

Einleitung

Am 22. April 1969, und somit in der Hochphase der Studentenbewegung, der Happenings und der Performance-Kunst, wurde Theodor W. Adorno Ziel des sogenannten *Busenattentats*. In seiner Vorlesung *Einführung in dialektisches Denken* stürmten drei Studentinnen unvermittelt das Podium, entblößten vor ihm ihre Brüste, tanzelten um ihn herum, bestreuten ihn mit Blumen und versuchten, ihn zu umarmen. Die Contenance verlierend, reagierte Adorno angesichts seiner philosophischen Radikalität unerwartet irritiert und sprachlos, versuchte, sich mit seiner Aktentasche der Attacke zu erwehren, verließ schließlich entrüstet und überstürzt den Hörsaal und setzte die Vorlesung bis auf Weiteres aus. Im selben Jahr noch verstarb er im Alter von 66 Jahren an einem Herzinfarkt.

Mit dem *Busenattentat*, dem Konflikte zwischen Adorno und Teilen der studentischen Protestbewegung vorausgegangen waren¹, griffen die Studentinnen die Deutungshoheit einer der Ikonen der 68er-Bewegung an, eines dezidiert links-politischen Denkers, und führten ihm die eigenen Verstrickungen in die bürgerlichen Sittenvorstellungen, seinen privaten Umgang mit dem anderen Geschlecht sowie das eigene Scheitern in der Verbindung von Theorie und Praxis vor Augen. Sie machten ihn im Angesicht „nackter Tatsachen“ macht- und hilflos und zwangen ihn zum Rückzug. Adornos Reaktion sowie das provokative und grenzüberschreitende Potenzial der Aktion können dabei nur im historischen Kontext, im Kontext der „Schamvernichtungskampagne“ der 68er, begriffen werden, denn den nackten Körper – insbesondere den weiblichen – in der Öffentlichkeit zur Schau zu stellen und ihn gar als politisches Instrument gegen hegemoniale und konservative Geschlechterrollenbilder zu nutzen, war ein expliziter Tabubruch, der weit mehr noch als heute den gesellschaftlichen Verhaltensnormen zuwiderlief und die Grenzen der sozialen Akzeptanz sprengte². Obwohl Adorno selbst scharfe Kritik an der

1 Siehe hierzu beispielsweise Voigts, Hanning (2010): Entkorkte Flaschenpost. Herbert Marcuse, Theodor W. Adorno und der Streit um die Neue Linke. Berlin, 34ff.

2 Greiner, Ulrich (2014): Schamverlust: Und, passt die Hose? Wie sich die alte Schamkultur zu einer Peinlichkeitskultur fortentwickelt hat. In: Die Zeit 11/2014. <<http://www.zeit.de/2014/11/ulrich-greiner-schamverlust>> (04.04.2018). Zum Begriff der »Akzeptanz« und seiner gesellschaftlichen Dimension siehe Lucke, Doris (1995): Akzeptanz. Legitimität in der „Abstimmungsgesellschaft“. Wiesbaden.

Zivilisation des Körpers und der damit einhergehenden ausgeprägten Leibfeindlichkeit und Tabuisierung der Sexualität übte³, bestanden wohl gerade in der Verletzung des Nacktheitstabus die Provokation und der Affront⁴.

Adorno wurde also von dieser Aktion, bei der es im Weiteren zu klären gilt, ob sie als Performance-Kunst bezeichnet werden kann, unvermittelt getroffen. Intellektuell konnte er diesem „Attentat“ nicht begegnen und seine emotionale Reaktion gipfelte in der Flucht. Letztlich zeigt das *Busenattentat* eindringlich, was passiert, wenn Rationalität unvermittelt auf Emotionalität trifft, wenn Theorie auf Praxis, wenn reale Leiblichkeit auf kultivierte Geistigkeit trifft. Im Moment der Entblößung – der Entblößung der Brüste und der Bloßstellung Adornos – kapitulierten, so scheint es, die Philosophie vor der Kunst und der klassische Kunstbegriff vor dem Leben.

Die Akteurinnen zeigten, indem sie den realen, nackten, weiblichen Körper zum Medium der politischen und womöglich künstlerischen Praxis erhoben, ebenso deutlich wie Adornos eigene Reaktion, die konflikthaften Auswirkungen der Dichotomisierung, die das abendländische Denken prägt und an die stets eine Hierarchisierung der differenten Gruppen geknüpft ist. Die so etablierten willkürlichen Asymmetrien der binären Oppositionen, die unter dem Deckmantel der „Natürlichkeit“ zu verschleiern versucht werden, dienen zwar zum einen der Komplexitätsreduktion⁵, zum anderen jedoch der Implementierung und Aufrechterhaltung von Herrschaftsinteressen und der Legitimisierung von Marginalisierungs- und Unterwerfungsmethoden⁶. Die durch die Aktion provokant unterlaufene kulturelle Unterordnung des Leiblichen, Emotionalen und Weiblichen, die es Adorno schier unmöglich machte, der Aktion besonnen und souverän zu begegnen, lässt sich dabei geistesgeschichtlich bis zur Philosophie Platons zurückverfolgen, die jene Hierarchisierung binärer Oppositionen theoretisch begründet und dabei auch die Kunst als gesellschaftliche Wirkgröße sowie das Handeln unter der Bedingung der Pluralität ausschließt. Denn bereits Platon trat dazu an, so Hannah Arendt, die

3 Siehe hierzu beispielsweise: Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (2010): Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main, 246ff.

4 Vgl. Traub, Ulrike (2010): Theater der Nacktheit: Zum Bedeutungswandel entblößter Körper auf der Bühne seit 1900. Bielefeld, 36ff. u. 186f.

5 Vgl. Bauman, Zygmunt (2017): Retrotopia. Berlin, 101ff.

6 Die Infragestellung der Hierarchisierung binärer Oppositionen ist immer auch an die grundlegende Infragestellung der aufgrund von Herrschaftsbestrebungen propagierten Natürlichkeit gebunden. So unternimmt beispielsweise die Queer Theory dezidiert den Versuch, die Naturalisierung der Heteronormativität und die Natürlichkeit von Geschlecht zu dekonstruieren und entlarvt sie so als von Machtverhältnissen bestimmte kulturelle Produkte, die Regulierungs- und Normalisierungsprozesse lancieren sollen (vgl. Kraß, Andreas (2009): Queer Studies in Deutschland. In: Kraß, Andreas (Hrsg.): Queer Studies in Deutschland. Interdisziplinäre Beiträge zur kritischen Heteronormativitätsforschung. Berlin, 12 u. Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main, 191ff.).

Pluralität als Grundlage des politischen Handelns in der attischen Polis zugunsten eines Politikverständnisses zu überwinden, das auf die dichotome Diskrepanz von Herrscher und Beherrschten unter Beschniedung der Freiheit und Mitgestaltungsmöglichkeiten der Bürger setzte und begründete so das konflikthafte Verhältnis, die Kluft zwischen Philosophie und Politik, zwischen Theorie und Praxis, die sich „seitdem nie wieder geschlossen hat“⁷ und die zu einer „Entfremdung“ und einem zunehmenden Rückzug auf die „eigene Subjektivität“ führte, die bis in die Gegenwart anhält und sich stetig steigert⁸.

Auch die Kunst wurde im Zuge dieses Herrschaftsstrebens aus dem Staat verbannt. Da nämlich der Künstler nur das Medium des göttlichen Autors der Dichtung ist, wird er im epistemischen Sinne als unmündig begriffen und im *Ion* von Sokrates verspottet, weil er nicht weiß, was er tut, wenn er Homers Verse auslegt. Platon zufolge machen weder Technik noch Fachwissen den Künstler aus, sondern schlicht seine Ergriffenheit und Besessenheit, seine Leidenschaft im Moment der göttlichen Inspiration und deshalb ist der Kunstschaaffende ein Unwissender und gänzlich irrational. Der als Medium des Göttlichen ästhetisch verklärte Künstler aber vermag die im Zustand der Inspiration erlebten Emotionen auf sein Publikum zu übertragen und so die Massen mitzureißen und zu begeistern⁹. Diese emotionale Ansteckung ebenso wie der Umstand, dass der Künstler, wie Platon in seiner *Politeia* ausführt, keinen Zugang zur Wahrheit, zu den Ideen hat, da er nur Abbilder, nur Trugbilder nachbildet und so letztlich für gesellschaftlich Belange nutzlos ist¹⁰, sind es, die Platon zu seiner Dichter-Zensur veranlasst¹¹.

Gerade also die Unberechenbarkeit und Unbeherrschbarkeit des Künstlers in seinem künstlerischen Schaffen und die Auswirkungen desselben auf sein Publikum – zielt er doch auf die emotionale Anteilnahme der RezipientInnen¹² ab –

7 Vgl. Arendt, Hannah (2016): *Sokrates. Apologien der Pluralität*. Berlin, 66ff.; hier 35. Laut Arendt war Platon bestrebt, „Handeln durch Herrschaft zu ersetzen“, das menschliche Mit-einander technisch zu regeln und so die Pluralität und unkontrollierbare und unüberschaubare Prozessualität menschlicher Angelegenheiten bzw. zwischenmenschlicher Dynamiken von freien Individuen auszuschalten. Mit ihm wurde diese Auffassung des Handelns dem Herstellen unterstellt, bzw. als Teil des Herstellens betrachtet. So wurde dem Handeln sein politisches Potenzial genommen sowie die Substanz menschlicher Verhältnisse „ruiniert“, da es zu einer Korrosion der „Gemeinsamkeit der Welt“ und infolge dessen zum Verlust des „Wirklichkeitssinns“ und des Vermögens, sich in der Welt zu orientieren, kam (vgl. Arendt, Hannah (2002): *Vita activa oder vom täglichen Leben*. München, 244ff., 264ff., 281ff.).

8 Vgl. Arendt, 2002: 265ff.

9 Platon (1990): *Ion*. In: Werke in 8 Bänden. Griechisch/Deutsch. Erster Band. Herausgegeben von Gunther Eigler. Sonderausgabe. Darmstadt, 533c-536d.

10 Platon (1990): *Politeia*. In: Werke in 8 Bänden. Griechisch/Deutsch. Vierter Band. Herausgegeben von Gunther Eigler. Sonderausgabe. Darmstadt, Buch X: 596b-601b.

11 Vgl. Platon, *Politeia* X: 607a-b.

12 Der Verfasserin ist bewusst, dass das Binnen-l, anders als der Asteriskus, als sprachpolitische Grenze gesehen werden könnte. Es kann jedoch auch als Schwelle verstanden werden,

führt zur Verbannung der Dichtung und des Theaters. Denn Leid und Mitleid ebenso wie die durch Kunst affizierten körperlichen Begierden, für die im Übrigen vor allem Frauen anfällig seien¹³, schädigen den zu bevorzugenden beständigen, vernünftigen, kontrollierten Seelenteil, so Platon¹⁴. Da also die Kunst gerade keinen theoretischen und rationalen Zugang zum Leben anbietet und nicht im Sinne der Herrschaftsinteressen belehrend und formend auf die Rezipierenden einwirkt, muss sie zugunsten staatstragender und -erhaltender Erziehungsziele durch die um das Wahre, Gute und Gerechte wissende Führer dieses philosophisch entworfenen Staates ausgeschlossen werden. Nur die Künste, die politisch dem Erziehungsprogramm des Staates dienstbar gemacht werden können, finden auch in Platons Staat einen Platz; während der inspirierte Dichter aus Gründen der Vernunft des Staates zu verweisen ist, darf hingegen beispielsweise der Fabellehrer aus pädagogischen Erwägungen verweilen¹⁵.

Wie also bei der von Arendt konstatierten Abwertung des Handelns und der Pluralität durch Platon, ist auch seine Haltung zur Kunst geprägt von einem Herrschaftsinteresse, das im Kern auf die Kontrolle der zu Beherrschenden abzielt und dazu eine grundlegende Überhöhung des Geistigen gegenüber dem Körperlichen sowie des Rationalen gegenüber dem Emotionalen konstatiert. Das impulsive und emanzipatorische Potenzial der Kunst wie auch des Handelns konnte Platon in seinem Staat nicht zulassen und musste es deshalb zugunsten der Herrschaft des Geistes, der wissenschaftlichen Rationalität ausschließen. Der Bruch, zu dem es durch die theoretische Fundierung dieser Vormachtstellung des Geistigen und Rationalen kam, beeinflusst unser Denken bis in die Gegenwart und ist dabei auch an die Abwertung des Weiblichen, des Natürlichen und letztlich des „Anderen“ als zu unterjochendem, zu kontrollierendem Gegenüber geknüpft, sodass die Hierarchisierung dichotomer Pole, die bis heute das abendländische Politikverständnis und Gesellschaftsbild prägt, maßgeblich auch dem vielfach beklagten Zeitgeistphänomen der Entfremdung Vorschub leistet.

Diese »Entfremdung« soll dabei grundlegend und über ihre einzelnen Erscheinungsformen und Auswirkungen auf das Individuum hinaus als „defizitäre Beziehung, die man zu sich, zur Welt und zu den Anderen hat“ bestimmt werden. Das

und gerade dieser Schwebezustand zwischen Grenze und Schwelle soll hier zum Ausdruck gebracht werden. So reflektiert die bewusste Entscheidung für das Binnen-I die inhaltliche Zielsetzung der Arbeit, in der es um eine Überführung von Dichotomien in Differenzen geht, die alle Menschen betreffen, die jedoch als Utopie noch nicht erfüllt ist.

¹³ Vgl. Platon, Politeia X: 605e.

¹⁴ Vgl. Platon, Politeia X: 603b, 604b-d, 605a-c u. 606a-d.

¹⁵ Vgl. Hogrebe, Wolfram (1987): Deutsche Philosophie im XIX. Jahrhundert. Kritik der idealistischen Vernunft. Schelling, Schleiermacher, Schopenhauer, Stirner, Kierkegaard, Engels, Marx, Dilthy, Nietzsche. München, 155f.

heißt, der Begriff Entfremdung bezeichnet „ein Verhältnis gestörter bzw. verhindelter Welt- und Selbstaneignung“ und impliziert sowohl Unfreiheit und Machtlosigkeit als auch eine „charakteristische Verarmung der Beziehung zu sich und der Welt“. Die Überwindung der Entfremdung ist hingegen ein produktives „Aneignungsverhältnis“, das als offener Prozess verstanden werden kann und in dem es nicht um „die Rückkehr zu einem ungeschiedenen Einssein mit sich und der Welt“, sondern um die Verwirklichung von Freiheit geht¹⁶. Entfremdung ist also nicht nur als individuelle, soziopolitische und sozioökonomische Entfremdung von sich selbst und dem „Anderen“, sondern auch als Entfremdung der Kunst vom alltäglichen Leben der RezipientInnen zu begreifen.

Denn die Vorstellung einer strikten ontologischen Trennung der Reiche der Kunst und des Lebens, die an die antike, respektive an die platonische Kunstphilosophie anknüpft, machte aus der Kunst das „Ganz-Andere“, sodass sich ab der Aufklärung ein Kunstverständnis etablierte, das den Kunstgegenständen eine metaphysische Differenz zusprach. Die Entwicklung der philosophischen Disziplin der Ästhetik, angefangen mit Baumgarten über Kant bis Schopenhauer, lieferte die theoretische Grundlage für die sogenannte „Autonomie der Kunst“¹⁷ und entwickelte die Kunst als eigenständige Sphäre, in der zweckfreies Schaffen und interesseloses Wohlgefallen an der Kunst einen vernunftgeleiteten Zugang zur Erkenntnis und zur Wirklichkeit anbieten, die den Zwängen des gesellschaftlichen Lebens gegenüberstehen. Die so verstandene Aufgabe der Kunst war keine religiöse oder feudalistische mehr, d.h., sie diente weder der Anbetung noch der Verherrlichung himmlischer und weltlicher Herrschaft. Fortan diente sie der Zerstreuung und Kontemplation. Durch die philosophische Überhöhung der Kunst wurde im nachfeudalen Kulturbetrieb ein Kunstbegriff entwickelt, der die Distanz zwischen Kunst und Leben rechtfertigte, und die im romantischen Kunstverständnis schließlich ihren Höhepunkt fand¹⁸.

Ohne hier auf die komplexen Zusammenhänge der Kategorie der »Autonomie der Kunst« eingehen zu wollen, ohne die philosophischen Wurzeln dieses Begriffs im Einzelnen einer genauen Prüfung zu unterziehen, soll der Begriff der »Autonomie der Kunst« als bürgerliche Kategorie, die die Trennung der Kunst von der Lebenspraxis und mithin den Status der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft bezeichnet, begriffen werden. Denn gegen diese bürgerliche Kategorie – ob sie nun

¹⁶ Vgl. Jaeggi, Rahel (2016): Entfremdung. Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems. Berlin, 20ff.; hier 20, 24 u. 25.

¹⁷ Zu den kunsthistorischen Entwicklungsstufen des Autonomie-Verständnisses von der Renaissance bis in die 1970er-Jahre siehe die einzelnen Aufsätze in dem 1972 erschienenen Sammelband von Müller/Bredekamp/Hinz et al. *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*. Frankfurt am Main.

¹⁸ Vgl. Wall, Tobias (2006): Das unmögliche Museum. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstmuseen der Gegenwart. Bielefeld, 35ff.

philosophisch und historisch korrekt gedeutet wurde, sei dahingestellt¹⁹ – lehnten sich die europäischen Avantgardebewegungen in ihrem Kampf gegen die „Institution Kunst“ als eine von der Lebenspraxis abgehobene, auf²⁰. Die Avantgarden und somit also die Wegbereiter der Performance-Kunst traten gegen die Institution Kunst an, die sich im Kontext und als Folge der Forderung nach der „Autonomie der Kunst“ herausbildete und an die Stelle einer Wirkungsästhetik eine Autonomieästhetik setzte²¹. Da nämlich auch die „autonome Kunst“ im Dienste eines „höheren Zweckes“ stand, nämlich – wie unter anderem bereits Schiller darlegte²² – der Bildung, der Vervollkommnung des Menschen, der Humanisierung und ihr somit ein Wahrheitsanspruch übertragen wurde, wurde sie von Theoretikern, Kritikern, Zensoren, Agenten etc. kontrolliert und reglementiert. Die Institution Kunst sorgte also dafür, dass sich die KünstlerInnen durch ihre Werke nicht in Angelegenheiten der Politik, der Religion und der öffentlichen Moral einmischten und den Totalitäts- und Wahrheitsanspruch der Kunst „beschmutzten“. So verstanden ist die Auflehnung der KünstlerInnen seit Beginn des 20. Jahrhunderts gegen die „Autonomie der Kunst“ die Artikulation der Forderung nach einer neuen Wirkungsästhetik und der Freiheit der KünstlerInnen, sich gerade durch ihre Kunst

19 „Die Kategorie der Autonomie lässt es nicht zu, ihren Gegenstand als einen historisch gewordenen zu begreifen. Die relative Abgehobenheit des Kunstwerks von der Lebenspraxis in der bürgerlichen Gesellschaft transformiert sich so in die (falsche) Vorstellung von der totalen Unabhängigkeit des Kunstwerks von der Gesellschaft. Autonomie ist mithin eine im strengen Wortsinne ideologische Kategorie, die ein Moment der Wahrheit (Herausgehobenheit der Kunst aus der Lebenspraxis) und ein Moment der Unwahrheit (Hypostasierung dieses historisch entstandenen Tatbestands zum ‚Wesen‘ der Kunst) verbindet“ (Bürger, Peter (2007): Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main, 63).

20 Vgl. Bürger, 2007: 57ff.

21 „Die ästhetische Theorie des ‚L'art pour l'art‘ des 19. Jahrhunderts begleitete den Unabhängigkeitskampf der bildenden Künstler aus dem Einflussgebiet der Kirche, des Hofes sowie der Mäzene und legte sogleich den Grundstein dafür, dass sich die Kunstwelt intellektualisierte. Die Erfindungen der modernen Kunst wären ohne die deklarierte Gestaltungsautonomie der ‚L'art pour l'art‘-Befürworter in dieser kunstgeschichtsschreibenden Innovationskraft wohl nicht zustande gekommen. Die Anhänger dieser Bewegung strebten eine Kunst an, die sich unabhängig von realen Geschehnissen und aus dem Leben herausgelöst, nur nach kunstwerkimmanenter Notwendigkeit begründen lässt“ (Kikol, Larissa (2018): Nett geknebelt. Zur Schalldichte der „L'art politique pour l'art politique“. In: KUNSTFORUM International, Band 254: Politik, Ethik, Kunst. Kultureller Klimawandel – Strategien und Werkzeuge, 48).

22 Zum charakterbildenden Ziel der Kunst und damit zu ihrem gesellschaftstransformativen Potenzial äußert sich Schiller in Auseinandersetzung mit dem kantischen Vernunftbegriff (vgl. Schiller, Friedrich (2000): Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Mit den Augustenburger Briefen herausgegeben von Klaus L. Bergahn. Stuttgart, Brief 4 und 8). Indem allein die Kunst die Kraft hat, den Menschen zu humanisieren, tritt sie nicht nur der Entfremdung entgegen (vgl. Schiller, 2000: Brief 6), sondern ist auch prädestiniertes Mittel zur Verbesserung der politischen Verhältnisse (vgl. Schiller, 2000: Brief 9).

politisch und ethisch zu positionieren, ohne institutioneller und staatlicher Zensur unterworfen zu werden²³.

Und da, so Tobias Wall, der in dieser Zeit entwickelte Kunstmehrheit für die bürgerlichen Kunstinstitutionen bis heute von grundlegender Bedeutung ist, setzen auch aktuell agierende Performance-KünstlerInnen auf Strategien, mit denen sie sich der Einverleibung in und Beherrschung durch die „Institution Kunst“ zu widersetzen versuchen und eine Überwindung der Trennung von Kunst und Leben anstreben. Denn auch gegenwärtig herrscht im musealen Raum noch ein herkömmlicher Objektivismus, der der Trennung von Kunstwelt und Alltagswelt sowie Kunstwerk und BetrachterIn Vorschub leistet, sodass das Museum nach wie vor Ort der Institutionalisierung der Distanz von Kunst und Leben ist²⁴. Brian O’Doherty spricht in diesem Zusammenhang von Kunst als einer Art zeitloser „Ewigkeitsauslagerung“, die in den heiligen Hallen ihrer Aufbewahrung, in Museen oder Galerien, vor allem geschützt wird, was ihrer „Selbstbestimmung“ entgegensteht. Hier hat sie die Freiheit, „ihr eigenes Leben zu leben“, die BetrachterInnen werden dabei nur als „Auge“ und „Geist“, nicht aber als „raumgreifende Körper“ willkommen geheißen²⁵. Genau gegen diese Auffassung von Kunstproduktion und -rezeption treten die Performance-KünstlerInnen mittels radikaler politischer Aktionen an.

Die Entwicklung, die sich ausgehend von Platons Verbannung des Handelns und der Kunst aus seinem idealen Staat vollzog, rief also zu Beginn des 20. Jahrhunderts gerade jene Kunstform auf den Plan, die sich – so die These – nicht nur dem Herrschaftsanspruch und der Deutungshoheit der „Institution Kunst“ widersetzt, sondern grundlegend auch der hegemonialen Abwertung des „Anderen“, also der realen Leiblichkeit, der Nacktheit, der Weiblichkeit, der Emotionalität und des eingreifenden Handelns. Denn in dem Bestreben, Kunst und Leben zu vereinen, entwickelt sich eine dezidiert politische Kunstform, die gerade den realen Körper, die Emotionalität und das Handeln zu ihren Kernelementen erhebt und statt selbstbezüglicher Kunstwerke „Ereignisse“ schafft, deren Entstehung nur im gemeinsamen Agieren aller Beteiligten und im Kontext gelebter Pluralität möglich ist. Bis heute versuchen Performance-KünstlerInnen auf die TeilnehmerInnen transformatorisch zu wirken und treten bereits qua ihrer Methodiken den sich im Zuge der zunehmenden Partikularisierung und Globalisierung entwickelnden Entfremdungserscheinungen entgegen.

Schon die historischen Avantgarden unternahmen den Versuch, „l’art pour l’art“ zu überwinden und Kunst als gesellschaftliche Wirkgröße mit ethischen und politischen Zielsetzungen zu rehabilitieren. Durch den Gebrauch ihres realen Körpers und die Aktivierung des Publikums, mithin durch den Aufruf zur

²³ Vgl. Fischer-Lichte, Erika (2004): Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main, 353ff.

²⁴ Vgl. Wall, 2006: 61ff.

²⁵ Vgl. O’Doherty, Brian (1996): In der weißen Zelle. Inside the White Cube. Berlin, 9ff.

Partizipation der RezipientInnen, versuchten zunächst die FuturistInnen und DadaistInnen die Distanz zwischen „Werk“ und BetrachterIn sowie zwischen Kunst- und Alltagswelt zu überwinden und ihrem Anspruch auf Kunst mit gesellschaftskorrektiver und gesellschaftstransformativer Funktion Nachdruck zu verleihen. Bereits für die Wegbereiter der Performance-Kunst war Kunst dezidiert politisch und sollte als Artikulation einer Gesellschaftskritik auf die Menschen bewusstseinsverändernd einwirken. Stärker noch als die historischen Avantgarden setzten schließlich jedoch die Neoavantgarden in Happenings und in der Performance-Kunst, die sich mit dem Beginn der diskursiven Infragestellung der Hierarchisierung der Dichotomien²⁶ voll entfaltete, auf die Notwendigkeit der Partizipation der TeilnehmerInnen und verstanden ihre Kunst als Kritik an den soziopolitischen Missständen und den herrschenden Verhältnissen. Ihre politisch agitative Kunst zielte auf die Überwindung des bürgerlichen Kunstverständnisses ebenso wie auf die Befreiung von der bürgerlichen Moral. Hier wurde der reale Körper zum oft einzigen Material, die Nacktheit – vor allem die weibliche Nacktheit, da die Performance-Kunst von überdurchschnittlich vielen Frauen betrieben wurde – zu einem zentralen Element und die aktive Beteiligung aller RezipientInnen zum konstitutiven Moment der künstlerischen Aktion. Hier entwickelte sich die Performance-Kunst zu dem, was sie bis heute ist: zur *Kunst des Handelns*²⁷.

26 Zu dieser diskursiven Infragestellung kam es zu Beginn dessen, was als Postmoderne bezeichnet wird und was dem common sense gemäß in der Mitte der 1960-Jahre begann, da zu dieser Zeit das Ende der Moderne die ästhetischen, philosophischen, kultur- und geisteswissenschaftlichen sowie historischen Debatten beherrschte (vgl. Flach, Sabine (2003): Körper-Szenarien. Zum Verhältnis von Körper und Bild in Videoinstallationen. München, 12). Auch wenn die Abgrenzung von Moderne und Postmoderne beispielsweise von Wolfgang Welsch, in Rekurs auf Lyotard, als durchaus schwierig betrachtet wird, da sie auch als Fortführung der wissenschaftlichen, künstlerischen und literarischen Avantgarde begriffen werden kann (vgl. Welsch, Wolfgang (1997): Unsere postmoderne Moderne. Berlin, 43), lässt sich doch festhalten, dass sie inhaltlich dort beginnt „[...] wo das Ganze aufhört. [...] Sie [nutzt] das Ende des Einen und Ganzen positiv, indem sie die zutage tretende Vielfalt in ihrer Legitimität und Eigenart zu sichern und zu entfalten sucht. [...] Aus dem Bewußtsein des unhintergehbaren Wertes der verschiedenen Konzeptionen und Entwürfe (und nicht etwa aus Oberflächlichkeit oder Indifferenz) ist sie radikal pluralistisch. Ihre Vision ist eine ‚Vision der Pluralität‘“ (Welsch, 1997: 39). Sie stellt jene Entwicklung dar, in der die Gesamtsituation unserer Realität und Lebenswelt durch die Simultanität und Interpretation differenter Konzepte und Ansprüche gekennzeichnet ist und auf die der postmoderne Pluralismus, ausgehend von dem zunehmend ins Wanken geratenen Glauben der aufgeklärten Moderne an die Universalität der Vernunft, zu antworten versucht. Die Pluralität in radikalisierter Form, die in der Moderne bereits eingeschlossen, aber verborgen war, wird in der Postmoderne zur Matrix (vgl. Welsch, 1997: 4 u. 82).

27 Vgl. Krämer, Sybille (2005): Zuschauer zu Zeugen machen. Überlegungen zum Zusammenhang zwischen Performanz, Medien und Performance Künsten / Turning viewers into witnesses. Reflection on the context of the performative, the media, and performance-arts. In:

Indem die KünstlerInnen dem selbstbezüglichen Kunstobjekt unverkäufliche und unwiederholbare Ereignisse entgegenstellten, die, da sie häufig im öffentlichen Raum stattfanden, auf den Kunst-Raum nicht länger angewiesen waren, erschlossen sie sich ein anderes Publikum und einen anderen Kontext. Die sich nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelnde Performance-Kunst richtete sich somit explizit gegen die Ästhetik des sogenannten „White Cube“²⁸ und versuchte, der als ästhetizistisch kritisierten Wahrnehmungsweise der Nachkriegskunst Realitäten entgegenzustellen, die die musealen Ausstellungsräume aufgrund ihrer vermeintlichen Neutralität nicht zuließ²⁹. Indem die KünstlerInnen das eigentliche „Werk“ als eine unverkäufliche und unwiederholbare Erfahrung initialisieren, die sich der einfachen Ausstellbarkeit und mithin der Einverleibung in das „Betriebssystem Kunst“³⁰ widersetzt, verweigert sich die Performance-Kunst der Ausbeutung und

E.P.I Zentrum Berlin – Europäisches Performance Institut. 13. Performance Art Konferenz: Die Kunst der Handlung 3. Berlin, 16f.

- 28 Als „White Cube“ wird der museale Galerie- und Ausstellungsraum der Moderne bezeichnet. Der institutionalisierte Kunstraum verleiht allem, was in ihm gezeigt wird, die Aura von Kunst, wie bereits Marcel Duchamp mit seinem ersten Readymade zeigte (vgl. O'Doherty, 1996: 8ff. u. Bonnet, Anne-Marie (2004): Kunst der Moderne. Kunst der Gegenwart. Herausforderung und Chance. Köln, 24). O'Doherty weist darauf hin, dass „die Geschichte der modernen Kunst [...] mit diesem Raum [dem Galerie-Raum] aufs Engste verknüpft [ist]. [...] [Hier entsteht] [d]as Bild eines weißen, idealen Raumes [...], das mehr als jedes einzelne Gemälde als ‚das‘ archetypische Bild der Kunst des 20. Jahrhunderts gelten darf. [...] Die ideale Galerie hält vom Kunstwerk alle Hinweise fern, welche die Tatsache, daß es ‚Kunst‘ ist, stören könnten. Sie schirmt das Werk von allem ab, was seiner Selbstbestimmung hinderlich in den Weg tritt“ (O'Doherty, 1996: 8f.).
- 29 Lüthy, Michael (2009): Struktur und Wirkung in der Performance-Kunst. In: Vöhler, Martin/Linck, Dirck (Hrsg.): Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten. Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud. Berlin/New York, 224f. Die Performance-KünstlerInnen bestritten das autonomieästhetische Verständnis der Kunst, das nicht mehr wie zu Beginn der Moderne als großes Versprechen, sondern als Last empfunden wurde, „da es nur noch die Funktion zu haben schien, die Wahrnehmung von Kunst von denjenigen der Realität abzusondern und die menschliche Wahrnehmung auf den Sehsinn zu begrenzen“ (Lüthy, 2009: 225).
- 30 Der Begriff »Betriebssystem Kunst« (BSK) wurde 1994, in Anlehnung an die Computertechnik, von Thomas Wulffen eingeführt und beschreibt die Selbstreferentialität des Kontextes künstlerischer Arbeiten, Werke und Prozesse, die sich eben auf das BSK beziehen und dieses mitkonstituieren. Es entwickelte sich aus dem modernen Ausstellungswesen heraus – Duchamps erstes Readymade kann in diesem Kontext als Paradigmenwechsel angesehen werden – und verschärfe sich im spätkapitalistischen Museums- und Galeriebetrieb zunehmend (vgl. Wulffen, Thomas (1994): Betriebssystem Kunst. Eine Retrospektive. In: KUNSTFÖRUM international, Band 125: Betriebssystem Kunst, 51ff.). „Mit ‚Betriebssystem Kunst‘ (BSK [...]) werden die Strukturen, Prozesse, Regeln, Faktoren und Agenten des gesamten Prozesses der Kunst-Werdung bezeichnet. [Der Begriff BSK meint hier] [...] im allgemeinen, generischen Sinn das Zusammenspiel zwischen handfesten materiellen, ökonomischen und verwaltungstechnischen (institutionsbezogenen) sowie immateriellen Aspekten (neue Trends,

Assimilation durch die Kulturindustrie und dem kapitalistischen Warenfetischismus und setzt für ihre Aktionen im Kampf gegen den „Versuch, der Pluralität Herr zu werden, [der] immer gleichbedeutend mit dem Versuch [ist], die Öffentlichkeit überhaupt abzuschaffen“³¹, auf die künstlerische Aneignung öffentlicher Räume und die potenzielle Partizipation aller.

Für ihre provokativen Tabu- und Grenzverletzungen, die die Performance-Kunst seit jeher charakterisiert, eroberten die KünstlerInnen sich also einen Raum, über den das Betriebssystem Kunst keine Kontrolle hatte, artikulierten, indem ihre ephemeren Aktionen sich der Zuschreibung eines Marktwerts verweigerten, eine grundlegende Kapitalismuskritik und unterließen, indem sie auf die emotionale Beteiligung aller abzielten, die Ziele der Kulturindustrie, mittels der Kunst abzulenken, zu beruhigen und zur systemtragenden Verschleierung beizutragen. Da also die Performance-Kunst gerade nicht auf Kontemplation und Amusement abzielt³² und sich dazu in den Dienst der Herrschenden stellt, kann sie fundamentale Herrschaftsstrukturen und Unterwerfungsmethoden aufzeigen und kritisch infrage stellen und konnte sich bis in die Gegenwart ihren genuin „anarchischen Zug“³³ bewahren. So vermag sie es nach wie vor, indem sie den Finger – nicht nur im übertragenen Sinne – in die Wunde legt, einen transformatorischen Anspruch für sich zu reklamieren, der sich über die TeilnehmerInnen auch auf die Gesellschaft erstrecken soll.

Insofern ist ihr das Potenzial zu eigen, in mehrfacher Hinsicht politisch wirksam zu werden, denn innerhalb der Kunstwelt versucht sie, die Grenzen dieser auszudehnen und gleichzeitig zielt sie thematisch auf zeit- und kulturimmanente ethische und soziopolitische Missstände ab. Sie tritt also gegen ihre Reglementierung und Beherrschung durch die „Institution Kunst“ und die bereits von Adorno beklagte Warenförmigkeit sowie die immer weiter voranschreitende Kommerziali-

Deutungsmoden und Bedeutungszuweisungen). Es geht um die Konstitutionsbedingungen von Kunstwerken innerhalb der Distributions- und Vermittlungsprozesse“ (Bonnet, 2004: 89).

³¹ Arendt, 2002: 279.

³² Horkheimer/Adorno, 2010: 134ff., 138ff. u. 141ff. Die Kulturindustrie erweist sich als Herrschaftsinstrument, das die Menschen vom kritischen Denken ablenken will (vgl. Horkheimer/Adorno, 2010: 149 u. 161f.). Sie vermittelt auf unterschwellige Weise, dass die Brechung des „individuellen Widerstands [...] die Bedingung des Lebens in dieser Gesellschaft ist“ (Horkheimer/Adorno, 2010: 147) und verschleiert dabei ihre eigene Motivation. Zu diesem Zweck wird Kunst zum Konsumgut, gehorcht nur noch den Regeln des Marktes und soll ausschließlich zur Unterhaltung und Entspannung dienen (vgl. Horkheimer/Adorno, 2010: 166f.), denn: „Vergnügen heißt Einverständensein [...] Die Befreiung, die Amusement verspricht, ist die von Denken als von Negation“ (Horkheimer/Adorno, 2010: 153).

³³ Goldberg, RoseLee (2014): Die Kunst der Performance. Vom Futurismus bis heute. München, 8.

sierung der Kultur ebenso an³⁴ wie gegen die Entfremdung und die Auswirkungen der Hierarchisierung dichotomer Pole. Und genau dies schien Adorno im *Busenattentat* zum Verhängnis geworden zu sein; denn es ist eine Sache, das Andere, das zu Beherrschende in Form realer Leiblichkeit, Nacktheit, Weiblichkeit, Emotionalität und eingreifenden Handelns philosophisch, rational sowie kritisch zu denken und zu ergründen. Dagegen ist es eine andere Sache dies am eigenen Leib zu erleben, sich dem Tabubruch ausgesetzt zu sehen und sich emotional davon hautnah berührt zu fühlen.

In derartigen Aktionen zeigt sich also die Radikalität der Zusammenführung von Theorie und Praxis, von Geistigkeit und Leiblichkeit, von Intellekt und Emotionalität, von Weiblichkeit und Männlichkeit in ihren verstörenden Auswirkungen auf die RezipientInnen. Hier lässt sich bereits erahnen, was eine derartige Zusammenführung von politischer Kunst und alltäglichem Leben in denen auslöst, die sich ihr ausgesetzt sehen. Als dezidiert politische Kunstform muss sich die Performance-Kunst von ihrem Beginn an der Dienstbarmachung des Staates als staatstragende und -erhaltende Kunst, wie es Platon von Kunst forderte, und ihrer Kontrolle durch die „Institution Kunst“ ebenso widersetzen wie der Kontemplation und dem theoretischen Zugang zu ihr, denn sie kann nicht um ihrer selbst willen existieren, „da ihr politisches Engagement nur in Abhängigkeit zum Rezipienten, zum Leben und durch das werkimanente Kommunikationspotenzial zu Tage tritt“³⁵.

Die Frage, der sich diese Arbeit deshalb widmet, ist demnach die nach ihren Kommunikationsmodi ebenso wie nach den politischen und ethischen Forderungen, die sich aus ihren Wesensmerkmalen ableiten lassen. Um im Folgenden also zu klären, wie die Performance-Kunst ethisch und politisch auf ihre TeilnehmerInnen einzuwirken versucht, welche Appelle sie an den Einzelnen richtet und welche Dichotomien sie dabei in den Fokus nimmt, werden insbesondere ihre Kommunikationsqualitäten zu beleuchten sein, da sie es sind, die zur Beurteilung politisch und ethisch motivierter Kunst herangezogen werden müssen. Nur indem der Blick auf die kommunikativen Stärken – und auch Schwächen – der Performance-Kunst gerichtet wird, kann letztlich beurteilt werden, ob sich ihr politisches Thema als Ornament, als dekoratives Muster erweist³⁶ oder ob sie tatsächlich imstande ist, eine

34 Horkheimer/Adorno, 2010: 167ff.

35 Kikol, 2018: 48.

36 Kikol, 2018: 55. Larissa Kikol legt schlüssig dar, wie Kunst im Verhältnis zu ihrem politischen Wirkungswillen verstanden werden muss: „Politisch gemeinte Kunst wird gerade dann politisch, wenn sie einen politischen Willen in sich birgt. Dieser Wille greift aber nur in der Wahrnehmung der Betrachter, die Willensstärke einer Arbeit muss somit an seiner Rezipierbarkeit gemessen werden. Außerdem sollte dieser Wille so stark sein, dass er die Form eines dekorativen Ornaments oder einer banalen Mitmachaktion sprengen würde. Der politische Wille des Werkes sollte im Stande sein, eine Welt im Sinne totaler Kunst entwerfen zu kön-

andere Lebenspraxis zu organisieren, die sich durch die von ihr initiierte Transformation ihrer TeilnehmerInnen realisiert.

Wie also mischt sich die Performance-Kunst in die zentralen politischen und ethischen Themen ihrer Zeit ein und was vermag sie dabei zu leisten? Wie geht sie mit den Asymmetrien der binären Oppositionen um? Wie versucht sie, ihre TeilnehmerInnen aus der abständigen Betrachtung des „Werkes“ herauszulösen und zur emotionalen Teilhabe am Ereignis, mithin zum aktiven Handeln zu motivieren? Welche Transformationsziele ergeben sich aus der Auflehnung gegen bestehende Herrschafts- und Unterdrückungsstrukturen und wie also lässt sich ihr „anarchisches“ Potenzial fruchtbar machen? Ziel ist es, die Auswirkungen einer Kunstform philosophisch zu ergründen, die Kunst zu einem elementaren Bestandteil des Lebensvollzugs potenziell eines Jeden erheben will und sie mit dezidiert soziopolitischen Transformationsprozessen verknüpft, sowie vom Phänomen der Performance-Kunst ausgehend ihr gesellschaftskritisches und transformatorisches Potenzial in seinen Auswirkungen auf die TeilnehmerInnen und folglich auf die Gesellschaft zu untersuchen. Hier gilt es letztlich also mit Blick auf die „Sorgen“ Platons zu klären, wie gefährlich die Performance-Kunst durch ihre Verknüpfung des künstlerischen Handelns mit politischen Zielen für die bestehenden Herrschaftsverhältnisse sein kann und also grundlegend darum, ihre potenzielle Wirkung auf die TeilnehmerInnen zu klären.

Um sich der Frage zu nähern, wie Performance-Kunst mit den verschiedenen Unterdrückungsmechanismen im Zuge der Hierarchisierung binärer Oppositionen und der damit einhergehenden Entfremdung umgeht, soll im ersten Teil der Arbeit die Genese der Performance-Kunst skizziert werden und anhand ausgewählter Beispiel von Live-Performances eine empirische Grundlage geschaffen werden, die es zum einen ermöglicht, Kernelemente der Performance-Kunst zu benennen sowie zum anderen die Basis zur philosophischen Bestimmung dieser Kunstform zu schaffen. Dabei wird ein kunsthistorischer Zugang zu diesem zeitgenössischen Phänomen, nicht jedoch ein theaterwissenschaftlicher und tanztheoretischer Zugang gewählt, da die Performance-Kunst als Teil der bildenden Kunst begriffen wird. Überdies werden die zeit- und kulturimmanente Aktualität, die die Anschlussfähigkeit der Beteiligten gewährleistet, die physische und psychische

nen. Diese Welt muss danach gemessen werden, was sie mit ihren Rezipienten anstellen kann. Braucht man dafür kunstgeschichtliches oder philosophisches Wissen, kann das Werk zwar immer noch gute Kunst sein, aber eben keine politische Kunst. Und möchte ein Künstler ganz bewusst ein Werk losgelöst von Zweck, Inhalt und Nützlichkeit schaffen, kann auch das qualitativ überzeugen, solange er damit keine ethischen, politischen Botschaften vertreten will. Aber auch das reine, illustrative Aufzeigen von Missständen und Problemen reicht in der digitalen Zeit nicht mehr aus, um ein eingängiges Kunstwerk zu produzieren“ (Kikol, 2018: 58).

Grenzerfahrung, die politische Intention und Aktion sowie die potenzielle Möglichkeit und Notwendigkeit des Eingreifens durch ZuschauerInnen als zentrale Kriterien zur Auswahl der im ersten Kapitel behandelten Performances herangezogen. Das, was im Folgenden als Performance-Kunst bezeichnet wird, meint konkret also immer *Live-Performance-Kunst*.

Im zweiten Teil der Arbeit werden zunächst die ästhetischen Schriften Hegels, Nietzsches und Heideggers betrachtet, um anhand ihrer jeweiligen Bestimmung „großer“ Kunst und dem, was diese ihres Erachtens leisten muss, um nicht der Beliebigkeit anheimzufallen, Kriterien für selbst- und weltstiftende Kunst auszumachen, die im expliziten Rekurs auf die attische Theater-Kunst vor der platonischen Dichterzensur der Kunst soziopolitische und ethische Relevanz zusprechen und ihr im Alltag des Menschen eine elementare Funktion einräumen. Hier werden Lesarten und Interpretationsvorschläge entwickelt, die es ermöglichen, die Gemeinsamkeiten ebenso wie die Unterschiede im Anspruch an die Kunst und ihre Verknüpfung mit ethischen und soziopolitischen Zielen sowie die den Ästhetiken inhärenten Gesellschaftskritiken zu erfassen, um schließlich den Bogen zu spannen zu den im selben Kapitel betrachteten dezidiert ethischen und politischen Konzeptionen Badious und Foucaults.

Sowohl Hegel als auch Nietzsche und Heidegger begreifen die Auswirkungen der Philosophie Platons auf die Kunst als Zäsur im Kunstschaffen und der Kunstrezeption, die zum Bedauern Nietzsches und Heideggers seitdem nicht hinlänglich und nachhaltig überwunden werden konnte. Sie stellen der Kunst ihrer Zeit die attische Kunst als *das Exemplum einer Kunst* gegenüber, die nicht *Selbstzweck* ist und die den Menschen tief zu berühren und einen Transformationsprozess in Gang zu setzen vermag, der signifikant Einfluss auf sein *Selbst-* und mithin auf sein *Weltverstehen* nimmt. Ihr Bild der attischen Kunst ist dabei eng verknüpft mit einer grundlegenden Gesellschaftskritik und vernäht Kunst nicht nur mit dem Leben, sondern auch mit dezidiert politischen Zielsetzungen. Für Nietzsche und Heidegger ist damit auch die Hoffnung verbunden, durch Kunst der sich stetig steigernden Entfremdung entgegentreten zu können. So versuchen sie, eine erneut weltstiftende Kunst auszumachen und geben die Hoffnung auf eine Kunst, die *Lebenspraxis* ist, nicht auf, während Hegel die attische Tragödie als Höhepunkt der Kunst begreift, ihren Zenit jedoch als unwiederbringlich überschritten ansieht.

Die hermeneutische Auseinandersetzung mit diesen Ästhetiken soll dabei, vor der Folie der im ersten Kapitel herausgearbeiteten Kernelemente der Performance-Kunst, zu einer Bestimmung von Analysekategorien führen, die für die Betrachtung der Performance-Kunst fruchtbar gemacht werden können. So wird versucht, das „Heroische“ der attischen Kunst, wie es Hegel denkt, das „Dionysische“, wie es Nietzsche auch für seine Zeit starkzumachen versucht, und das „Ereignishafte“ der Kunst, wie es von Heidegger und später auch von Badiou in dezidierter Verknüpfung zu seiner Gesellschafts- und Kapitalismuskritik gedacht wurde, im Horizont

der Performance-Kunst zu erfassen. Spätestens mit den ethischen und politischen Implikationen der Badiou'schen Ereignisontologie wird schließlich auch explizit der Bogen zurück zu den ethischen Aufgaben der Kunst und der Autonomie des Einzelnen gespannt und mit der Betrachtung der „Ästhetik der Existenz“, wie sie Foucault denkt, beschlossen. Denn Foucault überführt die Kritik an der Trennung von Kunst und Leben in eine ethische Konzeption, die den Menschen dazu aufruft, sich selbst zu gestalten mit dem Ziel, sein eigenes Leben als Kunstwerk zu betrachten und ein Ethos auszubilden, das auf Freiheit basiert³⁷. Seine Forderung nach einer erneuten Zusammenführung von Kunst und Leben geht also nicht von der Kunst, sondern dezidiert vom sich frei gestaltenden Individuum aus, das, vor der Folie der ethischen und politischen Dimensionen des Verhältnisses vom Selbst und anderen, eine politisch-ästhetische Wahl trifft, die neue Denk- und Handlungsoptionen erschließt und so gesellschaftskorrektive Wirkmächtigkeit erlangt.

Im ersten Teil der Arbeit wird also das konkrete Phänomen »Performance-Kunst« zu beleuchten sein, um die Kernelemente dieser Kunstform herauszuarbeiten. Daran anknüpfend werden im zweiten Teil die Ästhetiken Hegels, Nietzsches, Heideggers (und Badious) sowie die Ethik Foucaults auf ihre Konzeptionen einer Kunst, die Lebenspraxis ist, untersucht, um Analysekategorien für eine Philosophie der Performance-Kunst zu generieren. Beide Teile gemeinsam bilden schließlich die Basis für die im dritten Teil zu unternehmende philosophische Würdigung des Phänomens Performance-Kunst, sowohl in ihrem ästhetischen als auch in ihrem ethischen und politischen Anspruch und Potenzial.

Im dritten Teil der Arbeit soll also abschließend eine Zusammenführung der Kernelemente der Performance-Kunst mit den Analysekategorien der betrachteten ästhetischen und ethischen Konzeptionen sowie weiterer politischer und ethischer Philosophien, die dem gesellschaftlichen und ideologischen Entstehungskontext der dezidiert zeitimmanenten Performance-Kunst Rechnung tragen, zu einem Blick auf die Performance-Kunst verhelfen, der über die Schaffensimpulse der einzelnen KünstlerInnen, ihre politischen Ziele und ihre Methodiken der Transformation eine utopische Dimension dieser Kunstform abzuleiten ermöglicht. Hier wird also einerseits der Frage nachgegangen, welche Methoden der Kommunikation sie verwenden, um mit ihren gesellschaftskritischen Ideen ihr Publikum „anzustecken“, und welche neuen Denk- und Handlungsoptionen sich über die Teilnahme an einer Live-Performance ergeben können, d.h., welche politisch-ästhetische Wahl sie nahelegen. Andererseits und damit zusammenhängend wird zu klären sein, ob sie womöglich in der Lage sind, in Nachfolge des attischen Griechenlands vor der Verbannung des Künstlers aus dem Staat durch Platon ihr ei-

³⁷ Foucault, Michel (2007b): Zur Genealogie der Ethik: Ein Überblick über die laufende Arbeit. In: Defert, Daniel (Hrsg.): Michel Foucault. Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst. Frankfurt am Main, 201.

genes „Ende“³⁸ im Hegel'schen Sinne zu überwinden und wieder wirkmächtig zu sein; ob sie also im kunstphilosophischen Sinne Kunst sind und was sie heute zu leisten vermögen.

Es soll ein Begriff von Performance-Kunst entwickelt werden, der es zum einen ermöglicht, ihre Spezifika zu benennen und philosophisch einzuholen, zum anderen ihre potenzielle Relevanz auf die Subjektkonstitution der Beteiligten zu ergründen. Der Titel dieser Arbeit *Ästhetik der Autonomie* greift folglich die sogenannte „Autonomie der Kunst“ nur in ihrer Relevanz für die Entstehung und Entwicklung der Performance-Kunst auf, bezieht sich aber, in der dezidierten Abgrenzung der Performance-Kunst von „l'art pour l'art“, auf die von ihr lancierte Transformation des Subjekts, sodass es im Folgenden um die inhaltliche Bestimmung der »Autonomie« im Sinne einer *Freiheit von* und *Freiheit für* gehen wird. Ausgehend von einer der avanciertesten zeitgenössischen Kunstformen, die den Anspruch erhebt, auf ihre RezipientInnen konkret politisch und ethisch Einfluss zu nehmen, zielt die vorliegende Arbeit auf die Autonomie des zeitgenössischen Subjekts – sie widmet sich der Autonomie des Menschen und nur insofern auch der der Kunst.

So wird es um die positive Bestimmung der potenziellen Auswirkungen der Performance-Kunst auf ihre TeilnehmerInnen und den daraus resultierenden gesellschaftlichen Implikationen zu tun sein, um in Anlehnung an Jean-Paul Sartre die Frage zu beantworten, was geschehen würde, wenn alle Menschen Performance-Kunst erleben würden und nicht nur einige wenige³⁹. Da es kaum Aussagen von TeilnehmerInnen, geschweige denn Langzeitstudien zu den Auswirkungen einer Performance auf ihre ZuschauerInnen gibt und sich darüber hinaus bislang nur wenige PhilosophInnen explizit dieser Kunstform zuwenden⁴⁰, soll hier eine Ästhetik versucht werden, die der Performance-Kunst nicht nur aus kunstphilosophischer, sondern auch aus ethischer und politischer Perspektive gerecht zu werden vermag. Es werden also belastbare Kriterien für einen Begriff

38 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986): Vorlesungen über die Ästhetik [VÄ], Band I-III. Werke in 20 Bänden (Band 13-15). Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845, neu editierte Ausgabe nach der verbesserten zweiten Auflage Heinrich Gustav Hothos von 1842. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt am Main, I/24f.

39 Vgl. Sartre, Jean-Paul (1981): Was ist Literatur? Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Schriften zur Literatur Bd. 3. Herausgegeben, neu übersetzt und mit einem Nachwort von Traugott König. Hamburg, 27.

40 Zwar existiert eine Vielzahl profunder Arbeiten, die sich Tanz- und Theaterperformances zuwenden und auch substanzelle Auseinandersetzungen mit einzelnen Elementen und Phänomenen der Performance-Kunst aus dezidiert kunstwissenschaftlichen Blickwinkeln, aber bislang gibt es nur wenige systematische Versuche, der Performance-Kunst philosophisch gerecht zu werden. Die PhilosophInnen, die sich eigens der Performance-Kunst widmen, tun dies, wie beispielsweise Dieter Mersch, nicht mit einem expliziten Fokus auf ihren politischen und gesellschaftstransformativen Anspruch. Siehe hierzu: Mersch, Dieter (2002): Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main.

der Performance-Kunst gesucht, die die Frage zu klären ermöglicht, wie eine Performance beschaffen sein muss, um wirkmächtig und folglich gelungen zu sein, und mithin ob und wie Performances mehr sein können als Phänomene der Kulturindustrie, ob sie reines Spektakel⁴¹ sind oder unter welchen Bedingungen ihnen ein emanzipatorisches Moment innewohnt. Diese Kriterien sollen die Abgrenzung zwischen Performance-Kunst und Unterhaltung erleichtern, aber auch zwischen Performance-Kunst und anderen Formen des politischen Protests oder, mit Blick auf das *Busenattentat* auf Adorno, womöglich des Terrors.

Im Folgenden soll also das Bild einer Kunstform gezeichnet werden, die vermutlich und mit Hark und Villa gesprochen, „Komplexitätsreduktion nicht für eine angemessene Strategie hält“, die sich nicht damit zufrieden geben will, „Gefühle gegen Statistiken, Zahlen gegen Affekte auszuspielen“ und sich gerade deshalb „den Dingen von Belang, den Dingen, die uns angehen, mit Leidenschaft, Empathie und dem Willen zur Differenzierung“ zuwendet⁴².

41 Kurioserisch gesprochen bezeichnet Debord mit »Spektakel« einen sozioökonomischen Zustand, der das gesellschaftliche Verhältnis zwischen den Menschen prägt, die vom Spektakel nur als Getrenntes vereinigt werden (vgl. Debord, Guy (1996): Die Gesellschaft des Spektakels. Berlin, 14 u. 25f.). Die Gesellschaft des Spektakels bezeichnet letztlich die Entfremdung im Spätkapitalismus, die durch die verschiedenen Phänomene der Kulturindustrie und des Warenfetischismus – also auch durch die Kunst – getragen wird (vgl. Debord, 1996: 31f. u. 161ff.). „In allen seinen besonderen Formen – Informationen oder Propaganda, Werbung oder unmittelbarer Konsum von Zerstreuung – ist das Spektakel das gegenwärtige ‚Modell‘ des gesellschaftlich herrschenden Lebens. [...] Form und Inhalt des Spektakels sind identisch die vollständige Rechtfertigung der Bedingungen und der Ziele des bestehenden Systems“ (Debord, 1996: 15). „Das Spektakel ist das ‚Kapital‘ in einem solchen Grad der Akkumulation, daß es zum Bild wird“ (Debord, 1996: 27). Die Realität wird durch eine Scheinwelt ersetzt, reales Erleben durch sein Surrogat (vgl. Debord, 1996: 13). „Die durch das Spektakel prinzipiell geforderte Haltung ist diese passive Hinnahme, die es schon durch seine Art, unwiderlegbar zu erscheinen, durch sein Monopol des Scheins faktisch erwirkt hat“ (Debord, 1996: 17). Für die KonsumentInnen heißt das, dass „[n]eben der entfremdeten Produktion der entfremdeten Konsum zu einer zusätzlichen Pflicht für die Massen [wird]“ (Debord, 1996: 35) und sich die Menschen immer weiter von ihrem realen Leben, von ihren Emotionen und Bedürfnissen entfremden (vgl. Debord, 1996: 20 u. 26). „Das Spektakel ist die technische Verwirklichung der Verbannung der menschlichen Kräfte in ein Jenseits; die vollendete Entzweiung im Inneren des Menschen“ (Debord, 1996: 20) mit dem Ziel der Aufrechterhaltung und Weiterentwicklung des herrschenden kapitalistischen Systems (vgl. Debord, 1996: 21ff.), „in der die Ware sich selbst in einer von ihr geschaffenen Welt anschaut“ (Debord, 1996: 41).

42 Hark, Sabine/Villa, Paula-Irene (2017): Unterscheiden und Herrschen. Ein Essay zu den ambivalenten Verflechtungen von Rassismus, Sexismus und Feminismus in der Gegenwart. Bielefeld, 28.