch emotionale Sofortreaktionen gegenüber tragischen Ereignissen, politischen Entscheidungen oder Spannungen im sozialen Miteinander.⁷ Es sei, so Jacobsen, also weniger entscheidend, ob die Behauptungen der Politiker_Innen mit ihren eigenen Wahlslogans übereinstimmten. Ihre Aussagen müssten zuallererst den Erwartungen ihrer Wähler_Innen entsprechen und diese befriedigen. Erst dann würden diese von selbigen als *Wahrheiten* akzeptiert.⁸

Parolen wie „Wir sind das Volk“, „Lügenpresse“ und „Islamisierung“ sind die Motoren dieser Identitätspolitik, die *Wir-Gruppen* idealisiert und die Gruppe der *Anderen* dämonisiert.⁹

⁶ Vgl. Hauschild 2016, 22.

⁷ Vgl. Jacobsen 2016.

⁸ Vgl. Jacobsen 2016.

⁹ Während der Ausruf „Wir sind das Volk“ die Parole der Demonstrant_Innen der Patriotischen Europäer gegen die Islamisierung des Abendlandes im Jahre 2014 geworden ist, die sich auf die Montagsdemonstrationen der 1989/90er Jahre in der DDR bezieht, hat der Begriff der Lügenpresse eine ältere Geschichte. Bereits 1914 wurde das „Unwort des Jahres 2014“ in der (wissenschaftlichen und durchaus problematischen) Publikation *Der Lügenfeldzug unserer Feinde: Die Lügenpresse* von Reinhold Anton verwendet. Rainer Blasius schreibt zum Begriff der Lügenpresse: „Der Schmähbegriff wird immer dann aus der Mottenkiste geholt, wenn es darum geht, der jeweils anderen Seite die Legitimation zu entziehen.“ Blasius 2015. Gerade die vermehrte Verwendung des Begriffs durch die PEGIDA-Bewegungen verlieh ihm allerdings eine erneute politische und mediale Brisanz. Vgl. Proisinger 2015.

In diesem Sinne hat der Spitzenkandidat der Berliner AfD Georg Pazderski die *postfaktische Denkweise* auf ihre Quintessenz reduziert: Auf die Frage des Moderators der Talkrunde *Parteien, Politiker, Positionen*, Sascha Hingst, warum die AfD nie erwähne, dass die überwiegende Mehrheit der Migranten (98 Prozent) friedvoll im Land leben würden, antwortete der Politiker, dass er diese Zahl weder bestreiten noch sich für sie interessieren würde. Vielmehr sei das, was man *fühle*, auch *Realität*.¹⁰

Unter dem Titel *Reset Postmodernity* widmet sich die vorliegende Arbeit diesem aktuellen Zustand des *Postfaktischen* und attestiert selbigem eine wichtige Begleiterscheinung: die individualisierte, emotionale, manipulative Form der (Schein-)Teilhabe.¹¹

Ausgehend von der These, dass auf den liquiden Zustand¹² der postmodernen Gesellschaft und den darin agierenden flexiblen Menschen ein fester Zustand der Meinungsbildung als reaktionäre Gegenbewegung gefolgt ist, wird der Arbeitstitel *Reset Postmodernity* in seiner mehrfachen Bedeutung (*Wiederherstellung, Löschen und Neustarten* des postmodernen Denkens) zum Ausgangspunkt der Argumentation.

Der Begriff der Postmoderne ist ein schwer zu fassender, polarisierender und in seiner medialen Verwendung stark vereinfachter Begriff. Zu Recht kritisieren Theoretiker_Innen, dass der Terminus zu einer „allseits verwendeten und inflationären Floskel“ verkommen sei und in seinem medialen und alltäglichen Gebrauch ein „undefinierbares Spektrum verschiedener zeitgenössischer Phänomene und Trends“ umfasse.¹³

In dieser Arbeit soll die Konstruktion der Postmoderne durch die Soziologen Zygmunt Bauman, Fredric Jameson und Andreas Reckwitz

¹⁰ Vgl. Pazderski 2016.

¹¹ Der Begriff der Teilhabe wird in Kapitel 2 näher ausgeführt.

¹² Die Begriffe des Liquiden und der Verflüssigung sind auf die Arbeiten Baumans zurückzuführen. Er bestimmt damit eine wesentliche Veränderung der „flüssigen Moderne“/Postmoderne in Abgrenzung zur „schweren Moderne“. Diese Verflüssigung werde einerseits durch Deregulierung, Liberalisierung, Flexibilisierung vorangetrieben und andererseits durch die Öffnung einer großen Bandbreite von Märkten motiviert. Vgl. Bauman 2003, 36.

¹³ Vgl. Riese 2003, 1.

als Vergleichspunkt gegenüber den aktuellen Tendenzen genutzt werden, um mit den Begriffen der Verflüssigung, der Oberfläche und des Konsums eine gegenwärtige Aneignung und Abgrenzung von postmodernen Tendenzen gewinnbringend zu analysieren. Es soll nicht versucht werden, einen Diskurs der Postmoderne nachzuzeichnen, vielmehr soll durch die Engführung der Begriffe aufgezeigt werden, dass es sich beim kulturellen Tun der Gegenwart um eine spezifische Form des souveränen, körperbasierten Konsums handelt, welcher sich auf den (körperlichen) Oberflächen des Subjekts materialisiert. Durch die Verschränkung der postmodernen Kultur und der Kritik ihrer Ökonomisierung mit einer Analyse der aktuellen Debatten- und Protestkultur soll der Begriff des *doing opinion* – als eine gegenwärtige Praktik der Meinungsäußerung – herausgearbeitet werden.

Von einer *Wiederherstellung* der Postmoderne auszugehen, wird zu einem konstruktiven Gedankenspiel, sobald man die vermehrte Nutzung der Vorsilbe „post“- (postfaktisch, Postdemokratie, Posthumanismus, postmoderner Kapitalismus) als Fetischisierung des Neuen begreift, welche nicht nur eine künstlerische Strategie ist, sondern sich zum Sinnbild der kapitalistischen Lebensverhältnisse transformiert hat. Schon der Architekturtheoretiker Charles Jencks beschreibt 1987 das Hervorsprießen einer Reihe „zusammenhängender Hybride“¹⁴ seit den 1960er Jahren. Deren Gemeinsamkeit sei das „befreiende Potenzial ihrer Vorsilbe, den Wunsch hinauszugehen über das, was als einengende Dogmen aufgefasst [werde]. ‚Post‘ in diesem Sinne zu sein, kann etwas Seltsames, sogar Paradoxes bedeuten: moderner als die Moderne werden.“¹⁵ Die Postmoderne ist damit nicht als Gegenbewegung zur Moderne zu begreifen, sondern als ihre Radikalisierung zu definieren. In diesem Sinne lässt sie sich nicht als „Ding an sich“, sondern als ein Zusammenspiel konkurrierender Konstruktionen verstehen, was einen epistemischen Paradigmenwechsel in Politik, Kunst und Wissenschaft voraussetzt und „für den Zu-

¹⁴ Beispiele hierfür sind auch Kategorien wie Postminimalismus, Post-Performance, -Zivilisation, -Logischer-Positivismus. Vgl. Jencks 1987, 12.

¹⁵ Jencks 1987, 12.

stand der zeitgenössischen europäischen und nordamerikanischen Gesellschaft symptomatisch“¹⁶ ist.

Demnach handelt es sich dabei um ein Phänomen, welches im Zeitalter der Deregulierung und der Pluralität zu einer Verflüssigung von „kulturellen Interferenzen“ und einer „Hybridisierung“ des postmodernen Subjekts führt.¹⁷ Wesentlich für diese Überlegungen ist die Tendenz der Indifferenz. Wie der Literaturwissenschaftler Peter V. Zima in seinem einführenden Werk *Moderne/Postmoderne* zeigt, ist der Übergang von der Spätmoderne zur Postmoderne „mit der immer intensiver werdenden Vermittlung durch den Tauschwert, der sie begleitenden sozialen Differenzierung und der ideologischen Polarisierung erklärt.“¹⁸ Damit ist nicht gemeint, dass die Postmoderne ohne Ideologien oder moralische, ästhetische und politische Werte auskäme. Viel zentraler sei ihre Austauschbarkeit durch das radikale Infragestellen ihrer Allgemeingültigkeit und Verallgemeinerungsfähigkeit sowie die damit einhergehende Austauschbarkeit des Subjekts selbst und die ständige Revision und Modifikation seiner Weltanschauungen.¹⁹

Auch die polemischen Überlegungen des Kulturwissenschaftlers Diedrich Diederichsen in seinem Werk *Eigenblutdoping* sind symptomatisch für die konkurrierenden Konstruktionen der Postmoderne. Der Autor problematisiert, dass die Tendenzen der „Partizipation“ und der „Lebendigkeitsattraktion“ in der Kunst und der Massenkultur nicht Teil der demokratischen Öffentlichkeitsbildung, sondern eine „Karikatur der gleichnamigen demokratischen Forderung“ seien, abgekoppelt von allen politischen Prozessen. Er nennt diese Entwicklung, welche sich auch in der Gegenwartskunst wiederfinden lasse, einen „Fetischismus der Lebendigkeit“.²⁰

Aus dieser Perspektive betrachtet, ist der rechte Populismus eine radikale Form der *Post-Moderne*, da er sich für die eigene politische

¹⁶ Zima 1997, 1.

¹⁷ Hirschauer 2014, 180.

¹⁸ Zima 1997, 26.

¹⁹ Schon im Jahre 1997 merkt der Autor an, dass ideologische Reaktionen auf die postmodernen Tendenzen wahrscheinliche Reaktionen wären. Vgl. Zima 1997, 27.

²⁰ Vgl. Diederichsen 2008, 279.

Agenda *moderne Ideale* wie die der „individuellen Freiheit“, der „aktiven Weltgestaltung“ und der „Solidarität“ aneignet und für seine Ziele instrumentalisiert, denn: „Populistische Führungspersönlichkeiten treten gern als Verteidiger der Freiheit auf, die sie gegenüber angeblich ‚fundamentalistischen Rettungsideen‘ beschützen“ würden.²¹ Ein wesentliches Merkmal dieser populistischen und rechten Aneignung postmoderner Strukturen sowie ein genereller Kritikpunkt an dieser „radikalen Moderne“ ist das Fehlen eines Geschichtsbewusstseins, was Jameson mit dem Begriff der „pophistory“ beschreibt.²²

Als Reaktion auf diese Radikalisierung des Denkens in der Pluralität, die damit einhergehende „Dispersion des Subjekts“, die „Dezentrierung des Sinns“, die „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ sowie die „Unsynthetisierbarkeit der vielfältigen Lebensformen und Rationalitätsmuster“ ist gegenwärtig ein *Re-entry von Differenz* beobachtbar, welches als Denkmuster zu identifizieren ist.²³ In diesem Zusammenhang sind die (ehemals) postmodernen Ansätze als (vorläufig) *gelöscht* beziehungsweise ausgesetzt zu begreifen. Stattdessen wird ein politisches Subjekt, das sich einer Ideologie, einer Partei, einer Gemeinschaft zuordnet, welche eine neue Form der Gemeinschaft und der Utopie propagieren, reanimiert.²⁴

Diese Polarität der Meinungsbildung zeichnet sich durch die Mobilisierung von Einzelpersonen zwecks Bildung eines Kollektivs, durch das Angebot von Identitätskonzepten als Orientierung in der hohen Komplexität des Diesseits, durch die emotionale Verteidigung der eigenen Ideologie, die den Anspruch auf Allgemeingültigkeit einfordert und deren Vertretung durch in der Öffentlichkeit stehende Persönlichkeiten, wie z. B. Politiker_Innen aus. Eine zentrale Komponente dieser Entwicklung ist die mediale Wirkmächtigkeit eines etablierten Populismus, der zwar (im Sinne eines Korrektivs) ein wesentlicher Bestandteil der Demokratie ist, als inhaltliches Programm jedoch zu einem politischen Fundamentalismus tendiert, „der letztlich zerstört, was der Populismus zu vertreten vorgibt: die

²¹ Von Beyme 2012, 39. Das Zitat bezieht sich auf eine Rede des verstorbenen FPÖ-Vorsitzenden Jörg Haider.

²² Vgl. Roberts 2000, 111.

²³ Welsch zitiert nach Zima 1997, 85.

²⁴ Vgl. Schellenberg 2012, 163f.

Demokratie.“²⁵ Hierbei wird der Begriff sowohl als Kampfbegriff und Fluchtbegriff (um andere Begriffe zu vermeiden) als auch als Abgrenzungsbegriff gebraucht, welcher sich zunächst als allgemeiner Protest gegen die Kontrollmechanismen politischer Systeme und als Forderung nach einer direkten „Herrschaft des Volkes“ definieren lässt, wobei schon in diesem Anspruch eine wesentliche Problematik des Populismus intendiert ist: Die Negation von Einschließungs- und Ausschließungsmechanismen von Bevölkerungsteilen durch den konstruierten Begriff des *Volkes* sowie die plurale Variation des Volksbegriffs durch exklusive Gruppen oder durch die Vereinnahmung des ursprünglichen Begriffs vom „einfachen Volk“. So schreibt der Politikwissenschaftler Anton Pelinka:

Die intellektuelle, die analytische Schwäche eines populistischen Demokratieverständnisses ist in der Fiktion begründet, dass „das Volk“ existiert. Das begründet die „Mehrdeutigkeit und Paradoxien“ des Populismus: Wer in den demokratischen Prozess ein- und wer von ihm ausgeschlossen ist, wird nicht als das Ergebnis gesellschaftlicher und kultureller Entwicklungen gesehen, sondern als ein Dogma, das die vorhandenen sozialen Fragmentierungen übersieht.²⁶

In der Kategorisierung eines Menschen als einem Fremden liegt eine der wichtigsten Energien des Populismus begründet. Gleiches gilt für die Mobilisierung der Anhänger_Innen gegen einen (angeblichen) Feind von außerhalb und gegen die Gefahr vor einer „Umvolkung“ sowie der Vereinfachung von politischen Inhalten und der Schuldzuweisung an die Verantwortlichen für die Europäisierung und Globalisierung.²⁷ Daher definiert der Theoretiker den heutigen Populismus als „ethno-nationalistisch“, „anti-kosmopolitisch“, „anti-elitär“, „a-politisch“, „moralistisch statt pragmatisch“ und als ein „reaktives Produkt“.²⁸ Zwar sei keine Partei infolge des Wettbewerbs um Wählerstimmen von der Schattierung des Populismus freizusprechen, trotzdem sei es gerade die extreme Rechte, die Schlüsselbegriffe wie „Massenzuwanderung“, „Multikulturalismus“ und das „Ende des souveränen Nationalstaats“ zur Mobilisierung ihrer Wäh-

²⁵ Pelinka 2016, 322.

²⁶ Pelinka 2016, 316.

²⁷ Vgl. Pelinka 2016, 316f.

²⁸ Pelinka 2016, 321f.

lerschaft verwende, um einen „moralisch reinen Volkskörper“ zu propagieren.²⁹ Diese Form des rechten Populismus sei, so der Politikwissenschaftler Klaus von Beyme, eine Reaktion auf die Entwicklung der „Postdemokratie“, ³⁰ ein Terminus, der sich durch eine Dichotomie kennzeichne: der Erosion der Parteien, der Medialisierung, dem Aufstieg von Expert_Innen auf Kosten der Parteien-Eliten einerseits und der inhaltlichen Annäherungen der großen Parteien hin zu einer politischen Mitte anderseits.³¹ Für die weitere Argumentation sind besonders zwei Anmerkungen Beymes zum rechten Populismus wesentlich:

1. Der Begriff des Populismus sei „im engeren Sinne [...] ein reaktives Produkt der Moderne, getragen von Gruppen, die sich als Verlierer des Modernisierungsprozesses empfinden.“³²
2. Die Entfremdung der Bürger_Innen sei durch den gegenwärtigen rechten Populismus – im Gegensatz zum Populismus der Nachkriegszeit – nicht in eine Form des Passivismus umgeschlagen. Vielmehr kam es zu einer Form der „partizipatorischen Protestdemokratie“, für die der „Wutbürger“ als Unwort des Jahres 2010 signifikant sei.³³

Dahingehend versteht sich der Ausdruck des *Löschens* der Postmoderne als Abgrenzungsbegriff gegenüber der Moderne, wie ihn der Soziologe Andreas Reckwitz in seinem Werk *Das hybride Subjekt* vorschlägt. In Abgrenzung zum klassischen „Angestelltensubjekt“ bilde sich nun das „konsumtorische Kreativsubjekt“, in dessen Interdiskursen sich „die Arbeit, die Intimsphäre und die Selbstpraktiken kreuzen und in dem sich spezifische ästhetisch-expressive und ökonomisch-marktförmige Dispositionen kombinieren.“³⁴

Anstoß für diese politischen Tendenzen ist die gegenwärtige „ideologische Polarität“ in populistischer Manier, wie sie in der 101. Ausgabe der Kunstzeitschrift *Texte zur Kunst* rekapituliert wird. Im Vorwort

²⁹ Von Beyme 2016, 33f.

³⁰ Von Beyme 2016, 34.

³¹ Vgl. von Beyme 2016, 34.

³² Von Beyme 2016, 35.

³³ Vgl. von Beyme 2016, 35.

³⁴ Reckwitz 2006, 442.

problematisieren Busta und Magauer die „übergreifenden Bedingungen, innerhalb derer sich kunstkritische und kunsthistorische Diskurse gegenwärtig formieren und zwangsläufig positionieren [müssten].“³⁵ Dabei stellen die Autor_Innen dem Trend der Polarisierung die Tendenz der Vereinheitlichung gegenüber, welche bereits durch die Politikwissenschaftlerin Chantal Mouffe in ihrer Abhandlung zum Konsensdruck in der Demokratie behandelt wurde.³⁶

Ein Beispiel für ein solches Einheitsprojekt stellt für Busta und Magauer die Europäische Union dar, welche das „Versprechen einer globalen Ökonomie der Teilhabe“ und die „utopische Vision von Frieden“ vermitteln, jedoch statt konkrete Probleme zu lösen „jedweden Konflikt an ihre Peripherie auslagern [wollen würde]“.³⁷ Die Folgen dieser politischen Haltung seien „Kerben materieller Unruhen“ und die Verschärfung ethnischer Konflikte, hervorgerufen durch die steigende Anzahl der Flüchtlinge und eines wachsenden „militanten Extremismus“.³⁸ Dabei stellen die Autor_Innen verschiedene Theorievorschläge vor, z.B. akzelerationistische und posthumanistische Ansätze als Denken *innerhalb* gegenwärtiger Verhältnisse, um durch ein „aktuelles Denken“ das Phänomen der ideologischen Polarität kritisch untersuchen zu können. Ein weiterer Vorschlag in ihrem Sinne könnten auch die Ansätze zum Begriff der Hyperaffirmation sein, wie sie etwa der Theoretiker Patrick Frank in seinem kürzlich erschienenen Aufsatz „Negation, Affirmation, Hyperaffirmation“ vorlegt. Laut Frank habe sich in den letzten Jahren eine neue Avantgarde in der westlichen Welt entwickelt, die er in rechtspopulistischen Gruppierungen wie z.B. der AfD erkennt. Ihre Politik einer „reaktionären Kehrtwende“ würde neue Grenzen innerhalb der liberal geprägten Gesellschaft ausdifferenzieren und vermeintlich alte Inhalte durch eine neue Form vermitteln.³⁹ Diese Phänomene seien damit Teil einer radikalen Bewegung, die sich gegen politische Verhältnisse

³⁵ Busta und Magauer 2016, 4.

³⁶ Vgl. Mouffe 2015, 11–20.

³⁷ Busta und Magauer 2016, 4.

³⁸ Busta und Magauer 2016, 4.

³⁹ Franck 2016, 16–18.

und Normen wehrt und nur in der Hyperaffirmation des aktuellen politischen Systems zum Ausdruck käme.⁴⁰

Gerade die Verwendung des Begriffs der Hyperaffirmation, die Etablierung des Begriffs der „ideologischen Polarität“ und des „Postfaktischen“ deuten auf einen problematischen Zustand der gegenwärtigen Gesellschaft hin: Auf die „postmoderne Indifferenz“⁴¹ folgte ein krisenhafter (Still-)Zustand.

Dabei wird dieser diffuse Krisenzustand durch eine Anhäufung und eine verstärkte mediale Reproduktion aktuell kursierender Krisenbegriffe wie Eurokrise, demografische Krise, nationale Krise, Krise der Demokratie und europäische Krise hervorgebracht. Der plurale Krisenbegriff ist, wie auch die Entwicklungen des Rechtspopulismus und die (populistische) Aufforderung an die Bürger_Innen, in den gegenwärtigen Debatten ihre Stimme zu erheben, ein wesentlicher Indikator dieses Zustandes, der im Folgenden einerseits als Konklusion der Postmoderne und andererseits als reflexiver und sich von einem postmodernen Denken abgrenzender Moment diskutiert werden soll.⁴²

Bereits im Jahre 1997 warnt Zima vor der Lebensfähigkeit von Ideologien in der Postmoderne und hofft, dass diese „nicht zusätzlich von der Entwicklung der europäischen Gesellschaft bestätigt [würden]: nämlich durch einen Rückfall in nationalen Partikularismus und Chauvinismus.“⁴³ Dabei richtet sich seine Kritik sowohl an den „wirtschaftlich und politisch privilegierte[n] Einwohner des europäischen Zentrums“⁴⁴ als auch an die einflussreichen Philosoph_Innen und Intellektuellen der Gegenwart, die nicht dem „bequemen Irr-

⁴⁰ Vgl. Franck 2016, 16.

⁴¹ Vgl. Zima 1997, 26.

⁴² In Anbetracht der Argumentation und der Ausgangsthesen liegt der Fokus dieser Arbeit auf den Erscheinungsformen des rechten Populismus. Die Tendenzen des linken Populismus bleiben weitestgehend unerwähnt. Ihre Existenz ist nicht vergessen. Fruchtbare für die Argumentation ist die derzeitige mediale Ausgangslage in ihrer Zuspitzung der (komplexen) politischen Orientierungen auf zwei (polemische) Lager: Das Establishment/die Linke auf der einen und die Populist_Innen/die Rechten auf der anderen Seite.

⁴³ Zima 1997, 397–398.

⁴⁴ Zima 1997, 398.

glauben verfallen [sollten], nationalistische Fehden könnten nur noch Völker an der südöstlichen Peripherie des Kontinents“ ausgetragen werden.⁴⁵ Zima warnt hier, trotz der Integration von feministischen, sozialistischen, christlichen und grünen Bewegungen in das demokratische System, vor einer möglichen Verführung durch nationalistische Tendenzen und geht mit den Intellektuellen Europas scharf ins Gericht. Jene seien sich der Gefahr durchaus bewusst und besäßen die Fähigkeit, die Gefahr zu bannen, nähmen die „Triebfeder des Einheitsstrebens der kapitalistischen Konsumgesellschaft“ aber kaum zur Kenntnis und würden sich stattdessen eher für die „Außenseiter der Gesellschaft“ begeistern.⁴⁶

Sie [die Intellektuellen Europas] könnten jedoch entscheidend dazu beitragen, daß das zur Zeit noch vorherrschende monologische (einsprachige, nationale) Denken allmählich durch ein dialogisches Bewußtsein und eine *polyphone Identität* überlagert wird. Denn das Zustandekommen eines europäischen Bundesstaates setzt die Entstehung multikultureller und mehrsprachiger Institutionen voraus, die die Struktur der (nationalistischen) Ideologie als Dualismus, Monolog und Identitätsdenken grundsätzlich in Frage stellen. Dieses dialogische und kritische Potenzial des europäischen Projekts wird selten zur Sprache gebracht. Sollte es sich entfalten, so könnte in Europa [...] zum ersten Mal in der Geschichte ein genuin polyphones Staatswesen und eine in jeder Hinsicht europäische Gesellschaft entstehen, in der die Synthese von Einheit und Vielstimmigkeit kein Problem mehr wäre.⁴⁷

Die harsche Kritik Zimas an den Intellektuellen Europas wirkt heute wie eine kassandrische Vorhersage. Erst im Angesicht gegenwärtiger Krisen und des Aufkommens des rechten Populismus nehmen die westlichen Intellektuellen, Philosoph_Innen und Kunschtchaffenden wieder an der aktuellen politischen Diskussion teil und positionieren sich. Dabei werden unterschiedliche Konzepte zur Erhaltung der Europäischen Union diskutiert und diese als „wichtiges Projekt unserer Zeit“ gerühmt.⁴⁸ Diverse Festivals, Petitionsplattformen und Nicht-regierungsorganisationen sowie öffentliche Institutionen betreiben

⁴⁵ Zima 1997, 398.

⁴⁶ Vgl. Zima 1997, 398.

⁴⁷ Zima 1997, 398–399.

⁴⁸ Kulturpalast 2016.

einen erhöhten Aufwand, um verpasste Gelegenheiten auszugleichen. In diesem Sinne kann man auch vom Versuch eines *Neustarts* der Postmoderne – insbesondere auch in Bezug auf das Theater – sprechen: Die Suche nach einer neuen kritischen und politischen Form der Kunst als Bestandteil oder Vorhut eines gesellschaftlichen Umschwungs hat abermals begonnen.

Diesen *Neustart* deutet der Dramaturg und Kritiker Florian Malzacher an, wenn er die Misere des Gegenwartstheaters beschreibt, indem er auf die Verweigerung jeglicher Formen der Repräsentation des „postdramatischen Theaters“,⁴⁹ der „radikalen Kunst“ seit den 1970er Jahren und dessen Konzentration auf die „individuelle Erfahrung“ hinweist, welche dem Theater eigentlich jede Form der Darstellung von politisch repräsentativen Themen und Strukturen verbiete. Gleichzeitig unterstellt er dem zeitgenössischen Theater das Bedürfnis nach politischer Relevanz als meinungsbildende Institution.⁵⁰ Auch bei Malzacher wird deutlich, dass ihm ebenfalls keine Lösung für eine neue künstlerische Strategie einfallen wollte, die dieses Dilemma lösen könnte. Es zeige sich vielmehr, dass das Theater sich in einer „Ära des Experimentierens“ befinde. Eher vage beschreibt er, dass in den „Paradoxien des Theaters“, welche er als Dichotomien wie Distanz/Nähe, Symbol/Konkret, Fiktion/Realität schildert, „etwas“ sei, das für die aktuelle Debatte von Wert sein könnte.⁵¹

Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit ist die Untersuchung des derzeitigen Standes der Suche nach neuen künstlerischen Strategien im Theater. Dabei soll einerseits durch die Thematisierung des Phänomens der *Teilhabe* als Suche nach Formen der Partizipation in der Postdemokratie die Strategie des Meinung-Habens im Angesicht oder auch in Abgrenzung von der Postmoderne herausgearbeitet

⁴⁹ Lehmann 2005.

⁵⁰ Malzacher hielt im Rahmen der Diskussionsreihe des Wiener Tanzquartiers „Haut der Kritik“ den Vortrag „Mehr als ein Spiegel. Theater als politisches Medium“. Dabei stand vor allem seine Kritik an den philosophischen Thesen von Jacques Rancière in Bezug auf die Formen des politischen Theaters im Mittelpunkt. Er sprach sich klar gegen eine generelle Definition des Theaters als eines politischen Mediums aus und plädierte für eine Definition des politischen Theaters durch agonistische Denkmuster und Formen.

⁵¹ Malzacher 2016.

werden. Andererseits geht es um die Suche der (überwiegend aus dem deutschen Raum stammenden) Intellektuellen und Kunstschaffenden nach neuen Formen der Wiederaneignung kritischer und politischer Relevanz in Theaterarbeiten. Dabei soll eine Strategie einer künstlerischen Betrachtungsweise herausgearbeitet werden, welche möglicherweise aus dem Dilemma führen und Malzachers unscharfe Formulierung – „etwas in den Paradoxien des Theaters“ – konkretisieren könnte. Diese künstlerische Kritik könnte durch die Strategie der Hyperaffirmation – einer Strategie der Negation durch die Affirmation eines Systems – beziehungsweise die Aneignung von Institutionen und ihren manipulativen Strukturen als provokative Animation kritischen Denkens definiert werden.

Der Arbeit liegen daher vier Überlegungen zugrunde, die eine Verknüpfung zwischen den gesellschaftlich-politischen Phänomenen und der künstlerischen (Gegen-)Reaktion von Theaterarbeiten im deutschsprachigen Raum anstreben:

1. In Konfrontation mit dem medial reproduzierten und politisch formulierten Krisenzustand der Gegenwart erlebt die Reanimation von Differenz eine Aufwertung, welche als Folge oder in Abgrenzung zu postmodernen Diskursen eine neue Praxis des Meinung-Habens etabliert.
2. Diese Praxis des Meinung-Habens kann als *doing opinion* definiert und problematisiert werden. Diese soziale wie kulturelle Praxis lässt sich als Chiasmus zwischen einem identitätsstiftenden Moment und einer zwanghaften Subjektkonstitution beschreiben.
3. Eine exzessive Sinnsuche, das Bedürfnis nach politischer Relevanz und ein vermehrtes Kritiküben lässt sich gegenwärtig auch bei künstlerischen Institutionen wie dem Theater feststellen.⁵² Durch den sprunghaften Anstieg von konkret-politischen

⁵² Die Definition einer Institution wird in den Arbeiten der Soziologin Bettina Heintz übernommen. Heintz geht in ihren Arbeiten von der Reproduktion von Institutionen durch ein habitualisiertes Handeln des Kollektivs aus, welches durch die Differenzierungsmodi an eine soziale Ordnung gebunden ist und kulturelle Praktiken anleitet. Vgl. Heintz 1998, 75–93.

Theaterarbeiten in den Spielplänen, von Podiumsdiskussionen und von Aufrufen zum politischen Protest in den deutschen Theatern (re-)definiert sich das Theater als meinungsbildende Institution.

4. In der Sinnsuche des Gegenwartstheaters scheint sich durch Theaterarbeiten, die sich öffentliche Institutionen – z.B. einen Gerichtssaal oder eine Kirche – als Aufführungsort aneignen, eine Transferleistung und damit ein kritischer Moment zu etablieren, den es näher zu analysieren gilt. Dabei soll die These im Mittelpunkt stehen, dass diese künstlerischen Arbeiten durch die Entschleierung manipulativer Mechanismen und die Inaussichtstellung einer möglichen Verweigerung, am ständigen Angebot des *doing opinion* teilzunehmen, die Zuschauer_Innen zum kritischen Denken anregen.

Die vorliegende Arbeit basiert auf einer zielführenden Diskursanalyse der Entwicklungen der Postmoderne, der Formen des Urteilens und der Einführung von Partizipationsstrategien in die Lebenswelt des Subjekts unter Berücksichtigung von Medienberichten und Zeitungsartikeln zur politischen Lage zwecks Erarbeitung eines Desiderats: der Ausarbeitung des *doing opinion*-Dispositivs. Anschließend soll das Gegenwartstheater nach Phänomenen der Aneignung dieses Dispositivs und der Abgrenzung von selbigem befragt werden, um eine Gegenstrategie – basierend auf der Aufführungsanalyse von Dries Verhoevens „DIE KIRCHE: DIE BEERDIGUNG“ in Wiesbaden sowie der Inszenierung und Nachbesprechung von Ferdinand von Schirachs Stück „Terror“ am Schauspiel Frankfurt – herauszuarbeiten: die Praktik des *not doing opinion*.

Es wird sich zeigen, dass die gewählten Beispiele durch ihre spezifische Form als *Überlagerung von Institutionen* (einer Kirche oder eines Gerichtssaals und dem Theater) einen (agonistischen) Raum zur kritischen Reflexion über den Trend des *doing opinion* eröffnen. Hierbei wird von der These ausgegangen, dass die genannten Arbeiten bestehende Tendenzen hyperaffirmieren und die Zuschauer_Innen zur kritischen Revision anregen. Ein wesentlicher Aspekt dieser hyperaffirmativen Strategie wird die Abgrenzung der Beispiele von

Theaterarbeiten sein, welche einen direkten politischen Einfluss intendieren.

2 Die Diagnose – das *doing opinion* in der Politik, in der Gesellschaft und im Theater

2.1 Die Postmoderne – Anlehnung und Abgrenzung

Während die Postmoderne in den Sozial- und Geisteswissenschaften der 1960er Jahre erst als Suchbegriff und dann als Kampfbegriff genutzt wurde, wird sie heute teilweise als Synonym für die veränderten Lebensbedingungen angesichts der neuen Medien, der Digitalisierung und der Globalisierung verwendet. Der Begriff verweist auf sichtbar gewordene Zeichen eines kulturellen Wandels und steht in einem bestimmten Verhältnis zur Moderne. Für eine Argumentation aus kulturwissenschaftlicher Perspektive lässt sich die Postmoderne daher als eine Konstruktion zur Beschreibung eines lebensweltlichen Phänomens begreifen.

Der Begriff der Postmoderne wird von einem dichten Diskurs bestimmt, der bereits in verschiedenen einführenden Werken wie Zimas *Moderne/Postmoderne*, Peter Engelmanns *Postmoderne und Dekonstruktion*, Sonja Yehs *Anything goes? Postmoderne Medientheorien im Vergleich* und Utz Rieses Eintrag zur „Postmoderne“ im Lexikon für *Ästhetische Grundbegriffe* abzubilden versucht wurde. Es wird deutlich, dass der Begriff höchst Unterschiedliches bezeichnet und oft von Entwicklungen in den Künsten, der Architektur, der Urbanistik und in der Literatur ausgehend definiert wird.⁵³ Durch die enge Verknüpfung mit massenkulturellen Kunstformen und Verfahren wurde die Postmoderne zu einem lebensweltlichen Phänomen erklärt, „das täglich unmittelbarer Anschauung zugänglich geworden ist, insbesondere in urbanen Kontexten.“⁵⁴ Erst in den nachfolgenden Debatten wurde der Begriff postmodern/die Postmoderne auf „kulturelle Ereignisse allgemeiner Art bezogen“⁵⁵ und die entwickelten Thesen auf die geistes- und sozialwissenschaftlichen Forschungsfelder übertragen.

⁵³ Vgl. Riese 2003, 1.

⁵⁴ Riese 2003, 1.

⁵⁵ Riese 2003, 1.

Die genannten AutorInnen problematisieren ausnahmslos die Appropriation des Begriffs als Schlagwort für neue künstlerische und politische Tendenzen durch die Medien, die Kritik des Begriffs durch diverse Theoretiker_Innen und thematisieren die Anlehnung an oder Abgrenzung vom Poststrukturalismus. Dabei fällt auf, dass die Forschenden ihre Argumentation auf folgende Grundannahme stützen: Der Begriff der Postmoderne deutet eine grundlegende Veränderung der lebensweltlichen Faktoren und einen epistemologischen Einschnitt, eine Zäsur an.

Ob mit Postmoderne ein Zeitabschnitt, eine intellektuelle Strömung, eine Geisteshaltung, eine Ideologie oder der gegenwärtige Zeitgeist gemeint ist, bleibt unklar. Statt Präzision findet sich eine leere Worthülle, ein Begriffsphantom, ein Pseudobegriff, und dennoch ist die Postmoderne immer noch ein aktueller Begriff.⁵⁶

Einstimmig werden die Arbeiten der Philosophen Jean-François Lyotard und Paul Feyerabend als kanonische und paradigmatische Schlüsselwerke angesehen, wobei gerade Lyotards Prognose eines Verlusts der großen Meta-Erzählungen (der großen Erzählungen, der spekulativen Erzählungen, der Erzählung der Emanzipation) in der postmodernen Kultur auffallen, „welche den Fortschritt der Geschichte oder die universale Geltung von Werten fundieren“,⁵⁷ wobei sein methodischer Ansatz der Adaption von Wittgensteins Sprachspielen sowie seine Definition eines spezifisch postmodernen Ausgangspunkt – die Erfassung der Welt als paradox und die Entlassung der Differenz aus einer binären Opposition – die theoretische Basis der wissenschaftlichen Analysen bildet.

Die Philosophin Cornelia Klinger bemerkt zum Begriff der Moderne, dass dieser – im heutigen Sprachgebrauch – eine ganze Epoche umfasse, „jenes Zeitalter, das die Dimension Zukunft, die Idee des Fortschritts entdeckt und das Neue absolut gesetzt“⁵⁸ habe. Sie konstatiert, dass die Moderne erst im Angesicht der Postmoderne „in einem anderen Licht“ erschienen und abgelöst worden sei. „Vereinfach-

⁵⁶ Yeh 2016, 62.

⁵⁷ Riese 2003, 2.

⁵⁸ Klinger 2002, 122.

chend zusammengefaßt, führt der Weg von einem relationalen über einen absoluten zu einem historischen Begriff von modern.“⁵⁹

Obwohl auch der Begriff der Moderne als ein „bewildering and disturbing term“⁶⁰, dessen Definition leicht in eine „Uferlosigkeit verbindlicher Definitionsversuche“⁶¹ ausarten könne, kritisiert wird, sind in Abgrenzung oder Aneignung seiner Konstrukte durch die Postmoderne die folgenden Annahmen hervorzuheben:

1. Zur Kontrastierung seines Begriffs der „flüssigen Moderne“ verwendet Bauman den Begriff der „schweren Moderne“, mit welchem er die Zeit der späten Industrialisierung bis hin zum 20. Jahrhundert meint. Den Terminus der Schwere bezieht er dabei auf die Zielrichtung dieser Phase: der Festigung von Strukturen und der Orientierung am Nationalstaat zur Wahrung von Sicherheit.⁶² „Die Idee einer »zivilisatorischen Ordnung« lag die[ser] Vorstellung zugrunde, alles, das sich nicht zivilisieren ließ, beseitigen zu müssen.“⁶³ Im Fokus des modernen Staats, so Bauman, standen die „Handlungen des Reinigens und das Ziel der Reinheit.“⁶⁴
2. Andreas Reckwitz entwickelt zur Abgrenzung der postmodernen Subjektkonstitution von modernen Subjektkonstitutionen

⁵⁹ Klinger 2002, 122.

⁶⁰ Bradbury und McFarlane 1978, 38.

⁶¹ Fähndes 1998, 1.

⁶² In der Aufarbeitung des Holocausts sieht Bauman eine klare Verbindung zu den Entwicklungen der Moderne, anstatt das „Makroverbrechen des 20. Jahrhunderts“ (wie andere Kritiker_Innen seiner Zeit) als einen „Rückfall in die Barbarei“ zu dementieren. So führt er die Lehren über den Holocaust und die Theorien über die Moderne auf soziologischer Ebene zusammen. Die Moderne, ihre Rationalität, ihre Bürokratie und ihre Resultate der „gärtnerischen Aktivität des Staates“ zur Herstellung einer bestimmten Ordnung und zur Beseitigung von Ambivalenz und Fremdheit beschreibt er als Voraussetzung für das „Makroverbrechen des 20. Jahrhunderts“. Vgl. Bauman 2003, 71-86. „Nicht fehlende Modernität hat die Gewalt ermöglicht, sondern Prinzipien der Moderne waren eine entscheidende Voraussetzung für die Durchführung sowohl des Holocausts wie auch des stalinistischen Gesellschaftsexperiments.“ Imbusch 2014, 127.

⁶³ Vgl. Wehrle 2015, 85f.

⁶⁴ Bauman zitiert nach Wehrle 2015, 85.

die Begriffe des „Angestelltensubjekts“ und des „konsumtorischen Kreativsubjekts“. In seiner Arbeit beschreibt er das Subjekt der Moderne als „konformistisch“ und „unauthentisch“. Er geht von der Entwicklung einer bürgerlichen Moderne im 18. Jahrhundert und einer organisierten Moderne aus und definiert das Subjekt in seiner Doppeldeutigkeit „als ein unterwerfener Unterwerfer“ und ein „unterwerfendes Unterworfenes“.⁶⁵ „Der Einzelne avanciert zum vorgeblich autonomen, zweckrationalen oder moralischen Subjekt erst dadurch, dass er sich bestimmten Regeln – Regeln der Rationalität, des Kapitalismus, der Moralität etc. – unterwirft, diese interiorisiert und inkorporiert und sich in soziale Gefüge integriert.“⁶⁶

3. Den Begriff der Moderne definiert Jameson als eine narrative Kategorie und als eine Situation, welche sich durch Veränderungen auf ökonomischer, philosophischer und ästhetischer Ebene auszeichnen und ebenfalls auf den Fortschrittsgedanken und eine zukunftsweisende Zielgerichtetheit der Moderne verweisen würden. Für ihn kennzeichnet sich das Narrativ der Moderne noch durch den Glauben an die Meta-Erzählungen, eine Kritik am Kapitalismus und darüber hinaus an dem Warenkonsum aus, welcher in der Postmoderne obsolet geworden wäre.⁶⁷

Damit ist die Moderne durch ihren ambivalenten Charakter zu beschreiben (während die Postmoderne sich in eine Indifferenz auflöst),⁶⁸ welcher unter Berücksichtigung der Schwerpunktsetzung bei Bauman, Jameson und Reckwitz sowohl für die prägende Konformität, den Universalismus und die Rationalität durch die Industrialisierung und die Orientierung am Staat entsteht und auch den

⁶⁵ Reckwitz 2006, 9.

⁶⁶ Reckwitz 2006, 9.

⁶⁷ Vgl. Roberts 2000, 100.

⁶⁸ Vgl. Zima 1997, 26. Zima definiert die Postmoderne als eine „Ära der Indifferenz“: „der austauschbaren Individuen, Beziehungen, Festsetzungen und Ideologien.“ Zima 1997, 26.

Fortschrittsglauben sowie die emanzipative Autonomie des Subjekts meint.⁶⁹

Symptomatisch für die soziologischen Zeitdiagnosen der 1990er Jahre ist daher der Impuls der Theoretiker_Innen, an ihre Leser_Innen zu appellieren, z. B. durch das Aufzeigen von emanzipatorischen Möglichkeiten, durch die Mobilisierung eines politischen Subjekts, durch das Problematisieren der moralischen Verkommenheit aufgrund des Kapitalismus oder durch den Aufruf, eine kritische Distanz zur eigenen Lebenswelt aufzubauen.⁷⁰

Eine der prägendsten Stimmen der Postmoderne ist der Philosoph Wolfgang Ivers.⁷¹ Sein Werk *Unsere postmoderne Moderne* lässt sich als ein idealistisches Plädoyer für „die Sache“ der Postmoderne lesen. Seine postmoderne Moderne sollte allerdings nicht mit dem Wort Postmoderne gleichgesetzt werden. „Wie dubios der Terminus auch sein mag, die Sache selbst ist gewichtig und langlebig – retrospektiv wie prospektiv.“⁷² Ivers schlägt die Unterscheidung zwischen einem diffusen (feuilletonistischen) und einem präzisen Postmodernismus vor.⁷³ Das Hauptanliegen seiner Arbeit fasst er in sechs Hauptthesen zusammen.

Bei der Postmoderne handele es sich um

1. eine „Verfassung radikaler Pluralität“,⁷⁴

⁶⁹ In diesem Zusammenhang erscheint Bauman der Begriff der Postmoderne auch wie ein Oxymoron, „weil die postmoderne Welt eine radikale, unaufhebbare Pluralität, Mannigfaltigkeit ist, während der Kulturbegriff stets auch die Hierarchisierung und die Tendenz der Vereinheitlichung beinhaltet.“ Zima 1997, 38.

⁷⁰ Vgl. Brock 2014, 17f. Brock bezieht sich auf die Thesen von Ulrich Beck in dessen Werk *Die Risikogesellschaft*, auf die sich auch Bauman weitestgehend stützt. Die Relevanz der Soziologen A. Giddens, Richard Sennett und Zygmunt Bauman sieht Brock nicht nur in ihren wissenschaftlichen Fähigkeiten, sondern auch in ihrem Selbstverständnis als an der öffentlichen Diskussion teilnehmende Intellektuelle.

⁷¹ Vgl. Zima 1997, 85.

⁷² Ivers 1993, 1.

⁷³ Vgl. Ivers 1993, 2.

⁷⁴ Ivers 1993, 5.

2. eine Schlüsselerfahrung, die auf den Umstand hinweise, dass ein Sachverhalt sich bei unterschiedlicher Sichtweise divergent darstellen kann. „Wenn man diese Erfahrung nicht verdrängt, sondern wirksam werden lässt, gerät man in die ‚Postmoderne‘. Fortan stehen Wahrheit, Gerechtigkeit, Menschlichkeit im Plural“;⁷⁵
3. einen philosophischen und moralischen Impetus aufgrund der geschichtlichen Erfahrungen und den daraus resultierenden Motiven der Freiheit, die Pluralität als Option vorstellt;
4. einen Sammelbegriff für die Kongruenz des Denkens in Pluralität als Einheit der unterschiedlichen Theorien und Diskussionen;
5. eine radikale Moderne;
6. eine Forderung nach einer neuen Ethik, welche auf den „konflikthaften Pluralismus“ der Postmoderne zugeschnitten ist.⁷⁶

Damit kann die Postmoderne im Angesicht globaler Ambivalenz sowohl als Bruch mit der Moderne als auch als deren Fortsetzung mit neuen Mitteln verstanden werden, was der Philosoph Dietmar Kamper als „Einheit der Gegensätze“ zusammenfasst: „Die beiden kontradiktorischen Thesen: die Postmoderne ist eine radikalisierte Moderne, die sich im Entscheidenden treu bleibt; die Postmoderne ist ein Verrat am Entscheidenden der Moderne, treffen also beide zu.“⁷⁷ Gleichzeitig vereinen die „konkurrierenden Konstruktionen“ um den Begriff Postmoderne das Denken in der Pluralität, was Welsch zufolge der einheitliche Gedanke der postmodernen Denkschule ist.

Allerdings versteckt sich in diesen Ausführungen bereits eine wesentliche Problematik des Begriffs, nämlich seine starke Verknüpfung mit politisch-ideologischen Kontexten. Diese Fusion entpuppt sich als eine Art Selbstläufer, der sich durch die schnelle Vermarktung

⁷⁵ Welsch 1993, 5.

⁷⁶ Vgl. Welsch 1993, 5f.

⁷⁷ Kamper zitiert nach Zima 1997, 19.

„verflachter Formen“ in einen leicht verständlichen Begriff verwandelt, „der alle Erwartungen erfüllt, die man in ein Schlagwort setzen kann,“⁷⁸ damit vermittelbar werde und den Common Sense bediene. „Nach Vulgarsoziologie und Marxismus bietet der Begriff eine schnelle Orientierung an und ordnet die Welt, ganz wie wir es gewohnt sind, in ein Davor und Danach.“⁷⁹

Um nicht selbst in die Falle einer ideologischen oder utopischen Verwendung des Begriffs zu geraten und lediglich Überlegungen auf dem Niveau eines Common Sense zu formulieren, sind die Überlegungen Riese zum „Performativen Selbstwiderspruch“ der Postmoderne – der Problematik der spezifischen Selbstbeschreibung des Gesellschaftssystems, dem Fehlen der eigenen Sprache, der Kontingenz als Universalie und dem Fokus auf den Standpunkt des Subjekts innerhalb postmoderner Diskurse – zu berücksichtigen.⁸⁰ Wie auch Niklas Luhmann argumentiert Riese, dass „die Unterscheidung zwischen moderner oder postmoderner Gesellschaft auf der semantischen Ebene operier[e], nicht jedoch in Hinsicht auf Realitäten,“⁸¹ wodurch man den Begriff der Postmoderne nur aus der eigenen Beschreibung heraus definieren könne. Allerdings – so Riese – würde sich die postmoderne Darstellung eher auf Sachverhalte als auf eine spezifische Art der Beschreibung beziehen, weshalb hier häufig ein performativer Selbstwiderspruch intendiert sei.⁸² Ein weiterer performativer Selbstwiderspruch läge in der Ermangelung einer eigenen Sprache beziehungsweise eines Idioms, wodurch die Postmoderne in der Sprache der Moderne (einer Sprache der Rationalität und Vernunft) argumentiere, obwohl sie gerade diese als subversionswürdig determinieren würde. Den dritten performativen Selbstwiderspruch macht Riese im Indeterminismus von Feyerabends Begriff „Anything Goes“ aus. Für ihn handle es sich bei diesem Begriff nicht um die kritische Bezeichnung des postmodernen Prinzips zur Erfassung einer gewissen Beliebigkeit, sondern um die Eröffnung von Chancen, Möglichkeiten und Risiken, wodurch eine Offenheit der Postmoder-

⁷⁸ Engelmann 1990, 7.

⁷⁹ Engelmann 1990, 8.

⁸⁰ Vgl. Riese 2003, 3–5.

⁸¹ Riese 2003, 3.

⁸² Vgl. Riese 2003, 2.

ne ausgedrückt werden würde, die für Anhänger der Moderne nicht handhabbar sei.

Aus postmoderner Sicht hingegen sind Begründungen, sei es des Subjekts, sei es der Geschichte, sei es der Ethik, Verhandlungsmasse. Damit ist nicht notwendigerweise jeder Bösartigkeit Tür und Tor geöffnet. Vielmehr unterliegen Formen der politischen und sozialen Ethik nunmehr den Prinzipien der Kontingenz und Emergenz. Sie entstehen aus den sich jeweils neu konstituierenden Bedürfnissen nach dem ›guten Leben‹- ohne einen Anspruch auf ewige Dauer. Ein derartiges Herangehen an Welt ist aus postmoderner Sicht keinesfalls ›beliebig‹, sondern nimmt beliebiges Leben ernst.⁸³

Ein weiterer performativer Selbstwiderspruch liege auch in der fraglichen Möglichkeit des Verzichts der Postmoderne auf Universalien, obwohl die Verantwortung gegenüber dem „beliebigen Leben“ doch als ein universales Prinzip der Postmoderne zu bestimmen sei.⁸⁴

Begriffe wie die des „beliebigen Lebens“, der Selbstbeschreibung der postmodernen Gesellschaft und des Subjekts sowie der paradoxen Existenz von postmodernen Universalien prägen den Diskurs und deuten auf eine weitere wissenschaftliche Kernthematik hin: auf den spezifischen Zustand des postmodernen Subjekts im Angesicht der neoliberalen Globalisierung und auf die Bestimmung eines postmodernen Wandels von Subjektwerdungsprozessen.

Zwecks Herausarbeitung des Zustandes der Gegenwartsgesellschaft im Angesicht von und in Abgrenzung gegenüber einer postmodernen Kultur sollen – statt einer detaillierten Abbildung der postmodernen Denkschulen – drei wesentliche Begriffe der Postmoderne mit Hilfe der Arbeiten Baumanns, Jamesons und Reckwitz' definiert werden: die Zentralisierung des Konsums, das Geschichtsverständnis der Postmoderne durch das Erkennen/Bearbeiten/Hervorbringen von Oberflächenstrukturen sowie deren Verflüssigungs-Tendenzen. Die Fokussierung auf die Thesen der genannten Theoretiker weist auf die relevante Form der subjektiven und kollektiven Verkörperung von postmodernen Spezifika, mit dem Ziel einer Definition

⁸³ Riese 2003, 4.

⁸⁴ Vgl. Riese 2003, 4–5.

des Subjekts beziehungsweise der Gemeinschaft als *Oberflächen des Konsums*, hin.

Unter Bezugnahme auf die praxeologischen Ansätze des Soziologen Reckwitz und auf die Definition von Kultur als eines dynamischen und prozessualen Begriffs bei den SoziologInnen Karl H. Hörning und Julia Reuter, der vom Individuum als einem aktiv Handelnden und Kulturschaffenden ausgeht, soll das Subjekt als ein *souveränes Zentrum* definiert werden, welches durch seinen individualistischen Konsum (Reckwitz) zu einem flexiblen Akteur innerhalb der liquiden Strukturen (Bauman) und einem spezifischen Geschichtsverständnis (Jameson) wird.

2.1.1 Zygmunt Bauman – die Tendenz der Verflüssigung

In einem Interview nennt der kürzlich verstorbene Soziologe Zygmunt Bauman die politische Situation – ausgelöst durch die aktuelle Flüchtlingskrise – eine „unheilbar ambivalente Lage.“⁸⁵ Den Flüchtling würde ein umgeleiteter Zorn treffen, der sich eigentlich aus dem beunruhigenden und demütigenden Gefühl der Hilflosigkeit und der existenziellen Unsicherheit, „dem wir alle in der flüssigen Moderne [oder Postmoderne] ausgesetzt sind,“⁸⁶ speisen würde. Dabei konzentriert der Soziologe seine Argumentation auf zwei wichtige Tendenzen:

1. Die nationalen Regierungen würden unter der Bedingung einer endemischen Ungewissheit handeln, was auf eine zunehmende Trennung von Politik und Macht zurückzuführen sei, was wiederum auf den Übergang einer festen zu einer flüssigen oder flüchtigen Moderne hinweisen würde.
2. Er stellt den Begriff „Retrotopia“ vor, welcher die Tendenz einer Rück-/Umorientierung des Menschen in die Vergangenheit erfasst und für Bauman die wichtigste Kehrtwende im vorherrschenden Denken bedeutet. Statt eines modernistischen affirmativen Glaubens an eine utopische Zukunft würden die

⁸⁵ Bauman im Interview mit Leick 2016, 122.

⁸⁶ Bauman im Interview mit Leick 2016, 122.

jungen Europäer_Innen von ihrer Zukunft keinen Gewinn, sondern Verluste erwarten.⁸⁷

Statt einer sorgenfreien Zeit erleben wir eine Katastrophe nach der anderen: Terrorismus, Finanzkrise, Wirtschaftsstagnation, Arbeitslosigkeit, Prekarität. Die Idee des Fortschritts verheißt heute weniger die Hoffnung auf eine Verbesserung der persönlichen Lage als die Angst davor, zurückgelassen und abgehängt zu werden. Also wenden wir uns der Vergangenheit zu und bewegen uns dennoch blind voran.⁸⁸

Diese Textstelle deutet auf die Relevanz von postmodernen Begriffen wie denen der flüssigen Moderne (*Liquid Modernity*), der Deregulierung und der moralischen Indifferenz, die auch Baumanns aktuelles Denken prägen, hin.

In seinem Werk bedient sich der Soziologe zwei zeitdiagnostischen Begriffen:

1. dem Begriff der Postmoderne, welchen er vor allem in Bezug auf gesellschaftliche Konstellationen einsetzte und in den 1990er Jahren als eine Art Sammelbezeichnung nutzte, um seine Beobachtungen der sozialen Transformation und deren kulturellen Brüchen in der Gegenwartsgesellschaft zu definieren.⁸⁹ Paradigmatisch für diese wissenschaftliche Phase konzentrieren sich seine Werke *Ansichten der Postmoderne* (1995), *Flaneur, Spieler und Touristen. Essays zu postmodernen Lebensformen* (1997) und *Das Unbehagen in der Postmoderne* (1999) auf die Unterscheidung der postmodernen im Gegensatz zur modernen Situation, wobei Bauman seine Argumentation sowohl auf die Analyse der institutionellen und organisatorischen Verfasstheit der Gesellschaft als auch auf der Analyse konkreter individueller und kollektiver Praktiken stützt. Er nutzt also den Begriff der Postmoderne zur Definition einer sich abgrenzenden, normativen Haltung, die sich gegen die telelogische Meta-Narration und die Wahrheitsansprüche der Moderne richtet.⁹⁰

⁸⁷ Vgl. Bauman im Interview mit Leick 2016, 122.

⁸⁸ Bauman im Interview mit Leick 2016, 122.

⁸⁹ Kastner 2015, 9.

⁹⁰ Vgl. Kastner 2015, 18.

2. dem Begriff der flüchtigen Moderne, den Bauman nach 2000 einführt und über dessen inhaltliche Unterscheidung zur Postmoderne noch Unklarheit herrscht.⁹¹ Vielmehr wird in der wissenschaftlichen Diskussion seiner Werke entweder keine inhaltliche Unterscheidung zwischen den Begriffen festgestellt,⁹² seine Beschreibung der Postmoderne als eine flüssige Moderne definiert⁹³ oder eine lineare Veränderung in seiner Argumentation in Bezug auf globale und nationale Krisen betont.⁹⁴

Während die flüssige Moderne, so Bauman, einen Zustand meint, der krisenanfälliger sei, sei die Postmoderne durch ihre Verstreuung politischer Verantwortung krisenresistenter.⁹⁵ Dabei ist diese Unterscheidung wesentlich für das Politikkonzept des Soziologen, welches von einer grundsätzlich ambivalenten Sichtweise und von einer antiautoritären Haltung gegenüber politischen Verhältnissen und der Vormachtstellung der Wissenschaften geprägt ist. Demgemäß verlangt Bauman von einer postmodernen Theorie, sich „den veränderten gesellschaftlichen Bedingungen von Wissenschaft anzupassen und den übergeordneten, gesetzgebenden und monologischen Erkenntnisstandpunkt aufzugeben, der mit dem Referenzpunkt Nationalstaat verbunden war.“⁹⁶ Für Bauman ist das Konzept der Gesellschaft nach dem Muster des Nationalstaats gestaltet, welcher in der Postmoderne durch globale Veränderungen obsolet geworden sei. Außerdem sei die Politik für das postmoderne Subjekt ein integraler Bestandteil seines Lebensraums geworden, während zu Zeiten einer festen Moderne der Nationalstaat den Anspruch auf ein alleiniges Monopol vertreten hätte. Durch die transnationalen wie subnationalen Subjekte der Postmoderne seien vielmehr die staatlichen Politikmonopole erodiert, was zur Verstreuung politischer Verantwortung, zur Autonomie des Subjekts gegenüber der Wahlfreiheit bei seiner Selbst-

⁹¹ Vgl. Kastner 2015, 19.

⁹² Vgl. Kastner 2015, 7f.

⁹³ Vgl. Redding und Kron 2014, 413.

⁹⁴ Vgl. Kastner 2015, 47f.

⁹⁵ Diese Unterscheidung wirkt inkonsequent, da Bauman beispielsweise eine wesentliche Veränderung des politischen Subjekts durch die Veränderungen kultureller Codes der postmodernen Kultur feststellt, anstatt den Begriff der modernen flüssigen Kultur zu verwenden. Vgl. Kastner 2015, 47f.

⁹⁶ Kastner 2015, 49.

konstitution und zu einem veränderten *moralischen* Urteilsvermögen geführt hätte.⁹⁷ Der Staat gäbe in diesem Prozess zwar mehr politische Macht ab, die damit einhergehende Umverteilung würde aber auch eine Verstreuung des politischen Protests bedeuten, woraus eine Solidität gegenüber diversen *Krisen* – aufgrund eines fehlenden Schuldigen – resultieren würde.⁹⁸

Dabei haben sich, so Bauman, neue postmoderne Politiktypen entwickelt, die im Gegensatz zur Moderne sowohl die Unterdrückung als auch die Befreiung menschlicher Subjektivität als Kernziele ihrer Agenda vertreten würden.⁹⁹ Da sich die Politik zu einer Sache des Einzelnen entwickelt habe, statt weiterhin einer herrschenden Klasse vorbehalten zu sein, kreisten die postmodernen, politischen Kämpfe um die Monopolisierung von öffentlicher Aufmerksamkeit und der Wahrung von Sicherheit.¹⁰⁰

Eine wesentliche Veränderung des Stellenwerts der Politik in der Gesellschaft und gegenüber dem einzelnen Subjekt stellt er im Kontext seiner Auseinandersetzung mit dem Neoliberalismus fest. In seinem Werk *Krise der Politik* diagnostiziert er eine zunehmende Trennung der Macht von der Politik,¹⁰¹ was zu einer Transformation des Subjekts – von einem politischen Bürger zu einem Marktkonsumenten – und zu einer Unfähigkeit der privatisierten Individuen zu einem gemeinsamen Handeln geführt habe.¹⁰² Wesentlicher Indikator für diese Entwicklung sei die postmoderne Kultur, welche nicht länger an universelle Autoritäten gebunden sei, sondern maßgebende Hierarchien nivelliere und sich durch eine interpretative

⁹⁷ Vgl. Bauman 2000, 226.

⁹⁸ Trotz der ambivalenten Argumentation Baumanns ist auch hier ein utopischer Anspruch an die Postmoderne festzustellen. Es bleibt beispielsweise unerwähnt, dass sich gerade durch diese Pluralisierungs- und Globalisierungsprozesse ehemals periphere Interessengruppen viel schneller zu einem meinungsbildenden Kollektiv verbinden konnten und eine postmoderne Gesellschaft viel anfälliger für die Bildung von temporären Kollektiven zu sein scheint.

⁹⁹ Vgl. Bauman 1995a, 234f.

¹⁰⁰ Deshalb sollte die Forschung, so Bauman, auch primär den Lebensraum und die Bedürfnisse des einzelnen Subjekts zum Forschungsfeld haben.

¹⁰¹ Dass Bauman diese Dekonstruktion als Erosion der Macht der Politik definiert, deutet darauf hin, dass sein Begriff der Politik mit dem der Macht verbunden ist. Vgl. Bauman 2000, 30.

¹⁰² Vgl. Bauman 2000, 247.

Polyvalenz auszeichne, wonach die Kultur nicht mehr als staatliches Mittel zur Herstellung von Ordnung zu definieren sei, sondern als eine dem Markt (als neuem Machtmonopol zur Herstellung von Ordnung und Sicherheit) untergeordnete Konstruktion, welche statt gehorsamen Untertan_Innen eifrige Konsumenten_Innen hervorbringen würde.¹⁰³ Metaphorisches Sinnbild des postmodernen Subjekts innerhalb der individualisierten Gesellschaft ist, wie Bauman es formuliert, der Bergsteiger, der einerseits sein Ziel erreichen möchte, andererseits Angst vor der Ankunft habe.¹⁰⁴ Diese Position – innerhalb einer Nicht-Endgültigkeit der Geschichte und eines Verlusts des Glaubens an einen gemeinsamen Telos – könne man auch im Umgang mit der Politik, den sozialen Bindungen und im Konsum der postmodernen Subjekte wiederfinden.¹⁰⁵ Sie seien durchdrungen vom Zwiespalt, sich einerseits selbst eine Identität zu geben und sich andererseits nicht auf eine Identität festlegen zu wollen.¹⁰⁶ Postmoderne Identitäten würden daher an ein Patchwork ohne ein festes Zentrum erinnern.

Ob Bauman nun den Begriff der flüssigen Moderne, der Spätmoderne oder der Postmoderne verwendet: der Terminus der Verflüssigung ist „the leading metaphor for the present stage of the modern era,“¹⁰⁷ die sowohl auf der Makro- (dem globalen Markt) als auch auf der Mikroebene (der Realität des Selbst und seiner Interaktion mit anderen Subjekten und Objekten) wiederzufinden sei. Dabei seien Prozesse, wie die der endlosen Erzeugung und Wiedererzeugung von Identität(en), die Negation eines dauerhaften Zustands und der

¹⁰³ Vgl. Bauman 1995a, 45.

¹⁰⁴ Der Individualtourist, der Flaneur und der Spieler sind, so Bauman, ebenfalls Profiteure des postmodernen Wandels. Aus seiner Sicht handle es sich bei diesen Identitätstypen um das postmoderne Ideal der flexiblen Identitäten. Vgl. Bauman 1997, 194f.

¹⁰⁵ Bauman stützt seine Diagnose der Postmoderne auf der Annahme der Veränderbarkeit des kollektiven Handelns. Statt den Begriff der Gesellschaft zu nutzen, bezeichnet er die Postmoderne als „Zeitalter der Gemeinschaft“, welche durch die Einflüsse des Neoliberalismus auf eine „unheimliche Mischung aus Differenz und Kumpanei“ hinauslaufen würde. Bauman 1997, 146.

¹⁰⁶ Vgl. Bauman 1997, 146.

¹⁰⁷ Bauman 2000, 2.

Paradigmenwechsel zum Konsumsubjekt ausschlaggebend für den postmodernen, liquiden Zustand.¹⁰⁸

Dass Bauman also auf das Adjektiv postmodern ab den 2000er Jahren verzichtet, ist auf der einen Seite eine konsequente Entscheidung, da er damit auf eine Zäsur des postmodernen Grundgedankens hinweist, welche sich durch die Aneignung von Aufmerksamkeit und Macht durch nichtpolitische Kräfte – wie den aus moralischer sowie politischer Perspektive interessenlosen und ahistorischen Markt – definiert. Auf der anderen Seite scheint das gegenwärtige Subjekt durch eine Form der konsumtorischen Motivation¹⁰⁹ seiner politischen Position interessenbezogene, flüchtige Netzwerke zu bilden, welche in krisenhaften Zeiten die diffuse Vorstellung eines „guten Lebens“ sichern sollen und durch eine vermeintlich gemeinschaftliche politische Haltung agieren.¹¹⁰ Baumans Antwort lautet darauf, dass der Konsum eine individuelle Angelegenheit sei, welche keine Interaktion ermögliche, somit kollektives Handeln verhindere und deshalb Solidarität innerhalb einer Gesellschaft nicht mehr vorsähe. Somit ließen sich die postmodernen Lebensstrategien am besten in der Konsumwelt verwirklichen.¹¹¹ Der Konsum sei eng mit der Macht verknüpft, was durch das Gewand des freien Willens verschleiert werde. Aus dieser Entwicklung schließt der Soziologe, dass die Subjekte einer Schein-Partizipation unterworfen seien, die sie in einen Teufelskreis inkludiere, dessen Triebfeder die Angst vor der Exklusion sei. Dabei gleicht das Verhältnis zwischen Inklusion und Exklusion einer Einbahnstraße: Wer einmal von der Gemeinschaft ausgeschlossen worden sei, werde als Bedrohung wahrgenommen. Der Exkludierte gelte damit als *überflüssig* für die Gesellschaft und werde von ihr als Gefahr determiniert. Der Fremde sei daher ein

¹⁰⁸ Es ist wichtig anzumerken, dass Bauman die Strukturen der Festigkeit nicht grundsätzlich ausschließt, sie aber in seiner Argumentation überwiegend ausgrenzt. Vgl. Ritzer und Murphy 2014, 48.

¹⁰⁹ Der Konsum in der Postmoderne deutet damit auf eine besondere Form des Handelns hin, auf welche im weiteren Verlauf noch eingegangen werden soll. Dabei beruht seine Definition des Konsums auf einer Verschränkung zwischen einer spezifischen Form der Aneignung und der Subjektkonstitution.

¹¹⁰ Siehe Kapitel 2.

¹¹¹ Vgl. Bauman 2000, 89.

multiples Konstrukt, welches jeweils durch die unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten konstituiert werde.¹¹²

In der postmodernen Kultur, deren vorherrschende Lebensform die Mobilität sei, werde die Identität kontinuierlich durch den Konsum geformt und nicht länger als etwas Zugeschriebenes, sondern vielmehr als individuelle Leistung angesehen.¹¹³ Konsumobjekte stellten dabei nicht nur Gebrauchsgegenstände oder Luxusgüter dar, sondern würden auch soziale Beziehungen und Lebensstrategien meinen.¹¹⁴ Seine Mit-Subjekte nähme das postmoderne Subjekt also nicht mehr auf einer moralischen, sondern nur noch auf einer ästhetischen Ebene wahr. Das Individuum stehe unter dem Druck, den Anforderungen dieser flüssigen Moderne/Postmoderne zu entsprechen und ein gutes Leben mit hoher Lebensqualität anzustreben, wobei es selbst verantwortlich für sein Versagen oder seinen Erfolg gemacht werde.¹¹⁵ Die Bedürfnisse des postmodernen Subjekts, welche sich nicht ziellos, sondern durch wechselnde Ziele bilden würden, seien nur durch den Drang nach dem (ständig) *Neuen* zu befriedigen.¹¹⁶

Es wird deutlich, dass die Vorstellung von einem freien und guten Leben derart abstrakt und diffus ist, dass seine (fast schon) willkürliche Definition jederzeit durch Expert_Innen instrumentalisiert und jederzeit neu festgelegt werden könnte.¹¹⁷

Die Unsicherheit oder das Unbehagen des Subjekts in der Moderne und der Postmoderne ist eine zentrale Thematik der Arbeiten Baumans. Das postmoderne Unbehagen (anders als das Unbehagen

¹¹² Vgl. Bauman 1999a, 29–30.

¹¹³ Vgl. Bauman 1999a, 40.

¹¹⁴ Vgl. Redding und Kron 2014, 383f.

¹¹⁵ Bauman nennt das gute Leben die Maxime der Postmoderne, die sich aus den Leitideen der individuellen Bedürfnisbefriedigung und der Flexibilität speist. Vgl. Bauman 2000, 14.

¹¹⁶ Vgl. Bauman 2005, 136f.

¹¹⁷ Vgl. Bauman 2005, 51f. In diesem Zusammenhang verneint Bauman die Existenz einer Avantgarde der Postmoderne, da er die einzelnen künstlerischen Bewegungen aus Ermangelung einer eindeutigen gemeinsamen Richtung als zufällig und verstreut charakterisiert. Eine ähnliche Argumentation verfolgt auch der Kulturjournalist Simon Reynolds, wenn er in seinem Werk *Retromania* die Ablösung der Avantgarde durch eine „arriére-garde“ postuliert. Vgl. Reynolds 2012.

der Moderne, welches aus einem „Übermaß an Ordnung“ und dem „Mangel an Freiheit“ entstanden sei) ergibt sich, so Bauman, aus dem Tausch der individuellen Sicherheit zugunsten der Freiheit beziehungsweise der Attraktivität einer „Open-End-Situation“.¹¹⁸ Während der Soziologe die moderne Kultur als eine Kultur der Ordnung definiert, nennt er die Postmoderne ein Zeitalter der Deregulierung und der Privatisierung, welches auf einer diffusen sozialen Ordnung basiere, sich einem Lustprinzip unterordnen müsse und sich leicht durch Expert_Innen verführen/lenken lasse.¹¹⁹ Immer wieder führt er seine Argumentation auf die Dichotomien Sicherheit/Freiheit und Reinheit/Schmutz zurück, wobei der postmoderne „Schmutz“ den „fehlerhaften Konsumenten“, den Exkludierten beziehungsweise den Fremden meint.¹²⁰ Die Favorisierung der individuellen Freiheit und die Suche nach Lustgewinn führten außerdem zu einer Abnahme der individuellen Sicherheit, wodurch eine wachsende Indifferenz hervorgerufen werden würde.¹²¹

In der Postmoderne hingegen herrscht ein ständiger Druck hin zum Abbau aller kollektiven Eingriffe in das Schicksal des Einzelnen, hin zu Deregulierung und Privatisierung. Sie ist deshalb darauf aus, sich gegen jene zu wappnen, die – in konsequenter Fortführung der ihr inhärenten Tendenz zu Ungebundenheit, Indifferenz und rücksichtsloser Selbstbedienungsmentalität – das Selbstmordpotenzial dieser Strategie bloßzulegen drohen, indem sie ihre Umsetzung bis ins logische Extrem treiben.¹²²

Trotz der schwindenden moralischen Verantwortlichkeit des Individuums durch die Deregulierung und die Privatisierung von Macht, erkennt Bauman in der Krise der modernen Moral gleichzeitig ihre Chance. Da er die Moral als etwas Vor-Rationales begreift, welches nicht in einem gesellschaftlich produzierten Selbst existiere, sondern nur in einem leeren Raum ohne „Bedarf an Philosophen, Erziehern und Predigern“¹²³ entstehen könne, habe das postmoderne Subjekt

¹¹⁸ Bauman 1999a, 7f.

¹¹⁹ Vgl. Bauman 1999a, 9–10.

¹²⁰ Vgl. Bauman 1999a, 29–30.

¹²¹ Vgl. Bauman 1999a, 11.

¹²² Bauman 1999a, 33–34. Damit sind die „Radikalen der Postmoderne“ die (oftmals) hauseigenen Rebellen, wie der Dieb, der Terrorist und der Amokläufer.

¹²³ Bauman 2000, 145.

gegenüber dem rationalen modernen Subjekt einen klaren Vorteil. Wegen des Wegfalls der Erzeugung einer erzwungenen Moral durch die Bürokratie, des Wegfalls der modernen Rationalität und des Staates als Machtinstantz, was eher Gewalt und Zorn fördern würde, ergäbe sich eine Öffnung zum moralischen Handeln hin. In der sozialen Dominanz von Fluchtenden in postmodernen Lebensformen sieht Bauman daher eine Alternative für ethisches Handeln. So ist das Gegenteil dieser Verflüssigungs-Tendenzen das Standhalten, das Aushalten und das Sich-Auseinandersetzen mit den Ambivalenzen der Postmoderne und die Übernahme von Verantwortung gegenüber dem *Anderen*. Die Chance zur Wiedergewinnung einer Moral liege daher in der Begegnung mit dem Anderen als eine Art des bedingungslosen „Für-den-anderen-Sein“ vor jeder Vernunft, Gesellschaftlichkeit und Rationalität.¹²⁴

Das ist in etwa die Idee, die ich in meinem Buch ‚Postmoderne Ethik‘ zum Ausdruck bringen wollte: Dass die Postmoderne zugleich Fluch und Chance der moralischen Person ist. Und dass es ihrerseits eine moralische Frage ist, welche der beiden Gesichter der postmodernen Situation sich als ihr bleibendes Bildnis herausstellen wird.¹²⁵

2.1.2 Fredric Jameson – der Verlust von Tiefenstrukturen

Auch der Marxist und Literaturwissenschaftler Jameson nimmt eine ambivalente Haltung zu den einerseits emanzipatorischen Möglichkeiten der Postmoderne¹²⁶ – wegen ihres positiven und revolutionären Potenzials – und andererseits wegen ihrer negativen Entwick-

¹²⁴ Vgl. Rommelspacher 2014, 330.

¹²⁵ Bauman 1997, 20. Bauman beschreibt seine Ethikvorstellung durch die Kritik am Kategorischen Imperativ als klassifizierende Norm mit unbedingtem Geltungsanspruch. Dieser verfehle die moralische Situation, in welcher – in Konfrontation mit Ambivalenz – das Individuum innerhalb der spezifischen Situation keine Anhaltspunkte und Ordnungsschema finden könne. Bauman geht von einem angeborenen moralischen Impetus aus, der das Ergebnis präsozialer Verantwortung für den Anderen sei und jeder ethischen Entscheidung vorausginge. Vgl. Junge 2014, 82.

¹²⁶ In den 1980er Jahren verwendete Jameson zunächst den Begriff des Postmodernismus, den er in den 2000er Jahren durch den Begriff der Postmoderne ersetzte, da er ihn als eine adäquatere Beschreibung eines Kultur- und Alltagssystems empfand. Vgl. Jameson 2001, 223.

lung hin zu einer „reinen Form des Kapitalismus“ und der Dekonstruktion des politischen Kollektivs ein.¹²⁷ Dabei versteht auch er die Postmoderne nicht nur als Stilrichtung diverser Künste und kultureller Praktiken, sondern auch als kulturelle Dominante/Logik und als ein allumfassendes Phänomen, welches neue Gesellschaftsformen zum Vorschein bringt,¹²⁸ mit dem Ziel, „die Präsenz und Koexistenz eines Spektrums ganz verschiedener, jedoch einer bestimmten Dominanz untergeordneten Elemente, zu erfassen.“¹²⁹ Diese Entwicklung definiert Jameson jedoch nicht als eine Fortführung der Moderne, sondern als einen Bruch mit dieser und ihren kulturellen Ansichten: zum einen, da die postmoderne Revolte durch ihre „besondere Anstößigkeit – ihre Obskurität, ihre offene Sexualität, de[n] Psychomüll, die ungeschminkte Verachtung der Gesellschaft und der Politik“ alle „Extreme der Moderne“ übertreffen würde,¹³⁰ zum anderen, weil sie eine Hinwendung zum Ästhetischen sowohl in Bereichen des Konsums, der Wahrnehmung von Gegenwart und Historie als auch in der Politik andeuten würde.¹³¹ Die gesellschaftliche Entwicklung zur Postmoderne, so Jameson, sei eine politische und ästhetische Problematik, welche sich durch eine neue Art der subjektiven Wahrnehmung gegenüber der eigenen und der kollektiven Geschichte auszeichnen würde. Diese Charakteristika der postmodernen Realitätswahrnehmung beschreibt er als „Pastiche“ und „Schizophrenie“ sowie durch Begriffe wie „depthlessness“, „waning of affect“ und „weakening of historicity“ – auch „pophistory“ genannt –¹³² wel-

¹²⁷ Vgl. Jameson 2015, 338f. Jamesons Analyse, die Entwicklung der Moderne zum High Tech-Zeitalter betreffend, basiert auf den Arbeiten des Ökonomen Ernest Mandel, der in seinem Buch *Der Spätkapitalismus: Versuch einer marxistischen Erklärung* eine Definition des historisch Neuen dieser Gesellschaft zu bestimmten versucht. Er bezeichnet selbige als dritte Stufe in der Entwicklung des Kapitals, welche er als „reinere“ Form des Kapitalismus definiert: „Jede apologetische oder stigmatisierende Stellungnahme zur Postmoderne auf kultureller Ebene ist gleichzeitig und notwendig eine implizite und explizite politische Stellungnahme zum Wesen des heutigen multinationalen Kapitalismus.“, Mandel zitiert nach Jameson 2015, 338.

¹²⁸ Vgl. Jameson 2015, 338.

¹²⁹ Jameson 2015, 338.

¹³⁰ Jameson 2015, 339.

¹³¹ Vgl. Jameson 2015, 339.

¹³² Vgl. Roberts 2000, 111f. und Jameson 2005, Xf. Der Begriff der pophistory bezieht sich dabei auf die mediale und künstlerische Reproduktion von ober-

che die veränderte Wahrnehmung der Historizität und des Selbst umschreiben sollen.

Dabei sind die Positionen Jamesons in seinen Essays „Postmodernism and Consumer Society“, „The Politics of Theory“ und in seinem Werk *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* die meist zitierten der postmodernen Zeitdiagnose.¹³³ Jameson, der die postmodernen und spätkapitalistischen Entwicklungen aus einer marxistischen Perspektive betrachtet, zählt zu den ersten Theoretiker_Innen, die einen Zusammenhang zwischen dem Aufkommen heterogener Stile in den Künsten und der Veränderung sozialpolitischer Umstände beschrieben haben,¹³⁴ wobei er zwischen den ökonomischen Entwicklungen und kulturellen Tendenzen, so der Literaturwissenschaftler Adam Roberts, einen fundamentalen Zusammenhang feststellte:

Just as realism was an embodiment, in terms of literary form, of nineteenth-century capitalism, and modernism was the expression of the reified, post-industrial capitalism of the early twentieth century, so what postmodernism is (for Jameson) is the expression on an aesthetic and textual level of the dynamic of ‚late capitalism‘. [...] Just as capitalism has this economic logic, so it also has a cultural logic, and the cultural logic of late capitalism is what we call ‚post-modernism‘.¹³⁵

Die wesentlichen Thesen Jamesons zur Postmoderne beschreiben:

1. die Erosion der Grenzen zwischen der Hochkultur und der Massen- beziehungsweise Popkultur hin zu einem „ästhetischen Populismus“.¹³⁶ So seien die verschiedenen Künste in

flächlichen und klischeehaften Geschichtsbildern. Jameson bringt seine Kritik an der Nostalgie in Retrofilmen und Büchern durch den Begriff des Pastiche zum Ausdruck und erhebt den Vorwurf, dass die durch ihn kritisierten Filme lediglich geschichtliche Stereotypen reproduzieren würden.

¹³³ Vgl. Roberts 2000, 6. „Douglas Kellner has called it ‚probably the most quoted, discussed, and debated article‘ of the 1980s, and Hans Bertens describes it as having been ‚immensely productive and ... seminal in getting the more traditional, that is non-poststructuralist, left involved in the discussion‘ about postmodernism.“, 6.

¹³⁴ Vgl. Roberts 2000, 111–112.

¹³⁵ Roberts 2000, 112.

¹³⁶ Vgl. Jameson 1986, 46.

der Postmoderne von „der ‹korruptierten› Welt des Ramschs und des Kitschs fasziniert,“ welche nicht mehr bloß ‹zitiert› werden würden, „sondern hineingenommen werden in die ‹Substanz› des Postmodernen.“¹³⁷

2. den Verlust einer Sprache der nationalen Kulturen als „den neuen Analphabetismus in der spätkapitalistischen Welt“, der auf den Verlust eines kollektiven Ziels hinweise, angestoßen durch den Wandel einer herrschenden Klasse der Moderne zu „gesichtslosen Herren“ der Postmoderne.¹³⁸

Das Ziel seiner Analyse der kulturellen Logik ist es, sich von der Definition der Postmoderne als einem chaotischen und heterogenen Phänomen abzuwenden und die Postmoderne als ein Spannungsfeld zu bestimmen, innerhalb dessen sich unterschiedliche Impulse behaupten müssten.¹³⁹ Damit sind seine Arbeiten als der Versuch einer konstruktiven Kritik an der Postmoderne zu verstehen und nicht als deren Diffamierung als einer Kultur ohne Konsens und willkürlicher Differenz.¹⁴⁰

The point is that we are *within* the culture of postmodernism to the point where its facile repudiation is as impossible as any equally facile celebration of it is complacency and corrupt. Ideological judgement on postmodernism today necessarily implies ... a judgment on ourselves as well as our artefacts.¹⁴¹

Vier konstitutive Merkmale der Postmoderne bestimmen seine Argumentation: (1.) Die Etablierung einer neuen Form der Oberflächlichkeit, die (2.) auf einen Verlust der Historizität und Tiefendimension hinweist, was sich nicht nur im metaphorischen Sinne, sondern auch körperlich und konkret sowohl in dem Verhältnis zum allgemeinen Geschichtsverständnis als auch im „privaten“ Zeitverständnis zeige und sich in der neuen Kultur des Bildes sowie des Simulakrums spiegeln würde und deren (3.) neue emotionale Grundstimmung Jameson „Intensitäten“ nennt. Als einen wesentlichen Katalysator

¹³⁷ Jameson 1986, 46–47.

¹³⁸ Jameson 2015, 342.

¹³⁹ Vgl. Jameson 2015, 341.

¹⁴⁰ Vgl. Jameson 2015, 341.

¹⁴¹ Jameson 2005, 61.

für die Postmoderne begreift er die (4.) fundamentale Abhängigkeit des Subjekts und der Gesellschaft von den neuen Technologien.¹⁴²

Ob die Theoretiker_Innen den Wandel der Moderne zur Postmoderne nun „nachindustrielle Gesellschaft“, „Konsumgesellschaft“, „Mediengesellschaft“, „Informationszeitalter“ oder „Elektronik- und High Tech- Zeitalter“ nennen, für Jameson lassen sich diese Zeitdiagnosen ausnahmslos auf eine Veränderung der Gesellschaft durch die innovative technische Entwicklungen der Kommunikation und der Mobilität sowie auf die Ablösung herkömmlicher Untergangs- und Erlösungsvisionen der Moderne durch ein einzelnes/einziges Endzeitgefühl (das Ende der Ideologie, der Kunst, der gesellschaftlichen Klassen) zurückführen.¹⁴³ Er definiert die postmoderne Kultur als „den spezifischen Überbau der allerneusten Welle globaler amerikanischer Militär- und Wirtschaftsvorherrschaft“, ¹⁴⁴ die sich durch neue Erscheinungen – wie die des Pastiche in den Künsten – zeigen. Die ökonomischen und ökologischen Veränderungen hin zu einer postmodernen Kultur definiert er als „culture logic“, welche ihr Fundament in einer neuen Form der „depthlessness“ findet:

Die im Pastiche-Begriff gefaßte permanente Imitation bezeugt die historisch neuartige Konsumgier auf eine Welt, die aus nichts als Abbildern ihrer selbst besteht und versessen ist auf Pseudoereignisse und „Spektakel“ jeglicher Art.¹⁴⁵

Um die Modifikation der Vergangenheit zu bestimmen, nutzt Jameson Platons Begriff des „Simulakrum“ (die identische Kopie eines Originals, welches nie existiert hat)¹⁴⁶ für seine Interpretation der

¹⁴² Vgl. Jameson 2015, 341.

¹⁴³ Vgl. Jameson 2015, 335.

¹⁴⁴ Jameson 2015, 340.

¹⁴⁵ Jameson 2015, 344.

¹⁴⁶ Siehe zum Begriff des Simulakrums auch Jean Baudrillards Werk *Simulacra and Simulation*. Die beiden Philosophen beziehen sich hier eindeutig aufeinander. Die Hauptthesen Baudrillards thematisieren die Veränderungen der Produktion im Spätkapitalismus. Statt Dinge zu produzieren, würde die westliche Gesellschaft lediglich Bilder von Dingen/Simulakren herstellen. Damit behauptet der Philosoph, dass die Unterscheidung zwischen dem Leben in der Realität und einem simulierten Leben (der Vermittlung der Welt durch Bildschirme und die Virtuelle Realität) kaum möglich sei. Diesen Zustand bezeichnet er als „Hyperrealität“. Jameson bezieht seine Definition des Si-

postmodernen Kultur, innerhalb welcher durch eine Generalisierung des Tauscherts „sogar die Erinnerung an den Gebrauchswert erloschen ist – eine Gesellschaft, in der das *Bild* zur endgültigen Form der Verdinglichung durch den Warenfetischismus geworden ist.“¹⁴⁷

Dabei birgt diese Kultur des Simulakrums eine neue räumliche Logik, welche die Vergangenheit selbst modifiziert und sie zu einer „Vorgeschichte einer gesichtslosen Gesellschaft“ beziehungsweise einer Serie „angestaubter Spektakel“ degradiert.¹⁴⁸ „Loyal und konform mit der poststrukturalistischen Sprachtheorie wird die Vergangenheit als »Referent« schrittweise in Klammern gesetzt, bis sie schließlich ganz aufgelöst ist und uns nur mehr »Texte« hinterlässt.“¹⁴⁹ Jameson definiert also die Postmoderne als eine „Krise der Historizität“, in welcher die Zeitlichkeit und der syntagmatische Zusammenhang einer Kultur durch eine räumliche Logik dominiert werden würde.¹⁵⁰

The new spatial logic of the simulacrum can now be expected to have a momentous effect on what used to be historical time. The past is hereby modified: what was once [...] the organic genealogy of the bourgeois collective project [...] has meanwhile itself become a vast collection of images, a multitudinous photographic simulacrum.¹⁵¹

Diese Einebnung von Tiefenstrukturen und die Inszenierung neuer semantischer Oberflächen sei eine Kultur des Spektakels, innerhalb welcher ehemals kulturelle Tiefen in eine Struktur der Oberfläche aufgelöst werden würden, deren Folgen Jameson durch die Definition des Subjekts als eines fragmentierten Subjekts und eines damit einhergehenden „waning of affect“ bestimmt, also einer Absage an die Tiefenstrukturen der Moderne, an die Zeit und die Psyche,

mulakrums auch auf die Ausführungen des französischen Theoretikers Guy Debord (z.B. in seinem Werk *Die Gesellschaft des Spektakels*), der das Bild als finale Form der gesellschaftlichen Verdinglichung und des Warenkonsums der Postmoderne bezeichnet. Diese Entwicklung würde ebenfalls zu einer räumlichen Logik und zu einem veränderten Verständnis von Zeit führen, innerhalb derer die zeitliche Tiefenebene ausgeblendet werden würde.

¹⁴⁷ Jameson 2015, 345.

¹⁴⁸ Jameson 2015, 344f.

¹⁴⁹ Jameson 2015, 345.

¹⁵⁰ Vgl. Jameson 2015, 347.

¹⁵¹ Jameson 2005, 18.

an das „Ende der Psychopathologien dieses Ichs.“¹⁵² Er bezieht sich hier auf das gängige Thema des Todes des Subjekts als Ende der autonomen bürgerlichen Moderne. Jameson geht davon aus, dass sich das ehemals im Zeitalter des Kapitalismus und der Kleinfamilie noch existierende zentrierte Subjekt in der Dezentrierung der Postmoderne in ein fragmentiertes Subjekt auflöse.

Der Begriff der Schizophrenie ist ebenfalls Jamesons Überlegungen zum Umgang mit der Historie in der Postmoderne zuzuordnen. Er geht davon aus, dass die Erfahrungen des postmodernen Subjekts nicht mehr länger durch die modernen Erfahrungen von Isolation, Anomie oder Entfremdung geprägt seien, sondern durch Drogenexzesse und andere Formen der Selbstzerstörung. „Diese Verschiebung in der Dynamik der kulturellen Pathologie kann daher als Substitution des entfremdeten Subjekts durch das fragmentierte Subjekt definiert werden“, ¹⁵³ was zu einer Auflösung des Subjekts geführt habe. „Wie die Dinge scheinen, so sind sie“, sei damit zum Credo der postmodernen Logik und ihrer spezifischen Oberflächlichkeit avanciert.¹⁵⁴

Sein Schizophrenie-Begriff bezieht sich also weniger auf eine klinische Krankheit als vielmehr auf ein Auseinanderbrechen der Glieder einer Signifikatenkette und damit dem Verlust der Erfahrung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, der eigenen Lebenserfahrung und der Psyche als Einheit.

Mit dem Zerreißen der Signifikatenkette wird der Schizophrene also auf die Erfahrung einer reinen Materialität der Signifikanten eingeschränkt, anders gesagt: auf eine Serie reiner, nicht zusammenhängender Gegenwartsmomente im zeitlichen Ablauf.¹⁵⁵

Diese schizophrene Erfahrung überwältigt das fragmentierte Subjekt durch die Vitalität der Materialität seiner (Eigen-)Wahrnehmung, welche den „buchstäblichen Signifikaten in seiner Vereinzelung in

¹⁵² Jameson 1986, 60.

¹⁵³ Jameson 2015, 349.

¹⁵⁴ Vgl. Jameson 2015, 349.

¹⁵⁵ Jameson 2015, 349.

Szene setzt.“¹⁵⁶ Da die Befreiung der Anomie des zentrierten Subjekts (der Moderne) zu einer Befreiung von Gefühlen geführt habe, definiert Jameson diese veränderten Gefühle mit dem Begriff der Intensitäten, die nun nicht mehr an ein Subjekt gebunden seien, sondern frei im Raum flottieren würden. Die Folge sei die materielle Erfahrung des neuen Subjekts der Intensitäten als eine undefinierbare affektive Last, die sowohl als Angst und Realitätsverlust als auch als Euphorie und halluzinatorische Intensität beschrieben werden kann.

In späteren Arbeiten erweitert Jameson seine Überlegungen zur Postmoderne vom amerikanischen Lebensraum auf die ganze Welt.¹⁵⁷ Den Begriff der Globalisierung nutzt er daher als Synonym zur Beschreibung der räumlichen Dimension der Postmoderne, die auf eine Ökonomisierung der Kultur und eine Kulturalisierung der Ökonomie hinweise. Er beschränkt die Postmoderne nicht länger auf ein rein nationales Phänomen, sondern weitet den Begriff zur Beschreibung neuer kultureller und lebensweltlicher Organisationen von tendenziell globalem Ausmaß zu einem dialektischen Phänomen aus.¹⁵⁸ Die Postmoderne bezeichne nämlich auch ein drittes globalisiertes Moment der kapitalistischen Entwicklung. Während die Aufklärung als erstes Stadium eine Säkularisierung und Befreiung von den veralteten Produktionsweisen einleitete und „Lenins Zeitalter des Imperialismus“ als zweites Stadium zugleich ein Zeitalter der großen Konzerne und Monopole gewesen wäre, läute das dritte Stadium das Ende des klassischen Imperialismus ein. Die Globalisierung lasse sich durch eine neue Art der Technologie und der Kommunikation sowie einer Spaltung der Organisation des Kapitalismus in drei Bereiche einteilen: in die kybernetische Produktion, das Finanzkapital und die weltweite Spekulation.¹⁵⁹

Das ist der Moment der Postmoderne, in den die Dialektik dadurch Eingang findet, dass Identität und Differenz gleichzeitig gedacht und das Denken in Kontinuitäten und das Denken in Brüchen als alterna-

¹⁵⁶ Jameson 2015, 350.

¹⁵⁷ Vgl. Jameson 2001, 224.

¹⁵⁸ Vgl. Jameson 2001, 224 und Jameson 2005, XIV.

¹⁵⁹ Vgl. Jameson 2001, 227.

tive und doch gleichzeitige Geschichtsmodelle zusammengehalten werden müssen.¹⁶⁰

Auch Jameson konzentriert sich in seiner Argumentation also auf den sich verstärkenden Warenfetischismus, den ästhetisierten Konsum des Subjekts und damit auf eine Verbindung zwischen der Ökonomie und den kulturellen Logiken.

2.1.3 Andreas Reckwitz – das postmoderne Subjekt

Der Soziologe Reckwitz beschreibt in seiner Monographie *Das hybride Subjekt* die Aufwertung des Konsums und des Warenfetischismus. Seine Argumentation stützt sich auf die Ablösung dreier diskontinuierlicher Subjektformen, welche jeweils in ihrer Zeit dominante Modernitätskulturen seien, im Verhältnis kultureller Differenz zueinanderständen und durch ihre jeweilige Ablösung an Legitimation verlören.¹⁶¹

Sie definieren jeweils den Raum denkbarer Subjekthaftigkeit und produzieren *drei differente, miteinander konfligierende Ordnungen des Subjekts* innerhalb der Moderne; die organisierte Moderne des 18. und 19. Jahrhunderts versucht die Form des *moralisch-souveränen, respektablen* Subjekts verbindlich zu machen; die organisierte Moderne der 1920er bis 1970er produziert als Normalform das extrovertierte Angestelltensubjekt; die Postmoderne von den 1980er Jahren bis zur Gegenwart entwickelt das Modell einer kreativ-konsumtorischen Subjektivität.¹⁶²

Dabei nennt Reckwitz drei soziale Felder, die er als konstitutiv für die Produktion des Subjekts definiert: die „Praktiken des Selbst“, die „Praktiken persönlicher und intimer Beziehungen“ und die „Technologien des Selbst“.¹⁶³ Dabei wohnt letzteren ein Doppelstatus inne: Einerseits bilden die Technologien des Selbst ein soziales Feld, innerhalb dessen der Umgang des Subjekts mit spezifischen Objekten und Artefakten verhandelt wird, andererseits werden innerhalb dieses

¹⁶⁰ Jameson 2001, 227.

¹⁶¹ Vgl. Reckwitz 2006, 14.

¹⁶² Reckwitz 2006, 58.

¹⁶³ Reckwitz 2006, 408.

Komplexes allgemeine Dispositionen produziert. Dazu gehören die moralische Selbstreflexion des Subjekts in der bürgerlichen Kultur, die Sensibilität für die Oberflächendarstellung des Subjekts in der Angestelltenkultur sowie die Fähigkeit zum semiotischen Experimentalismus in der postmodernen Kultur,¹⁶⁴ welche als subjektive Voraussetzungen in die anderen sozialen Feldern eingreifen.

Reckwitz beschreibt in Bezug auf die Postmoderne einen Abgrenzungsmoment von der Moderne: die Ablösung des Angestelltensubjekts durch das konsumtorische Kreativsubjekt und damit einhergehend der Wandel von einem „normalistischen“ Ideal/Konsum zu einem „individualistischen“ Ideal/Konsum. Ein wesentlicher Indikator dieses Prozesses ist die Entwicklung einer neuen Subjekt- und Modernitätskultur, welche durch die veränderten organisationellen Arbeitspraktiken, durch die persönlichen Beziehungen im Rahmen der „peer society“ sowie durch den Umgang mit audiovisuellen Medien und Konsumobjekten motiviert würde. Was, wie David Riesman meint, nun als eine Transition eines „inner-directed“ zu einem „other-directed“ Ende der 1940er Jahre zu definieren wäre, überführt Reckwitz in die Doppelschichtigkeit des Angestelltensubjekts, da es sich einerseits am Sozialen (und damit an sozialen Standards) orientiert und andererseits seine Außendarstellung an das Vorbild der technischen Sachlichkeit und Perfektion anpasse. Gleichzeitig sei die Extroversion des Subjekts eine ästhetische. Das Subjekt lerne die Oberflächen von Gegenständen und Personen als Projektionsfläche und damit als „Objekte der Attraktivität“ zu erfassen und als solche zu konsumieren.¹⁶⁵

Die *well adjusted personality* avanciert zum Idealtypus in den Diskursen der Psychologie, welche in den 1920er bis 60er Jahren den leitenden humanwissenschaftlichen Subjektdiskurs formuliert, und das 'asoziale' Subjekt ist seine Negativfolge.¹⁶⁶

Ein genereller Strukturwandel in der westlichen Gesellschaft im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts – motiviert durch die Zuspitzung politischer Veränderungen (Wegfall des Staatssozialismus als

¹⁶⁴ Vgl. Reckwitz 2006, 409.

¹⁶⁵ Vgl. Reckwitz 2006, 410.

¹⁶⁶ Reckwitz 2006, 410.

eines politischen Pendants zur Sozialen Marktwirtschaft der westlichen Demokratien) – habe zu einer generellen Auflehnung gegen die „konformistische“ und „unauthentische“ Angestelltenkultur und zur Transformation sozialer Praktiken geführt, welche er als dritte Subjektordnung bezeichnet und deren Trägergruppe die „symbolproduzierende creative class“ sei.¹⁶⁷ In Abgrenzung zum klassischen Angestelltensubjekt bilde sich nun das konsumtorische Kreativsubjekt aus. Stabilisiert durch humanwissenschaftliche und mediale Interdiskurse etablierte sich, so Reckwitz, eine neue Hegemonie der Subjektkultur, „die Arbeit, Intimsphäre und Selbstpraktiken kreuzt und in der sich spezifische ästhetisch-expressive und ökonomisch-marktförmige Dispositionen kombinieren.“¹⁶⁸

In diesem Zusammenhang tritt auch der Begriff der Postmoderne auf, um die Abgrenzung von der Moderne und das gewandelte Konzept zu erfassen. Antrieb dieser Entwicklung ist die „counter culture“ der 1960er/70er Jahre, ein „Subjekt des entgrenzten und spielerischen Begehrens“, welches sich durch die Veränderungen der Kommunikationstechnologien, der digitalen Revolution und der Interdiskurse entwickelt habe, welche die „multiple Entfaltung des Ich“, die „Souveränität der Wahl“ und die „Kontingenz der Selbstinterpretation“ universalisieren würden.¹⁶⁹ Reckwitz bezeichnet die counter culture als dritte Gegenbewegung zur Moderne, welche den Sinnhorizont eines bürgerlichen beziehungsweise nach-bürgerlichen Subjekts aufbreche und stattdessen ein ästhetisch ausgerichtetes Alternativmodell vorstelle. Diese Ästhetisierung des Subjekts weite sich auf eine Politisierung des Privaten als Folge einer Distanzierung von den sozialen Normalitätserwartungen, der kreativen Entfaltung

¹⁶⁷ Reckwitz geht von einer Praxistheorie beziehungsweise „Theorie sozialer Praktiken“ aus, welche das menschliche Handeln und damit soziale Praktiken in den Forschungsmittelpunkt setzt und gleichzeitig phänomenologische und interpretative Verfahren berücksichtigt. „So muss die permanente Gratwanderung der praxistheoretische[n] Vermittlung zwischen der Intentionalität und Bedingtheit sozialen Handelns als produktive Spannung und dem Spezifikum der Praxistheorie begriffen werden, welche die Aufmerksamkeit ebenso auf den Handelnden wie dessen Dispositionen lenkt.“ Waniek 2008, 20.

¹⁶⁸ Reckwitz 2006, 442.

¹⁶⁹ Vgl. Reckwitz 2006, 442.

des Lustprinzips und der Suche nach Authentizität und Selbsterweiterung in befriedigenden Ereignissen, aus.¹⁷⁰

Die perfektionierte Selbstdarstellung des Angestelltensubjekts wird somit als die Unterdrückung der individuellen Identität (des Ichs) wahrgenommen. Das ästhetische Subjekt strebt das Gefühl individueller Erfüllung durch außeralltägliche (Grenz-)Erfahrungen an. Während der Rationalismus der Moderne abgelehnt wird, tritt das Körperempfinden und die kreative Aktivität des Einzelnen – oder die der Gruppe – zur Stilisierung des eigenen Ichs in den Fokus. Dies wird unter anderem durch die Pop- und Rockmusik, psychedelische Drogen, Meditation, die Entgrenzung mit Hilfe von sexuellen Praktiken, die Stilisierung der eigenen Person im Alltag und der Gründung von Kreativgemeinschaften herbeigeführt. Folglich *trainiert* das Subjekt, wie es sein Selbst aktiv selber hervorbringen kann und wird zum Unternehmer seiner selbst.¹⁷¹ Es ist kompetent in der Wahl der semiotischen Bedeutung seines individuellen Stils, routiniert in der Entscheidung innerhalb der Bereiche des Konsums und der digitalen Welt und geübt in der Steuerung seiner Körperzustände. Wichtiger Bestandteil des ästhetischen Subjekts ist dessen Selbstdefinition durch Konsum.¹⁷²

Das Subjekt, das in seinen Praktiken hervorgebracht wird und sich hervorbringt, nimmt die Struktur eines *konsumtorischen Kreativsubjekts* an. Dieses ergibt sich als überdeterminiertes Produkt eines ästhetischen und eines ökonomischen Codes; es hat die Form einer ästhetisch-ökonomischen Doublette. Als eine solche verinnerlicht die postmoderne Subjektkultur eine Wunsch- und Kompetenzstruktur, die das Subjekt in den Bereichen der Arbeit, der persönlichen Beziehung, des Konsums, des Körpers und der Medien nach Momenten, Objekten und Subjekten suchen lässt, welche ihm eine Potenzierung und Intensivierung seiner Erfahrungsmöglichkeiten, den Stil des Individuellen und eine kreativ-kombinatorische Gestaltung von Gegenständen einschließlich seiner selbst, insgesamt ein *self growth* seiner

¹⁷⁰ Reckwitz hält die Entwicklung von Kommunikationstechnologien und die digitale Revolution für einen wesentlichen Faktor dieser Entwicklungen. Vgl. Reckwitz 2006, 503.

¹⁷¹ Vgl. Reckwitz 2006, 500.

¹⁷² Vgl. Reckwitz 2006, 592.

Persönlichkeit versprechen. Das Ideal-Ich ist ein quasi-künstlerisches Subjekt der Selbstkreation.¹⁷³

An der Entwicklung des extrovertierten Angestelltensubjekts zu einem konsumtorischen Kreativsubjekt lässt sich auch der Wandel von einer „well adjusted personality“ zu einem „selbstproduzierten Subjekt“ erkennen. So gilt in der Postmoderne das Credo, die vermeintlich innere Persönlichkeit durch den äußerlichen Konsum zu beeinflussen, um sich selbst zu einem „einzigartigen“ und „authentischen“ Individuum zu formen.¹⁷⁴

2.1.4 Anwendung – die Konstruktion der Gegenwart und die Konstruktionen der Postmoderne

Um die abgrenzende oder anlehrende Haltung gegenwärtiger Subjektformen gegenüber der Postmoderne bestimmen zu können und darauffolgend den Begriff des *doing opinion* einzuführen, muss zunächst der Ausgangspunkt dieser Arbeit, die Definition von Haltungen und Handlungen von Subjekten und Gemeinschaften als kulturell hervorgebrachte und reproduzierte (*Oberflächen-*)Akte durch die praxeologischen Thesen der SoziologInnen Hörning und Reuter sowie den „kulturtheoretischen Materialismus“ Reckwitzs ausgeführt werden.

Dabei definieren die Arbeiten von Hörning und Reuter Kultur als eine „aktive Aktion“, welche spezifische Differenzierungsprozesse hervorbringe (*doing culture, doing gender, doing identity, doing knowledge* etc.).¹⁷⁵ Dieser Ausgangspunkt visiert außerdem den Begriff der Kultur als Praxis an, was „sowohl ein modifiziertes Verständnis von Kultur als auch ein modifiziertes Verständnis des Handelns, des Akteurs, des Sozialen schlechthin“¹⁷⁶ – eine Verbindung von Kultur und Sozialem – bedeutet. Damit ist die Kultur als ein translokales, kreatives, exploratives Phänomen und nicht als territorial fixierte Entität zu bestimmen.

¹⁷³ Reckwitz 2006, 592.

¹⁷⁴ Reckwitz 2006, 593.

¹⁷⁵ Vgl. Hörning und Reuter 2004, 10.

¹⁷⁶ Hörning und Reuter 2004, 10.

In der Einleitung seiner Schrift *Kreativität und sozialer Prozess* kritisiert Reckwitz die Sozialtheorie in der deutschen Soziologie der 1990er Jahre,

[welche] das Soziale und das menschliche Handeln in ein rationales Korsett zu pressen [versuche]: der Zweckrationalität des Homo oeconomicus, der normativen Rationalität des kommunikativen Handelns oder der künstlichen Separierung zwischen Kommunikation, Psyche und Körper.¹⁷⁷

In Abgrenzung zu diesen Tendenzen fordert er vielmehr eine neue Sensibilität „um die Heterogenität und Widersprüchlichkeit des Sozialen zu begreifen.“¹⁷⁸ Seine Praxistheorie definiert er demgemäß als materialistische Kulturtheorie beziehungsweise als kulturtheoretischen Materialismus, welcher Forschungsgegenstände – wie die komplexen und machtvollen Wissensordnungen des Handelns und die Wissensordnungen der Diskurse, die Körperlichkeit des Handelns, die Relevanz von Affektivität und sinnlicher Wahrnehmung, Elemente des Experimentierens und Scheiterns im Handeln, die Widersprüchlichkeit und Hybridität kultureller Ordnungen und die Bedeutung von Dingen und Artefakten für die soziale Praxis – in den Mittelpunkt der Diskussion rücken soll.¹⁷⁹ Reckwitz formuliert eine neue soziologische Theorie der Praxis, welche als „Netzwerk von Begriffen“ ein eher textiles Format habe, welche „primär von einer empirisch-materiellen, sozial- und kulturwissenschaftlichen Forschungspraxis ausgeht und die Empirie als Teil der Forschungspraxis anerkennt.“¹⁸⁰ Dabei kritisiert er das Grundverständnis von der Moderne als Rationalisierungsprozess und die Ausgrenzung von entgegengesetzten gesellschaftlichen Kräften, wie denen der Ästhetisierung und Kulturalisierung, die

den Formalismus, Szientismus und das Effizienzstreben der versachlichten Moderne mit einer Orientierung am »Authentischen«, an der experimentellen Selbstüberschreitung, an der Affektivität, der

¹⁷⁷ Reckwitz 2016, 11.

¹⁷⁸ Reckwitz 2016, 11.

¹⁷⁹ Vgl. Reckwitz 2016, 11.

¹⁸⁰ Reckwitz 2016, 12.

Sinnlichkeit, an der Kreativität und Singularität konfrontieren. Holzschnittartig gesprochen, stehen der *Versachlichung* der Rationalität soziale Formen entgegen, die intensivierte *Affektivität* produzieren.¹⁸¹

Diese Tendenzen hätten zwar eine lange Vorgeschichte und wirkten bereits seit den Anfängen der Moderne im 18. Jahrhundert auf die Gesellschaft ein. In der Postmoderne gewannen sie allerdings eine strukturbildende Kraft, welche sich in diversen hybriden Vernetzungen mit der formalen Rationalisierung, der Kapitalisierung und der Differenzierung zeigen würden. Um diese kultur-ästhetischen Tendenzen und hybriden Netzwerke untersuchen zu können, müsste eine Konfrontation mit den Forschungen zur Kulturgeschichte sowie der empirischen Soziologie stattfinden, wodurch eine wissenschaftliche Praxeologie möglich sei, welche die Rationalisierungs- und Ästhetisierungsprozesse einer Gesellschaft nicht als Antagonismus begreife, sondern beide Tendenzen als *doing culture/rationality* unter der Berücksichtigung bestimmter Praktiken, Diskurse, Subjektivierungsformen und Artefaktsystemen untersuche.¹⁸²

Unter Bezugnahme auf diesen argumentativen Ausgangspunkt des *doing something* als einer Verschränkung zwischen den Rationalisierungs- und Ästhetisierungsprozessen einer Gesellschaft, deren Sozialwissenschaft ihren Fokus auf die intensivierte Affektivität und ihre theoretische Konzentration auf den Körper des Subjekts als Aushandlungsort von kulturellen Logiken legen sollte, kann nun die These aufgestellt werden, dass es sich beim kulturellen Tun in der Gegenwart um eine spezifische Form des souveränen, körperbasierten Konsums handelt, welcher sich auf den (körperlichen) *Oberflächen* des Subjekts materialisiert.

Aus den Ansätzen von Bauman, Jameson und Reckwitz geht hervor, dass das Subjekt durch die liquiden Strukturen der Globalisierung und der Eigen-Mobilisierung durch technische Innovationen zu einem selbstständigen Akteur wird, welcher in einem ständig wiederkehrenden Prozess die eigene Beziehung zur Geschichtlichkeit und zu seiner Identität neu bestimmt. Als ein fragmentiertes Subjekt ist es nicht mehr länger an soziale Beziehungen – nach welchen es sich

¹⁸¹ Reckwitz 2016, 15.

¹⁸² Vgl. Reckwitz 2016, 16–18.

trotzdem sehnt – und Affekte gebunden, sondern bringt sich und die Beziehungen zu anderen in einem ständigen Prozess immer wieder neu hervor. Dabei steht seine Identität ständig zur Disposition. Das Subjekt erlebt die Angst vor der Exklusion als einen wesentlichen Motor für diesen Kraftakt. Gleichzeitig verspürt es aber auch eine emanzipatorische Freiheit durch eben diese Investitionen. So zeichnet sich das konsumtorische Kreativsubjekt letzten Endes dadurch aus, dass es die Nichtexistenz eines inneren Kerns/einer Identität derart internalisiert hat, dass es nun durch den Konsum – der sich nicht mehr auf die Aneignung von Objekten, sondern auch auf die Interaktion mit anderen Subjekten oder dem Kollektiv bezieht – *souverän* die eigene Identität hervorbringt. Überspitzt formuliert, kann damit der Konsum als Schlüssel zur Wahrnehmung der Welt angesehen werden, der auf der Oberfläche *Körper* die eigene (wechselhafte) Identität *abbildet*.

Die Welt erscheint dem Subjekt nur mehr als Pastiche, als das Abbild eines (vermeintlichen) Originals. Es ist die schizophrene Haltung, die dazu beiträgt, dass das Subjekt gegenüber diesem Zustand nicht verzweifelt/zerbricht, sondern diesen selbstbestimmt bedient und mit Inhalten füllt. Innerhalb der postmodernen *Patchwork-Identität* scheint es daher doch noch ein *Zentrum der Identität* zu geben, welches über die Formen der Aneignung entscheidet und innerhalb dessen die ständige Hervorbringung von Identität gesichert wird. Dabei muss dieses *Zentrum* als ein *schizophrenes Zentrum* verstanden werden, das dem Subjekt erlaubt, von Identität zu Identität, von Haltung zu Haltung, von Meinung und Meinung zu *springen*, welche als gleichwertige Konstruktionen in einem konkurrierenden Verhältnis zueinander stehen. Diese sprunghafte Haltung des Subjekts wird von den Soziologen als eine ökonomisierte Haltung bemängelt.

Der gegenwärtige Zustand, dessen Auslöser und dessen nähere Bestimmung Thema des zweiten Kapitels dieser Arbeit sein wird, zeichnet sich durch einen erhöhten Aufruf zur Teilhabe – beispielsweise in Reaktionen auf die angeblichen *Krisen* und nahenden Feinde – aber auch durch die Veränderungen kommunikativer Strukturen in sozialen Netzwerken und bei der Globalisierung aus und deutet auf

eine neue Form des affektiven Urteilens hin, die im Folgenden als *doing opinion* definiert werden soll.

Dieses Dispositiv findet sich in Anlehnung und Abgrenzung zu den behandelten postmodernen Theorien wieder. Phänomene, wie der Aufstieg der AfD und der Wahlsieg des amerikanischen Präsidenten Donald Trump, deuten auf eine souveräne Aneignung der postmodernen Gedächtnislosigkeit der Beteiligten hin. Wahlslogans wie „Make America Great Again“ lassen sich auf eine spezifische Form der Nostalgie zurückführen, welche Jameson als ein stereotypisches Geschichtsverständnis verurteilt hätte, da es sich bei Trumps umschriebenen *Zeit-raum* um ein (überwiegend) selbstkreiertes *Geschichts-bild* handelt. Vielmehr wurde im amerikanischen Wahlkampf versucht, durch neue Formen der Kommunikation und der *Meinungsmache*,¹⁸³ einen vermeintlich alten Inhalt – durch Rückbesinnung auf ein (Pastiche-)Kollektiv bei Verzicht auf die Aufrechterhaltung eines Kollektivs aus Individuen – (wieder)zubeleben. Diese alten Inhalte werden durch neue Formen des Wahlkampfes vermittelt, auf die auch Bauman hinweist, wenn er die erhöhte Konzentration auf die öffentliche Aufmerksamkeit mit dem Postulat der Wahrung von Sicherheit und Ordnung als dem neuen politischen Fokus beschreibt. Dabei wird die öffentliche Aufmerksamkeit nicht nur durch die Ankündigung einer Abgrenzung von dem Fremden, sondern auch durch eine Absage an das Establishment gebündelt.

Der Versuch, zu einer (Schein-)Partizipation zu animieren, ist ebenfalls als eine (in Aussicht gestellte) Befriedung postmoderner Ängste zu lesen. So schöpfen Rechtspopulist_Innen ihre politische Aussagekraft aus der Neudefinition des Fremden, das es zu exkludieren gelte und aus der Inklusion von bisher (angeblich) vergessenen Bürger_Innen aus der Mittel- und Unterschicht.

In diesem Sinne lassen sich aber auch klare Abgrenzungen von der Postmoderne feststellen: So hat die Verstreuung der politischen Verantwortung nicht zu einer krisenresistenten Gesellschaft, sondern

¹⁸³ Donald Trump behauptete, er habe seinen Wahlsieg nur seiner medialen Präsenz in den digitalen Netzwerken zu verdanken. Vgl. Trumps Twitter Account.

zu einer Ära der Empörung geführt. Es wird sich im weiteren Verlauf zeigen, dass eben diese Mobilisierungsprozesse der politischen Stimmen zu kollektiven Verhärtungen geführt haben, mit denen sich die westliche Welt inzwischen konfrontiert sieht. Ebenso hat Baumans Vorstellung von einer moralischen Ethik des Verantwortungsgefühls gegenüber dem Anderen an Relevanz verloren und wurde in eine Aversion gegenüber dem Fremden transformiert. Diese Aversion wird zwar durch neue Formen der Meinungsmache vermittelt, suggeriert wird allerdings, dass die Inhalte alte Inhalte seien, was wiederum dem postmodernen Hang zur kontinuierlichen Neuschöpfung widerspricht.

2.2 Das *doing opinion* – die Entwicklung eines Dispositivs

Das frühe 21. Jahrhundert, konfrontiert mit globalen Herausforderungen und divergierenden politischen Entwicklungen, ist durch die Hochkonjunktur der Angst bestimmt.¹⁸⁴ Während die Wahlerfolge der rechten Populist_Innen und des amerikanischen Präsidenten Trump auf deren stringenten Kurs einer Angstpolitik zurückgeführt werden können, rufen jetzt auch die linksorientierten Lager zur affektiven Anteilnahme auf. So empört sich beispielsweise der Journalist Kai Strittmatter: „Fürchtet euch. Die Welt wird nun regiert von Trump, Putin und Xi Jinping. [...] Schreit! [...] Geht davon aus, dass es viel schlimmer wird.“¹⁸⁵

Während die mediale Berichterstattung und diverse Studien versuchen, Trump als eine zeitgemäße Erscheinung zu analysieren und ihn zum „wichtigsten Phänomen 2016“ erklären, da er mit seiner „postfaktischen Politik“ zur „Prüfungsaufgabe im weltweiten Zentralabitur für Intellektuelle“ wurde,¹⁸⁶ richten Vertreter_Innen des rechten Populismus wie Frauke Petry den selben Vorwurf einer „postfaktischen Realitätsferne“ an die deutsche Bundesregierung und gegen das linke Establishment der 68er. So bilanzierte Petry den Wahlsieg

¹⁸⁴ Vgl. Charim 2015.

¹⁸⁵ Strittmatter 2016.

¹⁸⁶ Jacobsen 2016b.

Trumps mit dem folgenden Kommentar: „Die Political Correctness ist am Ende. Die Menschen sind der Euphemismen und wohlmeinenden Verkleisterung der Welt überdrüssig. Sie haben es satt, ihre Probleme mit Bekundungen des guten Willens zuzudecken.“¹⁸⁷

In Anbetracht ihres deckungsgleichen Vorwurfs hinsichtlich der Faktenvergessenheit und der Affizierung von Angstgefühlen sind die detailreiche Analyse von Jacobsen („Das Trump Puzzle“) und der affektive Appell (mit dem polemischen Titel „Eine tödliche Gefahr für unsere Gesellschaft“), formuliert durch den deutschen Bundespräsidenten Frank-Walter Steinmeier, aufschlussreich.

Unter Berücksichtigung aktueller Studien findet Jacobsen 18 Erklärungen (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) für den Ausgang der amerikanischen Präsidentschaftswahl. Neben der Kritik an der liberalen Arroganz sowie an der exzessiven Medienberichterstattung (nach einer Studie von DataFace wurden von Juli 2015 bis August 2016 1.739 Berichte zu Trump und nur 582 zu Clinton veröffentlicht)¹⁸⁸ und den Kommentaren zu Trumps Physiognomie ist vor allem das allgemeine Fazit, dass sich Trumps Behauptungen zu einem „apokalyptischen Rauschen“ subsumiert hätten, welches den Pessimismus und die Angstgefühle der Bevölkerung ansprechen würde, ausschlaggebend.

Dabei seien für seine Botschaften nicht diejenigen Bevölkerungsteile empfänglich gewesen, welche tatsächlich durch die Abwanderung von Arbeitsplätzen ins Ausland betroffen waren, sondern vielmehr diejenigen, die sich durch ein konstantes Gefühl des Bedrohtseins durch sozialen Abstieg, Terror und Ausländer_Innen im Allgemeinen benachteiligt beziehungsweise „arm fühlten“, obwohl die angeführten Studien zeigen, dass diese Gefühle nicht auf Fakten zurückzuführen sind.¹⁸⁹ Ebenso frappant scheint das Bedürfnis zu sein, den Status quo des *Eigen-Bildes* von Amerika als Weltmacht aufrechterhalten und gleichzeitig die diffusen Ängste vor dem Verlust dieses Status nach außen – auf andere soziale Gemeinschaften – verlagern zu wollen. Trumps allgemeines Credo „America Comes

¹⁸⁷ Petry 2016.

¹⁸⁸ Studie zitiert nach Jacobsen. Vgl. Jacobsen 2016b.

¹⁸⁹ Jacobsen 2016b.

First“¹⁹⁰ deutet dabei auf eine bevorstehende Ausdifferenzierung neuer Grenzen hin. Behauptet wird, der gegenwärtigen Hyperglobalisierung Einhalt gebieten zu wollen, um die eigene nationalen Souveränität zu sichern oder zurückzugewinnen. Das Bedürfnis nach einer autoritären Führung scheint dabei eine reaktive Absage an die postmoderne Freiheit zu sein: Statt weiterhin die individuelle Freiheit einer übergeordneten Sicherheit vorzuziehen, sehnen sich die Unterstützer_Innen des rechten Populismus zurück nach dominanter Führung.¹⁹¹ Ebenfalls kennzeichnend für diese Tendenz ist die verstärkte Wiederbelebung der Begriffe Heimat, Identität und Familie. Jacobsen hält unter seinen Ausführungen zu Punkt fünf „Heimat“ fest, dass die Zustimmung für Trump ein Bedürfnis nach Beschränkungen und Kontrolle erkennen lasse, da die Begriffe ein Inneres beschreiben würden, welches nur unter der Möglichkeit einer Abgrenzung existieren könne.¹⁹² Dabei versäumt der Autor es nicht darauf hinzuweisen, dass diese Entwicklungen die Folgen einer „weißen Fragilität“¹⁹³ und die Tyrannei Trumps eine „Ausartung der Demokratie“ seien. Demnach habe sich durch den konstanten Versuch einer Einebnung von Unterschieden zwischen den gesellschaftlichen Gruppen ein Hass gegenüber den Institutionen und dem Establishment entwickelt, welchen Trump zum Erfolg geführt habe.

Der Demokratieforscher Jan-Werner Müller geht noch einen Schritt weiter, indem er anmerkt, dass man den Populismus auch als „hyper-

¹⁹⁰ Vgl. Trumps Homepage.

¹⁹¹ Zu dem Verhältnis der „Welten der Sicherheit“ und den „Kulturen des Risikos“ ist der Aufsatz des Politologen Herfried Münkler „Strategien der Sicherung: Welten der Sicherheit und Kulturen des Risikos“ aufschlussreich. Münkler beschreibt die Herstellung des Imperativs der Sicherheit durch die Welten der Sicherheit, welche in Anbetracht eines steigenden Gefühls der Unsicherheit zu exkludierenden Maßnahmen des Mauer-Errichtens tendieren und alsdann erstarren würden. Vgl. Münkler 2010, 11–34.

¹⁹² Vgl. Jacobsen 2016b.

¹⁹³ Der erstarkende Rassismus in den Vereinigten Staaten ist ein Zeichen für die Antiliberalität von Teilen der weißen Mehrheitsgesellschaft. Die Professorin für multikulturelle Erziehung Robin DiAngelo beklagt „einen Status, bei dem schon ein Minimum von Rassenstress unerträglich wird und eine ganze Bandbreite von Verteidigungshandlungen hervorruft.“ DiAngelo zitiert nach Jacobsen. Vgl. Jacobsen 2016b.

demokratisch“ auffassen könnte, der als „nützliches Korrektiv“ dem undemokratischen Element (zum Beispiel dem Prinzip der Repräsentation und den „normativen Idealen kollektiver Autonomie“¹⁹⁴) der liberalen Demokratie gegenüberstehe.¹⁹⁵ Zur Unterscheidung zwischen einem voreiligen Populismus-Vorwurf und dessen tatsächlicher Problematik gegenüber der herrschenden Demokratie schlägt Müller eine „kritische Theorie des Populismus“ vor.¹⁹⁶ Da die demokratische Strukturen unweigerlich mit populistischen Tendenzen verknüpft seien, sei eine Populismustheorie auch notwendigerweise eine Demokratietheorie. In seinem Essay vertritt er daher die These, dass

Populismus [...] kann häufig als demokratisch, gar radikaldemokratisch erscheinen. Er kann bisweilen auch positive Effekte für die Demokratie zeitigen. Entscheidend ist jedoch, dass Populismus an sich nicht demokratisch, ja der Tendenz nach zweifelsohne antidemokratisch ist.¹⁹⁷

Auch er warnt vor der Annahme, dass das Phänomen des Populismus eine neue Entwicklung sei und weist daraufhin, dass schon Ende der 1960er Jahre die SozialwissenschaftlerInnen Ernest Gellner und Ghita Ionescu mit ihrem Sammelband *Ein Gespenst geht um in der Welt – der Populismus* eine Definition des Begriffs versuchten. Müller proklamiert daher die These, dass es sich bei dem Begriff um ein „Chamäleon“ handle: „Was politische Inhalte und begriffliche Einrahmungen anbelangt, scheint praktisch alles möglich zu sein – *anything goes*.“¹⁹⁸ Der Populismus sei ein „Schatten einer repräsentativen Demokratie“ und nicht nur antidemokratisch, sondern auch antipluralistisch. Sein Geltungsanspruch als einzig wahre Volksvertretung sei sein entscheidendes und gefährliches Merkmal.¹⁹⁹

¹⁹⁴ Müller 2016, 29.

¹⁹⁵ Vgl. Müller 2016, 13f. Seine Argumentation macht deutlich, dass er diese Thesen in Bezug auf die gegenwärtigen politischen Tendenzen nicht teilt.

¹⁹⁶ Müller 2016, 13.

¹⁹⁷ Müller 2016, 14.

¹⁹⁸ Müller 2016, 17. Auch hier ist die Gleichsetzung mit dem Credo der Postmoderne entscheidend. So scheint die indifferente politische Diskussion um den Populismus symptomatisch für eine bisherige plurale Indifferenz zu sein.

¹⁹⁹ Vgl. Müller 2016, 19. Müller betont in seiner kritischen „Theorie des Populismus“, dass der Populismus Teil der Demokratie sei. Dabei geht er von

Entscheidend für die gegenwärtigen Entwicklungen seien allerdings die Feststellungen, dass es in Europa aktuell besonders viele Populist_Innen gebe, dass der Begriff (auch durch das Establishment) eine Überdehnung erfahre und auf eine abgrenzende Haltung gegenüber den „Ängsten des Volks“ verweisen würde sowie als Folge der repräsentativen Demokratie zu verstehen sei.²⁰⁰ Er warnt vor der Vorstellung, dass die Wähler_Innen von Populist_Innen nur aus Wut, Ressentiments und Ängsten handeln würden und damit lediglich auf die politische Lage *reagierten*, statt diese als selbstbewusste und aktive Bürger_Innen zu verstehen.²⁰¹ Pointiert fasst er den Begriff des gegenwärtigen Populismus folgendermaßen zusammen:

Populismus [...] ist eine ganz bestimmte Politikvorstellung, laut der einem moralisch reinen, homogen Volk stets unmoralische, korrupte und parasitäre Eliten gegenüberstehen – wobei diese Art von Eliten eigentlich gar nicht zum Volk gehören.²⁰²

Damit fände in der politischen Agenda populistischer Parteien eine Unterscheidung zwischen dem „gewöhnlichen Volk“ und dem „einzig wahren Volk“ statt, was sich oft schon im Parteinamen zeigen würde.²⁰³

Wie aber ist der aktuelle Anstieg populistischer Tendenzen zu erklären und wie lässt sich dieses gegenwärtige Phänomen näher definieren?

Ein wesentlicherer Katalysator für die populistischen Entwicklungen ist laut des deutschen Ex-Außenministers Steinmeier das Gefühl der Überwältigung gegenüber der Komplexität der Welt. Der Politik sei

einer gesetzten Trennung zwischen der Repräsentation und der Demokratie aus, was eine Grundproblematik der hiesigen repräsentativen Demokratie sei. Solange aber noch kein Modell einer postrepräsentativen Demokratie entstanden sei, müsse man einen kritischen Umgang mit den populistischen Tendenzen pflegen und versuchen, das Versprechen einer kollektiven Demokratie einzulösen. Vgl. Müller 2016, 134f.

²⁰⁰ Vgl. Müller 2016, 133.

²⁰¹ Vgl. Müller 2016, 36.

²⁰² Müller 2016, 42.

²⁰³ Interessant ist auch Müllers Annahme, dass die populistischen Parteien im Besonderen die Vorstellung vertreten, dass die Eliten eine „unheilige Allianz mit den parasitären Unterschichten“ eingingen. Diese seien nämlich ebenfalls kein Teil des wahren Volks. Vgl. Müller 2016, 43.

es nicht gelungen, die Zusammenhänge und Abwägungsprozesse dieser komplexen Welt zu vermitteln, wodurch das gegenwärtige Gefühl der Ohnmacht innerhalb der Bevölkerung durch die Infizierung mit einem „Virus des Absurden“ (mit diesem Begriff meint er die politische Präsenz der AfD und anderer rechter Gruppierungen) in eine Radikalisierung umgeschlagen sei. Problematisch sei insbesondere die Gegenreaktion auf das Überforderungsgefühl – aus Angst vor dem eigenen Identitätsverlust finde eine Rückbesinnung auf die Nation, die Ethnie und die Religion statt – welche eine „tödliche Gefahr“ für das politische Gemeinwesen bedeuten könnte. Weitere Bedrohungen wären die Schnelllebigkeit und Oberflächlichkeit der vernetzten Welt, die zu unbedacht schnellen Rückschlüssen – zu einem „radikalen Urteilen“ – verführen würden.²⁰⁴ Den einzigen Ausweg aus diesen Zuständen, weg von der Machtergreifung durch „gefühlte Wahrheiten“, sieht der Politiker in der Stärkung der Urteilskraft des Einzelnen sowie in den „Wahrheit produzierenden“ Institutionen.²⁰⁵

Laut Müller liegt die Ursache des Populismus auch in der Diagnose einer Krise der Repräsentation, welche durch die 68er und deren sozialen Bewegungen ausgelöst worden wäre.²⁰⁶ So konstatiert er eine dramatische Senkung der Mitgliederzahlen in den Parteien sowie eine Abkopplung der Parteien von der Gesellschaft hin zu „Kartellparteien“, welche mit dem Staat verschmelzen würden: „Parteien seien zunehmend *responsible*, aber nicht länger *responsive*.“²⁰⁷ Anders

²⁰⁴ Bei diesem Vorwurf handelt es sich (fast schon) um einen historischen Archetyp, welchen man gegenüber jeder technischen Entwicklung (vom Buchdruck bis zu mobilen Modernisierungsprozessen) wiederfinden kann.

²⁰⁵ Steinmeier 2016, 10.

²⁰⁶ Vgl. Müller 2016, 106. Laut Müller waren zu dieser Zeit außerparlamentarische Oppositionen notwendig, da die Parteien der Volksvertretung keine erkennbaren Alternativen angeboten hätten; „öffentlichkeitswirksamer Protest musste sein, weil patriarchalische Führungsfiguren [...] nicht einsehen wollten, dass ihre Zeit als Beschützer der fragilen Demokratien vorbei war. Alle möglichen Autoritäts- und Repräsentationsverhältnisse mussten neu justiert und vor allem neu autorisiert werden. In gewisser Weise war die westeuropäische Nachkriegsordnung also schon immer anfällig für den „populistischen Vorwurf.“ Müller geht ferner davon aus, dass die europäische Demokratie schon immer eine eingeschränkte Demokratie gewesen sei. Müller 2016, 106.

²⁰⁷ Peter Mair zitiert nach Müller 2016, 102.

gesagt: Die herrschenden Eliten würden sich Sachzwängen anpassen, aber nicht mehr für die Bedürfnisse der Bürger_Innen ansprechbar sein, wodurch der Aufstieg von Protestparteien (welche nicht zwangsläufig populistische Parteien sein müssten) als eine logische Folge dieser Entwicklungen zu sehen sei. Dabei mutierten diese Protestparteien zu populistischen Parteien: Sie nähmen die Idee eines pluralistischen Parteiensystems nicht mehr ernst und versprächen den Staat, „wie ein Unternehmen zu führen.“²⁰⁸ Er behauptet, dass die bisherigen legitimen Einschränkungen der Volkssouveränität in der Demokratie von den Bürger_Innen als begründete Maßnahmen zum Schutz der Demokratie verstanden würden. Abkommen wie der „Europäische Fiskalpakt“ zum Abbau der Verschuldung europäischer Mitgliedsstaaten oder Kanzlerin Merkels Flüchtlingspolitik gelten in dieser Hinsicht als politisch kontrovers und würden von vielen Kritiker_Innen als willkürliche Entscheidungen abgelehnt.

Spezifikum der aktuellen Lage, so Müller, seien die verschärften Interessenskonflikte „zwischen denjenigen, die auf mehr internationale Öffnung setzen [Vertreter_Innen der Integration] und denjenigen, die sich für mehr Abgrenzung starkmachen [Vertreter_Innen der Demarkation]“.²⁰⁹ „In einem solchen Konflikt kann es primär um wirtschaftliche Interessen gehen, er kann aber auch die Form eines Streits um Werte annehmen.“²¹⁰ Als einen weiteren Grund für das Erstarken populistischer Parteien wie der AfD in Deutschland nennt der Demokratieforscher David Bebnowski in seinem Werk *Die Alternative für Deutschland* das Fehlen von rechten Einstellungsmustern in den deutschen Parteiprogrammen. Damit habe beispielsweise die AfD eine Lücke in der Bundesrepublik geschlossen. Bebnowski ergänzt seine Überlegungen mit einer Reflexion über den „populisti-

²⁰⁸ Müller 2016, 102.

²⁰⁹ Müller 2016, 110.

²¹⁰ Müller 2016, 111. Dabei sind diese Gegensätze der Öffnung und Abgrenzung gerade bei einer fortgeschrittenen Integration globaler Strukturen vorzufinden.

schen Zeitgeist“²¹¹ und den „populistischen Moment“²¹², welchen sich die Vertreter_Innen der AfD zu Nutze gemacht hätten.

Dieser Ausblick auf die gegenwärtige politische Landschaft lässt auf folgende Tendenzen schließen:

1. Es besteht der konstante gegenseitige Vorwurf, nicht rechtmäßig zu handeln, ergo realitätsferne Entscheidungen zu treffen, welche der Bevölkerung schaden würden.
2. Beide Seiten fordern die Bürger_Innen zwar zur Partizipation auf, ihre politischen Meinungen werden allerdings durch die jeweilige politische Ideologie/die politische Agenda festgelegt. Relevant ist nicht die Stimme des Einzelnen, sondern sein repräsentativer Körper als *Abbildungsfläche* der jeweiligen Agenda, die durch mediale oder nicht-digitale Formen des Protests an Materialität gewinnen.
3. Die Partizipation des Einzelnen ist das Resultat einer Affizierung. Während die Wähler_Innen des rechten Populismus häufig als wütend oder enttäuscht beschrieben werden, fordert die Gegenseite nun ebenfalls zur Empörung aus Furcht auf.
4. Während die (sogenannten) Eliten Europa als alternativloses Einheitsprojekt betrachten, antworten die populistischen Parteien darauf mit einer alternativlosen Identitätspolitik.²¹³

²¹¹ Diesen Begriff führt der Wissenschaftler auf die Überlegungen des Politikwissenschaftlers Cas Mudde zurück. Demnach würde sich der „Geist der Zeit“ durch einen Mainstream in der Politik auszeichnen, der spätestens 2009 (in Reaktion auf die Finanzkrise 2008) in die politische Kultur Deutschlands eingegangen wäre. Anzeichen dieser Entwicklungen seien die starke Kritik an der „Parteipolitik“ und der Trend, sich als Politiker_Innen außerhalb „der Klasse der Berufspolitiker zu positionieren.“ Das Bedürfnis nach solchen politischen Personen sei in den vergangenen Jahren rasant angestiegen und würde sich in Bürgerprotesten seit den 2010er Jahren, die sich frontal gegen „die Politik“ richten, zeigen. Bebnowski 2015, 33f.

²¹² Der populistische Moment zugunsten der AfD entstand demnach durch den ökonomischen Abschwung – hervorgerufen durch die europäische Finanzkrise – und die Unfähigkeiten der herrschenden Parteien, bestimmte Gruppe und soziale Segmente wahrzunehmen. Vgl. Bebnowski 2015, 33.

²¹³ Müller arbeitet hier eine wichtige Schwachstelle bei den herrschenden Parteien gegenüber den Populist_Innen aus: Durch das stringente Festhalten

Anhand der zu beobachtenden Tendenzen lässt sich innerhalb der politischen Diskussion eine schizophrene Haltung im Sinne Jamesons feststellen: Beide politische Lager beanspruchen die Allgemeingültigkeit ihrer Ziele und versuchen gleichzeitig die Austauschbarkeit und die Willkürlichkeit der Forderungen des anderen politischen Lagers zur Schau zu stellen, ohne deren gegenseitige Notwendigkeit in einem pluralen und demokratischen Rechtsstaat anzuerkennen. Ihre politischen Forderungen sind damit antipluralistisch beziehungsweise antidemokratisch und lassen ahistorische und absolute Haltungen erkennen.

Müller konstatiert diesen Umstand wie folgt:

Man hält Populisten ja immer wieder vor, eine Politik der Gefühle (oder gar »aus dem Bauch heraus«) zu betreiben. Allerdings sind die negativen Urteile über den Populismus häufig selbst nicht ohne: Da ist schnell die Rede von »Pathologien«, einer »Entstellung der Demokratie«, falschem Bewusstsein oder gar »Ochlokratie« (Herrschaft des Mobs); die Verteidiger des Populismus wiederum kontern, ihre Kritiker litten an nichts Geringerem als »Hass auf die Demokratie« oder »Demophobie« – also Angst vor dem Volk oder gleich vor den »ganz normalen Leuten«.²¹⁴

Damit sind in Müllers Beschreibung des politischen Konflikts und in der medialen Berichterstattung – trotz des ständigen Vorwurfs einer Komplexität der europäischen Politik – zwei politische Lager (unterschieden durch die Begriffe Establishment und rechter Populismus) auszumachen, welche sich gegenseitig ihre Rechtmäßigkeit und ihre Existenzberechtigung absprechen, indem sie die andere Seite als Gefahr diffamieren.²¹⁵ Dabei haben die polemischen Zuweisungen

am Konzept Europa – trotz der Europakrise – habe sich eine „policy without politics“ (technische Maßnahmen ohne inhaltliche Auseinandersetzungen) etabliert, welche die Populist_Innen nun mit ihrer Identitätspolitik abwehren würden. Hierbei würde der Anschein eines dichotomen Konflikts zwischen Technokrat_Innen und Populist_Innen entstehen. Vgl. Müller 2016, 115.

²¹⁴ Müller 2016, 11.

²¹⁵ In Bezug auf Müllers Essay ist darauf hinzuweisen, dass viele Populist_Innen das Etikett Populismus als „demokratisches Ehrenzeichen“ empfinden, da diese Zuspöthung ihren Verteidigungswillen für die Rechte des „vergessenen Volks“ gegenüber den Eliten zum Ausdruck bringen würde. Mit Blick auf die politischen Diskussionen lässt sich festhalten, dass es sich bei den Begriffen Populismus und Establishment um Oberflächen-Begriffe ohne his-

einen assoziativen Charakter.²¹⁶ Die gegenläufigen affektiven Argumentationen ähneln flottierenden Intensitäten, welche auf das fragmentierte Subjekt einwirken und ihm Angebote zur Identitätsbestimmung zunächst eröffnen. Durch ihre zwanghafte Aufforderung an den potentiellen Wähler sich zu entscheiden, haben beide Lager allerdings auch einen verschließenden Charakter und erlauben keinen emanzipatorischen Moment. Darauf weist auch die Preisträgerin des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels 2016, Carolin Emcke, in ihrem Werk *Gegen den Hass* hin, indem sie den politisch virulenten Wunsch nach einer „homogenen“ Gesellschaft kritisiert und im Kampf gegen die Parolen von der „Natürlichkeit“ und „Ursprünglichkeit“ für ein „Lob des Unreinen“ plädiert, um die starren Fronten durch eine nicht nachlassende und selbstzweifelnde inkludierende Differenzierung aufzubrechen. Auch sie beschreibt einen Verlust der Reziprozität (eine Abkehr von den „Prozessen des Aushandelns“) und eine Radikalisierung als Folge einer sozialen Verunsicherung, verbunden mit dem Wunsch nach der Reduktion von Komplexität und einer sich steigernden Logik der Eskalation.²¹⁷ Sie nennt

torisches Bewusstsein handelt. Vergessen wird u. a., dass die CDU ehemals eine rechtsorientierte Partei war oder dass der Front National einmal eine marktliberale und sogar proeuropäische Orientierung verfolgte. Vgl. Müller 2016, 12f.

²¹⁶ Beispielsweise wird ein Politiker mit Populismus-Etikett umgehend mit Politiker_Innen wie Jean-Marie Le Pen oder Jörg Haider in Bezug gleich gesetzt, während Politiker mit einem linken Etikett mit der deutschen Bundeskanzlerin oder der amerikanischen Politikerin Hillary Clinton verknüpft werden. Beiden Gruppierungen sind damit „ideologische Versatzstücke“ inhärent. Dem Populismus wird das Prinzip der Vereinfachung vorgeworfen, der Politik der Linken dagegen ein Verlust der Fähigkeit zur Selbstkorrektur. Gewissermaßen handelt es sich um die Gegenüberstellung einer dynamisch-flüssigen und einer (vermeintlich) festen politischen Agenda. Eine weitere Problematik liegt in der „transatlantischen Verwirrung“, die man auch als einen performativen Selbstwiderspruch deuten könnte, in der Populist_Innen aus dem europäischen und aus dem amerikanischen Raum miteinander gleichgesetzt werden, obwohl in Europa der Begriff des Populismus gemeinhin als regressiv, das heißt als rechts mit Ausgrenzungstendenzen beschrieben wird, während in den USA die Begriffsdefinition des Populismus eher links verortet ist und mit der Inklusion der vom Finanzkapitalismus Marginalisierten in Verbindung gebracht wird. Vgl. Müller 2016, 18–40. „Diejenigen Linken, die sich heute in den USA »populist« nennen, sind für europäische Begriffe schlicht Sozialdemokraten.“ Müller 2016, 40.

²¹⁷ Vgl. Emcke 2016, 10.

die gegenwärtige politische Lage eine Spirale der wechselseitigen Verachtung und der Aggression.²¹⁸

Gegen diese schizophrene Haltung innerhalb der westlichen Demokratien, welche aus dem Bedürfnis nach einem politischen Konsens entstanden ist und deren derzeitige Folge in der Ausdifferenzierung von Grenzen festzumachen ist, kämpft seit Anfang der 2000er Jahre die Politikwissenschaftlerin Chantal Mouffe. Laut Mouffe spiele sich der politische Kampf dieser Demokratien zwischen „Richtig“ und „Falsch“ ab, anstatt eine Auseinandersetzung zwischen „Links“ und „Rechts“ zu sein. In ihren Arbeiten kritisiert sie den antagonistischen Modus der gegenwärtigen Konflikte und fordert, diese durch eine „agonistische“ Form aufzubrechen.²¹⁹ Dabei konzentrieren sich ihre Arbeiten auf die Definition eines „konfliktualen Konsenses“, der einer Feindmetaphorik entgegenwirken soll. Ihre Theorie der Agonistik basiert auf der Forderung eines Konsenses gegenüber den gemeinsamen ethisch-politischen Werten bei gleichzeitigem Dissens gegenüber der Interpretation eben dieser Werte. Eine agonistische Wir-Sie-Beziehung, aufrecht gehalten durch konfligierende Parteien, kann demnach nur entstehen, wenn die Opponent_Innen ihre gegenseitige Legitimität anerkennen, sich nicht als Feinde, sondern als Gegner akzeptieren und ihre Anteilnahme an der Gemeinschaft – als eine in einem gemeinsamen symbolischen Raum stattfindene – definieren würden.²²⁰

Trotz ihrer eindeutigen Definition kritisiert Mouffe aber den aktuellen Umgang mit dem rechten Populismus, von dem viele Kritiker_Innen behaupten, er würde eben keine bloßen Interpretationen bestehender Werte re-formulieren, sondern eben diese Werte neu bestimmen.²²¹ Dabei scheint es Mouffe – einer pro-europäischen

²¹⁸ Vgl. Emcke 2016, 10.

²¹⁹ Vgl. Mouffe 2007, 29.

²²⁰ Vgl. Mouffe 2007, 29.

²²¹ Aufschlussreich war die Diskussion in der Sendung ANNE WILL nach der Bekanntgabe einer erneuten Kandidatur von Bundeskanzlerin Angela Merkel (20.11.2016). Der SPD-Politiker Klaus Wowereit betonte, dass der rechte Populismus in Deutschland sich seiner Verantwortung gegenüber den gemeinsamen Werten entziehen würde und durch den Verzicht auf politische Korrektheit außerhalb eines politischen Systems von Links und Rechts stehen würde.

Theoretikerin – wichtiger zu sein, zwecks einer Entschärfung dieser Entwicklungen an einem europäischen Einheitsprojekt festzuhalten, um die Krise der liberal-demokratischen Politik zu mildern. Sie schlägt daher zur Bekämpfung des Rechtspopulismus eine Form des Linkspopulismus vor. Außerdem warnt sie vor den affektiven Dimensionen kollektiver Identifikationen, um sich auf die Bändigung des Phänomens eines rechten Populismus zu konzentrieren, anstatt darauf hinzuweisen, dass eben diese politische Strömung außerhalb ihrer selbstgestellten Forderung nach einem gemeinsamen Ausgangspunkt – dem Konsens über die gemeinsamen Werte – stehe.

In those conditions of social and political crisis, a variety of populist movements has emerged rejecting post-politics and post-democracy. They claim to give back to the people the voice that has been confiscated by the elites. Regardless of the problematic forms that some of these movements may take, it is important to recognize that they are the expression of legitimate democratic aspirations. [...] The only way to prevent the emergence of such parties and to oppose those that already exist is through the construction of another people, promoting a progressive populist movement that is receptive to those democratic aspirations and orientates them toward a defense of equality and social justice.²²²

Mouffe, die das Politische als blinden Fleck des Liberalismus kritisiert, geht mit den liberalen Theoritikern hart ins Gericht, welche zwar die Existenz von Pluralität in der Politik anerkennen, diese aber als eine unipolare Ordnung einer multiploralen Welt überzustülpen versuchen würden. Ihrer Ansicht nach wäre kein Konsens ohne den Akt der Ausschließung möglich. Vielmehr müsste der Moment der Ausschließung nicht länger durch eine moralische, sondern durch eine politische Begründung erfolgen. Es sei die bisherige Konzentration der neoliberalen Hegemonie auf den Konsens, die Mouffe zufolge zu Politikverdrossenheit und dem Aufschwung rechtspopulistischer Bewegungen geführt habe, da diese die Leidenschaften in der Politik kontaminieren und das Bedürfnis nach einer konflikthafter Darstellung der Welt in der Politik negieren würde. Dabei würde ihrer Ansicht nach im derzeitigen postfordistischen Stadium des

²²² Mouffe 2016.

Kapitalismus dem „kulturellen Terrain eine strategische Position [zukommen], weil die Produktion von Affekten eine immer wichtigere Rolle spielt.“²²³ Einen Ausweg aus diesem politischen Dilemma sieht sie unter anderem in der „Auseinandersetzung mit Institutionen“ und in Formen künstlerischer Interventionen.²²⁴

Wesentlich für ihre Lösungsvorschläge und für ihre Theorie des Agonismus ist die Unterscheidung zwischen den Begriffen der Politik und des Politischen. Wie es schon Bauman in der Reflexion zum postmodernen Subjekt andeutet, versteht Mouffe den Begriff des Politischen als ein lebensweltliches Phänomen, welches sich nicht nur in politischen Diskussionen widerspiegelt, sondern sich auch in den Künsten, im Sozialen und in der Alltagswelt des Subjekts finden lässt. Dabei definiert sie die Politik als eine ontische Ebene, welche die Praktiken der Politik im „konventionellen Sinne“, die Verfahrensweisen von Institutionen und das Ensemble von Diskursen beschreibt. Die ontologische Ebene biete das Politische in der Gesellschaft ein und verorte die Dimensionen des Antagonismus. „»Das Politische« bezieht sich auf die Dimension des Antagonismus, der viele Formen annehmen und in unterschiedlichen sozialen Beziehungen zutage treten kann. Es ist eine Dimension, die sich niemals gänzlich eliminieren lässt.“²²⁵ Dabei attestiert sie der gegenwärtigen Gesellschaft ein mangelhaftes Verständnis des Politischen, was sich in der Unfähigkeit zum politischen Denken zeigen würde. Der Liberalismus sei demnach einerseits unfähig, auf Konflikte mit nicht-rationalen Lösungen zu reagieren und könne andererseits auch kein „adäquates Modell der pluralistischen Natur der sozialen Welt, einschließlich der mit dem Pluralismus verbundenen Konflikte, [zu] entwickeln.“²²⁶ Bezüglich der Politikverdrossenheit des Subjekts schreibt Mouffe: „Eine zu große Konsensorientierung führt in Verbindung mit einer Abneigung gegen Konflikte zu Apathie und Entfremdung von der politischen Partizipation.“²²⁷

²²³ Mouffe 2015, 15.

²²⁴ Ihre Überlegungen zur Kunst als eines kritischen Instruments und zum Künstler als einem „organischen Intellektuellen“ sollen im weiteren Verlauf wieder aufgenommen werden.

²²⁵ Mouffe 2015, 22–23.

²²⁶ Mouffe 2015, 23.

²²⁷ Mouffe 2015, 29.

Wesentliche Kernelemente ihrer Argumentation sind damit die Relevanz von Affekten im Politischen, die Definition des Politischen als ontologische Ebene, die Unmöglichkeit der Bildung eines harmonischen und konfliktfreien Kollektivs und die Bedeutung künstlerischer Praktiken als eines kritischen Instruments gegenüber den antagonistischen Tendenzen der Gegenwart durch die Schaffung von agonistischen öffentlichen Räumen.

Es kann festgehalten werden, dass sowohl die gegenwärtigen politischen Verhärtungsprozesse als auch die Ausführungen Mouffes zum Liberalismus zeigen, dass das politische Ideal der Postmoderne – das der Gleichmachung durch ein Denken in Pluralität – zu einer Gegenbewegung, zu einem Zustand der affektiven Empörung und einer (tendenziell eskalierenden) Radikalisierung, geführt hat. Daraus lässt sich schließen, dass die gegenwärtigen Tendenzen einer Ausformulierung und Verkörperung von zirkulierenden Intensitäten wie die der Wut, der Angst und der Verzweiflung zu einer veränderten Form des Protestes und der Meinungsäußerung geführt haben, die sich anhand von per se meinungsbildenden Verkörperungspraktiken abbilden. Bevor diese Form des Meinungs-Habens bestimmt werden kann, sollen zunächst mithilfe der aktuellen Forschung zum Begriff der „affective societies“, den Überlegungen der Philosophin Judith Butler zur Performativität von Versammlungen sowie den unterschiedlichen Formen der affektiven Verkörperungsprozesse, welche sich durch die Einschreibung einer Meinung auf dem eigenen Körper sowie durch eine Beschreibung eines abwesenden Körpers (dem Fremden) definieren lassen, aktuelle Körperdiskurse in Hinblick auf aktuelle Protestbewegungen beschrieben werden.

Affekte und ihre Verkörperung durch Subjekte und Kollektive sind wesentlich für die politische Aktualität. Der Körper als Aushandlungsort von Intensitäten weist auf eine elementare politische Dimension hin. Die Ausgangsthesen Mouffes zeigen, dass Affekte beziehungsweise Intensitäten den Raum des Politischen, den der Parteien und den der politischen Bewegungen strukturieren und sich in Formen der individuellen und kollektiven Meinungsäußerung ausdrücken. Die Kulturwissenschaft, welche die Nutzbarmachung aktueller Diskurse zur Verkörperung von kulturellen Praktiken un-

tersucht und von Affekten als Handlungsmotor ausgeht, macht der Politikwissenschaft hierfür wertvolle Angebote.

2.2.1 Affekt und Körper – die gegenwärtigen Körperdiskurse

Die wachsende Gefahr und Verführbarkeit des politischen Subjekts ergibt sich durch die Schnelllebigkeit der Gegenwart auf Grund der Globalisierung und der Digitalisierung, welche auf einen veränderten Körpergebrauch hinweisen, der sich beispielhaft an neuen affektiven (Verkörperungs-)Praktiken festmachen lässt, welche durch die vielfältigen partizipativen Angebote im Internet, der Kunst und der Konsumwelt hervorgerufen worden sind.

Das Berliner Forschungsprojekt „Affective Societies: Dynamiken des Zusammenlebens in bewegten Zeiten“ erarbeitet zu diesen Entwicklungen wissenschaftliche Begriffe, wie den der „affective societies“, der „affective communities“, der „affective economies“ und den der „Affektpolitiken“. Dabei geht die Projektleitung des Sonderforschungsbereichs von der Grundannahme aus, dass Affekte keine gesellschaftlichen Randphänomene seien, sondern den Kern jeglicher Sozialität bilden. Durch die Etablierung dieser Begrifflichkeiten soll die Bedeutung von Emotionalität und Affektivität im gesellschaftlichen und digitalen Zusammenleben des 21. Jahrhunderts erfasst werden.²²⁸ Relevant für die gestellte Ausgangsfrage nach politischen Verkörperungsprozessen ist dabei die Feststellung, dass Affekte gerade in den sozialen Netzwerken eine spezifische Dynamik entfalten würden.²²⁹ So lasse sich am Phänomen der Selfie-Proteste zeigen, dass die expansive Nutzung von interaktiven Plattformen wie Facebook, Twitter, Instagram und YouTube neue Formen des zivilgesellschaftlichen Protests, der Teilhabe und der Zeugenschaft hervorgebracht habe, welche maßgeblich von der Abbildung von Affekten bestimmt seien, denen ein gemeinschaftsbildender Charakter

²²⁸ Vgl. Affective Societies-Homepage.

²²⁹ Vgl. Schankweiler 2016, 3.

inhärent sei und welche zur Produktion von Eigen- beziehungsweise Gegenreaktionen provozierten.²³⁰ Die Kunsthistorikerin Kerstin Schankweiler weist in ihrer Analyse der Selfie-Proteste darauf hin, dass sich diese Formen des Protests weniger durch geteilte politische Ziele, moralische Vorstellungen, Lebensrealitäten oder konkrete Emotionen auszeichnen, als dadurch, dass sich hier ein Kollektiv durch eine geteilte Bewegtheit beziehungsweise Affizierung bilde. Dabei liege der Fokus dieser Protest-Formen in der Hervorrufung einer Resonanz, in der Geste des Bezeugens des eigenen Affiziertseins sowie in der Demonstration der Zugehörigkeit zu einer Protestgemeinschaft. Es handle sich bei einem Selfie daher weniger um ein Instrument der Kommunikation als vielmehr um die Transformation des affizierten Körpers in eine Botschaft, welcher den Eindruck einer inneren Bewegtheit materialisiere.²³¹

Es wird deutlich, dass hinter diesen Formen des Protests die Bereitschaft steckt, durch einen kurzzeitigen Zustand der Festigkeit (der Präsentation des Selbst durch ein eigenproduziertes Bild) an Oberflächenstrukturen partizipieren zu wollen. Dieser Festigungs-Zustand durch den Medialisierungsprozess der eigenen Bewegtheit in Form der souveränen Gestaltung der Projektionsfläche *Körper* weist auf den Wunsch nach Zugehörigkeit und dem Bedürfnis nach Anteilnahme an einer kollektiven Meinung/Gemeinschaft im Angesicht eines krisenhaften Ist-Zustands hin, die sich weniger auf die Formulierung sprachlicher Inhalte konzentriert.

Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt auch die Philosophin Judith Butler in ihren *Anerkennungen zu einer performativen Theorie der Versammlung* in Bezug auf nicht-digitale Proteste. Sie beschreibt zunächst die Performanz von großen Versammlungen und deren ambivalente Wirkmächtigkeit, da diese sowohl als eine potentielle Gefahr

²³⁰ Vgl. Schankweiler 2016, 3f. Der Theaterwissenschaftler Christopher Balme hat in diesem Zusammenhang den Begriff der „Distribuierten Ästhetik“ geprägt. Mit diesem Begriff bezieht er sich auf die veränderten Rezeptionsbedingungen, hervorgerufen durch die „Netz-Bedingungen“, welche zu einer Revision der Parameter der Vorstellung, dass der Zuschauer den Performer_Innen oder Schauspieler_Innen von Angesicht zu Angesicht gegenüberstehen würden, führen müsste. Auch er reflektiert daher über eine Verschränkung ästhetischer Vorstellungen mit dem Informationsaustausch. Vgl. Balme 2011, 47.

²³¹ Vgl. Schankweiler 2016, 3f.

(wütender Mob) als auch als ein politisches Potenzial (demokratischer Protest als Prinzip der Volkssouveränität) in Erscheinung treten könnten.²³² Proteste wie die der rechtspopulistischen Organisation PEGIDA definiert die Philosophin als einen Akt der Abgrenzung, der mit einer performativen Form der Macht einherginge, da diese Versammlungen politische Differenzierungen inszenieren würden, ohne sie stets zu benennen. Dabei sind diese Inszenierungen nur von kurzweiliger Dauer, da sie ihren Anspruch – „den Willen des Volkes abzubilden“ – verlören, sobald sie in einer parlamentarischen Form diskutierbar würden. Diese Formen der politischen Protestversammlung bilde und zerstreue (freiwillig oder unfreiwillig) sich daher stets wieder plötzlich und unerwartet. Ihre Flüchtigkeit, so Butler, sei eng mit ihrer kritischen Funktion verknüpft.²³³ Gleichzeitig liege in der intendierten Dekonstruktion des Legitimationsanspruchs der Regierung hier die Fähigkeit zur Konstruktion neuer Formen des Politischen. In Bezug auf den Körper des Protestierenden formuliert Butler die folgende These:

Es ist von Belang, dass die durch Demonstrationen inszenierten politischen Bedeutungen nicht nur durch den – geschriebenen oder gesprochenen – Diskurs ausgeführt werden, sondern dass sich dort Körper versammeln. Verkörperte Handlungen unterschiedlicher Art tun etwas auf eine Weise kund, die genau genommen werde diskursiv noch vordiskursiv ist. Mit anderen Worten, Versammlungen haben schon vor und unabhängig von ihren spezifischen Forderungen, die sie stellen, eine Bedeutung. [...] Diese Formen verkörperter und pluraler Performativität sind wichtige Bestandteile für jedes Verständnis des »Volkes«, auch wenn sie notwendigerweise partiell sind.²³⁴

Butler geht davon aus, dass sich aus den verkörperten Handlungs- und Mobilitätsformen innerhalb einer Versammlung deren Bedeutung über das Gesagte und die Meinungsfreiheit hinausgehe – sich also eine zweite Inszenierung ableiten ließe.²³⁵ Damit definiert auch sie den Körper innerhalb einer politischen Versammlung als performative Oberfläche zur Hervorbringung und Materialisierung einer

²³² Vgl. Butler 2016, 7.

²³³ Vgl. Butler 2016, 7–11.

²³⁴ Butler 2016, 15f.

²³⁵ Vgl. Butler 2016, 16.

politischen Positionierung. „Es ist dieser, beziehungsweise es sind diese Körper oder Körper wie dieser oder diese, die unter den Bedingungen einer zunehmenden Prekarisierung und immer schwächer werdenden Infrastruktur leben und deren Existenzgrundlage gefährdet ist.“²³⁶

Für den Extremfall des politischen Protests – die Selbstzerstörung des eigenen Körpers als Mittel zur politischen Aussage zwecks Traumatisierung oder Verletzung anderer – entwickelte der Politikwissenschaftler Achille Mbembe den Begriff der „Necropower“/der „Nekropolitik.“ In Bezug auf den afrikanischen Kontinent definiert Mbembe den Körper gegenüber einer tatenlosen Ohnmächtigkeit bei Naturkatastrophen, gegenüber Besatzungsszenarien und in Milieus permanenter Putsch-Versuche als das letzte Mittel des Widerstands. Dabei würden bei einem Protagonisten, der nekropolitisch handelt, die Grenzen zwischen Suizid, Selbstaufopferung, Erlösung, Märtyrertum und Freiheit innerhalb der machtpolitischen Verhältnisse verschwimmen.²³⁷

Ohne weiter auf diese Thematik einzugehen und ohne sie in Bezug zu aktuellen terroristischen Anschlägen in der westlichen Welt zu setzen, lässt sich im Diskurs um die „affective societies“ sowie bei Butler und Mbembe feststellen, dass der Körper in der politischen Theorie als signifikanter und performativer Gegenstand an Bedeutung gewinnt. Das Subjekt konstituiert durch seine körperliche Präsenz als Teil einer Versammlung innerhalb digitaler oder nicht-digitaler Räume eine Bedeutung, welche auf seine temporäre politische Position hinweist. Anders als bei Baumanns Ausblick auf das postmoderne Subjekt im Sinne eines handlungsunfähigen Konsumenten führen diese politischen Positionierungen weniger zu einer kontinuierlichen Entfremdung des Subjekts von sich selbst und seiner Unfähigkeit Kollektive zu bilden, sondern vielmehr zu neuen Formen der Gemeinschaft und der eigenen Festigkeit innerhalb der flüssigen Gegenwart. Der einzelne Körper erhält damit die Macht, durch ein Selfie oder das Versammeln mit anderen performativ auf politische Diskurse einzuwirken und die eigene Position zur

²³⁶ Butler 2016, 18.

²³⁷ Vgl. Mbembe nach Butler 2016, 18.

Schau zu stellen. Dabei avanciert die körperliche Präsenz des Subjekts zum Signifikat. Die politische Meinung und die entsprechende affektive Haltung bilden sich auf der körperlichen Oberfläche des Subjekts ab und materialisieren sein Bedürfnis nach einem individuellen Ausdruck bei gleichzeitiger Vergemeinschaftung. Körper sein heißt also, gesellschaftlichen Gestaltungskräften und Formierungen ausgesetzt zu sein, weshalb die Ontologie des Körpers immer schon eine soziale Ontologie ist. Diese Formen des Protests lassen sich daher als affektiv-aufgeladene Verkörperung von Meinung durch eine oberflächliche – da körperliche – Anteilnahme definieren.

Darüber hinaus ist das Subjekt der Gegenwart konfrontiert mit der eigenen Ent-Sinnung aufgrund seiner Angst vor dem multiplen Fremden. Wie aus dem Begriff der „ideologischen Polaritäten“ hervorgeht, hat ein Konglomerat aus aktuellen Geschehnissen, politischen Praktiken und sozialen Handlungen in der westlichen Welt zu einer schizophrenen Haltung gegenüber einem bisherigen (eher linken) Selbstverständnis geführt. Festzustellen ist eine frappante Spaltung zwischen dem linken Establishment und seinen rechten Herausfordern. Aus der Angst vor einem Entwertungsschub (dem sozialen Abstieg und der eigenen Bedeutungslosigkeit, hervorgerufen durch äußere Faktoren) resultieren kulturelle Verhärtungs- und Grenzziehungsprozesse, welche eine Spannung zwischen dem Gefühl der Unsicherheit und dem der Lähmung in den betroffenen Gesellschaftsschichten erzeugen. Die unmittelbare Folge ist die Hervorbringung oder Reproduktion nationaler Identitäten.

Der Terminus der Ent-Sinnung basiert auf den Arbeiten des Philosophen Jacques Derrida. In seinem Aufsatz „Das Subjektil ent-sinnen“ reflektiert er über Artauds Begriff des „sogenannten Subjektils“. Das Subjektil, laut Derrida, sei ein reaktivierter Begriff, der sowohl eine Oberfläche als auch eine Trägersubstanz bezeichne, welche durch ein Projektil perforiert und in Bewegung versetzt würde, um im körperlichen Ent-Sinnungsprozess – hervorgerufen durch die Perforation – einen neuen Zustand zu erreichen. Dabei hinterlasse das Projektil eine sichtbare Spur auf dem Subjektil, wodurch es dieses unwiderruflich verändere. Das Subjektil habe die Eigenschaft von

etwas Nicht-Übersetzbarem, von etwas Dazwischengeschaltetem und Unwiederholbarem und sei selbst ein Subjekt.²³⁸

Die Idee der Ent-Sinnung durch die Zerstörung oder Durchdringung eines Gegenstandes und eine damit einhergehende unwiderrufliche Veränderung der Gegenwart kann auch auf reale oder medial dokumentierte Ereignisse angewendet werden. Versucht man also, den sehr vagen und autarken Vorgang der Ent-Sinnung durch die Perforation des Subjekts durch ein Projektil auf den Gegenstand zu übertragen, dann ist festzuhalten, dass Derrida hier eigentlich einen Zustand vor der rationalen Entscheidung, einen irrationalen Nicht-Zustand annimmt, der durch seine affektive Ent-Sinnung und sein Anregungspotential den Menschen zum nächsten Schritt führen muss: einer Transformation seiner selbst und damit zur Aneignung einer neuen Erkenntnis. Festzumachen sind die polarisierenden Tendenzen und die affektiven Aufladungen der Situation z.B. konkret am Umgang mit dem (noch abwesenden) Körper des Flüchtlings und seiner Repräsentation von Leid und Risikobereitschaft. Dieser Körper macht nicht nur die Opferbereitschaft, die innerhalb der europäischen Gemeinschaft ausgeblendet wird, sondern auch die eigene demokratische Verantwortung sichtbar. Das Fremde dieses Körpers ist bestimmt durch seine Ent-Individualisierung und seiner Reduktion als Teil einer Masse, was durch Marker wie dem des äußerlichen Erscheinungsbildes oder der Sprache gekennzeichnet ist.

Beispielsweise hat Kanzlerin Merkels Bekanntgabe, die Grenzen für Flüchtende zu öffnen, im August 2015 zu sofortigen Ablehnungsbekundungen geführt.²³⁹ So wurde schon vor dem Eintreffen der Menschen zwischen dem *eigenen Wir* und dem *fremden Anderen* un-

²³⁸ Vgl. Derrida 1986, 53.

²³⁹ Siehe zur Analyse dieses politischen Ereignisses den Artikel „Representing the ‚European refugee crisis‘ in Germany and beyond“ von Seth M. Holmes und Heide Castaneda. Die AutorInnen beschreiben in ihrer Analyse politischer Reaktionen auf die Flüchtlingskrise eine Diskurshegemonie Deutschlands innerhalb von Europa. Unter Bezugnahme auf Antonio Gramscis Begriff des „war of positions“ diskutieren sie, wie Fragen nach Verantwortung und Schuld auf die Flüchtlinge selbst übertragen wurden. „They demarcate the ‚deserving‘ refugee from the ‚undeserving‘ migrant and play into fear of cultural, religious, and ethnic difference in the midst of increasing anxiety and precarity for many in Europe.“ Holmes und Castaneda 2016, 1.

terschieden, wodurch die Flüchtlinge bereits vor ihrer körperlichen Ankunft und vor dem konkreten Kontakt als Fremde – als *abjekte*²⁴⁰ Körper – kategorisiert wurden, die den Einzelnen mit seinen Ängsten und Grenzen konfrontierten und damit als Störfaktoren auf die Gemeinschaft einwirkten.²⁴¹ Wie ein Projektil trifft demnach der noch abwesende Körper, dessen Präsenz schon vor seiner Ankunft als sichtbar/spürbar antizipiert wird, auf eine Gemeinschaft, welche nun ihrerseits mit abgrenzenden Praktiken der Differenzierung reagiert. Damit entzweit sich die politische Landschaft nicht nur in ihrer schizophrenen Haltung gegenüber den (abwesenden) Flüchtlingskörpern, sondern auch durch den Zwiespalt zwischen den Forderungen nach einer nationalen Grenzziehung und dem Anspruch an eine kulturelle Einheit, was in einer konstanten Selbst-Überforderung mündet.

2.2.2 Wille und Zwang – das *doing opinion*-Dispositiv

Die beschriebenen Thematiken – der schizophrene Charakter der politischen Vorwürfe und Behauptungen, die Verhärtungen politischer Meinungen durch die Setzung des eigenen Körpers, die Ablehnung des (fremden) Körpers beziehungsweise eines imaginierten Fremden – lassen sich nicht nur durch Mouffes weiten Begriff des Politischen erfassen, sondern finden sich auch in der Konzentration auf das Subjekt in der westlichen Welt, in der Ästhetisierung ökonomischer

²⁴⁰ Der Begriff des *Abjekten* wurde von der Psychoanalytikerin Julia Kristeva in ihrem Essay *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* entwickelt. Der Begriff lässt sich auf die Schriften zu Phobien und Psychosen des Psychologen Sigmund Freud zurückführen und meint zunächst alles, was in einem Menschen Ekel und Aversion hervorrufen kann. Allerdings bezeichnet Kristeva mit diesem Begriff nicht die den Ekel auslösenden Objekte, sondern die Beziehung einer Person zu ihnen, welche eine wichtige Funktion erfüllen würde: Die Möglichkeit zur Unterscheidung zwischen dem *Eigenen* und dem *Anderen* bzw. dem *Fremden*. Vgl. Kristeva 1980, 12–16.

²⁴¹ Dieser Moment der Differenzierung zeigt sich auch im Begriff der „Willkommenskultur“. Laut des deutschen Bundesamtes für Migration und Flüchtlinge richtet sich der Begriff „an alle legalen Zuwandernde[n]“. Die Spezifizierung „legal“ verweist auf die politisch-motivierte Exklusivität dieser „Willkommenskultur“. Vgl. Bundesamt für Migration und Flüchtlinge 2013, 6.

Prozesse der Konsumwelt und der Ökonomisierung von ästhetischen Prozessen in der individuellen Lebenswelt als ein Dispositiv des *doing opinion*.

Obiger Ausblick lässt sich somit als eine Analyse eines affektiven Ist-Zustands verstehen, aus welcher klar hervorgeht, dass in Anbetracht der politischen Lage die Praxis des *doing opinion* an Relevanz gewinnt. Dabei ist das gegenwärtige Subjekt nicht mehr nur als Zuschauer des politischen Gegenwarts-Dramas zu sehen, sondern als sein aktiver und partizipierender Akteur innerhalb ent-sinnter Zeiten, der eine Meinung formuliert/verkörpert/hervorbringt. Die These, dass eben diese Praxis des *doing opinion* als ein zwanghaftes Bedürfnis nach der Stiftung von Identität zu verstehen ist und ein Pendant zu einer kritischen Urteilspraxis bildet, welches die Fähigkeit zu einem politischen sowie kritischen Denken unterläuft, soll im Folgenden diskutiert werden.

Die Praxis des *doing opinion* ist als Folge des postmodernen Denkens und den veränderten Konsumbedingungen im Zustand der Ent-Sinnung zu verstehen. Anders formuliert: Urteilen und Handeln fusionieren in einer (sprunghaften) sozialen wie kulturellen Verkörperungs-Praxis.

Eine der am häufigsten rezipierten Dispositivtheorien stammt aus der Feder des Philosophen Michel Foucault. Er definiert das Dispositiv als eine Praktik, die sich nicht auf die Sprache oder das Sprechen reduzieren lasse. Ferner sei der Begriff aus einer Makroperspektive zu denken, der die Vielschichtigkeit der Gegenstände von Macht- und Herrschaftsanalysen umfasse und sich damit auf Handlungszusammenhänge konzentriere.²⁴² Sein Dispositiv-Begriff behandelt ein

²⁴² Trotz der Forderung diverser TheoretikerInnen wie Andrea D. Bührmann oder Werner Schneider das unscharfe Konzept des Dispositiv zu präzisieren, soll in dieser Arbeit gerade das textuelle und assoziative Format des Dispositiv produktiv genutzt werden. Entscheidend für die Verwendung des Dispositiv-Begriffs ist der Fokus auf das Verhältnis von Praktiken und Diskursen im Dispositiv. Das Dispositiv dient hierbei als ein Netz, dass zwischen den Elementen des *doing opinion* – des Urteilens und der Partizipation – gespannt werden kann und ein zusammenhängendes Denken von Diskursen und Praktiken ermöglicht. Vgl. Foucault 1978, 120f.

soziales Netzwerk von verstreuten Praktiken, Diskursen, Artefakten und Subjektivierungsweisen, die zwar nicht als ein homogenes Phänomen beschreibbar, aber durch eine übergeordnete Wissensordnung koordiniert seien.²⁴³

Das Dispositiv wird trotz aller Heterogenität koordiniert durch eine bestimmte Ordnung des Wissens. Das Dispositiv »disponiert« zu etwas: In seiner kulturellen Logik zielt es strategisch darauf ab, bestimmte Zustände des Sozialen und des Subjekts aktiv hervorzu- bringen, ohne dass dies von bestimmten Akteuren so intendiert sein müsste. Es hat eine transformative Kraft, die zugleich gegen andere Dispositive und Diskurse, Lebensformen und Systeme gerichtet ist und sie zu verdrängen sucht.²⁴⁴

Der Begriff des *doing opinion* ist eng mit Prozessen einer gesellschaftlichen Ästhetisierung und dem individuellen Konsum verknüpft. Das Dispositiv koppelt spezifische Ästhetisierungsweisen an bestimmte nicht-ästhetische Formate (wie die der Rationalisierung und Medialisierung) und bringt sie damit in eine sehr spezifische, einseitig gestei- gerte Struktur. Im Sinne Reckwitz soll der Begriff des Ästhetischen besonders auf sinnliche Prozesse bezogen werden, „auf *eigendynami- sche* Prozesse sinnlicher Wahrnehmung, die sich aus ihrer Einbettung in zweckrationales Handeln gelöst haben.“²⁴⁵ Dabei zeichnet sich, Reckwitz zufolge, die Besonderheit der ästhetischen Wahrnehmung durch ihr Spezifikum der Selbstzweckhaftigkeit und Selbstbezüglich- keit beziehungsweise ihrer Orientierung im Moment ihres Vollzugs aus. Entscheidend für den Begriff ist damit nicht die Unterschei- dung von hässlich und schön, sondern vielmehr, dass er nicht als bloße Informationsverarbeitung einem zweckrationalen Handeln untergeordnet werden könne und durch seine relative Eigendynamik diesem Handeln gegenüberstehe. Das Ästhetische meine damit eine erhebliche Affektivität und emotionale Involviertheit des Subjekts. Ästhetische Affekte hätten damit keinen zweckgebundenen Impetus, sondern affizierten um des Affiziertseins-Willen.

Allerdings kontaminiert der Aspekt des Konsums diese Definiti- on: Als subjektkonstituierender Vorgang ist er auch als Instrument

²⁴³ Vgl. Reckwitz 2014, 49.

²⁴⁴ Reckwitz 2014, 49.

²⁴⁵ Reckwitz 2014, 23.

zur Unterscheidung und Ausdifferenzierung zu verstehen. Über den Konsum eignet sich das Subjekt die ästhetischen Affekte an und instrumentalisiert sie zu einem identitätsstiftenden Moment, was dem Prozess der Ästhetisierung seine Eigendynamik und seine zweckfreie Haltung raubt. Mit anderen Worten: Das konsumtorische Kreativsubjekt kennt/macht keine ästhetische Erfahrung, ohne diese zeitgleich zu ökonomisieren. Fraglich ist daher, ob nicht eben der Wille zum Affiziertsein der eigentliche Zweck des Meinungs-Dispositivs ist und die Eigendynamiken Instrumente einer (flüchtigen) Subjekt-konstitution.

Das Meinungs-Dispositiv ist als der Moment einer Institutionalisierung dieses Affiziertseins und als ein flüchtiger Zustand der Festigkeit innerhalb der flüssigen Strukturen des Neoliberalismus zu definieren. Dabei ist ihm eine Dopplung inne: der Meinungswunsch als ein subjektives Begehren und der Meinungsimperativ als soziale Erwartung an das Subjekt. Oder anders formuliert: Das Subjekt will eine Meinung verkörpern und soll es auch. Das Meinungsdispositiv kann damit als Schnittmenge zwischen ästhetischen und sozialen Regimen des Neuen – der zwanghaften Hervorbringung eines Selbst – verstanden werden.²⁴⁶

2.2.2.1 Der ubiquitäre Ruf nach Partizipation

Im Rahmen verschiedener Partizipations-Diskurse ist eine Anlehnung an künstlerische Tendenzen und Methoden symptomatisch. Auch hier lässt sich eine Verschränkung zwischen den gegenwärtigen Prozessen der Ökonomisierung und der Ästhetisierung feststellen. Beispielweise widmete das Magazin *Kunstforum International* im Sommer 2016 seinen 240. Band der Partizipation als künstlerischer Strategie. Unter der stichwortgebenden Aufforderung „Get Involved“ untersuchten die Wissenschaftler_Innen und Kunstschaffenden den bisher wenig theoretisierten aber umso häufiger diskutierten Trend zur Teilhabe im Kunstbetrieb, in der Politik und in der Unterhaltungsindustrie. Der Autor des einleitenden Artikels, Max Glauner,

²⁴⁶ Diese Überlegungen wurden in Anlehnung zu Reckwitz Dispositiv der Kreativität entwickelt. Vgl. Reckwitz 2014, 20–53.

stellte dazu fest: „Partizipation, aus dem Lateinischen für Teilhabe und Teilnahme, lässt sich ohne Umschweife als Kernparole unserer neoliberalen Lebenswelt bezeichnen. Ihre Losung ‚Mach mit! Sei dabei!‘ ergeht von überallher.“²⁴⁷ Dabei unterscheidet der Autor in der Analyse dieses ubiquitären Rufs zwischen zwei Bewegungen: Zum einen würde durch die Aufforderung zur Teilhabe dem Individuum die Möglichkeit zur Kompensation der eigenen Vereinsamung in Aussicht gestellt, zum anderen verschärfe der Trend zur Partizipation die existenzielle Entleerung des Subjekts, welches sich nun aufgefordert fühlen würde, diesem Unbehagen durch Kompensations- und Partizipationsangebote zu entgehen.

Die aktuelle Forschung lässt sich in der Bewertung dieses Phänomens in zwei antonyme Lager teilen: diejenigen, die dem Diskurs der Partizipation als Mitmachtheater und Bürgerbühne ein kritisches Potenzial absprechen und vor der Tendenz der Manipulation warnen und diejenigen, die unter Teilhabe eine erweiterte Form der Rezeption verstehen, welche durch die körperliche Involviertheit ein Potenzial zur politisch-kritischen Positionierung erwarten.²⁴⁸ Dabei ist die Partizipation als künstlerische Strategie durchaus kein neues Phänomen. Vielmehr erscheint sie heute vielen Wissenschaftler_Innen als ein Diskurs über Ökonomisierungsprozesse, hervorgerufen durch die Entwicklungen der Globalisierung und der Digitalisierung. Demnach seien es die Massenmedien und der Massenkonsum, welche den Trend zur Teilhabe grundlegend verändert hätten. Das Subjekt werde angehalten, durch Klicks, Likes, Tweets, Blogs, Pics und Videos mit anderen Subjekten zu interagieren. Außerdem halte das neoliberale Wirtschaftssystem unzählige digitale und analoge Partizipationsmodelle bereit, die dem Leitbild einer individuellen Flexibilität, Spontanität und schöpferischen Kreativität unterliegen würden. Damit scheint die Tendenz der Über-Partizipation den Verlust der direkten Teilhabe und die „Ohnmacht“ gegenüber der komplexen Welt zu kompensieren.²⁴⁹

²⁴⁷ Glauner 2016, 31.

²⁴⁸ Vgl. Glauner 2016, 31.

²⁴⁹ Vgl. Glauner 2016, 31f.

Allerdings fehle, schreibt Glauner, eine aktuelle Definition des Begriffs der Partizipation zur Analyse und Abgrenzung von künstlerischen Entwicklungen (z. B. von den Praktiken des *Zentrums für Politische Schönheit*) gegenüber dem ökonomischen Trend der eigenen Involviertheit im Neoliberalismus. Trotzdem würden sich Kritiker_Innen wie Verfechter_Innen in der Beschreibung dieser Entwicklungen auf zwei Gewährsmänner der französischen Philosophie berufen, um das heraufbeschworene „Wir“ analysieren zu können, nämlich auf Jean-Luc Nancy (*La communauté désœuvrée* 1986) und Jacques Rancière (*Le spectateur émancipé* 2008).²⁵⁰

Geschlossen benennen die Theoretiker_Innen die Rufe nach Teilhabe als Reaktion auf reale Konflikte, die manifeste Lösungen benötigen und ein neues Selbstverständnis fordern. Sie warnen allerdings vor Angeboten einer Scheinpartizipation. So verlangt der Aktivist und Buchautor Markus Miessen:

Schluss mit dem modischen cyberdemokratischen Wahn. Auch Entscheidungen gegen die Mehrheit und ohne Beteiligung der allerletzten Schnarchnase können richtig sein. Nicht weil wir an Demokratie zweifeln, sondern damit wir nicht in Harmonistan, einer pseudo-partizipativen Scheindemokratie enden, in der Politiker jeglicher Verantwortung auf Onlinevotings einer anonymen Crowd abschieben. Oder in der die Bürger hinter der Mitmach-Fassade entmachtet werden.²⁵¹

Fakt ist – auch wenn Theoretiker wie Miessen oder Diederichsen diese Partizipations-Tendenzen als „Alptraum Partizipation“²⁵² und als „Fetischisierung des Neuen“²⁵³ in Frage stellen oder vor der hemmungslosen Verklärung ihrer kritischen Kraft warnen – dass der

²⁵⁰ Vgl. Glauner 2016, 38.

²⁵¹ Miessen 2012, 10.

²⁵² Mit diesem Ausdruck bringt Miessen seine Skepsis zum Ausdruck, dass die Partizipation nicht zwangsläufig eine echte Demokratie garantiert und sich eher als falschverstandene totale Basisdemokratie zum Alptraum entwickeln würde. „Partizipation ist weder ein moralischer Wert an sich, noch liefert sie stets eine Gewinn-Strategie. Bester Beweis sind jene, die im politischen Betrieb am partizipativen Dogma festhielten und gar nicht erst zur erhofften Teilhabe an der Macht kamen. [...] Partizipation [garantiert] längst keine echte Demokratie.“ Miessen 2012, 9.

²⁵³ Diederichsen 2008, 279.

Trend zur Teilhabe auf einen sozialen Moment deutet.²⁵⁴ Dieser Moment setzt die Partizipierenden in Relation zueinander und bewegt sie. Die Aufforderung zum körperlichen Engagement weist auch auf das Bedürfnis nach einer Verkörperung der affektiven Meinung des Einzelnen als Teil eines Kollektivs gegenüber den verhandelten Gegenständen, den Missständen oder den Diskursen hin. Die körperliche Präsenz des Individuums als Teil von politischen Versammlungen, künstlerischen Aktionen und digitalen Protesten deutet auf die Existenz einer Meinung hin, welche im Moment der körperlichen Anwesenheit hervorgebracht und verlangt wird. Jeder kann und soll jederzeit partizipieren, jeder kann und soll seine Meinung verkörpern.²⁵⁵

2.2.2.2 Handeln und Urteilen

Nachdem der körperlich-partizipative Moment des *doing opinion* dargelegt wurde, soll nun die Form der Urteilsbildung dieses Dispositivs als eine affektive sowie performative Praxis des Meinungs-Habens bestimmt werden. Dabei soll die Praxis des Urteilens mit den Überlegungen der Kunstkritikerin Isabell Graw bezüglich der gegenwärtigen Praxis von Geschmacksurteilen durch den individualistischen Konsum in Beziehung gesetzt und von den Arbeiten der PhilosophInnen Hannah Arendt und Christoph Menke abgegrenzt werden.

²⁵⁴ Prägend für die Verknüpfung von Kunst mit den Momenten des Sozialen ist der umstrittene Begriff der „Relationalen Ästhetik“, geprägt durch den Kurator Nicolas Bourriaud: „Die relationale Kunst zeichnet sich (Bourriaud zufolge) dadurch aus, dass sie einen Ort authentischer Begegnung schafft, einen Raum des Gemeinschaftlichen, in dem Entfremdung und Kapitalismus suspendiert und alternative soziale Beziehungen unmittelbar realisiert werden.“ Emmerling und Kleesattel 2016, 13. Damit stellt sich in der Verhältnisbestimmung zwischen Partizipation und Kunst auch die Frage nach der *Aufgabe* der Kunst. Die Kunsthistorikerin Juliane Rebentisch nimmt hier einen offenen Streit zwischen den Diskursen wahr: „Während die eine Seite das Problem des ästhetischen Urteils zugunsten einer unmittelbaren Gemeinschaftserfahrung suspendieren will, stellt es sich vor dem Hintergrund einer ästhetischen Infragestellung von Gemeinschaft neu.“ Rebentisch 2013, 60.

²⁵⁵ Vgl. Miessen 2012, 7.

Trotz der traditionsreichen und heterogenen Geschichte des Geschmacks tritt seine Definition als ästhetische Urteilsinstanz, welche das Hinzukommen des Moments der Unterscheidung und der Beurteilung – neben der Wahrnehmung des Schönen – meint, erst bei Kant und Schiller auf. Kants *Kritik der Urteilskraft* ist bis heute einer der essenziellen Beiträge zur Definition des Geschmackurteils und Ausgangspunkt des Diskurses. Damit ist die Bedeutung von Geschmack in der Moderne ein Ergebnis der ästhetischen Diskussion zu Zeiten der Aufklärung und zunächst als ein Emanzipationsphänomen sowie als ein Indikator für das Bewusstsein einer „Autonomie des Ästhetischen“ zu verstehen. „Diese Autonomie ist nun entweder in einer neuen Institution oder aber in der Autorität des jeweiligen ästhetisch urteilenden Individuums verankert.“²⁵⁶ Der Begriff des Geschmacks ist schwer zu fassen, da er heute nicht länger nur einen besonderen Sinn für das ästhetisch Schöne meint, sondern auch gesellschaftliche Konventionen inhäriert, wodurch sich zwei Grundbedeutungen des Begriffs unterscheiden lassen, die in (einer konsensualen, divergierenden oder konfliktiven) Beziehung zueinander stehen: „Geschmack bezeichnet entweder ein System von gesellschaftlichen Konventionen (öffentlicher Geschmack) oder die ästhetische Grundorientierung von Individuen (privater Geschmack).“²⁵⁷ Allerdings ist diese Unterscheidung an sich problematisch. So überwiegt in der Beschreibung des öffentlichen Geschmacks die moralische Wertvorstellung den ästhetischen Sinn, während sich in Bezug auf den privaten Geschmack die Frage stellt, ob dieser nicht vielmehr kulturelles Handeln als eine Qualität/einen Charakterzug des Individuums beschreibt. Damit zeichnen sich Geschmacksurteile durch ihren problematischen Anspruch einer intersubjektiven oder gar objektiven Geltung bei gleichzeitiger Absenz einer rationalen Argumentation/Begründung aus, gemäß der Redensart: Über Geschmack lässt sich nicht streiten (*De gustibus non est disputandum*). Geschmacksurteile sind also als kulturelle sowie soziale Handlungen zu beschreiben, welche im hohen Maße von historischen, kulturellen, intellektuellen und persönlichen Variablen abhängig sind.²⁵⁸

²⁵⁶ Lütke und Fontius 2003, 792.

²⁵⁷ Lütke und Fontius 2003, 793.

²⁵⁸ Der Philosoph Hans-Georg Gadamer erinnert in seinem Werk „Wahrheit und Methode“ daran, dass die Definition des Begriffs des Geschmacks als eine

Geschmäcker sind nicht nur individueller Ausdruck, sondern auch Abbild ihrer eigenen Gegenwart. „Geschmacksurteile – so ließe sich eine, gelegentlich tatsächlich vertretene, Extremposition formulieren – sagen letztlich mehr über die urteilende Person als über den beurteilten Gegenstand aus.“²⁵⁹ In diesem Sinne schlägt der Philologe Dominik Brückner eine synonyme Verwendung der Begriffe Meinung und Geschmack vor. „Schließlich wird mit ‚Geschmack‘ noch das Urteil selbst bezeichnet. Der einmaligen Meinungsäußerung kann aber auch Dauer verliehen werden, wodurch die Wortverwendung der Bedeutung ‚Meinung‘ nahekommt.“²⁶⁰

Wesentlich ist also, dass Geschmacksurteile immer unter Berücksichtigung ihrer kulturellen Funktion und ihres historischen Kontextes zu beurteilen sind. Bezüglich gegenwärtiger Entwicklungen lassen sich daher wesentliche Veränderungen feststellen, die Graw durch ihre Bestandsaufnahme bezüglich der Entwicklung des Geschmacks und des geschmackhabenden Subjekts im gegenwärtigen Kapitalismus festzustellen glaubt.

In ihrem Aufsatz mit dem programmatischen Titel „LE GOUT, C’EST MOI“ distanziert sich Graw von den Thesen des Philosophen Immanuel Kant zum Geschmack als „Beurteilungsvermögen ohne alles Interesse“ – als ein „nicht in Begriffen begründetes Wohlgefallen.“²⁶¹ In ihrem Aufsatz weist sie darauf hin, dass der Begriff des Geschmacks faktisch stets und gerade im Angesicht der gegenwärtigen Informationsgesellschaft im Dienste von Interessen, Notwendigkeiten und Bedürfnissen stehe, was gleichzeitig das politisch Bedeutsame an ihm sei. Außerdem definiert sie Kants Begriff der „Interesselosigkeit“ als eine idealtypische Konstruktion beziehungsweise als eine problematische Fiktion. Tatsächlich habe der Geschmack heute sogar eine Art „identitätspolitische Notwendigkeit“ erworben, welche ebenfalls von einem Interesse an Identitätsbildung und einem existentiellen

spezifische kulturelle Kompetenz aus einer humanistischen Tradition stammt, welche das Ideal eines „gebildeten Menschen“ als Träger des kulturellen Fortschritts anstrebte.

²⁵⁹ Lütke und Fontius 2003, 794.

²⁶⁰ Brückner 2003, 6.

²⁶¹ Kant zitiert nach Graw 2009, 55.

Bedürfnis nach Status angetrieben sei.²⁶² Graw hypostasiert damit den Geschmack zu einer maßgeblichen Instanz bei der Behauptung von Identität.

War Geschmack bei Kant noch als der interessenlose Ausdruck des Individuums konzeptualisiert, dessen Urteil unabhängig von äußeren Einflüssen gebildet werden sollte, so muss Geschmack unter den Bedingungen des „neuen Geistes des Kapitalismus“ und seinem Kommunikationsimperativ auf seine identitätsbildende Dimension hin befragt werden.²⁶³

Dabei beruht der Geschmack auf einem subjektiven Prinzip, in dem auch die Gemeinschaft enthalten sei. Er wäre außerdem eine „wirksame Waffe jeder Rationalismuskritik“, da er über jeden Zweifel erhaben sei.²⁶⁴ Dabei sei das Verhältnis zwischen dem individuellen und dem institutionellen Geschmack grundsätzlich instabil. Der individuelle Geschmack sei vielmehr durch die sozialen Milieus geprägt, die durch ihre Geschmacksprofile ihre „Must-Haves“ festlegen würden.²⁶⁵

Wie aber kann ein Geschmacksurteil eine Allgemeingültigkeit einfordern?

Worin liegt diese dem Geschmack eigene „Normkraft“ (Gadamer) begründet? Sie ist schlicht die Folge der Tatsache, dass sich im Geschmack nicht nur Distinktion manifestiert – Distinktion als ein Unterschied setzendes Verhalten im Sinne Bourdieus –, sondern dass der Geschmack mehr noch Gemeinschaft postuliert. Geschmack ist ein subjektives Prinzip, in dem eine „allgemeine Stimme“ (Kant) aufgerufen ist. [...] Nur deshalb kann ein Geschmacksurteil Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben, weil es diesen gemeinschaftlichen Sinn impliziert.²⁶⁶

Graw geht davon aus, dass Kant die „*Conditio humana*“ im Blick gehabt hatte, als er diese Verschränkung des subjektiven Geschmacks und des Gemeinnsinns beschrieb, auf die die intuitive „Autorität“ eines Geschmacksurteils zurückzuführen sei und woraus sich der

²⁶² Vgl. Graw 2009, 58.

²⁶³ Graw 2009, 55.

²⁶⁴ Graw 2009, 56.

²⁶⁵ Vgl. Graw 2009, 60.

²⁶⁶ Graw 2009, 57.

„überlegende Ton“, in dem das Geschmacksurteil oftmals vorgetragen wird, erkläre – „gerade weil sie eine ideale Gemeinschaft im Rücken zu haben vorgeben, dulden sie keinen Widerspruch.“²⁶⁷ Dabei sei der Geschmack im Konsumkapitalismus des 20. Jahrhunderts zum Zentrum der gegenwärtigen „Geschmackskultur“ avanciert. Der Geschmack könne über die Identität des Einzelnen bestimmen und seine sozialen Verhältnisse transzendieren oder bestätigen.²⁶⁸ Damit sei auch eine Trennung zwischen Person und Geschmack kaum noch möglich, auch weil der eigene Geschmack stets nur durch eine unabgeschlossene Begründung beschreibbar sei. Eine wesentliche Entwicklung des Diskurses sei, so Graw, außerdem der Fokus auf den Konsum, da er zum „Treibstoff des Kapitalismus“ avanciere, der aber nicht mehr länger nur wenigen vorbehalten sei.²⁶⁹ Damit dienen die Geschmacksurteile dem gegenwärtigen Subjekt als ästhetischer und ökonomischer Ausdruck seiner selbst. Anders gesagt: Das konsumtorische Kreativsubjekt wird durch die Verkörperung seiner Meinung zum Teil eines zirkulierenden Konsum- und Warenprozesses. Das gegenwärtige Subjekt kann und muss sich einen eigenen Geschmack in der individualisierten Konsumgesellschaft leisten und ihn demonstrieren können.

Dass die kulturelle Praxis des *doing opinion* einer kritischen Urteilspraxis gegenübersteht, gerade auch aufgrund ihres inneren Motors dem Konsum, lässt sich auch anhand ihrer Unvereinbarkeit mit den Reflexionen Arendts zu den Begriffen „Urteil“, „Handlung“ und „Geschmack“ erkennen. Zwar hat die Philosophin den dritten und

²⁶⁷ Graw 2009, 57.

²⁶⁸ Graw reformiert damit die These des Soziologen Pierre Bourdieu, der in seinem Werk „Die feinen Unterschiede“ in seiner Analyse des kulturindustriellen Konsums und des Kunstgeschmacks einen Zusammenhang zwischen den ästhetischen Urteilen des Subjekts und seiner sozialen Klasse im 20. Jahrhundert ausmachte. „Unterschiedliche Typen des ›Habitus‹ erzeugen mit Hilfe des ›Geschmacks‹ als eines praktischen Operators in sich kohärente soziale Lebensstile, die jeweils besonderen sozialen Lagen entsprechen. Den sozialen Gruppen dienen die ›Lebensstile‹ als Instrument der Selbst- und Fremdwahrnehmung, mit denen sie sich und andere klassifizieren und zugleich durch Distanzierung von minderen Formen künstlerischer Tätigkeit und »Markierungen des Unterschieds« ihren Platz kennzeichnen.“ Lütke und Fontius 2001, 794.

²⁶⁹ Vgl. Graw 2009, 60f.

abschließenden Teil *Judging* ihres Werkes *The Life of the Mind* nicht mehr beginnen können, jedoch können durch ihr Werk *Vita activa oder vom tätigen Leben* und ihre Vorlesung „Über Kants Politische Philosophie“ trotzdem Vermutungen über ihre Thesen angestellt werden. So sieht die Philosophin in der Problematik des ästhetischen Urteilens nach Kant ein Vorbild für das politische Urteilen, weshalb sie auch seine „Kritik der Urteilskraft“ „als ihre bedeutendste Entdeckung für ihr Projekt der politischen Theorie“ hervorhebt.²⁷⁰ Aufgrund der fragmentarischen Hinweise in Arendts Schriften geht der Politikwissenschaftler Roland Beiner von der Annahme aus, dass Arendt zwei Theorien des Urteilens anbietet und damit hinsichtlich ihrer ersten Definition aus den 1970er Jahren eine Verlagerung vornimmt. Während sie in ihren Aufsatz „Thinking and Moral Considerations“ das Urteil vom Standpunkt der *vita activa* betrachtet, vertritt sie später den Standpunkt des Urteils als Leben des Geistes.²⁷¹ Damit kann auch eine Verschiebung ihres Interesses am Urteilen – von einem praktischen hin zu einem kontemplativen Urteilen – festgestellt werden: Ihre Definition des Begriffs verschob sich von einem Interesse am repräsentativen Denken und der erweiterten Denkungsart der politisch Handelnden hin zur Zuschauerschaft und damit hin zu einem rückwärts gerichteten Urteil der Historiker und Geschichtenerzähler. Der blinde Dichter wurde ihr Sinnbild des Urteilenden, welcher fern der Handlung zur Reflexion fähig sei.²⁷² Dabei definiert sie diese Form des Urteilens 1. als das Vermögen, sich mit der Vergangenheit zu befassen; 2. als die Fähigkeit des Unterscheidens; 3. als eine bedeutende Tätigkeit, bei der „dieses Die-Welt-mit-anderen teilen stattfindet;“ 4. als eine Tätigkeit, welche Konkretes zu erfassen mag, ohne die Forderung nach einer universellen Gültigkeit zu stellen (da sie abhängig von dem Gemeinsinn sei) und ohne sich unter allgemeine Regeln subsumieren zu lassen; 5. als ein retrospektives und historisches statt eines politischen und prospektiven Vermögens und Tuns; 6. als eine Hoffnung, den toten Punkt im Traditionsbruch

²⁷⁰ Vgl. Nordmann 1994, 109.

²⁷¹ Vgl. Beiner 1985, 118.

²⁷² Beiner geht in seinem Aufsatz „Hannah Arendt über das Urteilen“ davon aus, dass Arendt, je mehr sie über das Urteilsvermögen reflektierte, desto mehr dazu neigte, „es als ein Vorrecht des zurückgezogen lebenden Betrachters und nicht des Handelnden anzusehen.“ Beiner 1985, 118–119.

zu überwinden; 7. als ein geistiges Vermögen mit hoher Beweglichkeit; 8. als eine Art und Weise, Gemeinschaften und ihre Grenzen zu konstruieren, ohne sie in einen konkreten Entwurf politischen Handelns übersetzen zu lassen, womit die Philosophin auch Handeln und Urteilen als gegensätzlich definiert sowie die Möglichkeit einer Übersetzung des Urteilens und seiner Pluralität in ein zielgerichtetes Handeln negiert.²⁷³

Der Begriff des Geschmacks spielt dabei eine wesentliche Rolle: In ihm drückt sich das Prinzip der Zugehörigkeit aus (durch ihn wird nicht nur entschieden, wie die Welt aussehen soll, sondern auch wer in ihr zusammengehört). Außerdem ist der Geschmack, so Arendt, das politische Vermögen, das eine Kultur hervorbringe und der Ausdruck einer kultivierten Persönlichkeit. Wichtig für die Unterscheidung zwischen Urteilen und Handeln sei auch die Interaktion mit Anderen. So handle man gemeinsam, während man alleine urteile. Ihre Urteilspraxis zeichnet sich durch die Verknüpfung mit der Einbildungskraft aus, da Arendts Urteilspraxis die Abwägung möglicher Urteile „eines vorgestellten Anderen“ voraussetzt, statt tatsächliche Urteile von wirklichen Gesprächspartnern anzunehmen. Damit verfolgt Arendt ein ehrgeiziges Ziel: Das „Öffnen“ einer „Sackgasse“ und das „Auflösen“ einer „ausweglosen Situation“ durch das Urteilen,²⁷⁴ oder anders formuliert (frei nach Derrida): Einen be-sinnten Zustand aufgrund der Öffnung des ent-sinnten Krisenzustands durch die kritische Kontemplation der Urteile eines vorgestellten Anderen zu erfahren.

Ihre Überlegungen zum Begriff des Urteilens sind eng mit zwei politischen Traumata verknüpft: dem Nationalsozialismus und dem Stalinismus, welche beide eine Krise des Verstehens und damit identisch eine Krise des Urteilens auslösten.²⁷⁵ Trotzdem spricht die Phi-

²⁷³ Vgl. Beiner 1985, 119–120.

²⁷⁴ Arendt zitiert nach Beiner 1985, 120.

²⁷⁵ Beiner nennt für Hannah Arendts Überlegungen zum Urteilen ihre Anwesenheit bei den Gerichtsverhandlungen gegen den Nationalsozialisten Adolf Eichmann in Israel im Jahre 1961 ein elementares Erlebnis. In diversen Interviews und bei Fernsehauftritten zeigt sich die Philosophin über den Status der Wahrheit und die kritische Funktion des Denkens im Angesicht der Gerichtsverhandlung bestürzt. Vgl. Beiner 1985, 125.

losophin in Anbetracht dieser Katastrophen dem Menschen nicht die Fähigkeit zum Verstehen und Urteilen ab, sondern beklagt den Verlust seiner Instrumente des Verstehens. Anders als andere Theoretiker_Innen wähnt sie den Menschen auch nicht in einer Sackgasse, sondern resümiert, dass der Mensch als Handelnder keine andere Wahl habe, als neu anzufangen und neue Normen und neue Standards des Verstehens und Urteilens zu entwickeln.²⁷⁶

Demnach sei in dieser Situation auf den Gebrauch der Einbildungskraft zurückzugreifen, welche eine distanzierte Perspektive auf die Dinge und ein Urteilen ohne Regeln und Universalitäten ermöglichen würde, wodurch das Urteilsvermögen erst seine eigentliche Aufgabe erhalte. Arendt definiert damit ein geistiges Vermögen, welches sich durch eine große Beweglichkeit auszeichne. In ihrer Auseinandersetzung mit dem Eichmann-Prozess hält sie zwei wesentliche Annahmen zum Denken fest: 1. habe die Unfähigkeit zu Denken fatale Folgen für die Urteilstkraft und 2. sei die Autonomie des Urteilens die Fähigkeit zum Denken. Außerdem sei das Urteilen dem Zuschauer zuzusprechen, welcher unvoreingenommen und gerecht entscheiden könne und dabei zwei Fähigkeiten zugleich anwenden müsse: Die Imagination (das multiple Denken aus der Distanz, um eine Auseinandersetzung mit Vergangenheit und Zukunft zu ermöglichen) und dem *sensus communis* (die Fähigkeit, das Urteil einander verständlich zu machen/teilen zu können). Fülle und Differenz sind daher dem Urteilen inhärent.

Dabei betont auch Arendt eine enge Verknüpfung zwischen politischen und ästhetischen Erscheinungen, da sich beide in der Öffentlichkeit abspielen und einen spezifischen Phänomencharakter teilen: Beide konstituieren die Welt und in beiden Bereichen manifestiert sich Freiheit im Urteilen.

In ästhetischen, nicht weniger als in politischen Urteilen wird eine Entscheidung getroffen; diese ist zwar immer durch eine gewisse Subjektivität bestimmt, nämlich durch die einfache Tatsache, daß jede Person einen eigenen Platz einnimmt, von dem aus sie auf die Welt sieht und sie beurteilt; die Entscheidung schöpft aber auch aus der Tatsache, daß die Welt selbst eine objektive Gegebenheit darstellt,

²⁷⁶ Vgl. Beiner 1985, 123.

etwas, was allen ihren Bewohnern gemeinsam ist. Die Tätigkeit des Geschmacks entscheidet darüber, wie diese Welt, unabhängig von ihrer Nützlichkeit und unseren lebenswichtigen Interessen an ihr, aussehen und sich anhören soll, was die Menschen sehen und was sie in ihr hören werden. Der Geschmack beurteilt die Welt in ihrer Erscheinung und in ihrer Weltlichkeit; sein Interesse an der Welt ist gänzlich uninteressiert, und das bedeutet, daß weder die Lebensinteressen des Individuums noch die moralischen Interessen des Selbst hier eine Rolle spielen. Die Hauptsache für Geschmacksurteile ist die Welt, nicht der Mensch, weder sein Leben noch sein Selbst.²⁷⁷

In Anbetracht gegenwärtiger Entwicklungen bezeichnet auch Menke die Kunst und das Ästhetische als prägende Instanz in der Gesellschaft. Nie zuvor wäre Kunst demnach sichtbarer gewesen als heute. Dabei sei sie nicht nur präsenter, sondern auch zu einem elementaren Teil gesellschaftlicher Prozesse und zu einer sozialen Praxis degradiert und sei „[...] bloß eine der vielen Kommunikationsformen, die die Gesellschaft ausmachen: eine Ware, eine Meinung, eine Erkenntnis, ein Urteil, eine Handlung.“²⁷⁸ Auch er betont in seinen sieben Thesen zur Kunst, dass das Ästhetische sich zu einem bloßen „Mittel im ökonomischen Verwertungsprozess“ – als „Produktivkraft“ oder als „Erholung von den Anstrengungen der Produktion“ – entwickelt habe, was einen Verlust des Ästhetischen als Kraft²⁷⁹ zur Folge habe.²⁸⁰ Für ihn besteht daher die Kraft der Kunst nicht darin, eine Erkenntnis, ein Teil der Politik oder eine Form der Kritik, sondern eine Kunst „des Übergangs zwischen Vermögen *und* Kraft, zwischen Kraft und Vermögen“ zu sein. Vielmehr „besteht die Kunst

²⁷⁷ Arendt zitiert nach Beiner. Beiner 1985, 134–135.

²⁷⁸ Menke 2013, 11.

²⁷⁹ Menke versteht unter dem Begriff der Kraft den ästhetischen Gegenbegriff zum Begriff des Vermögens. Während letzterer die Fähigkeit eines (wiederholbaren) Handelns und Gelingens dieser (sozialen) Handlung meint, umfasst der Begriff der „Kraft“ eine „formierend“ „formlose“ Form „ohne Ziel und Maß“. Die ästhetische Kraft meint daher eine zwecklose Handlung, ein Nicht-Können, welches „weder produktiv noch praktisch, weder kapitalistisch noch kritisch“ sein würde. Menke 2013, 14.

²⁸⁰ Menke kritisiert vehement diese Praxis und betont, dass Kunst „vielmehr das Feld einer Freiheit nicht im Sozialen, sondern vom Sozialen; genauer: der Freiheit vom Sozialen im Sozialen“ wäre, in der „die Kraft“ zum Ausdruck käme. Menke 2013, 11–14.

in einem paradoxen Können: zu können, nicht zu können, fähig zu sein, unfähig zu sein.“²⁸¹

Gerade in seiner Reflexion zum Begriff des ästhetischen Urteilens, welchen er als ein paradoxes Problem und als eine Notwendigkeit definiert, bestimmt er einen wesentlichen Moment des Urteilens in der Gleichzeitigkeit des Vollzugs und der Infragestellung des Gegenstands. Diesem Moment würde ein abschließender Charakter fehlen. Dabei nennt Menke das Urteilen eine normative und wertende Unterscheidung, welche „sich auf unser Verhältnis, unsere Haltung zu den Gegenständen bezieht,“²⁸² da das Subjekt im Urteilen über das Sosein des Beurteilten auch Rückschlüsse auf sein eigenes (auch zukünftiges) Sosein ermöglichen würde.

Das Urteilen würde zu einem bestimmten Verhalten *verpflichten* und andere Subjekte adressieren, wodurch es einen sozialen Sinn erhalte.²⁸³ Außerdem hätten Urteile

eine hervorbringende Kraft: Indem ich urteile, versuche ich den sozialen oder öffentlichen Status eines Gegenstands zu bestimmen; ich nehme teil an der Bestimmung und Gestaltung zukünftiger Möglichkeiten des Verhaltens, meines eigenen Verhaltens und des Verhaltens anderer, gegenüber diesem Gegenstand.²⁸⁴

In Anbetracht seiner These, nach welcher das Urteilen als konstitutiv zu beschreiben sei, hält auch er an einer Abgrenzung zwischen Urteilen und Handeln fest. Handlungen seien die Folgen von Urteilen; „zu handeln heißt, ein Urteil zu verwirklichen.“²⁸⁵ In Bezug auf die Wechselwirkung zwischen der Gemeinschaft und dem Subjekt – einer „Differenz von subjektiver Selbstregierung und sozialer Übereinstimmung“ – beschreibt Menke die Dialektik des praktischen Urteils als Zusammenspiel zwischen sozialer Geltung und subjektivem Vollzug, welche vom Problem des ästhetischen Urteilens abzugrenzen sei. So gehe der Dialektik des praktischen Urteilens ein wesentliches

²⁸¹ Menke 2013, 14.

²⁸² Menke 2013, 57.

²⁸³ Vgl. Menke 2013, 58.

²⁸⁴ Menke 2013, 58.

²⁸⁵ Menke 2013, 58.

(ästhetisches) Problem voraus: die Voraussetzung – die Ungewissheit des ästhetischen Urteils – der Existenz eines zu beurteilenden Gegenstands. Dabei lehnt Menke seine Überlegung an die Arbeiten Arendts zum Verhältnis von Gemeinsinn und Einbildungskraft an, welche zur Beurteilung des Gegenstands zunächst einen Bruch der Affektion durch die Einbildungskraft – die Möglichkeit einen Schritt zurück zu nehmen – und damit erst die Hervorbringung von etwas Beurteilbaren voraussetzt. Er bemerkt zu dieser Unterscheidung folgendes an:

Weil es ohne Beurteilbares kein Urteil geben kann, muß das praktische Urteil (für dessen Dialektik sich Hannah Arendt interessiert) voraussetzen, daß diese ästhetische Konstitution in der Einbildungskraft abgeschlossen und gelungen ist. Das *Problem* des ästhetischen Urteils – das Problem, dessen Name „ästhetisches Urteil“ ist; das Problem; das sich im ästhetischen Urteil entfaltet – besteht jedoch darin, daß diese Hervorbringung niemals abschließend gelingt. Das macht das Problem des ästhetischen Urteils zum Paradox: Es ist ein Urteil, das keinen Gegenstand hat – ein Urteil ohne Beurteilbares.²⁸⁶

Dabei soll gerade die Einbildungskraft die Kraft besitzen, eine Vergegenständlichung zu leisten, eine Beurteilung zu ermöglichen und gleichzeitig diesen Vollzug infrage zu stellen. So gleicht das ästhetische Urteil vielmehr einer „Ausstellung“ des Prozesses des Urteilens selbst, welcher stets unabgeschlossen bliebe und in dem das *Wie* des Urteilens – die Selbstreflexion des Urteilens – das *Das* des Urteils überlagern würde.²⁸⁷ Wesentlich für diesen Vorgang sei die ästhetische Kritik. „Die ästhetische Kritik ist diejenige Art zu urteilen, die zugleich eine Kritik am Urteil ist.“²⁸⁸ Zwischen dem Urteil als ästhetischer Kraft und dem Urteil als allgemeingültiger Behauptung sei eine unüberbrückbare Differenz festzustellen, welche aber keine Überwindung, sondern die Entfaltung ihrer Differenz zum Ziel haben müsse.

Die ästhetische Kritik des Urteils beinhaltet daher eine doppelte, eine wechselseitige Kritik beider Seiten des Urteils: die Kritik an der expressiven Auffassung ästhetisch-sinnlichen Empfindens durch die

²⁸⁶ Vgl. Menke 2013, 61.

²⁸⁷ Vgl. Menke 2013, 62–65.

²⁸⁸ Menke 2013, 66.

vernünftige Überlegung und die Kritik an dem vernünftig überlegten Urteilen durch die ästhetisch- Augenblickhafte Auffassung. Die ästhetische Kritik exponiert die Aporie des Urteils.²⁸⁹

In Abgrenzung zu Arendt und Menke können neun Folgerungen festgehalten werden:

1. In der Praxis des *doing opinion* erfolgt zwischen dem Urteilen und dem Handeln keine prozessuale Abfolge. Handeln und Urteilen sind ein gleichzeitiger Prozess.
2. Dem *doing opinion* ist jegliches Geschichtsbewusstsein abhandengekommen beziehungsweise werden ständig neue historische Fakten/ Annahmen zur Begründung des eigenen affizierten Zustands herangezogen. Damit bildet diese Urteilspraxis ein Antonym zu Arendts Urteilspraxis des Historikers oder Geschichtenerzählers.
3. Das Öffnen einer Sackgasse wird nicht durch das Abwägen von imaginierten anderen Meinungen ermöglicht, d.h. eine Meinung wird durch eine (kollektive) Affizierung hervorgebracht. Dem *doing opinion* ist damit ein verschließender Charakter inhärent.
4. Im *doing opinion* fusionieren die Rollen der Zuschauer_Innen und der Akteur_Innen zu einem handelnden Körper, wodurch die Fähigkeit zum (multiplen) Denken durch fehlende Beweglichkeit in Gefahr gebracht wird.
5. Der Geschmack ist nicht mehr länger dem Prinzip der Zugehörigkeit zuzuordnen und auch keine Fähigkeit nur weniger *kultivierter* Menschen, sondern hat sich gegenwärtig zu einer *massenkulturellen* Individualisierung-Praxis entwickelt. Er ist damit kein Ausdruck einer *erlernten* Praxis, sondern eine Alltags-Praxis, welche jederzeit von jedermann zur Identitätsstiftung *ausgeübt* wird.
6. Das Urteil des *doing opinion* zeichnet sich durch seine Manipulierbarkeit und Wechselhaftigkeit aus. Nur weil sich das

²⁸⁹ Vgl. Menke 2013, 70.

gegenwärtige Subjekt heute für A entscheidet, muss nicht das Urteil B folgen. Das gegenwärtige Subjekt geht keine Verpflichtung gegenüber seinen Urteilen ein. Durch seine Handlungen sind zukünftige Prognosen nicht zwangsläufig verpflichtend.

7. Die Praxis des *doing opinion* setzt einen abgeschlossenen Vorgang der Meinungsbildung voraus, der sich zwar durch einen wechselnden und sprunghaften Charakter auszeichnet, allerdings in der Materialisierung einer Meinung einen Zustand der Festigkeit anstrebt. Die verkörperten Meinungen setzen daher den abgeschlossenen Vollzug eines affizierten Denkprozesses voraus. Dabei ist fraglich, ob man von einem Denkprozess im Sinne Arendts und Menkes überhaupt ausgehen kann, da sich das Dispositiv des *doing opinion* nicht durch eine Pluralität und Abwägung der Möglichkeiten, sondern durch eine temporäre Entscheidungsfestigkeit auszeichnet.
8. Das Urteil des *doing opinion* verweigert eine Distanzierung von der eigenen Affektion und damit die Herstellung von etwas Beurteilbarem.
9. Das *doing opinion* ist von Menkes ästhetischen Urteilen abzugrenzen, da nicht das Urteil, sondern das Subjekt selbst in einem unabgeschlossenen Prozess abgewogen wird. Die Abgeschlossenheit des *doing opinion* ist daher wesentlich für die Hervorbringung der Identität des Subjekts. Sie ist als eine performative Praxis und nicht als eine dynamische Praxis zu beschreiben.

2.2.3 Anwendung – ästhetische Strategien und Ökonomisierungsprozesse

Aus obigen Überlegungen lassen sich elementare Veränderungen bezüglich der Definition des Subjekts und der Subjektivierungsprozesse in der Gegenwart herleiten. Wesentliche Faktoren dieser Entwicklungen sind die Veränderungen des Körpergebrauchs, das subjektive Bedürfnis nach einer Ablösung der flüssigen Postmoderne

durch neue Zustände der Festigkeit sowie die Aneignung ästhetischer Tendenzen durch den Neoliberalismus. Durch die ästhetisierten Ökonomisierungsprozesse und die ökonomisierten Ästhetisierungsprozesse steht das Subjekt vor der Herausforderung seiner Positionierung in der global vernetzten und tendenziell grenzenlosen (westlichen) Welt; das Ästhetische hat damit eine praktische Funktion erhalten. Die Folge dieser maximierten Freiheit ist die Ökonomisierung einerseits und die beständige Infragestellung der Wertigkeit und Sichtbarkeit des Subjekts innerhalb der Gesellschaft andererseits. So unterliegt das Subjekt dem stetigen Zwang, sich selbst zu (re-)definieren und im Rahmen des Sichtbaren existent zu bleiben. Diesem Trend wird durch eine affektive Urteilspraxis begegnet, welche sich aus einem partizipativen Moment und einer affektiven Urteilsbildung zusammensetzt. Während im partizipativen Moment der eigentliche gesellschaftliche und globale Zwang der Teilhabe zum Ausdruck kommt, befriedigt die sprunghafte und performative Urteilspraxis das Bedürfnis nach einer individuellen Identität. Diese Identität muss allerdings eigeninitiativ in einem dauerhaften Prozess immer wieder neu hervorgebracht werden, da sie sonst dem neoliberalen Verwertungsprozess nicht Stand halten kann und das Subjekt von der Teilhabe an einem guten Leben ausgeschlossen wird. Ohne diesen unablässigen Einsatz zu leisten, kann das Subjekt die ständige Bestätigung/Erwiderung/Neu-Positionierung, die dieser Verwertungsprozess fordert, seiner eigenen Identität nicht (re-)produzieren. Dieser kontinuierliche Prozess ist sowohl Motor für die Inklusion des Subjekts als auch dessen ständige Angst vor der Exklusion. In diesem Sinne sind die Thesen Baumanns aktueller als je zuvor.

Der Versuch einer Definition eines Dispositivs des *doing opinion*, welches sich in der Praxis des *doing opinion* ausdrückt, ist allerdings kein Überbegriff für ein loses Sammelsurium gegenwärtiger Phänomene. Es ist vielmehr das verbindende Netzwerk dazwischen. Foucault spricht dem Dispositiv auch eine „strategische Natur“ zu, in dem stets ein „Spiel der Macht“ eingeschrieben ist.²⁹⁰ Während schon Bauman die Verbindung von Macht und Staat in der Post-

²⁹⁰ Foucault 1978, 123.

moderne infrage stellt, kann an der Darstellung der politischen Gegenwart und der problematisierten Relevanz des Politischen in der Lebenswelt des Subjekts festgehalten werden, dass die Macht zu einer flottierenden Instanz mutiert ist, welche vermehrt durch kollektive Versammlungen oder öffentliche Personae nur noch flüchtig in Anspruch genommen/übernommen und weniger durch staatliche Institutionen ausgeübt wird. Das gegenwärtig zu beobachtende Machtgefälle beziehungsweise die Verschiebungen von Macht gehen eine elementare Verbindung mit dem Konsum ein: So ist beiden ein flüchtiger Charakter inhärent, welcher durch die Fetischisierung des stetig Neuen – des Zwangs zur Produktion des Neuen – angetrieben wird und scheinbar allein durch diesen Antrieb an Relevanz gewinnt. Dabei sehnt sich das politisch Neue – im Sinne des Phänomens des rechten Populismus – nach der Wiederherstellung von „traditionellen“ Macht- und Lebensverhältnissen. Der Wunsch nach Sicherheit im Alltag überwiegt. Das Bedürfnis nach individueller Freiheit wird zur Disposition gestellt. Das Verlangen nach einem festen Zustand innerhalb der Verflüssigungs-Tendenzen der neoliberalen Lebenswelt steigt. Ein wesentlicher Antrieb ist der Trend zur Affizierung in der gegenwärtigen Gesellschaft. So sind diese Affekte als (ebenfalls flottierende) Intensitäten zu beschreiben, welche das Subjekt affizieren und zu einer (eigenen) Meinung – zu einem festen Zustand – bewegen. Eine Urteilsbildung wird nicht durch die Abwägung unterschiedlicher, imaginer Urteile entwickelt, sondern durch die direkte Verkörperung der Affizierung zum Ausdruck gebracht.

Die Entwicklung der gegenwärtigen Gesellschaft hin zu einer Urteils-gesellschaft beeinflusst auch die zeitgenössische Kunst- beziehungsweise Theaterszene. Das apokalyptische Rauschen in den Reden Trumps sowie die rechtspopulistischen Forderungen der AfD nach einer „kulturellen Einheit“ beziehungsweise einer „deutschen Leitkultur“ greifen die Agenda der kulturellen Einrichtungen an und zwingen ihre Vertreter_Innen (Direktor_Innen, Künstler_Innen, Intendant_Innen, Regisseur_Innen, Dramaturg_Innen, Kurator_Innen etc.) zu einer politischen Positionierung im Namen der jeweiligen Institution. Relevant für diese Entwicklungen sind dabei nicht nur die Tendenzen zur Aufhebung der Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst in der Politik, in den Neuen Medien, in der Ökonomie,

in den Alltagspraktiken sowie der Trend zu einer Hybridisierung und Multimedialisierung der Künste, die zu einer Aufhebung ihrer Kategorisierungen geführt haben,²⁹¹ sondern auch die Veränderung des politischen Selbstverständnisses dieser Institutionen. In dem jüngst erschienenen Sammelband *Politik der Kunst* heißt es in Anbetracht des Terroranschlags gegen die Redaktion des französischen Satire-Magazins Charlie Hebdo im Januar 2015, dass eine Autonomie des Künstlerischen nicht existiere, sondern dass der ästhetische Raum der künstlerischen Produktion und Repräsentation eng mit gesellschaftspolitischen Machtstrukturen und tagesaktuellen Entwicklungen verbunden sei. Außerdem hätte sich die ästhetische Erfahrung durch die technologischen und medialen Möglichkeiten der letzten Jahrzehnte maßgeblich verändert.²⁹² Eine wesentliche Feststellung in Bezug auf die gegenwärtigen ästhetischen Erfahrungen im Sinne der Aufklärung sei die Forderung nach einer Neudefinition des künstlerischen Selbstverständnisses zwischen politischem Aktivismus und ästhetischer Strategie. Odenthal schlussfolgert: „Die zeitgenössischen Künstler [werden] zu relevanten Akteuren der Gegenwart.“²⁹³

Im Folgenden wird sich zeigen, dass die geforderte Selbstverständlichkeit eine durchaus problematische Entwicklung ist, welche kritisch hinterfragt werden muss.

Auch der Kunstwissenschaftler Leonhard Emmerling und die Philosophin Ines Kleesattel merken in ihrem Aufsatz „Politik der Kunst. Zur Einleitung“ an, dass die Verknüpfung von Gegenwartskunst und Politik derzeit Konjunktur habe.

Was mit Catherine Davids documenta X 1997 zu neuer Brisanz gelangte, ist heute Selbstverständlichkeit. Nachdem sich unzähligen Biennalen in Berlin, Istanbul, Sao Paolo und anderswo dezidiert gesellschaftspolitische Losungen auf die Fahnen geschrieben haben, wundert es kaum mehr, wenn der politische Gestus immer öfter auch im Galeriewesen gewollt und Karl Marx auf der Venedig Biennale

²⁹¹ Vgl. Fischer-Lichte 2010, 7.

²⁹² Vgl. Odenthal 2016, 7f.

²⁹³ Odenthal 2016, 9.

vor kunstaffinen MilliardärInnen zum Künstler oder die Manifesta in der Finanzmetropole Zürich als ein globalisierungskritisches, kollaboratives »Joint Venture« ausgerufen wird.²⁹⁴

Weiter kritisieren die AutorInnen, dass die derzeit in Großausstellungen gezeigten Kunstwerke sich in ihrem Anspruch „Machtverhältnisse zu thematisieren“, „Verstrickungen zu enthüllen“ beziehungsweise „Ungerechtigkeiten zu kritisieren“ geradezu überbieten würden, was neben Begeisterung auch Grund zur Skepsis gäbe. Die AutorInnen erkennen:

Die ungezügelte Absorptions- und Transformationskraft des Kapitalismus, also seine Fähigkeit, sich durch Valorisation alles und jedes einzuverleiben, verdammt die kritisch-politische Kunst in der (neo-)liberalen Welt gerade durch ihren Erfolg zum Misslingen, so die Gegenstimmen. Eine immer lauter werdende und durchaus berechtigte Kritik-Kritik fragt, wie es eigentlich dazu kommen konnte, dass Kritikalität zum scheinbar allseits begrüßten Mainstream mutierte und dass KünstlerInnen sich als willige ZuträgerInnen und Integrations- und PartizipationsagentInnen von Kommunen, Unternehmen und anderen Institutionen einspannen lassen.²⁹⁵

Obwohl sie zur Beschreibung des Verhältnisses zwischen dem gegenwärtigen Subjekt und der Kunst einen anderen Begriff als den des konsumtorischen Kreativsubjekts wählen, stützt ihre These doch derselbe Gedanke: dass die Kreativität zum Leitparadigma der Jetzt-Zeit avanciert sei, was anstatt zu einer Selbstermächtigung des Subjekts zur Instrumentalisierung seines Adaptions- und Innovationsvermögens im Dienste der Ökonomisierung geführt habe. So sei die Beziehung zwischen Subjekt und Kunst als eine zweckmäßige zu bestimmen, welche den Wert von Kunst nun nicht mehr an ihrem ästhetischen Wert, sondern an ihrer Kommodifizierung messen würde.

Der Geschmack für und das Informiertsein über das als kulturell relevant Geltende, sind Währungen, die für das konsumistische Subjekt im Wettbewerb um die feinsten Distinktionsmerkmale, um die am feinsten austarierte Verwendung symbolischen Kapitals gegenwärtig vielleicht mehr denn je zählen. Dementsprechend höher liegt der [...]

²⁹⁴ Emmerling und Kleesattel 2016, 11.

²⁹⁵ Emmerling und Kleesattel 2016, 12.

Wert einer Kunst, die mit feinen Gespür die Erfordernisse aktueller Ökonomien bedient [...].²⁹⁶

Dabei sei, so Emmerling und Kleesattel, gerade die partizipatorische Kunst prädestiniert für ihre Instrumentalisierung durch den neoliberalen Ökonomisierungsprozess. Paradigmatisch für diese Entwicklung sei auf den Hype um Bourriauds Begriff der „Relationalen Kunst“ hingewiesen, dessen „Proklamation künstlerischer Mikropolitik“ sich nur mit Schwierigkeiten der neoliberalen Verwertungslogik widersetzen könne und an Stelle einer „idealen Gesellschaft“ elitäre, sich tendenziell abgrenzende „Kollektive“ bilden würde. Fakt sei allerdings, dass die Trennung zwischen Kunst und Politik eine imaginäre und problematische sei. Die WissenschaftlerInnen stellen daher die folgenden Fragen zu gegenwärtig in der Kunstszene beobachtbaren Tendenzen, die auch Gegenstand des dritten Teils dieser Arbeit sein sollen:

Verpflichtet sich politische, kritische oder emanzipatorische Kunst zwangsläufig auf ein Nützlichkeitsparadigma? Wird so in jedem Fall Konformitätsdruck erzeugt, statt Mut zum Dissens und zur Freiheit gestärkt? [...] Wird Kunst durch die Infragestellung der ästhetischen Differenz mit anderen sozialen Praktiken austauschbar und dadurch womöglich überflüssig?²⁹⁷

2.3 Die Gegenwartskunst – Partizipation und Affizierung

Sowohl in der Bildenden Kunst als auch in den Darstellenden Künsten ist die Forderung nach einer politischen Positionierung beziehungsweise einer (ästhetischen) Bearbeitung von politischen Inhalten en vogue. Dieser Trend in der partizipativen Kunst – auch *sozial engagierte Kunst*, *new genre public art* oder *community based art* genannt – verdeutlicht den Ausgangspunkt der veränderten Kunstproduktion: die Verarbeitung eines sozialen Moments beziehungsweise die Schaffung einer (Ideal-)Gemeinschaft, welche zur Einflussnahme

²⁹⁶ Emmerling und Kleesattel 2016, 12.

²⁹⁷ Emmerling und Kleesattel 2016, 14.

auf das politische Geschehen außerhalb des Kunstraums motiviert wird.²⁹⁸

In diesem Zusammenhang problematisiert Emmerling die „Ohnmacht der Kunst“. Diese Ohnmacht würde durch den Transfer eines ästhetischen zu einem moralischen Urteilen und von einer Einschränkung ihrer Handlungs- und Ausdrucksfähigkeit ausgelöst.²⁹⁹ Emmerling konstatiert – sowohl bei den Kunstschaffenden als auch bei den Kunstkonsument_Innen – den Hang, der zeitgenössischen Kunst die Fähigkeit zuzusprechen, adäquat auf gesellschaftliche, politische, ökonomische und ökologische Missstände hinzuweisen. Der Kunst werde außerdem das Potenzial zugesprochen, das Bewusstsein der Betrachter_Innen zu verändern, Konventionen zu brechen, die Welt zum Guten zu wenden und einen Weg aus der (selbstverschuldeten) Unmündigkeit weisen zu können.³⁰⁰ Dabei formuliert der Autor diese (utopischen) Forderungen an die Kunst nicht ohne einen ironischen Unterton, wird doch gerade dieser politische Anspruch der Kunstschaffenden auf Mitbestimmung und politischer Relevanz als Bedrohung für deren (sogenannte) ästhetische Autonomie kritisiert und eine Instrumentalisierung als Gefahr des Missbrauchs durch die politischen Machthaber oder durch die Ökonomie problematisiert.³⁰¹ So fragt der Kunsttheoretiker Helmut Draxler, wie ›smart‹ Kunst im Angesicht der gesellschaftlichen Veränderungen durch die globalen und neoliberalen Entwicklungen funktioniere und inwiefern die in ihrem Namen „privilegierten gesellschaftlichen Freiräume“ durch andere soziale und politische Praktiken besetzt werden könnten. Er sieht in dem Ineinanderfallen von Ästhetik und Politik sowie in der Angleichung von ästhetischen und ökonomischen Tendenzen eine Gleichzeitigkeit von konservativen und progressiven Ansätzen, eine Verblässung der Grenzen zwischen einer Avantgarde (sofern man von einer Avantgarde im 21. Jahrhundert sprechen kann) und der Massenkultur, zwischen Kunst und Kunstindustrie.³⁰²

²⁹⁸ Vgl. Bempéza 2016, 52.

²⁹⁹ Vgl. Emmerling 2016, 102f.

³⁰⁰ Vgl. Emmerling frei nach Kant 2016, 102.

³⁰¹ Vgl. Emmerling 2016, 102f.

³⁰² Vgl. Draxler 2007, 5.

Diese Problematik lässt sich in Diskursen zum zeitgenössischen Tanz und zum Gegenwartstheater finden. So beschäftigen sich die Autor_Innen der wissenschaftlichen Sammelbände *Truth Is Concrete, Not Just A Mirror: Looking For The Political Theatre* und dessen tanzwissenschaftlichem Äquivalent *Dance, Politics and Co-immunity* mit der in den letzten zehn Jahren wieder aufgekommenen Frage nach einer Definition des politischen Theaters/Tanzes sowie der Instrumentalisierung ästhetischer Strategien durch den Neoliberalismus.³⁰³ Die Kritik am politischen Theater als einer bloßen Inhaltswiedergabe und Repräsentation politischer Machtverhältnisse wird in der theaterwissenschaftlichen Disziplin insbesondere durch Hans-Thies Lehmann (*Das Politische Schreiben: Essays zu Theatertexten*) sowie Bernd Stegemann (*Kritik des Theaters*) vertreten.³⁰⁴ Beide Autoren bemängeln die theatrale Repräsentation der Realität und deren bloße Reproduktion in der Öffentlichkeit diskutierter Thematiken als eine Bestätigung „schablonisierter Diskurse“.³⁰⁵ Während sich Stegemann auf die beobachtbare Fusion postmoderner Denkstrukturen und Ästhetiken mit dem globalen Kapitalismus konzentriert und die Kritikfähigkeit des Theaters durch die Folgeschäden der Postmoderne – die „Selbstlähmung“ durch die „postmoderne Zahnlosigkeit“ und die Ökonomisierung der Dekonstruktion – infrage stellt,³⁰⁶ spricht Lehmann dem Theater – wegen dessen zeitintensiven Produktionsbedingungen (Schreiben, Lektorat, Druck, Probe, Aufführung) – grundsätzlich die Fähigkeit ab, auf aktuelle Diskurse einzuwirken.³⁰⁷ Er warnt vor einer Fixierung des Theaters der Mit-

³⁰³ Wie schon bei der Analyse von gegenwärtigen Subjektivierungsprozessen festgestellt worden ist, wird allgemein eine Bedrohung der gegenwärtigen Kunstszene durch den Kapitalismus (Ökonomisierungstendenzen durch die Aneignung von ästhetischen Methoden) wahrgenommen. Vgl. Siegmund 2013, 7.

³⁰⁴ Auch wenn die beiden Theaterkritiker sich gegenseitig scharf kritisieren, problematisieren ihre Publikationen doch die gleichen Tendenzen des Gegenwartstheaters.

³⁰⁵ Lehmann 2012, 19.

³⁰⁶ Stegemann 2014, 19f.

³⁰⁷ Lehmann schreibt hierzu: „Bis ein Theaterstück zu politischen Themen geschrieben, lektoriert, gedruckt, von einem Theater geplant, geprobt und aufgeführt ist, dürfte es für eine politische Wirkung immer schon ganz einfach zu spät sein. Sich aber, wie es oft geschieht, damit zu trösten, dass Theater die Probleme verspätet, dafür aber irgendwie »tiefer« und grundsätzlicher dar-

teilung, vor der Schaffung einer (trügerischen) Harmonie und vor der Entwicklung zu einem kommensurablen Theater, verantwortet durch die Theatermacher_Innen.³⁰⁸ Er nennt das Theater zwar eine „gemeinschaftliche Sache“, behauptet aber zugleich, dass das Theater „seinen politischen Ort von einst“ verloren habe.³⁰⁹ Für Lehmann ist das Politische des Theaters nicht in den verhandelten Inhalten, sondern allenfalls in seiner Struktur, d.h. im Spannungsverhältnis zwischen Schauspieler_In und Zuschauer_In, zu finden.

Für die weiterführende Argumentation ist Lehmanns Verortung des politischen Moments in der Verhandlung/Manipulation/Brechung der Zuschauerperspektive interessant. Er spricht sich für eine Trennung zwischen den politischen (und reproduzierten) Inhalten des Theaters und dessen struktureller Form als eines politischen Moments aus. In Anbetracht einer Unterscheidung zwischen einem Theater des *doing opinion* und einem Theater der Hyperaffirmation (*not doing opinion*) ist die Trennung zwischen Inhalt und Form bedeutsam. Sowohl in den Ausführungen zum *doing opinion* in Politik und Gesellschaft, als auch in der Suche nach dem *doing opinion* in der Gegenwartskunst und im Gegenwartstheater zeigt sich besonders eine Entwicklung: der Hang zur Emotionalisierung und Affizierung von gesellschaftlich-politischen Diskursen sowie eine Vereinnahmung des Körpers als einer kollektiven Aushandlungsfläche von Meinungen/Idealen/Forderungen in Konfrontation mit der medial reproduzierten Krisensituation.

Es wird sich zeigen, dass das *doing opinion* – als Chiasmus zwischen einem zwanghaften und einem identitätsstiftenden Moment – in Bezug auf künstlerische Arbeiten und Protestaktionen in den deutschsprachigen Theaterhäusern ebenfalls einen flüchtigen Moment der Be-Sinnung in Aussicht stellt und eben diese Aktionen auf ein verändertes Selbstverständnis der Institution Theater hinweisen. Der Diskurs über den Begriff der Ersatzpolitiken soll durch das Aufzeigen eines veränderten Legitimationsanspruchs der Gegenwartskunst

stellen kann, heißt erneut, sich zu betrügen. Theater ist Sache des Moments.“
Lehmann 2012, 19.

³⁰⁸ Lehmann 2012, 21.

³⁰⁹ Lehmann 2012, 17–22.

(und besonders des Gegenwartstheaters) veranschaulicht werden. Das *doing opinion* wird hier also reproduziert beziehungsweise hervorgebracht: Die deutschsprachigen Theater wollen sich positionieren und eine (Gegen-)Position beziehen und sollen es auch.³¹⁰ In diesem Sinne bedient dieser Anspruch, welcher im Fokus der weiteren Argumentation stehen soll, hegemoniale Strategien (Mouffe).

Die Idee einer Hyperaffirmation – einer gesteigerten Affirmation eines Systems als Mittel zur subversiven Kritik und Negation des Systems – ist wiederum in der Untersuchung künstlerischer Arbeiten auf ästhetischer Ebene zu verorten. Dabei hat die Beschreibung der beiden ausgewählten Beispiele („Die Kirche: Die Beerdigung“ und „Terror“) folgendes Ziel: In der Aneignung des *doing opinion*-Dispositivs tritt in seiner hyperaffirmativen Bestätigung eine Gegenstrategie in Kraft, welche nicht nur als gegenhegemoniale Strategie, sondern vielmehr auch als paradoxe Variante (Warstat) verstanden werden muss, welche durch eine bestimmte Zielsetzung bewusst versucht – durch gegenläufig gesetzte Impulse – Irritationen oder Brüche innerhalb eines Systems zu erzeugen.³¹¹

Im Weiteren sollen daher sowohl Tendenzen des *doing opinion* nachgezeichnet werden, als auch unter Bezug auf die angeführten Beispiele eine *paradoxe Strategie der Unterbrechung* von gegenwärtigen Strukturen und Verhältnissen herausgearbeitet werden, welche als Praktik des *not doing opinion* definiert werden soll. Die Theaterarbeiten sollen dabei keiner umfangreichen Analyse unterzogen werden. Vielmehr geht es um die Veranschaulichung einer künstlerischen Methode der *Überlagerung der Institutionen* und des kritischen Moments des *not doing opinion*. Um also die Tendenzen des Gegenwartstheaters in Bezug auf das Phänomen des (*not*) *doing opinion* auszuwerten und die Theaterformen zu analysieren, die einen kritischen Moment

³¹⁰ Die Idee, dass die Theaterhäuser Stellung beziehen müssen, ergibt sich auch aus den Forderungen nach oder den Beschränkungen von Fördergeldern, da Stiftungen und Institutionen oftmals ebenfalls eine politische Relevanz einfordern. Vgl. Warstat 2015b, 182f.

³¹¹ Vgl. Warstat 2015b, 181. Zur Veranschaulichung dieser Variante nennt Warstat das folgende Beispiel: „So könnten zum Beispiel die Interaktionen in einem kapitalistischen Unternehmen gerade dadurch irritiert werden, dass man Teile der Belegschaft zu einer theatralischen Übererfüllung kapitalistischer Prinzipien animiert.“ Warstat 2015b, 180.

der Hyperaffirmation intendieren, sollen die Überlegungen zu den (postmodernen) Begriffen Oberfläche, Konsum, Denken in Pluralität, Tendenzen der Verflüssigung auf die Entwicklungen des Gegenwartstheaters unter Bezugnahme auf den Begriff der Ersatzpolitiken und der kritischen Hyperaffirmation – als Form der kritischen Sichtbarmachung manipulativer Strukturen – angewendet und nach ihren Potenzialen befragt werden.

Neben denjenigen Stimmen, welche die Autonomie der Ästhetik (lautstark) einfordern, wächst auch das Bedürfnis anderer Stimmen nach einer konkreten politischen Relevanz des Gegenwartstheaters. Paradigmatisch hierfür ist das politische Engagement, der Diskurs um den Begriff der *Relationalen Ästhetik* sowie die verbreitete künstlerische Praxis der Partizipation, die in zahlreichen Theaterhäusern im deutschsprachigen Raum zu erkennen ist.³¹²

Beispielsweise werden die politischen Aktivitäten der Theater in Reaktion auf die Flüchtlingskrise durch das Internet-Theaterfeuilleton Nachtkritik.de nachgehalten.³¹³ Die kulturpolitischen Schwerpunkte fachspezifischer Magazine (*Theater heute*, *Die Deutsche Bühne*, *Texte zur Kunst* und *Kunstforum*) und Fernsehsendungen (wie die 3sat-Produktionen *Kulturzeit* und *Kulturpalast*), die mediale Thematisierung und Fokussierung auf politische Arbeiten und die Behauptung der Bedeutungsmacht von Kunst bestätigen diese Beobachtung.³¹⁴

³¹² Vgl. zu dem Diskurs zur Relationalen Ästhetik auch Bourriaud 2002 und Bishop 2012.

³¹³ Vgl. Rakow und Merck 2015.

³¹⁴ Beispielsweise ist auf *nachtkritik.de* die Rede von einem verstärkten Bedürfnis nach politischer Verantwortung und der Wahrnehmung des gesellschaftlichen Auftrags durch die deutschsprachigen Theater. Ein Trend „weg von einer vordringlichen ästhetischen Positionierung zur sozialen Intervention“ sei schon länger beobachtbar, was sich z.B. auch in Flüchtlingshilfeeaktionen manifestieren würde. Die Debatte zu dieser Entwicklung lässt sich in vielen Diskussionen wiederfinden. Exemplarisch ist die Kritik des Theaterregisseurs Michael Thalheimer, der vehement die Trennung zwischen Sozialarbeit und Theater einfordert. Andere Theatermacher, wie der Intendant der Münchener Kammerspiele Matthias Lilienthal, werden für ihre Forderungen nach sozialen Engagement „statt schlechter Kunst“ scharf kritisiert. Vgl. Thalheimer im Gespräch mit Martin Eich 2015.

Die Theaterform des *applied theatre* als Ausdruck gegenwärtiger Entwicklungen und des Bedürfnisses nach Partizipation und künstlerischer Intervention problematisiert auch der Theaterwissenschaftler Matthias Warstat. So lasse sich „[d]as grundsätzliche Unbehagen, das aus kritischen Äußerungen zu interventionistischer Kunst immer wieder herauskling[e]“, ³¹⁵ auf die folgende Entwicklung zurückführen:

dass die Künste heute insgesamt einem gesteigerten Legitimationsanspruch unterliegen. Es scheint beinahe zur Notwendigkeit geworden zu sein, neben künstlerischen Zielen immer auch die gesellschaftliche Relevanz eines Kunst- und Theaterprojekts zu betonen, wenn es um die Einwerbung von Fördermitteln geht. War es in den sechziger und siebziger Jahren linken, kritischen Theatermacherinnen vorbehalten, soziale Zielsetzungen für sich zu reklamieren, finden sich solche Ansprüche heute auch in Selbstäußerungen schwerreicher, marktgängiger bildender Künstler von internationalen Rang. ³¹⁶

Im Kontrast zu den Theaterarbeiten der 1960er und 1970er Jahre behauptet Warstat außerdem, dass die deutschsprachigen Theater sich mit einem stetigen Relevanzverlust konfrontiert sähen und an Reichweite verlieren würden.

Dass Künstlerinnen und Theaterleute heute so viel Wert darauf legen (müssen), die gesellschaftliche Relevanz ihrer Arbeit zu beweisen und zu steigern, lässt im Umkehrschluss befürchten, dass ein gesellschaftlicher Relevanzverlust der Künste und des Theaters in großem Stil im Gange ist. Es muss einen Grund haben, warum in den Künsten fast niemand mehr ohne explizite soziale Ambitionen und politische Verheißungen auszukommen glaubt. ³¹⁷

Innerhalb der Debatte zur politischen Relevanz und des Hinterfragens des eigenen Legitimationsanspruchs lassen sich zwei (antonyme) Lager unterscheiden: Während die einen den ästhetischen Transfer politischer Inhalte fordern, rückt bei den anderen der Anspruch einer künstlerischen Rahmung zugunsten der Erfüllung eines so-

³¹⁵ Warstat 2015b, 182.

³¹⁶ Warstat 2015b, 182–183.

³¹⁷ Warstat 2015b, 183.

zialen Auftrags in den Hintergrund.³¹⁸ In diesem Zusammenhang nennt die Journalistin Sophie Diesselhorst in ihrem Artikel „Ist das noch Kunst oder ist das schon Sozialarbeit?“ das Statement „Gute Sozialarbeit ist mir lieber als schlechte Kunst“ des Intendanten der Münchener Kammerspiele Matthias Lilienthal symptomatisch und stellt fest: „Vielerorts ist das Theater gerade bereit, seinen Kunst-Nimbus abzulegen, um sich im Real-Getümmel zu bewähren.“³¹⁹

Sie konstatiert eine neue Haltung der Theater gegenüber ihrer Zuschauer_Innen: „Was meint ihr?“ und nicht „Wie war’s?“ sei die gegenwärtig häufig gestellte Fragen der Theatermacher_Innen an ihr Publikum. Fragen, welche auf eine physische und gedankliche Mitverantwortung der Zuschauer_Innen hinwiesen.³²⁰

2.3.1 Das *doing opinion* im Gegenwartstheater

Das Theater als Aushandlungsort des Politischen zu begreifen, ist sicherlich kein Alleinstellungsmerkmal des Gegenwartstheaters. So weist der Theaterwissenschaftler Benjamin Wihstutz daraufhin, dass bereits das Theater der Antike nicht nur dem Schauspiel, „sondern auch der Demokratie als Geburtsstätte diene.“³²¹ Dabei habe sich das *theatron* durch eine „prinzipielle Offenheit der Teilhabe“ ausgezeichnet. Seine physische Größe als Theaterraum lasse außerdem vermuten, dass die gesamte Bevölkerung der Polis eine politische Stimme erhielt und im *theatron* auch an politischen Reden und an Staatsakten partizipierte.³²² Wihstutz schreibt dem „Spiel der Bühne“ und der „hergestellten Öffentlichkeit“ des Theaters deshalb ein grundlegendes utopisches Potenzial zu: Die Funktion des Theaters sei es, einerseits einen politischen Ort der „völkischen Meinungsbildung“ zu etablieren (eine Beziehung zwischen Bühne und Zuschauerraum) und andererseits die Bühne als Aushandlungsfläche der

³¹⁸ Der Fokus dieser Untersuchung liegt auf dem Diskurs der deutschsprachigen Theater, der sich speziell in Reaktion auf die sogenannte Flüchtlingskrise entwickelt hat.

³¹⁹ Diesselhorst 2015.

³²⁰ Diesselhorst 2015.

³²¹ Wihstutz 2012, 123.

³²² Vgl. Wihstutz 2012, 124.

„Pluralität des Volkes“ und der exponierten Darstellung „der Ausgeschlossenen“ zur Verfügung zu stellen.³²³ Das Theater sei durch die Einbeziehung „aller Menschen“ ein Raum der Öffentlichkeit *par excellence*, welcher von der Öffentlichkeit in Bezug auf staatliche Angelegenheiten zu differenzieren sei. Insofern würde das Theater die Kluft zwischen Politik und Politischem, die Unterscheidung zwischen der Demokratie als Staatsform und einer (ideellen) Demokratie der Öffentlichkeit aufzeigen. Wihstutz grenzt seine Definition eines politischen Moments im Theater von der Darstellung des tagesaktuellen Geschehen ab und verweist auf die Sichtbarmachung des Widerstreits, der Verhandlung, der Überschreitung oder des Vor-Augen-Führens durch einen Agonismus (im Sinne Mouffes) auf ästhetischer Ebene.³²⁴ Er betont in Bezug auf den politischen Moment im Theater dessen paradoxe Topologie: der Zuschauende sei immer Mitproduzierender des theatralen Geschehens; das Theater konstruiere stets einen sozialen Raum; das Theater öffne das Potenzial zu kritischem Denken, welches sowohl die Grenzen zwischen dem Ästhetischen und dem Politischen immer wieder neu aufwerfe und somit einen stetigen Prozess der Aushandlung von Grenzen in einem konsequenzverminderten³²⁵ Raum ermögliche.³²⁶

Gerade die Polarität des Politischen im Theater (zwischen der Verhandlung von politischen Inhalten und der ästhetischen Verarbeitung von politischen Machtverhältnissen) ist durch den Bruch mit gesellschaftlichen Wahrnehmungsmustern und Erwartungshaltungen paradigmatisch für die Definition des politischen Theaters seit den 1970er Jahren, welches sich durch die Brechung mit konventionellen Formen der Stückentwicklung und dem Gestus des „Zeigens auf die

³²³ Vgl. Wihstutz 2012, 124.

³²⁴ Vgl. Wihstutz 2012, 129.

³²⁵ Der Theaterwissenschaftler Andreas Kotte schlägt zur Abgrenzung von kulturellen Spielen, Wettkämpfen und *Cultural Performances* vom Theater den Begriff der Konsequenzverminderung vor. Die eigenen Handlungen innerhalb eines Theaterraums hätten damit keine direkten Konsequenzen auf die Lebenswirklichkeit der Zuschauer_Innen oder Akteur_Innen. Im Theater erhielten diese die Möglichkeit, „ohne Risiko“ die sozialen und gesellschaftlichen Grenzen/Moralvorstellungen im *Freiraum Theater* erneut zu reflektieren. Vgl. Kotte 2005, 41f.

³²⁶ Vgl. Wihstutz 2012, 125f.

Welt“ abgrenzte.³²⁷ Innerhalb dieser (postmodernen) Entwicklungen seien, so die Autor_Innen des Sammelbandes *Politisches Theater nach 1968*, eine Entauratisierung (Öffnung zur breiten Bevölkerung; Verwischung der Grenzen zwischen Pop- und Hochkultur), eine Entinstitutionalisierung (Verwischung der Grenzen zwischen Kunst und Lebenswelt) und eine Demokratisierung (innerhalb des Theaterbetriebs; eine Ausweitung der Partizipationschancen) festzustellen, was zu einer Abkehr des politischen Theaters von seiner Aufgabe der Negation politischer Verhältnisse (Brecht, Piscator) hin zu einer affirmativen und subversiven Ästhetik (welche in wesentlichen Punkten durch Lehmanns Begriff des postdramatischen Theaters beschrieben wird) geführt habe. Dieser Entwicklung wurde durch Theatermacher_Innen und Theoretiker_Innen einerseits ihr kritisches Potenzial aberkannt (Lehmann, Stegemann etc.), andererseits aber durch die Entlarvung politischer Ideologien durch Techniken der Parodie und Travestie (Geisenhanslücke am Beispiel des Regisseurs René Pollesch) wiederum zugesprochen.³²⁸ Ab Mitte der 1990er Jahre stellen die Autor_Innen wiederum ein „neues Programm“ in der deutschsprachigen Theaterszene fest: den sozialen Realismus. „[. . .] [das s]oziales Engagement, »Wirklichkeit«; es sind die sozialen Stoffe, die die politische Brisanz der Stücke zu garantieren scheinen.“³²⁹ Zugleich verändert der Trend hin zu einer affirmativen Ästhetik das Selbstverständnis des politischen Theaters: seine Politisierung sei nicht länger als ein bloßer Widerstand gegenüber den gesellschaftlichen Machtverhältnissen zu sehen. Das politische Theater betrachte sich vielmehr als integraler Bestandteil des politischen Systems und

³²⁷ Vgl. Gilcher-Holtey, Kraus, Schößler 2006, 7.

³²⁸ Die Beschreibung des postmodernen Theaters, welches Lehmann zeitlich zwischen den 1970er und 1990er verortet, stößt auf viel Kritik. So sei die Nutzbarmachung der Begriffe „Theater der Dekonstruktion“, „plurimediales Theater“, „Theater der Gesten und Bewegungen“ und der Vorwurf, dass dem postmodernen Theater ein bündelnder Diskurs fehle, schwierig und weise auf die eigentliche Unschärfe des Begriffs hin. Zur Erfassung der neuen Theaterformen, entwickelt Lehmann daher den Begriff des postdramatischen Theaters als einer Interessenverschiebung von der Aufführung eines literarischen Textes hin zur Zentralisierung von Kommunikationsprozessen zwischen den Akteur_Innen und den Zuschauer_Innen. Das Gegenwartstheater habe einen phänomenologischen Charakter entwickelt. Vgl. Lehmann 2015.

³²⁹ Gilcher-Holtey, Kraus, Schlössler 2006, 16.

(re-)formuliere damit die eigene Positionierung innerhalb des aktuellen gesellschaftlichen Systems. Der soziale Moment ist somit nicht nur auf einer ästhetischen Ebene, sondern auch auf einer institutionellen Ebene zu finden, innerhalb derer das politische Theater – wie die folgenden Zitate zeigen werden – den Anspruch vertritt, auf die Lebenswelt des Subjekts und der Gemeinschaft einzuwirken, was die oben formulierte Ausgangsthese von einer Differenzierung des Theaters als Öffentlichkeit des Politischen in Abgrenzung zu einer Öffentlichkeit der Politik infrage stellt.

2.3.1.1 Ersatzpolitiken

In seinem Artikel „Selbstzündung. Warum Brecht, richtig gelesen, ein wichtiger Komplize für das Theater der Zukunft ist“, beschreibt Lehmann eine Veränderung der „politischen Mentalität“, die innerhalb neuer politischer Fronten aufgetaucht sei und die „eine verschärfte Kritik und Selbstkritik der (westlichen) Demokratie“ veranlassen würde.³³⁰ Sowohl für die politischen Systeme als auch für die Gegenwartskunst habe diese Selbstkritik eine Krise der repräsentativen Formen zur Folge. Das Theater müsse sich daher als kommunikative Situation neu begreifen, das Publikum spalten, anstatt es im „Sinne des Allgemein-Menschlichen zu vereinen“ und sich selbst als einen Prozess statt als die Herstellung eines Produkts zu verstehen. „Wenn das Theater nicht seine eigene Struktur als Institut und Produktionsweise befragt, dann wird es gar nichts infrage stellen.“³³¹

Diese Art der programmatischen Außendarstellung spiegelt sich in der Selbstbeschreibung vieler Theaterhäuser als „Ersatzregierung“, „Ersatzpolitiken“ oder als „öffentlicher Raum der Demokratie“ wieder, die den direkten Austausch mit ihren Zuschauer_Innen anstreben oder die durch Interventionen im öffentlichen Raum ein Bedürfnis nach Konfrontation mit den Bürger_Innen ihrer Stadt zum Ausdruck bringen wollen.³³² In der Ausgabe „Rechtsdruck“ des Ma-

³³⁰ Lehmann 2016, 27.

³³¹ Lehmann 2016, 27.

³³² Vgl. Brandenburg 2016, 3. Dabei ist der Begriff der Ersatzregierungen selbstverständlich ein problematischer Begriff, da ein Theater keine Regierung – in

gazins *Die Deutsche Bühne* wird das Bedürfnis der Theater deutlich, die „kommunikative Leerstelle“, welche die gegenwärtige Politik hinterlassen habe, zu besetzen.³³³ Das Motto „Empört Euch“ scheint dabei Motor zu sein und zugleich die Gefahr zu bergen, einer vermeintlichen politischen Relevanz hinterherzulaufen, welche (angeblich) von diesen Entwicklungen ausgeht.³³⁴

So konstatiert die Intendantin des Maxim Gorki Theaters Shermin Langhoff in einem Interview zum Thema gegenwärtiger Herausforderungen in der Kulturpolitik, dass es heute wieder um *etwas* gehe.³³⁵

Der ehemalige Schauspieldirektor Hasko Weber findet zur Beschreibung der politischen Lage in Deutschland die folgenden Worte: „Es scheint so, dass die Parteien keine Strategien haben, wie sie mit diesen konkreten Verschiebungen im demokratischen Spektrum umgehen sollen.“³³⁶ Er verlangt vom Theater als Reaktion darauf, Werte zu vertreten, die ein breites soziales Spektrum umfassen und sich aktiv einzumischen. Das Theater, so Weber, sei sogar der letzte Ort der Demokratie, welcher einen geschützten Freiraum bieten könne und als Ersatzregierung neue ästhetische Ausdrucksformen finden

einem juristischen Sinne mit entsprechender Gewaltenteilung – ersetzen kann. Vielmehr gewinnt der Begriff an Bedeutung, da er (wie auch der Begriff der Ersatzpolitiken) auf eine bestimmte affektive Haltung seiner Vertreter_Innen hindeutet, deren partizipatives Verlangen der Wahrung von realpolitischer Rechtmäßigkeit überwiegt.

³³³ Vgl. Brandenburg 2016, 5f.

³³⁴ Vgl. Brandenburg 2016, 6.

³³⁵ Vgl. Langhoff 2016, 3. Langhoff resümiert die gegenwärtige Politisierung wie folgt: „All das sind Herausforderungen, die nicht neu sind, die sich heute aber aufgrund der Neuankommenden wie durch ein Brennglas stellen. Insofern ist das auch eine Chance. Wir merken, wie es wieder an Bedeutung gewinnt, politisch zu denken, politisch zu handeln. [...] Insofern braucht es neue Perspektiven, neue Denkweisen, neue Modelle, wie wir unsere Gesellschaft angesichts all dieser Herausforderungen besser und anders und neu organisieren, und wie wir auch als Zivilgesellschaft aktiver werden können.“ Sie fordert ein politisches Theater mit anderen Visionen, welches als „Praxis“ zur gesellschaftlichen Veränderung eingesetzt werden soll. Im gesellschaftlichen Wandel hält sie die Theater für wichtiger als je, da sie öffentliche Räume seien, in denen eine „Selbstvergewisserung von Gesellschaft“, auf einem „common ground“ für ein „Wir“ stattfinden könne. Vgl. Langhoff 2016, 3–7.

³³⁶ Weber im Interview mit Brandenburg 2016, 48.

müsse, welche die gegenwärtige Vereinfachungstendenzen durch die Strategien der Differenziertheit und Kompliziertheit „aushebeln“ sollen.³³⁷ Weber muss allerdings entgegnet werden, dass gerade die Selbstdefinition als Ersatzregierung auf eine Reduktion komplexer Verhältnisse hinweist und auf seine affektive und aufgeladene Haltung zum politischen Geschehen schließen lässt.

Seine Formulierung, dass „[w]ir spüren“ würden, dass sich in den letzten Jahren viel verändert habe, ist ebenfalls aufschlussreich. Weber vertritt damit exemplarisch den affektiven Anspruch an das Theater, auf eine direkte Art und Weise auf die politischen und sozialen Missstände zu reagieren. Durch das inklusive Personalpronomen „wir“ verweist er auch auf eine Gemeinschaft innerhalb der Theaterszene, welche *gemeinsame* Werte vermittele und damit auch (re-)produziere.³³⁸

Der Dresdner Theaterintendant Wilfried Schulz betont, dass *man* durch die politische Positionierung des eigenen Hauses wieder wissen würde, „warum man Theater macht.“³³⁹ Zwar lässt er nicht unerwähnt, dass der aktuelle Spielplan eine gewisse Eindimensionalität aufweise und er „in schwachen Stunden“ das Gefühl habe, man würde nur noch *reagieren*, trotzdem glaubt auch er an die Wichtigkeit der politischen Positionierung in Aussage und Inhalt, die durch die Theaterhäuser vertreten werden müsse.³⁴⁰

In diesem Zusammenhang ist auch seine Bemerkung bedeutend, dass zwischen den Strategien des rechten Populismus und des Theaters eine augenfällige Übereinstimmung zu finden sei: Beide seien eine Instanz, welche *Gefühle* generiere.³⁴¹

³³⁷ Vgl. Weber im Interview mit Brandenburg 2016, 50f.

³³⁸ Der Journalist Jens Fischer sieht die grundlegende Gemeinsamkeit aller deutschsprachigen Theater in ihrer Weltoffenheit. Dabei wirkt seine Ausgangsfrage, welche Reaktionen die Aktionen der Theater bei der rechtsorientierten Bevölkerung hervorrufen würden, mehr wie ein Wunsch nach Konfrontation als als eine faktische Problematik. Vgl. Fischer 2016, 56f.

³³⁹ Schulz im Interview mit Berger 2016, 68.

³⁴⁰ Vgl. Schulz im Interview mit Berger 2016, 68.

³⁴¹ Vgl. Schulz im Interview mit Berger 2016, 68f. Auch Mouffe betont den elementaren Wert der Gegenwartskunst, Gefühle zu produzieren und zu instrumentalisieren: „Im derzeitigen postfordistischen Stadium des Kapitalismus

Insofern ist eine deutliche Neigung der deutschen Theaterhäuser zu Formen des politischen Aktivismus zu erkennen. Sie wollen und sollen im Namen der Kunstfreiheit Einfluss auf öffentliche Diskurse nehmen. Dabei wird der Kunstcharakter durch die institutionelle Definition des Theaters als eines ästhetischen Raumes und seine politische (linke) Haltung als eine *richtige* Meinung im Kampf gegen die *falsche* Meinung vorbestimmt. Dieser Kampf, so die Theatermacher_Innen, sei eine Verpflichtung für das Gegenwartstheater.³⁴²

Der Dramaturg Alexander Kerlin bezeichnet diesen Trend als „Fetisch um die Möglichkeit ihrer Wirksamkeit.“³⁴³ Symptomatisch für diese Entwicklungen, so Warstat, sei die Etablierung von neuen Theaterformen wie die des *social theatre*, des *community theatre* oder des *applied theatre*, die „weltweit an Bedeutung“ gewannen, einer „sozialen, pädagogischen oder therapeutischen Agenda“ folgten und eine „neue Herausforderung für das angestammte Autonomie-Ideal“

-
- 342 kommt dem kulturellen Terrain eine strategische Position zu, weil die Produktion von Affekten eine immer wichtigere Rolle spielt.“ Mouffe 2015, 15. In der Argumentation werden auch Aktionen wie die des *Zentrums für Politische Schönheit* oder die Protestaktion des Mainzer Staatstheaters während einer AfD-Kundgebung im November 2015 mitgedacht. Die einzelnen Aktionen sollen an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden, da der Fokus auf das Phänomen der Ersatzpolitiken gelegt werden soll, die auf ein asymmetrisches Verhältnis zwischen der Form und dem Inhalt der künstlerischen Intervention schließen lassen und im Wesentlichen die Praxis des *doing opinion* bestätigen. Eine persönliche Einschätzung dieses Phänomens wird nicht vorgenommen. Es sollen die Parallelen zwischen politischen und künstlerischen Entwicklungen aufgezeigt werden, welche auf die Aufforderung zur Partizipation durch die eigene Affizierung und die Affizierung der Zuschauer_Innen hindeuten und die *Position des Reagierens* der Theatermacher_Innen verdeutlichen. Dabei wird das Phänomen der Ersatzpolitiken eingeführt, um im Kontrast das Potenzial der künstlerischen Arbeiten, welche sich als hyperaffirmativ beschreiben lassen und die den Kern dieser Arbeit bilden, herauszuarbeiten.
- 343 Kerlin 2016, 19. Kerlin spricht von der Entwicklung zweier Tendenzen des Gegenwartstheaters: 1. dem „Kampf der bürgerlichen Bühnen um ihre realpolitische Bedeutung“; 2. dem „Aufbau einer neuen, mit allen ästhetischen und aktivistischen Wassern gewaschenen politischen Guerilla-Truppen für alle Zwecke.“

bedeuten würden, da sie von „explizit definierten Zwecken“³⁴⁴ ausgingen.³⁴⁵

Der Künstler Arne Vogelgesang unterstellt dem Pflichtgefühl zu einer politischen Positionierung eine konsumorientierte Neigung. „Tatsächlich befriedigt diese[r] [die Integration von spektakulärem Aktivismus in den bürgerlichen Spielplan] besser als nicht-intervenierende Theaterformen ein neues Grundbedürfnis: die Sehnsucht nach einem Gewissen.“³⁴⁶ Vogelgesang kritisiert die spektakuläre Verwertungslogik dieser Aktionen, problematisiert die aktivistische Grenzverwischung zwischen künstlerischer und politischer Bedeutungsproduktion und warnt vor dem Handlungsimperativ aufgrund der Affizierung eines Angstgefühls.³⁴⁷

Die aktuelle Diskussion lässt auf eine wesentliche Veränderung des Theaters als einer meinungsbildende Institution mit realpolitischer Bedeutungsmacht schließen, die der Theaterwissenschaftler Jürgen Riethmüller in Bezug auf Rancière in seinem programmatischen Artikel „(Wann) Soll politischer Aktivismus als Kunst anerkannt werden?“ feststellt. Er bezieht sich hier auf Rancières Begriff der „Ersatzpolitiken“, welchen der Philosoph in seinem Werk *Das Unbehagen in der Ästhetik* in Bezug auf die Forderung nach einem verstärkten Engagement durch Kunst beschreibt:

Es scheint nämlich, als ob die Schrumpfung des öffentlichen Raums und die Auslöschung des politischen Erfindungsreichtums zur Zeit des Konsenses den Mini-Demonstrationen der Künstler, ihren Sammlungen von Gegenständen und Spuren, ihren Anordnungen der Interaktion oder Provokation *in situ* die Funktion einer Ersatzpolitik

³⁴⁴ Warstat 2014.

³⁴⁵ Interessant hierzu ist die Behauptung Warstats in seinem Sammelwerk *Theater als Intervention*, dass diese Entwicklungen in der Theaterpraxis nicht neu seien, sondern erst jetzt durch den theaterwissenschaftlichen Diskurs aufgenommen werden würde und durch einen gesteigerten Legitimationszwang der Theaterarbeiten in der Gegenwart zum Ausdruck kämen. „Die Anwendung künstlerischer Formen und Techniken zur Erreichung politischer, sozialer, therapeutischer oder pädagogischer Ziele ist kein neues Phänomen.“ Warstat 2015b, 182.

³⁴⁶ Vogelgesang 2016, 14.

³⁴⁷ Vgl. Vogelgesang 2016, 15f.

verleihen würde. Ob diese „Ersetzung“ politische Räume neu zusammensetzen können oder ob sie sich damit begnügen müssen, sie zu parodieren, ist sicher eine Frage der Gegenwart.³⁴⁸

Rancière erkennt einen Zusammenhang zwischen dem Phänomen der boomenden Politikunst und dem neoliberalen Rückzug der Politik. Riethmüller betont das unerschöpfliche, utopische Potenzial der Kunst aufgrund ihres imaginär-symbolischen Charakters und ihrer Folgenlosigkeit im Alltag als prädestinierte Ausgangsposition für eine politische Intervention. Ohne der übergeordneten Frage Riethmüllers nachzugehen, wann politischer Aktivismus als Kunst zu klassifizieren sei, ist doch die intendierte Auflösung von Grenzen zwischen der Politik auf Grundlage von Institutionen (Demokratie als Staatsform) und dem Politischen als lebensweltlicher Instanz (Demokratie als Öffentlichkeit) sowie die Aufhebung einer Trennung zwischen Kunst und Politik aufschlussreich, welche sich im Begriff der Ersatzpolitiken subsumiert.³⁴⁹ Diese Tendenzen sind eng mit dem Dispositiv des *doing opinion* verknüpft, wie die folgenden Thesen zeigen sollen:

1. Theatermacher_Innen, Aktivist_Innen, Künstler_Innen und Intendant_Innen diverser Protestaktionen verschreiben sich der allgemeinen Logik der Partizipation. So ist die direkte Aktivierung der Zuschauer_Innen durch (realpolitische) Interventionen und ihre körperliche Präsenz als Teil des Protests ausschlagend für den Erfolg der jeweiligen Aktion/ Aufführung.
2. Wesentlicher Faktor dieser partizipierenden Tendenzen ist die *Erregtheit* und *Empörung* gegenüber den politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen sowohl bei den Produzent_Innen der künstlerischen Aktion als auch bei den Teilnehmenden, die

³⁴⁸ Rancière 2008, 67–68.

³⁴⁹ In diesem Zusammenhang spricht der Kulturkritiker Slavoj Žižek von einem „Cultural Capitalism“. Er kritisiert an diesen Tendenzen ihren Effekt des „placebo-involvement“, welches sich durch einen oberflächlichen kritischen Gestus und einem „basic social care“ kennzeichnen würde. Vgl. Žižek nach Malzacher 2015, 9.

durch die eigene affektive Involviertheit zu einer Handlung angeregt werden.

3. Dabei erhält die körperliche und stimmliche Anwesenheit – sowohl der Zuschauer_Innen als auch der Akteur_Innen – politische und repräsentative Relevanz. Ohne diese Anwesenheit im öffentlichen Raum kann keine öffentliche (mediale) Aufmerksamkeit mit entsprechender Wirkmächtigkeit entstehen. Diese körperliche Anwesenheit bringt die „linken“ Ideale der Theatermacher hervor, ohne diese explizit benennen zu müssen.
4. Das Selbstverständnis des Theaters im Angesicht der *Krisen* des 21. Jahrhunderts und die Forderung nach einer direkten Reaktion stellen die Existenz einer Distanzierung zum Geschehen infrage. So lassen diese meinungsbildenden Praktiken der Theater die Abwesenheit einer grundlegenden Distanzierung – eines affektentladenen Abstands – zum Geschehen vermuten.
5. Damit verschreiben sich die Veranstalter_Innen und Theatermacher_Innen einem Handlungsimperativ, der sie in die Position des *distanzlosen Reagierens* drängt, statt ihnen eine Position des *distanzschaffenden Agierens* zu ermöglichen.
6. Die Ersatzpolitiken werden als Oberflächlichkeiten und als Formen einer schnellen Befriedigung eines ohnmächtigen Gefühls von Handlungsunfähigkeit (des „schlechten Gewissens“) verurteilt. Sie unterliegen in gewisser Weise damit ebenfalls den konsumorientierten Verwertungslogiken der neoliberalen Gesellschaft. In ihnen spiegelt sich das Grundbedürfnis des konsumtorischen Kreativsubjekts, als Teil eines künstlerischen Prozesses selber den künstlerischen Prozess hervorzubringen; als Teil einer politisch- und affektiv-motivierten Versammlung die eigene Meinung als identitätstiftenden Moment zu (re-)präsentieren.
7. Die obigen Feststellungen lassen auf die Reduktion der Ersatzpolitiken in Form einer direkten Aussage (einer unipolaren Position) schließen, welche der beschriebenen Qualität einer agonistischen Darstellung nicht entspricht.

8. In der Ent-Sinnung der flüssigen gesellschaftlichen Strukturen stellen die Ersatzpolitiken einen besinnten Zustand der Festigkeit in Aussicht, welcher durch das Angebot der Vergemeinschaftung und der kollektiven Entladung der subjektiven Empörung hervorgebracht wird.
9. Die Aktionen der Ersatzpolitiken sind durch einen abgeschlossenen und verschlossenen Charakter bestimmt. So kann an den Aktionen nur diejenige Bevölkerungsschicht teilnehmen, die über bestimmte Informationskanäle Kenntnis von den verschiedenen Aktionen hat, während andere Teile der Bevölkerung (konsequent) ausgeschlossen bleiben. Die einzelnen Aktionen haben entweder durch ihre inhaltliche Setzung oder auch durch ihre mediale Präsenz ein feststellbares Ende.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass das Dispositiv des *doing opinion* tendenziell in der inhaltlichen (Über-)Gewichtung politischer Theaterarbeiten gegenüber ihrer Form und im Selbstverständnis des Gegenwartstheaters wiederzufinden ist. Während Wihstutz, Lehmann und Riethmüller einen politischen Moment im Theater durch die Aufhebung und die Reproduktion von Grenzen vermuten, der einer agonistischen Situation sowie der spezifischen Form des Theaters zugrunde liegt, sind diese Grenzen aber bereits vor der jeweiligen Aktion festgelegt und die Präsenz einer *anderen Meinung* nicht gegeben (beziehungsweise ist die Gewichtung der politischen Position bereits durch den Anspruch auf eine politische Aussagekraft vorbestimmt). Auch Warstat kritisiert an der ästhetischen Praxis, die einen politischen Anspruch vertritt, die Betonung von Differenz. Diese würde sich demnach nicht nur in der thematischen Vorbereitung, sondern auch in der Schaffung des ästhetischen Prozesses finden lassen.³⁵⁰ „Der Wunsch nach gesellschaftlicher, politischer, therapeutischer Veränderung scheint in vielen Fällen in erster Linie über Differenzsetzungen formulierbar, die meist dichotom ausgerichtet sind.“³⁵¹

³⁵⁰ Vgl. Warstat 2015b, 185.

³⁵¹ Warstat 2015b, 186.

Es scheint daher so, als würden besagte Ersatzpolitiken sich auf die Weckung einer moralischen Empathie gegenüber dem Anderen/Fremden konzentrieren, was wiederum Formen der Differenzierung reproduziert und bestätigt, innerhalb derer der moralische Anspruch die ästhetische Umsetzung zu überwiegen scheint. Demnach wird hier also kein Widerstreit von Meinungen dargestellt, sondern vielmehr eine Kampfansage gegen ein bestimmtes spezifisches Lager unterstützt; eine Trennung zwischen der demokratischen Öffentlichkeit im Theater und der demokratischen Öffentlichkeit des Staats (Wihstutz) ist nicht mehr klar zu erkennen, so dass diese Definition des politischen Theaters auf dem Prüfstand steht.

In ihrem Werk *Politisches Theater nach 1950* schreibt die Theaterwissenschaftlerin Brigitte Marschall: „Politische Ereignisse und ästhetische Ausprägungen müssen zusammengedacht, im historischen Kontext verstanden werden.“³⁵² Die Technikgeschichte, die Wissenschaftsgeschichte sowie die gesellschaftlichen Probleme beeinflussen immer auch die Tendenzen und Fragestellungen der zeitgenössischen Kunst. In Bezug auf die Gegenwart deutet damit die Erweiterung der Kunst in Richtung Performance, des verstärkten Einsatzes des Medialen sowie der Intervention im öffentlichen Raum auf eine Verwechslung zwischen Realität und Kunst – zwischen Real- und Kunstperformance – hin, weshalb folgendes festgehalten werden kann: Sowohl die politischen Aktionen im Theater als auch die Tendenzen des rechten Populismus sind Reaktionen auf die postfaktische (Emotionalisierung und Affizierung durch partizipative Angebote) Gegenwart.³⁵³

Kürzlich äußerte sich Stegemann mit einem ähnlichen Vorwurf gegenüber den Theatermacher_Innen in der *Süddeutschen Zeitung*, der sich in seiner provokativen Frage ausdrückt: „Soll auf der Bühne performt werden oder soll durch Schauspielkunst eine zweite, fiktio-

³⁵² Marschall 2012, 31.

³⁵³ Obwohl es sich bei diesem Begriff um einen problematischen und schwer zu definierenden Begriff handelt, avancierte er in den letzten Monaten doch zur Selbstbezeichnung der Gegenwart und dient damit als Ausdruck der gegenwärtigen Tendenzen einer Emotionalisierung und Affizierung der Gesellschaft. Diese Entwicklungen lassen sich sowohl im sozialen Miteinander, im Konsumverhalten und im Politischen wiederfinden.

nale Wirklichkeit erscheinen? „³⁵⁴ Er kritisiert an der gegenwärtigen Performancekunst ihren Willen zum „Authentischen“ sowie ihre Absage an die „Verwandlungskraft der Bühne“ und behauptet, dass die „falsche Naivität“ und der „Wunsch nach Realität“ anstelle einer vermittelnden Instanz kein Zufall, sondern in Bezug auf andere gesellschaftliche Kräfte als Entwicklung zum Populistischen hin zu verstehen sei.³⁵⁵ Insofern kritisiert er die vermeintliche Verwechslung von Theater- und Sozialarbeit:

Die Theaterleute, die die Vermittlung des Schauspiels und des Dramas durch die Unmittelbarkeit der authentischen Performance ersetzen wollen, fordern einen ästhetischen Populismus, dessen Botschaft lautet: [...] Nur die Realität zählt. Nicht selten endet diese Flucht vor den Umwegen der Kunst in der Sackgasse der Sozialarbeit.³⁵⁶

Elementar für das *doing opinion*-Dispositiv ist seine Behauptung, dass die Theatermacher_Innen zur Schlichtung des Disputs über die Komplexität der Gegenwart „die gleichen Mittel der Ambivalenzen und Aufführungen [zu] verwenden wie die komplexe Gegenwart“, wodurch das Theater nicht mehr länger als Vorbild, sondern als Reimport gegenwärtiger Sozialtechniken der Gruppenmotivation und Selbstinfragestellung zu sehen sei. Nach dem Motto: „Alle sollen fit gemacht werden für das Chaos ihrer Zeit“, würde auch das Theater zu einer Vereinfachung und einer undialektischen Form neigen, was sich im Fehlen der Forderung an die Zuschauer_Innen nach einer kritischen Reflexion zeigen würde.³⁵⁷

Das Theater und die Tendenzen seiner meinungsorientierten Ausrichtung sind als Teil des *doing opinion*-Dispositivs zu begreifen. Diese Überlegungen zeigen, dass sich die Theatermacher_Innen in der Pflicht sehen, auf aktuelle Diskurse einzuwirken. In Form der Ersatzpolitiken ist ihre Reaktion auf die Gegenwart als eine Art Aktivismus zu beschreiben, welcher politische Verhältnisse repräsentiert und Realpolitik – im Sinne einer Erarbeitung konkreter Veränderungsoptionen – betreibt, anstatt die politischen Verhältnisse infrage zu

³⁵⁴ Stegemann 2017, 9.

³⁵⁵ Stegemann 2017, 9.

³⁵⁶ Stegemann 2017, 9.

³⁵⁷ Vgl. Stegemann 2017, 9.

stellen und einen Freiraum zum kritischen Denken zu ermöglichen. Die Motoren dieses Selbstanspruchs sind auch hier die ubiquitären Parolen wie „Get Involved“ oder „Empört Euch“. Erneut müssen sich die Künstler_Innen des 21. Jahrhunderts mit ihrer Position als Akteur_Innen der Gegenwart konfrontieren/auseinandersetzen.

Im Folgenden sollen Beispiele herangezogen werden, welche nicht im Sinne des *doing opinion* auf die gegenwärtigen Konflikte *reagieren*, sondern durch die *Bestätigung* gegenwärtiger Narrative und Strukturen deren Unterbrechung erreichen.

2.3.2 Das *not doing opinion* – eine (Gegen-)Strategie

2.3.2.1 1. Beispiel – „Die Kirche: Die Beerdigung“

Im Rahmen der Biennale 2016 am Staatstheater Wiesbaden wollten die KuratorInnen Maria Magdalena Ludewig und Martin Hammer unter dem Leitsatz *This is not Europe* die „Widersprüche der neuen Identitätserzählung“³⁵⁸ Europas hinterfragen. In Anlehnung an das Werk „La trahison des images“ des surrealistischen Künstlers René Magritte aus dem Jahre 1929 sollten durch die Verneinung der geographischen Tatsache – die Stadt Wiesbaden befindet sich in Europa – auf spielerische Art und Weise aktuelle Entwicklungen in Europa untersucht und neue Narrative geschaffen werden. Die KuratorInnen wollten erreichen, dass die Besucher_Innen und Künstler_Innen „ohne Label im Kopf“³⁵⁹ das Thema reflektieren und bearbeiten. Das Festivalpublikum sollte vor das Paradoxon gestellt werden, vor dem auch in den 1930er Jahren die Betrachter_Innen der Werke von Magritte gestanden hatten: Was ist die Realität eines Gegenstandes? Welche Ideen und Stereotypen werden durch die gemeinsamen Ideale der Länder und Bevölkerungen Europas, durch Ländergrenzen, durch Staatsverträge repräsentiert?

³⁵⁸ Homepage Biennale Wiesbaden.

³⁵⁹ Diesen Ausdruck verwendete die Kuratorin in einem Interview mit den Studierenden.

Die KuratorInnen versuchten, die Realität der Europäischen Union mit der Schaffung eines neuen Europas, eines *Quasi-Europas* mit seinen Institutionen – einem Museum, einem Gericht, einer Kirche, einem Kino, sozialen Regeln, einem gemeinsamen Glauben an die „Armee der Liebe“ als schützendem Instrument und den heilenden Kräften des „Therapiezentrums Azdora“ – zu beantworten. Konzipiert wurde dieses *Europa* auf begrenzte Zeit, vom 25. August bis zum 4. September 2016, an einem begrenzten Ort, dem Zentrum der Stadt Wiesbaden. Unter dem Motto „Asyl des müden Europäers“ repräsentierten die künstlich hergestellten Institutionen nicht nur einen Zufluchtsort für den sogenannten „müden Europäer“, sie stellten gleichzeitig die Konzepte und gesellschaftlichen Vereinbarungen durch diese Institutionen infrage. Sie de-institutionalisierten und de-maskierten die Vormachtstellung der repräsentierten Institution und re-institutionalisierten selbige gleichzeitig durch ihr *Re-enactment* und die Aktivierung der Zuschauer_Innen als kritische Betrachter_Innen.

Die auf mehrere Tage angesetzte Arbeit des niederländischen Performancekünstlers Dries Verhoeven wies diese Momente der De- und Re-Institutionalisierung auf. Für seine Beerdigungen wurde die anglikanische Wiesbadener St. Augustine Church – als kulturell besetzter Ort – genutzt, um eine Performance im Stile einer westlich-katholischen Beerdigung zu konstruieren, innerhalb derer europäische Werte, wie die *multikulturelle Gesellschaft*, *Mutter Natur*, das *deutsche Schuldgefühl*, die *Privatsphäre* oder der *Glauben an Gott* zu Grabe getragen werden sollten. Während der Ablauf der jeweiligen Beerdigung stets derselben Form entsprach und circa 45 Minuten dauerte, variierten die liturgischen Texte und die Angehörigen des Verstorbenen. Die Gegenstände, welche bei der Heiligen Kommunion verwendet wurden und auch die Körper im Sarg waren jeweils andere. Formal begann jede Performance bereits am Frühstückstisch der Besucher_Innen. Im Feuilleton der *Frankfurter Rundschau* wurde die entsprechende Traueranzeige – inklusive des Geburts- und Sterbedatums des/der Verstorbenen – zu dessen/deren Trauerzeremonie/-feier und Grablegung eingeladen wurde, veröffentlicht. Zusätzlich wurde darauf hingewiesen, dass man aus Respekt vor dem/der Verstorbenen schwarze Kleidung tragen und Blumen mitbringen möge.

Wer nicht über ein Abonnement der *Frankfurter Rundschau* verfügte, konnte diese Informationen Flugblättern und Plakaten entnehmen, die in der Stadt verteilt und angeschlagen wurden oder auf Anfrage im Festivalzentrum erhältlich waren.

Täglich um 17.45 Uhr wurden die Kirchenglocken der St. Augustine Church geläutet und die Besucher_Innen nach einer Begrüßung per Handschlag oder Umarmung vom Performer Verhoeven einzeln eingelassen. Im Vorraum stand der offene Sarg mit seinem variierenden Inhalt (einem eritreischen Jungen, einer Schildkröte, einem nackten Paar in Windeln im Alter von etwa 80 Jahren etc.). In der Kirche erhielten die Besucher_Innen ein Heft mit den Texten der Liturgie und wurden zu ihrem Sitzplatz in einer der Bankreihen geführt.

Nachdem die Besucher_Innen, die gemeinsam die Trauergemeinschaft verkörperten, Platz genommen hatten, mussten sie sich gemäß den Ritualen der Gottesdienstzeremonie erheben, als die Geistlichen und die Angehörigen der Verstorbenen vom Gesang des Kirchenchors begleitet, in die Kirche einzogen. Das sich tägliche wiederholende Ritual bestand aus der Begrüßung durch den Pfarrer, dem Anzünden der Kerzen durch die Angehörigen, dem Schuldbekenntnis, der Ersten Lesung, dem Glaubensbekenntnis, der Fürbitte, dem Friedensgruß, der Opfergabe, dem Gabengebet und der Heiligen Kommunion. Demgemäß waren die Besucher_Innen aufgefordert sich zu erheben, sich hinzuknien, die Hostie entgegenzunehmen, Gebete mitzusprechen und Lieder mitzusingen. Auf diese Art und Weise eignete sich Verhoevens „Die Kirche: Die Beerdigung“ die Begriffe und Abläufe katholischer Rituale/Messen an, um die Performance zu strukturieren und den Partizipierenden ihre Rollen zuzuweisen, um einen provokativen Moment zu erzeugen.

Die Trauergemeinschaft war eine temporäre Gemeinschaft aus Festivalbesucher_Innen. Die Rolle des Pfarrers spielte der Schauspieler Ulrich Schmissat zehn Tage lang. Der Chor wurde durch wechselnde Chöre verkörpert. Die Angehörigen der Verstorbenen waren Freiwillige aus dem Rhein-Main-Gebiet, so dass jeweils ungefähr 250 Menschen aus der Region an den Zeremonien als Performer_Innen beteiligt waren. Während der Opfergabe, bei der für Hilfsorganisationen gespendet wurde, erhielten die Besucher_Innen ein letztes

Artefakt: Ein gefaltetes Kärtchen mit dem Foto des/der Verstorbenen, auf dem dessen Geburts- und das Todesdatum notiert waren.

Nach der Veranstaltung wurden ein Video, eine Kopie der Traueranzeige und einige atmosphärische Fotos der entsprechenden Beerdigung auf der Homepage www.beerdigung.de, auf Facebook und auf dem Tumblr [awesomedriesverhoevenuniverse.tumblr.com](https://www.tumblr.com/awesomedriesverhoevenuniverse) online gestellt.

Während der formale Ablauf der Zeremonie nicht verändert wurde, wurden die Inhalte jeder einzelnen Beerdigung angepasst. Hierbei waren weniger die tatsächlich gesprochenen Worte als die externen Verweise auf Personen des öffentlichen Lebens von Bedeutung, was durch die Zitatauswahl innerhalb des jeweiligen Schuldbekennnisses oder während der Ersten Lesung, bei der Auswahl der Angehörigen und des Trauerredners deutlich wurde. So wurde bei der „Beerdigung“ der *Multikulturellen Gesellschaft* das Erbarmen der Geister der Redakteur_Innen des Satiremagazins Charlie Hebdo und Kurt Westergaard erbeten und bei der Ersten Lesung aus Thilo Sarrazins Werk *Deutschland schafft sich ab* zitiert. Bei der „Beerdigung“ der *Privatsphäre* wurden zunächst die Geister von George Orwell und Aldous Huxley um Erbarmen gebeten und dann aus dem Tagebuch der Anne Frank zitiert.

Ausschlagend war außerdem die Auswahl der Redner_Innen: Während anlässlich der Beerdigung der *Multikulturellen Gesellschaft* eine (unbekannte) eritreische Frau ein Gedicht vorlas, sprach bei der „Beerdigung“ von *Mutter Erde* die Darmstädter Schauspielerin Jana Zöll (eine Person des öffentlichen Lebens, die Teilen des Festivalpublikums bekannt gewesen sein dürfte). Ihre Körperlichkeit (die Schauspielerin ist 90 Zentimeter groß, sitzt im Rollstuhl und ist an der Glasknochenkrankheit erkrankt) wurde als ein die Botschaft verstärkendes Element von Verhoeven eingesetzt.

Ein medialer Skandal gelang Verhoeven durch das Engagement der ehemaligen Germany-Next-Topmodel-Kandidatin Gina-Lisa Loh-

fink als Trauernde um die *Privatsphäre* und diverser Papparazzi als deren trauernde Angehörige.³⁶⁰

Für die weiterführende Argumentation bezüglich der Praktik eines (*not*) *doing opinion* ist folgendes festzuhalten:

1. Zu Beginn der Performance wurden die Zuschauer_Innen in ihre spezifische Rolle als Teil der Trauergemeinschaft eingeführt und zu körperlicher/stimmlicher Partizipation und affektiver Involviertheit aufgefordert. Dies geschah sowohl durch die Aufforderung, einzeln in die Kirche einzutreten, durch die persönliche Begrüßung, als auch durch den Erhalt eines Heftes mit der entsprechenden Liturgie.
2. Die Performance fand in einer Kirche statt und imitierte auf struktureller Ebene einen Gottesdienst. Die Funktionen der einzelnen Beteiligten im Rahmen eines Trauergottesdienstes wurden imitiert. Es galt, die spezifische Sprache sowie die körperliche Gestik und Mimik von religiösen Ritualen zu verkörpern.
3. Der jeweilige Gottesdienst verhandelte ein aktuelles Thema, welches durch den Einsatz verschiedener subversiver Mittel (z.B. durch kontrastive Positionen), kritischer Inhalte und kontroverser gesellschaftsrelevanter Sujets thematisiert wurde.

³⁶⁰ Lohfink war wenige Tage zuvor in einem starkbeachteten Prozess wegen Falschaussage verurteilt worden, in dem es um eine von ihr angezeigte Vergewaltigung durch zwei Sexpartner gegangen war, welche eine allgemeine Debatte über häusliche Gewalt und Missbrauch von Frauen mit dem Slogan „Nein heißt Nein“ ausgelöst hatte. Diese Vorgänge führten zu einer breiten Berichterstattung und medialen Diskussion über die Performance, der Positionierung des Künstlers gegenüber der Schuld oder Unschuld des Models und zu einer verstärkten Kritik an Lohfinks PR-Strategien. So wurde (beispiels- und paradoxerweise) die „Beerdigung“ der Privatsphäre mit einer erhöhten medialen Aufmerksamkeit dokumentiert.

2.3.2.2 2. Beispiel – „Terror“

„Terror. Ein Theaterstück und eine Rede“ gilt als Erfolgsstück.³⁶¹ Seit den zeitgleichen Uraufführungen durch das Frankfurter Schauspielhaus und das Deutsche Theater Berlin wurde „Terror“ allein im deutschsprachigen Raum von über 50 Häusern in den Spielplan genommen und sowohl in den Vereinigten Staaten von Amerika als auch in Japan inszeniert.

In deutschen Theatern stimmte das Publikum – vom nördlichen Hamburg bis zum südlichen Konstanz – über Schuld oder Unschuld des Kampfjetpiloten *Roland Koch* ab.

Schirachs „Fall“ thematisiert ein Dilemma: *Roland Koch*, 31 Jahre alt, verheiratet, Vater eines Sohnes, wohnhaft in Berlin und Major der Bundeswehr hatte am 26. Mai 2013 um 20:21 Uhr mit Hilfe eines Luft-Luft-Lenkkörpergeschosses ein Passagierflugzeug des Flugzeugtyps Airbus Industrie A320 -100/200 mit 164 Menschen an Bord abgeschossen und deshalb wegen mehrfachen Mordes angeklagt.³⁶² *Koch* hatte gegen den Befehl seiner Vorgesetzten gehandelt. Das Passagierflugzeug war nach gewaltsamer Übernahme zu einer „Waffe des Terroristen“ geworden und sollte in das mit 70.000 Zuschauer_Innen vollbesetzte Münchener Fußballstadion – so die Drohung – gesteuert werden.³⁶³ *Koch* entschied sich, die 164 Leben der Insassen des Passagierflugzeuges zu opfern, um 70.000 Leben zu retten.

War er Verbrecher oder Held? Die Zuschauer_Innen sollten „Recht sprechen“, was sie mit eindeutigem Ergebnis taten: *Koch* wurde freigesprochen. 60,4 Prozent der Zuschauer_Innen³⁶⁴ hielten ihn für „nicht schuldig“. Bei den 22 Vorstellungen am Schauspielhaus Frankfurt (Regie Oliver Reese) wurde *Koch* auch 22 Mal freigesprochen; bei den 33 Vorstellung in Berlin (Regie Hasko Weber) lautete das Urteil 27 Mal auf Freispruch.³⁶⁵

³⁶¹ Vgl. Kümmel 2015.

³⁶² Vgl. Schirach 2016, 12–15.

³⁶³ Schirach 2016, 90.

³⁶⁴ 262500 bis zum 3. Februar 2017.

³⁶⁵ Bei der Beschreibung der Inszenierung von „Terror“ liegt der Fokus auf der Uraufführung am Frankfurter Schauspielhaus in der Regie von Oliver Reese.

Zwar wurde die Frankfurter Inszenierung in einem Theater gezeigt, die inhaltliche Rahmung und Ausstattung wurde jedoch einem deutschen Gerichtssaal nachvollzogen. Die Rollenzuweisung an die Zuschauer_Innen als *Prozessbeobachter_Innen* wurde durch den *Vorsitzenden* vorgenommen. Das stereotype Sprachregister einer Gerichtsverhandlung wurde berücksichtigt. Die spezifische Zuschauerposition als *Schöffe* wurde durch die Aushändigung eines Artefakts – einer eigenen Fernbedienung zu Abstimmungszwecken – verstärkt.

Zu Beginn der Inszenierung wurden die Zuschauer_Innen durch den *Vorsitzenden* als Kollektiv adressiert, in ihre Rollen als Laienrichter_Innen eingeführt und nach der Verhandlung durch ihn zur Abstimmung aufgefordert. Diese Handlungsanweisungen bildeten die Rahmung für das Stück und müssen wegen der spezifischen Spielsituationen (der *Vorsitzende* stand für seinen Monolog im Zuschauerraum, während weitere Schauspieler_Innen noch nicht aufgetreten waren) gesondert betrachtet werden. Die theatrale Umsetzung des Textes wurde durch eine bewegungsarme Mimik und Gestik der Schauspieler_Innen und das statische Bühnenbild (Gerichtssaal) verstärkt.³⁶⁶

Die interaktive Fernsehproduktion des ARD „Terror. Ihr Urteil“, welche am 17.10.2016 in der Schweiz, in Österreich und in Deutschland ausgestrahlt wurde, wird hiermit erwähnt, aber nicht weiter kommentiert. Der Fokus dieser Arbeit zielt auf die Aneignung institutioneller Formen und Strukturen im Theater/in der Kunst und weniger auf die kontroverse Besprechung des Stückes selbst. Die Fernsehzuschauer_Innen kamen bei ihrer Abstimmung zu einem noch eindeutigeren Ergebnis: 86,9 Prozent hielten den Piloten für „nicht schuldig“. Einen Grund für diese klare Entscheidung vermutet Wihstutz in der geographischen „Nähe“ der terroristischen Anschläge zur Lebenswelt der Zuschauer_Innen. So haben die Zuschauer_Innen in Japan eher für eine Verurteilung von Koch gestimmt, was sich auch durch kulturelle Unterschiede erklären ließe. Vgl. Wihstutz 2016. Auch Schirach stellt die Vermutung auf, dass das Ergebnis aus Japan auf einen anderen kulturellen „Ehrbegriff“ verweisen könnte. Vgl. Schirach nach Schmitt 2016.

³⁶⁶ Da die Beschreibung der Inszenierung die Thematisierung der Überlagerung der Institutionen und den kritischen Moment des *not doing opinion* zum Ziel hat, wird ausgeklammert, dass in der Dramaturgie der einzelnen Charaktere manipulative Momente zu finden sind. So wird dem „unkonventionellen“ *Verteidiger* von Koch (Max Meyer), welcher sich verspätet, nicht entsprechend gekleidet erscheint und insgesamt einen eher „unprofessionellen“ Eindruck – im Sinne seiner Aufgaben als *Verteidiger* – macht, einer wortgewandten und „vorbereiteten“ *Staatsanwältin* (Bettina Hoppe) gegenübergestellt. Auch der

Der *Vorsitzende* betrat zunächst ohne Robe den Zuschauerraum, mahnte zu einer unvoreingenommenen Betrachtung des Falls und streifte sein Kostüm erst anschließend über. Er verwandelte sich von einer *Privatperson* in einen Repräsentanten des Justizapparates und nahm seine Machtposition innerhalb der Spielsituation als *Spielleiter* ein. Während er das Publikum am Ende des Stückes nochmals vor einer Entscheidung aus Gründen der Sympathie oder Antipathie warnte und zu einer Abwägung von Argumenten aufforderte, wurde seine Machtposition gegenüber dem *Verteidiger*, den anderen Personen vor Gericht und den Zuschauer_Innen erneut deutlich. Die Zuschauer_Innen sahen sich im konsequenzverminderten Theateraum zu einer Entscheidung *gezwungen*.

Sowohl der Anklagetext als auch die Grundlage für ein Urteil waren derart reduziert/vereinfacht worden, dass die Zuschauer_Innen meinten, sich für ein simples „Schuldig“ oder „Nichtschuldig“ entscheiden zu können. Für ihre Entscheidungsfindung waren nur wenige Minuten an Reflexionszeit angesetzt. Das Abschlussplädoyer des *Vorsitzenden* – inklusive einer Begründung für einen Freispruch oder für eine Verurteilung – war vom Urteil der Zuschauer_Innen abhängig.

Ohne auf weitere Details der Spielsituation einzugehen oder einzelne Szenen zu analysieren, sind hinsichtlich des *doing opinion*-Dispositivs die folgenden Feststellungen weiterführend:

1. Die Zuschauer_Innen wurden zu Beginn über ihre spezifische Rolle (ihre partizipative Aufgabe als *Schöffen*) aufgeklärt und dazu aufgefordert, sich von einer affektiven Entscheidungsfindung zu distanzieren.
2. Die Funktion der einzelnen Rollen stand innerhalb der imitierten Gerichtsaal-Situation im Mittelpunkt der Inszenierung.

Angeklagte *Koch* (Nico Holonics) entspricht von seiner Physiognomie her einem Sympathieträger. Die scheinbare „schlichte“ Darstellung des Falls wird daher schon durch kleine dramaturgische Handgriffe beeinflusst. Auf Grund der Subjektivität der Zuschauer_Innen ist eine neutrale Entscheidungsfindung im spezifischen Theaterrahmen ohnehin nicht möglich.

3. Das Ende des Stückes hing von der Entscheidung der Zuschauer_Innen ab, welche sich nicht als Kollektiv beraten und ihr Urteil nicht auf einer qualitativen Ebene finden durften. Vielmehr zählte die Entscheidung der Gruppe allein auf quantitativer Ebene.
4. Die Entscheidungsfindung der einzelnen Zuschauer_Innen war vermutlich eng mit deren medialen Erfahrungen mit terroristischen Anschlägen verknüpft und damit Teil des aktuellen Diskurses der Ent-Sinnung der westlichen Welt. Die Möglichkeit, etwas mitzuentcheiden und nicht ausgeliefert zu sein, vermag sowohl die Popularität des Stückes als auch gleichzeitig die Freisprüche erklären.
5. Der Fall wurde auf die simple Entscheidung „schuldig“ oder „nicht schuldig“ reduziert.
6. Schirach ist als Strafverteidiger und Autor eine bekannte Persönlichkeit des öffentlichen Lebens. Daher ist anzunehmen, dass die Zuschauer_Innen von einer Einbeziehung seines Expertenwissens in die fiktionalen Inhalte ausgingen.³⁶⁷

2.3.3 Das Politische im Theater

Um den politischen Moment innerhalb der beschriebenen Theaterarbeiten herausarbeiten zu können, soll erneut auf Malzachers und Lehmans Betonung der Form im Hinblick auf das politische Theater hingewiesen werden. In einem Interview grenzte sich Malzacher beispielsweise stark von der These ab, dass dem Theater aufgrund seiner Ästhetik per se ein politisches Potenzial inhärent sei, da sonst „irgendwann nichts mehr politisch sei.“³⁶⁸ Vielmehr läge es ihm daran, das Theater als öffentliche Sphäre zu begreifen, in dem Verfah-

³⁶⁷ Schirach selbst hält den Piloten für schuldig, was er in einem O-Ton in der Politsendung „Hart aber Fair“ bestätigte. Interessant ist die Reaktion der Diskutanten: Schirach habe sich keinen Gefallen getan, das Stück derart anzulegen, dass man sich zu einem Freispruch hingezogen fühlen würde. Die Zuschauer_Innen seien dem Autoren also auf den „Leim“ gegangen. Vgl. Hart aber Fair 2016.

³⁶⁸ Malzacher im Interview mit Frense und Brohn 2016, 21.

renswesen der Demokratie ausprobiert/erprobt/erfunden werden könnten. Dabei stützt er seinen Demokratiebegriff auf die Arbeiten von Mouffe, dass die Demokratie eine „Arena des Agonismus“ sei und das Theater eine solche Arena im Kleinen sein könnte.³⁶⁹ Auch ihm fällt eine enge Verbindung zwischen den Problemen der Politik und des Theaters auf, welche sich auf die Frage nach den Formen der Repräsentation zurückführen lassen würden.³⁷⁰

Die Frage nach den Formen der Repräsentation ist eng mit der Selbsterfahrung der Bürger_Innen in der neoliberalen Gesellschaft verknüpft. So begreift sich das konsumtorische Kreativsubjekt als Schöpfer_In seiner eigenen Lebenssituation, distanziert sich von transzendierenden Institutionen wie z. B. der Kirche – oder deren säkularisierten Formen – und verstrickt sich in einen unabgeschlossenen Prozess der Autopoiesis im Angesicht seiner flüssigen Gegenwart. Auch die Repräsentations- und Differenzierungsmodi werden daher sowohl in politischen Institutionen als auch in künstlerischen Arbeiten stets neu ausdifferenziert/(re-)produziert und sind als Teil dieses Prozesses zu begreifen.

Bei Schirachs und Verhoevens Aneignung institutioneller Strukturen ist also von einem Doppelcharakter auszugehen: Nicht nur thematisieren die beiden Arbeiten eine spezielle Form der Repräsentation durch die schablonenhafte Aneignung funktionaler Rollen und reflektieren gegenwärtige politische Diskussionen durch die Darstellung unterschiedlicher Meinungen in agonistischer Art und Weise, sie stellen auch das institutionelle Machtgefälle durch die Vor-/Verstellung der rituellen/gesetzlichen Abläufe der imitierten Institutionen und des Theaters selbst infrage. In diesem Doppelcharakter liegt ein weiteres Paradoxon in Malzachers Sinne: die paradoxe Präsenz des Sichtbaren und des Unsichtbaren.

Die Überlagerung zweier öffentlicher Räume (des Theaters und des Gerichts/der Kirche), ihrer spezifischen Regeln und Systeme bezüglich eines kollektiven und individuellen Verhaltens/Handelns sind ebenfalls relevante Merkmale zur Bestimmung des politischen Moments dieser Theaterarbeiten.

³⁶⁹ Vgl. Malzacher im Interview mit Frense und Brohn 2016, 21.

³⁷⁰ Vgl. Malzacher im Interview mit Frense und Brohn 2016, 21.

Gestützt auf die Erkenntnisse der Soziologin Bettina Heintz und die Thesen Mouffes zur künstlerischen Intervention, soll nun dargelegt werden, wie durch die hyperaffirmative Aneignung des *doing opinion*-Dispositivs ein politischer Moment – definiert durch die Sichtbarmachung von unsichtbaren Machtgefällen – durch das Inaussichtstellen einer (dritten) Option in Konfrontation mit den Praktiken des *doing opinion* in Erscheinung tritt: die *unvorstellbare* Alternative der Nicht-Entscheidung (ermöglicht durch den konsequenzverminderten Raum des Theaters); die Praxis eines not *doing opinion* durch die Transgression von Wahrnehmungsgrenzen.

2.3.4 Das kritische Potenzial der De- und Re-Institutionalisierung

Muss das Verhältnis von Theater und Politik neu definiert werden? Wie ist der politische Moment im Theater zu bestimmen? Diese Fragen sind im Diskurs zum politischen Theater allgegenwärtig.

Wie die Abhandlung zu den Ersatzpolitiken zeigt: Die Grenzen zwischen künstlerischen Arbeiten und politischem Handeln sind in der neoliberalen Gesellschaft annulliert. Die postfordistische Arbeitswelt hat viele der Charakteristika des politischen Handelns übernommen. Laut Mouffe wird jede kritische Geste sogleich durch die Kräfte des Konzernkapitalismus rekuperiert und damit neutralisiert. Eine Unterscheidung zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten sei dabei ebenfalls obsolet, da sich die Öffentlichkeit durch die Macht des Marktes privatisiert habe.³⁷¹ Die künstlerische Autonomie, welche für Adorno noch ein Hoffnungsschimmer im Kampf gegen die Reproduzierbarkeit von Kunst in der Kulturindustrie war, sei ebenfalls hinfällig:

Im Spätkapitalismus, so wird häufig argumentiert, habe die Ästhetik in allen Bereichen triumphiert, und die Folge dieses Triumphes sei die Entstehung einer hedonistischen Kultur, in der die Kunst keine Chance mehr habe, eine wirklich subversive Erfahrung zu vermitteln.³⁷²

³⁷¹ Vgl. Mouffe 2015, 133.

³⁷² Mouffe 2015, 133.

Dieser Auffassung hält Mouffe die folgende Forderung entgegen: die künstlerische Produktion müsse als Teil des Systems durch die Ausprägung einer neuen Subjektivität neue Räume des Widerstands schaffen. Hierfür schlägt sie eine

Erweiterung des Feldes der künstlerischen Intervention, indem Künstler in einer Vielzahl gesellschaftlicher Räume jenseits traditioneller Institutionen daran arbeiten, das Programm des Kapitalismus, der auf die totale gesellschaftliche Mobilisierung hinausläuft, zu unterminieren [vor].³⁷³

Mouffe geht davon aus, dass die Kunst als Chance für die Gesellschaft zu sehen ist, da sie eine Reflexion über die „imaginierten Figuren“ ermögliche. Die Kunst könne somit zum Selbstverständnis einer Gemeinschaft beitragen. Sie findet dafür couragierte Worte: „Wenn wir ihr politisches Potenzial verstehen wollen, sollten wir Formen des künstlerischen Widerstands als agonistische Interventionen im Kontext des gegenhegemonialen Kampfes betrachten.“³⁷⁴

Die Destabilisierung der Hegemonie werde durch künstlerische Praktiken in einer Vielzahl von öffentlichen Räumen und diskursiven Plattformen ermöglicht, welche auf unterschiedliche Weise eben diese öffentlichen Räume infrage stellen sollten und das allgemeine Bedürfnis nach einem Konsens nicht befriedigen dürften. Diese Interventionen würden weniger durch einen „rationalistischen Appell“ als durch eine agonistische Perspektive Dinge sichtbar machen, welche durch den vorherrschenden Konsens verschleiert werden

³⁷³ Mouffe 2015, 135.

³⁷⁴ Mouffe 2015, 136. Die gegenhegemoniale Politik hat, so Mouffe, die Aufgabe, andere Identifikationsformen hervorzubringen, als die die Konsumgesellschaft dem Individuum in Aussicht stellen würde. Sie betont daher die Relevanz einer „agonistischen Produktion neuer Subjektivität“ in der derzeitigen Phase des Kapitalismus. Ihre Definition des Verhältnisses zwischen Kunst und Politik ist aufschlussreich: So beinhaltet das Politische eine ästhetische Dimension und die Kunst eine politische. „Aus Sicht der Hegemonietheorie tragen künstlerische Praktiken zur Konstituierung und Aufrechterhaltung oder zur Infragestellung einer gegebenen symbolischen Ordnung bei, und daher haben sie notwendigerweise eine politische Dimension. Das Politische seinerseits hat Einfluss auf die symbolische Ordnung sozialer Beziehungen, und darin liegt seine ästhetische Dimension.“ Mouffe 2015, 140–141.

würden. Interventionen hätten keine reine Dekonstruktion, sondern Prozesse der De-Identifikation zum Ziel.³⁷⁵

Wie kann also der Umgang/die Aneignung von Institutionen durch künstlerische Arbeiten diese Räume des Widerstands schaffen? Finden sich in den Theaterarbeiten die Überlegungen Mouffes zu den „imaginierten Figuren des kollektiven Selbstverständnisses“ wieder? Kann ein Moment der De-Identifikation festgestellt werden? Wird eine agonistische Perspektive durch den Doppelcharakter des öffentlichen Raums denk- und darstellbar?

In ihrem Aufsatz „Ohne Ansehen der Person? De-Institutionalisierungsprozesse und geschlechtliche Differenz“ diskutiert die Soziologin Bettina Heintz die Mechanismen von Differenzierungs- und Integrationsmodi auf funktioneller Ebene ausgehend vom *soziologischen Neoinstitutionalismus*. Demnach könnten weder Gesellschaften noch Handlungen ohne Rekurs auf die Kultur angemessen begriffen werden. Nach Meinung des Soziologen Matthias Koenig, der sich in seinem Aufsatz „Neo-institutionalistische Weltgesellschaftstheorie und die Perspektiven einer historischen Soziologie der Menschenrechte“ um eine Einordnung dieses Begriffes bemüht, konzentriert sich der *Neo-Institutionalismus* auf die Einbettung frei und rational handelnder Akteur_Innen und nicht auf die Bezeichnung allgemeiner und regelmäßiger Handlungsmuster. Dabei betont Koenig den kulturellen Kern von Institutionen, deren kognitive Modelle und Skripts, welche „die Ontologie der sozialen Welt konstruieren, die Salienz von Handlungsproblemen definieren und damit motivgebend für das Handeln von Akteuren wirken“, ³⁷⁶ wodurch individuelle Akteur_Innen (ihre Identität, ihre Interessen und ihre Handlungsautorität), kollektive Akteur_Innen und Institutionen als kulturell konstituiert gelten könnten. Deren soziale Regeln würden in diesem Zusammenhang nicht als eine kulturelle Vermittlung von Werten und Normen, sondern als Wissenserwerb verstanden werden. Sie wirkten daher nicht auf Grund ihrer „entgegengebrachten normati-

³⁷⁵ Vgl. Mouffe 2015, 140–144.

³⁷⁶ Koenig 2015, 101.

ven Verpflichtung, sondern aufgrund der impliziten Unterstellung, dass alle anderen an sie glauben.“³⁷⁷

Die aktuellen *Neo-Institutionalismus*-Theorien fokussierten sich demnach auf den inkrementellen (die Neuinterpretation oder Kombination institutioneller Strukturen durch legitimierte Akteure) oder den revolutionären (fundamentale Veränderungen durch Krisensituationen) Wandel von Institutionen.³⁷⁸ Unter Berufung auf diese Stoßrichtung beschreibt Heintz die Differenzierungsmodi als Hauptmerkmale einer modernen Gesellschaft. Die Differenz benennt sie als ein zentrales Ordnungsmuster, welches auf drei Ebenen agiere: als Strukturelement von sozialen Gebilden, als Deutungskategorie und als kulturelle Praxis. Die soziale Ordnung werde demnach über Grenzziehungen hergestellt. „Ordnung entsteht, indem Personen, Dinge und Handlungen separiert und auf spezialisierte soziale Räume verwiesen werden (*symbolic boundaries*).“³⁷⁹ Diese Ordnungsmuster könnten allerdings durch gesellschaftliche Entwicklungen sukzessiv an Bedeutung einbüßen. Verliere beispielsweise eine Differenz ihr systematisches Fundament (indem sie durch eine Kontrollinstanz/den Staat nicht mehr aufrechterhalten wird), dann müssten die Differenzierungen aktiv von den Subjekten hervorgebracht werden und verlören an Stabilität. Die Verfassung des Rechtsstaates zeige auf, welcher Selbstbeschreibung und externer Erwartungshaltung seine Gesellschaft folge, wobei diese Haltung jedoch nicht mit der aktiven Praxis innerhalb des Landes zusammenpassen müsse. Ungleichheit werde, so Heintz, erst dann als ungerecht oder problematisch empfunden, wenn sich die Gleichberechtigung als Norm etabliert habe und einen neuen Inklusionsanspruch formuliere. Wird eine Differenzierung somit nicht mehr durch strukturelle Mechanismen rechtlich oder kulturell gestützt, dann spricht Heintz von einer De-Institutionalisierung und bezeichnet die Asymmetrie als illegitim.³⁸⁰ Der Soziologe Ronald Jepperson plädiert für eine Lösung des Begriffs der Institutionen von den habitualisierten Handlungsme-

³⁷⁷ Koenig 2015, 100.

³⁷⁸ Vgl. Koenig 2015, 105.

³⁷⁹ Heintz 1998, 75.

³⁸⁰ Vgl. Heintz 1998, 75.

chanismen und der Lösung der Institutionen von ihren Reproduktionsmechanismen:

Die entscheidende Differenz liegt in der Art der Reproduktionsmechanismen. Hoch institutionalisierte Institutionen werden durch habitualisiertes Handeln reproduziert, die Verhaltenserwartungen sind internalisiert und werden nicht weiter in Frage gestellt. Im Falle einer De-Institutionalisierung kommt es zu einer Verschiebung der Reproduktionsmechanismen von routinehaftem Vollzug („enacting“) zu bewusstem und gezieltem Handeln („acting“). Im Zuge dieser Umstellung wird das eigene Handeln zunehmend begründungspflichtig und die Institution verliert ihren überindividuellen Faktizitätscharakter.³⁸¹

2.3.5 Anwendung – die De-Identifikation der Zuschauer_Innen

Die Vorstellung eines *not doing opinion* ist insofern ein abstraktes Denkkonstrukt und in der Lebenswelt des Subjekts nicht denkbar, da das Urteilen und Meinen für dessen Welt- und Selbstbezüge eine zentrale Rolle spielen. Stets unterscheidet das Subjekt zwischen der Wahrheit oder der Unwahrheit eines Gedankens, nimmt eine Haltung gegenüber einem bestimmten Thema ein, positioniert sich in kontroversen Diskussionen und fällt letztlich seine eigene Entscheidung hinsichtlich der Fragestellungen und Gegenstände.³⁸² Dabei deutet nicht nur die artikulierte Meinung auf ihren Vollzug hin. Die eigene körperliche Präsenz an bestimmten Orten deutet bereits auf die Affirmation oder Negation bestimmter Gedanken/Ansichten/Weltanschauungen hin. Neben dem Prozess der ständigen Meinungsbildung spielen auch die individuellen Affekte und die Affizierung eine zentrale Rolle. Sowohl die Hervorbringung einer Meinung als auch die Folgen dieser Meinung sind eng mit der individuellen affektiven Involviertheit gegenüber dem Diskussionsgegenstand verknüpft.³⁸³ Diese Prozesse der affektiven Meinungsbildung, die einen performativen Charakter haben und durch den Chiasmus zwischen einem identitätsstiftenden Moment und einer

³⁸¹ Heintz 2008, 233–234.

³⁸² Vgl. Hilgers u.a. 2015, 8.

³⁸³ Vgl. Hilgers u.a. 2015, 8.

zwanghaften Subjektkonstitution beschrieben werden, sind durch eine fehlende Distanzierung zum Gegenstand und als ein kontinuierlicher und sprunghafter (nicht dynamischer) Prozess zu definieren. Ist also der Moment eines *not doing opinion* überhaupt vorstellbar?

Heintz geht davon aus, dass Institutionen kulturell konstruiert und motivgebend für das handelnde Subjekt sind. Solange eine Stabilität der sozialen Ordnung durch die institutionelle Gewährleistung von Differenzierungsmodi aufrechterhalten wird, *enacted* das Subjekt diese sozialen Regeln, Werte und Normen, welche durch den kollektiven Glauben an die staatlichen Institutionen aufrechterhalten werden. Erleben diese Verhaltensmuster ihre De-Institutionalisierung durch eine institutionelle Aufhebung oder Brechung, dann muss das Subjekt seine sozialen Regeln selber hervorbringen, überdenken und ihre Einhaltung/Bestätigung/Ausübung in sein aktives Tun übersetzen (*acting*).

Schirachs Theaterstück und Verhoevens Arbeit zeichnen sich durch ihr partizipatives und affektives Spiel mit Momenten von Stabilisierung und De-Stabilisierung, durch Momente der De- und Re-Institutionalisierung von sozialen Regeln/Normen/Werten aus. Dieses gelingt durch die Konfrontation mit gesellschaftlichen Ent-Sinnungsprozessen, welche eine Schieflage erzeugen und zu einem Moment der De-Identifikation führen. Sowohl die Konfrontation der Zuschauer_Innen mit den eigenen Terrorängsten, den geltenden Gesetzen und den Rechtsvorschriften des Strafvollzugsgesetzes bei „Terror“, als auch die Gegenüberstellung der ausbeuterischen Verwertungslogiken der konsumorientierten Gesellschaft und ihrer sozialen Werte bei „Die Kirche: Die Beerdigung“ haben keine Selbstdefinition als Ersatzpolitik zum Ziel und verweigern eine klare Positionierung gegenüber dem *Falschen* und dem *Richtigen*. Die Arbeiten reflektieren vielmehr die sozialen und moralischen Regeln des Miteinanders auf einer ästhetischen Ebene und destabilisieren die bestehenden Regeln. Sie verweigern den Prozess einer Grenzziehung im konsequenzverminderten Theaterraum.

Dieser Vorgang ist als ein Moment der affirmativen Steigerung – einer Hyperaffirmation – zu definieren: als eine Ent-Sinnung der ent-sinnten Gesellschaft.

2.3.5.1 Die Ent-Sinnung in „Die Kirche: Die Beerdigung“

Der räumliche Transfer von Verhoevens „Die Kirche: Die Beerdigung“ von einem *klassischen Theaterraum* in eine Kirche deutet per se auf einen distanzierenden Moment hin. So ist diese Aneignung nicht nur ungewöhnlich und in gewisser Weise spektakulär, sondern auch als ein Moment der Kritik zu beschreiben.

Die kirchliche Institution selbst nimmt in der individualisierten, neo-liberalen, laizistischen, deutschen Gesellschaft eine immer weniger exponierte Stellung ein, da sie an Bedeutungsgewalt und Einfluss eingebüßt hat. Das gegenwärtige Subjekt ist gleichzeitig mit der Entkirchlichung seiner Lebenswelt und dem Verlust von säkularen Ideologien konfrontiert.³⁸⁴ Es ist vielmehr selbst verantwortlich für seine erfolgreiche Lebensgestaltung und auf sich selbst zurückgeworfen.

Die Bedeutung der Kirche als handlungsmotivierende Institution wird bei Verhoeven explizit infrage gestellt.

Der Dramaturg Thomas Oberender beschäftigt sich in seinem Aufsatz „Über die Evolution sozialer Verhältnisse und ihrer Spielformen oder das dritte Element der Kunst“ mit diesem Phänomen. Er betont, dass das Subjekt „jeden Gehorsam über die transzendierenden Institutionen aufgekündigt“ habe und sich in einem ununterbrochenen Prozess der Selbsterfahrung befinde: „Wir selbst sind das *System*. [...] [Das Subjekt] betrachtet sich und muß sich betrachten, um sich in seiner autonomen und idealen Gestalt zu entwerfen.“³⁸⁵

Die Wieder-Aneignung des Kirchenraums zeichnet sich durch das besondere Verhältnis der Zuschauer_Innen zu dieser spezifischen Institution aus: Während ein Teil der Zuschauer_Innen vermutlich ein *Re-enactment* der kirchlichen Rituale im Theaterkontext erlebt, führt ein anderer Teil der Zuschauer_Innen selbige zum ersten Mal aus und bedient sich am Bewegungsrepertoire seiner medialen (kollektiven) Erinnerung.

³⁸⁴ Die abhandengekommenen Strukturen werden beispielsweise vom rechten Populismus wiederbelebt.

³⁸⁵ Oberender 2006, 221f.

Die formalen Abläufe erscheinen als Pastiche, da die stereotypen Rituale nicht deshalb zum Einsatz kommen, um die Kirche und ihr Wesen als Institution in einem historischen Sinne kritisch zu reflektieren. Vielmehr wirkt ihr Einsatz wie eine stereotype Zitation, welche exemplarisch die manipulativen Strukturen von Institutionen *im Allgemeinen* zur Schau stellen sollen. Die soziale Regel/Vereinbarung der Kirche mit ihren Gläubigen, der gemeinsame Glaube an eine transzendente Macht, wird durch die Distanz der Zuschauer_Innen übertragbar auf andere *transzendente* Mächte, wodurch auch ihre generelle Stabilität infrage gestellt wird. Die Zuschauer_Innen erleben durch ihre körperliche Anwesenheit innerhalb des *Gottesdienstes* einen Moment der De-Institutionalisierung gesellschaftlicher Strukturen und Regeln durch die flüchtige Re-Institutionalisierung der Kirche als einem kollektiven Versammlungsort. Die formale Zitation bewirkt damit die Transgression von einer vermeintlichen (ontologisch empfundenen) Festigkeit der sozialen Grenzen, das heißt eine Verflüssigung der Gegenwart, hin zu einer paradoxalen Gegenüberstellung des Sichtbaren (der Ausübung sozialer Regeln) und des Unsichtbaren (dem Glauben als Machtinstanz).

Diese Irritation führt auch zu einer De-Identifikation. Während der gläubige Teil des Publikums einen Moment der Distanzierung durch die Profanisierung der kirchlichen Rituale wahrnimmt, nimmt der ungläubige Teil durch seine Unkenntnis der Rituale per se eine distanzierte Haltung ein. Das Publikum wird durch die Zitation der Kirche irritiert und distanziert sich: zwei Reaktionsschemata, die den Prinzipien des *doing opinion*-Dispositivs generell abhanden gekommen sind.

Um den Moment des *not doing opinion* noch präziser veranschaulichen zu können, soll auch mit dem Begriff des *Reset* (*Wiederherstellung, Neustart, Löschen*) der Gegenwart gearbeitet werden:

Die Überlegungen zu einer *Wiederherstellung* der Gegenwart durch die Performance drückt sich durch die Reproduktion der Differenzierungsmodi aus, welche auf ein *Re-entry* von Differenzierungen verweist. So werden die beerdigten Werte und die Angehörigen als *die Anderen* klassifiziert, während die restliche Trauergemeinschaft

als Gruppe angesprochen wird und durch das gemeinsame Erleben des Gottesdienstes als eine Gemeinschaft in Erscheinung tritt.

Die Vereinfachung der hinter den Aktionen stehenden Inhalte, die Reduktion der komplexen Diskurse und politischen Verhältnisse dienen zunächst als eine (Wieder-)Herstellung dieser Verhältnisse. Allerdings dient eben diese Reduktion hier nicht zur Beruhigung des *ohnmächtigen* Subjekts, sondern als Provokation.

Die Verknüpfung eines imitierten Gottesdienstes mit gegenwärtigen kontrovers diskutierten Themen (multikulturelle Gesellschaft, Auflösung der Privatsphäre etc.) ist nicht nur in Hinblick auf die rein inhaltliche Ausrichtung der Performance zu verstehen. Die Einbeziehung von lebensweltlichen Sujets und real existierenden Personen könnte als eine *Wiederherstellung* eines agonistischen Konflikts im öffentlichen Raum verstanden werden. So wird innerhalb der Performances sowohl das allgemeine Partizipationsbedürfnis und der Ruf nach Lebendigkeitsattraktionen bedient, als auch einem Bedürfnis nach dem Skandal nachgegangen. Gleichzeitig werden die Grenzen des *Was gesagt werden darf* durch das Zitieren von politisch umstrittenen Äußerungen (absurden Werbeslogans) im kollektiven Theaterraum *verschoben* und infrage gestellt. Einerseits öffnet die Aneignung der religiösen Riten einen Moment zur kritischen Reflexion (durch die Distanz), andererseits überzeichnen die oberflächlichen Inhalte, die externen Verweise und die intendierte Aufforderung zu partizipieren tendenziell diesen Moment, der die Unterscheidung von *Gut* und *Böse* annulliert und die eigene Meinung gegenüber diesen Positionen einer agonistischen Konfrontation unterzieht, was einer *Löschung* gegenwärtiger Verhärtungsprozesse gleichkommt.

Der Gestus der Performance lässt auf eine utopische, zukunftsorientierte Ausrichtung schließen, die nur durch die Aufhebung des ent-sinnten Zustandes durch eine weitere Ent-Sinnung, d. h. durch einen *Neustart*, möglich scheint. So dient der Versuch, spontan eine Zweckgemeinschaft innerhalb der affekt-/effektgeladenen Performance zu kreieren, der Hervorbringung eines sozialen Moments, welcher auf eine Revision fester Strukturen zielt und das Potenzial zur Animation eines pluralen Denkens durch den Einsatz von provokanten und subversiven Mitteln birgt.

2.3.5.2 Die Ent-Sinnung in „Terror“

Die Darstellung einer Gerichtssituation im Theater oder im Film ist kein neues Phänomen, denn die Verwandtschaft von Theater und Gericht umfasst viele Aspekte: Dialogizität, Prozesskultur, offenen Räume, Theatralität, Ritualität, Produktion von Rechtsbewusstsein, Setzung einer Zäsur.³⁸⁶

Theater und Recht sind so eng verwandt, dass man sagen kann, jeder Gerichtsprozess ist ein Stück Theater, wie auch jedes Theaterstück ein Gerichtsprozess ist. Nicht nur, weil der Dramatik Streitfragen zugrunde liegen; sondern weil es Recht als eine kollektive Erfahrung konzipiert.³⁸⁷

In Bezug auf den Gegenstand ist das Verhältnis zwischen den Expert_Innen und den Zuschauer_Innen interessant, welches der Philosoph Ludger Schwarte in seinem Werk *Vom Urteilen* als inkorporierte „Unterwerfung unter das expertokratische Ritual“³⁸⁸ bezeichnet. Die Unterwerfung ergäbe sich aus dem Gefühl einer momentanen Gemeinsamkeit zwischen den Prozessbeteiligten während der Urteilsverkündung. Die Beteiligten würden einem unterstellten „Wir“ angehören; zwischen den einzelnen Individuen wäre die Verantwortlichkeit gegenüber dem Urteil allerdings asymmetrisch verteilt.³⁸⁹

Im Falle vom Schirachs „Terror“ kann man bei der Analyse des Vorgangs der De- und Re-Institutionalisierung von den folgenden Thesen ausgehen:

1. Der Fall thematisiert ein affektives Dilemma der Hilflosigkeit, welches aktuell die Lebenswelt des westlichen Subjekts prägt. Wie kann einem affektiven Angstgefühl, ausgelöst durch die Gewalttaten von Extremisten in einer tendenziell gewaltfreien Welt, mit den Mitteln des Rechtsstaates begegnet werden?

³⁸⁶ Vgl. Schwarte 2012, 69f.

³⁸⁷ Schwarte 2012, 69.

³⁸⁸ Schwarte 2012, 82.

³⁸⁹ Vgl. Schwarte 2012, 82.

Das Theaterstück erinnert in diesem Sinne an einen repräsentativen Prozess, welcher symptomatisch auf die Akte repräsentativer und medial reproduzierter Gewalt in der Lebensrealität verweist. Die Zuschauer_Innen werden durch einen bürokratischen/juristischen Akt, an dem sie *direkt* beteiligt sind und nicht nur ersatzweise durch einen Repräsentanten vertreten werden, aus ihrer Hilflosigkeit herausgeführt. Den Zuschauer_Innen wird die *Macht* von Expert_Innen für die richtige Entscheidung zugesprochen und somit das Verhältnis zwischen Expert_Innen und Zuschauer_Innen aufgelöst. Die am Ende des Stückes gefällten Entscheidungen verweisen auf ein Missverhältnis zwischen dem Recht/Gesetz und dem kollektiven Gefühl der Angst. Die Ent-Sinnung der Gesellschaft wird in der kollektiven Entscheidung hervorgebracht/sichtbar, indem das Gericht als Ort des Sozialen/der Gemeinschaft – und nicht als Ort der Repräsentant_Innen des Rechtsstaates – de-institutionalisiert wird.

2. Der Prozess des Schuld- oder Unschuld-Sprechens deutet auf die Fehlbarkeit der Mehrheitsentscheidungen hin. Durch die inszenierte Drucksituation, sofort eine Entscheidung treffen zu sollen, d.h. dem Fehlen einer Diskussionspause, entziehen Schirach beziehungsweise der Regisseur Reese den Zuschauer_Innen einen wichtigen Moment der Interaktion und der Reflexion. Dieses Vorgehen entschleiern die Praktik des *doing opinion*. Die Qualität der Meinung des Einzelnen zählt nur in der Quantität der Gruppenentscheidung. Die Prinzipien der Partizipationsgesellschaft werden kalkuliert abgerufen. „Terror“ bedient die ökonomisierten Regeln des Miteinanders, anstatt den Zuschauer_Innen die Möglichkeit einer Distanzierung einzuräumen und (wie es von den Ersatzpolitiken proklamiert wird) zu einer qualitativen Entscheidung durch eine Abwägung der eigenen Positionen aufzufordern. Der konsequenzverminderte Raum des Theaters wird genutzt, um das *doing opinion* zu (re-)präsentieren und die sozialen Regeln einer kritischen Entscheidungsfindung im Gericht zu re-institutionalisieren. Durch die Sichtbarmachung der ökonomisierten und ästhetisierten Meinungsbildung des gegenwärtigen Subjekts wird

ein Moment der Distanz hervorgebracht: Das Subjekt erkennt sich durch diese *Überrumpelung* als politisches Subjekt, distanzziert sich von der Praktik des *doing opinion* und begibt sich stattdessen in einen unabgeschlossenen Prozess der Meinungsbildung.³⁹⁰ Dem Bedürfnis nach Festigkeit wird ein Spiegel vorgehalten und ein Moment der De-Identifikation vom eigenen Verhalten ermöglicht.

Obige Überlegungen sollen im Folgenden auch durch die Analyse des *Reset* der Gegenwart veranschaulicht werden:

Schirachs Stück ist insofern eine *Wiederherstellung* der Gegenwart, da es die gegenwärtigen Problematiken distanzlos und direkt verhandelt. Vordergründig behandelt „Terror“ die Frage nach *Gut* und *Böse*, welche durch die verhärteten Fronten im Urteil repräsentiert wird. Die Rechtmäßigkeit von *Kochs* Handeln wird der Bösartigkeit des Terrorismus gegenübergestellt. Das Fehlverhalten/Verbrechen des Angeklagten *Koch* wird gegen die angekündigten Taten der (nichtanwesenden) Terroristen abgewogen. Die eigentliche Frage nach Recht und Unrecht gemäß den anzuwendenden Gesetzen wird bewusst verschleiert und eine Diskussion über die folgenden Fragen ermöglicht: Gelten andere Rechte „für uns“ als für „die Anderen“? Trägt eine Entscheidung über diesen Fall überhaupt zu einem Moment der Be-sinnung bei?

Die In- und Exklusionslogiken der Zuschauer_Innen (der Gemeinschaft) in Zeiten der Krise deuten auf die Gedächtnislosigkeit der Gesellschaft, ihre Bestätigung (der Aufforderung zum *doing opinion*) auf eine Aufhebung der Tiefenstrukturen und ihre unüberlegte Zustimmung auf eine *Löschung* bestehender Regeln in der Gesellschaft hin. Die Sichtbarmachung dieser Auflösungstendenzen führen zu einer weiteren Ent-Sinnung der ent-sinnten Gesellschaft. Diesen Ent-Sinnungsprozessen ist damit die Möglichkeit zu einer kritischen

³⁹⁰ Beispielgebend ist die eigene Erfahrung der Autorin einer angeregten Diskussion im Anschluss an den Theaterabend. Das starke Bedürfnis nach einem Austausch beschreibt auch Wihstutz in seinem Vortrag. Vgl. Wihstutz 2016. Zusätzlich zeigt sich dieses Bedürfnis durch die mediale Aufmerksamkeit und die kontroverse Diskussion des Falls in den deutschen Feuilletons.

Reflexion inhärent, was einen *Neustart* in der krisenhaften Situation verlangt.

Ein grundlegendes Element des Stückes – und damit auch der Gegenwart – ist also die Affizierung der Zuschauer_Innen und die Reduktion von Inhalten/Sachlagen und Themen. Im Fall von „Terror“ geht es deshalb weniger um eine kritische Verhandlung von Ideologien oder problematischen Entwicklungen als vielmehr darum, die Polarisierung der Gesellschaft und die Konditionierung des Subjekts zu bloßen „Ja“ und „Nein“-Entscheidungen sichtbar zu machen.

2.3.6 Konklusion – die Ent-Sinnung der ent-sinnten Gesellschaft

Festzuhalten ist: Der ent-sinnten Gesellschaft wird in „Terror“ und „Die Kirche: Die Beerdigung“ mit Strategien der Ent-Sinnung begegnet. Es werden sowohl die gegenwärtigen Oberflächenstrukturen, die konsumorientierte Haltung des Subjekts als auch die Sehnsucht nach einem Moment der Festigkeit thematisiert. Durch die Entschleierung der Prozesse des *doing opinion* wird so ein wesentliches Merkmal des *doing opinion* unterbunden: die Reproduktion seines sprunghaften und zwanghaften Charakters wird durch seine Zurschaustellung/Bestätigung infrage gestellt. Durch die Problematisierung von gegenwärtigen Missständen, affektiven Haltungen und problematischen Positionierungen im konsequenzverminderten Raum des Theaters durch die Vor- und Verstellung von kulturell konnotierten Räumen bestimmter Institutionen ergibt sich ein Moment der Öffnung. Diese (ent-sinnte) Öffnung ist als ein politischer Moment zu beschreiben.

Im Gegensatz zu den Ersatzpolitiken, welche auf eine Aufhebung der Grenzen zwischen den öffentlichen Räumen der Politik und dem Politischen hindeuten und denen ein affirmativer Gestus und eine affirmative Ästhetik inhärent sind, welche tendenziell die Postfaktizität und das *doing opinion* bestätigen und reproduzieren, zeichnen sich die beiden Beispiele durch einen Moment der Hyperaffirmation

aus, da sie die Tendenzen des sogenannten postfaktischen Zeitalters nicht direkt kritisieren/negieren, sondern selbige ad absurdum geführt werden.

Die Zuschauer_Innen werden in diesem Prozess mit den Grenzen des *doing opinion*-Dispositivs konfrontiert, wodurch die Grenzen der eigenen Denksysteme und die der gemeinschaftlichen In- und Exklusionslogiken sichtbar werden und ihre Transgression als Option möglich scheint. Der Hang zur Oberflächlichkeit durch die Reduktion der globalisierten Komplexität wird (nur) scheinbar befriedigt. In der direkten Aufforderung, der Aktivierung des *doing opinion* und der Ver-/Vorstellung der Institutionen innerhalb der konsequenverminderten Theatersituation wird mit dem Phänomen einer *ad hoc* Entscheidung gebrochen, wodurch ein neuer Moment der Meinungsbildung im Sinne Menkes in Erscheinung tritt: ein unabgeschlossener Prozess der Reflexion, ein Moment der Verflüssigung innerhalb der (scheinbar gefestigten) Zuschauergemeinschaft, die Gleichzeitigkeit des Vollzugs der Meinungsbildung und deren Infragestellung.

Damit ist gerade das Erleben der *Wirklichkeit* in der Fiktion hyperaffirmativ. Das affirmierte System des *doing opinion* wird nicht einfach nur bejaht, sondern durch seine Zuspitzung hyperaffirmiert. Die Kritik erfolgt durch die radikalisierte und performative Zuspitzung des *doing opinion* und wird durch die eigene affektive Partizipation der Zuschauer_Innen materialisiert. Das Publikum erfährt ein Missverhältnis zwischen dem moralischen Anspruch gegenüber dem Anderen und der negativen Anfeindung oder Ausbeutung des Anderen in der kapitalistischen Gesellschaft durch den kraftvollen Motor der Angst.

Diese Hyperaffirmationen zeichnen sich also durch die ästhetische Hervorbringung des Konkreten aus: Die Problematiken werden in einem theatralen Moment offengelegt, welcher auf eine konkrete Kritik an der Wirklichkeit abzielt. Die Praktiken des *doing opinion* werden affirmiert und damit die Tendenzen des Postfaktischen negiert.³⁹¹

³⁹¹ Anschaulich beschreibt Franck die Hyperaffirmation am Beispiel der AfD: Die großen Erzählungen der Moderne (Freiheit, Solidarität etc.) werden scheinbar affirmiert und durch ihre Instrumentalisierung für eine rechtspopulistische Politik negiert. Vgl. Franck 2016, 20f.

Nicht die durch Thalheimer, Stegemann und Lehmann geforderte radikale Abstraktion findet hier ihren Ausdruck, sondern eine radikale Konkretion der paradoxalen Gegenwart, welche die Entfaltung einer neuen Meinungsbildungspraxis ermöglichen könnte.

Anders gesagt: Verhoevens aufgeklärtes Publikum weiß, dass der Gebrauch von Plastiktüten *Mutter Natur* schadet. Es kauft sie aber trotzdem weiterhin im Supermarkt. Es weiß, dass der *Syrer* aus dem Flüchtlingsheim ein Schutzsuchender ist und dass eine funktionierende, multikulturelle, demokratische Gesellschaft Pflichten gegenüber Vertriebenen hat, und trotzdem ist der Fremde in der eignen Nachbarschaft/im eigenen Land nicht erwünscht. Theorie und Praxis im Zusammenhang mit Themen wie Massentierhaltung, Grenzsicherung, Ausbeutung der „Dritten Welt“ sind Beispiele für in der westlichen Welt gelebte Paradoxien. Der Mensch ist gezwungen, sich in seinem Handeln ständig mit dem Gegensatz zwischen einem moralischen Ideal und der sozialen Wirklichkeit zu entscheiden.

Diese Paradoxien der Gegenwart hat Verhoeven versucht, in seinen Performances offenzulegen. Als Teil des Publikums in „Die Kirche: Die Beerdigung“ können die Zuschauer_Innen über Anspruch und Wirklichkeit nachdenken. Dabei erscheinen die künstlerischen Strategien so provokant und offensichtlich, weil die Zuschauer_Innen diese Paradoxien bereits internalisiert haben.

Schirachs Publikum wiederum unterscheidet nicht zwischen dem rechtlich *Falschen* und dem affektiv *Richtigen*. Es wird mit dem eigenen Gefühl der Angst gegenüber einem diffusen Feind konfrontiert und erhebt die paradoxe Forderung nach einer absolut sicheren Welt unter der (widersprüchlichen) Bedingung seiner absoluten individuellen Freiheit. Die Mehrheit der Zuschauer_Innen macht sich nicht klar, dass sie mit ihrer Entscheidung für einen Freispruch *Kochs* ein Bedürfnis auf mehr Sicherheit bestätigen, damit aber die Grundpfeiler der Demokratie demontieren. Ihre Entscheidung widerspiegelt das allgemeine Lebensgefühl von großen Teilen des Publikums, was sich im komplexen Verhältnis zwischen *gefühlter* Sicherheit und *tatsächlicher* Gefahr ausdrückt.³⁹²

³⁹² Siehe hierzu Münklers Beschreibung des Verhältnisses zwischen den Welten der Sicherheit (der westlichen Welt, innerhalb derer die Erfahrung von Gewalt

Die Problematik der ent-sinnten Gesellschaft wird also mit einem weiteren Moment der Ent-Sinnung begegnet, indem die Praktik des *doing opinion* vor-geführt und damit neutralisiert wird. Das *Undenkbare* erscheint geradezu sichtbar/greifbar vor den Augen der Zuschauer_Innen: die Option, sich einer klaren Entscheidung zwischen *Gut* und *Böse*, zwischen *Ja* und *Nein* zu entziehen, um innerhalb des Theaterraums durch die Mechanismen der De- und Re-Institutionalisierung mit dem Ziel der De-Identifikation eine neue Praxis zu erproben: den transformierenden Effekt eines *not doing opinion*; dem Entzug der individuellen Meinungsbildung durch eine bewusste Abwägung und die kritische Reflexion, um einen be-sinnten Zustands zu erreichen.

Abschließend sollen zur Verdeutlichung die Praktiken des *doing opinion* und des *not doing opinion* des Gegenwartstheaters voneinander abgegrenzt und in Beziehung zum konsumtorischen Kreativsubjekt und dessen Urteilstendenzen gesetzt werden:

1. Das *doing opinion*-Dispositiv spiegelt sich im Ausdruck der Ersatzpolitiken, die auf eine Transgression der Grenzen zwischen einem ästhetischen und politischen beziehungsweise moralischen Anspruch der Theatermacher_Innen hindeuten. Sie *reagieren* auf gegenwärtige Entwicklungen mit dem Gedanken, dass es wieder um *etwas* gehe.
2. Sowohl die jeweiligen Protestaktionen als auch die Theaterarbeiten, die sich diesem *Gestus des Reagierens* verschreiben, sind in ihrer Intention und in ihrer Schwerpunktsetzung nicht voneinander zu trennen. An den deutschsprachigen Theaterhäusern überwiegt – in Reaktion auf *gegenwärtige Krisen* – der Anspruch, einen Raum liberaler und linker Öffentlichkeit zu schaffen. Dieser Wunsch ist als eine hegemoniale Strategie zu beschreiben, da dieser Raum der Öffentlichkeit der aktuellen Regierungspolitik untergeordnet ist und dieser zur Unterstützung dient. Die Differenzierungen der Öffentlichkeiten scheinen damit obsolet zu sein.

überwiegend ausgeschlossen ist) und den ü (der Konfrontation mit Leid und Gewalt). Vgl. Münkler 2006.

3. Dabei verschreiben sich die hegemonialen Strategien des Gegenwartstheaters der Idee – ohne Rücksicht auf die Regeln des Rechtsstaats – als eine Ersatzpolitik Einfluss nehmen zu können, Kollektive zu bündeln und zu einer politischen Positionierung aufzurufen/zu motivieren. Sie reagieren damit auf die (scheinbare) Komplexität der globalisierten und digitalisierten Welt mit der Tendenz der Reduktion. Sie geben also die Tiefenstrukturen der Historie und der Gegenwart auf, um durch eine oberflächliche Darstellung von politischen Zusammenhängen und Missständen eine kalkulierte Reaktion ihres Publikums und ihrer Gegner zu erzielen.
4. Sowohl das gegenwärtige Subjekt als auch das Gegenwartstheater, welches das *doing opinion*-Dispositiv durch hegemoniale Strukturen bedient, verschreiben sich damit dem Konsum als Schlüssel zur Wahrnehmung der Welt: In Reaktion auf die politische Lage, die Reproduktion diffuser Ängste und der medial reproduzierten Krise werden Oberflächen bespielt und souverän mit Bedeutung besetzt. Sowohl das Subjekt als auch das Gegenwartstheater befinden sich hierbei in einem ständigen Kreislauf des *Reagieren-Wollens* und *Reagieren-Müssens*.
5. Darüber hinaus scheinen die Theatermacher_Innen von der ständigen Angst ihrer Exklusion angetrieben zu werden. Sowohl ein gesteigerter Legitimationsanspruch als auch ein Verlust der Reichweite (Warstat) zwingt das Gegenwartstheater Teil des ständigen Verwertungsprozesses zu sein, um sich immer wieder als legitim und relevant behaupten zu können. Ziel ist es, sich vor der eigenen Exklusion als einer *überflüssigen* Instanz zu bewahren.
6. Im Gegensatz zu den hegemonialen Strategien des Gegenwartstheaters zeichnen sich die hyperaffirmativen Strategien der genannten Beispiele, welche sowohl als gegenhegemoniale als auch als paradoxe Varianten zu beschreiben sind, nicht durch einen *Gestus des Reagierens*, sondern durch einen *Gestus der Bestätigung* aus.

7. Durch die *Position der Bestätigung*, welche die paradoxe Haltungen des gegenwärtigen Subjekts sowie die Tendenzen der Reduktion und Emotionalisierung ausstellen, erfahren die Zuschauer_Innen eine Distanzierung von der täglichen Praktik des *doing opinion*.
8. Diese *Position der Bestätigung* ist als eine kritische Strategie zu verstehen, da sie das *doing opinion*-Dispositiv an seine Grenzen treibt: Das Abrufen der lebensweltlichen Praktik im konsequenzverminderten Raum des Theaters wird genutzt, um einen Gegenpol zu setzen und die sozialen Regeln einer kritischen Entscheidungsfindung zu re-institutionalisieren. Durch die Sichtbarmachung einer ökonomisierten und ästhetisierten Meinungsbildung des gegenwärtigen Subjekts wird ein Moment der Distanz hervorgebracht: Das Subjekt erkennt sich durch diese *Überrumpelung* als politisches Subjekt wieder und kann sich der *Position des Reagierens*, welche sich durch die Erfahrung/Aneignung/Hervorbringung der eigenen Lebenswelt und der eigenen Position als eines konsumorientierten Subjekts ergibt, entziehen und eine kritische Haltung beim Vollzug der Urteilsfindung einnehmen.
9. Diese hyperaffirmative Praktik und ihre *Position der Bestätigung*, welche ein *not doing opinion* ermöglichen, sind damit als Unterbrechung gegenwärtiger Strukturen zu sehen und sowohl als plural und agonistisch, aber auch als antikapitalistisch und antirepräsentativ zu beschreiben.
10. In der Gegenstrategie des *not doing opinion* wird die Verschränkung von Urteilen und Handeln kritisch ausgestellt, wodurch eine revidierende Differenzierung möglich wird.

3 Fazit und Ausblick – die Formen der Heilung

Seit dem Auftauchen großer Menschenmengen auf dem Tahir-Platz in den Wintermonaten des Jahres 2010 ist unter Wissenschaftler/Innen und Aktivist/Innen das Interesse an der Form und Wirkung öffentlicher Versammlung wiedererwacht. Das Thema ist alt und zeitgemäß zugleich. Gruppen, die plötzlich in großer Zahl zusammenkommen, können ebenso eine Quelle der Hoffnung wie der Furcht sein, und so begründet es ist, sich vor den Gefahren und Handlungen des Mobs zu fürchten, gibt es auch gute Gründe dafür, in unvorhersehbaren Versammlungen ein politisches Potenzial zu erkennen.³⁹³

Sowohl in der Diskussion über das Phänomen des Populismus als eines überdehnten und expandierten Ausdrucks in Anbetracht einer politischen Interessenspaltung, ausgelöst durch Globalisierungs- und Digitalisierungsprozesse, die zu einem wachsenden Ohnmachtsgefühl gegenüber der Komplexität der Welt und zu einer Zerrüttung der Gesellschaft geführt haben, als auch in der Verhandlung des Selbstverständnisses eines politischen Gegenwartstheaters, steht die Frage nach der Repräsentation im Mittelpunkt.

Wie Butler in ihrer Forschung zum Thema politischer Versammlungen anmerkt, würden die Versuche, Bürger_Innen durch eine politische Agenda, eine kollektive politische Stimme oder durch eine Affizierung zu aktivieren, zunehmend zu einem wiederkehrenden und wichtigen Untersuchungsgegenstand in der Kultur-, Sozial- und Theaterwissenschaft. Dabei seien weniger die Parolen oder inhaltlichen Forderungen der Protestgemeinschaft/-partei Gegenstand des Forschungsinteresses. Vielmehr deutet bereits die körperliche Anwesenheit des Subjekts – als Teil dieser Gemeinschaft – auf einen politischen Moment hin: Die körperliche Anwesenheit konstituiert bereits Bedeutung/Meinung; der Körper wird zur performativen Oberfläche einer politischen Orientierung; der Körper materialisiert die politische Orientierung des Subjekts. Die Ontologie des Körpers ist somit auch immer eine soziale Ontologie. Das Politische in der Gesellschaft ist damit nicht nur eine Frage der Sprache, sondern – frei nach Butler – eine Frage des Körpers. Zur Erfassung derartiger

³⁹³ Butler 2016, 7.

Entwicklungen kann die Theaterwissenschaft den Kultur- und Politikwissenschaften durch ihren seit Jahren geführten Körper-Diskurs wissenschaftliche Angebote machen.

Neben der wachsenden Bedeutsamkeit des Körpers als einer aktiven Aushandlungsfläche politischer Machtverhältnisse und Formierungen geraten auch der Begriff des Volkes und der Begriff der Gemeinschaft immer deutlicher in den Fokus. Die politischen Lager unterscheiden sich deutlich durch ihre Haltung bezüglich ihrer In- und Exklusionslogiken gegenüber Minderheiten, Hilfsbedürftigen und anderer Ausgeschlossenen. Zum einen wird der Begriff des wahren Volkes für seine politische Instrumentalisierung affirmiert, um die Forderung nach einer Inklusion *aller* Menschen zu negieren (rechter Populismus), zum anderen wird der Begriff des wahren Volkes negiert, um die Inklusion aller Menschen zu affirmieren (linkes Establishment).

Die sichtbar gewordene politische Spaltung, deren Motoren Affekte wie Angst und Wut sind, hat nicht zu einer passiven Haltung der Bürger_Innen, sondern zu einer Hochkonjunktur von Partizipationsangeboten geführt.

Das Jahr 2016 habe „es in sich“ gehabt, so der saloppe Kommentar des Moderators des *ARD-Presseclubs* Volker Herres zum Jahresende. Flüchtlingskrise, Terrorängste und der Vormarsch der Populist_Innen hätten zu politischen Krisen in der Welt und in Europa geführt. In der Diskussion um „Flüchtlinge, Ängste, Populisten – Wie hat sich Deutschland 2016 verändert?“ wurde besonders eines deutlich: Im Mittelpunkt der Diskussion stand die Infragestellung der westlichen Werte.

Diese Wertediskussion ist ein Indikator für die gegenwärtigen Destabilisierungsprozesse der repräsentativen Institutionen und Personae der westlichen Welt.

Die zu beobachtende Spaltung innerhalb der europäischen Bevölkerungen, hervorgerufen durch ökonomische Interessenkonflikte und unterschiedliche Vorstellungen von Solidarität und Gemeinschaft, prägen auch die Ent-Sinnung der Europäischen Union. In Reaktion auf diese Prozesse sind inzwischen vermehrt partizipative Angebote

als Ersatzfunktionen, Ersatzregierungen und Ersatzpolitiken in Erscheinung getreten, mit der Zielsetzung, die Lücken zu füllen, welche von den (alten) politischen Institutionen hinterlassen wurden.

In der vorliegenden Arbeit wird dieses Phänomen der politischen Teilhabe als *doing opinion* beschrieben und durch die Annahmen Baumans, Jamesons und Reckwitz' zur Postmoderne untermauert.

Wesentlich für die Herangehensweise ist die Ausgangsthese, dass sich die postmodernen Ansätze weitestgehend sozialisiert, politisiert und ökonomisiert haben. Ästhetische Strategien werden sowohl durch zivile Proteste und durch die Protestparteien politisiert, als auch durch den steigenden Warenfetischismus ökonomisiert. In den Reflexionen zur Postmoderne sollte daher aufgezeigt werden, wie das gegenwärtige Subjekt als *souveränes Zentrum* geübt ist, seine Mitmenschen sowie organische und nicht-organische Akteur_Innen durch den eigenen Konsum wahrzunehmen und die Oberflächenstrukturen der Gegenwart zu gestalten/hervorzubringen und zu (re-)produzieren. Es wurde von der These ausgegangen, dass es sich beim kulturellen Tun in der Gegenwart um eine spezifische Form des souveränen, körperbasierten Konsums handelt, welcher sich auf den (körperlichen) Oberflächen des Subjekts materialisiert. Anstatt also in einer Art dynamischem Prozess die eigene Identität und die eigenen Meinungen (immer wieder) performativ hervorzubringen, zeichnet sich die Praktik des *doing opinion* durch ihren sprunghaften Charakter der Meinungs-Verkörperung aus, innerhalb derer Urteilen und Handeln gleichzeitig vollzogen werden.

Das *doing opinion*, welches unter Einbeziehung der *affective societies* und der aktuellen Diskurse zu gegenwärtigen Körperpraktiken sowie durch die Reflexion über Arendts und Menkes Begriffe des Urteilens als einer ästhetischen Form der Meinungsbildung definiert wurde, zeichnet sich durch einen Chiasmus aus: Das Subjekt kann seine Meinung kundtun/verkörpern und soll es auch; das *doing opinion* ist ein zwanghafter Moment, welcher gleichzeitig identitätsstiftend wirkt.

Das *doing opinion* als ein Dispositiv zu betrachten, ergab sich insofern als zielführend, als dadurch die übergreifenden Machtstrukturen –

ausgehend von den körperbasierten Meinungspraktiken – aufgezeigt haben, wie durch die Reduktion der Komplexität und die Revision bestehender Werte, Ideale und Regeln durch neue politische Protestformen bestehende Machtverhältnisse hinterfragt, zum Teil aufgelöst und durch ein neues Machtgefälle ersetzt werden. Den Bürger_Innen des ent-sinnten Europas werden (flüchtige) Angebote der Festigkeit gemacht, welche sich durch Momente der Affizierung und durch Forderungen nach oder Versprechen auf eine (Schein-)Partizipation auszeichnen. Wesentliche Indikatoren dieser Angebote sind der Versuch der Reduktion der Komplexität von politischen Problemen und die damit einhergehende Reduktion der Komplexität von Forderungen oder Antworten/Lösungen sowie die Unterscheidung zwischen *richtigen* und *falschen* Meinungen/politischen Ansichten. Das *doing opinion*-Dispositiv wurde daher als Schnittmenge zwischen den ästhetischen und sozialen Regimen des Neuen definiert und die ästhetische Funktion als zwecklose Funktion infrage gestellt.

Ob sich die Gegenwartskunst einem Nützlichkeitsparadigma verschreibt und sich dem Ziel widmet, Machtverstrickungen aufzuzeigen und zu thematisieren, um eine neue Selbstdefinition als Ersatzregierung oder Ersatzpolitik im Sinne eines Lückenfüllers einer politischen Partei/Position zu produzieren, ist eine grundlegende Fragestellung der Gegenwartskunst und des Gegenwartstheaters. Gerade im Theater als einem prädestinierten Ursprungsort für einen agonistischen Austausch sehen sich die Kunstschaaffenden zunehmend in der Pflicht, in ihren Reihen politische Relevanz einzufordern und dezidiert politische Positionen zu vertreten. Problematisch ist die Feststellung, dass im Moment der Selbstdefinition auf der Handlungsebene die Form der Agonistik revidiert beziehungsweise nicht gewahrt wird. Auch hier werden flüchtige Angebote der Be-Sinnung in Aussicht gestellt, die sich durch ähnliche Charakteristika auszeichnen, die denen populistischen (rechten) Proteste ähneln. An deutschen Theatern ist also die Tendenz zur Reduktion der Komplexität verbunden mit dem Ziel der Aufklärung und dem Hang zur Affizierung zu identifizieren. Problematisch an diesen Meinungs-Entwicklungen im Gegenwartstheater ist die fehlende Distanz zum Gegenstand und seine *Position des Reagierens*.

Die Unterscheidung zwischen der politischen Öffentlichkeit des Theaters und der des Staates scheint durch diese Tendenzen infrage gestellt zu werden. Symptomatisch für die Veränderungsprozesse im Selbstverständnis der Künstler_Innen ist damit nicht nur die inhaltliche Ausrichtung, welche sich in den Programmen deutscher Theaterhäuser widerspiegelt, sondern auch deren Versuch, eine übergeordnete politische Haltung zu signalisieren, was sich zum Beispiel in Manifesten durch suggestive Fragestellungen mit populistischer Note sowie dem konkreten Aufruf zur Teilnahme an Protestaktionen zum Ausdruck kommt. So veröffentlichte der deutsche Aktionskünstler Phillipp Ruch 2015 ein Manifest mit dem Titel „Wenn nicht wir, wer dann? Ein politisches Manifest.“ Der Schweizer Theaterregisseur Milo Rau befragte 2013 in seinem Werk „Was tun? [Die] Kritik der postmodernen Vernunft.“

Ruchs einleitende Frage: „Was wird den Historikern am Ende des 21. Jahrhundert an uns auffallen?“³⁹⁴ ist paradigmatisch für all die Fragen, welche die Theatermacher_Innen und Künstler_Innen aktuell an sich selber und ihr Publikum richten. Ihre Einflussnahmen deuten auf eine allgemeine Grenzverschiebung hin: Diese ästhetischen Strategien haben Eingang in unterschiedliche Formen des politischen Protests gefunden; diese ästhetische Formen haben die gezielte Animation des Publikums zum öffentlichen Protest zum Ziel. Der Begriff der Ersatzregierung weist auf eine Ergänzung der institutionellen Aufgaben der Theater in der Demokratie hin, welche Hinweise auf die Revision der Grenzziehung zwischen Aktivismus und politischer Kunst geben. Die Frage nach dem Emanzipationsmoment bei Zuschauer_Innen und Akteur_Innen muss neu gestellt werden.

Gemäß Derridas Begriff der Ent-Sinnung sind die Angebote der Theater (der Ersatzregierungen) Maßnahmen zur Herstellung von Festigkeit, welche aber nur eine flüchtige Aufhebung des derzeitigen (krisenhaften) Zustands gewährleisten können. Um aus dem ent-sinnten Zustand heraus zu einem be-sinnten Zustand zu gelangen, muss die weitere Ent-Sinnung im Sinne einer Hyperaffirmation

³⁹⁴ Ruch 2015, 10.

erfolgen. Wie unter Bezugnahme auf Malzacher und Lehmann deutlich wird, ist eine Untersuchung des politischen Moments in aktuellen Inszenierungen weiterführend für die Argumentation. So kann aufgezeigt werden, wie durch die Aneignung und die gleichzeitig distanzierte Darstellung von Institutionen und deren Mechanismen neue agonistische Räume denkbar werden, welche durch Momente der De- und Re-Institutionalisierung (Heintz) eine De-Identifikation (Mouffe) zum Ziel haben und damit bekannte Muster der binären Schuldzuweisungen aufzubrechen vermögen. Beide Theaterkonzepte perforieren den ent-sinnten Zustand ihrer Zuschauer_Innen und transformieren diesen Zustand auf eine andere Ebene. Durch die direkte Konfrontation mit der eigenen paradoxen Lebenswirklichkeit und dem Handlungsdispositiv des *doing opinion* erleben die Zuschauer_Innen einen Bruch der Narrative und der Strukturen ihrer Lebenswirklichkeit sowie die Irritation von bisherigen Kategorisierungen von *richtig* und *falsch*. Die theatrale Konstruktion und ihre *Position der* (hyperaffirmativen) *Bestätigung* führen zu einer Grenzverschiebung: die Gültigkeit der eigenen Weltanschauung der Zuschauer_Innen wird auf den Prüfstand gestellt.

Wesentlich für das Gelingen eines *not doing opinion* ist der Aspekt der Konsequenzverminderung. Durch die Vor- und Verstellung institutioneller Räume in einem konsequenzverminderten Theaterraum wird eine Transgression bisheriger Denkmuster provoziert, die eine distanzierte Haltung zum *doing opinion*-Dispositiv ermöglichen. Durch die Vor-Führung des *doing opinion* soll eben diese neutralisiert werden und daraufhin eine dritte Option in Erscheinung treten. Diese Option ist die Vorstellung von etwas Unvorstellbaren: die Praktik eines *not doing opinion* als Einnahme einer distanzierten Haltung und einer unabgeschlossenen Meinungsbildung im Sinne einer prozessualen Entscheidungsfindung, was auch im Sinne Menkes eine kritische Urteilspraxis bedeutet.

Somit können beide Theaterarbeiten auch als *applied theatre* bezeichnet werden, da sie durch Formen der ästhetischen Intervention und durch die kritische Aneignung von institutionellen Strukturen ökonomisierte Machtstrukturen sichtbar machen, da die Makroebene der Weltpolitik auf die Mikroebene der subjektiven Entscheidungs-

prozesse heruntergebrochen und individuell erfahrbar gemacht wird. Wartstats Reflexionen zum „Theater als Intervention“ ist deshalb weiterführend für eine kritische Theaterwissenschaft, welche sich dem Ziel der Aufdeckung von ästhetisch-politischen Entwicklungen verschreibt. Die Absicht der vorliegenden Arbeit ist es, genau diese neuen Entwicklungen aufzuspüren und sie nach dem Moment der Hyperaffirmation zu befragen.

Für Warstat liegt das Interesse der künstlerischen Intervention darin, eine bestimmte Erfahrung zu ermöglichen, komplexe Prozesse und habitualisierte Konstellationen zu stören und umzuleiten. Interventionen seien daher Praktiken der Unterbrechungen oder – in den Worten Mouffes – gegenhegemoniale Praktiken.³⁹⁵ Auch in Bezug auf den Begriff des *doing opinion* ist der Begriff der Unterbrechung hilfreich. So sind die Praktiken eines *not doing opinion* nicht als Gegen-dispositiv, sondern als eine Gegenstrategie zu beschreiben, welche die Sichtbarmachung eines Bruchs/einer Unterbrechung der gesellschaftlichen Entwicklungen zum Ziel hat.

Warstat betont in seinem Aufsatz, dass die Arbeiten des *applied theatre* „mehr seien“ und nicht auf die bloße Aufführung reduziert werden dürften. Sie ließen keine analytische Trennung zwischen politischen, sozialen und ästhetischen Implikationen zu.³⁹⁶ Eine generelle Auflösung der Grenzen von öffentlichen Räumen, des Politischen und der Politik würde sichtbar, ohne dass eine klare politische Haltung eingenommen werden müsste. Die Folge solcher Entwicklungen wäre eine Hybridisierung künstlerischer Ausdrucksformen. So bemerkt Warstat:

Insofern man Interventionen als relationale und dynamische Bewegungen beschreiben kann, die etwas hervorbringen oder etwas bereits Hervorgebrachtes aktiv unterbrechen – und insofern auch Interventionen nicht auf eine einzelne Aufführung oder ein einzelnes künstlerisches Verfahren reproduzierbar sind, erscheinen sie als geradezu paradigmatisches Beispiel für das, was der noch relativ junge Begriff der generischen Form bedeuten kann.³⁹⁷

³⁹⁵ Vgl. Warstat 2015a, 11.

³⁹⁶ Vgl. Warstat 2015a, 22.

³⁹⁷ Warstat 2015a, 22.

Er fragt damit nach Handlungsvollzügen, nach deren Gestus und nach den spezifischen Tönungen dieser künstlerischen Formen als politische und dynamische Prozesse einer Unterbrechung mit dem Ziel, etwas Neues oder Anderes hervorzubringen, welches bestehende Verhältnisse hinterfragt, (re-)produziert oder auch negiert. In diesem Zusammenhang kann auch das *not doing opinion* als ästhetische und grenzüberschreitende Form reflektiert werden, welche auf „vielphasige“, „mehrdimensionale“, „multimediale“, „dezentrale“ Prozesse verweist.³⁹⁸ Die Formen des *applied theatre* suggerieren eine klare Zielsetzung, die sich von Theaterformen mit einer geschlossenen Narration und einer klaren räumlichen Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum unterscheidet:

Applied theatre kombiniert allerdings häufig theatrale Elemente der Repräsentation, die seine explizite Funktion und Zielsetzung klar herausstellen, mit einem performativen Akt des Einschreitens, der einer Steigerung der Kontingenz des Aufführungsgeschehens gleichkommt, da er augenblicklich einen Verhandlungsraum öffnet.³⁹⁹

Das starke Interesse an den Problematiken der Repräsentation und der Analyse kritischer Formen des Theaters/der Kunst spiegelt sich also auch im Diskurs des *applied theatre* und den genannten Theaterarbeiten wieder. „Terror“ und „Die Kirche. Die Beerdigung“ provozieren bewusst gelenkte Reaktionen der Zuschauer_Innen. Die künstlerischen Interventionen, welche sich der Praktik des *not doing opinion* verschreiben, zielen daher direkt auf die Irritation bestehender Narrative. Im Mittelpunkt stehen damit ihre (bewusst eingesetzten) Strategien der Reduktion und der Affizierung.

Die in der vorliegenden Arbeit vertretenen Ansätze zum *doing opinion*-Dispositiv befinden sich in einem dynamischen Prozess der Veränderung, welcher durch politische und künstlerische Ereignisse und Entwicklungen ständig zur Disposition stehen. Die vorliegenden Thesen sind nicht nur ein rein spekulatives und theoretisches Anliegen. Die Befragung postmoderner Strukturen der Gegenwart, die Problematisierung der Strategie der Meinungsbildung und die

³⁹⁸ Warstat 2015a, 23.

³⁹⁹ Warstat 2015a, 29.

Fruchtbarmachung der künstlerischen Strategie der Hyperaffirmation als Möglichkeit für ein „neues Denken“ (Busta und Magauer) hat eine kritische Bestandsaufnahme der Tendenzen im Gegenwartstheater zum Ziel.

In diesem Sinne bin auch ich geprägt von meiner Sozialisation in einem westeuropäischen Staat. Meine Position bezüglich der behandelten Themen ist selbstverständlich nicht neutral, sondern durch ein Ziel geprägt: die aktuellen Tendenzen des Populismus in der Politik und in der Kunst kritisch zu hinterfragen und zu reflektieren, um den politischen Anspruch einer Entwicklung von gegenhegemonialen Maßnahmen zu formulieren.

Im Zusammenhang mit meinem demokratisch-politischen Anspruch und den Formen des „neuen Denkens“ können „Terror“ / „Die Kirche: Die Beerdigung“ mit dem philosophischen Ansatz des Akzelerationismus verbunden werden. Die Autor_Innen des Bandes *#Akzeleration* setzen sich mit der heutigen Form des Kapitalismus als eines Objekts auseinander, welches in Abstraktionsgraden ausufert. Zur Erfassung der „hyperdynamischen Bewegungen“ schlagen sie ein alternatives politisches Subjekt vor, welches diesen Entwicklungen in Form einer „epistemischen Akzeleration nicht nur nach-, sondern zuvorkommt.“⁴⁰⁰ Ihre Theorie basiert auf der Idee der Beschleunigung, wodurch der Kapitalismus durch sich selbst besiegt werden sollte. Ihr Kerngedanke ist ein Perspektivwechsel: Die Philosoph_Innen und Wissenschaftler_Innen sollen aus einer fernen Zukunft auf die Gegenwart zurückblicken, statt von der Gegenwart auf die Vergangenheit zu schauen.⁴⁰¹ Die philosophische Denkschule um den Literaturwissenschaftler Armen Avanesian widersetzt sich dem Trend der Entschleunigung, den Aktionsformen der Occupy-Bewegung und anderen Formen des Protests. Sie setzt ihnen vielmehr die Idee eines Beschleunigungsmodus entgegen, welcher die Missstände, die durch den Kapitalismus hervorgerufen werden, entkoppeln, um mit den gängigen Formen der Kapitalismuskritik zu brechen. In eine ähnliche Denkrichtung bewegt sich auch die Definition einer hyperaffirmativen Strategie, die dieser Arbeit zugrunde liegt.

⁴⁰⁰ Avanesian 2013, Klappentext.

⁴⁰¹ Vgl. Avanesian im Interview mit Drees 2015.

Die Idee der Beschleunigung und die damit einhergehende Forderung einer Manipulation von Zeit sowie einer Transgression von Wahrnehmungsgrenzen kann deshalb für das aktuelle Denken in der Theaterwissenschaft und für gegenwärtige Theatermacher_Innen interessant sein. Schon immer wurden auf den Bühnen unterschiedliche Mittel (Slow-Motion, Zeitraffer, etc.) eingesetzt, um ein verändertes Zeitgefühl zu kreieren und Zeit als eine ontologische Kategorie infrage zu stellen. Wie sieht eine akzelerationalistische Theaterarbeit aus und inwiefern kann die Theaterwissenschaft von dieser Idee der Beschleunigung zur Aufhebung von kapitalistischen Machtverhältnissen profitieren? Kann die Idee der Beschleunigung zur Diagnose der krisenhaften Ent-Sinnungen der Gegenwart beitragen oder gar deren Lösung sein? Hierfür muss man über eine Gegenüberstellung des *doing opinion*-Dispositivs – welches grundsätzlich durch eine kapitalistische Konsumhaltung geprägt ist – und Avanessians Ansatz zum Akzelerationismus nachdenken. Durch die Analyse weiterer Theaterarbeiten, welche sich einer Aneignung/Ver- und Vorstellung von Institutionen verschreiben und möglicherweise „mehr sind“ als hegemoniale oder gegenhegemoniale Strategien (Mouffe), kann auch der Versuch einer theaterwissenschaftlichen Kapitalismuskritik formuliert werden. An dieser Stelle ist es sicher von Nöten, über die Entwicklungsgeschichte des Begriffs und die Form der gegenwärtigen Krise sowie über ihre (mögliche) „Heilung“ durch Beschleunigungsmodi nachzudenken.⁴⁰²

In diesem Sinne ist es mir daran gelegen, einen Beitrag zur wissenschaftlichen Betrachtung des gegenwärtigen Zustands, der die „Gemeinschaft bewegt“, zu leisten. Mein Fazit zum *Reset* der Gegenwart soll diese Arbeit abschließen:

⁴⁰² In diesem Zusammenhang sei auf die wissenschaftliche Tagung „Krise als Form“ der Universität für Angewandte Kunst Wien verwiesen. Im 1. Panel „Die Form der Diagnose: Krise als historische Realität oder Literarische Trope“ mit den Referent_Innen Helmut Draxler, Kerstin Stakemeier, Peter Osborne und Diedrich Diederichsen zeigte sich, dass der Begriff der Krise – im Gegensatz zum Begriff der Katastrophe – immer auch eine historische Dimension inhärent ist, was die Thesen Jamesons zu Postmoderne und Gegenwart infrage stellen würde. Im nächsten Schritt wäre also eine Reflexion über die Konstruktion und den Zusammenhang zwischen dem kapitalistischen Fortschrittsdenken, dem Diskurs der Krise und ihrer Diagnose zielführend.

Zur Transformation des ent-sinnten Zustands der Gegenwart braucht es die Möglichkeit der *Wiederherstellung* pluraler Formen und liquider Denkmuster. Die aufgezeigten Verhärtungsprozesse müssen durch neue Formen der kritischen Intervention affektiver Strukturen *gelöscht*/aufgelöst/erneuert werden, was – statt durch den Rückbezug auf ein politisches Subjekt – durch einen *Neustart* postmoderner Ideen möglich sein kann. Dieser *Neustart* kann durch die Negierung des behaupteten/andauernden Krisenzustands der westlichen Welt eingeleitet werden. Er kann durch den Versuch gelingen, den Idealen Mouffes Folge zu leisten, indem in der Politik, in der Kunst sowie in der Wirtschaft agonistische statt konsensorientierte oder antagonistische Denkräume geschaffen werden.

4 Literaturverzeichnis

- Anton, Reinhold (1914): *Der Lügenfeldzug unserer Feinde: Die Lügenpresse*. Leipzig: Zehrfeld.
- Arendt, Hannah (1971): „Thinking and Moral Considerations.“ In: *Social Research* 38:3, 417–446.
- Arendt, Hannah (1985): „Postscriptum.“ In: Ronald Beiner (Hg.): *Das Urteilen: Texte zu Kants Politischer Philosophie*. München u.a.: Piper, 13–16.
- Arendt, Hannah (1985): „Über Kants Politische Philosophie.“ In: Ronald Beiner (Hg.): *Das Urteilen: Texte zu Kants Politischer Philosophie*. München u.a.: Piper, 16–117.
- Arendt, Hannah (1996): *Vita activa oder vom tätigen Leben*. München u.a.: Piper.
- Assheuer, Thomas (2016): „Wahrheit ist die Krücke der Verlierer.“ In: *Die Zeit*. 29.09.2016, 48.
- Avanessian, Armen (Hg.) (2013): *#Akzeleration*. Berlin: Merve-Verlag.
- Balme, Christopher (2011): „Distribuierte Ästhetik. Performance, Medien und Öffentlichkeit.“ In: Josef Bairlein (Hg.): *Netzkulturen: Kollektiv, kreativ, performativ*. München: epodium, 41–56.
- Baudrillard, Jean (1981): *Simulacra and simulation*. Ann Arbor Mich.: Univ. of Michigan Press.
- Bauman, Zygmunt (1991): *Intimations of postmodernity*. New York: Routledge.
- Bauman, Zygmunt (1995a): *Ansichten der Postmoderne*. Hamburg/Berlin: Argument-Verlag.
- Bauman, Zygmunt (1995b): *Postmoderne Ethik*. Hamburg: Hamburger Edition.
- Bauman, Zygmunt (1997): *Flaneure, Spieler und Touristen. Essays zu postmodernen Lebensformen*. Hamburg: Hamburger Edition.

- Bauman, Zygmunt (1999a): *Unbehagen in der Postmoderne*. Hamburg: Hamburger Edition.
- Bauman, Zygmunt (1999b): *Culture as Praxis*. London: Sage Publications.
- Bauman, Zygmunt (2000): *Die Krise der Politik. Fluch und Chance einer neuen Öffentlichkeit*. Hamburg: Hamburger Edition.
- Bauman, Zygmunt (2001): *The individualized society*. Cambridge: Polity Press.
- Bauman, Zygmunt (2003): *Flüchtige Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bauman, Zygmunt (2005): *Verworfenes Leben. Die Ausgegrenzten der Moderne*. Hamburg: Hamburger Edition.
- Bebnowski, David (2015): *Die Alternative für Deutschland. Aufstieg und gesellschaftliche Repräsentanz einer rechten populistischen Partei*. Wiesbaden: Springer VS.
- Beck, Ulrich (2015): *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Beiner, Ronald (1985): „Hannah Arendt über das Urteilen.“ In: Ronald Beiner (Hg.): *Das Urteilen: Texte zu Kants Politischer Philosophie*. München u.a.: Piper, 115–198.
- Berger, Andreas (2016): „Wir sind die Anderen!“ In: *Die Deutsche Bühne* 7, 67–69.
- Beyme, Klaus von (2012): „Der Rechtspopulismus in der Postdemokratie. Die Erosion der Parteien, der Aufstieg der ExpertInnen und der Medien, die Organisation des Wutbürgers.“ In: Anton Pelinka (Hg.): *Populismus: Herausforderung oder Gefahr für die Demokratie?*. Wien: new academic press, 33–56.
- Bishop, Claire (2012): *Artificial hells. Participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso.
- Blasius, Rainer (2015): „Unwort des Jahres: Von der Journaille zur Lügenpresse.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 13.01.2015.

- <http://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/unwort-des-jahres-eine-kleine-geschichte-der-luegenpresse-13367848.html>, 07.02.2017.
- Boltanski, Luc/Chiapello, Ève (2003): *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK-Verlag.
- Bourdieu, Pierre (1982): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourriaud, Nicolas (1998): *Relational aesthetics*. Dijon-Quetigny: Les Presses du Réel.
- Bradbury, Malcolm/McFarlane James (1978): *Modernism: A Guide to European Literature 1890 - 1930*. New York u.a.: Penguin Books.
- Brandenburg, Detlef (2016): „Menschenfänger.“ In: *Die Deutsche Bühne* 7, 3.
- Brandenburg, Detlef (2016): „Wir müssen unübersehbar werden! Interview mit Hasko Weber.“ In: *Die Deutsche Bühne* 7, 48–51.
- Breier, Karl-Heinz (1992): *Hannah Arendt zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Brock, Ditmar (2014): *Die radikalisierte Moderne*. Wiesbaden: Springer VS.
- Brohn, Sebastian u.a. (2016): „Zwischen Tahrir-Platz und Stadttheater: Was ist politisches Theater? – Florian Malzacher, Leiter des Impulse Theater Festivals, und Bernd Stegemann, Autor und Dramaturg, im Gespräch mit Matthias Frense und Sebastian Brohn.“ In: *Theater der Zeit* 6, 20–26.
- Brombach, Ilka u.a. (Hg.) (2010): *Ästhetisierung. Der Streit um das Ästhetische in Politik, Religion und Erkenntnis*. Zürich: Diaphanes.
- Brückner, Dominik (2003): *Geschmack. Untersuchungen zu Wortsemantik und Begriff im 18. und 19. Jahrhundert. Gleichzeitig ein Beitrag zur Lexikographie von Begriffswörtern*. Berlin: De Gruyter.
- Bührmann, Andrea D./Schneider, Werner (2008): *Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse*. Bielefeld: [transcript].

- Bundesamt für Migration und Flüchtlinge (2013): *Willkommens- und Anerkennungskultur. Handlungsempfehlungen und Praxisbeispiele. Abschlussbericht Runder Tisch, Aufnahmegesellschaft*. Berlin.
- Busta, Caroline/Magauer, Hanna (2016): „Vorwort.“ In: *Texte zur Kunst* 101, 4–35.
- Butler, Judith (2010): *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Butler, Judith (2016): *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*. Berlin: Suhrkamp.
- Charim, Isolde (2015): „Angst.“ In: *Wiener Zeitung Online*. 30.10.2015. http://www.wienerzeitung.at/meinungen/gastkommentare/783356_Angst.html, 07.02.2017.
- Davis, Oliver (2014): *Jacques Rancière. Eine Einführung; mit einer Ergänzung anlässlich der deutschen Übersetzung: die neueren Schriften (bis 2013)*. Wien u.a.: Turia + Kant.
- Debord, Guy (1996): *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin: Ed. Ti-amat.
- Derrida, Jacques (1986): „Das Subjektil ent-sinnen.“ In: Paule Thévenin (Hg.): *Antonin Artaud: Zeichnungen und Portraits*. München: Schirmer/Mosel, 49–110.
- Diederichsen, Diedrich (2008): *Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Diesselhorst, Sophie (2016): „Blog – Empathie-Schulung, konkrete Hilfe oder Flagge zeigen: Wie die Theater sich in der Flüchtlingsdebatte positionieren.“ In: *nachkritik.de*. 27.12.2016. http://www.nachkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11429:empathie-schulung-konkrete-hilfe-oder-nur-flagge-zeigen-wie-die-theater-sich-in-der-fluechtlingsdebatte-positionieren&catid=315:blog-gemeinundnuetzlich-aktuell&Itemid=100078, 27.12.2016.
- Draxler, Helmut (2007): *Gefährliche Substanzen. Zum Verhältnis von Kritik und Kunst*. Berlin: b-books.

- Dres, Jan (2015): „Das akzelerationistische Manifest: Jette Gindner, Armen Avanessian und Georg Diez im Gespräch mit Jan Drees.“ In: *deutschlandfunk*. 26.04.2015. http://www.deutschlandfunk.de/philosophie-das-akzelerationistische-manifest.1184.de.html?dram:article_id=314626, 07.02.2017.
- Eich, Martin (2015): „Michael Thalheimer über Anbiederung, Posen und Gegenwartsdramatik.“ In: *Wiesbadener Kurier*. 28.11.2015. http://www.wiesbadener-kurier.de/lokales/kultur/theater/michael-thalheimer-ueber-anbiederung-posed-und-gegenwarts-dramatik_16419959.htm, 09.02.2017.
- Emcke, Carolin (2016): *Gegen den Hass*. Frankfurt am Main: S.Fischer.
- Emmerling, Leonhard/Kleesattel, Ines (2016): „Politik der Kunst. Zur Einleitung.“ In: Leonhard Emmerling/Ines Kleesattel (Hg.): *Politik der Kunst: Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken*. Bielefeld: [transcript], 11–20.
- Engelmann, Peter (Hg.) (1990): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam.
- Ertem, Gurur (2016): „entfesselte körper.“ In: *tanz. Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance*, 2016 Jahrbuch.
- Fähnders, Walter (1998): *Avantgarde und Moderne. 1890 – 1933*. Stuttgart u.a.: J.B.Metzler.
- Fischer, Jens (2016): „Drei Mal auf Holz klopfen.“ In: *Die Deutsche Bühne* 7, 52–55.
- Fischer-Lichte, Erika (2010): „Einleitung.“ In: Erika Fischer-Lichte u.a. (Hg.): *Ausweitung der Kunstzone: Interart Studies – neue Perspektiven der Kunstwissenschaften*. Bielefeld: [transcript], 7–32.
- Foucault, Michel (1978): *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve-Verlag.
- Franck, Patrick (2016): „Negation, Affirmation, Hyperaffirmation: Zum Stand aktueller Kritik.“ In: *Neue Zeitschrift für Musik* 5, 16–22.

- Frank, Patrick (2015a): „Was ist Kritik? – Teil 1: Was ist Kritik? Zur Reaktualisierung eines modernen Anliegens.“ In: *Positionen* 101, 4–8.
- Frank, Patrick (2015b): „Was ist Kritik?: Teil II: Macht, Wahrheit und Populismus.“ In: *Positionen* 102, 5–9.
- Fritsch, Anne (2016): „Münchner Shitstorm.“ In: *Die Deutsche Bühne* 7, 62–63.
- Gadamer, Hans-Georg (1960): *Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Wahrheit und Methode*. Tübingen: Mohr Siebeck Verlag.
- Geisenhanslücke, Achim (2006): „Schreie und Flüstern: René Pollesch und das politische Theater in der Postmoderne.“ In: Ingrid Gilcher-Holtey u.a. (Hg.): *Politisches Theater nach 1968: Regie, Dramatik und Organisation*. Frankfurt am Main u.a.: Campus Verlag, 254–268.
- Gerstmeier, Joachim/Müller-Schöll, Nikolaus (2006): „Politik der Vorstellung.“ In: Joachim Gerstmeier/Nikolaus Müller-Schöll (Hg.): *Politik der Vorstellung: Theater und Theorie*. Berlin: Theater der Zeit, 7–11.
- Gilcher-Holtey, Ingrid (2006): „Einleitung.“ In: Ingrid Gilcher-Holtey u.a. (Hg.): *Politisches Theater nach 1968: Regie, Dramatik und Organisation*. Frankfurt am Main u.a.: Campus Verlag, 7–18.
- Glauner, Max (2016): „Partizipation als künstlerische Strategie, deren Modi Interaktion, Kooperation und Kollaboration und die Erfahrung eines "Mittendrin-und-draußen".“ In: *Kunstforum International* 240, 30–56.
- Graw, Isabelle (2009): „Le goût, c’est moi.“ In: *Texte zur Kunst* 19, 55–67.
- Hauschild, Thomas (2016): „Alte Fehler, neues Spiel.“ In: *Die Welt*. 17.11.2016. https://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article159551061/Alte-Fehler-neues-Spiel.html, 07.02.2017.

- Heintz, Bettina (1998): „Geschlecht und Kontext: De-Institutionalisierungsprozesse und geschlechtliche Differenz.“ In: *Zeitschrift für Soziologie* 27, 75–93.
- Heintz, Bettina (2008): „Ohne Ansehen der Person?: De-Institutionalisierungsprozesse und geschlechtliche Differenz.“ In: Sylvia Marlene Wilz (Hg.): *Geschlechter-differenzen – Geschlechterdifferenzierungen: ein Überblick über gesellschaftliche Entwicklungen und theoretische Positionen*. Wiesbaden: VS Verlag, 231–252.
- Herding, Klaus/Stumpfhaus, Bernhard (Hg.) (2004): *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*. Berlin u.a.: de Gruyter.
- Herrmann, Steffen (2003): „Performing the Gap.“ In: *arranca!* 28, 22–26.
- Hilgers, Thomas (2015): „Einleitung.“ In: Thomas Hilgers (Hg.): *Affekt und Urteil*. Paderborn: Fink, 7–12.
- Hirschauer, Stefan (2014): „Un/doing Differences. Die Kontingenz sozialer Zugehörigkeiten.“ In: *Zeitschrift für Soziologie* 43, 170–191.
- Holmes, Seth M./Castaneda, Heide (2016): „Representing the “European refugee crisis” in Germany and beyond: Deservingness and difference, life and death.“ In: *American Ethnologist* 43, 1–13.
- Hölscher, Stefan/Siegmund, Gerald (2013): *Dance, politics & co-immunity*. Zürich: Diaphanes.
- Hörning, Karl H./Reuter, Julia (2004): „Doing culture: Kultur als Praxis.“ In: Karl H. Hörning (Hg.): *Doing culture: Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*. Bielefeld: [transcript], 9–18.
- Imbusch, Peter (2014): „Schattenseiten der Moderne: Zygmunt Baumans Perspektive auf den Stalinismus.“ In: Matthias Junge/Thomas Kron (Hg.): *Zygmunt Bauman: Soziologie zwischen Postmoderne, Ethik und Gegenwartsdiagnose*. Wiesbaden: Springer VS, 119–153.

- Jacobsen, Lenz (2016): „Das Zeitalter der Fakten ist vorbei.“ In: *Zeit Online*. 02.07.2016. <https://www.google.at/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&respv=2&ie=UTF-8#q=das%20zeitalter%20der%20fakten%20ist%20vorbei>, 17.10.2016.
- Jacobsen, Lenz (2016b): „Das Trump-Puzzle.“ In: *Die Zeit Online*. 03.11.2016. <http://www.zeit.de/politik/ausland/2016-10/donald-trump-puzzle-phaenomen-us-wahl-populismus>, 02.01.2017.
- Jameson, Fredric (1984): „The Politics of Theory. Ideological Positions in the Postmodernism Debate.“ In: *New German Critique* 33, 53–65.
- Jameson, Fredric (1986): „Postmoderne – Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus.“ In: Andreas Huyssen (Hg.): *Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 45–102.
- Jameson, Fredric (1991): *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. Durham, NC: Duke Univ. Press.
- Jameson, Fredric (2000): *The cultural turn. Selected Writings on the Postmodern 1983 - 1998*. London u.a.: Verso.
- Jameson, Fredric (2001): „Das Ende der Zeitlichkeit.“ In: Johannes Angermüller (Hg.): *Diskursanalyse: Theorien, Methoden, Anwendungen*. Hamburg: Argument-Verlag, 223–246.
- Jameson, Fredric (2008): „Postmoderne und Konsumgesellschaft.“ In: Dorothee Kimmich (Hg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam, 128–146.
- Jameson, Fredric (2015): „Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus (1984).“ In: Andreas Reckwitz (Hg.): *Ästhetik und Gesellschaft: Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*. Berlin: Suhrkamp, 335–353.
- Jencks, Charles (1987): *Die Postmoderne. Der neue Klassizismus in Kunst und Architektur*. Stuttgart: Klett-Cotta.

- Kant, Immanuel/Büttner, Andrea (2014): *Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft*. Hamburg: Meiner.
- Kastner, Jens (2012): *Der Streit um den ästhetischen Blick. Kunst und Politik zwischen Pierre Bourdieu und Jacques Rancière*. Wien: Turia + Kant.
- Kastner, Jens (2015): *Zygmunt Bauman. Globalisierung, Politik und flüchtige Kritik*. Wien/Berlin: Turia + Kant.
- Kerlin, Alexander: „Bitte Abstand halten! Von der Notwendigkeit, Kritik zu üben.“ In: Schauspiel Dortmund und Heinrich-Böll Stiftung (Hg.): *Theater trifft Aktion: Ein Update zum Verhältnis von Darstellender Kunst und Aktivismus*, 18–21.
- Keyes, Ralph (2004): *The Post-Truth Era. Dishonesty and Deception in contemporary Life*. New York: St. Martin's Press.
- Klinger, Cornelia (2003): „Moderne.“ In: Karlheinz Barck (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Weimar: J.B.Metzler (Band 4), 121–130.
- Koenig, Matthias (2015): „Neo-institutionalistische Weltgesellschaftstheorie und die Perspektiven einer historischen Soziologie der Menschenrechte.“ In: Bettina Heintz/Bettina Leisering (Hg.): *Menschenrechte in der Weltgesellschaft: Deutungswandel und Wirkungsweise eines globalen Leitwerts*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 98–129.
- Kotte, Andreas (2005): *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln u.a.: Böhlau Verlag.
- Kümmel, Peter (2015): „Ferdinand von Schirach: 255 gegen 207.“ In: *Die Zeit*. 10.10.2015. <http://www.zeit.de/2015/41/ferdinand-von-schirach-terror-deutsches-theater>, 10.02.2017.
- Oppel, Max (2016): „Angela Merkels neues Modewort - Was bitte bedeutet 'postfaktisch'? “ In: *deutschlandradiokultur*. 23.09.2016. http://www.deutschlandradiokultur.de/angela-merkels-neues-modewort-was-bitte-bedeutet.2156.de.html?dram:article_id=366689, 07.02.2017.

- Langhoff, Shermin (2016): „Kulturpolitik kann Räume schaffen – ein Gespräch.“ In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 66, 3–9.
- Latour, Bruno (1995): *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Lehmann, Hans-Thies (2005): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Lehmann, Hans-Thies (2012): *Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*. Berlin: Theater der Zeit.
- Lehmann, Hans-Thies (2016): „Selbstzündung: Warum Brecht, richtig gelesen, ein wichtiger Komplize für das Theater der Zukunft ist.“ In: *Theater der Zeit* 6, 26–28.
- Leick, Romain (2016): „Nationalismus ist ein Ersatz. Im Interview mit Zygmunt Bauman.“ In: *Der Spiegel*. 03.09.2016, 122.
- Liebsch, Burkhard (2016): „Perspektiven, Pluralität, geteilte Welt – Ästhetik, Politik und menschliche Sensibilisierbarkeit in der Philosophie Jacques Rancières.“ In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 61:1, 11–38.
- Lösch, Volker (2016): „Angstfrei gegen die Angst.“ In: *Die Deutsche Bühne* 7, 58–59.
- Lütke, Rudolf/ Fontius, Martin (2003): „Geschmack.“ In: Karlheinz Barck (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Weimar: J.B.Metzler (Band 2), 792–819.
- Malzacher, Florian (2015): „Introduction.“ In: Florian Malzacher (Hg.): *Truth is concrete: A handbook for artistic strategies in real politics*. Berlin: Sternberg Press, 5–7.
- Malzacher, Florian (2015b): „Introduction.“ In: Florian Malzacher (Hg.): *Not just a mirror: Looking for the political theatre today*. Berlin: Alexander Verlag, 11–15.
- Malzacher, Florian (2016): *Mehr als ein Spiegel. Theater als politisches Medium*. (Haut der Kritik). Wien.

- Mandel, Ernest (1973): *Der Spätkapitalismus. Versuch einer marxistischen Erklärung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Marschall, Brigitte (2010): *Politisches Theater nach 1950*. Wien u.a.: Böhlau Verlag.
- Mbembe, Achille (2016): *Kritik der schwarzen Vernunft*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Menke, Christoph (2005): *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Menke, Christoph (2013): *Die Kraft der Kunst*. Berlin: Suhrkamp.
- Miessen, Markus (2012): *Albtraum Partizipation*. Berlin: Merve-Verlag.
- Mouffe, Chantal (2007): *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mouffe, Chantal (2015): *Agonistik. Die Welt politisch denken*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Mouffe, Chantal (2016): „The populist moment.“ In: *opendemocracy*. 21.11.2016. <https://www.opendemocracy.net/democraciaabierta/chantal-mouffe/populist-moment>, 09.02.2017.
- Müller, Jan-Werner (2016): *Was ist Populismus? Ein Essay*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Müller, Markus (2016): „Wir sind naziphob.“ In: *Die Deutsche Bühne* 7, 64–66.
- Müller-Schöll, Nikolaus (Hg.) (2012): *Performing politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert*. Berlin: Theater der Zeit.
- Münkler, Herfried (2006): *Der Wandel des Krieges. Von der Symmetrie zur Asymmetrie*. Weilerswist: Velbrück Wiss.
- Münkler, Herfried (2010): „Strategien der Sicherung: Welten der Sicherheit und Kulturen des Risikos.“ In: Herfried Münkler u.a. (Hg.): *Sicherheit und Risiko: Über den Umgang mit Gefahr im 21. Jahrhundert*. Bielefeld: [transcript], 11–34.
- Nancy, Jean-Luc (1990): *La communauté désœuvrée*. Paris: Bourgois.

- Noelle-Neumann, Elisabeth (2001): *Die Schweigespirale. Öffentliche Meinung – unsere soziale Haut*. München: Langen Müller.
- Nordmann, Ingeborg (1994): *Hannah Arendt*. Frankfurt am Main: Campus-Verlag.
- Oberender, Thomas (2006): „Über die Evolution sozialer Verhältnisse und ihrer Spielformen oder das dritte Element der Kunst.“ In: Joachim Gerstmeier/Nikolaus Müller-Schöll (Hg.): *Politik der Vorstellung: Theater und Theorie*. Berlin: Theater der Zeit, 214–229.
- Odenthal, Johannes (2016): „Vorwort.“ In: Leonhard Emmerling/Ines Kleesattel (Hg.): *Politik der Kunst: Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken*. Bielefeld: [transcript], 7–10.
- Pelinka, Anton (Hg.) (2016): *Populismus. Friedensforschung Konfliktforschung Demokratieforschung Ein Handbuch*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag.
- Petry, Frauke (2016): „Die Political Correctness ist am Ende.“ In: *Junge Freiheit. Wochenzeitung für Debatte*. 09.11.2016. <https://jungefreiheit.de/debatte/kommentar/2016/die-political-correctness-ist-am-ende/>, 08.02.2017.
- Prantl, Heribert: „Terror als Populisten-Porno.“ In: *Süddeutsche Zeitung*. 18.10.2016. <http://www.sueddeutsche.de/medien/ard-themenabend-terror-als-populisten-porno-1.3211228>, 20.10.2016.
- Prosinger, Wolfgang (2015): „Pegida ist nicht das Volk.“ In: *Der Tagesspiegel*. 19.01.2015. <http://www.tagesspiegel.de/politik/vereinnehmung-der-parole-wir-sind-das-volk-pegida-ist-nicht-das-volk/11250492.html>, 07.02.2017.
- Rakow, Christian/Merck, Nikolaus (2016): „#refugeeswelcome – Wie die Theater in der Flüchtlingshilfe aktiv werden.“ In: *nachkritik.de*. 28.01.2016. http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11497:immer-mehr-theater-engagieren-sich-fuer-fluechtlinge&catid=1513:portraet-profil-die-neuen-deutschen&Itemid=85, 24.01.2017.
- Rancière, Jacques (2008): *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Wien: Passagen Verlag.

- Rancière, Jacques (2008): *La spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Éd.
- Rau, Milo (2013): *Was tun? Kritik der postmodernen Vernunft*. Zürich: Kein & Aber.
- Rebentisch, Juliane (2013): *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Reckwitz, Andreas (2006): *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Weilerswist: Velbrück Wiss.
- Reckwitz, Andreas (2008): *Subjekt*. Bielefeld: [transcript].
- Reckwitz, Andreas (2008): *Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie*. Bielefeld: [transcript].
- Reckwitz, Andreas (2014): *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp.
- Reckwitz, Andreas (2016): *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*. Berlin: Suhrkamp.
- Redding, Melanie/Kron, Thomas (2014): „Die Kultur der Gegenwart bei Zygmunt Bauman.“ In: Matthias Junge/Thomas Kron (Hg.): *Zygmunt Bauman: Soziologie zwischen Postmoderne, Ethik und Gegenwartsdiagnose*. Wiesbaden: Springer VS, 379–403.
- Reynolds, Simon (2011): *Retromania. Pop culture's addiction to its own past*. New York: Faber and Faber.
- Riese, Utz (2003): „Postmoderne.“ In: Karlheinz Barck (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Weimar: J.B.Metzler (Band 5), 3–26.
- Riethmüller, Jürgen (2013): „(Wann) Soll politischer Aktivismus als Kunst anerkannt werden? “ In: *p/art/icipate – Kultur aktiv gestalten # 02*. <http://www.p-art-icipate.net/cms/wann-soll-politischer-aktivismus-als-kunst-erkannt-werden/2/>. 12.02.2017.

- Ritzer, Georg/Murphy, James (2014): „Festes in einer Welt des Flusses: Die Beständigkeit der Moderne in einer zunehmend postmodernen Welt.“ In: Matthias Junge/Thomas Kron (Hg.): *Zygmunt Bauman: Soziologie zwischen Postmoderne, Ethik und Gegenwartsdiagnose*. Wiesbaden: Springer VS, 45–69.
- Roberts, Adam (2000): *Fredric Jameson*. New York: Routledge.
- Rommelspacher, Birgit (2014): „Ethik in der Postmoderne – Grenzen einer soziologischen Theorie.“ In: Matthias Junge/Thomas Kron (Hg.): *Zygmunt Bauman: Soziologie zwischen Postmoderne, Ethik und Gegenwartsdiagnose*. Wiesbaden: Springer VS, 327–341.
- Röttger-Rössler, Birgitt/u.a. (2016): „Affective Societies. Homepage.“ <http://www.sfb-affective-societies.de/>, 09.02.2017.
- Ruch, Philipp (2015): *Wenn nicht wir, wer dann? Ein politisches Manifest*. München: Ludwig Verlag.
- Rudolf, Enno (2015): „Populismus.“ In: *Positionen* 102, 2–4.
- Schankweiler, Kerstin (2016): „Selfie-Proteste. Affektzeugenschaften und Bildökonomien in den Social Media.“ In: *Working Paper SFB 1171 Affective Societies* 5. [http://edocs.fu-berlin.de/docs/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDOCSS_derivate_000000007141/Schankweiler_SelfieProteste_workingpaper.pdf;jsessionid=7ED94859917FEF488F6924C4D114E8C3?hosts=](http://edocs.fu-berlin.de/docs/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDOCSS_derivate_000000007141/Schankweiler_SelfieProteste_workingpaper.pdf;jsessionid=7ED94859917FEF488F6924C4D114E8C3?hosts=,), 07.02.2017.
- Schellenberg, Britta (2012): „Strategien gegen den Populismus.“ In: Anton Pelinka (Hg.): *Populismus: Herausforderung oder Gefahr für die Demokratie?* Wien: new academic press, 163–176.
- Schirach, Ferdinand von (2016): *Terror. Ein Theaterstück und eine Rede*. München: btb Verlag.
- Schmitt, Uwe (2016): „„Terror“-Film im TV: Darum urteilen Japaner bei „Terror“ mit „schuldig“.“ In: *Die Welt*. 18.10.2016. <https://www.welt.de/vermishtes/article158853182/Darum-urteilen-Japaner-bei-Terror-mit-schuldig.html>, 10.02.2017.

- Schwarte, Ludger (2012): *Vom Urteilen. Gesetzlosigkeit, Geschmack, Gerechtigkeit*. Berlin: Merve-Verlag.
- Stegemann, Bernd (2014): *Kritik des Theaters*. Berlin: Theater der Zeit.
- Stegemann, Bernd (2017): „Achtung, echte Menschen! Das Theater huldigt dem Authentischen. Dadurch verrät es die Wahrheit – und sich selbst.“ In: *Süddeutsche Zeitung*. 03.01.2017, 9.
- Steinmeier, Frank-Walter (2016): „Eine tödliche Gefahr für unsere Gesellschaft.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 05.11.2016, 10.
- Strittmatter, Kai (2016): „Fürchtet Euch!“ In: *Die Süddeutsche Online*. 18.11.2016. <http://www.sueddeutsche.de/leben/sack-reis-fuerchtet-euch-1.3254095>, 07.02.2017.
- Trump, Donald J.: „Donald J Trump for President. Homepage.“ <https://www.donaldjtrump.com/>, 07.02.2017.
- Verhoeven, Dries: „Die Beerdigung.“ <http://awesomedries.verhoevenuniverse.tumblr.com/>, 07.02.2017.
- Vogelgesang, Arne (2016): „Alle müssen was tun: Der aktivistische Imperativ und sein künstlerischer Konsum.“ In: Schauspiel Dortmund und Heinrich-Böll Stiftung (Hg.): *Theater trifft Aktion: Ein Update zum Verhältnis von Darstellender Kunst und Aktivismus*, 13–17.
- Waniek, Ellen (2008): *Gerettet? Spiegelungen des prekären Sinn-Subjekts im jungen deutschen Regietheater*. Marburg: Tectum-Verlag.
- Warstat, Matthias (2014): „Leipziger Thesen zur Theaterwissenschaft I – Matthias Warstat über die Protestform der direkten Aktion.“ In: *nachkritik.de*. 28.05.2014. http://www.nachkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9588:leipziger-thesen-matthias-warstat-ueber-die-protestform-der-direkten-aktion&catid=101&Itemid=84, 30.12.2016.

- Warstat, Matthias (2015a): „Applied Theatre: Theater der Intervention.“ In: Matthias Warstat u.a. (Hg.): *Theater als Intervention: Politiken ästhetischer Praxis* (Theater der Zeit Recherchen). Berlin: Theater der Zeit, 6–27.
- Warstat, Matthias (2015b): „Aporien.“ In: Matthias Warstat u.a. (Hg.): *Theater als Intervention: Politiken ästhetischer Praxis* (Theater der Zeit Recherchen). Berlin: Theater der Zeit, 158–177.
- Wehrle, Annika (2015): *Passagenräume. Grenzverläufe alltäglicher und performativer Praxis im Theater der Gegenwart*. Bielefeld: [transcript].
- Welsch, Wolfgang (1993): *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Wihstutz, Benjamin (2012): *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*. Zürich: Diaphanes.
- Wihstutz, Benjamin (2016): *Das Urteil des Parterres. Versuch einer Terror-Kritik*. (Theater als Kritik). Frankfurt am Main/Gießen.
- Yeh, Sonja (2013): *Anything goes? Postmoderne Medientheorien im Vergleich. Die großen (Medien-)Erzählungen von McLuhan, Baudrillard, Virilio, Kittler und Flusser*. Bielefeld: [transcript].
- Zima, Peter V. (1997): *Moderne – Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. Tübingen: Francke.

5 Videoverzeichnis

Parteien, Politiker, Positionen. (06.09.2016), Berlin, rbb Fernsehen.

Europa-Special. (01.10.2016), Kulturpalast, Berlin, ZDF.

Flüchtlinge, Ängste, Populisten – Wie hat sich Deutschland 2016 verändert? (11.12.2016), Presseclub, Köln, ARD.

In der Schriftenreihe *Kleine Mainzer Schriften zur Theaterwissenschaft* sind bisher erschienen:

Becker, Kristin:

Chicago.
Ein Mythos in seinen Inszenierungen
(KMT, Band 1)
166 Seiten, 24,90 Euro, 2005
ISBN 978-3-8288-8929-3

Wiegink, Pia:

Theatralität und öffentlicher Raum.
Die Situationistische Internationale am
Schnittpunkt von Kunst und Politik
(KMT, Band 2)
146 Seiten, 24,90 Euro, 2005
ISBN 978-3-8288-8935-4

Pfahl, Julia:

Québec inszenieren.
Identität, Alterität und Multikulturalität
als Paradigmen im Theater von Robert
Lepage
(KMT, Band 3)
120 Seiten, 24,90 Euro, 2005
ISBN 978-3-8288-8948-4

Walkenhorst, Birgit:

Intermedialität und Wahrnehmung.
Untersuchungen zur Regiearbeit
von John Jesurun und Robert Lepage
(KMT, Band 4)
100 Seiten, 24,90 Euro, 2005
ISBN 978-3-8288-8949-1

Butte, Maren:

Das Absterben der Pose.
Die Subversion des Melodramas
in Cindy Shermans Fotoarbeiten
(KMT, Band 5)
134 Seiten, 24,90 Euro, 2006
ISBN 978-3-8288-8969-9

Naumann, Matthias:

Dramaturgie der Drohung.
Das Theater des israelischen Dramati-
kers und Regisseurs Hanoch Levin
(KMT, Band 6)
268 Seiten, 24,90 Euro, 2006
ISBN 978-3-8288-8973-6

Küssner, Lisa Marie:

Sprach-Bilder versus Theater-Bilder.
Möglichkeiten eines szenischen
Umgangs mit den Bilderwelten
von Werner Fritsch
(KMT, Band 7)
164 Seiten, 24,90 Euro, 2006
ISBN 978-3-8288-9050-3

Faust, Nicole:

Körperwissen in Bewegung
(KMT, Band 8)
150 Seiten, 24,90 Euro, 2006
ISBN 978-3-8288-9175-3

Dapp, Götz:

Mediaclash In Political Theatre.
Building on and Continuing Brecht
(KMT, Band 9)
156 Seiten, 24,90 Euro, 2006
ISBN 978-3-8288-9176-0

Watzka, Stefanie:

Verborgene Vermittler.
Ansätze zu einer Historie der
Theateragenten und -verleger
(KMT, Band 10)
174 Seiten, 24,90 Euro, 2006
ISBN 978-3-8288-9199-9

Holling, Eva:

Ist alles gespielt?
Blicke auf den Stadtraum
im neuen Theater
(KMT, Band 11)
122 Seiten, 24,90 Euro, 2007
ISBN 978-3-8288-9207-1

Reinbold, Stephanie:

Schwedisches Kinder-
und Jugendtheater.
Ein Paradigma für das deutsche
Kinder- und Jugendtheater
seit den 1980er Jahren?
(KMT, Band 12)
132 Seiten, 24,90 Euro, 2007
ISBN 978-3-8288-9259-0

Freund, Alexandra:

Fake ist total real.
Das Theater des Igor Bauersima
(KMT, Band 13)
204 Seiten, 24,90 Euro, 2007
ISBN 978-3-8288-9348-1

Plappert, Stefanie:

„Wahrhaftige Begegnungen“?
Facetten des ‚Fremden‘ im zeitgenössischen norwegischen Theater
(KMT, Band 14)
204 Seiten, 24,90 Euro, 2007
ISBN 978-3-8288-9497-6

Waniek, Ellen:

Gerettet?
Spiegelungen des prekären Sinn-Subjekts im jungen deutschen Regietheater
(KMT, Band 15)
138 Seiten, 24,90 Euro, 2008
ISBN 978-3-8288-9737-3

Lenhardt, Martina:

Grenz.Fall.
Zum Verhältnis von Performance
und Spiel
(KMT, Band 16)
124 Seiten, 24,90 Euro, 2008
ISBN 978-3-8288-9758-8

Pohl, Katharina:

Schönes Scheitern?
Die Suche nach Identität in den
Inszenierungen Florian Fiedlers

(KMT, Band 17)

182 Seiten, 24,90 Euro, 2010

ISBN 978-3-8288-2223-8

Zipf, Hanna Maria:

Giorgio Strehlers *Arlecchino*
am Piccolo Teatro di Milano

(KMT, Band 18)

178 Seiten, 24,90 Euro, 2010

ISBN 978-3-8288-2224-5

Dupré, Johanna:

Spiele des (Un)Sichtbaren.
Performativität und Politik der Wahr-
nehmung im argentinischen Gegen-
wartstheater

(KMT, Band 19)

246 Seiten, 24,90 Euro, 2010

ISBN 978-3-8288-9947-6

van den Heuvel-Arad, Maja:

Focalizing Bodies.
Visual Narratology
in the Post-Dramatic Theatre

(KMT, Band 20)

90 Seiten, 24,90 Euro, 2011

ISBN 978-3-8288-2623-6

Peschke, Nadine:

Gebrochen in Raum und Zeit –
Performanzen des Lichts
im Dazwischen

(KMT, Band 21)

267 Seiten, 24,90 Euro, 2011

ISBN 978-3-8288-2658-8

Wehrle, Annika:

Die Orte des Festival d'Avignon.
Die „theatrale Eroberung“ einer Stadt

(KMT, Band 22)

180 Seiten, 24,90 Euro, 2011

ISBN 978-3-8288-2785-1

Skwirblies, Lisa:

Performing the Veil.
Zur Darstellung ‚muslimischer‘ Ver-
schleierung und ‚weiblichem‘ Körper
in den visuellen Künsten nach 9/11

(KMT, Band 23)

126 Seiten, 24,90 Euro, 2012

ISBN 978-3-8288-2867-4

Brühl, Simone**Heller, Jakob Christoph:**

Re: Medium.
Standortbestimmungen zwischen Me-
dialität und Mediatisierung

(KMT, Band 24)

288 Seiten, 24,90 Euro, 2013

ISBN 978-3-8288-3051-6

Czymoch, Christiane:

(Alp)Traumfrauen – Performative
Reflexionen von Gender
in der britischen Live Art.
Subversives Potenzial bei Kira O'Reilly,
Bobby Baker und Oreet Ashery

(KMT, Band 25)

224 Seiten, 24,90 Euro, 2013

ISBN 978-3-8288-3295-4

Voss, Hanna:

Reflexion von ethnischer Identität(szuweisung) im deutschen Gegenwartstheater

(KMT, Band 26)

246 Seiten, 24,95 Euro, 2014

ISBN 978-3-8288-3298-5

Schellmann, Nikola:

Ich sehe was, was du nicht hörst.
Zur Produktivität des Abwesenden
im (Theater-)Raum

(KMT, Band 27)

215 Seiten, 24,95 Euro, 2015

ISBN 978-3-8288-3615-0