

neue Farbnuance erhalten kann. Denn in einer Performance besteht eine *einmalige Gelegenheit*, sich selbst in Bezug auf die Mit-Welt in extremen Situationen zu erfahren und zu entwerfen. Nutzt man die Gelegenheiten nicht, ergreift man sie im Moment ihres Erscheinens nicht beim Schopfe, verstreicht sie unwiederbringlich. Dieses „Hier und Jetzt“³⁰⁴ der Situation ist es also, das die Dringlichkeit der Entscheidung, der eigenen Wahl mit allen Konsequenzen, wie sie nicht nur Heidegger und Badiou, sondern auch Sartre und Arendt denken, veranschaulicht.

Die politische und ethische Dimension der von Badiou geforderten „Treue“³⁰⁵ zum im Kern pluralistischen Ereignis der Performance-Kunst ermöglicht es ihr potenziell in den TeilnehmerInnen die Frage auszulösen „wie werde ich als Jemand ‚fortfahren‘, mein eigenes Sein zu überschreiten?“³⁰⁶, sodass die Performance-Kunst, gerade da sie sich als heterotope, chronotische Basis kairotischer Erfahrung erweist, einen methodischen Brückenschlag zwischen dem Heterotopos der Performance-Kunst und der Realisierung der Schlussfolgerungen aus dem Erlebten in der realen gesellschaftlichen Sphäre ermöglicht und so eben nicht nur als künstlerische Artikulation ethischer und politischer Forderungen begriffen werden kann, sondern sich auch als eine Kunstform erweist, der ein utopisches Moment innewohnt.

3.7 Realität und Utopie: Gesellschaftskritik als Transformationsappell

Wie bisher gezeigt wurde verhandelt Performance-Kunst allein schon durch ihren spezifischen Einsatz des realen Körpers, durch ihre Provokationstechniken und durch die ihr eigenen Formen der Publikumsaktivierung sowie durch ihre Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit, die das Potenzial haben, eine ereignishaft Rahmenverschiebung in den TeilnehmerInnen auszulösen, ethische und politische Fragestellungen, die an eine fundamentale Gesellschaftskritik gebunden sind. Sie unterläuft aber nicht nur durch ihre spezifischen Erscheinungsformen die Unterordnung des Leiblichen und Weiblichen sowie der Emotionalität und des „Anderen“ – die sich kulturgeschichtlich als patriarchale Form der Herrschaftsausübung entwi-

304 Stern, 2010: 22.

305 Ähnlich der Badiou'schen „Treue“ besteht auch im Sinne Heideggers das Werk, indem es ein bewahrendes Wissen hervorruft, letztlich nur in Bezug zu seinen RezipientInnen, die es diskursivieren. Das rezipierende Subjekt ist es, das als „Bewahrer“ handeln soll. Nur so kann es der „Verrückung“ der gewohnten „Bezüge“ zu Welt und Erde folgen. Der Rezipient bewahrt die Rahmenverschiebung als ein Wissen – „[das] als Gesehen-haben [...] ein Entchiedensein [ist]“ (Heidegger, UdK: 56) – und wird fortan sein Leben vor der Folie dieses neuen Wissens leben.

306 Badiou, 2003: 71.

ckelten haben –, sondern macht auch explizit jene Ungleichheitsfaktoren, die an die Dichotomisierungen unseres Denkens geknüpft sind, zu ihrem Thema.

Deswegen und vor dem Hintergrund, dass sie als Appell zur Transformation ihrer TeilnehmerInnen bestimmt wurde, soll nun ein Blick auf die von ihr formulierte Gesellschaftskritik geworfen werden, die Grundlage ihres Aufrufs zur Selbstreflexion und Neupositionierung aller Beteiligten ist, um abschließend jene politische Praxis zu bestimmen, die sich aus ihrer Kritik und ihren spezifischen Wirkmechanismen ableiten lässt.

Gesellschaftskritik erwies sich als das impulsgebende Moment der KünstlerInnen, sich ihrer Körper in dieser radikalen Form zu bedienen und ihrer Forderung nach Grenzsprengung Nachdruck zu verleihen. Wie das von Goldberg so bezeichnete „anarchische“ Potenzial dieser Kunstform³⁰⁷ – das sich letztlich als jenes der KünstlerInnen erweist – auf die TeilnehmerInnen von Performance-Kunst ansteckend zu wirken vermag, was es für die TeilnehmerInnen bedeutet, die performative Erfahrung zuzulassen und das Leid und Unrecht der Welt (und ihrer selbst als Teil dieser) anzuerkennen und welche Schlussfolgerungen sich über die Situation der Performance hinaus für die eigene politische Praxis ergeben, wird im Folgenden zu betrachten sein. Zunächst gilt es also den Grenzen (der *Gesellschaftskritik*), dann den Schwellen (der *Emanzipation*) und schließlich dem Neuland (der daraus folgenden *politischen Praxis*) nachzuspüren.

Als dezidiert zeit- und kulturimmanente Kunstform reagiert die Performance-Kunst seit ihren Anfängen im Futurismus und Dadaismus auf die gesellschaftlichen Probleme, mit denen sich die KünstlerInnen konfrontiert sehen, fokussiert und attackiert diese³⁰⁸. Dabei kann ihre Gesellschaftskritik im Kern als Entfremdungskritik verstanden werden. Gesellschaftliche Entfremdung, auch in Gestalt der Entfremdung des Individuums von sich selbst auf physischer, psychischer und

307 Goldberg, 1988: 9.

308 Während die FuturistInnen den Fortschritt noch begrüßten und politisch dem Faschismus zugetan waren, verbalisierten erstmals die DadaistInnen dezidiert linke und staatskritische, antibourgeoise Haltungen in ihren künstlerischen Aktionen, sodass erst sie, in ihrer politischen Stoßrichtung, als Bezugspunkt für die Performance-Kunst nach dem zweiten Weltkrieg betrachtet werden können. Der maßgebliche Verdienst der Vorläufer der Performance-Kunst, der historischen Avantgarden und der KünstlerInnen, die direkt nach dem Zweiten Weltkrieg an die Nichtkunst-Tendenzen anknüpften, bestand darin, dass sie für ihren politischen Protest insbesondere den überkommenen Kunstbegriff und die Distanz zwischen KünstlerIn und Publikum zu überwinden suchten. Zu diesem Zweck riefen sie vor allem das Publikum via Provokation zur Partizipation auf und ebneten so den Weg für die Proteste der nachfolgenden Performance-KünstlerInnen. Indem seit den ersten Happenings fast vollständig auf die Erschaffung verkäuflicher und sammelbarer „Werke“ verzichtet und der handelnde Mensch zum häufig einzigen Gegenstand der Kunst wurde, radikalisierte sich die Performance-Kunst sowohl in ihrer künstlerischen als auch in ihrer gesellschaftlichen Dimension.

emotionaler Ebene erscheint als Hauptthema der Performance-Kunst. Sie unterliegt als Zeitgeistphänomen des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts einem stetigen Wandel. Die Performance-Kunst folgt in ihren Themenstellungen diesem Wandel und macht über die Darstellung der sich verschärfenden Kluft zwischen den binären Oppositionen und deren hegemonial gegliederter Hierarchie im Zuge der Entwicklungen des globalen Kapitalismus die Dringlichkeit einer Entfremdungskritik deutlich. Ziel ihrer Kritik an bestehenden Herrschafts- und Unterdrückungsmechanismen ist, der Entfremdung neue Perspektiven oder Optionen entgegenzusetzen und über das „Ereignis“ elementarer Intersubjektivität einen Transformationsprozess in den AkteurInnen anzustoßen.

Ob nun die individuelle Entfremdung vom eigenen Körper als Resultat staatlicher und gesellschaftlicher Tabuisierung und Normierung desselben und die Kluft zwischen individueller Freiheit und staatlicher Herrschaft kritisiert wird³⁰⁹, oder ob auf die Probleme aufmerksam gemacht wird, die aus Angst vor dem Fremden und aus Fremdenfeindlichkeit resultieren³¹⁰; ob das Thema der Entfremdung deziert mit einer massiven Kritik am kapitalistischen Warenfetischismus verknüpft wird³¹¹, oder ob der gegenwärtige Höhepunkt der Entfremdung an den sozialen

309 So erweist sich beispielsweise die Aktion *Kunst und Revolution* (s. S. 56ff.) der Wiener Aktionisten von 1968 als Kritik am Establishment, an der unkritischen, im Dienste des Kapitalismus' arbeitenden Kunst und der Tabuisierung des individuellen, damit auch sexuellen und „abjekten“ Menschen. Die Macht des Staates und der bürgerlichen Gesellschaft über das Leben jedes Einzelnen, die bis in das Privateste einzudringen versucht, um die Kontrolle und Normierung des kreativen, politischen und persönlichen Ausdrucks zu erhalten, wird hier zum Ziel aktionistischer Kritik.

310 Adrian Piper setzte sich beispielsweise mit *Catalysis IV* 1970/71 (s. S. 63ff.) selbst den Blicken und auch möglichen Angriffen ihrer Mitmenschen schutzlos aus und zeigte, mit dem Handtuch im Mund, wie „der Fremde“ mundtot gemacht wird, seine eigene Existenz nicht verteidigen, seine Existenzberechtigung nicht verbalisieren kann, sondern in Opposition gegenüber der Mainstreamgesellschaft verharren muss und ihr schutzlos ausgeliefert ist. Das „Andere“ zu repräsentieren und die Gefahren, die damit verknüpft sind, in Kauf zu nehmen, ist dabei das, was diese Performance in der Darstellung der Diskrepanz zwischen „dem Eigenen“ und „dem Fremden“ so stark erscheinen lässt. Hier zeigt sich nicht nur die Entfremdung von der Mainstreamgesellschaft und der Ausschluss durch diese, sondern auch die Entfremdung von sich selbst, wird die Künstlerin doch nicht von ihren Mitmenschen „geknebelt“, sondern steckt sich das Handtuch selbst in den Mund. Sie macht sich selbst mundtot und verweist so auf die Vielschichtigkeit von Ausgrenzung und Entfremdung, die Menschen als „das Andere“ nicht nur von der Gesellschaft, sondern auch von sich selbst trennen und ihnen die Möglichkeit nehmen, sich selbstbewusst für ihre persönlichen Rechte um Anerkennung, Integration und Partizipation einzusetzen.

311 Santiago Sierra (s. S. 77f.) zeigt mit seinen Arbeiten immer wieder, dass der Wert des Menschen vom System festgelegt ist. Die Diskrepanz zwischen Arm und Reich, in Korrelation mit der zwischen Objekt und Subjekt, wird hier erschreckend deutlich. Was die Verfügungsgewalt über den Körper eines anderen kostet, hängt von der monetären Not, dem Selbstwertgefühl und der kapitalistischen Festlegung desselben ab. Sierra macht sowohl die Abhängigkeit

Auswirkungen der Verschiebung der Wertigkeit von Realität und Virtualität thematisiert wird, die zur Zunahme von Vereinzelung sowie zu einem Wandel des Bewusstseins um die Polarität von Akzeleration und Innehalten sowie Intimität und Distanz führen³¹², jede Performance tut, was Sartre über die *Littérature engagée* sagt: Sie „schlägt eine konkrete Befreiung von einer besonderen Entfremdung her vor“³¹³. Entfremdungs- und mithin Kapitalismuskritik sind die zentralen Brennpunkte der Performance-Kunst, an denen klar die Verschränkungen der verschiedenen Diskurse um das Verhältnis zwischen dem Selbst und dem Anderen, zwischen dem Subjekt und dem Objekt in Erscheinung tritt. Performances spiegeln also einerseits die ungleichen Kräfteverhältnisse wider, andererseits die Schwierigkeit, als „das Andere“ oder „der Fremde“ einen gleichberechtigten Platz in der Gesellschaft zu finden.

Entfremdungskritik ist dabei keine „Erfindung“ der Performance-Kunst sondern Ausgangspunkt der bereits eingeführten (kunst-)philosophischen Positionen, die an „echte“ Kunst die Forderung stellen, dieser Entfremdung zu begegnen. Indem die Performance-KünstlerInnen die verschiedenen Entfremdungsphänomene und mithin die Kluft zwischen den binären Oppositionen in ihrer Kollision, in ihrem fortwährenden Streit zu Bewusstsein bringen, folgen sie der Erwartung, dass Kunst, die der Entfremdung begegnen kann, den Streit zwischen den dichotomen Polen verhandelt, so wie sie die in dieser Arbeit besprochenen Ästhetiker für Kunst formulieren, die in ihrer Wirkmächtigkeit der attischen Kunst entsprechen kann.

Es mag überraschen, Hegel als „entfremdungskritischen“ Philosophen lesen zu können. Er war nach der französischen Revolution zunehmend zurückhaltender,

vom Geld als auch die Willkürlichkeit des Wertes einer „Ware“ zum Gegenstand seiner Kunst, ebenso das Machtgefälle zwischen KonsumentIn und „Konsumgut“, zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Herr und Knecht, das auf gewaltsamer Unterwerfung beruht. Selbst- und Fremdausbeutung gehen hier Hand in Hand mit einer radikalen Entfremdungserfahrung.

312 Beispielsweise die Arbeit *I Love Computer* von Yingmei Duan (s. S. 81) bringt implizit die Notwendigkeit der Kritik an der in allen Lebensbereichen sich ausbreitenden Technisierung und Digitalisierung zu Bewusstsein, denn sie verweist auf eine Gesellschaft, in der der Kontakt zu Maschinen den menschlichen Kontakt zunehmend ersetzt und häufig verlässlicher erscheint. Hier ist die moderne Technik längst kein Hilfsmittel zur Kommunikation oder ein reines Arbeitsgerät mehr. Hier ist der Computer, den die einen Schlafanzug tragende Künstlerin innig im Arm hält, das Gegenüber einer intimen und körperlichen Beziehung, der ein Gefühl von Geborgenheit garantiert. Der Computer wird von Duan nicht erfasst, sondern umschlungen, er wird zum Objekt des Begehrens. Mit ihm zu kuscheln scheint der Künstlerin nicht etwa abwegig, sondern aufgrund ihrer Beziehung zu ihm als folgerichtiger Ausdruck ihrer Zuneigung; die Kritik bleibt bei dieser Arbeit vollständig den BetrachterInnen überlassen, die Frage nach dem eigenen, aber auch dem gesellschaftlichen Wandel im Umgang mit digitaler Technik drängt sich jedoch förmlich auf.

313 Sartre, 1981: 58.

aber gerade in seiner *Ästhetik* bewahrte er etwas von seiner Kritik an der bürgerlichen Entfremdung seiner Zeit. Das für ihn die Kunst „am Ende“ ist, hängt mit seinem Verständnis seiner „prosaischen“ Gegenwart zusammen. In der modernen arbeitsteiligen Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung sah er ein Verkümmern des Individuums, das eben nicht mehr frei ist, sondern durch die bloßen Mittel-Zweck-Relationen, die zunehmend Lebensrealität für das Subjekt seiner Zeit werden, von eigentlicher Selbstständigkeit abgehalten wird. Für ihn war die große Zeit der Kunst die der attischen Polis. In dem Bild, das er von ihr zeichnet, ist ein utopisches Element enthalten, welches sich durch ein Gleichgewicht freier Individualität und Gesetzmäßigkeit auszeichnet und das politische Ideal der Freiheit des leiblichen, des realen Menschen zu veranschaulichen vermag. So wird ein Welt- und Menschenbild skizziert, das dem partikularisierten und entfremdeten Subjekt der bürgerlich-industriellen Gesellschaft entgegensteht. Bereits in der Hegel'schen Ästhetik wird also durch sein Bild der attischen Polis eine Kritik an der modernen „verwalteten“ Welt laut, in der die Individualität zur Beiläufigkeit verkümmert³¹⁴, während sich die Freiheit der Polis gerade in der realen Leiblichkeit zu realisieren vermochte.

Auch Nietzsche sah in der modernen Rationalität, in der durch Sokrates und Platon vollzogenen Fokussierung auf die Vernunft und Moralität sowie auf eine intellektuelle Kunstrezeption eine Entfremdung eingeläutet, die sich bis in seine Gegenwart fortsetze und dem „contemplativen“ Menschen nicht mehr die Möglichkeit biete, sich seines kreativen und selbstmächtigen Potenzials – auch im Umgang mit der Welt – zu bedienen. Die gesamte metaphysische Tradition, und in ihrer Folge die Moderne, werte Emotionalität und mithin echtes, tief empfundenes Mitleid³¹⁵ ab und beraube den Menschen ihrer Fähigkeit, existenziell zu leben.

Heidegger äußert schließlich, auch in Rekurs auf Nietzsche, eine scharfe Kritik an seiner Gegenwart, die er vor allem durch die „Seinsvergessenheit“ gekennzeichnet sieht und in der der Mensch gerade durch die zunehmende Technisierung sein potenziell Besonderes zu verlieren droht. Im technischen Zeitalter sei die höchste Steigerung der „Seinsvergessenheit“ erreicht und der Mensch sei dem „Man“ verfallen. Auch ihm steht die eigene Anpassung an gesellschaftlich Erwünschtes, an Normen und Konventionen, also seine „Man-verfallenheit“, bei seiner freien und

314 Vgl. Schüttauf, 1984: 7ff. Seine Gegenwart sieht er dadurch gekennzeichnet, dass „die allgemeinen Gesetze als das ‚hauptsächlich Regierende‘ dem Individuum fremd, als ‚ihm äußere Notwendigkeit‘ entgentreten, als die ‚öffentliche Gewalt‘, die ‚unüberwindliche Macht der bürgerlichen Ordnung‘, der sich das vernünftige Subjekt zwar ‚mit dem stillen Mut der Passivität und Duldung‘ beugen wird, um wenigstens seine ‚formelle Selbstständigkeit‘ zu wahren, in der aber die eigentliche ‚Lebendigkeit des Individuellen als aufgehoben‘, in der das einzelne Subjekt tatsächlich nur noch ‚als nebensächlich und gleichgültig‘, als das schlechthin ‚Beiläufige‘ in Erscheinung tritt“ (Schüttauf, 1984: 13).

315 Das freilich der spätere Nietzsche psychologisch kritisch sieht.

authentischen Entfaltung im Weg. Die sich seit Platon steigernde Entfremdung des Menschen verstelle dem Menschen durch vielfältige Steuerungs- und Herrschaftsstrategien den Blick auf seine eigenen Wahlmöglichkeiten. Anstelle der individualistischen und amoralischen „Seinsvergessenheit“, wie sie Heidegger beklagt, scheint sich jedoch gegenwärtig zunehmend eine Inter-Vergessenheit oder – in Anlehnung an Arendt – eine Polis-Vergessenheit zu etablieren, deren Auswirkungen auf die bereits von Hegel beobachtete Partikularisierung und Entfremdung gravierend sind und den Unterwerfungspraktiken des globalen kapitalistischen Systems zugute kommen.

So äußert denn auch Badiou dezidiert eine massive Kritik an den kapitalistischen und neoliberalen Entrechtungsstrategien der westlichen Industrienationen und richtet seinen Fokus auf die globalen Präkarisierungs- und Unterdrückungsmethoden der herrschenden Klassen, die seines Erachtens mit pseudo-ethischen Argumenten die Ausbeutung des „Anderen“ zu verschleiern versuchen und eine vermeintliche Zufriedenheit propagieren, um Ungleichheit und Ausbeutung zugunsten der kapitalistischen Ökonomie zu legitimieren und Widerstandsbestrebungen im Keim zu ersticken. Auch er sieht dabei, wie Heidegger, gerade in der Beruhigung und Zerstreuung ein Herrschaftsinstrument, um die Menschen in einem Entfremdungszusammenhang zu halten und das System zu stützen, bezieht die Notwendigkeit des Ausbruchs jedoch, nicht wie die Heidegger'sche »Eigentlichkeit« es vorsieht, auf den Einzelnen, sondern auf eine egalitäre, plurale, emanzipatorische Transformation, die reale soziopolitische Konsequenzen für alle haben kann.

Badiou geht es letztlich also, so scheint es, ähnlich wie Foucault um die Möglichkeit, der herrschenden Moral des Gehorsams eine widerständige Praxis entgegenzuhalten und Unterdrückungsmechanismen über die Teilhabe am Gestaltungsprozess zu unterlaufen. Foucaults Gesellschaftskritik richtet sich dabei gegen jegliche Form der Zwangspraktik, die das Individuum mittels Regelsystemen und Repressionen seiner Souveränität berauben³¹⁶. Der Entfremdung des Individuums durch die Bio-Macht gelte es folglich, plurale Alternativen entgegensetzen, um den Herrschaftsinteressen, die das Subjekt unterjochen und formen wollen, eine Freiheitspraxis entgegenzuhalten und starre Herrschaft in konstruktive Macht zu verwandeln. Widerstand und Freiheitskämpfe seien dabei zur Selbstermächtigung mit Blick auf den Anderen ebenso notwendig wie zur Schaffung der Wahlmöglichkeit souveräner Existenzstile.

316 Foucault hatte auf die Fragilität der Grenze zwischen Selbstbestimmung und Verinnerlichung soziokultureller Normen hingewiesen und setzt voraus, dass die Diskursproduktion in jeder Gesellschaft kontrolliert und organisiert wird und die Kräfte und Gefahren des Diskurses durch Prozeduren gebändigt werden, die sein unberechenbar Ereignishaftes bannen (vgl. Foucault, 1974: 7).

Sowohl Hegel, Nietzsche und Heidegger als auch Badiou und Foucault fordern also letztlich von einer Kunst, die transformatorisch und emanzipatorisch auf die RezipientInnen zu wirken vermag, beziehungsweise von einer emanzipatorischen Lebenspraxis, dass sie sich in Opposition zu den soziopolitischen und ökonomischen Entwicklungen ihrer Zeit gestaltet, die im Kern auf der fortschreitenden Entfremdung im Zuge des ökonomischen Wandels und folglich auf der Unterdrückung freier Individuation und der Ausbildung „eigentlicher“ Existenz basieren. Und die Performance-Kunst scheint gerade jener Forderung nachzukommen, wenn man sie in ihrem Selbstverständnis ernst nimmt, eine dezidiert politische Kunstform mit emanzipatorischem Anspruch zu sein³¹⁷. Die agierenden KünstlerInnen versprechen sich, durch die Gleichsetzung von Kunst und Lebensprozessen der Allgemeinheit die Kunst als ein Wissen wieder zugänglich zu machen, welches Handlungsmodelle für das Alltagsleben der RezipientInnen aufzuzeigen und, über die Reflexion hinaus, Änderungsprozesse anzustoßen vermag³¹⁸. Zu diesem Zweck arbeiten sie abseits der Massenmedien an moralischen Grundfragen, an einer Pädagogik der Moral mit extremen Mitteln³¹⁹, mit dem Ziel, von der Ebene der Kunst aus eine bessere Lebenspraxis zu organisieren³²⁰. Denn „es ist die Moral, die Schönheit produziert; die Kreativität bildet eine Stufe zur Moral“³²¹, so Wolf Vostell. *Emanzipation* wird so zum fundamentalen Ziel ihrer grenzverletzenden und zuweilen auch grenzspengenden Aktionen; eine Emanzipation vom vorgegebenen Verständnis des Selbst und der Mit-Welt, die sich in der Ausbildung einer individuellen Lebenspraxis niederschlagen soll, die den verschiedenen Formen der Entfremdung widersteht und so auch als Grenzüberschreitung verstanden werden kann.

317 Joseph Beuys äußert sich beispielsweise in Bezug auf die emanzipatorische und transformatorische Wirkung der Kunst folgendermaßen: „Die Menschen werden, wenn sie erst die bewußte Erfahrung des Denkens gemacht haben, vor der sie das System zurückhalten will, begreifen, daß das Denken, zunächst zwar erlebt als Engpaß = Abnabelungsvorgang = totale Verfinsternung = Tod, auf der nächsten Stufe zum wirklichen Leben führt: Das ist die Erfahrung der Kunst, der Kreativität. Dann wird der Mensch das Heft endlich selbst in die Hand nehmen! [...] Die Kunst muss die Herrschaft der Dämonen überwinden!“ (Stüttgen, 2008: 204f.).

318 Vgl. Almhofer, 1986: 138. „Die Bewusstwerdung von Entfremdung, mit der sich das vereinzelte Subjekt in Gestalt seiner spezifischen Geschichte, seiner Autobiographie konfrontiert findet, die Hinterfragung der Struktur und Funktion unserer Kommunikationsformen und -mittel, deren Kenntnis und Verständnis erst Voraussetzung für eine geglückte Orientierung in der Alltagswelt bietet, sowie die Analyse des dadurch vermittelten Verhältnisses des Individuums zum entsprechenden gesellschaftlichen Umfeld, all diese Aspekte sollen in Gestalt einer originalen, authentischen, künstlerischen Aussage mittels Werken von Performance-Art transportiert werden, um durch derartige Akte der Selbstdarstellung den Rezipienten zu eigenständiger und selbstkritischer Reflexion anzuregen“ (Almhofer, 1986: 34).

319 Meyer, 2008: 182.

320 Vgl. Almhofer, 1986: 13.

321 Vostell, zit. nach Heinzelmann/Emslander, 2010: 303.

Vor allem feministische Performances zollen dabei dem Moment der Verwandlung von Grenzen in Schwellen und mithin dem emanzipatorischen Aspekt in besonderem Maße Tribut, da es gerade die Künstlerinnen waren, die, wie Anne-Marie Bonnet formuliert, im Zuge der Bewusstwerdung um das Subjekt als Ort der diskursiven Einschreibung und damit im Zuge der Entwicklung der Körper-Kunst, den Aufstand probten³²² und ihren Forderungen nach dem Subjektstatus, nach Selbstbestimmung und nach Gleichberechtigung künstlerisch und unter Einsatz ihrer realen Körper Nachdruck verliehen. Sie nutzten und nutzen ihre Körper, um gegen die Marginalisierung der Frauen in der gesellschaftlichen und politischen Sphäre ebenso wie in der Kunstwelt anzutreten. So formulierte auch Mona Hatoum den politischen Anspruch ihrer Performances in Bezug auf das Betriebssystem Kunst wie folgt: „With the early performances, I saw myself as a marginal person intervening from within the margins of the art world, and it seemed logical to use performance as a critique of the establishment“³²³. VALIE EXPORT hingegen zielte mit ihrer 1972 in ihrem Manifest *Woman's Art* formulierten Forderung nach feministischer Emanzipation auf einen gesamtgesellschaftlichen Veränderungsprozess:

„[...] UND ES IST AN DER ZEIT, dass wir frauen das ausdrucks mittel kunst benutzen, um das bewußtsein aller zu beeinflussen, um unsere vorstellungen in die gesellschaftliche konstruktion der wirklichkeit einfließen zu lassen, um eine menschliche wirklichkeit zu schaffen [...] die kunst, die der mann uns aufdrängt, verändern, heißt, die facetten der frau, die der mann gebaut hat, zerstören. die neuen werte, die wir der kunst bringen, werden über die zivilisatorischen prozesse uns frauen neue werte zuordnen. die kunst kann für die frauenbewegung von bedeutung sein, indem wir aus der kunst neue bedeutungen – unsere bedeutungen – schlagen: dieser funke kann den prozeß unserer selbstbestimmung entzünden. [...] die übertragung der spezifischen situation der frau in den künstlerischen kontext errichtet zeichen und signale, die einerseits neue künstlerische ausdrucksformen und botschaften sind, andererseits rückwirkend die situation der frau verändern. die kunst kann ein medium unserer selbstbestimmung sein, und diese bringt der kunst neue werte. diese werte werden über den kulturellen zeichenprozeß die wirklichkeit verändern, einer anpassung an die weiblichen bedürfnisse entgegen. DIE ZUKUNFT DER FRAU WIRD DIE GESCHICHTE DER FRAU SEIN.“³²⁴

322 Vgl. Bonnet, 2004: 111.

323 Hatoum, zit. nach Antoni, 1998.

324 VALIE EXPORT (1998): *Woman's Art*. In: Harrison, Charles/Wood, Paul (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews. Band II 1940-1991. Ostfildern-Ruit, 1115f.

Die weibliche Emanzipation ist dabei, folgt man der Argumentation VALIE EXPORTs, für eine grundlegende Veränderung der Lebens- und Weltverhältnisse relevant, sodass sich Selbstbehauptung und Selbstbestimmung³²⁵ ebenso wie das Verhältnis zwischen dem Selbst und dem Anderen nicht nur in feministischen Arbeiten, sondern generell in der Performance-Kunst als zentrale Anliegen erweisen. Die feministische Performance-Kunst scheint jedoch in besonderem Maße dazu geeignet zu sein, explizit die Notwendigkeit genereller Emanzipation vor Augen zu führen, da sie aufmerksam macht auf die Unterwerfungsmechanismen und die sich daraus ergebenden Problemlagen einer global vertretenen und unübersehbaren, jedoch „marginalisierten“ Gruppe. Sie erscheint demnach als Prototyp, um die Befreiung des Subjekts ungeachtet seines Geschlechts, ungeachtet jeglicher Ungleichheitsfaktoren voranzutreiben.

Verstanden als Aufforderung zur Reflexion und Selbstreflexion, die die TeilnehmerInnen auf ihre Emanzipationsmöglichkeiten von den thematisierten Entfremdungs- und Unterwerfungsmechanismen aufmerksam macht, zielt Performance-Kunst darauf ab, ethische und soziopolitische Missstände sichtbar zu machen und allen Beteiligten den eigenen Anteil am Funktionieren und Aufrechterhalten dieser Missstände offenzulegen. Dies kann als Aufforderung zur Transformation begriffen werden: „Performance art has typically been defined as motivated by a ‚redemptive belief in the capacity of art to transform human life‘, as a vehicle for social change, and as a radical merging of life and art.“³²⁶. Diese von Amelia Jones angeführte Charakterisierung von Performance-Kunst scheint sowohl für das Anliegen der KünstlerInnen früherer Performances als auch für gegenwärtig agierende Performance-KünstlerInnen zu gelten. Denn als ephemeres Ereignis besitzt Performance-Kunst grundsätzlich das Potenzial, durch ihre Unmittelbarkeit und die sich daraus ergebende Notwendigkeit, sich ad hoc verhalten zu müssen, eine Grenz- und Schwellenerfahrung in den RezipientInnen auszulösen, die Bewusstseinsprozesse und in deren Folge Transformationsprozesse in Gang setzen können.

Durch ihre Charakteristika tritt die Performance-Kunst den unsere Weltsicht prägenden Dualitäten entgegen und vermag letztlich Schwellenerfahrungen auf allen Ebenen zu bewirken, denn sie ruft dazu auf, starre Dichotomien als Differenzen zu begreifen und die Chance zu nutzen, die manifesten Grenzen zu überschreiten ohne dabei das Risiko des Scheiterns auszublenden. Das Risiko des Scheiterns ist ständiger Begleiter der KünstlerInnen ebenso wie der TeilnehmerInnen, die sich nachhaltig von einer Performance verändern lassen, und so fasst auch Abramović

325 Zur Selbstbehauptung und letztlich Selbstbestimmung als Thema der Performance-Kunst äußert sich Damus ganz konkret in Bezug auf autodestruktive Performances. Siehe hierzu Damus, 2000: 340.

326 Jones, 1998a: 13.

das Wagnis des Scheiterns als wesentliches Moment in der Überschreitung von Grenzen auf, denn „[m]an kann kein Neuland betreten, wenn man das Scheitern fürchtet“³²⁷. Allerdings wird die Last der Verpflichtung zur Verantwortlichkeit, die das Scheitern als signifikanten Bestandteil ethischer Erfahrung denkt und die *Maxime* des „Weitermachens“ stärkt, erst tragbar, wenn die Illusion der eigenen Omnipotenz entlarvt und die eigene Endlichkeit anerkannt wird³²⁸.

Da sie jedoch das Selbst in seiner fundamentalen Abhängigkeit zur Mit-Welt erfahrbar macht und so das Gefühl eigener Omnipotenz ins Wanken bringt, kann Performance-Kunst in Anlehnung an Bourriaud als „relationale Kunst“ begriffen werden, die zwischenmenschliche Erfahrungen ins Zentrum politisch motivierten Handelns stellt und alternative Formen sozialen Miteinanders erprobbar macht. Damit verdeutlicht sie die Dringlichkeit der Erschaffung neuer sozialer Beziehungen und Lebensmöglichkeiten, die die Differenzen zwischen distinkten Gruppen in Allianzen zwischen gleichwertigen Partnern überführt³²⁹. Ihr geht es also „um

327 Abramović, zit. nach Tholl, 2014.

328 Neben der Möglichkeit „heroisch“ mit der Last der ethischen Verantwortung umzugehen, wie sie in der Performance-Kunst von den KünstlerInnen vor Augen geführt wird, verweist Critchley auf eine bescheidenere Form, die Last der ethischen Forderung zu tragen, nämlich auf den humorvollen Umgang mit dem eigenen Scheitern, der eine Form der Selbsterkenntnis ist und in dem die Möglichkeit der Sublimierung liegt, ohne dass die ethische Forderung, die aufgrund ihrer Universalität notwendig zum Scheitern führen muss, zu Selbsthass oder Grausamkeit wird (vgl. Critchley, 2008: 94 u. 98).

329 Vgl. Bourriaud, Nicolas (2006): *Relational Aesthetics*. In: Bishop, Claire (ed.): *Participation. Documents of Contemporary Art*. London/Cambridge/Massachusetts, 165ff. Bourriauds Konzeption einer „partizipativen Kunst“ bezieht sich zwar in erster Linie auf eine Entwicklung in der Bildenden Kunst seit den 1990er-Jahren, in der künstlerische Objekte dazu dienen, zwischenmenschliche Kontakte herzustellen, und in der er einen Paradigmenwechsel ausmacht, der Interaktivität und Intersubjektivität zum Ausgangs- und Endpunkt der Arbeiten, also zu ihrem Hauptthema macht. Sie soll jedoch hier gerade aufgrund ihrer soziopolitischen Aspekte auch für eine Betrachtung der Performance-Kunst stark gemacht werden, da Bourriauds Partizipationsbegriff vom physischen Involviertsein der TeilnehmerInnen ausgehend auf einen Entfaltungs-Raum von Selbstbestimmung, Gleichheit und Gemeinschaft abzielen scheint (vgl. Spohn, 2015: 84ff.). An dieser Stelle geht es also nicht darum, die kunstwissenschaftlichen und philosophischen Debatten um Partizipation als „ein Mitwirken der Rezipienten im Allgemeinen“ und »partizipative Kunst« als „in einer ‚aktiven‘ Beteiligung des Publikums eine der materiellen Realität zugeordnete Handlung, die per se dem Politischen zugeordnet wird“ fortzuführen (Spohn, 2015: 75 u. 85). Noch geht es darum, zu den Vorwürfen der Kritiker Stellung zu beziehen – er und die AnhängerInnen seines Partizipations-Begriffs setzten Beteiligtsein mit Handeln und Handeln mit Aktivität, d.h. mit aktivem Eingreifen gleich. Sie assoziieren dies per se mit dem Politischen, übersehen oder ignorieren zudem, dass auch „freie Reaktionen“ (Eco) und „innere Teilnahme“ (Gadamer) Formen der Partizipation sind, und klammern aus, dass Partizipation nicht notwendig Demokratie mit sich bringt und es durchaus partizipative Kunst gibt, die den Dissens ausschließt und sich nur an ein elitäres Kunstpublikum richtet (vgl. Spohn, 2015: 76ff.).

die Überwindung starrer Gegensätze, um ihre Überführung in dynamische Differenzen³³⁰ oder, um es mit Foucault zu sagen, um das „Sein der Differenz“³³¹ und folglich nicht darum, Unterschiede zu leugnen, sondern sie gerade anzuerkennen und als produktiven Faktor beim Stiften neuer Beziehungen und im gemeinsamen Handeln, mithin bei einer Metamorphose des „Bezugsgewebes“, also des Miteinanders zu nutzen³³². Denn gerade im Handeln, das mit Arendt Pluralität und also die „Anwesenheit von Anderen, die mit-sind und mit-handeln“³³³, voraussetzt, offenbart sich ihr emanzipatorisches Potenzial, im Sinne der Sprengung vorgegebener Schranken und der Überschreitung von Grenzen³³⁴.

So fordert die Performance-Kunst, mit Foucault gesprochen, ihre TeilnehmerInnen letztlich dazu auf, starre „Herrschaftsverhältnisse in Machtbeziehungen“³³⁵

330 Fischer-Lichte, 2004: 356f.

331 Foucault, Michel (2007g): Vorrede zur Überschreitung. In: Defert, Daniel (Hrsg.): Michel Foucault. Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst. Frankfurt am Main, 13.

332 Wie Foucault, der davon ausgeht, dass die Grenze erst in der Geste der Überschreitung, die eine Linie durchbricht und unaufhörlich auf das Neue zielt, sichtbar wird (vgl. Foucault, 2007g: 10ff.), denkt auch Balibar die Grenze von ihrer Überschreitung her. Gerade die Existenz anthropologischer Unterschiede zu leugnen, ist Balibar zufolge unmöglich, denn eine Menschlichkeit ohne Rückgriff auf diese „manifesten Grenzen“, auf diese notwendigen und unmöglichen Dichotomien ist nicht vorstellbar (vgl. Balibar, 2012: 221). „Menschen sind ‚manuell‘ oder ‚intellektuell‘ veranlagt, ‚männlich‘ oder ‚weiblich‘, ‚gesund‘ oder ‚krank‘ [...] usw. Diese Unterschiede in der Vorstellung ‚aufheben‘ zu wollen (ganz zu schweigen von dem Versuch, sie ‚real‘, ‚in echt‘ aufzuheben) hieße, die Menschlichkeit der Menschen selbst aufzuheben, sie manchmal sogar gewaltsam zu zerstören“ (Balibar, 2012: 222). Diese Grenze ist jedoch nicht nur eine schützende, sondern auch eine repressive und stigmatisierende Kategorisierung und steht beispielsweise einer Universalisierung von Bürgerrechten im Wege, sodass sie folglich in eine Schwelle transformiert werden muss, deren Überschreitung, so Balibar, gerade in der Suche nach Möglichkeiten „neuer Transindividualitätsformen“ besteht, die die anthropologischen Kategorien nicht als Hindernis, sondern als Ansatzpunkt und folglich als Chance begreift und nutzt (vgl. Balibar, 2012: 222f.).

333 Vgl. Arendt, 2002: 237ff.; hier 302.

334 Vgl. Arendt, 2002: 238. „[...] nur in dem Maße, in dem [Menschen] gewillt sind, ihren Sinn zu ändern und neu anzufangen, werden sie instand gesetzt, ein so ungeheueres und ungeheuer gefährliches Vermögen wie das der Freiheit und des Beginnens einigermaßen zu handhaben“ (Arendt, 2002: 306).

335 Hier sei noch einmal an die Definition von »Macht« (pouvoir) und »Herrschaft« (domination) des späten Foucault erinnert. Denn auch, wenn »Macht« für deutsche Ohren zunächst negativ klingt, ist hier doch ein „Spiel“ zwischen *freien* Individuen, ein korrelatives Verhältnis zwischen ihnen gemeint. Menschliche Interaktion ist ohne Macht nicht denkbar, denn es geht Foucault zufolge immer darum, Einfluss auf die Verhaltenswahrscheinlichkeit aller Beteiligten auszuüben, es geht um die Lenkung anderer und des eigenen Verhaltens in einem mehr oder weniger offenen Handlungsfeld. Macht ist folglich eine Form, in einem Handlungsraum zwischen freien Subjekten auf die Entwicklung des Handelns Einfluss zu nehmen. »Herrschaft« hingegen beschneidet als asymmetrische und starre Form der Macht die Freiheit des Anderen und versperrt ihm die Möglichkeit zu Veränderungen. Herrschaft wird also

zu transformieren und vollzieht gleichsam eine Fokusverschiebung auf die Selbstgestaltung des Individuums, die mit einer Verpflichtung anderen Menschen gegenüber einhergeht. Sie kann somit als Appell an die TeilnehmerInnen begriffen werden, sich selbst im Sinne der Foucault'schen „Lebenskunst“ zu gestalten, und scheint seine Forderung nach der Zusammenführung von Kunst und Leben – im Rekurs auf die avantgardistische Forderung und gegen ein „autonomistisches“ Kunstverständnis – sowie der Verknüpfung dieser Forderung mit einer auf die Selbstermächtigung des Individuums bezogenen Ethik und einer Form zwischenmenschlicher Beziehungen, in denen alle Beteiligten als frei und handlungsfähig gedacht werden müssen, künstlerisch zu artikulieren, sodass sich notwendigerweise auch der Widerstand gegen eine Moral des Gehorsams für die Performance-Kunst als konstitutiv erweist³³⁶. Es ist die Rückkehr zu einer Moral als Freiheitspraxis, die sich aus Sicht Foucaults in der Postmoderne anbahnt, und die auch die Performance-Kunst forciert. Die Performance-KünstlerInnen machen, oft im wörtlichen Sinne, aus ihrem Leben ein Kunstwerk und eröffnen so den TeilnehmerInnen über den Entwurf ihres eigenen Selbst die Möglichkeit, über ihr eigenes Ethos zu reflektieren. Damit fordern sie zur „Selbstsorge“³³⁷ und zur Selbsterkenntnis auf.

Indem die KünstlerInnen also Herrschaftsbeziehungen exemplarisch aufführen und so auf diese aufmerksam machen, können sie den Blick aller AkteurInnen für die eigene Enge und Starrheit schärfen und einen Veränderungsprozess in Gang setzen, der die Beteiligten dazu aufruft, Herrschaftsformen in Machtbeziehungen zu transformieren und die „Karten neu zu mischen“. Performance-Kunst eröffnet eine Möglichkeit, in einem gegebenen Wahrheitsspiel etwas „anderes zu entdecken und diese oder jene Regel mehr oder weniger abzuändern, manchmal sogar das gesamte Spiel der Wahrheit umzugestalten“³³⁸. Sie nutzt dies auf radi-

über *unfreie* Individuen ausgeübt und gestaltet sich als Zwangspraktik, nicht als ergebnisoffene Handlungsmotivation.

- 336 In diesem Sinne äußert sich auch Piotr Pawlenski, der das Ziel der Performance-Kunst als „[...] das Dementi des Narrativs der Macht [bestimmt]. Die Worte der Macht lauten: ‚Hör zu, wiederhole, gehorche!‘ Die Worte der Kunst lauten: ‚Sprich, widerlege, wehr dich!‘ [...] Denn Kunst ist ihrem Wesen nach anarchisch. Ihre historische wie politische Entwicklung ist ein Kampf um die Ausdrucksformen des freien Denkens“ (Pawlenski, Piotr (2016a): Der bürokratische Kampf und die neue Ökonomie politischer Kunst. In: Velminski, Wladimir (Hrsg.): Piotr Pawlenski. Der bürokratische Kampf um die neue Ökonomie politischer Kunst. Berlin, 18ff.).
- 337 Hier soll noch einmal in aller Deutlichkeit darauf hingewiesen werden, dass das Foucault'sche Konzept der „Selbstsorge“ nicht im Kontext neoliberaler Selbstoptimierung und der damit verknüpften Rechtfertigung des staatlichen Rückzugs aus der Fürsorgepflicht gegenüber seiner Bevölkerung verstanden werden kann.
- 338 Foucault, 2005: 897.

kale, künstlerische Weise, denn sie kreiert einen Rahmen³³⁹, in dem sich alle Beteiligten als handelnde, freie Individuen innerhalb eines Machtgefüges gegenüberstehen, das in besonderem Maße veränderbar ist.

In diesem Kontext können der Widerstand gegen die exemplarischen Herrschaftsformen erprobt und Rahmenverschiebungen forciert werden, die es den Beteiligten ermöglichen, sich selbst zu erkennen und zu kreieren und sich somit ihrer selbst zu bemächtigen, sodass die Performance-Kunst, ebenso wie die Foucault'sche Konzeption einer neuen „Ästhetik der Existenz“, nicht nur verhärtete politische Strukturen sichtbar macht, sondern gerade den Begriff eines autonomen, ethischen Subjekts zu Bewusstsein bringt, welches sich durch Selbstbeherrschung die reflektierte Freiheit – auch und vor allem im Umgang mit anderen – zu erkämpfen vermag. Die Performance-Kunst, verstanden als ethische Lebenskunst, wird so zum Ort des politischen Widerstands und zur Neubegründung des Verhältnisses des Menschen zu sich selbst und zu seinem Gegenüber. Letztlich gilt es also, eine Beziehung zu sich selbst auszubilden, die bestimmt, wie sich das Individuum als moralisches Subjekt seiner eigenen Handlungen konstituieren muss³⁴⁰, mithin ein neues Ethos zu entscheiden und eine Seinsweise zu finden, die es dem Einzelnen ermöglicht, sich selbst anzuerkennen, um von anderen anerkannt werden zu können.

Die Performance-Kunst scheint also der Foucault'schen Forderung Nachdruck zu verleihen, eine individuelle Freiheit auszubilden, die sich in der Beziehung des Selbst zu sich selbst und zu anderen ausdrückt. Es geht um ein Ethos, das als die „Erprobung der Grenzen, die wir überschreiten können, und damit als Arbeit von uns selbst an uns selbst, insofern wir freie Wesen sind, charakterisier[t]“ werden muss³⁴¹. So ist es letztlich nicht nur Foucault, sondern auch der Performance-Kunst darum zu tun, im zeitgenössischen Denken der Frage nach dem ethischen Subjekt mehr Gewicht einzuräumen³⁴². Wenn also die TeilnehmerInnen der durch die Performance-Kunst ausgelösten transformatorischen Rahmenverschiebung, die hier als Erfahrung singulärer Pluralität bestimmt wurde, im Sinne Badiou die Treue halten wollen und so die Bildung eines neuen Ethos bzw. Seins in der Welt als notwendig anerkennen, kommen sie nicht umhin, auch die Notwendigkeit der strukturellen Transformation von Herrschafts- in Machtbeziehungen und mithin den Widerstand gegen verhärtete Herrschaftszustände als Mittel zur Erstreitung neuer Freiheitsräume anzuerkennen.

339 Der Rahmen beziehungsweise der Raum, den die Performance-Kunst erschafft, wurde in Kapitel 3.5 bereits als „Heterotopos“ bestimmt, der sich als Handlungsraum im Sinne Arendts konkretisiert.

340 Vgl. Foucault, 2007b: 203.

341 Foucault, Michel (2007f): Was ist Aufklärung. In: Defert, Daniel (Hrsg.): Michel Foucault. Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst. Frankfurt am Main, 187.

342 Vgl. Foucault, 2005: 893 u. 901.

Wie Foucault geht es auch der Performance-Kunst darum, einen die Rationalität und Emotionalität verschränkenden Verstehensprozess in den TeilnehmerInnen anzustoßen, der sich direkt auf die Selbstdefinition des Individuums sowie auf sein Handeln in der Gesellschaft auswirkt. Spätestens an dem Punkt, wo das Erlebte in die Gesellschaft zurückgespielt wird als eine ethische Neudefinition der TeilnehmerInnen mit Blick auf ihre Mitmenschen, fordert das avantgardistische Credo der Zusammenführung von Kunst und Leben sein Recht auf Realisation ein. Durch die das Subjekt transformierenden Elemente und Methoden der Performance-Kunst artikuliert sich ihr Aufruf, eine individuelle Lebenspraxis zu finden und zu leben. Folgt man diesem Aufruf, folgt man dem von der Performance-Kunst provozierten radikalen Bruch mit dem Gewohnten; hält man dieser Rahmenverschiebung die Treue, kann dies zu einer Lebenskunst im Sinne Foucaults führen.

Da die Performance-Kunst als politisch und ethisch motivierte Aufforderung zur Reflexion und Transformation verstanden werden kann, haftet ihr immer auch eine utopische Dimension³⁴³ an, insbesondere wenn davon ausgegangen werden kann, dass der Ausspruch Abramovičs, „[d]ie wichtigste Kunst sucht den Dialog zur Gesellschaft und probiert, diese zu verändern“³⁴⁴, als paradigmatisch für die Performance-Kunst zu betrachten ist. Indem sie auf das Unbekannte im Umgang mit uns selbst und unserer Umwelt verweist, scheint ihr utopisches Moment gerade in der Hinwendung auf ein Pluralitätskonzept zu beruhen, das elementar mit der Erfahrung von Freiheit verknüpft ist: einer Freiheit im Denken jenseits herkömmlicher kategorialer Begrenzungen, vermittelt über das emotional Erfahrene, und einer Freiheit im Handeln, die sich auch in der Weise der Diskursivierung

343 Eine Utopie im klassischen Sinne, wie beispielsweise bei Thomas Morus und in der Einschätzung der Rolle der Utopisten in der bürgerlichen Gesellschaft von Horkheimer entwirft die Performance-Kunst nicht (vgl. Horkheimer, Max (1971): *Anfänge der bürgerlichen Geschichtsphilosophie*. In: Horkheimer, Max: *Anfänge der bürgerlichen Geschichtsphilosophie*. Hegel und das Problem der Metaphysik, Montaigne und die Funktion der Skepsis. Frankfurt am Main/Hamburg, 58ff.). Es bietet sich deshalb an, die Utopie schlicht als Schwellenphänomen zu denken, statt einen Utopie-Begriff für eine Philosophie der Performance-Kunst starkzumachen, der ihr immer auch einen Aspekt der Unmöglichkeit verleiht – selbst der »konkreten Utopie« Blochs haftet dieser Aspekt an, wenn er *Das Prinzip Hoffnung* mit folgendem Satz beschließt: „Die Wurzel der Geschichte aber ist der arbeitende, schaffende, die Gegebenheiten umbildende und überholende Mensch. Hat er sich erfaßt und das Seine ohne Entäußerung und Entfremdung in realer Demokratie begründet, so entsteht in der Welt etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat“ (Bloch, 1993: 1628). Will man der Verbindung der Foucault'schen Heterotopie mit der Utopie gerecht werden, arbeitet sie im besten Fall mit einem utopischen Moment, wobei sie einen Utopie-Begriff zu verwenden scheint, der sich nicht auf einen niemals zu erreichenden Ort, sondern auf einen noch nicht erreichten Ort bezieht.

344 Abramovič, zit. nach Tholl, 2014.

des Ereignisses spiegelt, also in der Freiheit, ein eigenes Ethos auszubilden, wie es Foucault fordert, und den hegemonialen Heteronomien eine Selbstbestimmung entgegenzusetzen, die auf kritischer Reflexion des eigenen Selbst und der Umwelt beruht. Diese Selbstbestimmung basiert auf dem erlebten Miteinander im freien Raum der Kunst, in dem das eigene Handeln maßgeblich für das Ereignis wird und sich schließlich in ihrer praktischen Umsetzung auf der gesellschaftlichen Ebene niederschlägt. Insofern artikuliert die Performance-Kunst durchaus die Forderungen der Postmoderne³⁴⁵, wie sie von Wolfgang Ivers bestimmt werden, denn:

„Die postmoderne Pluralität ist nicht nur mit einem Freiheitsgewinn, sondern auch mit einer Verschärfung von Problemlasten – oder einer neuen Sensibilität für Problemlagen – verbunden. Die Probleme sind sowohl praktischer als auch theoretischer Natur. Die Postmoderne ist wesentlich ethisch grundiert. Sie erfordert eine neue Art des Umgangs mit Pluralität – und zwar mit einer ob ihrer Radikalität schwieriger gewordenen Pluralität. Sie verlangt eine neuartige, eine genau auf diesen radikalen und daher eo ipso konflikthaften Pluralismus zugeschnittene Ethik.“³⁴⁶

Zur inhaltlichen Bestimmung einer solchen Ethik macht die Performance-Kunst eine Formulierung der Idee der »Freiheit« und »Autonomie« stark, die im Gegensatz zu der Idee der »Freiheit«, wie sie Hegel als Grundlage der attischen Kunst denkt und wie sie Nietzsche und Heidegger in Bezug auf den Einzelnen konzipieren, nur im Kontext gelebter Pluralität und in der Stärkung des „Besonderen“ entstehen kann. Die von ihr geforderte Freiheit realisiert sich also nicht in der Harmonie zwischen Individuum und Norm, in der sich das Individuum dem Allgemeinen unterordnet, wie es Hegel vorschwebt; auch ist es nicht die Freiheit des Einzelnen, die sich mehr oder weniger losgelöst von der Gesellschaft in Gestalt des Nietzsche'schen Übermenschen oder der Heidegger'schen „Eigentlichkeit“ manifestiert. Es ist die Freiheit als Voraussetzung des eigenen Handelns im Horizont des Anderen und als ethisches und politisches Ziel zugleich, die es dem Individuum ermöglicht, sich selbst und seine Umwelt kritisch zu prüfen und sich nach neu gesetzten oder modifizierten Maßstäben handelnd in die gesellschaftliche Entwicklung einzumischen.

Ohne autonome Subjekte, die gemeinsam in der Heterotopie der Performance alternative Handlungsmuster erproben, könnte Performance-Kunst kein Neuland betreten, d.h., keine Rahmenverschiebung ermöglichen. Es ist aber gerade auch

345 Ohne der Frage nachgehen zu wollen, ob und inwieweit die Performance-Kunst ein Resultat bzw. Symptom der »Postmoderne« als Epoche und Zeitdiagnose ist, kann davon ausgegangen werden, dass sie letztlich, ungeachtet der tatsächlichen Realisierung, auf den zentralen Begriff der Postmoderne, nämlich auf »Pluralität« als zu verwirklichendes Moment, abzielt.

346 Ivers, 1997: 7.

das Ziel der Performance-Kunst, Subjekte zu entlassen, die sich ihrer Autonomie bewusster werden und diese im politischen Handeln in der Gesellschaft nutzen, um – mit Sartre und Foucault zu sprechen – auf der Freiheit aller zu beharren und sich für eine Verwandlung von Herrschafts- in Machtbeziehungen zu engagieren. Denn die eigene Verantwortlichkeit, die die Performance-Kunst den AkteurInnen veranschaulicht, ist elementar verknüpft mit der Forderung nach der Wahl- und Handlungsfreiheit, nach der Möglichkeit des freien Entwurfes aller, da die eigene Freiheit wesentlich von derjenigen der anderen abhängt. Performance-Kunst zeigt dem Einzelnen, dass er selbst (im Sinne der *autonomía*) sein eigener Gesetzgeber ist, und verweist gleichzeitig auf die ethische und politische Last, die mit der eigenen Freiheit einhergeht³⁴⁷. So liegt der „Moral der Freiheit“³⁴⁸ – wobei nach Foucault die Freiheit die ontologische Bedingung der Ethik und die Ethik die reflektierte Praxis der Freiheit ist³⁴⁹ –, deren Ausbildung die Performance-Kunst anzustoßen vermag, letztlich laut Fischer-Lichte ein aufklärerischer Duktus zugrunde, denn:

„Indem sie die Grenzen der Aufklärung markiert, die zur Beschreibung und Beherrschung der Welt dichotomischer Begriffspaare bedarf, indem sie den Menschen als ‚embodied mind‘ in Erscheinung treten läßt, erweist sie sich als Wirken einer ‚neuen‘ Aufklärung: Sie ruft den Menschen nicht zur Beherrschung der Natur – weder seiner eigenen noch der ihn umgebenden – auf oder treibt ihn dazu an, sie ermutigt ihn vielmehr zu dem Versuch, zu sich selbst und der Welt in ein neues, nicht vom Entweder-oder, sondern vom Sowohl-als-auch bestimmtes Verhältnis zu treten [...]“³⁵⁰

Auch wenn also der Autonomie-Begriff der Performance-Kunst vordergründig an den kantischen Begriff der »Autonomie«³⁵¹ erinnern mag, da die Performance-

347 Vgl. Sartre, 2007: 176. Performance-Kunst macht also einen Freiheitsbegriff stark, der mit Sartre gesprochen elementar an die eigene Verantwortlichkeit und den „Anderen“ geknüpft ist. Sartre sagt: „Man wählt sich angesichts der anderen“, und sobald man engagiert ist, ist man auch gezwungen, nicht nur seine eigene Freiheit, sondern auch die der anderen zu wollen. Denn in der Intersubjektivität erkennt das Individuum den anderen als ihm gegenüberstehende Freiheit und sieht, dass die Existenz des Einzelnen vom anderen, von der Gemeinschaft abhängt, ohne die er sich selbst nicht erkennen kann. Das Mit-Sein ist also wesentlich für das Sein in der Welt, in dem sich individuelle Entwürfe gestalten (vgl. Sartre, 2007: 158f., 165f. u. 172; hier 171).

348 Sartre, 2007: 179.

349 Vgl. Foucault, 2005: 879, der hier offenkundig kantisches Denken variiert.

350 Fischer-Lichte, 2004: 362.

351 „Das Prinzip der Autonomie ist also: nicht anders zu wählen, als so, daß die Maximen seiner Wahl in demselben Willen zugleich als allgemeines Gesetz mit begriffen sein“ (Kant, Immanuel (1999): *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* [GMS]. Hamburg, 68/440). Das Prinzip der Autonomie ist dabei das einzige Prinzip der Moral (vgl. Kant, GMS: 68/440).

Kunst von ihren TeilnehmerInnen den „Mut, sich [ihres] eigenen Verstandes zu bedienen“, einfordert und ihnen die Möglichkeit des „Ausgang[s] aus der selbstverschuldeten Unmündigkeit“³⁵² aufzeigt, ist doch die Motivation des von ihr forcierten ethischen Handelns von derjenigen Kants grundverschieden, denn nicht die Achtung vor dem Gesetz und die Pflicht, sondern die Achtung vor der Mit-Welt und die Neigung respektive die emotionale Anteilnahme werden hier zur treibenden Kraft³⁵³.

Aus dem begrifflichen Nachvollzug dessen, was Performance-Kunst uns anbietet, ergibt sich eine *Ästhetik der Autonomie*, die ich hier vorschlagen möchte. Zwar überlässt die Performance-Kunst die Interpretation und die Überführung des Erlebten aus dem Heterotopos in die Gesellschaft ihren TeilnehmerInnen und artikuliert nicht explizit ein gesellschaftliches Transformationsziel, aber die verwendeten Kommunikationsmodi der Performance-Kunst legen eine bestimmte inhaltliche Ausrichtung ihrer utopischen Dimension, eine bestimmte *politische Praxis* als Resultat der Treue zum Ereignis nahe, der im Folgenden nachgegangen werden soll.

So ist die Autonomie, zu deren Gewährwerden die Performance-Kunst aufruft, eine Autonomie im Heteronomen, die mit der Notwendigkeit von Widerstand und Solidarität als Basis pluraler Koexistenz vernäht ist. Nur vor dem Hintergrund der Pluralität und der gegenwärtigen soziopolitischen Lage kann sie überhaupt inhaltlich gefüllt und realisiert werden, denn sie wird stets, und das ist das Entscheidende, von den Forderungen des Anderen an das Subjekt gestört, da die Heteroaffektivität der Selbstaffektion vorausgeht³⁵⁴. Gerade diese Störung der Autonomie, die in der Performance durch Irritation und Rollenfluidität erzielt wird, durch die Grenzsprengung zwischen Rationalität und Emotionalität sowie zwischen Subjekt und Objekt, ist dabei maßgeblich für eine politische Praxis, die mittels Dissens

352 Vgl. Kant, Immanuel (1999a): Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: Was ist Aufklärung? Ausgewählte kleine Schriften. Herausgegeben von Horst D. Brandt. Hamburg, 20.

353 Eine profunde, kritische Interpretation der kantischen Moralphilosophie liefert Adorno in seiner Vorlesung *Probleme der Moralphilosophie*, in der er auch auf die systemimmanenten Schwierigkeiten der kantischen »Autonomie« verweist, wie unter anderem auf den „autoritären“ und „bürgerlichen“ Charakter der Freiheit, der aus Kants Deutung der Freiheit als abso-luter Vernunftgebrauch und zugleich Gesetz, nach dem ich zu handeln habe, resultiert (vgl. Adorno, Theodor W. (2015): *Probleme der Moralphilosophie*. Frankfurt am Main, 129f.). Autonomie ist bei Kant als die „Indifferenz von Freiheit und Notwendigkeit“ zu verstehen (vgl. Adorno, 2015: 120), was, wie Adorno darlegt, zu einigen Schwierigkeiten führt (vgl. Adorno, 2015: 85ff.).

354 Vgl. Critchley, 2008: 143. An die Autonomie wird, so Critchley, „heteroaffektiv eine Forderung gestellt, die sie aufteilt und zu politischen Sequenzen zwingt, die auf die Kultivierung autonomer Räume abzielt“ (Critchley, 2008: 153).

die Ordnung, die „Idylle des Konsenses“ stört, „mit deren Hilfe die Regierung die Gesellschaft entpolitisieren will“³⁵⁵.

Der Begriff der »Autonomie«, der im Kontext einer Philosophie der Performance-Kunst als Freiheitspraxis verstanden werden soll und folglich als reflektierte Selbstbestimmung und -ermächtigung mit Blick auf den Anderen und somit vor dem Bewusstsein der eigenen Interdependenzen sowie der daraus resultierenden Verantwortung für sich und die Gesellschaft, lässt sich letztlich als „die Kraft zur Reflexion, zur Selbstbestimmung, zum Nicht-Mitmachen“³⁵⁶ bestimmen, die das Anerkennen der Notwendigkeit von Widerstand gegen Unterdrückung und Entmündigung und in dessen praktischer Umsetzung von Solidarität mit den Unterdrückten und Entmündigten impliziert. Wenn die eigene Freiheit und Verantwortlichkeit vor dem Hintergrund der singulären Pluralität und folglich der Notwendigkeit der Anerkennung der Freiheit und Verantwortlichkeit der Mitmenschen ernst genommen wird, folgt daraus – zumindest theoretisch – die Infragestellung bestehender Unterdrückungsmomente und die Notwendigkeit genereller Emanzipation. Wenn es also darum geht, allen Menschen aktive Bürgerschaft, Kritik und Teilhabe zu ermöglichen und die eigene Autonomie in Abhängigkeit von der Autonomie der anderen wertzuschätzen und sie in der Lebensrealität zu verwirklichen, werden Gleichheit – im Sinne der Gleichwertigkeit – und Freiheit als Folie des Handelns zur Voraussetzung. Denn die eigentümliche Bedingung und das Ziel des politischen Handelns ist die Gleichwertigkeit, während der Gebrauch der Freiheit nichts ist, was aus der menschlichen Singularität entspringt, sondern etwas, das nur zwischen den Menschen und aus der Pluralität selbst, aus dem im Moment geschlossenen Bund zwischen den Subjekten entstehen kann, in dem sie Freiheit gemeinsam ausüben³⁵⁷.

Performance-Kunst begreift die Erkenntnis eigener Freiheit, die durch sie ermöglicht wird, als Voraussetzung des Engagements jedes Einzelnen, das darauf abzielt, sich auch für die Freiheit des Anderen, für die Handlungsfähigkeit derer einzusetzen, die in der gegebenen Ordnung als die „Anderen“ fungieren und an der Gestaltung ihres eigenen Lebens und der Gesellschaft nicht aktiv beteiligt sind. Der Widerstand, das „Nicht-Mitmachen“, wie es Adorno fordert, zielt also auf eine

355 Critchley, 2008: 155.

356 Adorno, Theodor W. (1973): Erziehung nach Auschwitz. In: Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959-1969. Herausgegeben von Gerd Kadelbach. Frankfurt am Main, 93.

357 Vgl. Butler, 2016: 73. „Freiheit kommt nicht aus mir oder aus dir, sie entsteht als eine Beziehung zwischen oder eigentlich unter uns. Es geht also nicht darum, die menschliche Würde in einer einzelnen Person zu finden, sondern vielmehr darum, den Menschen als ein relationales und soziales Wesen zu begreifen, dessen Handeln auf Gleichheit angewiesen ist und den Gleichheitsgrundsatz artikuliert“ (Butler, 2016: 119).

soziopolitische Grenzsprengung, die die Kluft zwischen Partizipation und Resignation zu überwinden sucht, zwischen aktiver und passiver Staatsbürgerschaft, zwischen Inklusion und Exklusion im Rahmen politischen Handelns. Insofern regt Performance-Kunst zu einem Widerstand an, der zum einen aus dem Bewusstsein von Zwangsmechanismen resultiert³⁵⁸, die auf den Menschen wirken und die die Performance-Kunst exemplarisch nachzeichnet, und sich zum anderen gegen den je individuellen Anteil am Aufrechterhalten von Unterdrückung richtet³⁵⁹, wie er uns durch unser eigenes Handeln in Performances unmittelbar vor Augen geführt wird. Dieser von der Performance-Kunst angeregte Widerstand mündet mithin in eine praktisch gelebte Solidarität als notwendige Folge der Treue zum Ereignis singularer Pluralität.

Diese Solidarität als Folge der Kritik, der Erkenntnis der Unterdrückungsmechanismen und der eigenen Anteile am Funktionieren von Hegemonie ist dabei die Basis einer Lebenspraxis – eines neuen Ethos' im Sinne Foucaults –, die es ermöglicht, Herrschaftsbeziehungen und somit die gesellschaftlichen Bedingungen der Ungleichheitsfaktoren zu unterlaufen und zumindest potenziell zu einer gerechteren Welt beizutragen. Die Performance-Kunst ruft zu einem pluralen Widerstand auf³⁶⁰, der „eines Körpers [bedarf], der erscheint, der handelt und der mit seinem Handeln eine Welt begründen will, die anders ist als die, der er begegnet, und das bedeutet, der Gewalt zu begegnen, ohne deren Bedingungen zu reproduzieren“³⁶¹.

358 Die Reflexion und Erkenntnis der Unterdrückungsmethoden ist, Adorno zufolge, die notwendige Voraussetzung des Widerstandes. Es sind die unzähligen von außen auferlegten Formen der Moralität, die ihre Schlechtigkeit verschleiern und sich für das Gute ausgeben, während sie unerbitliche und repressive Normen etablieren, ebenso wie die sich selbst verschleiern- den ideologischen Unterdrückungstaktiken einer Gesellschaft, „die auf Gewalt und Ausbeutung wesentlich gegründet ist“ (vgl. Adorno, 2015: 248f. u. 252ff.; hier 258). Widerstand sollte sich also in der „konkreten Denunziation des Unmenschlichen“ manifestieren (Adorno, 2015: 261).

359 Adorno weist auf die Notwendigkeit hin, dass wir versuchen, zu durchschauen, was die Welt mit und aus uns macht und was wir selbst aus uns machen, um in dieser Welt via Anpassung überleben zu können. Das „Mitspielen“ und seine Konsequenzen müssen dabei selbst in die Reflexion Eingang finden, damit uns wenigstens klar ist, dass wir am „Falschen“ mithelfen, wenn wir mitspielen. Wir können uns zwar dem Mitspielen nicht ganz entziehen, aber schon, indem wir ein Bewusstsein davon entwickeln, leisten wir ein Stück weit Widerstand gegen das System, das uns zu unkritischen Konsumenten und Statisten für seine eigene Machtakkumulation machen möchte. Widerstand heißt für Adorno auch, Widerstand gegen all das zu leisten, was uns in uns selbst dazu motiviert mitzuspielen. So schwingen im Widerstandsbegriff Adornos also immer auch die Dimensionen »Verantwortung« und »Gewissen« mit, ebenso wie die Kritik an den eigenen starren und unerbitlichen Überzeugungen (vgl. Adorno, 2015: 249ff.).

360 Vgl. Butler, 2016: 72, 77 u. 277.

361 Butler, 2016: 242. Wenn auch Butler dies nicht auf Performance-Kunst bezieht, erscheint es doch durchaus auf diese anwendbar.

Widerstand muss also nicht nur das hegemoniale System kritisieren und ablehnen, sondern auch neue solidarische Existenzstile bejahen³⁶².

Politisches Handeln im Arendt'schen Sinne wird damit unabdingbar mit der Solidarität mit dem „Anderen“ verknüpft, deren Grundlage in der gegenseitigen Abhängigkeit und Verlässlichkeit besteht, sodass sich auch »Autonomie« nicht ohne »Verwundbarkeit« als radikale Abhängigkeit von anderen und von der Welt denken lässt. Gerade die Idee der Interdependenz muss also gestärkt werden, um Solidarität im Handeln nachhaltig zu installieren und statt der Zunahme von Prekarität lebbare Interdependenzen zu ermöglichen, so Butler³⁶³. Dazu bedarf es eben eines „Ethos“ der Solidarität“ im Kampf um die „Betrauerbarkeit“ aller, wobei es nicht nur um Solidarität mit bestimmten Minoritäten, sondern mit all jenen Menschen geht, die Unterstützung im Kampf um ihre Autonomie benötigen. Dem Versuch, der „Pluralität Herr zu werden“, der immer gleichbedeutend ist mit dem Versuch, die Öffentlichkeit und mithin den Raum politischen Handelns abzuschaffen³⁶⁴, tritt die Performance-Kunst gerade durch ihr Einfordern von Mit-Leid und echter Anteilnahme am Schicksal des „Anderen“ entgegen, mit dem Ziel ihren TeilnehmerInnen die Notwendigkeit des widerständigen und solidarischen Engagements überall dort, wo Pluralität bedroht wird, zum Bewusstsein zu bringen.

Dabei kann die Performance-Kunst, indem sie das Ich unmittelbar als ein Wir erfahrbar macht, ohne dass dieses in einer Einheit untergeht, andere Ideen von Freiheit, Gleichwertigkeit und Gerechtigkeit inszenieren als die, gegen die die KünstlerInnen opponieren. Sie erweist sich als Form koordinierten Handelns, die die Wiederherstellung pluraler Handlungsformen zur Bedingung und zum Ziel hat. Gleichzeitig vermag sie Widerstandspraktiken anzustoßen, die auf dem Bewusstsein des Selbst als singulärer Pluralität basieren sowie die Doppeldeutigkeit zwischen dem Ich und dem Wir bewahren und zu verbreiten suchen, um so der Situation, in der Menschen zunehmend der Prekarität unterworfen sind und die sich in einer Eskalation der Angst³⁶⁵ um die eigene Zukunft kundtut, eine Di-

362 Butler zufolge muss Widerstand mehr sein „als nur die Ablehnung einer bestimmten Lebensweise, denn diese Position abstrahiert letztlich das Moralische vom Politischen auf Kosten der Solidarität [...] Wenn der Widerstand wirklich zu einer neuen Lebensweise führen soll, zu einem lebenswerten Leben, das der ungleichen Verteilung von Prekarität entgegensteht, dann müssen Akte des Widerstands zugleich Nein zur einen Lebensweise und Ja zur anderen sagen“ (Butler, 2016: 277f.). Allein das Bewusstsein um die eigenen Verstrickungen in das sozial und ökonomisch konstruierte Leben, das „Lebbarkeit“ ungleich verteilt, reicht Butler zufolge also nicht aus, um den biopolitischen Herrschaftsmechanismen, die letztlich alle in ihrem gegenwärtigen Status zu bedrohen vermögen und keinen per se vor der Prekarität schützen, eine Alternative entgegenzusetzen (vgl. Butler, 2016: 24ff., 273, 277 u. 279).

363 Vgl. Butler, 2016: 92, 94f., 193, 197 u. 279.

364 Vgl. Arendt, 2002: 279.

365 Auf die sich stetig steigende Angst im Zuge der sich zunehmend durch neoliberale Politik verschärfenden Globalgefährdungslage und dem Optimierungs- und Kommodifizierungs-

mension pluraler Koexistenz entgegenstellt, die auf Solidarität und Gerechtigkeit beruht³⁶⁶.

Indem die Performance-Kunst das Handeln unter Gleichwertigen erfahrbar macht, indem sie dem Handeln, wie es Arendt fordert, wieder einen Stellenwert einräumt, der an jenen des Idealbildes attischer Polis erinnert, vermag sie auch der Idee der »Gleichfreiheit« Nachdruck zu verleihen, deren Bedeutung Balibar zufolge ebenfalls der attischen Polis entstammt und die nicht nur in Gesetzestexten verankert werden darf, sondern Eingang in die Praxis politischen Handelns finden muss³⁶⁷. Denn in der politischen Praxis des von der Performance-Kunst geforderten Emanzipationsprozesses scheint es gerade darum zu gehen, für die Anerkennung des „Anteils der Anteillosen“ in der Gesellschaft einzutreten, wie Balibar im Rekurs auf Rancière darlegt. Es geht um die Erstreitung positiver Freiheiten, damit um politische Handlungsfähigkeit und so letztlich darum, die »Gleichfreiheit« für unsere Gegenwart fruchtbar zu machen³⁶⁸. Das utopische Moment, das die Performance-Kunst als Heterotopos an die Realität bindet, liegt in dem Bestreben, eine Gesellschaft zu schaffen, in der Gleichfreiheit³⁶⁹ zum Fundament zwischenmenschlicher Interaktion wird, denn: „Es gibt keine Gleichheit ohne Freiheit und keine Freiheit ohne Gleichheit“³⁷⁰.

druck, der auf das Individuum ausgeübt wird, wurde bereits im Kontext der Auseinandersetzung mit den soziopolitischen Entwicklungen hingewiesen, auf die die Performance-Kunst reagiert.

366 Vgl. Butler, 2016: 17 u. 24f.

367 Vgl. Balibar, 2012: 16ff., 72ff., 92f. u. 229. Die herkömmliche Hierarchisierung der Begriffe – oder die Behauptung, die Begriffe würden sich außerhalb sehr enger (rechtlicher) Grenzen gegenseitig ausschließen –, ob sie nun durch den liberalen Vorzug der Freiheit oder den sozialistischen Vorzug der Gleichheit vollzogen werden, führt zwangsläufig zu einer „Entdemokratisierung der Demokratie“, die sich in den westlichen „Sozial-Nationalstaaten“ ebenso kundtut wie in der neoliberalen Antwort auf die Krise dieser Staaten, die zu einer unbegrenzten Förderung des Individualismus‘ und Utilitarismus‘ führen (vgl. Balibar, 2012: 15ff. u. 75f.).

368 Vgl. Balibar, 2012: 215ff. Ein Kampf um Gleichheit schließt immer auch den um Freiheit ein, und umgekehrt, denn: „Gleichheit und Freiheit werden unter genau denselben Bedingungen, in denselben ‚Situationen‘ angefochten, weil es kein Beispiel für Bedingungen gibt, unter denen die Freiheit unterdrückt oder gehemmt und nicht auch die Gleichheit unterdrückt oder eingeschränkt, das heißt abgeschafft wird, und umgekehrt“ (Balibar, 2012: 95).

369 „Wenn Freiheit‘ nämlich ‚nicht Gleichheit ist‘, bedeutet sie entweder Überlegenheit, ‚Herrschaft‘, oder Unterwerfung und Abhängigkeit von irgendeiner Macht, was widersinnig ist. Darum ist Gleichheit korrelativ als allgemeine Form radikaler Negation jeder Unterwerfung und jeder Herrschaft zu denken, das heißt als ‚Befreiung der Freiheit selbst‘ von äußeren oder inneren Mächten, die sie sich aneignen und in ihr Gegenteil verkehren“ (Balibar, 2012: 96).

370 Balibar, Étienne (2006): Der Schauplatz des Anderen. Formen der Gewalt und Grenzen der Zivilität. Hamburg, 14.

Gerade also um das universelle „Recht auf Recht“ sowie um die Erkundung neuer Formen der Emanzipation und Widerstandspraktiken, die auf die elementare Verschränkung von Gleichheit und Freiheit abzielen, scheint es der Performance-Kunst zu gehen. Denn als widerständige Antworten auf sich stetig wandelnde Zwangsmechanismen der neoliberalen Governance-Methoden und der damit einhergehenden globalen Ausschluss- und Verwerfungspraktiken bleiben nur „Formen des Widerstands, der Solidarität, des kollektiven Erfindungsreichtums und der individuellen Revolte [...] die in aller Heterogenität [...] die Umrisse einer neuen ‚aufständischen‘ Politik abzeichnen“³⁷¹. Wie schon von Butler und Arendt gefordert, muss das Ziel also eine aktive Staatsbürgerschaft sein, die von den Möglichkeiten des zivilen Ungehorsams, der Rebellion und des Nein-Sagens, des Nicht-Mitmachens und ihrer praktischen Umsetzung ausgeht³⁷². In diesem Sinne setzt die auf Gleichfreiheit zielende Performance-Kunst ein politisches Subjekt voraus – und fordert gleichsam die Transformation in dieses –, das um seine Rechte weiß und sich aktiv am politischen Entwurf der Zukunft beteiligt. Wesentlich ist also, dass „[d]ie Politik der Gleichfreiheit [...] eine Ethik der Immanenz bzw. der Selbstbefreiung [enthält]“³⁷³ und einen „verlorene[n] Schatz des Anarchismus“ wieder zur Geltung bringt, der Widerstand und Ungehorsam zur „bürgerlichen Tugend“ erhebt³⁷⁴. Letztlich geht es der Performance-Kunst also um eine Kultivierung „anarchischer Mannigfaltigkeit“³⁷⁵, die politisches Handeln als ethische Praxis begreift, „die von der Reaktion auf situative Ungerechtigkeit und Unrecht in Gang gehalten wird“³⁷⁶.

Indem die Performance-Kunst ihre TeilnehmerInnen, zumeist durch radikale Leid-Erfahrungen³⁷⁷, ins Unbekannte und Neue stößt – im Sinne des Heidegger’schen und Badiou’schen Ereignisses – und ihnen zeigt, dass die Unterordnung des Leiblichen ebenso wie die des Emotionalen und der einmaligen immateriellen Erfahrung ebenso ein politisch motiviertes Herrschaftsinstrument ist wie die Fokussierung auf ein zu optimierendes Ich, vermag sie potenziell einen „Wesenswandel“

371 Balibar, 2012: 67.

372 Vgl. Balibar, 2012: 235.

373 Balibar, 2012: 204.

374 Vgl. Balibar, 2012: 232 u. 235.

375 Critchley, 2008: 156.

376 Critchley, 2008: 159.

377 Gerade die von der Performance-Kunst häufig erfahrbar gemachte existenzielle Trauer und das Leid liefern, in Rekurs auf Critchley, die motivierende Kraft, in eine politische Sequenz einzutreten. Denn „[e]s ist dieses metapolitische Moment, das einen dazu treibt, einem Unrecht entgegenzutreten und es zu überwinden oder sich einer ungerechten Situation zu stellen, und zwar nicht aufgrund souveräner gesetzlicher Regeln, die mit der Androhung von Gewalt untermauert werden, sondern aufgrund einer ethischen Sensibilität für die ängstliche Unsicherheit auf dem Angesicht des anderen, für seine und für unsere eigene Verwundbarkeit“ (Critchley, 2008: 144).

zu provozieren. Dieser „Wesenswandel“ erweist sich – so ihm die Treue gehalten wird – in seiner praktischen Umsetzung (also in den Handlungen jedes Einzelnen) als „ethischer Anarchismus“, der „die Erfahrung der vielfältigen Singularitäten bei der Begegnung mit anderen, die die Erfahrung von Sozialität bestimmt“³⁷⁸ zur Grundlage nimmt. Dieser Anarchismus³⁷⁹ ist dabei gerade in der gemeinsamen Erfahrung von Elend und Unrecht und nicht in einer gemeinsamen Doktrin begründet. Im Kern ist er Verantwortung, die sexuell, ökologisch oder sozioökonomisch motiviert sein kann, und resultiert aus der Erfahrung des Gewissens und der daraus erwachsenden Notwendigkeit des Widerstands³⁸⁰. Das »Gewissen« und der »Widerstand« werden so zum Wesensmerkmal einer Ethik, die als Störung des politischen Status quo, als „anarchische Metapolitik“ in Erscheinung tritt und die die Autorität und Legitimität gegebener Herrschaftspraktiken infrage stellt³⁸¹.

Indem die Performance-Kunst einen Schwellenraum konstituiert, in dem sich alle Beteiligten als freie und gleichberechtigte Individuen in der Interaktion mit anderen erfahren können und gleichzeitig die Notwendigkeit des Eingreifens bei augenscheinlich willkürlichen Ungerechtigkeiten erleben, führt sie die Notwendigkeit genereller individueller Emanzipation und gesellschaftlicher Transformation vor Augen, die eben unabdingbar an Widerstandspraktiken geknüpft ist und an das solidarische Eintreten für all jene, die als das „Andere“ abgewertet und ausgeschlossen werden³⁸². Sie zeigt, dass die Motivation ethischen und politischen

378 Critchley, 2008: 147.

379 Anarchismus soll hier in seiner wörtlichen Bedeutung der Herrschaftslosigkeit (gr. *anaptyx(a)*) begriffen werden. Critchley verschiebt die Betonung von der dem klassischen Anarchismus zugeschriebenen Freiheit jedes Einzelnen auf die der individuellen Verantwortung für die Freiheit jedes Einzelnen als Voraussetzung der Freiheit der Gesellschaft, denn „[e]s ist ein Anarchismus des anderen Menschen, der mir eine heteronome Forderung auferlegt, anstelle eines Anarchismus des autonomen Ich“ (Critchley, 2008: 151).

380 Vgl. Critchley, 2008: 150f. u. 157. Dieser Anarchismus ist nicht nur auf das »Gewissen« „als Ort der ethischen Forderung [...], eine[r] Forderung nach unendlicher Verantwortung“ (Critchley, 2008: 104) gegründet, sondern auch auf den »Widerstand« „als Moment der rebellischen Heteronomie [...], das die Souveränität der Autonomie unterläuft“ (Critchley, 2008: 48).

381 Vgl. Critchley, 2008: 20.

382 In Bezug auf die von Butler geforderte Solidarität mit der Prekarität oder dem „nackten Leben“ kann es jedoch nicht darum gehen, seinen Mitmenschen zur politischen Handlungsfähigkeit zu verhelfen, sie zu bemächtigen, sondern sie zu unterstützen, diese Handlungsfähigkeit und damit auch den eigenen politischen Subjektstatus zu erkennen und zu nutzen. Hier soll Solidarität also nicht verstanden werden als Geschenk im Sinne eines westlichen, elitären und mittelständischen Gutmenschentums, sondern als gegenseitige Unterstützung in Form der Mitmenschlichkeit, die im Kern vom Gedanken der Gleichfreiheit getragen ist und sich in dementsprechenden Handlungen realisiert. Es geht darum, den Blick zu öffnen – auch in Bezug auf den Begriff der Prekarität, der gerade im Kontext der Globalisierung weder kohärent ist noch vereinheitlicht werden kann – und folglich auch Solidarität mit einem differenzierten Blick auf den Anderen zu praktizieren.

Handelns immer eine leibliche und emotionale Anteilnahme am Leid des Anderen impliziert. Damit tritt sie gegen Entfremdungsmomente und für den Versuch der Realisation einer anderen, auf der Freiheit und Gleichwertigkeit aller basierenden Gesellschaft ein³⁸³.

Die Performance-Kunst zeigt, dass jeder die Freiheit hat, angesichts der an ihn gestellten Forderungen zu entscheiden, ob, wo und wie er sich engagiert. Sie zeichnet folglich einen Weg zum mündigen und interaktiven Betrachter, der sich von Performance-Kunst berühren und in seiner persönlichen und politischen Verantwortung aktivieren lässt. Und indem sie Freiheit erfahrbar macht, verweist sie nicht nur auf die politische Handlungsfreiheit des „rebellischen Bürgersubjekts“³⁸⁴, sondern auch auf die damit notwendigerweise verknüpfte radikale Verantwortungsübernahme, wie sie von Sartre formuliert wurde.

Das im Heterotopos der Performance-Kunst erlebte „Wir“ und die „Handlungsfähigkeit“, die als politische und ethische Ziele zu verstehen sind, die auf Dissens statt Konsens beruhen bzw. diesen voraussetzen und aushalten, können folglich als Appell an die TeilnehmerInnen interpretiert werden, zukünftig für die Realisierung dieser in der Performance gemachten Erfahrungen in der Gesellschaft einzutreten; sie zielen auf einen Brückenschlag von den individuellen Auswirkungen einer Performance auf die gesellschaftliche Sphäre. So vermögen die in Performances gemachten Erfahrungen im besten Falle letztlich doch, die Einsicht in die „Pflicht“ zu eröffnen, über die Teilnahme an einer Performance hinaus neue, den vielfältigen Formen der Entfremdung entgegentretende Wege im Umgang mit sich selbst und anderen zu beschreiten, dem Erlebten und Erlittenen in ethischer wie in politischer Hinsicht Rechnung zu tragen und folglich nicht „auf eine Konzeption von Beziehungen, die auf der Fantasievorstellung von [...] Einheit, Ganzheit und Vollendung beruht“³⁸⁵, sondern auf ein gleichwertiges Miteinander zu zielen, das Streit und Irritation als Motor gelebter Pluralität ebenso bedarf wie praktischer Solidarität, um die als Grenzen gesetzten Dichotomien in Schwellen zwischen Differenzen zu verwandeln. Sie will ihren TeilnehmerInnen zu der Erkenntnis verhelfen, dass allein im solidarischen Widerstand die Möglichkeit besteht, nachhaltig

383 Denn es ist „unmöglich, die Vorstellung einer vollkommenen bürgerlichen Freiheit, die auf situationsbedingten Diskriminierungen, Privilegien und Ungleichheit beruht, konsequent und ohne Selbstwiderspruch aufrechtzuerhalten (oder gar zu verwirklichen). Genauso wenig lässt sich eine zwischenmenschliche Gleichheit denken oder verwirklichen, die auf einer (und sei es ‚aufgeklärten‘) Despotie oder auf einem Machtmonopol beruht. Die gleiche Freiheit ist also ‚unbedingt‘“ (Balibar, 2006: 15). Dabei „besteht eine Kontinuität zwischen dem Geltendmachen und der Verteidigung der Proposition der Gleichfreiheit, das heißt des ‚autständischen‘ Prinzips, das universell das Recht auf Rechte geltend macht“ (Balibar, 2012: 211).

384 Balibar, 2012: 68.

385 Critchley, 2008: 142.

für die *Freiheit aller* einzutreten und diese nicht als beunruhigend und beschränkend, sondern als Bedingung der eigenen Freiheit zu erleben. Im Kern geht es ihr um die *Bemächtigung* ihrer TeilnehmerInnen, die – in die Welt herausgetragen – auch zur *Bemächtigung* des „Anderen“ beitragen und so erst die Schaffung eines politischen Handlungsraumes ermöglicht, der im Zusammenspiel freier Individuen mit „Leben“ in seiner ganzen Pluralität gefüllt und kreativ und konstruktiv erhalten werden kann.