

2 Ästhetische Positionen

Kunst als Leben – Leben als Kunst

„It is so difficult to change. Radical change can only happen with some kind of tragedy that totally shakes your life.“¹

Im vorherigen Kapitel sollten nicht nur die politischen und gesellschaftskritischen Momente der Performance-Kunst beleuchtet, sondern auch die damit verknüpften verschiedenen Methoden der Zusammenführung von Kunst und Leben verdeutlicht werden, die sich ausgehend von den historischen Avantgarden im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert entwickelten. Das, was die KünstlerInnen in diesem Feld praktisch umzusetzen suchen, nämlich eine Kunst zu entwickeln, die Lebenspraxis werden kann und die auf ihre RezipientInnen existenziell einzuwirken vermag, wird in der Moderne dabei auch philosophisch reflektiert, denn es entwickeln sich zentrale philosophische Positionen, die der Kunst explizit einen Platz im Leben der Menschen und mithin gesellschaftliche, politische und ethische Relevanz zusprechen und sich gegen die Auffassung von Kunst als zweckfreie und praxisferne Instanz wenden, die befreit ist von gesellschaftlichen Funktionen und die separiert ist von allem Außerkünstlerischen, von allem Gesellschaftlichen². Bereits im 19. Jahrhundert gab es Philosophen, die bestrebt waren, diesem Verständnis von Kunst einen Kunstbegriff entgegensetzen, der die Kunst als konstitutiven Teil des Lebens in das Zentrum der Gesellschaft stellt.

Im Folgenden werden deshalb Ästhetiken betrachtet, die sich mit „l'art pour l'art“ nicht zufriedengeben und die zur Entwicklung eines Gegenentwurfs auf ein Kunstverständnis vor der platonischen Dichterzensur rekurrten. Auch wenn die Auseinandersetzung mit den nachfolgenden ästhetischen Konzeptionen zunächst wenig naheliegend erscheinen kann, dient sie doch gerade als Schwelle, die es zur

1 Abramović zit. nach Anderson, Laurie (2003): Marina Abramović. Interview. In: BOMB 84, Summer 2003. <<http://bombmagazine.org/article/2561/marina-abramovic/>> (12.12.2016).

2 Vgl. Hinz, Berthold (1972): Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs. In: Müller, Michael/Bredenkamp, Horst/Hinz, Berthold/Verspohl, Franz-Joachim/Fredel, Jürgen/Apitzsch, Ursula (Hrsg.): Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie. Frankfurt am Main, 173ff.

philosophischen Durchdringung von Performance-Kunst fruchtbar zu machen gilt. Denn gerade die Kunstphilosophien Hegels, Nietzsches und Heideggers machen eine welt- und selbststiftende Kunst vor dem Wandel des Selbstverständnisses der antiken Griechen aus, die durch Sokrates und Platon im Namen der Vernunft und der Wissenschaft vollzogen wurde³, und setzen der Kunst seit Platon und bis zu ihrer Zeit – in der die Auswirkungen seiner Philosophie nach wie vor deutlich spürbar sind⁴ – eine Kunstauffassung mit explizit anderer Zielsetzung entgegen.

Da Hegel die Geschichte der modernen Kunstphilosophie mit einem Paukenschlag – mit dem sogenannten „Ende der Kunst“ – begonnen hat, dessen Nachhall bis heute nicht verklungen ist, soll zunächst seine Ästhetik betrachtet werden. Hegel erklärt die Kunst seiner und der nachfolgenden Zeit für tot, denn sie hat sich so weit vom Kern der menschlichen Existenz entfernt, dass sie nicht mehr imstande ist, ihre eigentliche Aufgabe, die sinnliche Vermittlung der Ideen, zu erfüllen. Diese Spaltung von Kunst und Leben beklagen im Rekurs auf Hegel auch Nietzsche und Heidegger, die zwar die Hoffnung auf eine weltstiftende Kunst nicht aufgeben, zu ihrer Zeit jedoch das Hegel'sche Diktum vom Vergangenheitscharakter der Kunst nicht widerlegen können. Während also für Hegel die Kunst, ihren höchsten Möglichkeiten nach, endgültig der Vergangenheit angehört, halten Nietzsche und Heidegger an der Revitalisierung des vorsokratischen Kunstprinzips, an Kunst als existenzieller gesellschaftlicher Wirkgröße letztendlich fest. Nietzsche sieht in der deutschen Philosophie und Musik, insbesondere in Immanuel Kant und Richard Wagner⁵, eine Wiedergeburt des dionysischen Prinzips, während Heidegger der Kunst, sofern der ästhetische Umgang mit ihr als sinnlicher Stimulus überwunden wird, das Potenzial zuschreibt, das Rettende im Zeitalter der Technik zu sein. Sie soll der wissenschaftlich-technischen Zivilisation, in der der Mensch Gefahr läuft, sein potenziell Besonderes aufzugeben, entgegentreten.

Sowohl Hegel als auch Nietzsche und Heidegger knüpfen ihre Kritik an der Entfremdung der Kunst vom Leben an die Artikulation einer generellen Kritik an der Partikularisierung und Entfremdung des Individuums durch den sich entwickelnden Kapitalismus und denken „große“ Kunst folglich in Verbindung mit spezifischen Auffassungen von Freiheit und unentfremdetem In-der-Welt-sein. Ihre Kritik an den Auswirkungen der soziopolitischen Entwicklungen der vergangenen Jahrhunderte auf das Individuum führt sie zu einem Kunstverständnis, das die Kunst explizit mit politischen und ethischen Transformationsaufforderungen verknüpft und ihr eine weitreichende Verpflichtung zur Konstitution des Subjekts überträgt. Die fundamentale Kritik an den Entfremdungszusammenhängen, die

3 Vgl. Högrefe, 1987: 157.

4 Vgl. Wall, 2006: 35.

5 Zumindest bis zu *Der Fall Wagner*.

sich im Zuge der Moderne stetig zu steigern scheinen und den Druck auf das Individuum immer weiter erhöhen, steht dabei nach wie vor im Zentrum zentraler politischer und ethischer Philosophien, wie an der Gesellschaftskritik Badiou und an der Ethik Foucaults im Zuge dieses Kapitels noch zu zeigen sein wird. Bei diesen beiden Denkern erweist sich die Suche nach Auswegen aus dem Dilemma als politische und ethische Aufgabe, in der die Kunst nach wie vor einen zentralen Platz einnimmt, bietet sie doch die Möglichkeit des Transformationsappells und des „Vor-Scheins“ – um es mit Bloch zu sagen⁶.

So sieht denn auch Badiou gerade in der Kunst die Möglichkeit gegeben, eine ereignishaft Rahmenverschiebung zu erleben, sich als Ereignissubjekt neu zu konstituieren und sein Leben nachhaltig zu ändern. Foucault schließlich sieht im Verschwinden der christlichen Gehorsamsmoral in der Postmoderne die wachsende Chance für den Einzelnen, unter Zuhilfenahme verschiedener Selbsttechniken aus seinem eigenen Leben ein Kunstwerk zu machen. Seine „Ästhetik der Existenz“, in der er explizit auf die griechische Antike rekurriert, schlägt eine Befreiung des Subjekts aus den Zwangszusammenhängen seiner jeweiligen Lebensrealität vor. So setzt er der Wesensrealisierung im antiken Sinne eine radikale, postmoderne Selbstschöpfung entgegen, bei der die Kreativität wieder im Zentrum der moralischen Erfahrung steht⁷ – statt für ein „werde der, der du bist“ plädiert er für ein „erfinde dich selbst“⁸.

Die Verknüpfung der ästhetischen Konzeptionen mit der politischen Philosophie Badiou und der Ethik Foucaults lässt sich folglich über die explizit geforderte Nähe der Kunst zum Leben rechtfertigen, in der sich Kunst als Lebenspraxis

- 6 Kunst vermag ein Noch-nicht-Gewordenes in den Horizont der Realität zu rücken und eine utopische Dimension als Möglichkeit geltend zu machen, die entgegen der Entfremdung eine „Ahnung künftiger Freiheit vermittelt“ (Bloch, Ernst (1993): *Das Prinzip Hoffnung*. Gesamtausgabe, Band 5. Frankfurt am Main, 250). „Dergestalt lautet die Losung des ästhetisch versuchten Vor-Scheins: wie könnte die ‚Welt vollendet werden, ohne daß diese Welt, wie im christlich-religiösen Vor-Schein, gesprengt wird und apokalyptisch verschwindet‘ [...] ‚Kunst ist ein Laboratorium und ebenso ein Fest ausgeführter Möglichkeiten‘, mitsamt den durcherfahrenen Alternativen darin, wobei die Ausführung wie das Resultat in der Weise des fundierten Scheins geschehen, nämlich des welthaft vollendeten Vor-Scheins. In großer Kunst sind Übersteigungen wie Ausfabelungen am sichtbarsten aufgetragen auf tendenzielle Konsequenz und konkrete Utopie. Ob allerdings der Ruf nach Vollendung – man kann ihn das gottlose Gebet der Poesie nennen – auch nur einigermaßen praktisch wird und nicht bloß im ästhetischen Vor-Schein bleibt, darüber wird nicht in der Poesie entschieden, sondern in der Gesellschaft“ (Bloch, 1993: 248f.).
- 7 Diese radikale Selbstschöpfung darf dabei jedoch nicht mit der neoliberalen Forderung der Selbstschöpfung und -optimierung zugunsten einer besseren Nutzbarmachung des Einzelnen im Sinne kapitalistischer Gewinnmaximierung und Subjektsteuerung begriffen werden.
- 8 Vgl. Horn, Christoph (2001): *Ästhetik der Existenz und Selbstsorge*. In: Kleiner, Marcus S. (Hrsg.): *Michel Foucault. Eine Einführung in sein Denken*. Frankfurt am Main, 151f.

erweist und elementar verknüpft ist mit Ethik. Gesellschaftskritik und Transformationsimpuls gehen hier Hand in Hand, denn nicht nur Nietzsche und Heidegger (und in gewissem Sinne auch Hegel) verbinden ihre Kunstphilosophien mit der Hoffnung auf eine Transformation der Lebensbedingung des modernen Individuums. Auch die dezidiert politischen und ethischen Konzeptionen Badiou und Foucaults zielen auf eine Lebenskunst, die eine bewusste Entscheidung zur Transformation voraussetzt.

Die im Folgenden aus der Perspektive der Performance-Kunst neu gelesenen Philosophien eröffnen also ein Feld vom deutschen Idealismus bis hin zur Postmoderne, das einerseits bis heute für die philosophische Beschäftigung mit Kunst zentrale Bezugspunkte bereitstellt – und insbesondere mit Blick auf die Performance-Kunst die gesellschaftspolitische und identitätspolitische Relevanz der Kunst unterstreicht – und in dem andererseits in der chronologischen Darstellung explizite Rückbezüge zu den jeweiligen Vorgängerpositionen sichtbar werden. Die hier behandelten Philosophien sind in ihrer Verschiedenheit mit Bedacht gewählt. Abgesehen vom Rekurs auf die griechische Antike, der alle hier dargestellten Ästhetiken eint, soll mit Blick auf die Kunst eine Entwicklungslinie aufgezeigt werden, die ausgehend vom Hegel'schen Diktum des „Vergangenheitscharakters der Kunst“ über Nietzsches „Artisten-Metaphysik“ bis hin zu Heideggers „Ereignisdenken“ reicht, das sich in seiner kunstphilosophischen Ausgestaltung dezidiert auf Hegel und Nietzsche bezieht. Heidegger, von Hegel zu Nietzsche einen Bogen spannend, wird schließlich ebenso wie Nietzsche zum Impulsgeber für Foucault. Dieser verlässt jedoch das Feld der Kunstphilosophie und erhebt den Bezug auf die griechische Antike zu einer Angelegenheit der Ethik.

Um dem Verdacht vorzubeugen, bei dem Rekurs auf die attische Kunst ginge es darum, ein historisch korrektes Bild der griechischen Antike zur Grundlage der Philosophie der Performance-Kunst machen zu wollen, sei hier angemerkt, dass die Frage sekundär ist, ob ihre Theorien zur antiken griechischen Kunstwelt historisch fundiert sind, da die Ästhetiker ihre (Re-)Konstruktionen der attischen Kunst vor der platonischen Dichterkensur vorrangig dazu nutzen, bestimmte Konzepte für ihre Gegenwart durch historische Bezüge zu begründen und zu verdeutlichen – mögen diese auch imaginär sein. Hier wird es also nicht darum gehen, ein nostalgisch-verklärtes Bild der griechischen Antike für unsere Gegenwart stark zu machen. Stattdessen wird es darum zu tun sein, den Vorstellungen der Ästhetiker vom Verhältnis von KünstlerIn, Kunstwerk und BetrachterIn in der Lebensrealität des vorsokratischen antiken Griechenland nachzuspüren und für unsere Gegenwart fruchtbar zu machen. Denn gerade die existenzielle Wirkmächtigkeit der Kunst, die die Ästhetiker in der Kunst des vorsokratischen Griechenland zu finden glauben, verknüpft mit ihrem Versuch, das von Platon ausgehende selbstreferenzielle Kunstverständnis durch philosophische Rekonstruktionen des antiken Konzepts

von Kunst als Lebenspraxis zu überwinden⁹, scheint im Kontext der philosophischen Habhaftwerdung von Live-Performance-Kunst von besonderer Relevanz.

Bei der nachfolgenden Auseinandersetzung mit den oben genannten Philosophen sollen also die Kernkonzepte und die zentrale Terminologie ihrer jeweiligen philosophischen Reflexionen zur Kunst in ihrer Relevanz für eine Philosophie der Performance-Kunst herausgestellt werden. Sie sollen im weiteren Verlauf der Arbeit als ästhetisches Fundament zur Annäherung an eine philosophische Analyse des Wirkpotenzials der Performance-Kunst in Bezug auf ihre TeilnehmerInnen dienen und die Basis einer Philosophie der Performance-Kunst sein. Das Hauptaugenmerk wird bei der Auseinandersetzung mit der Ästhetik Hegels auf seiner Dramentheorie liegen, insbesondere auf seiner Theorie der attischen Tragödie am Beispiel seiner Interpretation der sophokleischen *Antigone*. Bei der Ästhetik Nietzsches wird dessen Analyse des dionysischen Prinzips von besonderem Interesse sein. Und in der Auseinandersetzung mit Heideggers Denkweg soll versucht werden, die fundamentalontologischen und kunstphilosophischen Aspekte seines, wenn man so will, frühen Ereignisbegriffes herauszustellen und sie mit der Ereignisontologie Alain Badiou in politische und ethische Bahnen zu lenken, die mit dem Anspruch der Performance-Kunst kompatibel sind. Alain Badiou Theorie dient schließlich als Überleitung in das Feld der Ethik und somit hin zu Foucaults Konzepten der Lebenskunst und Selbstsorge. Badiou und vor allem Foucault schlagen die für diese Arbeit notwendige Brücke von den kunstphilosophischen Überlegungen Hegels, Nietzsches und Heideggers zu den ethischen und politischen Philosophien und somit zu den weiteren zentralen Positionen für ein Verständnis der Performance-Kunst, um die es im dritten Kapitel der vorliegenden Arbeit gehen wird.

Neben den zentralen Analysekategorien, die es aus den einzelnen Schriften herauszuarbeiten gilt, soll der Blick auf die strukturellen Gemeinsamkeiten der Konzeptionen gelenkt werden, denn bei allen hier genannten Philosophien scheint ein Zusammenhang zu bestehen zwischen wirkmächtiger (Lebens-)Kunst und einem dezidierten Konzept von Freiheit, vor dessen Hintergrund sich das Individuum überhaupt erst transformieren kann. Darüber hinaus ist gerade das Spannungsverhältnis dichotomer Pole in allen Konzeptionen der Motor für die Entwicklung und Befreiung des Individuums, sei es nun der Konflikt zwischen subjektivem und objektivem Geist, wie ihn Hegel in der *Antigone* erkennt, sei es der Kampf zwischen dem dionysischen und apollinischen Prinzip, wie ihn Nietzsche in seiner *Geburt der Tragödie* beschreibt, sei es der Streit zwischen Erde und Welt, den es Heidegger zufolge im Sinne Heraklits zu bestreiten gilt, oder die Polarität zwischen Treue und

9 Die genauen Bezugspunkte und Kritiken der jeweiligen Kunstphilosophien an der durch Sokrates beziehungsweise Platon hervorgebrachten Zäsur in der Geschichte der Kunst werden an entsprechenden Stellen noch differenzierter zu beleuchten sein.

Verrat bei Badiou und Macht und Herrschaft bei Foucault. Impulsgebend für eine nachhaltige Rahmenverschiebung ist also immer die Freiheit desjenigen, der den Mut aufbringt, einen neuen Bezug zur Welt als Folie seines weiteren Lebens zu wählen sowie die unmittelbare, emotionale Erfahrung konfligierender Pole zu machen. Kunst und Lebenskunst (im attischen Sinne) treten also gegen die Entfremdung des Individuums an, indem sie dem Menschen die Möglichkeit des Erlebens und Erkennens seiner Selbst und seiner Welt gewähren und dazu nicht auf Kontemplation, sondern auf emotionale Bezugnahme setzen.

Wie sich im Einzelnen das Verhältnis von Individuum und Freiheit von Entfremdungszusammenhängen sowie von Kunst als Streit und Transformation darstellt, wird im Folgenden zu klären sein. Zunächst gilt es jedoch festzuhalten, dass die zu besprechenden ästhetischen, ethischen und politischen Konzeptionen alle eine bestimmte Art der Kunstrezeption als Rettung des Individuums vor allgegenwärtiger Entfremdung und vor eigener Unfreiheit begreifen, die auf ein Verständnis von Kunst und Politik gründet, das seit Platon kaum mehr Relevanz für sich beanspruchen kann. Denn gerade der Konflikt, den es eigentlich in der Kunst auszutragen gilt, wurde durch die von Platon philosophisch begründete Dichotomisierung unterlaufen, indem die jeweiligen Pole an Wertzuschreibungen geknüpft wurden, womit ein gleichberechtigtes Neben- bzw. Miteinander der Pole im Kunstwerk – und mithin ein echter Streit – unmöglich wurde. Die Spaltung von Kunst und Leben korreliert also mit einer generellen Dichotomisierung und durchzieht dabei nicht nur die Sphäre der Kunst, sondern auch das Verhältnis von Theorie und Praxis sowie die Beziehung des Selbst zum Anderen und insbesondere das Geschlechterverhältnis – wie an den Konzeptionen Hegels, Nietzsches und Heideggers, aber auch an der Relevanz feministischer Forderungen in der Performance-Kunst deutlich wird. Diese Spaltung kann als einer der Grundpfeiler politischer Herrschaftsinteressen sowie ihrer Ausschluss- und Unterwerfungsmechanismen begriffen werden, die der von Hegel, Nietzsche und Heidegger beklagten Entfremdung Vorschub leisteten und die, wie bereits gezeigt wurde, auch die Performance-Kunst zum Thema ihrer Arbeiten macht.

Im Folgenden soll also geprüft werden, inwiefern sich die hier vorgestellten Konzeptionen auf eine Zusammenführung von Kunst und Leben berufen und wie sich diese Zusammenführung inhaltlich ausgestaltet. Darüber hinaus gilt es die für ihre Theorien zentralen Begriffe zu definieren und zu eruieren, wie sie einerseits die weltstiftende, politische und gemeinschaftskonstitutive Dimension der Kunst und andererseits das Moment der Identitätskonstruktion gestalten. Hier gilt es, Lesarten und Interpretationsvorschläge der Ästhetiken zu entwickeln, die den Fokus auf die emanzipatorische und transformatorische Kraft der Kunst legen, und Begriffe herauszukristallisieren, die zur Durchdringung des Phänomens Performance-Kunst dienlich erscheinen. Wie also im Einzelnen „wahre“ Kunst bestimmt wird und was sie dazu ermächtigt, tatsächlich selbst-

und weltverändernd zu wirken, wie sich gerade im Streit dichotomer Pole ihr transformatorisches Potenzial entfaltet, gilt es nachfolgend zu klären und für eine Betrachtung der Performance-Kunst fruchtbar zu machen.

2.1 Heros und Polis: Kunst und Sittlichkeit bei Hegel

George Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) entwickelte in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik*¹⁰ ein Konzept der Kunst, das für die Betrachtung von Performance-Kunst in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich erscheint, da es zum einen der Kunst eine zentrale Rolle für das individuelle Verständnis des Selbst und der Welt und damit für den jeweiligen Lebensprozess zuspricht, und zum anderen gerade in der attischen Kunst eine Verbindung von Kunst und Politik herausstellt, die sich in der Versöhnung des Streits zwischen den die Polis bestimmenden dichotomen Polen im Ideal der Freiheit realisiert. Im Hegel'schen System ist Kunst Ausdruck des Ringens um die eigene Freiheit, um die Selbstbewusstwerdung des Menschen und elementarer Bestandteil des metaphysischen Rahmens, in dem der absolute Geist seine dialektische Entwicklung durchläuft¹¹.

Sie ist die Mittlerin zwischen „der Natur und der endlichen Wirklichkeit und der unendlichen Freiheit des begreifenden Denkens“¹² und verhandelt die wahren inneren Bedürfnisse des Menschen, das freie und in sich vollendete Individuum, das einen Anspruch auf Absolutheit für sich erheben kann, da die Kunst neben der

10 Im Folgenden wird die vom Hegelschüler Heinrich Gustav Hotho zur Publikation gebrachte zweite überarbeitete Auflage aus der Freundesvereinsausgabe von 1842 zugrunde gelegt, die philologisch als Hegel-Hotho-Korpus bezeichnet werden sollte. Sie stellt ein in sich geschlossenes Werk dar und scheint in Bezug auf die nachfolgenden Überlegungen eine gute Grundlage zu sein.

11 Vgl. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986): *Wissenschaft der Logik [L]*, Band I-II. Werke in 20 Bänden (Band 5-6). Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845, neu editierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt am Main, II/245ff. Die dialektische Entwicklung des Geistes, in der die Synthese als Emergenz schöpferisch über These und Antithese „aufhebend“ hinausgeht, denkt Hegel, kursorisch gesprochen, als Bewegung von der Logik über die Natur hin zum Geist (vgl. Hegel, L I: 113f., L II: 572f. u. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1970): *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften [E]*, Band I-III. Werke in 20 Bänden (Band 8-10). Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845, neu editierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt am Main, I/393, I/168ff. u. II/24ff.). Die Entwicklung des Geistes vollzieht sich sodann vom subjektiven Geist (Leben des einzelnen Individuums, konkretes, subjektives Denken) zum objektiven Geist (Staat, Kultur, Familie etc.) bis zum absoluten Geist (vgl. Hegel, E III: 32ff.). Der absolute Geist wiederum vollzieht seine dialektische Entwicklung von der Kunst (materielles Medium) über die Religion (subjektives Gefühl, Inneres) hin zur Philosophie (sowohl objektives als auch subjektives Absolutes).

12 Hegel, VÄ I: 21.

Religion und der Philosophie eine Form der Bemühung des absoluten Geistes – also der freien Beschäftigung des Geistes mit sich selbst – ist, sich über das Wesentliche des Menschen zu versichern¹³. Aufgrund ihres geistigen Ursprungs und ihrer materiellen Gebundenheit ist sie die Schnittstelle zwischen objektivem und absolutem Geist, die vermittelnde Instanz zwischen der realen gesellschaftlichen Welt und der höheren Sphäre der Religion und Philosophie. Sie ist die lebens- und alltagsnächste Sphäre des Absoluten und als solche ist ihr Gehalt explizit menschlich¹⁴, sodass ihr die Aufgabe zufällt, die „geglückte“, also selbst entworfene Subjektivität zu verhandeln, die je nach zeitlichem und kulturellem Kontext je eigens bestimmt werden muss¹⁵.

In der Kunst beschäftigt sich der Mensch mit den tiefsten Interessen des Geistes, dem Göttlichen im Menschen selbst, und überwindet so ein Stück weit seine eigene Endlichkeit. Er ist als lebender, gegenwärtiger Mensch, der in der ihn umgebenden äußeren Natur tätig ist und in seiner individuellen Unendlichkeit der „volle Mittelpunkt des Ideals“¹⁶. Gerade da in der Kunst der Mensch sein Wissen um sich selbst ausdrückt, ist Kunstproduktion und -rezeption existenziell notwendig und darf folglich auch nicht einer Elite von KunstkennerInnen und KunstwissenschaftlerInnen vorbehalten sein, sondern muss potenziell jedem Menschen ein Verständnis seiner Lebensrealität gewähren. Den KünstlerInnen fällt dabei die Aufgabe zu, obwohl sie ihre Topoi aus fremden Kulturen und anderen Epochen entlehnen dürfen, den RezipientInnen die existenziellen Ideen ihrer Kultur und ihrer Gegenwart zu Bewusstsein zu bringen¹⁷.

Kunst vermag, Hegel zufolge, mittels ihrer Fähigkeit, „die wahre Tiefe des Gemüts auf[zu]schließen“¹⁸, dem Menschen einen Blick auf die eigene Lebensrealität zu gewähren und ein Verständnis von sich selbst zu erlangen. Dies ermöglicht ihm, sich in der Welt zuhause fühlen zu können und sich in ihr selbst zu erkennen. Kunst hilft dem Menschen, die Fremdheit der Welt zu tilgen, indem er sich mit ihrer Hilfe seiner selbst vergewissert und einen selbstbewussten Umgang mit sich,

13 „Die Form der ‚sinnlichen Anschauung‘ nun gehört der ‚Kunst‘ an, so daß die Kunst es ist, welche die Wahrheit in Weise sinnlicher Gestaltung, welche in dieser ihrer Erscheinung selbst einen höheren, tieferen Sinn und Bedeutung hat, ohne jedoch durch das sinnliche Medium hindurch den Begriff als solchen in seiner Allgemeinheit erfassbar machen zu wollen; denn gerade die ‚Einheit‘ desselben mit der individuellen Erscheinung ist das Wesen des Schönen und dessen Produktion durch die Kunst“ (Hegel, VÄ I: 140).

14 Während das Göttliche als reiner Geist nur „Gegenstand der denkenden Erkenntnis“, also der Religion und Philosophie sein kann, gehört der „in Tätigkeit verbleibende Geist, insoweit er nur immer an die Menschenbrust anklingt, [...] der Kunst“ (Hegel, VÄ I: 231).

15 Vgl. Schüttauf, Konrad (1984): Die Kunst und die bildenden Künste. Eine Auseinandersetzung mit Hegels Ästhetik. Bonn, 3f.

16 Vgl. Hegel, VÄ I: 49ff. u. 318; hier 318.

17 Vgl. Hegel, VÄ I: 356ff.

18 Hegel, VÄ I: 360f.

mit anderen Menschen und der Welt finden kann und entspricht so dem menschlichen Bedürfnis, „dass der Mensch die innere und äußere Welt sich zum geistigen Bewusstsein als einen Gegenstand zu erheben hat, in welchem er sein eigenes Selbst wiedererkennt“¹⁹ – dem Bedürfnis nach geistiger Freiheit. So wird die Kunst bei Hegel zu einem notwendigen Moment der Wahrheitsvermittlung und des Verstehens, denn „was ich nicht verstehe, nicht erkenne, bleibt ein mir Fremdes und Anderes“²⁰. Sie steht deshalb, gerade weil sie „das sinnliche Scheinen der Idee“²¹ ist und Wahrheit offenbart²², mitten im Leben.

Die Selbstbewussterwerdung des Menschen im historischen Prozess der Weltgeistentwicklung, die von zunächst verworrenen und unklaren Erscheinungsformen des Selbst zu einem immer klareren Selbstbewusstsein und Selbstbild führt, spiegelt sich dabei notwendigerweise auch in den Entwicklungsstufen der Kunst wider – und beide unterliegen dem politischen, soziokulturellen und historischen Wandel –, die von der symbolischen über die klassische hin zur romantischen Kunstform verlaufen, wobei jede dieser Stufen besondere Charakteristika aufweist, so zum Beispiel charakteristische Kunstgattungen sowie ein vorherrschendes und prägendes spezifisches Ideal.

Es ist eine Entwicklung von der schweren Materie in der altorientalischen, archaischen Architektur, in der sich das Subjekt in seiner Leiblichkeit erst sucht²³, über die freie Materie in der klassischen Skulptur des antiken Griechenland, deren Ideal die Freiheit ist und in der sich das Subjekt in seiner Leiblichkeit adäquat ist, hin zum Ideal der Liebe in der christlichen, „romantischen“ Kunst²⁴, in der das

19 Hegel, VÄ I: 52.

20 Hegel, VÄ I: 433.

21 Hegel, VÄ, I: 151.

22 „In dieser ihrer Freiheit nun ist die schöne Kunst erst wahrhafte Kunst und löst dann erst ihre ‚höchste‘ Aufgabe, wenn sie sich in den gemeinschaftlichen Kreis mit der Religion und Philosophie gestellt hat und nur eine Art und Weise ist, das ‚Göttliche‘, die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zu Bewusstsein zu bringen und auszusprechen. Im Kunstwerk haben die Völker ihre gehaltreichsten inneren Anschauungen und Vorstellungen niedergelegt, und für das Verständnis der Weisheit und Religion macht die schöne Kunst oftmals, und bei manchen Völkern sie allein, den Schlüssel aus“ (Hegel, VÄ I: 20f.).

23 Vgl. Hegel, VÄ I: 408, VÄ II: 259, 266, 271 u. VÄ III: 131f.

24 Die romantische Kunst umfasst das europäische Mittelalter und die Neuzeit bis hin zu Hegels Gegenwart und entwickelt sich ihrerseits von der Illusion der romantischen Malerei über die seelische Bewegung in der romantischen Musik hin zur sinnlichen Vorstellung in der romantischen Poesie (vgl. Hegel, VÄ II: 26f., 128ff., 424 u. VÄ III: 11ff., 31ff., 41ff., 121ff.). Innerhalb der Poesie verläuft die dialektische Bewegung von der Epik über die Lyrik zur Dramatik (siehe hierzu Hegel, VÄ III: Drittes Kapitel, C. I-III). Das Drama ist die Synthese aus der Objektivität des Epos' und der Subjektivität der Lyrik, denn es zeigt eine in sich geschlossene, aus dem Inneren des Charakters entspringende Handlung mit einem der substanziellen Natur und dem Zwecke entspringenden Resultat (vgl. Hegel, VÄ III: 474 u. 477).

Subjekt um die Inadäquatheit der Versöhnung im Leiblichen weiß und sich in die Innerlichkeit zurückzieht. Im Zuge der Entwicklung des Weltgeistes weist schon die romantische Kunst über sich hinaus und zur Religion hin. Die postromantische Kunst schließlich verliert in der aufgeklärten Gesellschaft ihre Bedeutung als eine Instanz, die durch ihre Werke sozial verbindliche Handlungs- und Deutungsmuster vermitteln kann, und ist nicht mehr Norm, Maßstab oder Symbol des Sittlichen oder Absoluten, so dass das „Ende der Kunst“ erreicht wird²⁵. Das „Ende der Kunst“ impliziert keine Kunstlosigkeit, nur ist die Kunst im Prozess der Weltgeistentwicklung nicht mehr das adäquate Mittel, sich über das Absolute zu vergewissern. Sie wird aus ihrer Pflicht entlassen und ist ihren höchsten Möglichkeiten nach vergangen²⁶.

Während also der Mensch in der archaischen Kunst noch auf der Suche nach sich selbst ist und das „Rätsel der Sphinx“²⁷ zu lösen sucht, er in der romantischen Kunst schon um die Inadäquatheit seiner selbst in der sinnlichen Erscheinung weiß, sind in der klassischen Kunst Sein und Sollen versöhnt. Hier ist die Inkarnation nicht der Beginn des Weges, wie in der romantischen Kunst, die in ihrem prozessualen Charakter gerade Geschehen ist und in der das Kunstwerk auf etwas zeigt, was es selbst nicht ist und nicht sein kann, nämlich auf eine höhere Form des Bewusstseins. Hier ist die Inkarnation das Ziel, hier zeigt sich die antike gediegene Individualität²⁸, die unabdingbar mit dem politischen Kunstwerk, dem Freiheitsbegriff der Polis verschränkt ist. Gerade die klassische Kunst der griechischen Antike ist, Hegel zufolge, im Gegensatz zur romantischen und postromantischen Kunst ein elementarer Bestandteil der Gesellschaft. Sie ist „Kunstreligion“²⁹, denn hier im „Kultus“ nähert sich das sittliche Volk, „das seinen Staat und

25 Vgl. Hegel, VÄ II: 13ff., 351ff. u. VÄ I: 25 u. 142. „Die schönen Tage der griechischen Kunst wie die goldene Zeit des späten Mittelalters sind vorüber. Die Reflexionsbildung unseres heutigen Lebens macht es uns zum Bedürfnis, allgemeine Gesichtspunkte festzuhalten und danach das Besondere zu regeln, so dass allgemeine Formen, Gesetze, Pflichten, Rechte, Maximen als Bestimmungsgründe gelten und hauptsächlich regierend sind, deshalb ist unsere Gegenwart ihrem allgemeinen Zustand nach der Kunst nicht günstig“ (Hegel, VÄ I: 24f.).

26 „Man kann wohl hoffen, dass die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein. Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden und Gottvater, Christus, Maria noch so würdig und vollendet dargestellt sehen – es hilft nichts, unsere Knie beugen wir doch nicht mehr“ (Hegel, VÄ I: 142).

27 Vgl. Hegel, VÄ I: 465.

28 Vgl. Hegel, VÄ II: 23ff. u. VÄ III: 87ff.

29 Vgl. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986): *Phänomenologie des Geistes* [PdG]. Werke in 20 Bänden (Band 3). Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845, neu editierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt am Main, C. VII. B. 512-544.

die Handlungen desselben als den Willen und das Vollbringen seiner selbst weiß“, seinem Gott³⁰.

Für die antiken Griechen ist – im Gegensatz zu einer „geistigeren Religion“ wie dem Christentum, die Kunst nur als Beiwerk zu ihrer Andacht braucht – die Kunstproduktion eine religiöse Tätigkeit, und die Anschauung der Werke ist keine bloße Betrachtung, sondern gehört selbst zur Religion und zum Leben. Die Kunst ist Teil der Öffentlichkeit und des Allgemeinen und für jedermann zugänglich. „In dieser Öffentlichkeit nun ist die Kunst der Griechen nicht bloß ein Schmuck, sondern ein lebendiges, notwendig zu befriedigendes Bedürfnis“³¹, und gerade aufgrund ihrer individuellen und soziopolitischen Funktion kann sie als expliziter Gegenentwurf Hegels zu einem Konzept im Sinne von „l'art pour l'art“ gelesen werden.

Vorrangig wird im Folgenden Hegels Konzeption des politischen Ideals der Freiheit sowie der Kunst des klassischen Griechenlands behandelt, die in seiner Analyse der attischen Tragödie – vor allem in seiner Interpretation der sophokleischen *Antigone* – ihre eindrucksvollste Konkretisierung erfährt, da hier die wesentlichen Konzepte und Begriffe für eine Philosophie der Performance-Kunst auffindbar scheinen. Hier wird in der Kunst nicht nur ein politisches Denken verankert, das es für eine Philosophie der Performance-Kunst zu prüfen gilt, hier fällt der Kunst auch die Funktion gesellschaftlicher Selbstvergewisserung und der Ausdruck individuellen Handelns zu. Was also große Kunst auf ihrem Höhepunkt und mit hin vor ihrem schrittweisen Niedergang und letztlich vor ihrem „Ende“ auszeichnet, was Kunst für die Gesellschaft und den Einzelnen leisten kann und muss, um wahrhaft relevant und wirkmächtig zu sein, das zu klären wird Gegenstand der nachfolgenden Betrachtung sein.

2.1.1 Die Tragödie als politisches Kunstwerk

Das Bild, das Hegel von der klassischen griechischen Antike zeichnet, ist gekennzeichnet von der Idee der Freiheit, die er als Harmonie zwischen Individuum und Norm begreift³², als „die höchste Bestimmung des Geistes“³³ sieht und die sich in der griechischen Polis realisierte, die für Hegel das politische Kunstwerk par

30 Hegel, PdG: 525.

31 Hegel, VÄ II: 429.

32 In seiner *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* definiert Hegel Freiheit wie folgt: „[...] die Freiheit ist eben dies, in seinem Anderen bei sich selbst zu sein, von sich abzuhängen, das Bestimmende seiner selbst zu sein. In allen Trieben fange ich von einem Anderen an, von einem solchen, das für mich ein Äußerliches ist. Hier sprechen wir dann von Abhängigkeit. Freiheit ist nur da, wo kein Anderes für mich ist, das ich nicht selbst bin“ (Hegel, E I: 84).

33 Hegel, VÄ I: 134.

excellence ist. Hier war „[d]ie Substanz des Staatslebens [...] ebenso in die Individuen versenkt, als diese ihre eigene Freiheit nur in den allgemeinen Zwecken des Ganzen suchten“³⁴. Dieses spezifische Eingebundensein des freien Individuums in der Polis, also die Sittlichkeit der Polis, zeichnet sich dabei durch die dialektische Verbindung von Individuum und Norm aus; das Individuum kann überhaupt nur durch die Polis konstituiert werden, gleichzeitig sind dessen Handeln und Leben notwendig, um die Allgemeinheit hervorzubringen. In der Polis ist das öffentliche Leben Ausdruck der Menschen, die es gestalten, sodass auch die Freiheit als individuelle Freiheit bei gleichzeitiger elementarer gesellschaftlicher Einbindung zu verstehen ist³⁵. Die individuelle Freiheit wird also nicht durch das Allgemeine, durch die Gemeinschaft beschränkt, sondern realisiert sich erst in dieser, im umfassenden Moment des gesellschaftlichen Lebens, das Hegel „Staat“ nennt³⁶. Hier besteht die unmittelbare Einheit von Substanz und Selbstbewusstsein, da der absolute Geist als Substanz „Volk“ und als Bewusstsein „Bürger“ ist und also sein „Wesen“ und seine „Wirklichkeit“ hat, die „existiert und gilt“³⁷.

Die beiden „Mächte“, die in ihrer dialektischen Versöhnung ebenso wie in ihrer Konflikthaftigkeit der Sittlichkeit der Polis inhärent sind, charakterisiert Hegel in der *Phänomenologie des Geistes* mit dem „bestimmte[n] Gegensatz der zwei Geschlechter, deren Natürlichkeit zugleich die Bedeutung ihrer sittlichen Bestimmung ist“³⁸. So stehen das männliche Prinzip³⁹ als das der Allgemeinheit und der

34 Hegel, VÄ II: 26.

35 Vgl. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986): Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte [VPG]. Werke in 20 Bänden (Band 12). Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845, neu editierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt am Main, 55ff. u. 275.

36 „Doch ist dies nicht so zu nehmen, als ob der subjektive Wille des Einzelnen zu seiner Ausführung und seinem Genuß durch den allgemeinen Willen käme und dieser ein Mittel für ihn wäre, als ob das Subjekt neben den andern Subjekten seine Freiheit so beschränkte, daß diese gemeinsame Beschränkung, das Genießen aller gegeneinander, jedem einen kleinen Platz ließe, worin er sich ergehen könne; vielmehr sind Recht, Sittlichkeit, Staat, und nur sie, die positive Wirklichkeit und Befriedigung der Freiheit. ‚Die‘ Freiheit, welche beschränkt wird, ist die Willkür, die sich auf das Besondere der Bedürfnisse bezieht“ (Hegel, VPG: 55f.).

37 Vgl. Hegel, PdG: 329 u. 338.

38 Hegel, PdG: 338.

39 Das männliche Prinzip ist gekennzeichnet durch das Positive und Bewusste. Ihm wird die Sphäre des Mannes, der Allgemeinheit, des Gemeinwesens und der Regierung zugeordnet und es wird assoziiert mit Macht, Kraft, Reichtum, Gesetz und Bürgerrechten, persönlicher Selbstständigkeit, Eigentum, Erwerb und Genuß. Es ist das „menschliche Gesetz“, das „an der Sonne geltende Gesetz“, das das bekannte Gesetz und die vorhandenen Sitten als sittliche „Staatsmacht“ umfasst und in seiner Wahrheit „Gültigkeit“ ist. Es ist der „in sich reflektierte wirkliche Geist, das einfache Selbst der ganzen sittlichen Substanz“ (vgl. Hegel, PdG: 329f., 334f. u. 353; hier 334).

sittlichen „Staatsmacht“ sowie das weibliche Prinzip⁴⁰ als das des Einzelnen und des „sittliche[n] Seins‘ der Familie“ in dialektischer Verbindung zueinander. Sie wissen um die Differenz und gleichzeitig um die Notwendigkeit ihrer Versöhnung für sich selbst und den Anderen, denn sie enthalten das jeweils andere in sich und bringen es hervor⁴¹. „Ihr Gegensatz ist die Bewährung des einen durch das andere“⁴². Da Hegel jedoch das männliche Prinzip als das Übersichhinausgehen des Selbstbewusstseins aus seinem Grund – der Familie⁴³ – definiert, spiegelt sich bereits in seiner Auffassung der Freiheit und Sittlichkeit der Polis seine durchaus problematische Sicht auf das Geschlechterverhältnis⁴⁴. Diese Schwierigkeit haftet auch seiner Interpretation der attischen Tragödie an, insbesondere seinem Verständnis der Antigone.

-
- 40 Das weibliche Prinzip ist gekennzeichnet durch das Negative und Bewusstlose. Ihm wird die Sphäre der Frau, des Einzelnen, der Familie zugeordnet und es wird assoziiert mit dem individuellen Fürsichsein, der Unmittelbarkeit, der Liebe und dem Totendienste. Dieses Prinzip ist das „göttliche Gesetz“, das „unmittelbare Wesen der Sittlichkeit“, das „sittliche Sein‘ der Familie“ (vgl. Hegel, PdG: 330).
- 41 „Keins von beiden ist allein an und für sich; das menschliche Gesetz geht in seiner lebendigen Bewegung von dem göttlichen, das auf Erden geltende von dem unterirdischen, das bewußte vom bewußtlosen, die Vermittlung von der Unmittelbarkeit aus und geht ebenso dahin zurück, wovon es ausging. Die unterirdische Macht dagegen hat auf der Erde ihre ‚Wirklichkeit‘; sie wird durch das Bewußtsein Dasein und Tätigkeit“ (Hegel, PdG: 339).
- 42 Hegel, PdG: 341.
- 43 Der Mann verlässt die Sphäre der Frau, die negative, unmittelbare „elementarische“ Sittlichkeit, um die ihrer selbst bewusste, wirkliche Sittlichkeit zu erwerben und hervorzubringen, und geht also von der Sphäre des göttlichen Gesetzes in das menschliche über, während die Frau Vorstand des Hauses und die Bewahrerin des göttlichen Gesetzes bleibt. Das göttliche Gesetz, das negative Wesen und die „unterirdischen Reiche“ sind also die eigentliche Macht des Gemeinwesens. Die Sittlichkeit der Frau wird von Hegel charakterisiert in ihrer Bestimmung für die Einzelheit und in ihrer Lust unmittelbar allgemein und der Einzelheit der Begierde fremd zu bleiben, während die Sittlichkeit des Mannes darauf beruht, als Bürger die selbstbewusste Kraft der Allgemeinheit zu besitzen und sich so das Recht auf Begierde zu erkaufen, während er sich zugleich die Freiheit vor dieser bewahrt (vgl. Hegel, PdG: 330ff.).
- 44 Vgl. Hegel, PdG: 337 u. 352. Die Hegel'sche Konzeption der weiblichen Sphäre ist aus gendertheoretischer Sicht unverkennbar problematisch, denn Hegel reduziert die sittliche Tat der Frau auf den Totendienst am männlichen Bürger. Ihre sittliche Aufgabe besteht darin, den Mann im Tod, der die Wiederkehr der Bewusstlosigkeit der geistlosen Natur ist, davor zu bewahren, dass er ihre eigene Position einnehmen könnte und den Begierden anderer ausgesetzt wird, so wie zuvor seine Frau und Kinder seinen Begierden ausgesetzt waren (vgl. Hegel, PdG: 332ff.). Das Hegel'sche Subjekt der Phänomenologie erweist sich als männliches Subjekt, das die Grenzfigur Frau überwinden muss, um Bürger und damit wirklich und substantiell werden zu können. Die Frau bleibt, wie Hegel am Beispiel der Antigone begründet, die Bedingung des Staates, die jedoch als Bedingung auf ihre Funktion als Repräsentantin des Unbewussten beschränkt bleibt und so niemals Zugang zur Öffentlichkeit erlangen kann (vgl. Purtschert, Patricia (2006): Grenzfiguren. Kultur, Geschlecht und Subjekt bei Hegel und Nietzsche. Frankfurt am Main, 78ff. u. 118f.).

Dennoch ist die Harmonie beziehungsweise der zu versöhnende Streit der dichotomen Mächte die Grundlage der Wirkmächtigkeit der attischen Tragödie. Denn damit das Individuum die gegenseitige konstitutive Abhängigkeit von der Gemeinschaft und mithin seine Allgemeinheit erkennt und demgemäß handelt, bedarf es in Hegels Bild der attischen Polis gerade der Kunst. Ihr fällt nämlich die Aufgabe zu, den Betrachtenden den Streit der dichotomen Pole zu Bewusstsein zu bringen und ihnen die Versöhnung des Konflikts künstlerisch ausgestaltet vorzustellen, denn das Ideal der Freiheit ist, im politischen Kontext verortet, der wesensgemäße Inhalt attischer Kunst, durch den die RezipientInnen erst die Möglichkeit haben, sich selbst als Teil der Gesellschaft zu erkennen und zu positionieren.

Gerade da Hegel im Zuge seiner Auseinandersetzung mit der Kunst des klassischen Griechenlands die Tragödie wesensmäßig über das Handeln bestimmt, die den Moment des Konflikts der Pole am eindringlichsten zur Anschauung zu bringen vermag, ist sie die höchste Form der künstlerischen Gestaltung der Idee der Freiheit. Obwohl für Hegel die Skulptur⁴⁵ der Inbegriff der klassischen Kunst, die „eigentliche Kunst des klassischen Ideals“⁴⁶ ist, da in ihr der absolute Geist zur vollendeten Anschauung kommt, sich in ihr eine Identität von Körper und Geist findet und sich die Idee der Freiheit, die Autonomie des souveränen Menschen zeigt⁴⁷, stellt er die attische Tragödie als besondere Form der dramatischen Poesie letztlich über die Skulptur, da sie die verinnerlichte Plastik, das beseelte Skulpturbild⁴⁸ ist, in der sich das Wesen der klassischen Kunst, über die Hegel in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* schwärmt („Schöner kann nichts sein und werden“⁴⁹), im Kampf zwischen subjektivem und objektivem Geist realisiert. In der Tragödie verbindet sich die „redende Kunst mit der Skulptur“, da „das handelnde Individuum [...] als objektives Bild in totaler Körperlichkeit heraus[tritt]“⁵⁰.

45 Die Skulptur stellt das Göttliche dar, dem die dialektische Versöhnung von subjektivem und objektivem Geist inhärent ist und wird gekennzeichnet durch Ruhe, Gelassenheit und Heiterkeit, durch die in sich widerstand- und folgelose, geschlossene Bewegung, die sich nicht der Partikularität und dem Konflikt der wirklichen Lebendigkeit bedienen darf und sich im In-sich-Ruhen und dem freien Sich-in-sich-Versenken äußert, ohne zu lebendig fortschreitenden Handlungen überzugehen (vgl. Hegel, VÄ II: 83ff., 354ff., 364f., 379ff., 400f. u. 432).

46 Hegel, VÄ II: 360.

47 Vgl. Hegel, VÄ II: 18ff.

48 Vgl. Hegel, VÄ III: 505.

49 Hegel, VÄ II: 128.

50 Hegel, VÄ III: 511.

Die Tragödie stellt durch den „Chor“⁵¹ und den „handelnden Heros“ das „unentzweite Bewusstsein vom Göttlichen und das kämpfende, aber in göttlicher Tat und Kraft auftretende Handeln“ dar⁵². Hier geht es um das „Göttliche in seiner Gemeinde als Inhalt und Zweck der menschlichen Individualität“⁵³, die eben nicht wie in der Skulptur als „ruhende Macht“, unbewegt und „selig in sich versunken bleibt“. Es geht um die „ewigen Mächte, das an und für sich Sittliche“⁵⁴, um die Darstellung eines „Innere[n] und ‚dessen‘ äußere[r] Realisierung“⁵⁵. Dem „festen, allgemeinen Pathos“ wird durch die Maskierung der Schauspieler und die Einfachheit der Aktion Rechnung getragen, sodass die Darstellung einen „plastischen Charakter“ erhält und die Helden als „große und feste Individuen“, als „Skulpturwerke“⁵⁶, die eine einzige Macht vertreten, den Kampf zwischen subjektivem und objektivem Geist ausfechten, bis sie entweder durch ihr einseitiges Wollen zerstört werden oder resignieren müssen⁵⁷. Die so „beseelte Statue“, indem sie den Inhalt der Poesie und

-
- 51 Die Relevanz des Chores für die attische Tragödie wird, ebenso wie ihr Untergang mit Euripides, der laut Hegel von der Bewunderung zur Rührung überging und so den festen Pathos des tragischen Charakters durch subjektives Leiden ersetzte (vgl. Hegel, VÄ III: 546), in der Auseinandersetzung mit der Ästhetik Nietzsches noch hervorzuheben sein. Zur Hegel'schen Wertschätzung des Chores sei an dieser Stelle nur so viel gesagt: Der griechische Chor „spricht die allgemeinen Gesinnungen und Empfindungen in einer, bald gegen die Substantialität epischer Aussprüche, bald gegen den Schwung der Lyrik, hingewendete Weise aus“ (Hegel, VÄ III: 493). Er ist die „wirkliche Substanz des sittlichen heroischen Lebens und Handelns selbst“ und bietet ein Bewusstsein vom „unbewegten Leben“ des einfachen Bewusstseins, dass vor der „furchtbaren Kollision“ geschützt ist. Deswegen greift der Chor nicht ein, sondern spricht sein theoretisches Urteil. Der Chor gehört wesentlich zur Tragödie, auch wenn er aus den Bacchusfesten, wo er das Zentrum war, entstanden ist; so sieht man auch den Verfall der Tragödie an den „Verschlechterungen der Chöre“ (vgl. Hegel, VÄ III: 540ff.).
- 52 Vgl. Hegel, VÄ III: 522 u. 540; hier 540.
- 53 Hegel, VÄ III: 480.
- 54 Es ist das Göttliche, „wie es in die Welt, in das individuelle Handeln eintritt, in dieser Wirklichkeit jedoch seinen substantiellen Charakter weder einbüßt, noch sich in das Gegenteil seiner umgewendet sieht. In dieser Form ist die geistige Substanz des Wollens und Vollbringens das ‚Sittliche‘“ (Hegel, VÄ III: 522).
- 55 Hegel, VÄ III: 477.
- 56 Hegel zufolge zeigt sich dieses Pathos auch an den Gestalten der epischen und dramatischen Dichtung des antiken Griechenland ebenso wie an den bedeutenden Künstlern und Philosophen dieser Epoche (Hegel verweist hier dezidiert auf Sophokles), denn sie sind „Individuen aus ‚einem‘ Guß, [...] die wie unsterblich todlose Götterbilder dastehen“ (vgl. Hegel, VÄ II: 374; hier 374).
- 57 Vgl. Hegel, VÄ III: 480, 512, 521f. u. 537. Als Beispiel für eine objektive Versöhnung können die *Eumeniden* des Aischylos angeführt werden. Der Kampf zwischen Apoll und den Eumeniden wird von Athene vor dem Areopag letztlich zugunsten des Apoll geschlichtet und die Kollision wird gelöst, indem Athene die Eumeniden mit Altären und Verehrungen im Hain zu Kolonos beschwichtigt und ihnen die Aufgabe des Schutzes des Volkes vor Naturkatastrophen übergibt, gleichzeitig aber selbst die Aufgabe der Sorge um Kriegsstreitigkeiten in Athen für sie übernimmt (vgl. Hegel, VÄ II: 68f. u. VÄ III: 550).

die innere Bewegung der Leidenschaft in sich aufnimmt und ausspricht, ist „geistig klarer als jede Skulptur und jedes Gemälde“ und kann die Götter und Menschen vollständiger darstellen, da sie Bewegung und Tätigkeit mit einschließt⁵⁸.

Die Tragödie steht also im Zentrum der klassischen Kunst und hat im Griechentum den „Gipfelpunkt ihrer Vollendung“ erreicht⁵⁹. Sie allein vermag den menschlichen Kampf um die Versöhnung der beiden Mächte – also des menschlich-männlichen und des göttlich-weiblichen Gesetzes – zu Bewusstsein bringen, denn sie ist im Gegensatz zur Skulptur imstande, die konflikthafte Sittlichkeit der Polis, die gerade durch handelnde Subjekte bestimmt wird, darzustellen und verfehlt deshalb, trotz der von Hegel geforderten Zeit- und Kulturimmanenz von Kunstwerken, „zu keiner Zeit ihre Wirkung“⁶⁰.

„Das eigentlich sinnliche Material der dramatischen Poesie ist [...] nicht nur die menschliche Stimme und das gesprochene Wort, sondern der ganze Mensch, der nicht nur Empfindungen, Vorstellungen und Gedanken äußert, sondern, in eine konkrete Handlung verflochten, seinem totalen Dasein nach auf die Vorstellungen, Vorsätze, das Tun und Benehmen anderer wirkt und ähnliche Rückwirkungen erfährt oder sich behauptet.“⁶¹

Die dramatische Handlung, in der sich die göttlichen Mächte als „Pathos von Individuen“ gegenüberreten, beruht auf „kollidierenden Umständen, Leidenschaften und Charakteren“, deren „Fortbewegung zur Endkatastrophe“ führt und die Schlichtung des Kampfes notwendig machen. Beide Seiten des Konflikts haben ihre Berechtigung, werden aber, da sie den positiven Gehalt ihres Zwecks und Charakters nur als Verletzung der anderen Seite durchsetzen, in ihrer Sittlichkeit und durch diese „schuldigt“⁶². Denn als „einzelne Individualität“, als „Charakter“ wird die sittliche Dialektik nicht mitvollzogen, sondern die Geschlechter ordnen sich aufgrund ihrer „Natur“ der ihnen gemäßen Macht, dem ihnen gemäßen „sittlichen Bewusstsein“ zu. Hier existieren keine Wahlmöglichkeit und keine Zufälligkeit. Die Sittlichkeit besteht in der „unmittelbaren ‚Entschiedenheit‘“, sodass für das Bewusstsein nur „das ‚eine‘ Gesetz das Wesen ist“ und das andere ausgeschlossen wird. Der Gegensatz erscheint ihnen deshalb als „unglückliche Kollision der Pflicht mit der rechtlosen ‚Wirklichkeit‘“⁶³. Die Kollision lässt aus der Perspektive

58 Vgl. Hegel, VÄ III: 511 u. VÄ II: 49.

59 Vgl. Hegel, VÄ III 538. Es sind die Tragödien des Aischylos und des Sophokles, die Hegel hier im Blick hat, mit der Komödie des Aristophanes dagegen ist der Höhepunkt der Tragödie bereits von der Komödie abgelöst worden, die in ihrem Verfall letztlich in die römische Dramatik übergeht (Hegel, VÄ III: 538).

60 Vgl. Hegel, VÄ III: 522; hier 499.

61 Hegel, VÄ III: 506.

62 Vgl. Hegel, VÄ III: 475, 480f., 488 u. 523.

63 Vgl. Hegel, PdG: 342f.; hier 343.

des göttlichen Gesetzes das menschliche als „zufällige ‚Gewalttätigkeit‘“, vice versa das göttliche als „Eigensinn“ und „Ungehorsam“ erscheinen, sodass das „absolute ‚Recht‘ des sittlichen ‚Selbstbewußtseins‘ [...] mit dem göttlichen ‚Recht‘ des ‚Wesens‘ in Streit [kommt]“⁶⁴.

Die Tragödie der attischen Polis vermag dabei deshalb eine derartige existenzielle Wirkmächtigkeit zu entfalten, weil sie ihren Stoff aus der „Heroenzeit“ bezieht, wie Hegel den mythischen „Weltzustand“ in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* nennt. Gerade dieser „heroische“ Weltzustand ist für die Kunst zu Zeiten des Aischylos und Sophokles besonders günstig, da in ihm das „Sittliche“, der sittlich-normative Geist, also das „Göttliche“⁶⁵ in Menschengestalt, d.h. die „substantielle Individualität“⁶⁶ und das „Gerechte“ ausschließlich vom Individuum abhängt, nur durch das Individuum zur Lebendigkeit und Wirklichkeit gelangen kann und so dem Betrachtenden in seiner besonderen Dringlichkeit vor Augen geführt wird⁶⁷. Die Heroen – die einer vorstaatlichen oder einen Staat erst begründenden (fiktiven) Zeit entstammen und deren Zeit sich folglich von der der ZuschauerInnen unterscheidet, in der die normative Ebene nicht mehr in der individuellen Handlung, sondern in Sitten und Gesetzen verkörpert wird – sind hier Träger von Prinzipien und Werten, die sie durch ihr Handeln durchzusetzen versuchen und folgen also einer Notwendigkeit, die ihr Schicksal besiegelt, nicht einer subjektiv-reflexiven Neigung. So zeigen sie den RezipientInnen der Tragödie ihr eigenes Recht und ihre Pflicht auf, zum Zusammenleben in der Polis beizutragen⁶⁸.

Die dichotome Sittlichkeit des „heroischen Weltzustandes“ wird so zum „allgemeinen Boden“ der tragischen Handlung, denn sie ist der Hintergrund, vor dem sich das Leben der realen Subjekte abspielt. Nur hier können die allgemeinen sittlichen Mächte, da sie weder als Gesetze des Staates noch als moralische Gebote und Pflichten fixiert sind, in der Gestalt der Götter auftreten, die sich entweder in

64 Hegel, PdG: 344.

65 Das Göttliche bezeichnet in der Hegel'schen Terminologie „das in sich selber Substantielle und Wahre, [das] störungslose unpartikularisierte Sein des Geistes [...] Im Gegensatz gegen die Endlichkeit, als das Auseinandergehen in das zufällige Dasein [...]“ (Hegel, VÄ II: 364).

66 Hegel, VÄ II: 372.

67 Vgl. Hegel, VÄ I: 242f. u. VÄ III: 522. In der klassischen Kunst, deren Inhalt gerade der objektive Geist ist, geht also das Allgemeine ungezwungen im Besonderen auf und das Ideal der Harmonie von Subjekt und Gesetz wird zur Anschauung gebracht. Die klassische Kunst, die „griechische Schönheit“ führt die objektiven, bleibenden sittlichen Werte und Mächte vor Augen, indem sich das Innere der geistigen Individualität ganz in der leiblichen Gestalt, in den Handlungen und Begebenheiten zeigt (vgl. Hegel, VÄ II: 144, 353ff. u. 362ff.). Die klassische Kunst stellt demnach „das subjektive menschliche Innere mit der echten Objektivität des Geistes, d.h. mit dem wesentlichen Gehalt des Sittlichen und Wahren, stets in gediegener Identität dar“ (Hegel, VÄ II: 105).

68 Vgl. Hegel, VPG: 284ff.

ihrer eigenen Tätigkeit oder als freie menschliche Individualität einander entgegenstellen. Das Sittliche ist also die „substantielle Grundlage“ der Entzweiung des individuellen Handelns sowie ihrer Einheit⁶⁹ und grundlegende Notwendigkeit der Wirkmächtigkeit der Kunst jener Zeit.

So ist denn auch im Hegel'schen System gerade die attische Tragödie dazu imstande, Bewunderung für die heroischen Charaktere auszulösen und das „feste Pathos“ tragischer Charaktere⁷⁰ als erstrebenswertes Ziel zu zeigen, denn sie scheint in besonderem Maße die RezipientInnen dazu anzuhalten, die eigene Freiheit in der gemeinsamen Gestaltung der Polis zu nutzen. Die attische Tragödie steht also gerade deswegen mitten im Leben, weil sie die Erfahrung der aktiven politischen Mitgestaltung, der sittlichen Gemeinschaft und der Handlungsorientierung ermöglicht.

2.1.2 Antigone als Prototyp heroischen Handelns

Das Wesen der Tragödie zeigt sich Hegel zufolge dabei besonders in der *Antigone* des Sophokles, die aufgrund ihrer durchgehenden Konsequenz das „befriedigendste Kunstwerk“⁷¹, eines „der allerbesten, in jeder Rücksicht vortrefflichsten Kunstwerke aller Zeiten“⁷² ist. Hier stehen sich das männliche Prinzip, das Gesetz des Staates in der Gestalt des Kreon, und das weibliche Prinzip, die innere Familienliebe und die Pflicht gegenüber dem Bruder in der Gestalt der Antigone, unvermittelt gegenüber⁷³. Indem Sophokles also Antigone die „unterirdischen Götter“ und Kreon den Zeus ehren lässt und damit den Hauptgegensatz in der Kollision des Staates und der Familie darstellt, behandelt er in dieser Tragödie die „reinsten Mächte der tragischen Darstellung“, die in ihrer Harmonie die „vollständige Realität des sittlichen Daseins“ ausmachen⁷⁴.

Antigone wusste um das Gesetz und die Macht Kreons, hielt es für „Gewalt und Unrecht“, trat ihm entgegen und beging deshalb „das Verbrechen“. Ihr „sittliches

69 Vgl. Hegel, VÄ III: 539f.

70 Vgl. Hegel, VÄ III: 546.

71 Hegel, VÄ III: 550.

72 Hegel, VÄ II: 60.

73 Der Herrscher Kreon verbietet Antigone, ihren Bruder Polyneikes zu bestatten, der im Kampf gegen die eigene Vaterstadt vor den Toren Thebens gefallen war. Kreon hatte generell per Gesetz die Bestattung der Feinde unter Todesstrafe gestellt, aber Antigone kam trotz des Verbotes ihrer „heiligen Pflicht der Bestattung“ nach – „Der Verlust des Bruders ist daher der Schwester unersetzlich und ihre Pflicht gegen ihn die höchste“ (vgl. Hegel, PdG: 338) – und berief sich dabei auf das göttliche Gesetz (vgl. Hegel, VÄ II: 60). Kreon verurteilt Antigone, die sich in der Folge das Leben nimmt, woraufhin sich auch ihr Verlobter Haimon tötet, der Kreons Sohn ist, was wiederum zum Suizid Eurydikes, seiner Mutter und Ehefrau Kreons, führt.

74 Vgl. Hegel, VÄ III: 544ff. u. 549.

Bewusstsein“ ist, da sie sich ihrer Handlung und Schuld bewusst war, vollständig und rein. Durch diese Tat verkehrt sich das sittliche Bewusstsein und muss sein Entgegengesetztes als ihm zugehörig und folglich die eigene Schuld anerkennen. Diese Anerkennung drückt die aufgehobene Kluft zwischen den Dichotomien und die Rückkehr zur „sittlichen Gesinnung“ aus. Damit aber gibt Antigone ihren „Charakter“ und die „Wirklichkeit“ ihres Selbst auf und ist „zugrunde gegangen“⁷⁵. Sowohl Antigone als auch Kreon ist das immanent, wogegen sie sich erheben, sodass beide letztlich am Kampf gegen den Teil ihrer selbst zugrunde gehen, den sie eigentlich ehren sollten. In ihrer Einseitigkeit sind beide zugleich „schuldig“ und „unschuldig“ und erfahren Gerechtigkeit⁷⁶, denn der Sieg der einen über die andere Macht und ihres Charakters wäre nur ein unvollendeter Schritt auf dem Weg zur notwendigen Versöhnung, sodass letztlich beide sittlichen Mächte den gleichen Untergang und damit ihr „wahres Ende“ erfahren, denn beide haben zum Schluss die Gewissheit, dass sie nicht „mehr Übel erleiden, als sie zufügen“⁷⁷.

Gerade da Antigone ihr Prinzip setzt und dieses auch durchhält, gerade da sie in den Konflikt bis zur äußersten Konsequenz eingeht, erscheint sie als Prototyp „heroischen“ Handelns und als Verkörperung des Ideals der dramatischen Figur. Die Unbedingtheit, durch die sich Antigone auszeichnet, macht den heroischen Charakter bei Hegel aus, denn „es ist die Ehre der großen Charaktere, schuldig zu sein“⁷⁸. Ihr fester, starker Charakter, der eins ist mit ihrem Pathos, soll keine Rührung, sondern Bewunderung hervorrufen, denn die Heroen sind „das was sie sind, was sie wollen und vollbringen“. Erst indem die „Gegensätze in der Versöhnung der Mächte des Handelns“ aufgehoben werden, erkennt der Geist die Notwendigkeit dessen, was dem Individuum geschieht, als vernünftig an und sein Gemüt ist wahrhaft sittlich beruhigt⁷⁹. Die Tragödie, in der die Kollision von Zwecken und Charakteren sowie die notwendige Auflösung des Kampfes im Mittelpunkt stehen, soll dem Betrachter also das „Gefühl der Versöhnung“ durch den Anblick ewiger Gerechtigkeit gewähren und ist „die Auflösung der Einseitigkeit dieser Mächte“⁸⁰.

75 Vgl. Hegel, PdG: 348f.

76 Vgl. Hegel, VÄ III: 549.

77 Vgl. Hegel, PdG: 348f. Antigone äußert sich dazu im Werk Sophokles' wie folgt: „Nein, von den Freunden so ganz verlassen gehe ich Unglücksweib lebend in der Toten Gruft. Weil ich – welches Recht der Götter – nicht achtete? Was soll ich Unglückselige zu den Göttern noch aufblicken? Welchen Beistand benennen? Denn – das ist jetzt klar – Gottlosigkeit habe ich durch frommes Tun erworben. Aber wenn dies nun gut heißt bei den Göttern, werden wir durch Leiden die Einsicht gewinnen, daß wir gefehlt. Wenn aber die da fehlen, sollen sie nicht mehr Übel erleiden, als sie mir außer Rechts angetan haben“ (Sophokles (1981): Antigone. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Norbert Zink. Stuttgart, 75/918-928).

78 Hegel, VÄ III: 546.

79 Vgl. Hegel, VÄ III: 546f.

80 Vgl. Hegel, VÄ III: 486f., 520 u. 526; hier 481.

Das heißt: Der Betrachter ist „erschüttert durch das Los der Helden, [aber] versöhnt in der Sache“⁸¹.

Die attische Tragödie wird also durch Bewegung, Konflikt und Leiden charakterisiert; in ihr identifiziert sich das Subjekt vollständig mit seiner Handlung, also mit dem „wirkliche[n] Ausführen innerer Absichten und Zwecke“ und ist sich sowohl der eigenen Motive als auch der Resultate seiner Taten bewusst. Es geht ganz in seiner Handlung auf, „genießt“ diese und steht „mit seinem ganzen Selbst“ für alle Konsequenzen seines Wollens und seiner Tat ein⁸². Die Subjekte, die den Streit der beiden Mächte verkörpern, „sind groß und frei, selbstständig auf dem Boden ihrer in sich selber substantziellen Besonderheit erwachsen, sich aus sich erzeugend und zu dem bildend, was sie waren und sein wollten“⁸³ und erweisen sich als Heroen, denn sie sind

„Individuen, welche aus der Selbstständigkeit ihres Charakters und ihrer Willkür heraus das Ganze einer Handlung auf sich nehmen und vollbringen und bei denen es daher als individuelle Gesinnung erscheint, wenn sie das ausführen, was das Rechte und Sittliche ist.“⁸⁴

Sie bleiben im unmittelbaren Zusammenhang mit ihrem gesamten Wollen, Tun und Vollbringen und stehen vollumfänglich für alle Konsequenzen ihres Handelns ein. Sie wollen die Schuld nicht teilen und wissen, im Gegensatz zum heutigen „moralischen“ Handeln, nicht vom Gegensatz der subjektiven Absicht und der objektiven Tat. Indem diese Charaktere nun zur „Tat“ schreiten, indem sie „handeln“, erheben sie sich aus der „einfachen Unmittelbarkeit“ und setzen selbst die „Entzweiung“. Diese Tat ist ein „Verbrechen“, denn der Charakter hat sich dem einen Gesetz zugewandt und das andere durch die entzweiende Tat „verletzt“, so dass dieses ihm nun „feindlich“ gegenübersteht und „Rache fordert“. Erst indem sich der Charakter durch die Tat, die das Unbewusste mit dem Bewussten, das Eigene mit dem Fremden verknüpft, „schuldig“ macht, erkennt er die wesensmäßige Einheit beider Gesetze. Er erfährt das „sittliche Selbstbewusstsein“ und kann sein Verbrechen und seine Schuld nicht verleugnen⁸⁵.

Das „individuelle Pathos“ treibt also die handelnden Charaktere – die als „feste Figuren“ nur das sind, was sie sind, im Anerkennen des eigenen Pathos' nicht schwanken und folglich keine Kollision in sich selbst tragen – mit sittlicher Berechtigung zum Konflikt mit ihrem Gegensatz. Dieser Konflikt kann nur „auf dem

81 Hegel, VÄ III: 547.

82 Vgl. Hegel, VÄ III: 478.

83 Hegel, VÄ II: 374.

84 Hegel, VÄ I: 243f.

85 Vgl. Hegel, VÄ I: 246f. u. PdG: 345ff.

Boden menschlicher Wirklichkeit zum Vorschein kommen“, denn die seligen Götter wissen als allgemeines Bewusstsein um die Einheit und haben folglich keine Motivation zu handeln⁸⁶.

Der Heroismus der handelnden Individuen ist es also, der der Tragödie eine derart existenzielle Tragweite ermöglicht, denn nur durch heroische Verantwortungsübernahme für die eigene Existenz kann sich das die attische Polis bestimmende Ideal der Freiheit – verstanden als individuelle Freiheit, die sich erst im Gemeinsam-Sein und Gemeinsam-Handeln in der Gesellschaft entfalten kann und gleichzeitig die Bedingung für die Polis (als Zusammenschluss handelnder Bürger) ist – artikulieren⁸⁷. Nur so kann die Kunst dem Gefühl der Fremdheit der Welt entgegentreten und dem Menschen die notwendigen Grundlagen für sein Verständnis von sich selbst als Teil der Gesellschaft eröffnen. Hier wird den RezipientInnen ein Begriff vom »Menschen« vorgestellt, der auf Tatkraftigkeit, Eigenverantwortlichkeit und mithin Freiheit basiert, und aufgezeigt, was es heißt, sich wirksam in die Gesellschaft einzubringen, sich seiner eigenen Potenz bewusst zu sein und die Konsequenzen der eigenen Handlungen zu tragen. Der Heroismus ist also einerseits jenes zentrale Moment, das die attische Tragödie zu einer welt- und selbststiftenden Kunst erhebt, andererseits ist er genau das, was dem „heutigen Menschen“ vollständig abgeht. Im Moment des Heroischen stehen sich die attische Kunst, die sich gerade aus ihrem Bezug zur Heroenzeit speist, und die Kunst der heutigen Zeit (ebenso wie die heutige Zeit im Allgemeinen) diametral gegenüber⁸⁸.

2.1.3 Performing Hegel

Nach diesem kursorischen Blick auf die Hegel'sche Kunstphilosophie, insbesondere auf sein Verständnis der attischen Tragödie, lassen sich nun die im Kern relevanten Aspekte für eine theoretische Fundierung der Performance-Kunst benennen:

Vielversprechend erscheint dabei zunächst die *Heroizität*. Die attische Tragödie stellt das Individuum als „heroisch“ vor und zeigt eine Welt, in der sich die Individuen durch ihre Eigenverantwortlichkeit und Tatkraftigkeit auszeichnen und auch

86 Vgl. Hegel, VÄ III: 539f.; hier 540.

87 „In Athen war eine lebendige Freiheit vorhanden und eine lebendige Gleichheit der Sitten und der geistigen Bildung [...]. Neben dieser Gleichheit und innerhalb dieser Freiheit konnte sich alle Ungleichheit des Charakters und des Talents, alle Verschiedenheit der Individualität aufs freiste geltend machen und aus der Umgebung die reichste Anregung zur Entwicklung finden [...]“ (Hegel VPG: 318).

88 Der „heroische Charakter“ steht dem „heutigen Menschen“ bezüglich der Verantwortungsübernahme für seine Handlungen diametral entgegen, denn der „[...] heutige Mensch nimmt [nicht] den gesamten Umfang dessen, was er getan hat, auf sich, sondern er weist den Teil seiner Tat von sich ab, welcher durch ein Nichtwissen oder Verkennen der Umstände selber anders geworden ist, als er im Willen lag, und rechnet sich nur das zu, was er gewußt und in Beziehung auf dieses Wissen mit Vorsatz und Absicht vollbracht hat“ (Hegel, VÄ I: 246).

dann zu ihren Taten stehen, wenn das Resultat ihres Handelns weder antizipierbar noch intendiert war. Diese heroische Individualität steht den modernen Partikularinteressen, dem bürgerlichen Subjekt, diametral entgegen, sodass sich im Konzept des „Heroischen“ auch eine implizite Kritik an der entfremdeten Gesellschaft der Gegenwart Hegels kundtut. Das Heroische, auch in seiner gesellschafts- und entfremdungskritischen Dimension, kann wohl als das zentralste Moment des Versuchs der Fruchtbarmachung der Hegel'schen Ästhetik für eine Philosophie der Performance-Kunst begriffen werden. Denn eigenverantwortliches heroisches Handeln und das Austragen von Konflikten bis zur äußersten Konsequenz sind nicht nur Schlüsselmomente der Hegel'schen Bestimmung der attischen Tragödie und ihrer Wirkmächtigkeit, sondern sollten auch für die Performance-Kunst – zunächst für die Funktion der KünstlerInnen, letztlich jedoch wohl auch als Appell an die TeilnehmerInnen – geltend gemacht werden. Wie Antigone, so gehen häufig auch die Performance-KünstlerInnen in ihren Handlungen bis zum Äußersten und rufen letztlich auch ihre TeilnehmerInnen dazu auf, es ihnen gleichzutun.

Des Weiteren stellt die Hegel'sche Utopie von der *Versöhnung* der konfligierenden dichotomen Pole und mithin der Freiheit in der Gesellschaft einen zentralen Bezugspunkt bereit. Denn die Versöhnung von Individuum und Norm, die den Begriff der »Freiheit« im Hegel'schen Bild der griechischen Polis charakterisiert, kann für den heutigen Leser ebenso wie für die Performance-Kunst als Utopie erscheinen. Im Hegel'schen System vermag allein die attische Tragödie den menschlichen Kampf um die Versöhnung der beiden Mächte, also des menschlich-männlichen und des göttlich-weiblichen Gesetzes, zu Bewusstsein zu bringen, denn sie ist im Gegensatz zur Skulptur imstande, die konflikthafte Sittlichkeit der Polis, die gerade durch handelnde Subjekte bestimmt wird, darzustellen. So wird der *Streit* zwischen den dichotomen Polen, der die Tragödie wesensmäßig bestimmt, in Hegels Konzept letztlich also zum Motor der Kunst und der Gesellschaft. Er verbindet die Aufgabe der Tragödie, die politische Realisierung der Freiheit widerzuspiegeln und so potenziell jedem Menschen als Teil der eigenen Lebensrealität erfahrbar zu machen, mit dem Aufruf, sich selbst in die Gesellschaft handelnd und gestaltend einzubringen.

Indem Hegel die Tragödie als das *politische* Kunstwerk bestimmt, das eine vergangene Welt vorstellt, die zeitgleich aber auch als eine mögliche zukünftige erscheint, bestimmt er die Tragödie als einen Orientierungspunkt für das eigene Selbstbewusstsein und Seinsverständnis, nimmt sie als gesellschaftliches Faktum ernst und stärkt sie gegen jedwede Konzepte von „art pour l'art“. Und gerade dieser Anspruch an Kunst, in die gesellschaftliche Wirklichkeit hineinzuwirken, zeichnet nicht nur die Hegel'sche Auffassung von der attischen Tragödie, sondern auch die Performance-Kunst aus.

Die Performance-KünstlerInnen, so könnte man mit Hegel sagen, treten als heroische Charaktere zum Kampf um Freiheit an. Sie wissen um die Dichotomi-

en, die den heutigen „Weltzustand“ bestimmen, entscheiden sich für eine Seite und tragen die Konsequenzen ihres Widerstandes gegen die andere Seite mit allen Implikationen. Als tragische Charaktere, die sich für ihre Sache dem „Anderen“ vollständig aussetzen, bringen sie den Kampf der dichotomen Aspekte der Sittlichkeit und Freiheit „auf die Bühne“. Es ist der Streit zwischen dichotomen Polen, ob nun Mann und Frau, Individuum und Kollektiv, Herrschaft und Knechtschaft, Privatheit und Öffentlichkeit oder zwischen KünstlerInnen und RezipientInnen, den es in der Performance auszutragen gilt, mit dem Ziel einen gesellschaftlichen und politischen Wandel anzustoßen. Es geht hier darum, mit aller Konsequenz, mit aller Kraft für die eigene Überzeugung einzutreten und selbst dann nicht zurückzuweichen, wenn der Preis für dieses Entstehen womöglich höher ist als das tatsächliche Resultat des Kampfes.

Dies sind also die positiven Bezugspunkte der Hegel'schen Ästhetik, die für eine Philosophie der Performance-Kunst dienlich sind, jedoch erscheint in Hegels Konzept der dialektischen Versöhnung letztlich doch das Allgemeine als das Vorrangige, sodass die angestrebte Versöhnung sich vielfach als eine „falsche“ erweist. Hegel fordert zwar die Dialektik zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen, gewährt aber tendenziell dem Allgemeinen die Vorherrschaft, da er das Besondere „gar nicht so furchtbar ernst nimmt“⁸⁹, wie zum Beispiel Adorno konstatiert. Dieser Vorrang des Allgemeinen, des männlichen Prinzips vor dem weiblichen, erscheint als eine maßgebliche Schwierigkeit in der Fruchtbarmachung der Hegel'schen Kunstphilosophie für die Performance-Kunst, denn er ist genau das, was explizit von Performance-Künstlerinnen⁹⁰ angefochten wird und was auch im Zentrum der Kritik Adornos steht.

Diese genderpolitische Schwierigkeit kommt auch deutlich in Hegels Interpretation der *Antigone* zum Tragen, denn indem er beide Schicksale als gleichermaßen gerecht erachtet, den Tod der Antigone und den Verlust von Frau und Sohn des überlebenden Kreon⁹¹, spricht er sich in letzter Konsequenz auch hier für das männliche Prinzip und folglich für die patriarchale Ordnung, für das Recht des Staates aus. Nicht zuletzt deshalb unterscheidet sich wohl seine Interpretation der

89 Vgl. Adorno, Theodor W. (2006): Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit. Frankfurt am Main, 63.

90 An dieser Stelle sei daran erinnert, dass gerade die Performance-Kunst in den 1960er- und 1970er-Jahren zu *dem* Medium wurde, in dem Künstlerinnen politische Kritik an den patriarchalen Geschlechterverhältnissen und der ihnen zugeschriebenen Rolle in der Kunstwelt übten.

91 Sophokles lässt deshalb „nicht nur die Antigone leiden und untergehen; im Gegenteil sehen wir ebenso sehr den Kreon durch den schmerzlichen Verlust seiner Gattin und des Haimon gestraft, die durch den Tod der Antigone gleichfalls ihren Untergang finden“ (Hegel, VÄ II: 69).

Antigone signifikant von der, die man von den Performance-KünstlerInnen erwarten würde. Denn aus heutiger Sicht scheint doch Antigone, gerade als Opfer eines starren Systems, eher im Recht zu sein. Im Blick auf Nietzsches Ästhetik erweist sie sich gerade als das zerrissene Subjekt, das zwar durch ihr heroisches Festhalten an ihrem Standpunkt scheitert, dem wir aber mit Sympathie und Solidarität begegnen würden, da ihr Untergang gerade das Unrecht ist, gegen das es sich zu wehren gilt. Hegel geht hier jedoch nicht den in seiner Dramentheorie angelegten Schritt zu einer Emanzipationsphilosophie aufgrund seines Dogmas letzthlicher Harmonie.

Obwohl Hegel in seiner Interpretation der *Antigone* zwar den Konflikt im Allgemeinen und auch in seiner Konkretisierung der Rebellion des weiblichen Prinzips gegen starre Gesetze und damit das Recht Antigones anerkennt, fordert er in letzter Konsequenz statt der Emanzipation der Antigone die Versöhnung beider Prinzipien, denn gerade in der dialektischen Versöhnung von Objektivität und Subjektivität⁹² besteht die Aufgabe der klassischen Kunst und damit auch der Tragödie. Der Streit als zentrales Moment der Tragödie wird in *Antigone* also ausgetragen und vermag ihr die nötige Wirkkraft zu verleihen, aber am Ende siegt für Hegel das männliche Prinzip und wirft ein patriarchal gefärbtes Bild auf die durch die Tragödie vermittelte Vorstellung von Selbst und Welt, das für die Performance-Kunst nicht hinnehmbar erscheint. Denn der Performance-Kunst scheint es im Kern um die Emanzipation aus starren Herrschaftsverhältnissen zu gehen, so wie sie sich auch im Kampf feministischer Performances gegen die von Hegel gedachte Unterordnung des weiblichen Prinzips unter das männliche Prinzip artikuliert, sie strebt einen siegreichen Ausgang im Sinne der Erstreitung neuer Freiheitsräume an, nicht jedoch die von Hegel geforderte Versöhnung.

Auch das Ideal der Freiheit, obwohl es nicht nur in der Hegel'schen Betrachtung attischer Kunst elementar ist, sondern sich auch als Motivation des ethischen und politischen Strebens der Performance-Kunst erweist, kann nicht ohne Weiteres von Hegel entlehnt werden, denn der Rahmen, in dem das Individuum sich konstituieren kann, und mithin das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft haben sich seit Hegels Zeit signifikant gewandelt. Obwohl es also notwendig sein wird, einen Begriff von »Freiheit« für eine *Philosophie der Performance-Kunst* zu finden, müssen doch gerade die Differenzen zur Auffassung Hegels klar herausgestellt werden, um der Zeit- und Kulturimmanenz der Performance-Kunst gerecht werden zu können.

Eine weitere Schwierigkeit besteht in der Hegel'schen These vom „Ende der Kunst“, die die Performance-Kunst nicht hinnehmen kann, da sie gerade auf künstlerische Wirkweisen setzt, die als Einwände im Sinne eines Rückgriffs auf

92 Vgl. Hegel, VÄ II: 353ff. u. 362ff.

ein Kunstverständnis erscheinen, dessen notwendigen Verfall⁹³ Hegel mit Sokrates (und Platon) ab dem 4. vorchristlichen Jahrhundert eingeläutet sieht. Aus seiner Sicht konsequent, meint Hegel, die Kunst sei am Ende, denn indem Sokrates die Innerlichkeit, d.h. die Subjektivität ausspricht, forciert er den Untergang der Polis und etabliert den Grundpfeiler der modernen Welt, den Sieg des Logos über den Mythos⁹⁴. Sokrates erscheint so als Symptom des der attischen Sittlichkeit inhärenten und entfachten Streits zwischen der Polis und der Philosophie bzw. des Denkens, in dessen Zuge auch die platonische Dichter-Zensur statthaben konnte⁹⁵. Die Zeit der Heroen weicht der Zeit des theoretischen Menschen, in der Kunst geht die Bewunderung zur Rührung über und das feste Pathos des tragischen Charakters wird durch subjektives Leiden ersetzt⁹⁶. Wie nach ihm Nietzsche, der Sokrates als Urbild des theoretischen Menschen begreift, sieht auch Hegel in Sokrates eine – wenn auch notwendige – Zäsur. Bereits er sieht also den Wechsel vom Mythos zur Theorie, vom Gefühl zur Vernunft (in Anlehnung an die Dichter-Zensur Platons), vom Individuum zum Subjekt, von der aktiven Teilhabe an gesellschaftlichen Gestaltungsprozessen zu Innerlichkeit und Moral als Wendepunkt, indem sich auch die Kunst der attischen Polis als Mittel der Selbst- und Weltvermittlung überflüssig macht⁹⁷, bis sie schließlich als postromantische Kunst endgültig (ihren höchsten Möglichkeiten nach) eine vergangene ist.

Auch wenn Hegels dialektische Weltgeistentwicklung dabei nicht vorsieht, zu einem derartigen Kunstverständnis zurückzukehren, wie es die attische Polis aus-

93 Der Ausgang aus der Kunst, die Erkenntnis, dass die Kunst nicht mehr das geeignete Medium zur Darstellung tiefster menschlicher Interessen ist, sondern dies vielmehr die reflexive Subjektivität, die Wissenschaft und Religion zu leisten vermögen, führt auch zu einem Ausgang aus der Individualität, die sich innerlich wird und das Interesse an der Wirklichkeit und dem Staat verliert (vgl. Hegel, VPG: 329).

94 Vgl. Hegel, VPG: 292f u. 326ff. „Sokrates, indem er es der Einsicht, der Überzeugung anheimgestellt hat, den Menschen zum Handeln zu bestimmen, hat das Subjekt als entscheidend gegen Vaterland und Sitte gesetzt und sich somit zum Orakel im griechischen Sinne gemacht. [...] Durch die aufgehende innere Welt der Subjektivität ist der Bruch mit der Wirklichkeit eingetreten. Wenn Sokrates selbst zwar noch seine Pflichten als Bürger erfüllte, so war ihm doch nicht dieser bestehende Staat und dessen Religion, sondern die Gedankenwelt die wahre Heimat. [...] Das Prinzip des Sokrates erwies sich als revolutionär gegen den athenischen Staat; denn das Eigentümliche dieses Staates ist, daß die Sitte die Form ist, worin er besteht, nämlich die Untrennbarkeit des Gedankens von dem wirklichen Leben“ (Hegel, VPG: 329).

95 Vgl. Hegel, VPG: 326f. u. 330. „Der Schüler des Sokrates, Platon, verbannte aus dem Staate den Homer und Hesiod, die Urheber der religiösen Vorstellungsart der Griechen, denn er verlangte eine höhere, dem Gedanken zusagende Vorstellung von dem, was als Gott verehrt werden soll“ (Hegel, VPG: 329). In diesem Kontext fiel dann auch die Kunst der Zensur anheim.

96 Vgl. Hegel, VÄ III: 546.

97 Vgl. Hegel, VPG: 323.

zeichnete – da um das Ziel, den „Fortschritt im Bewusstsein der Freiheit“⁹⁸ zu erreichen, die einzelnen Stadien durchlaufen und überwunden werden müssen, um zum Absoluten zu gelangen –, soll doch mit Blick auf die Hegel'sche These vom „Ende der Kunst“ gefragt werden, ob die Performance-Kunst als Revitalisierung des heroischen KünstlerInnen-Begriffs und als Transformationsimpuls ihrer RezipientInnen in eigenverantwortliche BürgerInnen verstanden werden kann, die ihr Recht und ihre Pflicht auf konstruktive Mitgestaltung der Gesellschaft im Lichte individueller Freiheit durch die Kunst erkennen und nutzen. Mit Blick auf die Hegel'schen Grundannahmen und die Wesensmerkmale einer Kunst, die für die individuelle Lebensführung jedes Einzelnen relevant ist, stellt sich in Bezug auf Performance-Kunst also die Frage, ob sie als zentraler Aspekt der Selbsterkenntnis begriffen werden kann, ob sie Lebensprozess zu sein vermag, der auf die Gesellschaft zurückwirkt, ob sie zum eigenverantwortlichen Handeln aufzurufen imstande ist und ob wir vor ihr womöglich wenn nicht die „Knie beugen“, so doch existenzielle Erschütterung erfahren können.

2.2 Kunst und Rausch: Das zerrissene Subjekt bei Nietzsche

Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) ist einer der einflussreichsten Kritiker des autonomen Kunstverständnisses. Für ihn ist Kunst das Prinzip der Lebenspraxis, „[d]enn nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt“⁹⁹. Der totalen Autonomisierung des Kunstbegriffs in der Romantik stellt Nietzsche einen Kunstbegriff entgegen, der vom Leben und der Lebendigkeit nicht zu trennen ist, und fordert so die Überwindung der traditionellen Ästhetik, denn Kunst – also Lebensform – muss „gefeiert“¹⁰⁰ werden. Nietzsche wendet sich entschieden sowohl gegen die Trennung von Kunst und Leben als auch gegen die Reduktion der Kunst auf ästhetische Kunstobjekte¹⁰¹. Sein Begriff der Kunst zielt in seiner frühen, erstmals 1872 veröffentlichten Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem*

98 Hegel, VPG: 32.

99 Nietzsche, Friedrich (1988): *Die Geburt der Tragödie* [KSA 1]. In: Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* in 15 Einzelbänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/Berlin/New York, 47. Alle im Folgenden verwendeten Nietzsche-Texte werden nach dieser *kritischen Studienausgabe* zitiert. *Die Geburt der Tragödie* wird bei weiteren Nennungen mit dem Sigel GT bezeichnet.

100 Nietzsche äußert sich in den *Nachgelassenen Fragmenten 1880-1882* zur Kunst als Fest wie folgt: „Ich will gegen die Kunst der Kunstwerke eine höhere Kunst lehren: die der Erfindung von Festen“ (Nietzsche, Friedrich (1988): *Nachgelassene Fragmente 1880-1882* [KSA 9]. In: Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* in 15 Einzelbänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/Berlin/New York, 506).

101 Vgl. Wall, 2006: 74f.

*Geiste der Musik*¹⁰², in der er die Produktions-Ästhetik einer Kunst-Religion entwickelt, ebenso wie in seiner letzten Schaffensphase¹⁰³ auf einen umfassenden Begriff aller schöpferischen Leistungen des Menschen ab¹⁰⁴.

Nietzsche weist in seiner Tragödien-Schrift, in der er letztlich eine Philosophie des Rausches¹⁰⁵ und damit einhergehend eine Konzeption des zerrissenen Individuums entwickelt, das Dionysische als Kunsttrieb des vorsokratischen Griechenland, um den es im Folgenden vorrangig gehen soll, als jenen aus, der einige der wesentlichen Elemente der Performance-Kunst bereits in sich trägt. Im Dionysischen werden die Menschen zu KünstlerInnen, die „zugleich Subject und Object, zugleich Dichter, Schauspieler und Zuschauer“ sind. Als KünstlerInnen sind sie von ihrem „individuellen Willen erlöst und gleichsam Medium“¹⁰⁶. Der Kunst kann mit theoretischer Reflexion, mit dem Wissen der ZuschauerInnen, ein Kunstwerk vor sich zu haben und keine empirische Realität, nicht beigegeben werden, sodass sich Nietzsche für die Widergeburt der „ästhetischen“ RezipientInnen ausspricht und gegen die intellektualisierte, „kritische“ Kunstkennerenschaft, die für die tragische Wirkung nicht empfänglich ist. Nietzsche konzipiert so eine Ästhetik, in der der Mensch selbst zum Kunstwerk wird, und nimmt die zentralen Elemente einer Lebenskunst, einer Kunst, die vom Leben des Einzelnen nicht zu trennen ist, bereits vorweg¹⁰⁷.

Abzielend auf die Performance-Kunst werde ich mich im Folgenden hauptsächlich der Darstellung und Interpretation des Begriffspaares »dionysisch« und »apol-

102 Nietzsche selbst bezeichnete seine frühe Kunstphilosophie in dem der zweiten Ausgabe der Tragödie-Schrift vorangestellten *Versuch einer Selbstkritik*, da sie die Schopenhauer'sche dualistische Willensmetaphysik aufgriff, ironisch als „Artisten Metaphysik“ (Nietzsche, GT, KSA 1: 21).

103 Nietzsches Denken wird oft in drei Phasen unterteilt, die Walter Schulz folgendermaßen formuliert: Der Wandel im Denken Nietzsches (und somit auch seiner Ästhetik) vollzieht sich im Fortschreiten vom Bejahenden-Verehren zum freien Geist. Es ist eine Wandlung vom „Du sollst“ (dem tragsamen Geist vorgegebener Werte) zum „Ich will“ (dem Geist, der sich zur Freiheit eines neuen Schaffens entschließt) und schließlich zum einfachen „Ich bin“ (zu einem in sich ruhenden kindlichen Geist). In seiner zweiten, der sogenannten positivistischen oder aufklärerischen Schaffensphase, rückt er sowohl von seinem Wagner-Bild als auch von seiner ursprünglichen und finalen Kunstauffassung ab. Trotz der Veränderungen, die seinen Denkweg prägen, zieht sich eine Konstante durch seine gesamte Philosophie: Die radikale Abkehr von der traditionellen Vernunftmetaphysik zugunsten einer Metaphysik des Lebens (vgl. Schulz, Walter (1985): *Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik*. Pfullingen, 44).

104 Vgl. Thorgeisdottir, Sigridur (1996): *Vis creativa. Kunst und Wahrheit in der Philosophie Nietzsches*. Würzburg, 27.

105 Die Relevanz des Rausches in der Philosophie Nietzsches schlägt sich zum Beispiel auch im Futurismus und explizit in Marinettis Auffassung von Kunst nieder (siehe hierzu Kapitel 1.1).

106 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 47f.

107 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 30, 53 u. 143.

linisch« zuwenden, wobei es vorrangig um die Interpretation und Rechtfertigung des Dionysischen, des Rauschhaften zu tun ist, da das Dionysische in besonderem Maße für eine philosophische Betrachtung der Performance-Kunst fruchtbar zu sein scheint.

2.2.1 Dionysos als Archetyp der Tragödie

Ausgangspunkt für den künstlerischen Schaffensdrang der Menschen des vorsokratischen Griechenland ist Nietzsche zufolge das grundlegende, sich durch tief empfundene Verzweiflung und durch Leid auszeichnende Lebensgefühl der Hellenen, das sich in der „Weisheit des Silen“¹⁰⁸ ausdrückt: Es wäre besser, nie geboren worden zu sein. Um angesichts dieser Erkenntnis überhaupt leben zu können, brauchen die Hellenen Kunst, denn allein die Kunst, die „rettende“ und „heilkundige Zauberin“, vermag „jene Ekelgedanken über das Entsetzliche und Absurde des Daseins in Vorstellungen umzubiegen, mit denen sich leben lässt“¹⁰⁹. Die Kunst entstammt dabei einem Kunsttrieb, der zugleich ein Lebenstrieb ist. Sie ist also nicht auf ein sekundäres Bedürfnis, sondern auf einen Trieb zurückzuführen und folglich nichts Zufälliges oder Willkürliches, sondern etwas Lebensnotwendiges. Nietzsche konkretisiert diesen Kunsttrieb in der Analyse der „Duplicität“ der „künstlerischen Mächte“ des Dionysischen und des Apollinischen, die aus der Natur selbst „ohne Vermittlung des menschlichen Künstlers“ hervorbrechen¹¹⁰.

Die Empfindung des „Schrecken[s] und [der] Entsetzlichkeit des Daseins“¹¹¹ wird also zur Wurzel der hellenischen Kultur, und im Kampf des hellenischen „Willens“ gegen die Weisheit des Silen entsteht zunächst die apollinische Kunst. Von diesem Lebens- und Kunsttrieb motiviert, erschufen die Hellenen die olympische Welt und hielten so ihrem Pessimismus einen erklärenden Spiegel vor, während sie mit der apollinischen Kunst eine „verführende Ergänzung und Vollendung des

108 Silen wurde von König Midas gefragt, „was für den Menschen das Allerbeste und Allervorzüglichste sei“. Silen antwortet Midas: „Das Allerbeste ist für dich gänzlich unerreichbar: nicht geboren zu sein, nicht zu sein, nichts zu sein. Das Zweitbeste aber ist für dich – bald zu sterben“ (vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 35). Den Überlieferungen zufolge ist Silen ein stets betrunkenener und wenig wahrheitsliebender, aber weiser Satyr. Er ist der Erzieher des Dionysos, der mit ihm und einer wilden Herde Satyren und Mainaden über die ganze Welt wanderte. Einst von König Midas nach einer langen Jagd durch den Wald gefangen, berichtete er dem König fünf Tage und Nächte von fernen Ländern und wundersamen Dingen, bevor Midas ihn zum Lager des Dionysos zurückbrachte und zum Dank von Dionysos den folgenschweren Wunsch, dass sich alles, was er berührt, in Gold verwandeln sollte, erfüllt bekam; so eine Variante der Sage, auf die sich auch Nietzsche bezieht (vgl. Ranke-Graves, Robert von (2003): Griechische Mythologie. Quellen und Deutungen. Reinbek bei Hamburg, 91, 117 u. 255).

109 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 57.

110 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 25 u. 30.

111 Nietzsche, GT, KSA 1: 35.

Daseins“ schufen. Durch den „apollinischen Schönheitstrieb“ wurde die „titanische Götterordnung des Schreckens“ langsam zur „olympischen Götterordnung der Freude“¹¹².

Der ursprünglich die griechische Kultur prägende Trieb ist folglich das Apollinische, die „Kunstwelt des Traumes“. Sie ist die „Kunst des Bildners“, des von dem „Wahrhaft-Seienden“ und „Ur-Einen“, dem ewig „Widerspruchsvollen“, das schon Heraklit als Vater aller Dinge begriffen hatte, „erlösenden Scheins“¹¹³. Sie wird mit dem Gott Apoll¹¹⁴, dem „scheinenden“ und „wahrsagenden“ Gott der „bildnerischen Kräfte“ und der Mäßigung, dem Herrscher über den „schönen Schein und die innere Phantasie-Welt“, dem Gott des principium individuationis, den Nietzsche als Vater der ganzen olympischen Welt begreift, assoziiert¹¹⁵. Der „schöne Schein der Traumwelt, in deren Erzeugung jeder Mensch voller Künstler ist, ist die Voraussetzung aller bildenden Kunst“¹¹⁶ und spiegelt sich vor allem in der dorischen Kunst wider. Der apollinische Imperativ ist das Individuum, ist die Einhaltung der Grenzen des Individuums, seine ethischen Prinzipien sind die Selbsterkenntnis und Mäßigung¹¹⁷.

Die apollinische Kunst ist demnach gekennzeichnet durch die dem „schönen Schein“ gehorchende „Gestalt“ der „Statue“, die dem Gesetz der „massvolle[n] Begrenzung“ und der „weisheitsvolle[n] Ruhe des Bildnergottes“ unterliegt. Sie ist frei von „wildem Regungen“ und „sonnenhaft“, ihre Musik ist dorische Architektur in Kithara-Tönen¹¹⁸. Die apollinische Kunst, die „freudige Notwendigkeit der

112 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 36ff.

113 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 25f. u. 38ff.

114 Apollon, der Sohn des Zeus und der Leto, wird mit – freilich meist unglücklichen – Liebesabenteuern ebenso assoziiert wie mit den Blättern des Lorbeerbaums. Von Pan lernte er die Kunst der Prophezeiung und übernahm das delphische Orakel. Im musikalischen Wettstreit trat er siegreich mit seiner siebensaitigen Leier zuerst gegen den Flöte spielenden Marsyas und später gegen Pan an und sicherte sich so den Rang eines Gottes der Musik. Indem er die Kyklopen tötete, zog er sich den Zorn des Zeus zu, der ihn zur Strafe in den Tartaros verbannen wollte. Leto konnte jedoch durch ihr Flehen die Strafe mildern und so musste Apollon stattdessen ein Jahr harte Arbeit in den Schafställen des Königs Admetos von Pherai verrichten. Fortan predigte er Bescheidenheit. Zu seinem Credo wurden die Sätze „Kenne dich selbst!“ und „Nichts im Übermaß!“, auf die auch die Nietzsche'sche Deutung rekurriert (vgl. Ranke-Graves, 2003: 65ff.). Ranke-Graves betont überdies: „Im Klassischen Zeitalter kamen Musik, Poesie, Philosophie, Astronomie, Mathematik, Medizin, Naturwissenschaft unter Apollons Kontrolle. Als Feind alles Barbarischen trat er für Mäßigung in allem ein. [...] Wegen der Parallelen zwischen ihm und dem Kinde Horus, einer Personifikation der Sonne, wurde er schließlich auch als Sonne angebetet“ (Ranke-Graves, 2003: 70).

115 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 27f. u. 34.

116 Nietzsche, GT, KSA 1: 26.

117 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 32 u. 40.

118 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 26, 28, 33 u. 563.

Traumerfahrung“, ist es nun, die – wie der „Schleier der Maja“¹¹⁹ – das elende Leben erträglich macht und den so dringend notwendigen Trost spendet, denn: „[M]itten in einer Welt voll Qualen [sitzt] ruhig der einzelne Mensch, gestützt und vertrauend auf das principium individuationis“¹²⁰. In der Scheinhaftigkeit der Traumwelt zieht die „ganze göttliche Komödie des Lebens“ am „künstlerisch erregbaren Menschen“ vorbei. Aus den Bildern dieser „Wirklichkeit des Traumes“ deutet er sich das Leben und übt sich gleichsam für dasselbe. Die „unerklärliche Heiterkeit“ der homerischen Zeit, die „Naivität“ der träumenden Griechen, resultiert Nietzsche zufolge bereits aus dem „vollkommene[n] Sieg der apollinischen Illusion“, mit der sie die Realität durch ein „Wahnbild“ fortwährend überwandend beziehungsweise verdeckten und verschleierten, indem sie sich die Olympier als „Mittelwelt“ schufen¹²¹.

In diese auf Verschleierung und Beruhigung, auf Reflexion und Kontemplation, auf Schönheit, Harmonie und Ebenmaß und das principium individuationis setzende Kunst der apollinischen Griechen, in die Heiterkeit des homerischen Griechentums, bricht nun von außen das „orgiastische“, rauschhaft-ekstatische, „titanisch-barbarische“ „dionysische“ Prinzip hinein, das „im Rausch die Wahrheit“, die Weisheit des Silen spricht. Die „Selbstvergessenheit der dionysischen Zustände“ steht dem Apollinischen, dem „Individuum mit all seinen Grenzen und Maßen“ diametral entgegen und äußert sich in der „erschütternden Gewalt“ der dionysischen Musik¹²². Das Dionysische, das Nietzsche zufolge kulturhistorisch ein altbekanntes und weitverbreitetes Prinzip ist, konnte sich jedoch nur Bahn brechen, da es eben nicht nur als Fremdeinwirkung, sondern als latenter Urgrund ohnehin schon im Griechentum vorhanden war. Die „Philosophie des Waldgottes“ wurde von den apollinischen Griechen durch Schaffung der olympischen Welt bis dahin schlicht verschleiert oder – wenn man so will – verdrängt¹²³. So entbrannte im 6. Jahrhundert ein steter Kampf zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen.

119 Māyā ist in der indischen Mythologie einerseits die Göttin der Illusion, durch deren Schleier der Mensch die Welt getrübt wahrnimmt, andererseits ist sie ein Prinzip. Als Prinzip steht māyā für die kosmische Illusion, die Irrealität, das Nicht-Sein und für magische Macht, die sich in der kosmischen Schöpfung manifestiert. Darüber hinaus bezeichnet sie die individuelle Erfahrung der Blindheit und wird mit dem Unwissen und dem Traum verbunden (vgl. Eliade, Mircea (1979a): *Geschichte der religiösen Ideen*. Band 2: Von Gautama Buddha bis zu den Anfängen des Christentums. Freiburg/Basel/Wien, 51 u. Eliade, Mircea (1979): *Geschichte der religiösen Ideen*. Band 1: Von der Steinzeit bis zu den Mysterien von Eleusis. Freiburg/Basel/Wien, 190).

120 Nietzsche, GT, KSA 1: 28.

121 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 27f. u. 35ff.

122 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 32f. u. 40f.

123 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 31f. u. 36.

Der Schleier der Maja, der die Weisheit des Silen erträglich machen sollte, sowie das principium individuationis wird von Dionysos¹²⁴, dem tragischen Helden par excellence, zerrissen. Nietzsche entwickelt seinen Begriff des Dionysischen aus dem Mythos des Dionysos Zagreus, dem Jäger, dem „zerrissenen“ Dionysos. Er ist der „leidende Dionysos der Mysterien“, der die „Leiden der Individuation“ an sich selbst erfahren hat. Die Zerreißung des Dionysos – in der Existenz als Zerstücker – ist er zugleich sanftmütiger Herrscher und grausamer, verwilderter Dämon – kommt dabei einer Umwandlung in die vier Elemente gleich, der Zustand der Individuation hingegen ist der „Quell und Urgrund allen Leidens, als etwas an sich Verwerfliches“¹²⁵. Über diese Zerreißung im Rausch, worin sich Dionysos der Zerstückerung preisgibt, um eine Erschütterung herbeizuführen, entwirft Nietzsche eine Ästhetik der tragischen Zerstörung des Subjekts.

An den Einfluss „narkotischer Getränke“ oder an die „gewaltigen“, lustvoll-orgiastischen nächtlichen Feiern zu Ehren des Dionysos, an die Mänadenfeste¹²⁶, bei denen alle zwei Jahre zur Wintersonnenwende die Feiernenden durch die Wälder laufen, sich in Ekstase tanzen, in Satyre verwandeln und die Zerreißung des Dionysos

124 Dionysos (der gehörnte und mit einer Schlangenkronen geschmückte Gott des Weines) ist der Sohn des Zeus, der auf Befehl Heras von den Titanen als Neugeborener in Stücke gerissen wurde. Seine Großmutter Rhea sammelte alle Teile und setzte ihn wieder zusammen. Von Hermes wurde er auf Befehl des Zeus, um ihn vor Hera zu verstecken, in eine Ziege oder einen Widder verwandelt und in die Obhut der Nymphen auf dem helikonischen Berg Nysa gegeben, wo er den Wein entdeckte. Hera erkannte Dionysos dennoch und bestrafte ihn daraufhin mit Wahnsinn. Mit seinem Erzieher Silen und einer wilden Herde von Satyren und Mainaden wanderte er, bewaffnet mit dem Thyrsosstab, Schwertern, Schlangen und lärmenden Instrumenten, über die ganze Welt. Er errang militärische Erfolge und gründete große Städte, bis er endlich seine Anbetung in der ganzen Welt erzwungen hatte. Als Dionysos' größtes Verdienst gilt jedoch die Ausbreitung der Weinkultur in Europa, Asien und Nordafrika, denn er lehrte überall die Kunst des Weinbaus (vgl. Ranke-Graves, 2003: 91ff.).

125 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 71f.

126 Gerade die zur Verdeutlichung des Dionysischen so zentralen Mänadenfeste beschreibt Hans Peter Duerr sehr treffend, wenn er auf die ekstatische und orgiastische Wildheit dieser Feste hinweist, in der das Moment der „Wilden Jagd“ deutlich hervortritt. Die ekstatischen „Jägerinnen“ tosten wie die Erinnyen „zwischen den Zeiten“, in Panther-, Reh- oder Fuchsfelle gehüllt, den Thyrsos in der Hand, durch die Landschaft. Sie brachten Chaos in die Ordnung und beendeten für kurze Zeit die Herrschaft der Herren über die Sklaven. Insbesondere die unterjochten vor-griechischen Gesellschaften und die marginalisierten Teile der Bevölkerung, also Frauen und Sklaven, huldigten dem Dionysos Zagreus in diesem Fest (vgl. Duerr, Hans Peter (1984): Traumzeit. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation. Frankfurt am Main, 50f.). Und auch Schiller führt uns dies bildlich vor Augen, wenn er schreibt: „Und schauerlich gedreht im Kreise / Beginnen sie des Hymnus Weise, / Der durch das Herz zerreißend dringt, / Die Bande um den Sünder schlingt. / Besinnungsraubend, herzbetörend / Schallt der Erinnyen Gesang, / Er schallt, des Hörers Mark verzehrend, / Und duldet nicht der Leier Klang“ (Schiller, Friedrich (1976): Die Kraniche des Ibykus. In: Friedrich Schiller. Werke in drei Bänden (Band II). München, 761).

wiederholen, indem sie eine Ziege zerstückeln und verspeisen und „in deren Steigerung das Subjective zu völliger Selbstvergessenheit hinschwindet“, erinnert er, um diesen „Hexentrunk“ aus „Wollust und Grausamkeit“ vor Augen zu führen¹²⁷.

In der Konzeption Nietzsches steht das Dionysische für den Rausch und das Orgiastische, für die Vertiefung des Unerträglichen ins Rauschhafte, für die Rückbindung an das „Ur-Eine“ sowie die Auflösung der Grenzen des Individuums: für das Tragische als Freude an der Vernichtung des Individuums, durch die die Ewigkeit des Willens erfahrbar wird. Das dionysische Prinzip geht mit der „wonnevolle[n] Verzückung“ beim Zerbrechen des principium individuationis einher. Der Mensch geht im Klang der dionysischen Musik in den Lebensstrom ein, überwindet die Grenzen zu seinem Gegenüber und wird eins mit der Natur. Das „Ur-Eine“ offenbart sich ihm, indem der Einzelne vernichtet und in ein mythisches Einheitsempfinden erlöst wird¹²⁸, denn „etwas Nieempfundenes drängt sich zur Aeussierung, die Vernichtung des Schleiers der Maja, des Einssein als Genius der Gattung, ja der Natur“¹²⁹. Hier liegt für Nietzsche die Quelle der tragischen Kunst. Für ihn ist die dionysische Feier der eigentliche Urgrund der Tragödie, an deren Anfang der dithyrambische Satyrchor steht.

Im dithyrambischen Satyrchor – einem Chor aus Naturwesen, die hinter aller Zivilisation als ewig sie selbst Bleibende leben – verwandelt sich der dionysische Grieche selbst in einen Satyr, in ein „Urbild des Menschen“, in den „Ausdruck seiner höchsten und stärksten Regungen“, in den „mitleidenden Genossen des Dionysos“, der das dionysische Leid erfährt, indem er selbst zerstückelt wird, und so selbst zum „Weisheitsverkünder“ der Natur wird. So ist es dem Satyrchor möglich, das Dasein wahrhaftiger, wirklicher und vollständiger als das Apollinische abzubilden¹³⁰.

„Die dionysische Erregung ist im Stande, einer ganzen Masse diese künstlerische Begabung mitzuthemen, sich von einer solchen Geisterschaar umringt zu sehen, mit der sie sich innerlich eins weiss. Dieser Prozess des Tragödienchors ist das dramatische Urphänomen: sich selbst vor sich verwandelt zu sehen und jetzt zu handeln, als ob man wirklich in einen anderen Leib, in einen andern Charakter eingegangen wäre. [...] [H]ier ist bereits ein Aufgeben des Individuums durch Einkkehr in eine fremde Natur. Und zwar tritt dieses Phänomen epidemisch auf: eine ganze Schaar fühlt sich in dieser Weise verzaubert. [...] [D]er dithyrambische Chor ist ein Chor von Verwandten, bei denen ihre bürgerliche Vergangenheit,

127 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 28f. u. 32.

128 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 28ff.

129 Nietzsche, GT, KSA 1: 33.

130 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 55 u. 58ff.

ihre sociale Stellung völlig vergessen ist: sie sind die zeitlosen, ausserhalb aller Gesellschaftssphären lebenden Diener ihres Gottes geworden.“¹³¹

Der Chor ist für Nietzsche der Inbegriff der Tragödie, denn „die Tragödie ist aus dem tragischen Chore entstanden [...] [sie war] ursprünglich nur Chor und nichts als Chor“¹³². In dieser ursprünglichen Tragödie lebte der „Satyr als der dionysische Choreut“ in einer religiösen Wirklichkeit unter den Sanktionen des Mythos'. In der durch den Satyrchor vermittelten Ursprünglichkeit fühlt sich der „Culturmensch“ aufgehoben, denn die Klüfte zwischen Staat und Gesellschaft sowie zwischen den einzelnen Menschen werden in einem „übermächtigen Einheitsgefühl“ aufgehoben, „welches an das Herz der Natur zurückführt“¹³³.

„Jetzt ist der Sklave freier Mann, jetzt zerbrechen all die starren, feindseligen Abgrenzungen, die Noth, Willkür oder ‚freche Mode‘ zwischen den Menschen festgesetzt haben. Jetzt, bei dem Evangelium der Weltharmonie, fühlt sich Jeder mit seinem Nächsten nicht nur vereinigt, versöhnt, verschmolzen, sondern eins, als ob der Schleier der Maja zerrissen wäre und nur noch in Fetzen vor dem geheimnissvollen Ur-Einen herumflattere. Singend und tanzend äussert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit [...] Aus seinen Gebärden spricht die Verzauberung [...] als Gott fühlt er sich, er selbst wandelt jetzt so verzückt und erhoben, wie er die Götter im Traume wandeln sah. Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden: Die Kunstgewalt der ganzen Natur, zur höchsten Wonnebefriedigung des Ur-Einen, offenbart sich hier unter den Schauern des Rausches.“¹³⁴

In einem ekstatischen Herausgehen über die reale Welt mit all ihren Grauen, Leiden und Qualen trennt sich der dionysische Zustand von der alltäglichen Wirklichkeit ab. Diese ekstatische Verwandlung, diese Verzauberung, in der alle Beteiligten zu unbewussten Mitspielern werden, ist ein Kernelement des Dionysischen und die Voraussetzung aller dramatischen Kunst. Wenn die alltägliche Wirklichkeit dann jedoch wieder ins Bewusstsein tritt, empfindet der dionysische Mensch Ekel und einen willensverneinenden Zustand. Wie Hamlet erkennt der dionysische Mensch, nachdem er „einen wahren Blick in das Wesen der Dinge getan hat“, dass sein Handeln nichts am „ewigen Wesen der Dinge ändern“ kann, und empfindet es als Zumutung, die aus den Fugen geratene Welt wieder einzurichten: Es eckelt ihn.

Erst indem der dionysische Mensch in der Verwandlung eine Vision außerhalb seiner selbst als apollinische Vollendung seines Zustands sieht, erst indem sich der dionysische Chor immer wieder in einer apollinischen Bildwelt entlädt,

131 Nietzsche, GT, KSA 1: 61.

132 Nietzsche, GT, KSA 1: 52.

133 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 55f.

134 Nietzsche, GT, KSA 1: 29f.

kann er der „buddhaistischen Verneinung des Willens“ in der Versöhnung der beiden antagonistischen Kunsttriebe entgegen. Erst durch die „Umschleierung durch die Illusion“ wird Handeln nach der Erkenntnis der Grausamkeit der Welt wieder möglich¹³⁵.

So kommt es schließlich nach langen Kämpfen und trotz der sie letztlich trennenden „unüberwindbaren Kluft“ zur Synthese, zu einer Versöhnung, zu einem „Bruderbund“ beider Triebe, die einander in ihrer Dichotomie bedürfen. „Als gemeinsames Ziel beider“ entsteht die attische Tragödie¹³⁶. Erst dieser „Friedensschluss“ ließ, so Nietzsche, aus dem Barbarisch-Dionysischen ein künstlerisches Phänomen werden und ermöglichte dem apollinischen Griechen die Selbsterkenntnis, dass sein apollinisches Bewusstsein die dionysische Welt nur wie ein Schleier verhüllt. Der Moment der Synthese beider Triebe gilt Nietzsche als „der wichtigste Moment in der Geschichte des griechischen Cultus“, dessen Umwälzungen überall sichtbar waren¹³⁷. Denn obwohl beide Kräfte auch einzeln imstande waren, den Menschen aus dem Pessimismus des Silen zu erlösen, erscheint Nietzsche die Synthese in der attischen Tragödie als Königsweg der Erlösung durch Kunst; und so sollten beide fortan in „immer neuen auf einander folgenden Geburten, und sich gegenseitig steigernd, das hellenische Wesen beherrschen“¹³⁸.

Das „Wesen der Tragödie“ besteht in der „Manifestation und Verbildlichung dionysischer Zustände, als sichtbare Symbolisierung der Musik, als die Traumwelt eines dionysischen Rausches“¹³⁹. Dionysos, der ursprünglich nicht wahrhaft vorhanden war, wird jetzt zum Bühnenhelden und zum Mittelpunkt der Vision. Dem dithyrambischen Chor kommt die Aufgabe zu, das Publikum so zu erregen, dass es, wenn der tragische Held die Bühne betritt, diesen nicht als maskierten Schauspieler, sondern als leibhaftigen Gott wahrnimmt. Nun „redet Dionysos nicht mehr durch Kräfte, sondern als epischer Held, fast mit der Sprache Homers“¹⁴⁰. Der Chor wird zur notwendigen Voraussetzung des Dramas¹⁴¹ und der tragische Mythos zur „Verbildlichung dionysischer Weisheit durch apollinische Kunstmittel“¹⁴². In der Tragödie zeigt sich also das Dionysische als Urgrund, „als die ewige und ursprüngliche Kunstgewalt, die überhaupt die ganze Welt der Erscheinung in's Dasein ruft: in deren Mitte ein neuer Verklärungsschein nöthig wird, um die belebte Welt der Individuation im Leben festzuhalten“¹⁴³. Der Künstler der attischen

135 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 56ff.

136 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 25, 41f. u. 140.

137 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 32ff.

138 Nietzsche, GT, KSA 1: 41.

139 Nietzsche, GT, KSA 1: 95.

140 Nietzsche, GT, KSA 1: 64.

141 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 63.

142 Nietzsche, GT, KSA 1: 141.

143 Nietzsche, GT, KSA 1: 155.

Tragödie ist zugleich Rausch- und Traumkünstler geworden, der fortan die dionysische Erkenntnis zur bildlichen Anschauung bringt, dass die Individuation der Urgrund des Übels ist, dass eine Einheit alles Vorhandenen besteht und dass die Kunst, indem sie die Individuation zerbrechen kann, diese Einheit wieder herzustellen imstande ist¹⁴⁴.

Als Beispiel für die attische Tragödie führt Nietzsche Aeschylus' „Prometheus“ an. Hier realisiert sich genau dieses Konzept, hier wird das Publikum dionysisch erregt, um dann den Urhelden des Mythos' in Gestalt des Prometheus auf der Bühne vor Augen geführt zu bekommen¹⁴⁵. Doch bereits im „Überhandnehmen der Charakterdarstellung und der psychologischen Raffinesse“ in der Tragödie des Sophokles, in der sich der Charakter nicht mehr zum ewigen Typus erweitern lassen soll, womit das Apollinische in der Bedeutung das Dionysische mehr und mehr überwiegt, zeichnet sich eine Entwicklung zum „undionysischen Geiste“ ab, die letztlich im Tod der Tragödie mündet¹⁴⁶.

2.2.2 Vom tragischen Griechen zum „Moral-Zärtling“

So läutet Euripides mit der „neueren attischen Tragödie“, mit der er die „aeschyleische Tragödie bekämpfte und besiegte“, schließlich den Tod der Tragödie ein¹⁴⁷. Euripides entzaubert die Tragödie, indem er sie profanisiert und den „Mensch[en] des alltäglichen Lebens“, „die bürgerliche Mittelmässigkeit“, den Zuschauer auf die Bühne bringt, um ihn „wahrhaft urteilsfähig zu machen“. Mit dem Ziel bewusster Erkenntnis führt er den das Stück erklärenden Prolog und am Schluss des Stücks die Figur des „deus ex machina“ ein, der über die Zukunft der Helden Auskunft erteilt. So rahmt er sein eigentliches Drama mit epischen Erzählungen und verbannt das Dionysische gänzlich von der Bühne. Der Held wird zum „Gladiator“ und der „deus ex machina“ ersetzt den metaphysischen Trost¹⁴⁸.

Geistiger Schirmherr dieser „rationalistischen Methode“ ist Sokrates. Er ist der neue Gegensatz zum Dionysischen, dessen Credo „alles muss bewusst sein, um gut zu sein“ Euripides in seinem „ästhetischen Sokratismus“ zum Leitsatz „alles muss verständlich sein, um schön zu sein“ umsetzt¹⁴⁹. Mit dem „Tod der Tragödie“ geht demnach auch die „Geburt der Wissenschaft“ einher. Sokrates ist dabei das „Urbild des theoretischen Optimisten“, des „theoretischen Menschen“, denn im Glauben an

144 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 30f. u. 73.

145 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 65ff.

146 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 95 u. 113.

147 Auch Hegel sieht, wie in Kapitel 2.1 ausgeführt, den Untergang der Tragödie durch Euripides eingeläutet.

148 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 75ff., 86 u. 114.

149 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 83ff.

die Ergründbarkeit der Natur und der Dinge spricht er dem Wissen und der Erkenntnis die Kraft zu, den Irrtum als grundlegendes Übel heilen zu können¹⁵⁰. Sokrates und nach ihm Platon, der den Dichter aus dem Staat verbannen wollte, werden zum historischen Wendepunkt, zu den Begründern der „sokratisch-alexandrinischen Cultur“ beziehungsweise der modernen Rationalität und zu Fürsprechern einer pädagogischen Kunst, der rationalen und intellektuellen Kunstrezeption¹⁵¹ sowie für die „weibische[...] Flucht vor dem Ernst und dem Schrecken“¹⁵².

Mit Sokrates beginnt, Nietzsche zufolge, also das Zeitalter der Vernunftmetaphysik, das „Zeitalter der Décadence“, dessen Problem ein Hauptthema seiner Philosophie ist¹⁵³. Vor dem Hintergrund seines affirmativen Blicks auf die vorsokratische Antike entwirft er eine Kritik an der Moderne und der gesamten metaphysischen Tradition, die sich im Wesentlichen als Kritik an der Vernunft äußert, die eine unproduktive und einseitige Gelehrsamkeit zur Folge hat und die sich am durch die Theorie verschleierte Verhältnis zu sich selbst und der Welt zeigt. Der „contemplative“ Mensch ist nach Nietzsche zum „Zuschauer“ seines Lebens geworden, der sein eigenes Leben nicht mehr erleben, führen und gestalten kann, und dessen Triebe verarmt sind. Ihm fehlt die „vis creativa“, also die Fähigkeit, der Welt Wert zu geben und existenziell zu leben¹⁵⁴. Die sich durch Feminisierung und Androgynisierung auszeichnende moderne Moral schwächt den Menschen in dem Maße, dass er zum „Moral-Zärtling“¹⁵⁵ verkommt, und eben jene Effekte der Moral gilt es zu überwinden¹⁵⁶.

In der *Geburt der Tragödie* wird nun die Kunst zum Antidot erhoben gegen die nihilistische, handlungshemmende Verzweiflung sowie gegen die intellektualistische, lebensfeindliche Moral und zum Heilmittel gegen den an seine Grenzen stoßenden Sokratismus¹⁵⁷. Die Wiedergeburt des dionysischen Geistes sieht er zum

150 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 100 u. 116.

151 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 92f.

152 Nietzsche, GT, KSA 1: 78.

153 Vgl. Nietzsche, Friedrich (1988): Der Fall Wagner [KSA 6]. In: Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/Berlin/New York, 11.

154 Vgl. Nietzsche, Friedrich (1988): Die fröhliche Wissenschaft [KSA 3]. In: Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/Berlin/New York, 540 u. Lossi, Annamaria (2006): Nietzsche und Platon. Begegnung auf dem Weg der Umdrehung des Platonismus. Würzburg, 41f.

155 Nietzsche, Friedrich (1988): Zur Genealogie der Moral [KSA 5]. In: Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München/Berlin/New York, 254.

156 Vgl. Purtschert, 2006: 135ff.

157 Vgl. Roth, Florian (1997). Die absolute Freiheit des Schaffens: Ästhetik und Politik bei Nietzsche. Nietzsche Studien: Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung, Band 26. Berlin/New York, 89f.

einem in der Philosophie der tragischen Menschen Kant und Schopenhauer, die die unserer Kultur zugrunde liegenden Grenzen der Wissenschaft aufzeigen, zum anderen im wiedererstarkenden Dionysischen in der Musik Bachs und Beethovens, aber vor allem im „Gesamtkunstwerk“ Wagners. Letzterer läutet mit *Tristan und Isolde* das Ende des sokratischen Menschen und das erneute Aufleben der Tragödie ein; gerade das Mitleid für Isolde rettet den Betrachter vor dem Urleid der Welt, so er es wagt, tragischer Mensch zu sein¹⁵⁸.

An diesem Punkt der Darstellung endet die *Geburt der Tragödie*, jedoch soll kurz darauf hingewiesen werden, dass Nietzsche, nachdem er sich von Wagner abwandte¹⁵⁹, die Revitalisierung der „vis creativa“ im grenzenlos schöpferischen „Übermenschen“ verwirklicht sah. Der Übermensch ist für Nietzsche der Typus, der Leben und Welt in einem freien Akt der Setzung nach eigenen Wertmaßstäben künstlerisch umgestaltet im Sinne eines Universal-Kunstwerks. Der Übermensch wird zum Leitbild des späten Nietzsche und Metaphysik, Moral, Religion und Wissenschaft werden zu Produkten seines Willens zur Kunst¹⁶⁰.

2.2.3 Performing Nietzsche

Für eine Fruchtbarmachung der Kunstphilosophie Nietzsches für die philosophische Durchdringung des Phänomens Performance-Kunst erscheinen nun folgende Elemente zentral:

Zunächst und im Wesentlichen ist das Moment des *Dionysischen* zu nennen, das nicht nur die attische Kunst, sondern auch die Performance-Kunst auszuzeichnen scheint, denn hier ist es den TeilnehmerInnen möglich, die Erfahrung einer Gemeinschaft zu machen, in der die bestehende Ordnung infrage gestellt wird und neue Formen sozialen Miteinanders erlebbar werden. Im Dionysischen werden die realitätsbestimmenden Herrschaftsverhältnisse außer Kraft gesetzt, sodass sich die Chance eröffnet, neue Seinsweisen zu erproben und sich selbst als gleichwertigen Teil der Mit-Welt zu erfahren.

Darüber hinaus führen Rausch und ekstatische Verwandlung den Menschen zu einer Naturerfahrung, die insbesondere in der modernen Welt dem Verdikt der Rationalität zum Opfer gefallen ist, jedoch als psychologische Grundkonstante ein elementarer Bestandteil des Menschseins ist. Die Erfahrung des Dionysischen, das Sich-Einlassen auf die Zerreißung, hängt also auch mit der Erfahrung der Naturverbundenheit zusammen – gemeint als Verbundenheit mit der eigenen „Natur“

158 Vgl. Nietzsche, GT, KSA 1: 118f., 127, 132 u. 136f.

159 Zu Nietzsches Bruch mit Wagner und zum Verhältnis von Nietzsche und Wagner sowie zu Nietzsches Haltung zum Wagner'schen Antisemitismus und Rassismus ebenso wie zum elitären Kunstverständnis Bayreuths siehe Ottmann, Henning (1999): Philosophie und Politik bei Nietzsche. Berlin/New York, 99ff.

160 Vgl. Roth, 1997: 91ff.

und der die Menschen umgebenden – und scheint gerade vor dem Hintergrund heutiger Lebensverhältnisse, aber auch schon zu Zeiten Nietzsches, ein zentrales Element im Bestreben zu sein, der Entfremdung zu begegnen.

Der Entfremdung sieht Nietzsche durch Sokrates den Weg bereitet, der die Rationalität zum zentralen Moment erhebt und damit der Dichter-Zensur Platons Tür und Tor öffnet. Die emotionale Ergriffenheit, die schöpferische Kraft, die dem Dionysischen innewohnt, ist mit dem durch Sokrates eingeläuteten Paradigmenwechsel nicht mehr haltbar. Obwohl er den Umbruch durch Sokrates beklagt, schmälert allerdings Nietzsche selbst bereits das transformatorische Potenzial der Kunst, indem er die Versöhnung des Dionysischen und des Apollinischen für die attische Tragödie als elementar definiert. Wie bereits Hegel schafft Nietzsche es aufgrund der Forderung nach Versöhnung nicht, das emanzipatorische Moment seiner Rausch-Philosophie voll auszuschöpfen. Jedoch kann er, im Gegensatz zur Hegel'schen Gebundenheit an sein dialektisches System, eine Revitalisierung dionysischer Kunst für seine Zeit fordern und tut dies auch.

Auch Nietzsche sieht also die Kunst im vorsokratischen Griechenland als jene an, der ein besonderes Potenzial innewohnt, die Menschen zu bewegen und ihnen ihre kreativ-schöpferische Wirkmächtigkeit zu Bewusstsein zu bringen. Diese Kunst ist zum Leben existenziell notwendig, sie ist Lebenspraxis und vermag das Bild des Menschen auf die Welt und auf sich selbst als Teil der Welt zu beeinflussen und zu formen. Mit der Revitalisierung einer solch wirkmächtigen Kunst fordert er also auch die RezipientInnen dazu auf, sich ihrer selbst zu bemächtigen und nicht weiter ZuschauerInnen ihres eigenen Lebens zu sein, sondern selbst zu kreativen SchöpferInnen ihrer Existenz und mithin der Gesellschaft, in die sie eingebunden sind, zu werden. Diese Aufforderung zur Emanzipation scheint auch die Performance-Kunst an ihre TeilnehmerInnen zu richten.

Die Kunst des vorsokratischen Griechenland zeichnet sich, Nietzsche zufolge, durch den Kampf der dichotomen Pole aus, der – wie bereits bei Hegel – als Geschlechterkampf gelesen werden kann. Und obwohl Nietzsche doch gerade mit Blick auf seine Terminologie bei der Beschreibung des „contemplativen“ Menschen durchweg kritisch gelesen werden muss, spricht er sich mit dem Dionysischen letztlich für das weibliche Prinzip – wenn auch in der düsteren Gestalt des Mäandischen – aus, das eben auf Naturverbundenheit, Emotionalität, Hingabe, Einheit und unmittelbarer Lebenskraft, aber auch auf Zerstörung (als Voraussetzung der Wiedergeburt) beruht. So kann seine Ästhetik als explizite Kritik an der Wende, die die sokratische Philosophie lanciert hat, gelesen werden. Diese hält bis zu seiner Gegenwart (und letztlich bis zu unserer) nicht nur an, sondern steigert sich stetig und macht es umso notwendiger, wieder eine Kunst zu etablieren, die mit dionysischen Mitteln der Entfremdung begegnen kann.

Dies, so die These, kann womöglich gerade die Performance-Kunst leisten. Denn sie erhebt die Zerreißung der KünstlerInnen durch sich selbst ebenso wie

durch die TeilnehmerInnen zum zentralen Element. In Performances werden Zerreißung und Zerrissenheit – im Moment der Autodestruktion aber auch im Moment der Mit-Täterschaft, provoziert durch die Notwendigkeit, sich zu entscheiden und die Situation handelnd mitzugestalten – zum „unwiderstehlichen“ kreativen Impuls. Durch die Existenzialität der Situation werden die ausgelösten Gefühle in einer dionysischen Qualität heraufbeschworen, die Emotionalität nicht nur als wesentlichen Bestandteil des Menschseins sondern auch als unkontrollierbare zerstörerische und schöpferische Kraft zugleich erscheinen lassen. So wird in der Performance-Kunst der Rausch zum notwendigen Erlebnis, um sich selbst im Kontext von Gemeinschaft zu erfahren.

2.3 Kunst als Gestalterin der Existenz: Das „Ereignis“ bei Heidegger und Badiou

Für die Auseinandersetzung mit der Performance-Kunst ist der Begriff »Ereignis« von enormer Bedeutung¹⁶¹, denn das „Ereignis bezeichnet einen Wendepunkt, eine Transformation oder Zäsur, die ein Andersdenken möglich, ja eventuell sogar notwendig macht“¹⁶². Es wird, da es in Performances gerade darum zu gehen scheint, die TeilnehmerInnen zu einem Umdenken aufzufordern, das potenziell die Revision gängiger Handlungs- und Deutungsmuster nach sich zieht, zu einem zentralen Terminus im Sprechen über die politischen, sozialen und individuellen Auswirkungen von Performances. Das Ereignis ist, wie Slavoj Žižek im Rekurs auf Alain Badiou formuliert, „eine Veränderung des Rahmens, durch den wir die Welt wahrnehmen und uns in ihr bewegen“. Es ist eine „radikale Intervention, in deren Folge ‚nichts mehr bleibt, wie es vorher war‘“. Es ist eben dieses „traumatische [...] Eindringen [...] von etwas Neuem, das für die vorherrschende Sicht inakzeptabel bleibt“; es ist „ein radikaler Wendepunkt [...], der in seiner wahren Dimension unsichtbar ist“¹⁶³.

Der Frage, was unter dem Begriff »Ereignis« konkret zu verstehen ist und welche Auswirkungen die von Žižek behauptete Rahmenverschiebung auf den Menschen haben kann, soll hier insbesondere anhand der Auseinandersetzung mit der Philosophie Martin Heideggers (1889-1976), aber auch mit der Ereignisontologie Alain Badiou (*1937) nachgegangen werden, denn beiden gilt das Ereignis

161 So liefert beispielsweise zu Beginn des Katalogs des ZKM zur Ausstellung *Moments. Eine Geschichte der Performance-Kunst in 10 Akten* ein Aufsatz über das Ereignis-Denken bei Heidegger, Badiou, Lyotard und Deleuze die Basis für das Verständnis des in den folgenden Beiträgen immer wiederkehrenden Terminus »Ereignis« (vgl. Wallenstein, 2012: 23-32).

162 Wallenstein, 2012: 23.

163 Žižek, Slavoj (2014): Was ist ein Ereignis? Frankfurt am Main, 16, 81, 115 u. 177.

als Bruch mit dem Vertrauten, der konkrete Auswirkung auf das Leben jedes Einzelnen haben kann. Zu diesem Zweck soll die Struktur des Ereignisbegriffs des frühen Heidegger und Badiou betrachtet werden.

Heidegger gilt als der zentrale Denker des »Ereignisses«, der bis in die Gegenwart der historische und philosophische Referenzpunkt jedweden Ereignis-Denkens ist¹⁶⁴. Deshalb soll trotz der nationalsozialistischen Kontamination¹⁶⁵ seines philosophischen Denkens im Folgenden der Ereignisbegriff des frühen Heidegger betrachtet werden, obwohl im Zuge dieses Kapitels davon ausgegangen wird, dass sich in der Abfolge der Werke von *Sein und Zeit* (1927) über den *Ursprung des Kunstwerkes* (1935/36) bis hin zu den *Beiträgen zur Philosophie* (1936-1938) und zu *Das Ereignis* (1941/42) eher eine sukzessive Radikalisierung Heideggers als eine „Kehre“ zeigt und folglich auch *Sein und Zeit* und sein *Kunstwerk*-Aufsatz, dessen erste Ausarbeitung er nach eigenen Angaben 1931-32 angefertigt hat¹⁶⁶, terminolo-

164 „[...] Heidegger [hat] [...] auf entscheidende Weise den Ereignisbegriff geprägt und in den Mittelpunkt seiner Philosophie gestellt [...]. Alle späteren Versuche, das Ereignis philosophisch auszuzeichnen, stehen gewollt oder ungewollt in der Tradition Heideggers und müssen vor diesem Hintergrund ihr kritisches Potential und ihre weiterführende Kraft unter Beweis stellen“ (Rölli, Marc (2004): Einleitung. Ereignis auf Französisch. In: Rölli, Marc (Hrsg.): Ereignis auf Französisch. Von Bergson bis Deleuze. München, 8).

165 Seit vielen Jahren wird kontrovers über die Verstrickungen Heideggers in den Nationalsozialismus und die Auswirkungen seines Engagements auf seine Philosophie diskutiert (zu seinen Kritikern zählen u.a. Jaspers, Adorno, Schwan, Fariás und Faye, zu seinen Apologeten beispielsweise von Hermann, Trawny und di Cesare). Doch spätestens das Erscheinen seiner sogenannten *Schwarzen Hefte* seit dem Frühjahr 2014 entlarvte Heideggers Distanzierung vom Nationalsozialismus als Mythos und seine gesamte Terminologie als nationalsozialistisch kontaminiert, denn die *Schwarzen Hefte* reflektieren, so Wolin, das „metapolitische“ Unterfangen, die letztendliche ontologische Bedeutung aus der Perspektive der Seinsgeschichte des Nationalsozialismus zu bestimmen (vgl. Wolin, Richard (2015): Heideggers „Schwarze Hefte“. Nationalsozialismus, Weltjudentum und Seinsgeschichte. In: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 63(3), 386). So wird es denen, die Heideggers denkerische Verstrickungen in den NS verharmlosen und verschleiern wollen, zukünftig enorm schwerfallen, „auch erklärtermaßen politische Texte in eine vergeistigte und politisch keimfreie Aura [zu hüllen]“ (vgl. Noll, Alfred J. (2016): Der Rechte Werkmeister. Martin Heidegger nach den „Schwarzen Heften“. Köln, 192ff. u. Kellerer, Sidonie (2015): Des Meisters neue Kleider. In: Hohe Luft. Philosophie-Zeitschrift. <<http://www.hoheluft-magazin.de/2015/03/des-meisters-neue-kleider/>> (06.10.2015); hier Losurdo, Domenico (1995): Die Gemeinschaft, der Tod, das Abendland. Heidegger und die Kriegsideologie. Stuttgart/Weimar, 209).

166 Seinen Vortrag zum *Ursprung des Kunstwerkes* hielt Heidegger insgesamt drei Mal in den Jahren 1935 und 1936, also in der Zeit seines aktiven Engagements für den Nationalsozialismus. Die erste Ausarbeitung hat er eigenen Angaben zufolge jedoch bereits 1931-32 geschrieben (vgl. Faye, Emmanuel (2009): Heidegger. Die Einführung des Nationalsozialismus in die Philosophie. Im Umkreis der unveröffentlichten Seminare zwischen 1933 und 1935. Berlin, 319, Gethmann-Siebert, Annemarie (1989): Martin Heidegger und die Kunstwissenschaft. In: Gethmann-Siebert, Annemarie/Pöggeler, Otto (Hrsg.): Heidegger und die praktische Philoso-

gisch und inhaltlich problematisch sind¹⁶⁷. Hier soll eine Lesart der ästhetischen Konzeption Heideggers im *Ursprung des Kunstwerkes* vorschlagen werden, die den ereignishaften Nachvollzug des Streits zwischen „Erde“ und „Welt“ als Modifikation des in seinem Verständnis des Individuums angelegten Streits zwischen „Manselbst“ und „eigentlichem Selbst“ in *Sein und Zeit* begreift, wobei weder *Sein und Zeit* noch der *Ursprung des Kunstwerkes* im „völkischen“ Sinne, sondern im Blick auf die individuellen Auswirkungen des Streites gelesen werden.

Mit diesem Vorgehen möchte ich weder die politischen Schwierigkeiten ausblenden, die bereits in *Sein und Zeit* evident sind, noch soll der Versuch einer erneuten Apologetik unternommen werden. Mir ist es darum zu tun, eine Lesart zu versuchen, die die individuelle Ebene, die die Auswirkungen der Rahmenverschiebung durch das Ereignis des Streits auf das Individuum ins Blickfeld der Betrachtung rückt und die der enormen Wirkung der Heidegger'schen Ästhetik auf die Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunst Rechnung zollt.

Heidegger bestimmt das Kunstwerk als jenes, in welchem sich die Wahrheit als Urstreit zwischen Lichtung und Verbergung „ereignet“, und geht, wie bereits Hegel und Nietzsche, von einer grundsätzlichen Dichotomie aus, die das Ereignis letztlich erst möglich macht. Dabei fasst er, entgegen Hegel und in Rekurs auf Nietzsche, diesen Streit im Sinne Heraklits¹⁶⁸ auf, den es nicht aufzulösen, sondern zu bestreiten gilt. Auch er wendet sich gegen die »Autonomie der Kunst«¹⁶⁹, da

phie. Frankfurt am Main, 251 u. Kern, Andrea (2013): 16. Der Ursprung des Kunstwerkes. Kunst und Wahrheit zwischen Stiftung und Streit. In: Thomä, Dieter (Hrsg.): Heidegger-Handbuch. Leben – Werke – Wirkung. Stuttgart, 133).

- 167 Viele Heidegger-Kritiker sehen bereits in *Sein und Zeit*, in der Verknüpfung der Geschichtlichkeit mit dem antidemokratischen Paradigma des „Volkes“, proto-faschistische und nationalsozialistische Ideale formuliert. Wolin zufolge bezeichnet „Geschichtlichkeit“ hier die Übernahme der eigenen Vergangenheit durch ein Volk und ist mit dem Paradigma der Homogenität des „Volkes“ verknüpft, denn allein das „Volk“ kann durch seine rassische Gemeinsamkeit geschichtlich sein (vgl. Wolin, 2015: 394f.). Im *Ursprung des Kunstwerkes* ist seine nationalsozialistische Konzeption des „Völkischen“ eng verwoben mit dem Begriff der »aletheia« (vgl. Farías, Victor (1989): Heidegger und der Nationalsozialismus. Frankfurt am Main, 318f., Faye, 2009: 226f. u. Schneider, Norbert (2005): Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine pragmatische Einführung. Stuttgart, 164f.). Heideggers Wahrheitsbegriff impliziert laut Faye eine „völkische Konzeption mit allen Prämissen des Nationalsozialismus“ (Faye, 2009: 226f.).
- 168 Vgl. Heidegger, Martin (2003): Der Ursprung des Kunstwerkes [UdK]. In: Herrmann, Friedrich Wilhelm von (Hrsg.): Martin Heidegger. Holzwege [GA 5]. Frankfurt am Main, 29.
- 169 „Die Art, wie der Mensch die Kunst erlebt, soll über ihr Wesen Aufschluss geben. Das Erlebnis ist nicht nur für den Kunstgenuß, sondern ebenso für das Kunstschaffen die maßgebende Quelle. Alles ist Erlebnis. Doch vielleicht ist das Erlebnis das Element, in dem die Kunst stirbt“ (Heidegger, UdK: 66).

für ihn Kunst nur dann bedeutungsvoll ist, wenn sie, wie die „große Kunst“¹⁷⁰ im vorsokratischen Griechenland, mitten im Leben steht. So gilt ihm „[d]ie Kunst [...] weder als Leistungsbezirk der Kultur, noch als Erscheinung des Geistes, sie gehört in das ‚Ereignis‘, aus dem sich erst der ‚Sinn vom Sein‘ [...] bestimmt“¹⁷¹.

In *Sein und Zeit*, so die hier vorgeschlagene Lesart, ist das „Ereignis“ die den Menschen vereinzelnde Angst. Sie eröffnet, laut Heidegger, erst die Wahlmöglichkeiten des Individuums zu einem authentischen Leben und reißt den Menschen aus dem „Wirbel“ der fremdbestimmten „Man-verfallenheit“. Im *Ursprung des Kunstwerkes* „reißt“ die Kunst eine „offene Stelle“, eine „Lichtung“, ein „Ereignis“ auf, nach dem nichts mehr so ist und sein wird, wie es vorher war. Sie „stößt“ den Menschen in die Wahrheit, oder wenn man so will, in die „Eigentlichkeit“, und führt zu einem „Wesenswandel“, der allerdings in einer Philosophie der Performance-Kunst inhaltlich anders gefüllt werden muss, als vom späten Heidegger intendiert¹⁷².

170 Heidegger, Martin (1961): Nietzsche. Band I und II. Pfullingen, 95. Im dezidierten Rekurs auf Hegel und Nietzsche sieht er das vorsokratische Griechenland als das „goldene Zeitalter“ an, in dem Kunst nicht „erlebt“ wurde, sondern sich „ereignet“ hat.

171 Heidegger, UDK: 73.

172 Der „Wesenswandel“ ist dabei das, was das Ereignis des späten Heideggers charakterisiert und was er beispielsweise in den *Beiträgen zur Philosophie* „erwartet“. Es ist „ein Wesenswandel des Menschen aus dem ‚vernünftigen Tier‘ (animal rationale) in das Da-Sein“ mit dem Ziel „[d]er Gründer und Wahrer der Wahrheit des Seyns zu werden“ (Heidegger, Martin (2003): Abt. 3, Unveröffentlichte Abhandlungen, Vorträge – Gedachtes. Beiträge zur Philosophie (vom Ereignis) [GA 65]. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main, 3 u. 16). Das »Ereignis« des späten Heidegger wird das Moment, das getrieben vom „Erschrecken“ vor der Seinsverlassenheit, vom „Zwischenfall“ der Metaphysik den „anderen Anfang“ einleitet, der die Seinsvergessenheit des metaphysischen Zeitalters überwindet, indem er im Rekurs auf den „ersten Anfang“ das Wesen der Wahrheit als Unverborgenheit begreift (vgl. Heidegger, Martin (2009): Abt. 3, Unveröffentlichte Abhandlungen, Vorträge – Gedachtes. Das Ereignis [GA 71]. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Hermann. Frankfurt am Main, 174 u. Heidegger, GA 65: 15). Da neben den Griechen die Deutschen das einzige „historische Volk sind“, kann „[d]er Deutsche allein [...] das Sein ursprünglich neu dichten und sagen“ (Heidegger, Martin (2014): Überlegungen II-VI (Schwarze Hefte 1931-1938) [GA 94]. Hrsg. von Peter Trawny. Frankfurt am Main, 27) und der „andere Anfang“ kann nur vom „deutschen Volk“ erfahren werden, das allein „die Wahrheit gründen“ darf (vgl. Faye, 2009: 367ff.). Sein spätes Ereignisdenken erweist sich letztlich also als ein Konzept, das auf Ausschluss gegründet ist und mit nationalsozialistischen Überzeugungen kompatibel ist. Es ist ein hermetisch abgeschlossenes, exklusives und elitäres System, denn nur einigen „Wenigen“ und „Seltenen“ ist das Erkennen der Notwendigkeit des Wesenswandels des Menschen zum „geschichtliche[n] Da-sein“ vorbehalten (vgl. Wansing, Rudolf (2004): Im Denken erfahren. Ereignis und Geschichte bei Heidegger. In: Rölli, Marc (Hrsg.): Ereignis auf Französisch. Von Bergson bis Deleuze. München, 87). Zu dieser Elite zählt natürlich auch Heidegger selbst, der sich „für den ‚Meister‘ [hielt], der allein ‚für die Wenigen‘ zu bestimmen vermochte, wie die ‚ekstatische Zeitlichkeit das Da ursprünglich (lichtet)‘“ (Noll, 2016: 7). An diesem System können bestimmte Menschen aufgrund ihrer von Heidegger behaupteten biologisch definierten Rassenzugehö-

Gerade dieser Weg vom Eröffnen einer Möglichkeit über den Stoß in ein Unbekanntes hin zur individuellen Transformation bzw. Metamorphose macht Heideggers Philosophie des „Ereignisses“ für das philosophische Verstehen der Performance-Kunst vielversprechend. Denn Performances können als „Ereignisse“ verstanden werden, deren „Eigentlichkeit“ sie vielleicht in ihrer künstlerischen Geltung unvergleichbar machen.

Die politischen Implikationen der Heidegger'schen Begrifflichkeiten und Konstrukte, die selbstverständlich nicht für den weiteren Verlauf dieser Arbeit affirmativ übernommen werden, sollen durch die Badiou'sche Konzeption des Ereignisses, das er als universelle Möglichkeit für alle gleichermaßen¹⁷³ und somit jenseits jedweder biologistischer und religiöser Bedingungen entwirft, eine andere politische Stoßrichtung erfahren. Badiou's Ereignisbegriff lässt, indem er eine materialistische Theorie jenseits von Transzendenzen konzipiert, die Raum für Vielheiten lässt, alle Füllungen der Leere¹⁷⁴ zu, die frei von oben genannten Ausschlusskriterien sind, und muss daher als pluralistisches Prinzip zugunsten eines ergebnisoffenen Diskurses und Denkens begriffen werden. *Jeder* hat die Möglichkeit, am Ereignis eines Wahrheitsprozesses teilzuhaben¹⁷⁵.

Darüber hinaus öffnet die Badiou'sche Konzeption des »Ereignisses« den Blick für die soziopolitischen Implikationen einer ereignishaften Rahmenverschiebung und bietet somit eine Basis, um auch die politischen und ethischen Forderungen der Performance-Kunst zu betrachten. Er entwirft das Ereignis – es markiert die Leere, die niemals ganz gefüllt werden kann¹⁷⁶ – unter Ausschluss der Vorwegnahme dessen, was werden soll, sodass seine Ereignisontologie als egalitäre, radikale

rigkeit niemals partizipieren. So ist es gerade die jüdische „Rasse“ (Heidegger, Martin (2014): Überlegungen XII-XV (Schwarze Hefte 1939-1941) [GA 96]. Hrsg. von Peter Trawny. Frankfurt am Main, 46), die aufgrund ihrer „Weltlosigkeit“ (Heidegger, Martin (2014): Überlegungen VII-XI (Schwarze Hefte 1938/39) [GA 95]. Hrsg. von Peter Trawny. Frankfurt am Main, 97) zur Ereignis-Erfahrung mit all ihren Implikationen nicht imstande ist. Heidegger überlässt sich, so Noll, in seinem Denken und Tun einem Antisemitismus, der allen von Max Horkheimer aufgeführten Typen desselben entspricht, der dem „Walten des Seyns“ überlassen, an den Staat und die Gemeinschaft delegiert ist und in dem das „Sein“ für „den Juden“ nicht selbstverständlich ist, unabhängig davon, wer er ist, was er vertritt, in welcher Situation er sich befindet oder wo er herkommt oder hin will (vgl. Noll, 2016: 192ff. u 197). Faye zufolge ist der angestrebte Wesenswandel ein explizit „hitlersches Thema“ und hat das „völkische“ Prinzip und die rassische Diskriminierung und Züchtung zur Grundlage, sodass sich das „Ereignis“ des späten Heidegger als nationalsozialistisch aufgeladener Terminus erweist, denn das völkische Prinzip ist das „Gesetz“, das sich das Volk im „Kampf“ selbst gibt, „sofern es schon zu sich selbst, zum Dasein sich entscheidet“ (vgl. Faye, 2009: 367ff. u. Heidegger, GA 65: 43).

173 Vgl. Badiou, Alain (2003): Ethik. Versuch über das Bewusstsein des Bösen. Wien/Berlin, 43.

174 „Die Leere [ist] in einer Situation das Nichtrepräsentierbare der Präsentation“ (Badiou, Alain (2005): Das Sein und das Ereignis. Berlin, 74).

175 Vgl. Badiou, 2003: 96ff.

176 Siehe hierzu beispielsweise Badiou, 2005: 200ff.

Emanzipationsphilosophie gelesen werden kann. Badiou »Ereignis« impliziert also eine emanzipatorische beziehungsweise revolutionäre Dimension, die an egalitäre Prinzipien gebunden ist¹⁷⁷.

Mit der Betrachtung der ethischen und politischen Ausgestaltung des »Ereignisses« bei Badiou, soll also ein Ereignisbegriff vorgeschlagen werden, der deziert den gesellschaftspolitischen Dimensionen der emanzipatorischen Forderungen der Performance-Kunst ein philosophisches Fundament zu geben vermag. So soll über die mit Heidegger zu denkenden Auswirkungen auf das sich im Ereignis konstituierende Subjekt hinaus der Blick für die daraus resultierenden gesellschaftlichen und mithin ethischen Entwicklungs- und Veränderungschancen und folglich für die Auswirkungen einer individuell erfahrbaren ereignishaften Rahmenverschiebung auf die Gesellschaft geöffnet werden.

Im Folgenden sollen die von Heidegger und Badiou gedachten Voraussetzungen eines nachhaltig wirksamen, ereignishaften Bruchs betrachtet werden. Dem Subjekt werden dabei bestimmte Verhaltensweisen und Einstellungen abverlangt, denn es muss nicht nur eine Wahl treffen und sich dazu entschließen, sich auf dieses Neue, also auf die Eigentlichkeit oder auf den Eintritt in ein Ereignis einzulassen. Es muss auch den Mut aufbringen, sich über das eigene Selbst hin zu überschreiten und sein „Sich-vorweg-sein“ anzuerkennen, und schließlich die Kraft und Courage aufbringen, zu seiner Wahl zu stehen und dem Ereignis die Treue zu halten. Das Ereignis stellt eine Herausforderung für ein Individuum dar, die Mut und Entschlossenheit verlangt. Sowohl das Heidegger'sche als auch das Badiou'sche »Ereignis« sollen auf ihre gemeinsamen und unterschiedlichen Strukturmomente hin untersucht werden. Ausgehend von den jeweiligen Gesellschaftskritiken werden die Auslöser des Ereignisses und schließlich die Folgen für das Individuum betrachtet.

2.3.1 Der zu überwindende Status quo

Heidegger entwickelt seinen Ereignis-Begriff auf der Grundlage zweier seine gesamte Philosophie bestimmenden Aspekte, die beide elementar mit seiner Definition von »Wahrheit« verbunden sind: seiner Frage nach dem „Wesen des Seins“ und

177 „Andererseits richtet sich der ergreifende Bruch, der durch die Machtübernahme der Nazis im Jahre 1933 suggeriert wird und der sich formal nicht von einem Ereignis unterscheidet – genau dies hatte Heidegger irren lassen –, weil er sich wie eine ‚deutsche‘ Revolution denken lässt und nur der hypostatisierten nationalen Substanz eines Volkes treu ist, in Wirklichkeit nur an die, die er selbst als ‚Deutsche‘ definiert. Der Bruch ist also radikal ungeeignet für jede beliebige Wahrheit, und das, sowie das Ereignis als solches benannt wird und obgleich diese Benennung als ‚Revolution‘ nur unter der Bedingung von wahren universellen Ereignissen (z.B. der Revolutionen von 1792 und 1917) Sinn macht“ (Badiou, 2003: 97).

seiner Gesellschaftskritik. Seinen Wahrheitsbegriff entlehnt er dabei dem griechischen Begriff der »aletheia« und definiert ihn im Rekurs auf Heraklit als Unverborgenheit, als Lichtung und Verbergung zugleich¹⁷⁸.

Seiner Frage nach dem „Wesen des Seins“ spürt er in *Sein und Zeit* nach, indem er den Menschen „neu“ zu denken versucht. Als „Dasein“ unterscheidet sich der Mensch von anderen Formen des Seins, sobald er sich mit der Frage seines eigenen Seins beschäftigt. Der Verständnishorizont des Menschen ist gerade die „Existenz“, also ein jeweiliges Sein, zu dem er sich in irgendeiner Form verhält. Der Mensch, der immer schon ein „Sein in der Welt“ ist, muss sich seine Existenz selbst wählen¹⁷⁹. Er ist sowohl „Mitseiender“ als auch „Selbstseiender“, der apriorisch als „In-der-Welt-seiend“ begriffen wird. Dieses „In-der-Welt-sein“ des Daseins ist der Grund der Seinsverfassung und Modus des „Welterkennens“¹⁸⁰. Da der Mensch immer schon in eine bestimmte „Welt“ und einen bestimmten Umkreis von innerweltlich begegnendem Seienden „geworfen“ ist, jedoch im „Entwurf“ die Möglichkeit hat, sich zum eigenen Seinkönnen zu entscheiden, fasst Heidegger ihn in der Formel: „Sich-vorweg-schon-sein-in-als-Sein-bei“. Der Mensch kann sich aus der Welt und von anderen Menschen her verstehen, oder aus seinem eigenen Seinkönnen. Er ist „geworfener Entwurf“, der im Modus der „Verfallenheit“, in dem er sich an seine Welt verliert, unwahr ist und erst im Modus der „Eigentlichkeit“, in dem er sein eigenstes Seinkönnen wählt, zur „Wahrheit der Existenz“, zu einem authentischen Leben vordringt. Insofern ist das Dasein als „In-der-Welt-sein“ immer schon durch Wahrheit und Unwahrheit bestimmt¹⁸¹.

„Zunächst und zumeist“ lebt der Mensch, so Heidegger, grundsätzlich im „Man“. Sein alltägliches „In-der-Welt-sein“ hat den existenzialen Charakter der „Durchschnittlichkeit“. Dieses „Man“ ist die „Öffentlichkeit“, die alles verdunkelt und eben dies als das Bekannte ausgibt. Sie gibt alle Urteile und Entscheidungen vor und nimmt dem Dasein so die Verantwortlichkeit¹⁸². Das Dasein im „Man“, das „Man-selbst“, genießt und vergnügt sich, es urteilt und verhält sich, wie „man“ es tut. Es verhält sich unreflektiert konform zu den Aufgaben, Regeln, Sitten und Gebräuchen seiner Kultur¹⁸³. Im „Man“ ist das Dasein „verfallen“, es ist von „seinem eigentlichen Selbstseinkönnen“ „abgefallen“. Es ist „uneigentlich“, „unselbstständig“ und von der „Man-Welt“ „völlig benommen“¹⁸⁴. Hier ist „[J]eder [...] der Andere und Keiner er selbst“¹⁸⁵. Das Dasein ist hier wesentlich und immer

178 Vgl. Heidegger, Martin (2006): *Sein und Zeit* [SuZ]. Tübingen, 20ff., 32ff., 48 u. 219ff.

179 Vgl. Heidegger, SuZ: 11ff.

180 Vgl. Heidegger, SuZ: 41, 53 u. 59ff.

181 Vgl. Heidegger, SuZ: 221ff. u. 249.

182 Vgl. Heidegger, SuZ: 113 u. 127.

183 Vgl. Heidegger, SuZ: 126f u. 268.

184 Vgl. Heidegger, SuZ: 113, 128 u. 175ff.

185 Heidegger, SuZ: 128.

schon ein „Mitsein“, das sich in die konkurrenzhafter Verbindung mit anderen setzt, denen es gleicht, mit denen es sich eine Mitwelt, eine „Weltlichkeit“, also ein Verweisungs Ganzes der Bedeutsamkeit, gemeinsame Ziele und Tätigkeiten teilt¹⁸⁶. Dieses Mitsein wird laut Heidegger bestimmt von „Neugierde“, „Zweideutigkeit“ und „Gerede“, das zu Zerstreuung im vermeintlich „echten Leben“ und zur Verschleierung des entwurzelten Daseinsverständnisses führt. Der wesentliche Charakter des Mitseins besteht für Heidegger in der Konkurrenz und dem permanenten „Gegeneinander“¹⁸⁷. Das „Man“ entfaltet seine Diktatur, indem es die Unterschiedlichkeit und Ausdrücklichkeit der Einzelnen im Miteinandersein unterdrückt. Hier geht es um Abhängigkeit und Beherrschung des Anderen, ohne dass dies erkannt wird¹⁸⁸.

Im „Man“ wird laut Heidegger die Seinsart durch Versuchung, Beruhigung und Entfremdung bestimmt¹⁸⁹. Indem ein beruhigendes „universelles Daseinsverständnis“ vorgetäuscht und ein „alles verstehendes Sichvergleichen mit allem“ suggeriert wird, werden Verfallenheit und Entfremdung gesteigert, und es wird verborgen, dass „das Verstehen selbst ein Seinskönnen ist, das einzig im ‚eigensten‘ Dasein frei werden muss“¹⁹⁰. Das „selbstverlorene“ „Man-selbst“ flieht im Aufgehen in die „Man-verfallenheit“ vor sich selbst, vor seinem eigentlichen „Selbst-sein-können“ in die „besorgte Welt“. Diese Abkehr von sich selbst bleibt ihm jedoch verborgen, denn durch die öffentliche Ausgelegtheit empfindet es sie als „Aufstieg“ und „konkretes Leben“. Es ist in das „Man ‚zerstreut‘ und muss sich erst finden“¹⁹¹.

Die Bewegung dieser „Verfallenheit“ an das „Man“, dieses „Absturzes“, ist ein „Wirbel“, der ständig das Verstehen verhindert und es zugleich in die beruhigende Vermeintlichkeit des Man reißt und so das „Entwerfen eigentlicher Möglichkeiten“ vereitelt. Das Dasein bleibt, solange es ist, im Wurf und wird in die Uneigentlichkeit des Man hineingewirbelt. Der Mensch verliert sich also in seiner Alltäglichkeit und lebt in der Verfallenheit „von sich weg“. Das „Verfallen“ ist der Modus des uneigentlichen und somit unwahren „In-der-Welt-sein-könnens“¹⁹².

Diese von Heidegger in *Sein und Zeit* artikulierte Gesellschaftskritik hängt dabei unmittelbar mit der Frage nach dem Wesen des Seins zusammen und resultiert aus einer historischen Entwicklung, die sich ausgehend von Platon bis in die heutige Zeit weiter fortgeführt hat. Seines Erachtens kam es im Verlauf der „Geschichte der Metaphysik“ infolge eines unzureichenden Fragens nach dem Sein und der Auffassung des Menschen als „animal rationale“ zu einer „Seinsvergessenheit“. Die

186 Vgl. Heidegger, SuZ: 118, 122f. u. 125.

187 Vgl. Heidegger, SuZ: 168ff.

188 Vgl. Heidegger, SuZ: 121f. u. 126.

189 Vgl. Heidegger, SuZ: 254.

190 Vgl. Heidegger, SuZ: 175 u. 178.; hier 178.

191 Vgl. Heidegger, SuZ: 125f., 129, 178 u. 184f.; hier 129.

192 Vgl. Heidegger, SuZ: 178ff. u. 221f.

grundlegende Frage nach dem „Sinn vom Sein“ wurde, so Heidegger, von Platon über Descartes bis in die heutige Zeit „verschüttet“. Diese „Verschüttung“ hat vor allem Konsequenzen für das Verständnis von »Wahrheit«, denn die »aletheia«, die Unverborgenheit, wurde – beginnend mit Platon – zugunsten der Reduktion auf erkenntnisorientierte rationale und logische Richtigkeit oder Falschheit umgedeutet. Wahrheit wird so zum Wesen der platonischen Idee. Die damit einhergehenden Konsequenzen für den Menschen bestehen darin, dass ihm die Geschichtlichkeit des Daseins, seine eigene Seinsverfassung, verborgen bleibt, er seiner Welt verfällt und sich nicht mehr fragen, wählen und selbst führen kann¹⁹³.

Die Geschichte der Metaphysik, die letztlich als Geschichte des Verfalls bezeichnet wird, erreicht ihren Höhepunkt im technischen Zeitalter, im „Machenschaftlichen“, im „Ge-Stell“. Es ist die höchste Steigerung der Seinsvergessenheit, in der alles als be- und verrechenbarer Bestand begriffen wird¹⁹⁴. Im „Ge-Stell“ baut der Mensch als „Funktionär der Technik“ die „Welt technisch als Gegenstand auf“ und verbaut sich so „willentlich und vollständig den ohnehin schon gesperrten Weg ins Offene“. Hier steht er nicht außerhalb des Offenen, sondern er kehrt sich durch die „Vergegenständlichung der Welt“ vom „reinen Bezug“ weg¹⁹⁵.

Auch für die Kunst, deren Bestimmung unmittelbar mit der Frage nach dem „Wesen des Seins“ zusammenhängt, da auch zu ihr die Wahrheit gehört, verstanden als Unverborgenheit des Seienden und als Spielraum der Offenheit, der Lichtung¹⁹⁶, hatte der Beginn der Geschichte der Metaphysik durch Platon weitreichende Konsequenzen. Im Kunstwerk tritt laut Heidegger das Seiende in die Unverborgenheit seines Seins hinein und damit in die Wahrheit im Sinne der »aletheia«. Das „Wesen der Kunst“ liegt gerade in ihrer Ereignishaftigkeit, im „Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden“¹⁹⁷. Da aber im metaphysischen Zeitalter das Kunstwerk als bloßer „Erlebniserreger“ fungiert, kann es seine Funktion, kann es seine Ereignishaftigkeit nicht bewahren und die Menschen nicht in die „Zugehörigkeit zu der im Werk geschehenen Wahrheit“ rücken¹⁹⁸.

Heidegger wendet sich so gegen das gesamte Betriebssystem Kunst, das die Kunst museal zu bewahren, rational zu deuten oder kapitalistisch zu nutzen sucht, da es seines Erachtens dem Wesen der Kunst nicht gerecht wird¹⁹⁹. Denn nur in

193 Vgl. Heidegger, SuZ: 20ff., 32ff., 48 u. 219ff.

194 Vgl. Heidegger, GA 65: 57.

195 Vgl. Heidegger, Martin (2003): Wozu Dichter? In: Herrmann, Friedrich Wilhelm von (Hrsg.): Martin Heidegger. Holzwege [GA 5]. Frankfurt am Main, 293f.

196 Vgl. Heidegger, UdK: 49 u. 73.

197 Vgl. Heidegger, UdK: 2, 21f., 37ff. u. 41.

198 Vgl. Heidegger, UdK: 55.

199 Vgl. Heidegger, UdK: 26ff., 41f. u. 56. Der Kunstbetrieb reicht immer nur bis an das Gegenstandsein, das Werksein erreicht er nie, sodass er der Kunst ihre Welt entzieht. In dem Moment, in dem das Werk als Gegenstand betrachtet wird, der in uns „irgendwelche Zustände“ bewirken soll, lassen wir das Werk nicht Werk sein und berauben es seiner Werkhaftigkeit.

seiner zeit- und kulturimmanenten²⁰⁰ Ereignishaftigkeit vermag das Werk „in seinem Dastehen den Dingen erst ihr Gesicht und den Menschen erst die Aussicht auf sich selbst“²⁰¹ zu geben. Das Erlebnis als „Element, in dem die Kunst stirbt“²⁰², wird in der metaphysischen Weltauffassung die maßgebende Quelle sowohl für den Kunstgenuss als auch für das Kunstschaffen, sodass der Beginn der Geschichte der Metaphysik gleichzeitig der Eintritt in das Zeitalter der „Kunst-losigkeit“²⁰³ ist, in dem die Kunst als „Erlebnis“ nur noch zur Entspannung und Unterhaltung dient und deshalb ihren Namen nicht verdient. Heidegger zollt damit der Hegel'schen These vom „Ende der Kunst“ Tribut, die seines Erachtens so lange gültig bleibt, solange Kunst „Erlebnis“ ist und das abendländische Denken seit Platon die Wahrheit nicht als Unverborgenheit, sondern als Richtigkeit begreift²⁰⁴. Was Heidegger also in *Sein und Zeit* als „Man“ und als „Uneigentlichkeit“ bestimmt, erhält sich strukturell in seiner Analyse der Seinsvergessenheit und erzeugt schließlich im *Ursprung des Kunstwerkes* „tote Kunst“.

Auch Badiou kennt einen Status quo, der überwunden werden muss. Im Gegensatz zu Heidegger begründet er diesen jedoch weniger daseins-ontologisch als vielmehr konkret politisch-gesellschaftskritisch. Seine Gesellschaftskritik, wie er sie in seiner *Ethik* äußert, geht Hand in Hand mit seiner Analyse der gegenwärtigen hegemonialen westlichen, „ethischen“ Ideologie, die er als Machtinstrument zur Unterjochung des Subjekts und des „Anderen“²⁰⁵ und als „Magd“ der kapitalistischen Ökonomie sieht, die einen gesellschaftlichen Konsens herstellt, der unbeugsamen äußeren Zwängen gehorcht.

„Im Ausgang von der ökonomischen Objektivität [...] organisieren unsere parlamentarischen Regierungen die öffentliche Meinung und eine Subjektivität, die von vornherein gezwungen sind, das Notwendige [also die Ökonomie] zu bestätigen.“²⁰⁶

200 Nur solange zum Beispiel der Gott im Tempel des antiken Griechenland „weste“, fügte er die Einheit der Bahnen und Bezüge zusammen, sodass die Kunst die Aussicht auf sich selbst und ein Verständnis, ein Bewusstmachen als solches, von bedeutungshaftem Seienden bringen konnte. Die Welt der alten Griechen ist jedoch vergangen und weder „Weltenzug“ noch „Weltzerfall“ können rückgängig gemacht werden, sodass der Tempel ebenso wie die Kunst im Museum nicht mehr das sind, was sie einst waren (vgl. Heidegger, UdK: 26ff.).

201 Heidegger, UdK: 29.

202 Heidegger, UdK: 66.

203 Vgl. Heidegger, GA 65: 505f.

204 Vgl. Heidegger, UdK: 68ff.

205 „Und daher ist die ‚Ethik‘ zeitgenössisch, nach Jahrzehnten mutiger Kritik am Kolonialismus und Imperialismus, der schmutzigen Selbstbefriedigung der ‚Bewohner des Westens‘, der eingehämmerten These, wonach das Elend der Dritten Welt das Ergebnis ihrer Unerfahrenheit, ihrer eigenen Eitelkeit, kurz ihres ‚Untermenschentums‘ sei“ (Badiou, 2003: 25).

206 Badiou, 2003: 47.

Seines Erachtens geht es gerade darum, durch die negative und opferbezogene Definition des Menschen und durch „abstrakte und statistische Allgemeinheit“ das Nachdenken über die besondere Situation zu verhindern und einen „beunruhigenden Konservatismus“ zu stützen²⁰⁷.

Badiou geht es um Verschleierungspraktiken unter dem Deckmantel der Ethik, die die „ganz offen sich zeigende Wirklichkeit die Entfesselung der Egoismen, das Verschwinden oder die äußerste Unsicherheit der emanzipatorischen Politik, die Vervielfältigung der ‚ethischen‘ Gewaltsamkeiten und die Universalität der wildwüchsigen Konkurrenz ist“²⁰⁸. Laut Badiou ist „[d]ie Herrschaft der Ethik [...] ein Symptom für eine Welt, die eine merkwürdige Kombination aus Resignation vor dem Notwendigen und aus einem rein negativen, ja destruktiven Willen beherrscht“²⁰⁹. Seine Kritik richtet sich folglich gegen das, was er Nihilismus, Selbstbetrug und die Zufriedenheit mit den gegenwärtigen Verhältnissen nennt – dies sind die Erscheinungsformen des Bösen²¹⁰ –, die vom politischen und sozialen Establishment und dem westlichen Kapitalismus lanciert werden²¹¹.

2.3.2 Der „Stoß“ in die „Wahrheit“

Sowohl die Seinskritik Heideggers als auch die Gesellschaftskritik Badiou fordern nun einen Ausweg für das Subjekt aus jenen Zwangszusammenhängen, und genau an dieser Stelle wird das »Ereignis« zum zentralen und rettenden Konzept in beiden Philosophien. Es ist, wenn man so will, eine Art „Black Box“, in der das gesellschaftlich normierte Individuum eine Transformation durchläuft und als ein verändertes heraustritt. Heidegger denkt diese Metamorphose hauptsächlich in Bezug auf das Selbstverständnis des jeweiligen Subjekts, während Badiou ihr eine gesellschaftsverändernde Dimension zuspricht.

Heidegger zufolge gibt es zwei Möglichkeiten der „Man-verfallenheit“ zu entkommen, denn sowohl das Gefühl der „Sorge“ in ihrer Modifikation der „Angst“ als auch die Kunst vermögen den Menschen aus der bestehenden Seinsvergessenheit zu stoßen. Da der Mensch immer schon „über sich hinaus“ existiert, da er ein Sein zum Seinkönnen, da er Entwurf ist, eröffnet ihm die „Sorge“, da sie das „Sich-vorweg-sein“, die Bedingung des „Freiseins für“ eigentliche existenzielle Möglichkeiten ist, die Wahl, sich über den eigenen gegenwärtigen Status hinaus zu entscheiden: entweder für ein Verharren in seinem alltäglichen und durchschnittli-

207 Vgl. Badiou, 2003: 28.

208 Badiou, 2003: 21.

209 Badiou, 2003: 47.

210 Siehe hierzu Badiou, 2003: 95ff.

211 Siehe Badiou, 2003: 95ff.

chen „In-der-Welt-sein“, in das hinein er zunächst geworfen ist und in dem er auch zumeist konstant verhaftet bleibt, oder für die Freiheit und die „Eigentlichkeit“²¹².

Die Sorge, das „Sich-vorweg-sein“ als existenzieller Sinn des Daseins und mit- hin die Wahlmöglichkeit, offenbart sich dem Menschen am eindringlichsten im Moment der Vereinzelung, da er ihn aus seinem gewohnten Verständnishorizont und seiner Lebensrealität herausreißt. Die Vereinzelung tritt in der Angst und am radikalsten in der Todesangst – beides Modifikationen der Sorge – zutage und ist die wesentliche Voraussetzung für das Freisein für die Eigentlichkeit²¹³. „Diese Vereinzelung ist eine Weise des Erschließens des ‚Da‘ für die Existenz. Sie macht offenbar, daß alles Sein bei dem Besorgten und jedes Mitsein mit Anderen versagt, wenn es um das eigenste Seinkönnen geht“²¹⁴.

Die »Angst« ist laut Heidegger sowohl die Angst vor der Welt als solcher als auch um das „In-der-Welt-sein-können“. Sie löst das Gefühl der „Unheimlichkeit“, des „Nicht-zuhause-seins“ aus, holt den Menschen aus seinem „In-Sein“ heraus und wirft ihn auf sich selbst, auf sein eigenes „In-der-Welt-sein-können“ zurück. Sie lässt die „alltägliche Vertrautheit“ in sich zusammenbrechen²¹⁵ und „offenbart im Dasein das ‚Sein zum‘ eigensten Seinkönnen, das heißt, das ‚Freisein für‘ die Freiheit des Sich-selbst-wählens und -ergreifens“²¹⁶. Den Tod als die Unmöglichkeit weiterer Möglichkeiten, in dem der Mensch seine „Ganzheit“ erreicht, bestimmt Heidegger als ausgezeichnetes Existenzial der Angst. Im Tod kommt es zur radikalsten Vereinzelung – denn das Sterben und den Tod kann einem niemand abnehmen²¹⁷. „Die Angst vor dem Tod ist Angst ‚vor‘ dem eigensten, unbezüglichen und unüberholbaren Seinkönnen“²¹⁸. Da der Mensch als „Sich-vorweg-sein“ immer etwas „Ausstehendes“ impliziert und als geschichtliches Dasein immer schon in den Tod geworfen ist und ihm nicht entgehen kann, ist sein Sein das „Sein zum Tode“ und „wesenhaft Angst“. Sein eigenes „Ganzseinkönnen“ im Tod bleibt ihm zwar verschlossen, aber über den Tod eines anderen kann er als Mitseiender eine Erfahrung vom Tod gewinnen. Die eindringliche Erfahrung des Todes eines anderen, die existenzielle Erfahrung des Sterbensehens, kann ihm die Augen öffnen für seine eigenen Wahlmöglichkeiten im Leben²¹⁹. In der Geworfenheit in den Tod wurzelt

212 Vgl. Heidegger, SuZ: 129f. u. 192ff.

213 Vgl. Heidegger, SuZ: 180ff., 259ff. u. 236.

214 Heidegger, SuZ: 263.

215 Vgl. Heidegger, SuZ: 181f. u. 187ff.

216 Heidegger, SuZ: 188.

217 Vgl. Heidegger, SuZ: 239f.

218 Heidegger, SuZ: 251.

219 Vgl. Heidegger, SuZ: 234ff., 251, 259 u. 266. „Das vorlaufende Freiwerden für den eigenen Tod befreit von der Verlorenheit in die zufällig sich andrängenden Möglichkeiten, so zwar, daß es die faktischen Möglichkeiten, die der unüberholbaren vorgelagert sind, allererst eigentlich verstehen und wählen lässt. Das Vorlaufen erschließt der Existenz als äußerste Möglichkeit die Selbstaufgabe und zerbricht so jede Versteifung auf die je erreichte Existenz. Das Dasein

einerseits also die Angst vor dem eigensten Seinkönnen, vor dem eigenen Tod, und andererseits alle Pläne, alles Vorweg-sein.

Sowie die Angst als spezifische Emotion also den Menschen dazu veranlassen kann, sich aus der Man-verfallenheit zu lösen, vermag dies auch die Kunst zu tun, verstanden als Streit. Denn während die Angst den Menschen aus seinem gewohnten In-Sein in die Unheimlichkeit herauszieht und ihm so die Vereinzelung als Möglichkeit der Erschließung seiner Existenz aufzeigt, stößt ihn der Streit, der in der Kunst zur Anschauung gebracht wird, ins Ungeheure und Neue, ins Offene des Werkes, in die Offenbarung der Wahrheit im Werk²²⁰ und somit in die Möglichkeit seiner eigentlichen Existenz.

Dies tut die Kunst, indem sie eine „Welt“ eröffnet und diese in die „Erde“ zurückstellt. „Erde“ ist für Heidegger das Materielle, das Stoffliche, das Seiende selbst. Sie ist das „wesenhaft sich-verschließende“, das alles „Aufgehende“ birgt. Erde ist der „heimatliche Grund“, „worauf und worin der Mensch sein Wohnen gründet“²²¹. Die „Welt“ – die Heidegger schon in *Sein und Zeit* als Bedeutungsganzheit begreift, deren sinnhafte „Bahnen und Bezüge“ sich dem Betrachter im Werk erschließen – lichtet die Erde im Sinne der »aletheia«²²². Welt und Erde sind wesenhaft dichotom, bedürfen einander jedoch gegenseitig, denn die Welt

behütet sich, vorlaufend, davor, hinter sich selbst und das verstandene Seinkönnen zurückzufallen und „für seine Siege zu alt zu werden“ (Heidegger, SuZ: 264).

220 Das Kunstwerk stellt neben „Ding“ und „Zeug“ eine dritte ontologische Kategorie dar. Es ist in seiner Materialität zwar „dinghaft“ und als Hergestelltes und Diendendes „zeughaft“, in seiner Werkhaftigkeit jedoch ist es eine ausgezeichnete Weise des „ins-Werk-setzens der Wahrheit“, in der das Zeugsein des Zeugs erst zum Vorschein kommt (vgl. Heidegger, UdK: 11ff., 18ff. u. 24f.).

221 Vgl. Heidegger, UdK: 28ff. Die „Erde“ ist das „Massige und Schwere“ des Steins, das „Leuchten und Dunkeln“ der Farbe, der „Klang“ des Tons, die im Werk, anders als im Zeug, nicht verschwindet, sondern im Offenen der im Kunstwerk aufgestellten Welt, die sich in jenes Massige und Schwere zurückstellt, erst hervorkommt. Die „Erde“ zeigt sich nur, solange sie „unentborgen und ungeklärt“ bleibt; sie entzieht sich dem Verstehen, denn sobald beispielsweise die Leuchtkraft der Farbe oder die Masse des Steines rational fassbar gemacht werden sollen, verschwinden sie. Die Erde als „wesenhaft Unerschließbare“ lässt jedes verstehenwollende Eindringen an sich selbst zerschellen (vgl. Heidegger, UdK: 28ff.).

222 Vgl. Heidegger, UdK: 28. Sie ist, Heidegger zufolge, die Gesamtheit der „Bahnen und Bezüge“ zwischen Geburt und Tod eines „geschichtlichen Volkes“. Sie „weltet“ dort, „wo die wesenhaften Entscheidungen unserer Geschichte fallen, von uns übernommen und verlassen, erkannt und wieder erfragt werden“. Im Werk offenbart sich die Welt der Griechen oder die der Bäuerin, weil sie sich im Offenen des Seienden aufhält, während Steine, Tiere und Pflanzen hingegen „weltlos“ sind (vgl. Heidegger, UdK: 28ff.). „Welt weltet und ist seiender als das Greifbare und Vernehmbare, worin wir uns heimisch glauben. Welt ist nie ein Gegenstand, der vor uns steht und angeschaut werden kann. Welt ist das immer Ungegenständliche, dem wir unterstehen, solange die Bahnen von Geburt und Tod, Segen und Fluch uns in das Sein entrückt haben“ (Heidegger, UdK: 30f.).

gründet sich auf die Erde und die Erde durchragt die Welt. Die Welt duldet als das Sichöffnende nicht das Verschließen der Erde; und die Erde neigt dazu, die Welt in sich zu verbergen. Dieses „Gegeneinander“ von Welt und Erde ist ein Streit, in dem das eine das andere zu seiner „Selbstbehauptung“ bringt, es gleichsam über sich hinausträgt und so der Streit immer strittiger wird²²³. Indem das Werk eine Welt aufstellt, da es das Offene der Welt offen hält, stellt es die Erde her, da es die Erde als Sichverschließende ins Offene bringt²²⁴ und sie einfach Erde sein lässt, und stiftet so den Streit zwischen Erde und Welt. Dieses „Anstiften“ geschieht nicht, um eine Schlichtung durch einen Kompromiss herbeizuführen, sondern um den Streit zu vollziehen²²⁵. Das „Werksein des Werkes besteht [also] in der Bestreitung des Streits zwischen Erde und Welt“²²⁶, indem das Seiende im Ganzen in die Unverborgenheit gebracht und in ihr gehalten wird.

Das Werk erstreitet und hütet die Wahrheit, die gerade in diesem Streit „west“. Denn der Streit, der sich im Kunstwerk vollzieht, ist der „Urstreit“ als „Gegenwendigkeit“ zwischen Lichtung und Verbergung und somit das „Wesen der Wahrheit“ selbst. Hier wird eine „offene Mitte“ erstritten, in die das Seiende „hereinsteht und aus der es sich in sich selbst zurückstellt“. In diesem Streit treten Lichtung und Verbergung auseinander und das Offene, d.h. die Wahrheit des Streitraums, wird erstritten²²⁷. Dabei ist Wahrheit kein Zustand, sondern ein Geschehen, denn „die offene Stelle inmitten des Seienden, die Lichtung, ist niemals eine starre Bühne mit ständig aufgezo-genem Vorhang, auf der sich das Spiel des Seienden abspielt“²²⁸. Das Wahrheitsgeschehen ist ein „Ereignis“, das nur geschieht, wenn sich die Wahrheit in dem durch sie selbst eröffneten Streit und Spielraum einrichtet.

Insofern ist der Streit ein „Riß“, ein „Auf-riß“, der es dem Seienden ermöglicht, die Wahrheit zu erkennen. Dieser Riß reißt Erde und Welt in die Herkunft ihrer Einheit und zeigt die Erde als Sichverschließendes. Das Seiende, das von der Wahrheit hervorgebracht wird, wird dabei selbst in den Riß von Lichtung und Verbergung, also in die Offenheit gebracht und erlangt seine „Gestalt“. Im Werk wird das „es ist“ ins Offene gehalten. Es ist ein „Stoß“, ein „Daß“, das im Werk hervortritt. Dieser „Stoß ins Offene“, die Ereignishaftigkeit, „zittert“ im Werk nicht einfach nach, sondern bestimmt es wesensmäßig, denn „das Geschaffensein enthüllt sich als das Festgestellt-sein des Streits durch den Riß in die Gestalt“ und steht als „der stille Stoß jenes ‚Daß‘ ins Offene“. Es ist ein Stoß ins „Ungeheure“,

223 Vgl. Heidegger, UdK: 35.

224 „Offen gelichtet als sie selbst erscheint die Erde nur, wo sie als die wesenhaft Unerschließbare gewahrt und bewahrt wird, die vor jeder Erschließung zurückweicht und d.h. ständig sich verschlossen hält“ (Heidegger, UdK: 33).

225 Vgl. Heidegger, UdK: 30ff.

226 Heidegger, UdK: 36.

227 Vgl. Heidegger, UdK: 42f., 48 u. 50.

228 Heidegger, UdK: 41.

der alles bislang geheuer Scheinende umstößt. Das Werk rückt den Menschen aus dem Gewöhnlichen hinaus in die Offenheit. Es stößt den Menschen in eine offene Stelle, in eine Lichtung, die „Inmitten des Seienden im Ganzen west“ und diese Lichtung, die zugleich Verbergung ist, schenkt dem Menschen einen „Durchgang“ zum hier unmittelbarer erscheinenden Seienden und zum eigenen Dasein²²⁹.

Auch die Kunst ist also „Entwurf“ und deshalb, Heidegger zufolge, Dichtung. Das „Entwerfen ist das Auslösen eines Wurfes, als welcher die Unverborgenheit sich in das Seiende als solches schickt“²³⁰. Als Dichtung ist Kunst die Stiftung der Wahrheit. Diese Stiftung muss als Schenkung, als Gründung und als Anfang, die das Offene inmitten des Seienden zum „Leuchten“ und „Klingen“ bringt, begriffen werden und ist nur in der Bewahrung wirklich²³¹. „Aus dem dichtenden Wesen der Kunst geschieht es, daß sie inmitten des Seienden eine offene Stelle aufschlägt, in deren Offenheit alles anders ist als sonst“²³², denn das Werk bewirkt einen Wandel des Seins, indem es das bisherige, gewöhnliche Sein negiert. Kunst stößt das Ungeheure auf und das Geheure um. Die sich eröffnende Wahrheit ist aus dem Bisherigen nie zu belegen und abzuleiten, das Bisherige wird durch das Werk in seiner ausschließlichen Wirklichkeit widerlegt. Kunst erschafft etwas Neues und dieses Neue ist „Überfluß“ und „Schenkungs“²³³.

Sowohl die Angst als auch die Kunst lassen sich letztlich als ereignishaft begreifen, denn sie führen zu einer Rahmenverschiebung. Die Angst führt den Menschen zu seiner „wahren“, eigentlichen Existenz; und die Kunst stößt ihn in die von ihr gelichtete Wahrheit und eröffnet ihm so die Eigentlichkeit. Während sich in der Angst der Streit zwischen „Man-selbst“ und „eigentlichem Selbst“ vollzieht, der dem Menschen seine Wahlmöglichkeiten aufzeigt, vollzieht sich in der Kunst der Streit zwischen „Erde“ und „Welt“, der den Menschen auf etwas nicht Antizipierbares, Ungewohntes und Neues stoßen lässt.

Für Badiou besteht die Möglichkeit, die bestehenden Verhältnisse zu verändern beziehungsweise sich selbst aus den bestehenden Herrschaftsverhältnissen zu befreien, gerade darin, dass der Mensch, wie es Badiou formuliert, das vom Konservatismus für unmöglich Deklarierte zu wollen wagt und die „Wahrheit“ gegen den bestehenden Nihilismus bejaht. Er muss sich also von der nihilistischen Ethik befreien und die „Möglichkeit des Unmöglichen“, die sich in Wahrheitsprozeduren zeigt, ergreifen²³⁴.

Auch Badiou's Kritik am gesellschaftlichen Status quo ist also an einen Begriff von »Wahrheit« geknüpft, der an die Frage nach dem Sein gebunden ist. Im Gegen-

229 Vgl. Heidegger, UdK: 39ff. u. 49ff.; hier 53.

230 Heidegger, UdK: 61.

231 Vgl. Heidegger, UdK: 60ff.

232 Heidegger, UdK: 59.

233 Vgl. Heidegger, UdK: 60ff.

234 Vgl. Badiou, 2003: 56f.

satz zu Heidegger begreift Badiou jedoch »Wahrheit« weder als Unverborgenheit noch schlägt er die Rückkehr zu den vorsokratischen Griechen vor. Eine Wahrheit im Sinne Badiou ist der wirkliche „Prozess der Treue zu einem Ereignis. Das, was diese Treue in der Situation hervorbringt [...] Im Grunde ist eine Wahrheit die materielle Spur eines ereignishaften Zusatzes in der Situation. Sie ist also ein immanenter Bruch“²³⁵. Badiou's Wahrheitsbegriff ist im Kern emanzipatorisch, gehorcht einer egalitären Maxime und setzt auf absolute Gleichheit. Was dieser Maxime im Namen der Wirklichkeit nicht folgt, bleibt Badiou zufolge der Wahrheit fremd²³⁶. So schreibt er seinem Wahrheitsbegriff auch folgende Attribute zu:

„1) Er hängt von einem Auftauchen und nicht von einer Struktur ab. Alle Wahrheit ist neu, dies wird die Lehre des Ereignisses sein. 2) Alle Wahrheit ist universell; in einem radikalen Sinn konstituiert sie das für alle anonyme Egalitäre, das bloße Für-alle in ihrem Sein; dies wird ihre Generizität sein. 3) Die Wahrheit konstituiert ihr Subjekt und nicht umgekehrt, dies ist ihre aktivistische Dimension.“²³⁷

Seine Ereignisontologie ist folglich eine Theorie dessen, „was für das Denken zugleich die Heidegger'sche Verknüpfung zwischen dem Sein und der Wahrheit auflöst und das Subjekt nicht als stützenden Ursprung, sondern als ‚Fragment‘ einer Wahrheitsprozedur instituiert“²³⁸. Badiou zufolge gibt es vier Quellen der Wahrheit: Politik, Wissenschaft, Liebe und Kunst. Diese Quellen der Wahrheit sind dabei identisch mit den vier Typen generischer Prozeduren²³⁹.

„Mit ihnen in Verbindung stehen sowohl die ideale Zusammenführung [récollection] einer Wahrheit als auch die ‚endliche‘ Instanz einer solchen Zusammenführung, die in meinen Augen ein Subjekt ist. [...] Was in der Kunst, in der Wissenschaft, in der wahren und seltenen Politik und in der Liebe (wenn sie existiert) geschieht, ist das Zutagetreten eines Ununterscheidbaren der Zeit, das aus diesem Grund weder eine bekannte oder wiedererkannte Vielheit noch eine unaussprechliche Besonderheit darstellt, das aber in seinem Vielheit-Sein alle gemeinsamen Züge des betrachteten Ensembles enthält und in diesem Sinne die Wahrheit des Seins ist.“²⁴⁰

Der Mensch muss also vor der Folie der Liebe, der Wissenschaft, der Politik oder der Kunst den ethischen „Konsens“ als Machtinstrument des westlichen Imperia-

235 Badiou, 2003: 63.

236 „Die abstrakte Maxime der Philosophie ist notwendigerweise die absolute Gleichheit. Alles was sich im Namen der Wirklichkeit mit der gegenteiligen Tendenz abfindet, bleibt für mich aller Wahrheit fremd“ (Badiou, 2003: 133).

237 Badiou, 2003: 133.

238 Badiou, 2005: 29.

239 Vgl. Badiou, 2005: 542.

240 Badiou, 2005: 31.

lismus, verstanden im Sinne Lenins als höchste Stufe des Kapitalismus', als zähen Konservatismus entlarven, der die Veränderung des Bestehenden zu verhindern versucht, indem er den Menschen glauben machen will, dass jedes Revolutionsprojekt, das als utopisch bezeichnet wird, in einem totalitären Albtraum endet; dass jede Willensabsicht, die darauf zielt, eine Gerechtigkeits- oder Gleichheitsidee in die Wirklichkeit umzusetzen, in einer Katastrophe mündet und der kollektive Wille zum Guten das Böse hervorbringt²⁴¹. Denn:

„Die ethische Auffassung vom Menschen ist nicht nur letzten Endes entweder biologisch (Bilder von Opfern) oder ‚westlich‘ (Zufriedenheit des bewaffneten Wohltäters), sondern sie untersagt jede breite positive Sicht der Möglichkeiten. Was uns hier angepriesen wird und was die Ethik legitimiert, ist in Wirklichkeit die Erhaltung seines Besitzes durch den vorgeblichen ‚Westen‘.“²⁴²

Um zum Guten, um zu dieser „Wahrheit“ zu gelangen, muss der „Weg des politischen Wandels“, muss der „Weg der radikalen Gerechtigkeit“ eingeschlagen werden. Dies geschieht, indem „die Stätte des Unpräsentierbaren“ ausgelotet wird.

„Der Weg des politischen Wandels, damit meine ich den Weg der radikalen Gerechtigkeit, kann auf den Staat, wenn er ihn schon nicht los wird, keinesfalls bauen, denn der Staat ist gerade nicht politisch, insofern man an ihm nichts ändern kann, außer den ihn führenden Händen, was bekanntlich wenig strategische Bedeutung hat. [...] Der Politiker ist kein Krieger vor den Mauern des Staates, sondern eher ein Späher, der geduldig einem Ereignis der Leere auflauert. Denn allein im Ringen mit dem Ereignis erblindet der Staat an seiner eigenen Herrschaft. So konstruiert der Politiker etwas, womit er, und sei es nur für einen Moment, die Stätte des Unpräsentierbaren auslotet und von da an dem Eigennamen treu bleibt, welchem er im Nachhinein jenem Nicht-Ort des Ortes, der die Leere ist, gegeben oder – ohne dies entscheiden zu können – überlassen haben wird.“²⁴³

Der gesellschaftliche Status quo ist also die Bedingung für eine ereignishaftes Rahmenverschiebung, da sich an ihm eine Leere aufzutun kann, die es zu nutzen gilt. Badiou kritisiert, wie bereits Heidegger in seiner Analyse der »Man-verfallenheit«, die gesellschaftlichen Strategien, die über die Beruhigung des Einzelnen das Bestehende schützen. Während jedoch für Heidegger die Vielheit einer Menge von Menschen oder die reine Vielheit, also die „Man-Welt“, als Problem für den Einzelnen erscheint, eröffnet sich für Badiou gerade durch diese Menge die Möglichkeit des Ereignisses. Denn da, wo sich eine Leere auftut, liegt die Chance für den Einzel-

241 Vgl. Badiou, 2003: 25.

242 Badiou, 2003: 25f.

243 Badiou, 2005: 130.

nen – Badiou denkt das Subjekt als Teil von Vielheiten, als vielfache Singularität²⁴⁴ –, die Menge zu verändern und aus ihr heraus „dem Bösen durch [die] eigene Treue zu den Wahrheiten entgegen zu treten – dem Bösen, von dem [man] erkannt hat, dass es die Kehrseite oder die Schattenseite dieser Wahrheiten ist“²⁴⁵.

Das Ereignis (l'événement) ist eine Rahmenverschiebung²⁴⁶. Es löst einen radikalen Bruch²⁴⁷ aus. Es ist ein blitzartiger Zusatz zu einer Situation²⁴⁸ und zwingt uns dazu, eine neue Seinsweise zu entscheiden²⁴⁹. Es stößt einem Menschen zu²⁵⁰ und er muss sich dazu verhalten: ob er ihm die Treue hält oder es verrät. Auch bei Badiou geht es also um eine Wahl, nämlich um die Wahl, die ereignishafte Rahmenverschiebung anzuerkennen und ihr treu zu sein.

„Die Ereignisse sind die Einzigartigkeiten, die nicht auf etwas anderes zurückgeführt werden können, es sind die ‚Gesetzwidrigen‘ (hors-la-loi) der Situationen. Die der Wahrheit treuen Prozesse sind immanente Brüche, die jedes Mal völlig neu erfunden werden. Die Subjekte, die ‚lokalen‘ Vorkommnisse des Wahrheitsprozesses (‚Wahrheitspunkte‘) sind, sind besondere und unvergleichliche Induktionen.“²⁵¹

Gerade in diesem Sinne ist das Ereignis eine Wette, eben insofern es unberechenbar ist und insofern die Existenz einer Wahrheit vom Eintreten eines Ereignisses abhängt. Ein Ereignis ist jedoch erst retrospektiv erkennbar, da es nur in der Rückwirkung eines Eingriffs²⁵² entschieden werden kann²⁵³. „Denn wenn das Ereignis erratisch ist und man vom Punkt der Situation nicht entscheiden kann, ob es existiert oder nicht, so bleibt uns immer noch die Möglichkeit zu wetten, das heißt

244 Vgl. Badiou, 2003: 66. „Sagen wir, dass ein ‚Subjekt‘ [mit Minuskel, also ein konkretes Subjekt, A.d.Ü.] das über das Tier hinausreicht (aber das Tier ist sein einziger Träger), erfordert, dass etwas geschehen ist, etwas, das sich nicht wiederum auf die gewöhnliche Einschreibung ins ‚es gibt‘ zurückführen lässt. Lassen Sie uns diesen ‚Zusatz‘ mit ‚Ereignis‘ benennen und unterscheiden wir das Vielfach-Sein, in dem es nicht um Wahrheit (sondern um Meinungen) geht, vom Ereignis, das uns zwingt, eine neue Seinsweise zu entscheiden“ (Badiou, 2003: 62).

245 Badiou, 2003: 114.

246 Siehe hierzu zum Beispiel Badiou, 2003: 105.

247 „Bruch‘, weil das, was das Auftreten [oder den Prozess, A.d.Ü.] der Wahrheit – das Ereignis – möglich macht, weder in den Gewohnheiten der Situation lag, noch sich durch die etablierten Kenntnisse denken ließ“ (Badiou, 2003: 64).

248 Vgl. Badiou, 2003: 95.

249 Vgl. Badiou, 2003: 62.

250 Badiou, 2003: 73.

251 Badiou, 2003: 65.

252 „Ich nenne ‚Eingriff‘ jene Prozedur, durch die eine Vielheit als Ereignis erkannt wird“ (Badiou, 2005: 230). „Einzugreifen bedeutet, am Rand der Leere das Treu-Sein zu ihrem voranstehenden Rand zu vollziehen“ (Badiou, 2005: 240).

253 Vgl. Badiou, 2005: 31.

ohne Gesetze bezüglich dieser Situation Gesetze zu erlassen“²⁵⁴. Das Ereignis bei Badiou ist dem Mallarmé’schen „Würfelwurf“ vergleichbar²⁵⁵.

Badiou denkt das Ereignis als einen geschichtlich²⁵⁶ erfahrbaren Moment, einen Bruch am Rand der Leere, in dem die Möglichkeit besteht, dass ein Einzelner zum Subjekt des Ereignisses wird und unter diesem bis dahin Unnennbaren alle weiteren Situationen vom Standpunkt des ereignishaften Zusatzes aus denkt. Als Beispiele für Ereignisse nennt Badiou die Französische Revolution²⁵⁷, die chinesische Kulturrevolution oder die 68er-Bewegung ebenso wie beispielsweise den durch Einstein hervorgerufenen wissenschaftlichen Umbruch oder eine Liebesbegegnung, bei der „[e]s [...] klar [ist], dass ich unter der Einwirkung einer Liebesbegegnung, wenn ich ihr ‚wirklich‘ treu bleiben will, von Kopf bis Fuß meine gewöhnliche Art, meine Situation zu leben (franz. *habiter*), umkrepeln muss“²⁵⁸. Aber auch Kunst kann ereignishaft sein und damit ein Subjekt konstituieren, das sich fortan vor der Folie dieses Ereignisses verhalten wird, wenn es ihm treu ist“²⁵⁹. Denn:

„Nichts auf der Welt könnte die Intensität der Existenz mehr hervorrufen als dieser Schauspieler, der mir Hamlet nahe bringt, als diese gedankliche Wahrnehmung von der Zweisamkeit, als dieses Problem algebraischer Geometrie, dessen zahllose Verzweigungen ich plötzlich entdecke, oder als diese Versammlung im Freien, vor den Toren einer Fabrik, wo ich feststelle, dass meine politische Aussage die Leute versammelt und umwandelt [...] Ich bin dort völlig präsent, indem ich meine Bestandteile zu einem ‚Überschreiten über mich selbst‘, das die durch mich hindurchgehende Wahrheit induziert, verbinde. [...] Es gibt nur eine Frage in der Ethik der Wahrheiten: Wie werde ich als Jemand ‚fortfahren‘, mein eigenes Sein zu überschreiten?“²⁶⁰

254 Badiou, 2005: 226.

255 Siehe hierzu Meditation 19 in Alain Badiou, „Das Sein und das Ereignis“ (2005: 219ff.)

256 „Die Situationen, in denen sich zumindest eine Ereignisstätte findet, nenne ich ‚geschichtliche‘ Situationen. Ich wähle das Wort ‚geschichtlich‘, um den Gegensatz zur intrinsischen Beständigkeit der natürlichen Situation zu bezeichnen. Ich betone die Tatsache, dass die Geschichtlichkeit ein lokales Merkmal ist. [...] Eine geschichtliche Situation ist also, zumindest in einem ihrer Punkte, am Rande der Leere. Auf diese Weise ist die Geschichtlichkeit der Präsentation an den Punktgrenzen ihres Seins“ (Badiou, 2005: 203).

257 „Die Revolution von 1789 ist gewiss ‚französisch‘, doch ‚Frankreich‘ ist nicht dasjenige, was deren Ereignishaftigkeit erzeugt und benennt. Es ist vielmehr, seither, die Revolution, die rückwirkend – da sie sich per Entscheidung in [es] eingeschrieben hat – die Bedeutung für die historische Situation liefert, welche man ‚Frankreich‘ nennt“ (Badiou, 2005: 232).

258 Badiou, 2003: 63.

259 Vgl. Badiou, 2003: 63.

260 Badiou, 2003: 71.

Badiou bezeichnet beispielsweise Haydn als Ereignis in der barocken Musik. Er habe die Leere benannt, die unbemerkt und zugleich entscheidend das Zentrum des barocken Stils situiert und so einen Bruch mit diesem herbeigeführt. Im Zentrum einer Situation existiert eine Leere, die die Grundlage des Seins dieser Situation ist und um die herum sich die Fülle der infrage stehenden Situation konstituiert. Das Haydn-Ereignis entwickelte eine neue Architektonik, ein neues thematisches Prinzip, das vom Inneren des barocken Stils aus nicht wahrnehmbar war. Das Haydn-Ereignis ist das Ungewusste der Situation²⁶¹. Badiou entwickelt also einen Ereignis-Begriff, der die Kunst als Sphäre, in der tatsächliche Rahmenverschiebungen auftreten können, explizit mit einbezieht, insofern sich ein Einzelner existenziell von Kunst betroffen lassen kann und die Kunstrezeption einen Bruch, eine Rahmenverschiebung auslöst.

„Jemand‘ ist also möglicherweise ‚jener‘ Zuschauer, dessen Denken durch einen Theaterskandal erschüttert, ergriffen und verwirrt wird, welcher Skandal so Teil der komplexen Beschaffenheit eines künstlerischen Augenblicks wird. [...] Der ‚Jemand‘, der als Zeuge dessen aufgefasst wird, dass er als Stützpunkt zum Prozess einer Wahrheit gehört, ist zugleich ‚er selbst‘, nichts anderes als er selbst, eine vielfache Singularität, die unter allen anderen ausgemacht werden kann, ‚und im Verhältnis zu sich selbst im Überschuss‘, weil die zufällige Spur der Treue ‚durch ihn hindurchgeht‘, seinen singulären Körper erstarren lässt und ihn, vom Inneren selbst der Zeit her, in einen Augenblick der Ewigkeit einschreibt.“²⁶²

Auch Badiou sieht den Menschen im Sinne Heideggers als „sich-vorweg“, und gerade in diesem „Überschreiten über mich selbst“ liegt die Chance auf ein Ereignis, auf eine tatsächliche Rahmenverschiebung und damit auf die Transformation bestehender Herrschaftssysteme. Indem er jedoch das Subjekt gerade in seinem „Mitsein“, in seiner gesellschaftspolitischen Dimension denkt, setzt er dem Heidegger'schen dystopischen „Sein zum Tode“, so könnte man sagen, ein „Sein zum Leben“ entgegen.

2.3.3 Die Treue zur Entscheidung

Sowohl Heidegger als auch Badiou denken das Ereignis letztlich als Aufriss von etwas Neuem, nicht Vorhersehbarem, welches das Individuum mit einem neuen Blick auf die problematische Gesellschaft, mit einem neuen Blick auf das eigene Selbst konfrontiert und so tatsächliche Wirksamkeit für das Leben jedes Einzelnen und für soziopolitische Transformationen erlangen kann, wenn das Subjekt den

261 Vgl. Badiou, 2003: 92.

262 Badiou, 2003: 66.

Mut und den Willen hat, die Rahmenverschiebung, den Bruch mit dem Bekannten anzuerkennen und sein Leben von nun an neu zu organisieren.

Heidegger zufolge ermöglicht das durch die Angst eröffnete Ereignis dem Menschen das Nachholen einer Wahl und somit die existenzielle Modifikation des Menschseins zum eigentlichen Selbst, die die Menschlichkeit dem Einzelnen abgenommen hat. Diese Wahlmöglichkeit wird dem Menschen von seinem „Gewissen“ gezeigt, in der sich die eigene „Sorge“ als „schweigender“ „Ruf“, also als eigentliche Rede artikuliert, das „Gerede“ unterbricht und den Menschen auf sein eigenstes Seinkönnen aufmerksam macht²⁶³. Die Interpretation des eigenen Gewissensrufes ist individuell, denn: „Die ‚Objektivität‘ des Anrufs erhält dadurch erst ihr Recht, daß die Interpretation ihm seine ‚Subjektivität‘ belässt, die freilich dem Mensch-selbst die Herrschaft versagt“²⁶⁴.

Das Ereignis ermöglicht also die Entscheidung für ein „Seinkönnen aus dem eigenen Selbst“. Es ermöglicht die „eigentliche Existenz“, die existenzial nur ein modifiziertes Ergreifen dieser verfallenden Alltäglichkeit ist²⁶⁵. Die „Eigentlichkeit“ ist das „Wählen der Wahl“ des in die „Uneigentlichkeit“ geworfenen Individuums. Das existenzielle Wählen der Wahl nennt Heidegger „Entschlossenheit“, die ein „Sich-aufrufen-lassen aus der Verlorenheit in das Menschliche“ ist und zugleich auf die Menschlichkeit angewiesen bleibt. Die „Entschlossenheit“ offenbart dem Menschen, dass er sich in seinem eigensten Seinkönnen als Geworfener nur auf bestimmte faktische Möglichkeiten hin entwerfen kann²⁶⁶. „Der Entschluß entzieht sich nicht der ‚Wirklichkeit‘, sondern entdeckt erst das faktisch Mögliche, so zwar, daß er es dergestalt, wie es als eigenstes Seinkönnen möglich ist, ergreift“²⁶⁷.

Der Mensch erkennt, dass er es sich selbst „schuldet“ zu wählen, denn sofern er seine Geschichtlichkeit im eigentlichen Sinne begreift, als „vorlaufend-wiederholenden-Augenblick einer Entgegenwärtigung“, d.h., wenn er sich „zukünftig“ im Blick auf seinen eigenen Tod als „Gewesener“ begreift, kann er „sich selbst die ererbte Möglichkeit überliefernd, die eigene Geworfenheit übernehmen und augenblicklich sein für ‚seine Zeit‘“. So erweist sich die Entschlossenheit als „das verschwiegene, angstbereitete Sichentwerfen auf das eigene Schuldigsein“ und „konstituiert die ‚Treue‘ der Existenz zum eigenen Selbst“²⁶⁸.

263 Vgl. Heidegger, SuZ: 268ff. u. 275ff. „[D]er Ruf redet im unheimlichen Modus des ‚Schweigens‘. Und dergestalt nur darum, weil der Ruf den Angerufenen nicht in das öffentliche Gerede des Menschlichen hinein-, sondern aus diesem ‚zurückruft in die Verschwiegenheit des existenten Seinkönnens‘“ (Heidegger, SuZ: 277).

264 Heidegger, SuZ: 278.

265 Vgl. Heidegger, SuZ: 178ff., 197 u. 268.

266 Vgl. Heidegger, SuZ: 268ff. u. 299.

267 Heidegger, SuZ: 299.

268 Vgl. Heidegger, SuZ: 283ff., 382ff. u. 391.

Heidegger entwirft damit in *Sein und Zeit* einen Begriff vom Menschen, der in die „Man-Welt“ hineingeworfen die Wahl hat, die „Eigentlichkeit“ zu wählen, sofern er auf den Ruf seines Gewissens hört. Sowohl die Annahme als auch die Ablehnung seiner Wahlmöglichkeit sind dabei für Heidegger frei von moralischen Konventionen oder vorgegebenen ethischen Maximen. Wenn der Mensch sich für die Eigentlichkeit entscheidet, muss er sich immer wieder gegen die Wirbel der Alltäglichkeit behaupten, um sein eigenstes Selbstseinkönnen, die Wahrheit des Daseins, die Erschlossenheit des Daseins zu behaupten. Er muss sich immer wieder der Angst – als Ermöglicherin der Eigentlichkeit – stellen und sie aushalten²⁶⁹.

In Heideggers Konzeption der Eigentlichkeit als Modifikation der Uneigentlichkeit geht es also darum, sich die vorgefundene Welt mit allen Regeln und Maximen anzueignen und einen selbstbestimmten und individuellen Umgang mit ihr zu finden. Was das Selbst-sein konkret bedeutet, ist allerdings nicht zu bestimmen. Da jedoch eine Existenz für den Menschen losgelöst von der Welt nicht möglich ist, bleibt auch die eigentliche Existenz an das „In-Sein“ gebunden²⁷⁰. Die meisten Menschen halten dieses Hineingehaltenwerden ins Nichts nicht aus. Sie erkennen nicht die eigene Freiheit, sondern fliehen in die Man-verfallenheit zurück, sodass sowohl die eigentliche Angst, als auch die eigentliche Erfahrung des Todes Phänomene sind, auf die sich die alltäglichen Menschen nur selten einlassen, und über die das Man beruhigt. Zumeist ergreift das Dasein nicht die Möglichkeit des Selbst-sein-könnens und flieht vor dieser ständigen Bedrohung durch das Unheimliche in die Verfallenheit des Man²⁷¹.

Auch die Kunst eröffnet Heidegger zufolge dem Menschen die Möglichkeit, sich zur eigentlichen Existenz zu entscheiden, denn sie ereignet eine „Eröffnung“, eine „Entbergung“ des Seins des Seienden. Das Kunstwerk setzt auf seine Weise die Wahrheit ins Werk²⁷² und eröffnet in seiner Ereignishaftigkeit als „Vorlauf“ gerade eine Möglichkeit „sich selbst verstehen [zu] können im Sein des so enthüllten Seienden [...], das heißt [die] Möglichkeit ‚eigentlicher Existenz‘“²⁷³. Das Kunstwerk ereignet eine „Verrückung“ die, wenn man ihr folgt, die Verwandlung der gewohnten „Bezüge“ zu Welt und Erde und ein „Ansichhalten“ oder, wenn man so will, eine Revision aller geläufigen Denk- und Handlungsmuster fordert, um in der gesehenen Wahrheit des Werkes verweilen zu können. In dem das Werk einfach

269 Vgl. Heidegger, SuZ: 256ff.

270 Der entschlossene Mensch, der sich für seine Welt freigegeben hat, kann zum „Gewissen“ der anderen werden. Er kann die Mitseienden, die er in der vorspringend-befreienden Fürsorge miteinschließt, in ihrem eigensten Seinkönnen einfach „sein“ lassen (vgl. Heidegger, SuZ: 298).

271 Vgl. Heidegger, SuZ: 187ff. u. 253ff.

272 Vgl. Heidegger, UdK: 25.

273 Heidegger, SuZ: 262f.

als Werk sein gelassen wird, wird es „bewahrt“, und es bleibt immer auf den „Bewahrenden“ bezogen, selbst wenn dieser das Werk vergisst, denn das Bewahren ist ein „Innesteher“ in der im Werk geschaffenen Offenheit des Seienden. Dieses „Innesteher“ ist ein „Wissen“ und „wer wahrhaft das Seiende weiß, weiß, was er inmitten des Seienden will“²⁷⁴.

Die Kunst offenbart dem Menschen also eine Wahrheit, verschiebt damit den herkömmlichen Bezugsrahmen und fordert ein „Bewahren“, ebenso wie in *Sein und Zeit* vom Menschen die Treue gefordert wird. Das Bewahren als Wissen und Wollen ist das „ekstatische Sicheinlassen des existierenden Menschen in die Unverborgenheit des Seins“, es ist die „Ent-schlossenheit“ aus *Sein und Zeit*, also „die Eröffnung des Daseins aus der Befangenheit im Seienden zur Offenheit des Seins“²⁷⁵. Hier geht es nicht um die Aktion eines Subjekts; im Wollen geht es um die „nüchterne Ent-Schlossenheit des existierenden Übersichhinausgehens, das sich der Offenheit des Seienden als der ins Werk gesetzten aussetzt“²⁷⁶.

Auch Badiou verknüpft das »Ereignis« mit dem Moment des Bewahrens, er nennt es ausdrücklich das »Treue« (fidélité). Unter dem Einfluss des Badiou'schen Ereignisses wird die Interpretation der Wirklichkeit neu verhandelt, denn da das Ereignis nicht innerhalb der gewöhnlichen Gesetze der Situation enthalten war, zwingt es das Subjekt dazu, eine neue Seins- und Handlungsweise in der Situation zu erfinden²⁷⁷. Das im Rahmen der Vielheiten gedachte Subjekt kann sich in ein Ereignissubjekt²⁷⁸ wandeln und ist diesem und der damit einhergehenden Wahrheit treu oder verrät es. In seinem Herausgehen aus dem Ereignis bleibt es dieser „Jemand“, bewahrt jedoch das Ereignis in sich und ist mithin Zeuge.

274 Heidegger, UdK: 54f.; hier 55. Da die Kunst ein „Werden und Geschehen der Wahrheit“, die „schaffende Bewahrung der Wahrheit im Werk“ ist, gehören zu ihr ebenso notwendig wie das Werk selbst und die RezipientInnen, die KünstlerInnen, deren Schaffen Heidegger im Sinne der »techné« fasst, d.h. als eine Weise des Wissens, die wesentlich gerade auf der »alethetia« beruht und als erfahrenes Wissen ein Hervorbringen des Seienden als Unverborgenheit bedeutet. Die KünstlerInnen sind ein „sich selbst vernichtender Durchgang für den Hervorgang des Werkes“, deren Schaffen ein „Hervorgehenlassen in ein Hervorgebrachtes“ ist. Das Werk bedarf also einerseits der Schaffung als Hervorbringen der Unverborgenheit des Seienden und andererseits das in Gang- und ins Geschehenbringen des Werkseins, also das Bewahren (vgl. Heidegger, UdK: 26, 45ff. u. 59).

275 Heidegger, UdK: 55.

276 Heidegger, UdK: 56.

277 Vgl. Badiou, 2003: 62.

278 „Ein Subjekt [...] stützt sich allein auf eine generische Prozedur und folglich gibt es ‚stricto sensu‘ kein anderes Subjekt als das künstlerische, liebende, wissenschaftliche oder politische“ (Badiou, 2005: 31). Es geht also darum, als „Jemand“ in einen Wahrheitsprozess einzutreten und so zu einem künstlerischen, wissenschaftlichen, liebenden oder politischen Subjekt zu werden. Liebende etwa treten in die Komposition eines Subjekts der Liebe ein, das über jeden der Beteiligten hinausgeht (vgl. Badiou, 2003: 64).

Die Treue ist die Entscheidung, die aus dem Wahrheitsprozess entspringt, sich von nun an auf die Situation vom Standpunkt des ereignishaften Zusatzes aus zu beziehen. Wenn man der radikalen Neuheit des Einstein'schen Textes von 1905 treu sein will, kann man nicht mehr Physik in ihrem klassischen Rahmen betreiben. Ebenso muss man Politik – vor allem mit Blick auf die Arbeiter – völlig anders gestalten, als es beispielsweise die sozialistische Tradition fordert, wenn man der Kulturrevolution treu sein will, so Badiou. Demzufolge ist die Treue zum Ereignis ein wirklicher Bruch innerhalb der Ordnung. Sie ist ein sowohl praktischer als auch gedachter Bruch der Ordnung, in der das Ereignis stattfand, ob es nun politisches, liebevolles, künstlerisches oder wissenschaftliches Ereignis war²⁷⁹.

Die ethische Maxime, die aus der Treue zum Ereignis resultiert, ist das „Weitermachen“ auf dem Fundament der Transformationserfahrung, das ein wahrhaftes Umlenken des „Verharrens im Sein“ voraussetzt²⁸⁰. Verraten kann man ein Ereignis hingegen nur, wenn man mit dem Bruch, den es darstellt und der einen ergriffen hat, bricht. Dieser Verrat begründet sich in der Kontinuität der Situation und der Meinungen und ist ein Zurückkehren in die Passivität, in das „Ausharren im Sein“ und somit eine Entscheidung gegen die ethische Maxime des „Weitermachen!“²⁸¹. Badiou fordert letztlich dazu auf, einer „Treue treu zu sein“ und dem Gesetz der Ethik einer Wahrheit zu folgen, das besagt: „Tue alles, was du kannst, um das ausharren zu lassen, was über dein Ausharren hinausgeschritten ist. Harre in der Unterbrechung aus. Ergreife in deinem Sein, was dich ergriffen und gebrochen hat“²⁸². „Liebe das, was du nie zweimal glaubst“²⁸³.

279 Vgl. Badiou, 2003: 62ff.

280 Vgl. Badiou, 2003: 75.

281 Vgl. Badiou, 2003: 103f.

282 Badiou, 2003: 69.

283 Badiou, 2003: 74.

2.3.4 Performing Heidegger und Badiou

Die für die Betrachtung der Performance-Kunst wesentlichen Elemente der Konzeptionen des Ereignisses bei Heidegger und Badiou können nun folgendermaßen skizziert werden:

Grundsätzlich wendet sich Heidegger in seiner Daseins-Analyse und in seiner Kunstphilosophie gegen das „Erleben“, das signifikant für das metaphysische Zeitalter ist und die Menschen in einer Abständigkeit von dem hält, was sie wesentlich auszeichnet. Ausgehend von seiner Kritik an der durch Platon eingeführten Rationalität, an der Umdeutung der Wahrheit zur logischen Richtigkeit, sieht er die Menschen heute – im Zeitalter der Technik mehr denn je – sich von sich selbst und der Welt entfremden; um dieser Entfremdung zu begegnen, dürfen Kunst und Leben nicht lediglich erlebt werden, sondern müssen sich *ereignen*. Dazu bedarf es einer Kunst, die im Zeitalter der „Kunst-losigkeit“ dem Menschen wieder eine Aussicht auf sich selbst gibt und ihm eine ereignishaftige Rahmenverschiebung ermöglicht, die sein Leben und seine Sicht auf die Welt und sich selbst zu ändern vermag. Dies will gerade die Performance-Kunst leisten und so die Heidegger'sche Hoffnung auf eine Revision des Hegel'schen Diktums vom „Ende der Kunst“ erfüllen.

Im Kontext seiner Gesellschaftskritik als Folie seiner Kunst- und Existenzphilosophie denkt Heidegger, wie vor ihm schon Hegel und Nietzsche, den *Streit*, der nicht nur als Motor der Kunst, sondern auch der Selbstwerdung wirkt, im dezidierten Rekurs auf die Kunst des vorsokratischen Griechenland. Auch die sein Kunstverständnis bestimmenden konfligierenden Pole (Erde und Welt) können, wie bereits bei Hegel und Nietzsche, mit den zwei Geschlechtern assoziiert werden. Allerdings muss der Streit zwischen ihnen fortwährend bestritten werden, denn Heidegger zielt explizit nicht auf eine Versöhnung und folglich auch nicht auf die Unterordnung einer der beiden Pole²⁸⁴. Das Gleiche gilt für den Kampf der Eigentlichkeit gegen die Man-verfallenheit, der nie final beigelegt werden kann. Denn wie in der Kunst, bedarf es auch in der Selbstwerdung eines stetigen Ringens um die Authentizität oder die Wahrheit. Mit Badiou kann dieser Aspekt durch die Dichotomie von „Teue“ und „Verrat“ inhaltlich angereichert werden, denn auch

284 Zur Erinnerung: Während sich Hegel letztlich in seiner Interpretation der sophokleischen Antigone für die Unterordnung des Weiblichen ausspricht, obwohl er theoretisch die Versöhnung beider Pole zum Ziel erklärt, spricht sich Nietzsche für die Kraft des Mänadischen und mithin für das Weibliche aus, tritt in letzter Konsequenz jedoch hinter die Radikalität seiner Rauschphilosophie zurück und sieht in der Versöhnung des Dionysischen und des Apollinischen erst die höchste Form der Kunst (die attische Tragödie) realisiert.

hier bedarf es einer bewussten Entscheidung, die Rahmenverschiebung anzuerkennen, sie als Folie für das zukünftige Leben wirken zu lassen und sich gegen alle Widerstände den Techniken der Zerstreuung und Verschleierung, die zur Aufrechterhaltung des herrschenden Systems und zur Beruhigung seiner Produktivkräfte genutzt werden, stetig zu widersetzen.

Ebenso wie es bereits Hegel und Nietzsche und im direkten Rückbezug auf sie auch Heidegger für eine weltstiftende Kunst fordern, tritt, so die These, auch die Performance-Kunst dazu an, Situationen zu kreieren, die die RezipientInnen tief zu bewegen vermögen, indem sie dichotome Pole (häufig explizit die beiden Geschlechter) aufeinanderprallen lässt. Auch die Performance-Kunst setzt damit auf die emotionale Bezugnahme der Beteiligten, die – durch den Streit zwischen die ihre Zeit und Kultur bestimmenden Binaritäten ausgelöst – sich ihrer Einverleibung als kulturindustrielles Spektakel in die „Man-welt“ verwahrt. Sie lässt sich so auch mit der von Badiou konzipierten gesellschaftlichen Emanzipationspraxis verknüpfen, in der die Einzelnen als Ereignissubjekte die Rahmenverschiebung durch ihre veränderte Haltung zum Leben annehmen und wirksam machen.

Ein weiterer wesentlicher Aspekt für eine wirkmächtige Kunst und für den Aufruf, sich gegen das Verharren in der Man-verfallenheit und für den Weg zur Eigentlichkeit zu entscheiden, ist nach Heidegger die Dimension des *Neuen*, des *Nicht-Antizipierbaren*. Dies ist das Unheimliche, das Schockierende, das Aufrüttelnde, das nicht nur der „Angst“ als Motivation zur Eigentlichkeit, sondern auch dem „Stoß“ durch die Kunst zu eigen ist. Die Kunst kann, ebenso wie die Angst, das Bewusstsein um die Möglichkeit der Eigentlichkeit, um sich selbst als Entwurf und die Notwendigkeit der Emanzipation von der Man-welt hervorrufen, indem sie uns mit Neuem bekannt macht. Und obwohl wahrheitslichtende Kunst ebenso selten ist wie wahre Angst, sieht Heidegger doch beide als möglich an und setzt in sie die Hoffnung, den Menschen aus dem Entfremdungszustand der technischverwalteten Welt zu „retten“. In beiden Fällen allerdings muss sich der Mensch seiner Angst vor dem Neuen und Unbekannten stellen und sie aushalten, um den Kampf um die eigene Authentizität zu beginnen und eine neue Seinsweise zu entwickeln.

Auch Badiou sieht gerade in der Dimension des Nicht-Antizipierbaren die Chance, das System zu verändern. Auch er scheint davon auszugehen, dass das Zurückfallen in das Bekannte (indem man das Ereignis verrät) das gesellschaftlich Erwünschte ist, gegen das es sich zu behaupten gilt. Denn die Entscheidung, sich selbst als Ereignissubjekt und das Ereignis als radikale Zäsur zu begreifen, vor dessen Hintergrund das eigene Sein und die Umwelt kritisch hinterfragt und im Zweifel neu konstituiert werden muss, fordert Mut und Stärke, um für das Erkannte einzustehen. Im Neuen des Heidegger'schen und Badiou'schen Ereignisses liegt also die Chance, der Beruhigung und Verschleierung des hegemonialen Systems zu begegnen und individuelle und gesellschaftliche Veränderungen zu

forcieren, so man sich auf die Erfahrung des Ereignisses einlässt und ihm die Treue hält – oder mit Heidegger gesprochen: es in sich bewahrt.

Gerade da Performance-Kunst ephemere Situationen kreiert, die erst in der Beteiligung aller zu dem werden, was sie letztlich sind, ihre Entwicklung mithin unvorhersehbar ist und Neues und Unerwartetes so zum elementaren Bestandteil dieser Kunstform wird, gerade da sie oft extreme und gewaltsame Situationen erschafft, denen man sich kaum zu entziehen vermag, liegt hier ein Bezug zum »Ereignis« nahe. Auch die Performance-Kunst versucht zu provozieren und aufzurütteln, um eine Gesellschaftskritik zu artikulieren, die ähnlich der Heideggers der Beruhigung und Verschleierung im „Man“ entgegentritt und zu Selbsterkenntnis und Emanzipation aufruft. Allerdings scheint es für die politischen Ziele der Performance-Kunst angezeigt, deren gesellschaftskorrektive Funktion mit dem Badiou'schen »Ereignis« auszugestalten, da dies *allen* Menschen die Möglichkeit gibt, eine neue Seinsweise zu erfinden und die Gesellschaft zugunsten eines egalitäreren Pluralismus' zu verändern.

Das für die Performance-Kunst wohl entscheidendste Merkmal des Ereignisses, sowohl in der Konzeption Heideggers als auch in der Badiou's, ist seine transformatorische Kraft. Das Ereignis ist eine unerwartete und neue, aufrüttelnde Situation, die der Einzelne als Impuls begreifen kann, eine neue Seinsweise zu entscheiden, deren Wirkung sich dann auch auf die Gesellschaft erstrecken kann. Genau aus diesem Grunde soll es hier als Analysekategorie zum Verständnis des Potenzials der Performance-Kunst, vermittelt über ihre TeilnehmerInnen auf die Gesellschaft zu wirken, fruchtbar gemacht werden. Denn die Performance-Kunst kreiert auf häufig „erschreckende“ Weise radikal Neues. Sie zeigt nicht nur die „unheimlichen“ Seiten (durchaus auch im Freud'schen Sinne) der Situation, sondern auch die des eigenen Seins und stößt so alle Beteiligten im zweifachen Sinne in einen Zustand der Haltlosigkeit, der eine Neupositionierung, bzw. eine Neuschöpfung des eigenen Bezugsrahmens förmlich erzwingt.

Der Ereignisbegriff, der letztlich die Schwelle beschreibt, bietet die Chance, die singuläre Situation der Performance-Kunst in ihrer Unmittelbarkeit und ihrer individuellen, sozialen und politischen Sprengkraft zu begreifen und Kunst als integralen Bestandteil des Lebens jedes Einzelnen zu denken.

2.4 Die „Sorge um die Freiheit“: Die Kunst der Selbstermächtigung bei Foucault

Michel Foucault (1926-1984) schließlich überführt die Frage nach der Relevanz der Kunst für die individuelle Lebenspraxis und mithin das Problem der „autonomen Kunst“, der sich die hier vorgestellten Philosophen hauptsächlich in ihren kunstphilosophischen Schriften widmen, in das Feld postmoderner Ethik. Er erhebt das

Subjekt selbst zum Medium der Kunst, das es zu gestalten gilt. Dabei beruft er sich jedoch nicht auf die vorsokratische Antike, sondern auf die Lebenskunst vor allem des Hellenismus'. Im Rekurs auf und als Weiterentwicklung seiner früheren Begriffe der »Macht«²⁸⁵ und der »Subjektivität«²⁸⁶, stellt er in seiner letzten Schaffensphase die antiken Selbsttechniken, mit deren Hilfe die Subjekte versuchen, aus ihrem Leben ein Kunstwerk zu machen, der christlichen »Gehorsamsmoral«

285 »Macht« (pouvoir) ist ein Kernbegriff der Philosophie Foucaults, der sich im Laufe seiner Schaffensphasen von einem negativ konnotierten zu einem positiv-produktiven entwickelt. Beginnend mit seiner Auseinandersetzung mit traditionell jurisdiktorischer Macht in *Wahnsinn und Gesellschaft*, wo die Schaffung großer Internierungshäuser durch den absolutistischen König zum einschneidenden Moment in der Geschichte der Ausschließung wird, wandelt sich sein Machtbegriff seit *Die Ordnung des Diskurses* grundlegend: von der Macht zum Ausschluss von Menschen zur Macht zum Ausschluss von Diskursen. Ab den 1970er-Jahren entwickelt Foucault eine „Analytik der Macht, die den souveränen Machtbegriff durch den – ungleich bedeutenderen – depersonalisierten Machtbegriff ergänzt“. Macht verbindet sich mit bestimmten gesellschaftlichen Einrichtungen und Anforderungen, ist aber keine Eigenschaft, die einer Einzelperson oder einer regierenden Gruppe zugeschrieben werden kann. Mittels Körpertechnologien versucht dieser Machttyp, den Körper zu dressieren (Disziplinarmacht). Ab den 1980er-Jahren und seinem Werk *Der Wille zum Wissen* entwickelt Foucault einen strategischen Machtbegriff (Bio-Macht) und ergänzt diesen schließlich um den Begriff der »Gouvernementalität« (und dessen Vorform, die Pastoralmacht), der den Zusammenhang zwischen Macht und Politik – Macht als Mittel der Steuerung der gesamten Gesellschaft – herstellt. In den unterschiedlichen historischen Zusammenhängen werden also verschiedene Formen von Macht genutzt, um Individuum und Gesellschaft zu kontrollieren und zu steuern (vgl. Ruoff, Michael (2007): Foucault-Lexikon. Entwicklung – Kernbegriffe – Zusammenhänge. Paderborn, 146ff.; hier 147).

286 Betrachtete Foucault das Subjekt zunächst als jenes, das durch Disziplin, Diskurs und Macht produziert wird und das durch diese zugeschriebene Stellung innerhalb des Systems gebunden wird, entwickelt er in seiner späten Schaffensphase einen Subjektbegriff, der dem Subjekt Autonomie zuspricht, welche dieses zur stetigen Selbstformung nutzt. Unter Berücksichtigung seines späten Denkens kann also zwischen „einem ‚diskurrierenden‘ Subjekt und einem ‚freien‘ Subjekt“ unterschieden werden. „Das erste wäre das epistemische Subjekt der Humanwissenschaften und der Disziplinen (einschließlich der Bevölkerung als Gegenstand statistischer Methoden unter dem Einfluss unterschiedlicher Machttypen), das zweite das Subjekt der Sorge um sich selbst“ (vgl. Ruoff, 2007: 198ff.; hier 200). Dieses autonome Subjekt zu denken, stellt sich dabei als notwendige Bedingung für die Ausarbeitung eines praktischen Widerstandsbegriffs dar und führt schließlich zu den dichotomen Begriffen von Herrschaft (domination) und Macht (pouvoir) sowie der damit verbundenen Aufforderung, Widerstand gegen Herrschaftsstrukturen zu leisten, um sich den Praktiken rigider Unterwerfung unter allgemeingültige Normen und Werte zu widersetzen und einen selbstbestimmten Existenzstil zu verwirklichen. In seinem späten Subjektbegriff ist also seine Forderung – angesichts der zunehmenden Fragmentierung des Selbst – ein „kritisch-widerständiges Ethos des Subjekts“ zu realisieren, bereits angelegt (vgl. Kögler, Hans-Herbert (2004): Michel Foucault. Stuttgart/Weimar, 144ff., 161ff. u. 199).

gegenüber. In der Postmoderne sieht er schließlich das Potenzial zur Revitalisierung einer Ethik, verstanden als „Ästhetik der Existenz“. In ihr wird das ästhetische Moment der Lebensführung wieder ins Zentrum gestellt und eine neue Form der Selbsterkenntnis und Selbstbemächtigung nach dem Vorbild der griechischen Antike angestrebt.

Vor der Folie des Hegel'schen Freiheitsbegriffs der attischen Polis, des Heidegger'schen Zusammenhangs von Subjekt und Wahrheit und Nietzsches Konzeption der Lebenskunst²⁸⁷ konstatiert er die schrittweise Entfernung der Kunst vom Individuum und vom Leben, beginnend mit dem Aufkommen des Christentums. So wie bereits Nietzsche und Heidegger versuchen, das Griechentum als antike Denkform, die nicht vom Christentum kontaminiert war, „zurück zu gewinnen“, versucht auch Foucault, das Griechentum neu zu denken. Die Aufgabe besteht seines Erachtens darin, „dafür zu sorgen, dass das europäische Denken über das griechische Denken als einer einmal gegebenen Erfahrung, der gegenüber man alle Freiheiten hat, wieder in Gang kommen kann“²⁸⁸, ohne das griechische Denken jedoch zu idealisieren²⁸⁹.

Seines Erachtens wich die antike Moral, die im Wesentlichen die Suche nach einer persönlichen Ethik und somit eine Freiheitspraxis war, allmählich der christlichen Moral des Gehorsams gegenüber einem Regelsystem²⁹⁰. Dieser Wandel der Moral hatte dabei auch eine enorme Auswirkung auf die Ästhetik und auf das, was unter dem Begriff »Werk« verstanden wurde. Aus der Lebenskunst wurde „l'art pour l'art“.

287 Vgl. Foucault, Michel (2007c): Die Rückkehr der Moral. In: Defert, Daniel (Hrsg.): Michel Foucault. Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst. Frankfurt am Main, 247.

288 Foucault, 2007c: 246.

289 Foucault geht es nicht darum, „zu einem früheren Zustand zurück zu kehren“ (Foucault, 2007b: 198), denn er hält die griechische Antike weder für beispielhaft noch für bewundernswert (vgl. Foucault, 2007c: 241). „Nichts ist mir fremder als die Vorstellung, dass die Philosophie von einem bestimmten Zeitpunkt an auf Abwege geraten ist, dass sie etwas vergessen hat, dass irgendwo in ihrer Geschichte ein Prinzip, eine Begründung existiert hätte und nun wiederentdeckt werden müsse. [...] Dies soll trotzdem nicht heißen, dass der Kontakt mit der einen oder anderen Philosophie nicht etwas hervorbringen könnte, aber man müsste dann richtig betonen, dass dies etwas Neues ist“ (Foucault, Michel (2005): Die Ethik der Sorge um sich als Praxis der Freiheit. In: Defert, Daniel/Ewald, François (Hrsg.): Dits et Ecrits. Schriften in vier Bänden (Band IV). 1980-1988. Frankfurt am Main, 894). „Die Arbeit des Denkens besteht nicht darin, das Übel zu entlarven, das allem, was existiert, im Geheimen innewohnen würde, sondern die Gefahr zu erahnen, die in allem droht, was gewöhnlich ist, und alles das zur Frage zu machen, was festgefügt ist. Der ‚Optimismus‘ des Denkens, wenn man dieses Wort verwenden möchte, ist, dass es kein goldenes Zeitalter gibt“ (Foucault, 2007b: 195).

290 Vgl. Foucault, Michel (2007d): Eine Ästhetik der Existenz. In: Defert, Daniel (Hrsg.): Michel Foucault. Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst. Frankfurt am Main, 282.

„Was mich erstaunt, ist, daß in unserer Gesellschaft die Kunst nur noch eine Beziehung mit den Objekten und nicht mit den Individuen oder mit dem Leben hat, und auch, daß die Kunst ein spezialisierter Bereich ist, der Bereich von Experten, nämlich den Künstlern. Aber könnte nicht das Leben eines jeden Individuums ein Kunstwerk sein? Warum sind ein Gemälde oder ein Haus Kunstobjekte, aber nicht unser Leben?“²⁹¹

Die Forderung Foucaults, aus dem eigenen Leben ein Kunstwerk zu machen und Kunst und Leben auf diese Weise wieder zusammenzuführen, ist auch in der Performance-Kunst fundamental, denn indem Performance-KünstlerInnen den realen Körper zur Artikulation ihrer Freiheitsforderungen nutzen und die BetrachterInnen zum wesentlichen Bestandteil des „Werkes“ machen, führen sie, wie von Foucault gefordert, ethische und politische Dimensionen des Verhältnisses vom Selbst und den anderen vor Augen, die auf eine Selbstermächtigung aller Beteiligten und mithin auf die Ausbildung eines ästhetischen Ethos abzielen. Dadurch sollen sie direkte Auswirkungen auf die individuelle Lebenspraxis und folglich auf das Handeln jedes Einzelnen in der Gesellschaft haben. Anhand verschiedener Interviews und Aufsätze aus den frühen 1980er-Jahren soll deshalb seine „Ästhetik der Existenz“ betrachtet werden, die als ein Plädoyer für eine Verwandlung von Grenzen in Schwellen gelesen werden kann, denn sowohl Foucault als auch der Performance-Kunst scheint es darum zu gehen, Verhärtungen aufzuweichen, um so neue Denk- und Handlungsoptionen für eine individuelle Ethik freier Subjekte zu ermöglichen, die dezidiert auch politische Konsequenzen haben. Die Foucault'sche „Lebenskunst“ ermöglicht demnach einen Brückenschlag zwischen den hier vorgestellten ästhetischen Theorien und den im Weiteren näher zu bestimmenden ethischen und politischen Implikationen einer *Ästhetik der Autonomie* des Subjekts, nicht der Kunst.

2.4.1 Antike Lebenskunst als Ethos der Selbstsorge

Foucault denkt Kunst als existenziellen und individuellen Ausdruck des Lebens, die für die Gestaltung der eigenen Freiheit unabdingbar ist. Diese Funktion der Kunst, die sich seines Erachtens am nachdrücklichsten in der Zeit des klassischen Griechenland bis zur Phase des griechisch-römischen Denkens der Kaiserzeit zeigt, war im Wesentlichen eine Selbstkultur unter dem Gebot der „Sorge um sich“, die dabei elementar mit der Sorge um andere verknüpft war; hier war das Selbst das zu gestaltende Kunstwerk. Mit dem Christentum vollzog sich jedoch eine Verkehrung dieser Selbstkultur: Fortan galt es, dem Selbst zu entsagen. Im Christentum kam es zur Umgestaltung der ethischen Substanz, zum Beispiel in der Reinigung und

291 Foucault, 2007b: 201.

Ausrottung der Begierden, und die Selbstkultur wurde in den Dienst einer „Pastoralmacht“ gestellt, sodass die Sorge um sich einen Großteil ihrer Autonomie verlor und fortan negativ konnotiert wurde²⁹². Im Mittelalter schließlich verschwand die Vorstellung des eigenen Lebens als Kunstwerk vollständig und tauchte erst in der Renaissance wieder auf. Anstelle des Gebotes der Selbstsorge im Hellenismus wurde im Christentum und bis in die Moderne das Gebot der Selbsterkenntnis zum zentralen Motiv²⁹³. Das Prinzip der christlichen Gehorsamsmoral, die mit Geständniszwang und Selbstaufgabe einhergeht, verdrängt die antike Freiheitspraxis²⁹⁴.

Für die Postmoderne konstatiert Foucault eine Rückkehr zur Moral im Sinne einer Rückkehr zu einer bestimmten Form griechischer Erfahrung, sodass heute, in einer Zeit, in der „die meisten von uns nicht glauben, dass eine Moral auf der Religion gegründet sein kann und wir kein Rechtssystem wollen, das in unser moralisches, persönliches und intimes Leben eingreift“²⁹⁵, eine Ästhetik der Existenz, die sich auf die Sorge um sich und die Sorge um andere gründet, eine bedenkenswerte Alternative zu sein scheint. Das heutige Moralverständnis mit seinen Vorschriften, Anordnungen und Ratschlägen weist eine unmittelbare Nähe zum antiken Moralverständnis auf. Es gilt, so Foucault, die Gemeinsamkeiten und

292 Im Christentum wurde die Sorge um sich negativ konnotiert, als Wurzel verschiedener moralischer Fehler, als Eigenliebe und Egoismus der notwendigen Selbstaufopferung entgegengestellt und schließlich, beispielsweise von Gregor von Nyssa, als Verzicht auf das Selbst umgedeutet und das Heil ins postmortale Jenseits verlegt. Die griechische *technê*, aus dem eigenen Leben ein Kunstwerk zu machen, wurde neu ausgearbeitet und die Verknüpfung von Kunst und Leben wurde aufgehoben. Das Werk und die Kunst waren fortan nur mehr Gegenstände, die den Tod ihres Schöpfers überdauerten. Die Subjektivierung des antiken griechischen Denkens wich der Konstituierung der „christlichen Doktrin und [des] Pastorals des Fleisches“; es kam zu einer Vermehrung der Kodifikationen. In diesem Zuge wurden die Anerkennung eines Gesetzeskodex und der Gehorsam gegenüber der pastoralen Autorität sowie die Selbstverleugnung und Reinheit nach Vorbild der Jungfräulichkeit zentral (vgl. Foucault, 2005: 879f., 885f., Foucault, 2007b: 198ff. u. Foucault, Michel (1989): *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit. Zweiter Band*. Frankfurt am Main, 44 u. 122).

293 Vgl. Foucault, 2007b: 207ff., 217 u. Foucault, Michel (2007e): *Technologien des Selbst*. In: Defert, Daniel (Hrsg.): Michel Foucault. *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*. Frankfurt am Main, 290ff.

294 Mit dem Christentum kam es zu einer Umdeutung des Moralverständnisses. Der „Wille zur Moral“ des antiken Griechenland wurde zur Idee eines „göttlichen Willens“ und die Moral wurde in Regelwerken, denen man zu gehorchen hatte, fixiert. Diese Moral des Gehorsams gründete sich auf zwei Maximen des Geständniszwangs, die als Selbstenthüllung bezeichnet werden können: auf das Publikmachen der eigenen Sünden in Form der *exomologêsis* sowie auf den Verzicht auf den eigenen Willen und sich selbst im Zuge des absoluten Gehorsams gegenüber einem Anderen, der sogenannten *exagoreusis*. Dies sind im Wesentlichen die Selbsttechnologien, die sich aus Gehorsam und monchischer Kontemplation entwickelten und die die strenge Wahrheitsverpflichtung sowie die dogmatischen und kanonischen Pflichten illustrieren (vgl. Foucault, 2007e: 309ff. u. Foucault, 2007d: 282).

295 Foucault, 2007b: 194.

Unterschiede sichtbar zu machen und zu zeigen, wie der Rat der antiken Moral im zeitgenössischen „Moralstil“ auf neue Weise funktioniert. Allerdings wird bei dieser Rückkehr die fundamentale Aufgabe der politischen Philosophie und der Philosophie überhaupt vergessen²⁹⁶.

„Die Suche nach Existenzstilen, mit möglichst großen Unterschieden untereinander, scheint mir einer der Punkte zu sein, durch welche die zeitgenössische Suche einst in besonderen Gruppen hatte gestartet werden können. Die Suche nach einer Form der Moral, die für alle annehmbar wäre – in dem Sinne, daß alle sich dem zu unterwerfen hätten –, erscheint mir als eine Katastrophe.“²⁹⁷

Statt wie in seinen früheren Schriften sein Hauptaugenmerk auf „Zwangspraktiken“ zu legen²⁹⁸, steht für Foucault nun also die „Praxis des Selbst“, die Praxis der „Selbstformierung des Subjekts“ im Zentrum der Betrachtung, die hauptsächlich die griechische, aber auch die römische Antike bestimmte. Diese Zeit sieht er dabei als Bezugspunkt für eine mögliche postmoderne „Praxis des Selbst“²⁹⁹. Dem Subjekt des frühen Foucault, das sich über Praktiken der Unterwerfung konstituiert, gesellt sich nun ein Subjekt zu, das „auf autonome Weise, durch Praktiken der Befreiung, der Freiheit konstituiert wird“. Die autonome Subjektkonstitution basiert dabei auf einer gewissen Anzahl von milieuspezifischen Regeln, Stilen und Konventionen, wie es bereits in der Antike der Fall war³⁰⁰. Dieser Aspekt der Selbstformierung, der sich gegenwärtig, gemäß der Forderung Foucaults, explizit in pluralen Existenzstilen äußern muss, lässt das Foucault'sche Konzept für eine

296 Vgl. Foucault, 2007c: 244ff. u. Foucault, 2007b: 194.

297 Foucault, 2007c: 251.

298 Dies tut er beispielsweise noch in seinem 1975 erschienen Werk *Surveiller et punir* (*Überwachen und Strafen*), in dem er schreibt: „Die Wirksamkeit der Macht und ihre Zwingkraft gehen sozusagen auf ihre Zielscheiben über. Derjenige, welcher der Sichtbarkeit unterworfen ist und dies weiß, übernimmt die Zwangsmittel der Macht und spielt sie gegen sich selber aus; er internalisiert das Machtverhältnis, in welchem er gleichzeitig beide Rollen spielt; er wird zum Prinzip seiner eigenen Unterwerfung“ (Foucault, Michel (1977): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main, 260).

299 Der Selbstoptimierungsgedanke, der beim späten Foucault zentral wird, darf dabei nicht mit zeitgenössischen politischen Strategien der Selbstoptimierung, wie sie sich beispielsweise im Neoliberalismus finden lassen, verwechselt werden. Darauf weist auch Étienne Balibar treffend hin, wenn er schreibt: „Mir scheint, man beachte nicht immer genug, dass Foucault in seinen letzten Jahren das Thema der ‚Selbstsorge‘ ‚ironisch‘ entwickelt hat – sowohl als letzte Geste des Bruchs mit der Heidegger-Schule als auch mit kritischem Blick auf das damalige sprunghafte Anwachsen der ‚Technologien des Selbst‘. Ohne diesen Kontrapunkt läuft man Gefahr, sein Werk in die Hände der postpolitischen, neoliberalen Ethik zu spielen. Dies ist zumindest Gegenstand einer Schlacht zwischen verschiedenen Erben, die sich auf ihn berufen“ (Balibar, 2012: 60).

300 Vgl. Foucault, 2007d: 283 u. Foucault, 2005: 875f.

Philosophie der Performance-Kunst zentral erscheinen, sodass im Folgenden ein Blick auf die Foucault'sche Analyse antiker Lebenskunst notwendig erscheint.

Foucault denkt die »Lebenskunst« (technê tou biou), die die klassische und hellenistische Antike geprägt hat und die verschiedene philosophische Selbstsorge-Praktiken hervorbrachte, unmittelbar im Zusammenhang mit der Verbindung zwischen Subjekt und Wahrheit, mit einem individuellen Freiheitsstreben und einer bestimmten Haltung sich selbst, seinen Mitmenschen und der Welt gegenüber. Die Arbeit an sich selbst ist ein notwendiger Kampf, den es zu gewinnen gilt, um sich einer Seinsweise zu nähern, die durch aktive Freiheit charakterisiert ist und die auf einem „strukturellen, instrumentellen und ontologischen Verhältnis zur Wahrheit beruht“³⁰¹. Sie wird in diesem Kontext als Voraussetzung betrachtet, bestimmte Wahrheiten zu erkennen. Laut Foucault ist diese Verbindung von Selbstausarbeitung als Grundlage für den Zugang zur Wahrheit nicht nur für das antike Denken, sondern auch für das ästhetische Denken fundamental. Es geht darum, Wahrheiten zu erfassen, aufzunehmen und in Handlungsprinzipien transformieren zu können, sodass die alêtheia zum êthos wird³⁰².

Die Frage nach dem Subjekt, nach dem Ursprung der Beziehung von Subjekt und Wahrheit, wurde in der griechischen Antike vom delphischen Spruch „gnothi seauton“, also: „Erkenne dich selbst“, aufgeworfen. Allerdings schrieb das „Erkenne dich selbst“ entgegen der heutigen philosophischen Interpretation, nicht die Selbsterkenntnis als Grundlage der Moral oder der Beziehung zu den Göttern vor, sondern ein umsichtig-kluges Verhalten. Im philosophischen Denken trat das Gebot „gnothi seauton“ erst mit Sokrates auf und wurde fortan mit dem Begriff der »epimeleia heautou«³⁰³ als der »Sorge um sich« verknüpft und schließlich im Hellenismus dieser untergeordnet. Die »epimeleia heautou« ist der Rahmen und Boden, der das Gebot „gnothi seauton“ rechtfertigt. In der gesamten klassischen Antike und Spätantike war die Sorge um sich als lebenslange Praxis des sich um sich

301 Foucault, 1989: 121.

302 Vgl. Foucault, 2007b: 218. u. Foucault, 2007e: 305.

303 „Die ‚epimeleia heautou‘ ist eine Haltung, eine Haltung sich selbst, den anderen und der Welt gegenüber. [...] Die ‚epimeleia heautou‘ ist auch eine bestimmte Form der Aufmerksamkeit, des Blicks. Sich um sich selbst zu sorgen beinhaltet, daß man seinen Blick umkehrt, daß man ihn von außen – ich möchte fast sagen – nach ‚innen‘ wendet, [...] daß man seinen Blick von außen, den anderen, der Welt usw. weg und auf ‚sich selbst‘ wenden muss. Die Sorge um sich selbst beinhaltet eine gewisse Art, darauf zu achten, was man denkt und was sich im Denken abspielt. Das Wort ‚epimeleia‘ ist mit ‚melete‘ verwandt, das sowohl Übung als auch Meditation bedeutet. [...] Der Begriff ‚epimeleia‘ bezeichnet nicht nur diese allgemeine Haltung oder diese sich selbst zugewandte Aufmerksamkeit. Die ‚epimeleia‘ bezeichnet stets auch eine Reihe von Handlungen, und zwar solche, die auf einen selbst gerichtet sind, Handlungen, durch die man für sich selbst Sorge trägt, durch die man sich verändert, reinigt, verwandelt und läutert“ (Foucault, Michel (2009): Hermeneutik des Subjekts. Vorlesung am Collège de France (1981/82). Frankfurt am Main, 26f.).

Kümmerns zentral und wurde schließlich im hellenischen und römischen Denken zu einer gesamtulturellen Erscheinung. Sie war die notwendige Voraussetzung, um sich selbst zu erkennen und zu formen, sich ethisch und ästhetisch zu optimieren und seine Begierden zu meistern. Sie war die Voraussetzung eines richtigen Verhaltens und eines richtigen Gebrauchs der eigenen Freiheit³⁰⁴.

Die Sorge um sich ist ein Grundsatz und eine durchgängige Praxis. Sie ist eine grundlegende Pflicht und ein Ensemble sorgfältig ausgearbeiteter Verfahren und Techniken. Bei Platon, der sie pädagogisch deutete, bestand die Aufforderung im Wesentlichen darin, die eigene Aufmerksamkeit auf sich selbst, auf sein Inneres zu lenken, um sich selbst zu erkennen und sich an die eigene Verwandtschaft mit der geschauten Wahrheit zu erinnern. In der hellenistischen Philosophie wurde der Sorge um sich in Vorschriften für die Lebensführung Rechnung getragen³⁰⁵. So bestand beispielsweise die Aufgabe im stoischen Denken darin, durch Unterweisungen bestimmte Grundprinzipien, also Wahrheiten und Verhaltensregeln, in Form von Doktrinen zu erlernen. Diese Prinzipien sollten dem Menschen in jeder Lage das richtige Verhalten ermöglichen³⁰⁶. Die Lebenskunst musste demnach mittels einer „askêsis“ – d.h. eines Ensembles von Praktiken³⁰⁷ im Sinne der Ein-

304 Vgl. Foucault, 2009: 16ff. u. Foucault, 2005: 880.

305 Im platonischen Denken wird der delphischen Maxime der Selbsterkenntnis Priorität eingeräumt. Im hellenistischen Denken und der griechisch-römischen Zeit hingegen wandelt sich dieser Vorzug, und das »Erkenne dich selbst« wird der »Sorge um sich« untergeordnet (vgl. Foucault, 2007e: 297). Bei Platon ist die „Sorge um sich“ eine Aufgabe der Jugend und beinhaltet eine Konversion, die jedoch nicht nur eine Hinwendung zum eigenen Inneren, zur Seele ist, sondern immer auch eine Hinwendung zum Göttlichen impliziert. Im Hellenismus und der römischen Antike wird die „Sorge um sich“ zur lebenslangen Praxis, zu einer Lebensform mit dem Ziel der Hinwendung in das eigene Innere. An die Stelle des platonisch-pädagogischen Moments treten nun die vollkommene Beherrschung des eigenen Selbst, die als ständiger Kampf aufgefasst wird, sowie das Verlernen schlechter Gewohnheiten, falscher Ansichten etc., die Notwendigkeit eines Lehrers und ein therapeutisches, heilendes Moment (vgl. Foucault, 2009: 602ff.).

306 Vgl. Foucault, 2009: 600ff. u. Foucault, 2005: 881.

307 Sie sollten es dem Individuum erlauben zu lernen, potenziellen Ereignissen standzuhalten, sich von ihnen nicht aus der Fassung bringen und sich nicht von den so ausgelösten Gefühlen hinreißen zu lassen. Zu diesen Praktiken zählt das, was Foucault als „Wahrheitsaskese“ bezeichnet und bei der die Techniken dazu gebraucht werden, Subjekt und Wahrheit miteinander zu verbinden, sodass das Subjekt mit einer ihm vorher unvertrauten Wahrheit ausgerüstet wird, die gelernt, erinnert und schrittweise zur Anwendung gebracht wird, um so ein souverän im Individuum herrschendes „Quasi-Subjekt“ zu schaffen. Zu diesem Zweck bedarf es der wahren und vernünftigen Rede (logoi), die durch fortschreitende intensivierte Aneignung und Erinnerung zum zentralen Rüstzeug wird. Die hierzu notwendigen Techniken und Übungen sind Zuhören, Lesen, innere Einkehr, die „praemeditatio malorum“, also das Vorausdenken zukünftigen Unglücks, und die „melete thanatou“, die Einübung des Todes im Sinne seines permanenten Vergegenwärtigen mit dem Ziel, jeden Tag so zu leben, als wäre es der letzte. Neben der „meditatio“ gab es die „exercitio“, also jene Übungen, die realiter vollzo-

wirkung des Subjekts auf sich selbst, einer Selbstbelehrung – erlernt werden, mit deren Hilfe man sich zu transformieren suchte und den Zugang zu einer bestimmten Seinsweise zu erlangen anstrebte. Ziel war es, „Herrscher über sich selbst“ und „vollkommen unabhängig“ zu sein³⁰⁸.

Laut Foucault war „[d]ie Sorge um sich [...] in der griechisch-römischen Welt die Art und Weise, in der sich die individuelle Freiheit – oder gewissermaßen die bürgerliche Freiheit – als Ethik reflektierte“³⁰⁹, wobei »Ethik« im Sinne des griechischen Begriffs »ethos« als „weise zu sein und sich zu verhalten“ verstanden werden muss. Das Ethos äußerte sich unter anderem in Kleidung, Bewegung und innerer Haltung. In ihm reflektierte sich die Freiheit, insofern sich das Ethos des Subjekts in der Art und Weise spiegelt, wie es seine Freiheit praktiziert. Die Aufgabe bestand also darin, mittels eingehender Arbeit an sich selbst der eigenen Freiheitspraxis in einem Ethos, das als „gut, schön, ehrenhaft, achtbar und erinnerungswürdig erscheint“, Ausdruck zu verleihen. Das Wichtigste war dabei nicht, die Gesetze und Bräuche (νόμοι) zu achten, vielmehr war die Haltung, die für die Achtung sorgt, und somit das Verhältnis zu sich selbst zentral³¹⁰.

Obwohl die Praktiken des Selbst, mittels derer sich das Subjekt auf aktive Weise konstituiert, einem kollektiven Kanon unterworfen war, also auf von der Kultur und Gruppe vorgegebenen Schemata beruhten, ging es nicht darum, verallgemeinerbare Verhaltensmodelle zu internalisieren, sondern eine persönliche Wahl zu treffen. Diese Wahlmöglichkeit stand dabei jedoch nur einer kleinen Elite freier Männer offen³¹¹. Die Motivation für die persönliche Wahl, eine Moral³¹² auszubil-

gen wurden und die die Unabhängigkeit des Individuums von der äußeren Welt herstellen sollten. Sie bestanden in Übungen der Enthaltsamkeit, Entbehrung und der körperlichen Widerstandsfähigkeit (vgl. Foucault, 2009: 607ff.).

308 Vgl. Foucault, 2007b: 211, Foucault, 2009: 603ff. u. Foucault, 2005: 876.

309 Foucault, 2005: 879.

310 Vgl. Foucault, 2005: 882 u. Foucault, 1989: 43.

311 „Sich um sich selbst kümmern ist ein Privileg, es ist Zeichen gesellschaftlicher Überlegenheit im Gegensatz zu denjenigen, die sich als Diener um andere kümmern oder ein Handwerk ausüben müssen, um leben zu können“ (Foucault, 2009: 601). Die antike Gesellschaft war eine virile, die an die Vorstellung von Asymmetrien und die Ausschließung von anderen gebunden war, was sich unter anderem in der Unterdrückung der Frauen zeigte (vgl. Foucault, 2007b: 192ff. u. Foucault, 2005: 889). Die antike Moral war letztlich eine „Männermoral“ und die Mäßigung ausschließlich eine „Mannestugend“, die zum Ziel hatte, „daß das Verhältnis zu sich isomorph mit dem Herrschafts-, Hierarchie- und Autoritätsverhältnis wird, das man als Mann, als freier Mann, über seine Untergebenen herzustellen beansprucht“ (Foucault, 1989: 110).

312 Unter Moral versteht Foucault in diesem Kontext „das wirkliche Verhalten der Individuen in seinem Verhältnis zu den Regeln und Werten, die ihnen vorgesetzt sind: man bezeichnet so die Art und Weise, in der sie sich mehr oder weniger vollständig einem Verhaltensgrundsatz unterwerfen, einem Verbot oder einer Vorschrift gehorchen oder widerstehen, ein Wertenssemble achten oder vernachlässigen“ (Foucault, 1989: 36).

den, die im Wesentlichen eben ästhetischen Charakter hatte, die eine „Ästhetik der Existenz“³¹³ war, resultierte aus dem Willen nach einem schönen, erinnerungswürdigen Leben, denn die Ethik und die Beziehung zu sich und zu anderen standen in der Antike im Zentrum – um religiöse Probleme, so Foucault, sorgte man sich nicht. Der Wille, ein moralisches Subjekt zu sein, und die Suche nach einer Ethik der Existenz waren demnach in der Antike wesentliche Bestandteile der Behauptung der eigenen Freiheit. Das Subjekt war bemüht, dem eigenen Leben eine Form zu geben, die es ihm ermöglichte, sich selbst anzuerkennen und von anderen anerkannt zu werden. Es bildete sich selbst als persönliches Kunstwerk aus³¹⁴.

Dabei war gerade die individuelle Freiheit, so Foucault, den Griechen sehr wichtig, und es war in der gesamten griechischen Antike ein fundamentales Ziel, kein Sklave zu sein – weder der eines anderen Menschen noch einer anderen Polis, noch seiner eigenen Leidenschaften. Foucault konstatiert also explizit, im Gegensatz zum Hegel'schen Vorrang des Allgemeinen vor dem Besonderen, die Relevanz individueller Freiheit, sodass das „während der großen acht Jahrhunderte der antiken Kultur“ beständige Problem der Sorge um sich im Wesentlichen als „Sorge um die Freiheit“ betrachtet werden muss³¹⁵.

Ziel der antiken Lebenskunst war die vollständige Selbstbeherrschung, die es einem freien Mann ermöglichte, gegenüber seinen Begierden und Lüsten Herrschaft und Überlegenheit zu erlangen und sich nicht von ihnen fortreißen zu lassen. Angestrebt wurde ein Zustand innerer Ruhe und die Freiheit von jeglicher Versklavung durch seine Leidenschaften sowie eine Seinsweise, die sich durch die vollkommene Souveränität über sich selbst und den vollen Genuss seiner selbst auszeichnet³¹⁶. Das individuelle Leben wurde – entgegen der heutigen, herkömmlichen Auffassung – als Werk betrachtet, welches es zu kreieren galt und das im besten Falle auch post mortem Anerkennung fand. Es war eine *technê*, das eigene Leben, gerade weil es vergänglich ist, zum Kunstwerk zu machen. Die griechisch-römische „Sorge um sich“ ist also eine individuelle Aufgabe im Diesseits, die vollständig auf das eigene Leben, auf die eigenen Handlungen und den Platz, den man unter den Anderen einnimmt, ausgerichtet ist³¹⁷.

Auch die Performance-Kunst scheint den BetrachterInnen die Möglichkeit der Transformation zu Menschen, die sich ihrer individuellen Freiheit und ihrer Ver-

313 Unter dem Terminus „Ästhetik der Existenz“ ist „eine Lebensweise zu verstehen, deren moralischer Wert nicht auf ihrer Übereinstimmung mit einem Verhaltenscode und auch nicht auf einer Reinigungsarbeit beruht, sondern auf gewissen Formen oder vielmehr auf gewissen allgemeinen formellen Prinzipien im Gebrauch der Luste, auf ihrer Aufteilung, Begrenzung und Hierarchisierung“ (Foucault, 1989: 118).

314 Vgl. Foucault, 2007b: 192ff. u. Foucault, 2007d: 282.

315 Vgl. Foucault, 2005: 880.

316 Vgl. Foucault, 1989: 43.

317 Vgl. Foucault, 2007b: 198ff. u. Foucault, 2005: 886.

antwortlichkeiten bewusst sind, aufzeigen zu wollen, indem sie einerseits die Aufmerksamkeit auf das eigene Selbst und andererseits auf die Interdependenzen mit anderen lenkt. Sie scheint dazu aufzurufen, sich selbst zu erfinden und sich dabei eine Form zu geben, in der sich die in der Performance vor Augen geführten „Wahrheiten“ auch in den neu zu kreierenden Handlungsprinzipien widerspiegeln. Im Gegensatz zur kleinen Anzahl derer, denen in der Antike diese Erfahrung offenstand, haben in der Performance-Kunst nun alle Beteiligten die Möglichkeit, eine Seins- und Verhaltensweise zu entwickeln und zu erproben, die auf freien Entscheidungen beruht. Ob dies dazu führt, dass sich die TeilnehmerInnen selbst anerkennen oder von anderen anerkannt werden, liegt dabei in der Hand des Einzelnen, aber der Aufruf, sich zu transformieren, um Zugang zu einer neuen Seinsweise zu erlangen, wird von der Performance-Kunst deutlich artikuliert.

2.4.2 Macht, Herrschaft und Räume des Widerstands

Foucaults Überlegungen zu einer Praxis der Selbstsorge fußen unmittelbar auf seiner Analyse von Machtbeziehungen, sodass es letztlich um die Verbindung der Technologien der Beherrschung anderer und der Technologien des Selbst geht, die Foucault als »Gouvernementalität« bezeichnet³¹⁸: die „Gesamtheit der Praktiken [...] mit denen man die Strategien konstituieren, definieren, organisieren und instrumentalisieren kann, die die Einzelnen in ihrer Freiheit wechselseitig verfolgen“³¹⁹. Im Begriff der »Gouvernementalität« wird also der Freiheit des Subjekts und seiner Beziehung zu anderen Rechnung getragen, die gerade den „Gegenstandsbereich der Ethik konstituiert“³²⁰.

Um sich der Frage der Freiheit in Bezug auf die Sorge zu nähern, muss man nach Foucault präzise zwischen Macht- und Herrschaftsbeziehungen unterscheiden. Machtbeziehungen bestimmen weite Teile menschlicher Beziehungen, denn darin existiert ein „ganzes Bündel von Machtbeziehungen“, die auch mit Herrschaftsformen korrelieren können. Sie werden zwischen Individuen, innerhalb der Familie in pädagogischen Beziehungen oder im politischen Körper wirksam, zeichnen sich jedoch gerade durch ihre Veränderbarkeit aus. »Macht« bezeichnet eine Beziehung zwischen individuellen oder kollektiven „Partnern“, die als Form handelnder Einwirkung aufeinander ausgeübt wird und für die zwei Elemente unerlässlich sind: zum einen muss der „Andere“, auf den Macht ausgeübt wird, kontinuierlich als handelndes Subjekt angesehen werden, zum anderen muss sich ein

318 Vgl. Foucault, 2007e: 289.

319 Foucault, 2005: 901.

320 Vgl. Foucault, 2005: 901.

Feld möglicher Reaktionen, Wirkungen und Antworten eröffnen. Macht ist demnach ein „auf Handeln gerichtetes Handeln“³²¹.

Vor dieser Folie lässt sich auch die Verknüpfung der praktizierten „Sorge um sich“ als Ethos der Freiheit mit der „Sorge um andere“ verstehen. In der antiken Lebenskunst erlangte die Sorge um andere auf zweierlei Arten Relevanz: zum einen, indem die Sorge um sich selbst das Subjekt dazu befähigte, seinen gebührenden Platz in der Gesellschaft, in der Gemeinschaft und in persönlichen Beziehungen einzunehmen; zum anderen, indem die Sorge um sich immer der Unterweisung eines Meisters in Form eines Ratgebers oder eines Freundes bedurfte. Die Sorge um den anderen muss also im Feld der Selbstsorge, die dabei der Sorge um andere ethisch vorrangig ist, immer mitgedacht werden.

So ging es letztlich bei der antiken Selbstsorge darum, eine Kunst des Regierens zu erlernen, denn nur, wer sich in rechter Weise um sich selbst sorgt, ist auch in der Lage, sich in angemessener Weise in Bezug auf andere und für andere selbst zu leiten. Selbstsorge ist, so verstanden, immer auch eine Konversion der Macht, da sie Machtmissbrauch kontrolliert und begrenzt. Der Tyrann beispielsweise, der seine Macht missbraucht, indem er sie anderen aufzwingt, ist den griechischen Philosophen zufolge der Sklave seiner Begierden, wogegen der gute Souverän seine Macht über sich selbst ausübt, die die Macht über die anderen reguliert³²². Das Thema der Sorge um sich durchzog also das gesamte moralische Denken und Handeln, von den platonischen Dialogen bis zu den Texten der späten Stoa.

„Die ethische Substanz der Griechen [war] die ‚aphrodisia‘ [...]; der Subjektivierungsmodus war eine politisch-ästhetische Wahl. Die Askeseform war die verwandte ‚technê‘, in der man beispielsweise die ‚technê‘ des Körpers oder jene Ökonomie der Gesetze findet, durch welche man seine Rolle als Ehemann definierte oder auch jene Erotik als Form einer Askese sich selbst gegenüber in der Knabenliebe, usw.; und weiter war dann die Teleologie die Selbstbeherrschung.“³²³

Die Sorge um sich ist also in ihrer „vollen und positiven Form“ eine Macht, die man über sich selbst und andere ausübt. Sie äußert sich im Verhältnis des Individuums zu sich selbst, in der Souveränität, die es über sich selbst ausübt, und ist dabei konstitutives Element für das „Glück“ und die „Ordnung“ der Polis³²⁴.

Foucault geht nicht davon aus, dass es eine Gesellschaft ohne Machtbeziehungen geben kann und hält dies auch nicht für notwendig aufgrund seiner wertfreien Definition von Macht als „strategische Spiele“ – wobei »Spiel« hier „die Gesamtheit

321 Vgl. Foucault, 2005: 878 u. Foucault, Michel (2007a): Subjekt und Macht. In: Defert, Daniel (Hrsg.): Michel Foucault. Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst. Frankfurt am Main, 92ff.; hier 97.

322 Vgl. Foucault, 2005: 883ff. u. Foucault, 1989: 107f.

323 Foucault, 2007b: 206f.

324 Vgl. Foucault, 1989: 105f.

von Regeln zur Herstellung der Wahrheit“³²⁵ meint. Seines Erachtens besteht die Aufgabe schlicht darin „sich die Rechtsregeln, die Führungstechniken und auch die Moral zu geben, das ‚ethos‘, die Sorge um sich, die es gestattet, innerhalb der Machtspiele mit dem Minimum an Herrschaft zu spielen“³²⁶.

Machbeziehungen sind dabei solche, in denen „der eine das Verhalten des anderen zu lenken versucht“. Das heißt, menschliche Beziehungen erweisen sich stets als mobile, reversible und instabile Machtbeziehungen, ob es sich nun um sprachliche Kommunikation, um institutionelle oder ökonomische Beziehungen oder Liebesbeziehungen handelt. In Machtbeziehungen geht es um „Führung“ im Sinne der Lenkung anderer und der des eigenen Verhaltens in einem mehr oder weniger offenen Handlungsfeld mit dem Ziel, Einfluss auf die Verhaltenswahrscheinlichkeit zu nehmen. Es geht weder um den kriegesischen noch juristischen Handlungsmodus des „Regierens“ im Sinne des Strukturierens möglicher Handlungsfelder der anderen. Macht kann also nur über „freie Subjekte“ ausgeübt werden. Das bedeutet: Freiheit ist die Voraussetzung für Macht und äußert sich in agonistischem Verhalten. In dem Moment, wo Machtbeziehungen erstarren und den verschiedenen Parteien die Möglichkeit zu Veränderung versperren, in dem Moment, wo sich ein asymmetrisches Machtverhältnis verfestigt, muss von Herrschaftszustand gesprochen werden³²⁷.

Eine neue Ethik muss sich demnach auf einem Spiel mit einem Minimum an Herrschaft begründen, um die ethischen Hauptaufgaben zu ermöglichen: den politischen Kampf für die Achtung vor dem Gesetz, die kritische Reflexion der missbräuchlichen Regierungstechniken und die ethische Suche nach der Begründung individueller Freiheit³²⁸. So verstanden, lassen sich auch Performances als Machtspiele, aber eben nicht als Herrschaftsspiele lesen, die jene soziopolitischen Ziele zu realisieren suchen, indem sich freie Individuen in einem Feld begegnen, das die Möglichkeit einer Reaktion und Antwort lässt. In Performances scheinen Handlungen tatsächlich auf Handlungen gerichtet zu sein und Erfahrungsräume eröffnet zu werden, die Selbstbeherrschung als erforderlich erscheinen lassen und so zu Konversionen der Macht führen können. Hier ist die Freiheit jedes Einzelnen die notwendige Voraussetzung für das Machtspiel, in dem es auch um den Einfluss auf die Verhaltenswahrscheinlichkeit geht. Hier wird der Betrachtende letztlich dazu aufgefordert, sich seiner Selbst zu bemächtigen, um seine Macht über die Anderen zu regulieren, damit das Performance-Spiel nicht in ein Herrschaftsspiel umschlägt und die Möglichkeit individueller Transformation bestehen bleibt.

325 Foucault, 2005: 897.

326 Foucault, 2005: 899.

327 Vgl. Foucault, 2007a: 97f. u. Foucault, 2005: 878, 890.

328 Vgl. Foucault, 2005: 899f.

Da also die Freiheit der Subjekte die Voraussetzung für Machtbeziehungen ist, liegt in ihnen immer schon die Möglichkeit des Widerstands, denn die Macht über andere kann nur in dem Maße ausgeübt werden, in dem den anderen noch die Möglichkeit bleibt, sich zu widersetzen und zu widerstehen, sei es durch Flucht, List oder Strategien, die Situation umzukehren. In Herrschaftszuständen, seien es ökonomische, soziale, institutionelle oder sexuelle Asymmetrien, ist der Spielraum jedoch äußerst beschränkt, sodass hier das Problem darin besteht, zu wissen, an welcher Stelle sich Widerstand formieren kann. Um also einen Herrschaftszustand sinnvoll zu kritisieren, muss man, um die Konsequenzen dieses Herrschaftszustands aufzuzeigen, ein bestimmtes „Wahrheitsspiel“ spielen und andere, „vernünftiger“ Möglichkeiten aufzeigen sowie den Menschen klarmachen, was sie über ihre eigene Situation nicht wissen³²⁹.

Wo also die Bedingungen des Handelns restlos determiniert sind, beispielsweise in der Sklaverei, die ein Verhältnis von physischem Zwang ist, kann es keine Machtbeziehungen geben.

„Wenn es einem Individuum oder einer gesellschaftlichen Gruppe gelingt, ein Feld von Machtbeziehungen zu blockieren, sie unbeweglich und starr zu machen und jede Umkehrung der Bewegung zu verhindern – durch den Einsatz von Instrumenten, die sowohl ökonomischer, politischer oder militärischer Natur sein mögen –, dann steht man vor etwas, das man als einen Herrschaftszustand bezeichnen kann.“³³⁰

Innerhalb eines solchen Herrschaftszustands sind Widerstand und Befreiung probate Mittel, um ein Feld für neue Machtbeziehungen zu eröffnen. Hier ist die Befreiung ein politisches und historisches Mittel für eine Praxis der Freiheit, denn innerhalb solcher Herrschaftszustände können Freiheitspraktiken gar nicht oder nur in sehr begrenztem Umfang existieren. Wurde durch Widerstand und Emanzipation ein Feld neuer Machtbeziehungen geschaffen, gilt es, dieses durch Freiheitspraktiken zu kontrollieren. Insofern können Freiheitskämpfe selbst Formen der Freiheitspraxis sein beziehungsweise den Boden für eine Praxis der Freiheit bilden³³¹. Der Widerstand gegen starre Herrschaftszustände mit dem Ziel, diese in Machtverhältnisse zu transformieren, erweist sich so als Transformation von Grenzen in Schwellen. So werden Räume geöffnet, in denen Macht in der oben genannten Definition wieder möglich ist und die Subjekte frei sind. In diesem Kontext sollten auch Revolutionen, so Foucault, nicht einfach als politische Pro-

329 Vgl. Foucault, 2005: 89off.

330 Foucault, 2005: 878.

331 Vgl. Foucault, 2007a: 98 u. Foucault, 2005: 878f.

jekte, sondern als Stil, als Existenzweise mit ihrer asketischen Ästhetik und ihren besonderen Formen einer Beziehung zu sich und zu anderen gedacht werden³³².

Foucault zufolge haben sich in der Postmoderne eine Reihe von Widerständen entwickelt, wie beispielsweise der Widerstand gegen die patriarchale Herrschaft über die Frau oder die Herrschaft der Psychiatrie über die Geisteskranken. Zu beobachten ist dabei, dass in der Postmoderne, im Gegensatz zu den Kämpfen gegen Ausbeutung im 19. Jahrhundert, der Kampf gegen die Objektivierung, also gegen die Unterwerfung der Subjektivität im Vordergrund steht. Es sind „transversale Kämpfe“, die nicht auf politische oder ökonomische Systeme beschränkt sind. Ihr Ziel ist die Auswirkung der Macht als solche. Sie sind „unmittelbar“ und insofern „anarchisch“, da sich ihre Kritik nicht gegen eine übergeordnete Instanz und sich ihr Kampf nicht auf ein zukünftiges Versprechen (wie beispielsweise bei politischen Revolutionen) richtet. Vor allem jedoch stellen diese Kämpfe den Status des Individuums infrage. Sie treten für das Recht ein, anders zu sein und betonen die Individualität des Individuums, wenden sich andererseits gegen alles, was das Individuum isoliert und gegen alles, was die Gesellschaft spaltet. Diese Kämpfe richten sich gegen die „Privilegien des Wissens“ und „wenden sich gegen jene Abstraktionen und jene Gewalt, die der ökonomische und ideologische Staat ausübt, ohne zu wissen, wer wir als Individuen sind, wie auch gegen die wissenschaftliche oder administrative Inquisition, die unsere Identität festlegt“³³³.

Auch die Performance-Kunst richtet sich gegen diese Unterwerfung des Subjekts und tritt für eine Revitalisierung einer postmodernen Ethik der Existenz nach antikem Vorbild ein. Sie veranschaulicht die Problematiken und zeigt zumeist exemplarisch Alternativen zu den das Individuum betreffenden Herrschaftsmechanismen und Zwangspraktiken auf mit dem Ziel, individuelle Freiheitsräume zu öffnen und für jeden sichtbar zu machen. Indem sie also Freiheitsforderungen künstlerisch artikuliert und mögliche Schwellenüberschreitungen aufzeigt, die sich aus der Transformation der Grenzen ergeben, kann sie selbst, folgt man den Ausführungen Foucaults, den Boden für eine Praxis der Freiheit bilden und eben ein exemplarisches Feld neuer Machtbeziehungen schaffen, die – in den Alltag überführt – gesellschaftlich wirksam werden können.

2.4.3 Performing Foucault

Was die Foucault'sche Ästhetik respektive die ethischen Konzeptionen seiner letzten Schaffensphase für die folgende Betrachtung der Performance-Kunst so relevant erscheinen lässt, ist die in seiner Konzeption enthaltene Möglichkeit, die Kunst vom Individuum aus zu denken. So setzt er sich nachdrücklich nicht nur

332 Vgl. Foucault, 2007b: 217.

333 Vgl. Foucault, 2007a: 85ff.; hier 86.

gegen praxisferne Kunst ein, wie es auch Hegel, Nietzsche, Heidegger und Badiou tun, sondern ebenso gegen die Beherrschung jedes Einzelnen und appelliert an den Freiheitsdrang der Menschen, sich ihr Recht auf Selbstbestimmung zu erkämpfen, ihr Recht darauf, sich ein Ethos zu wählen, das sich durch Pluralität und Respekt vor dem Anderen auszeichnet.

Auch er stärkt also einen politischen Handlungsbegriff, der auf die Kongruenz von Denken und Handeln und auf Freiheit und Verantwortlichkeit für sich selbst und die Umwelt gründet, allerdings indem er im Rekurs auf die individuelle „Sorge um sich“ die Dimension des „Anderen“ vor dem Hintergrund postmoderner Pluralität denkt. Sein Rekurs auf die griechische Antike dient ihm letztlich dazu, etwas grundlegend Neues, für jeden Menschen Zugängliches zu denken, nicht jedoch – wie bei Hegel, Nietzsche oder Heidegger – die griechische Antike zu idealisieren. Mit Foucault lässt sich also der Aufruf zur Transformation, wie ihn auch Nietzsche und Heidegger formulieren, als Aufruf zur *Transformation von Grenzen in Schwellen* vor dem Hintergrund pluraler Lebensstile, als Aufruf zur Selbsterkenntnis, Selbstprüfung und Selbstgestaltung verstehen, der in der praktischen Umsetzung ethische Handlungsmodelle nahelegt, die den biopolitischen Herrschaftsansprüchen und hegemonialen Dichotomisierungspraktiken ein Miteinander unter freien Individuen entgegenhalten. Die transformatorische Dimension der Performance-Kunst kann auf diese Weise in grundlegende ethische und politische Bahnen gelenkt werden, die auf einen gesellschaftlichen Veränderungsprozess zielen, der von den Freiheitsforderungen jedes Einzelnen ausgeht und getragen wird, ohne den „Anderen“ dabei aus dem Blick zu verlieren.

Die Erkenntnis der Notwendigkeit, die eigene *Existenz als Kunstwerk* im Sinne Foucaults zu gestalten, ist demnach verknüpft mit dem Aufruf zum Widerstand gegen starre Herrschaftsstrukturen, für das Recht, anders zu sein, und für die ethische Suche nach der Begründung individueller Freiheit, sodass mit der Foucault'schen Forderung, Herrschaft in Macht zu transformieren mit dem Ziel, ein Mehr an individueller Freiheit zu ermöglichen, die politische Dimension der Performance-Kunst von ihrem Fundament her gedacht werden kann. Eben diese Forderung kann als Ausgangspunkt für die Bestimmung ihres utopischen Potenzials fungieren.

Foucault liefert mit seiner Konzeption der „Sorge um sich“ eine grundlegende Kritik an der Entfremdung des Individuums von sich selbst und seinem schöpferischen Potenzial sowie seiner Eigenverantwortlichkeit. Gleichzeitig artikuliert er eine Kritik an den Unterwerfungs- und Unterdrückungspraktiken der imperialistischen und kapitalistischen Systeme. Seine Forderung, Herrschaft in Macht zu transformieren und sich ein Recht auf eine Selbstsorge zurückzuerobern, die vor der Folie der eigenen Freiheit im Angesicht des Anderen eine anerkennungswürdige, weil gerechte Existenz ermöglicht (die dabei also explizit nicht mit dem Ziel neoliberaler Selbstoptimierung praktiziert wird), schließt sich also – auch wenn eine Kritik an Platon ebenso ausbleibt wie ein Rekurs auf die attische Kunst – nicht

nur an die individuellen Auswirkungen „großer Kunst“ an, wie sie Hegel, Nietzsche und Heidegger denken, sondern auch an die politischen Rahmenverschiebungen, wie sie Badiou konzipiert. Dem eigenverantwortlichen Handeln (Hegel) und den individuellen Transformationsimpulsen (Nietzsche und Heidegger) ebenso wie den politischen Rahmenverschiebungen (Badiou) gesellt sich also die Verwandlung von Grenzen in Schwellen im Sinne der Verwandlung von Herrschaft in Macht zu, und gerade diese Verwandlung verspricht dabei für die Bestimmung des utopischen Potenzials der Performance-Kunst fruchtbar zu sein.

