

Partizipation

Ansprüche und Wirklichkeiten des Politischen in den Künsten

Kai van Eikels

Die nachfolgende Vorlesung wurde in jeweils etwas unterschiedlichen Versionen gehalten an der Freien Universität Berlin und der Universität Hildesheim im Wintersemester 2017/18 und an der Ruhr-Universität Bochum im Sommersemester 2018. Ich habe den Text etwas überarbeitet und ergänzt, um ihn lesbarer zu machen, die teilweise assoziative Gliederung und den eher mündlichen Ton aber beibehalten. Video-Links sind eingefügt soweit online verfügbar.

- S.2 1. Einführung: Herumdemokratisieren
- S.24 2. Souveräne Macht und die Regimes des Dabeiseins: Besetzen, Casting
- S.44 3. Infrastruktur und „Extrastatecraft“: (Gegen-)Institutionalitäten des Partizipatorischen
- S.67 4. Partizipation und Einbildungskraft: Populismus
- S.90 5. Konzept/Idee und Performance: Von wem geht Partizipieren aus?
- S.110 6. Was partizipiert, womit partizipieren? Fähiger oder unfähiger, fester oder flüssiger, kompakter oder ausgefranster, straighter oder queerer Körper?
- S.130 7. Menschen [xxx] Dinge [xxx] Menschen: Assemblagen mit Essen und Sex
- S.150 8. Love how you can pee on anything: Partizipation privat und öffentlich
- S.168 9. Ökonomien des Partizipativen I: Gabe und Tausch, Schuld(en)
- S.185 10. Ökonomien des Partizipativen II: Partizipierend lernen?
- S.202 11. (Un-)Ersetzbarkeit: Partizipation und Arbeitsteilung
- S.219 12. Gegenwart und Zukunft des Partizipierens: Was kommt mit dem Aufstand?
- S.240 13. „Tough audience!“ Die Rache der Partizipierenden
- S.259 14. An Töten partizipieren
- S.277 15. Workshops, Workshops, Workshops

1. Einführung: Herumdemokratisieren

„[E]ngaging in direct and transparent participatory democracy“ steht als Maxime im Grundsatz der *Principles of Solidarity*, dem ersten offiziellen Dokument von Occupy Wall Street vom 23. September 2011. In Berlin besetzte vor kurzem eine Gruppe die Volksbühne, die in ihrer offiziellen Erklärung genau das für die Kunst forderte: „Unser Spielplan steht allen zur Partizipation offen. [...] Dieser Ort soll partizipatorisch geschaffen, ausgehandelt und vor allem bespielt werden.“¹

Ich hatte mich schon in Verdacht, die Leute dafür engagiert zu haben, dass sie so kurz vor Beginn dieser Vorlesung diese Aktion machen. Denn zum einen ließ das, was während der Tage der Besetzung in der Volksbühne passierte, in instruktiver Weise einige Probleme bei der Verwirklichung einer solchen Forderung nach Partizipation deutlich werden. Zum anderen lieferten die Reaktionen auf das Kapern eines Kulturortes, auf diesen vorbehaltlos offen einladenden Gestus und auf das Programm, das dann zustande kam, ein sehr plastisches Porträt der *Ablehnung* von Partizipation. Man konnte Argumente, die seit Jahrzehnten gegen Partizipation vorgebracht werden, gebündelt, zugespitzt im Feuilleton, in Interview-Aussagen, Facebook-Posts und -Kommentaren vernehmen. Sortieren wir diese Anti-Partizipations-Statements grob, fallen die einen in die Kategorie ‚Das ist keine richtige Kunst‘, die anderen in die Kategorie ‚Das ist keine richtige Politik bzw. nicht wirklich politisch‘.

Die einen warfen den Besetzer*innen, deren loser Verbund aus der Gruppe *Staub zu Glitzer* hervorgegangen war, vor, selber keine richtige Kunst zu machen und in einem für die Kunst bestimmten, mit Steuergeldern finanzierten Haus die wahre künstlerische Arbeit zu blockieren. Das stimmte so nicht – es gab wiederholt die Beteuerung, die Proben und Aufführen der von Chris Dercon engagierten Leute nicht blockieren, vielmehr mit ihnen Seite an Seite arbeiten zu wollen. Hinter der Überzeugung, aus einer solchen Initiative, die auf freie Partizipation setzte, könne keine richtige, nämlich keine *gute* Kunst entstehen, stand jedoch der Argwohn, die künstlerische Qualität werde politischen oder ethischen Kriterien geopfert. Aus den 1990er Jahren klingen mir noch Formulierungen wie „Herunterdemokratisierung von Kunst“ im Ohr (damals von Botho Strauß vorgebracht). Einiges von dem, was da jetzt zu hören und zu lesen war, schlug einen ähnlichen Ton an. Aber auch in verhalteneren oder nuancierteren Varianten kennen wir das Urteil, eine künstlerische Arbeit, die sich unmittelbar ethisch-politischen Kriterien unterwerfe, verspiele, indem sie ihre Identität als ästhetisches Produzieren und Rezipieren, als Produzieren-Rezipieren nach Maßgabe einer *als* Form zu

¹ <https://b6112.de/2017/09/22/presstext-der-transmedialen-theaterinszenierung>

genießenden Form aufgibt, ihr politisches Potenzial. So argumentiert etwa Jacques Rancière in *Le spectateur émancipé* mit Bezug auf das Theater bzw. die Bühnenkünste, und er ruft damit u.a. Adornos Kritik an Brecht und dessen Politisierung des Theaters wieder auf und dehnt sie aus auf partizipative Aufführungen bzw. das, was er sich darunter vorstellt.

In seiner *Ästhetischen Theorie* bezieht Adorno Stellung gegen eine zu direkte Vermischung des Künstlerischen mit dem Politischen, und das eben im Namen einer politischen Qualität des Ästhetischen. Dieses Politische soll der Kunst dadurch zukommen, dass *etwas an* der ästhetischen Form eine *Differenz* zu den ökonomischen und sozialen Bedingungen anzeigt, unter denen die Kunst wie alle anderen Produkte entsteht – dass das ästhetische Phänomen eine Differenz zur eigenen Produziertheit anzeigt und erfahrbar werden lässt, insofern eine ästhetische Erfahrung stattfinden und eine Reflexion anstoßen kann. Bis heute konzentriert sich der Unmut derjenigen Kunsttheorien, die auf diese Differenz zwischen dem Ästhetischen und dem Sozial-Ökonomischen abstellen, in der Behauptung, Partizipation verhindere diese Erfahrung oder behindere sie stark, da sie die Markierung einer Distanz zwischen Kunst und Leben ausradiiert: Die Kunst eignet sich die Lebensrealität zu sehr an (Adorno vergleicht das mit dem „Verhaltensexperiment“ in den *Behavioral Sciences*: die Partizipierenden können nicht erfahren und reflektieren, weil sie in der Position von Versuchskaninchen sind; Kunst demonstriert etwas an ihnen oder erzieht, konditioniert sie). Oder umgekehrt gibt die Kunst sich zu sehr an die Lebensrealität preis, verliert ihr Eigenes.

Diese letztere Diagnose provozierte auch das, was die Volksbühnen-Besetzer mit ihrem ‚Alle können mitmachen‘-Ansatz während der kurzen Zeit der Besetzung für die von ihnen so genannte „transmediale Theaterinszenierung“ an Veranstaltungen zusammenbekamen: lange Diskussionen vor allem; dazu eine Schreibwerkstatt, eine Lichtinstallation (ein Häuschen aus Leuchtröhren), ein paar Filmvorführungen, Lesungen, eine „lyrische Soundinstallation“, Konzertauftritte und Party („Mukke, Menschen und Bier“ hieß es im Programm). Einiges nannte sich „Performance“, aber eine performative Darbietung von Kafkas *Bericht für eine Akademie* war gewiss weder aufregend neu, noch stellte sie für sich ein grandioses künstlerisches Ereignis dar. Und auch die Aneinanderreihung der Formate ergab schwerlich etwas, das ein kunsthistorisch und ästhetiktheoretisch geschultes Beobachten für eine aufregende neue Form hätte ansehen mögen. Anstatt aber nun an dieser Stelle sofort abzuwinken und sich darüber zu ärgern oder auch heimlich zu freuen, dass das ja nichts war – *wieder* mal nichts war – mit der herunterdemokratisierten Kunst, möchte ich vorschlagen, dass wir den Befund zum Anlass nehmen, über den Begriff *Form* etwas grundsätzlicher nachzudenken: Was heißt Form in Bezug auf Partizipation? Gibt es ein Formverständnis

jenseits dessen, was uns eine ästhetische Theorie von Baumgarten und Kant bis zu Adorno, Rancière, hier im deutschen Sprachraum u.a. Christoph Menke und Juliane Rebentisch als Werk-Form präsentiert, die sich bei Installationen und dergleichen so ein kleines bisschen auf das Soziale ausdehnt, aber garantiert niemals im Sozialen verliert?

Die Behauptung, alles, was da an der Volksbühne stattfand, sei eine einzige große „transmediale Inszenierung“, kann man als Behauptung ernstnehmen – in der offenkundigen Spannung, in der sie zu ihrer Einlösung steht – oder auch für albern überzogen halten. Das Problem, das diese Formulierung zu lösen versucht, scheint es mir in jedem Fall wert, sich damit zu beschäftigen. Begriffe wie „Inszenierung“ oder „Aufführung“ artikulieren ja den Anspruch auf eine Einheit, einen irgendwie als Ganzes ansprechbaren Zusammenhang auch dort, wo das Prinzip des Partizipatorischen keine Grenze zieht zwischen *in-group* und *out-group*, zwischen Künstler*innen und Publikum, zwischen offiziell und inoffiziell, regulär und irregulär Teilnehmenden und wo die Initiator*innen sich eher als *facilitators* verstehen, als organisatorisch Unterstützende, Beschaffende, Ermöglichende, nicht als die Autor*innen oder Regisseur*innen des Geschehens, und also keine Autorität sagt: Das gehört zu uns, das nicht! Doch so recht können derlei Einsammel-Begriffe wie „Inszenierung“ und „Aufführung“ hier nicht mehr überzeugen. Was wären mithin adäquate formale Kriterien, und was für ein Vokabular taugt, um sie zu artikulieren? Diese Frage wird sich durch die Vorlesung ziehen, immer mit der Implikation, dass wir wohl tatsächlich unser Verständnis dessen, was „richtige Kunst“ ist, ändern sollten. Nicht so sehr korrigieren, auf eine neue Richtigkeit trimmen, als vielmehr korrumpieren – oder vielleicht ist das bessere Wort: *trüben* lassen –, wenn wir dem Partizipatorischen eine Chance einräumen wollen, das zu entfalten, was es an Wirkungen haben kann und was ich hier provisorisch *Herumdemokratisieren* nennen möchte.

„Herum-“ wie: Rumrühren, im Trüben fischen – was Bewegungen meint, die keinen klaren Anfang und Zielpunkt haben, keinen Ursprung ‚oben‘ oder ‚unten‘, die weder klarerweise *top down* noch *bottom up* verlaufen, sondern sich irgendwo mittendrin vollziehen. Bewegungen, die in der Organisation das Horizontale und das Vertikale vermischen, durcheinanderbringen, sich und anderes *schief* bewegen. „Herum-“ sodann als Herumwenden. Beim Vielem, was ich in den folgenden Wochen entwickeln werde, geht es um Umwertungen, Verschiebungen in der Wirklichkeit des Bewertens. „Herum-“ durchaus auch im sexuellen oder erotischen Sinne des Herummachens: *no proper intercourse*, kein geregelter Verkehr mit festen Stellungen und Rotationsprinzip beim Wechsel zwischen oben und unten, sondern „making out“, unzüchtiger Umgang – *queer*, nahe der Bedeutung, die das Wort hatte, als es noch beleidigend gemeint war. Und „Herum-“ nicht zuletzt im *zeitlichen* Sinne des Herummachens: Die partizipativen

Verwicklungen, von denen ich zu berichten habe, erschließen Demokratisieren als etwas, das sich in keinem konzisen Akt zusammenzieht und kein dichtes, intensives Ereignis hervorbringt, sondern sich hier und da ab und zu zuträgt, *währenddessen*, während anderes geschieht. Das Demokratische der Partizipation ist ausgesetzt in einer vulgären Zeitlichkeit des ‚es passiert halt so‘ – in *polychroner* Zeitlichkeit, sofern es uns gelingt, das *poly-* nicht so sehr als Vervielfältigung zu verstehen, als beeindruckende Vielzahl, als Reichtum, Fülle und Überfülle, sondern eher (oder: im selben Zug) als Zerstreuung: *Always less than one*, wenn ich den Titel eines Buches von Erin Manning verunstalten darf. Es gilt, denke ich, das „Part“ von „Partizipation“, das ja auf den Teil, das Teilen und Geteiltsein verweist, ebenso auf die Instanz des Partizipierenden zu beziehen wie auf das, woran er, sie, es partizipiert.

Ich stelle das erstmal so abstrakt in den Raum und vertraue darauf, dass es konkreter wird, wenn ich über den Körper spreche, der partizipiert, und insbesondere über *Aufmerksamkeit*, eine durchweg körperliche Größe. Im dogmatischen Tonfall vorweggenommen: Es gibt keine ungeteilte Aufmerksamkeit, denn es gibt keine ungeteilte körperliche Anwesenheit. Egal, woran ich partizipiere, es ist immer nur ein Teil von mir, ein Teil meiner Aufmerksamkeit beteiligt. Präzisiert, in Abwandlung eines berühmten Satzes von Kleist: Nicht *ich* partizipiere *mit* einem Teil meiner Aufmerksamkeit, sondern erst eine Teilung meiner Aufmerksamkeit ergibt Partizipation als Beziehung von Teilen zu Teilen. Was auf und in Partizipation beruht, hat die Wirklichkeit eines *unter anderem*, eine genuin zerstreute Wirklichkeit. Die Trübung des Kunstverstehens, die ich anrate, will auf ein *unfocusing*, ein entschärfendes Rekalibrieren, ein aufweichendes, ja in gewisser Weise vergleichgültigendes Verändern der Einstellungen in unserer Einlassung mit Kunst hinaus, die dieser Wirklichkeit des *unter anderem*, des genuin Zerstreuten eher gerecht wird als die etablierten kunsttheoretischen Ansätze.

Die Trübung betrifft ebenfalls unser Verständnis des Politischen. Damit zur zweiten Kategorie von Einwänden gegen Partizipation. Bei den Reaktionen auf die Besetzung der Volksbühne fehlte ebenso wenig der Vorwurf aus der Ecke der Repräsentanten des wahrhaft Politischen, der vor ein paar Jahren auch schon Occupy und die Indignados und andere dezentral organisierte, oft relativ spontan agierende politische Bewegungen ereilt hatte: keine richtige Politik zu machen, auch keine richtige Demokratisierung zu bringen, über den ersten Impuls einer Bewegung für mehr Demokratie nicht hinauszukommen, es auch nicht wirklich zu wollen, sondern das Direkt-Demokratische als „Selbstzweck“ zu betreiben. „Occupy never evolved beyond it“, schrieb der amerikanische Journalist Thomas Frank in einem Fazit 2012. „It didn’t lead a strike (a real one, that is) [...]. With Occupy, the horizontal culture was everything. ‚The process is the message,‘ as the protesters used to say [...]. The [...] camping,

the cooking, the general-assembling, the filling of public places: that's what Occupy was all about. Beyond that there seems to have been virtually no strategy to speak of, no agenda to transmit to the world."² Auch zu den *strategies* und *agendas*, zur Frage politischer Strategien und verschiedener Optionen, kollektives Handeln zu organisieren, im Verlauf der Vorlesung mehr, aber auch hier möchte ich eingangs dafür plädieren, den Einwand ein Stück weit anzunehmen und zu bejahen: Weder in Bezug auf die Kunst noch in Bezug auf die Politik sind Ansätze, die auf offene, unbeschränkte Partizipation setzen, *stark*. Sie enttäuschen die Erwartungen derjenigen, die sich starke Kunst, starke Politik wünschen. Diese Enttäuschung ist sozusagen *korrekt*. Doch wiederum – eine Erörterung von Partizipation sollte mit dieser Erfahrung eines Enttäuschenden nicht abbrechen, diese sollte vielmehr an ihrem Anfang stehen. Es wäre gut, die Gründe für die Enttäuschung zu analysieren, die Argumente, in denen sie formuliert wird, die Werte, die den enttäuschten Erwartungen und den negativen Urteilen zugrundeliegen. Ich beabsichtige, das in Anläufen von verschiedenen Seiten her zu versuchen, und ich werde dabei immer wieder das befragen, was hier als Wert des Wertes hervortritt: das Starke – das integrale Starke, dem seine Stärke aus den einander verstärkenden Teilen erwächst; das Starke des Bruches, des Aufbrechens oder gar Zerbrechens, das die in der Form gebundene Bewegungsenergie freizusetzen scheint; und vor allem das Starke einer Erhebung über die materiellen Kräfteverhältnisse, einer Erhebung ins Mögliche, der gegenüber jegliche Aktualität sich als schwächlich erfährt.

Der klassische Kommunismus, wie ihn Lenin 1917 in *Staat und Revolution* entwarf, verstand sich als eine stärkere Demokratie, stärker demokratisch als der „korrupte und verfaulte Parlamentarismus der bürgerlichen Gesellschaft“. Das Direktere sollte das Stärkere sein, und dieser Wille zur Stärkung trieb dann einen Institutionalisierungsprozess voran, der dafür mitverantwortlich war, dass der demokratische in einen totalitären Kommunismus übergehen konnte und der Schwung, die Dynamik des Revolutionären sich in einer exzessiven, den Terror selbstverständlich mitverwaltenden Bürokratie realisierte. Es spricht m.A. Einiges dafür, eine partizipatorische Demokratie als eine *schwächere Demokratie* zu wünschen und zu betreiben, im Direkteren – in der sich weniger in den Formen der Repräsentation institutionalisierende Beziehung – das Schwächere zu schätzen. Ich werde in dem, was ich während dieses Semesters hier zu einer Reihe von Aspekten des Komplexes ‚Politik‘ sage, meine Vermutung zur Diskussion stellen, dass eine schwächere Demokratie eine bessere Demokratie wäre, dass sie bessere Weisen des Zusammenlebens und Zusammenhandelns gestattet, ein gerade auch formal besseres Zusammen anbahnt als eine

² <https://thebaffler.com/salvos/to-the-precinct-station>

starke Demokratie, deren Stärke stets von Souveränität geborgt ist und nur zu haben um den Preis, dass Gesellschaft, Kultur, Kunst unablässig die Unterwerfung unter den Souverän wiederholt. Zudem investiert das Starke sich unterm Erbe von Herrschaft, das auf uns liegt, offenbar vehement in eine neurotisch-hysterische Dynamik, und es braucht immer mehr Lebensressourcen, immer mehr Aufmerksamkeit dafür, die Erträge aus dieser Investition zu verarbeiten. Machtökologisch ist das Souveräne ein Irrsinn, der vielleicht zum materiellen Selbstmord der Spezies Mensch führt.

Ich möchte zeigen, zumindest hier und da andeuten, inwiefern Partizipation als Ansatz, um kollektive Zusammenhänge zu denken, wahrzunehmen und zu erfahren, und als Ansatz für praktische künstlerisch-politische Experimente Aufschluss gibt über begrüßenswerte Effekte der Schwächung. In dieser Richtung versteht sich auch die Formulierung „Ansprüche und Wirklichkeiten des Politischen“ im Titel der Vorlesung. Sie will keineswegs ein weiteres Mal beklagen, dass Ansprüche – und gerade die großartigen, wichtigen, teuren Ansprüche – in der Wirklichkeit scheitern oder dass ihre Verwirklichung sie bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Das Lamento vom gebrochenen Glanz der demokratischen Werte im trübseligen Realen redet einer sehr alten, mächtigen, noch in ihren modernen Versionen metaphysisch geprägten Logik das Wort. Die verengt politische Diskurse darauf, die Ansprüche entweder in ihrer Reinheit und Herrlichkeit gegen eine defizitäre Realwelt zu verteidigen (diese Verteidigung der Ansprüche ist dann das hohe Amt der Theorie) – oder die Ansprüche aufzugeben für etwas, das zusammengekniffene Lippen Pragmatismus nennen (ein „realpolitisches“ Sichanpassen daran, wie es bekanntlich läuft, dessen Moderatoren behaupten, mit der Wirklichkeit auf einer Höhe zu sein und keine Theorie zu brauchen). Vom Begriff Partizipation ausgehend lässt sich, denke ich, erahnen, was eine politische Theorie wäre, deren Anliegen eine *Schwächung und Trübung der Ansprüche* ist. Das Trübe in die Verfassung des Erwartens selbst zu bringen, statt zu bejammern, was im sozialen Gewebe das Verlangen nach dem mit scharfer Klinge durchschlagenen Knoten abschleift – diese Aufgabe halte ich des Namens politische Theorie für würdig. Denn es geht dabei um das Glück, das wichtigste und bestimmende Anliegen des Politischen, wie Giorgio Agamben in seinen *Noten zur Politik* im Zusammenhang mit dem Begriff des Genügens ausführt (der Text ist schon älter, aber immer noch lesenswert). Genau dafür, zur Präzisierung eines Genügens am und im Wirklichen des Zusammenlebens, werde ich in dieser Vorlesung Theorie heranziehen – Philosophie, Sozialtheorie, Psychologie und Psychoanalyse, Postcolonial Theory, Gender und Queer Theory...

Den Rest der heutigen Einführung möchte ich nutzen, um kurz zwei Beispiele anzuführen, die ein wenig die Richtung der Vorlesung weisen – die meine Präferenzen zu erkennen geben und den Ton anklingen lassen, in dem ich meist über Partizipation spreche und der einem sicher missfallen kann. Das erste Beispiel eignet sich prächtig, um einen der starken Ansprüche zu analysieren, die wir gemeinhin an das Politische (und damit an uns bzw. an ‚das Wir‘) stellen. Wo wir diese Ansprüche selbstverständlich auf das Partizipatorische übertragen, führt das zu Frust, zu Aggressionen. Und Aggressionen sind zwar nicht unbedingt etwas Schlechtes, schon gar nicht im Bereich des politischen Engagements, aber es scheint da eine nahezu reflexhafte Dynamik zu geben, mit der die Aggressionen sich gegen das Partizipatorische wenden.

Als ich vor ein paar Jahren an der FU ein Seminar zu Partizipation machte, fand in den Berliner Sophiensälen gerade eine Performance von David Weber-Krebs mit dem Titel *Tonight, Lights Out!* statt.³ Der Performer sitzt da im ersten Teil allein auf der Bühne und erzählt – mit akzentlastigem, manchmal leicht holperndem Englisch und sanfter Stimme, die darum bemüht klingt, märchenhaft suggestiv zu wirken, vielleicht auch ihr Unvermögen dazu eigens ausstellt – die Geschichte eines zwölfjährigen Jungen namens Ismael. Der lebt mit seinen Eltern in Ägypten. Die Familie gehört zu den 15% koptischen Christen in dem islamisch geprägten Land. In der Nacht vor Ostern veranstalten die christlichen Kirchen ein „Ritual“, bei dem sämtliche Lichter gelöscht werden, und alle harren eine Weile schweigend in der Dunkelheit aus („in deadly silence“), ehe das Licht wieder angeht, und darauf folgen mehrere Stunden Singen und Tanzen. Die Sache hat eine offensichtliche Symbolik, bezieht sich auf den Tod Jesu und die Auferstehung. Unter den ägyptischen Muslimen, so heißt es, kursieren Gerüchte, dass während dieser Dunkelheit alle möglichen obszönen Dinge vorgehen: heimliche Orgien...

Danach erfährt man einiges über die eher traurige Familiengeschichte: Die Mutter konvertiert zum Islam, um sich von dem trinkenden und prügelnden Vater scheiden lassen zu können. Sie flieht mit Ismael und der Großmutter nach Kairo, wo die Drei in einer smogverseuchten, vor Abgasen den ganzen Tag trübdunklen Vorstadt leben (die nächste Dunkelheit). Die Mutter erkrankt dort und stirbt. Während Ismael tagsüber Koranunterricht von einem Sheikh bekommt, indoktriniert ihn nachts seine Großmutter, die versucht, mit christlichen Mysterien seiner Islamisierung Widerstand zu leisten. Verwirrt und gestresst hört Ismael eines Nachts eine Stimme in seinem Kopf, die ihn auffordert, am nächsten Abend

³ Video einer Auff. in Warschau von 2015: <https://vimeo.com/150271882>

sämtliche Lichter im Haus zu löschen – und als er am folgenden Morgen erwacht, schützt eine weiße Wolke das Haus gegen die schwarzen Abgase, so dass saubere Luft es erfüllt.

Ermutigt von diesem kleinen Wunder, lädt der Junge 20 Leute aus der Nachbarschaft ein, in der nächsten Nacht zusammen mit ihm wiederum Zeit in Finsternis zu verbringen. Am Morgen darauf ist die schwarze Rußwolke völlig verschwunden, und Ismael und die anderen sind es auch. Zwischen den Christen und Moslems entbrennt ein Streit um die Deutung und das Eigentum an diesem miraculösen Ereignis; es kommt zu *riots*, zu Straßenkämpfen, das Militär greift ein und beendet die Unruhen gewaltsam. Ismael wird dann zwar sowohl zu einem christlichen Heiligen als auch zu einem islamischen Helden. Aber die Abgase kehren zurück, und die Stadt ist so dreckig wie zuvor.

Diese ökologische Legende, sacht vorgetragen, aber mit ziemlich heftigen politischen Implikationen, verknüpft Weber-Krebs mit einer Aktion der BILD-Zeitung, die „a few months later“ stattgefunden habe, am 8. Dezember 2007. An diesem Samstag lautete die Schlagzeile: „Heute Abend Licht aus!“ Die Aktion gab es wirklich. Das Boulevardblatt forderte an dem genannten Datum dazu auf, von acht Uhr bis fünf nach acht als symbolische Handlung im Geiste des Energiesparens sämtliche Lichter in Häusern und Wohnungen zu löschen. Die Performance ruft hier also etwas auf, das man unter dem Titel ‚Partizipation und Populismus‘ rubrizieren könnte (Populismus wird uns in der Vorlesung noch beschäftigen): Das ganze Land in Dunkelheit zu vereinen trumpft trotz globaler oder lokaler Referenz mit einer nationalen Pointe auf. Die Zeitungsmacher hielten ihre Leserschaft für jung und geschichtsvergessen genug, bei Verdunkelung nicht die Zeit der Luftangriffe im 2. Weltkrieg zu assoziieren. Der Bund, der WWF, Greenpeace und Google unterstützten das Projekt. Pro7 übertrug live fünf Minuten totale Dunkelheit (man sollte die Lampen ausschalten, aber den Fernseher anlassen). Gemessen an der Partizipationsquote war das Ganze ein großer Erfolg.

David Weber-Krebs kommentiert, es hätten wahrscheinlich deshalb so Viele mitgemacht, weil die Aufforderung so autoritär gewesen sei – das Kommando „Licht aus!“ in riesigen Lettern im auflagenstärksten deutschen Blatt. Als Gegenmodell schlägt er den im Publikum Anwesenden eine andere partizipative Aktion vor: auf eine intime, freie, spontane, sich in ihrer Dynamik selbst organisierende Weise zusammen Dunkelheit zu erzeugen („produce darkness together“). Auf seine Aufforderung hin holen die Leute Schalter hervor, die sich unter ihren Sitzen befinden, und damit beginnt ein zweiter Teil der Performance. Im Bühnenhimmel hängen so viele Glühlampen, wie es Plätze auf den Tribünen gibt. Ein Schalter (de-)aktiviert jeweils eine davon. David Weber-Krebs bittet darum, langsam, nach und nach sämtliche Lichter auszumachen, um am Ende in einem schönen Zustand von

Dunkelheit anzukommen. Zur Vorbereitung dürfen alle eine Weile zu Musik mit den Schaltern spielen, können so herausfinden, welches ihre Lampe ist. Kleineren Interaktionen und einer weiteren Geschichte des Performers über ein Zimmer in seinem Haus, in dem nur ein Stuhl steht und nur eine Lampe an der Decke hängt, folgt eine Probe („rehearsing“), bei der alle Lampen erlöschen sollen bis auf die eine, die Weber-Krebs selber kontrolliert. In der Warschauer Aufführung, die wir dokumentiert sehen, klappt das innerhalb einiger Minuten.

Dann gibt er das Signal zum Start – eines Prozesses, von dem zum einen offen ist, wie lange es dauern wird, bis völlige Dunkelheit eintritt, und zum anderen, wie lange daraufhin diese Dunkelheit währt, bis die Lichter wieder angehen (Weber-Krebs empfiehlt, zwei Mal bis 70 oder 80 zu zählen, wenn man das Bedürfnis verspürt, das Licht wieder einzuschalten, um dessen Befriedigung etwas hinauszuzögern). Der Mann, der schon viel geredet hat und in vielerlei Hinsicht im Zentrum der Veranstaltung steht, betont noch, es sei ebenso offen, was während der Dunkelheit geschieht, und erinnert an die Gerüchte über Orgien in der Kirche. Damit, dass David Weber-Krebs als erster seine Lampe ausschaltet, geht es los.

In Warschau tritt, wie das Video zeigt, allmählich die erwünschte Dunkelheit ein. Bei der Aufführung in Berlin, die mein Seminar damals besuchte, kam es dazu nicht. Ein paar Leute ließen ihr Licht an bzw. löschten es erst, um es erneut anzuknippen, und verweigerten sich beharrlich der Anweisung, ins Dunkelwerden einzustimmen. Ich war extra nicht in dieselbe Aufführung gegangen wie die Seminarteilnehmer*innen, um nicht Machtstrukturen aus der Uni zu reproduzieren, was zuvor bei einer anderen partizipativen Performance passiert war. Die Studierenden berichteten, als von den Übrigen einige stärkeren Druck auf die Abweichler ausübten, sei am Ende doch immer noch eine Lampe angeblieben. Die Person, die diese Lampe kontrollierte, habe sich identifiziert, und es sei offener Streit ausgebrochen – ein Streit, der so leidenschaftlich wütend geführt wurde und auch so viel an noch unterdrückter Wut zurückließ, dass wir in der Seminarsitzung eine Woche nach der Aufführung binnen kurzer Zeit eine emotional stark aufgeladene Situation erhielten. Trotz meiner Bemühungen gelang es kaum, eine Analyse und Reflexion *über* die Kollektivdynamik in Gang zu bringen, weil diese Dynamik sich in der Diskussion immerzu wiederherstellte. Das demonstriert, wie ein Diskurs zu Partizipation selbst von dem affiziert wird, was diese partizipative Situation mit den Partizipierenden macht bzw. sie machen lässt. Das Reden wollte sich partout nicht in das *Über-* aufmachen, zur Metaebene, von der aus die Reflexivbewegung souverän umsichtig zwischen die Einzelheiten des Ereigneten gleitet.

Und ich denke, der Komplex von Problemen, die sich in dieser Aporie bündeln, wäre tatsächlich als Souveränitäts-Problematik anzusprechen. Durch die Bitte, die Lichter nach und

nach zu löschen, deaktiviert David Weber-Krebs die Souveränität von oben. Hätte er verlangt, sie alle auf einmal abzuschalten, hätte seine Aufforderung wohl ähnlich wie das Kommando der BILD-Zeitung gewirkt. So aber überträgt er die Ausführung den wechselseitigen Abstimmungen unter den Partizipierenden, geht zwar voran, schleicht sich machtkonstellativ aber als einer unter Vielen in das durch sein Signal enthierarchisierte Kollektiv. Das heißt, er hinterlässt eine *unbesetzte Stelle* des Souveräns. Unbesetzt, weil das Arrangement der Aufführung mit einerseits dem Performer als Autor von *concept* und *text* (und als *host*, wie das Programm ihn anführt) und andererseits dem zuhörenden und -schauenden Publikum zunächst einmal jenes uns von den Bühnenkünsten wohlbekanntes Regime etabliert, das in vielerlei Hinsicht ein Analogon zum souveränen Staat ist, und erst im zweiten Teil zu Partizipation übergeht. Diejenigen, die sich als Publikum bislang bereitwillig dem anvertraut haben, was der Künstler ihnen darbietet, sollen damit auf einmal Verantwortung übernehmen und aktiv mitgestalten. Das definiert die Situation als ‚Souveränität *plus* Partizipation‘. Was die affektive Schlussfolgerung nahelegt, es ginge um Partizipation *an* Souveränität.

In der Politik haben wir als Default-Situation weltweit einen Nationalstaat, an dessen Regierung und Verwaltung die Bürger*innen ihre politische Macht abtreten. Partizipation steht, in einer der Bedeutungen des Wortes, für eine Reihe von Versuchen dieses Staates, die politisch Entmachteten und mangels eigenen politischen Machtgebrauches mehr oder weniger Entfremdeten *wieder stärker* einzubinden. In der Kunst haben wir ebenfalls Institutionen, die eine Absonderung objektivieren und dafür sorgen, dass Veranstaltungen in einer von den praktischen, den ökonomischen, sozialen und politischen Wirklichkeiten des Lebens als unterschieden markierten Sphäre stattfinden. Und Partizipation steht in diesem Kontext häufig für Versuche, bei grundsätzlicher Beibehaltung der Absonderung doch andere, stärkere Beziehungen zu den Menschen einzugehen, die ihr Publikum sind (und das meist auch bleiben sollen, während sie partizipieren). In beiden Fällen zunächst die *Behauptung* einer Grenze, die sich Geltung verschafft, und dann Partizipation als *Anspruch*, diese Grenze zumindest teilweise zu überschreiten.

Es verwundert daher kaum, dass dieser Typ von Partizipation sowohl in der Politik als auch in der Kunst ähnliche kritische Fragen provoziert hat: Inwiefern geht es dabei wirklich darum, Leute aus der Bevölkerung am Regieren und Verwalten zu beteiligen – inwiefern doch eher darum, sie an ihrem Regiertwerden und Verwalteterwerden zu beteiligen? Nüchtern konstatiert, zielt Partizipation an staatlich kontrollierter Verwaltung auf *Legitimation durch Verfahren*. So auch der Titel eines Buches von Niklas Luhmann, in dem er die Sache nüchtern durchgeht: Von souveränen Instanzen getroffene Entscheidungen können sich durch ihr

Ergebnis legitimieren, durch die Autorität des Entscheiders oder durch die Qualität des Verfahrens, mittels dessen die Entscheidungen zustandekommen. Das Einbinden Einiger derjenigen, die die zu treffende Entscheidung betreffen wird, spekuliert auf diese letztere Legitimationswirkung. Kritischer ließe sich das mit einem Begriff von Michel Foucault als Strategie der „gouvernementalité“ bezeichnen: Anstatt durch Gesetze und Verordnungen ihr Verhalten zu steuern, bringt man die Leute dazu, das Kontrollierende zu internalisieren und so mit dem Enthusiasmus des Selbstbestimmten das über ihr Leben zu verhängen, was die Regierenden ohnedies gern verhängt hätten. Luhmann oder Foucault, in jedem Fall gilt es die Frage zu stellen, wie viel oder wie wenig Macht die Instanzen der Souveränität abgeben und ob es sich überhaupt um ein Abgeben handelt oder um eine Transformation der souveränen in einen anderen Typ von Regierungsmacht.

Diejenigen, die – wie in Deutschland prominent Jürgen Habermas – eine *deliberative Demokratie* befürworten, eine Gesellschaft, in der die Bürger*innen beratend und gestaltend an Gesetzesvorlagen mitarbeiten, betonen, dass das ein *empowerment* voraussetzt, eine Ermächtigung, die nicht dadurch schon geleistet ist, dass man Leute in ein Gremium packt und sagt: „Nun macht ihr mal!“ Das geht ungefähr so nach hinten los wie, wenn bei laufender Theatervorstellung die Spielenden Leuten im Publikum sagen: „Nun performt ihr mal!“ Der deliberative Ansatz basiert auf der Idee, jene zivile Öffentlichkeit zu rekonstituieren, die im 17. und 18. Jahrhundert in europäischen Ländern in den Cafés, Pubs und Parks entstand dadurch, dass Bürger (damals vor allem weiße, begüterte, gebildete Männer) über Politik debattierten, obwohl sie keinen direkten Zugang zu Regierungsmacht hatten, und aus diesen Debatten erwachsen Ansprüche, bald auch konkretere Forderungen auf politische Mitsprache. Zur Deliberation bedarf es für alle Partizipierenden praktikabler Mittel, sich zu informieren. Die Teilnehmenden brauchen ein gewachsenes Selbstbewusstsein, um sich die Einflussnahme auf Maßnahmen zuzutrauen, die potenziell das Leben von Millionen Mitmenschen verändern. Und die Gremien benötigen reichlich Zeit und Gelegenheit, sich auszutauschen, sowie Formen des Diskutierens und Abstimmens, die darauf hinwirken, dass sich respektvolle Gleichrangigkeit etabliert.

Ein Modell dazu stammt von James Fishkin, der 1988 in einem Artikel vorschlug, die Präsidentschaftskandidaten der Republikaner und Demokraten in den USA für zwei Wochen mit 1500 ausgelosten Bürger*innen zusammenzusetzen und sich über Themen, die ihnen wichtig schienen, beraten zu lassen. Das war gedacht als Alternative zu den demoskopischen Befragungen, die Menschen als Nicht-Denkende ansprechen, ihnen Antworten abhocken, die umso ‚authentischer‘ sein sollen, je weniger die Gefragten den Horizont der Frage verstehen.

Fishkin wollte Menschen *in der Rolle von Denkenden* beteiligen. Er konnte das 1996 in kleinerem Format realisieren (600 Beteiligte, ein Wochenende). Die Teilnehmenden erhielten vorher Informationsmaterial zu Themen, Parteiprogrammen, den Kandidaten usw. Fishkin selbst und von ihm angeregte Demokratie-Reformer*innen haben seither viele ähnliche Veranstaltungen realisiert. Eine Anzahl von Staaten und Kommunen haben auf den Erfolg reagiert und deliberativ-partizipative Formate gelegentlich oder regelmäßig in Verfahren verankert: sog. *Citizen Juries* in den USA; in Deutschland tragen sie, vom Soziologen Peter C. Dienel entwickelt, den schönen Namen *Planungszellen*.

Die Website <http://participedia.net> listet Organisationen und Verfahren, falls jemand dazu recherchieren will. Es erscheint außerdem laufend Ratgeber-Literatur, neben staats- und kommunalpolitischen Formaten auch zu Partizipation in der Kita, in der Schule, in der Sozial- und Behindertenarbeit, im Gesundheitswesen usw. Die Bundesländer und Kommunen geben ebenfalls Leitfäden zur Partizipation heraus. Der Schwerpunkt dieses Typs von Partizipation liegt im Regionalen, aber es gab seit 2000 auch einige Anläufe, Bürgerversammlungen in größerem Stil an nationalen politischen Entscheiden, sogar an Verfassungsänderungen zu beteiligen: Zwei Mal in Kanada, ein Mal in den Niederlanden, in Island und in Irland – mit jeweils unterschiedlichen Verfahren und Resultaten, und nur in Irland kam es soweit, dass sowohl ein landesweites Referendum als auch das Parlament die Beschlüsse (zentral stand die Homo-Ehe zur Debatte) bestätigte. Das ist der bisher einzige Fall, in dem ein derartiger partizipativer Prozess eine rechtskräftige Verfassungsänderung hervorgebracht hat. Island befindet sich bezüglich der Validierung in der Warteschleife; die anderen Gremienvoten scheiterten am Widerstand der Parteipolitik und der redaktionellen Medien bzw. an einem (von deren Berichterstattung beeinflussten) Referendum.

Was immer man davon hält, es sind mit einiger Intelligenz umgesetzte und weiterhin verbesserbare Versuche, innerhalb der Konstruktion souveräner Staat durch Partizipation etwas von dieser souveränen Macht zu verteilen – eine *Souveränität von unten* zu initiieren, die das Versprechen der Verfassungen, das Volk sei der Souverän, mindestens teilweise einlöst. Souveränität von unten scheint mir eine treffende Bezeichnung, denn diese Art von Partizipation funktioniert nur, wenn die Partizipierenden eine Kollektivdynamik entwickeln, die es ihnen gestattet, als Einzelne im Kollektiv und als Kollektiv quasi souverän zu handeln. Das Verfahrensdesign muss ihnen diese Souveränität entweder verleihen, oder sie müssen sie spontan hervorbringen können. Und das bringt mich aus diesem Exkurs zurück zu *Tonight, Lights Out!* Die Versuchsanordnung dort lässt die Position der Souveränität von oben vakant; aber sie schafft sehr ungünstige Bedingungen dafür, dass die Leute, die nun auf sich gestellt

sind, eine Souveränität von unten konstituieren. Einmal dadurch, dass die Veranstaltung die Versammelten erst ausführlich in die kollektive Anwesenheitsform ‚Publikum‘ eingewöhnt. Publikum, als Form des Zugehenseins zu Vielen, ist in ihrer bürgerlichen Tradition daraufhin angelegt, Subjektivität freizulassen – jeden Einzelnen, unter Dämpfung der physischen Affizierungen zwischen den Körpern, in ein Unter-Vielen-mit-sich-selbst-allein-Sein zu entlassen. Wie der Staat mit seiner institutionellen Sphäre, die weit ins Leben hineinreicht, dem Bürger mitteilt ‚Wir regeln das Miteinander im großen Ganzen für dich, du kannst einfach leben!‘, so leistet die künstlerische Aufführung, bei der ich in einem Publikum platznehme, unausgesprochen die Versicherung: ‚Für die Ordnung des Kollektiven ist gesorgt, du kannst einfach dabei sein und dich deinen Erfahrungen überlassen!‘ Im Staat wie im Theater genieße ich Freiheit, die auf einer Entmachtung beruht. Und im Staat wie im Theater sind die Bedingungen dafür, dass eine plötzliche Umkehr von diesem Zustand in eine Ermächtigung gelingt, denkbar schlecht.

Dennoch verfügen auch wir Staatsbürger*innen über ein gewisses sozio-technisches Knowhow, wie wir uns kollektiv organisieren können, wo die souveräne Macht von oben auf einmal nicht mehr zur Stelle ist: Dinge, die wir im Sandkasten gelernt haben, in Kindergarten und Schule, im Chor oder Orchester, in Vereinen, Arbeitsgruppen, am Arbeitsplatz, in der Clique, wenn es darum geht zu entscheiden, in welchen Film, wann in den Club, wer was zur Party mitbringt usw. Eine*r übernimmt zum Beispiel spontan die Rolle des Anführers, und die anderen akzeptieren das, mehr oder weniger zufrieden damit, dass sie bloß beipflichten müssen. Oder eine kleine Anzahl von Alphas führt eine Debatte im Kleinen und erzielt dann einen Konsens. Oder deren Unfähigkeit, zu einer gemeinsamen Linie zu finden, macht eine Abstimmung im Großen notwendig, fungiert also als Katalysator eines zumindest formal demokratischen Abstimmungsprozesses. Oder es gibt ein spontanes Einvernehmen, weil alle „wissen, was sich gehört“, eine sittliche Konvention internalisiert haben.

Man kann mutmaßen, dass bei der Warschauer Aufführung von *Tonight, Lights out!* so etwas passiert: Aus Höflichkeit entsprechen alle der Bitte des Mannes auf der Bühne, auch nachdem er sich ins Off verzogen hat. Es wäre schlechtes Benehmen, das nicht zu tun. Aber in Berlin, einer Weltmetropole des schlechten Benehmens, läuft das nicht. Da stehen die Signale auf Konflikt, und in dem Moment, da solche Konflikte auftreten – da es also in Bezug auf das implizit Politische der Performance interessant wird –, zeigt sich, wie hinterhältig effektiv das Arrangement die spontane Etablierung einer Souveränität von unten auch dadurch sabotiert, dass es hier nicht etwa *einen* Lichtschalter gibt und einen Streit darum, ob der nun auf An oder auf Aus gestellt wird, sondern *jeder* über *einen eigenen* Lichtschalter

verfügt. Die Souveränität, die in der Verfügungsgewalt über das Lämpchen liegt, ist also *gleich verteilt*. Für die Schwierigkeiten, die entstehen, mag noch wichtiger als die Gleichheit der Umstand sein, dass sie *unaufhebbar verteilt* ist. Die situative Grundverdrahtung teilt etwas in eine Handlung zu Vielen auf, das normalerweise Eine*r allein macht. Ihr habt vielleicht schon erlebt, dass Mehrere in einem Raum saßen, lesend oder schreibend oder sonstwie arbeitend, und irgendwann wurde es jemandem zu dunkel, während andere das Dämmerlicht schön fanden, was eine kurze Auseinandersetzung darüber notwendig machte, ob man jetzt das grelle Deckenlicht einschaltet oder noch wartet. Doch anders als Schreibtischlämpchen ist Deckenlicht üblicherweise nicht individualisiert. Wie die Sonne alle bescheint, die sich auf der Tageshälfte der Erde befinden, so erhellen die Lichtanlagen, die zur architektonischen Infrastruktur gehören, die Räume, besonders öffentlich zugängliche Räume, zentral gesteuert (und bekanntlich stand die souveräne Herrschaft im absolutistischen Frankreich wie im Ägypten der Pharaonen im Zeichen der Sonne). Wir haben keine Erfahrung damit, individuell ein kollektives Licht zu mixen – schon gar keine darin, *kollektiv für Dunkelheit zu sorgen*, also eben nicht zu mischen, eine moderate Lichtstimmung zu ermitteln, sondern spontan zu Vielen einen Zustand herbeizuführen, in dem alle das Nämliche entschieden haben: das vollkommene Dunkel als *volonté générale*.

Es gäbe hier womöglich eine Option des *Tausches*, der ökonomischen Rekonstruktion von politischer Souveränität nach dem Motto ‚Du gibst mir die Bestimmungsmacht über deine Lampe, dafür gebe ich dir...*keins* auf die Fresse.‘ Bzw. in der etwas mildereren Version, die dann bei der Berliner Aufführung mit den Leuten aus dem Seminar sich offenbar abzeichnete: Wenn du, letzter Verweigerer, deine Lampe ausmachst, hören wir, die Vertreter der dunkelwilligen Mehrheit, auf, aggressiv auf dich einzureden. Doch selbst in einen letzten Schleier von Anstand gehüllt, findet das Tauschangebot niemanden mehr, der es annehmen könnte. Der Widerstand, der zuerst frech-stolze Behauptung der eigenen Souveränität gegen sämtliche anderen gewesen sein mochte, kippte irgendwann um in einen Zwang, dem der Betreffende unterlag. Auch das kennen wir...aus dem Sandkasten, dem Kindergarten oder der Schule, und vielleicht waren alle Beteiligten überrascht, viele Jahre später, nachdem derlei peinliche Patts längst überwunden schienen, wieder in so einer sozialen Sackgasse zu stecken: Irgendwann stellt es eine so demütigende Niederlage dar, jetzt noch klein beizugeben, dass man eher die geballte Feindseligkeit aushält, die einem entgegenschlägt, als etwas zu tun, das einem im Grunde wenig ausmachen würde. Auch hier ist die souveräne Macht keineswegs weg, aber sie hat sich verkehrt von einer zum Herrscher erhebenden zu einer am Ort des Herrschers knechtenden Effektivität der Potenz. Die Stimme der Allein-Herrschaft ist zur

Stimme des Über-Ichs geworden, die befiehlt, dem einmal allein Entschiedenen um jeden Preis die Treue zu halten.

Zu dieser Verlegenheit wäre noch viel mehr zu sagen, aber ich möchte mit dem Beispiel eine Problematik erstmal nur anreißen, der ich mich beim nächsten Mal ausführlicher widmen werde: In einer Ordnung des Zusammenlebens, die in hohem Maße von souveräner Macht bestimmt ist, da die Menschen gewöhnt sind, unter dem Schutz und unter der verhaltenen Drohung des Souveräns ihre Angelegenheiten miteinander abzumachen – welche Optionen für Partizipation stehen in einer konkreten Situation des Zusammenkommens den Beteiligten tatsächlich zu Gebot? Welche Optionen, *mit* dieser souveränen Macht zu arbeiten, sie dabei umzuverteilen, umzulenken, sie andere Effekte zeitigen zu lassen als die normalen? Welche Optionen, ihr zu *entgehen*, sich ihr zu entziehen, sie lokal und temporär zu suspendieren, abzulenken, mit anderem zu beschäftigen? Partizipative Prozesse zu initiieren – in der Politik oder der Kunst oder da, wo die Unterscheidung zwischen beidem nicht mehr gelten soll –, ohne sich mit Souveränität und ihrem Einfluss auf unser Verhalten auseinanderzusetzen, läuft Gefahr, naiverweise Souveränitätseffekten zum Opfer zu fallen, mit denen man nicht gerechnet hat, die man vielleicht sogar in der aktuellen Entwicklung nicht einmal als solche erkennt. Diese Gefahr sei hier markiert – womit ich keineswegs sagen will, dass es sich bei *Tonight, Lights Out!* so verhielt. Ich kenne die persönlichen Absichten nicht, die David Weber-Krebs mit der Performance verfolgte. Sein Konzept könnte jenen harmonischen Verlauf vorgesehen haben, um den seine Stimme zu bitten schien, und der Ungehorsam im Berliner Publikum kam unerwartet (oder halb erwartet, ohne dass er vom ausgearbeiteten Skript abweichen mochte). Es könnte ebenso sein, dass das verführerisch Sanfte und Schöne des Vorschlags zur Verpackung eines Experimentes diente, das die Dissensfähigkeit der Leute testen wollte und ihre Fähigkeit, mit dem Dissens dann umzugehen. So oder so ist die Aporie der Berliner Situation für uns interessanter, als ihre Auflösung in einem Konzeptwidrigen oder -gemäßen es wäre. Das auch als Hinweis, wie ich hier über Arbeiten zu sprechen gedenke, die ihre Präsentation mit den Namen von Initiierenden verknüpft: Eine Erörterung von Partizipation sollte diese niemals auf die Frage reduzieren, ob ein politisches oder künstlerisches Konzept damit aufgeht. Zur Kritik der Souveränität, die, wie ich überzeugt bin, wichtig ist, um überhaupt Kriterien für Partizipation zu entwickeln, gehört eine Befragung des Konzeptes, seiner Autorität als Bezugsrahmen für Urteile über Gelingen oder Misslingen, für Analysen und Interpretationen. Darauf komme ich später in der Vorlesung zurück.

Nun noch zu einem zweiten Beispiel, um einen weiteren Komplex von Problemen bei der Durchdringung von Politik und Kunst zu berühren. Die Probleme werden sichtbar durch die nur scheinbar simple Frage „*Woran* partizipieren?“. In dieser Frage kreuzen oder verfehlen sich eine erkenntnistheoretische und eine ethische Perspektive. Erkenntnistheoretisch, denn es gilt zu ermitteln, wie und in welchem Maße ich erkennen kann, erkennen will, erkennen muss oder sollte, was das ist, woran ich partizipiere, worum es sich bei diesem *Woran* handelt. Und ethisch, denn davon hängt eine Entscheidung darüber ab, was ich für wert erachte, daran zu partizipieren – und die Entscheidung, als mögliche oder möglicherweise längst getroffene, präformiert wiederum den Erkennensprozess. Situationen des Partizipatorischen führen in jene epistemologischen Verwicklungen, die mit dem Einbezogensein des Beobachters ins Feld des Beobachteten zu tun haben, mit dem Verlust von Distanz bzw. den Kompetenzen einer immanenten Distanznahme, die sich Freiheitsgrade zu Überprüfung, Reflexion, Beurteilung und Entscheidung innerhalb des performativen Beziehungsgeflechts verschafft. Und sie stoßen jede*n von uns auf eine aufmerksamkeits-, letztlich lebenszeitökonomisches Not: Es bleibt mir gar nichts übrig, als etwas etwas anderem vorzuziehen, da es mich weit überfordert, sämtlichen Partizipationsverlockungen stattzugeben, die eine kulturell immens produktive Gesellschaft an mich heranträgt. Kultur, auch politische Kultur, organisiert sich als Wettbewerb an Partizipationsmärkten. Was sind die Kriterien für das Vorziehen?

Ich verwende das Wort „vorziehen“ u.a. deshalb, weil es nicht so klar ist, was die *Negation* von Partizipieren wäre – bzw. was sie *bewirkt*: Wenn ich sage oder irgendwie artikuliere ‚Nein, da mache ich nicht mit‘, inwiefern nimmt dieses Verneinen doch teil an dem, was es abweist oder wo es mich rausziehen soll? Eine gewisse strukturelle Gewalt von Momenten, in denen ein Arrangement zur Partizipation auffordert, liegt ja gerade darin, dass es *etwas an* dem Angebot gibt, das man *nicht* ablehnen kann, weil auch die Ablehnung sich noch dem zuschlagen lässt, was die Initiator*innen in ihrer Bilanz der Zusammenhänge auf der Haben-Seite verbuchen. Man kann nicht nicht kommunizieren, lautet eine Binsenweisheit der Kommunikationssoziologie. Partizipative Projekte instrumentalisieren unter Umständen diese existenzielle Inkontinenz; sie locken Menschen in Situationen, in denen sie auch wider Willen immer schon kooperativ einbezogen sind in etwas zunächst gar nicht Absehbares.

Man könnte genau da ansetzen für eine Ethik der Partizipation und Partizipation dadurch definieren, *dass* sie einem die Option offeriert, nicht teilzunehmen. Das würde sie etwa von Immersion und Agitation unterscheiden. Einer ethischen Kritik des Partizipierens geht es nicht allein um sauber unterschiedene Begriffe, sondern vor allem auch ganz praktisch darum,

worauf politische Akteur*innen und Künstler*innen achten sollten, wenn sie Projekte mit einer partizipatorischen Dimension konzipieren bzw. ihre Vorhaben im Hinblick auf das Partizipatorische durchdenken: Wie, wo und wann den Leuten die Option einräumen, nicht zu partizipieren, ohne sich in die Rolle des *party pooper* gedrängt zu finden, ohne das Spiel zu verderben? Oder auch: Wie, wo und wann ihnen Gelegenheit verschaffen, *ein* Partizipieren einem *anderen* Partizipieren vorzuziehen? Denn selbst für den Fall, dass die Umstände die Möglichkeit, sich komplett rauszuhalten, verwehren, kann Freiheit dadurch Schutz erhalten, dass alternative Partizipationsangebote auftauchen. Politische Kämpfe nehmen mitunter die Form miteinander ringender Partizipationsangebote an, und besonders in Zeiten, da eine müde, weitgehend entleerte Regierungsperformanz Alternativlosigkeit zum Leitargument ihres postpolitischen Systemstabilisierens gemacht hat und eine antidemokratische Rechte die „Alternative“ usurpiert, lohnt es für politischen wie künstlerischen Aktivismus, sachlich präzise und mit Gespür für konkrete Situationen zu überlegen, woran Menschen *stattdessen* partizipieren könnten – d.h. auch: partizipieren *wollen* könnten – alternativ zu der jeweils als ökonomisch geboten und sozial evident notwendig hingestellten Veränderung, welche die Profiteure des Status quo zur Beteiligung anbieten und aus deren Reformfrische einen die Unmöglichkeit jedes wirklich Anderen angrinst.

„Participating in change“ sei das Prinzip dessen, was heute „policy“ heißt, schreiben Stefano Harney und Fred Moten in *The Undercommons* (S. 80). Solches Regieren sieht es gerade nicht darauf ab, die Menschen ihren dezentralen, zerstreuten Aktivitäten des Sichselbst-Organisierens im Zeichen unterschiedlicher, hier und da deckungsgleicher Wünsche, Pläne, Findigkeiten und Beharrlichkeiten zu überlassen, sie gewähren zu lassen oder sie darin zu unterstützen. Die *policy* hält Veränderung und Bewahrung gleichermaßen fern, indem sie etwas als *change* identifiziert, einen Wandel, an dem die Menschen aktiv mitwirken sollen – ‚zu ihrem eigenen Vorteil‘, wie die Logik administrativ betriebener Partizipation sagt. Und dieser Logik zu widersprechen ist in Bezug auf die jeweilige Sache oft gar nicht so einfach. Akzeptieren wir einen bestimmten technologischen, demografischen, ökonomischen Wandel als gegeben, gehen die Gründe gegen das Partizipatorische aus, bleiben höchstens Einwände bzgl. ihrer konkreten Gestaltung. Wer mal auf Anwohner-Meetings zur partizipativen Mitgestaltung eines Bauprojektes war, weiß, wie heillos die Themen zerreden können und wie schnell ein Rentner die Diskussion kapert, weil ihm alle zuhören müssen. Aber es spricht, trotz oder auch wegen der Reibungen bei der Umsetzung, Vieles dafür, mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit dann am Ende Raumaufteilungen, Parkanlagen und Spielplätze zu haben, die zumindest ein paar geäußerte Wünsche berücksichtigen, statt einer Anlage, die über die

Köpfe der Menschen hinweg geplant wurde und die sie dann so richtig hassen können. (Es sei denn, man spekuliert auf diesen Hass als affektive Ressource einer revolutionären Kraft. Das Verhalten der Menschen in den Mietskasernen-Landschaften der 70er und 80er Jahre liefert da aber eher keinen großen Anlass zur Hoffnung; es zeigt vielmehr eine erstaunliche Anpassungsfähigkeit an das hingestellt Schlechte, eine Art Identifikation im Hass, bei der die ressentimentalen Tendenzen die aufständischen überwältigen.)

Argumente gegen Partizipation müssen auf einer ziemlich abstrakten, systemischen Ebene ansetzen, weshalb Foucault sie in seinen Vorlesungen wunderbar entfalten kann, während sie sich in der Situation selbst selten effektiv plausibel machen lassen. Wer es dennoch versucht, erscheint schnell als unkonstruktiver Verweigerer, als reaktionäre Figur. Deshalb werde ich hier immer wieder danach fragen, wie es gelingen kann, das kritische Vermögen, das eine Reihe kluger theoretischer Analysen schärfen, in situierte und situative, körperlich-kommunikative Praxis zu übersetzen. Neben Foucaults Analysen von Regierungstechniken und soziologischen Untersuchungen, die sich auf ihn stützen (Nicolas Rose etwa oder in Deutschland Ulrich Bröckling, Thomas Lemke, Susanne Krasmann), zählen dazu bspw. Maurizio Lazzaratos und Paolo Virnos Texte zur Ökonomisierung des Politischen im Postfordismus; einiges, was in den vergangenen Jahren unter den Namen *New Materialism* und *Object-Oriented Ontology* verhandelt wurde; Donna Haraways Überlegungen zur Veränderungen menschlicher Beziehungen durch Technologie (in ihrem jüngsten Buch *Staying With Trouble* im Kontext einer politischen Ökologie, mit einem *shift* von Autopoiesis zu Sympoiesis); Queer Theory, die „new relationalities“ erschließt, und sicherlich *The Undercommons* und andere Studien, die Partizipation im Lichte des Kampfes gegen koloniale Herrschaft und in den Schattierungen postkolonialer Verwicklungen problematisieren. Ich werde selber auf die genannten Arbeiten und weitere zurückgreifen, möchte die Vorlesung aber möglichst eng an der politisch-künstlerischen Praxis entlang entwickeln: Was folgt praktisch aus der Auseinandersetzung mithilfe einer solchen theoretischen Kritik? Wie verschaffen sich politische Aktivist*innen und Künstler*innen Zugang zu der Macht zu bestimmen, woran partizipiert wird oder werden soll? Wie geben sie diese Macht weiter, teilen sie, machen sie jenen zugänglich, die ihre Setzungen nicht bloß gehorsam übernehmen?

Mir scheint, dass es gerade in Bezug auf diese Aufgabe, hinsichtlich des Woran oder des Wie von Partizipation Alternativen einzuräumen und ein Etwas-etwas-anderem-Vorziehen zu ermöglichen, bemerkenswerte Lösungen gibt, bei denen künstlerische Arbeit und politischer Aktivismus eng zusammengehen. Bemerkenswert wiederum nicht so sehr für ihre Stärke und Durchschlagskraft (was ich im Sinn habe, sind keine Aktionen, bei denen „die da unten“ es

„denen da oben“ mal so richtig gezeigt haben), sondern für die Präzision ihrer Einlassung mit dem, was Partizipieren kann. Ein Lösungsvorschlag stammt von Sylvi Kretschmar, die einen *Megafonchor* ins Leben gerufen hat. Es handelt sich zugleich um ein ‚artistisches‘, künstlerisch-politisches Format und um den praktischen Teil eines Forschungsprojektes, das sie im Rahmen ihrer Promotion am Graduiertenkolleg „Versammlung und Teilhabe“ der HafenCity University in Hamburg durchgeführt hat. Das Vorhaben reagierte auf den Streit um die sog. ESSO-Häuser in St. Pauli, einem Gebäudekomplex mit einer ESSO-Tankstelle und mehreren kleinen Läden und mit Wohnungen am oberen Ende der Reeperbahn. Die maroden Gebäude sollten statt Sanierung abgerissen und durch einen Neubaukomplex ersetzt werden. Das ist mittlerweile auch passiert. Der Widerstand aus dem Viertel, mit Unterstützung linker Initiativen, hat den Abriss nicht verhindert, wohl aber dazu beigetragen, die nachfolgende Neugestaltung zu modifizieren. Angestoßen durch eine unabhängige Stadtteilversammlung gründete sich eine *PlanBude*, zu deren Team die Initiator*innen des bekannten Projekts *Park Fiction* gehörten. So kam es zu einem formalen partizipativen Prozess: „PlanBude schlägt einen innovativen, von Grund auf anderen Planungsprozess für die Esso-Häuser vor: zugänglich, modellhaft, demokratisch, ergebnisoffen, breitgefächert, vor Ort organisiert“, heißt es in einer Erklärung. Was dabei herausgekommen ist, wird von den Organisierenden, den Anwohner*innen, Aktivist*innen usw. sehr unterschiedlich bewertet – ähnlich wie bei der Realisierung von *Park Fiction*, wobei es auch diesmal viel Lob für das Verfahrensdesign selbst und Ausstellungen in Kunst- und Architekturinstitutionen gab. Der aus zehn Frauen bestehende Megafonchor, der bei den Demos zur Erhaltung der Esso-Häuser auftrat, leistete nach der Entscheidung für den Abriss im Mai 2014 vor allem Trauerarbeit. Es fand ein *Esso-Häuser Requiem* statt.⁴

Dessen Text setzt sich zusammen aus Fragmenten von Kommentaren, die Leute aus den Häusern oder aus dem Viertel abgegeben haben. Gesammelt wurden sie per Telefon, mittels eines im Viertel publik gemachten „Aufrufs zum Nachruf“:

Entmietete, Entfernte, Verzogene! Verscheuchte Gäste und vormalige
BewohnerInnen, BetreiberInnen, BesucherInnen! Ortlose! Ehemalige NutzerInnen
und NachbarInnen der Esso Häuser! Ruft uns an und sagt, was Ihr sagen müsst!
Was fehlt, wenn die Esso Häuser fehlen?

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=oLbqhnb0FgE>

Dazu kamen Interviews. Ein ähnliches Verfahren hatte Sylvi Kretzschmar auch schon während des Häuserkampfes eingesetzt. „Public Address System“ nennt sie es in ihrem Forschungsprojekt, in dessen Beschreibung davon die Rede ist, „Orte des Horchens und Gehorchens zu bestimmen und zu erweitern“.⁵ Horchen: Während der Chor die Störgeräusche und Rückkopplungen der Megafone kunstvoll in die akustische Textur einwebt, dröhnen die Stimmen viel weniger als etwa bei Volker Löschs Wutbürgerchören. Der Sprechgesang drückt sich einem nicht auf die Ohren, sondern lädt zum Hinhören ein, und aus dem, was da gesagt wird, kann man erahnen, dass die Stimmen, die der Chor überbringt, gerade auch von Menschen stammen, die eher zurückhaltend gesprochen haben, zweifelnd oder ironisch manchmal, nicht unbedingt von der Position eines kampferprobten, von sich überzeugten Aktivismus. „Obwohl ich nicht der Typ dafür bin“, sagt jemand, der oder die trotzdem Lust bekundet, die Allianz aus Stadtverwaltung, Eigentümer und Baukonzern „richtig zu nerven“. Eine Qualität der Auswahl liegt für mich darin, dass sie abseits der starken Worte etablierter politischer Rhetorik (die vonseiten der Widerstand-Leistenden ebenfalls fielen und die bei den Protestveranstaltungen ihren guten Zweck erfüllt haben) Äußerungen den Vorzug gibt, die schwächer klingen, eben darin aber doch eine Klarheit haben in der Bestimmung dessen, was Widerstand hier ist oder sein kann: nicht besiegen, sondern nerven, dem übermächtigen Gegner den erfolgreichen Abschluss verderben. Die vielen Wiederholungen und die mitunter leicht verschobenen Einsätze besorgen diesen einzelnen, vom Gestus eher kleinen, minderen Äußerungen eine große Aufmerksamkeit. Bisweilen beschränkt es sich auf ein „Nö also“, die persönliche Version eines Nein, das noch in der Übertragung auf die Stimmen der Chor-Frauen etwas vom Körper des Sprechenden, von der Situierung dieses Körpers in diesem Hamburger Viertel mittransportiert.

Die Megafonchor-Performance ergänzt eine Sequenz politischer Aktionen gegen eine Verwaltungsentscheidung, erweitert das Spektrum der Beteiligten um Leute, die offenkundig betroffen sind, von denen aber offen bleibt, ob und in welcher Position sie am Widerstand partizipieren – und von denen einige vielleicht gerade deshalb auf den Aufruf antworten, weil das Verfahren diese Offenheit bietet. Diese Alternative zu den gängigen Formen der Partizipation an außerparlamentarischem politischem Widerstand funktioniert grundsätzlich bejahend, fügt sich organisatorisch auch in Demos und Kundgebungen ein (die Beteiligten unterhalten enge Beziehungen zum Schwabinggrad Ballett, einer Gruppe, die schon seit längerem performative Formate für politische Veranstaltungen entwickelt). Ohne den übrigen Protest in Frage zu stellen oder ihm die Show zu stehlen, gestattet es das „Public Adress

⁵ <http://www.versammlung-und-teilhabe.de/cms/sylvi-kretzschmar-profil-2>

System“ aber, zwiespältige, nachdenklichere, unentschlossenerere Haltungen zu Protokoll zu geben – bis hin zu dem schönen „So weit is es gekommen, dass man für ne ESSO kämpft“ im Exodus des Requiems.

Ein nicht unerheblicher Reiz des Megafonchors liegt, wie ich finde, darin, wie er die Situation des Demonstrierens *supplementiert*, sie durchs Ergänzen verändert. Eine Demo besteht für gewöhnlich in einer als Marsch durch Straßen oder Kundgebung auf einem Platz strukturierten Anwesenheit, bei der die möglichst zahlreiche Anwesenheit selbst schon das Ausschlaggebende ist und alles weitere – was man da tut, auf welche Weise man sich bewegt – sekundär. Auch die Absprachen mit der Polizei, wenn die Veranstaltung ordnungsgemäß angemeldet ist, engen den Aktionsspielraum ein, und zumeist läuft es darauf hinaus, dass die Leute im Pulk gleichmäßig langsam von A nach B trotten oder rumstehen, Schilder und Transparente schwenken, rhythmisch klatschend akklamieren. Um die eingeschränkte Dynamik akustisch zu kompensieren, bemühen die Teilnehmenden sich, durch Rufen, Pfeifen, Tröten usw. Geräusch zu erzeugen, wobei es auf den Informationswert des Gerufenen wenig ankommt, denn das Rufen soll vor allem Resonanz erzeugen, die Zahl der Anwesenden durch Lautstärke eindrücklich machen. Alles in allem gibt es vergleichsweise wenig zu tun, solange nicht Konfrontationen mit den Ordnungskräften die Situation beleben. Ist der Megafonchor mit dabei, tut man indes etwas für Demos sehr Ungewöhnliches: *hören*. Und das Hören bringt nicht nur ein gewisses ästhetisches Genießen (die Performance ist von einer stilbewussten Musikalität, wie auch die Kostüme und die Bewegungschoreographie ein ausgeprägtes Stilgefühl verraten). Hinhören lohnt auch deshalb, weil man etwas erfährt, das in der massiven Verlautbarung der Demo-Crowd so nicht vorgekommen wäre. Zur Erweiterung der Partizipation am Kampf um die Esso-Häuser und zum Beitrag an der Verarbeitung der Niederlage in diesem Kampf kommt diese subtile, aber effektive Modifikation im Wie des Partizipierens an einer Demo. Der Megafonchor fügt den Routinen des Stärke-Zeigens ein Element ein, dessen unmittelbare körperliche Wirkung ein Sich-Zurücknehmen ist: Wer sich im Umfeld des Chores aufhält, hört für eine Weile auf, Parolen zu brüllen, und lauscht darauf, was aus den Megafonen erschallt. Dieses Sich-Zurücknehmen schwächt oder untergräbt dabei nicht die reguläre Partizipation, im Gegenteil. Es macht Gebrauch von der freien, durch die Umstände nicht oder nur lose gebundenen Aufmerksamkeit der Protestierenden. Und leistet so etwas Hilfreiches für die schwierige Aufgabe, ein *Bleiben* zu organisieren, eine Dauer und Ausdauer bei einer Veranstaltung, die Präsenz-Zeigen über mehrere Stunden streckt, und oft genug ist es kalt und regnet, und Viele wären lieber woanders.

Partizipieren in Kunst und Politik heißt, wie ich mit diesem zweiten Beispiel klar machen wollte, dass man *an etwas* partizipiert, das in irgendeiner Weise da ist. Partizipation impliziert eine Anerkennung, eine vielleicht unzufriedene, nur zu Teilen einverständene, abweichende, unter Umständen polemische, wütende, angeekelte Anerkennung – aber nichtsdestominder Anerkennung gewisser Verhältnisse, die sich so ergeben haben, wie sie es haben. Ich werde noch mehrfach darauf zurückkommen, denn es erscheint mir wichtig, Partizipation nicht von einem Nullpunkt, einer *tabula rasa* aus zu verstehen, einem Ort, an dem die Aktivist*innen oder Künstler*innen sie allererst schaffen, sondern sich bewusst zu sein, dass jedes Agieren selbst an Zusammenhängen partizipiert und dass die *proairesis*, das vorziehende Entscheiden innerhalb dieser Zusammenhänge einer Aufmerksamkeit bedarf, die in ihrem kritischen Wesen eine anerkennende Aufmerksamkeit ist. Ich habe den Eindruck, dass wir gerade dabei mehr Intelligenz gebrauchen könnten – eine *sophrosyne*, einen Orientierungssinn *im Vollzug* des Partizipierens, der auch die partizipatorischen Arrangements von Politik und Kunst informiert. Diesen Orientierungssinn zu üben (auch meinen eigenen) ist etwas, das ich mir mit dieser Vorlesung vorgenommen habe.

2. Souveräne Macht und die Regimes des Dabeiseins: Besetzen, Casting

Beim letzten Mal hatte ich mich dem Partizipatorischen angenähert ausgehend von zwei Hauptvorwürfen: Es komme keine richtige, gute, komplexe, tief, intensiv, gehaltvoll zu erfahrende, durch ästhetische Reflexion bereicherte und verfeinerte Kunst dabei heraus, weil die Kunst ethischen Kriterien unterworfen, politischen Absichten oder Wünschen dienstbar gemacht wird oder einfach den Leuten und dem wenig Originellen, was die dann so machen, ausgeliefert. Und es führe auch zu keiner richtigen Politik, weil keine klaren Ziele, keine effektive Planung und Umsetzung zu deren Erreichen den Prozess lenken, sondern die Offenheit Selbstzweck ist, die Initiierenden und die Beteiligten sie als solche genießen wie ein Spiel. Für richtige Kunst scheint Partizipation nicht zweckfrei genug, für richtige Politik zu wenig zweckgebunden. Und mein Vorschlag bestand darin, diese Vorwürfe zunächst anzunehmen und zu fragen, wie denn eine *Wertschätzung* von so etwas aussehen könnte, das weder den Erwartungen an richtige Kunst entspricht noch denen an richtige Politik – eine Wertschätzung, die auch eine kritische Urteilsfähigkeit einschließt, deren Kriterien aber nicht vom Starken als oberster Wert, als Wert des Wertes abgeleitet sind, sondern einen Sinn haben für die künstlerischen und die politischen Qualitäten des Schwächeren. Heute möchte ich etwas ausführlicher begründen, warum ich diese Ausrichtung unserer Urteile am Starken für problematisch erachte und inwiefern ich das Partizipatorische für erprobenswert, für ausprobier- und weitermachwert halte, weil es uns dabei hilft, uns derjenigen Affekte zu *entwöhnen*, die unser Begehren auf eine Unterwerfung unter das ungleich Stärkere konditionieren: unter das ungleich Stärkere an anderen und an uns selbst. Darum soll es heute unter dem Stichwort *Souveränität* gehen.

Vorher aber noch ein methodischer Hinweis, verbunden mit ein paar Lektüretipps. Meine Hypothese, dass die Einlassung mit Partizipation eine Kritik elementarer Wertungen erfordert, ist auch der Grund, weshalb diese Vorlesung nicht als historischer Abriss partizipatorischer Kunst strukturiert sein wird. Beim Historischen handelt es sich um eine Zeit-Sinn-Ordnung, die maßgeblich Einschätzungen bezüglich der Stärke und Schwäche von Ereignissen und Beziehungen bestimmen. Wie die politische Geschichte vor allem eine Geschichte der Sieger erzählt – und dann sekundär eine Aufarbeitung in Ergänzungs- und Gegen-Historien die Geschichten der Unterlegenen hervorholt oder mit viel Glück einige Geschichten der nie auch nur bis zur einer entscheidenden Schlacht Vorgeprägten –, so unterrichtet uns auch die Kunstgeschichte vornehmlich von der starken Kunst und von den Stärken der Kunst. Und sicherlich gab und gibt es künstlerische Arbeiten und Gruppen, Bewegungen, Organisationen

von Künstler*innen, in denen das Partizipatorische stark erscheint. Entsprechend haben wir eine Kunstgeschichte dieser stark formulierten Ansprüche und starken Praxis-Momente, und gerade weil ich deren Darstellungen hier nicht reproduzieren werde, empfehle ich, einen Blick in die folgenden Bücher zu werfen:

- Claire Bishop: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*
- Rudolf Frieling, Boris Groys, Robert Atkins, Lev Manovich: *The Art of Participation. 1950 – Now*
- Shannon Jackson: *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*

Eine Geschichte, die ‚partizipatorische Kunst‘ ähnlich wie ‚engagierte Kunst‘ versteht, unterstellt, ex- oder implizit, dass eine *Entscheidung* des Künstlers, der Künstlerin oder einer Gruppe stattgefunden hat – eine Entscheidung für das Partizipatorische bzw. Engagierte oder eben dagegen, für werkhafte Objektivität – eine Entscheidung evtl. für mehr oder weniger Partizipatorik und Engagement, denn es lassen sich Abstufungen, Grade, unterschiedliche Versionen in der Realisierung beobachten, aber am Ursprung all dessen, so die Unterstellung, steht eine Entscheidung. Genauer gesagt: am *hypothetischen* Ursprung steht eine *imaginierte* Entscheidung. Wenn ich den Zusammenhang aus der Perspektive von jemandem betrachte, der an der fraglichen künstlerischen Arbeit partizipiert hat oder der sie ästhetisch zu erfahren versucht hat, dann weiß ich über das, was da in einer Vorgeschichte des künstlerischen Konzipierens und Produzierens geschehen ist, sehr wahrscheinlich nichts Genaueres, jedenfalls nichts aus erster Hand. Sofern ich die Künstler*innen nicht kenne oder Leute kenne, die sie kennen, bieten mir höchstens Paratexte auf der Website der veranstaltenden Institution, im Programmheft oder Katalog, Interviews usw. Zugang zu Informationen über künstlerische Entscheidungen, die eine Rolle dafür gespielt haben, dass das nun *so* geworden ist. Und diese Texte sind natürlich *Inszenierungen* eines Produktionsprozesses, dessen Aufbereitung zu bestimmten Zwecken für einen bestimmten Typ von Öffentlichkeit. Abseits privater Connections und solcher Informations-Inszenierungen bin ich in der Situation von Einem, der – zusammen mit einer Anzahl anderer oder auch getrennt von diesen anderen – mit etwas in Berührung kommt und für eine Weile bleibt, von dem man nur imaginierend und hypothetisch erschließend herausbekommen könnte, aus was für Entscheidungen es hervorgegangen ist.

Eine starke Konvention lässt uns genau das tun: mithilfe unserer Einbildung und unter Anwendung einer gewissen ‚Logik‘ (einer Rhetorik des Wahrscheinlichen, dessen, ‚was

Künstler tun‘) eine künstlerische Entscheidung konstruieren, die den Ursprung des uns Widerfahrenden ausmacht. Und bei dieser Entscheidung handelt es sich *defaultmäßig* um eine *souveräne* Entscheidung. Das heißt, der Künstler tritt in unserer Fiktion dieses Entscheidens nicht als jemand auf, der Zwänge beherzigt, auf äußere Umstände, gelegentliche Probleme, zufällige Begebenheiten pragmatisch reagiert hat, sondern die Art und Weise, wie wir ‚die künstlerische Entscheidung‘ entwerfen, rückt alles, *einschließlich des Zufälligen*, in eine Souveränität, in der eine besondere Freiheit zum Ausdruck kommt: eine *spielerische* Freiheit, die an den Widerständen, die ihr materielle und soziale Realität entgegenbringen, nicht hängenbleibt und zugrundegeht, vielmehr *wächst*, sich diese Widerstände *zu eigen macht*, sie in das Spiel integriert. Redet man nach einer Premiere mit den Künstler*innen, hört man des Öfteren, wie etwas, das man besonders gelungen fand und schon auf seine konzeptuelle Relevanz hin durchreflektiert hat, eigentlich bloß verlegenheitshalber so war. Und man lacht dann mit (da die Künstler*innen die Wahrheit meist lachend verraten), aber das Lachen bleibt ohne Konsequenzen, weil unsere Wertschätzung von Kunst mit dieser Aufklärung nichts anfangen kann. Entweder ich muss das verdrängen, vergessen, für unwesentlich halten; oder ich muss *meine* Souveränität als Rezipient einsetzen, um die beschädigte Souveränität der Künstler zu reparieren: Wenn es nicht großartig von denen gewollt war, dann ist es eben großartig von mir so wahrgenommen!

An der Möglichkeit eines Künstler-Subjekts, das eine souveräne Entscheidung trifft, die dann auf Umwegen durch das Material, durch Umstände und kontextuelle Einflüsse zu dem führt, was sich der Rezeption darbietet, hängt die Möglichkeit einer Beziehung zwischen Künstler-Subjekt und Rezipienten-Subjekt als einer Art Verständigung von Souverän zu Souverän. Der *künstlerischen Entscheidung*, die sich in einer Form auswirkt, antwortet ein *ästhetisches Urteil* vonseiten des Rezipierenden. Entscheider und Urteilender – in diesen Rollen finden die Menschen in diesem bürgerlichen Modell von Kunst zusammen. Jede und jeder von uns, der oder die bürgerlich kultursozialisiert ist, konstruiert reflexhaft imaginär hypothetische Entscheidungen eines (individuellen oder kollektiven) Künstler-Subjekts, sobald wir anlässlich einer Präsentation, einer Aufführung oder Ausstellung in Kontakt mit künstlerischen Arbeiten treten. Auch dann, wenn die Arbeit erst durch unsere Partizipation realisiert wird. Und auch im Hinblick auf die Partizipation selbst konstruiere ich eine solche Entscheidung: Diese, meine Partizipation, sage ich mir, ist künstlerisch gewollt. Irgendwann, irgendwo in der Vergangenheit eines Prozesses, in dessen Ausläufer ich hier geraten bin, fiel eine Entscheidung, und diese Entscheidung ist der Ursprung, der sinngemäße Nullpunkt der aktuell stattfindenden Partizipation.

Die Kunstwissenschaften, darunter auch die Theater- und Tanzwissenschaft, gehen nach wie vor mit einer gewissen Selbstverständlichkeit davon aus, dass die Perspektive des Rezipierenden auch ihre Perspektive sei. Was bei diesen Fächern im Deutschen *Wissenschaft* heißt, meint reflektiertes Rezipieren plus (historische) Kontextinformationen. In Bezug auf Partizipation wiederholen wissenschaftliche Texte zu künstlerischen Arbeiten deshalb meist diesen Vorgang des Konstruierens einer künstlerischen Entscheidung, mitunter gestützt durch ein paar Statements der Künstler*innen oder Verweise auf ähnliche Arbeiten, die aus ähnlich motivierten Entscheidungen hervorgegangen sein sollen. Das hat sehr weitreichende, nicht zuletzt politische Folgen: Kunstwissenschaftliche Einlassung mit Partizipation ‚in der Kunst‘ neigt dazu, die Verwicklungen des Partizipierens, diese Wirklichkeit des ‚unter anderen‘, auf die Anordnung eines Souveränen zurückzubeziehen. Dieser Souverän ist, um es nochmals zu betonen, eine Fiktion. Er ist nicht der ‚empirische‘ Künstler, obwohl die Fiktion gern mit Äußerungen des Künstlers ausstaffiert und sozusagen realistischer gemacht wird. Aber gerade auf diese Fiktion können Diskurse zur Kunst schlecht verzichten, wie es aussieht: Die Kollektivität des Partizipatorischen kriegt einen Herrscher vorgesetzt, auch wenn der nur ein Gespenst, der Wiedergänger eines toten Autors sein mag. Tot, untot ist sogar besser für die Fiktion, das erleichtert ihr Management (lebende Autor*innen sind geschwätzig und reden viel unpassendes Zeug, was es nötig macht zu erklären, warum man ein, zwei Sätze davon für so bedeutsam ausgibt und den Rest ignoriert). Es braucht keine wirklichen Eingriffe, sondern die *Möglichkeit von* Herrschaft und eine *Verkörperung* dieser Möglichkeit, um in etablierter Diktion ein volles, sich zugleich frei und autorisiert wahnendes Sprechen über Kunst zu bewerkstelligen. Der Begriff des Souveränen bezeichnet ja eine Macht, die primär in einer Disposition des Möglichen besteht: ‚X getan haben können‘, ‚das Vermögen haben, um durch Entscheidung dazu überzugehen, X zu tun‘ – das heißt Souveränität in Bezug auf die Kunst wie auf die Politik. Der Erfolg von ‚großen‘ Künstlern des 20. und 21. Jahrhunderts beruht nicht selten darauf, wie sie mit dem *Bedürfnis* zu kooperieren verstehen, ihnen etwas *als* souveräne Entscheidung *zuzuschreiben*.

„Wir haben unsern König enthauptet“, sagt Jérôme Bel in *Pichet Klunchun and Myself* zu Pichet Klunchun, einem thailändischen Tänzer, der im traditionellen Thai-Tanz ausgebildet ist und durch Bel in die zeitgenössische Tanz-Performance gelangte. Das bezieht sich bei Bel im selben Atemzug auf die Politik wie auf die Ästhetik: Wir – wir Franzosen, wir Europäer, wir Menschen des globalen Westens – haben keine Monarchie mehr, sondern eine Republik, einen Staat, in dem das Volk die Regierung wählt. Und wir haben uns auch in der Kunst von der Autorität der Tradition gelöst. Wir machen im Tanz und den anderen Künsten ständig

etwas Neues, das das Alte in Frage stellt oder ablehnt und verwirft oder ironisch, zitathaft aufgreift und rekontextualisiert. So die Behauptung des Franzosen in dieser selbst schon etwas ironisierten ‚Begegnung zweier Kulturen‘. Die Performance besteht im Weiteren dann darin, dass die beiden sich wechselseitig Bewegungen aus ihrer Kunst, ihrem Tanz zeigen und sie voneinander zu lernen versuchen. Diese Übertragungen von Körper zu Körper sind sehr interessant zu verfolgen, weil die Körper – diese Körper von Individuen, die tanztechnisch und sozialtechnisch ausgebildet sind in unterschiedlichen Kulturen und Gesellschaften, und diese Körper von Bürgern zweier Staaten mit unterschiedlichen Geschichten und politischen Systemen – durchgehend in Beziehung zum *body politic* erscheinen, zum politischen Körper des Staates, und es schwebt für mich die Frage im Raum: Ist der König damit, dass sein Kopf abgeschlagen wurde, wirklich *passé*, gehört er wirklich der Vergangenheit an? Oder ist sein (kopflöser) Körper in unserer sog. Demokratie nicht weiterhin in Bewegung, politisch ebenso wie ästhetisch?

Diese letztere Vermutung verfolgen zwei Texte, die ich hilfreich finde, um die Tragweite des Fortwirkens von Souveränität im Bereich des Politischen zu ermessen:

- ein Kapitel aus Claude Lefort, *Democracy and Political Theory*, „Permanence of the Theologico-Political“
- Eric Santner: *The Royal Remains. The People's Two Bodies and the Endgames of Sovereignty*

Santner sagt nachdrücklich, der König sei heute immer noch da, und zwar auf eine durchaus körperliche Weise. Dass in einer Demokratie, die sich als Volkssouveränität definiert, eine souveräne Macht weiterbesteht, dürfte niemanden überraschen. Aber Santner beschreibt, wie diese Macht in unsere körperliche Existenz hineinwirkt, insbesondere da, wo wir zu Vielen sind oder uns als welche begegnen, die zu Vielen gehören. Auf eine knappe Formulierung gebracht: Der kopflöse Körper des Königs wurde übertragen auf etwas, das sich seither als ein kollektiver Körper konstituieren muss – als ‚das Volk‘, ‚the people‘. Santner greift, um das plausibel zu machen, die Formel vom *doppelten Körper des Königs* auf, die von Ernst Kantorowicz stammt (vgl. ders., *The King's Two Bodies*, 1957). Dem Monarchen als einem menschlichen und doch von den Göttern, von Gott oder von einer metaphysischen Instanz autorisierten Herrscher wurden zwei Körper zugesprochen. Sein irdischer, sterblicher Körper galt als biologischer Träger eines unsterblichen, ewigen Körpers. Das Unendliche verkörperte sich so im Endlichen, eine Logik der Verkörperung, und schon bei Kantorowicz

ist diese Disposition eines sich im Endlichen verkörpernden Unendlichen die Grundstruktur des Staates. Der republikanische Staat trennt nun den unendlichen Körper ausdrücklich vom endlichen. Statt einer essenziellen Verbindung durch die Blutlinie, durch Orakel oder andere göttliche Mitteilungen behauptet das Staatswesen nur noch eine funktionale: Irgendwer wird für eine Weile Regierender. An die Stelle der transzendenten Autorisierung tritt eine sachliche oder sich zumindest sachlich gebende Argumentation – wie prominent bei Thomas Hobbes im *Leviathan*, der behauptet, die Menschen bräuchten einen souveränen Herrscher, dem sie sich alle unterwerfen, da sie es ohne eine solche übergeordnete Instanz nicht schaffen, friedlich miteinander zu leben, und ohne Souverän der „Krieg aller gegen alle“ herrschte.

Im modernen souveränen Staat ist der unendliche Körper zum Amt geworden – zur *Wiederholung* einer mehr oder weniger zufälligen Konsolidierung von Macht im Zeichen der *Notwendigkeit*, wie Hegel es in seiner Geschichtsphilosophie erklärt. Systemprozesse halten das Amt so in Form, dass die Körper kommen und gehen können und müssen. Wer das Amt innehat, ist ersetzbar, und die politische Institutionalität hängt davon ab, wer wie über die Ersetzung entscheidet, ob ein Senat, ob wie beim Verhältniswahlrecht Teile der Bevölkerung in unterschiedlichem Maße, ob die gesamte Bevölkerung in allgemeinen Wahlen... Der Ort der Macht ist damit jedoch, so betont Lefort, konstitutiv *leer*. Er wird immer nur temporär gefüllt, mit einem oder mehreren Menschen, ohne dass es denen, die den Posten besetzen, gestattet wäre, damit zu verschmelzen. Die Demokratie besteht Lefort zufolge im Bekenntnis zu dieser Leere. Der Ort souveräner Macht erhält sich in den Verfahren, ihn zu besetzen und kraft deren Autorität viele Posten umzubesetzen, sogar zuverlässiger als in der essenziellen Bindung an Personen (das Intervall zwischen dem Tod eines Königs und der Thronbesteigung des Nachfolgers stellte stets eine heikle Periode dar, die das Fragile der starken Bindung exponierte). Die Verkörperung gerät im formell demokratischen Staatswesen schwächer als in Monarchien oder Diktaturen; aber das Schwächere erlangt die Stärke des Durch-Wechsel-Gefestigten, indem es in einer Kaskade von Ämter-Besetzungen, vom obersten Posten des Regierungschefs bis tief hinab in die regionalen Verwaltungen, das Neben- und Miteinander durchpulst.

Santner setzt hier an und spricht vom *doppelten Körper des Volkes*. Dem Demokratischen als Volkssouveränität wohnt ein Anspruch inne, der über das hinausgeht, was eine wählbare und also abwählbare Regierung an Macht ihrem Volk belässt. Das Volk soll Souverän *sein*. Das bedeutet eine Ausdehnung des doppelten Körpers auf alle Menschen, die Bürger und Bürgerinnen eines Staates sind. Insofern die Menschen am Staats-Politischen, am Politischen zu den Konditionen souveräner Staatlichkeit partizipieren, *teilt* sich die körperliche

Wirklichkeit für eine*n jede*n von ihnen: Mein irdischer Körper, mit dem und als der ich mein Leben verbringe, sieht sich veranlasst, in diesem Leben seine Beziehung zu jenem immanent-transzendenten, das Einzelne übersteigenden bzw. *unter* ihm bleibenden Körper namens Volk zu bejahen und zu bekräftigen. Das geschieht in Ritualen der Identifikation, in Feiern, Kriegen, im Sterben für das Vaterland – den totalitären Tendenzen des Staates. Es geschieht in den großen Prozeduren, in denen der Staat sein Volk an die Wahlurnen ruft – in dem, was Lefort als demokratische Tendenzen des Staates wertet (wir werden noch zur Frage kommen, ob Wahlen wirklich demokratisch sind, aber sie verhelfen in jedem Fall dazu, ‚das Volk‘ als Kollektivkörper administrativ zum Vorschein kommen zu lassen). Und es geschieht aber auch täglich milliardenfach in kleineren, eher unscheinbaren Vorgängen. “[T]here is more political theology in everyday life than we might have ever thought”, schreibt Santner. Wenn wir analysieren wollen, wo in unserm Leben dieser Anspruch des Souveränen an unsere Körper wirksam wird, wo Körper diesen Anspruch vernehmen und auf ihn reagieren, dann gilt es einerseits, uns unsere Körpertechniken – von den elementarsten Sozialtechniken wie der, vor anderen überzeugend zu reden, bis hin zu sehr speziellen Virtuosendisziplinen – daraufhin anzuschauen, wann uns da etwas warum als souverän erscheint. Andererseits sollten wir unsere Aufmerksamkeit auf all jene Zusammenhänge richten, in denen das *Leben selbst* einen *erhöhten Wert* bekommt, in denen Leben einer Bewertung unterzogen wird im Zeichen eines Höheren, im Hinblick auf ein Mehr, das die Bewertung (wie immer sie es jeweils noch rationalisiert) dem Leben zuschreibt: Zusammenhänge, in denen manchmal bloß *eine gewisse Lebendigkeit* den Unterschied macht, wo eine immanente Differenz dessen, was ein Körper an Lebendigkeit mitteilt, „the sublime life-substance of the people“ aufscheinen lässt.

In genau dieser Perspektive möchte ich heute zwei Varianten einer Prozedur untersuchen, die für Theater, Performance und all die installativ-performativen Formate in den *visual arts*, die Menschen einbeziehen, eigentlich von evidenter Wichtigkeit ist, die aber oft im Schatten der öffentlichen Präsentation, der Aufführung oder Ausstellung verschwindet, da sie selbst zumeist nicht öffentlich oder bestenfalls semiöffentlich stattfindet: das, was das Deutsche „Besetzen“ nennt (und was vor allem an den Staats- und Stadttheatern eine offenkundige Nähe zum Verwaltungsakt hat); und das, was das englische Wort „Casting“ im Unterschied dazu im Deutschen meint: einen Auswahlprozess, der Bewerber*innen zusammenruft, um sie, meist in mehreren Runden, einer zugleich formalisierten und willkürlichen Bewertung zu unterziehen. Im einen wie im anderen Fall steht die Entscheidung an, wer es wert gewesen sein wird, Teil einer künstlerischen Arbeit zu sein. Mich interessiert dabei sowohl die

Souveränität einer solchen Entscheidung über passende und unpassende Lebewesen und die Frage, wie sich diese Souveränität verkörpert: institutionell, personell, persönlich, subjektiv und intersubjektiv – und zum anderen, wie diejenigen, die dem Scan nach Maßgabe dieser Entscheidung unterzogen werden, sich dazu verhalten, wie ihre Körper antworten auf den Anspruch, souverän wählbar zu sein. Ich thematisiere den Vorgang des Besetzens und Casting nicht zuletzt in der Absicht, die vorhin angesprochene Fiktion des souveränen Künstlers als Entscheider, die viele kunstwissenschaftliche Diskurse perpetuieren, zu perforieren, indem ich anstelle dieser Fiktion *den Künstler selbst* reimportiere – den Künstler als *einen unter anderen*, einen unter Mehreren, die an der Genese einer künstlerischen Arbeit beteiligt sind. In der Einführung hatte ich gesagt, die Wirklichkeit des Partizipatorischen sei die eines ‚unter anderen‘. Eine analytische Einlassung mit Partizipation sollte jene Künstler-Subjekte, die sonst als blasse, aber überlebensgroße Schatten am Horizont von Kunstinterpretationen auftauchen, als Gespenster die Diskurse heimsuchen – diese *Verkörperungen einer Ausnahme* – in die Gewöhnlichkeit des ‚unter anderen‘ zurückholen.

Das erste Beispiel dreht sich um die schon fast heilige Marina Abramović. Das Museum of Contemporary Art (MoCA) in Los Angeles veranstaltet jedes Jahr ein Gala-Diner, bei dem Gäste aus Kunstszene, Wirtschaft, Politik und Medienprominenz hohe Summen für einen Platz bezahlen. Und jedes Jahr erhält ein Künstler den Auftrag, das Society Event mit einem künstlerischen Ereignis auszustatten. 2011 war das Marina Abramović, kurz zuvor am New Yorker Museum of Modern Art (MoMA) mit einer großen Retrospektive gefeiert und damit quasi offiziell als lebende Ikone der Performance Art inthronisiert. Ungefähr achthundert Bewerberinnen antworteten auf eine Ausschreibung, in der die Künstlerin Performerinnen u.a. für eine Wiederaufführung ihrer Arbeit *Nude with Skeleton* von 2002 suchte.⁶ Zweihundert der Bewerberinnen lud das Museum zu einer Audition ein, unter ihnen Sara Wookey. Die erhielt schließlich die Zusage, als eine von sechs Frauen *Nude with Skeleton* zu performen, nachdem sie zunächst offenbar auch für den Part von ‚Tischdamen‘ in Betracht gezogen worden war, die auf drehbaren Schemeln, sog. „lazy susans“, unter der Tischplatte hocken und lediglich den Kopf durch ein Loch stecken sollten, um rotierend Augenkontakt mit den Speisenden aufzunehmen.

⁶ Video einer Aufführung durch Marina Abramović selbst, bei der sie über Stunden nackt unter einem Skelett liegt: <https://www.youtube.com/watch?v=E0JF4UajV3U>



Angesichts dessen, was sie konkret tun muss, um ihren Arbeitsvertrag zu erfüllen, und der Bedingungen, die der ihr auferlegt, schlägt Wookey das Engagement jedoch aus. In einer

Email vertraut sie die Gründe für ihre Absage der Choreographin Yvonne Rainer an. Rainer schickt daraufhin an den MoCA-Direktor Jeffrey Deitch einen offenen Protestbrief. Sie vergleicht Abramovićs Vorhaben darin mit Pasolinis *Salò – Die 120 Tage von Sodom*, einem Film, dessen Handlung sie mit „sadism and sexual abuse of a group of adolescents at the hands of a bunch of post-war fascists“ umreißt. Und sie setzt fort:

Reluctant as I am to dignify Abramović by mentioning Pasolini in the same breath, the latter at least had a socially credible justification tied to the cause of anti-fascism. Abramović and MOCA have no such credibility, only a flimsy personal rationale about eye contact. Subjecting her performers to public humiliation at the hands of a bunch of frolicking donors is yet another example of the Museum's callousness and greed and Ms Abramović's obliviousness to differences in context and some of the implications of transposing her own powerful performances to the bodies of others. An exhibition is one thing – this is not a critique of Abramović's work in general – but titillation for wealthy donor/diners as a means of raising money is another.⁷

Der Link zur Online-Veröffentlichung des Briefes zirkulierte anschließend in den sozialen Netzwerken; Kunstmagazine und Zeitungen griffen den Fall auf, und über Facebook und Twitter verbreitete sich ein Bild, auf dem die Szene einer brutalen Scheißfütterung aus dem Pasolini-Film um eine Sprechblase mit den Worten „Marina said eat!“ ergänzt ist. Nachdem zahlreiche Kolleg*innen in den Protest gegen Abramović einstimmten und sich solidarisch erklärten, veröffentlichte Wookey dann online unter dem Titel *An Open Letter From a Dancer Who Refused to Participate in Marina Abramović's MOCA Performance* eine Erklärung in eigenem Namen. Sie sei bislang anonym geblieben aus Angst vor beruflichen Nachteilen, fühle sich nun aber ermutigt, offen Stellung zu beziehen:

I refused to participate as a performer because what I anticipated would be a few hours of creative labor, a meal, and the chance to network with like-minded colleagues turned out to be an unfairly remunerated job. I was expected to lie naked and speechless on a slowly rotating table, starting from before guests arrived and lasting until after they left (a total of nearly four hours). I was expected to ignore (by staying in what Abramović refers to as «performance

⁷ Veröffentlicht auf *The Performance Club*, <http://theperformanceclub.org/2011/11/yvonne-rainer-douglas-crimp-and-taisha-paggett-blast-marina-abramovic-and-moca-la>

mode”) any potential physical or verbal harassment while performing. I was expected to commit to fifteen hours of rehearsal time [...]

I was to be paid \$150. During the audition, there was no mention of safeguards, signs, or signals for performers in distress, and when I asked about what protection would be provided I was told it could not be guaranteed. [...]

I am a professional dancer and choreographer with 16 years of experience working in the United States, Canada, and Europe, and I hold a Master of Fine Arts degree in Dance from the University of California, Los Angeles.⁸

Die erste und offensichtlichste Position von Souveränität in dieser Angelegenheit betrifft das Verhältnis zwischen einer Institution auf der einen Seite und vereinzelt Privatpersonen auf der anderen. Eine Künstlerin verbündet sich mit der Institution. Sie ist selbst engagiert, das Engagement jedoch mit dem Anrecht darauf verbunden, dass die Institution als Exekutive ihrer künstlerischen Entscheidungen fungiert (und diese auch juristisch abschirmt – Wookey drohen dem angebotenen Vertrag zufolge Klagen in Millionenhöhe, sollte sie Informationen über die Performance, die Proben oder auch nur die Audition unautorisiert weitergeben). Diese Souveränität einer Verbündung von Künstler-Person und Institution wird zum Skandal dadurch, dass es sich hier um keine reguläre künstlerische Aufführung oder Ausstellung handelt, sondern um das Begleitprogramm zu einem Dinner, also um Entertainment. Dass dieses Event die zu Teilen private Finanzierung der Institution kenntlich macht, trägt zur Empörung bei. Wie man dem Shitstorm, den Rainers und Wookeys Veröffentlichungen auslösten, deutlich entnehmen konnte, entzündete der größte Ärger sich am kommerziellen Charakter der Veranstaltung. Die Unterwerfung von Menschen unter eine souveräne Entscheidung, die im Zusammenhang einer staatlich oder städtisch subventionierten (oder jedenfalls *nicht genauer bekannt* finanzierten) Kunstveranstaltung vielleicht okay gewesen wäre, schockiert da – wir könnten erstaunt bemerken: *erst* da –, wo dieses Souveräne in die Sphäre des Kommerziellen diffundiert.

Was die geforderte Arbeit, das Performen, als Partizipation an dieser Inszenierung sein soll, bleibt in vielerlei Hinsicht unerklärt. Die einzige Leistung, die man Wookey abverlangt, ist dem Bericht zufolge *Aushalten*. Das von Abramović „performance mode“ Genannte meint Stillliegen und Ignorieren von Übergriffen. Dagegen macht Wookey ihr professionelles technisches Können geltend. Sie listet ihre Qualifikationen und beruflichen Erfahrungen auf, um daran zu erinnern, dass sie keine ungelernete Arbeitskraft ist, ihr Körper ausgebildet.

⁸ Zugänglich jetzt unter dem Titel *An Open Letter to Artists*: <http://theperformanceclub.org/2011/11/open-letter-to-artists>

Dieses Bemühen, Zweifel auszuräumen, verweist aber auch auf eine generelle, wenn man so will, systemische Unsicherheit darüber, inwiefern das, was Performer*innen tun und können, Kunst sei. Performer*in sein heißt, legt man die allgemeinste Bedeutung des englischen Verbs *to perform* zugrunde, zunächst nur, jemand zu sein, der etwas ausführt oder durchführt. Der Anteil des Durchführens am *work of art* war und ist dabei in den *performing arts* nicht minder unklar als in den *visual arts*. Wie sich dieser Anteil bemisst (ob die Szene der Präsentation überhaupt Gelegenheit zu einem Er- und Bemessen bietet), hängt in beiden Bereichen davon ab, in welche ökonomische Kalkulation des Produzierens und Konsumierens sich die künstlerische Produktion einträgt. Wookeys Erwartung von „a few hours of creative labor, a meal, and the chance to network with like-minded colleagues“ zeigt schon die Bereitschaft, auf einen ausgewiesenen eigenen Anteil am *work* zu verzichten und sich mit dem Mehrwert des Zusammenarbeitens anlässlich der Partizipation zu begnügen. Das ‚Kreative‘ ist hier private, persönliche Hoffnung, bzw. es realisiert sich wenn, dann in Gewinnen, die sie für sich wahrnimmt. Diese Selbstbescheidung, die Abramović die nominelle Alleinzuständigkeit für das Kunstwerk überlässt, setzt aber darauf, dass im Gegenzug das eigene Performen *vom künstlerischen Wert des Werkes beschützt* werde. Und hier haben wir den zweiten Verweis auf die Macht einer souveränen Entscheidung: die *Protektionsmacht* des Souveränen.

Gemäß etablierter Konvention taucht die Wertunsicherheit von *performance labor*, die Fraglichkeit ihres Status' als solche nicht auf, solange die Figur eines offiziell kreativen, nämlich entwerfenden, konzipierenden und das, was bei der Realisierung des Konzeptes herauskommt, als *work* signierenden Künstlers anerkanntermaßen die Verantwortung für das Ganze reklamiert. Behauptet Kunst erfolgreich, Werke hervorzubringen, so hat sie die Macht, den prekären Wert eines wesentlich aus- oder durchführenden Tuns in ihren ästhetischen Wertschöpfungsprozess aufzunehmen. Und das Performen wird umso unzweifelhafter für die künstlerische Arbeit gezählt haben, je weniger es in den Bilanzen dieses Prozesses durch eine eigene Position auffällt. Als Verkörperung des Souveränen vermag der Künstler das Ästhetische auf die Körper von Performenden auszudehnen, diese Körper sozusagen *ästhetisch zu imprägnieren*. Inwiefern und wovor das die Körper schützt, sieht man hier sehr deutlich. Denn diesen Deal *verletzt* Abramović, indem sie für das MoCA-Dinner eine Performance wiederaufführen lässt, deren Kunstwerk-Status in Frage zu stellen in der MoMA-Version von 2002 und bei anderen Aufführungen – wo Abramović zudem selber performte, die Arbeitsbeziehung also in einer wiederum als souverän setzbaren Selbstbeziehung aufgehoben war – niemand Anlass fand, wohingegen dieser Status beim Sponsoren-Event bröckelt. Während sie lediglich riskiert, dass das MoCA-Engagement ihr

Renommee ein wenig ankratzt, keinesfalls jedoch ihren Rang als Künstlerin, als Urheberin performativer *works of art* aufs Spiel setzt, liefert sie die von ihr engagierten Performerinnen einer weitaus existenzielleren Gefährdung aus: Wo der kritische Blick eines Betrachters dieser Dinner-Variante von *Nude with Skeleton* die Anerkennung als künstlerische Arbeit verweigert, liegt eine Performerin nicht allein physisch nackt auf dem Tisch. Ihr ist auch der unsichtbare Schleier des Ästhetischen weggerissen, der das Verharren im „performance mode“ vom vulgären Ausführen eines Dienstleistungs-Skripts unterscheidet – und damit die Arbeit dieses Performens von der *work performance* einer Prostituierten. Ohne den Mehrwert des Ästhetischen, der das Performen zum Element eines *work of art* erhebt, geht die implizite Rechnung nicht mehr auf, auf der die Korrektheit der expliziten Vereinbarungen im Arbeitsvertrag basiert. Unter solchen Bedingungen wäre es allenfalls fair, wenn das Museum die Arbeitskräfte für die Abramović-Performance auch in der Höhe von Prostituierten-Tarifen bezahlte.

Was wir hier einmal relativ ausführlich kommentiert bekommen, da eine Gecastete die Partizipation widerruft, beschränkt sich natürlich keineswegs auf Marina Abramović. Es ist symptomatisch mindestens für einen Bereich, in dem ‚das Performative‘ nicht mehr an die traditionellen technischen Disziplinen der *performing arts* geknüpft ist, an das Tanzen-, Singen-, Schauspielen-Können, sondern in voller Offenheit und Nacktheit zum Vorschein kommt. Ich empfehle diesbezüglich das Kapitel „Partizipation und Lebendigkeit“ in Diederich Diederichsen Buch *Eigenblutdoping*, wo er fragt: Wer sind die Frauen, die bei den Aktionen von Vanessa Beecroft nackt oder Strumpfhosen tragend in Formationen herumstehen und ihre Körper zusammen mit deren Erschöpfungszeichen darbieten? Wer sind die Männer und Frauen, die Songs von John Lennon, Madonna oder Michael Jackson singen, damit Candice Breitz die Aufnahmen zu Videoinstallationen zusammensetzen kann? Wer sind die Kubaner, die 1999 in einer Arbeit von Santiago Sierra eine Linie auf den Rücken tätowiert bekamen? Oder die 1001 Chinesen, die Ai Wei Wei zur documenta 12 mitbrachte, um auf 1001 Stühlen zu sitzen? Seit Erscheinen des Buches 2000 sind noch eine Menge ähnlicher Arbeiten hinzugekommen. Diederichsen vergleicht diese Gecasteten, die „weder Rollenträger noch Selbstdarsteller oder Kompetenzvorführer“ sind, mit „Menschen, die als Exotika auf Weltausstellungen und sogenannten Völkerschauen Ende des 19. Jahrhunderts ausgestellt worden sind. Oder mit Freaks in Freak-Shows, die körperliche Alterität ausstellen mussten.“ (*Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2000, S. 261) Das spitzt polemisch zu, aber es trifft einen wichtigen und heiklen Punkt in der zeitgenössischen Kunst: Künstler*innen kuratieren, wählen Partizipierende aus oder

formulieren die Kriterien für deren Auswahl. Sie sehen sich selbst dabei nicht mehr in der Position des Königs und vernachlässigen daher das, was ein Souverän an Verantwortung wahrzunehmen hätte. Aber der Effekt davon ist so bloß, dass die Körper der Gecasteten als Fleisch in einem Zustand nackter Anwesenheit ausgesetzt sind, ohne auf einen professionellen Status, auf technisches Können oder auch nur auf ihre Beziehungen untereinander, auf etwas wie Solidarität zurückgreifen zu können. Die Präsentation gestattet ihnen nichts als da zu sein und lebendig zu sein und den besonderen Wert ihres ausgewählten Lebens feilzubieten. Sie sind vollends ausgeliefert an die Schutzmacht aus Institution, souveränem Künstlertum und Werk – und völlig entblößt, wenn diese Macht es vorzieht so zu tun, als existiere sie nicht oder nicht in den Personen, die für sie tätig sind.

Mein zweites Beispiel heute ist ein Beispiel dafür, wie man alternativ mit der Macht des Wählens umgehen kann – und wie man sich der Fiktion des Souveräns entziehen kann, indem man unter Einsatz seines Status' und Vermögens verantwortlich, unter Umständen *alleinverantwortlich* an der Aufführung *mitarbeitet*. Zu der scheinbaren oder tatsächlichen Paradoxie des alleinverantwortlichen Mitarbeitens nachher mehr. Es handelt sich um eine Serie von Aufführungen, die der japanische Autor und Regisseur Takuya Murakawa unter dem Titel *Everett Ghost Lines* initiiert hat. Murakawa lädt für diese Performance, die in vier Versionen gezeigt wurde, Menschen ein, bei einer Aufführung mitzuspielen, indem er sie brieflich bittet, an einem bestimmten Tag zu einer bestimmten Uhrzeit in ein Theater zu kommen, um dort jeweils eine Handlung zu vollziehen, die sein Skript für diesen Part vorsieht. Die erste Version startete mit Freund*innen und Bekannten als Adressat*innen dieser Schreiben; bei der vierten und letzten Version, die ich vorstellen möchte, ließ er die Briefe an fremde Menschen auf der Straße verteilen. Über die schriftliche Anfrage hinaus unternahm er keine Anstrengungen, die Betreffenden von dem Projekt zu überzeugen, sie zur Teilnahme zu überreden, durch das Abschließen von Verträgen sicherzustellen, dass sie kommen und auftreten würden, weil ein Nichterscheinen als Vertragsbruch Strafen zur Folge hätte (wofür der Staat als Garant der rechtlichen Verbindlichkeit von Verträgen einsteht). Interessant finde ich diese vierte Version im Zusammenhang mit der Frage: Was, wenn das Besetzen ein *ziviler* Akt wird? Wenn die Instanz, die Rollen besetzt, ihre Nähe zur Position eines politischen Souveräns oder oiko-nomischen Hausherrn aufgibt, um von irgendwoher aus der Mitte des alltäglichen Zusammenlebens Spielpersonal für eine Aufführung zu holen?

Denn zwar verfertigt Murakawa Skripte und arrangiert Inszenierungen, und er kooperiert dafür mit der Bühne eines Kunstzentrums und einer Festival-Leitung (*Everett Ghost Lines* wurde vom Festival Kyoto Experiment in Auftrag gegeben). Doch er behält sozusagen nur die Tätigkeiten bei: er schreibt, er inszeniert, ohne als Bevollmächtigter eines Werkes aufzutreten, dem eine Kunstinstitution privilegierten Zugang zur Öffentlichkeit bahnt, auf dass er anordne, wer welchen Part zu übernehmen habe. Dieser Verzicht führt zu einer anderen Situation als der Alltagsrealität einer *gebrochenen, kompromittierten* Souveränität, die alle kennen, die im Theater gearbeitet haben. Dort kommt das Machtgefüge vielfältiger Abhängigkeiten überall dem Herrschaftsanspruch der Besetzungsmacht aus Autorschaft, Intendanz und Regie in die Quere: Man muss Budgets berücksichtigen, man muss mit den Schauspieler*innen arbeiten, die zum Ensemble gehören, deren Stellung am Haus und Einbindung in andere Produktionen berücksichtigen, die vertraglich garantierten Ruhezeiten des Technikpersonals einhalten usw. Kompromittiert besteht Souveränität aber umso nachdrücklicher auf der Hoheit des Wählens (am Theater wie anderswo – daher das latent oder auch sehr manifest Hysterische, das stete Aufbegehren der gekränkten Selbstherrlichkeit gegen die Grenzen, die jenes Institutionelle setzt, das die Herrschaft doch erst zusichert). Zivil hieße dagegen, irgendwo draußen, abseits des Institutionellen, nach Mitspieler*innen zu suchen. Mit dem *eigenen Körper*, dem *eines* Bevölkerungspartikels unter Millionen anderen.

Und, bei Murakawa, mit den *eigenen Worten*: Worten aus der Hand desjenigen, der auch für das Skript verantwortlich zeichnet. Bei den Briefen ist ein weiterer Ansatzpunkt für die Frage nach der *Form* im Kontext des Partizipativen, auf die ich, wie angekündigt, wiederholt zurückkommen werde: Was heißt in der Perspektive von Partizipation Form? Eine Antwort gibt die Form eines solchen Briefes. Wie formuliert man einen Brief an jemanden, bei Version 4 jemand Unbekanntes, der zu einer durch nichts als diese Sendung abgemachten Partizipation bewegen soll? Wäre dessen Modell das Bewerbungsschreiben – invertiert, da die Veranstaltung sich bei ihrem Personal bewirbt und *anschreibt*, statt auszuschreiben? Die Supplik, der Bittbrief, der den Adressaten in die Position des Souveräns rückt und um etwas ersucht, das mangels Rechtsgrundlage im Gewährungsfall einer Gnade gleichkäme? Die leicht festliche Einladung, deren Ton sich zwischen höflicher Form und Mitteilung von Herzlichkeit aus der Distanz direkt bis ziemlich dicht an eine intime Berührung vortasten kann? Oder die *casual notice*, deren locker freundschaftlicher Ton dem Facebook-Sinn von *friend* vertraut und darauf spekuliert, die Unterstellung von Vertrautheit durch Vernetztheit werde selbstbewahrheitend wirken? Ohne institutionelle Repräsentanz, die den Vertrag bereithält, appelliert der Briefschreiber Murakawa ja an sehr Allgemeines wie Höflichkeit,

Hilfsbereitschaft, Interesse an Kunst, Faszination für ‚das Theater‘ (wahre oder falsche Vorstellungen davon, wie es sein könnte, einmal selbst auf der Bühne zu stehen) – und zugleich an sehr Persönliches, an die Reaktionen genau dieses Menschen, wer es auch sei, auf genau diese Sätze.

Auch die Haltung des *Regisseurs* Murakawa gehört indes mit zur Form. Der wartet nicht ab, bis die freundlich unverbindliche Erwiderung auf den Brief eintrifft oder ihr Ausbleiben für ausgemacht gelten muss. Seine künstlerische Strategie des Aufführens sagt zu diesem Unverbindlichen gewissermaßen im Vorhinein *Ja*. Die Vorstellung beginnt in jedem Fall wie geplant. Die Angefragten tauchen entweder auf und performen oder nicht. Das Publikum bekommt das Skript projiziert. Erscheinen die Eingeladenen, verlöscht die Projektion mit der ihnen gegebenen Handlungsanweisung zehn Sekunden nach ihrem Auftreten; erscheinen sie nicht, bleibt die Projektion so lange stehen, wie der Auftritt gedauert hätte. Die Handlungen dauern jeweils mehrere Minuten, überlagern einander teilweise – zum Beispiel:

17:23 – 17:25: Bitte von der linken Seite hereinkommen; eine Zigarette rauchen; darüber sprechen, was Sie über das Theater denken; nach rechts abgehen

17:23 – 17:25: Bitte von der rechten Seite hereinkommen; vor dem Scheinwerfer stehen; das Theater durch den rechten Ausgang wieder verlassen

17:24 – 17:35: Während Sie 5 km Langstreckenlauf machen, das Theater durch den linken Eingang betreten; an dem mit Klebeband markierten Ort eine Ruhepause einlegen; nach rechts abgehen...

Everett Ghost Lines brachte in der Version 1 an die 30 Leute auf die Bühne. Bei der Aufführung von Version 4, die wir im Video sehen, blieben die meisten Parts unbesetzt. Der Cast an diesem sehr heißen Sommertag in Kyoto beschränkte sich auf eine Ansagerin zu Beginn; eine weitere junge Frau, die unsicheren Blickes auf jemanden wartet, der ihr die Haare schneiden soll; und einen Jungen, der dann tatsächlich bei der mit Klebeband wie bei Mord- oder Unfallopfern markierten Menschensilhouette bäuchlings auf dem Boden liegt. Hätte ein Partizipierender seinen Einladungsbrief mitgebracht und ein anderer ihn vorgelesen, wie die Anweisungen für 17:31 Uhr bis 17:36 Uhr es vorsahen, hätten wir im Publikum ein wenig über Murakawas Schreibstrategie erfahren – beides passierte aber nicht. Techniker stellen irgendwann Mikrofone auf, doch durch keins davon erzählt wer vom Tod eines nahestehenden Menschen oder vom Meer. Sechs zischend geöffnete Bierflaschen stehen verlockend kühl auf dem Bühnenboden herum, ungetrunken. Als der Projektor die Worte

shûryô „終了/End“ an die Bühnenrückwand wirft, ist die Flüssigkeit vermutlich lauwarm und schal.

Murakawa pflegt hier einen zwar sehr einfachen, doch ungewöhnlichen Umgang mit der Souveränität, die sich in der Werk-Form, der ästhetischen Integrität des Werkes artikuliert – darin, dass ein Urheber sein Material entschieden in diese Form gebracht hat, *gegen* dessen Widerstand *und mit* dessen Widerständen, unter geschickter Einbeziehung dessen am oder im Material, was sich der Werkform entzieht. Das Entziehen macht ein wichtiges Kriterium für moderne und postmoderne Kunst aus: Es darf nie einfach perfekt passen, vollends kontrolliert anmuten. Das Widerstreben der Teile gegen das Ganze, der drohende, mitunter eintretende Kontrollverlust muss merkbar sein, in die Erfahrung hineinwirken und so am Werk mitgewirkt haben können. Das Werk erzählt am besten von seinem Beinahe-Scheitern, solange die Präsentation zustandekommt. Die künstlerische Souveränität, wie sie in der dem Scheitern knapp abgerungenen Form hervortritt, ist der politischen Souveränität darin verwandt, dass man sie für stärker hält als das Soziale. Spekulationen auf die politische Kraft des Ästhetischen setzen, bis hin zu Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie*, darauf, dass die Verbindung der Teile im Werkganzen stärker sei als soziale Verbindlichkeiten. Von der objektiven Härte der Form her, ihrem Insistieren auf Zusammenhängen mit sich selbst, soll der ästhetischen Erfahrung die Kraft innewohnen, das Subjekt aus den Verankerungen der gesellschaftlichen Existenz herauszureißen. Das Soziale erscheint da als etwas *Festgefügtes*, ein System von Zwängen, von Befangenheiten in selbstverständlichen Wertungen. Eine Frage, die sich mit Murakawas Vorgehen in *Everett Ghost Lines* stellen lässt, lautet: Wenn es diese Härte und Unnachgiebigkeit der Form braucht, damit Kunst es vermag, die Subjekte aus ihren gesellschaftlichen Bindungen und Verbindlichkeiten zu befreien, was ist dann eigentlich mit dem *Unverbindlichen* in der Gesellschaft?

Denn wie schon die Kulturkritiker des 19. und 20. Jahrhunderts feststellten, tendiert die bürgerliche Gesellschaft – wo sie sich nicht im Nationalismus einen Gemeinschaftsdruck auferlegt – dazu, vom Verbindlichen immer mehr abzurücken. Über die Gründe dafür ist viel gesagt worden: Urbanisierung; Auflösung der Familie als gesellschaftliche Entität; das, was Niklas Luhmann funktionale Differenzierung nennt, also die Organisation der Gesellschaft in Teilsystemen, die nur noch bestimmte Teilaspekte von Handlungen oder Unterlassungen registrieren, kaum mehr die Person als Ganzes. Das Leben wird zusehends *casual*, und in dem Koexistieren Vieler, an dem wir hierzulande in den Städten partizipieren, laufen die Leben der Menschen überwiegend im Modus des *wahrscheinlich Konsequenzlosen* nebeneinander her. Die Normalität in den sog. liberalen Gesellschaften ist ein *relativ unverbindlicher*

Umgang: Von Hundert, die versprechen zu kommen, kommt die große Mehrzahl am Ende nicht oder bleibt schnell wieder weg. Wer einmal versucht hat, mit einer Anzahl Freiwilliger in der Schule, an der Uni, im Gemeindezentrum ein Kunstprojekt zu realisieren, kennt die liberale Freiheit in ihrer alltäglichen Erscheinungsweise der Unzuverlässigkeit – und kennt sie damit als Feind kollektiver künstlerischer Arbeit, wie sie nebenan auch die politische Arbeit zermürbt, da das runde Dutzend Tatendurstiger aus der Gruppe, die Protestaktionen für den Klimagipfel vorbereitet, binnen ein paar Wochen auf drei Einsame zusammenschrumpft. Ohne Institutionen, die durch Geld, Rechtskräftigkeit und Konventionsmacht Menschen als Personen binden, scheint das kollektive Erarbeiten von *erga*, von künstlerischen Werken oder politischen Taten, absurd schwierig, bisweilen nahezu unmöglich.

Ich nenne das relativ Unverbindliche zusammen mit dem Wort Freiheit. Es handelt sich hier um eine Freiheit, die nicht der Realisierung eines hehren Ideals entspringt (und gegen bestehende Realität durchgesetzt werden muss), sondern diese Freiheit entsteht durch Vernachlässigung von Obligationen – durch all das, was in den Transaktionen alltäglichen Lebens den Anspruch der großen Imperative überhört, deren Weisungen verpennt, vergisst, verschlampt. Mag Kunst etwas zu schaffen haben mit dieser Freiheit? Die Antwort, die eine künstlerische Arbeit auf diese Frage gibt, sagt meines Erachtens sehr viel über ihr Verhältnis zur Souveränität. Und mit Takuya Murakawas Entscheidung für das Belieben und die Beliebigkeit, aber gegen die Ersetzbarkeit in *Everett Ghost Lines* haben wir einen Ansatz, der ausprobiert, wie Kunst mit diesem relativ Unverbindlichen arbeiten kann, wie sie ohne das Einschalten einer souveränen Instanz kollektiv etwas zustandebringt.

Künstlerisch halbwegs glücklich kann das Verfahren dabei nur sein, weil Murakawas Text für die Ausfallenden einspringt, quasi als Lückenbüßer. Das kehrt den Status des Textes im Verhältnis zur Institution um: Statt von einer Position der Autorschaft aus mit der institutionellen Macht gemeinsame Sache zu machen wie der Dramatiker, der ein Werk aufführen lässt (und dann womöglich lamentiert über den Mangel an Respekt, den der Regie-Souverän seiner Text-Souveränität entgegenbringt), hilft das Geschriebene hier aus, um die Schlappe, die so ein rein zivil organisiertes Theaterprojekt absehbar erleidet, in Grenzen zu halten. ‚Der Autor‘ verlässt die Zuflucht in der Fiktion des Urhebers, dessen Text lauter souveräne Entscheidungen ins Werk setzt. Er kommt raus aus dieser fiktionalen Figur und partizipiert – arbeitet, wie ich gesagt hatte, alleinverantwortlich mit, leistet *als* Autor seinen Beitrag *als* einer unter anderen. Ich hoffe, an diesem Punkt der Argumentation klingt das nicht mehr gar so widersinnig. Der Widerspruch bestünde wenn, dann zwischen Ansprüchen; in einer Praxis wie der Murakawas erübrigt er sich.

Zum Schluss noch ein paar Worte zum japanischen Kontext dieser Arbeit. In einem Kommentar zu *Everett Ghost Lines* schreibt Murakawa 2016 über die Situation nach dem Erdbeben und Tsunami in der Tohoku-Region im Nordosten der japanischen Hauptinsel 2011. Viele Menschen, die damals vergeblich versuchten, Verwandte oder Freunde zu erreichen, nachdem neben anderen Teilen der Infrastruktur auch das Telefonnetz zusammengebrochen war, mussten in Ungewissheit ausharren, ob sie die lebend und gesund wiedersehen würden. Die Katastrophe machte etwas schockierend bewusst, das als Verdrängtes im täglichen Umgang mitläuft: Wenn ich mich von jemandem verabschiede, weiß ich nie, ob ich ihn wiedersehen werde. Wenn ich mich verabrede, kann ich nie sicher sein, ob der Erwartete kommt. Wie umgehen mit dieser Unsicherheit, nachdem Umstände sie einmal ins Merkwürdige gerückt haben? Diese Frage haben eine Reihe japanischer Künstler*innen und Intellektuelle nach Fukushima gestellt. Und sie hat nichts von ihrer Dringlichkeit verloren. Das AKW dort schmort vor sich hin. Die rechte Liberaldemokratische Partei (LDP) wurde nach dem Fukushima-Desaster zurück an die Regierung gewählt – eine irrsinnige Volksentscheidung, könnte man meinen, denn deren Pro-Atomenergie-Politik und Korruption war für die Konsequenzen wesentlich mitverantwortlich, aber es geschah u.a. in Reaktion auf das schlechte Krisenmanagement der Sozialdemokraten. Die neue alte Regierung antwortete auf die Sorgen der Leute mit aggressivem Nationalismus. Statt praktischer Gefahrenreduzierung und Ausstieg aus der Atomkraft beschwor Premierminister Abe mit einem Gesetz, das den japanischen Selbstverteidigungskräften wieder das Recht auf Angriffskriege einräumt, die Fiktion eines starken und dadurch sicheren Japan. Wie vielerorts auf der Welt gelang es auch in Japan der Rechten, die Angst der Menschen für ihre Zwecke zu instrumentalisieren.

Murakawa liefert mit *Everett Ghost Lines* kein explizit politisches Statement. Trotzdem leistet dieser Versuch, mittels schwacher, prekärer Beziehungen das Kollektivereignis einer Aufführung zu organisieren, einen Beitrag dazu, ein anderes Verhältnis zur Unsicherheit etablieren zu helfen. Und darin sehe ich eine politische Valenz der Aufführungen: Wo sie sich von ihrer eigenen Vorliebe für das Souveräne emanzipiert, kann Kunst etwas dafür tun, dass die Menschen einander in der Perspektive eines relativ unverbindlichen Zusammenlebens kennenlernen und eine Gelassenheit, vielleicht sogar ein Zutrauen daraus erwächst. Kunst setzt selten mehr als heiße Luft frei, wenn sie ‚das Volk‘ zum Aufruhr gegen den Souverän zu provozieren sucht, aber sie kann etwas dafür tun, dass Erfahrungen mit der wesentlichen Unzuverlässigkeit des anderen, die durch die Massengesellschaft potenziert wird, nicht jedes Mal im hilflosen Reflex enden, einer Obrigkeit die Kontrolle über das Zusammen anzutragen. Politische Bewegung fängt immer wieder mit den paar Leuten an, die unwahrscheinlicher

Weise doch gekommen sind. Und sie geht nur weiter, wo ein Wissen davon in der Welt zirkuliert, was man mit diesen paar Leuten machen könnte. Solches Wissen zu erarbeiten, in Umlauf zu bringen und zu halten wäre eine vornehme Aufgabe für Künstler und Künstlerinnen.

3. Infrastruktur und „Extrastatecraft“: (Gegen-)Institutionalitäten des Partizipatorischen

King Abdullah Economic City⁹ wurde 2005 als Plan vorgestellt und soll 2020 fertig sein. Es haben sich laut diesem Bericht bereits eine Anzahl von Unternehmen dort angesiedelt; die Universität scheint in Betrieb; es heißt, dasss über 10.000 Leute auf dem Gelände arbeiten und leben. Ein weiteres von Saudi-Arabien finanziertes Projekt mit dem Namen Neom, für das vor einem Jahr der offizielle Startschuss fiel, leitet ein Ex-Siemens-Manager, weshalb es kurz in den deutschen Nachrichten auftauchte. Solche Economic Cities, Technologieparks oder wie sie jeweils heißen behandelt die Kulturwissenschaftlerin Keller Easterling in ihrem Buch *Extrastatecraft. The Power of Infrastructure Space* unter dem Titel „the zone“. King Abdullah Economic City ist unterteilt in eine *industrial zone* (es sind keine Unternehmen aus der Energiewirtschaft zugelassen, weil die Stadt ohne Bezug zu Erdöl und Erdgas bleiben soll); eine *research zone*; eine *residential area*; und einen Hafen (der Personenverkehr erfolgt über Schnellzüge, der Güterverkehr per Schiff). Aber der gesamte Bereich bildet eine Zone im Verhältnis zu dem Land, zu dem er gehört – und doch nichts vollends gehört.

Zones entstehen weltweit immer mehr, vor allem in Südostasien, Indien, Arabien – New Songdo City in Südkorea, Cyberjaya in Malaysia, HITEC City in Hyderabad Indien bspw. In gewisser Weise sind sie Fortsetzungen der *Special Economic Zones* (SEZ) wie Shenzhen und Guangzhou, mit denen China seit längerem Produktion nach kapitalistischen Prinzipien innerhalb eines formal weiterhin kommunistischen Staates betreibt. Und während die Reaktion auf diese neueren Megacities vielleicht ein überraschtes ‚Aha, wow – so was gibt’s und so viele davon?‘ ist, ruft das Wort Sonderproduktionszone etwas in Erinnerung, das wir wissen, aber recht bereitwillig unserer Aufmerksamkeit wieder entgleiten lassen: Ein Großteil der Produkte, die wir konsumieren, wird woanders hergestellt, und woanders heißt oft – und wenn die Produkte billig sind, sehr oft – in Sonderproduktionszonen, wo die Gesetze des Staates, insbesondere die arbeitsrechtlichen Bestimmungen gelockert oder suspendiert sind, so dass Unternehmen dort Arbeiter*innen 14 Stunden am Tag für Stundenlöhne von 40 Cent oder weniger Halbleiter löten, Spielzeug fertigen, Turnschuhe, Jeans und T-Shirts nähen lassen dürfen. Unter Bedingungen, von denen wir hierzulande immer dann einen Eindruck bekommen, wenn mal wieder eine Fabrik abgebrannt ist und Dutzende Menschen darin umgekommen sind, weil es keinen ernstzunehmenden Brandschutz gab, oder Beschäftigte in größerer Zahl Selbstmord begehen, um dem Elend ihres Arbeitslebens ein Ende zu machen.

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=1zGBHyI98gE>

Sweat-Shops sind *ein* Gesicht der *zone*, die hässliche Fratze, angesichts derer wir erschauern, um uns dann schnell wieder abzuwenden. Aber es gibt auch ein anderes, mondän lächelndes Gesicht. Der besondere Status einer inneren Ausnahme, die allgemeine Bestimmungen des souveränen Staates, wie sie eigentlich für alle gelten, teilweise relativiert oder aufhebt, ermöglicht dem nach einer extrem konservativen Auslegung des Islam autokratisch regierten Saudi-Arabien, eine Universität zu unterhalten, an der Frauen zusammen mit Männern forschen, lehren und studieren können. Die Motive für diese gesellschaftliche Liberalisierung sind, soweit einsichtig, primär ökonomisch wie auch die jüngsten Gesetzesänderungen, nach denen Frauen nun Auto fahren dürfen, denn in Zukunft werden immer mehr Frauen arbeiten und d.h. auch irgendwie zur Arbeit kommen müssen, wenn die krisenanfällige, vom Erdöl und Gas abhängige Wirtschaft Saudi-Arabiens sich wie geplant robuster, breiter aufstellen soll. Es besteht also wahrlich kein Anlass, mit Enthusiasmus zu reagieren. Die Sache verdient aber regierungstechnisch Interesse. Für die Regierenden geht es vor allem darum, wie man so eine doch schon sehr grundsätzliche Veränderung der Gesellschaft umsetzt. Auch Autokraten sind bis zu einem Grad angewiesen darauf, dass die Bevölkerung ihre Beschlüsse akzeptiert, und das Ressentiment, der Widerwille gegen neue Freiheiten – was ja stets heißt: die Erosion alter, in diesem Fall patriarchaler Machtstrukturen – ist nicht zu unterschätzen als Motivation zu einem Aufstand gegen den Herrscher.

Die *zone* dient hier dazu, eine alternative Form des Arbeitens, des Lebens in eine Ordnung einzuführen, ohne deren Status quo aufzukündigen oder direkt herauszufordern. Man lässt Heterogenes nebeneinander bestehen. Die Politikwissenschaft hat dafür Begriffe wie *hypocritical sovereignty* (Stephen D. Krasner) oder *sovereign bifurcation* (Ronen Palan) geprägt. Der Souverän verhält sich quasi resolut unentschieden, verhält mit dem Entscheiden in einem Zwischenstatus, der Verbotenes teils erlaubt, ohne diese Erlaubnis in Konsequenz auszudehnen. Der Staat teilt sich selbst auf, teilt etwas von sich ab, um eine partikuläre Partizipationsperspektive einzurichten. Man könnte die *zone* als *Heterotopie* im Sinne Foucaults bezeichnen: Es wird eine Grenze gezogen zwischen dem *mainland* außerhalb und dem Inneren der Sonderzone, und die wird überwacht. Aber sobald die *zone* einmal da ist, beginnt die Gesellschaft draußen doch indirekt an dem zu partizipieren, was da drinnen passiert, wobei die hypokritischen Experimente von einer Dynamik aus *Verdrängung* und *imaginärer Teilnahme* profitieren. Zum einen machen es die abgesperrten Territorien der *zones* den übrigen Bewohner*innen des Landes ebenso wie denen anderer Länder leicht, sie zu ignorieren oder für unwesentlich zu halten („Jaja, das gibt es da irgendwo, ich weiß“). Zum anderen handelt es sich aber wie bei Foucaults Heterotopien des Gefängnisses oder des

Schiffes um imaginär besetzbare Orte. Gerade dass man nicht ohne Weiteres reinkommt, wirkt unter Umständen als Inzentiv für das, was Kant eine „Teilnehmung dem Wunsche nach“ genannt hat. Auf diesen Effekt sehen es die stereotypen Videos ab, die glamouröse, luxuriös ausgestattete neue *zones* bewerben. Drinnen wartet nicht die Hölle der Sweat-Shops (obgleich wir nicht vergessen sollten, dass auch Höllen eine Attraktivität besitzen können, wenn sie gut organisiert sind), sondern eine paradiesisch anmutende Oase, ein das Begehren anziehender Ort.

Mittels der *zones* partizipieren aber auch die Staaten an etwas ihrer Souveränität teilweise Externem, an globalen, schon seit längerem nicht mehr nur inter-, sondern transnationalen ökonomischen Verhältnissen. Deren stärkste Akteure sind Konzerne, die weltweit verteilt produzieren, vertreiben, absetzen und ihr „Hauptquartier“ mitunter in Steueroasen haben (das Haupt ist ein kleiner Finger, den man dem nationalstaatlichen Fiskus reicht). Den modernen Staat regieren heißt, ihn zugleich als Domäne souverän zu verwalten gemäß den Regeln, die das jeweilige politische System vorsieht, und ihn als ein großes Unternehmen zu führen, das mit anderen Staaten-Unternehmen konkurriert und dafür mit den großen Konzernen, den großen Banken und mit para-staatlichen Organisationen wie dem IWF und der Weltbank zusammenarbeiten muss. Einige *zones* wurden eingerichtet auf Druck vonseiten des IWF im Zusammenhang mit dessen ‚Hilfsprogrammen‘. Die Staaten, die auf Förderungen angewiesen waren, mussten die lokalen Ausnahmen von ihren Gesetzen gestatten. Eine Weile (inzwischen scheint man auch beim IWF etwas skeptischer) propagierten Ökonomen die *zone* als Patentrezept für wirtschaftliche Entwicklung.

Patent- ist hier auch insofern ein treffender Begriff, als die Architektur und Infrastruktur in diesen Zonen überall demselben Schema folgt. Das Design setzt sich aus standardisierten Modulen zusammen: Die Fabriken und Bürogebäude, die Wohnhäuser, die Freizeit-Resorts und Hotels – alles einfach so hingestellt, bestenfalls angepasst an lokale Gegebenheiten, mit ein paar ‚traditionellen‘ Ornamenten verziert. Dabei sind, so Easterling, viele *zones* doch zugleich Doubles, Doppelgänger von älteren, gewachsenen Städten – und zwar regelmäßig *Hafenstädten*: „Shenzehn is a double of Hong Kong. Pudong doubles Shanghai. Maharashtra, operating under the motto ‚We make cities‘, is making Navi Mumbai the double of Mumbai.“ (48) Das historische Modell für die *zone* ist der *Freihafen*, eine Randzone am Meer, dem offenen Raum, in dem die Machtsphären der Nationalstaaten sich verlieren. Etwas von der Offenheit des Meeres ist quasi an Land gespült, indem der Staat dem Hafen als Handelsplatz Freiheiten einräumt, die für das Landesinnere nicht gelten. Easterling beschreibt die *zones* als Faltungen des Randes souverän regierter Territorialität und sieht darin ein zeitgenössisches

Beispiel für die Macht des Infrastruktur-Raumes. Damit meint sie nicht nur die Macht der Unternehmen, die diese Zonen planen und bauen, sich in ihnen ansiedeln und durch sie handeln, und die Macht der Regierungen, die die Einrichtung solcher Zonen beschließen (die einen Teil ihrer Macht als Legislative abgeben, durch die ökonomischen Gewinne aber ihre Position zu stärken hoffen). Es gibt, so ihre These, eine Eigendynamik des Infrastrukturellen, die mit staatlich-politischer, ökonomischer, sozialer Macht verwoben ist, aber zugleich immanenten Prinzipien folgt. Und an *infrastructure power* können wiederum die Instanzen dieser Mächte, die Regierungen und Konzernleitungen und globalen Institutionen nur partizipieren. Es gelingt ihnen niemals, sie ganz unter ihre Kontrolle bringen.

Easterling führt in diesem Zusammenhang den Begriff *active forms* ein. Aktiv sind Formen bspw. dadurch, dass man sie zwar zur Lösung spezifischer Probleme designt, ihre Verfügbarkeit aber Auswirkungen auf eine Vielzahl anderer Anwendungsbereiche hat, darunter solche, die ihre Designer*innen weder beabsichtigten noch vorhersahen. So hat die Entwicklung des Fahrstuhls – zusammen mit der Technik, Gebäude auf der Basis von Metallgerüsten zu montieren – es der Architektur erst ermöglicht, breitflächig, nicht nur in einzelnen Türmen und Pyramiden in die Vertikale zu gehen, und das hat wiederum einen völlig neuen Typ von Städten hervorgebracht und das ökonomische und soziale Leben verändert. Eine *active form*, die Easterling behandelt, sind *templates*, Funktionalitäten, die das Potenzial haben, sich zu multiplizieren, weil sie mit kleinen Modifikationen in einem weiten Feld von Anwendungen zum Einsatz kommen können. An *templates* erkennt man die Dynamik des Infrastrukturellen, die nicht vom Ganzen, sondern von der Reproduzier- und Rekombinierbarkeit von Teilen ausgeht. Diese Dynamik *entfesselt industrielle Logik* eher, als dass sie das Industrielle hinter sich ließe. Ein *template* ist zunächst etwas Konkretes, kein großer Entwurf für das Ganze, sondern *eine* spezifische Antwort auf konkrete Wünsche, Funktionserwartungen, Widerstände usw. – aber deren Übertragbarkeit zeitigt Konsequenzen, die weit über Problemlösung hinausgehen. Handys waren mal Geräte, mit denen man von unterwegs telefonieren konnte.

Die Macht von Infrastruktur zu verstehen bringt uns Geisteswissenschaftler*innen aus mehreren Gründen in Schwierigkeiten. Zunächst stehen dabei oft Technologien im Zentrum, für die man das Spezialwissen von Ingenieur*innen, IT-Designer*innen, Architekt*innen bräuchte. Die Details der Prozesse entziehen sich aufgrund arbeitsteiliger Spezialisierung einer auf das Allgemeine und Allgemein zugängliche abstellenden Wissenspraxis. Sie entziehen sich damit im selben Zug den Humanwissenschaften *und den Künsten*, sofern diese sich an ein Publikum oder eine Öffentlichkeit als Sphäre des Partizipierens richten. Und sie

entziehen sich aus diesem Grund auch den mit Politiker*innen besetzten Gremien, die sie überwachen sollen (man denke an den Berliner Flughafen). Die Binnenorganisation infrastruktureller Großprojekte ist ein komplexes Geflecht souveräner und partizipatorischer Dynamiken. Sie erfordert das Ineinandergreifen vielfältigen spezialistischen Wissens, das im Techno-Performativen systemische Effekte zeitigt, sich verselbständigt, für die Beteiligten zu oft erheblichen Teilen intransparent ist. Wenn Planer weltweit auf das Zusammenstecken derselben Einheiten setzen, so dass bald ein Flughafen wie der andere aussieht, inklusive der Malls, Transit-Bahnhöfe usw., hat das auch mit den Ängsten vor dieser organisatorischen Intransparenz zu tun. Was woanders funktioniert, funktioniert jedenfalls. Das vereinheitlichte Design (Easterling widmet ein Kapitel ihres Buches der Kommerzialisierung von Normierung am Beispiel von ISO) führt wiederum zur Vereinheitlichung des Gebrauchs, und denjenigen, die aus ökonomischen Motiven Globalisierung vorantreiben, kann es nur recht sein, dass Entwicklungs- und Produktionsstätten, Lager und Verladestationen, Häfen, Flughäfen, Bahnhöfe und städtische Nahverkehrssysteme funktional gleich gestaltet sind. Die globale Elite ebenso wie das globale Billiglohn-Proletariat findet sich idealerweise überall sofort zurecht.

Wenn wir uns mit Infrastruktur beschäftigen, sollte uns eine andere Schwierigkeit ebenso bewusst sein: Wir denken, insbesondere da, wo wir kritisch denken und handeln wollen, sehr stark im Muster von Herrschaft als Kontrolle über das Ganze und Subversion als Aufstand von Teilen gegen das Ganze – als ein Sichwegbewegen einzelner Teile von den angewiesenen Positionen, ein Abdriften von den vorgesehenen Bewegungsbahnen, Zurückbleiben oder Ausscheren, Ausrasten. Dieses, ich nenne es mal dekonstruktive Verständnis von Subversion ist uns vermittelt durch einen Strang von Theorien, die sich mit der Konstitution von *Sinn* und *Bedeutung* befassen. Sie setzen an bei einer Selbstkritik des Denkens, da wo das Denken sich materialisiert: im Sprechen, im Schreiben, im medialen Aufzeichnen, Transferieren, Distribuieren, in all denjenigen kommunikativen Akten, die, wie es scheint, Verständigung anpeilen und ein Einverständnis wenn nicht realisieren, so doch als Möglichkeit am Horizont unseres In-der-Welt-Seins halten. Strukturalismus und Poststrukturalismus haben mit ihrem Paradigma des Textuellen die Aufmerksamkeit auf das gelenkt, was jeder kommunikative Akt schon vorfindet und mehr oder weniger unbefragt so wie vorgefunden appliziert. Wir können Bedeutungen nicht jedes Mal neu erfinden, sondern müssen uns darauf verlassen, dass diese Bedeutungen für alle anderen, mit denen wir es zu tun haben, gleichermaßen oder zumindest irgendwie ähnlich gegeben sind. Um *eine* eigene Aussage zu machen, setzen wir Hunderte, Tausende von Gegebenheiten voraus, und in der Strukturierung dieser Gegebenheiten –

dessen, was für selbstverständlich gilt und in den Kommunikationen, auch in Streit und feinsinniger Diskussion, einfach so vorausgesetzt wird – liegt eine immense Macht: der Einfluss dessen, worüber niemand nachdenkt, selbst wenn die Menschen denken.

Hier geht es also um die Macht von Sinnzuschreibungen in *Diskursen*, um die Macht des Symbolischen und Imaginären über das, was wir für Wirklichkeit halten. Das Materielle kam in diesen Theorien zwar durchaus vor, aber vor allem als die *material repercussions*, die Diskursregimes haben. Foucault zeigte, wie bestimmte sprachliche Unterscheidungen von Wahnsinn und Vernunft Praktiken der Aus- und Einsperrung, der invasiven Behandlung von Körpern, ja der Folter informieren. Entsprechend empfahl das, eben bei dieser diskursiven Bestimmung des Wahnsinns kritisch zu intervenieren – zu erproben, ob ein anderes Sprechen vom Wahnsinn nicht auch die Praktiken verändern würde, die psychiatrischen, die allgemein gesellschaftlichen und politischen. Deleuze und Guattari versuchten das mit ihrer Theorie des „Schizos“ als einer Art von psycho-sozio-politischer Dynamik sehr offensiv. Zum anderen entdeckte man die *Materialität des Diskursiven* – etwa bei Derrida in *La carte postale* die Dissemination von Bedeutung dadurch, dass niemals sicher ist, ob ein aufgegebenen Brief beim beabsichtigten Empfänger ankommt. Der entwendete, von der Post an jemand anderen zugestellte oder auch unterwegs verschwundene Brief avancierte zum Modell des Subversiven als eines Vorgangs, der sich innerhalb eines kontrollierten Systems abspielt, der Kontrolle aber entschlüpft. Und das Kritische wurde eingeladen, sich mit diesen Effekten, den partiellen Kontrollverlusten zu verbünden: die Lücken im Gewebe des Herrschaftstextes zu lokalisieren, ihnen diskret, unter Gleichgesinnten Aufmerksamkeit und Anerkennung zu verschaffen, sie zu vergrößern und zu vervielfältigen, womöglich ihre Entstehung zu katalysieren.

In dieser Perspektive kam die Kunst ins Spiel – die bürgerliche Kunst des späten 18. bis 20. Jahrhunderts, die Kunst als Sphäre eines Spiels, in dem quasi immerzu souveräner Machtapparat und politisch-ökonomische Verwaltung gespielt wurde, aber beim Durchspielen dieser Betriebe im Modus der künstlerischen Fiktion trat das vom Betrieb selbst produzierte Subversive in besonderer Prägnanz hervor. Die Infrastrukturen des Staates, das Militär und die Ämter entpuppten sich als nichttriviale Apparate, in denen bei genauerem Hinsehen nichts genau so läuft wie von oben angeordnet. Von Kleists *Zerbrochnem Krug* über Kafkas *Prozess* bis zu dem von Thomas Pynchon und David Foster Wallace ersonnenen Ineinanderwuchern offizieller und inoffizieller Institutionen sind die modernen und postmodernen künstlerischen Einlassungen mit Infrastruktur bestimmt von einer Begeisterung für deren unkontrollierte Produktivität im Schatten der Überwachung. Selbst ein Roman wie *La Modification* von

Michel Butor, der aus lauter Zugfahrten zwischen Paris und Rom besteht, gewinnt das erzählerisch Lustvolle aus den kleinen Verschiebungen, die sich innerhalb der insgesamt zuverlässig funktionierenden Verkehrs-Infrastruktur zutragen. In jeder Struktur gibt es ein x, ein rätselhaftes, unbestimmtes Etwas, das sich durch die Reihen und Gitter bewegt und stets nur dort zu erwischen ist, wo es sich entzieht. Die Aufmerksamkeit einer Analytik im Zeichen von Textualität und textueller Performativität galt diesem x – die strukturelle Architektonik war zumeist nicht einmal ein Milieu, sondern bloß Hintergrund und Rahmen, bloß die Bühne für dieses tolle, spektakulär gewitzte x.

Es stand schon früh der Vorwurf im Raum, dass diese dekonstruktive Theorie und die künstlerischen Praktiken, die sie anregt, sich viel zu abhängig machen von dem, was sie kritisieren. „Affirmative Kritik“ war eine u.a. von Derrida vorgeschlagene Paraphrase für die Dekonstruktion. Das betonte die schon in der Kritischen Theorie bei Adorno, Horkheimer und Benjamin virulente Einsicht, dass Kritik, um ein Verständnis zu gewinnen von dem, was sie kritisiert, sich in das Kritisierte verstricken bzw. ihres Verstricktseins gewahrwerden muss. Aber, so der Vorwurf, endete das, was Dialektik oder Selbstreflexivität zu sein behauptete, nicht allzu oft in der affektiven Zwickmühle der *Faszination*? Je besser etwas sich zur subversiven Kritik eignete, desto lieber wurde es einem, und je ausführlicher der kritische Text geriet, desto stärker schrieb er sich in den Strukturen fest, an deren Veränderung er doch dem Vernehmen nach mitwirken wollte.

Etwas von dieser Faszination spürt man auch in der Art und Weise, wie Keller Easterling über *zones* und andere Infrastruktur-Phänomene schreibt. Bei ihr deutet sich dabei jedoch etwas an, das mir, wie ich hoffe, hilft, das Vorlesungsthema Partizipation von anderen theoretischen Perspektiven auf ‚das Politische (in/an) der Kunst‘ abzugrenzen: Wir haben es bei der *infrastructure power* nicht so sehr mit einer Macht zu tun, die souveräne Kontrolle beansprucht und deren Ansprüche von der Wirklichkeit ihrer Umsetzung überall mindestens im Kleinen Lügen gestraft werden. *Infrastructure power* bezeichnet eine Macht, die *selbst partizipiert* und sich im Partizipatorischen entfaltet, die in erster Linie nicht daran interessiert ist, die Kontrolle über das Ganze zu erringen oder zu behalten, sondern daran, *Zugang* zu dem zu erhalten, was sie versorgt, was ihr dabei hilft, sich zu etablieren, sich zu institutionalisieren – in einem Sinne, der das Institutionelle nicht in einer aufbauenden, die eigene Aufhebung der kontingenten Entstehungsbedingungen angehenden Zeitperspektive erscheinen lässt, nicht als Hegelsche Welt(geist)befestigung, sondern als Objektivierung eines zeitlich oder räumlich privilegierten *access*. Die Sorgeperspektive dieser Macht ist eine partikulare, partikular im großen Stil sozusagen. Sie sorgt dafür, dass sie versorgt ist, und alle Unternehmungen,

ökonomisch wie politisch, fügen sich in diesen Versorgungshaushalt ein. Es profitieren sehr wohl auch andere davon, unter Umständen kommt es zu einer enormen Produktivität, aber das sind systemische Rückwirkungen eines partikularen Ansatzes oder Nebengewinne, die für diejenigen abfallen, die sie abzuzweigen verstehen.

Man kann *infrastructure power* als *power of access* verstehen. Der Begriff *logistics* bringt diesen Aspekt am deutlichsten zum Ausdruck. Laut Lexikond Definitionen meint Logistik die Infrastruktur unter dem Aspekt der Mobilität. Das Transportwesen umfasst die verfügbaren Lösungen für das Problem, Material zu bewegen, und damit kommt immer auch, immer mehr das Materielle selbst als etwas Bewegtes heraus. Wörter wie „Materialfluss“, „Güterströme“ tauchen auf. Auch „Flüchtlingsströme“ formuliert das Phänomen, dass viele Menschen aus Staaten in andere Staaten fliehen, in einem logistischen Register. Vor allem militärische und ökonomische Interessen haben die Logistik als einsatznahe Wissenschaft vorangetrieben. Das altgriechische *logistike* bezeichnet die praktische Rechenkunst, die Operationen, mittels derer Dinge oder Mengen von Materie sich verrechnen lassen. Das französische *logistique*, aus dem *logistics* und *Logistik* hervorgehen, bezieht sich auf das militärische Nachschubwesen (von *loger* = unterbringen).

Das Logistische fordert unser Denken, unsere Art und Weise, aus geisteswissenschaftlicher und künstlerischer Perspektive an Welt heran- und in Welt hinauszutreten, dadurch heraus, dass die der Logistik eigene Rationalität die Fragen nach dem einzelnen Projekt, nach dessen Strategien und Taktiken, nach Kontrolle und Kontrollverlust, Gelingen oder Scheitern, nach dem Beabsichtigten und dem sich ungeplant Ereignenden – all das, was in unseren kritischen Diskursen eine so prominente Rolle spielt – ins Sekundäre verweist zugunsten einer anderen Frage: „How to *keep on fighting*?“ Wo und wie kriegen wir Nachschub her, um den Kampf fortzusetzen? Von wo schaffen wir Nachschub heran, und wie kriegen wir ihn da hin, wo er gebraucht wird? Am Ursprung des modernen logistischen Dispositivs steht eine Einsicht aus der Wahrscheinlichkeitsrechnung, die im 17. Jh. maßgeblich beiträgt zu dem, was wir heute den Risikokapitalismus nennen. Für die Entscheidung, ob ich mich auf ein militärisches oder ökonomisches Unternehmen einlassen sollte, sind die berechenbaren Wahrscheinlichkeiten von Erfolg und Misserfolg einzelner Transaktionen zwar relevant: Wie stehen die Chancen, eine Schlacht mit soundsoviel Mann und dieser oder jener Bewaffnung gegen soundsoviele beim Gegner unter den spezifischen lokalen Bedingungen zu gewinnen? Wie stehen die Chancen, dass eine Warenladung die Überquerung des Atlantiks mit dem Schiff auf einer bestimmten Route bei den Witterungsverhältnissen in dieser Jahreszeit übersteht? Diese Einzelwahrscheinlichkeiten erhalten ihren *Wert* aber erst im Verhältnis zu der Anzahl von

Malen, die ich eine Transaktion versuchen kann: Reichen meine Ressourcen nur für eine Schlacht, hängt alles von den Wahrscheinlichkeiten ab. Habe ich aber personellen Nachschub, Waffen, Munition, Nahrungsmittel für drei, fünf, zehn oder mehr Schlachten, sieht die Sache ganz anders aus. Ebenso gilt in der Wirtschaft, je größer mein Kapital, desto gleichgültiger darf ich gegen die Gefahren des Scheiterns einzelner Projekte sein („The winner doesn't care if it loses, a loser always tries to win“, singt Lou Barlow verständig in *Only Losers*).

Man sieht, wie wichtig eine Logistik ist, die gewährleistet, dass die Zugänge offen bleiben, dass immer mehr nachkommt – insbesondere in einer Welt, in der immer weniger durch punktuelle definitive Entscheidungen bestimmt wird, sondern Kriege sich über Jahrzehnte hinziehen, Märkte ständig fluktuieren, viele soziale Prozesse in einer Dauerkrise fern vom Equilibrium verlaufen und doch weiterlaufen. Eine Realität ohne definitive Entscheidungen, eine Realität des schlechten Unendlichen, des Irgendwie-trotzdem-Weitergehens lässt Macht denjenigen, die über mehr Nachschub verfügen. Die taktische Brillanz richtet gegen die Nachhaltigkeit von Human-, Material und Kapitalressourcen ebenso wenig aus wie der Glanz der kleinen siegreichen Ereignisse. Solange noch was nachkommt, reproduzieren sich die gegebenen Kräfteverhältnisse. Die plausibelste Kritik an den Katastrophen, die globale Allianzen oder auch militärisch mächtige Einzelstaaten verursachen – an den Bürgerkriegen und sozialen Verwüstungen in Ländern, die Ziel militärischer Interventionen waren, an den Crashes, die der neoliberale Kapitalismus immer wieder einfährt, und an der Regierungspolitik, die dadurch einen Offenbarungseid nach dem anderen leistet – bewirkt selbst dann keine grundlegenden Veränderungen, wenn zahlreiche Menschen ihre Wahrheit einsehen, solange die Staaten und Konzerne über Nachschub verfügen.

Ich hatte letztes Mal schon kurz aus *The Undercommons* von Stefano Harney und Fred Moten zitiert. Harney und Moten beschreiben Logistik als Totalisierung des Nachschubs – mit dem Versprechen für diejenigen, die diese Totalisierung betreiben und daran aktiv partizipieren, gegen alle Effekte des Scheiterns zu immunisieren. Nachschub umfasst nicht nur die Entwicklung von Finanzierungsinstrumenten und Technologien, sondern auch ein Bündel sozial- und bevölkerungspolitischer Maßnahmen. Es müssen z.B. genügend Menschen die zähen Kriege personell bestücken, weshalb man zum einen bemüht ist, den Personalbedarf durch Maschinenteknologie wie Drohnen zu reduzieren (Harun Farocki hat in *Ernstes Spiele* den ‚sicheren‘ Arbeitsplatz von Drohnenpiloten untersucht¹⁰); zum anderen ist es aber ratsam, nicht zu viel gegen Armut zu tun, da aus den ärmeren Schichten, die wenig zu verlieren

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=KhxstXzavtU>

haben, die meisten derjenigen kommen, die als Soldat*in anheuern. Historisch gesehen formiert die moderne Logistik sich im Sklavenhandel:

Modern logistics is founded with the first great movement of commodities, the ones that could speak. It was founded in the Atlantic slave trade. Breaking from the plundering accumulation of armies to the primitive accumulation of capital, modern logistics was marked, branded, seared with the transportation of the commodity labor that was not, and ever after would not be, no matter who was in the hold or containerized the ship. From the motley crew who followed in the red wake of these slave ships, to the prisoners shipped to the settler colonies, to the mass migration of industrialisation in the Americas, to the indentured slaves from India, China, and Java, to the trucks and boats leading north across the Mediterranean or the Rio Grande, to one-way tickets from the Philippines to the Gulf States or Bangladesh to Singapore, logistics was always the transport of slavery, not 'free' labor. Logistics remains, as ever, the transport of objects that is held in the movements of things. And the transport of things remains, as ever, logistics' unrealizable ambition. (*The Undercommons*, 92)

Logistik ermöglicht den Kapitalismus. Die Verschiffung der in Amerika geraubten Schätze nach Europa und der Sklavenhandel ergeben sie sog. primitive Akkumulation. Sie sorgen für einen immensen Zuwachs an Reichtum innerhalb kurzer Zeit. Der bildet das Grundkapital, aus dem die kapitalistische Investitions- und Reinvestitions-Dynamik schöpft. Logistik prägt diesem Kapitalismus, der gepaart mit souveräner Staatsmacht operiert, dabei ein Projekt ein, das bestimmt wird von der Möglichkeit und der Unmöglichkeit, Menschen wie Dinge zu behandeln. In diesem Sinne versteht sich die Formulierung „the commodity labor that was not, and ever after would not be“. Die im Bauch von Schiffen transportierten Sklaven behandelte man wie Waren, wie verdinglichte Arbeitskraft, und als Urszene der modernen Logistik demonstriert der massenhafte Sklaventransport das Vermögen eines Systems, dem Bewegung zum eigenen Wert wird, sich über die ethisch gezogene Grenze von Mensch und Ding hinwegzusetzen: Man bewegt menschliche Körper nicht anders als Dinge. Man packt sie in einen Container. Man macht den Container zu. Man verwendet irgendeine Kraft, Wind oder Kohle- oder Kerosinfeuer, um den Container anzutreiben, und am Ziel angelangt, macht man den Container wieder auf und löscht die Fracht. So wie am Billigtourismus partizipieren, dürften wir alle einen Eindruck davon haben, was es heißt, logistisch betreut zu werden. Es

heißt, ein Körper unter vielen anderen zu sein, der einen Platz in einem *container space* angewiesen erhält. Das logistische Verfahren ordnet Menschen (und Tiere) wie Gegenstände in den Raum ein, fixiert sie dort, konserviert sie (was unter Umständen Essen und Getränke einschließt), um sie mit *möglichst geringen* Verlusten abzuliefern. Das Transportunternehmen rechnet dabei die Verluste gegen die Erträge, und je nachdem, um was für Fracht es sich handelt und wie es um die Erwartungen der Abnehmer steht, kann ein gewisser Prozentsatz toter oder verdorbener Ware ökonomisch tolerierbar sein.

Das Entmenschlichende der Logistik ist im 20. Jahrhundert grauenhaft evident geworden. Der Holocaust war eine logistische Meisterleistung, und sein Grauen wohnt nicht zuletzt in der organisatorischen Effektivität, mit der dienstfertige Geister das Ver- und Entladen von Menschen betrieben – auch deshalb, weil der positive Wert der Effektivität und Effizienz im Transportwesen ungebrochen weiterbesteht und wir gerade diesbezüglich am wenigsten aus der Wertschätzung der ökonomisch optimalen Bewegung herausgekommen sind. Wer heute online bestellt, will, dass die Dinge schnell und zuverlässig ankommen, ohne dass ihr Transport den Kaufpreis in die Höhe treibt. Klagen darüber, dass der DHL es wieder nicht geschafft hat, ein Paket zuzustellen, gehören hierzulande zu den Konversationsstandards wie Horrorstories über die Deutsche Bahn. Abhilfe für einiges, was da im Argen liegt, käme wohl durch eine Humanisierung von Arbeitsbedingungen: langfristige Verträge, realistisches Leistungspensum, Verzicht auf Konkurrenz zwischen den Arbeitenden und generell höhere Löhne in der Logistikbranche (die Belegschaft von Amazon kämpft bekanntlich seit längerem für Entlohnung auf dem Niveau des Handels, während die Firma darauf beharrt, nur zu transportieren). Aber bei aller Humanisierbarkeit bleibt da ein Böses, das mehr Fairness in ökonomischen Beziehungen nicht auflöst. Der Wunsch nach Effektivität und Effizienz des Warenverkehrs stößt auf eine dunkle Geschichte, in die moderne Logistik von Anfang an verwickelt ist und von der sie sich nie vollends emanzipieren kann – und, wie Harney und Moten insistieren, auch nicht soll. So sehr wir zum Geschichtsvergessen neigen, passiert ab und zu etwas, das uns daran erinnert: Die ersten Dinge im kapitalistischen Container waren Menschen.

In jüngerer Zeit kamen solche unangenehmen Rückverweise geballt in Form von Nachrichten wie dieser über 71 Leichen, die im Herbst 2015 in einem Kühlwagen an der A4 in Österreich entdeckt wurden.¹¹ Dazu zahlreiche Meldungen über Menschen, die eng zusammengedrängt im Bauch von Schiffen ausharrten – sofern es überhaupt Schiffe mit einem Bauch waren, denn die Überfahrt in ausgedienten Waffen- und Drogenschmuggel-

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=VnhOsTXchgU>

Frachtern stellt schon die teure Luxusversion von Flucht nach Europa dar. Viele kauerten in Schlauchbooten, die am häufigsten kentern. Andere versteckten sich in oder unter Zügen. Die Rede von „Flüchtlingsströmen“ schlägt, wie schon erwähnt, ein logistisches Register an. Und einige Kommentare bemerkten die perverse Spiegelung zwischen den Flüchtenden, die ihre Heimat verlassen, weil dort Krieg herrscht, weil sie um ihr Leben fürchten müssen oder weil sie dort keine ökonomischen Perspektiven haben – und der flexible Elite, dem internationalen Jet-Set des gehobenen Managements oder Selbstunternehmertums: Leute, die auch kein Zuhause kennen, aber während bei den einen verlorene Staatlichkeit zum Sturz auf ein Level unterhalb dessen führt, was Staatsbürger funktionierender Staaten genießen, erscheint bei den anderen die hinter sich gelassene Staatlichkeit als privilegierter Status (obwohl auch dieses Privileg Strapaze bleibt: trotz First Class-Flügen, 5-Sterne-Hotels, Assistentinnen, die alles arrangieren, können einen 300 Flüge pro Jahr körperlich ruinieren).

Dass die Fluchtbewegungen das Logistische ins schwer noch Ignorierbare befördert haben, ist auch der Ansatzpunkt für das, womit ich mich im zweiten Teil der Vorlesung beschäftigen möchte – nämlich mit der Frage, wie Kunst sich zu Infrastruktur und deren Macht ins Verhältnis setzen kann. Die *infrastructure power* hinter der Logistik stellt unsere Poetiken der Partizipation vor Schwierigkeiten. Wenn von Kunst und Partizipation die Rede ist, denken vermutlich die meisten zunächst an Dynamiken, die sich zwischen Menschen und Menschen zutragen: Menschen, die anwesend sind, die in Betracht und ins Spiel kommen in Situationen, bei denen ihre Menschlichkeit nicht in Frage steht. Verstoßen partizipatorische Arrangements gegen Codes des Humanen – wenn, sagen wir, bei einer Signa-Performance mit angedeutetem SM-Ambiente Besucher aufgefordert werden, Performerinnen zu schlagen –, regt sich schnell moralische Entrüstung und mitunter auch aktiver Widerstand. Aber wie sieht Partizipation aus, wenn sie Zugang zu einem Bereich erheischt, in dem Mensch und Ding vom Status her nie kategorisch unterschieden waren, wo *active forms* Verfahren hervorbringen, die sich unterschiedlos auf menschliche und nichtmenschliche Körper anwenden lassen?

Im September 2015 stellte das Schauspielhaus Bochum auf dem Theatervorplatz einen LKW auf, der vom selben Typ war und dieselbe Laderaum-Kapazität hatte wie der, in dem die Flüchtlinge an der A4 umkamen. Die Besucher*innen in Bochum konnten den Laderaum betreten und sich für kurze Zeit darin ‚einschließen‘ lassen. Mit der Aktion wollte man das Augenmerk auf die zynische Situation in Europa lenken, sagte der damalige Chefdramaturg

des Theaters Olaf Kröck in einem Interview mit Deutschlandfunk Kultur, „nämlich, dass die Not von Menschen so groß ist und gleichzeitig die Grenzen eines der reichsten Kontinente der Welt so dicht sind, dass sie bereit sind, sich in diese Todesgefahr zu begeben“. Entstanden sei die Idee durch einen Bochumer Spediteur, der nach der Flüchtlingstragödie angerufen habe, „weil er einfach einen LKW dieser Größe hat und sagte ‚Da gehen 71 Menschen gar nicht rein, das ist viel zu klein‘.“ Der Mann habe vorgeschlagen, den Wagen aufzustellen, damit die Menschen selbst erleben könnten, in welcher Situation die Flüchtlinge gewesen seien. „Das war eine so einfache, so eine frappante und eine so schockierende Idee, dass wir gesagt haben, genau das ist vielleicht das richtige Zeichen, dass wir mehr machen müssen – um uns selber zu vergegenwärtigen, was eigentlich zur Zeit an den Außengrenzen der europäischen Union stattfindet.“¹²

Zeitungsmeldungen, die ich dazu gelesen habe, kommen darin überein, die Sache eine „Mahnaktion“ zu nennen – nicht Inszenierung, nicht Installation, nicht Kunstwerk. Auch der Dramaturg will die Aktion „ausdrücklich nicht als Inszenierung oder Kunst verstanden wissen“, wie es in einem Bericht im *Tagesspiegel* heißt. „Sie sei humanitär motiviert.“¹³ Diese (für mich, wie ich zugeben muss, typisch nach Stadttheater-Dramaturg klingende) Rhetorik prescht einerseits in Sachen moralischer Dringlichkeit vor, signalisiert ein ‚Wir sind so betroffen und so wütend über den Zynismus der Politik – ihr sollt es gefälligst auch sein!‘. Andererseits ist sie auffällig defensiv: Es sei nicht die eigene Idee gewesen; das Theater präsentiert sich nur als verlängerte Hand eines Spediteurs – eines Mannes, der genauso emotional aufgewühlt ist wie die Theaterleute und wie jeder gute Mensch, der aber in seiner Fassungslosigkeit erstaunlicher Weise das Theater anruft. Und es sei keine Kunst bzw. soll keine Kunst sein, nicht als Kunst verstanden werden. Wohl aber als Zeichen: Ein ‚wir‘, von dem wir Leser*innen nicht erfahren, wen außer dem Dramaturgen es einschließt (ich vermute: die Leute in den künstlerisch leitenden Positionen des Theaters, Intendanz, Dramaturgie, Regie, der Technische Direktor und jemand aus der Verwaltung), hat die fremde Idee akzeptiert, angenommen, eine Entscheidung getroffen, das zu ‚machen‘, um damit ein Zeichen zu setzen, „dass wir mehr machen müssen“. Man könnte hier süffisant anmerken: *Statt* etwas zu machen (und vorher herauszufinden, was), setzt man am Theater ein Zeichen, dass „wir“ (gemeint hier wohl nicht die eben genannten Personen, sondern „wir alle“, wir deutschen oder europäischen Bürger und Bürgerinnen, wir Menschen mit Herz und Moral)

¹² https://www.deutschlandfunkkultur.de/zu-toten-fluechtlingen-im-lkw-schockierende-idee-fuer.2156.de.html?dram:article_id=329975

¹³ <http://www.tagesspiegel.de/kultur/schauspielhaus-bochum-erinnert-an-fluechtlingsdrama-theater-will-passanten-in-lastwagen-sperren/12265562.html>

mehr machen müssen. Mehr wovon auch immer. Die Formulierung konvertiert die eigene Ratlosigkeit und Tatenlosigkeit direkt in moralischen Druck auf andere. Nachdem das Theater ja nun was gemacht hat – den Laster aufgestellt –, scheint der Rest vom Wir am Zug.

Bemerkenswert finde ich diese Sache und die begleitende Erklärung nicht allein, weil sie einen Aktionismus ohne Aktion vorführt. Und die Erwähnung hier zielt auch nicht auf Schelte für das Schauspielhaus Bochum oder seine Dramaturgie. Die Reaktion zeigt ein Problem auf, das institutionelles Theater, insbesondere das deutsche Stadt- oder Staatstheater generell mit politischem Aktivismus hat: Das Theater als kulturelle Institution ist primär ein *Ort*, keine Aktionsform, und zudem kein Ort des Handelns, sondern bestenfalls einer des Verhandeln von Möglichkeiten. Es fällt vielleicht unter eine weite Vorstellung von ‚gesellschaftlichem Engagement‘, wenn Theater Kontakt sucht zur Durchdringung einer staatlich administrierten, von privaten Firmen wie Frontex gemanagten Infrastruktur aus Grenzabsperungen, Überwachung, gewaltsamer Unterbindung einerseits – und andererseits eines Netzwerks von Schleusern, das über eine eigene Infrastruktur verfügt bzw. die für den Drogen- und Waffenschmuggel aufgebaute Infrastruktur nutzt. Wo diese Suche im Aufstellen eines LKWs vor dem Theater resultiert, wird aber erkennbar, wie wenig günstig die Disposition so eines ausgewiesenen Kunstortes dafür ist und wie viel davon abhängt, ein Verständnis der eigenen Verortung und Institutionalität in die Einlassung einzubringen.

Zunächst einmal dürfte allen Beteuerungen des Hausdramaturgen zum Trotz das, was an einem solchen Kunstort stattfindet, von einer Anzahl derjenigen, die davon erfahren, die vielleicht partizipieren oder sich den Laster anschauen, als Kunst wahrgenommen werden. Und damit hat es auch seine Richtigkeit. Die Verwalter*innen des Theaters haben keine Befugnis, das fallweise selber zu entscheiden. Die Souveränität der künstlerischen Entscheidung ist – das hatte ich letztes Mal betont – eine fiktionale. Sie ist wesentlich eine Konstruktion vonseiten der Rezipierenden. Die Souveränität der künstlerischen Entscheidung spiegelt das ästhetische Urteil, in dem der Rezipient sich selbst als Quasi-Souverän erfährt. Die künstlerisch Arbeitenden *bewohnen* lediglich diese Fiktion; sie genießen kein Hausrecht in ihr und können nicht nach eigenem Gusto bestimmen, ob und wie etwas, das sie tun, als Kunst wahrgenommen werden soll. Das ist ein wichtiger Faktor in diesem Kräftespiel: Eben *weil* die *Figur* des Künstlers im bürgerlichen Kontext, zu dem die Stadttheater gehören, die eines Souveräns sein soll, zählen die Aussagen der Künstler*innen vom Typ „Das, was ich gemacht habe, soll so und so, aber *nicht* so oder so wahrgenommen werden“ wenig bis nichts.

Das Theater selbst bildet dabei in gewisser Weise eine *zone* wie andere staatlich subventionierte Kunstinstitutionen auch. Einer Öffentlichkeit zwar gewidmet, bejaht der

Betrieb doch eher seine Staatlichkeit als seine Öffentlichkeit. Eine Gesellschaft, meist GmbH, betreibt es als Unternehmen. Wer nicht dort angestellt ist, kommt bis auf wenige Ausnahmen nur gegen Eintrittsgeld hinein und untersteht drinnen einem Reglement, das sich kaum vom Hausrecht privatwirtschaftlich betriebener Kultureinrichtungen unterscheidet. Die Besetzung der Volksbühne hatte uneingeschränkte Öffentlichkeit eingefordert – vergeblich. In Bochum beschloss die Theaterleitung, den LKW *vor* dem Gebäude aufzustellen, in einem Bereich, wo das Haus an das grenzt (oder in das übergeht?), was man ‚den öffentlichen Raum‘ nennt (mit Bezug auf eine Bestimmung von Öffentlichkeit, die wiederum auf staatlicher Autorität, auf Gesetzen und deren polizeilicher Überwachung und Durchsetzung beruht – dazu in einer der nächsten Vorlesungen mehr). Die Platzierung des Objekts in einer Zwischensphäre entspricht genau der Ambivalenz, wie sie in den Aussagen des Dramaturgen zum Ausdruck kommt: wir und doch eigentlich jemand anderes; vom Theater veranstaltet, aber doch keine Kunst; eine konkrete körperliche Erfahrung, aber doch gemeint als Zeichen.

Die eigentliche Verfassung dieser Zwischensphäre tritt scharf hervor, wenn wir sie mit dem Ort vergleichen, an dem der LKW mit den Leichen gefunden wurde: der Seitensteifen einer Autobahn, neben den Bewegungsspuren, im Abseits der Transportmobilität. Dieser Ort ist *kein* Schwellenort, kein Zwischen. Es hat auch aus der Kunst- und Kulturwissenschaft eine Reihe von Bemühungen gegeben, das ‚Phänomen Flucht‘ in der gut eingespielten Rhetorik des Zwischen, der Schwelle, des Transitraums, der Kontaktzone zu fassen. Das geht vorbei an der *logistischen Wirklichkeit von Flucht*. Es stellt Flucht vor als einen existenziellen Zustand zwischen zwei Territorien, zwei markierten, von einander durch Grenzen getrennten Räumen; und die Bewegung, die von der einen Seite der Grenze auf die andere führt, ist dann lediglich die *Verkörperung einer imaginierten Beziehung* zwischen diesen Räumen. Wie Körper diese Bewegung vollziehen und was sich dabei mit ihnen vollzieht, kommt in Betracht, insoweit es sich stimmig in diese Verkörperung fügt. ‚Der Flüchtende‘ wird eine Art neuer *homo sacer* – die Figur eines prekären, gefährdeten, Sein, der Willkür von Mächten ausgesetzt, zu denen gleichermaßen die staatlichen Regimes wie die Schleuserbanden (für die Differenz zwischen beidem interessieren solche Projektionen sich wenig). Als eine solche Figur ist er unserer Imagination und Identifikation zugänglich.

Wer den Laderaum des LKWs vor dem Theater betritt, dessen körperliche Erfahrung des kurzen (Pseudo-)Eingesperrtseins im Dunkel geht mit hoher Wahrscheinlichkeit durch einen Moment solcher imaginären Identifikation hindurch. Sie passiert einen Identifikationsmoment schon deshalb, weil das Arrangement des Theaters mehr als einen *Moment* nicht anzubieten weiß. Der bürgerliche Kunstort als ein grundsätzlich nur *besuchbarer* Ort, ein Ort, an dem ich

maximal zu Gast sein, mich als Freizeit-Pendant des Gastarbeiters aufhalten kann, ist darauf angelegt, mir Augenblickserlebnisse zu schenken – Augenblicke, die von ein paar Minuten bis zu ein paar Stunden dauern, und es ist dann an mir, diese Augenblicke in meiner Reflexion zu entfalten, sie mit Lebensdauer anzureichern. Mein freier und geschützter Bürgerkörper ist in der Lage, der potenziellen Unendlichkeit des Reflektierens einer Augenblickserfahrung eine reale endliche Dauer in meinem Leben zu geben. Diese zeitliche Disposition des Ortes, an den ich mich begeben, wenn ich in den LKW vor dem Theater klettere, trennt meinen Körper so zuverlässig von der Transportzeit einer Tour über die Autobahn von Ungarn durch Österreich nach Deutschland, wie sie der imaginären Identifikation mit dem Flüchtling als Verkörperung eines leidenden Dazwischenseins Vorschub leistet.

Es geht hier keineswegs um eine Frage von längerer oder kürzerer Zeitspanne (bleibt man viele Stunden oder nur ein paar Minuten in dem Laderaum?), sondern um die Bestimmung der Anwesenheit selbst. Die situative Bestimmung der Anwesenheit entscheidet maßgeblich darüber, was für Partizipation stattfinden kann. Ob der stillgestellte, ausgestellte Transporter zum Zeichen, dass wir mehr machen müssen, taugt, weiß ich nicht; er taugt aber ganz sicher zum Zeichen für die Schwierigkeit, ein logistisches Verhältnis zur Zeit und zum Raum auf einen von Kunstinstitutionen konfigurierten Zeit-Raum zu übertragen.

Mein zweites Beispiel heute zieht uns noch weiter hinein in diese Schwierigkeit, eher als dass es verriete, wie man sie auflöst. Trotzdem finde ich das Bündel von künstlerisch-politischen Aktionen des Kollektivs Geheimagentur, die seit zwei Jahren unter dem Titel *Hydrarchy* laufen, beachtlich darin, dass sie sich sozusagen vorsätzlich naiv und darin dann sehr hartnäckig mit der logistischen Wirklichkeit der *zone* auseinandersetzen ausgehend von der Frage: Wie kommt man da rein? In diesem Fall in den Hamburger Hafen. Ein Video¹⁴ präsentiert einen kurzen Zusammenschnitt eines Symposiums, das am 27. und 28. Mai 2016 auf der MS Stubnitz im Hamburger Hafen unter dem Motto *Reclaim the Harbour* stattfand. Dieses Symposium informierte über die erste Sequenz von Anstrengungen, fragte nach möglichen Kontexten des *Hydrarchy*-Projekts in Kunst und politischem Aktivismus, und stellte weitere Pläne vor.¹⁵ Der Titel *Hydrarchy* geht zurück auf Deborah Cowens Buch *The Deathly Life of Logistics*. Sie spannt dort einen Bogen von den Piraten Somalias zu Occupy, wenn sie schreibt:

¹⁴ <http://www.geheimagentur.net/videos>

¹⁵ Ausführlicheres erfährt man auf dem Blog <https://hamburgporthydrarchy.wordpress.com>

Much like the many-headed hydra, the seemingly disparate lives of these movements are connected through the infrastructures of logistics space. Alongside profound differences in strategy, tactics, and logistics of struggle, and the very real distance (socially and spatially) between these collectivities, there has also at times been exchange between members and overlap in organizers, events, and ideas that point to the potential for a different occupation and organization of logistics space.

Tatsächlich machen eine wachsende Zahl von künstlerischen und politischen Aktionen sich ähnlich wie die Piraten die Offenheit des Meeres zwischen den nationalstaatlichen Einflussphären zunutze. „Offshore art“ ist zu einer Genrebezeichnung geworden (im Parrish Art Museum New York gab es im Januar 2017 eine Ausstellung mit dem Titel *Radical Seafaring*). Organisationen wie www.womenonwaves.org ermöglichen, geschützt durch die unklaren rechtlichen Verhältnisse auf See, Frauen aus Ländern, in denen Abtreibungen verboten sind, medizinisch gut betreute Schwangerschaftsabbrüche. Die Geheimagentur wählt dagegen den Hafen als Anlaufpunkt. Der liegt im wörtlichen Sinne näher für uns Landratten. Sobald wir uns allerdings dem Hafen nähern, stellen wir fest, dass es mit der Nähe nicht so weit her ist. Sibylle Peters (ein Kopf der Hydra) schreibt dazu in einem Text mit dem Titel „PARALOGISTICS. On people, things, and oceans“:

Looking at seaports as crucial spots of this development, what do we see?

We see, that we see nothing. We see that we are blocked out, we are blinded. And even if we really try and manage to enter the port zone to investigate, we find ourselves confronted with a striking difficulty to name and to politicize anything that happens there. Sea blindness starts ashore.

[...] In the world of logistics everything has to be as big as possible. Ships, terminals, rivers, everything. Global scale is not human scale, that is for sure. Generally, logistics doesn't like people much. It likes algorithms, which try to create circuits of movements that rely on human agency as little as possible. Standing at the gate of a containership terminal, we are just a bunch of ridiculous dwarfs confronted with a form of capital that resembles the sublime, something that is so huge, it is not even entirely here, but always partly somewhere else. Too

big to even form something like a locality. Too big to actually concern us local dwarfs.

In einem ersten Alauf versucht die Geheimagentur als *dwarf collective*, als Team von Zwergen, an dem zu partizipieren, wofür ein Hafen dem Vernehmen nach dient. Sie wollen ein *Alternative Cruising Terminal* eröffnen, ein Floß bauen, es zu Wasser lassen und auf diese Weise den Hamburger Hafen befahren. Das führt zur Konfrontation mit der HPA (Hamburg Port Authority), denn es handelt sich hier um einen Fall von *unwanted participation* – ein Begriff, den der Architekt und Theoretiker Markus Miessen stark macht, u.a. in seinem Buch *The Nightmare of Participation* von 2011. Im Kapitel „The Uninvited Outsider“ spricht Miessen sich für einen Typ von Partizipation aus, der sich irregulär Zugang verschafft, dies aber tut unter Berufung auf das demokratische Recht, in Angelegenheiten von allgemeinem Belang Einsicht zu erlangen und an ihnen teilzunehmen. Genau so etwas passiert hier. Die Auseinandersetzung mit der Hafenverwaltung und den Absperrvorrichtungen bringt etwaige Ermächtigungsphantasien heldenhaft-krimineller Infiltration allerdings zum Verpuffen. Man hat zahllose Filme gesehen, in denen die klugen und gerissenen Schwachen der mächtigen, aber schwerfälligen großen Institution ein Schnippchen schlagen, durch ihr grobes Raster schlüpfen. Die Anstrengungen der Geheimagentur-Leute, den Hamburger Hafen zu nutzen, ergeben hingegen den ernüchternden Befund, dass die nicht filmdrehbuchgemäße Realität gegen Infiltration recht effektiv gewappnet ist. In einem mühseligen Prozess lernen die nichteingeladenen Außenseiter die juristischen und verwaltungstechnischen Hürden kennen, die den Hafen als Zone gegenüber der Bevölkerung abschirmen. Sie gewinnen dabei einen Eindruck davon, wie die gesetzliche Lage wirklich aussieht und wo bei rechtlich nicht geregelten Fragen Behördenwillkür alles daran setzt, Leute, die am Komplex ‚Hafen‘ nicht partizipieren sollen, fernzuhalten.

Das Statement im zitierten Textausschnitt fasst die enttäuschenden Resultate zusammen: Der Hamburger Hafen steht den Bürgerinnen und Bürgern der Stadt, die sich bei jeder Gelegenheit als Tor zur Welt rühmt, nicht zur Verfügung. Dann jedoch erfährt Sibylle Peters von Leuten, die den Hafen sehr wohl benutzen. Die meisten allerdings keine Hamburger Bürger*innen, sondern sich illegal in der Stadt Aufhaltende, die aus Westafrika kommen – Leute, bei denen sie ihr Gras kauft:

They told me, that some time back, in the early 90s, people from West Africa came to Hamburg and found that there is an abundance of things, which are

thrown away here but are wanted in West Africa, or – as they prefer to put it – are moving, are moving in Lagos, in Gambia, in Ghana. Fridges, TVs, hairdryers, hoovers, water heaters, remote controls – basically, everything used in a household and everything with a plug attached to it. And that if they found a way to collect these things and ship them from Hamburg to West Africa, that could make a big change in the lives of their families. Ever since all the people coming from West Africa are constantly trying to do that.

geheimagentur conducted extensive interviews with some of them. Everyone who recently came from West Africa had the same answer to our question if he knew someone related to this business: ‘All the people I know.’ All of our interview partners introduced themselves as businessmen. Some of them had studied logistics. During the interviews the impression of talking to refugees faded and, though most of them in fact had horrific reasons for fleeing their country, we realized that at the same time we were talking to a first or second wave of African businessmen, of average African people who were aiming at turning things around and looked at Europe from the perspective of what to extract from it, what to set in motion, for the only reason that it is moving in Lagos. All of them stressed that the reason they can do this now is the Internet, which allows them to build informal logistical networks between Hamburg and Lagos, including money flow, with their smartphones.

Das Kunst/Politik-Kollektiv, das versucht, irregulär an der Hafen-Infrastruktur zu partizipieren, stößt auf Leute, die schon ziemlich erfahren sind in „paralogistics“, wie Sibylle Peters ein Bewegen nennt, das sich in die Bewegungen der globalen Logistik einschleicht: eine Logistik *daneben* (so etwas wortspielerisch der Sinn von „para-“ hier, während das Wort „paralogistic“ eigentlich ein logisches Argument bezeichnet, das sich unwillentlich selbst entwertet). Das wichtigste Instrument dabei sind wiederum Autos. Auch die paralogistischen Spediteure benutzen die Autos als Container. Offiziell verschicken sie das Auto als Ware von geringem Wert, stopfen es jedoch voll mit Elektrogeräten. Die Geräte stellen das wirkliche Handelsgut da. Der Wagen kann ein Wrack sein, das es eben noch auf den Frachter und wieder runter schafft.

Diese *lesson in paralogistics* motiviert schließlich dazu, als Alternative zur Hamburg Port Authority die *Hamburg Port Hydrarchy* zu gründen und die Welt von der paralogistischen

Praxis auf eine Weise zu unterrichten, die wiederum eine möglichst breite Partizipation daran vorbereiten soll – eine Partizipation, die nicht davon abhängt, ob man zu den Freundes- und erweiterten Familiennetzwerken der Hamburger *West African community* gehört. Denn das stellt ja eine Schranke vieler inoffizieller Partizipationskulturen dar: Da, wo der Staat als formgebende Autorität abwesend ist, übernehmen *familiale Strukturen*. Familie nicht begrenzt aufs Biologische, sondern als breite soziale Organisationsform. In einer Erzählung linearer historischer Entwicklung setzt der *stratifikatorische* Typ von Herrschaft, der schließlich zur Souveränität des Fürsten, Königs oder Kaisers und dann zu der des modernen Staates führt, sich gegen eine *segmentäre* Organisation durch, bei der Familienclans ohne übergeordnete Instanz nebeneinander stehen (innerhalb der Familie gibt es Hierarchien, Machtasymmetrien, aber die Familien treten einander auf gleicher Ebene gegenüber und handeln Angelegenheiten aus). Die Wirklichkeit sozialer Evolution entspricht aber selbstverständlich keinem linearen Schema. Das Stratifikatorische setzt sich fast nirgends hundertprozentig durch. Das familiäre Prinzip und seine Machtkonstellationen bleiben zu einem gewissen Grad erhalten, wirken im Schatten der souveränen Verwaltung fort. Die Staatsmacht geht manchmal dagegen vor, oft kooperiert sie, um lange, schlecht zu gewinnende Kämpfe zu vermeiden. Die sog. organisierte Kriminalität demonstriert die Stärken der Familienbindung (das genrebildende Filmepos *The Godfather*, basierend auf dem Roman von Puzo, analysierte das präzise, und die Qualität der *Sopranos* bestand darin, die Mafia im Format der Familienserie zu inszenieren).

Auch bei der Paralogistik zwischen Hamburg und Westafrika gibt die Familie die operative Form vor, und zwar nicht nur, weil die Leute den Schmuggel betreiben, um das Leben ihrer Familien daheim zu verbessern. Dass „all the people I know“ in denselben Handel involviert sind, zeigt an, wie sehr das Einander-Kennen vereinnahmt und bindet. Dieses Familiäre gilt es zu öffnen, ohne die paralogistische Praxis zu gefährden oder ihre soziale und ökonomische Integrität zu verraten. Die Geheimagentur versucht das mit der Wiedereröffnung des ehemaligen Afrika-Terminals im Hamburger Hafen auf dem Baakenhöft als *African Terminal*. Vom Afrika-Terminal gingen um 1900 Truppentransporte nach „Deutsch-Südwestafrika“, das heutige Namibia, ab; es lastet also ein koloniales Erbe auf der maritimen Beziehung Hamburgs zu Afrika. Der Baakenhöft wird schon seit längerem nicht mehr für die Schifffahrt genutzt, stattdessen teilweise für Kulturveranstaltungen u.a. von Kampnagel, und zusammen mit Kampnagel organisierte die Geheimagentur eine Aktion, in der Hamburger*innen aufgerufen waren, noch funktionierende Elektrogeräte, alte Autos und Busse zu spenden, um „Afrikaner [zu] unterstützen [...], ihr eigenes Business aufzubauen“ (so eine Aussage des Kollektivs in einem Interview).

Das *Hydrarchy*-Projekt ist nicht abgeschlossen, und es erreichte vielleicht in den Entwicklungen bisher keinen Punkt, an dem sich überhaupt die Perspektive eines gelungenen Abschlusses abzeichnete. Ich stelle es auch nicht als grandiosen Erfolg in der Schlacht um die Resozialisierung von Infrastruktur vor, sondern um ein paar konkrete praktische Optionen zum Thema künstlerisch-politische Partizipation an/in Infrastruktur-Macht zu markieren. Wie bringt man Leute dazu, sich überhaupt für ihnen normalerweise entzogene Bereiche der Infrastruktur zu interessieren – sich hinreichend zu interessieren, um partizipieren zu wollen, in eine Auseinandersetzung um Partizipation einzutreten, von der absehbar ist, dass sie es mit erheblichen Hindernissen zu tun bekommen und am Ende wahrscheinlich kein triumphaler Sieg stehen wird? Die Professionalisierung der *zones* funktioniert nicht zuletzt deshalb so reibungslos, weil Vielen von uns Infrastruktur am Arsch vorbei geht. Infrastruktur ist kein sexy Thema, überhaupt keins, das leicht subjektiv zu besetzen wäre. Mit dem Hafen setzt die Geheimagentur bei einem Ort an, der immerhin zur kulturellen Topologie der Sehnsuchts-Orte zählt. Einem Ort, den man von St. Pauli aus auch sehr schön sehen kann, dessen Rand äußerst populär ist, so dass es jedenfalls eher gelingt, die Unzugänglichkeit des größten Teils in den Horizont alltäglichen Erlebens zu rücken als die der Area 51.

Andererseits macht *Hydrarchy* deutlich, wie limitiert das Spektrum von Aktionsformen ist, das an diesem Schnittpunkt von Kunst, Forschung und politischem Aktivismus zur Verfügung steht. Das *reclaiming* von Territorium greift auf die beiden performativen Formate Party und Symposium/Workshop zurück. Wer in eine *zone* eindringt, muss irgendwas tun dort, und die Party als sozusagen reinste Form kollektiven Zeitvertreibs, bei der es um das Genießen des Bleibens selbst geht, stellt ein probates Mittel dar (man denke an die Geschichte von Raves als Instrument der Besetzung). Diejenigen, die zumindest ein minimales Knowhow bei der Organisation von Wissensvermittlung haben, können zudem die Macht des Wissens einsetzen – die der Informationen, die ausgetauscht werden, aber ebenso die Effekte, die es hat, wenn Menschen im Namen des Forschens, des Einander-Mitteilens von Wissen, der gemeinsamen Wissensproduktion zusammenkommen. Symposium und Workshops sind ein Gegenentwurf zur Kompetenzarchitektur der hochspezialisierten, ausgetüftelt arbeitsteiligen Verwaltung bspw. eines großen Hafens.

Was gibt es sonst noch? Im Fall von *Hydrarchy* besteht ein Schritt darin, sich in die institutionelle Logik der Infrastruktur hineinzubegeben, deren Regeln formal zu akzeptieren, im Rahmen der Verwaltung etwas zu managen, das kleine Abweichungen produziert: African Terminal statt Africa Terminal; Unterstützung und Förderung eines wilden Handels möglichst vieler Einzelner statt des geordneten Handels von Großkonzernen, deren Einfluss im Schatten

der eingehaltenen Ordnung korrumpierend und zersetzend wirkt. Das legt den Schwerpunkt weder auf eine zentrale Öffentlichkeit politisch interessierter Bürger*innen (die sind auch mitangesprochen, aber nicht als hauptsächliche Verantwortungsträger), noch schafft es an ausgewiesenen *art spaces* oder deren Rändern zum *public space* eine Infrastruktur neu, zitiert Elemente der realen Infrastruktur dort hinein oder leitet Besucher*innen an, eine Verbindung zum Draußen des Realen zu imaginieren. Die Geheimagentur vertraut ihr eigenes Vorhaben vielmehr einer Dynamik an, die wirklich im Wirklichen *under way* ist – einer ökonomischen Dynamik, deren hohe Aktivität sich keinen ‚hohen‘ politischen oder künstlerischen Motiven verdankt, sondern ‚niederen‘ Beweggründen: Die Leute wollen Geld verdienen, indem sie Geräte nach Afrika verschiffen, und zugleich erfüllen einige von ihnen damit Verpflichtungen gegenüber Familien und Freunden. Die Aktionen der Geheimagentur versuchen sich mit dieser inoffiziellen Ökonomie zu synchronisieren, die in der offiziellen journalistischen Berichterstattung wenn, dann als Problem auftaucht. Als ökologisches Problem bspw., denn auf die Geräte aus Europa warten in Afrika zwar Expert*innen, die sie reparieren, aber das geschieht meist ohne adäquate Schutzmaßnahmen gegen Gifte und Schadstoffe, und nachdem man sie dort ein paar Jahre weiterbenutzt hat, landen sie auf einem Müll ohne Recycling und sachgemäße Entsorgung. Was die Geheimagentur-Leute tun, darf – hier wie in anderen Projekten – für sich keinen einwandfreien moralischen Status beanspruchen. Das wird ihnen gelegentlich vorgeworfen. Sie ziehen es utopischen Entwürfen vor, in eine reale Dynamik einzusteigen, sich in etwas hineinzumanövrieren, das sich bereits bewegt, das im Rahmen der bestehenden Infrastrukturen hat Abweichungen oder Abzweigungen erwirken können.

Ich hebe diesen (gewiss nicht unmoralischen, aber relativ skrupellosen) Pragmatismus zum Abschluss der heutigen Vorlesung deshalb so hervor, weil wir angesichts der *zones*, der Knotenpunkte von Infrastruktur-Macht tatsächlich eine taktische Verlegenheit konstatieren müssen. Dass man da ausgesperrt bleibt als unautorisierte*r Mensch, der nicht dort arbeitet, nicht aktiver Teil des Form-Funktions-Gefüges ist, blockiert eine klassisch-moderne Taktik im Umgang mit Infrastruktur-Macht. Das Infra- von Infrastruktur stand lange dafür, dass diese Strukturen, eben weil es die grundlegenden Strukturen waren, ohne die nichts lief, zu größeren Teilen für Manche von Vielen zugänglich waren und dass man ihnen gegenüber eine ambivalente oder paradoxe Position einnehmen konnte: zu einem Teil drinnen, zu einem Teil draußen sein. Eine Taktik bestand darin, einen offiziellen Vorwand zu finden, der es einem gestattete, sich in den Gebäuden dieser Institutionen aufzuhalten und ihre Apparate zu nutzen, dabei aber eine eigene Agenda zu verfolgen, nebenbei oder eigentlich als Hauptsache. Die unübersichtlichen bürokratischen Architekturen der Staaten im 19. und 20. Jh. wie auch die

fordistisch betriebenen Bürowelten der Unternehmen boten ein günstiges Milieu für allerlei Tätigkeiten im Schatten des Angeordneten. Michel de Certeau preist dieses Verfahren in seiner *Kunst des Handelns* unter der Bezeichnung „faire de la perruque“ an, und die philosophische und kulturwissenschaftliche Kritik kennt einige prominente Figuren, die etwas in der Art verkörpern. Herman Melvilles Schreiber Bartleby etwa, über den u.a. Deleuze und Agamben geschrieben haben – wobei es vor allem um Bartlebys liebenswürdiges „I’d prefer not to“ geht, mit dem er nach und nach sämtliche Aufträge verweigert, doch bemerkenswert ist ebenso, dass er, nachdem man ihn in der Kanzlei einmal engagiert hat, sehr lange seine Anstellung behält, bis sein Chef ihn schließlich doch vor die Tür setzt (eine Interpretation spekuliert sogar, er sei in Bartleby verliebt). Die verstreichende Zeit charakterisiert die Institution dieser Ära, zeigt das Potenzial von deren wesentlicher Trägheit: Wer einmal drin ist, dem bleibt geraume Weile, um subversive Haltungen und Taktiken zu entfalten. Das parasitäre Verhältnis zur Institution brachte immer wieder auch kollektive Formen hervor. Nicht wenige politische Blätter, Kunstzeitschriften oder Zines konnten erscheinen, weil einige der Beteiligten im Rahmen ihrer *day jobs* Zugang zu Layout-Material, Dunkelkammern und Kopierern hatten. Schon Marx und Engels empfahlen im *Kommunistischen Manifest*, die Telefone und Telegrafen der Fabriken für die Verbreitung von Informationen und zur Koordination von Versammlungen zu nutzen. Und auch Harney und Moten stehen in dieser Tradition eines offensiv Parasitären, wenn sie in *Undercommons* schreiben, das einzige Verhältnis, das man heute zur Universität haben könne, sei ein kriminelles: „[...] one can only sneak into the university and steal what one can. To abuse its hospitality, to spite its mission, to join its refugee colony, its gypsy encampment, to be in but not of – this is the path of the subversive intellectual in the modern university.“ (26) All das macht einem die *zone* erheblich schwerer, weil dort die Infrastruktur letztlich nicht mehr *infra* ist, nicht mehr die Grundlage von etwas Allgemeinem, sondern in der Logistik zu einem *verbreiteten Besonderen* entwickelt, das seine Absonderung mit den optimierten Bewegungen durch die Welt zieht. Die Kaltschnäuzigkeit, in einem der zahlreichen unbeobachteten Momente in den Kopierraum zu huschen, reicht nicht mehr aus. Subversion braucht mindestens das Know-how von Schmugglern.

4. Partizipation und Einbildungskraft: Populismus

Das Video¹⁶ dokumentiert eine Arbeit von Cesare Pietroiusti mit dem Titel *Pensiero unico* von 2003 – oder es *ist* diese Arbeit, je nachdem, ob man eher eine Aktion bzw. Performance oder eine Videoarbeit darin sieht. Überhaupt hängt die Auffassung der Arbeit stark davon ab, was jemand über das Konzept des Künstlers weiß oder nicht weiß, vermutet oder nicht vermutet. Nehmen wir das, was wir im Video sehen und hören und verstehen können: Ein Mann steht in einem engen, *white cube*-artigen Raum, also wohl einer Galerie, und singt immer wieder dieselben Zeilen. Es handelt sich um Zeilen aus zwei faschistischen Liedern: *Giovinezza* – „Giovinezza, giovinezza, primavera di bellezza“, „Jugend, Jugend, Frühling der Schönheit“. Darin klingt der faschistische Jugend(körper)kult durch, aber selbstverständlich könnte die Zeile losgelöst auch ein sehr verbreitetes aktuelles Verhältnis zum Körper und zum Alter zum Ausdruck bringen. Aus einem deutlich martialischeren Lied mit dem Titel *Vincere* ertönt „Vincere, vincere, e vinceremo in cielo, in terra e in mare. E’ la parola d’ordine, una suprema volontà“, „Siegen, siegen, und wir werden siegen am Himmel, auf der Erde, auf See. Es ist die Parole unserer Ehre, unser oberster Wille“. Diese beiden Ausschnitte immer abwechselnd.

Der Mann singt in ein Mikro, die Boxen stehen am Fenster. Das Fenster der Galerie, die in einer Altstadt liegt (der von Bologna), steht einen Spalt offen, so dass der Gesang auf die Straße dringt. Die Handkamera geht mal nah heran, mal zieht sie sich in einen Eingang auf der anderen Straßenseite zurück. Das Fenster ist wie die Tür auch vergittert, wie es aussieht, nicht eigens für diese Arbeit, sondern mit einem Schmuckgitter im historischen Stil. An der Rückwand hängt eine Uhr (in einer Nahaufnahme zu erkennen: es ist kurz vor sieben, draußen beginnt es auch schon zu dunkeln). Hinten steht außerdem ein Stuhl und in der Ecke ein Tisch mit Wasser. Der junge Mann trägt einen Anzug, Hemd und Krawatte. Er steht anfangs etwas breitbeinig mit vor der Brust verschränkten Armen, frontal zum Fenster. In einer folgenden Einstellung sehen wir ihn mit dem Mikro in der Hand umhergehen und weitersingen, dann wieder am Mikrostander, noch später auf dem Stuhl sitzend. Mittlerweile zeigt die Uhr nach acht, er singt also offenbar seit über einer Stunde.

Zwischendurch sieht man vor dem Fenster eine Runde junger Männer versammelt, von denen einige kurz mitsingen. Die gehören anscheinend zusammen. Daneben sind ältere Frauen stehengeblieben. Noch später – es ist mittlerweile elf, das Singen weiterhin im Gange – tauchen vor dem Fenster, diesmal aus der Galerie heraus gefilmt, wieder Männer auf, die

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=gIK3CyhyYCg>. Vgl. außerdem Elena Basteri / Emanuele Guidi / Elisa Ricci (Hg.), *Rehearsing Collectivity. Choreography Beyond Dance*, Berlin: argos books 2012.

Banner vor die Scheibe halten und schwenken. Auf einem steht in Frakturschrift „Boia chi molla“. Dieser Spruch stammt zwar ursprünglich aus der sog. Parthenopäischen Republik von 1799, einem von der Französischen Republik inspirierten, in Neapel ausgerufenen Staat, der nur wenige Monate existierte. Er ist aber vor allem als faschistischer Slogan bekannt, und die Annahme, Mussolini habe ihn geprägt, kursiert bis heute. Der Spruch bedeutet so viel wie „Zum Henker mit dem, der aufgibt“. Auf dem zweiten Banner steht „All’armi siam fascisti“, der Anfang eines Kampfliedes gegen die Kommunisten. Rechtsradikale Fußballfans schwenken solche Bänder im Stadion. Wieder von der gegenüberliegenden Straßenseite filmend, zeigt die Kamera dann, dass sich zu den jungen Männern von vorher noch etliche hinzugesellt haben. Einer klettert in Anführerpose an den Gittern hoch, hält sich daran fest, rüttelt vielleicht auch daran, brüllt etwas. Wiederholt fallen welche aus dieser Gruppe ein und singen im Chor mit.

Das Video blendet an dieser Stelle aus. Nachdem vorher so oft die Uhr im Bild war, kommt das überraschend, und es deutet darauf hin, dass sich die Sache anders entwickelt hat als geplant. Der kurze Text, den der Künstler auf seiner Website zu der Arbeit publiziert hat und der auch unter dem YouTube-Video steht, erwähnt die Fascho-Jungs auf der Straße mit keinem Wort. Die Erläuterungen betreffen lediglich die Texte der Lieder und das Singen: „My intention was to stop only when I had completely lost my voice. The action ended at 11.45 pm“ – nicht lange nach dem Zeitpunkt, zu dem die zuletzt im Video gezeigte Szene sich abspielt. Man kann argwöhnen, ob die Aktion wirklich endete, weil der Künstler schließlich seine Stimme verloren hatte, oder doch eher, weil er angesichts des singenden und grölenden Haufens vor dem Fenster sein Team und sich schützen wollte. Ohnehin liegt die Frage nahe, was wohl passiert wäre, wenn Fenster und Tür keine Gitter gehabt hätten? Denn obwohl wir Im-Chor-Mitsingen gemeinhin als Ausdruck des Einvernehmens interpretieren, scheint hier nicht so sicher, ob das Singen nicht das Authentisch-Aggressive der Lieder *gegen* die Kunst geltend macht – die Performance eines Feiglings, der sich in einer Galerie verschanzt. Die Reaktionen bleiben ambig, möglicherweise auch für die Männer selbst: Die Aktion erregt sie offenkundig, provoziert aber neben (möglicherweise) Verstörung auch Enthusiasmus, kurzes Lachen. Es kann durchaus sein, dass ihnen niemals klar wird, woran sie da partizipieren bzw. welche Position sie in dieser Partizipation einnehmen.

Die Räumlichkeit, in die sie da hineingeraten, ist weder ein offenes Schlachtfeld am Himmel, auf dem Meer oder zu Land noch ein Fußballstadion mit eigenen und gegnerischen Kurven. Das Arrangement mit den Lautsprechern, dem Fensterspalt und dem Gitter ergibt einen eigenartigen Kurzschluss von Gebäudefestung und Straße, privater und öffentlicher

Sphäre. Dazu kommen die teils in Erscheinung tretenden, teils in dunklen Winkeln Deckung suchenden Kameras, die zur Performance des Künstlers etwas aufzeichnen, das vom künstlerischen Konzept her vermutlich *Publikumsreaktionen* hätten sein sollen. So müssen wir es uns wohl vorstellen, wenn wir von der Selbstaussage Pietrojustis ausgehen: Die Aktion war beabsichtigt als etwas, das sich primär im und mit dem Körper des Künstlers vollzieht. Er wollte durch das wiederholte Singen dieser Zeilen im Format einer *durational performance* seine eigene Stimme verlieren – ein Effekt, der sich eifrig einer politischen Interpretation anbietet: Der Faschismus als stumpfsinnige Repetition aggressiver Parolen bringt – so eine symbolische Deutung – die Stimme zum Verstummen, also das, womit man spricht, um zu diskutieren, zu argumentieren und überzeugen, demokratisch zu streiten, oder auch die Stimme als das, was in demokratischen Wahlen zählt. Oder stärker performativ wäre das Ganze in einer Nähe zu *body art* aufzufassen als ein Exorzismus, als Anstrengung, mithilfe eines körperlichen Exerzitiums die faschistische Melodie, die noch nachklingt, das Lust- und Begehrensmuster des *pensiero unico*, des einigen, in Wahrheit einheitlichen Denkens, das populäre Faschistische, das im Populären selbst überdauernde Faschistische zu erschöpfen – im doppelten Sinne des Wortes „erschöpfen“: körperlich einen Zustand herbeizuführen, in dem es nicht mehr weiter geht; aber auch quasi alles aus diesen Zeilen herauszuholen, sie zu entleeren, den Überschuss des Möglichen zu verausgaben, den alles produziert, was nach Wiederholung verlangt oder zur Wiederholung reizt, und das tun populäre Lieder ja eminent wirksam, sie sind Ohrwürmer, setzen sich ‚im Kopf‘ fest, etwas an ihnen zwingt dazu, ihre Melodie immer und immer wieder zu durchlaufen (nachdem ich das Video gestern mehrfach laufen lassen hatte, verfolgte mich das elende Gedudel von *Vincere* den ganzen Abend bis in den Schlaf). Das populäre Lied hat etwas strukturell-performativ Faschistoides, und da man sich dem schlecht entziehen kann, hilft vielleicht nur die Flucht nach vorn, die Vernichtung durch die Affirmation hindurch, die ein Stück weit Selbstvernichtung betreibt.

An diesem Prozess sollen die Leute auf der Straße teilhaben, in der Rolle eines Kunstpublikums, das die Aktion als künstlerisches Ereignis erfährt und deren symbolischen Gehalt aufschlüsselt, d.h. individuell-kollektiv, als eine ideelle Gemeinschaft Einzelner – oder als Zeugen des Erschöpfungsprozesses, als Mitmenschen, die das langsame Versagen der Stimme, das Ersticken des faschistischen Gesanges im heiseren Rachen mitbekommen, vielleicht auch körperlich-emphatisch mitfühlen und der Aktion eines Einzelnen (und seiner Kameraleute) eine Wirklichkeit des Erscheinens besorgen im Sinne dessen, was Hannah Arendt meinte, als sie in *Vita activa* von der Öffentlichkeit als „Erscheinungsraum“ / „space of appearance“ sprach. Der ephemere, auf wenige Stunden begrenzte und einmalige Vorgang

bedarf der Anwesenheit anderer, um eine politische Dimension zu erlangen. Von diesen anderen erwartet das künstlerisch-politische Konzept, dass sie sich *durch* die Darbietung versammeln *lassen* (die Darbietung kann in Bezug auf diese gewünschte organisatorische Macht genauso gut künstlerische Performance wie politische Ansprache sein). Einige der Leute auf der Straße partizipieren jedoch spontan in einer Kollektivität, die keinem dieser beiden Modelle entspricht. Es zeigt sich, dass diese Partizipierenden über eine *eigene* kollektive Organisationsform verfügen. Sie treten da nicht als Flanierende oder Shoppende herbei, einzeln oder mal zu zweit, verhalten sich nicht als angerufene Subjekte, sondern reagieren als Angehörige einer lokalen Neonazi-Szene, die vielleicht mit einem Fußball-Fanclub zusammenhängt.

Wie formell oder informell diese Bindung ist – ob man von einer Gang sprechen kann –, verrät das Videomaterial nicht, aber es tritt hier ein wichtiger Aspekt hervor, den Kunstprojekte oft ignorieren, wenn sie auf die etablierte Anwesenheitsform des Publikums spekulieren und dieses Publikum aus der Kunst-Präsentationssphäre in den öffentlichen Raum hinausprojizieren. Beim Publikum handelt es sich nicht um eine *Anzahl von Leuten*. Publikum ist ein bestimmter, ein besonderer *Zustand* kollektiver Anwesenheit, in den eine Anzahl von Leuten zu einem gewissen Grade eintreten. Besonders ist dieser Zustand darin, dass die sozialen Beziehungen, die jede*r der Leute zu Anwesenden und Abwesenden unterhält, im Publikumszustand tendenziell suspendiert sind. Darin, das Soziale zu suspendieren, es zumindest in den Hintergrund treten zu lassen, ihm die Bestimmungsmacht über die Situation zu entwenden, besteht die vielleicht wichtigste kulturelle Leistung der bürgerlichen Kunst als Publikumsveranstaltung: Sie verwandelt einen Haufen Leute in ein Nebeneinander von Subjekten. Das Soziale scheint auf einmal fern, seine Setzungen kontingent. Die Öffnung gegenüber dem, was da als Ereignis stattfindet oder sich zu ereignen verspricht, gibt dem Zugegensein einen außerordentlich gelösten Charakter.

Auf diese a-soziale, die sozialen Bindungen und Strukturen suspendierende Wirkung spekuliert die bürgerliche Ästhetik für die politische Wirksamkeit von Kunst. Schiller legt in den *Briefen zur ästhetischen Erziehung* dar, wodurch von der Erfahrung mit der gelösten Subjektivität im Publikum eine heilsame Wirkung auch für das Soziale und Politische zu erhoffen sei. Jacques Rancière schließt direkt an, wenn er sagt: Im Publikum sind Menschen *als Gleiche* beieinander, weil ihr sozialer Status, ihre Eingebundenheit in bestimmte Gruppen oder Szenen, ihr Einander-Kennen oder -Nichtkennen für die Teilnahme am Kunstereignis nicht maßgeblich ist. Von unseren Erfahrungen damit, wie es ist, in einem Publikum zu sein – d.h. als Einzelner unter Gleichen zu weilen – als Unbestimmter, der Erfahrung Offener, unter

anderen ebenso Unbestimmten und Offenen –, von diesen Erfahrungen können wir etwas lernen für ein egalitäres Zusammenleben. Das bürgerliche Publikum erscheint in dieser politischen Ästhetik damit auch als ein Antidot gegen den Populismus. Die Versammlung zum Publikum ist dem Anspruch nach die *bessere Versammlung*, besser als die pöbelhaften Zusammenballungen zur Menge, denn sie respektiert die Individualität des Einzelnen, lässt hinreichend Distanz zwischen den Beteiligten, damit die sich in ihrer Subjektivität entfalten können. Lauter sich entfaltende Subjekte ergeben eine *Streuung*, ein lockeres Nebeneinander, so dass die Form des Ganzen aus einer großen Unbestimmtheit heraus neu zusammenfinden kann (und womöglich wird dieses Zusammenfinden niemals bei einem *aktuellen* Ganzen ankommen, sondern *im Kommen bleiben* – eine letzte Differenz zwischen der Anwesenheit vieler Einzelner und dem, worin sie aufgehen, wahren...).

Es handelt sich dabei aber eben um einen Anspruch. Kunstinstitutionen haben getan, was in ihrer institutionellen Gewalt stand, um diesen im 18. Jh. erhobenen Anspruch unter denjenigen durchzusetzen, die in Theater, Konzertsäle und Museen kamen. Sie erzogen die Menschen zu dem Publikum, wie ästhetische Wahrnehmung, Erfahrung und Reflexion es brauchte, und das immerhin mit so viel Erfolg, dass Künstler*innen heute mit einer gewissen Selbstverständlichkeit davon ausgehen, das Verhaltensregime der ästhetischen Kollektivität lasse sich in beliebige Räume außerhalb der ausgewiesenen Kunstsstätten exportieren. ‚Kunst im öffentlichen Raum‘ meint zumeist Kunst, die ihrem Publikum in der Stadt über den Weg läuft. Nicht überall, wo Künstler*innen Kunst veranstalten, fügen die vorbeikommenden und verweilenden Menschen sich jedoch automatisch in die Anwesenheitsform Publikum. Das erlebt Pietrojustis bei seiner Aktion: Die jungen Männer reagieren, schon als wir sie im Video zum ersten Mal sehen, in einer Manier, die zeigt, dass ihre soziale Organisationsform, ihre Clique und deren Einbindung in eine Szene, aktiv ist. Sie holen andere herbei, darunter welche, die Schals mit Fascho-Parolen mitbringen oder dabei haben. Es kommen immer mehr hinzu, und als einer von ihnen am Gitter hochklettert und die anderen hinter ihm zur Traube versammelt stehen und singen, zeichnet sich in der spontanen Koordination ihrer kollektiven Anwesenheit ein zum Angriff bereiter Mob ab.

Wenn hier die ‚schlechtere‘ Form kollektiver Anwesenheit gegen die ‚bessere‘ die Oberhand behält, macht das die Arbeit für manche von uns doch interessanter und politisch relevanter – vielleicht auch für den Künstler selbst, der jedenfalls darauf verzichtet, zum Ende des Videos noch mal sich und die Uhr ins Bild zu rücken, sondern stattdessen das Geschehen auf der Straße für sich stehen und sprechen lässt. Ich nehme diese Arbeit als Ausgangspunkt für eine kurze fragmentarische Erörterung von Populismus, weil sie uns etwas vor Augen

führt, das für alles Nachdenken über Politik elementar ist: Politik hat mit vielen Menschen zu tun, mit den Menschen als *die Vielen*, den Menschen in der Wirklichkeit ihres Lebens, in der sie zu Vielen leben – zusammen, nebeneinander, gegeneinander, durch einander und im Durcheinander. Die Vielen haben in ihrer Vielheit keine Form. Die Vielen sind immer und überall *zu viel für Form*. Es sind zu Viele, um alle auf einmal an einem Ort anwesend zu sein. Die meisten sind immer woanders, sind gerade nicht dabei. Es sind zu Viele, als dass alle miteinander aktuell kommunizieren könnten. Die meisten von den Vielen lernen sich nie im Leben kennen, wissen, ja ahnen wahrscheinlich nichts von einander. In einem Stück von Peter Handke mit dem Titel *Die Stunde, da wir nichts voneinander wußten* gehen einfach bloß viele Menschen in unterschiedlichen Richtungen, aus ihren jeweiligen Beweggründen, mit ihren Zielen und Ziellosigkeiten allein, zu zweit oder in Gruppen über einen Platz. Das ist vielleicht auch schon alles, was ein bürgerliches Schauspiel von den Vielen auf seine Szene des fokussierten Hinschauens zu holen und dramaturgisch zu gliedern vermag. Die Vielen sind zu Viele, um sie in ihrer Vielheit zu beobachten. Schaut mal, wie Viele hier im Raum ihr im Blick behalten könnt, um das, was sie tun, halbwegs im Detail zu verfolgen...sehr Wenige vermutlich und nicht sehr lange...

Diese Formlosigkeit der Vielen erscheint da, wo sie als solche auffällt, oft bedrohlich. Das *Gewimmel* ist ein klassischer Horror-Topos (Hitchcocks *The Birds* zum Beispiel). Oder eine typische Schizophrenie-Wahrnehmung, die Deleuze und Guattari in *1000 Plateaus* im Kapitel „Ein Wolf oder mehrere“ über Meuten, Rudel, Schwärme aufrufen: die von fern glatt erscheinende menschliche Haut offenbart aus der Nähe eine Vielheit von Poren, von kleinen Öffnungen, und der Schizo stellt sich vor, dass diese Poren von kleinen Wesen besiedelt sind oder selbst eine Vielzahl von Lebewesen. Oder *Massenpanik*, eine Situation, wo ich mich selbst im Gewimmel befinde, da eine bestimmte Ordnung kollabiert oder zu kollabieren scheint, und die Angst vor diesem ungeordneten Wimmeln der Vielen ist so groß (und zwar nicht nur bei mir, sondern bei Vielen), dass wir ohne eigentliche Notwendigkeit übereinander herfallen, uns verletzen, gar tottrampeln wie bei der Love Parade in Duisburg vor ein paar Jahren.

Rancière behauptet eine wesentliche Heterogenität des Politischen und des Regierens (das bei ihm unter „Polizei“ fällt). Regieren präsentiert sich aber immer wieder hinreichend suggestiv als Performanz des Politischen, indem es für sich die Kompetenz reklamiert, den Vielen eine Form zu geben. Regierungspolitik verordnet den Vielen eine Form, eben insofern sie keine haben – *damit* sie eine zu haben *meinen* –, um die Angst vor der Formlosigkeit zu bannen. Das Hauptargument für souveräne Herrschaft lautet, wie schon angesprochen, dass es

mit einem Staat, mit einer Regierung und autorisierten Institutionen eine Form gibt und daher einigermaßen friedliche Koexistenz, während ohne Souverän die Gewalt des Gewimmels wütete. Eine solche Form für die Vielen kann nicht in aktueller Kommunikation zwischen allen ausgemacht werden. Ebenso wenig kann sie auf einer Beobachtung dessen beruhen, was alle wirklich tun. Heißt ‚Viele‘ Millionen von Menschen, sind sowohl die Kommunikation aller mit allen in einer Versammlung als auch die Beobachtung von allen in ihrer Zerstreuung unmöglich (jedenfalls bisher, mit den Medien und Beobachtungsinstrumenten, die wir zur Verfügung haben – das könnte sich ändern). Deshalb wird jede solche Form für die Vielen zu einem großen Teil aus Imaginationen hervorgehen. Analysieren wir die Verfasstheit der verschiedenen Formen für die Vielen, die zum Kanon unseres politischen Lebens gehören – die Menschheit, das Volk, die Nation, die Masse, die Klasse, die Menge, der Mob –, so handelt es sich jeweils um einige wenige Informationen, die aus Kommunikationen und Beobachtungen gewonnen sind, und die werden *verbunden* durch ein *imaginäres Supplement*, d.h. durch eine Ergänzung, die nicht bloß etwas hinzufügt, sondern erst durch das Hinzufügen eines imaginierten Zusammenhangs entsteht überhaupt die Form.

Genauer sollten wir sagen, ein *symbolisch*-imaginäres Supplement. Unsere Einbildung schöpft nicht aus sich selbst. Ihre Produktivität ist geködert und gesteuert von symbolischen Operationen, von Wörtern oder sprachlichen Wendungen, die Vorstellungskomplexe auslösen, welche sich in kurz- oder längerfristigen historischen Prozessen mit ihnen verknüpfen haben. Die Geschichte kennt zahlreiche Bewegungen, in denen solche Wörter als Auslöser für Imaginationen plötzlich Eminenz gewinnen. Auf einmal sprechen alle von *Nation*, und man spricht das Wort mit einer Emphase aus, die ein Bündel von Affekten codiert und mit diesen Affekten verbundene Vorstellungen. Da sind dann Leute stolz darauf, in einem Land geboren zu sein, wozu sie ja nichts beigetragen haben, aber sie identifizieren sich intensiv gefühlt Positiven mit dieser Nation, mit einem Katalog von Nationaltugenden, mit einer Größe von Macht, die diese Nation in der Welt hat oder zu haben verdient, mit irgendwelchen kulturellen Leistungen, die andere Angehörige derselben Nation in der Vergangenheit erbracht haben. Benedict Anderson hat sich mit dem Nationalismus beschäftigt und die Nation als *imagined community* bezeichnet. Die Nation ist so eine Form für die Vielen, die im 18. und 19. Jh. Plausibilität entfaltet und mit der wir auch nach zwei Weltkriegen im 20. Jh. immer noch, in jüngster Zeit als Reaktion auf Migration und Flucht sogar wieder verstärkt zu tun haben. (Und die, wie bekannt sein dürfte, politisch ganz unterschiedliche Wirkungen haben kann: In Deutschland, das erst 1871 Nationalstaat wird, ist der Nationalismus zunächst die Haltung eines progressiven Bürgertums, das die große weltläufige Nation gegen den Provinzialismus

der Kleinstaaterei und zugleich gegen die aristokratische Herrschaft geltend macht. In diesem Geiste erfolgt die Gründung der Nationaltheater, von denen einige bis heute in unseren Innenstädten herumstehen und Rätsel aufgeben, was man da für Aufführungen machen soll.)

In welchem Maße die Nation auf Imagination beruht, fällt Anderson auf, weil er die europäischen Nationalismen aus einer kolonialismuskritischen Perspektive untersucht und sich mit Verwunderung fragt, wie es kommen kann, dass im 19. Jh. Menschen aus spanischen Familien, die in Südamerika in den spanischen Kolonien leben, einen so vehementen spanischen Nationalismus kultivieren, obwohl ihr tatsächlicher Lebensstil weit mehr mit dem der indigenen Bevölkerung dort gemein hat als mit dem in Spanien – ja, obwohl einige von ihnen spanischen Boden niemals betreten haben. Er kommt zur Einsicht, dass die Erfahrung im tatsächlichen Umgang zwischen den Menschen kaum die Kraft hat, die etablierten Vorstellungen von ‚den Vielen‘ zu widerlegen oder auch nur zu korrigieren, sondern die Vorstellung eine Wirklichkeit für sich ausbildet und entweder die Erfahrungswirklichkeit sich anpasst oder in teils an Irrsinn grenzenden, aber sehr verbreiteten Zuständen separat neben ihr besteht. Diese Einsicht trifft nicht nur für die Nation zu, sondern für nahezu das gesamte Spektrum von Formen der Vielen: Von ‚der Menschheit‘ bis zum Kiez oder der ‚Hood‘ haben wir es mit primär imaginierten Gemeinschaften zu tun, mit einem eingebildeten Zusammen zwischen Menschen (und ggf. auch Tieren und Dingen, der projizierenden Einbildung kann das ziemlich egal sein), von denen die meisten einander nie im Leben begegnen – einem Zusammen, das eine autoattraktive Stärke ausbilden kann, eben *weil* die meisten einander nicht kennenlernen, und dessen Stärke so groß werden kann, dass selbst dort, wo Wege einander kreuzen und Kommunikationen stattfinden, das Imaginierte die zu machenden Erfahrungen präformiert oder unpassende Erfahrungen blockiert.

Das ist mir wichtig: Der Einfluss des Symbolisch-Imaginären auf die Wahrnehmung der Vielen und die Selbstwahrnehmung im Verhältnis zu den Vielen gilt nicht allein für Nationalisten, als ob es sich dabei um eine Klasse von Idioten handelt, während wir schlauen Leute die Realität durch das Imaginäre unverzerrt erkennen. Das *imagined* von *imagined communities* meint keine bloße Verblendung. Anderson unterstreicht das, wenn er schreibt, die *imagined communities* seien virtuell, nicht aktuell, aber dennoch wirklich. Sie sind wirklich nicht zum mindesten in den realen Wirkungen, die sie haben, und die können, wie wir wissen, so weit gehen, dass Menschen in ihrem Namen töten und auch bereit sind zu sterben. Es gibt keine ‚nackte‘ Realität ‚hinter‘ der *imagined community*. Da wäre – jedenfalls auf dem gegenwärtigen Stand unserer (Un-)Fähigkeit, Vielheiten wahrzunehmen, ohne sie auf Muster zu reduzieren, in etwas aus Regel und Abweichungen zu konjugieren – nur die

klaffende Leere der Formlosigkeit. *Aber* es gibt *mehrere*, unterschiedlich konstruierte und konfigurierte *imagined communities*, und ein kritischer Ansatz kann schon darin bestehen, dass ich mir bewusst werde, inwiefern ich *zugleich an mehreren* imaginierten Gemeinschaften partizipiere: mich etwa zugleich als Katalane und als Spanier sehe, mit dem Effekt, dass anstelle eines identitären Bekenntnisses (und einer feindseligen Wut auf die anderen, die nicht zur Identität gehören) eine Diskrepanz in mir sich Geltung verschafft. Ich bin dann eher verlegen, gespalten, zerrissen vielleicht, und mein affektives Engagement und mein politisches Handeln werden dieser Disposition gerecht werden, sie austragen oder irgendwie moderieren müssen...

Entscheidend für die Prominenz und Mächtigkeit von Gemeinschaftsimaginationen ist, so Anderson, welche imaginationsstimulierenden symbolischen Konstrukte in einer Gesellschaft zirkulieren und in welchen *Medien* mit welcher Verbreitung. Im 19. Jh. sind Zeitungen das neue Massenmedium. Die spanischstämmigen Menschen Südamerikas mögen selber nie in Spanien gewesen sein, doch spanische Zeitungen versorgen sie mit einem Strom von ‚Informationen‘, die ein Bild von Spanien als Nation formen bzw. das geformte Bild, mit dem sie aufgewachsen sind, das Eltern und Verwandte, Lehrer*innen, Freund*innen ihnen täglich übermitteln, be- und verstärken. So gäbe es keine Massen ohne Massenmedien. Zeitungen, Radio und TV tragen wesentlich bei zu Ausprägung bestimmter Formen für die Vielen. Die imaginierten Formen lassen sich aber nicht eins zu eins kausalmechanisch auf ein einzelnes Medium zurückführen.

Zum einen gilt es verschiedene Praktiken des Mediengebrauchs zu unterscheiden – und dabei wiederum verschiedene Effekte eines Mediengebrauchs. Im Café oder um einen Apparat auf einem Platz im Freien herum versammelt Radio zu hören ist etwas anderes als allein zuhause Radio zu hören. Die körperliche Versammlung in der Resonanzzone des Apparats kann nationalistische Botschaften eines Radioprogramms verstärken, indem sie einem beschworenen Zusammenhalt sozio-somatische Evidenz verschafft wie bspw. bei einem WM-Fußballspiel. Das Körperliche kann aber die Imagination des Nationalen auch konterkarieren, indem etwa spontane Reaktionen aufeinander soziale Spannungen, Klassendifferenzen oder Unverträglichkeiten zwischen *gender performances* unter den Anwesenden aufblitzen lassen (ein etwas zu tuntig gerufenes „Tor!“ reicht unter Umständen aus, um einen Riss im Nationalgemeinschaftsgefüge zu offenbaren).

Zum anderen sind in einer Epoche immer mehrere Medien in Betrieb, die in einer Art von anachronistischer Kohabitation einander beeinflussen. Was wir in jüngerer Zeit an sog. Shitstorms erleben – und was der gesetzt-kulturpessimistische bürgerliche Journalismus

schnell als Anzeichen für eine „Verrohung“, einen Niedergang der Streit- und Diskussionskultur interpretiert hat –, zeigt zum Beispiel Effekte des historisch neuen Mediums Internet in Interferenzen mit Kollektivimaginationen aus dem 19. und 20. Jh., die erheblich durch die Massenmedien des 19. und 20. Jh., also durch die *redaktionellen* Medien Zeitung, Radio, TV stimuliert worden sind (und das auch weiterhin werden). Das Internet als soziales Medium eröffnet de facto neue Partizipationsmöglichkeiten, aber die Partizipierenden neigen dazu, die anderen und sich selbst immer noch so zu imaginieren, wie man es schon im 19. und 20. Jh. getan hat: entweder als verantwortungsvolle Mitglieder der Menschheit oder eines Landes und seines Volkes oder einer Identitäts-Gruppe, d.h. als Individuen, die in Selbstabstraktion oder überzeugender Repräsentation im Namen dieser Gemeinschaften sprechen; oder als verantwortungslose, von der Kette gelassene Partikel eines Mobs, einer Meute, einer „Hetzmasse“ (Canetti). Dass diese Partizipations-Optionen entstehen, halte ich für eine eher gute Entwicklung und würde mich diesbezüglich der Einschätzung von Sascha Lobo in einer seiner SPON-Kolumnen anschließen, wo er über Empörung schreibt:

Aber anders als im 20. Jahrhundert hat die Empörung in der Öffentlichkeit heute oft eine neue Qualität: die Beteiligung von Betroffenen selbst durch soziale Medien. An Debatten über Alleinerziehende beteiligen sich in sozialen Medien Alleinerziehende. An Diskussionen über Transsexualität nehmen Transsexuelle teil. Wenn über Autisten gesprochen wird, sprechen Autisten einfach mit. Diese Sätze scheinen vollkommen selbstverständlich. Beim näheren Hinsehen aber lässt sich eine ebenso große wie unterschätzte gesellschaftliche Verschiebung erkennen.

Betroffenheit gilt oft als Unvermögen, objektiv urteilen zu können. Denn als alles, was wir über die Welt wussten, noch über Massenmedien vermittelt wurde, waren Minderheiten und Randgruppen oft auf institutionelle Sprachrohre und Berufsfürsprecher angewiesen. Mit erkennbaren Auswirkungen in der Demokratie.¹⁷

Lobo argumentiert, dass Betroffenheit allein – also eine nicht-neutrale, nicht distanzierte Position, die Voreingenommenheit und starke Gefühle bedeuten kann – nicht das Problem ist, sondern Teil der Lösung sein könnte und sollte. Wenn die erregten Stimmen von Betroffenen

¹⁷ Sascha Lobo, *Geschrei? Wir verbessern gerade die Welt* (Juli 2017) <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/sascha-lobo-ueber-empoeerung-im-digitalzeitalter-geschrei-wir-verbessern-hier-gerade-die-welt-a-1158660.html>

sich nicht zu einer lautstark geführten, aber politisch richtigen Debatte organisieren, sondern *Geschrei* herauskommt, liegt das weder bloß an den Leuten (daran, dass sie zu emotional sind, zu dumm oder zu amateurhaft oder beides) noch allein am Medium Internet (weil es nicht hinreichend redaktionell betreut wird und zwangsläufig Gebrüll den Freiraum füllt). Es liegt erheblich auch *an der Vorstellung*, die die Partizipierenden über *sich selbst in der Vielzahl* haben. Wo Empörung zu Shitstorms ausartet, haben wir eine analoge Dynamik wie bei der Massenpanik: eine Angst vor der Formlosigkeit, die schnell verfügbare Imaginationen des Kollektiven in ihrer Wirkung verstärkt (besser irgendein imaginäres Bild von dem, was wir hier sind, als gar keins, und im Zweifel halt die am besten etablierten); und solche etablierten Bilder von den Vielen wirken dann als *self-fulfilling prophecy*: Bei der Panik macht die Vorstellung, dass die anderen sich rücksichtslos gegen mich verhalten werden, dass sie aggressiv sein und mich niedertrampeln werden, mich selber so aggressiv, dass ich inkaufnehme, andere niederzutampeln. Ähnlich steht das Verhalten online im Banne destruktiver Imaginationen des Kollektiven. Die denken nicht die einzelnen Agierenden sich aus (wir Kunstwissenschafts-Intellektuellen halten in romantischer Tradition die Imagination obstinat für eine subjektive Kraft der Erfindung – nichts könnte hier falscher sein). Sie haben diese Bilder aufgenommen, gelernt, eingeübt, zumeist ohne es zu bemerken.

Wir sollten zudem nicht vergessen, dass, wie mittlerweile vielfach aktenkundig geworden, inoffizielle Handlanger souveräner Mächte mittels bezahlter Trolle und Bots die Online-Debatten massiv manipulieren. Elias Canetti beschreibt in *Masse und Macht* die Panikmasse als eine Menge, die versucht, das Feuer auszutreten, das sie selbst ist. Bei den Online-Mobs, die sich teils zu Offline-Mobs entwickeln, treten Mengen gewissermaßen das Feuer an, das sie sind, und der Staat (in vielen Ländern inklusive staatlich kontrollierter redaktioneller Medien) zündelt mit. Bei Panikmasse und Online-Mob kommen weitere Faktoren hinzu, die mehr mit den aktuellen Kommunikationen zwischen den Beteiligten zu tun haben, aber im einen wie im anderen Fall würde die Dynamik schwerlich so in Gang kommen und diesen Gang gehen, gäbe es nicht stark ausgeprägte Imaginationen der Vielen in einer Form, von der das und das zu erwarten ist, so dass die Beteiligten wesentlich auf ihre Erwartungen reagieren.

Von hier als Übergang zum Populismus in dem Sinne, in dem im Moment viel darüber gesprochen wird – von Trump bis AfD –, ein Beispiel einer künstlerisch-politischen Aktion, die *mit* diesen ausgeprägten und rhetorisch ausformulierten Bildern von dem, was die Vielen

sind und was wir als Viele sind, arbeitete. Sie stemmte sich nicht aufklärerisch dagegen, war nicht bemüht, die Bilder als Trugbilder zu entlarven, eine davon verdeckte oder simplifizierte Wirklichkeit der *facts* freizulegen, sondern tat etwas sehr Schlichtes und doch Trickreiches: mithilfe rechtspopulistischer, nationalistischer, volkstümelnder symbolisch-imaginärer Konstrukte – und cheesy Popmusik („We are the world“) – linke Inhalte propagieren. *City of Change*¹⁸ entstand 2011 in einer Zusammenarbeit zwischen Milo Rau und dem Stadttheater St. Gallen. Es dürfte u.a. durch Christoph Schlingensiefs *Chance 2000* inspiriert gewesen sein, aber während der auf jede konsistente Bildrhetorik verzichtet hatte (Motto war: „Wähle dich selbst“), greift *City of Change* für eine Stadt, in der es ein Jahr zuvor zu einer von der lokalen Boulevardpresse angestachelten fremdenfeindlichen Hetzkampagne gegen „kriminelle Ausländer“ gekommen und ein Versuch des Theaters, sich damit auseinanderzusetzen, vereitelt worden war, gezielt auf Schweizpatriotismus zurück, wie ihn sonst die Rechte zu bedienen pflegt. Nur ruft Raus Kampagne die Schweizer Tradition als einen Republikanismus in Erinnerung, der Menschen verschiedener Herkunft im Zeichen von Freiheit und Aufbegehren gegen die Obrigkeit eint. Sie beschwört erneut den Rütli-Schwur, setzt in einem Akt der Gegen-Souveränität, den die Institution Stadttheater trägt, eine alternative Regierung ein und setzt dazu die Behauptung in Umlauf, diese sei per Losverfahren aus der gesamten gegenwärtigen Anwohnerschaft ausgewählt worden (tatsächlich handelt es sich um Schauspieler*innen).

Das Auslosen macht plausibel, dass zu den neuen Regierenden auch Menschen gehören, die zwar seit längerem in St. Gallen ansässig sind, ohne jedoch einen Schweizer Pass zu besitzen. Die alternative Regierung verfolgt als zentrales Projekt eine Petition für Ausländerwahlrecht: Alle, die eine gewisse Zeit in St. Gallen leben, sollen auch politisch mitbestimmen dürfen. Dafür werben Teams in der Fußgängerzone, Veranstaltungen im Theater, eine Ansprache des ‚Bürgermeisters‘ vor dem Theatergebäude und die ‚Nachrichtensendungen‘ von *Change TV*. Die Taktik zieht, es kommen die nötigen 10.000 Unterschriften zusammen, um den Stadtrat zu verpflichten, den Vorschlag zu debattieren (der lehnt ihn später ab). Misstrauisch vom errungenen Erfolg, schickt Rau eine Gruppe Studierende der St. Gallerer Uni ins Stadtzentrum, um eine Gegenprobe zu machen. Sie fordern Passanten auf, eine Petition mit Forderungen zu unterschreiben, die eine nur wenig abgewandelte Version der Nürnberger Rassengesetze von 1935 sind. Es ist u.a. explizit von „Blutschweizern“ die Rede. Und auch das kriegt reichlich Unterstützung.

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=jk3BcOlu7Ow>; <https://marcjenny.com/portfolio/city-of-change-utopie-der-interkulturalitaet-2011>

Das bringt uns zum Grund dafür, dass Populismus heute ein überwiegend negativ konnotierter Begriff ist: Wenn die Vielen keine stabile, zuverlässige Form haben und viele Menschen (womöglich teilweise *dieselben* Menschen) situationsabhängig für ein Ausländerwahlrecht *und* für rassistische Segregationsgesetze stimmen, was unterscheidet dann legitime von illegitimen Formgebungen? Volk ist nicht einfach da, Volk wird aufgerufen, und mit diesem Aufruf der Menschen in die Form Volk sind immer schon Suggestionen verbunden, Dinge zu tun oder nicht zu tun. Nachdem Volksbefragungen bei der Etablierung des Nationalsozialismus halfen, setzt die bundesdeutsche Verfassung anders als die schweizerische darauf, die Bürger und Bürgerinnen nur sehr eingeschränkt aktuell zur Kollektivform Volk zuzulassen. Zwar heißt es im Grundgesetz „Alle Gewalt geht Volke aus“, aber dieses Volk ist eine Einheit, mit der die Menschen – egal, in welcher Anzahl und Aufstellung – für gewöhnlich *nicht* zur Deckung kommen sollen. Repräsentative Demokratie heißt, dass eine Differenz zwischen dem Volk und seinen Repräsentationen sich in der Politik auswirkt. Das Vermittelte des Repräsentativen blockiert oder durchkreuzt die direkte Identifikation von irgendwem mit dem Volk. Niemand darf regulärerweise so sprechen und handeln, als brächte dieses Sprechen und Handeln unmittelbar den Willen des Volkes zum Ausdruck. Auch mit dem einzigen Akt, der die Bürger*innen als Volk eine Entscheidung treffen lässt, *bejahen* sie gerade ihre *Nichtidentität* mit dem Souverän Volk: das Wählen von Vertreter*innen, die eine Regierung und Opposition bilden und einen institutionalisierten Streit aufführen – einen Streit, der eben kraft seiner Institutionalität etwas anderes ist als die Interessenkonflikte der individuellen Menschen bzw. der sozialen Gruppen, denen sie angehören.

Solange das einigermaßen funktioniert, genießen die Menschen eine relativ sichere, wie Derrida sagen würde: immunisierte Staats-Demokratie. Doch kooperiert dieses System, indem es die Gefahr ‚Volk‘ bannt, zugleich mit einem Vorbehalt der Menschen gegen sich selbst im Plural. Die große Menge ist zu beliebig manipulierbar, sagt dieser Vorbehalt. Sie ist *struktural* dumm, nicht im Sinne einer zu geringen Summe der Intelligenzen sämtlicher Menschen, die dazu zählen, sondern das, was im Massenhaften, als Äußerung der Vielen zur Sprache kommt, ist als Äußerung eines form- und repräsentantenlosen Kollektivs ein ins bloße Gerede bzw. Geschrei verstrickter und aus dieser Verstrickung niemals zu bergender Diskurs. Ihrem Wesen nach soziales Geräusch, Stimmföhlung wie bei schnatternden Gänsen, ein verbales Locken, Sichaneinanderreiben oder Voneinander-Abstoßen, trägt die Sprache der Menge keinen *logos* (vgl. dazu Jacques Rancière, *Les noms the l'histoire*, 1992 – dt. *Die Namen der Geschichte*, bes. „Der Exzeß der Wörter“, S. 41-66). Diese Haltung gesteht zwar eine

Kompetenz von Einzelnen zu und entsprechende Möglichkeiten, sich sinnvoll als *Bürger*, als Einzelner von Vielen zu äußern. Aus derlei Aussagen mehr oder weniger repräsentativer Bürger und Bürgerinnen kann man ein Denken und Sprechen des *demos* komponieren. Aber es gibt kein Denken *der Leute*, des Plebs.

Die gewählten professionelle Politiker*innen des modernen Parlamentarismus sind in ihrer Funktion als Volksvertreter*innen vor allem auch Figuren des Vorbehalts einer jeden subjektiven bürgerlicher Selbsteinschätzung gegen die Volksmenge. Sie vertreten das Volk, weil als ausgemacht gilt, dass es organisatorisch zu kompliziert wäre, zu jeder Entscheidung alle Bürger*innen zu befragen. Ebenso so wichtig für den Betrieb der parlamentarischen Demokratien dürfte indes sein, dass ihre Arbeit den unmittelbaren Kontakt der Leute mit dem, was sie meinen, in einer zu direkten Aussage unterbricht. Ein*e politische Rhetor*in ist nicht einfach jemand, der/die eine Meinung hat, die zahlreiche Menschen im Land auch haben; er oder sie *vertritt* diese Meinung gerade dadurch, dass das wohlwogen Rhetorische des professionellen Diskurses diese gegenüber jenem Vorbehalt verteidigt, den das Volk gegen sein widersprüchliches, zerstrittenes, unbefriedbar zersplittertes Doppel hegt: den Plebs. Die Politikprofi-Rede überzeugt im Fall des Gelingens die Menschen aus dem Volk davon, dass sie tatsächlich *zu Recht* meinen, was sie meinen. Dafür dürfen die gewählten Worte doch nicht einfach nur wiederholen oder gar antizipieren, was die Leute daherreden. Das wäre populistisch.

Mit Ausnahme einiger lateinamerikanischer Länder und länger zurückliegender Bewegungen wie der Populist Party in den USA Ende des 19. Jh. ist der Begriff „Populismus“ üblicherweise eine negative Fremdzuschreibung. Er impliziert, dass eine unmoderierte, zu direkt aus dem Volk hervorgehende Forderung inakzeptabel ist, weil das die politische Ordnung selbst unterläuft. Genau hierauf bezieht sich wiederum positiv die derzeit wohl prominenteste pro-populistische Theorie von Ernesto Laclau (vgl. vor allem *On Populist Reason*, 2005). Laclau zufolge liegt Populismus immer dann vor, wenn sich zwischen einer Reihe von „demands“ aus der Bevölkerung Äquivalenzen ergeben und diese Front von ähnlichen Forderungen so massiv wird, dass sie selbst hegemonialen Charakter annimmt, d.h. sich als eine Mehrheitsmeinung präsentiert, als Meinung *des Volkes* – und dadurch die alte Hegemonie, das etablierte System und dessen Regierungspolitik, als solche herausfordert. Laclau sieht im Populismus eine genuin linke Dynamik. Mit Blick auf Europa muss man aber wohl konzedieren, dass ein Vorgang, wie Laclau ihn beschreibt, von rechts oder von links passieren kann. Oder möglicherweise verfehlt die Unterscheidung von rechts und links gerade das, was im Populistischen Anerkennung verlangt. Das links-Mitte-rechts-Schema in seiner

konstruierten Symmetrie scheint ja selbst schon aufgestellt, um die Kraft der populistischen Herausforderung durch eine faktische Minderheit, die im Namen der Mehrheit spricht, bzw. einen Teil, der das neue, bessere Ganze zu verkörpern behauptet, zu neutralisieren. Das Schema legt nahe, den Populismus als rechts- oder linkspopulistisch einzuordnen. In beiden Fällen markiert ihn das als extrem, als zu sehr an der Seite, zu fern der Mitte und damit verstiegen und nicht seriös. Und es besteht auf der Proportionalität eines Ganzen, das sich bündig aus seinen Teilen zusammensetzt.

Wenn wir gegenwärtig in den Debatten öfter hören und lesen, ein wenig Populismus sei durchaus belebend für den allzu eingefahren Politikbetrieb, zu viel davon ruiniere jedoch die politische Kultur, dann stehen die verhängnisvollen Effekte zum einen im Zusammenhang mit Online-Mobs, die offline Gewalttaten verüben, und zum anderen – und diesbezüglich gibt es die stärksten systembezogenen Sorgen – mit Wahlen. Populismus manipuliert das Wahlvolk. Wahlvolk ist eine weitere Form der Vielen, an deren Formulierung, neben dem Vorgang der Stimmenabgabe und -auszählung selbst, diverse Feedback-Formate mitwirken (Umfragen und deren Präsentation in den redaktionellen Medien bspw.; und mittlerweile zusätzlich zur offiziellen Werbung für Parteien und Kandidat*innen ein breites Portfolio von grenzwertigen bis illegalen Maßnahmen zur Beeinflussung des Wahlverhaltens in Sozialen Netzwerken, durchgeführt von spezialisierten Agenturen).

Die gängige Kritik am Populismus unterstellt, dass die populistischen Manipulationen die eigentlich guten demokratischen Wahlen verdürben. Wahlen sind gut. *Ohne* Populismus *wären* Wahlen gut. Mit ein bisschen Populismus können Wahlen immer noch ziemlich gut sein, vielleicht sogar besser als ganz ohne, da eben lebendiger. Aber lässt sich der Populismus so dosieren, dass er einem derart durchbürokratisierten Prozedere wie dem turnusmäßigen Wählen die erwünschte Würze verleiht, ohne dessen Dignität zu gefährden? Und sind Wahlen gut? Hat die Wirklichkeit des Wählens mit den Vorstellungen einer Balance zwischen „Sachthemen“ und politischen Affekten, die sich an Parteien oder deren Spitzenleute heften, annähernd so viel zu tun, wie der Jargon der Wahlberichterstattung glauben machen will? Sind Wahlen essenziell für eine Demokratie? Sind sie überhaupt demokratisch?

Im antiken Athen, während der Phase der demokratischen Polis im 5. Jh.v.Chr., wurden nahezu sämtliche wichtigen politischen Ämter per Losverfahren bestimmt. Man wählte nur die Heerführer, da es dabei auf militärstrategisches Wissen und Schlachterfahrung ankam. Ansonsten folgte die Besetzung der Gremien – der Volksversammlung, des Rates der 500, der Volksgerichte und Magistrate – der Maxime, dass man jedem freien Bürger Macht geben kann außer demjenigen, der danach strebt, sie zu erlangen. Aristoteles bezeichnet die

Ämterbesetzung durch Losverfahren als demokratisch, die Besetzung durch Wahlen als aristokratisch, denn das Wählen zielt darauf ab, eine Elite von Besten (*aristoi*) zu ermitteln. Und diese Haltung findet sich auch noch im 18. Jahrhundert. Montesquieu schreibt in *De l'esprit des lois* von 1748:

Wahl durch Los [*suffrage par le sort*] entspricht der Natur der Demokratie, Wahl durch Abstimmung [*suffrage par choix*] der Natur der Aristokratie.

Ähnlich Rousseau im *Contrat social* (1762). Sowohl bei der Nordamerikanischen wie bei der Französischen Revolution tauchten zunächst Konzepte einer direkten, wie wir heute sagen würden: partizipativen Demokratie auf, die am attischen Vorbild orientiert sind. Und erst in der zweiten Phase, als die revolutionäre Bewegung in einen Institutionalisierungsprozess überging und eine kleinere Zahl von Bevollmächtigten Verfassungen ausarbeitete, führten Vorbehalte gegen „die gemeinen Leute“ dazu, dass man die zufallsgeleitete Partizipation aus der gesamten Bevölkerung verwarf und stattdessen Wahlen einführte. Das geschah in expliziter Ablehnung der Demokratie. James Madison, der „Father of the Constitution“, aus dessen Feder große Teile der US-amerikanischen Verfassung und der Bill of Rights stammen, unterscheidet z.B. klar zwischen *democracy* und *republic* – und spricht sich für das Letztere aus, wo er etwa im 10. *Federalist Paper* schreibt:

Democracies have ever been spectacles of turbulence and contention; have ever been found incompatible with personal security, or the rights of property; and have in general been as short in their lives, as they have been violent in their deaths.

Es sei daher nötig

to refine the public views, by passing them through the medium of a chosen body of citizens, whose wisdom may best discern the true interest of their country. [...] Under such a regulation, it may well happen that the public voice pronounced by the representatives of the people, will be more consonant to the public good, than if pronounced by the people themselves convened for the purpose.

Madison bekundet seine Ablehnung des Demokratischen aus Angst vor dem Populismus, vor einem Volk, das nicht von sich selbst, von seinen Wünschen und von seinen Worten getrennt wird. Ähnlich, teilweise noch schärfer formulierend, äußern sich Mitglieder der *assemblée nationale*, die die Geschicke der Französischen Revolution lenkten. Erst im Laufe des 19. Jh. ging man dazu über, Wahlen mit dem Begriff demokratisch zusammenzubringen und von der Republik, die eine gewählte Aristokratie auf Zeit regiert, als einer Demokratie zu sprechen. Erst seit 1850 gab es Parteien als institutionalisierte Vertretung von Wähler*innen. Es geschieht daher mit einigem Gewicht, wenn David van Reybrouck in seinem Buch *Against Elections* argumentiert, dass wir angestoßen durch diese beiden großen Revolutionen in der Neuzeit zwar Republiken, aber keine Demokratien bekommen haben. Wahlen, so Reybrouck, sind nicht demokratisch. Sie sollten es nie sein, sie wurden gerade eingeführt, um zu verhindern, dass der Moment radikaler Offenheit, den die revolutionäre Zerschlagung der alten Herrschaftsstrukturen brachte, in etwas so Unberechenbares wie eine Demokratie mündete. Wohlmeinende, verantwortungsvolle Bürger haben uns so vor *dem Populismus des Demokratischen selbst* geschützt. Um den Preis allerdings, dass die weitgehende Abtrennung der Bevölkerung von der politischen Macht den Nährboden für einen anderen Typ von Populismus bereitet hat: einen *antidemokratischen* Populismus.

Dieser Populismus ist ein Kollateralschaden jenes Systems, das den Populismus des Demokratischen, die Direktzulassung der Leute zur politischen Macht unterbindet. Und eben weil das antipopulistische System der Repräsentation durch professionelle Politiker*innen ihn hervorbringt, kann dieser antidemokratische Populismus immer wieder auch für Momente wie das wahrhaft Demokratische *erscheinen*. In der Auseinandersetzung darum, ob man mit der AfD und ihren Anhängern oder mit noch rechteren, noch offener nazistischen Gruppierungen streiten soll wie mit demokratischen Opponenten sonst auch, gelangt man ja wiederholt an einen Punkt schwer abweisbarer Evidenz, dass die Leute, die diese ultrarechten Ansichten vertreten, eben zum Volk gehören. Auf welcher Grundlage schließt man sie von einem politischen Streit aus? Wie Didier Eribon in *Le retour à Reims* für Frankreich am Beispiel seiner eigenen Eltern und Brüder feststellt, sind diejenigen, die heute Front National wählen, zu Teilen dieselben Leute, die früher selbstverständlich die Kommunistische Partei gewählt haben – Leute, die sich damals als Angehörige einer Arbeiterklasse begriffen, einer *imagined community*, von der Eribon empfiehlt, sie zu revitalisieren, um die Demokratie zu stärken. Interessanterweise besteht er auf Wahlen und hält nichts von Partizipation der gesamten Bevölkerung per Losverfahren, mit dem Argument, dass der Rassismus und die Homophobie einer Familie wie der seinigen dann die Regierungspolitik mitbestimmen könnten:

Ich würde nicht wollen, dass meine Mutter oder meine Brüder, die im Übrigen nicht darum gebeten haben, ausgelost werden, um im Namen ihrer gleichwertigen ‚Kompetenz‘ die ‚Polis‘ zu regieren. Wenn sie über politische Maßnahmen mitzuentcheiden hätten, würden sie sich von den gleichen Prioritäten leiten lassen wie bei ihren Wahlentscheidungen – mit dem Unterschied, dass ihre Entscheidungen jetzt die Regierungsmehrheit haben könnten.

Didier Eribon, *Die Rückkehr nach Reims* (143)

Diese Haltung verdeutlicht das Dilemma, in das uns die Immunisierung der mittlerweile sog. Demokratie gegen den Populismus der Partizipation des Volkes an seiner Souveränität hineinmanövriert hat: Nachdem die Beteiligung der Bevölkerung an Regierungspolitik sich auf alle paar Jahre Wahlen beschränkt und die Normalität staatlicher Ordnung die Menschen ansonsten ihrem weitgehend konsequenzlosen Gerede überlässt, findet der Vorbehalt gegen den Plebs, das negative Bild von der große Menge, optimale Bedingungen, um sich zu bewahrheiten. Menschen werden erst recht so unverantwortlich, so desinteressiert am Gemeinwohl, so schlecht informiert über politische Angelegenheiten, so wankelmütig in ihren Meinungen, dass sie immerfort die Prämissen bestätigen, die einmal die Grundlage dafür bildeten, sie nicht an die Macht zu lassen. Da die Vielen die Jahrhunderte zuvor auch nie Zugang zu Regierungsmacht hatten und also keine Gelegenheit, sich in politischem Handeln zu üben, woher sollen das Interesse und die Kompetenz kommen?

Jason Brennan verweist in seinem polemischen Buch *Against Democracy* von 2016 auf zahlreiche Studien, die das Unwissen großer Teile der Bevölkerungen bezüglich der für (staatliche Regierungs-)Politik relevanten Vorgänge belegen und auch das Desinteresse vieler Menschen an ihnen, und zwar nicht erst seit ein paar Jahrzehnten, sondern schon in der Frühphase der sog. demokratischen Staaten, nachdem das Recht auf freie und allgemeine Wahlen durchgesetzt worden war. 1813 betrug die Wahlbeteiligung in Frankreich bspw. 5%. Dabei zeichnet sich in der Auswertung dieser Studien ab, dass Wissen und Partizipation zusammenhängen: Je umfassender und präziser die Kenntnisse der für wichtig erachteten Parameter, desto größer die Bereitschaft, sich politisch zu engagieren. Je unwissender, desto gleichgültiger gegenüber ‚der Politik‘. ‚Die Politik‘ bleibt damit in der Epoche der modernen Nationalstaaten weitgehend eine Angelegenheit des Bildungsbürgertums. Und Brennan schlägt vor, nur diejenigen zu Wahlen zuzulassen, die einen Wissenstest bestehen, oder alternativ ein „epistokratisches Veto“ einzuführen, also die Möglichkeit einer durch so einen

Test ermittelten Wissenselite, gegen Entscheidungen, die gewählte Regierungen treffen, Widerspruch einzulegen. Denn es sei weder gut noch gerecht, wenn die Informierten und Engagierten unter den Entscheidungen zu leiden haben, die eine uninformierte und indifferente Mehrheit bei allgemeinen Wahlen getroffen hat (das bezieht sich offensichtlich auf Trump: man hatte ja schon von den Mitgliedern des *electoral college* verlangt, durch ein Veto dessen Wahl zum Präsidenten zu annullieren).

Brennan führt historische Vorbilder an, das Drei-Klassen-Wahlrecht in Preußen etwa, das den Stimmen der Angehörigen verschiedener Schichten unterschiedlich viel Gewicht verlieh (die Schichten wären dann umzuwandeln in Kompetenz-Klassen); teilweise Rücknahme des Wahlrechts für die afroamerikanische Bevölkerung um 1900 in den USA; auch Experimente mit Wissenstests in einzelnen Bundesstaaten. Das alles wurde zwar kurzzeitig akzeptiert, was wiederum die Duldsamkeit der Leute beweist, ohne sich jedoch dauerhaft durchzusetzen, und man kann mutmaßen, dass die Idee einer zumindest in Bezug auf diesen einen Akt des Wählens (wenn schon in Bezug auf so gut wie nichts sonst) verwirklichten Gleichheit doch zu einflussreich war. Das Demokratische hieß immer schon Festhalten an einem auf Freiheit und Gleichheit gegründeten Zusammenleben *wider* besseres Wissen. Philosophen wie Platon und Aristoteles optierten im Namen dieses besseren Wissens für eine weise Tyrannis bzw. eine Mischform mit tyrannischen und demokratischen Elementen. Hannah Arendt vertrat dagegen entschieden die Ansicht, objektives, also etwa wissenschaftliches Wissen dürfe in der Politik keine Relevanz haben, weil das die Freiheit des Entscheidens zunichte mache. Sie mochte sich eine Demokratie ohne diese Freiheit nicht vorstellen. Ich würde mindestens sagen, das Verhältnis von Politik und Wissen muss offen bleiben bzw. immer wieder neuerlich geöffnet werden. Aber insofern Wissen stets eine Einschränkung von Zugänglichkeit zu implizieren scheint, verfolgt uns das Problem: wie Politik popularisieren? Wie die Dummheit der Vielen so zur Politik zulassen (ich bin versucht zu sagen: einladen, willkommen heißen), dass sie das Demokratische mitprägen kann, ohne notorisch für dieselben antidemokratischen Manipulationen empfänglich zu sein? Denn die Dummheit der Vielen ist unsere Dummheit, als Viele.

Dazu zum Schluss ein populistischer Vorschlag. John Oliver hat ein ausführliches Interview mit Edward Snowden geführt.¹⁹ Snowdens Bemühungen, die Technologien, deren Nutzung

¹⁹ https://www.youtube.com/watch?time_continue=1367&v=XEVlyP4_11M

durch einen Geheimdienst wie den NSA und die daraus resultierenden Gefährdungen für die Demokratie korrekt zu beschreiben, kontert Oliver mit der Behauptung, das sei alles viel zu kompliziert und als Materie zu trocken, um die Leute zu interessieren. Zum Beweis zeigt er, wie sein Team Menschen in den USA auf der Straße anspricht und fragt, ob sie wissen, wer Edward Snowden sei. Die Antworten sind ratlos, ausweichend oder falsch („the man who founded Wikileaks“). Als Experte für das Populäre, der mit Snowdens politischer Sendung sympathisiert, empfiehlt der Komiker dem Whistleblower, *dick pics* in den Mittelpunkt seiner Aufklärungskampagne zu stellen. Tatsächlich bekommen die NSA-Mitarbeiter beim Ausspähen von Online-Kommunikation auch jede Menge intime Bilder und Videos zu sehen. Snowden winkt bei dem Thema müde ab, das sei nebensächlich im Verhältnis zu anderen, ungleich schwereren Verletzungen der Grundrechte, aber Oliver insistiert und lässt die Fortsetzung der Straßenbefragung einspielen. Darauf angesprochen, wie sie es finden, dass der NSA ihre Schwanzbilder oder die ihres Partners sehen könne, reagieren die Leute empört. Das Interesse scheint geweckt, die Aufmerksamkeit ausreichend hoch, um auch einige politisch relevantere Informationen hinterherzuschieben. Snowden schmunzelt, es ertönen eingespielte Lacher – wir sehen schließlich eine Comedy-Sendung, aber die Qualität mancher Pointen Olivers besteht darin, dass sich im leicht zugänglich Lustigen eine ernsthafte Pointe verbirgt.

Der amerikanische Soziologe David Riesman schrieb in seinem Buch *The Lonely Crowd* in den 1950ern, wenn immer noch relativ viele Leute Politik für wichtig hielten, auch solche, die sich kaum aktiv damit befassen, so liege das daran, dass in den Zeitungen, Radio- und TV-Nachrichten die Rubrik Politik zuerst komme. Das Gewicht des Politischen sei der Effekt einer redaktionellen Hierarchisierung. In den sozialen Medien heute gilt diese Aufteilung und Hierarchisierung nicht mehr, obwohl die alten Massenmedien weiterhin Einfluss ausüben – und deren Einfluss auf die Aufmerksamkeitsökonomie, in der die großen Zeitungen und Sender quasi als Großkapitalisten agieren, hat vermutlich dazu beigetragen, dass sich die soziale und politische Dimension von Online-Kommunikation *nicht* in dem Maße von den Vorstellungen und Wertsetzungen der Prä-Internet-Ära emanzipieren konnte, wie manche es gehofft, andere befürchtet hatten. Aktuell stehen die redaktionellen Medien für diejenigen, die eine linke, eine liberale oder eine zwar rechte, aber republik- und parlamentarismuskonforme Haltung einnehmen, als Fels der soliden, überprüften und überprüfbaren Berichterstattung in der Brandung der Gerüchte, während die extremen Rechten die „Lügenpresse“ beschimpfen, um sich in ihren Facebook-Gruppen und auf Twitter ungestört jenen Gerüchten hinzugeben bzw. sie fleißig mitzuproduzieren. Dass die Massenmedien des 19. und 20. Jahrhunderts das

gute Alte, die Sozialen Netzwerke das schlechte Neue repräsentieren, zeigt aber schon die Misslichkeit der Situation bzw. die Verlegenheit dieser Bewertung. Offenkundig steht eine gewisse *Seriosität* auf dem Spiel, die bisher zwingend zu Politik zu gehören schien. Es wäre einmal genauer zu untersuchen, was das Seriöse ausmacht: Formen des Argumentierens, des Sprechens und Auftretens, der Art und Weise, sich auf Gemeinplätze (*topoi koinoi*) des Meinens und Wissens zu beziehen oder dies gerade zu unterlassen... Betroffen von den Veränderungen, die das Medium Internet bisher mit sich gebracht hat, ist die Kompetenz derjenigen, die nach einer aus den Tagen Madisons überkommenen Ansicht *besser* wissen, was gut für das Volk ist, als das Volk – die Kompetenz der *aristoi* im politischen Betrieb und in den Sphären des öffentlichen Redens.

Der bürgerliche Reflex will das *ariston* verteidigen, und selbstverständlich stelle ich diesen Reflex auch bei mir fest: Oh Schreck, wie sähe eine Welt aus, in der die Aura des Seriösen, die das Politische noch dort schützend umhüllt, wo Politiker und Politikerinnen sich als Kasperlefiguren entpuppen, unwiederbringlich zerstört wäre! Doch ist es nicht gerade in so einer Situation gut, auf den *jester* zu hören, den Rat des Narren anzunehmen: statt der derzeitigen Seriositäts-Defensive die Entgrenzung des Politischen auf eine Weise zu affirmieren, die neue Kompetenzen, neue Qualitäten taktischer Klugheit ins Spiel bringt? In Anbetracht offizieller Debatten, die noch immer wie gelähmt angeekelt-fasziniert davon scheinen, dass ein grotesker Clown Präsident der USA ist, verteidigen schon heute Comedians die politische Intelligenz an vorderster Front. Wäre es nicht gut für das Politische – für ein Politisches, das seine Nähe zum Populistischen anerkennt, nachdem der verordnete Abstand zwischen seriöser Politik und populistischer Agitation kollabiert ist –, ihnen mehr Macht zu geben, indem wir einige ihrer Scherze ernst nehmen?

Der Slogan „Alles ist politisch“ kursiert seit den 70ern, aber damals gab es keine Medien, um diesem „Alles ist“ eine kommunikative Wirklichkeit zu verleihen. Heute schon. Der interessante und, wie ich denke, sehr wohl auch ernsthaft zu verfolgende Ansatz in Olivers scherzhaftem Vorschlag beschränkt sich nicht auf Verdeutlichung (eine abstrakte Bedrohung ‚der Bürger*innen‘ in eine konkrete, evident peinliche Misslichkeit ‚für mich‘ oder ‚für uns‘ übersetzen). Es zielt auf die aktive *Vermischung der Register*. Dass das Sexuelle politisch ist, erfahren wir gerade wieder durch #metoo und die Wellen der Aufklärung, die nach Film- und TV-Business inzwischen die Kunstwelt, die klassische Musik und das Theater erreicht haben. Aber was hieße es, im Gegenzug zu sagen: das Politische ist sexuell – bzw. Sex oder Sexuelles als einen *Zugang zum Politischen* wahrzunehmen?

Behalten wir im Gedächtnis, dass „Politik“ kein transhistorisch stabiler Begriff ist. Die Bürger der attischen Polis im 5. Jh. v. Chr. kannten keine Kategorie, die dem entsprochen hätte, was wir heute unter Politik verstehen und von anderen Sachgebieten abgrenzen. Die *politika* waren damals einfach die das (Zusammen-)Leben in der Polis betreffenden Dinge. Ich habe mehr oder weniger pflichtschuldig auf die offizielle Bedeutung hingewiesen, die staatliche oder kommunale Institutionen mit der Formulierung „partizipatorische Politik“ verknüpft wissen wollen. Partizipatorische Politik könnte aber darüber hinausgehend – oder stattdessen – auch heißen: das, was Politik *ist*, ermitteln ausgehend von dem, woran die Leute hinreichend Lust haben zu partizipieren. Lust an Partizipation kann sich genauso in Scham, Wut, Empörung usw. manifestieren wie in angenehmen Affekten, es geht also nicht allein um Spaß machen und Lachen. Es wäre gerade an dem, was ich eben neue Formen taktischer Intelligenz genannt habe, lustvolle Übergänge zu bahnen wie in Olivers Beispiel zwischen Scham (fremde Agenten amüsieren sich über meine *sexts* und *dick pics*) und einer Wut, die eine kollektive politische Subjektivität darin entfalten kann, dass die Empörung über die Verletzung der Privatsphäre mit einem Bekenntnis zur Freiheit erotischer Spielereien einhergeht – einem Bekenntnis zum Sexting und zum *dick pic* (das dessen Kritik in die Affirmation einschließt²⁰).

Die Setzung, die auch jemand wie Brennan in seiner sich radikal gebärdenden Polemik nicht in Frage stellt, lautet: Politik ist etwas *Ernstes*. Ihre Domäne sind eine Anzahl von Entscheidungen, die zu treffen *notwendig* ist, um die Welt zu regieren und regierbar zu halten. Und irgendwer *muss* sich damit beschäftigen, entweder einige Profis, die speziell dazu motiviert sind, oder all diejenigen Bürger*innen, die dem Imperativ ‚Interessiere dich für Politik, denn das ist wichtig, obwohl es keinen Spaß macht!‘ gehorchen. ‚Sei verantwortlich! Informiere dich täglich, aus verschiedenen Quellen, deren Seriosität du prüfst! Bilde dir logisch konsistente Meinungen, teste die Plausibilität deiner Argumente in Diskussionen mit anderen Informierten und kompetent Argumentierenden!‘ Man merkt sofort, wie die Zahl der Betreffenden da auf eine kleine Bildungselite zusammenschrumpft. Die *populistische Frage* lautet hingegen: Was *wäre* Politik, wenn wir sie bestimmten ausgehend von dem, woran wir Lust haben zu partizipieren? Also nicht mehr im Zeichen von Notwendigkeit, sondern von Freiheit. Das zeigte sich einverstanden damit, dass kollektive Subjektivierung nicht mehr im Namen (und unter Kontrolle) von konsistenten Forderungen und Programmen geschieht, die eine zentrale Regierung mit souveräner Autorität kompetent umsetzen kann, wenn sie es denn

²⁰ Hier stand ursprünglich ein Link zum tumblr-Blog *critiquemydickpic*, aber nachdem die von Yahoo übernommene Plattform pornographische Inhalte gesperrt hat, ist er nicht mehr erreichbar. Vielleicht taucht er woanders wieder auf.

will und über die erforderlichen Mehrheiten verfügt. In der Heterogenität des Gewünschten und Verdammten, in der Disproportionalität zwischen Anlässen, Performanzen und Zielen des Engagements machen die kollektiven Subjektivierungen der populistischen Republik die Souveränität mit dem Ende ihrer Karriere als große Integrationsmacht bekannt.

5. Konzept/Idee und Performance: Von wem geht Partizipieren aus?

Beim letzten Mal hatte ich über die Vielen und das Problem mit der Form gesprochen. Die Vielen sind zu viel für Form, so eine meiner Aussagen. Vielheit setzt unsere Begriffe von Form unter Stress. Heute soll es um das Konzipieren gehen, also um einen Akt, der in der Perspektive dessen, was man in der Kunst und anderswo üblicherweise damit assoziiert, wesentlich darin besteht, einer Arbeit eine Form zu geben. Wo ansetzen, wenn wir über Konzept und Form in der Kunst nachdenken wollen? Meine Antwort zu Beginn lautet: weiter hinten – nämlich mit einem Film, dessen Relevanz sich später im Laufe der Vorlesung aufklären wird. John Baldessari singt darin Sol LeWitts *Sentences on Conceptual Art*.²¹

Kunsthistorisch würde man vermutlich bei den Begriffen *conchetto* und *disegno* ansetzen, die Kunst- und Architekturtheoretiker der Renaissance (Vasari) verwenden, um den Raum zwischen Idee und Ausführung zu besetzen und damit dessen Weite kenntlich zu machen. Die Kunsttheorien der Renaissance beginnen das, was dann im 19. Jahrhundert einen Höhepunkt erlebt und im 20. einen bedeutungsvollen Epilog, der uns heute eine Weile beschäftigen wird: Sie emanzipieren den Künstler vom Handwerker, und sie tun das, indem sie ihn als *ingenium* wertschätzen, als ein menschliches Medium, durch das eine neue Idee ihren Weg in die Welt findet. Diese Weltankunft der Idee trägt sich zu im Entwurf, in der gedanklichen Skizze, die eine Künstlerhand – wenn überhaupt – nur behelfsmäßig äußerlich fixiert: rasch hinwirft, zur Gedächtnisstütze notiert. Die Skizze ist noch keine Ausführung. Umfassend verwirklichen können das vom Künstler Konzipierte andere, speziell mit dieser Ausführung Beauftragte, die den Status von Handwerkern behalten. Der Künstler kann es durchaus *auch* selber tun. Er wird dann aber auch nur ein Ausführender unter anderen sein. Und was er handwerklich ausführt, wird Kunst nur sein, insofern es eine Idee verwirklicht, die er hatte – die man ihm als ideelles, d.h. primär geistiges Eigentum zuschreiben kann.

Wo das Schema des ingenios Künstlerischen sich dehnt, werden künstlerisch Tätige, deren Ideenreichtum *in die Verwirklichungsbewegung hineingewandert* ist, gerade noch so mit anerkennbar gewesen sein, und die Erschließung dieses Gerade-Noch weist einen Weg in die Moderne: Das essenziell Geistige des Ideen-Habens schafft es hier und da, beim einen oder anderen in die körperlichen Extremitäten, in die Finger- und evtl. Fußspitzen. Hegel lobt in seinen *Ästhetik*-Vorlesungen, mit merklicher Anstrengung, einen Musiker, der „im Vortrage komponiert, Fehlendes ergänzt, Flacheres vertieft, das Seelenlosere beseelt und in dieser Weise schlechthin selbständig und produzierend erscheint“ (G. W. F. Hegel, *Vorlesungen*

²¹ https://www.youtube.com/watch?v=Q6eSfKeJ_VM

über die Ästhetik III, Werke in zwanzig Bänden, Bd. 15, Frankfurt a.M. 1970, S. 220). Diesen ausführenden Künstler, der selbständig und produzierend immerhin *erscheint*, bezeichnet er als *wahrhaftigen* Virtuosen. Das bewundernde Urteil „virtuos!“ ist ja der künstlerischen Ausführung vorbehalten; man kann virtuos Instrumente spielen, singen, tanzen, aber nicht virtuos komponieren oder choreographieren (höchstens etwas sehr Schwieriges komponieren oder choreographieren, das technisch und ausdrucksmäßig Virtuosität von den Spielenden fordert bzw. etwas, das unabhängig von seiner tatsächlichen technischen Schwierigkeit beim Spielen virtuos *wirkt*, wie einige Passagen in Paganinis Kompositionen). Dieser Virtuose ist aber wahrhaftig darin, dass er dem Genie nahekommt, und Hegel etikettiert ihn so, um ihm vom *bloßen* Virtuosen abzuheben, der zwar technisch brillant spielt und diese Brillanz auch zum Ausdruck bringt, aber eben im Spielen nicht komponiert, keine originären musikalischen Ideen hervorbringt.

Die Aufwertung und Ermächtigung des schöpferischen, Ideen habenden Künstlerischen von der Renaissance bis ins 19. Jh. steht im Zeichen einer Abwertung und Entmachtung des Ausführens. Damit taucht eine Wert- und Machtdifferenz in der Kunst auf, die Platon als *politische* Wert- und Machtdifferenz beschrieben hatte (Platon bzw. ein gewisser Platonismus ist eine wichtige Inspirationsquelle sowohl für die Renaissance als auch für die Romantik des späten 18. und 19. Jh.). Im Altgriechischen, schon bei Homer, gibt es zwei Verben, *archein* und *prattein*, die beide *handeln* bedeuten. Aber während *archein* das anfangende Moment des Handelns betont, das Erblickende, Initiierende, meint *prattein* das Durchführen, Vollbringen, Erreichen, Beenden, Verwirklichen des Handelns. Platon argumentiert, daran anknüpfend, dass derjenige, der visionär eine Sache in ihrer Ganzheit, von ihrem Ursprung in einer Idee her zu erblicken vermag (*arche* bedeutet Ursprung), auch der Führer (*archon*) sein sollte. Das Besondere der politischen Herrschaft liegt für ihn darin, dass sie *selbstgebietend* ist, wie es im *Politikos* (260e) heißt. Der Politiker hat die Befugnis, andere zu führen, weil er sich kraft seiner überlegenen Einsicht in das Ganze (das *eidōs*) selbst zu führen weiß. Die wesentlichen Bestimmungen des Handelns im Verhältnis zum *eidōs* gewinnt Platon, indem er politisches Handeln nach dem Modell des handwerklichen Herstellens versteht, denn der Handwerker ist ihm jemand, der vorweg eine Vision des Ganzen hat und sich in seinem eigenen Vorgehen davon leiten lässt (vgl. *Politeia* und *Kratylos*, 503d-508c). Platon sieht also den Handwerker schon ziemlich so wie Renaissance und Romantik später den Künstler, weil er, ohne eigene praktische Erfahrung in handwerklichen Tätigkeiten, von Ideen ausgeht, von Mitteilungen des Ewigen im Zeitlichen – und keineswegs etwa von der Beschaffenheit des Materials, von dessen bereits vorhandenen Strukturen (bspw. der Maserung des Holzes), die es für bestimmte

Formen qualifiziert und nahelegt, es so oder so zuzuschneiden, zu schnitzen oder dreheln usw. Die vollziehende Phase des politischen Handelns kommt hier ebenso wie das Vollziehen der technisch nötigen Schritte im Herstellungsvorgang bloß als Umsetzung des vorab Bestimmten in Betracht. Zwar braucht es in einer Polis auch andere Menschen, um die Vision zu verwirklichen. Da Verwirklichen aber eben nur heißt, einen mit dem *eidos* feststehenden Plan in die Tat umzusetzen, müssen diejenigen, deren Fähigkeiten das Ausführen betreffen, den Anweisungen der Visionäre gehorchen, damit sich keine Fehler oder Ungenauigkeiten in die Umsetzung einschleichen.

Wir haben hier also eine Privilegierung des Erblickend-Schöpferischen gegenüber dem Performativ-Ausführenden. Platon entwirft ein oligarchisches Modell politischer Herrschaft, das auf der Überlegenheit des Anfangens (als Weltankunft der Idee) gegenüber dem Weitermachen (als materielle Verwirklichung) beruht. Es wird einige Wenige geben, die zu Recht herrschen, weil sie die Visionäre sind. Und demgegenüber Viele, die zu Recht folgen und dienen, weil sie gut ausführen können. Das, was Jacques Rancière das „ästhetische Regime“ genannt hat – also die Kunst, die seit der Renaissance und dann verstärkt um 1800 einen Autonomie-Anspruch erhebt und zugestanden bekommt, eine eigene, vom Handwerklich-Technisch-Ökonomischen abge sonderte Wertigkeit – dieses Regime der Kunst übersetzt mit seinem Platonismus die bei Platon selbst politische Differenz in eine ästhetische Wertdifferenz: Der Akt des Konzipierens ist ästhetisch höherwertiger als die Vorgänge des Ausführens.

Und wenn wir die Künste des 20. Jahrhunderts betrachten, können wir feststellen, wie diese Wertdifferenz immer wieder *zurückkehrt*, selbst dort, wo sie dem Anspruch und dem Anschein nach abgesetzt wurde. Zum Beispiel in jenen Praktiken, die unter dem Begriff des *Improvisierens* zusammenzufassen wären. Die vormodernen Künste kennen Improvisation als ein Set zu beherrschender spezifischer Techniken, aus einem übersichtlichen Repertoire von Grundformen qua Auswahl, Variation und Rekombination *ex tempore* einen künstlerischen Vortrag zu generieren – etwa im Stegreiftheater der Commedia dell’arte, in der Renaissance- und Barockmusik oder in der Improvisationsdichtung des 18. Jahrhunderts. Im Unterschied dazu sieht es das moderne Improvisieren darauf ab, sich *wirklich* einer *überraschenden*, nicht antizipierbaren Situation auszusetzen, so dass das eigene Vermögen, das technische Können und Wissen in eine *Krise* gerät. Die Routinen, die üblicherweise einspringen, wenn man spontan reagiert, greifen nicht mehr; es tritt ein Moment ein, in dem Kontrollverlust droht, da man nicht mehr weiter weiß, am Horizont des Möglichen zum Aktuellen ein Scheitern sich abzeichnet. Mittels einer besonderen Kraft, die *aus der Situation* kommt – d.h. aus dem

kontingenten Zusammenwirken mehrerer Beteiligter, der ‚Chemie‘ zwischen ihnen, oder aus dem an mir selbst, was mir an mir fremd ist und worauf ich beim kontrollierten Agieren keinen Zugriff habe – mittels dieser anders als durch diese Krise nicht zu aktivierenden Kraft findet sich dennoch eine Fortsetzung, und zwar eine, die, so die Spekulation, radikal anders sein wird als das, was ich regulärerweise getan hätte.

Improvisieren wird in der Moderne ein Verfahren, um Anderes, Neues zu produzieren, Einfälle zu haben, von denen man unterstellt, dass sie durch ein kontrolliertes, in den bewährten Bahnen einer künstlerischen Disziplin geführtes Nachdenken oder geduldiges Entwickeln nicht zu haben wären, weil die Quelle des radikal Anderen, Neuen, auf das Kunst nun aus ist, nicht im Bewusstsein liegen kann. Das Bewusstsein, die Instanz der subjektiven (Selbst-)Kontrolle, ist zu konventionalisiert, zu sehr mit der Erhaltung der Ordnung in dem Staat befasst, den jedes Subjekt darstellt. Man muss die Macht dieses Souveräns Bewusstsein ein Stück weit aushebeln, einen *tatsächlichen Ausnahmezustand* herbeiführen und so die Souveränität quasi hysterisieren, damit sie aus dem Rahmen einer gesetzt thronenden Potenz heraustritt und in Notwehr gegen den drohenden Zusammenbruch ihrer Herrschaft mit einer *umwerfenden Idee* aufwartet. Diese umwerfende Idee, die Improvisieren im glücklichen Fall irgendwann zutage fördert, ist nicht der klassische Entwurf, bei dem das flüchtige Hinwerfen der Skizze für ein Gemälde, eine Skulptur oder ein Gebäude auf dem Papier nur äußere Hilfestellung leistet für das geistige Ideen-Haben, während dessen Souveränität ungefährdet bleibt. Beim modernen Improvisieren gerät das Souveräne wirklich in Gefahr. Der allein oder im kleineren Ensemble improvisierende Künstler riskiert, von dem, worauf er sich einlässt, niedergeworfen zu werden, und tatsächliches Scheitern ab und an gehört auch dazu. Das Umwerfende, wenn es gelingt, *dreht* das Niederwerfende, die Bewegung, die den Souverän zu Fall bringt, *um* und gewinnt aus diesem Fall, diesem Stolpern und Straucheln und Stürzen heraus mittels einer überraschenden Wendung eine neue Form.

Hinsichtlich dieser Form könnte man von glücklichem *Zufall* sprechen (im Wortsinne: etwas, das einem zufällt). Und der Zufall ist hier zweifellos im Spiel. Aber für die Ästhetik der Moderne kommt es darauf an, dass auch dieses improvisatorische Entstehen einer Form sich in der Figur eines *archein* beschreibt und reflektiert. Es darf dem Künstler-Subjekt nicht nur beiläufig zufallen, sondern muss zu seinem Eigentum, zum Eigenen seines *Vermögens* erklärt werden können. Und das obwohl Improvisieren, ganz gleich in welcher Kunst, den Akzent zunächst auf das *prattein* legt: Improvisieren heißt ja weitermachen. Wie eine Improvisation anfängt, ist von eher geringer Relevanz. Man legt irgendwie los. Was in den ersten Minuten geschieht, enthält selten originelle Einfälle. Die ergeben sich erst, wenn alle

warm geworden sind, einen Groove gefunden, zwischen verschiedenen Rhythmen hin und her gewechselt sind, sich ein bisschen geneckt, herausgefordert und so ‚freigespielt‘ haben. Höchstens, dass später jemand auf Material aus den Anfangsminuten zurückkommt und dessen Potenzial an Originalität aktualisiert, was am Anfang selbst so nicht machbar gewesen wäre. Improvisatorisches Handeln meint fortwährendes *Reagieren*. Unter Umständen reagiere ich als Solist auf meine eigene Performance oder auf etwas, das Leute im Publikum tun, aber die Originalität im Improvisatorischen wird immer eine des *Antwortens* gewesen sein, niemals der *creatio ex nihilo*.

Insofern könnten wir annehmen, mit dem Improvisieren in der europäischen Moderne ein Verfahren gefunden zu haben, das uns mit der Macht des *prattein* bekannt macht – mit dem, was *performing*, also ein durchführendes, ausführendes, vollziehendes, verwirklichendes Handeln be- und erwirkt. Und wir könnten Hannah Arendt darin zustimmen, dass die Macht des *prattein* eine *genuin kollektive* ist, weil sie aus den Beziehungen des Reagierens erwächst, aus dem Aufgreifen, Weitermachen, Weiterführen im Weitermachen, aus den Veränderungen, die ein solches Fortführen im Fortgeführten einführt, den vielen kleinen oder auch mal etwas größeren Abweichungen, Wendungen, Teilungen, nicht zuletzt auch Vernachlässigungen... Arendt lokalisiert die eigentlich politische (und das heißt für sie: demokratische) Macht in solchen Beziehungen. Diese Wirklichkeit eines wesentlich vollziehenden Handelns ist es, was das politische Handeln mit den performativen Künsten gemeinsam habe. So schreibt sie in *Zwischen Vergangenheit und Zukunft*,

[...] daß das Anfangenkönnen zwar eine Gabe des Menschen in seiner Singularität sein mag, daß es sich aber nur realisieren kann in Bezug auf die Welt und unter Mitwirkung der anderen. Handeln, im Unterschied zu Denken und Herstellen, kann man nur mit der Hilfe der anderen in der Welt. [...] Der Unterschied zwischen dem Handeln einerseits, dem Herstellen und Denken andererseits liegt darin, daß im Herstellen und Denken nur der Anfang frei ist [...].

Das differenziert scharf zwischen Handeln (politischem Handeln, Performen) und dem Komplex aus Denken und Herstellen (eine Idee haben und dann verfertigen lassen). Es verbindet sich bei Arendts in den 50er und 60er Jahren ausformulierter politischer Theorie mit einer Kritik an der dominierenden zeitgenössischen Vorstellung, die Politik als Herstellung von erwünschten Zuständen versteht. Das Versprechen, bessere Welt qua Gesetze und Exekutivmaßnahmen anzufertigen, rückt die Regierenden in die Position von Erfindern und

Ingenieuren oder gar von bildenden Künstlern, die das ideale Gemeinwesen wie ein Werk hervorbringen wollen. Arendt warnt ausdrücklich vor diesem Missverständnis des Politischen. Wichtig in der zitierten Passage ist auch der Hinweis auf eine *Freiheit der Praxis*, die sich gerade nicht im Moment des Anfangens konzentriert, sondern ausgedehnt, verteilt ist in den Verkettungen des Weitermachens. Diese Freiheit kommt nicht dem Einen zu, der die Idee zu einem neuen Anfang hat und die Initiative dazu ergreift, sondern kommt den Vielen bei, die an der Verwirklichung partizipieren. Sie ist in deren Vielheit zerstreut, wesentlich relational, darin wirksam und wirklich, dass und wie mehrere Agierende aufeinander bezogen sind. Es gelingt deshalb oft nicht oder nur schlecht, sie zu lokalisieren, und niemand kann ein ausschließliches oder vornehmliches Eigentum an ihr beanspruchen, sie seinem Vermögen zuschlagen.

Die Kunst hat im 20. Jh. diese Freiheit, die in den Beziehungen zu anderen und zur Welt wirkt, keinesweg ignoriert. Dass ein Begriff wie Partizipation in Kunstdiskursen auftaucht, ist ein Indiz für den Wunsch und die Bereitschaft, kollektiver Freiheit einen Anteil am Werk selbst (und nicht lediglich an seiner Bewerbung) zu gewähren. Das Erbe der Vorstellung von einem Künstler, der neue Anfänge stiftet, der Freiheit als eigenes Vermögen verwaltet, wog jedoch offenbar zu schwer, um nicht immer wieder aus den Erfahrungen kollektiver Praxis heraus *Wiederaneignungen* durch das Künstler-Subjekt zu forcieren. Man kann große Teile der Kunst des 20. Jh. mit diesem Terminus der Wiederaneignung erfassen: Wiederaneignung eines Realen, an das Kunst-Machen sich zunächst ausliefert. Diedrich Diederichsen schlägt in seinen Adorno-Vorlesungen, die unter dem Titel *Körpertreffer* erschienen sind, eine solche Wiederaneignungs-Figur vor, um die Kunst an der Schwelle von Moderne zu Postmoderne zu charakterisieren. Er fokussiert die Rolle, die technologische Medien dabei spielen: Die nicht mehr ganz so neuen, weithin verfügbaren Aufzeichnungsapparate – Foto- oder Filmkamera, Mikro und Tonband, später dann auch Computer – bieten Gelegenheit, die Kontrolle über das Geschehen ein Stück weit aufzugeben, es dem Gerät zu überlassen, was es aufnimmt. Anstatt zeichnend, malend, modellierend handwerklich eine mimetische Entsprechung zum Realen zu verfertigen, lasse ich Fragmente des Realen sich selbst einschreiben in ein chemisch oder elektromagnetisch präpariertes Medium. Eventuell gehe ich mit dem Gerät bewusst so um, dass meine Kontrolle sich noch weiter reduziert – drücke auf den Auslöser des Fotoapparats, ohne durchs Objektiv zu schauen, während ich eine Straße entlangspaziere, oder lasse die Filmkamera laufen, während ein paar Freunde auf Drogen in einer Küche irgendwelche Sachen machen... Ich bin also nicht derjenige, der einen Plan umsetzt, ein Modell realisiert,

sondern von mir kommt nur der Impuls, der den Anstoß gibt zu etwas, wovon ich selber nicht weiß, was dabei herauskommen wird. Ich konstruiere oder arrangiere eine *Situation*.

Situations construites war ein Begriff der Situationisten, den in jüngerer Zeit Tino Sehgal wieder aufgegriffen hat, aber über diese speziellere Verwendung der Begriffe hinaus beschreibt das generell das Prinzip dessen, was Künstler*innen ab den 1950er Jahren (mit Vorläufern u.a. im Dada) *machen*: eine Situation herbeiführen, in der die körperliche Realität getroffen werden kann, angetroffen und an einem singulären Punkt erwischt werden entweder von Aufzeichnungsmedien, die disponiert sind, die von Körpern ausgesandten Signale zu registrieren, zu speichern und dann zur weiteren Be- und Verarbeitung bereitzuhalten, *oder* von *anwesenden anderen Menschen*. Und in dem Maße, wie diese anderen Menschen eine *ähnliche Funktion* bekommen wie das technische Aufzeichnungsmedium – die, eine vom Künstler bloß ausgelöste Wirklichkeit sich in ihre Körper einschreiben zu lassen –, werden sie zu *Ko-Produzierenden*. In diesem Sinne fordert Allan Kaprow 1966 in seinen *Notes on the Elimination of the Audience* eben die nämliche, die Abschaffung des Publikums, dessen Ersetzung durch Körper mit dem Status von Ko-Produzierenden:

[...] to assemble people unprepared for an event and say that they are ‘participating’ if apples are thrown at them or they are herded about is to ask very little of the whole notion of participation. Most of the time the response of such an audience is half-hearted or even reluctant, and sometimes the reaction is vicious and therefore destructive to the work (though I suspect that in numerous instances of violent reaction to such treatment it was caused by the latent sadism in the action, which they quite rightly resented). [...]

I think that it is a mark of mutual respect that all persons involved in a Happening be willing and committed participants who have a clear idea what they are to do. This is simply accomplished by writing out the scenario or score for all and discussing it thoroughly with them beforehand. [...]

There is an exception, however, to restricting the Happenings to participants only. When a work is performed on a busy avenue, passers-by will ordinarily stop and watch, just as they might watch the demolition of a building. These are not theatre-goers and their attention is only temporarily caught in the course of their normal affairs. They might stay, perhaps become involved in some unexpected way, or they will more likely move on after a few minutes. Such persons are authentic parts of the environment.

Die Leute sollen also entweder offiziell als Mitglieder eines Produktions-Teams partizipieren, mit denen der Ablauf vorher besprochen wird, nachdem sie ihn als Text, als ausgeschriebene Instruktionen bekommen haben („writing it out“), oder sie sollen als Passanten partizipieren, als Elemente der *Umgebung* („environment“). Kaprow verfolgt mit seinem Plan, das Publikum zu eliminieren, keineswegs das Projekt, *Zuschauer*innen* zu *ermächtigen*, sie aus ihrer vermeintlichen Passivität herauszuholen und aktiv werden zu lassen. Die vom Künstler arrangierte Situation braucht eine körperliche Wirklichkeit, in der etwas so passiert, dass dessen Passieren, obgleich von vielen Zufällen beeinflusst, doch als Verwirklichung des künstlerischen Konzeptes erscheinen kann. Dazu ist es nötig, dass die Anwesenden produziert haben, sei es willentlich, sei es unwillkürlich. Es braucht *something happening*, das schließlich *ein Happening* ergeben haben wird. Allan Kaprow veröffentlicht im selben Jahr eine LP mit dem Titel *How To Make a Happening*, auf der er Ratschläge gibt, wie man ein Happening macht. ‚Man‘ heißt dabei klarerweise: ein Künstler, eine Künstlerin, eine Gruppe von Künstler*innen. Das Format des Happenings verlangt es, so Kaprow, sich von traditionellen handwerklichen Verfahren des Kunst-Machens zu lösen. Man soll es wagen, die Unterscheidung zwischen Kunst und Alltagsrealität selbst aufs Spiel zu setzen – um dann zum *Genius der Wiederaneignung von Realitätseffekten* zu werden, die man entweder bloß ausgelöst oder sogar bloß zufällig mitbekommen hat. Ehe ich zur Phantasie Zuflucht suche, diesem chronisch überschätzten Hort von Klischees, schlage ich besser das Telefonbuch auf und tippe irgendwo auf eine Seite. Das, was der Name, den mein Finger erwischt, künstlerisch hergibt – die Aktion, die der anregt und an der vielleicht eine Anzahl von Leuten dieses Namens teilnehmen – wird jedoch schließlich *mein Name* als künstlerische Arbeit signieren. Technologien und Techniken, aufwändige oder allgemein zugängliche, leichthändige Verfahren passen das Reale ab, und der Künstler signiert es.

Diese Wiederaneignung des Realen fällt in den sog. bildenden Künsten oder *visual arts* deutlich leichter, gelingt glücklicher, als in den *performing arts*. Und wo wir sie in den *performing arts* am Werk sehen, haben Künstler*innen sich Verfahren bei den *visual arts* abgeschaut. Der Grund dafür liegt meines Erachtens darin, dass die *visual arts* diese sehr viel längere Tradition der kategorischen, metaphysisch autorisierten Trennung zwischen Idee und Ausführen haben. In den *performing arts* – in der konzertanten Musik, in Theater, Oper und

Tanz – dagegen muss sich die behauptete Souveränität des schöpferischen Künstlers, des Komponisten und Choreographen, erst in einem zähen Ringen gegen die Macht der Performenden durchsetzen, die diese aus ihrer privilegierten Beziehung zum Publikum (und auch zueinander, als Zusammenspielende) beziehen. Vom 18. Jh. bis weit ins 20. unterrichten uns zahllose Vorfälle von diesem Kampf, mit dem eine Autorität des *archein* sich Respekt zu verschaffen sucht: die Klagen Goethes und Schillers über die Mätzchen und die schreckliche Konventionalität der Schauspieler und Goethes Versuch, mithilfe seiner politischen Macht in Weimar durch Gesetze und drakonische Strafen zu erreichen, dass das Spielen dem Stück diene und die Ideen des Dichters transportiere; die Klagen Wagners darüber, für sein Gesamtkunstwerk keine geeigneten Sänger-Darsteller zu finden; die wiederholte Bemühung, den Schauspieler abzuschaffen, die ein durchgängiges Motiv in den Theateravantgarden des 20. Jahrhunderts bildet, von Edward Gordon Craigs „Über-Marionette“ bis zu Robert Wilsons Anweisung, die Sekunden zu zählen, die eine angeordnete Bewegung dauern soll; der schier unerschöpfliche Reichtum von Anekdoten über die Gewalt von Regisseuren, Dirigenten und Choreographen (Kortners legendäre „Eiland-Probé“, bei der er einen Schauspieler Hunderte von Malen das Wort „Eiland“ zu sprechen zwang). Ebenso Legion sind Zeugnisse des Hasses dieser Archonten gegen die Ausführenden, Ausfälligkeiten und Ausbrüche, in denen meist auch eine Ahnung ihres Scheiterns, ihrer Ohnmacht anklingt („Ich hasse euch, ihr zerstört meine Träume!“ soll Toscanini seine Orchestermusiker angebrüllt haben). Wer an einem der traditionsreichen Häuser arbeitet, hört früher oder später von Strategien psychischer, immer wieder auch physischer Grausamkeit, mit denen die Anführenden Ausführende gebrochen haben, weil dieses Gebrochene eben das war, was die Idee, das Konzept verlangte. Ich erinnere, dass George Tabori uns Regiestudierenden damals Anfang der 90er schmunzelnd erzählte, wie er bei einer früheren Arbeit einer Schauspielerin zu Probenbeginn eine Puppe in den Arm drückte mit der Anweisung, sie als ihr Kind zu behandeln, und nachdem sie über Wochen eine intime Beziehung zu dem Objekt aufgebaut hatte, fand sie am Premierenabend einen Haufen Asche vor, denn der Regisseur hatte die Puppe verbrennen lassen.

Seit Theater und Tanz in Europa überhaupt mit dem Anspruch belegt wurden, Kunst und nicht lediglich Unterhaltung zu sein – also seit dem späteren 18. Jh. –, waren die *performing arts* Schauplatz eines Machtkampfes zwischen den Vertretern des *archein*, den Dichtern und Komponisten, den Regisseuren und Choreographen, und den Angehörigen der Ensembles von Ausführenden. Ich hatte vorletztes Mal von Sara Wookey berichtet, von deren Aufstand gegen Marina Abramović und das MoCa. Wookey fordert in ihrem Online-Text die Gründung von Performance-Gewerkschaften in Analogie zur gewerkschaftlichen Organisation von

Orchestermusikern und zu den *actors guilds* in Theater und Film. Denn im Unterschied zu Performance Art, die institutionell eher im Bereich der *visual arts* verwaltet wird (obgleich sie in den 60ern entstand aus Kritik an dieser Institutionalität, die Kunst als Waren vermarktet), verfügen die *performing arts* über eine Geschichte des ausgetragenen Streites zwischen den für Ideen Zuständigen und den für das Aus- oder Durchführen Zuständigen entsprechend den Arbeitskämpfen zwischen Unternehmern und Belegschaften.

So verwundert es auch nicht, dass eine der bis heute einflussreichsten Wendungen in den *visual arts* des späteren 20. Jahrhunderts in den *performing arts* dort, wo diese eine analoge Wendung zu vollziehen versuchen, vor allem Schwierigkeiten hervorruft – manchmal produktive Schwierigkeiten. Ich meine die Entstehung der *Concept(ual) Art*. Den Begriff prägte Henry Flynt 1961. Um aus den *Paragraphs on Conceptual Art* von Sol LeWitt zu zitieren – desjenigen Conceptual Artist, den John Baldessari in dem eingangs gezeigten Video singt:

In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work.
When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art.

Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art* (1967)

Die Formulierung „perfunctory affair“ bedeutet Routineangelegenheit oder auch etwas zu Vernachlässigendes. Diese beiden Alternativen billigt die Concept Art dem Ausführen zu. Clement Greenberg, ein damals sehr einflussreicher US-amerikanischer Kunstkritiker, interpretierte die Concept Art als Konsequenz eines Modernismus, der alles aufs Wesentliche *reduziert*. Impressionismus und Expressionismus reduzieren die Darstellung auf elementare Aspekte des Phänomenalen, auf den Augenblick des Erscheinens und auf die Koinzidenz verschiedener Bewegungen in einem Objekt; Abstraktion reduziert weiter auf elementare Formen; Informel noch weiter auf Bewegung, Farbe, Materialität von Farbe und Untergrund. Und ein weiterer Schritt, so Greenbergs Schlussfolgerung, lässt die materielle Realisierung ganz weg und beschränkt sich, um den Konventionen der Ausführung zu entgehen, darauf, die Idee mitzuteilen. Concept Art wäre demnach das Resultat eines ungebrochen starken künstlerischen Willens, der unablässig weiter vordringt. Eine konsequente Theorie für eine konsequente historische Entwicklung der Kunst. Es bleibt höchstens unklar, was danach noch hätte kommen sollen.

Man kann in der Concept Art aber ebenso einen *Bruch* des Willens sehen. Das Künstler-Subjekt gesteht ein, dass es *zu schwach* ist oder sich zu schwach fühlt, um den Prozess der materiellen Ausführung der Idee zu beherrschen. Es gibt das Projekt, das der Platonismus der Renaissance und der Romantik dem 20. Jh. vererbt hatte, auf. Statt die Ausführenden zu unterwerfen (oder *sich sich als Ausführender* zu unterwerfen, sofern ein Künstler die eigenen Ideen verwirklicht), einigen die Leute mit den Ideen sich mit sich selbst auf Gleichgültigkeit gegenüber dem Ausführen: Ja, man kann das so machen wie vorgeschrieben, irgendwelche Leute engagieren, die bereit sind, das so zu machen wie vorgeschrieben – besser keine professionellen Schauspieler*innen, Musiker*innen oder Tänzer*innen, sondern Laien, Freund*innen und Bekannte, Studierende, wie im Fall Kaprows – oder aber Handwerker, die den Auftrag des Kunden nach dessen Wunsch ausführen, wie bei LeWitts *Wall Drawings*. In einem *Proposal for a Wall Drawing* von 1970 für das MoMA heißt es:

Within four adjacent squares,
each 4' by 4',
four draftsmen will be employed
at \$4.00/hour
for four hours a day
and for four days to draw straight lines
4 inches long
using four different colored pencils;
9 H black, red, yellow and blue.
Each draftsman will use the same color throughout the four day period
working on a different square each day.

Das legt auch Arbeitsbedingungen fest, und LeWitt beteiligte sich bisweilen selber an der Ausführung seiner Proposals zu dem von ihm festgelegten Tarif (der provoziert Diskussionen darüber, ob sich die Summe verändern darf, wenn eine Institution die Arbeit Jahrzehnte später realisiert, ggf. in einem Land mit anderem Lohnniveau). Man kann das also so machen, wie ein derartiger vorschreibender Text es anordnet. Oder man kann es auch gar nicht realisieren und es bei dem Text belassen, die Verwirklichung routinisieren oder vernachlässigen. So oder so schränkt die Instanz des Ideen-Habens die Kooperation mit den Instanzen des Ausführens ein. Sie verzichtet auf die Anstrengung, ihre Herrschaft über das Ausführen selber zu

etablieren, delegiert die Knechtung an die ökonomischen Strukturen, die das in der kapitalistischen Arbeitswelt besorgen, oder lässt es sein.

Der Bruch im künstlerischen Willen führt mithin zu einem Auseinanderbrechen der künstlerischen Aktivitäten. Die Epoche, die das Ausführen der vom Künstler repräsentierten Idee unterstellt, kommt zu einem Ende, indem die Ideen-Habenden ihre Arbeitsbeziehung zu den Ausführenden abbrechen. Das verknüpft sich bei Henry Flynt mit der Vorstellung, dass die performenden, im Vollziehen beruhenden Künste ihrerseits *allein weitermachen* sollen, abgetrennt vom Konzeptualismus. Er will *archein* und *prattein* entkoppeln. Die neu zu erfindende Concept Art, die Flynt in dem gleichnamigen Essay von 1961 vorschlägt,²² erläutert er, nachdem er sich zunächst auf Platon bezieht („The notion of a concept is a vestige of the notion of a Platonic form“) mithilfe von Differenzbeispielen aus der Musik. Flynt arbeitete mit La Monte Young und anderen experimentellen Musikern seiner Zeit zusammen. Es geht ihm darum, dass *Strukturen* der Musik (was er dem Konzept zuschlägt: die mathematischen Verhältnisse zwischen dem Wert der Töne, den Proportionen der Motive, den Reihen usw.) von der *performativen Realität des Sounds* abzulösen. Er polemisiert gegen die serialistische Musik, die seit den 50ern in der E-Musik-Szene en vogue ist – die Radikalisierung der 12-Ton-Musik, bei der nicht nur die Tonhöhen auf Grundreihen und deren Variationen zurückgehen, sondern alle musikalischen Parameter (Dauern, Dynamik usw.) in Reihen festgelegt sind, so dass die Komposition bloß eine arrangierte Grund-Struktur entfaltet, mit wenig gestalterischen Freiheiten für den Komponierenden und wenig Interesse dafür, wie es klingen wird. Trotzdem soll man es aber hören. Obwohl selbst Profis die Strukturen und deren Systematik nicht heraushören, führt man die Stücke konzertant auf wie Klassik und Romantik. Und Flynt fragt, was das soll. „[It] is completely boring, as music, and doesn't begin to explore the aesthetic possibilities structure can have when freed from trying to be music or whatever.“ Warum *performs* man solche Musik, die nur als Konzept interessant wäre, und belässt es nicht bei der Partitur? Warum *performs* man nicht *andere* Musik, die spielend und hörend zu erfahren interessant ist, weil sie ihr Entstehen dem Spielen und dem Hören verdankt und nicht einem Aufschreiben musikalischer Ideen? Es gibt, so Flynt, „real music“, die wirklich gut zu erfahren ist, und seine drei Beispiele sind für unser Partizipationsthema äußerst aufschlussreich (Diederichsen widmet denen in *Körpertreffern* einen ausführlicheren Kommentar, während Flynts Text sie nur aufzählt):

²² Henry Flynt, Concept Art, in: *An Anthology of Chance Operations*, hg. von La Monte Young & Jackson Mac Low, 1963.

1) die Goli-Tänze der Baoulé – eine rituelle Musik, verbunden mit einer kollektiven Tanzpraxis, die Diederichsen im Zeichen von Gemeinschaft/Community sieht als etwas dem Markt Entgegengesetztes;

2) „Cans on Windows“ von La Monte Young – über lange Zeit gespielte *drones*, mit dem Ideal reiner Performativität: die Dauer des Hervorbringens von Klang soll verhindern, dass ein abtrennbares Produkt entsteht (auch hier: Kritik am Warenkapitalismus);

3) „the contemporary American hit song *Sweets for my Sweets* by The Drifters“ – Soul, R&B, Pop-Musik, und Diederichsen hebt hervor, dass Flynt die Popularität in einer kommunistischen Perspektive affirmiert. *Communists Must Give Revolutionary Leadership in Culture* lautet der Titel eines anderen Textes, den er zusammen mit Georges Maciunas verfasst und 1965 veröffentlicht.

Die drei Musik-Beispiele markieren drei Einlassungen auf das Performative, auf eine Kunst, die im und durch ausführendes Handeln entsteht. Die interessante musikalische Praxis, das Spielen, der Umgang mit der Wirklichkeit von Sound sind für Flynt selbstverständlich kollektiv. Dieses in die Freiheit entlassene Performative platziert er auf der Außenseite seiner Unterscheidung, während die Innenseite der wie kreisförmig gezogenen Trennlinie als Refugium der Idee, des Ideen-Habens und Spielens mit der Idee die Concept Art beherbergt. Performance und Konzept sollen sich getrennt voneinander entwickeln, *archein* und *prattein* einander *in Ruhe lassen*. Und Flynt liegt so viel an diesem In-Ruhe-gelassen-Werden, dass er sogar bereit ist, das Wort „Kunst“ den *prattein*-Spielarten zu überlassen und das, was er mit dem Konzeptuellen im Sinn hat, anders zu nennen – irgendwie anders, er schlägt keinen Namen vor, erhebt keinen Anspruch auf eine neue Domäne, einen neuen Herrschaftsbereich. Er will „independence“, Unabhängigkeit, im Grunde keine Souveränität mehr, sondern die Autonomie eines Diogenes, der sich in seine Tonne verzieht und Besuch empfängt höchstens ab und zu von den anderen Struktur-Nerds, aber das große Publikum kann ihm ebenso gestohlen bleiben wie diejenigen, die man wegen ihrer Fähigkeiten rühmt, dem Publikum die Strukturen erfolgreich, d.h. hinlänglich eingängig zu präsentieren.

Concept(ual) Art versteht sich bei Flynt also als eine eher provisorische Formulierung. Bei konsequenter Weiterentwicklung – nicht die Greenberg'sche Konsequenz, sondern die Konsequenz des Zerbrechens dessen, was der künstlerische Wille seit der Renaissance zusammenhalten sollte – könnte das *art* aus der Bezeichnung verschwinden. Erfolg in der Kunst hat Concept Art indes gerade als Label, als Zeichen eines Konzeptes von Kunst. Und man ist versucht zu sagen: nicht so sehr wegen als trotz dessen, was Flynt in diesem Essay skizziert. Die Geschichte des Erfolgs von Concept Art ist, paradoxer- oder auch folgerichtiger

Weise, die Geschichte davon, wie künstlerische Konzepte eben doch als Herrschaft über die Wirklichkeit des *prattein* funktionieren. Nicht mehr unbedingt als despotische Herrschaft qua Unterjochung und Überwachung (das allerdings oft auch noch). In ihren raffinierteren Formen geschieht die Wiederaneignung kollektiver Realität durch das Konzept, ohne dass die Realität überhaupt merkt, wie sie an der Verwirklichung einer Idee partizipiert. Tony Conrad bspw. konzipiert ein *Piece*, das erst als solches bestimmt wird, *nachdem* es performt worden ist:

PIECE – THE INSTRUCTION FOR THIS PIECE MAY BE DETERMINED IN
ANY MANNER; BUT IT MUST BE PERFORMED BEFORE THE
PERFORMER(S) KNOW(S) OF THIS PIECE

Tony Conrad, 1961

Dem, der oder den Performenden ist also selber währenddessen nicht klar, dass sie dieses Stück performen, die Instruktion ausführen, die Conrad notiert hat. Wer immer es sein mag, tut ‚einfach‘ etwas, und erst im Nachhinein macht die *Anwendung* dieser Instruktion eine Performance, ein Ausführen dieses Skripts daraus und macht die betreffende/n Person/en zu Partizipierenden. Obwohl die Instruktion qua Applikation erst nachher kommt, ist *das Konzept* aber schon *vorher* in der Welt. Und die zeitliche Nachträglichkeit in diesem Fall lässt sogar besonders deutlich werden, dass und inwiefern das Konzeptuelle die *archein*-Position beansprucht und damit die Macht des Ins-Sein-Rufenden. Auch wenn dieser Ruf erst später aktuell erschallt, zu einem Zeitpunkt, da die betreffenden Handlungen längst vergangen, womöglich von denjenigen, die sie vollzogen haben, und anderen, die zugegen waren, wieder vergessen sind, mindert die Verspätung die Macht des Rufens nicht.

Eine genauere Analyse der Zeitlichkeit würde hier ohnedies eine Differenz aufspüren zwischen der vulgären, durch Messungen und Datierungen empirisierten Lebenszeit, in der die Handlungen eingelassen bleiben, und einer poetischen, wesentlich durch die Schriftlichkeit des Textes bestimmten Zeit des Konzeptes. Zwar hat auch das Konzept, insoweit es in der Welt ist, eine materielle Realität. Die betont sogar Flynt in seinem Essay, dessen erster Satz lautet: „‚Concept art‘ is first of all an art of which the material is ‚concepts‘.“ Und es gibt wohl kein Konzept, das sich als solches nicht irgendwie materiell manifestiert. Dennoch artikuliert das Konzeptuelle seinen Anspruch kraft des Beharrens auf einer Erhabenheit über das Materielle im materiell Manifesten. Lucy Lippard hat in Bezug auf Concept Art von einer „Dematerialisierung“ gesprochen, schien dabei selbst nicht ganz überzeugt, ob der Begriff das Gemeinte präzise erfasst (vgl. Lucy R. Lippard & John

Chandler: The Dematerialization of Art, in: *Art International* 1968). Und Peter Osborne vertritt in *Anywhere or Not at All* die These, dass auch die stärkste konzeptuelle Kunst das Materielle niemals vollends los wird; er verwendet den Begriff „post-conceptual“ für eine zeitgenössische Kunst, die dieses Dilemma in sich austrägt (vgl. Peter Osborne: *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, 2013). Indem sie den Text wählt, reaktiviert die Concept Art der 60er und 70er eine romantisch-metaphysische Vermittlung zwischen immanenter Materialität und transzendenter Idealität. Der Text tritt materiell in Erscheinung, aber dieses Erscheinen scheint ein Zum-Vorschein-Kommen, ein Sich-zu-entdecken-Geben, dessen zeitlich-räumliche und stoffliche Spezifität ihre Kontingenz mitkommuniziert. Im Kontrast zur Beiläufigkeit des Erscheinens sticht die unnachgiebige Präzision der *Anordnung*, die die Idee als Konzept der materiellen Welt vermacht, umso schärfer hervor.

Der Text der *Concept Art* ist kein *script* wie der eines Theaterstücks oder Drehbuchs, dessen Sätze darauf warten, von Performer*innen zum Leben erweckt zu werden, weil sie erst in dieser Verlebendigung ihr volle Wirksamkeit und Wirklichkeit erlangen. Obgleich er etwas von der Macht des Literarischen, des *Abolu littéraire* (Nancy/Lacoue-Labarthe) in Anspruch nimmt, schickt dieser Text sich auch nicht in die weiche, offene Temporalität eines Werkes der Literatur, das sich einer *Lektüre* anbietet – das im Schimmern seiner Signifikanten, der verlockenden Abwesenheit der Bedeutungen in den Zeichen mit einer Zurückgezogenheit des Lesenden kooperiert, eine Bewegung des Sich-aus-der-Welt-ein-Stück-weit-Zurückziehens organisiert, auf deren (Um-)Wegen der lesende Körper mit dem Körper des Textes in eine Berührung gelangt. Viele Texte, in denen Concept Artists ihre Konzepte formuliert haben, *sehen wie Gedichte aus*, und Gewohnheit lässt mich so einen Text vielleicht erst einmal halb so lesen, als handle es sich um Lyrik. Aber es stößt nicht nur die Museums- oder Gallerieumgebung, in der diese Texte zumeist zu inspizieren sind, mich darauf, dass hier ein *eido-graphisches* Bewusstsein und Formgefühl den Umgang mit Sprache kontrolliert – dass ein Vorgang des Anordnens auf der Seite die Bewegungen des Schreibens in Schach hält (der *unit* für die Concept Art in ihrer vordigitalen Übereinkunft mit dem Endlichen ist das A4-Blatt, das man in die Schreibmaschine einspannt und voll- oder weniger volltippt – s. zum Graphischen auch die Arbeiten der Gruppe *Art & Language*). Auch die textuelle Mitteilung selbst besteht auf einer Unbeweglichkeit. Das Verhältnis zwischen Text und Welt fällt in gewisser Weise *wörtlicher* aus als beim Dramen-Skript/Drehbuch oder literarischen Werk. Die Wörter zählen und wirken integral *als* Wörter, und die Art, wie sie ihrer eigenen Wörtlichkeit Geltung verschaffen, ist *übergriffiger* als der Text, der sich der Lektüre zueignet (mit Lektüre meine ich nicht bloß den sinnlich-kognitiven Vorgang des Schriftzeichen-

Decodierens, sondern die Praktiken des stillen Lesens, des mit seiner Aufmerksamkeit Im-Text-Versinkens, wie sie sich im 18. Jh. herausbilden und den Wertkomplex ‚Literatur‘ in der bürgerlichen Gesellschaft mitkonstituieren).

Der Text der *concepts* ist von einer unscheinbaren Übergriffigkeit. Conrads *Piece* bringt dieses unscheinbar Übergriffige selbst in den Fokus. Zum einen ist hier ein Punkt erreicht, an dem Kunst sich als Partizipation an einer Realität versteht, die sie nicht einmal mehr unterbricht, in der sie nicht interveniert, um etwas zu verrücken, sei es auch nur minimal wie beim Readymade oder *objet trouvé*. Es wird auch nicht eigentlich etwas *umdefiniert* oder *umbestimmt*. Die Instruktion fügt sich dem, was schon getan wurde, hinzu und unterschiebt ihm eine Anordnung, die es befolgt hat (wobei es durchaus möglich wäre, im Zuge der Applikation eine Instruktion zu formulieren, die das, was bereits getan wurde, nicht, schlecht oder abweichend befolgte). Die Bestimmung aus der Zukunft – von der sogar offen bleibt, ob bzw. inwiefern es sich um eine *rückwirkende* Bestimmung handelt – wartet als Idee für ein *instruction art piece* mit großer Originalität auf. *Piece* forciert das Originelle der Idee bis an ein Limit, wo es quasi nichts als originell ist (es *erschöpft* das Originelle in einem einzigen kurzen Text). Zugleich gliedert die Originalität der Idee sich aber glatt und *smooth* in eine *Normalität* des Lebens ein, in der sich oft – wenn überhaupt – erst im Nachhinein herausstellt, welchem Imperativ etwas gehorchte. Diejenigen, die etwas tun, nehmen im Zustand dieser Normalität an, sie täten es aus freiem Willen, oder sie verschwenden überhaupt keinen Gedanken daran, wie frei oder unfrei, selbst- oder fremdbestimmt sie in ihrem Handeln sind; und die Realität erlaubt es, diese Annahme oder diese Gedankenlosigkeit aufrechtzuerhalten, indem sie das Handeln kaum durch merkbare Konsequenzen kommentiert. Das Konzept von *Piece* kündigt durch nichts sein Einverständnis mit der Objektivität und den Subjektivitäten dieser Normalität, insofern bleibt es unscheinbar: Mit großer Wahrscheinlichkeit werde ich den Übergriff auf mein Leben nicht einmal bemerkt haben, weil die Konzeptualisierung vollkommen *d'accord* geht mit dessen Verlauf im Unbekümmert-Unklaren bezüglich Freiheit oder Unfreiheit. Selbst falls ich davon erfahre, wird mir die Übergriffigkeit des Konzeptes soft vorkommen.

Verriete man mir, dass ich mit einer Handlung von vor fünf Minuten, vor drei Tagen oder einem Jahr das *Piece* von Tony Conrad performt habe, wäre *meine* Reaktion nach kurzem Stutzen wahrscheinlich ein Schulterzucken: OK. Why not. Das sagt etwas über mich. Die Reaktion eines oder einer anderen wäre vielleicht irritiert, schockiert, verängstigt, verärgert, aber das Softe des Übergriffs machte es schwierig, den Protest dagegen zu artikulieren oder gar juristisch etwas dagegen zu unternehmen. Ich möchte zu Beginn der Vorlesung nächste

Woche, wenn es um den partizipierenden Körper gehen wird, auf die Diskussionen zur Übergriffigkeit eines Gedichtes eingehen. Im Vorblick darauf sei schon darauf hingewiesen, dass die Reaktion darauf, was so ein Konzept wie Conrads *Piece* mit mir machte, falls wer mir mitteilte, ich sei zu dessen Performer geworden, mit meinem Verhältnis zu meinem Körper zu tun hätte – mit meinem Verhältnis zur Sichtbarkeit dieses Körpers, den ich meinen Körper nenne, für andere und dessen Benutzbarkeit durch andere. Geschlecht ist ein Aspekt, der dieses Verhältnis prägt (neben anderen, aber doch ein maßgeblicher). Meine persönliche Haltung wäre vermutlich ähnlich wohlwollend gleichgültig wie gegenüber einem Voyeur, der durchs Fenster von der anderen Straßenseite aus heimlich mein Sexleben beobachtet: Wenn ich noch weitere Mitmenschen befriedigen kann, ohne dass das ein Mehr an Anstrengung oder ein Weniger an Erlebnis für mich bedeutet, meinetwegen gern. Das hängt aber mit einem Sicherheitsgefühl zusammen, das sich bilden konnte aufgrund der Erfahrungen, als Mann aufzuwachsen und niemals ernsthaft in einer Situation mit anderen um meine sexuelle Selbstbestimmung fürchten zu müssen. Es könnte sich durchaus jemand mit vollem Recht darüber aufregen, dass es keine Warnung gab bei *Piece* – sozusagen keine Chance, die Rollos runterzulassen –, dass ein Körper missbraucht, ein körperliches Handeln ohne Zustimmung angeeignet wurde, obwohl das Konzept symbolisch materiell enteignet, ohne materiell wegzunehmen. Darin liegt die Perfidie dieser Zuspitzung von Concept Art: Die Kunst schöpft dem Leben einen Mehrwert ab, ohne den Menschen, die sie verwirklichen, etwas Benenn- und Belangbares zu rauben. Sie stiehlt nicht einmal mehr die Zeit und Kraft, die es braucht, um einen *score* zu performen. Erst heute, in einer Gesellschaft, die *informatrische Selbstbestimmung* debattiert, entsteht allmählich ein Vokabular, das eine Verteidigung gegen ein solches Fremd-Konzipiert-Werden gestattet – und damit auch neue Möglichkeiten einräumt, über die körperliche Wirkungsdimension von Text, von sprachlichen Formulierungen und deren Präsentation in Bezug auf Macht und Gewalt nachzudenken. Denn es geht hier nicht nur um die Materialität *des Textes* (das ist ein älteres, spätestens seit den 90er Jahren viel diskutiertes Thema), sondern um Text *im* Gefüge materieller, menschliche und andere Körper involvierender Partizipationsbeziehungen.

Zum Schluss noch einmal zurück zu den Schwierigkeiten, die diese Radikalität des Konzeptuellen dort erfährt, wo sie in den *performing arts* Reaktionen provoziert. Der Begriff *Konzept-Tanz* ist mittlerweile relativ geläufig für das, was Leute wie Xavier Le Roy, Jérôme

Bel, Boris Charmatz, Jan Ritsema, Eszter Salamon, Christine De Smedt u.v.a. machen. Den Begriff *Konzept-Theater* vernimmt man selten – und wenn, dann unter Umständen als Vorwurf: „Es regiert das abstrakte Konzept-Theater“ lautete eine Diagnose von Peter Zadek über das Theater in Deutschland 2005 (Sandra Umathum zitiert sie im Titel eines Aufsatzes über „Konzipieren und Probieren im zeitgenössischen Theater“, in: Melanie Hinz, Jens Roselt [Hg.]: *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*, Berlin 2011). Mein Eindruck ist, dass hier die traditionelleren Figuren des *archein* – die des Regisseurs, Choreographen, Dirigenten – die Figur des Concept Artist zu sehr überlagern, um das Konzeptuelle jemals wirklich loszulassen, sei es *in* seine eigene Wirklichkeit, wie Flynt es sich gewünscht hat, sei es *auf* die Wirklichkeit des Performens. Stattdessen finden wir Bemühungen, das Konzeptuelle als einen Anspruch auf höheren Status *innerhalb des Performativen* geltend zu machen. Beim Improvisieren bspw., das ich schon angesprochen hatte, mit den Begriffsprägungen *instant composition* und *instant choreography*. Free Jazz und einige Strömungen der experimentellen Musik sind ja sehr weit darin gegangen, das Musikmachen einer an- und ausdauernden, sich mitunter über viele Stunden entfaltenden Praxis anzuvertrauen. Aber die Kreativitätsimperative der Kunstmetaphysik suggerieren eine Terminologie, die vom Anspruch her das wahrhaft schöpferische, kompositorische Improvisieren, das Formulieren musikalischer Ideen im Modus des *performing*, vom bloßen *performing* abhebt – dem *jamming*, quasi einem Zeitverbringen mit Musik. Postmoderne Tanztechniken wie Contact Improv verlegen die Organisation von Bewegung in die Perspektive der Frage ‚Wie von hier aus die Bewegung(en) weiterführen?‘, und jede Entscheidung über das Weiter vollzieht sich mittels Reaktionen von zwei oder mehreren Körpern aufeinander oder evtl. einem mit einer Umwelt oder sich selbst als Umwelt interagierenden Körper. Und auch hier gibt es *jams* als soziale Praxis (als soziale Technik ist Contact mittlerweile weit verbreitet, wird auch in der Sozialarbeit und Psychotherapie eingesetzt). Soll das aber als Kunst Anerkennung erhalten, muss eine Instanz des Choreographischen namhaft werden, muss etwas glaubhaft machen, dass die Praxis an einem *archein* teilhat, an Autorschaft über das Vollzogene.

Das beschreibt eine, wie ich finde, problematische Lage, in die die *performing arts* geraten sind unter dem Druck, für die Behauptung, sie seien Kunst, Beweise zu liefern, die mit den radikalen ästhetischen Öffnungen des 20. und 21. Jahrhunderts vereinbar sind. So sie nicht mehr vor dem Ausführungsprozess einen eigenen Zeitraum des Konzipierens für sich bewohnt, ist es der Autorität des *archon*, des Visionärs, Initiators, Anführers nun aufgegeben, sich *im* Ausführungsprozess bemerkbar zu machen: innerhalb von Vorgängen, deren

Dynamik sich dem Weitermachen verdankt, Evidenzen des Anfangens zu erzeugen. Die Körper der Künstler*innen stellen sich so einer doppelten Herausforderung, jederzeit zu reagieren, dafür Sorge zu tragen, dass es weitergeht, den praktischen Prozess kollektiv am Laufen zu halten und darin auch von den Freiheiten des Praktischen Gebrauch zu machen – *und* darin doch zur Verkörperung jener Freiheit zu werden, die sich von der Idee her versteht. Auf die Gefahr hin, das überzustrapazieren, möchte ich vom *doppelten Körper des Künstlers* sprechen (anknüpfend an den in der Vorlesung zu Souveränität erwähnten Eric Santer und *The People's Two Bodies*, der das wiederum von Kantorowicz und *The King's Two Bodies* aufgreift): Der Künstler in den *performing arts* des späteren 20. und 21. Jahrhunderts hat einen Körper, der *Körper unter anderen* ist, der bewegt wird und bewegt, sich von anderen bewegen lässt, sich mit ihnen bewegt, Sich-Bewegen als Reaktion von Bewegungen auf Bewegungen praktiziert; und einen Körper, der verkörpert und der in diesem Verkörpern zur singulären Manifestation einer Freiheit des Anfangens, eines Diesen-neuen-Anfang-gestiftet-Habens wird, die der Kunst als solcher immer noch und immer wieder zukommen soll.

In meiner Weise, Partizipation zu theoretisieren, bestehe ich auf dem Recht des Körpers gegenüber der Verkörperung. Was Partizipation kann, das findet sich, wie ich denke, in der Wirklichkeit des *prattein*, und wenn uns etwas an dieser Wirklichkeit liegt, gilt es auf ihre Anerkennung zu pochen, ihre Freiheit und ihre Macht zu verteidigen nicht nur gegen die alte Figur des genialen Künstlers und seine hoch oben thronende, ungefährdete Souveränität, sondern ebenso gegen eine Konzeptualität, die das Souveräne auf eine Geste des Initiierens und eine des Signierens reduziert und die Dynamik der Vielen, in deren Mitte die Kunst sich begibt, damit ihrem Eigentum überschreibt. Ein Ansatzpunkt für ein solches Insistieren auf der Wirklichkeit des *prattein* wäre ein Umgang mit Text, der sowohl die Materialität als auch die Signifikanz eines Textes in jenem ‚unter anderem‘ aufsucht, an das ich hier wiederholt erinnert habe und sicher noch oftmals erinnern werde. Zu Text, wie gesagt, nächstes Mal mehr. Um nun aber endlich auf das eingangs gezeigte Video zurückzukommen: Im Kontext des heute knapp und wahrscheinlich arg dicht Erörterten halte ich es für eine Performance von einiger kunstpolitischer Reichweite, wenn John Baldessari einen Text mit *sentences*, mit Sätzen und Sentenzen, von Sol LeWitt über Conceptual Art *singt* – sie performt, in der Manier einer klassischen *performing art*, zwar nicht als ausgebildeter Sänger, aber als jemand, der sich mit seinem Körper und mit der Stimme, die dieser hervorzubringen versteht, an die Verwirklichung dieses Textes macht. Trotz Ironie (die sich schon in der Auswahl der Melodien zeigt, darunter die der US-Nationalhymne) lässt Baldessari bei der insgesamt sehr gelassen wirkenden Performance doch Sorgfalt walten. Er hat sich bspw. für jede *sentence*

eine Phrasierung überlegt und kündigt an, dass er unter Umständen mehrmals ansetzen wird, wenn ihm die Phrasierung nicht beim ersten Mal gelingt. Seine Begründung für das Einsingen, er wolle diese Texte einer viel größeren Öffentlichkeit („a much larger public“) zugänglich machen, bezieht sich, ernsthaft oder wiederum ironisch, auf die Popularität von *tunes*, von verbreiteten, da ohne große technische Ansprüche zu memorierenden und selber zu trällernden Melodien. Vor allem demonstriert er die Option, so einen stark auftretenden Text zu einer Kunst, die sich ganz im Zeichen des *archein* begriffen wissen will, mithilfe einer *schwachen Praxis* von Körper zu Körper weiterzugeben – wie jeden Text. Diese Form der Weitergabe gibt dem Medium Film, das die Gesangsperformance aufzeichnet und sie als Filmrolle, später Video/DVD und nun als Streaming-Datei auf YouTube verfügbar macht, eine durchaus andere Bestimmung als Kaprow der LP. Was Baldessari hier tut, scheint mir in seinem Zugang zu *publicness* näher am sog. *human microphone* – jener Technik des Weitermeldens durch Wellen von Wiederholungen im Chor, die die Leute bei Occupy Wall Street einsetzten, da die Stadt ihnen den Gebrauch von Verstärkern und Lautsprechern untersagte. *Ein* Mensch kann ausreichen, um einen Gedanken zu haben, sagt Hannah Arendt, aber es braucht Viele, um etwas handelnd zu verwirklichen. Viele, das heißt zunächst einmal: noch einen Menschen. Und dann noch einen und noch einen... und plötzlich ist sogar jemand sehr Populäres dabei, mit dem man niemals gerechnet hätte: Justin Bieber.²³

²³ Justin Bieber sings John Baldessari singing Sol LeWitt: <https://vimeo.com/43132365>

6. Was partizipiert, womit partizipieren? Fähiger oder unfähiger, fester oder flüssiger, kompakter oder ausgefranster, straighter oder queerer Körper?

Ich war beim letzten Mal in einer Auseinandersetzung mit Concept Art auf die Wirksamkeit und Macht eines Textes in Bezug auf Partizipation eingegangen – am Beispiel des *Piece* von Tony Conrad, das etwas, das jemand bereits getan hat, zur Verwirklichung eines Konzepts erklärt. Das führt das Konzeptuelle an einen Nullpunkt, an dem seine Ohnmacht und seine absolute Macht zusammenzufallen scheinen. Conrads *Piece* ist ein extremes Beispiel für das, was Henry Flynt in seinem Text *Concept Art* als Wunsch und Forderung mitteilt: es trennt das Konzeptuelle von der Herrschaft, die Körper dazu bringt, etwas von den Herrschenden Gewolltes zu tun, dafür sorgt, dass diese Körper eine Anordnung befolgen. Die Herrschaft muss sich nicht mehr als *Kraft* manifestieren, als etwas, das fähig ist, in der materiellen Realität zu intervenieren und dort Körper in Bewegung zu versetzen, sie zu bremsen, von Bewegungen abzuhalten, oder in andere Richtungen zu lenken. Stattdessen zieht die Souveränität des Konzeptes (bzw. der Instanz, die das Konzeptuelle vertritt) sich auf eine Position reinen Vermögens zurück, das nicht materiell eingreift, sondern sich einige der aus ihren jeweiligen diversen Antrieben und Motivationen heraus erfolgten Bewegungen von Körpern aneignet, sie *im Lichte des Konzeptes zu sehen gibt*. Wenn ich Conrads *Piece* applizieren wollte, könnte ich zum Beispiel die folgende Instruktion formulieren:

SEI AM 21. NOVEMBER 2017 IN DER ZEIT VOM EINBRUCH DER
DUNKELHEIT BIS MITTERNACHT ÜBER DEN ALICE SALOMON PLATZ
IN HELLERSDORF GEGANGEN. HABE DICH VOR DEN BLICKEN
FREMDER MÄNNER GEFÜRCHTET.

Diejenigen, die das getan haben, würden damit, indem sie ein Skript ausgeführt haben, von dem sie zum Zeitpunkt ihres Handelns nichts wussten, einen bestimmten *Sinn* und einen bestimmten *Wert* dieses Handelns ins geistige Eigentum überschreiben, den der Künstler am Konzept hat – wobei die Position ‚der Künstler‘ sich hier noch einmal teilt zwischen Tony Conrad, dem Urheber des Konzepts von *Piece*, und mir, demjenigen, der das Konzept von *Piece* so weit konkretisiert, dass eine Anwendung erfolgt. Im Verhältnis zu Conrad stehe ich wie ein Gehilfe da, eine Art Demiurg, den Gott mit der Umsetzung der Weltschöpfung betraut hat und dem diese Mittlerstellung die Macht einräumt, sein persönliches Begehren in den Übergang zur Ausführung einzuschleusen. In der gnostischen Version des Genesis-Mythos

versaut ja der Demiurg die Schöpfung, weil er als Herrscher aus der zweiten Reihe Eifersucht auf die absolute Macht Gottes empfindet. Im Prozess der Konkretisierung des Weltkonzepts mischt er Niederträchtiges dazu, um sich zu rächen, und heraus kommt dann die Welt, wie wir sie kennen: eine wilde Mischung aus Gutem und Bösem, ethisch zutiefst kompromittiert, aber womöglich aufregender, als es eine von Gott selbst ins Werk gesetzte Welt gewesen wäre.

Ich hatte beim letzten Mal schon auf die latente Gewalt der Vereinnahmung hingewiesen, die Conrads *Piece* in seiner konzeptuellen Reinheit unter Umständen ausübt, wenn die Applizierung menschliche (oder auch nichtmenschliche) Körper, die etwas getan haben, *ex post* zur Erfüllung von Instruktionen beruft, ohne dass wer die Personen, denen diese Körper gehören, gefragt hat, ob sie bereit sind, an der Verwirklichung eines *concept art piece* mitzuwirken. Mit seiner expliziten Nachträglichkeit läuft Conrads *Piece* in jedem Fall auf *non-consensual participation* hinaus. Der Wunsch, dem Konzept Autonomie zu verschaffen – es von den Verstrickungen in eine Realität vielfältiger Abhängigkeiten zu entbinden –, führt dazu, den *Moment des Einverständnisses* zu überspringen. Und Conrads *Piece* ist deshalb das Extrembeispiel für eine Tendenz, die Concept Art insgesamt charakterisiert, weil es mit dem Sprung des Konzepts ins Nachträgliche dieses Überspringen als solches vorführt, den Sprung zeigt als ein Manöver, dessen die Sprache mächtig ist: Wir erübrigen es, euch zu fragen, ob ihr partizipieren wollt, indem wir die Instruktion so *formulieren* (die Form ist hier die direkte Konsequenz der Formulierung), dass *ihr* nachträglich Identifizierten sie zuverlässig befolgt haben werdet.

In dieser Perspektive komme ich heute, zu Beginn dieser Vorlesung über partizipierende Körper, auf *Piece* zurück, uns zwar in einer Berliner Version, die mein demiurgisches Vermitteln absichtlich versaut hat. Es soll um die Macht von Sprache und von Text über Körper gehen im Fall eines Gedichts mit dem Titel *Avenidas* von Eugen Gomringer. Der bolivianisch-schweizerische Dichter hatte 2011 den Poetik-Preis der Alice Salomon Hochschule in Hellersdorf erhalten, die Studiengänge im Bereich Sozialarbeit, Gesundheit, Bildung und Erziehung anbietet. Die Hochschulleitung beschloss damals ohne Diskussion mit den Studierenden, das aus dem Jahr 1953 stammende Gedicht auf eine Seitenwand des Gebäudes schreiben zu lassen, wofür der Dichter eine Lizenzgebühr erhielt. So schaute die Fassade mit dem Gedicht aus:



2016 schickten Mitglieder des Hochschul-AStA einen offenen Brief an die Leitung, in dem sie darauf hinwiesen, dass die Kombination von Straßen, Blumen und Mädchen mit einem Bewunderer, der in der letzten Zeile auftaucht, eine mindestens potenziell sexistische Situation evoziert: nämlich einen männlichen Blick, dem sich die Mädchen draußen auf der Straße ebenso ausgesetzt sehen wie die Blumen. „Dieses Gedicht reproduziert nicht nur eine klassische patriarchale Kunsttradition, in der Frauen ausschließlich die schönen Musen sind, die männliche Künstler zu kreativen Taten inspirieren, es erinnert zudem unangenehm an sexuelle Belästigung, der Frauen alltäglich ausgesetzt sind.“ Diese Kritik war verknüpft mit Forderungen nach

1. einer Stellungnahme, von wem und mit welcher Begründung das Gedicht für die Hochschulwand ausgewählt wurde
2. die Thematisierung einer Gedichts-Entfernung/-Ersetzung im Akademischen Senat zum nächstmöglichen Zeitpunkt

Die Hochschulleitung folgte nach Diskussionen (u.a. auch einer Podiumsdiskussion mit dem Titel „Die Macht der Worte“) dem Vorschlag des Akademischen Senats und entschied, die Sache partizipativ zu lösen. Jede*r Hochschulangehörige konnte einen Vorschlag für eine alternative Gestaltung der Fassade einreichen, mit den Bedingungen, dass dieser durch eine einfarbige Druckvorlage realisierbar sein, keine Urheberrechte verletzen und einen Bezug zur Hochschule haben sollte. Von 44 eingereichten Vorschlägen entsprachen 20 den Kriterien.

Darüber können nun alle Hochschulangehörigen online abstimmen. Die zwei Vorschläge, die die meisten Stimmen bekommen, werden dann zusammen mit einem Vorschlag vonseiten der Hochschulleitung dem Akademischen Senat vorgelegt, und der wählt einen aus und empfiehlt ihn der Hochschulleitung, die ihn dann – vermutlich – umsetzen lassen wird. Diejenigen, die damals ihre institutionelle Entscheidungsmacht allein ausübten, haben sich nun also für eine stärkere Legimititation durch Verfahren entschieden. Sie bieten einen institutionalisierten Partizipationsprozess, der deutlich den Versuch erkennen lässt, es inklusive und ausgewogen zu machen. Unter den eingereichten Vorschlägen, erfährt man in der Zwischenbilanz auf der Website der Hochschule, ist auch der, das Gomringer-Gedicht stehen zu lassen.

Während sowohl die Studierenden als auch die von ihnen adressierte Verwaltung einen umsichtigen Pragmatismus haben walten lassen, gab es *Aufschreie* – nicht auf Twitter von Frauen, die in Hellersdorf von männlichen Bewunderern belästigt worden waren, sondern im deutschen Feuilleton, das diesen Angriff auf die Freiheit der Kunst nicht unkommentiert dulden mochte. „Zensur“ lautete der Tenor der Kommentare, die den Studierenden u.a. den Vorwurf machten, sie hätten das Gedicht nicht verstanden bzw. überhaupt keine Ahnung von Dichtung und auch keinen Respekt vor der Kunst. Eine Presseerklärung des deutschen PEN-Zentrums enthält folgende Passage:

„Wirklich skandalös an diesem barbarischen Schwachsinn eines AStA ist: Die Alice-Salomon-Hochschule Berlin ist eine Fachhochschule mit den Schwerpunkten Erziehung und Bildung, d.h. diese Kulturstürmer werden einst den Nachwuchs ausbilden“, so der Ehrenpräsident des deutschen PEN, Christoph Hein. „Uwe Bettig, der Rektor der Alice-Salomon-Hochschule Berlin, hält das Gedicht und die Anbringung auf der Fassade zwar für ein gelungenes Kunstwerk, will aber ‚die kritischen Stimmen der Studierenden ernst nehmen und diesen Rechnung tragen‘. Herr Bettig hat als Rektor einer Hochschule für Erziehung und Bildung einen gesellschaftlichen Auftrag: Er hat den Studierenden etwas von Erziehung und Bildung zu vermitteln und nicht deren unerzogene Unbildung zu respektieren. Er hat die Erzieher von morgen auszubilden und nicht deren Kultur- und Bildungsferne ernst zu nehmen und gar ihr zu folgen.“²⁴

Auch die Tochter des Dichters, Nora Gomringer, ebenfalls Lyriker (sie betont im Interview, sie habe kein Problem damit, sich von der männlichen Form mitgemeint zu

²⁴ <https://www.pen-deutschland.de/de/2017/09/05/pen-zentrum-deutschland-fuer-erhalt-des-gedichts-avenidas-des-lyrikers-eugen-gomringer-an-suedfassade-der-alice-salomon-hochschule-berlin>

fühlen), meldete sich und schrieb in der *Welt*: „Geopfert werden dabei: die Autonomie eines Kunstwerks, der Ruf eines Dichters, der droht, zum Sexisten diffamiert zu werden, und eine Hauswand.“²⁵ Die Prorektorin der Hochschule Bettina Völter schreibt in einem Statement:

Wir nehmen [...] wahr, dass relativ viele Kommentator_innen das Beispiel für einen Kulturkampf, u.a. gegen einen suggerierten ‚Genderwahn‘, funktionalisieren. Besonders erschüttern uns die Vorwürfe, die von Hass erfüllten verbalen Angriffe und Beschämungsversuche in Leserbriefen und persönlichen E-Mails an den Rektor sowie an Studierende [...].

Eine Zusammenfassung und Reflexion der Reaktionen findet sich in einem Artikel von Friederike Gösweiner im *Merkur*.²⁶ Sie weist u.a. auf den merkwürdigen Umstand hin, dass die ganze Debatte um ein *Gedicht* geführt wird und so gut wie nirgends um ein Gedicht, das *in riesigen Lettern* an einem spezifischen *Gebäude* an einem bestimmten *Ort in einer Stadt* steht. „Wir reden hier über 8 Zeilen“ sagt Nora Gomringer im *Kulturzeit*-Interview, und ihre Stimme klingt, als ob so ein kleines Gedicht mit so wenigen Zeilen nicht nur nichts sei, wovon irgendwer sich realistischerweise bedroht fühlen könnte, sondern auch den ganzen Trubel nicht wert (eine für eine Dichterin wunderliche Haltung). Stünden die 8 Zeilen auf der Seite eines Buches, das man nach Belieben aus dem Regal holen und dorthin zurückstecken, auf- und wieder zuschlagen oder einfach durch Weiterblättern aus dem Gegenwärtigen herausbefördern kann, der *admirador* hätte vielleicht zu dem einen oder anderen entnervten Aufstöhnen bei feministisch gesinnten Leser*innen geführt, aber kaum zur Forderung einer Gruppe, dessen Entfernung bzw. Ersetzung in Betracht zu ziehen. Schon deshalb nicht, weil man das Gedicht als Werk – als etwas, das zwar eine schreibende Hand oder tippende Hände in die Welt brachten, das als literarischer Text aber in unaufhebbarer Differenz steht zu seinen Ausfertigungen in Büchern, Zeitschriften, Websites usw. – nicht so ohne weiteres entfernen könnte. Selbst wenn es gelänge, sämtliche gedruckten Ausgaben zu verbrennen, was sehr unwahrscheinlich ist (und was niemand hier gefordert hat), wäre das Gedicht immer noch da. Es zu ersetzen ginge wohl nur durch Umschreiben, woraufhin weiterhin die alte Version neben einer neuen in der Welt wäre. Göswein erwägt eine Umschreibung, die den männlichen

²⁵ Das Interview in der Sendung *Kulturzeit*: <https://www.zdf.de/kultur/kulturzeit/nora-gomringer-im-gespraech-100.html>

²⁶ <https://www.merkur-zeitschrift.de/2017/10/10/apropos-bewunderung-zur-debatte-um-die-verwendung-von-eugen-gomringers-konstellation-avenidas-an-der-hausfassade-einer-berliner-hochschule>

Bewunderer ins Gerundium ändert: ein Bewundernder – im Deutschen zwar immer noch grammatisch männlich, aber vielleicht offen für eine inklusivere Lektüre.

Die Wand mit den großen Buchstaben lässt sich dagegen weder wegklappen noch zur Seite schieben. An der Wand mit dem Gedicht muss ich vorbei, wenn mein Weg am Gebäude entlang führt. Vorbei wie an einem Mann, der an der Straße steht, um Blumen – und Frauen – zu bewundern. Nora Gomringer feiert das „und“ als harmonische Konjunktion. Und tatsächlich ist „und“ inklusiv darin, dass es alles verbinden kann und über die Beziehungen, die diese Verbindung ausmachen oder rechtfertigen, selbst nichts sagt. Dabei ist das „und“ in der geschriebenen wie der gesprochenen Sprache aber nicht so symmetrisch, wie es zu sein vorgibt, obgleich seine Inklusivität und sein Schweigen über die Details der Beziehung jederzeit die Möglichkeit suggerieren, die Reihenfolge umzukehren. ‚A und B‘ behauptet nichts anderes zu sein als ‚B und A‘. Die Mathematik und die Logik haben die Umkehrbarkeit in ihre Statuten aufgenommen: 5 plus 3 ergibt nichts anderes als 3 plus 5. Was jedoch daran liegt, dass weder Mathematik noch Logik *Zeit kennen*. Ihre Operationen erfolgen in einer Wirklichkeit, die sich quasi direkt an der Innenseite der Unterscheidung von Ewigkeit und Zeitlichkeit ansiedelt. Diese Wirklichkeit ist zeitlich nur, weil der Zeit unterworfenen Wesen, Menschen oder Maschinen, die Operationen ausführen, während die mathematischen oder logischen Beziehungen normalerweise keinen Zeitbezug enthalten. Selbst wenn man nur mitteilen will, was an einer Gleichung zuerst und was danach berechnet werden soll, muss man Klammern setzen oder auf festgelegte Hierarchien abstellen. Das sprachliche „und“ dagegen hat seinen Bezug zur Wirklichkeit stets durch einen Zug mit der Zeit, und das Lesen eines Gedichtes verschafft einem sogar eine besonders eindrückliche Erfahrung dieser Zeitlichkeit: Steht das „und“ z.B. am Ende eines Verses? Oder steht es am Anfang des nächsten? Das macht einen Unterschied für den Rhythmus, und es verschiebt auch den Sinn.

Und Gomringers *Avenidas*, das ja nur aus wenigen Substantiven und dem „und“ besteht, arbeitet auf eine eigentlich kaum nicht zu bemerkende Weise mit der Reihenfolge. Diese Reihung fügt die Mädchen mittels „und“ den Blumen an – und dann den Alleen –, nachdem die Blumen zunächst den Alleen angefügt wurden. Die erste Anfügung etabliert als Trope das Verhältnis von Umfassenderem und Detail: Auf die Art, wie die Reihung meine Imagination lenkt, erscheinen die Blumen mir als einzelne Elemente der Alleen, als deren Details, die hervortreten, wenn ich etwa eingehender betrachte, was es in diesen Alleen so alles gibt. Das geschieht wahrscheinlich, während ich eine entlangflaniere. Auch die Alleen stehen im Plural, aber es gelingt mir wiederum nur mithilfe der Zeit, mir eine Mehrzahl von Alleen vorzustellen (sofern mein imaginiert-imaginierendes Ich sich nicht gerade an der Siegestsäule

positioniert, wo Alleen sternförmig zusammenlaufen – ein quasi maximal phallischer Zugang zur Topographie des hier lyrisch entworfenen Raumes). Ich stelle mir einen Spaziergang oder eine Fahrt mit dem Fahrrad vor, deren Verlauf mich durch mehrere Alleen hindurchführt. Wie die Blumen mir vereinzelt im Gesamtbild der Alleen oder der jeweiligen Allee gewärtig werden, als etwas, das *zu den Alleen gehört*, aber dennoch eine eigene Existenz hat, so kommen auch die Mädchen zur Sprache und ins Bild: erst als etwas, das sich den Blumen hinzufügen lässt (die tropische Beziehung ist hier ein Nebeneinander aufgrund von Ähnlichkeiten, mit ‚Schönheit‘ als kulturell eingespieltem Vergleichsmerkmal), und dann als etwas, das sich den Alleen hinzufügen lässt wie die Blumen auch, als ein hervorstechendes, kraft meines Blickes, meiner angezogenen Aufmerksamkeit in eine Eigenständigkeit gestelltes Detail.

Daraufhin nennt die siebte Zeile erstmals alle bislang eingeführten Nomen in der Reihenfolge Alleen-Blumen-Mädchen und fügt ein „und“ hinzu, am Ende des Verses, so dass die Zäsur einen Augenblick der Spannung schafft, was jetzt wohl folgt – eine Spannung, die bislang kein anderes Bezeichnetes bei seinem Auftauchen beanspruchen durfte. Das signalisiert, dass nun etwas kommt, das sich vom Status her von den anderen drei Elementen abhebt. Und es kommt ein Bewunderer, *ein* Bewunderer, der die ganze letzte Zeile allein ausfüllt (den Alleen und den Blumen ist ebenfalls jeweils zunächst eine Zeile für sich allein vorbehalten, ehe sie gereiht werden, den Mädchen hingegen nicht). Statt Bewunderern im Plural wartet in dieser letzten Zeile ein einziger Bewunderer. Und dem folgt nichts mehr. Der schließt die Reihung ab, mit dem scheint sie vollständig. Zudem ist er der einzige Referent der vier Substantive, den ein Handeln qualifiziert, ein Akt des Bewunderns (wobei es sich um eine Passion handeln kann, aber das substantivierte „Bewunderer“ betont eher die Wendung zum Aktiven). Wir ahnen, dass die vorher eingeführten drei Elemente die *Objekte* seines bewundernden Blickes sind – bzw. dass die Alleen das Milieu dieses Bewunderns sind, sein Bewunderungsrevier womöglich, und die Blumen und die Mädchen die Objekte, die in diesem Revier gedeihen.

Die Reihenfolge, das Eins-dem-anderen-Hinzufügen qua „und“, hat uns also in gewisser Weise *getäuscht*: Das Letztgenannte ist weder ein weiteres Detail der Alleen neben den Blumen und Mädchen, noch ist es ein Detail einer Blume oder eines Mädchens. Das Letztgenannte ist der *Ursprung* des Bildes, es ist eigentlich das Erste. Das Zögern durch die Zäsur nach dem „und“ am Ende des vorletzten Verses bereitet die Enthüllung dieses Betrugs vor. *Dass* es eine Täuschung inszeniert und am Schluss enthüllt, ist eine literarische *Qualität* des Gedichts. Es ist der Clou seiner Form. Durch diese Unregelmäßigkeit, diesen

überraschenden Bruch einer sich zuvor abzeichnenden Regelmäßigkeit wird die letzte Zeile spektakulär, und zwar spektakulär im wörtlichen Sinne: Die beiläufig daherkommende Reihung verwandelt sich durch diesen *admirador*-Schlussgong in ein Spektakel, in etwas, das *für* den Blick und *durch* den Blick *ist*. Wenn Nora Gomringer im Interview im Namen ihres Vaters mitteilt, dass der *admirador* keiner sei, der Frauen belästigt (weil ihr Vater an so was nicht gedacht habe), muss sie selbst dabei grinsen. Tatsächlich reizt es zum Schmunzeln, in so naiver Weise die Autorenintention zum Maßstab der Interpretation zu erheben. Aber was sie sagt, hat eine Entsprechung im Gedichttext darin, dass dieser *admirador* wohl gar nicht auf eins der Mädchen losgehen, sie verfolgen oder ihr in den Weg treten könnte, um sie sexuell zu belästigen, weil er in der Weise, wie er zum Schluss des Gedichts in Erscheinung tritt, *gar keinen Körper zu haben scheint*, der disponiert wäre, so einen blumenzarten Mädchenkörper aufzusuchen und aufzuhalten: keinen massiven, haarigen, nach Schweiß und Aftershave riechenden Männerkörper – nicht einmal einen blumig imaginierten schlanken, geschmeidigen Jungenkörper. Dieser Bewunderer ist bloß Bewunderung, ist nichts als Blick – und damit Quelle jener Affekte, die unsere Kultur dem Blick zuerkennt.

Genau darin aber lauert das Gewaltsame, das die Leute vom AStA ziemlich präzise identifizieren, wenn sie in ihrer Formulierung die Situation umkehren und beschreiben, wie so ein bewundernder Blick sich aus der Perspektive derjenigen anfühlt, die bemerkt, dass er sie trifft. Der Dichter war mit seiner Sprachgewalt dermaßen entflammt von der Lust des bewundernden Erblickens, dass es ihm offenbar nicht einfiel, über die Wirkungen des *Angeblicktwerdens*, des *Bewundertwerdens* nachzudenken. Zu den Implikationen der Assoziation von jungen Frauen und Blumen gehört die Unterstellung, beide seien dafür da, bewundert zu werden, das Bewundern die ihnen gemäße Anteilnahme. So wenig einer Blume die Bewunderung schaden könnte, so wenig leuchtet es ein, dass ein Mädchen gegen einen bewundernden Blick etwas einzuwenden hätte. Denn es ist ja nur ein Blick, kein Anfassen, und zumal ein Blick, der ihr, der gängigen sprachlichen Wendung nach, etwas *gibt*, ja schenkt – Anerkennung nämlich –, aber nichts wegnimmt.

Und doch hätte Eugen Gomringer schon in den 50er Jahren, als er *Avenidas* schrieb, das eine oder andere erfahren können über die Gewalt des *Angeblicktwerdens*, über die unausgesprochenen Zwänge einer unfreiwilligen Partizipation in einer Szene, die ein anderer konstituiert, indem er mich sieht – als Teil eines Zusammenhangs, den *er* sieht, was mich dazu nötigt, mich zu fragen: Was ist das für ein Zusammenhang, in den dieser Blick mich da rückt? Er hätte etwas erfahren können von Jacques Lacan und von Jean-Paul Sartre, so er über keine eigenen Erfahrungen davon verfügte, wie verunsichernd es unter bestimmten

Umständen sein kann, angeblickt zu werden, insbesondere dann, wenn das Angeblicktwerden ein Konfrontiertwerden mit dem *Begehren des anderen* ist. Und das ist es ganz vehement, wo der andere ein Bewunderer ist. Lacan packt im *Séminaire* das Gewaltsame einer solchen Konfrontation mit dem Begehren des anderen in die Formel „Que vuoi?“ – Was willst du? Das bezieht sich nicht auf etwas, dass der andere konkret und evidentermaßen von mir fordert (etwa, dass ich Sex mit ihm habe – falls ich so eine spezifische Forderung entziffere, löst das die Unsicherheit auf, und ich kann mich zurecht fürchten und vielleicht wegzurennen versuchen oder mich wehren, insoweit das geht). Es bezieht sich auf das *genuin Rätselhafte* des Begehrens, auf das, was weder ich noch mein Bewunderer wirklich wissen: Aus irgendeinem Grund, der ihm selbst teilweise verborgen bleibt, springt dieser Typ auf *mich* an, unter all den Frauen, die auf den Alleen an Blumen vorbeispazieren, ausgerechnet auf mich, weil ich...irgendwie attraktiv bin *für ihn*. Es mag Aspekte dieser Attraktion geben, die sich durch meine Eigenschaften erklären lassen (vielleicht entspreche ich irgendwelchen gängigen Bildern des erotisch Attraktiven, bin so ein Blumen-Mädchen; vielleicht tue ich sogar aktiv etwas dafür, dem zu entsprechen, frisiere mein Haar, schminke mein Gesicht, trage Kleidung, die das, was die Welt gerade für erotisch reizvoll hält, an mir unterstreicht). Aber es gibt einen Grund für seine Bewunderung, der *in seiner Subjektivität beschlossen* liegt; und insofern subjektive Existenz gerade in der Entfaltung dieser teilweisen Selbst-Intransparenz besteht, verwickelt jeder bewundernde Blick, den das bewunderte Subjekt bemerkt, es in die abgründigen Spiele eines Begehrens, das keineswegs harmlos ist, wo der Körper des Begehrenden beim Anblicken stehen bleibt und nicht daran geht, den erblickten Körper zu vergewaltigen oder in eine Verführung zu drängen.

Und dass Dichtung diesen bewundernden Blick *feiert*, ohne Sinn für dessen tiefe Ambivalenz, wäre auch dann schon Anlass zur Kritik, wenn das Gedicht nicht riesengroß an einer Häuserfassade in einer Gegend geschrieben stünde, in der Frauen durchaus begründet sexuelle Belästigung fürchten. Aus der Analyse des Gedichts lässt sich indes noch eine weitere Einsicht gewinnen, die uns von der Beschäftigung mit *Avenidas* zur Frage nach den unterschiedlichen Zuständen partizipierender Körper bringt: Der Körper, der in der von Gomringer aufgerufenen und fortgeschriebenen Tradition der Frauen/Blumen-Bewunderung zum Objekt wird, ist ein *von der Umwelt isolierter* Körper. Er taucht in den Alleen auf, wie wenn er dort neben vielen anderen wachsen würde, aber der Blick trifft ihn einzeln und vereinzelt. Die lockere Aufzählung mit „und“ verbundener Vielheiten verschweigt, dass die Bewunderung sich den Bewunderten keineswegs als ein Affekt *mitteilt*, der ihnen als den Vielen gilt. Der *admirador* mag viele Mädchen bewundern, während er durch die Alleen

streift. Sein Begehren kommt eventuell gerade darin zu sich, dass sein Blick an keinem einzelnen Mädchen haftet, vielmehr von einem Körper zum nächsten gleitet. Es gibt seit dem 19. Jh. eine urbane Erotik der Öffentlichkeit, die gerade auf die Flüchtigkeit der Begegnung anspringt. Einige Gedichte Baudelaires haben dieser Erotik prominent literarische Form verliehen, und das kurze Gedicht eignet sich offenkundig besonders gut für die Würdigung des vorbeihuschenden Körpers im fließenden Verkehr von Paris (man kann spekulieren, was für Gedichte Baudelaire wohl in Hellersdorf geschrieben hätte). Aus der Perspektive des Erblickenden kommen also womöglich sehr wohl Mädchen im Plural in den Blick. Doch wird die Erfahrung des Angeblickt- und Bewundertwerdens dieser Pluralität des Genießens entsprechen können? Ist es mir möglich, mich als eine unter anderen, als eine *zusammen mit anderen* angeblickt und bewundert zu finden – anderen, die nicht eine im Pulk spazierende Gruppe bilden, sondern zerstreut sind in den Passantenstrom? Ich denke, das dürfte schwierig, wo nicht unmöglich sein. Dem schweifenden, der Verflüssigung von Körpern im urbanen Verkehrs-Flow folgenden Begehren korrespondiert keine sozial, kulturell auch nur halbwegs etablierte Verfassung des *Begehrtwerdens*. Wer von uns wäre geübt darin, eine*r von Vielen zu sein, die jemand Fremdem auf der Straße ins Auge springen?

Angeblicktwerden vollstreckt eine Vereinzelung. Der Blick des anderen schneidet mich aus, und dabei bleibt zu beachten, dass *der Blick* des anderen niemals völlig identisch ist mit dem, was *ich am anderen sehe*. Der Körper des anderen wird zu einem, der mich anblickt, durch etwas, das meine Imagination ergänzt. Die Kraft dieser Ergänzung ahnt man, wenn man wie Sartre in *L'être et le néant* das Beispiel nimmt, dass ich mich durch den schmalen, aber dunklen Spalt einer Tür angestarrt fühlen kann, hinter dem ich einen Beobachter bloß vermute. Der Weg ins Angeblicktwerden ist der Weg in ein isoliertes Ausgesetztsein, an dem meine Einbildungskraft wesentlich mitarbeitet auf der Grundlage dessen, was sie zu konstruieren gelernt hat. Dieser Weg sieht ungefähr so aus wie in diesem Trailer zu *Monster Trucks Who's There*.²⁷ Ich gehe durch einen engen Korridor, öffne eine Tür; Vorhänge gehen auf, und ich finde mich plötzlich auf einer Bühne, im Rampenlicht stehend, und im dunklen Zuschauerraum gibt es Gestalten, die mich anlotzen. Es bleibt mir für den Augenblick nichts anderes zu tun, als mich anblicken zu lassen, das auszuhalten, bis ich von der Bühne abgehen und selbst im Zuschauerraum Platz nehmen darf. Was man im Trailer sieht, ist auch schon fast der komplette dramaturgische Bogen dieser Performance. Jedem Partizipationswilligen beschert sie einzeln diese Erfahrung. Und die Präsentation der Arbeit im Trailer macht bei allem offensichtlichen Humor schon klar, dass auch die Leute von *Monster Truck* das für eine

²⁷ https://www.youtube.com/watch?v=ada_Jrwiarc

Horror-Erfahrung halten. Ironischerweise haben Rezensionen ihnen damals vorgeworfen, dass das so ein unspektakulärer, undramatischer Horror sei. Ich finde das Arrangement eben darin präzise, dass es den Horror auf die Erfahrung des Dem-Blick-Ausgesetztseins fokussiert und weitgehend beschränkt und damit die grundlegende Situation des Theaters, die wir alle von der Position der Schauenden aus so gut kennen, zunächst aus der Perspektive derjenigen inszeniert, denen wir üblicherweise unterstellen, dass sie die Bühne betreten, weil sie gesehen werden *wollen* – weil sie es brauchen, weil es für sie lustvoll ist. (Es ist historisch auch noch nicht so lange her, dass Schauspielerinnen sozial in dieselbe Kategorie wie Prostituierte fielen und auch direkte Übergänge zwischen den Berufen stattfanden.)

„Who’s there“ lauten die ersten Worte von Shakespeares *Hamlet*. Die Szene dürfte bekannt sein: Wachablösung auf Schloss Elsinore mitten in der Nacht, es herrscht tiefe Dunkelheit, und Bernardo, der Francisco ersetzen soll, erkennt erst nicht, dass es sich um seinen Kollegen handelt. Und er hat Angst, denn er weiß, dass schon mehrere Male nachts an dieser Stelle ein Gespenst erschienen ist. Dieser kleine Horror-Trip auf die Theaterbühne gibt mir Gelegenheit, auf das Buch eines Kollegen hinzuweisen: Adam Cziraks *Partizipation der Blicke*, erschienen 2012, untersucht anhand einer Reihe zeitgenössischer Theaterarbeiten Konstellationen des Blickens und Angeblicktwerdens und fragt dabei auch nach Begehren, Macht, Gewalt.

Angeblicktwerden heißt ausgeschnitten, vereinzelt werden. In Gomringers Gedicht erscheint auch die Pflanzenwelt nicht als Gebüsch oder gar Gestrüpp, sondern in den Alleen, wo die Bäume ordentlich in Spalieren die Fahrbahnen säumen, bieten einzelne Blumen sich so schön dem Blick dar wie die Mädchenkörper. Ich habe vorhin schon angemerkt, dass wir, wenn wir das Gedicht an der Hausfassade in Hellersdorf untersuchen – gerade auch dann, wenn wir es *formal* analysieren –, den Kontext seines In-den-Blick-Geratens, die Partizipation dieser Literatur am städtischen Leben einbeziehen sollten, d.h. die Architektur des Gebäudes, die bauliche Gestaltung des Platzes, dessen soziales Mikroklima zu verschiedenen Zeiten, im Wechsel von Helligkeit und Dunkelheit, warmem und kaltem, sonnigem und regnerischem Wetter usw. Das alles zählt zur Form. Der voyeuristische Blick (und ich kann draußen in der Anonymität der urbanen Öffentlichkeit kaum bewundern, ohne durch die Figur des Voyeurs mindestens für den entscheidenden Moment hindurchzugehen) hat mit der exhibitionistischen Zurschaustellung gemein, dass er alles andere als das fokussierte Objekt auf den Status einer Kulisse reduziert. Der Exhibitionist im Park, wie das populäre Bild ihn vorstellt, nutzt die

Vegetation als Deckung, um aus ihr hervorzuspringen und mit seinem entblößten Körper im Kontrast einen desto dramatischen Auftritt zu haben. Das Klischee erfasst in seiner albernen Theatralik einen wichtigen Aspekt des voyeuristisch-exhibitionistischen Blickregimes. Auch dem Voyeur dient die Umgebung als kulissenhafte Fassade. Sein Blicken gibt vor, vielleicht auch sich selbst gegenüber, die Schönheit der Umgebung zu würdigen – die Bäume, die Blumen... –, um dann wie zufällig bei einem Mädchenkörper einzurasten. Rausspringen, Einrasten: Exhibitionismus und Voyeurismus gehören so sehr zu unserer kulturellen Tradition wie gewisse moralische Vorwürfe gegen sie. Aber wenn wir das Angeblicktwerden und das Anblicken als Vorgänge des körperlichen Partizipierens ernst nehmen, sollte uns bekümmern, dass es dem einen wie dem anderen an einer *ökologischen Aufmerksamkeit* mangelt. Wenn der feinsprachige Dichter Eugen Gomringer, seine Tochter, diverse Feuilletonisten, die PEN-Präsidentin und diejenigen an der Hochschule, die damals verordneten, das Gedicht an die Hauswand schreiben zu lassen, allesamt keinerlei Sinn dafür haben, wie dieses Gedicht innerhalb eines Geflechts von Prozessen des Zusammenlebens in dieser Gegend wirkt – was seine ökologische oder ökosoziale Wirklichkeit ist –, dann verweist das nicht allein auf persönliche Defizite in puncto Kontextsensibilität (dazu haben wir hier zu viele Unsensible). Es demonstriert ein kulturell dominantes Muster, den Blick auf Kunst zu richten und nur ein *Phänomen* zu sehen – etwas, das in Erscheinung tritt und als Einzelnes in Erscheinung tritt, weil es seine Bestimmung ist, so, als ein besonderes Einzelnes in Erscheinung zu treten. Lyrik, sagt dieses Muster, ist Sprachkunst, und wenn Lyrik in Hellersdorf an einem Gebäude in Erscheinung tritt, dann darf sich Hellersdorf über Kunst freuen, aber dass die Beschaffenheit der Wand, die Struktur und Materialität des Gebäudes, das Licht und die Witterung, die das Gebäude täglich, ja stündlich anders aktualisieren (und langfristig verwittern lassen), das Unkraut in den Fugen, die Ameisen und Würmer, die zwischen und unter den Steinen leben, die Hunde, die kommen und draufpissen, um ihr Revier zu markieren, die Vögel, die drumherum fliegen und vielleicht unter dem Dach nisten – *und dazu auch* die Menschen als weitere Lebewesen, die in der Ecke stehen und rauchen, Kaffee verschütten, auf ihr Handy fixiert achtlos vorbeigehen oder irgendwo hinpissen und ihr Revier markieren – dass all diese Wesen und Vorgänge das Gedicht, das von Alleen und Blumen spricht, formal angehen könnten, dass sie nicht lediglich einen Hintergrund bilden, von dem es sich abhebt, sondern es lyrisch mitformen, das ist in diesem Muster nicht vorgesehen.

Donna Haraway zitiert zu Beginn des Kapitels „Tentacular Thinking“ in ihrem Buch *Staying With the Trouble* als Motto den Biologen Scott Gilberts mit seinem Vortragstitel *We*

Are All Lichens. Wir sind alle Flechten.²⁸ Die Soziobiologie beobachtet schon seit längerem interessiert Flechten und Schleimpilze, da sie in einer Verfassung leben, von der es nach den hergebrachten, mehr oder weniger anthropozentrisch definierten Unterscheidungskriterien schwer fällt zu sagen, inwiefern es sich um viele Lebewesen handelt, die zusammenleben, inwiefern um ein großes Lebewesen – oder besser: um etwas großes Lebendes, denn sie bilden jedenfalls keinen Organismus, möglicherweise auch kein *autopoietisches* System, das eine Unterscheidung von systemintern und systemextern ‚trifft‘, d.h. innerhalb des Systems durchgehend kommuniziert, sondern ein „*sympoietisches* System“ mit einem Begriff von Beth Dempster, den Haraway aufgreift. Im sympoietischen System hat das *Mit* eine durchgängige Wirklichkeit.

Der Untertitel des Buches *Making Kin in the Chthulucene* weist schon darauf hin, dass Haraway darauf aus ist, *Zusammen* anders zu denken und anders zu machen. Das englische „kin“ meint üblicherweise Verwandtschaft oder Sippschaft, bezieht sich auf eine durch Abkunft und Abhängigkeiten charakterisierte Organisation des Zusammenlebens, die zwar asymmetrische Kräfte- und Machtverhältnisse kennt, aber keine übergeordnete Instanz. Vor drei Wochen hatte ich in der Vorlesung zur Geheimagentur und ihrem *joint venture* mit dem inoffiziellen Handel zwischen Hamburg und Westafrika die in der Soziologie sog. *segmentäre Organisation* erwähnt – ein Nebeneinander von Clans, von Sippschaften, die für sich jeweils Chefs oder Sprecher haben mögen, aber alles, was über Familienangelegenheiten hinausgeht, miteinander ausmachen müssen, ohne sich dabei auf die Autorität eines Souveräns und dessen Gesetze berufen zu können. Eine lineare Entwicklungslogik, der die im 19. Jh. entstandene Soziologie mitunter verfällt, stuft die segmentäre Organisation alles etwas Archaisches, Früheres, von der stratifikatorischen Ordnung seit Jahrhunderten Überholtes ein; und auch diese wandelt sich, so eine zentrale These Niklas Luhmanns, im 20.. Jh. wiederum in eine funktional differenzierte Ordnung, deren Subsysteme, statt Menschen im Ganzen in Klassen einzusortieren, lediglich bestimmte Handlungen bzw. Dimensionen des Handelns registrieren, so dass ‚der Mensch‘ als Ganzes aus der Wirklichkeit des Sozialen weitgehend verschwindet. Mit diesem Schema im Kopf würde man segmentäre Organisationsformen bei indigenen Völkern suchen, von denen die meisten heute quasi im Schatten der Nationalstaaten leben, zu deren Territorium ihr Lebensraum gehört.

Einer Soziologie der Gegenwart sollte aber auffallen, dass auch innerhalb der modernen staatlichen Strukturen segmentär organisiertes Leben weiterbesteht – bzw. sich erneuert. Denn das Segmentäre verändert sich im Staat, mit dem Staat. Und politische Theorie, die zur

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=ZK1-VnBAe2A>

Kenntnis nimmt, was die souverän regierten Nationalstaaten mit ihren teils stratifizierten, teils funktional differenzierten Gesellschaften alles *nicht* hinkriegen – prominent: ein ökologisches Handeln –, entdeckt das Potenzial von *kinship* als organisatorisches Prinzip. Schon der Anthropologe und Occupy-Mitgründer David Graeber argumentiert in seinem Buch *The Democracy Project*, dass die eurozentrische Geschichte, die Demokratie in der attischen Polis im 5. Jh. v. Chr. anfangen lässt, das demokratische Potenzial derjenigen Völker ignoriert, die Jahrhunderte lang ohne großen Herrscher oder Staat ausgekommen sind, ehe sie gewaltsam in Empires oder nationalstaatliche Strukturen eingegliedert wurden. Er nennt sogar deren Praktiken des Aushandelns das wahrhaftige, nämlich an-archische, führerfreie Demokratische.

Durch die Souveränitäts-Brille nehmen wir *kinship*-Dynamik vor allem dort wahr, wo sie primitiv brutal erscheint und die staatlichen Gesetze verletzt: zwischen Familien mit Migrationshintergrund arrangierte Zwangsheiraten zum Beispiel, die auf dem Primat der Einbindung in verwandtschaftliche Zusammenhänge gegenüber dem individuellen Recht auf freie Wahl insistieren, Brautentführungen oder Ehrenmorde. Tatsächlich deuten Fehden und Bürgerkriege in postkolonialen Kontexten darauf hin, dass gerade die ohnedies immer schon heiklen Dynamiken segmentärer Sozialität, die Rache involvieren, eher und gewalttätiger eskalieren, wenn ein staatliches Gewaltmonopol den Vergeltungsaktionen zwischen Clans jegliche Legitimität abspricht. Einmal generell kriminalisiert, werden sie hemmungsloser verbrecherisch, zumal der Staat sich oft als Partei in den Konflikten engagiert und seinen Anspruch, als neutrale Instanz zu gelten, selbst desavouiert.

Es wäre aber kurzsichtig, das Segmentäre nur dort wahrzunehmen, wo kolonial oktroyierte Umerziehung ‚unvollständig‘ geblieben ist oder in sog. westlichen Staaten Menschen zusammenleben, deren Familien aus weniger oder anders modernisierten Gegenden der Erde zugezogen sind. Sobald wir uns politisch aus dem staatlich Administrierten herausbewegen, geraten wir überall in Gefilde, in denen eine *kinship*-Dynamik organisatorisch wirksam ist. Eine linke Szene, aus der immer wieder Grassroots-Bewegungen hervorgehen, stellt organisatorisch bspw. eine Gemengelage zwischen institutionalisierten Gruppen und vielfältigen, einander teils überlagernden und durchdringenden Verflechtungen von *kinship* dar. Und bei den Kämpfen, die die institutionalisierten Gruppen gegeneinander führen (mitunter härter als gegen rechte politische Gegner), würde es ohne die Zähigkeit dieses *kinship*-Gestrüpps, in dem dann doch Viele aneinander hängen, auch über institutionelle Gräben hinweg, vielleicht längst keine nennenswerte Linke mehr geben. Mir scheint es auch kein Zufall, dass die *kinship*-Dynamiken umso präsenter und organisatorisch bedeutsamer werden, je expliziter das Politische die Körper und die Körperlichkeit des Lebens betrifft – in

feministischen, besonders queerfeministischen Bewegungen etwa, zu denen ja auch Haraway eine starke Affiliation unterhält.

Es kennzeichnet ihren Ansatz, dass sie mit *kinship* nicht das Politische auf biologische Gegebenheiten und Bestimmtheiten zurückführen will. Es geht nicht um eine Ermächtigung ‚der Familie‘, wie die CSU sie propagiert, sondern um ein Leben, Denken („think we must“ beschwört sie wiederholt) und Handeln ausgehend von der Einsicht, dass ich nicht als isoliertes Individuum zur Welt komme mit einem Körper, der sich selbst gehört. Ich bin materiell verflochten in vielzählige Zusammenhänge – und bin selbst Flechte, bilde (mit am) Zusammenhängen anderer. Mein Verflochtensein und Flechte-Sein heißt dabei nicht, dass alles determiniert wäre, weil die Abhängigkeitsbeziehungen mir die Entscheidungsfreiheit so sehr beschneiden, dass eine auch nur halbwegs souveräne Entscheidung nicht möglich ist. Es gilt die Freiheit vielmehr woanders zu finden als im souveränen Micherheben *über* die Situation, Entscheiden nicht wie den Schwerthieb zu verstehen, der das Gestrüpp meiner körperlichen Verflechtungen durchtrennt wie einen Gordischen Knoten, um dann mal zu schauen, wo ich mit wem welche Bande anknüpfen will. Freiheit waltet im *making kin*, in dem, was (um in Haraways Metaphorik zu bleiben) im Verflochtensein und Flechte-Sein Gelegenheit für aktives Flechten gibt, für ein Knüpfen von Beziehungen mithilfe meines Körpers, aber auch (und die durch ihr *Cyborg-Manifesto* bekannt gewordene Donna Haraway macht zwischen *body* und *tool* ohnehin keinen kategorischen Unterschied) *mit* meinem Körper, insofern dieser Körper sich selbst einflieht in das, was er flicht.

Das ist eine Pointe von „tentacular“ in „tentacular thinking“: Wir sollten Körper weniger anthropozentrisch und anthromorph verstehen und betreiben, *einschließlich* des *menschlichen* Körpers. Wir sollten nicht ausgehen von einem Rumpf mit zwei Armen und Händen zum Greifen, einem Kopf oben drauf für Wahrnehmung und Kommunikation, zwei Beinen drunter zur Fortbewegung. Wir gelangen zu anderen Vorstellungen von Körperlichkeit, wenn wir als *Modell* des Körpers z.B. Spinnen nehmen (*Pimonia cthulhu* heißt eine, die Haraway leicht umbenennt) oder Kraken mit Tentakeln oder den Schlangensterne, dem Karen Barad einen Vortrag und Aufsatz mit dem Titel *Queer Causation and The Ethics of Mattering* gewidmet hat. Barad gewinnt aus der Bohr’schen Interpretation der Quantentheorie eine politische, feministisch geprägte Erkenntnis-Ethik. Sie legt das in ihrem Buch *Meeting the Universe Halfway* dar (ein Teil davon, leider unter weitgehender Aussparung der Physik, ist als *Agentieller Realismus* auf deutsch erschienen). Barad ist eine der Theoretikerinnen, die Haraway als *kin* anführt. In ihrer Diskussion des Schlangensterne zeigt sie, wie, wenn man Körper ausgehend von einer dem Menschlichen sehr unähnlichen Anatomie betrachtet, ein

ganz anderes Verständnis von Wahrnehmung dabei herauskommt. Das gesamte Skelett des Schlangensterne (*brittle star*) bringt Linsen hervor. Er sieht also mit dem ganzen Körper. Und was ergibt das für eine Welt und für ein Weltverhältnis, mit der gesamten Körperoberfläche visuelle Informationen zu empfangen?

Die Spinne *Pimoc thulhu* heißt so in Anspielung auf die Figur des Cthulhu von H. P. Lovecraft, dem bekannten Autor von Horrorgeschichten. Der Cthulhu ist ein Monster, das von unten, tief aus der Erde oder von unterhalb des Meeres heraufkommt. Er gehört zu der fiktiven Mythologie, die Lovecraft zusammen mit einigen anderen Autoren erfunden hat als Referenz-System für phantastische Erzählungen und Romane. Haraway verschiebt ein h von „Cthulhu“, so dass das Wort *Chthulu* entsteht, woraus sie wiederum *Chthulucene* konstruiert – in Analogie zu *Anthropocene*, dem Zeitalter, in dem der Mensch durch sein Wirken die Erde prägt, und *Capitalocene*, einem weiteren Neologismus von ihr, um das Zeitalter zu bezeichnen, in dem die Eigendynamik des Kapitals bestimmt, was mit der Erde passiert und welche Wirklichkeit sie zugestanden bekommt. Das *Ch* verweist auf das griechische *chthonios*, das sie übersetzt mit „of, in, or under the earth and the seas“ (53). *Chthonisch* ist das, was von unten heraufkommt (die Erynnyen, die Orest in der *Orestie* des Aischylos verfolgen, nachdem das Blut der von ihm getöteten Mutter auf den Boden getropft ist, sind *chthonische* Gottheiten). *Chthulucene* meint eine kommende, vielleicht schon angebrochene Ära, in der wir Körper anders verstehen und damit auch körperliches Zusammenhängen, Aufeinander-Bezogenheit, Einander-Erkennen und -Anerkennen anders auffassen: von unten her. Im Chthulucene wird es vielleicht statt Occupy Wall Street *Octopi Wall Street* geben.

Ein Grund, weshalb ich Haraways Versuch, Einbezogenheit anders zu denken – ebenso wie die verwandten theoretischen Vorschläge von Karen Barad und (kommt nächste Woche) Jane Bennett – hilfreich finde, kehrt sich vielleicht in der Antwort heraus, die wir damit auf den Einwand geben können: Ja, aber angeblickt wirst du doch immer, wenn du dich in die Öffentlichkeit begibst! Dass dein Körper in die Sphäre der Aufmerksamkeit von anderen gerät, darunter auch Männer, und dass er bei dem einen oder anderen Bewunderung auslöst, das stellt nun mal eine Möglichkeit öffentlichen Lebens dar. Partizipation an Zusammenleben ist nicht zu haben ohne den Kontakt mit dem Begehren anderer, ohne die Unsicherheit darüber, was der andere *will* („Que vuoi?“) und was oder wer er *ist* (insofern sein Begehren ihn in mancherlei Hinsicht identifiziert). Öffentlichkeit heißt, dass die Wahrscheinlichkeit besteht, dort nicht nur auf Bekannte, sondern auch auf Unbekannte zu treffen. Und der Augenblick, in dem man erkennt, um wen es sich handelt, ist in gewisser Weise immer schon zu spät, um das Drama noch zu vermeiden. „Who’s there?“ Wie bei Shakespeares *Hamlet* hat

das Drama in diesem Augenblick, dem dieser Frage und zugleich dem des Blickes aus dem Auge des anderen unwiderruflich begonnen, und auch wenn es erstmal freundlich weitergeht, wissen alle, dass in der Vergangenheit bereits Unheimliches geschehen ist, dass ein Geist erschienen ist, und die Möglichkeit, dass dieser Geist wiederkehrt, steht am Horizont jeder Begegnung. So ließe sich mit der Autorität der abendländischen Kultur, nicht zuletzt der bürgerlichen Kultur des Politischen, *für* Gomringer und *gegen* diejenigen argumentieren, die den Alice-Salomon-Platz vor der Fiktion seines Bewunderers schützen wollen. Und mit Monster Truck rufen: Da musst du durch!

Was Haraway über die *Cthulhu*-Referenz mit zu verstehen gibt, ist, dass auch Gespenster, die uns mithilfe unserer Imagination heimsuchen, einen sehr unterschiedlichen Charakter haben abhängig davon, wie wir das Verhältnis von Körpern – und Körper überhaupt – denken und erfahren. Das Gespenst des *Chthulucene* wird mich und andere auf andere Weise heimgesucht haben als das Gespenst des *Anthropocene* und des *Capitalocene*. Über die Gespenster des *Anthropos*, des Menschen, der sich als König der Schöpfung begreift, erzählt unsere Geschichte viel – und ebenso über die Gespenster des Kapitals, dessen abwesender Anwesenheit in der Ware schon Marx im *Kapital* etwas genuin Gespenstisches attestierte (Derrida hat das in *Spectres de Marx* ausführlich kommentiert). Haraways sympoietische Ökologie des Körperlichen ruft neue, anders verfasste Gespenster herbei als die Metaphysik des Körperlichen, die das ideologische Gestell des *Anthroposcene* ausmachte, und als die Ökonomie des Körperlichen, die das Körperwissen des *Capitaloscene* informiert: Gespenster, vor denen ich mich *anders fürchten* kann als vor dem, was mich anblickt aus einem Auge, dessen Blick eine phallische, penetrative Qualität hat durchaus unabhängig davon, ob derjenige, der da guckt, vielleicht doch kein *predator* ist, sondern ein ganz Lieber, der nur gucken will. Anders fürchten – nicht etwa: mich in Sicherheit wiegen, weil die Gefahren des Miteinander gebannt wären. Haraway suggeriert keineswegs, dass das Leben im *Chthulucene* netter und kuscheliger wird als bisher. Eher könnte auch das Kuscheln schleimiger werden. Und ihr Buch mit dem sprechenden Titel *Staying With the Trouble* scheint mir gerade auch darin bemerkenswert, dass es keinem Sicherheitsregime zu den gegenwärtigen Konditionen das Wort redet, sondern in bewusster Bezugnahme auf Horror eine Umorganisation unserer Körperlichkeit vorschlägt, die auch beim Anmischen der Angsteffekte die heteronormative, die anthropozentrische und die kapitalfixierte Matrix verabschiedet. *Queering fear* wäre eine Aufgabe, die wir aus der Lektüre mitnehmen könnten.

Was heißt tentakuläres Denken körperlich, wenn wir uns dem künstlerischen Umgang mit Körper(n) zuwenden? Ich habe lange überlegt, was ich dazu jetzt zeige. Es mangelt in der Kunst der letzten Jahre keineswegs an Arbeiten, die Flechten, Pilze, schleimige oder viskose Substanzen entweder direkt verwenden oder zum Modell für menschliche Kommunikationen nehmen, und da ist durchaus Interessantes dabei. Ich fürchte aber, gerade der wichtigste Impuls von Haraways Denkanstoß für unser Thema Partizipation geht verloren, wenn wir uns hier zum Schluss Kunst anschauen (und die Ökonomie der Vorlesungssituation mit den zwei Stunden pro Woche, die uns dieser Raum zur Verfügung steht, beschränkt meine Suche auf etwas zum Anklicken und Anschauen), die Begriffe wie *Verflechtung* oder *kinship* illustriert. Haraway selbst bietet Illustrationen aus der Kunstgeschichte an: Potnia Theron, die Herrin der Tiere, „eine Art weitreisende Ur-Medusa“ beispielsweise, und ihre knappen Seitenverweise Richtung Kunst bieten für mich wenig Anknüpfungsmöglichkeiten.

Ich habe deshalb schließlich etwas ausgesucht, von dem ich gar nicht weiß, ob es ‚gut passt‘, oder vielmehr ahne, dass es eher schlecht passt. Es handelt sich um ein Beispiel, das eine Bewegung von oben nach unten fokussiert. Und menschliche Körper einem merklich gewaltsamen Blick aussetzt, einem Kamerablick nämlich. Das aber vielleicht hilfreiche Einsichten gewährt, wenn wir es uns im Hinblick auf die Aufgabe *queering fear* anschauen, denn es bringt die Partizipierenden in eine Situation, in der es darum geht, wie sie mit Angst umgehen. Das Umgehen ihrer Körper in und mit der Angst, das Hin und Her, Vor und Zurück, ist in dem partizipatorischen Arrangement dieser Arbeit interessanter als deren heldenhafte Überwindung. Und es wird, denke ich, noch interessanter, wenn wir die menschlichen Körper, die wir gleich zu sehen bekommen, daraufhin anschauen, inwiefern sie etwas Tentakuläres erkennen lassen in der Art, wie sie sich bewegen, verhalten, wie sie mit sich, mit anderen Körpern und mit der Umgebung zusammenhängen und in der Zeit, während der die Kamera sie aufzeichnet, dieses Zusammenhängen verändern: *how they are making kin* mit Menschen und mit Nichtmenschlichem. Schaut mal, ob ihr diese Körper so beobachten könnt, als wären es Oktopusse oder Spinnen oder Schlangensterne, Cthulhus oder Chthulus...

Die Arbeit hat den Titel *Hoptornet*.²⁹ Die schwedischen Filmemacher Axel Danielson und Maximilien van Aertryck haben dafür über eine Online-Anzeige 67 Leute gefunden, die noch nie von einem Zehnmeter-Turm gesprungen waren und sich für ein bescheidenes Honorar von ca. 25 Euro bereit erklärten zu partizipieren, „to participate – which meant

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=cU2AvkKA4kM>

climbing up to the diving board and walking to its edge“. Es bestand also keine Verpflichtung zum Sprung, um das Geld zu kriegen, und die Summe war nicht so hoch, dass Geld allein ein bezwingendes Argument dargestellt hätte. Siebzig Prozent der Leute sind aber gesprungen, teils nach langem Zögern, mehrfachem Neuansetzen, ausführlichen Diskussionen mit dem Freund oder der Partnerin, wie der gut fünfzehnminütige Kurzfilm es zeigt. „We noticed that the presence of the camera as well as the social pressure (from those awaiting their turn beside the pool) pushed some of the participants to jump“, schreiben die beiden. Ich werde das Video eurer Wahrnehmung überlassen, ohne es ausführlicher zu analysieren. Performance-analytisch gäbe es dabei sicher Vieles zu sagen zum Verhältnis von Bewegungskontinuum (die bewegen sich da oben ja unentwegt) und Entscheidung etwa; zum Verhältnis von Entscheidung und Konsequenzen (man hat bei zehn Meter Fallhöhe Zeit, um zu merken, was *unwiderruflich* heißt); vor allem aber auch zu Vorstellungen von flüssig und fest, kompakt und lose, fähig und unfähig bezüglich des Körpers.

Es würde kaum wer von uns bezweifeln, dass Wasser flüssig ist. Für einen aus zehn Meter Tiefe herabstürzenden Körper mit einem Gewicht, das bei den Partizipierenden, die wir sehen, so zwischen 50 und 100 kg liegen dürfte, kann die Wasseroberfläche aber sehr hart sein. Man versucht, möglichst senkrecht, mit dem Kopf oder mit den Füßen voran ins Wasser einzutauchen, um die Aufprallfläche zu minimieren, denn wenn man mit Bauch und Brust draufplatscht, drohen ernsthafte Verletzungen. In einer Kurzgeschichte von David Foster Wallace mit dem Titel *Forever Overhead*, die erzählt, wie ein 13jähriger Junge an einem Sommertag im Freibad aus Langeweile die Treppen zum Zehner raufklettert, von seinen dösenden Eltern und den anderen Gästen unbeachtet, und auf einmal allein da oben steht und die im Sonnenlicht glitzernde Wasseroberfläche tief unten betrachtet, heißt es: „which is the lie? Hard or soft?“ Der pubertäre Körper merkt in diesem Moment, von dieser Position aus, wo nur Gedankenlose oder fest Entschlossene am Platz sind, wie unsicher er sich über seine *Konsistenz* ist und wie diese Unsicherheit zusammenhängt mit seiner Unsicherheit über das Verhältnis seines Körpers zu den anderen. Das Tolle an der Erzählung ist, dass sie *nicht* in das mündet, was eine *Initiation* in das Leben als gehärtetes Mitglied der Gesellschaft wäre – ein Leben als Mann, als erfolgreicher Selbstüberwinder, als jemand, der die Konsequenzen einer übermütigen Entscheidung mit Fassung trägt oder darauf pfeift. Der Junge klettert wieder runter.

Zurück in die Welt, die immer noch ist, wie sie war, und obgleich schon der Titel *Forever Overhead* anzeigt, dass nach diesem unbedachten Ausflug für den Antihelden nichts mehr so sein wird wie bisher, bekommt die Veränderung keine dramatische Form eines zäsuralen, die

Zeit zerschneidenden Ereignisses zugesprochen. Die Veränderung bleibt eingelassen ins Weitergehen der Welt da unten. Der Körper wird, womöglich sein Leben lang, in seinen Geweben die Frage bewegen, was die Lüge sei, das Harte oder das Weiche. Sie in sich und durch sich und durch andere hindurch bewegen – und sich von ihr zu diesem und jenem bewegen lassen. Und vielleicht wäre das eine Formulierung von *Queerness* (ich werde beim übernächsten Mal eine andere diskutieren): in der körperlichen Unsicherheit darüber zu leben, was die Lüge ist, das Harte oder das Weiche. Auf dem Weg, den die Tentakel jeweils einschlagen, weiterzugehen durch Begegnungen von zweifelhafter Konsistenz – durch ein Berührungsgeflecht, das statt einer einmütigen Wahrheit des Körperlichen die Möglichkeit einer doppelten – oder gar einer vielfachen – Lüge konfiguriert.

7. Menschen [xxx] Dinge [xxx] Menschen: Assemblagen mit Essen und Sex

Heute schauen wir zu Beginn einen kurzen Film von Otmar Bauers Aktion *Zeigt* aus dem Jahr 1969.³⁰ Bauer, mit Anzug und Krawatte, hat in dem Moment, da der kurze Film einsetzt, bereits ein üppiges Mahl verzehrt und reichlich Wein dazu getrunken. Er kotzt nun auf das weiße Tischtuch, schiebt das Erbrochene mit den Händen zusammen und stopft es sich wieder in den Mund, spült mit Wein nach, kotzt erneut, macht die Hose auf und reibt seinen Schwanz mit Kotze ein, pinkelt auf den Tisch... Bauers Arbeit zählt zum sog. Wiener Aktionismus. Er lebte, nachdem er Otto Muehl kennengelernt hatte, in der von Muehl gegründeten Kommune *Aktionsanalytische Organisation (AAO)*, verließ diese aber und sagte sich von Muehl los, der, wie vielleicht bekannt, später zu einer Gefängnisstrafe verurteilt wurde, weil er dort Kinder sexuell missbraucht hatte. „[W]ir haben Muehl die Herrgottsrolle aufgedrängt“, schreibt Bauer in seinen autobiografischen Notizen mit Bezug auf dessen Autorität als Leiter des sektenartigen Kollektivs.

Was Bauer macht, scheint sehr nah an den Performances von Muehl darin, dass er Tabugrenzen überschreitet: Kotze und Pisse in diesem Fall, bei anderen Aktionen Sperma, Scheiße, Blut. Diese Liste von Sekreten ist ja quasi das Emblem der Wiener Aktionisten. Bei deren bekanntestem Vertreter Hermann Nitsch spielte immer auch Essen und Trinken eine Rolle. Bei den Zusammenkünften des *Orgien-Mysterien-Theaters* wurden, wie mir die vorletztes Mal schon im Zusammenhang mit dem „Konzepttheater“ erwähnte Sandra Umathum aus eigenem Erlebnis berichtete, exzellentes Essen und gute Weine serviert. Es blieb den Besucher*innen überlassen, wie sehr sie sich auf das Spektakel einlassen wollten, bei dem nackte junge Männer und Frauen in Tierblut und in -eingeweiden badeten. Es war ebenso möglich, sich in einiger Entfernung davon an Speisen und Getränken zu erfreuen, ekstatisch bluttrunken oder zerstreut betrunken zu sein, mehr oder weniger vom zentralen Ereigniskomplex mitzubekommen. Dieser Hinweis Sandras kam in Reaktion auf einen flüchtigen, aber zugegeben von diesem Mysterien-Kram genervten Kommentar zu Nitsch in meinem Buch *Kunst des Kollektiven*. Und in der Tat ist das ein sehr wichtiger Hinweis nicht nur für Nitschs Veranstaltungen, sondern für unsere Auseinandersetzung mit Partizipation überhaupt: den Unterschied zu beachten zwischen einer Partizipationserfahrung und den Darstellungen der Veranstaltung auf Fotos, in Filmen und Videos, in Texten und ggf. durch Objekte, insbesondere dann, wenn ein*e Künstler*in selber für die Herstellung, die Auswahl und Komposition, das Arrangement und die Präsentation dieser Darstellungen sorgt. Nitsch

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=hqHgTrxC4w8>

inszeniert Repräsentationen seiner Aktionen in einer sehr kraftvollen Bildersprache, und das ist nicht nur ein Vorteil. Die Darstellungen fokussieren die ritualhaften Verrichtungen mit ihren mystischen Konnotationen, die sich beim Christlichen wie beim Heidnischen bedienen.

Die Frage danach, welche Relevanz christliche, welche heidnische Referenzen für Nitschs Arbeit haben, betrifft nicht nur die ‚Quellen‘, aus denen ein Künstler schöpft. Es geht um die Konfiguration einer Kollektiv- oder Gemeinschaftserfahrung. Die christliche Religion ist aufgebaut um ein stellvertretend von Christus für alle Menschen vollzogenes Opfer, weshalb jedes Ritual, das dieses Opfer wiederholt wie die Eucharistie oder sich irgendwie darauf bezieht, primär im Zeichen der Vereinigung steht: Vereinigung des Repräsentierenden mit dem Repräsentierten, wenn ich mit der Oblate und dem Rotwein den Leib und das Blut Christ in mich aufnehme; und Vereinigung all derer, die das tun, miteinander. Ein eigentlich kulinarisches Genießen gehört nicht dazu, durchaus aber zu manchen heidnischen Opfer-Riten. Im antiken Griechenland bspw. diente das Aufteilen der Tiere beim Opfern dazu, die Grenze zwischen Göttern und Menschen nachzuziehen. Man verbrannte die für Menschen als ungenießbar geltenden Innereien als Gabe für die Götter und aß selber das gebratene Fleisch. Statt auf Vereinigung (was die Erfahrung einer Trennung und des Leidens daran impliziert) liegt hier der Akzent auf der Verhältnismäßigkeit von *Aufteilung* und *Zuteilung*. Wenngleich in der Form einer kosmischen Ordnung festgehalten, ist das näher an Kriterien, die ich bislang im Zusammenhang mit Partizipation erörtert habe: Wer kriegt was und wie viel davon? Auf was für Prinzipien des Verteilens verweist das? Was sind die organisatorischen Effekte der Verteilung? Und es ist näher am Fleisch: Gegessen wird keine Substanz, die lediglich Träger eines symbolischen Körpers wäre, sondern das Symbolische ist als Aufteilung *in* das Fleisch eingeschrieben. Der Körper eines Tieres wird zerlegt, und sowohl die Menschen als auch, so stellt man es sich vor, die Götter partizipieren an diesem Opfer, indem sie den ihnen jeweils zukommenden Teil vertilgen. Während der antike griechische Opferritus die Aufteilung klar vorgibt, lässt Nitsch es ins Belieben der Besucher*innen gestellt sein, welche Teile sie nehmen – ob den Wein, ob das Blut, ob das gebratene Fleisch oder das rohe.

Bei Bauers *Zeigt*-Aktion dagegen dient das Essen zur Vorbereitung von etwas, das darauf setzt, eklig und abstoßend zu wirken. Er verzehrt Speisen und schüttet dazu reichlich Wein in sich hinein, *um zu kotzen*. Dieses Kotzen ist von Anfang an geplant, Teil einer *Inszenierung*. Physiologische Vorbereitung des Erbrechens für den Performer, gehört das Essen und Trinken zugleich in einen Sinnzusammenhang, den ein Publikum herstellen soll, und dieser Sinnzusammenhang ist von einer schon grandiosen Schlichtheit. Denn Bauer isst und trinkt und kotzt nicht nur, er tut dies in einer betont förmlichen bürgerlichen Aufmachung,

ordentlich gekleidet, mit sorgfältig gescheiteltem Haar, damit niemandem die *Bedeutung* entgeht, die diese Aktion vermittelt. Der Künstler tritt auf als Bourgeois, und was er tut, symbolisiert, verkörpert das Fazit einer ‚Analyse‘ der bürgerlichen Gesellschaft: Die Bourgeoisie genießt ihren Überfluss bis zum Erbrechen, und dann frisst sie ihre eigene Kotze und hat Spaß am perversen Spiel damit. Offenbar sind wir damit wieder beim christlichen Verhältnis zur Materie. Die Stoffe, die hier eingenommen und ausgeschieden werden, fungieren primär als Bedeutungsträger. Man hätte uns das auch erzählen können, aber so involviert uns die Performance körperlich in die erzählte Geschichte, denn jemanden kotzen und seine eigene Kotze essen zu sehen affiziert vehement. Mir wird übel dabei. Hätte Bauer mir die Sache bloß sprachlich kommuniziert, ich hätte wahrscheinlich gelacht. So aber besteht meine Reaktion in etwas Konvulsivischerem als Lachen.

Botho Strauß rezensierte 1970 in einem Aufsatz über die Entgrenzung des Ästhetischen für *Theater heute* die Materialaktion *O Tannenbaum* von Otto Muehl (Hochschule für bildende Künste Braunschweig, kurz vor Weihnachten 1969):

Die Szenerie ist simpel und formlos: ein Bett mit weißem Plumeau, ein geschmückter Tannenbaum, eine Leiter. Auf dem Boden ist eine schwarze Plastikfolie verspannt. Weihnachtslieder erklingen krächzend aus dem Lautsprecher. Dann verliert Muehl, ebenso wie seine Partnerin vollständig nackt, im grantigen Wiener Dialekt, mit zorniger Pathetik ein selbstverfasstes Weihnachtspoem, welches einen elementaren Zusammenhang zwischen dem Heiligen Fest, Vietnam und uns, den fickenden, bronzenden, schießenden Bürgern beschreibt. Das finstere Gedicht kündigt an, was die Aktion zu bedeuten hat: die aggressive Pornographierung des Konsums durch die demonstrative Fixierung auf dessen stoffwechselhafte Folgen, die Exkremententladung, und durch die ‚Entzweckung‘ des Nahrungsmittels zum bildhaften Opfer des Protests: Muehl läßt ein Schwein abstechen und ausweiden, hält unter die aufgeschlitzte Halsschlagader einen Eimer, der sich mit Blut füllt, und gießt es seiner Mitarbeiterin über den Leib. Das ausgeweidete Gedärm des Tiers zeigt er im Auditorium herum und wirft es anschließend das Mädchen. Dann besteigt er die Leiter und pinkelt auf seine Partnerin hernieder.

Botho Strauß, Die neuen Grenzen. Anarchismus-Kritik und Theater-Aktion, in: *Versuch, ästhetische und politische Ereignisse zusammenzudenken*

Anschließend kriegt sie noch Milch, Mehl und Waschpulver drauf, und am Ende schießt Muehl von der Bettkante auf den Schweinekadaver. Strauß entziffert, was die Aktion wenig verschlüsselt zu lesen gibt – dass Muehls „Frau [...] so mit den Innereien des Schweins drapiert, nicht nur symbolisch an die Stelle des Tieres getreten ist, sondern, indem sie dies alles willenlos über sich ergehen läßt, auch sprach- und bildassoziativ den bürgerlichen Inbegriff des ‚Schweinish‘-Perversen verkörpert.“ Er nennt Muehl einen „morosen Anarchisten, der sich dieser Mittel nur bedient, um sich nachdrücklich verständlich zu machen“, der politisch nur „Empörung“ aufzubieten hat und als empörter das Perverse nicht bei sich selbst finden kann, sondern es auf einen anderen Körper projizieren muss:

Muehl drückt seine Empörung aus über den Krieg in Vietnam, über die unerschrockene Konsumgier der Wohlstandsbürger usw. und endet mit seinen die libidinösen stellvertretend für die gesellschaftlichen Regeln verletzenden Aktionen doch nur bei der autistischen Parole: ‚Die Perversität, das sind die anderen.‘

Der Externalisierung des Perversen korrespondiert dabei eine Externalisierung der Dummheit: Dumm, das sind die anderen – zunächst einmal die im Publikum. Die Kunst begibt sich in der Provokation auf das Niveau eines als dumm vorgestellten Publikums herab, um die Leute dort ‚abzuholen‘, wo sie sich zu entrüsten vermögen. Und damit ist sie erfolgreich: „In Braunschweig formierten sich (bislang) 17.800 Bürger zu einer pogromartigen Protestkampagne gegen den Auftritt Muehls, allerdings erst, nachdem sie aus der Zeitung oder vom Hörensagen davon erfahren hatten.“ Eben diesen Erfolg aber hält Strauß der Aktion vor. Muehl habe „stumpfsinnige Empörung demonstriert und daraufhin ebenso stumpfsinnige Empörung geerntet“.

Der Pakt mit der unterstellten Dummheit der Leute – darauf läuft der Vorwurf hinaus – ist unredlich. Nicht nur gegenüber den Leuten, sondern gegenüber dem, was der Künstler als einen ihm *ebenbürtigen* politischen Gegner zu adressieren vermocht hätte. Das Kalkül, das darauf spekuliert, die für dumm gehaltenen Leute werden, indem sie so reagieren, wie sie adressiert sind, die Unterstellung ihrer Dummheit bewahrheiten – und die Position des Künstlers stärken –, verstößt gegen die ethisch-politische Maxime einer kritischen Ästhetik, dass man den Gegner dort angreift, wo er über *starke* Positionen verfügt, um die eigene Stärke mit der gegnerischen zu messen. Das ist die von Strauß dargelegte Maxime einer

künstlerischen Intelligenz, die sich *selbst stark* fühlt – oder gar: stark *weiß* –, die davon ausgeht, dass sie als dialektisch geschulte dem bürgerlichen Establishment eigentlich überlegen wäre und von daher in einer Auseinandersetzung mit bürgerlichen Konventionen und den Argumenten, die diese stützen, nichts zu befürchten hätte. Es ist die Haltung eines mit Adorno Gerüsteten, als der Strauß in diesen frühen Texten erkennbar schreibt: Ich kann es mir leisten, der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft, deren Kultur und nicht zuletzt deren Kunst eine *Komplexität* zuzugestehen, weil ich *auf der Höhe dieser Komplexität* einen Einspruch zu formulieren verstehe.

Das klammert erstens die Frage aus, ob und wie der Körper in die Komplexität dieser Formulierungen mitkommt – bzw. es beantwortet sie, sowohl bei Strauß wie auch schon bei Adorno, sehr schnell mit einem Bekenntnis zum bürgerlichen Theater und seiner Logik der Repräsentation(sbrüche): Wo Körper repräsentieren, fiktionale Figuren verkörpern, und wo es einen literarischen Text gibt, den sie verlautbaren, ist reichlich Spielraum für Komplexität, nicht zuletzt für Komplikationen der Repräsentation selbst. Die Performance Art markiert eine Sezession vom Theater aber eben durch eine Entschlossenheit zum wahrscheinlich weniger Raffinierten einer körperlichen Anwesenheit, die ohne Dramenfigur mit verlässlicher Differenz zum Performer und ohne literarisierten Text auskommt. In gewisser Weise – wiewohl das nur einer ihrer Aspekte ist – bringt die Performance Art *bloßes, nacktes Leben* in den Erscheinungsraum, den die bürgerlichen Künste der theatralen Darstellung oder der Ausstellung von Objekten gewidmet hatten. Und wie kann bloßes Leben sich mit einem Gegner messen? Was wäre, wenn man die Form eines Kampfes annimmt, eine Technik, diesen Kampf zu bestreiten?

In diesem Zusammenhang können wir auch die Frage nach etwas *Zweitem* stellen, das bei Strauß wie selbstverständlich ausgeblendet bleibt: Was, wenn der Performer gegenüber dem Gegner, den er attackiert, *der Schwächere* ist? Wenn er spürt oder weiß, dass er dem, was er bekämpft, nicht gewachsen sein wird. Es nicht sein wird, eben weil er in dieser bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft aufgewachsen ist und keineswegs als ein durchtrainierter Marxist die Arena betritt, der sogar die komplizierten Mehrfachfinten der Kritischen Theorie beherrscht und dessen Körper quasi nichts anderes tut, als dem intellektuell zwingenden Argument zu folgen, sondern als ein träger, etwas tumber Durchschnittstyp, mit seinen 24 Jahren (zum Zeitpunkt von *Zeigt*, Bauer wurde 1945 geboren) vom Genuss schon gezeichnet, vielleicht auch nicht sprühend intellektuell und dabei doch intelligent genug, das zu merken. Wie kämpft denn so ein Schwächerer?

Anders als bei Muehl, der stets als grimmiger Prophet und Führer auftrat, habe ich bei Otmar Bauer den Eindruck, dass hier jemand erkennt, wie sehr er dem, was er kritisch entlarven will, selbst körperlich verhaftet ist, und auch einen Sinn dafür hat, dass dieses Verhaftetsein gerade im Perversen am klebrigsten ist. Von Muehl schreibt Strauß, er habe seine Aktion „mit besonders achtloser Nüchternheit, unspontan und formlos absolviert, so daß weder der Aktionist noch seine Zuschauer Gefallen daran haben konnten“. Muehl räumte in der Publikumsdiskussion anschließend die „Öde“ seiner Tabubrüche sogar ein. Wenn man sich Bauers Gesichtsausdruck und Körperhaltung in dem Film anschaut, gibt es da hingegen ein Eingeständnis, dass ihm das alles doch ziemlich Spaß macht – und immer wieder einen Anflug von *Scham* dafür, wie sehr es ihm Spaß macht. Während Muehl das Konstrukt eines Kampfes gegen bürgerliche Moral und kapitalistische Ausbeutung und Unterdrückung benutzte, um seine eigene Lust am Unterdrücken und Ausbeuten zu verhüllen, sie anderen und vermutlich auch sich selbst gegenüber zu leugnen, teilt Bauer in seiner Performance leidlich offen mit: Ich finds eigentlich auch geil, mich dazu zu zwingen, meine Kotze zu fressen und meinen Schwanz damit einzureiben. Eben als derjenige, der sich dazu *bekannt*, das geil zu finden, bin ich für das bourgeoise Gesellschaftsspiel der *diskreten* Perversität allerdings nicht so recht zu gebrauchen. Meine wirksamste Waffe ist vermutlich meine größte Schwäche, meine Indiskretheit, mein kindlicher oder kindischer Exhibitionismus: Ich will es zeigen. Hat Bauers *Zeigt*-Performance eine kritische Schärfe, so besteht sie, denke ich, gerade in der Art und Weise seines eigenen Genießens dessen, was er tut – einem Genießen, das nicht zuletzt ein Genießen der Plumpheit, der unseriösen Verkürzung dieses Tuns als Verkörperung einer Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft ist. Die Lust daran, mit vollem Körpereinsatz einen schlechten Witz zu performen und dabei zu wissen, dass Vielen von dem Witz dennoch schlecht wird, da intellektuelles Niveau nicht vor Ekelreflexen schützt, das gehört zu Bauers Variante von Wiener Aktionismus.

Ich möchte mit diesem kurzen Vergleich von Muehl und Bauer erstens auf die Relevanz des Selbst-Genießens für Performance hinweisen: *Wie* Performer das, was sie performen, genießen, das spielt eine wichtige Rolle für die Performance und insbesondere für deren partizipative Dimension. Es gibt unterschiedliche Arten, einen Genuss am Performen zu haben, an den körperlichen Vollzügen und an den Situationen, in die man sich damit bringt – sicherlich auch hier und da Ähnlichkeiten mit dem Genießen, das Schauspieler*innen, Tänzer*innen oder Musiker*innen empfinden, aber das Genießen ist bei Spielarten der Performance, zu denen ich den Wiener Aktionismus hier mal in freundlicher Gleichgültigkeit gegenüber Kategorisierungsdebatten zähle, weniger stark durch die künstlerische Disziplin

und ihre Techniken bestimmt und stärker durch das Spezifische der jeweiligen Performance, durch die gewählten Handlungen und deren Situierung. Und eben deshalb sind die *Differenzen in diesem Genießen* – in der Art und Weise, wie das Genießen in der Performance zur Wirkung, zur Erscheinung und zum Tragen kommt – ein Kriterium dafür, wie das Persönliche und das Politische im Körper des Performenden zusammenhängen. Wenn wir Performances anschauen bzw. miterleben, lohnt es sich, darauf zu achten, was an der Erscheinung der Performer*innen auf ein Genießen hindeutet und wie dieses Genießen an der Gestaltung der Performance, am Eindruck, den ein*e Performer*in macht, an der Steuerung der Interaktionen mit Publikum oder Mitmachenden teilhat.

Auch aus künstlerisch-praktischer Perspektive ist es eine Option, das eigene Genießen zu instrumentalisieren, seine Schwächen für sich arbeiten bzw. wirken lassen. Denn Genießen heißt ja, dass man eine Schwäche für etwas hat. Die Qualität vieler Aktionen von Christoph Schlingensief bspw., der ein bekennender Fan des Wiener Aktionismus war, erschließt sich mir vor allem daraus, wie er in der Lage war, Situationen, in die er sich mit oft ziemlich kruden Versuchsanordnungen gebracht hatte, zu genießen, inklusive der eigenen Widerstände dagegen, der Hemmungen und der Scham im Enthemmten und Unverschämten – und wie er dieses Genießen anderen, Mitarbeiter*innen und Partizipierenden zu kommunizieren und der Aktion dynamisch zuzuschlagen verstand. Man könnte eine Dissertation darüber schreiben, wie Schlingensief sein Grinsen und den Schalk in seiner Stimme modulierte und was das jeweils in der Situation bewirkte.

Und zweitens möchte ich daran erinnern, dass es auch Differenzierungen *innerhalb der Dummheit* gibt. Performance kann auf eine Weise dumm sein, die politisch fatal ist, aber ebenso auf eine Weise, die ihr politisch keineswegs zwangsläufig zum Nachteil gereicht. Dumme Kunst wäre sowieso mal ein eigenes Thema für eine Vorlesung. Wir stehen, zumal in Deutschland, in einer Tradition von Kunstkritik, die sich der Begegnung und Durchdringung von Kunst und Philosophie um 1800 verdankt. Beim Ästhetischen, das wir als die der Kunst eigene, sie auszeichnende Dimension ansehen, handelt es sich um eine philosophische Erfindung. Insofern Kunst im 20. und 21. Jahrhundert dadurch, dass sie das Handwerklich-Technische als Kriterium verabschiedet, sich immer wesentlicher durch die Diskurse, die sie ermöglicht, als solche bestimmt, scheint es so etwas wie dumme Kunst in ästhetischer Hinsicht gar nicht geben zu können. Eine künstlerische Aktion, die nicht „viel zu denken gibt“, wie es bei Kant heißt, zu der es anschließend entweder gar nichts zu sagen gibt (nicht weil ein *unaussprechlicher* Reichtum sich der Erfahrung mitgeteilt hat, sondern weil alles ohne Kommentar eh klar ist), oder eine Aktion, die ein, zwei schlichte Sätze korrekt und

restlos zusammenfassen, die kann gar keine Kunst gewesen sein. Die ist nicht bloß schlecht, sondern unterbietet etwas, das unserem Verständnis von Kunst so essenziell ist, dass hier kategorische Unterscheidungen diese Sache von der Kunst abtrennen müssen: Das war dann eventuell politische Agitation, aber gewiss keine Kunst.

Auch für das Politische fällt es denjenigen von uns, die mit der Idee einer deliberativen, das vernünftige Gespräch suchenden Demokratie sozialisiert wurden, schwer, der Dummheit irgendeine Geltung zuzugestehen. Wenn man sagt, das, was jemand anderes sagt oder tut, sei dumm, droht das den Gemeinten sofort als Partner einer politischen Auseinandersetzung überhaupt zu disqualifizieren. Will ich *mit* ihm Demokratie machen, indem ich *gegen* seine Ansichten opponiere, muss ich das, was er äußert, als Argument behandeln und es mit Argumenten widerlegen – auch in dem Fall, dass ich diese Äußerungen für zu blöd halte, um überhaupt eine argumentative Widerlegung zu verdienen, ja selbst in dem Fall, dass ich fürchten muss, die Auseinandersetzung zu *verlieren*, weil gegen die substanzlose Solidität der Dummheit kein Argument verfängt, weil jedes Argumentieren mit den Voraussetzungen, die es unweigerlich macht, schon über den dumpf dastehenden Gegner hinaus und an ihm vorbeischießt. Sollte ich ihn dann nicht besser gleich körperlich schlagen, statt als überlegen Argumentierender in einem Luftgefecht zu zappeln?

Etwas außerhalb dieser Alternativen zu finden würde es vermutlich erfordern, auch zur *eigenen* Dummheit ein anderes Verhältnis einzugehen. Dazu scheint aber der Weg versperrt. Die Dummheit bleibt in der politischen Auseinandersetzung uneingestehbar und ist so kaum offen verwendbar. Sie bleibt es insofern, als das *Modell* der *politischen* Auseinandersetzung die *juridische* ist, der Rechtsstreit, geführt mit dem Ziel, recht zu haben und zu er- oder behalten. Schon Kant sprach vom Gerichtshof der Vernunft, und ein allgemeiner ethisch-politischer Begriff wie Verantwortung meint, sprachgeschichtlich zurückverfolgt, zunächst die Fähigkeit, vor Gericht auf eine Anklage zu antworten. Ein bis heute weithin propagiertes und akzeptiertes europäisches Konzept von Politik impliziert, dass eine gute politische Auseinandersetzung dem Ideal einer Gerichtsverhandlung so weit wie möglich entsprechen solle. Dabei sind spätestens ab dem 20. Jh. körperliche Phänomene ebenso als Beweismittel zugelassen wie sprachlich vorgebrachte Argumente (beim nächsten Mal, wenn es um Öffentlichkeit geht, werde ich auf die Tendenz politischer Bewegungen im 20. Jh. eingehen, im Protest als Argument Körper zu zeigen). Aber das Körper-Zeigen erhält seinen Status als legitimer Bestandteil politischen Handelns erst, indem es Evidenzen liefert, die in den Prozess einer Urteilsfindung eingehen können. Am Ende muss alles auf ein Urteil hinauslaufen, egal, ob Aussicht darauf besteht, dass ein solches Urteil jemals wirklich gefällt und vollstreckt

wird, sogar in Abwesenheit einer Instanz, die es fällen könnte (ohnehin hat dieser Gerichtshof der Vernunft seinen Sitz niemals im Hier-und-Jetzt). Die Auseinandersetzung muss ein Urteil *erwarten* und von ihrer Form her antizipieren. Von daher die relative Armut unserer politischen Artikulationen und der Ausschluss von allem, was keine Aussicht hat, vor einem imaginären Gericht zu obsiegen.

Wäre der imaginäre Fluchtpunkt politischen Handelns nicht ein Urteil, das eine souveräne Entscheidung dann auszusprechen, über die Welt zu verhängen hätte, sondern *Konsens* wie in der letzte Woche angesprochenen segmentären Ordnung – stünden also die Partizipierenden gleichrangig nebeneinander ohne übergeordnete Autorität und wären auf Einverständnis angewiesen –, Dummheit könnte sogar helfen. Eine am Rechten trainierte Intelligenz wäre jedenfalls nur bedingt hilfreich. Ein intelligenter Umgang mit der eigenen Dummheit könnte sich an der Aufgabe orientieren, *im* Einverständnis Unterschiede geltend zu machen. „Zu lernen vor allem ist Einverständnis“, singt der Chor am Anfang von Brechts Lehrstück *Der Jasager*. Der *Stil* des Einverstehens macht etwas aus, und dazu gehört auch der Stil im Umgang mit den eigenen Schwächen.

„Dummheit“ ist wie „Intelligenz“ keine sauber definierte Größe. Es mischen sich darin Unwissen im Sinne von Uninformiertheit; Unwissenheit im Sinne eines unreflektierten Umgangs mit Informationen (die Unfähigkeit oder der Unwille, *fake news* zu hinterfragen, durch Vergleiche und Schlussfolgerungen den Wahrheitsgehalt zu prüfen); Unlust an logischen Zusammenhängen, die mehrere Glieder umfassen; ein wenig entwickeltes Vermögen zum sprachlichen Ausdruck; und nicht zuletzt eine Affirmation dessen, was andere an einem für dumm halten, denn als „einer von den Dummen“ wird man früh, in der Schule oder schon im Kindergarten eingestuft, und wie Sozialisierung oft in der Annahme und aktiven Bestätigung von Rollen besteht, die das gesellschaftliche Umfeld einem anbietet, so ist auch „der Dumme“ eine Figur, die Heranwachsende irgendwann zu spielen beginnen und die sie mit den Jahren besser, überzeugender und überzeugter zu spielen lernen.

In ihrer allgemeinsten Form ist Dummheit ein Zustand, in dem das eigene Verhalten etwas artikuliert wie „Hier *könnte* man was denken, aber ich *will nicht*, es ist mir schnurz“ – eine Weigerung, die wie ein fetter Pfropfen die weitere Einlassung auf etwas verstopft. Und diesen Zustand, behaupte ich, kennen wir alle. Es kann ein heiterer Zustand sein oder ein wütender, vielleicht sogar ein melancholischer. Man erfährt ihn, wenn man dabei ist, zum x-ten Mal dasselbe zu tun, wovon man schon x minus 1 Mal feststellen durfte, dass dieses Tun einem selbst und womöglich anderen nur schadet, oder zum x-ten Mal dasselbe behauptet, obwohl die Menge der Indizien dafür, dass es falsch oder jedenfalls sozial erfolglos ist, sich häuft und

häuft. Die Bewegung dieser Dummheit ist ein Insistieren – oder *weniger* als das: ein Unterlassen von Konsequenzen, die zu ziehen unter jedem Blickwinkel naheliegend, ja zwingend wäre außer dem, den ich einnehme. Unsere Wissens- und Kompetenzgesellschaft zollt der Dummheit wenig Anerkennung (und wenn doch einmal, dann in einer verlogenen *Forrest Gump*-Manier, die Dummheit desto fester im – für liebenswert erklärten – Anderen verankert und bannt). Der *Liebesdummheit* noch am ehesten, wobei die überkommene Rhetorik diese Dummheit meist als Wahnsinn maskiert, den zu affirmieren immer noch leichter fällt. Für die *Sexdummheit* zehren wir von einer Tradition liebevollen Spottes, wengleich die Sinnformeln dieser Tradition dazu tendieren, wie bei der Liebe auch (bisweilen strategisch die Unterschiede zwischen Liebe und sexuellen Motiven verwischend) Verbindungen von Dummheit und Gewalt zu entschuldigen. Ein nahendes Ende der Geduld mit der sexuellen Gewalt könnte auch das Liebevolle aus dem Spott über die Sexdummheit eliminieren, und so verständlich und gesellschaftlich richtig es ist, dass der Jahrtausende lange Geduldsfaden reißt, dürfte die Epoche nach dem Riss eine gewaltige Verlegenheit bezüglich dessen durchziehen, was auch eine intelligentere Erziehung an Dummheit aus dem Sex nicht wegstreift. Sex wird neue Formen von Dummheit brauchen. Dazu am Schluss und beim nächsten Mal mehr.

Die *politische Dummheit* kommt meines Wissens kaum wo darüber hinaus oder dahinter hervor, intellektuelles Ärgernis zu sein. Roland Barthes ist einer der Wenigen, die zumindest den Vorsatz geäußert haben, der eigenen politischen Dummheit nachzuforschen – und damit auch ihr Anerkennung widerfahren zu lassen als etwas, vor dem Akademiker genauso wenig gefeit sind wie Leute ohne Schulabschluss und das zu einer Demokratie gehört oder gehören müsste, wenn sie ihren Namen verdienen soll:

Seit einigen Jahren, scheint mir, ein einziges Vorhaben: meine eigene Dummheit erforschen oder, noch besser, sie aussprechen, sie zum Gegenstand meiner Bücher machen. Dergestalt habe ich die ‚egoistische‘ Dummheit und die Liebesdummheit ausgesprochen. Bleibt noch eine dritte Dummheit, die eines Tages ausgesprochen werden muß: die politische Dummheit. Was ich Tag für Tag politisch über die Ereignisse denke (und ich denke fortwährend etwas darüber), ist dumm. Im dritten Buch dieser kleinen Trilogie müsste nun diese Dummheit ausgesprochen werden; eine Art Politisches Tagebuch. Man bräuchte einen enormen Mut, aber vielleicht würde dadurch dieses Gemisch aus Langeweile, Angst und Entrüstung gebannt, das für mich das ‚Politische‘ (oder eher die ‚Politik‘) ist.

Roland Barthes, Erwägung, in: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, Frankfurt a.M. 2006, S. 390- 405, hier S. 397f.

Tagebuchschreiben ist nicht nur eine bewährte Form für dummes Schreiben, es ist eine nachdrücklich körperliche Schreibpraxis, an der Schwelle zur Performance. Wie Tching Hsieh in seinem *Time Clock Piece*, bei dem er ein Jahr lang jede Stunde eine Stempeluhr betätigen und ein Foto dabei machen musste, verurteile ich mich selbst dazu, Tag für Tag in ein wartendes Buch etwas einzutragen. Die Einlassung auf die eigene Dummheit beginnt mit der Affirmation der temporalen Infrastruktur, wie sie Kalender und Tageszeitungen diktieren. Statt spontan auf die täglichen Zeitungsmeldungen zu reagieren (formlos regelmäßige Spontaneität ist der konventionelle Modus der politischen Dummheit), zwingt mich mein Reagieren in eine äußerliche Täglichkeit. Das heißt die Sache nicht von der Position eines scheinbar autonomen Urteilssubjekts aus angehen, sondern die eigenen Abhängigkeiten aufsuchen, sich ans Äußere ketten. Und wie könnte man das auch mit der politischen Einlassung selbst tun: den Kommentar, den man körperlich abgibt, nicht von der Position des Urteilssubjekts formulieren (das juristische Modell: von der Position eines Richters, aber eben eines Möchtegern-Richters ohne Macht und entsprechende Verantwortung), sondern von der Position eines Körpers mit Schwächen, der dennoch im Einvernehmen Unterschiede geltend machen will? Wie Politik und Gesellschaft kommentieren als etwas, woran ich immer schon teilgenommen haben werde, in das mein Denken einbezogen ist wie mein Körper?

Eine solche Frage stellt auch die Politikwissenschaftlerin Jane Bennett in ihrem Buch *Vibrant Matter* (2010). Im Kapitel „Edible Matter“ schlägt sie vor, „foodstuff“ in unser politisches Denken und Handeln einzubeziehen: „food as conative bodies vying alongside and within an other complex body (a person’s ‚own‘ body)“ (39). Das „conative“ bezieht sich auf Spinozas Begriff des *conatus*. Spinoza geht aus von einer dem Körper inhärenten Tendenz, sich zu erhalten, und *conatus* bezeichnet die Kraft, die im Sinne der Erhaltung wirkt. Nahrung dient dazu, die Energie zu produzieren, die ein lebender Körper für das Weiterleben braucht, und indem unterschiedliche Stoffe in wechselnder Zusammensetzung, Reihenfolge, wechselnden Mengen und Rhythmen in meinen Körper gelangen und wieder ausgeschieden werden,

beeinflussen sie, was dieser Körper *ist* – bzw. was er *wird*, denn dieser Körper ist, so Bennett gut deleuzianisch, in einem unablässigen Werden begriffen.

Die Wirklichkeit meiner körperlichen Existenz, in die *foodstuff* gehört, ist dadurch gekennzeichnet, dass ich *nicht nicht* partizipieren kann, jedenfalls nicht sehr lange. Es gibt absichtliches Hungern, den Aufstand des Willens innerhalb der Abhängigkeiten: als kulturelle Technik des Fastens oder als explizit kämpferisches Mittel bei Hungerstreiks; auch Gruppen, Selbstbehauptungs- eher denn Selbsthilfegruppen von Mädchen und Frauen, die versuchen, in Anorexie ein Freiheitsmoment geltend zu machen (Freiheit nicht zuletzt vom Regime des Gesunden-und-Schönen, dessen, was einer Frau die guten Männer zuführt, die Liebhaber und Ernährer – Freiheit, indem hier ein Schönes definiert wird, das die Mehrzahl der anderen ‚krank‘ finden). Und es gibt *Hunger-Performances*, über die man sich auf Barbara Gronaus Blog <https://hungerkunstforschung.wordpress.com> gut informieren kann. Sofern ich am Weiterleben interessiert bin, betrifft mein Entscheidungsspielraum über längere Zeit aber eher die Wahl zwischen verschiedenen Nahrungsmitteln und die Dramaturgie ihrer Verabreichung. Darauf verweist in der zitierten Passage, mit Bedacht weniger voluntaristisch formuliert, das Wort „vying“, wetteifern. Es findet ein Wettstreit um Wirksamkeit statt. Die Substanzen, die wir als Nahrung zu uns nehmen, addieren sich nicht einfach. Manche wirken gegeneinander (Bestandteile von einer zerstören oder blockieren, unterdrücken Teile einer anderen). Manche wirken so zusammen, dass etwas Drittes entsteht. Was Bennett „conative bodies“ nennt, sind Körper, die unentwegt mit anderen zusammenkommen, um sich zu erhalten

Trotz hochaktiver Forschung versteht die Wissenschaft die komplexen Interferenzen von Nahrung und Körperprozessen bislang in vielen Fällen nicht oder schlecht. Zahlreiche Traditionsweisheiten über richtige Ernährung und auch etliches, was zwischenzeitlich für gesicherte Erkenntnis galt, haben sich als falsch oder ungewiss herausgestellt. Bennett beruft sich zum einen auf zeitgenössische ernährungsphysiologische Untersuchungen, die belegen, dass Nahrungsmittel Einfluss auf kognitive Prozesse ausüben, die Art und Weise mitprägen, wie wir denken, fühlen und handeln oder Handeln unterlassen. Die Studien, die sie anführt, untersuchen das insbesondere für Zucker und Fett, was gerade im US-amerikanischen Kontext ein (im konventionellen Sinne) ernährungspolitisches Thema berührt: Konzerne der Nahrungsmittelindustrie und von ihnen finanzierte Lobbyorganisationen arbeiten gezielt darauf hin, dass Gesetze bezüglich der Auszeichnungspflichten für Inhaltsstoffe und Informationen über Folgen von deren Genuss möglichst wenig streng ausfallen, usw. Eine Reaktion auf sowas wäre, Konsumieren als Partizipation zu begreifen und individuelles

critical customership, also bewusstes Kaufen und Nichtkaufen, mit klassischem, kollektiv organisiertem politischem Aktivismus zu verbinden.

Darüber hinaus geht es Bennett jedoch darum, die politische Dimension von *foodstuff* in der Materialität von Beziehungen zwischen Menschen und zwischen Menschen und nichtmenschlichen Körpern zu entdecken oder wiederzuentdecken. Sie behandelt Nahrung als einen Faktor, der an der *Lebensform* mitwirkt – Lebensform als Schnittpunkt der beiden Fragen: Wie lebt der Körper mit sich und mit anderen Körpern zusammen? Und welche Form haben diese Körper? Gegenwärtig denken wir über Ernährung nach vornehmlich in der Perspektive einer Körper-Ökonomie, die unter dem Titel Gesundheit danach fragt, was ‚am besten‘ für ‚Körper und Seele‘ sei, was mir eine optimale Balance aus langem, aktivem und beschwerdefreiem Leben und genussvollem Erleben beschert. *Falls* wir denn über Ernährung nachdenken. Einige streiten schon für die Freiheit, ohne ständigen Selbst-Check, sich der exzessiven Dynamik des Genießens überlassend fressen, saufen, rauchen, Drogen nehmen und keinen Sport treiben, den eigenen Körper einfach lustvoll verschwenden zu dürfen, mit dem durchaus stichhaltigen Argument, dass ein wechselseitiges Sich-Gestatten von *Verleben* die beste Basis für gesellschaftliche Solidarität sei. Rober Pfaller argumentiert in dieser Richtung, vgl. *Wofür es sich zu leben lohnt*. Bennett leistet kein entsprechendes Bekenntnis zur politischen Kraft eines unvernünftigen, den Schaden hinnehmenden Genießens gegen das biopolitische Regime des ‚länger, aktiver, erfüllter‘. Sie verzichtet (bewusst, nehme ich an) auf eine Haltung, wie sie den bisher üblichen Formen politischen Denkens und Handelns zugrundezuliegen pflegt, ruft viele Stimmen herbei, ohne aus dem, was diese sagen, eine konkrete Agenda zu entwickeln.

So kommt sie auf Nietzsche zurück, der in seinem Materialismus des Stärkenden und des Schwächenden auch Anmerkungen zu Nahrungsmitteln macht (in der *Genealogie der Moral* u.a.): Schwarzer Kaffee sei deprimierend und niederdrückend, Tee ebenfalls schädlich, sofern er nicht genau die richtige Stärke hat. Nietzsche spricht von der Alkoholvergiftung Europas und bringt den Alkohol mit dem „asketischen Ideal“ in Verbindung, weil die Alkoholisierung in der europäischen Gesellschaft den unentwegten Beweis zum christlichen Credo von der Schwäche des Fleisches liefere. Solche Argumentationen reaktivieren die Humoralpathologie, das von der Antike bis in die frühe Neuzeit etablierte Denken in Analogien, das allen Stoffen im Universum, auch den Nahrungsstoffen, bestimmte Eigenschaften und Tendenzen zusprach. Einem Körper, der diese Stoffe verzehrt, so die Annahme, teilen sich je nach eigenen Anlagen Wirkungsgrade der entsprechenden Eigenschaften mit. Doch überträgt Nietzsche das in den gesellschaftlich-politischen Kontext seiner Zeit, hält darauf, dass die jeweiligen Substanzen

und Genüsse ihre Wirkung entfalten im Zusammenwirken mit den kulturellen, sozialen, ökonomischen und politischen Kräften: In einer nicht vom Christentum und seiner ideologischen Inanspruchnahme körperlicher Schwäche geprägten Kultur könnte der Alkoholrausch etwa durchaus andere Effekte zeitigen. Bennetts Interesse gilt weniger den einzelnen Zuschreibungen als dem Status, den Lebensmittel hier haben, nämlich den von *actants*, von Trägern einer *agency* in Beziehungen zu anderen. Das Nahrungshandeln der Menschen (und dessen Reflexion in einer wie auch immer gearteten Diätetik) wäre zu verstehen in Wirkungsgeflechten aus den *agencies* der *verzehrten* Körper und denen der *verzehrenden* Körper.

Also wieder Geflecht wie schon bei Haraway. Bennett spricht, mit einem von Deleuze inspirierten Begriff, von *Assemblagen*. Und auch hier tritt das, was Theorie und Praxis bislang unter den Rubriken des Biologischen bzw. Physiologischen, des Psychischen und des Sozial-Ökonomisch-Politischen getrennt verhandeln, als ein Zusammenhang hervor. Bennett zählt zu den Vertreter*innen eines sog. *New Materialism*, der sowohl den Anthropozentrismus des modernen wissenschaftlichen Denkens kritisiert als auch die daraus resultierende Unfähigkeit, den menschlichen Körper als einen Körper unter anderen wahrzunehmen. Sozialisierung in einer der globalen Varianten des europäischen Musters von kultivierter Bürgerlichkeit (oder deren Verfehlen im Unterschichtshabitus) hat uns darauf trainiert, den menschlichen Körper als zur Herrschaft antretenden zu sehen – und die Dinge als etwas, das diese Herrschaft entweder stützt und prothetisch verstärkt, oder aber kompromittiert. Im letzteren Fall besteht die Ermächtigung des Menschen immer wieder darin, den Kompromiss mit dem, was die Dinge gestatten, zu kündigen. Jede technologische Innovation ist kulturell bislang vor allem eine solche Kündigung. Jede neue Technologie zeigt der Welt, dass lang gehegte Rücksichten nun nicht länger vonnöten sind, weshalb es quasi an der Welt ist, ein günstigeres Angebot für ihren anspruchsvollsten Mieter zu machen.

Wir sollten, so die Empfehlung von *Vibrant Matter*, stattdessen, unterdessen, menschliche Körper kennenlernen als vorübergehende Assemblagen von Stoffen, die kommen, sich transformieren und gehen. Für ein solches ökologisches Verständnis von Körperlichkeit hilft Bennett zufolge ein gelegentlicher Rückgriff auf die animistische Weltwahrnehmung früherer Epochen, sofern man die Prinzipien dieser Wahrnehmung als *alternative Konfiguration von Aufmerksamkeit* versteht, als ein anderes Achten-auf und Verknüpfen-mit und nicht als Kosmologie, nicht als Welt-Ordnung, die uns sagt, wo wir hingehören, wo wir zugehören und was sich zu tun gehört – so wie oft in Esoterik-Weltbildern, die vor allem Sicherheit erzeugen sollen und suggerieren, die Welt sei ein großes harmonisches Ganzes, worin ich meinen Platz

habe, ihn nur finden muss mit Hilfe dessen, was die XY-Lehre gerade anbietet. Rückkehr zur kosmologischen Ordnung wäre die *falsche* Dummheit, die ideologisch geschlossene, stabilisierte Dummheit, die sich nicht mehr investiert. Es bräuchte einen experimentellen, taktisch naiven, die eigene Gutgläubigkeit bedachtsam ausspielenden, ein Stück weit auf das Unterwegsglück der *serendipity* vertrauenden, sozusagen klug-dummen Umgang mit vormodernem Denken.

Im Gegensatz zur Esoterik, die zwar aktuelle wissenschaftliche Erkenntnis ausschnitthaft zitiert, wo Forschungsergebnisse gerade zu ihren Glaubenssätzen passen, sich der Prüfung nach wissenschaftlichen Prinzipien aber verweigert, setzt dieses experimentelle Mit-dem-Animismus-Denken sich aktiv der Gefahr aus, vonseiten der Naturwissenschaften als minderes oder illegitimes Wissen verurteilt zu werden. Es betreibt Selbstkritik mittels der Einwände vonseiten der etablierten Wissensinstitutionen und ihrer Diskurse. Und ist auch politisch immerzu sehr nah dran, in eine Art von *Benommenheit* umzuschlagen. Denn wie handle ich – oder: handeln wir – politisch in so einer Assemblage-Wirklichkeit des körperlichen Werdens? Was kommt da überhaupt als Kriterium eines Handelns in Betracht? Bennett offeriert keine einzige kluge Antwort auf diese Fragen, und wer diesbezüglich klare und scharfe Ansagen erwartet, wird *Vibrant Matter* enttäuschend, ja ärgerlich finden (kaum Zufall, dass die positive Rezeption bislang vor allem in der Kunst und den Cultural Studies passiert). Diese Benommenheit wäre aber vielleicht genau die Art von offener Dummheit, die sich einer Erforschung, wie Barthes sie vorhatte, zugänglich zeigt. Das Gefühl, sozusagen den Boden der politischen Intelligenz unter den Füßen zu verlieren, weil sich herausstellt, dass zentrale Größen des politischen Diskurses der materiellen Wirklichkeit des Lebens gar nicht oder schlecht entsprechen, führt zu einer Verunsicherung in Bezug auf politische Bewegung. Es steht nicht nur das *Wohin* in Frage (die symbolisch-imaginäre Geographie des politischen Raumes: links-Mitte-rechts, progressiv-konservativ-reaktionär...), sondern ebenso das *Womit* der politischen Bewegung: Was bewegt sich da, was wird bewegt? Füße, die abstimmen? Tentakel? Oder, wie Peter Licht im *Lied vom Ende des Kapitalismus* sang: „Bäuche, unsere kapitalistischen Bäuche“? Habe ich da gerade, während wir diesen Beschluss ausgearbeitet haben, was Komisches gegessen? Was Kapitalistisches? Vergiftet – oder: speist – das die Verwirklichung des Beschlossenen?

Ehe wir uns beim nächsten Mal diesen beunruhigenden Fragen nach dem körperlichen Womit des Partizipierens weiter widmen, zur Erholung etwas sehr saftigen Sex. Es handelt sich um einen kurzen Einblick in die *Extended Version* von Mette Ingvartsens Choreographie *To Come*, ursprünglich aus dem Jahr 2005.³¹ Wie in der früheren Version nehmen im ersten Teil Performer*innen, die in hellblauen Ganzkörperanzügen stecken (und deren Geschlecht man daher wenn, dann erst auf einen zweiten oder dritten Blick errahnt), Gruppensexpositionen ein und wechseln in den Anordnungen die Stellen. Statt typischer Porno-Fickbewegungen verharren sie still, schaukeln manchmal in der Gruppe langsam hin und her, vereinzelt gibt es ein Streicheln, eine behutsame Kopfbewegung wie beim Lecken – das alles fast lautlos, man hört nur ab und zu leise das Schaben von Stoff auf Stoff. In der *Extended Version* sind es fünfzehn Leute statt fünf. Dieses Mehr verändert, wie ich finde, den Eindruck vom Verhältnis zwischen einzelnen Körpern und kollektivem Geschehen: Das Geschehen scheint sich zu verselbständigen; die Körper wirken weniger wie Agierende, die ihr Handeln kontrollieren, mehr wie *Unterhaltende* in den Sinne, dass sie eine große komplexe verteilte Bewegung unterhalten, mit einigem Aufwand am Leben halten.

Ein Grund weshalb ich auf *To Come* zu sprechen komme, auch im Vorblick auf nächste Woche, ist, dass die Choreographie sich dem Sex von der *Positionierung* her nähert – also nicht ausgehend von einer subjektiven Erfahrungsrealität der Erregung, des Durchlebens von Intensitäten (und Vorstellungen des Verbunden- oder Getrenntseins, die diesem Intensiven korrespondieren), nicht ausgehend von einem Sexerleben, das Bewegung zum einen *instrumentell* verwendet (weil es irgendwelche Reibungen an den entscheidenden Stellen braucht, um die Nerven zu stimulieren) und zum anderen Bewegung als *Ausdrucksmedium* gebraucht (der Körper teilt das Ekstatische mit, indem er konvulsivisch zuckt, sich hin und her wirft usw.), sondern einen genuin *bewegungsorganisatorischen*, wenn man das Wort so verstehen will: choreographischen Zugang zum Sex wählt. Man mag an die Romane de Sades denken, der in *Justine* oder *Juliette* ausführlich beschreibt, wie die Körper aneinander anschließen, welcher Schwanz in welches Loch gesteckt wird, wer wo leckt, lutscht, fingert, *godemichés* einführt usw. Sades Beschreibungen zollen (und wollen) Bewunderung dafür, wie großartig das Ensemble *läuft*. Sie feiern eine große, sich selbst unterhaltende Assemblage von Körperperformanzen.

Auch am Porno-Set geht man an die Sache ran, indem eine Regie-Instanz Positionen und Bewegungen festlegt. Der Sex, den *To Come* uns vorführt, *wäre* pornographischer Sex, wenn es denn nackte Körper und Geschlechtsorgane zu sehen gäbe und deutlich artikulierte, Kraft

³¹ Original-Version <https://vimeo.com/26911196>; Ausschnitte aus der *Extended Version* <https://vimeo.com/235136151>

und Erregung kommunizierende Sexbewegungen. So dagegen bleibt vom Porno nur das Organisationsprinzip (das sonst verborgen bleibt: Stellungswechsel schluckt bei Pornovideos meist der Schnitt, um den heldenhaft starken und potenten Körpern die Entlarvung durch die unfreiwillige Komik schwerfälliger, holpriger Umorientierungen zu ersparen). Und das Partizipationsprinzip: Wer da teilnimmt, tut dies als ein*e Performer*in unter anderen, als jemand, der oder die um die eigenen Positionen und Bewegungen weiß, nicht als Subjekt, das eine Erfahrung zu haben wünscht, ein bestimmtes Zur-Deckung-Kommen oder erregendes Sichverfehlen von Begehrtem und Erlebtem will, dem das konkrete Geschehen gefügig sein soll. Falls Letzteres unserem Verständnis nach den ‚authentischen Sex‘ ausmacht, handelt es sich bei *To Come* um entfremdeten Sex (was keineswegs ausschließt, dass Performende dabei Erregungen verspüren, aber die kommen dann aus dem, was die Partizipation am Bewegungsgeschehen an Geilheitseffekten hergibt, sind quasi Nebengewinne). Auch bei *69 Positions*, einem Lecture-Format, in dem Mette Ingvartsen ihre Forschungen zum Thema Sex und Tanz präsentiert (und dabei u.a. auf *To Come* zurückkommt), und in *7 Pleasures* nähert das körperliche Geschehen sich dem Sex von Positionen und Bewegungsrelationen aus. Diese choreographische Beschäftigung mit Sex wiederum hängt zusammen mit Ingvartsens u.a. von Bennetts *Vibrant Matter* inspirierten Versuchen, im dreiteiligen *Artificial Nature Project* menschliche Körper und Dinge Assemblage-artig zu verflechten.³²

Ich habe über die genannten Arbeiten schon in anderen Vorlesungen gesprochen und werde sie hier jetzt nicht ausführlicher analysieren, möchte diesen choreographischen Zugang zu Sex aber als Gelegenheit nehmen, zum Schluss eine Problematik zu markieren, die auch die Vorlesung nächste Woche heimsuchen wird: Sowohl Otmar Bauers Essen-Kotzen-Performance *Zeigt* als auch Bennetts *foodstuff*-Politisierung werfen die Frage danach auf, was mit der *Entscheidung* passiert, wenn ich die körperliche Dimension meines Lebens als etwas erkenne und anerkenne, das *hinsichtlich der materiellen Prozesse* kaum einen Anhaltspunkt für ein ‚meines‘ bietet, für Eigentum am Körper und eine darin begründete Entscheidungsmacht über diesen Körper. Je eingehender eine Untersuchung ermittelt, wie die Formen der Körper in den materiellen Prozessen entstehen und bestehen – indem sie nämlich unterhalten werden: durch unentwegte Ersetzung von Zellen, Gliedern, *human* und *nonhuman resources*, durch Nachschub, dadurch, dass was oder wer einspringt, wo Leerstellen sich auftun –, desto restloser zergeht das Souveränitäts-Selbst der Entscheidung in Relationen, Verwiesenheiten und Angewiesenheiten. Es findet sich allerlei Symbiose und *sympoiesis*, aber kein *auton*, keine Selbstabgrenzung, allenfalls eine Immunabwehr, die aber auch nur dann Aufgefundenes

³² <https://vimeo.com/164558381>

vom Eigenen des Organismus ausschließt, wenn genetisch informierte und erfahrungsbasierte Kataloge es als schädlich identifizieren (und dabei bekanntlich Irrtümer in die eine wie die andere Richtung begeht).

Was heißt das in Bezug auf Sex? Wir sind es gewohnt, Sex zu denken ansetzend bei einer Person und noch einer Person, d.h. bei zwei Einheiten, die jeweils eine juristische Realität haben, und einer Erfahrungssubjektivität, die dem juristischen Konstrukt ‚Person‘ *entspricht*, weil jede*r von uns in einer Welt aufgewachsen ist, deren menschliches Miteinander durch die juridisch kodifizierten Ansprüche des Personalen gerahmt und bis ins Detail durchgehend von ihnen bestimmt ist. Diese Konstruktion, die einer Person einen, nämlich ihren Körper zueignet, verdankt ihren Erfolg dem Schutz vor körperlicher Gewalt, der sich mit ihrer Hilfe errichten lässt (auch in Staaten, welche die Rechtssicherheit, mit der sie ihr Gewaltmonopol und ihre Souveränität überhaupt legitimieren, nicht gewährleisten, weil dort ein Bürgerkrieg tobt, weil korrupte Polizei und Gerichte Persönlichkeitsrechte missachten usw., behalten die Ansprüche Bestimmungsmacht). Wir erhalten derzeit wichtige Impulse, die darauf drängen, diesen Schutz der Person und ihres Körpers endlich konsequent umzusetzen, Gesetze zur Ahndung sexueller Gewalt zu ergänzen oder zu verschärfen, soziale Regeln zu etablieren, die den staatlich garantierten Schutz der Körper von Frauen und von nicht-heteronormativen Körpern in soziale Wirklichkeit übersetzen helfen. Das scheint jedoch offenbar zunächst nur machbar, indem wir die Eigentums-Logik in der Dimension des Körperlichen bestätigen und bekräftigen. Das Schützenswerte muss als Domäne, als persönliches Eigentum ausgewiesen sein, damit klar ist, wann ein Übergriff stattfindet. Der Körper bedarf einer integralen Form. Die gilt es diskursiv und performativ zu realisieren (das explizite „Ja“ zu Berührungen, das Konsens signalisiert, hat diese Funktion: es öffnet Tür um Tür auf einem Grundstück, das ich als Gast betrete).

In den Debatten darum, ob die erhöhte Sicherheit den Preis, den sie hat, wert sei, besteht dieser Preis meist in individueller Spontaneität und einer damit assoziierten ‚Romantik‘: Wenn ich, der ‚Aktive‘ bzw. von Leidenschaft zur Aktion Gedrängte, wiederholt erst klären muss, ob eine körperliche oder selbst eine verbale Annäherung auf Einverständnis trifft, schränkt das meine subjektive Freiheit ein und auch die Macht der Verführung, in der diese subjektive Freiheit *im Erfolgsfall* einen glanzvollen Auftritt hätte (die schlagende Evidenz der Hashtag-Aktionen in den letzten Jahren bestand eben darin, die vielen Fälle aufzuführen, in denen Anmachen *keinen* Erfolg hatten, teils wohl nicht einmal ernsthaft welchen erwarteten, und anstelle jenes süß benebelnden Hauchs von Souveränität, den die Verführung ins Gedächtnis sprüht, stank es nach toxischer Maskulinität). Ich finde die Einbuße an heroischer

Subjektivität, die das Protokoll für konsensuelle Erotik kostet, mehr als billig. Es braucht bloß ein wenig Esprit, um den „Darf ich...?“, „Ja“-Parcours mit einer postmachistischen Version charmanter Unverschämtheit zu absolvieren. Unschlüssig bin ich mir hinsichtlich eines anderen Effektes, den die Stärkung der Körpergrenzen durch bürgerliches Recht haben dürfte: eine weitere Verarmung von selbstorganisierender, sich aus dem körperlich Materiellen heraus ergebender Kollektivität – nicht nur, aber nicht zuletzt im Bereich des Erotischen.

Es fällt schon schwer, innerhalb einer Realität, deren körperliche Interaktionen implizit stets auf einen Vertragsabschluss zwischen primär juristischen Entitäten zurückdatierbar sein müssten, so etwas wie *Polyamorie* zu denken oder *Polyerotik* (der Begriff Polyamorie, mit seiner Synthese aus dem griechischen *poly* und dem lateinischen *amor*, hat sich durchgesetzt, weil Polyerotik zu anrühlich klang, zu unumwunden auf Sex deutend). Ein sehr hilfreiches Buch wie *The Ethical Slut* mit seinen Tipps im Hinblick auf das Einräumen und Respektieren von Freiheiten, das Vereinbaren von Anrechten und Ansprüchen gibt implizit zu verstehen, dass Leben mit der Vervielfältigung erotischer Beziehungen in gewisser Weise zwangsläufig bürokratischer wird. Das polyamor lebende Individuum entwickelt sich, wenn es seine Sache gut macht, zu einer Art Kanzlei seiner selbst. *Die Orgie* scheint vielleicht so etwas wie der utopische Fluchtpunkt von Polyerotik, oder zumindest erschien mir das so. Aber tatsächlich wird sie äußerst schwierig, wenn das körperliche Miteinander den Vertragscharakter wahren soll. Man könnte die *Extended Version* von *To Come* wie eine *künstlerische* Verwirklichung der Orgie im Zeitalter ihrer *sozialen* Unwahrscheinlichkeit sehen: mit Rundumschutz für die Körper, der sie säuberlich separiert hält; unter durchgehender choreographischer Aufsicht; finanziert in seiner Personalstärke von 15 Performer*innen durch Festivals und größere Theater, da die Choreographin nun bekannter ist als 2005.

Das Finanzielle dabei ist alles andere als nebensächlich. Auch aus dem zeitgenössischen Porno ist die Orgie ja weitgehend verschwunden, weil kommerzielle Pornographie heute unter anderen ökonomischen Bedingungen produziert wird als in den 70ern und 80ern (Mette Ingvarsten zeigt zusammen mit *To Come* ein neues Stück mit dem Titel *21 Pornographies*, das u.a. mit Beschreibungs-Reenactments von Szenen aus dänischen Pornofilmen der 70er arbeitet). Wegen der immensen Menge online verfügbarer Pornos lässt sich mit einem Video heute nur ein Bruchteil der damaligen Einnahmen erzielen, weshalb üppige Produktions-Budgets längst Geschichte sind. Es gibt Gangbang- und Bukkake-Pornos, wo viele Männer *eine* Frau (oder in der schwulen Version einen Mann) serienmäßig durchnehmen und vollspritzen. Die sind kosteneffizient, weil nur diese*r Eine ein volles Honorar kriegt und die

übrigen Teilnehmer mit dem Status Partizipierender entweder für sehr wenig Geld oder umsonst ‚für den Spaß‘ mitmachen.

Die Serialität solcher Pornos mit ihrer ausgestellten Nähe zur industriellen Fließband-Produktion betont die Kompaktheit der Körper. Die Inszenierung präsentiert den Körper als *unit*; er hat/ist eine primär ökonomisch definierte Einheit, im Sinne von Leistungseinheit (1 Ladung Sperma pro Mann), im Sinne eines Gefäßes mit einem genau ermessbaren Fassungsvermögen (‚die Frau‘ bzw. der ‚bottom‘) und im Sinne einer Solidität, die sich als Widerstandsfähigkeit mitteilt (dieser Körper ist von 10, 20, 50 Typen fickbar). Orgie heißt dagegen: Aufweichung körperlicher Einheiten, Überhandnehmen der Vielheit. Wie beim Contact Improv wandern die Entscheidungen in die Weiterführung der Bewegungen, die Wendungen, das Hinzuziehen und das Abziehen, das Umlenken, Umstöpseln, Umkreisen, die Re-Peripherierung – bzw. mit einem hier schon öfter verwendeten Wort: ins kollektive *prattein* des Sex. Orgien-Sex folgt nicht der Dramaturgie des Dialogischen (vielleicht immer mal wieder einige Sequenzen davon, aber die definieren nichts Allgemeingültiges). Und auch Konsens wird so nicht auf den Stationen eines Dialogs ermittelbar sein. Das Abfragen der Bereitschaft und das Erteilen des Einverständnisses kann sich nur von (Körper-)Teilen zu (Körper-)Teilen vollziehen. Das heißt, es gibt dabei keine ungeteilte Zustimmung.

Ich ist ein anderer, lautete ein Signaturspruch der Moderne. *Ich ist das Gefühl zu einem Vertrag*, müsste der Spruch auf dem aktuellen Erkenntnisstand einer politischen Ökonomie des Erotischen lauten. Einem Vertrag, der den Körper mit Mühe zurückhält, ihn mit (staatlicher) Gewalt vor Gewalt schützt. „Ich“ trägt dementsprechend der psychosomatischen Verfassung eine Verpflichtung der Aufmerksamkeit zur *Konzentration* ein: Ich muss *bei mir* sein, damit die Bestimmungen Anwendung finden. Auch insofern scheint die Orgie zu gefährlich. Es besteht die Gefahr, dass sich ‚meine‘ Aufmerksamkeit im erotischen Geflecht auf eine Weise zerstreut, die juristisch unvertretbare Verteilungen meines Körpers gestattet. Und was da alles passieren kann... Infektionen zum Beispiel. Dennoch liegt es auf der Hand, dass Geflecht-Sex, Assemblagen-Sex, Schleimpilz-Sex, Oktopus-Sex, *new materialist sex* orgiastisch sein könnte und müsste – da die materielle Wirklichkeit von Sex eine orgiastische ist, unabhängig davon, wie viele Personen auf der Teilnehmer-Liste stünden, falls wer eine führte. Und solange unsere Intelligenz im Modell des Juridischen gefangen ist, lautet die praktische Frage: Wie werden wir auf gute Weise(n) dumm genug, uns dem hinzugeben?

8. Love how you can pee on anything: Partizipation privat und öffentlich

Letztes Mal hatte ich mit Mette Ingvarsens *To Come* eine Tanzperformance vorgestellt, die Sex von der Positionierung her angeht, der Pose und den Bewegungen von Position zu Position und Pose zu Pose. Ein für eine Choreographin naheliegender Zugang, könnte man meinen, und doch gerade im Kontext des zeitgenössischen Tanzes nicht so selbstverständlich, weil es die Subjektivität erstmal suspendiert. Sex ist hier nicht primär subjektives Erleben, das den Körper zum Instrument nimmt und sich körperlich Ausdruck verschafft; er kommt nicht ekstatisch daher (vielleicht gibt es ein diskretes, heimliches Genießen der Performenden im Inneren der Formen, die sie bilden, aber davon erfahren wir im Publikum nichts, während die zweite Hälfte von *To Come* uns die Bewegungsglust der Performer*innen an einem Lindy-Hop, den sie tanzen, geradezu um die Ohren haut). Das hat offensichtlich damit zu tun, dass hier ein Sex bzw. ein Ensemble von Sexbewegungen ‚gemacht‘ wird, um gesehen zu werden. Was wir in *To Come* sehen, wäre genuin pornographischer Sex, hatte ich gesagt, wenn denn die Körper nackt und die Geschlechtssteile in entsprechender Verfassung zu sehen wären, wenn die Performer*innen ihre Energie in Sexbewegungen investieren würden statt in lang gehaltene, langsam wiegende Positionen und in virtuos glatte Stellungswechsel. So jedoch entsteht etwas anderes, das sich keinem pornographisch eingestellten Konsumieren darbietet, dabei aber seine Mitbestimmtheit durch das Pornographische dennoch nicht verleugnet.

Und darin, das Pornographische als Faktor anzuerkennen, erscheint mir *To Come* auf der Höhe unserer Zeit. Die enorme Ausweitung der Verfügbarkeit von Pornographie durch das Internet hat zweifellos Auswirkungen auf die Art und Weise, wie wir uns Sex vorstellen und wie wir Sex machen – und auch darauf, was wir als Sex machen. Metadaten, die *online traffic* liefert, konfrontieren uns mit wenig schmeichelhaften, aber unbedingt ernstzunehmenden Befunden in Sachen Aufmerksamkeit und Partizipation: Internet ist Porno und Katzenvideos, vielleicht noch *food porn*. Es liegen bislang kaum seriös gewonnene Forschungsergebnisse dazu vor, wie genau Pornographie in den derzeit gängigen medialen Formen (streambare Videoclips, Fotos, Camming...) das Sexualverhalten und das Verhalten überhaupt beeinflusst, wenn sie seit der Kindheit oder frühen Jugend selbstverständlich dazugehört. Eine Studie in den USA, bei der Verhaltensforscher männliche Probanden, die regelmäßig Pornos gucken, mit solchen vergleichen wollten, die das nicht tun, konnte nicht stattfinden, weil sich für die zweite Gruppe einfach nicht genügend geeignete Partizipierende fanden. Wie so oft füllen die Wissenslücke betreffs des Verhaltens von Vielen moralische Setzungen: Die Verurteilung von Pornographie sucht sich in der Behauptung, ihr Konsum würde die Fähigkeit zur Empathie

herabsetzen, Frauenfeindlichkeit und Bereitschaft zu sexueller Gewalt fördern, psychologische Evidenzen (und indem sie Pornographie mit ‚kommerzielle Pornos für heterosexuelle Männer‘ gleichsetzt – was der Mainstream, aber lange nicht alles ist –, blockiert diese Verurteilung zugleich Veränderungen im Pornographischen). Rechtfertigung von Pornographie wiederum kann die Voreingenommenheit der Verurteilung bei unklarer Beweislage nutzen, um eine Einlassung auf die Frage, was Porno mit uns macht, weitgehend zu vermeiden.

Was Pornographie mit uns macht: Ich werde heute, auf der Spur von Mette Ingvarssens choreographischem Zugang ins Internet ausschweifend, einige Beobachtungen am Beispiel von pornographischen Videos anstellen und dabei nicht danach fragen, was das alltäglich gewordene Pornographische mit *der Sexualität* macht, dieser Semiabstraktion, die ein Handlungs- und Empfindungspotenzial für gegeben erklärt, sondern ich möchte fragen, was das Pornographische mit *dem Sex* macht, mit dem, was Leute *an Sex* – und *als Sex* – *machen*. Und damit eine Empfehlung von Leo Bersani aufgreifen. Der ist emeritierter Professor für Romanistik an der University of California in Berkeley, und er nimmt seit den 80er Jahren an den Debatten darüber teil, was der Gegenstand und die (politische) Ausrichtung von Queer Studies sein können und sollen. In seinem Buch *Homos* und in den Aufsätzen des Bandes *Is the Rectum a Grave* plädiert Bersani dafür, *queerness* ausgehend von konkreten körperlichen Vollzügen aufzuspüren. Er ist unglücklich mit einem Ansatz, der zunächst mal definiert oder implizit festlegt, was *queer* heißt – z.B. nicht- oder anti-heteronormativ; prekär in Bezug auf Geschlechter-Rollenidentitäten; subversiv in Bezug auf eine patriarchale, kapitalistische, rassistische, ableistische Machtordnung... Das adressiert sich als Kritik u.a. an Judith Butler. Obwohl Butler der Performativität in ihrer Theorie einen hohen Stellenwert einräumt, findet Bersani die Verbindung dieses Performativen zum *performing sex* vage, fast aufgelöst. Er sieht Queer Studies durchaus auch als ein umfassendes politisches Projekt, bei dem es darum geht, „forms of a new relationality“ zu finden, wie er häufig mit einer Formulierung Foucaults sagt, und er scheint den politischen Zielen und Werten, die Butler vertritt, in Sympathie verbunden. Aber er insistiert darauf, dass *Queerness* doch was zu tun hat damit, wie wir Sex machen.

So untersucht er in seiner Arbeit, was Menschen machen, wenn sie Sex machen – wenn sie lieben – wenn beides zusammenfällt oder fallen soll – wenn es das nicht tut oder nicht soll... Statt dem als *queer* Definierten immer mehr an Wünschen, utopischen Hoffnungen, ethischen Maximen aufzuladen, bis reales Verhalten entweder in den theoretischen Argumentationen verschwindet oder als immer schon defizitär erscheint, ist *queerness* bei ihm die Wirkung

einer besonderen Aufmerksamkeit, einer strategischen Anerkennung und Wertschätzung, die theoretisch informierte Beobachtung dem Praktizierten zukommen lässt. Bersani betrachtet Praktiken auf ihre Formen hin, auf die Stellungen, Haltungen, kinästhetischen Figurationen, die Weisen des Sich-aufeinander-Einlassens und Eingelassen-Seins. Praxis kann auch fiktional zum Vorschein kommen (er ist Literatur- und Kulturwissenschaftler, analysiert oft Texte und Filme). Es liegt ihm keineswegs daran, mit der Betonung des *performing sex* eine empirisch erfasste, mit sozialwissenschaftlichen Methoden behandelte Realität gegen die Phantasien des Anders-Möglichen auszuspielen. Ohnehin arbeitet die Einbildung wesentlich mit an jeder Realitätserfahrung. Die Fiktion hilft dem Projekt von Queer Studies aber vor allem dort, wo sie Körper in Situationen findet, in die irgendjemand ohne Weiteres zu geraten vermag. Irgendjemand – und ohne Weiteres: Die Pointe von Bersanis Betonung der Form bei den „formas of a new relationality“ liegt darin, dass Formen *offen für Übertragungen* sind – und damit für ein uminterpretierendes Vollziehen, durch Viele, durch sehr Unterschiedliche. Form hat hier den Sinn von: Irgendwer (z.B. ich) könnte das *in dieser Form performen*.

Bersanis Texte versäumen es konsequent, Menschen zusammenzurufen, die ‚queer sind‘, sei es im Sinne einer Ontologisierung des Queeren (ich bin queer, du nicht, sie auch, er wieder nicht...), sei es im Sinne einer *imagined community*, die sich sozial über die Wiedererkennbarkeit ihrer Mitglieder qua Aussehen, Habitus usw. herstellt („Der macht ständig so Queer-Statements, sieht aber gar nicht danach aus“, hat mir mal jemand einen Bekannten beschrieben). Das Adjektiv „queer“ gilt bei Bersani vielmehr Handlungs- und Erfahrungsformen. Queerness meint eine Dimension körperlicher Wirklichkeit, und queer ist ein *Kriterium* für deren Erörterung. Was Bersani macht und was ich im Folgenden auch tun werde, ist, *sex performances*, Vollzüge von Sex erörternd durchzugehen und im Durchgehen Differenzen zu entdecken, hervorzuheben, zur Geltung zu bringen, die eine ethisch-politische Relevanz erlangen können, ohne dass jedoch vorformulierte ethische und politische Standards den Durchgang kontrollieren.

Das heißt, ‚queer‘ in diesem Sinne kommt so gut wie nie richtig mit ‚gut‘ zur Deckung. Queerness markiert an der situativen Konkretheit eines Genießens jene Ambivalenz, die dazu auffordert, die unserem Urteil zugrundeliegende Wertsystematik in Frage zu stellen, um der Verurteilung zu entgehen. Das Queere bezeichnet ein Besonderes, das es (mir, uns) wert ist, die Verallgemeinerungen umzuformulieren – kein defensiv zu schützendes Minderheiten-Besonderes, vielmehr eins, das als Form von biologisch-sozial identifizierten Minderheiten ablösbar, plural disponierbar, von verschiedenen Orten aus zugänglich ist. Umso mehr hängt davon ab, es nicht als Zeichen eines einwandfrei besseren, moralisch höherwertigen Lebens

zu erklären. Soll Queerness etwas anderes zum Motiv haben als die Sehnsucht nach guter Ordnung, wie schon die alte Moral sie versprach, die das queere Verhalten verdammt, dann wird die Integrität des Queeren darin liegen, *seine Verdammbarkeit in die Anerkennung einzubeziehen*.

An diesem Punkt war ich schon mit der teilweisen Affirmation von Dummheit, von Sexdummheit und politischer Dummheit beim letzten Mal. Heute geht es damit weiter. Zum Auftakt einer kleinen Serie von Videos zunächst mit einer *sex performance*, die von ihrer Körper-Bewegungs-Qualität her Mette Ingvarthsens Orientierung an Positionen und Posen ziemlich nahe ist und die man auch als Tanz-Performance anschauen kann, wenngleich sie nicht auf einer Theaterbühne stattfindet, sondern in einer sogenannten öffentlichen Toilette.³³ Auf Videos wie dieses stößt, wer auf Xtube oder ähnlichen Plattformen nach dem Begriff „public“ sucht. Und ich finde es hilfreich, sich der Öffentlichkeit, dieser für politische Diskurse so wichtigen Größe, zu nähern ausgehend von solchen *performances* und dieser Praxis ihrer Dokumentation, medialen Inszenierung und Verbreitung – hilfreich schon deshalb, weil bei so einer *sex performance* in einer öffentlichen Toilette zwei oder sogar drei unterschiedliche Bestimmungen des Öffentlichen einander begegnen, überlagern oder durchdringen bzw. durchkreuzen: die staatlich-kommunale Bestimmung des Öffentlichen; die Bestimmung des Öffentlichen als eines „space of appearance“ (eine bekannte Formulierung von Hannah Arendt, die ich im Zusammenhang mit *Pensiero unico* schon erwähnt hatte), d.h. eines Raumes, in dem Menschen für einander in einer nicht-privaten Weise zur Erscheinung kommen; und das Öffentliche als *unbestimmter* Adressat, als Sphäre dessen, was mit einer „to whom it may concern“-Adressierung an Vorstellungen und Konzepten einhergeht (etwa die Vorstellung/das Konzept eines Publikums).

Gehen wir das etwas schematisch durch. Wir alle bewegen uns täglich in einem per Gesetz als solchen ausgewiesenen öffentlichen Raum und haben uns z.B. heute durch diesen Raum hierher bewegt. Der untersteht nicht der Autorität von Privateigentümer*innen, sondern der von nationalen oder kommunalen Behörden, die überwachen, dass das dort Erlaubte niemandem vorenthalten wird und das Verbotene unterbleibt. Polizei schützt einerseits Demonstrationen vor politischen Gegnern, die es darauf absehen, einen Zug zu stoppen. Polizei unterbindet andererseits privatwirtschaftliche Aktivitäten, Verkauf ohne spezielle Gewerbeerlaubnis, und sie schreitet ein (oder täte es, wenn gerufen), wo jemand im öffentlichen Raum nackt in Erscheinung tritt und sexuelle Handlungen verrichtet. Öffentliche Toiletten sind Teil dieses öffentlichen Raumes, in Deutschland und anderen europäischen

³³ <https://www.xtube.com/video-watch/public-toilet-old-videos-26942841>

Ländern eine allmählich verschwindende Einrichtung. Die Kommunen beauftragen private Unternehmen mit der Unterhaltung von etwas, das dann *WC-Service-Center* heißt und eine Benutzungsgebühr kostet. Das gezeigte Video stammt aus Japan, wo bisweilen jeder Park, jeder Spielplatz, jede Aufenthaltszone mit ein paar Bänken auch frei zugängliche Toiletten hat.

Ein Grund, weshalb die öffentlichen Toiletten in der Unterhaltung so teuer sind, dass die Kommunen sie gern loswerden wollen: Wenn die braven Staatsbürger (und, wie ich höre, auch -bürgerinnen) *innerhalb* dieser öffentlichen Einrichtung die *privat* anmutende Zone der Kabine aufsuchen, wo weder das Auge des Souveräns noch die Augen ihrer Mitmenschen sie beobachten können, lassen einige gern mal so richtig die Sau raus. Verdreckte öffentliche Toiletten bezeugen eine Unverantwortlichkeit, die der Staat selber produziert und die ihn mit einer schmutzigen Wahrheit seiner Ordnung konfrontiert. Gehorsame Untertanen lassen hier etwas unter sich, mitunter auf der Brille oder auf dem Boden, für das sich die Verwaltung zuständig fühlen soll. Spontan, womöglich ohne Bewusstsein der psychopolitischen Dynamik, nehmen sie Rache am institutionellen Träger der Ordnungsmacht. In entzückender Ironie schreiben die Verwaltungen mit dem Spruch „Bitte verlassen Sie diese Toilette so, wie Sie sie vorfinden möchten“ eine konzise Version des Kategorischen Imperativs an die Wand – Kants berühmter Formel bürgerlicher Verantwortlichkeit, in der das Subjekt sich selbst imaginär zum Gesetzgeber erheben soll: „Handle so, daß die Maxime deines Willens jederzeit zugleich als Princip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten könne“, lautet eine Formulierung in der *Kritik der praktischen Vernunft*. Das pointiert die erste Bedeutung von ‚Öffentlichkeit‘: Auf einer öffentliche Toilette werden die Leistungen, die Zwänge und die Komplikationen souveräner Staatlichkeit körperlich erfahrbar, sichtbar und riechbar. Eine Gesellschaft, die mehr Macht im Zivilen ließe, stärker auf horizontale Selbstorganisation des Zusammenlebens setzte und weniger auf dessen Administration von oben, hätte vielleicht öffentliche Toiletten, die gemäß Kant’scher praktischer Vernunft zuverlässiger sauber blieben.

Außerhalb der Kabinen sind öffentliche Bedürfnisanstalten öffentlich auch im zweiten angesprochenen Sinne des Öffentlichen: Menschen treten dort voreinander in Erscheinung, und zwar trotz der auf den eigenen Körper und dessen Bedürfnisse bezogenen Aktivitäten nicht in einem privaten Modus, im Sich-Begegnen von Vertrauten, von Familienmitgliedern, Partnern oder Freunden, sondern in einem Typ von Begegnung, der das Einander-Begegnen auf eine *Szene der Präsentation* verlegt. Das muss weder so intendiert noch unbedingt angenehm sein. Manche Männer können am Pissoir nicht pinkeln, weil ihr Körper sich neuromuskulär sperrt, verkrampft angesichts der Möglichkeit, dass fremde Blicke ihn treffen

(schon im eingebildeten Gesehenwerden entfaltet der Blick des anderen seine Wirkung – ich hatte beim Kommentar zur *Avenidas*-Affäre drauf hingewiesen). Sogar vor den Waschbecken stehen Viele mit eingezogenem Kopf, spülen die Hände ganz kurz ab, scheuen den Blick in den Spiegel, um nicht sich selbst neben anderen zu entdecken. Empirisch ist die Chance, auf einer öffentlichen Toilette von anderen genauer ins Visier genommen zu werden, eher gering, aber ein Gespür für das Öffentliche des Ortes, für den „space of appearance“, der sich dort ausdehnt, prägt das Verhalten.

Öffentlich heißt hier, dass ein Mensch sich gegenüber anderen präsentiert. Sie oder er ist nicht einfach bloß da, hat unscheinbar Teil an einer Anwesenheit, von der nicht weiter in Betracht kommt, ob und inwiefern es sich um gemeinsame oder vereinzelte Anwesenheit handelt. Etwas rückt ihre oder seine Präsenz ins Merkwürdige, und von der Differenz zwischen dem Unscheinbar-Mit-Anwesendsein und dem herausgestellten Präsentsein hängt viel ab, sozial, politisch und auch erotisch. Der Literatur- und Kulturwissenschaftler Michael Warner erklärt Öffentlichkeit in seinem Buch *Publics and Counterpublics* vom Adressieren her, als (Rück-)Wirkung eines besonderen Sprechakts. Öffentlichkeit, so Warner, entsteht da, wo jemand seine Mitmenschen in einem bestimmten Modus adressiert und welche von ihnen auf diese Adressierung ansprechen. ‚Sprechen‘ ist dabei nicht reduziert auf die Stimme und das, was sie sagt, sondern meint den ganzen Körper, insoweit er artikuliert oder an Artikulationen beteiligt ist. Es gilt daher ‚Adressierung‘ nicht zu eng, zu logozentrisch zu verstehen. Zur öffentlichen Adressierung gehört, dass der Adressierende Bekannte und Unbekannte *gleich* behandelt, und zwar eher *die Bekannten so wie Unbekannte* als umgekehrt. Öffentlichkeit steht im Zeichen eines prinzipiellen Einander-Fremdseins, einer Distanz, die als Äquidistanz quasi perspektivisch Gleichheit ins Gesellschaftliche einzieht. Die Gleichheit ist der *Effekt dieser Distanz*, es ist eine performative Gleichheit, ohne Ansehung des sozialen Status, unter Umständen in expliziter Differenz dazu. Wer in einem Seminar ein Referat gehalten hat oder eine Rede auf einer Geburtstagsfeier oder Bestattung, dürfte den Übergang vom mehr oder weniger Privaten zum Öffentlichen beim Wechsel des Sprechmodus’ erlebt haben – als eine plötzlich erhöhte Körperspannung etwa, Nervosität, Angst, eine schlechte Figur zu machen, ein Format nicht auszufüllen, oder auch (bzw. zugleich) als eine Steigerung der eigenen Wichtigkeit und des Gewichts dessen, was man sagt, als ein imaginäres Wachsen des Körpers mit dem Erheben der Stimme. Auf einer Szene des Öffentlichen treten diejenigen, die im sozialen Umgang sich relativ nah oder fern stehen, in Äquidistanz. Sie bleiben dieselben Menschen, aber situative Umbestimmung vollzieht einen Ausgleich.

Und dieses Performativ-Gleiche der Öffentlichkeit bietet auch eine Szene, einen Spielplatz für gewisse erotische Perversionen (oder *kinks*, falls einem der Begriff Perversion zu fest in einem normativen Standard oder einer Normalität hakt). Exhibitionismus in seiner *oldschool*-Variante, bei der jemand seine *privates*, seine Geschlechtsteile in der Öffentlichkeit zeigt und es darauf anlegt, dass Vorbeikommende sie tatsächlich sehen, bezieht Erregung zum einen aus dem Verstoß gegen das Gesetz, das so etwas verbietet. Das gehorcht einer Logik von Tabu und Übertretung. Freud rechnete diesen Exhibitionismus zum psychologischen Masochismus. Der Exhibitionist genießt demzufolge die Scham des Ertapptwerdens. Er inszeniert sich quasi als Untertan, als Staatsbürger, der *zu schwach* ist, um die gesetzlich festgeschriebenen Anforderungen an Anstand zu erfüllen, und liefert sich der Gnade derjenigen aus, die zufällig seinen Weg kreuzt und für ihn ‚passt‘, erhebt sie in den Stand seiner persönlichen Herrin, die ihn straft und/oder verschont. Zum anderen provoziert dieses Zeigen mittels des impliziten Verweises auf einen öffentlichen Erscheinungsraum, der fürs zivile politische Miteinander wichtig ist. Die exhibitionistische Präsentation pervertiert (hier im wörtlichen Sinne: verdreht) die Offenheit der öffentlichen Begegnung. Den von Arendt betonten Mut, den es braucht, um in dieses Offene des Öffentlichen zu treten, verkehrt sie in eine offensiv-aggressive Flucht aus der Deckung. Und sie pervertiert auch die Gleichheit, die öffentliches Auftreten unterstellt und bewirkt. Indem ich mein Geschlecht vorzeige und quasi sage: Hier, schau, von so einer Nacktheit bist du ja eigentlich auch!, können die Adressierten dem nur entweder zustimmen und meine situativen Komplizinnen werden oder, falls sie die Zustimmung verweigern, aus der Gleichheit herausfallen, sich selbst als ängstlich Unterlegene identifizieren, als passende Adressatinnen für die in der Pose stillgestellten Drohung, sie zu vergewaltigen. Gewaltsam ist dieser Exhibitionismus in jedem Fall darin, dass er das Recht, öffentlich in Erscheinung zu treten – mit welchem Anliegen auch immer –, benutzt, um sich für ein erotisches Vorhaben die Aufmerksamkeit von anderen zu verschaffen, sie an jenem Ignorieren zu hindern, das wiederum zu den Freiheitsrechten des staatlich definierten und kontrollierten öffentlichen Raumes zählt (außer Polizist*innen, die „He, Sie!“ rufen, und ggf. Verkehrsteilnehmer*innen mit Vorfahrt muss ich sonst niemanden beachten).

In allen Varianten scheint dieser ‚klassisch moderne‘ Exhibitionismus von einer ebenso ‚klassisch modernen‘ Vorstellung von Öffentlichkeit geprägt, die das, was ich heute schon mehrfach Szene genannt habe, in der *Tradition des Theaters* vorstellt: als Ort für einen Auftritt, der die anderen wie Mitglieder eines Publikums adressiert, wie Abgeordnete *der* Gesellschaft, wie reale Verkörperungen meines Über-Ichs; und als Ort, den mein Körper zentral einnimmt, der idealerweise den *focal point* eines leeren Raumes bildet bzw. eines

Raumes, in dem alles, was ihn außer mir sonst noch ausfüllt, vom Status her *Kulisse* ist. Die städtische Szenerie, die ich wähle, bildet einen Hintergrund, von dem ich mich abhebe, einen Rahmen, eine Gasse, aus der ich effektiv hervortrete und in die ich eventuell rasch wieder verschwinde. Im Zusammenhang mit Donna Haraways Forderung nach einer ökologischen Aufmerksamkeit für das Geflecht des Zusammenlebens hatte ich es schon gesagt: Dieser Exhibitionismus (dem der Gomringers Gedicht eingeschriebene Voyeurismus korrespondiert) unterwirft das Öffentliche einem Blickregime, wie man es im bürgerlichen Schauspiel findet. Und auch deshalb finde ich Videos wie das eingangs gezeigte interessant, denn seit das Internet Publikations-Plattformen für Handy-Fotos und -Videos bietet, erfahren wir von Praktiken im öffentlichen Raum, die dieser Begriff des Exhibitionismus nicht so recht erfasst. Diese Praktiken mit ihrem Zeigen spielen sich an der Schwelle, in einem erstaunlich ausweitbaren *Vorfeld* des Exhibitions-Aktes ab. Die Vielzahl solcher pornographischen Aufnahmen unter dem Schlagwort „public“ unterrichtet uns von Menschen (überwiegend Männer, und wo Frauen es tun, ist meist ein männlicher Partner mit von der Partie), die sich mitten in der Öffentlichkeit entkleiden, teilweise oder vollständig, die masturbieren, verschiedene sexuelle Akte vollziehen, sich in die Hose machen oder sich selbst und einander anpinkeln. Sie tun das in Situationen, da sie zwar Gefahr laufen, entdeckt zu werden, aber die Hoffnung geht offensichtlich darauf, die Sache nur vom eigenen Smartphone dokumentiert unentdeckt durchzuziehen – nicht vollends *unbemerkt* vielleicht, aber in einer Kooperation mit der Abneigung vieler Menschen, sich auf ihrem Weg durch den öffentlichen Raum von Fremden in persönliche Begegnungen verwickeln zu lassen, die Aktion ohne Unterbrechung, ohne Beschwerde, vor allem ohne Anzeige zu Ende zu bringen. Es geht also um ein Spiel mit der *Möglichkeit von Scham*, dem Austesten und Auskosten dieser Nähe zum Hochpeinlichen, während bereits die Unverschämtheit des Online-Porn-Helden sich selbst feiert in der Gegenwart, in der seine freie Hand die Kamera so führt und dreht, dass wir im Hintergrund die Passanten, die vorbeifahrenden Autos oder die einfahrende Bahn sehen können wie im folgenden Beispiel.³⁴

Diese Aufnahme stammt von einem Mann, der auf Xtube unter dem Namen *Athleticpisspig* eine große Zahl von Videos – über 100 sind es derzeit bereits – hochgeladen hat. Anpissen in der Öffentlichkeit steht dabei immer im Zentrum. Er reist viel, vermutlich geschäftlich, hält sich jeweils für eine Woche oder länger u.a. in London, Berlin, Tokyo, Hong Kong auf. Und ich habe seine Videos auch deshalb ausgewählt, weil sie neben der Verwegenheit und der Konsequenz, mit der er ausprobiert, womit man durchkommt im urbanen Leben, Einblick

³⁴ <https://www.xtube.com/video-watch/Selfpissing-next-to-busy-shopping-street-23092672>

gewähren, wie dieser ‚Exhibitionismus 2.0‘ ein Wissen über die Stadt als Aufmerksamkeits-Zeitraum kultiviert. Wir können die Videos nicht nur als Porno betrachten, sondern ebenso als Befunde von *practice-based research*, bei dem eine erotische Praktik unentwegt performative Scans verschiedener urbaner Umgebungen durchführt. Es besteht hier ja ein Interesse, inmitten eines belebten öffentlichen Raumes, möglichst nah an Autos und Passantenströmen, an Alltagsbewegungen und -tätigkeiten wie Einkaufen die Leerstellen der kollektiven Organisation von Aufmerksamkeit aufzuspüren – so dass man idealerweise direkt daneben, da, wo jeder einen sehen *könnte*, dennoch nicht gesehen *wird* – oder zwar gesehen wird, der Sehende aber keine Gelegenheit erhält, als Teil der Öffentlichkeit zu reagieren, sondern sich, überrumpelt durch dieses Vorkommnis, in einem Intimen eingeschlossen findet, das ihn oder sie unfähig macht, etwas zu sagen oder zu tun, was einen Vorwurf, einen Einspruch, eine Anweisung artikuliert.

Michael Warner erzählt die Geschichte von *publicness* als Mediengeschichte. Die liberale bürgerliche Öffentlichkeit im Europa des 18. und 19. Jahrhunderts, die unsere Vorstellung von ziviler politischer Öffentlichkeit bis heute prägt, verdankt ihre Reichweite den großen populären Zeitungen, die Schreibenden ein Mittel geben, politische Aussagen landesweit oder sogar über Ländergrenzen hinaus zu verbreiten. Das *few-to-many*-Medium Zeitung bietet von Wenigen produzierte Botschaften Vielen zur Rezeption an, ohne reziproke Kommunikation zu unterstützen (Leser können Leserbriefe schreiben, aber es kommen bestenfalls ein paar von ihnen zu Wort). Die Wortführer in der bürgerlichen Öffentlichkeit bringen ihre Positionen im Namen von *imagined communities* wie Volk, Nation, Zivilisation, Menschheit vor. Wer Zugang zu dieser Sphäre will, muss Codes der „self-abstraction“ anzuwenden verstehen, also glaubhaft machen können, dass er im Interesse der Allgemeinheit spricht. De facto teilen daher weiße, gebildete, mehrheitlich wohlhabende (und fraglos heterosexuelle) erwachsene Männer den angeblich allen offenstehenden Diskursraum unter sich auf. Dieser eklatante Widerspruch zwischen Anspruch und Realität motiviert wiederholt politische Initiativen, die aus der Weite und Heterogenität der Bevölkerung heraus sich selbst organisieren: Frauen, Schwarze, Studierende, LGBTQI+-Leute demonstrieren gegen ihren Ausschluss aus einer zivilen Sphäre des Politischen, die in unklarer Anhänglichkeit, zwischen Kontroverse und Kohabitation, an der Seite des staatlich verwalteten Politischen schwebt.

Warner beschreibt, wie sich dabei der Schwerpunkt mit dem Wechsel vom Textmedium Zeitung zum Bildmedium Fernsehen verschiebt (auch die Zeitungen orientieren seither ihre Kommunikation mehr am Bild). Stärker als auf die Formulierungen der Rede kommt es auf das an, was die Körper sagen. Frauen demonstrierten für ihre Rechte z.B. in altmodischer

viktorianischer Kleidung und mit Kinderwagen oder verwandelten die Nacktheit ihrer vom männlichen Blick sexualisierten Körper in eine Waffe wie die Studentinnen, die 1969 bei einer Vorlesung Adornos ihre Brüste entblößten (das involviert das Bild nicht nur als direkt sichtbares: diese Brüste sind ikonisch geworden, obwohl kaum jemand die Bilder vor Augen haben dürfte). LGBT-Paraden inszenieren sowohl die Erotik des Körpers als auch die Gender-De- und Rekonstruktionen von Drag. Dieser politische Aktivismus, der als Kritik an der Behauptung einer homogenen, universalen, allseits zugänglichen bürgerlichen Öffentlichkeit operiert, lernt anhand strategisch-technischer Probleme und Lösungen, wie sehr die Sphäre des Öffentlichen in der körperlichen Wirklichkeit konkreter Situationen fragmentiert und perforiert ist. Die Partizipierenden entwickeln ein körpertechnisches Wissen, um gerade die unklaren Bereiche zwischen Privatem und Öffentlichem, die Falten, Risse und schummrigen Ecken des öffentlichen Raumes zu nutzen.

Die Tanzwissenschaftlerin Susan Foster analysiert in ihrem Artikel *Choreographies of Protest* u.a. Initiativen US-amerikanischer Aktivisten gegen die Rassendiskriminierung in den 1960er Jahren, bei denen kleine Gruppen von Akteuren sich präzise in die Grauzone zwischen Verbotenem und Erlaubtem manövierten. Vier schwarze Studenten nahmen bspw. am „white only“-lunch counter einer Woolworth-Filiale in Greensboro Platz und harrten dort bis zum Geschäftsschluss aus, obwohl man ihnen sagte, sie würden nicht bedient. Die demonstrative Gelassenheit des Bleibens war sorgsam vorbereitet und trainiert. Zu den gewählten Mitteln (die Partizipierenden vermittelten ihr technisch-performatives Wissen später in Workshops weiter) gehörten anständige Kleidung, ruhiges, aufrechtes Sitzen, unbedingte Wahrung der Höflichkeit, seriöse Bücher, keine Illustrierten als Lektüre. Das, was dann eine politische Öffentlichkeit *wurde*, da die Sit-ins zahlreich Nachahmung fanden, konstituierte sich hier gerade im *Übersehenwerden* durch die Servicekräfte eines privatwirtschaftlich betriebenen Etablissements. Die Aktivisten gewannen diesem Übersehenwerden einen Öffentlichkeitswert ab, indem sie ihm *entsprachen*. Sie antworteten der Absicht, mit der man sie ignorierte, mit einem symmetrischen absichtlichen Ignorieren der Missachtung.

Das scheint es mir wert, es kurz festzuhalten: Es gibt einen Typ von Protest, der sich emphatisch ‚an alle‘ richtet, der möglichst viele Menschen für möglichst grelle und laute Aktionen möglichst zentral und allseits sichtbar, auf weiten, offenen Plätzen zusammenruft. Und es gibt einen anderen Protest, der sich ‚to whom it may concern‘ adressiert: der die Öffentlichkeit nicht als einen homogenen und allseits ausgedehnten Resonanzraum versteht, ein großes Auditorium, das umso stärker reagiert, je heftiger man hineinbrüllt, sondern als einen von den Eigendynamiken der Menschen und Dinge vielfach unterteilt, gekrümmt,

verstellt, abgeschattet hervorgebrachten Zeit-Raum, dem man eine Botschaft nur *anvertrauen* kann – das heißt sie einer mehr oder weniger zufälligen jeweiligen lokalen Umgebung so mitteilen, dass deren Kommunikationsgeflecht sie verteilt. Der erste Typ von Protest war und ist bislang meist der prominentere, weil seine Ästhetik besser zu den *Few-to-many*-Medien Zeitung, Radio und TV passt. Der zweite Typ von Protest könnte aber doch der nachhaltigere sein, da er seine Wirkungen *mit* der Zeit des Verteilens und des Sichveränderns im Verteiltwerden entfaltet. Ich halte ihn zudem für den politisch eher wünschenswerten, denn das Politische ist dabei nicht beschränkt auf eine Behauptung der Protestierenden („Unsere Parolen machen es evident: Das hier ist politisch!“) und deren Bestätigung durch die Instanz der redaktionellen Medien („Wir berichten darüber in der Rubrik Politik, also ist es politisch“). Das Politische von Aktionen wie der bei Woolworth, die dem Kampf gegen die *segregation* einen tragenden Impuls gab, ergibt sich vielmehr immer wieder erst dadurch, dass Menschen, die sie bemerken, die auf irgendeinem – mitunter indirekten und zeitverzögerten – Wege davon Kenntnis erlangen, das Politische daran wahrnehmen, es erkennen und anerkennen. Und in der Weise, *wie* sie das tun (nämlich: unterschiedlich, abhängig von ihrem persönlichen Verständnis, ihrem sozialen Umfeld, ihren Neigungen und Interessen, abhängig auch von dem, was sie selber politisch bereits tun oder nicht tun), wird das Politische sich als ein partizipativer *und verteilter Zusammenhang* artikulieren: ein Zusammenhang, den keiner der Beteiligten und kein externer Beobachter zur Gänze überblickt und der ein *Wirkungszusammenhang* eben in dem Maße ist, wie das unvollständig Überblick- und Durchdringbare an den Effekten *mitwirkt*, die Weitermelden, Weitergeben, Weitermachen zeitigt.

In dieser Erkenntnis stimmen die der Intention nach völlig unpolitischen Aktionen von *urban blind spot performers* wie Athleticpisspig und klar politisch intendierte Aktionen wie die Greensboro Sit-ins zusammen. Wenn wir Öffentlichkeit im Sinne von Hannah Arendts Formel als „Erscheinungsraum“, als „space of appearance“ verstehen wollen, sollten wir uns mit all dem befassen, was im Erscheinen selbst das Phänomenale *teilt*. Wir sollten darüber stolpern, was die Außenwelt, das Milieu dieses Erscheinens, zu einer *vollen* macht – voller Gebäude, Gewächse, Gerüste und Gebilde, die je nach Perspektive das Gestell eines Bemerkens, einer Beobachtung, eines Sich-involviert-Findens abgeben oder gerade den Blick *verstellen*, der Teilnahme im Weg stehen, ihr einen Umweg abnötigen, eine Ablenkung provozieren; und voller Leute, die im Ineinandergreifen von gesetzlich-infrastruktureller Regelung und spontaner kollektiver Selbstorganisation diese Welt bevölkern, mit ihren Techniken des Aneinander-Vorbeikommens, ihrem Management der Gleichzeitigkeit von

Beachten und Missachten, ihren fast durchweg zerstreuten Aufmerksamkeiten, die in gewissen Segmenten zur Deckung kommen und die Präsenz von etwas, das da gerade passiert, verstärken, in anderen dagegen umeinander herumschwenken, so dass ein jeder für den andern achtlos bleibt, obwohl die Körper nur ein paar Meter oder Zentimeter trennen.

Seit der metropolitanen Frühmoderne – ich hatte im Zusammenhang mit *Avenidas* schon auf Baudelaire verwiesen – wissen wir von einer Erotik der Menge, die zugleich die Vorstellungen vom Politischen beeinflusst. Die Anonymität des Lebens in einer großen Stadt begünstigt die Entwicklung einer neuen Sensibilität für die Körper in Vielzahl, die Körper als sich durch den Raum bewegende Varianten des Gleichen. In der flüchtigen Begegnung mit ein paar mir Auffallenden unter Tausenden von Menschen entfallen soziale Spezifikationen, oder sie reduzieren sich auf wenige Markierungen. Mein Begehren setzt nicht bei dem an, was ich über einen Menschen weiß (und bei seinen körperlichen Merkmalen – seinem Aussehen, seinem Geruch, seiner Art, sich zu bewegen – als Bestandteil dieses Wissens); es stürzt sich mitten im Öffentlichen, aus der Fremde eines Zufalls, der uns kurz entführt, in eine Intimität, deren fiktionaler Charakter umso stärker seine eigene Zeitlichkeit kultivieren kann, als der aktuelle Kontakt für gewöhnlich schnell wieder abreißt.

In den Städten entstehen auch Zonen, wo man das, was die erotischen Phantasiespiele mit der Augenblicksbegegnung versprechen, in die Tat umsetzt. In den *cruising areas* der Parks, der öffentlichen Toiletten, der Parkplätze und Parkhäuser, Schwimmbhallen, Häuserruinen oder Friedhöfe praktizieren vor allem schwule Männer, mitunter aber auch gemischtere *crowds* Sex, der genau diesen unvermittelten, nicht durch soziale Prozesse des Kennenlernens gefilterten Übergang von der Distanz zwischen Fremden zu intimster körperlicher Nähe vollzieht – ein Sprung aus dem Öffentlichen ins Intime ohne Passage durch das Private. Das führt mich zurück zu Leo Bersani, der nach den politischen Implikationen solcher Praktiken wie *cruising* fragt, zum Beispiel in einem Aufsatz mit dem Titel „Sociability and Cruising“, ebenfalls in *Is the Rectum a Grave*. Queer, hatte ich gesagt, sind für Bersani Wirklichkeiten des *performing sex*, die eine *new relationality* ahnen lassen, ein anderes Verständnis von Zusammen im Zusammenleben. Ohne wie ein Ratgeber bestimmte Praktiken oder Einstellungen zu empfehlen, holen seine Analysen solche Wirklichkeiten wie die des *cruising* aus ihrer Nischenexistenz heraus und formulieren deren Kollektivität als allgemeinen Vorschlag bzw. als eine Herausforderung an das Allgemeine. Politisch ist eine Perspektive, in der das, was als Gesellschaftliches quasi natürlich erscheint, wovon wir unterstellen, dass es sich selbstverständlich so gehört, in einem so *oder so* wahrnehmbar wird. Und Sex in der Öffentlichkeit ist politisch von Belang, insofern hier ein von den sozialen Protokollen

abweichender Gebrauch des öffentlichen Raumes sich mit *asozialen Formen von Intimität* verbindet – Formen von Intimität, die uns dazu motivieren können, eine kollektive Dimension des Sexuellen oder Erotischen gerade dort zu erkennen und zu schätzen, wo die körperliche Beziehung im (oder beim) Sex sich von der sozialen Beziehung emanzipiert. Ich bin, wie ihr vielleicht merkt, wieder oder immer noch beim Orgiastischen.

In seinem Buch *Homos* behandelt Bersani ein besonders provokantes Beispiel von Sex in der Öffentlichkeit, eine Szene aus Jean Genets Roman *Pompes funèbres*. Riton, ein Kollaborateur während des Zweiten Weltkriegs, der den jungen Widerstandskämpfer Jean ermordet, lässt sich anschließend von einem Nazi ficken. Genets Erzählung bejaht den Verrat – als erotischen Akt und auch, worauf Bersani insistiert, als Entwurf eines Zusammen, das nicht auf Bindungen zu einer Gemeinschaft beruht und dessen höchster Wert nicht die Treue, die Wahrung solcher Bindungen ist. Die ultimative Feier dieses Verrats findet statt durch diesen sexuellen Akt im öffentlichen Raum, der doppelt unentdeckt bleibt: den Blicken der Menschen in den Straßen entzogen; und von der Geschichte, dem offiziellen Lauf der Ereignisse in den Schatten gedrängt. Während die Alliierten in Paris einmarschieren, nimmt der Nazi Erik den Verräter im Stehen von hinten, auf dem Dach eines Gebäudes, geschützt von einer Wand, gegen die sie lehnen. Auch hier also die Stadt als Dickicht, eine verdeckte Zone mitten im Draußen. Bersani konzentriert seine Analyse auf die Blicke der beiden, die nicht gesehen werden – Blicke, die, so schreibt Genet „ins Dunkel, in die Zukunft“ gerichtet sind, einer hinter dem anderen, beide in ein Vorn blickend, von dem niemand sagen könnte, ob ihre Blicke sich dort treffen, kreuzen oder verpassen.

Bersani unterstreicht die Differenz dieser Positionierung zur einander zugekehrten Kopulation, bei der die Partner sich in die Augen blicken oder ihr Zusammen in Annäherungen und Entfernungen von diesem Einander-Erblicken organisieren. Das versinnbildlicht einen leidenschaftlich-liebevollen Sex, der auf Vereinigung aus ist und diese entweder in subjektiver Evidenz erreicht oder tragisch, unter Umständen erregend tragisch verfehlt. Wie Riton und Erik von hinten, in dieselbe Richtung zu ficken sei hingegen „a fucking of the world rather than each other“. Und obwohl dieser Fick der Welt im Moment einer umfassenden Niederlage geschieht, für den Nazi wie für den Kollaborateur, und bald darauf alle tot sein werden, beschreibt Genet ihn als eine Geste des Sieges. Und Bersani wiederholt diese Siegesteste als eine höfliche und elegante, aber sehr entschlossene Kampfansage an die bürgerliche Gesellschaft, ihr Dogma der Integrität von Sex, Liebe und Familie und ihre Vorstellung eines öffentlichen Raumes, den die Kooperation zwischen

Familie und Staat konzipiert als den Platz *zwischen* den Häusern, den Wohnstätten der Familien, den Orten des liebevollen Umgangs miteinander und des dazugehörigen Sexes:

Our culture tells us to think of sex as the ultimate privacy, as that intimate knowledge of the other on which the familial cell is built. Enjoy the rapture that will never be made public, that will also (though this is not said) keep you safely, docilely, outside the public realm, that will make you content to allow others to make history while you perfect the oval of a merely copulative or familial intimacy. (Bersani, *Homos*, 165f.)

Athleticpisspig erzeugt, indem er sich selbst anpinkelt, durchaus ein Oval, sowohl geometrisch, mit dem nach vorn gekrümmten Körper und dem symmetrisch gekrümmten Urinstrahl, als auch psycho-dynamisch, wenn man so will. Sich anpinkeln organisiert eine Selbstberührung mittels einer Substanz, deren Temperatur, wenn der Urinstrahl mich trifft, beinahe noch die des Körperinneren ist. Psychoanalyse sieht die besonders starke affektive Reaktion auf das Pipiwarme in Zusammenhang mit Reminiszenzen an die vorgeburtliche Zeit im Mutterleib, die innige Verbindung zwischen Kind und Mutter, die der Narzissmus (so zumindest ein Erklärungsansatz) rekonstruiert. Pisse, die auf meine Haut prasselt, hat etwas Zärtliches, insofern die Wärme mütterliche Sorge erinnert, und sie bekommt eine obszöne Qualität, da das, was die Temperatur dieses erinnerungsträchtigen Inneren hat, mich von außen berührt. Angepisstwerden, sich anpissen lassen oder gar sich selbst anpissen schafft eine irreguläre Verbindung von innen und außen, eine Art Abkürzung zwischen dem Intimsten und dem Äußerlich-Sein der Körper.

Was die reguläre Dramaturgie der sozialisierten Romantik als schrittweise Annäherung der Körper vorsieht, als ein Einander-Kennenlernen, ein Miteinander-Vertrautwerden, bei dem die Partner im Spiegel ihrer Beziehungen zum anderen auch sich selbst besser, tiefer fühlen und verstehen lernen, das bleibt hier suspendiert. Stattdessen funktioniert die Publikations-Plattform Xtube zugleich als Dating-App: Athleticpisspig informiert mittlerweile auf seiner Seite über die anstehenden Reiseterrmine, und auf einer ganzen Reihe von Videos sieht man ihn mit einer Vielzahl weiterer Männer. Die Selbstberührung durch Pissen lässt sich erweitern. Eben weil das Genießen eine so klare und stabile narzisstische Form hat, können beliebig Viele hinzukommen. Auch die übrigen sexuellen Handlungen, die man sieht, ziehen niemals das Nebeneinander in engere und geschlossenerere körperliche Verbindungen. Außer durch ihre Pissstrahlen kommen die Männer oft gar nicht physisch in Kontakt. Jeder wickst

für sich. Athleticpisspig lädt dazu ein, auf seine Brust oder seine durchnässte Kleidung abzuspritzen, sammelt quasi die Erregungsdokumente der anderen Körper, ohne ihnen zu nahe zu kommen. Der Sex ist jederzeit safe. Ohnehin stellt der Orgasmus bzw. die Ejakulation nicht das Ziel dar, jedenfalls nicht den Augenblick, auf den hin sich die Zeit anspannt. Das Pissen *gibt* die Zeit, individuell wie kollektiv. Man kann die Blase immer wieder füllen, immer wieder entleeren, und in der Zwischenzeit kommen bei denjenigen Aktionen, die sich über halbe Tage oder Nächte erstrecken, mitgebrachte Plastikflaschen voll Urin zum Einsatz. Die erotischen Erregungskurven synchronisieren sich mit einer Dauer, einer Zeit des Stoffwechsels im Inneren der lebenden Körper und einer Zeit der Verwesung im Außenraum, den die Körper bespielen. Ein Video, das Athleticpisspig zeigt, wie er sich in den Urinpfüten wälzt, die im Durchgang eines Berliner U-Bahnhofs entstanden sind, macht das besonders deutlich.³⁵

„Der Ekel schwindet“, schreibt Walter Benjamin in einer seiner Reflexionen über den Haschisch-Rausch. Und sein knappes, aber vielsagendes Beispiel für das, was dann passiert, lautet: „Man liest die Tafeln auf den Pissoirs.“ Wer es nicht auf perverse Art genießt wie Athleticpisspig, bemüht sich wahrscheinlich, das genauere Aussehen des Beckens in einer öffentlichen Toilette, die gelben Ränder oder braunen Ränder, die Spritzer oder Lachen am Boden zu ignorieren, ebenso wie den Geruch und die übrigen sinnlichen Details, während er oder sie so ein Klo gezwungenermaßen, mangels privater Alternative benutzt. Der Grund dafür liegt nicht nur in der Scheu vor dem Unreinen. Spuren verfaulender Ausscheidungen in einer allgemein zugänglichen Bedürfnisanstalt sind Zeichen von Sterblichkeit. Die Wahrnehmung dieses Drecks konfrontiert mit dem Tod als einem körperlichen Sachverhalt, und gerade der unpersönliche Charakter dieser Zeichen teilt die große Widersprüchlichkeit des Todes mit: Der Tod ist etwas „Jemeiniges“, wie Heidegger es formulierte, etwas, das mir allein widerfahren wird, das mich vereinzelt und isoliert, da ich es mit niemandem teilen kann; doch gerade als solches stellt der Tod eine gemeine Realität dar, die anonyme Außenseite der Subjektivität.

Der Ekel artikuliert den dringenden Wunsch, sich von dieser Wirklichkeit abzuwenden. Wobei ich im Grunde weiß, dass ich davon niemals wegkomme, selbst wenn ich öffentliche Toiletten und Dreckecken meide. Doch ich verdränge nach Kräften. Die Verdrängung des Verwesens, ins Werk gesetzt in der Beseitigung des Drecks, organisiert liberale bürgerliche Gesellschaft maßgeblich mit. Wir brauchen das Gefühl, wie immer illusionär, uns darin einig zu sein, dass *das* und *das* eklig ist. (Und ein Problem einer solchen liberalen Gesellschaft

³⁵ <https://www.xtube.com/video-watch/Filthy-wet-and-super-dirty-public-piss-fun-28603631>

besteht dann darin, die *Exzesse des Ekels* zu begrenzen, denn der wesentlich imaginäre – und negativ gemeinschaftsstiftend imaginäre – Charakter des Ekels bewirkt, dass das Ekligfinden unter Umständen kaum zu stoppen ist: wer Pech hat, ekelt sich irgendwann vor der Spucke im eigenen Mund.) Kollektive Dynamiken, die darauf beruhen oder dadurch katalysiert werden, dass ein gesellschaftlich relativ verbindlicher Ekel aussetzt oder sich vom Hemmenden zum Inzektiv, zum Verstärkenden verkehrt, verdienen deshalb besondere Aufmerksamkeit, denn dabei wird stets auch die Beziehung zum Tod neu mit verhandelt. Eine kollektive narzisstische Affirmation des eigenen Dreck-Werdens bietet in ihrer Obszönität und ihrer kindlichen Verspieltheit eine Alternative zu den diversen Todeserotiken, mit denen wir es historisch und aktuell im Bereich des Politischen zu tun haben. Erotisiert wird hier nicht eine imaginäre Gemeinschaft im Zeichen des Todes, sondern der körperliche, körperflüssige Kontakt von Lebenden, das heißt Verwesenden, direkt oder vermittelt durch die Dinge ihrer Umgebung. Die Imagination dient nicht dazu, ein Band, eine essenzielle Verbindung jenseits des Lebensendes zu verheißen (im Sinne von „Staub zu Staub“); sie belebt vielmehr die sinnliche Gewissheit des Sterbens in den gegenwärtigen körperlichen Sensationen, um ein Miteinander lustvoll zu machen, dessen Lust eine sozusagen *versaut lächelnde Anerkennung der Endlichkeit* enthält: Ja, jeder von uns wird sterben, und niemand wird im Tod auf andere warten können; aber eben wegen dieser Ungleichzeitigkeit, die der Tod verordnet, können wir uns während des Lebens immer wieder synchronisieren. Und zusammen zu pissen, im Pissen als Einzelne für eine Weile in ein Zusammen zu kommen – diese Version von Zusammen wäre auch für politische Kollektivierungen gut. Sie wäre ein *Modell für* Partizipation an Öffentlichkeit, durchaus ablösbar von spezifischen *kinks*, von Urophilie oder was es sein mag.

Was ich hier heute am Beispiel öffentlichen *piss plays* erörtert habe, wäre für unser Thema Partizipation im Geiste der folgenden Aussage von Baz Kershaw zu hören. Sie stammt aus seinem Buch *The Radical in Performance* von 1999: „I argue that performance beyond theatre provides powerful sources for the radical, paradoxically because its excesses are more directly shaped by the cultural pathologies [...]“. Es gilt für eine politische Theorie und Praxis, die *new relationalities* erforschen und kultivieren will, bei den kulturellen Pathologien der Gegenwart anzusetzen, sich direkt, direkter als eine mimetische Kunst mit ihnen einzulassen und sich von ihnen formen zu lassen. Ihre Form ist, was wir von ihnen bekommen können, und weil Form hier nichts Abstraktes ist, kein *Schema*, und auch nichts bloß

Perzeptives, Sinnlich-Kognitives, keine *Gestalt*, sondern das Partizipieren einschließt, werden wir diese Form nur kennenlernen, wenn wir ihr gestatten, unsere Körper zu affizieren und zu involvieren.

Das kann auch, wie Bersani anregt, mithilfe von Fiktionen geschehen. Ich schlage also nicht unbedingt vor, dass wir an die nächste halbdunkle Straßenecke gehen und losstrullen. Obwohl das keine schlechte Übung in Partizipation an Öffentlichkeit wäre – es entwickelte ganz sicher unsern Sinn für die Aufmerksamkeits- und Unaufmerksamkeitszonen, für die Gebrochenheit und Heterogenität des sog. öffentlichen Raumes in seiner materiellen Wirklichkeit. Aber bereits diese Videos anzusehen, sich in die Situation hineinzuimaginieren und zu spekulieren, wie die Welt aus der Perspektive dieses Partizipierens an Öffentlichkeit aussieht, dürfte hilfreich sein, um das Verständnis von Öffentlichkeit als Durchdringung und Durchkreuzung des Staatlich-rechtlich-Öffentlichen, des Peer-to-Peer-Öffentlichen und des Anonym-Öffentlichen zu präzisieren. Und auch ohne wirklich zu pinkeln oder sexuelle Handlungen zu vollziehen, kann man sich Orte in der Stadt daraufhin anschauen, wo man da etwas Obszönes tun *könnte*...

Wenn ich heute eine ganze Vorlesung am Thema Rumsauen ausrichte, geschieht das nicht nur aus Lust an der Exhibition meiner eigenen *kinks* (das offensichtlich auch). Mit dieser kleinen Erkundung der Erregung am Obszönen als Motiv zu Partizipation verbindet sich eine generelle Empfehlung, sowohl an diejenigen, die wissenschaftlich über partizipatorische Kunst und/oder Politik forschen wollen, als auch an diejenigen, die partizipatorische Kunst und/oder Politik machen wollen. Die Empfehlung lautet, das *Belieben* der Partizipierenden schätzen zu lernen. Mit Belieben meine ich die Neigungen, die Dispositionen und Inklinationen, die Menschen zur Partizipation bewegen – den Teil ihrer ‚Motive‘, der sich nicht ohne Weiteres rationalisieren und als *Grund* namhaft machen lässt; den Teil, der ihre Lust-an-etwas betrifft dort, wo diese Lust an etwas eine *Liebe zu sich selbst* ausspielt, ein narzisstisches Genießen, eine erotische Selbstaffirmation (und nichts anderes heißt ja Neigung). Ich werde nächste Woche, wenn es um das Verhältnis von Geben und Nehmen bei Partizipation geht, zurückkommen auf das Belieben im Zusammenhang mit dem Beliebigen, dem *ad libitum*, der Liebe und der Vorliebe (ein Begriffsfeld, das Giorgio Agamben in *Die kommende Gemeinschaft* entwickelt) und möchte es zum Abschluss schon einmal anmerken: Wenn wir uns ernsthaft mit dem einlassen wollen, was uns Menschen zu Partizipation bewegt, dann sollten wir darauf vorbereitet sein, schon knapp unter der Oberfläche eines offiziellen, für *die* Öffentlichkeit gedachten Diskurses jede Menge ‚niedere‘, unreine, schmutzige Motive zu finden. Künstler*innen haben oft sehr hohe Vorstellungen nicht nur

von dem, was Partizipation erbringen soll, sondern auch von den Motiven, aus denen die Menschen an ihren Projekten partizipieren. Im Banne dieser Vorstellungen fällt es ihnen schwer, der Wirklichkeit des Beliebens, mit der sie dann in Berührung treten, wenn sie die Projekte verwirklichen, mit Achtung und Wertschätzung zu begegnen. Sie sind enttäuscht von ihren Partizipierenden. Solche Enttäuschung kann wiederum ab und zu produktiv sein, aber oft verfängt sie sich im Vorwurf an die Welt. Daher mein Hinweis: Von Zeit zu Zeit in vulgäre partizipatorische Sphären wie Xtube einzutauchen, um sich damit vertraut zu machen, was die Leute so antreibt, was sie hinaustreibt aus ihren Privatleben-Blasen, wofür sie den Mut oder Leichtsinn aufbringen, den Schritt in die Öffentlichkeit zu tun – das scheint mir eine gute Vorübung für die Einlassung mit partizipatorischer Kunst. Den Slogan *Love how you can pee on anything* habe ich irgendwo auf tumblr gefunden. Er ist der Titel für die heutige Vorlesung und für eine Reihe von Texten, an denen ich seit einiger Zeit arbeite. Er würde auch, mit einem Ausrufungszeichen versehen, ein hervorragendes Motto für alle abgeben, die partizipatorische Projekte machen.

9. Ökonomien des Partizipativen I: Gabe und Tausch, Schuld(en)

Ich hatte letztes Mal geschlossen mit der Empfehlung, die Wirklichkeit des Beliebens zu verstehen, mit dem Menschen partizipieren. Was, wie ich denke, nur einem prinzipiell liebevollen Verständnis für diese Wirklichkeit glückt – einem prinzipiell liebevollen Verständnis auch und besonders für die Unreinheit der Motive, die jemanden zur Partizipation bewegen, für die Mischung offizieller Beweggründe und inoffizieller Antriebe, für die sonderbaren Blüten, die ein banales und vielleicht moralisch nicht unbedingt glorreiches Angezogenensein bisweilen treiben. Das fällt Künstler*innen eher schwer als leicht, beobachte ich, und darüber könnte man erstaunt sein, denn ein Beruf (so es denn einer ist), der in überdurchschnittlich hohem Maße erlaubt, das eigene Begehren in die Arbeit einfließen zu lassen, sollte doch sensibilisieren für das Begehren anderer und eine Haltung stimulieren, in der man den Begehrenswendungen und selbst -entgleisungen der anderen in einer Art grundsätzlicher Sympathie verbunden ist. Das künstlerische Begehren scheint aber immer wieder zum Problem für die partizipatorische Dynamik zu werden, vor allem dann, wenn es sich *auf die Partizipation selbst richtet*.

Ab und zu führe ich Beratungsgespräche mit Künstler*innen, die ‚etwas mit Partizipation‘ planen. Ich stelle dann zuerst die Frage: ‚Was wollt ihr von den Partizipierenden haben? Was konkret können und was sollen sie euch geben?‘ Dem folgt oft verlegenes Schweigen. Die Gefragten wirken ernsthaft überrascht. Sie haben sich das selber nie gefragt, und zwar, wie dann mitunter im Gespräch herauskommt, deshalb nicht, weil die Tatsache, dass es sich bei dem, was sie machen, um eine künstlerische Arbeit handelt, ihnen diese Frage bereits zu beantworten scheint. Sie gehen davon aus, dass sie der Welt etwas zu *geben* haben, etwas zu schenken, weil das das Wesen der Kunst sei. ‚Der Welt‘ ist ihnen gleichbedeutend mit ‚den Menschen‘, und ‚die Menschen‘ ist ihnen mehr oder weniger gleichbedeutend mit ‚diejenigen Menschen, die dann schließlich tatsächlich partizipieren‘. Es gibt da eine grundlegende, als solche nicht weiter bezweifelte Annahme zur Beziehung zwischen Kunst und ‚der Welt‘ bzw. ‚der Menschheit‘, den Menschen in ihrer Allgemeinheit, und diese Annahme verbindet sich mit der Erwartung, die Beziehung zwischen ihnen als diesen besonderen Künstler und Künstlerinnen und den besonderen Menschen, die jeweils an der Arbeit partizipieren, werde jener Beziehung zwischen der Kunst und der Menschheit *entsprechen* – die konkrete Situation des Partizipierens wäre, wie auch immer sie ausfällt, jedenfalls ein Fall, ein Anwendungsfall der universalen Beziehung von Kunst und Welt.

Daher richten die Künstler*innen ihre Projekte nicht daraufhin ein, dass deren Ablauf Gelegenheit bietet herauszufinden, wer die Partizipierenden sind und was sie ihnen zu geben haben, was sie, gerade sie haben, was sie haben *und geben* können, zu geben bereit sind oder unter gewissen Umständen, zu gewissen Konditionen sich entlocken lassen – oder auch, was sie nicht eigentlich haben, aber *doch geben können*, unter gewissen Umständen, zu gewissen Konditionen geben können, obwohl das Gegebene nicht zu ihrem Besitz rechnet: was sie geben können, *insofern* es ihnen *beliebt*, an der Arbeit zu partizipieren, in dem Maße, wie die Beliebigkeit ihres Partizipierens den Charakter einer *Zuneigung* annimmt, einen liebevollen Zug bekommt, und sie sich dadurch in die Lage versetzt finden, etwas zu geben, was sie nicht haben.

„Geben, was man nicht hat“ – diese Formulierung umschreibt das, was Jacques Derrida in einigen Vorträgen, die unter dem Titel *La Fausse monnaie (Falschgeld)* mit dem Untertitel *Donner le temps (Zeit geben)* erschienen sind, *le don*, die Gabe nennt. Derrida greift die Formulierung auf von Jacques Lacan, der einmal den Konditionalsatz gebraucht: „Denn wenn Liebe heißt: geben, was man nicht hat... [*Car si l'amour, c'est donner ce qu'on n'a pas...*]“ (*Schriften I*, 1975, S. 208) Das *Modell* der Gabe ist hier in gewisser Weise die Liebe. Gabe bezeichnet etwas *Anökonomisches*, etwas, das dem Ökonomischen fremd bleibt, auch wenn es in Prozessen des Gebens und Nehmens seinen Ausdruck findet: ein *anderes* Geben, ein *anderes* Nehmen (Lacan setzt fort: „... geben, was man nicht hat, an jemanden, der es nicht will“). Und wäre es den Künstlern darum zu tun, die beliebigen Partizipierenden in den Zustand von liebenden Partizipierenden zu versetzen – von Menschen aus der Fremde einer von Aufführung zu Aufführung wechselnd bevölkerten Umgebung, die ein bisschen, nur ein klitzekleines bisschen vielleicht verliebt sind in die Idee dieses Partizipierens, in die Idee, etwas dadurch zum Leben zu erwecken, dass sie etwas dazutun –, dann lüde das Arrangement sie auf eine Weise zur Partizipation ein, die ihrem Belieben mit einer *Liebens-Würdigkeit* begegnet. Die künstlerische Arbeit signalisierte, dass sie eines affektiven Engagements ihrerseits würdig wäre.

Und was könnte diese künstlerische Arbeit dann nicht alles von ihnen kriegen! Menschen, irgendwelche Menschen, denen eine Option kollektiver Verwirklichung gestattet, sich in ihrem Belieben, ihrem Handeln aus *Zuneigung zu üben*, sind zu erstaunlichen Dingen bereit. Und Kunst hat diesbezüglich einen hohen Vorschuss immer noch nicht vollends verbraucht. Novalis sagte einmal von der Kunst, dass es ihre Aufgabe sei, die Menschen der Liebe fähiger zu machen. Das wirkt bis heute nach. Wir sind immer noch unverhältnismäßig dankbar für jede Gelegenheit, die Kunst bietet, uns in beliebige *Zuneigung* hineinzusteigern. Wir sind es,

weil wir wissen, dass wir uns mit diesem Entflammen für was auch immer – für das, was uns eine künstlerische Arbeit gerade hinhält – in der Tat üben in jenem *geben-was-wir-nicht-haben*, d.h. in etwas, das uns alle, indem es uns vorbehaltloser und rüchhaltloser einander ausliefert, schließlich unabhängiger von der ökonomischen Verwaltung unserer Beziehungen machen wird.

Ich rate in diesem Zusammenhang zur Lektüre der ersten Seiten von Giorgio Agambens *Die kommende Gemeinschaft*. Der Abschnitt hat in der deutschen Übersetzung den Titel „Beliebiges“ (im Ital. „Qualunque“). Es handelt sich um Agambens Interpretation des lat. *quodlibet*, bekannt vor allem als Bezeichnung für ein Musikstück, in dem eine Anzahl von Melodien aus unterschiedlichen Kontexten, die ursprünglich nichts miteinander zu tun haben, gleichzeitig erklingen – und es *gut* klingt. Agamben nimmt das als Prinzip für Kollektivität in einer Affirmation des Beliebigen im Sinne des *Zufälligen*, des *Heterogenen* und des *Zerstreuten*. Dieses zufällig zusammenkommende und dabei in einer gewissen Zerstreuung verbleibende Heterogene steht einander in einer Liebenswürdigkeit zur Seite, die Gelegenheit gibt, die jeweils anderen gerade so, als zufällig Hinzugekommene, als Heterogene und nur locker Assoziierte *glücklich gefügt* zu finden.

Das heißt keineswegs, dass es *nett* wird. Die Akzentuierung des Beliebigen zum einen, des Liebens zum anderen überspringt gerade den Bereich des Netten, des mehr oder weniger Netten, d.h. der sozialen Abtastung auf ‚Gemeinsamkeiten‘, der Ermittlung identischer oder hinreichend ähnlicher Wertungen. Insofern sind wir auch hier bei den Intimitäten mitten im Öffentlichen, die das Soziale überspringen, den „new relationalities“, von denen ich letzte Woche mit Leo Bersani gesprochen hatte. Denken wir uns rasch eine *gay cruising*-Version von Agambens kommender Gemeinschaft: Eine Anzahl von Schatten begegnen einander nachts im Park, und ohne dass sie füreinander zu mehr als verschwommen erkennbaren Schattenkörpern werden, lassen sie sich für eine begrenzte, kurze Zeit auf etwas Intimes miteinander ein, kommen sich körperlich viel näher, als es sozial zulässig wäre. Eben dank dieser a-sozialen Nähe, dieser nicht durch soziale Selektionsprozesse gefilterten kollektiven Intimität können sie einander etwas geben, das sie nicht haben und anders als so daher auch nicht zu geben hätten. Das wäre, mit einem leicht gequeerten Agamben, ein Vorschlag, Partizipation im Zeichen der Gabe zu denken – als ein kleines Fest des Beliebigen, eine irreguläre, aber gut zu nehmende Abkürzung in die intime Einlassung. Und dafür bräuchte es zunächst einmal eine Bejahung des Beliebigen. Und ein nicht zu helles, nicht zu dunkles Stück Park.

Ebenso, wo die Kunst hinzutritt. Eine auf Partizipation hin angelegte künstlerische Arbeit braucht aufseiten derer, die sie initiieren, arrangieren, in der Funktion ihrer *facilitators* agieren, ein Ja zu dieser Verbindung von Beliebigkeit und Liebe. Mit diesem Ja gehen die Initiierenden in Vorlage. Sie sagen ja zu dem, was kommt. Das heißt, das Ja muss eine Aufmerksamkeit, eine Sensibilität für das Kommende enthalten. So ein Ja stößt in einem verbreiteten Typ von Künstlerpersönlichkeit offenbar auf Widerstände und Vorbehalte. Zum einen finden wir oft Projekte, deren Initiator*innen *von der Partizipation* etwas ganz Bestimmtes wollen, nicht jedoch *von den Partizipierenden*. Eben weil die Künstler*innen die Partizipation als Erfüllung eigener Wünsche imaginieren, kommen die Partizipierenden als wirklich existierende, wirklich partizipierende Menschen, von denen man etwas bekommen könnte und etwas anderes nicht, kaum in den Blick. Und eben weil die Imagination der Künstler die Partizipierenden genau so sein heißt, wie man sie will, sie das tun heißt, was man will, und sie die Erfahrungen machen heißt, die man vorgesehen hat, muss dieser Wunsch sich verleugnen. Denn sonst fiel einem auf, wie überflüssig die reale Durchführung des Projektes damit ist. Die Künstler, die derart fest in ihren Wünschen stecken, versichern, nach ihren Erwartungen gefragt, dass sie und das Projekt „ganz offen“ seien. Und das stimmt, wenngleich nicht auf die Weise, die sie meinen: Sie haben gar keine Erwartungen, weil ihre Imagination die Wünsche schon erfüllt hat. Den Wunschimmanentesten unter ihnen gefällt jeder Ausgang der Verwirklichung, da sie alles, was passiert, so zurechterklären, dass es dem Gewünschten gefügig ist, und es muss schon eine ziemliche Katastrophe passieren, damit sie den Kopf rausstrecken aus ihrem Wunscherfüllungs-Container.

So geschehen in meinem ersten Beispiel. Der holländische Künstler Dries Verhoeven führte im Oktober 2014 in Berlin zusammen mit dem HAU seine Aktion *Wanna Play* durch. Der Untertitel lautete *Love in times of Grindr*, und bereits der Ankündigungstext und Äußerungen Verhoevens auf einem Blog damals, wo er mit täglichen Eintragungen die Aktion begleitete, fielen durch einen Tonfall auf, den man von Theaterleuten häufiger hört und den ich mal etwas polemisch als ‚vage gefühliger Kulturpessimismus missversteht sich selbst als Kritik‘ charakterisiere. Aus dem, was in Berlin passierte, hat Verhoeven offenbar Lehren gezogen – er realisierte eine veränderte Version 2015 in Utrecht. Das Arrangement bleibt aber. Hier ein Zitat aus der Ankündigung für Utrecht von Verhoevens Website:

With the emergence of dating apps such as Grindr and Tinder, a new revolution is underway: a date is available ‘on demand’. If we know how to sell ourselves, with the right slogan and right selfie, we have access to an endless supply of available

men and women. Are we allowing the apps to seduce us into consuming each other's attention and sexual potential or do they simply enable us to connect with each other much faster, while retaining the level of interaction?

Die Wendung „endless supply“ ist eine der typischen Übertreibungen für „viele“. Weil das einzelne Subjekt mit den Vielen nicht zurechtkommt, weil die Vielen zu viel sind für sein emotionales Fassungsvermögen, artikuliert es mit dem Wort „endlos“ einen Vorwurf an die Vielzahl, schiebt die eigene Überforderung als schlechte Unendlichkeit auf das Medium, das die Informationen von den Vielen vermittelt. Vor allem aber ist die am Ende des Abschnitts gestellte Frage ziemlich deutlich eine Pseudofrage, in die man nur etwas umformuliert hat, was Verhoeven in seinem Berliner Blog noch als Hypothese vorbrachte: Dating-Apps böse, weil Ökonomisierung von Aufmerksamkeit, Erotik und allgemein zwischenmenschlicher Affektivität. *Dass* er die Verschiebung des Datens hin zu Online-Plattformen bedauert, spricht der nächste Absatz ziemlich unverhohlen aus. Denn es geht damit das Verschwinden einer älteren Datingkultur einher:

One of the consequences of the phenomenon is the gradual disappearance of the Queer Village, places where homosexuals have been meeting since the 70s, and which as a result revealed deviating sexual preferences in the hetero-normative public space. For many homosexuals, the dating apps are becoming the most obvious meeting place. The 'sexual deviant', the 'other', has a distinct place in the online world. Does this also mean 'queerness' will be less visible on the street of the future?

Die Bezeichnung „Queer Village“ verwirrt mich zunächst, weil ich da eher an Bars und Clubs denke, also an eine übersichtliche (Dorf innerhalb der Stadt), explizit queere Sphäre, die als solche auch relativ klar abgegrenzt („distinct“) ist und ihren Mitgliedern eben deshalb dörfliche Vertrautheit vermittelt. Dass diese Orte so eminent sichtbar gewesen wären im „hetero-normative public space“ damals in der Vor-Internet-Zeit, scheint mir fragwürdig. Es waren Türen mit Schildern drüber, manchmal auch eine Klingel neben der Tür. Ich habe eher die Vermutung (und andere Äußerungen Verhoevens damals im Blog wiesen auch in diese Richtung), dass er mit diesen „places“ diejenigen Treffpunkte im öffentlichen Raum meint, die ich vorhin und beim letzten Mal angesprochen hatte: Parks, Parkhäuser, öffentliche Toiletten usw., die als *cruising areas* dienten. Er ließ durchblicken, dass er solche Orte früher

selber besucht hat. Und tatsächlich geht der Verkehr an diesen Cruising-Orten seit ca. 2000 stark zurück. Umfragen unter jungen Schwulen haben ergeben, dass viele von ihnen die Vorstellung, Männer zu treffen, ohne vorher anhand von *stats*, Fotos, evtl. Videochat abzuchecken, ob jemand passt, abwegig oder sogar abstoßend finden. Und Verhoeven behauptet dann auch, weil man Sexpartner diskret online suchen könne, weiche die Offenheit vergangener Jahrzehnte einem „new closet“. Die Schwulen gehen zurück in den Schrank, sie imitieren die bürgerliche Paarkultur und betrügen einander wie ordentliche Hetero-Paare.

Da mag was dran sein oder nicht. Die nostalgische Sehnsucht nach einer schon halb untergegangenen Kultur der Begegnung stellt aber eine denkbar ungünstige Voraussetzung für ein Projekt dar, das „the changing nature of love and the influence of the smartphone on life in the public domain“ untersucht, wie der Programmtext als Anspruch formuliert. Wo Bedauern über den Verlust, den Veränderung mit sich bringt, die Haltung voreinstellt, bleibt für wirkliches Fragen kaum Motivation. Aus *Wanna Play* hätte eine melancholische Arbeit werden können, eine sich gegen die Zeit auflehrende, über eine Sache nicht hinwegkommen wollende Nicht-Trauerarbeit, hätte Verhoeven seine Gedanken dazu nur aufgeschrieben oder gemalt oder in einen Film übersetzt. Aber er wählte die Form einer partizipatorischen Performance, die seine Zeitgenossen in die Enttäuschung an der Gegenwart hineinzwingen wollte. Und damit gab es statt sanfter Melancholie aggressives Ressentiment.

Von der aggressiven Reaktion der Zeitgenossen ist im Video auf Verhoevens Website nichts zu sehen.³⁶ Der Künstler lebt, wie man dort sieht, bei der Aktion in einem transparenten Container auf dem Heinrichplatz in Berlin-Kreuzberg. Er lockt über *Grindr* mit seinem Profil Männer an, um mit ihnen *keinen* Sex zu machen, sondern, so seine Vorschläge, „eine Partie Schach zu spielen“ oder „zusammen was zu kochen“ oder „ein gutes Gespräch zu führen“ z.B über „einen Traum aus unserer Kindheit“. Damit schaltet sich das nächste Moment eines vage gefühligen Kulturpessimismus ein, denn Verhoeven laboriert, wie er wiederum auf seinem Blog dokumentiert, an einer Enttäuschung darüber, dass es zwischen schwulen Männern ‚ständig nur um Sex geht‘. Während die eben zitierten Behauptungen suggerieren, dass die deviante Sexualität früher freier und direkter, offener und öffentlicher ausgelebt wurde, wertet das Partizipationsangebot die Orientierung auf Sex ab im Namen von etwas Höherwertigem, das nette soziale Aktivitäten repräsentieren (Brettspiele, Kochen, Reden) und das der Titel *Love in times of Grindr* mit der Liebe verknüpft. Der Titel soll auch darauf hinweisen, dass es der Liebe nicht gut geht in Zeiten, da es einem praktische Apps leicht(er) machen, Sexpartner zu finden. Wiederum impliziert das „in times of“, es sei früher anders, nämlich besser

³⁶ <https://driesverhoeven.com/project/wanna-play>

gewesen. Das Ungenügen an der erlebten Gegenwart nimmt, in Aussparung jeder echten Analyse, eine ressentimentale Färbung an.

Schlimmer noch: die partizipatorische Versuchsanordnung soll die Analyse ersetzen. Die Menschen, die kommen, um mit Verhoeven etwas Edleres, zwischenmenschlich Wärmeres als Sex zu machen oder dies verweigern, werden damit zum Beweis. Ihr Verhalten liefert Evidenzen dafür, dass Verhoeven recht hat, und zwar *egal, wie* sie sich verhalten. Wer Schach spielt oder kocht, beweist, dass es auch anders geht als die unterstellte Normalität. Wer gar nicht erst kommt oder genervt wieder abzieht, beweist, wie verheerend fortgeschritten die Verengung auf das Sexuelle schon ist. Das Arrangement lässt nichts zu, das die gefühlten Wahrheiten des Künstlers widerlegt oder nachhaltig in Frage stellt. Die Arbeit inszeniert sich als Wahrheitsprozedur, als Probe aufs Exempel, aber sie bietet keine reale Option, die Hypothese, auf der sie basiert, zu falsifizieren. Schon insofern muss man sagen, dass Dries Verhoeven die Partizipierenden lediglich als Menschenmaterial benutzt, um seine Setzungen zu illustrieren. Und das spricht gegen *Wanna Play* als partizipatorische künstlerische Arbeit unabhängig davon, ob an den beiden Behauptungen, dass Dating-Apps deviante Sexualitäten zurück in eine bürgerliche Heimlichkeit drängen und dass Dating-Apps die Verengung des Zwischenmenschlichen auf Sex unterstützen, etwas Wahres ist.

Ein zweites Problem führt dazu, dass Dries Verhoeven selbst Probleme kriegt. Er lebt 24 Stunden am Tag in diesem Container (geplant war für zehn Tage) und lässt sich bei allem zuschauen: Schlafen, Duschen, Auf-der-Toilette-Sitzen... Diese eigene Hyper-Sichtbarkeit soll ein Statement sein gegen die neue Heimlichkeit, die mit den Dating-Apps entstehe. Und in diese Sichtbarkeit zieht er auch die Partizipierenden hinein. Kommt jemand zu Besuch, schließt er einen weißen, halbtransparenten Vorhang. Die Profilbilder derjenigen, mit denen er auf Grindr chattet, erscheinen in einer Negativbild-Ansicht ein wenig verzerrt, aber nicht so, dass deren Bekannte sie nicht erkennen könnten. Das passierte offenbar einem Amerikaner namens Parker Tilghman, der in der Gegend wohnte (Grindr funktioniert ja so, dass es einem die potenziellen Matches nach Entfernung gereiht anzeigt – die nebenan zuerst). Nachdem Tilghman bei der Ankunft auf dem Heinrichplatz sein eigenes Profil so ineffektiv verfremdet öffentlich sichtbar projiziert sah und zu diesem Zeitpunkt wohl auch schon Nachrichten von Freunden diesbezüglich bekommen hatte, stürmte er in den Container und versetzte dem Künstler einen Faustschlag. Ging dann wieder, um danach als erstes seiner Wut auf Facebook Luft zu machen in einem längeren Post, in dem er Verhoevens Aktion u.a. als „digital rape“ bezeichnete. Der verbreitete sich schnell und entfachte einen Sturm der Entrüstung. Es gab mehrere Aufrufe, sich bei dem Container zu treffen und das Ding zu zerlegen (schon vorher

hatte jemand versucht, einen Ziegelstein in eine der Glaswände zu werfen). Angesichts dieser drohenden Eskalation brach das HAU die Aktion vorzeitig ab.³⁷ Es fand noch eine Diskussion statt mit Verhoeven, der HAU-Intendantin Annemie Vanackere und Tilghman, der ein vorbereitetes Statement verlas, todesmutig moderiert von Eike Wittrock. Lebhaftige Debatten auf Blogs und in Kunst- und Stadtmagazinen begleiteten die Sache. Tilghman ist selbst ein aktives Mitglied der queeren Berliner Kulturszene, Drag-Performer und Mitorganisator von Veranstaltungen; der Künstler war also ironischerweise auf einen anderen Künstler als Partizipierenden gestoßen. Neben Vorwürfen an das HAU und Verhoeven kritisierten einige Kommentare auch Tilghmans Gewaltausbruch.

Wie immer man dessen Verhalten und die kollektiven Aggressionen beurteilt, das künstlerische Versagen Verhoevens bestand zum einen darin, ein *absurd unrealistisches Motiv* für Partizipation zu definieren und die Kunstaktion so einzurichten, dass sie jeden abstrafte, dessen Motivation moralisch hinter dieses Motiv zurückfiel. Und zum anderen darin, diese situative Abstrafung öffentlich auszustellen. Denn das ist ja der Kontext, in dem die Profilbilder für das Publikum am Heinrichplatz Sinn ergaben: Da ist jemand gekommen, der ‚nur Sex will‘, und nun schauen wir mal durch den halbdurchsichtigen Vorhang, ob er – durch das hehre Angebot des Künstlers geläutert – seine niederen Beweggründe überwindet und sich auf ein höheres, schöneres Niveau des Mitmenschlichen begibt oder ob er moralisch versagt (es kamen auch Frauen in den Container, aber die hatten offenbar von der Kunstaktion erfahren und zählten für das Bewertungsspiel nicht). Verhoeven verwendete das Publikum als Instanz einer festgelegt-moralischen *pressure*. Die halbe Verhüllung verstärkte das nur noch. Die Blicke der Menge exekutierten auch ohne klaren Einblick das Urteil, das er bereits gefällt hatte (unabhängig davon, was die einzelnen Schaulustigen jeweils dachten oder empfanden – die Aktion bot keine Option, diese Gedanken und Gefühle zu artikulieren). Dagegen bildete sich mithilfe eines anderen sozialen Netzwerks eine selbstorganisierte kollektive Aktivität, die in spontaner Solidarisierung ‚einem von uns‘ beizustehen und dafür gewalttätig zu werden bereit war. Kein *counterpublic*, aber eine Gegen-Partizipation. Die Motive für die Solidarität waren, so kann man mutmaßen, ihrerseits mit ‚niederen‘ Beweggründen mindestens durchmischt. Dass so viele schwule Männer sich dermaßen ereiferten, lässt sich durchaus als Symptom interpretieren: Viele von ihnen konnten sich vermutlich gut als Opfer dieser Aktion imaginieren, das unfreiwillig sein Fremdgehen outet. Hämisch zugespitzt formuliert, brach *die Wahrheit* des von Verhoeven alternativlos Behaupteten über ihn herein.

³⁷ Hier die Mitteilung des Theaters zum Abbruch vom 7.10.2014: https://m.hebbel-am-ufer.de/download/7877/20141007_mitteilung_hau_hebbel_am_ufer_zum_abbruch_von_dries_verhoevens_wanna_play.pdf

Ich stelle die Arbeit vor als Beispiel für etwas, das ich, wie gesagt, öfter beobachte. Partizipation steht da vollends im Banne dessen, was ein*e Künstler*in oder eine Gruppe von Künstler*innen für sich denken, imaginieren, an Überzeugungen hegen. Die Partizipierenden sollen dazu herhalten, das schon Gedachte zu illustrieren, ihm die Evidenz des ‚Lebens selbst‘ zu verschaffen. Sie bekommen keine Gelegenheit, etwas zu geben, das sie haben oder nicht haben, weil sie selbst bereits vereinnahmt sind vom Arrangement. Egal, was sie tun oder nicht tun, es steht immer schon im Eigentum einer künstlerischen Selbstinszenierung. Und die hat zumeist keine Liebe zu ihnen, keinen Sinn, kein Gespür, kein *feeling* für ihr Belieben.

Die zweite Bedrohung für das *ad libitum*, das liebenswürdige Ja zu dem, was anlässlich eines Partizipierens zusammenkommt, nimmt die gegenteilige Form einer Gleichgültigkeit an, die sich in einer absoluten, souveränen *Großzügigkeit* verschanzt. Die Haltung besteht darin, nichts zu wollen außer der Partizipation selbst und so indifferent zu sein gegenüber dem Singulären, dem Besonderen dieser Leute, die da gekommen sind, und ihrem Belieben. Kunst hat in der Art, wie sie in der bürgerlichen Gesellschaft und deren kapitalistischer Wirtschaft zugleich verankert und in ihr losgerissen ist, eine Vorstellung von sich selbst als Gabe. Diese Vorstellung ist nicht falsch. Aber sie lädt dazu ein, die Verflechtungen des künstlerischen Produzierens ins Ökonomische zu leugnen, herunterzuspielen oder gar sich auf eine Art von der Ökonomie loszusagen, die das Ökonomische mit einer moralischen Karikatur davon identifiziert: mit niederen Motiven wie (Profit-)Gier, Geiz, materialistische Hartherzigkeit usw.

Kunst sollte eigentlich mit einem Wissen darum operieren, dass und wie sie eingelassen ist in ökonomische Dynamiken. Um etwas zu produzieren, das jemanden erreicht, müssen künstlerisch Tätige auf ökonomische Strukturen des Produzierens und Distribuierens zurückgreifen, und das werden zumeist diejenigen Strukturen sein, die sie in ihrer jeweiligen Gesellschaft funktionierend vorfinden. Künstlerisches Produzieren verhält sich, wie jedes Produzieren, zunächst einmal fast unvermeidlich affirmativ in Bezug auf diejenigen ökonomischen Verhältnisse, die es ermöglichen. Die Künstler*innen können sich kritisch zu Verhältnissen äußern, von denen ihre eigene Arbeit nicht direkt abhängt: Regisseur*innen an Staatstheatern können die freie Szene als neoliberal beschimpfen, Performance Artists den Handel mit Bildern als Waren geißeln. Die Vehemenz solcher Kritik verrät stets auch den Druck der Verdrängung dessen, was sie übergehen muss, um mit dem eigenen Produzieren

weitermachen zu können. Die Kritik von Künstler*innen an Produktionsverhältnissen bekam bislang stets die Spitze abgebrochen vom kaum dauerhaft zu verbergenden Produzierenwollen um fast jeden Preis und unter Inkaufnahme noch der miesesten Bedingungen, eisern beschützt von einem Egoismus, der selbst das finanzielle Schlechtwegkommen hinnimmt, solange gesichert ist, dass *ich* produziert haben werde! Auch freie Künstler*innen lernen allmählich, sich kollektiv als Lobby zu organisieren, um mit institutionellen Trägern in Verwaltung und Politik weniger schlechte Arbeitsbedingungen auszuhandeln, aber es bleibt das Problem: Alle, auch die in der Kulturpolitik, wissen, dass sie trotzdem weiter produzieren werden, ob man ihnen Geld, Räume, rechtliche Absicherungen zubilligt oder nicht. Künstlerisches Produzieren wäre eher *hyperökonomisch* als *anökonomisch* zu nennen.

„Zuzeiten vertreten ästhetisch entfesselte Produktivkräfte jene reale Entfesselung, die von den Produktionsverhältnissen verhindert wird“, schrieb Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie* (56). Das war als ambivalenter Befund gemeint. Die Gewalt des Kapitalismus ist zum Teil diejenige der gesellschaftlichen Erosionen, die er entfesselt, zum Teil aber auch die der Beschränkungen, die bürgerliche Gesellschaft dem auferlegt, was mit den Erosionen möglich wäre. Die Bereitschaft zur Selbstausbeutung für eine sich frei und souverän anfühlende Selbstverwirklichung hat Künstler*innen um 2000 herum zum *role model* für neoliberale Entwürfe des Ich-Unternehmertums werden lassen (immer noch lesenswert dazu neben dem einschlägigen *Nouvel esprit du capitalisme* von Chiapello und Boltanski: Jan Verwoert, *Die Ich-Ressource*). Diese Bereitschaft wäre nicht denkbar ohne eine von Künstler*innen, Kunstkritik und Kunstwissenschaften geteilte Überzeugung, die Neoliberalismus aufgreifen und ausbeuten kann, weil sie sich in der bürgerlichen Gesellschaft bereits zu etwas Unbefragtem, Ideologischem verfestigt hat: dass das Kunstwerk seinem Wesen nach ein *Geschenk* ist, ein Geschenk eben in dem angesprochenen Sinne der Liebesgabe – etwas, das der künstlerisch Arbeitende nur hervorzubringen vermag, weil er es schenken wird, das er nicht zunächst hat, im Bereich des Eigentümlichen als Eigentum anfertigt mit dem, was er sich dafür aneignet, um *daraufhin* zu entscheiden, zu welchen Konditionen er es weggibt, sondern das Verschenken, die Verausgabung bestimmt perspektivisch immer schon das künstlerische Produzieren. Und deshalb vollbringen die Künstler*innen, selbst falls sie technisch nichts anderes tun als Handwerker, Industrielle oder postindustrielle Dienstleister, doch etwas, das *zugleich innerhalb und außerhalb* der ökonomischen Matrix steht. Das Kunstwerk hat sozusagen zwei Zentren wie eine Ellipse, ein radikal ökonomisches Bestimmungszentrum und ein anökonomisches. So die Tradition seit dem späteren 18. Jahrhundert.

Die Frage ist, wie eine künstlerische Arbeit die Beziehung zwischen diesen beiden Zentren konkret verwirklicht, indem sie *sich* in der Form dieser Beziehung verwirklicht. Und da zeigt sich, was ich eben das Ideologische genannt habe: Es gibt künstlerische Arbeiten, die bloß Geschenk sein wollen, sicher auf der Seite des Anökonomischen verortet. Was die bürgerliche Kunsttheorie *ästhetisches Ereignis* nennt (Dieter Mersch hat das z.B. ins Zentrum seiner Kunsttheorie gestellt), meint tatsächlich mitunter ein nahezu reines Geschenk. Im Modus ästhetischen Erfahrens, wie ihn diese Theorie vorsieht, soll es mich jenseits oder abseits des Ökonomischen verrücken. Ich bin dann kein Banause, der für das Eintrittsgeld und die vom Freizeitkonto abgesparte Zeit einen entsprechenden Ertrag an Erlebnis und Erkenntnis erwartet, damit sich der Ausstellungs-, Theater- oder Konzertbesuch gelohnt hat. Meine Wahrnehmung heftet sich nicht an die Leistungsdimension künstlerischer Arbeit. Ich schaue die Bilder nicht daraufhin an, ob sie aufwändig genug gemalt sind, um 12 Euro und drei Stunden zu verdienen. Meine Wertschätzung einer zeitgenössischen Theateraufführung klammert sich mangels erkennbarer Virtuosität nicht daran, dass die Schauspieler brüllen und rennen, sich körperlich anstrengen und dabei merklich schwitzen, ergo: Leistung bringen wie das Pariser Publikum der 1950er, das Roland Barthes in einem Text der *Mythologies* verspottet. Ich bin besser, in meinen Erwartungen offener und unbestimmter als das. Ich bin optimalerweise nichts als die Bereitschaft zur Widerfahrnis und das Vermögen, diese zu reflektieren. Der an der Grenze des Materiellen zu Beschenkende, von einer Aura Berührbare. Mit mir als Publikum darf Kunst sich ganz in der Geste des Gebens wiedererkennen.

Eine solche reine An-Ökonomie des ästhetischen Ereignisses – falls sie irgendwo etwas Wirklicheres als ein Ideal sein kann, eine *self-fulfilling prophecy* eventuell – greift jedenfalls bei partizipativen künstlerischen Arbeiten so nicht. Partizipative Kunst nimmt ihren Anfang innerhalb eines sozio-ökonomischen Settings, setzt ein in einem *Verhältnis* des Nehmens und Gebens. Solche Kunst wird alles, einschließlich ihrer Ansprüche auf eine Überschreitung, Subversion oder Aussetzung sozialer Normalitäten und ökonomischer Kalküle, aus diesem Verhältnismäßigen heraus entwickeln müssen. Die Situation einer nehmend-gebenden Verhältnismäßigkeit zu leugnen, indem man als Künstler anderen und sich selbst gegenüber so tut, als wolle man nichts, außer den Menschen Zugang zu Kunst zu schenken, führt keineswegs in einen Zustand der Freiheit von sozialen und ökonomischen Zwängen, sondern im schlimmsten Fall zu einer Abzocke, die im Gewand des Großzügigen daherkommt und die Partizipierenden noch zur Dankbarkeit dafür nötig, dass die Kunst sich an ihrer Bereitschaft zur Teilnahme bedient hat. Die Künstler*innen kassieren das, was Partizipation auch in andern Felder einträgt: Relevanz, soziale Legitimität und die Anreicherung ihrer Arbeit durch

das Leben der Partizipierenden. Aber sie bleiben blind für diese Einnahmen und gebärden sich als Schenkende. Eben damit, dass sie sonst nichts wollen von den Leuten außer sie beschenken, verlangen sie zu viel.

Kunst genießt in einer sich insgesamt noch irgendwie für bürgerlich haltenden oder um das Bürgerliche kämpfenden Gesellschaft einen Status, ein Prestige, einen Mehr-Wert, der kein *surplus value* sein soll, kein rein ökonomischer Mehrwert zur Reinvestition in Produzieren, sondern *added value*, wie Diedrich Diederichsen mal erhellend unterschieden hat: etwas, das es dazugibt. Die ketzerische Frage, die Partizipation an dieses Besondere der Kunst heranträgt, lautet: Wie verteilt man diesen Mehr-Wert, diesen *added value*, der Kunst eignet? Wer kriegt wie viel davon ab? Und was sind die Verfahren der Verteilung? Ketzerisch (im wörtlichen Sinne: respektlos gegenüber einem in der bürgerlichen Kunstwertschätzung verwahrten Quasi-Religiösen) sind diese Fragen deshalb, weil sie den Wert als etwas *Endliches* nehmen. Bürgerliche Ästhetik rechnet mit dem Unendlichen. Sie macht von daher keine Angaben dazu, wie lange und wie intensiv und mit welchem Arbeitsaufwand ich mich mit einem Kunstwerk beschäftigen muss. Das ästhetische Ereignis ist *vom Augenblick her* konzipiert, und dieser Augenblick hat in seiner Flüchtigkeit dennoch keine bestimmte Dauer. Er könnte in zehn Sekunden vergangen sein, in fünf Minuten, einer Stunde oder einer Lebenslänge, den verbleibenden Rest meines Lebens in sein Vergehen aufnehmen, wenn mich ein Bild so anspricht, dass ich immer wieder in das Museum gehe, um es erneut zu betrachten, einen Roman immer wieder aufschlage oder mein Gedächtnis sich immer wieder in die Aufführung einer längst abgespielten Inszenierung zurückbewegt. Die messbare, anderen materiellen Bewegungen lediglich relative Zeitspanne zählt hier nicht, weil das Endliche *in jedem Moment* ein Statthalter des Unendlichen ist. Die ästhetische Erfahrung ergibt sich maßgeblich dadurch, dass ich mit dem Augenblick einen Zipfel des Unendlichen zwischen den Fingern halte. Wie dick der Zipfel wäre, wenn man nachmäße, etwas anderes dranhielte, verliert angesichts des Umstands, dass es sich um das Unendliche handelt, seinen Eichwert.

Insoweit die Ästhetik mit dem Unendlichen rechnet, kann ich durch Beschäftigung mit Kunst auch *immer nur gewinnen*. Ästhetische Erfahrung wird in jedem Fall bereichernd gewesen sein. Das Ästhetische sieht Verlust nicht vor. Betrachtete ich mein Leben lang immer wieder ein schlechtes, kitschiges Bild, läse einen Schundroman oder widmete meine Phantasie der Rekonstruktion einer miserablen, dummen und banalen Aufführung, würde ich subjektiv durch die Erfahrungsreflexion nichtsdestoweniger bereichert. Partizipation hingegen hält das Spiel in der Immanenz des Lebens zurück. Die Körper der Partizipierenden sind nicht

Träger einer Beziehung zum Unendlichen, sie geben mit ihrer Teilnahme und Anteilnahme materielle, durchweg diesseitige Zeit – Anteile der begrenzten Zeit, die ihnen am Leben zu bleiben vergönnt sein wird. Die Anerkennung der Partizipierenden verlangt die Anerkennung dieser banalen Endlichkeit ihres Lebens. Wer Kunst macht, die durch die Partizipation anderer wirklich werden soll, muss anders rechnen. Er oder sie muss *materialistisch rechnen*, muss sich der Tradition metaphysischen Rechnens entwinden, die endliche Zeitspannen nur als irdische Zugänge zu Unendlichkeiten verbucht.

Um ein besonders schön krudes Beispiel für das zu nehmen, was mit der Verteilung des Mehr-Wertes zur Disposition steht: Christoph Schlingensiefel engagierte für seine *Hamlet*-Inszenierung am Schauspiel Zürich 2001 als Darsteller für die im Stück auftretende Schauspieltruppe „ausstiegswillige Neonazis“ (vgl. das Buch *Nazis rein*). In einem Interview von einem Journalisten gefragt, ob er denn nicht befürchte, mit seinem Kunstprojekt von den Neonazis benutzt zu werden, antwortete Schlingensiefel, er gehe fest davon aus, dass die Partizipierenden die Aufmerksamkeit, die ihnen das Projekt verschaffe, für ihre Agenda benutzen (und den Ausstiegswunsch womöglich faketen), so wie er ja auch sie benutze. Das bringt etwas Wichtiges auf den Punkt: Mit Partizipation steigen wir aus aus einem Spiel, dessen Beteiligte sich eine Großzügigkeit leisten können, weil die Ökonomie des Ästhetischen zuverlässig mit dem Unendlichen rechnet. Es sind eben nicht alle an einem Großen Geschenkt-Bekommen, Einander-und-der-Welt-etwas-Schenken beteiligt. Es geht bei solchen partizipatorischen Arrangements manchmal eher darum, *auf eine gute Weise kleinlich* zu sein. Und was heißt dann gut, wenn das Gute nicht mehr mit der Figur des Christkinds zur Deckung kommt – wenn der Künstler nicht das Kind ist, das vom Universum alles umsonst zur Verfügung gestellt bekommt, wo es spielt, und nicht der Messias, der Brot und Fische herbeizaubert und am Ende sich selbst für das Glück der Menschen hingibt? Welchen Nutzen können die Partizipierenden von der Partizipation haben? Welchen Schaden tragen sie davon? Was heißt: ein gutes Verhältnis zwischen beidem?

Nun, im letzten Teil der heutigen Vorlesung, zu einer Arbeit, der ich Antworten auf diese Fragen entnehmen kann: Yoko Onos *Cut Piece* (zuerst 1964 in Kyoto und Tokyo, 1965 in New York performt).³⁸ Ono sitzt während der Performance fast bewegungslos, wechselt weder mit den Partizipierenden noch mit dem Publikum im Saal ein Wort. Interaktion

³⁸ Filmmitschnitt: <https://www.youtube.com/watch?v=pTGSSWVK2Eo>

geschieht von ihrer Seite nur auf der Ebene von Mikrozeichen, kleinen Haltungswechseln, dezentem Mienenspiel, das allerdings nachhaltig zum Management der Situation beiträgt. Zuschauer*innen erhalten bei *Cut Piece* die Chance, nacheinander auf die Bühne zu gehen und der Performerin mit einer Schere etwas von ihrer Kleidung abzuschneiden. Das Angebot, die zivilisatorische Grenze des Anstands zu überschreiten und etwas zu tun, was ‚man nicht tut‘, was aber gerade deshalb einen (für manche vermutlich erotischen) Reiz hat, ist durch den Ablauf, durch den Ort und durch Onos Verhalten austariert als *negotiation* zwischen ihr, den partizipierenden Zuschauern und dem übrigen Teil des Publikums.

Der Begriff *negotiation* steht im Zentrum von Britta Wheelers „The Institutionalization of an American Avant-Garde“, einem Artikel über die US-amerikanische Performance Art seit 1970 als Vorwegnahme einiger Entwicklungen, die dann im Neoliberalismus der 80er und 90er Jahre die breite ökonomische und gesellschaftliche Realität bestimmen. Performance Art schuf, so Wheeler, oft Situationen, in denen Normen und Normalitäten ganz oder teilweise aufgehoben waren, was die Beteiligten nötigte, ihre Beziehungen zueinander und das, was zwischen ihnen gelten sollte, neu auszuhandeln. Das hatte den Effekt von Liberalisierung, befreite von Zwängen, setzte aber zugleich auch eine situative Gewalt frei. Die Avantgarde in der Kunst der 70er sei in Bezug auf dieses spontane Aushandeln zu naiv und oft blind gewesen für die Gewalt.

Onos *Cut Piece* hingegen kalkuliert die Gewalt ein, und alles hängt von der Präzision dieses Kalküls ab. Wer in den Genuss des außergewöhnlichen Erlebnisses kommen wollte, musste vor den Augen der restlichen Zuschauer*innen die Bühne betreten, seine oder ihre Anonymität preisgeben. Er oder sie setzte den eigenen Körper für die Zeit der Tat den Blicken aus dem Saal aus wie die Künstlerin auch. Man sieht im Film bspw. einen Mann sich verlegen nach hinten, in den blendenden Scheinwerferkegel umdrehen, ehe er schneidet. In der exponierten Stellung auf der Bühne tauchte der Partizipierende dann ein in die intime Nähe zur Performerin. Es gab so ein (möglicherweise ‚schmutziges‘) kleines Geheimnis mitten im Rampenlicht. Dieser Augenblick allein zu Zweit auf der Bühne ist vielleicht das Geschenk, das die Performance den Partizipierenden macht. Aber es bleibt nicht nur verhüllt gegenüber den Übrigen, die nicht werden bezeugen können, was da an Intimitäten gegeben und genommen wurde. Auch für den einzelnen Partizipierenden lässt sich die Unschlüssigkeit bezüglich dessen, was es war, das da geschah in diesem Augenblick, vielleicht niemals auflösen. So wie Ono trotz der vielen Schnitte niemals ganz nackt in Erscheinung tritt, bleibt auch der Augenblick, jeder einzelne Augenblick der Begegnung mit einem Partizipierenden bedeckt von einem Vielleicht.

Das bringt mich noch einmal zurück zu Derridas *Falschgeld*. Der beschäftigt sich in seiner Diskussion der Gabe mit dem Problem, dass eine Gabe, wenn sie *als* Geschenk gegeben wird, dem Gebenden und dem Empfangenden ihr Geschenksein mitteilt, keine wirkliche Gabe mehr ist, sondern die – wo unausgesprochene, so doch selbstverständliche – Forderung nach einer *Erwiderung* der Großzügigkeit enthält. Schenken verschuldet den anderen. Es stiftet eine Verpflichtung, eine vage, aber gerade in ihrer Vagheit nicht ohne weiteres tilgbare Schuld, und der Empfänger hat die Aufgabe, diese Schuld *in Schulden* zu transformieren, in etwas, das er begleichen kann durch eine Gegen-Gabe. Wann immer ich schenke, rät der gesellschaftliche Anstand (das heißt das Sozio-Ökonomische, die sittliche Verschränkung des Sozialen und des Ökonomischen), später, irgendwann, bei passender Gelegenheit zurückzugeben, ebenso großzügig oder sogar noch reichlicher. Die Gabe als Geschenk gehört zur Institution des *Gabentauschs* – ein Begriff, den Derrida beim Ethnologen Marcel Mauss aufnimmt. In seinem *Essai sur le don* analysiert Mauss die exzessiven Verpflichtungen zum wechselseitigen Schenken zwischen Stämmen von amerikanischen *indigenous people* der nordwestlichen Pazifikküste, den sog. *potlatsch*. Befreundete Stämme überbieten sich dabei mit ihren Geschenken, teilweise unter Gefahr des eigenen Ruins. Eine Hyperökonomisierung annulliert die Gabe im Akt des Schenkens. Damit eine Gabe nicht in Tausch übergeht, darf sie *nicht als Geschenk erscheinen*, lautet Derridas Schlussfolgerung. Man muss sie fälschen, und zwar quasi das Falsche fälschen: das ohne Erwartung auf Rückvergütung oder Profit Gegebene so ausschauen lassen, als handle es sich um ein vergiftetes Geschenk, in dem sich ein ökonomisches Kalkül verbirgt. Und diese Fälschung des Ökonomischen muss zudem nicht nur den anderen, den Empfänger der Gabe überzeugen (oder längerfristig *verwirren*), sondern ebenso mich, den Gebenden. Auch ich darf nicht mit Bestimmtheit wissen, ob ich in Wahrheit schenke oder ob ich gebe, um zu nehmen, einen Deal mache. Der Trick muss mich mit austricksen. Ein solcher Modus, in dem für alle Beteiligten nachhaltig unentscheidbar wird, ob etwas echt oder fake, wahr oder falsch ist, ist die *Fiktion* – im strengen technischen Sinne des Begriffes: als ein Wahrscheinliches, das sich der Entscheidung zwischen dem Wahren und dem Falschen, dem Wirklich-Seienden und dem Scheinhaften entzieht.

Und ich denke, der sonderbaren intimen Begegnung mitten auf einer Bühne unter den Augen eines Publikums, auf die hin *Cut Piece* zugeschnitten ist, eignet eine fiktionale Qualität in genau diesem Sinne. Im Herzen dessen, was Yoko Ono sehr präzise und sehr ökonomiebewusst in Szene setzt, waltet eine Unentscheidbarkeit bezüglich des Gebens und Nehmens. Und – das sei betont – diese Unentscheidbarkeit ist nicht das Resultat oder der Ausdruck einer *Unentschiedenheit* der Künstlerin (wie bei Verhoeven: die Sache nimmt ihren

Ausgang von einem gefühlten Problem, und die Performance übersetzt das in eine grobe Anordnung, um sich irgendwie damit einzulassen, wobei das Unentschiedene die längst getroffenen moralischen Werturteile verbirgt, eine nicht etwa fiktive, sondern schlicht falsche Offenheit suggeriert). Die Unentscheidbarkeit ist bei Ono der Effekt klarer Entscheidungen der Künstlerin hinsichtlich der Form dieser Performance – des Settings, des Ablaufs und auch ihrer eigenen Form, ihrer Position, ihrer *posture* und ihres Verhaltens. Dazu gehört die zeitliche Form, die Sequenzierung der Zeit dadurch, dass nur eine Schere zur Verfügung steht, was das Publikum davon abhält, in einer größeren Zahl auf die Bühne zu strömen und die ausgelieferte Performerin zu überwältigen. Die Schere, die ihre Benutzer nach jedem Schnitt wieder ablegen, die auch nicht direkt von Hand zu Hand wandert, zerschneidet die versammelte Menge in eine lange Reihe von Einzelnen, deren individuelles Verhalten je für sich beobachtbar wird. Der Titel *Cut Piece* verweist auch auf *cutting* als Montage eines Ablaufs aus Einzeleinstellungen wie beim Film. Ono sorgt zudem körpertechnisch dafür, dass mit fortlaufender Entblößung ihres Körpers nicht der Eindruck einer dramatischen Intensitätssteigerung, einer erotischen Eskalation entsteht, wie ein voyeuristischer Blick sie vielleicht gern erlebt hätte. Nachdem das Oberteil ihres Kleides und ihr BH in Fetzen hängen, bedeckt sie ihre Brüste mit den Armen, zerstreut jeden Verdacht, jede Hoffnung auf einen Exhibitionismus und eine entsprechende Lust des ‚Opfers‘, indem sie sich demonstrativ schamhaft verhält. Auch im Publikum kommt man infolgedessen nie an einen Punkt des selbstverständlichen Zuschauens, kommt weder zur Ruhe noch in die Bewegung eines Hineingezogenwerdens in eine Spektakel-Dramaturgie der sich steigernden Intensität. Die Entscheidung über den Zeitpunkt des Abbruchs behielt Ono sich ebenfalls vor (neben ihr lag eine Stoppuhr auf dem Bühnenboden).

Unentscheidbarkeit heißt hier auch: Die Performerin artikuliert durch ihr Verhalten kein definitives Urteil, kein moralisches Urteil und kein Werturteil über das Verhalten der Partizipierenden. Die Balance, die sie körper- und verhaltenstechnisch wahrt, vermeidet es, diejenigen, die an ihr herumschneiden, für deren Lust, Aggression oder Angst zu beschuldigen – und vermeidet es gleichermaßen, das gutzuheißen, was die Leute sich herausnehmen, ihnen Absolution zu erteilen. Ein liebevoller Sinn für das Belieben der Partizipierenden meint keineswegs Nettsein, hatte ich gesagt. Auch dafür ist *Cut Piece* ein Beispiel, denn fern des Netten offenbart sich hier die Wirksamkeit eines anerkennenden, dabei aber eher höflichen als freundlichen Umgangs mit dem, was die Performance an Partizipation ermöglicht. Aus einer rein ablehnenden, kritisch distanzierten Haltung zur (männlichen oder allgemein sozialen und erotischen) Gewalt wäre diese Performance niemals

so performbar gewesen. Es braucht eine affirmative Einlassung mit der konzipierten Situation. Ohne die begegnete den Partizipierenden auf der Bühne nur Abweisung, Härte und Kälte oder Ironie, die sie verhöhnt und die situative Einladung sofort Lügen straft, oder aber *als Rolle* gespielte Fügsamkeit wie im Theater. All das hätte die fragile Konstruktion zum Einsturz gebracht. So aber kann ich als Motto zum Ende der heutigen Vorlesung ausgeben: Von Yoko Ono lernen heißt Geben und Nehmen organisieren lernen.

10. Ökonomien II: Was partizipierend lernen?

Meine Frage heute soll sein, ob sich durch Partizipation an bzw. in Kunst etwas lernen lässt. Das ist nicht dasselbe wie die Frage, ob es partizipatorisches Lernen gibt, das künstlerische Praktiken und Formate aufgreifen kann – wie Schultheater oder Künstlerische Forschung mit Kindern und Jugendlichen oder Projekte im Rahmen von Erwachsenenbildung, sozialer Arbeit usw. Ich bin kein Theaterpädagoge, aber ich wüsste nicht, dass jemand das ernsthaft bestreitet. Erziehungswissenschaftliche Theorie und Erziehungspraxis hegen keine Ablehnung gegen die Kunst. Es gibt durchaus Schwierigkeiten, die einzelne Erzieher*innen damit haben, Kindern und Jugendlichen Kunst zu *vermitteln*, da man davon ausgeht, dass Kunst der Vermittlung bedarf: Unsicherheiten, welche Kunst für wen, ab welchem Alter, mit welcher Art von Bildung und Wissen geeignet sei. Ab und zu reflexhaftes Erschrecken vor Kunst, die gewalttätig daherkommt, Tabus bricht oder hohe Komplexität zumutet. Aber mir wäre keine gegenwärtige pädagogische Position bekannt, die sagt: Kunst passt nicht zur Erziehung. Erziehung kann mit Kunst nicht mehr jene Bildung sein, die eine menschliche Persönlichkeit in der Weise zur Entfaltung kommen lässt, wie es das Ziel der wahrhaftigen, sich selbst treuen pädagogischen Betreuung sein sollte. Wen fände man heute, dem Platons kategorischer Vorbehalt gegen jede Kunst, die Bilder, Abbilder, Imaginationen oder Fiktionen erzeugt, einleuchtet?

Eher scheint der Pädagogik Schiller in hartnäckig guter Erinnerung. Der stellt in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung* den Modus des Spielerischen, der das Ästhetische kennzeichnet, der entfremdeten spezialistischen Arbeit entgegen. Während die Berufstätigkeit in den arbeitsteiligen Gefügen der kapitalistischen Wirtschaft nur einige wenige Fähigkeiten von mir verlangt und nur diese ausbildet, so dass der Rest verkümmert, verschafft die Kunst – und von ihr gelernt: ein ästhetisches Verhältnis zur Welt überhaupt – mir im freien Spiel der Vermögen eine *allseitige* Entwicklung, formt mich als *Ganzes*, d.h. als ein Je-Besonderes, das immer wieder durch einen Moment völliger *Unbestimmtheit* hindurchgeht, immer wieder einmal „Null“ ist, wie Schiller den ästhetischen Zustand beziffert, um sich von dorthier neu und anders zu bestimmen. Ich hatte das ja schon mehrfach erwähnt. Schiller gehört mit seinen *Briefen* zu den ersten lauten Stimmen, die nach Kant-Lektüre eilig in die Welt hinausrufen, dass man mit diesem tollen Ästhetischen doch noch jede Menge anderes (und, wer weiß, Besseres, Wertvolleres) anfangen kann, als bloß Kunstwerke zu betrachten und Urteile darüber abzugeben.

Ohnehin spielen bei Kant *Kunstwerke* keine Rolle. Er untersucht die besondere Disposition und Dynamik ihrer Beurteilung, deren Subjektivität und ihre Verallgemeinerung und fragt, was für Formen eines Gemeinsinns, eines *sensus communis* aus der radikalen Subjektivität ästhetischer Urteile entstehen können, weshalb Hannah Arendt mit einiger Plausibilität behauptete, die *Kritik der Urteilskraft* enthalte Kants politische Philosophie. Die Kunst dient in diesem Konzept des Ästhetischen vielleicht bloß als Anlass für Prozesse, die als solche so interessant, so stimulierend herausfordernd und in ihren Auswirkungen so erfreulich sind, dass es fast fahrlässig erschiene, wenn eine Gesellschaft es *nicht* darauf absähe, von diesen Wirkungen ästhetischer Urteilskompetenz zu profitieren. Schiller rechnete sich erhebliche soziale und politische Profite aus. Die Übung darin, ihr Wesen im ästhetischen Urteilen frei und immer wieder wie von Null auf zu bestimmen, sollte die Menschen befähigen, als gleichrangige freie Bürger und Bürgerinnen in einer Republik, einem Staat ohne autoritäre Herrschaft miteinander zu leben, zusammenzuleben wie Tänzer, die ein Menuett tanzen: leicht, beschwingt, wendig und bei allem Schwung doch harmonisch, ohne Ausraster und ohne Kollisionen.

Novalis (und durch ihn inspiriert u.a. Adam Müller, einer der einflussreichsten deutschen Ökonomen des späten 18. und 19. Jahrhunderts) zögerte nicht, im selben Geist eine „schöne Oeconomie“ zu entwerfen. Das Prinzip der allseitigen Entfaltung, das Schiller für das Individuum empfiehlt, sollte seiner Vorstellung nach auch für die Wirtschaft gelten. Novalis begreift ökonomisches Produzieren selbst als Spiel. In vielen Fragmenten schreibt er einen Zustand herbei, in dem der rigide Spezialisismus des industriellen Produzierens aufgehoben wird im freien Wechselspiel produktiver Tätigkeiten. Anstatt Ökonomie so zu verstehen, dass man *erst* agrarische und industrielle Produkte herstellt und sie *dann* sekundär handelt, gelte es das Produzieren *vom Handel her* aufzufassen: das Produkt als etwas wesentlich Tauschbares, Bewegliches und Transformierbares zu denken – und es auch so zu *machen*. Der Arbeitende ist für Novalis primär Händler und Handelnder, jemand, der den Arbeitsprozess gestaltet und umgestaltet (wir würden es heute Manager nennen); und wo er etwas herstellt, tut er dies quasi als Assistent seiner schöpferischen, die ökonomischen Prozesse und Beziehungen umgestaltenden Persönlichkeit. Manches, was wir seit den 1990er Jahren unter dem Stichwort „Postfordismus“ erörtern, mutet an wie eine Wiederkehr dieser romantischen Ökonomik. Ein Aufsatz von Birger Priddat prüft die Analogien diesbezüglich: Das Verschwinden der langen Verträge, in: Dirk Baecker (Hg.), *Archäologie der Arbeit*, 2002.

Sobald die Philosophie die Idee etabliert hat, dass es etwas der Kunst Eigenes gibt, eine besondere Qualität der Kunst, die nicht in ihrer Herstellung liegt, sondern in ihrer

Wahrnehmung, Erfahrung, Beurteilung und Reflexion, gehen sofort zahlreiche Künstler daran, das Ästhetische auf seine sozialen, politischen, ökonomischen Effekte hin *auszuwerten*, und das versteht sich von Anfang an in einer Perspektive der Ausbildung und Erziehung. Das Humboldt'sche Konzept der Universität verlängert das, was Schiller und Novalis spekulativ entwickeln, in den Grundriss einer Institution. Und wie nah oder fern sie im eigenen Vernehmen dem Humboldt'schen Bildungsverständnis jeweils steht, partizipiert Pädagogik heute immer noch an dieser Tradition einer Auswertung des Ästhetischen. *Auswertung* ist dabei nicht deckungsgleich mit *Verwertung*, insofern das Ästhetische sozialen, politischen oder ökonomischen Zielen nicht dienstbar gemacht wird, ohne dass man ihm zugleich die Kraft zugesteht, diese Ziele zu verändern. Aber Suche danach, was das aus der Erfahrung mit Kunst Gelernte Wertvolles erbringt und in welche Wertschöpfungsprozesse dieses Wertvolle sich investieren lässt.

Deshalb – wenn ich einen komplexen historischen Prozess in dieser Ultrakurzdarstellung zusammenziehe – hat Pädagogik nichts gegen Kunst einzuwenden. Deshalb ist sie der Kunst zumindest generell, als Domäne des Ästhetischen freundlich gesonnen. Pädagogik kann Kunst begrüßen als Element, Träger, *movens* ästhetischer Bildung. Wie schon bei Kant und seinen romantischen Leser*innen tendiert diese Aufgeschlossenheit gegenüber der Kunst dazu, das an Kunst, was sich objektiviert – was in Werken aushärtet, in genau *diesen* Werken –, sehr leicht zu nehmen oder es zu übergehen. Es fällt auch die Unverträglichkeit zwischen verschiedenen ästhetischen Programmatiken unter den Tisch, die vehemente Bestreitung einer künstlerischen Weltanschauung durch eine andere, der Ekel, mit dem eine Epoche sich von den Meisterwerken der vorigen abwendet, eben weil die etwas auf die Spitze treiben, das den Moderneren für grundsätzlich verdächtig gilt, usw. „Kunst“ steht im Kontext ästhetischer Bildung für die Möglichkeit von Erfahrungen – Erfahrungen, die man mit irgendwelchen Kunstwerken machen kann, aber auch mit anderen Werken und wahrscheinlich auch anders als mit Kunstwerken. Die Erfahrung ist hier das Definitive; das lernende, sich ausbildende Subjekt besetzt den geometrischen Ursprung des Welt-Zeitraumes. Die Werke zerstreuen sich in eine verschwommene Pluralität, wo dies und jenes am Horizont auftaucht, um wieder zu verschwinden und seinen Ertrag an subjektiver Ausdifferenzierung dazulassen.

Dagegen formiert sich, wiederum in der Philosophie, ein Widerspruch, der das Ästhetische aus der Weite der Wertschöpfungen zur Kunst zurückruft. Und zwar zur Kunst da, wo sie objektiv ist, wo ein Objekt produziert wurde, sei es ein Bild oder eine Skulptur oder eine Installation, sei es ein Text, sei es eine Vorführung von singenden, Musikinstrumente spielenden, tanzenden, schauspielenden Körpern. Die Erfahrung – sagt diese Philosophie,

deren prominenter Auftakt Hegel ist und deren grimmigste und das Grimmige am subtilsten sprachlich auseinanderlegende Stimme im 20. Jh. Adorno – kann und soll keine rein subjektive sein. Die ästhetische Erfahrung geht weder im subjektiven Genießen noch in dessen subjektiv bereichernden und diesen Reichtum dann großzügig mit der Welt teilenden Effekten auf. Die ästhetische Erfahrung ist die Erfahrung mit einem Objekt, das in besonderer Weise *auf sich selbst insistiert*, das seinen Wert *nicht ganz hergibt*, dessen Wert eben darin ein besonderer ist, dass er in einem außergewöhnlichen Widerstand des Objektes gegen dessen Verwertung besteht. Der Gegenstand des Ästhetischen sperrt sich gegen eine objektive Verwertung, einen praktischen Gebrauch: das Kunstwerk brüllt oder flüstert *noli me tangere*, rühr mich nicht an (selbst da, wo ich es körperlich anfassen und was davon mitnehmen darf wie bei den Bonbon-Installationen von Felix Gonzalez-Torres). Und er sperrt sich ebenso gegen eine subjektive Verwertung, die das Erfahren des Kunstobjekts glatt und geläufig in den Prozess einer Aneignung integriert.

Kunst, von der ich mir sofort sicher sein kann, dass ich „was davon habe“, sie zu erfahren, dass sie „mir was gibt“, ist für eine solche Ästhetik entweder schlecht und unzureichend erfahren, oder es handelt sich um schlechte Kunst. Im ersten Fall mangelt es mir an Aufmerksamkeit für das, was am Kunstwerk Widerstand dagegen leistet, von mir mit Gewinn (an Genuss oder an Wissen) angeeignet zu werden. Dann bin ich *Banause*. Dieses von Adorno oft gebrauchte abwertende Wort geht auf das griechische *banausos* zurück, das den am Ofen (*baunos*) Arbeitenden bezeichnet, den Kunst-Handwerker, der arbeiten muss, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, und daher in der antiken griechischen Polis als unfrei galt. Am Ursprung der Abwertung steht also eine Differenz zwischen Menschen, die arbeiten müssen und deshalb nicht frei sind, und Menschen, die begütert und frei sind (frei zur Politik, und die Philosophen beanspruchten darüber hinaus die Freiheit auch von der Verpflichtung, an den politischen Versammlungen teilzunehmen). Im modernen Sinne von Banause transformiert sich die ökonomische Unfreiheit zur Unbildung von Menschen, denen der rechte Sinn für die Kunst fehlt, weil sie mit ihrem Erfahren und Verstehen befangen bleiben in der ökonomischen Logik von Arbeitsaufwand und Ertrag. Sie wollen Gegenwert von Kunst für die Mühe, sich damit zu beschäftigen, und für das Geld, das sie dafür zahlen, und damit sind sie blind und taub für das an der Kunst, was sich nicht hergibt. Sie nehmen nur gewisse erquickliche und nützliche Aspekte der Kunst wahr und haben u.U. eine große Freude daran (eben diese Freude macht die Banausen zum Problem: ihren Hass auf spröde, anstrengende Kunst kann man noch als Angriffspunkt für eine Kritik ihrer Kriterien nehmen, aber gegen ihre Begeisterung ist das Kritische machtlos).

Im zweiten Fall verfehlt die Kunst selbst ihr ästhetisches Wesen darin, dass sie den Rezipierenden Genuss oder Wissen mitzugeben anstrebt. Sie sinkt zu bloßer Unterhaltung herab – das Genießen ist nicht mehr *ein* Moment in einem fragilen Gleichgewicht (oder Ungleichgewicht), es steht nicht mehr in einer Spannung zum schlechthin Ungenießbaren bitterer, abgründiger Wahrheit, sondern wird solides Produkt. Oder es kommt didaktische Kunst heraus, die mir etwas Bestimmtes beibringen will. So polemisiert Adorno gegen Brechts episches Theater, sehr massiv etwa in einem Aufsatz über „Engagement“. Durch eine Kritik an Brecht als vereinfachendem, letztlich undialektischem Gesellschafts-Analytiker hindurch gilt sein Einwand dem *Zu-Verstehen-Geben*. Das epische Theater, wie Adorno es liest (und er hat Brecht *gelesen*, kaum im Theater gesehen oder gar Lehrstücke gespielt), sagt: Hier, nimm diese Einsicht! Nimm sie und sei klüger geworden davon! Die didaktische Kunst *verlangt* infolge der Einsicht, die sie übergibt, eine *Veränderung* aufseiten der Rezipierenden – einen Schritt hin zum besseren, richtigeren Leben, mit dem diese unter Beweis stellen, dass sie gelernt haben, und sich so als verdientes Publikum erweisen. Die Vereinfachung, die das didaktische Theater leistet, ist wie ein Kredit, den es seinen Zuschauer*innen einräumt: Der Dichter Brecht steckt Arbeit in die Ausarbeitung dieser sehr reduzierten, auf klare Konflikte und Entscheidungssituationen heruntergebrochenen Zugänge zu politischen Problematiken (Brechts *Stil* kommuniziert das Ausgearbeitete, die *errungene* Klarheit und Einfachheit). Der so gegebene Kredit enthält die Erwartung, dass das Einfache sich amortisiere im Verhalten der Menschen, das zeigt, wie sie vom Verstandenen profitieren. Und das trifft, so behauptet Adorno, nicht allein auf Brecht zu, sondern auf alle engagierte Kunst: Sie richtet auf das Nachher der Begegnung-mit-Kunst den Blick eines Lehrers, der prüft, ob die Schüler*innen den Aufwand wert gewesen sind, ihnen das Komplizierte so eingängig zu machen. Die zu Schülern und Schülerinnen gewordenen Menschen müssen eine Veränderung leisten, die die Kunst selbst in ihrer *Form* so *nicht* leistet:

Kafkas Prosa, Becketts Stücke oder der wahrhaft ungeheuerliche Roman ‚Der Namenlose‘ üben eine Wirkung aus, der gegenüber die offiziell engagierten Dichtungen wie Kinderspiel sich ausnehmen [...]. Als Demontagen des Scheins sprengen sie die Kunst von innen her, welche das proklamierte Engagement von außen, und darum nur zum Schein, unterjocht. Ihr Unausweichliches nötigt zu jener Änderung der Verhaltensweise, welche die engagierten Werke bloß verlangen.

(Theodor W. Adorno, Engagement, in: *Noten zur Literatur*, 1974 [2003], S. 426)

Adorno spricht von *Wirkung* der Kunst, aber von einer Wirkung, welche das Kunstwerk durch seine Form selber erwirkt. Sie teilt sich den Rezipierenden nicht mit als Anforderung, lernend etwas zu leisten (,Sei einsichtig und ändere dementsprechend dein Verhalten!‘), vielmehr als etwas, das *nötigt*: ein Stoß, der Druck einer Sprengkraft, in der zitierten Passage wie mechanisch vorgestellte Kraftübertragung, die etwas Falsches *zerstört*. Wenn ich Kafka gelesen habe, fährt Adorno fort, kann ich keinen Frieden mit der bestehenden Welt mehr machen. Die kaputte Form seiner Literatur macht auch mir die heile Welt kaputt. Ich schulde der Literatur daher nichts. Mir die Lektüre anzutun, Kafkas Räder mich überfahren zu lassen, dieser Vorschuss an Sensibilität, an Verletzbarkeit, die ich dem Kunstwerk entgegenbringe, wenn ich ihm gestatte, auf mich zu wirken – das ist alles, was diese Kunst beansprucht. Alles Weitere bringt die ästhetische Erfahrung selbst in Bewegung, und es folgt kein Test, ob mein Leben in korrekter Weise bewahrheitet, was die Kunst mir an Wahrheit vermacht hat.

So weit knapp skizziert eine Debatte um „engagierte Kunst“, die sich dann in Debatten um partizipatorische Kunst hinein verlängert hat. Ich möchte die eingangs gestellte Frage, ob sich durch Partizipation an bzw. in Kunst etwas lernen lässt, jetzt an zwei Beispielen erörtern, die beide in gewisser Hinsicht quer stehen zu diesem Antagonismus zwischen ästhetisch-dialektischer und engagierter Kunst. Quer stehen vor allem deshalb, weil sie mit anderen Ökonomien des Gebens und Nehmens aufwarten. Bei meinem ersten Beispiel liegt es nahe zu sagen, *die Performance* nehme bei den Leuten im Publikum, deren Partizipation sie einfordert, *einen Kredit auf*. Sie beginnt mit einem Nehmen, nimmt von den Leuten, die gekommen sind und sich zunächst einmal in den Sitzreihen eines Theaterraumes zu einem Publikum versammeln. Das Nehmen besteht darin, dass die Performance die Leute auffordert, erst etwas zu lernen, um etwas von ihr zu haben.

Chinesisch lernen oder genauer Mandarin. Die Theatervorstellung ist wie die erste Lektion eines Sprachkurses strukturiert. Die Performer*innen auf der Bühne üben mit den Leuten im Saal 50 Vokabeln ein. Da die Grammatik des Chinesischen ohne Flexionsendungen und dergleichen auskommt, sind die Wörter relativ frei kombinierbar, und es gelingt mit 50 Wörtern schon eine Menge zu erzählen. Das Stück hat den Titel *C'est du Chinois* und wurde

konzipiert von Edit Kaldor.³⁹ Die französische Wendung „C'est du Chinois“ bedeutet so viel wie das deutsche „Ich verstehe nur Bahnhof“ – also der Verweis auf eine dem Romanischen sehr unähnliche Sprache (plus Exotismus, der ferne Osten als das, was wir Europäer nicht verstehen, und ein Schuss Kolonialismus). Indem sie das beim Wort nimmt, setzt Kaldor das Publikum in einer für Theaterzuschauer*innen ungewohnten Situation aus, einem temporären Exil und dessen Nötigungen: Es gibt hier nicht im Gegenzug für die Partizipation an der Kunst etwas zu lernen, einen Ertrag an Wissen, den das Verhalten der Partizipierenden dann wiederum mit Verhaltensänderungen zu entgelten hätte. Vielmehr muss ich partizipieren, um mir überhaupt eine Erfahrung in vollem Umfang zu ermöglichen – inklusive ästhetischer Erfahrung (ohne die chinesischen Wörter zu verstehen, kann ich die Performance zwar als Sound- und Bewegungsgeschehen wahrnehmen, aber ich *wüsste* doch, dass mir etwas Wichtiges vorenthalten bleibt, und dieses Wissen dürfte die Offenheit für das Ästhetische beeinträchtigen). Partizipation erscheint so wie eine Vorleistung, ein Vorschuss, den die Performance zurückzahlt. Und vielleicht zahlt sie ihn nicht an *die Partizipierenden* zurück, sondern an *das Publikum* – an jene andere Form kollektiver Anwesenheit, in der die Leute, die partizipieren, unterdessen ebenfalls verbleiben. Die Leute als Publikum können den ästhetischen Mehr-Wert, den *added value* konsumieren, den sie als die Partizipierenden mit erarbeitet haben.

Die „theatre performance“, wie Kaldor sie bezeichnet, nutzt das Sprachgebundene des Theaters, seinen größten ökonomischen Nachteil im globalen Kulturwettbewerb. Sprechtheater ist nicht global. Es ist eingelassen, eingezwängt in eine Partikularität, hängt über die Sprache zäh am Sprachfamiliären, am Kulturnationalen und so auch am politisch-administrativen Konstrukt der Nation. Und es weiß zumeist eher wenig anzufangen mit dieser Disposition (als Notlösung höchstens Übertitel). Hier aber findet das Sprechtheater quasi *kulturell geeignete* Protagonisten mit einer Handvoll Menschen, die nur Chinesisch sprechen und nicht die Landessprachen der Länder, in denen *C'est du Chinois* tourt. Und zugleich sucht oder schafft das Sprechtheater sich ein geeignetes Kollektiv von Rezipierenden mit einem Publikum, das Chinesisch lernen muss. Das partizipatorische Arrangement der Aufführung vergönnt es einem nicht, sich der Illusion des Global-Universalen hinzugeben. Es nötigt die Leute im Publikum, sich in ihrer eigenen Partikularität, als Bewohner*innen eines kleinen Landes auf dem Globus zu erfahren. Am Anfang hält ein Performer eine chinesische Karte hoch, die China links oben platziert, die Amerikas weit rechts.

³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=NNMiafVpchM>

Das Lernen geht flott voran, mit einer Disziplin, die dem populären Image Chinas entspricht: unsubtil, nach jedem Vorsagen ertönt laut die Trillerpfeife, woraufhin alle im Chor wiederholen sollen. Das Prozedere löste bei der Vorstellung, die ich vor einigen Jahren im Rahmen des Steirischen Herbstes in Graz besuchte, Grinsen und Lachen aus, auch bei mir. Schwer zu sagen, wie ernsthaft oder wie ironisch überzogen diese Unterrichtspraxis war, und eben weil man es erstmal lustig finden konnte, ließ ich mich wie die meisten anderen auf die Disziplinierung bereitwillig ein. Wer mitmacht und einigermaßen über die Fähigkeit zum Sprachenlernen verfügt, lernt eine Familie kennen. Die chinesische Familie auf der Bühne erscheint wie die typische Sprachlehrbuch-Familie aus der Schule. Von Heranwachsenden nehmen Lehrbuchautor*innen offenbar an, ihr natürlicher Kosmos sei eine bürgerliche Familie (wer später Business-Englisch oder andere Sprachen lernt, erhält dafür spezielle Lehrbücher, die eine Firmen-Familie als Universum entfalten). Die Familie wird zum Mikrokosmos, zur Repräsentation einer Sprache und ihrer Kultur.

Der Vater dieser chinesischen Familie behauptet, früher Schauspieler gewesen zu sein. Er schwenkt dazu ein Foto, das aber kein chinesisches Gesicht zeigt, sondern ein kaukasisches (einen Hollywood-Schauspieler). Weder er noch die anderen Familienmitglieder – seine Frau, eine Tochter, ein Schwiegersohn, ein jüngerer Sohn im Teenageralter – wirken jedoch wie Bühnenprofis, was die Frage provoziert, ob es sich um eine *echte* Familie handelt, die den Performance-Job übernommen hat und die Familien-Fiktion des Lehrbuchs zum Leben erweckt, oder um Schauspieler*innen bzw. schauspielernde Laien, die Familienmitglieder darstellen. Denn *das Lernen ist echt*, sofern ich partizipiere. Diese Echtheit fällt im Rahmen des Theatersettings, da ich von der vielleicht falschen, nur gespielten Familie lerne, besonders auf – fällt *als* etwas Besonderes, Außergewöhnliches auf. Eine Interpretation könnte diese Wirklichkeit des eigenen Lernens der vorgestellten Wirklichkeit der Darsteller oder anderer Migranten assoziieren: Die müssen ja üblicherweise an Sprachkursen teilnehmen. Gesetze des Staates, der ihren Aufenthalt genehmigt, verpflichten sie, die Landessprache zu lernen, was in Europa heißt: die Sprache eines kleinen Landes – wie Holland, wo die in Amsterdam lebende Ungarin Kaldor die Leute gecastet hat, mit einer im Vergleich zur chinesischen winzigen Bevölkerung. Diese kleine sonderbare Sprache zu lernen, um sich sozial integrieren und ökonomisch erfolgreich agieren zu können.

Die scheinbar so typische Sprachlehrbuch-Familie birgt indes eine Reihe finsterer oder trauriger Geheimnisse, und zu denen gehört ein ökonomisches Scheitern. Davon erfährt man auf Chinesisch: Der Vater bewies Unternehmergeist, realisierte eine Business-Idee, verkauft Sprachlehr-Software. Eine schlechte Software, die sich schlecht verkauft. Der Traum vom

ökonomischen Erfolg ist schon geplatzt. Die Tochter hat mit ihrem Mann ein kleines Kind, das sie nicht liebt, möglicherweise vernachlässigt. Die Mutter hasst die Tochter dafür, dass sie ihr Kind nicht liebt, keine Mutter sein will. Und der jüngere Sohn, von dem die Eltern erwarten, dass er es schaffen und mit seinem Erfolg ihren eigenen Misserfolg kompensieren wird, flüchtet vor diesem Druck an seine Konsole, zockt den ganzen Tag Killerspiele, und wenn er so halb im Spaß ausrastet, bekommt man den Eindruck, dass er auch seine Familie am liebsten gleich mit niedermähen würde.

So ich – auf der Spur von Adornos Kafka- und Beckett-Lektüre – die Erfahrung, zu der mir die Partizipation schließlich Zugang verschafft haben wird, in ihrer Form auf mich wirken lasse, gerät mein eigener Erfolg oder Misserfolg beim Chinesischlernen in ein Verhältnis zu dem, was diese Familie versucht und was ihr gelingt oder misslingt. Das führt bei mir zu einem Eindruck von Nähe: Indem ich mich mehr anstrengte, als ich es üblicherweise bei Theateraufführungen tue, mich ein paar erste Schritte auf den Weg zu einer fremden Sprache mache, werden mir kleine Erfolgserlebnisse zuteil. Und meine Freude darüber – das Gefühl von Ermächtigung, das sich einstellt, wenn man etwas bislang Unbekanntes plötzlich ein bisschen versteht – entdeckt sich als mögliches Echo ihrer ersten Schritte in Europa. Schwung des Neuanfangs („Aller Anfang ist leicht“, heißt es). Aber was käme dann? Wie ginge es mit mir und dem Chinesischen weiter? Am Horizont meines Theaterbesuchs, von dem ich nach einem Blick ins Programmheft weiß, dass er nach 80 Minuten vorüber sein wird, taucht das Erlahmen meines Interesses auf. Andere Interessen, andere ökonomische Notwendigkeiten werden meine beschränkte Kraft in Anspruch nehmen. Eigentlich wäre es nicht schlecht, jetzt, da ich die ersten 50 Wörter drauf habe, mit dem Chinesisch-Lernen außerhalb dieses Kunst-Kontextes weiterzumachen. Aber so sehr die Aufführung auf meine Bereitschaft zur Partizipation, auch einer etwas mühsamen, zählen darf, so schwach wird der Einfluss der Kunst auf meine weitere Lernbiographie sein. Ich ahne, dass da nichts Langfristiges wächst zwischen mir und dem Chinesischen. Und ließe es mit irgendetwas anderem, das ich durch Partizipation an Kunst lerne, anders? Müsste das Lernen durch Partizipation in der Kunst nicht *besser einverstanden* sein damit, dass seine bindenden, disziplinierenden Kräfte kaum über das Ende der Vorstellung hinausreichen – und seine *Wirkungen* eben dort einsetzen, wo die Disziplin erschläft, die Bindung sich löst?

C'est du Chinois bejaht diese Frage, denke ich. Die Performance verrät mit der Geschichte, die sie erzählt, einen Sinn für die Differenz zwischen der bindenden, disziplinierenden Kraft einer Lernveranstaltung und der Wirkung einer künstlerischen Aufführung, die statthat in relativ ungebundener, relativ disziplinloser – mit dem beim letzten Mal verwendeten Wort:

beliebiger – kollektiver Fortführung, Verbreitung, Verteilung. Das ist auch eine Konsequenz dessen, was ich beim letzten Mal materialistisches Rechnen, Rechnen mit dem Endlichen genannt habe.

Noch ein zweiter Aspekt des Lehrens und Lernens heutzutage lässt sich mit der Sprach-Kontaktzone, die *C'est du Chinois* in Form einer durch die Welt tourenden Theateraufführung einrichtet, gut markieren – ein Aspekt, der gerade uns Menschen betrifft, die sich an oder in einer Universität aufhalten und damit bewusst oder unbewusst, willentlich oder unwillkürlich, affirmativ oder kritisch an dem partizipieren, was aus dem Konzept namens Universität geworden ist. Jacques Derrida hat 1998 einen Vortrag in Stanford gehalten, der auf deutsch unter dem Titel *Die unbedingte Universität* erschienen ist. Es geht darin um die Zukunft der *Humanities*, der hierzulande sog. Geisteswissenschaften. Um die Zukunft eines Wissens, das *nichts unbefragt lässt*, wie Derrida akzentuiert – das alles in Frage stellt, auch sich selbst, seine eigenen Prämissen und Kriterien, ja sogar den Status und die Autorität des Fragens. Er lokalisiert die *Humanities* innerhalb einer *mondialisation* und kommentiert, er „behalte das französische Wort für ‚globalization‘ oder ‚Globalisierung‘ bei, um den Bezug auf eine Welt [*monde, world, mundus*] aufrechtzuerhalten, die weder der Kosmos noch der Globus noch das Universum ist.“ (11) Das „Weltweit-Werden“ des Wissens – und *durch* Wissen – ist nicht die Globalisierung, denn diese Welt, die weit wird durch Wissen und in der das Wissen sich weitet, ist kein Globus im Universum.

Dem könnt man etwas beifügen, das Bruno Latour kürzlich in einer Lecture Performance dargelegt hat, womit er gerade durch die Welt tourt: *Inside*, inszeniert von Frédérique Aït-Touati. Dort zeigt er erst, auf einen Schleier projiziert, ein Videobild von der Erde als ‚blauer Planet‘, der sich majestätisch langsam dreht – ein typisches Bild, wie wir es vermutlich alle Hunderte von Malen gesehen haben. Und dann fährt der Ton hoch, und wir hören den Krach auf der Raumstation, von der aus dieses Bild aufgenommen wurde. Ein Überraschungseffekt, denn wir stellen uns den Weltraum vor als eine stille, geräuschlose Ausdehnung, und das wäre er auch für jemanden, der mit bloßem Körper dort zu schweben vermöchte. Eine solche Erfahrung konnte bislang aber kein Mensch machen (David Bowies „Major Tom“ verkörperte die Sehnsucht danach, und die Verwirklichung dieses Eintauchens ins lockend stille All war suizidal). Die Vorstellung vom stillen Raum ist *un-menschlich* und ebenso das Bild des blauen Planeten, der still rotiert. Diese Vorstellungen eliminieren den Menschen aus dem, was er visualisiert. In der Realität halten die Menschen, die die Erde so sehen, sich auf einer Raumstation auf, wo Unmengen von Maschinen sie am Leben halten, und diese Maschinen machen Lärm. Die Künstlichkeit der Maschinengeräusche bringt in Erinnerung, in welchem

Maße auch dieses Bild ein artifizielles ist, und Latours ökopolitische Message lautet: Die Erde als Globus hat nichts mit unserer Lebensrealität hier, auf der Erdoberfläche und in deren Nähe zu tun. So gut wie niemand von uns hat die Erde jemals als Globus gesehen, außer auf Bildern mit subtrahiertem Lärm. Es ist hier nicht etwa Wissen weit geworden. Es wurde für diesen Typ von Wissen unsere Partizipation an der Erde abgezogen, um ein Bild von der Erde als Planet zu erhalten. Latour fragt, wie stattdessen ein ökologisch besseres Bild der Erde aussähe – eins, das die Erde in der Perspektive unseres Partizipierens an dem darstellt, was sie ermöglicht. Es müsste die Erde ausgehend von der „Critical Zone“ vorstellen, in der sich das meiste irdische Leben abspielt.

„Critical Zone“ heißt in den Geowissenschaften die dünne Schicht zwischen der Oberfläche des unverwitterten Gesteins und der Spitze der Vegetation. Sie umfasst Boden, Grundwasser und Pflanzen. Diese räumliche Bestimmung wäre vielleicht noch etwas nach oben zu verlängern, vor allem aber wäre sie um eine zeitliche Dimension zu erweitern, um nicht nur für materielle Umwandlungsprozesse und deren Energietransfer, sondern ebenso für Wissensprozesse zum Paradigma zu taugen. Wie die Universität in eine Critical Zone einbetten? So ließe sich Derridas Frage von vor 20 Jahren aktualisieren: Wie sie aus einer falschen Identifikation des Universalen mit dem Globalen zurückholen – sie *hierher* zurückholen? Wie sie so (re-)organisieren, dass sie hier, wo wir jeweils leben, in das Jeweilige des Lebens und das Lebendige des Jeweils hineinwachsen kann? ‚Ökologie des Wissens‘ kennen wir seit längerem als Slogan, aber was heißt das jeweils konkret? Wie partizipieren wir an der Universalität des Wissens, ohne diese auf eine planetarische Abstraktion der Welt zu projizieren? Wie finden wir, die wir auf eine Uni gehen, an einer Uni studieren, lehren, forschen, einen Zugang zu einem Wissen, das zugleich universal und partikular ist? Zu einem Wissen, das ein Wissen davon unterhält und wachhält, *wie zufällig*, *wie gelegentlich* seine eigene Aufteilung ist?

Das sind lauter große Fragen, auf die ich keine schnelle und kurze Antwort habe, aber ich denke, dass wir Lernen in der Perspektive dieser Fragen erörtern sollten. Ich halte es für wichtig, Partizipation nicht zu einer sekundären Angelegenheit des Zugangs-zu einem unabhängig davon vorhandenen Bestand an Wissen zu erklären so, als sei das Wissen da – da auf dem Blauen Planeten – und es komme lediglich darauf an, noch ein paar Menschen mehr die Türen zu dieser Schatzkammer des Wissens zu zeigen, zu öffnen, sie zum Hineingehen zu ermuntern. Wege des Wissens sind anzulegen mit einem Verständnis dafür, dass Partizipation qua Auf-, Ver- und Zuteilung konstitutiv mitentscheidet darüber, was für Wissen gegolten haben, was die Wirklichkeit des Wissens in unserem Leben gewesen sein wird. Die radikale

Partikularität von *C'est du Chinois*, der Kurzschluss von Wissen und Leben, den die Performance vollzieht sowohl aufseiten der Performer*innen und der von ihnen betreuten Fiktion als auch aufseiten des Publikums, das zu Partizipierenden werden muss, um für die eigene Publikums-Erfahrung zu arbeiten, verschafft uns einen instruktiven Eindruck von der Dynamik des weltweiten Wissens in der jeweils engen Critical Zone, im Gestrüpp des Lebens und Zusammenlebens. Und genau in den *Zustand* dieser Performance muss die Universität auch hineinfinden, wenn sie ihre Fühler ausstreckt in die Wildnis *off-campus*, außerhalb der Hörsäle und Seminarräume.

Mein zweites Beispiel setzt noch einmal an bei Brecht, und zwar bei dessen Konzept des Lehrstücks, das uns auch demnächst beim Thema Arbeitsteilung noch ein wenig beschäftigen wird. Brecht hat „Lehrstück“ im US-Exil mit „learning play“ übersetzt, da „teaching play“ in die falsche Richtung weist, denn es suggeriert, die Stücke seien quasi wie Unterrichtsmaterial zu verwenden. In der institutionell autorisierten Tätigkeit des Lehrens verschwindet so *die Lehre*, die es im Englischen bestenfalls im Plural als *teachings* gäbe (im Singular müsste man *dogma* sagen, und vielleicht könnten wir uns mittlerweile, u.a. nach Lars von Triers Dogma-Manifest, für ein *dogma play* interessieren). Brecht selbst vertrat später die Meinung, *learning play* sei *Lehrstück* vorzuziehen. Bei denjenigen, die erschauern angesichts der Vorstellung von Theaterstücken, die mit einer Lehre vertraut machen, herrscht die Ansicht vor, dass *Lernstück* doch zumindest noch weniger schlimm klingt. Lernstück verweist auf einen Prozess des Lernens, nicht auf eine gegebene Lehre. Man kann annehmen, dass dieser Prozess irgendwie offen sei, nicht von einer potenziell dogmatischen Lehre bestimmt, und mit dieser Annahme geht es einem bürgerlichen Subjekt gleich besser. Ich möchte mit dem zweiten Beispiel eine Version politischer Emanzipation im Feld des Wissens vorstellen, die vielleicht deutlich macht, weshalb der offene Lernprozess noch lange nicht vom biopolitischen Regiertwerden mittels ökonomischer Dynamiken emanzipiert und dass es anderer Schritte bedarf, um uns, mit Foucault gesprochen, nicht dermaßen regieren zu lassen. Als kompakte Formel vorweggenommen: Es gilt, nicht *das Lernen*, sondern *das Lehren* zu emanzipieren.

In *Product of Other Circumstances* nimmt Xavier Le Roy 2009 nach einem Jahrzehnt den Faden seiner Lecture Performance *Product of Circumstances* wieder auf, in der er Ergebnisse seiner Doktorarbeit in Biologie präsentierte und das im Rahmen einer autobiographischen Erzählung kombinierte mit Bewegungen aus den Tanz-Workshops, die er während seiner

Promotionszeit bereits absolvierte. Die Idee zu *PoOC* geht zurück auf eine Email von Boris Charmatz, damals Direktor des *Musée de la danse* in Rennes, der Le Roy im Oktober 2009 einlud zu einem *Rebutoh*-Festival unter Berufung auf eine Behauptung, die er aufgestellt haben soll – nämlich, dass man, um Butoh zu lernen, bloß zwei Stunden brauche: „to become a Butoh dancer, you need two hours“. Charmatz fordert ihn auf, ebendas selber zu tun bzw. zu beweisen. Xavier Le Roy behauptet in *PoOC*, er habe sich selber nicht erinnern können, ob er das wirklich behauptet hatte, aber gerade diese Unentscheidbarkeit, dieses fiktionale Moment reizvoll gefunden als Startpunkt für eine Arbeit. So produziert er eine Performance, die exakt zwei Stunden dauert (er ist oft etwas früher fertig und diskutiert dann mit dem Publikum, bis die zwei Stunden um sind).

Auf einer Bühne, die leer ist bis auf ein Macbook und einen Kasten oder ein Podest, auf dem es steht, erzählt Le Roy zunächst von seinen wenigen persönlichen Erinnerungen an Butoh, darunter eine Aufführung von Sankai Juku, die er vor vielen Jahren gesehen und so furchtbar gefunden habe, dass sie sein Verhältnis zu Butoh lange blockierte. Sankai Juku touren seit Jahrzehnten international erfolgreich mit einem Butoh, das Japan-Exotismen bedient und dem man durchaus Kommerzialisierung vorwerfen kann. Allerdings fällt es schwer, dagegen ein authentisches Butoh in Stellung zu bringen, denn wenn überhaupt etwas Butoh definiert, so sind es weniger stilistische Prinzipien, inhaltliche Botschaften oder eine Positionierung bezüglich Unterscheidungen wie Avantgarde und Mainstream, E und U, bürgerliche Kultur und Subkultur als vielmehr die Abkunft von einer Schule. Die in den 1950er Jahren von Tatsumi Hijikata und Kazuo Ôno unter dem Namen *ankoku butô* ins Leben gerufene Form von Tanz (*butô* bezeichnet eigentlich pauschal den westlichen Bühnentanz, *ankoku* heißt soviel wie ‚Reich der Finsternis‘) ist Beispiel par excellence für ein nur von einem *Meister* Erlernbares. Und das gerade, weil Butoh *keine Lehre* kennt, kein Set von Bewegungen, die jede*r beherrschen muss, keine technischen Standards, die der Körper zu erfüllen hat, keine Kenntnisse, die anzueignen sind, um butohmäßig tanzen zu können. Eben diese Abwesenheit einer klar erkennbaren Technik und einer einsichtigen Lehre mag Xavier Le Roy zu der Aussage verleitet haben, das lasse sich in zwei Stunden lernen.

Butoh entstand in Japan als Bruch mit der Tradition sowohl des ostasiatischen als auch des westlichen Tanzes – ein Bruch, der es den Tanzenden erlauben sollte, sich frei auf diese oder jene Tradition zu beziehen oder nicht. Anstelle von Verpflichtungen, von Traditionsbindung greifen die Choreographien Versatzstücke aus verschiedenen Bewegungskontexten auf – in einer idiosynkratischen Manier, d.h. zwar sehr persönlich in den Assoziationen, aber nicht mit einem Verständnis von Person und Persönlichkeit, das ein Subjekt und dessen Ausdruck

in den Mittelpunkt stellt, sondern es läuft eher darauf hinaus, etwas, das sozusagen spezieller, singulärer ist als das Subjektive, mit etwas zu verknüpfen, das universaler ist. Butoh arbeitet mit dem jeweils besonderen Körper inklusive seiner Schwächen, seiner Gebrechen, seiner Hässlichkeiten, und es arbeitet mit Imaginationen von Wind, Meerwasser, Sand, also Materie, die sich fast überall auf der Erde findet (Xavier Le Roy sucht sich dann Erdöl aus für eins seiner Butoh-Übungsstücke). Indem es durch direkte Verknüpfung des Singulären und des Universalen das Subjekt gleichsam beseitigt, es beiseite lässt, schließt Butoh denjenigen, der es lernen will, ein in der Paradoxie der *anarchischen Meisterschaft*, wie etwa eine Legende vom Patriarchen Hui-Neng, einer der prominenten Figuren des chinesischen Chan- und japanischen Zen-Buddhismus, sie erzählt. Der zerschlug die Buddha-Statuen und zerriss die Sutren, zerstörte also die beiden Pfeiler der buddhistischen Überlieferung. Und er stellte seine Schüler damit vor die Wahl, entweder ebenfalls die Autorität der Überlieferung zu missachten und damit aber *seinem Beispiel* zu folgen, die Autorität des Meisters an die Stelle des Archivs zu setzen, oder sich seiner Autorität zu widersetzen, sich vom Meister zu befreien und damit aber zur Autorität der Schrift und der Buddha-Figur zurückzukehren. Archiv oder Meister – Meister oder Archiv?

Xavier Le Roy entscheidet sich zunächst für das Archiv. Er schaut im Internet (wo eine Google-Suche ihn selbst schon unter den Meistern findet, als Experte für „Butoh in two hours“), liest den Wikipedia-Artikel zu Butoh und sucht dann bei Youtube. Dort stehen nebeneinander Videos von Auftritten der Meister und der Schüler. Le Roy spielt seinem Publikum einiges vor, was er bemerkenswert fand, eine Performance mit Kazuo Ôno als Figur einer alten Frau, einen Ausschnitt aus einer Dokumentarfilm, in dem Ônos Frau zu Wort kommt, dann das akrobatische Solo eines Schweizers, der bei den großen Meistern gelernt hat und das Gelernte mit Stolz präsentiert. Das allgemein verfügbare Archiv verschafft Zugang zur Meisterschaft ohne die Person des Meisters und deren Autorität. Zu der Zeit, als Le Roy *PoOC* entwickelte, veranstaltete Ôno noch regelmäßig Workshops in Yokohama. Le Roy hätte sich zu ihm aufmachen, Einweisung in Butoh von ihm empfangen können. Er habe aber keine Zeit und keine Lust gehabt, sagt er in der Performance, mit dem Zusatz „Maybe now I would...“. Stattdessen tut er etwas, das Butoh-Meister zu verbieten pflegen: er imitiert die Meister im Archiv; führt dem Publikum schamlos so eine Nachahmung vor.

Die Lern-Geschichte geht dann noch über mehrere Stationen. Le Roy erfährt bspw. bei einem eigenen Workshop etwas von Teilnehmerinnen, die auch schon bei Butoh-Meistern Workshops gemacht haben. Zum Ende jedoch beschließt er, dass das, was er weiß und kann, jetzt reicht, um eine eigene Butoh-Choreographie zu entwickeln. Und diese Entscheidung

nimmt die andere auf, beim *Rebutoh*-Festival (und danach international, auch diese Performance tourt durch die Welt) nicht allein das ca. zehnmündige Butoh-Solo zu zeigen, das er erarbeitet, sondern den Prozess seines *self-teaching* in einer zwei Stunden dauernden Rekapitulation. Er hat, wie er zum Schluss einräumt, viel mehr als zwei Stunden mit dem verbracht, was dann die zehn Minuten Tanz erbringt. Auch wenn die Aufführung von *PoOC* zwei Stunden dauert, bewahrheitet sie seine Behauptung nicht. Halb ironisch weist er darauf hin, dass er an dieser Performance aber stets nur *in seiner Freizeit* gearbeitet habe, zwischen den zahlreichen als Profi absolvierten Auftritten (schon in seiner Email-Antwort an Charmatz ist die Rede davon, dass er kaum Zeit haben wird wegen des vollen Terminplans). Und er beendet *PoOC* mit einer weiteren steilen Behauptung – nämlich der, das Geld, das er nun mit den Aufführungen von *PoOC* verdiene, sei daher kein Arbeitslohn, sondern ein zusätzliches Einkommen.

Das kokettiert augenzwinkernd mit einer Verlegenheit postfordistischer Arbeitskultur. Die Grenze zwischen Arbeitszeit und Freizeit verschwimmt, wo Spaß als Gegensatz zu Ernst und Spaß im Sinne von Genießen Tätigkeiten motiviert, die Erträge erbringen. Inwiefern sind die Erträge solcher Tätigkeiten dann aber *ökonomische* Erträge, wenn nicht Unlust, Aufschieben der Lust, Selbstüberwindung und Selbstdisziplin den Prozess bestimmen? Wir kennen aus dem Kunstbereich, gerade auch der sog. freien Szene, zu der Le Roy als Künstler immer noch zählt, die Argumentation ‚Es gibt kein oder sehr wenig Geld, aber die Arbeit ist interessant, macht Spaß, und du kannst dich kreativ einbringen...‘ Hier *gibt* es Geld – und was ist also von diesem Geld zu halten, das jemand dafür erhält, dass er etwas *gelernt* hat? Etwas, von dem noch dazu dahingestellt bleiben muss, ob er es *gut* gelernt hat oder auch nur auf einem Mindestniveau von Kompetenz angekommen ist. Der Teil von uns, der an die Solidität von Arbeit glaubt und an eine zuverlässige, nachvollziehbare, womöglich sogar gerechte Relation zwischen Arbeit und Lohn, dürfte abwiegeln und darauf insistieren, dass Xavier Le Roy diese Freizeit-Geschichte erfindet als Vorwand, um sich aus dem beschränkt Ökonomischen hinauszumogeln. Aber natürlich war das Arbeit! sagt dieser Teil. Und wenn der Mann für all die Stunden, die er sich mithilfe des Internets und einiger Bekanntschaften selber Butoh beigebracht hat, nun auch Geld verdient, dann ist das nur korrekt. Sowieso ist Lernen immer Arbeit, weshalb auch Lehrlinge anständig bezahlt werden sollten.

Umso dringlicher wird damit die Frage: Wird der, der da gearbeitet hat, *als Schüler* bezahlt – oder wird er *als Lehrer* bezahlt? Das bringt mich zum Schluss zurück zu der ausgegebenen Parole, das Lehren, nicht das Lernen zu emanzipieren. Denn diese Forderung ist eine Pointe des vor zehn Jahren, zur Entstehungszeit von *PoOC*, in der Kunstwelt gern gelesenen Buches

von Jacques Rancière mit dem Titel *Le maître ignorant*. Darin erzählt Rancière die Geschichte von Joseph Jacotot, einem französischen Gelehrten, der im 19. Jahrhundert kurzzeitig als Vater des „enseignement universel“, der universellen Lehre Berühmtheit erlangte. Jacotot, Professor für Literatur in Paris, muss nach der zweiten Restauration ins niederländische Exil gehen (auch er also ein Immigrant in Holland). Er soll dort eine Klasse mit holländischen Schülern in französischer Literatur unterrichten. Die jedoch sprechen kein Französisch, er kein Holländisch. Er verteilt Exemplare von Fénelons utopischem Roman *Télémaque*, von dem gerade eine zweisprachige französisch-flämische Ausgabe erschienen ist. Er lässt die Schüler den französischen Text mithilfe dieser Übersetzung eigenständig lesen. Mangels Verständigungsmöglichkeiten gibt es keine Fragen der Schüler und keine Erklärungen des Lehrers, keine Verständnisfragen des Lehrers an die Schüler und keine verständigen oder verständnislosen Antworten darauf. Nachdem die Klasse mit dem Buch halbwegs durch ist, macht Jacotot einen Test.

Er erwartete grässliche Barbarismen, womöglich eine vollkommene Unfähigkeit [*une impuissance absolue*]. Wie sollten diese jungen Leute, der Erklärung beraubt, eine für sie ganz neue Sprache verstehen und erschließen?

Stauend liest der Gelehrte jedoch Texte, deren Vokabular und Grammatik nicht nur überraschend korrekt sind, sondern die eine stilistische Feinheit aufweisen, und deren Sätze keineswegs die primitiven, unbeholfenen, in ihrer unfreiwillig klugen Dummheit bestenfalls zum Schmunzeln reizenden Konstruktionen von Schulkindern sind, sondern *Sätze von Autor*innen*. Jacotot zieht daraus eine radikale Konsequenz: Um etwas zu lernen, braucht man keine Erklärungen. Der Prozess des Lernens funktioniert nicht so, dass ein Wissen, das sich im Geist des Lehrers befindet, durch dessen Erklärungen an den Geist eines Schülers oder einer Schülerin übermittelt würde. Lernen ist vielmehr etwas, was Schüler*innen jeweils für sich tun, auf ihren je eigenen Wegen, in ihrer eigenen Weise und mit ihren eigenen Erfolgen. *Lehren* bedeutet demgegenüber, jedem Schüler, jeder Schülerin *die Gelegenheit* zu bieten, aus eigener Kraft das zu tun, was Wissen eigentlich ausmacht – eine *Performance* zu geben. Die Schülerin performt, sie führt etwas vor auf einer Szene der Sprache; und sie steigert, so man sie lässt, diese Performance so, dass sie darin *nicht* zu einer guten Schülerin, sondern zu einer jungen *Meisterin* wird, d.h. als jemand hervortritt, dessen Leistungen, indem sie einer eigenen Spur des Besseren folgen, nicht die Zeichen des vorläufig Inferioren tragen, sondern sich als gekonnte Äußerungen eines stilvoll, sinnvoll Sprechenden präsentieren.

Jacotot fängt daher an, nach *derselben* Methode Englisch, Deutsch, Prozess- oder Kriegsführung zu unterrichten, und er erweitert den Kreis seiner Schüler auf die ungebildeten Schichten, denen man am wenigsten große Sprünge bei intellektuellen Tätigkeiten zutraut. Er bringt dem geistig zurückgebliebenen Sohn seines Druckers Hebräisch bei (woraufhin aus dem Kind, wie Rancière überliefert, ein exzellenter Lithograph wird). Er unterrichtet schließlich sogar Musik, obgleich er weder ein Instrument zu spielen gelernt hat noch über Wissen zur Komposition verfügt. Und er tut das alles mit Gewinn: Die Schüler lernen etwas. Sie lernen, da sie *für sich* lernen, nicht in jedem Fall das, was erwartet wurde, aber in dem, was sie lernen, bringen sie es in kurzer Zeit zu erstaunlichen Leistungen. Jacotot zieht daraus eine weitere, *politische* Schlussfolgerung, die der Grund dafür ist, dass Rancière ihn als eine Figur der politischen Emanzipation wiederentdeckt, nicht als ein erziehungswissenschaftlich interessantes Phänomen: Wenn wir die Ungleichheit ausräumen wollen, die das Machtverhältnis von Lehrer und Schüler, von Wissendem und Unwissendem in unser Zusammenleben einzieht und die keine formale Demokratie jemals antastet, dann müssen wir nicht etwa das Lernen universalisieren, sondern das Lehren.

Ein egalitäres Zusammenleben gibt es da, wo jede*r lehren darf – und wo Viele dies auch *tatsächlich tun*, wo es nicht lediglich die abstrakte Möglichkeit, sondern eine Anzahl von Gelegenheiten gibt, auch das zu lehren, worin ich selber *ignorant*, unwissend bin. Die Gesellschaft in der alle *lernen*, lebenslang lernen, da das Lernen ein offener Prozess ist, in den alle irgendwie einvernommen sind, wird bestenfalls eine Egalität der gleichmäßigen Beugung unter eine Wissens-Macht kennen, eine Situation, die Foucault mal treffend in der Formel ausgedrückt hat „Die Ungleichheit ist für alle gleich“. Der Weg zur Gleichheit in der Partizipation an Wissen führt darüber, Xavier Le Roy als seinen eigenen Lehrer zu bezahlen, nicht als seinen Schüler.

11. (Un-)Ersetzbarkeit: Partizipation und Arbeitsteilung

Zu Beginn heute ein Lied, „Macht es nicht selbst!“ von Tocotronic, von dem Album *Schall & Wahn*, das 2010 herauskam. Man kann aus dem Text eine Kritik an der kommerziellen Ausbeutung von Partizipation heraushören, damals in einer Phase, da Customer Relationship Management Mitmach-Konzepte testete. Renault etwa ermutigte auf der Firmenwebsite Kunden, die sich für ein Auto interessierten, am Design dieses neuen Modells zu partizipieren, indem sie Wünsche anmeldeten oder Vorschläge unterbreiteten – mit dem Kalkül, Leute würden eher motiviert sein, ein Produkt zu kaufen, von dem sie das Gefühl haben können, dass es ein Stück weit ihr eigenes Produkt ist. *Prosumerism* lautet der *terminus technicus* dafür, eingeführt schon 1980 von Alvin Toffler in seinem Buch *The Third Wave*. Die titelgebende Welle meint den Übergang von der Industriegesellschaft zur Informations- und Dienstleistungsgesellschaft – nach dem Sesshaftwerden der Menschen, die zur Herausbildung einer hochgradig arbeitsteiligen Agrargesellschaft führte, und nach der Industriellen Revolution im 18. und 19. Jahrhundert Toffler zufolge der dritte große Veränderungsschub bezüglich des Zusammenlebens und der Bestimmung von Beziehungen, die ein Gemeinwesen ausmachen.

Toffler sah die bereits angebrochene Zukunft in einer engeren Verschränkung des Ökonomischen, des Sozialen und Politischen. Während wir heute unter dem Stichwort *Ökonomisierung des Sozialen* einen skeptischen Befund artikulieren, regt er ökonomische Initiativen an, die ein schon weitgehend gelöstes oder jedenfalls sehr gelockertes soziales Band nach Bedarf wieder knüpfen sollen, empfiehlt den Verwaltungen, sich als Dienstleister zu verstehen und ggf. in Kooperationen mit privaten Unternehmen Services anzubieten, die das Leben der Bürger und Bürgerinnen bis ins Persönlichste hinein organisieren helfen. Warum nicht die Psychotherapie und -analyse, fragt er bspw., durch eine *Agentur* ersetzen? Statt mir bloß einsichtig zu machen, was meine persönliche Disposition zu meinem Unglück bei der Partnersuche beiträgt, helfen mir *Life Agents* dabei, eine*n gute*n Partner*in zu finden. Statt bloß mit mir an meiner Einstellung zu arbeiten, um etwas gegen meine Frustration im gegenwärtigen Job zu tun, suchen sie mit mir nach einem passenderen oder kommen mit in den Betrieb, sprechen mit Chefs und Kolleg*innen, verhandeln Bedingungen neu. Statt sanfter Hinweise zur Verbesserung meiner Selbstdisziplin im Umgang mit Geld, Zeit, Essen verwalten sie mein Gehalt und zahlen mir nach jeder Sitzung das Budget für die Tage bis zur nächsten aus, mahnen per Anruf Termine an, kochen mit mir. *Life Agencies* verbinden psychologische Betreuung mit Sozialarbeit (in einer Art Bewährungshelfer-Modus)

und institutioneller Repräsentation (in der Art von Anwälten und Künstler-Agenten). Sie haben alle Nachteile von Dienstleistung, aber auch deren Vorteile. Sie fördern die Bequemlichkeit, aber in Anerkennung eines Sich-gehen-Lassens, das liberale Subjektivität charakterisiert, sorgen sie pragmatisch dafür, dass die Dinge auch so laufen.

Diese Tendenz zum Outsourcing von Lebensführung verschränkt sich im *prosumerism* indes mit einem neigungsgeliteten Partizipieren an Produktionsprozessen. Markig formuliert, begegnet bei Toffler der Ökonomisierung des Sozialen eine *Sozialisierung des Ökonomischen* – wenngleich nicht im marxistischen Sinne einer Überführung der Produktionsmittel vom Privat- ins Gemeineigentum, sondern indem Partizipationsangebote das Produzieren von Waren als soziale Aktivität reformulieren. Daran versucht eine Wirtschaft anzuschließen, die in den reichen Ländern des Industriezeitalters immer häufiger auf gesättigte Märkte trifft. Angesichts eines konstanten Überangebots in vielen Bereichen kann es zum Kaufen stimulieren, wenn man neben der Geldausgabe ein bisschen für das Produkt arbeiten muss. Mittlerweile gehört es zu den Standardaufgaben von Marketingabteilungen, rund um Produkte Partizipationsmöglichkeiten zu schaffen (während die *Life Agents* auf sich warten lassen).

Eine Arbeit wie *The Johnny Cash Project*⁴⁰ übersetzte dieses Verfahren ebenfalls 2010 in Kulturproduktion. Auf einer Website mit der Überschrift „A unique communal work, a living portrait of the man in black“ wurden Fans des gestorbenen Country-Sängers aufgefordert, einzelne Frames eines bereits vorproduzierten Videos zum Cash-Song „Ain’t no grave“ online zu zeichnen und dann abzuschicken. Eine Software montierte die gezeichneten Frames, so dass ein Animations-Video entstand, das sich ständig veränderte. Jedes Mal, wenn jemand ein Frame neu zeichnete, tauschte die Software das vorherige aus.⁴¹ Ähnlich wie beim Auto ist der kreative Anteil der Partizipierenden sehr gering. Drei Filmer und Programmierer haben das Grundgerüst des Videos hergestellt und auch die Ästhetik festgelegt. Die Partizipations-Plattform offeriert eine kleine *Geste* der Teilnahme, besetzt diese aber sehr stark affektiv im Sinne von Teilhabe: Wie Fans zum Grab ihrer Helden pilgern, um dort Blumen oder Dinge niederzulegen, und all die sehr persönlichen Gaben sich zu einem anonymen Gebilde häufen, so gehen hier die teils sicher sehr liebevoll nach- bzw. ausgemalten Frames in ein insgesamt konventionelles Gebilde ein. Das schaut am Ende garantiert gut aus, und das soll es auch, so dass jede*r das Gefühl haben kann, etwas Cooles mitproduziert zu haben.

Der Mehrwert des Partizipatorischen besteht hier nicht in Handlungsmacht, die sich in Veränderungen zeigt oder gar in einem Neuaushandeln des Ganzen. Er besteht in einem *Mehr von Identifikation* mit dem Produkt. Das Arrangement erlaubt das fast fertige Produkt dann

⁴⁰ <http://www.thejohnnycashproject.com>

⁴¹ Auf YouTube findet sich diese Version des Videos: <https://www.youtube.com/watch?v=PBmky9Tx2UM>

vielfach zu personalisieren, und das funktioniert vielleicht auch als Trauerarbeit. Es ist quasi das Gegenteil der Bonbon-Skulpturen von Felix Gonzalez-Torres: Die sehen völlig anonym und einheitlich aus. Gonzalez-Torres' Anweisungen schreiben vor, eine bestimmte Menge von Bonbons einer Sorte zu verwenden, betonen also die Uniformität des industriellen Produktes (die Verpackungen haben manchmal verschiedene Farben, manchmal sind sie einfarbig). Die Bonbons werden auf dem Boden der Galerie oder des Museums aufgeschüttet und liegen dann da rum. Ihr Gewicht entspricht genau dem letzten lebenden Gewicht eines Geliebten des Künstlers, der an AIDS gestorben ist (wie auch später Gonzalez-Torres selbst). Das heißt, wer einen oder mehrere dieser Bonbons stibitzt und lutscht, nimmt symbolisch etwas von einem Gestorbenen zu sich und partizipiert damit an etwas, wovon er oder sie vielleicht erst später, beim Lesen eines Katalogtextes erfährt oder auch niemals erfährt – an der sehr persönlichen Trauerarbeit eines Liebenden.

Mit dem Cash-Musikvideo haben wir ein affirmatives Beispiel, mit dem Tocotronic-Song eine Stimme der Kritik an diesen prosumptischen Partizipations-Formaten. Tatsächlich kommen wesentliche Impulse dafür aus der Popkultur, wenn man darunter diejenige Dimension der Kulturindustrie versteht, die sich mit der Neukalibrierung des Populären in Absetzung vom Volkstümlichen befasst – also damit, nach dem Zweiten Weltkrieg ein sehr ruiniertes ‚für uns alle‘/ ‚für das Volk‘ durch ein ‚für Viele, in mancher Hinsicht‘ zu ersetzen. Diedrich Diederichsen beschreibt in *Über Pop-Musik* eine der wichtigen Verschiebungen im Zuge der Popkultur als den Shift von „Das will ich haben“ zu „Der/die/das will ich sein“. Was darin zunächst evident wirksam wird, ist ein *Exzess der Identifikation über* die folgsame, sich im Rahmen des Angebotenen haltende Partizipation hinaus: Als Fan will ich zwar auch Zugang zu einer sozialdistinktiven symbolisch-imaginären Sphäre, will mich dazuzählen können zu denen, die das haben und zu schätzen wissen, ähnlich wie diejenigen, die eine teure Uhr kaufen in der Vorstellung, damit ein Prestige zu erlangen, erlesenen Geschmack zu demonstrieren. Aber ich will mehr als das. Ich will Sein, nicht bloß Haben. Ich *werde* Punk. Ich *bin* in Seattle (auch wenn wir meine Freunde das Gegenteil versichern). Genau dieses exzessive Mehr aber eignet sich die Ökonomie wieder an, und diese Aneignung macht das Einvernehmende des sozialen Kapitalismus aus.

Von solchen anlass- oder produktgebundenen Partizipations-Aktionen führt ein Weg zum *user-generated content*. Man erhebt Partizipation zum Prinzip entweder mit einer sehr losen

thematischen Rahmung wie bei Foren oder ganz ohne wie beim Sozialen Netzwerk. Dabei bleibt ein wenig von dem, was Toffler im Sinn hatte, erhalten. Zwar sind Facebook, Twitter, Snapchat Unternehmen, und sicherlich dominiert eine ökonomische Logik das Soziale in diesen Netzwerken. Facebook setzte präzise da an, wo soziales Leben ohnehin bereits gemäß ökonomischen Kriterien als *social performance* erlebt und geführt wurde – an den US-amerikanischen High Schools und Colleges mit ihrem expliziten Popularitäts-Wettbewerb, wo viele Freunde zu haben und die richtigen engen Freunde zu haben zur Ermittlung eines Status beiträgt, wo soziale Aktivitäten, unabhängig davon, dass sie Spaß machen, zugleich Mittel sind, um Positionen zu erlangen, Allianzen zu knüpfen, Szenen für soziale Auftritte zu schaffen. Im Gegenzug nehmen aber auch soziale Dynamiken das Ökonomische in Beschlag, und es ist ja keineswegs so klar, wie sich mit Sozialen Netzwerken Geld verdienen lässt (ob etwa mit Werbung, ohne Datenverkauf, genug). Der immense ‚Wert‘ von Facebook ist Kapital aus dem Aktienverkauf, auf Erwartungen gründend, die Aktionär*innen in das Unternehmen setzen. Der Vertrauensvorschuss, von dem Facebook bislang zehrt, kann jederzeit verfallen.

Eine Perspektive, die das Soziale qua Partizipation unmittelbar als Quelle einer ökonomischen Wertschöpfung erscheinen lässt, irritiert Konzepte volkswirtschaftlicher Ordnung nicht nur dadurch, dass Soziale Netzwerke Sinn-Hierarchien der bürgerlichen Gesellschaft durcheinanderbringen, weil Geplauder und politische Debatte, freundschaftliche Empfehlungen und *influencing*, Privates und Öffentliches, gefühlte und reflektierte Realitäten dabei ohne Beachtung etablierter Grenzen in ein großes Undifferenziertes hineinwuchern. Es fällt auch schwer, Partizipation an Sozialen Netzwerken *als Arbeit* zu verstehen, insofern unser Verständnis von Arbeit wesentlich auf *Arbeitsteilung* beruht. Das Wort „Partizipation“ enthält zwar einen direkten Verweis auf das Teilen; aber tatsächlich ist die Frage, was da wann, wie und wo von wem ge- und verteilt wird, bei partizipatorischen Prozessen oft alles andere als leicht zu beantworten. Das war schon Thema der letzten beiden Vorlesungen, und heute möchte ich versuchen, diese Problematik noch etwas schärfer zu fassen, indem ich Partizipation versuchsweise mit Arbeitsteilung in Verbindung bringe.

Und zwar aufgehängt an einer der kurzen *Geschichten vom Herrn Keuner* von Bertolt Brecht. In der hört der Titelheld, Herr Keuner oder Herr K., von einem Beamten, der schon ziemlich lange im Amt ist und den seine Kollegen mit den Worten loben, er sei unentbehrlich.

„Wieso ist er unentbehrlich?“ fragte Herr K. „Das Amt liefe nicht ohne ihn“, sagten seine Lober. „Wie kann er da ein guter Beamter sein, wenn das Amt nicht

ohne ihn liefe?“ sagte Herr K., „er hat Zeit genug gehabt, sein Amt so weit zu ordnen, daß er entbehrlich ist. Womit beschäftigt er sich eigentlich? Ich will es euch sagen: mit Erpressung!“

(Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* Bd. 12, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1967, S. 396)

Anhand des Amtes erörtert das die Beziehung von Politik und Arbeit. Herrn K. missfällt der Mann, den seine Kollegen ihm im Spiegel ihrer persönlichen Wertschätzung als unentbehrlich vorstellen, denn wer solches Lob *verdient*, ist deplatziert in einer Einrichtung, die nicht die sich ergebenden gesellschaftlichen Anerkennungsverhältnisse abbilden oder fortsetzen soll, sondern helfen, eine *demokratische Ordnung* zu etablieren: eine Ordnung des Gleichen. Zwischen den Begriffen „demokratisch“ und „Ordnung“ besteht offenkundig eine Spannung. Doch leben wir mit den Resultaten des Versuches, für eine Demokratie institutionelle Voraussetzungen zu schaffen; und bei aller berechtigten und wichtigen Institutionskritik pflegt es der Demokratie zu schaden, wenn eine Gesellschaft aufhört, den Versuch ernstzunehmen, ohne die Institutionen abzuschaffen.

Brechts Geschichte erinnert daran, dass die demokratische Ordnung einen *Bruch* mit dem bedeutet, was Menschen an anderen Menschen hängen lässt: Falls es so etwas geben kann wie eine Verwaltung, die den Anspruch eines Staates oder Gemeinwesens, eine Demokratie zu sein, stützt, ihn jedenfalls nicht schon durch ihren Betrieb Lügen straft, dann gehört zur Bestimmung des Amtes in dieser Organisation wesentlich die *Ersetzbarkeit* desjenigen, der es bekleidet. Ich hatte in einer früheren Vorlesung schon Claude Leforts Definition der Demokratie als einer Form des Zusammenlebens, in der der virtuelle Ort der Macht auf Dauer leer bleibt, erwähnt. Im Sinne dieser Definition könnte man sagen: Jede Besetzung eines Postens muss eine Trennung von Amt und Person respektieren. Ob man die Ämter verlost wie in der attischen Polis oder sie teils durch Wahl, teils durch Ernennung vergibt wie in den modernen Nationalstaaten, soll ein Mensch ein ihm verliehenes Amt zwar für einen gewissen Zeitraum ausüben und in das, was er tut, seine Persönlichkeit einbringen – es „ausfüllen“, wie man sagt –, ohne jedoch als Person mit der Position zu verschmelzen. Und das gilt durch sämtliche Stufen der Hierarchie, sofern ein Amt irgend Macht einräumt, vom Sachbearbeiter der Lokalbehörde bis hinauf zum Regierungschef.

Brechts Geschichte betont nun eine *subjektive* Seite der Trennung, und dieser Akzent auf dem Subjektiven verwundert. Herr K. legt seinem Urteil eine Ethik zugrunde, die verlangt, dass diejenigen, die Ämter innehaben, etwas *für ihre Ersetzbarkeit tun*. Der Vorwurf gegen

den unentbehrlichen Beamten formuliert *ex negativo* eine Maxime des Arbeitens in einer demokratischen Institution, die ungefähr lautet: Handle beizeiten so, dass die Wirkungen deines Handelns es denen, die mit dir arbeiten, leicht machen, dich zu entbehren, wenn es an der Zeit ist, dich durch einen andern zu ersetzen. Diese geforderte Haltung impliziert zugleich eine Einstellung zur Arbeitsteilung. Indem er es zur Aufgabe des Beamten erklärt, aus eigener Anstrengung am Ersetztwerden mitzuarbeiten, argumentiert Brechts abendländische Version eines taoistischen Weisen *für* Arbeitsteilung im Bereich der politischen, das Gemeinwesen betreffenden Angelegenheiten. Es scheint, als ob die Gleichheit sogar eine besonders rigide Arbeitsteilung gebiete, wo Verwaltungsarbeit das Demokratische in Ordnung übersetzen soll. Damit keiner an seinem Stuhl klebt, braucht es eine *allgemeine* Klarheit darüber, was der Aufgaben- und Zuständigkeitsbereich eines jeden umfasst und wo dessen Grenzen verlaufen. Die zeitliche Endlichkeit der Macht setzt ihre sachliche voraus.

Die Argumentation wirft die Frage auf, was ein *politisch-ethisches Einverständnis* in die institutionell geregelte Wirklichkeit geteilter Arbeit wäre – im Unterschied zu einer rein ökonomischen Logik: Wie sähe eine *gewollte* Arbeitsteilung aus? Eine Arbeitsteilung, zu der ich mich *entscheide*, so dass meine Entschlossenheit zur Arbeit für die eigene Ersetzbarkeit die Treue zu der Entscheidung mitteilt – die Treue zu meiner eigenen Entscheidung statt widerwilligen Gehorsam gegenüber einer Anordnung von oben? Was unterscheidet ein entschiedenes Einverständnis vom Hinnehmen einer Hierarchie, die Zuteilungen verhängt und mich bei Bedarf von Abteilung zu Abteilung „umsetzt“, wie das Amtsdeutsch sagt, ehe nach Ablauf der vorgeschriebenen Anzahl von Dienstjahren die Versetzung in den Ruhestand ansteht?

In gewisser Weise kommen solche Fragen ‚im Leben‘ zu spät. Die Realität der meisten Institutionen hat die Zeit des Ethos’, die Zeit der *Gewöhnung*, die im Handeln eine Haltung ausprägt, längst überholt oder von Anfang an übersprungen. Die *Normierung* vieler Vorgänge, die herstellt, was wir Bürokratie nennen und was Amtsgänge immer noch hier und da zu einem kafkaesken Abenteuer macht, ist ja Ausdruck eines Misstrauens der Institutionen gegenüber ihrem Personal. Die Verwalter der Verwaltung gehen davon aus, dass die Arbeitenden dem Anspruch, ihr „Amt zu ordnen“, *nicht* gewachsen sein werden. Sie nehmen die Ordnung darum weitestmöglich vorweg. Wo die Beamten diese vorgesetzten Normen so sehr internalisieren, dass sie halbwegs reibungslos im bürokratischen Getriebe funktionieren, begünstigt das eine Schwächung des Charakters, woraufhin der Argwohn dann umso stärker begründet erscheint. Auch die Theorien, die für die Erklärung des Prinzips Arbeitsteilung Zuständigkeit reklamierten, haben diese kaum je als Gegenstand einer Entscheidung und

damit als Politikum betrachtet. Von den antiken griechischen Philosophen über die Klassiker der politischen Ökonomie im 17. und 18. Jahrhundert und ihre neoklassischen Nachfolger im 20. bis zu den Organisationstheoretikern und Management-Beratern in der Ära, die man derzeit unter den Begriff Postfordismus fasst, steht Arbeitsteilung im Doppelgestirn einerseits der Überlebens*notwendigkeit*, andererseits der *Erleichterung* und Verbesserung innerhalb des ohnehin Unerlässlichen.

Die ökonomischen Argumentationen präsentieren die Notwendigkeit arbeitsteiligen Produzierens wie eine direkte Verlängerung der Notwendigkeit des Arbeitens selbst: Der Mensch benötige mehr, als er allein produzieren kann, so dass ohne Arbeitsteilung niemand allzu lange überlebe. Als ein Supplement, eine verschiebende Ergänzung dieses Arguments taucht schon bei Platon ein zweites auf, das den Wert der Leichtigkeit anführt. Die Ursache für das Leichtere, erläutert der Sokrates der *Politeia*, liegt in der natürlichen Verschiedenheit der Menschen, die er für gleichbedeutend damit ausgibt, dass einer eher zur einen Tätigkeit, ein anderer zur anderen disponiert sei (370b). Geteilt falle Arbeiten leichter erstens, weil es im Einklang mit den unterschiedlichen körperlichen Ausstattungen und individuellen Begabungen steht, wenn jeder das tut, was er besser als andere kann; zweitens, weil jemand, der sein Tagewerk auf eine Tätigkeit konzentriert, darin durch tägliche Übung geschickter wird als jemand, der seine Aufmerksamkeit auf viele Tätigkeiten verteilt; und drittens, weil Menschen, die gleichzeitig mehreres Nötiges tun, die Flexibilität gewinnen, um ihre Arbeit optimal an den Naturgegebenheiten auszurichten, so dass der Bauer den Termin zum Säen nicht versäumt, weil er noch den Pflug schmiedet, usw.

Bis ins 19. Jahrhundert halten ökonomische Traktate diese drei Vorteile im Spiel, obwohl bspw. Adam Smith in *The Wealth of Nations* auffällt, dass die ‚natürlichen‘ Talente eher das *Resultat* des Aufwachsens in einer arbeitsteiligen Gesellschaft sind als deren Grundlage. Man naturalisiert aber die Arbeitsteilung in der Identifikation zum einen mit einem mehr oder weniger spontanen *Zur-Hilfe-Kommen* von Menschen untereinander, zum anderen mit der Dynamik des *Tausches*, in dessen lebendiger Bewegung noch der frühe Hegel die Verbindung des Individuums zum Ganzen der Gesellschaft sieht. Marx verdeutlicht dagegen im *Kapital*, dass die Erfahrung von Arbeit im Zusammenhang mit der Teilnahme an Tauschprozessen im Zeitalter industrieller Produktion ein bourgeoises Privileg darstellt. Die Aufteilung der Arbeit in den Manufakturen durch deren Besitzer und ihre Verwalter habe nichts gemein mit der „gesellschaftlichen Arbeitsteilung“ (vgl. Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, IV.4 „Teilung der Arbeit innerhalb der Manufaktur und Teilung der Arbeit innerhalb der Gesellschaft“). In einer gesellschaftlichen Organisation, wo Berufe sich nach

unterschiedlichen Produkten differenzieren und es innerhalb eines Berufes zu weiteren Spezialisierungen kommt, erzeugt jeder Arbeitende etwas vom Status einer Ware, die er dem anderen eintauscht oder verkauft. Die Beziehungen zwischen den Arbeitenden entsprechen beim „Stufenprodukt“ zur Weiterverarbeitung denen zwischen Tauschpartnern bzw. zwischen Verkäufer und Käufer. Diese Beziehungen unterliegen den Gesetzen des Marktes, d.h. einer Konkurrenz zwischen prinzipiell Gleichrangigen. Wertverschiebungen gemäß dem Verhältnis von Angebot und Nachfrage modulieren die realen Machtverhältnisse, ohne dass dies die Gleichrangigkeit grundsätzlich negiert. Marx nennt diese gesellschaftliche Arbeitsteilung auch „naturwüchsig“, weil sie sich gleichsam von selbst ergibt und keine einzelne Partei sie kontrolliert. Der Arbeiter in einer Fabrik hingegen stellt *keine* Ware her, die er zum Handel anbieten könnte. Er verkauft seine rohe Arbeitskraft. Das macht ihn beliebig ein- und ersetzbar, denn er besitzt nichts Spezifisches, das ein anderer dringend benötigt, um mit dem eigenen Produktionsprozess fortzufahren. Den Industriekapitalismus charakterisiert die Abtrennung der Arbeitsperformanz von der Tauschbewegung.

Die Kritik an der künstlichen Arbeitsteilung in den Fabriken bahnt auch einer politischen Auseinandersetzung mit der Ersetzbarkeit den Weg. Der Blick aufs Produktionsgefüge, der versteht, dass die industrielle Tätigkeitssegmentierung *gewollt* und nicht gewachsen ist, erkennt im Arbeiter den *Proletarier*, einen Menschen, der in seiner Arbeitskraft nur etwas zu verkaufen hat, das für den Tausch ausfällt, weil es in nahezu völliger Indifferenz gegen die Dinge und ihre transformatorischen Beziehungen einen Nullpunkt bloßer Aktivität markiert. Proletarier sein heißt reduziert sein auf einen Faktor, der *zu leicht ersetzbar* ist, um ihn zu tauschen. Was ökonomisch und gesellschaftlich einen großen Nachteil bedeutet, eröffnet doch politisch unter Umständen ein Handlungspotenzial. Die berühmten Schlussworte des *Kommunistischen Manifests* adressieren die Angehörigen der revolutionären Klasse als diejenigen, die nichts zu verlieren haben als ihre Ketten. Man hält sie in den Fabriken wie Sklaven, raubt ihnen mit der handwerklichen Beziehung zum hergestellten Ganzen, dem Anteil am Produkt, auch die Chance auf eine Anerkennung für das, was sie leisten. Der Ausschluss vom symbolischen Tausch der bürgerlichen gesellschaftlichen Anerkennung schenkt aber andererseits eine Freiheit: Allein die Proletarier können politisch wirklich etwas verändern, die Gesellschaft selbst verändern. Im bürgerlichen Kapitalismus lähmen gerade die sozialen Positivwerte, denn die gesellschaftlich Erfolgreichen, die immerzu um ihren Status besorgt sein, auf ihr Ansehen achten, ihre Einflüsse mit denen von Mitbürgern harmonisieren müssen, halten einander wechselseitig im Geflecht sozio-ökonomischer Beziehungen fest, so dass sie kollektiv nicht vom Fleck kommen. Die Proletarier stellen, eben weil die Gesellschaft

ihnen keinen Zugang zu jenen Praktiken des symbolischen Tausches gewährt, die Arbeitsteilung an die soziale Wertschöpfung anschließen, deren beweglichstes Element dar. Das Proletariat ist die Klasse der vollkommen Ersetzbaren. Die proletarischen Massen bestehen aus Menschen, die nach dem Abschütteln ihrer Ketten tatsächlich *alles los* sind, auch und vor allem die Fesseln dessen, was die Bourgeoisie mit dem Etikett des „sozialen Bandes“ versieht. Einverständnis in die eigene Ersetzbarkeit birgt das Verständnis einer Freiheit zum Verändern der Verhältnisse und gehört deshalb wesentlich zu einem revolutionären Klassenbewusstsein.

Und damit wären wir wieder bei Brecht, nämlich dem Brecht der Lehrstücke, bei denen es, wie der Chor zu Beginn und Schluss des *Jasagers* singt, darum geht, Einverständnis zu lernen:

DER GROSSE CHOR

Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis
Viele sagen ja, und doch ist da kein Einverständnis
Viele werden nicht gefragt, und viele
Sind einverstanden mit Falschem. Darum:
Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis

Für eine Interpretation dessen, was „Einverständnis“ in diesem Kontext bedeuten kann, empfehle ich Nikolaus Müller-Schöll, „Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis“ Brecht zwischen Kafka und Carl Schmitt, MLN 119/3, April 2004. Brecht wollte mit dem Lehrstück ein Übungsinstrument für die Spielenden zur Verfügung stellen, etwas, das „Geschmeidigkeitsübungen in Dialektik“ ermöglicht, das Reaktionen eines ggf. anwesenden Publikums auswertet, aber nicht primär für das Publikum stattfindet. Das Einverständnis, das man lernen kann beim Spielen der Lehrstücke, ist offenkundig Einverständnis in die eigene Entbehrlichkeit. Im *Jasager* – Brechts und Elisabeth Hauptmanns Version des Noh-Stücks *Taniko, Der Talwurf*–, erklärt ein kleiner Junge sich einverstanden damit, dass man ihn nach altem Brauch in den Abgrund wirft, weil er zu schwach ist, um zusammen mit seinem Lehrer und den älteren Studenten auf dem schmalen Gebirgsweg weiterzugehen und aus der Stadt die Medizin für seine kranke Mutter zu holen, was die Expedition gefährdet. In *Die Maßnahme* erklärt der junge Genosse, dessen Unerfahrenheit die geheime kommunistische Agitation unter den Arbeitern in China auffliegen zu lassen droht, sein Einverständnis damit, dass seine Kameraden ihn töten und in eine Kalkgrube werfen.

Die Bühnenanweisungen der *Maßnahme* legen nahe, dass es vier Agitatoren geben soll, aber keinen eigenen Darsteller, der den jungen Genossen spielt. Reihum übernimmt jeweils einer der Agitatoren dessen Rolle, während andere auch Kulis, Händler usw. spielen. Strukturell bekräftigt die Aufführung also immer schon die Entbehrlichkeit des jungen Genossen als einer individuellen Person, die von einer individuellen Person zu verkörpern wäre. Die Dynamik des Rollenspiels verknüpft das Entbehren mit dem Ersetzen. Man könnte sagen, dass Brechts Text die darstellerische Beziehung – die Beziehung von Spielendem und Gespielten – hier weniger als mimetische denn als eine des Ersetzens bestimmt. Brecht behandelt die Revolution als Arbeit, und auch bezüglich des politischen Handelns optiert er für Arbeitsteilung. Wie beim Beamten in der Keuner-Geschichte wird es zum Problem, dass jemand, der für die proletarische Bewegung arbeiten soll, seiner Subjektivität erlaubt, die zugeteilte Aufgabe zu verzerren, indem er sie so umgestaltet, dass er sich als Subjekt im Ganzen besser mit ihr identifizieren kann: Der junge Genosse protestiert aus Mitleid gegen die schlechten Arbeitsbedingungen in China, braust im gerechten Zorn auf gegen einen der Ausbeuter, und er lenkt dadurch die Aufmerksamkeit auf die Gruppe der Agitierenden und droht das gemeinsame Vorhaben zu ruinieren.

Anders als der Beamte, der sich unentbehrlich macht, wird der junge Genosse in seinem Revolutionsgeschäft nicht alt. Wie beim *Jasager* hängt aber auch bei der *Maßnahme* die Richtigkeit seiner Beseitigung und Ersetzung davon ab, *dass* er sein Einverständnis erklärt. Ohne dieses Einverständnis wäre die Tötung bloß ökonomische Notwendigkeit für die erfolgreiche Durchführung des Projekts. Die Agitatoren berichten in der Situation, die das Stück etabliert, einem Kontrollchor. Das Projekt wurde zur Gegenwart dieser Situation bereits erfolgreich zum Abschluss gebracht, die Revolution marschiert auch in China, und sie hätten den jungen Genossen wohl in jedem Fall töten müssen (wie auch die Studenten im *Jasager* beschließen, den Knaben ins Tal zu werfen, ob er Ja sagt oder nicht). Aber damit der Chor seinerseits „Wir sind einverstanden mit euch“ singen kann, kommt es darauf an, ob die Tötung bloß vollstreckt wurde wie ein mechanischer Ablauf oder ob der Getötete schließlich etwas Entscheidendes für seine eigene Entbehrlichkeit getan hat: ob er den anderen sein Einverständnis erteilt hat, ihn von seiner Stelle zu entfernen und seine Arbeit unter sich und anderen aufzuteilen, damit die Sache gelingen kann (*kann* – weder er noch die anderen wissen in dem Moment, was die Zukunft bringen wird).

Diejenigen, die das Stück spielen, lernen also den vielleicht härtesten, dem liberal-bürgerlichen Empfinden am wenigsten zugänglichen Moment einer kollektiven Wirklichkeit kennen, die effektiv darauf beruht, dass Menschen einander ersetzen und jede*r Einzelne von

ihnen an ihrer/seiner Stelle ersetzbar ist. Sie singen oder sprechen die Sätze, vollführen dazu Bewegungen. Ob sich bei ihnen auch die entsprechenden Haltungen ausbilden – ob sie die Widerstände gegen das Töten auf der einen, gegen das Sich-töten-Lassen auf der andern Seite überwinden –, kann das Stück nicht vorschreiben, und keine von Brechts Anmerkungen zum Lehrstück deutet darauf hin, dass er dies beabsichtigte. Er schrieb u.a. vom „überlegten Andersspielen“. Die Lehrstücke sind keine Skinner-Box-Experimente zur Umkonditionierung menschlichen Verhaltens. Die Partizipation an konkreten Spielvorgängen als Alternative dazu, sie zu diskutieren, bloß drüber zu reden, schaltet kritisches Denken keineswegs aus. Es deaktiviert aber die Option einer subjektiven Ermächtigung, die sich abstrakt mit dem *Ganzen* identifiziert, statt den *eigenen Teil* zu übernehmen – einer Ermächtigung, die Verantwortung übernimmt nur unter der Prämisse, dass die praktische Verabredung für die konkrete Durchführung der Aktion nicht gilt, dass man alles Praktische widerrufen, noch einmal ganz auf Null zurückgehen und mit anders verteilten Zuständigkeiten von vorn beginnen kann: das Ganze neu erfinden.

Der typische bürgerliche Reflex auf die Lehrstück-Situation ist der Wunsch, komplett auszusteigen, sich außerhalb der Situation zu stellen und mit Schöpfer-Autorität die Situation neu so auszudenken, dass sie mit dem eigenen Gefühl von individuell-universaler Verantwortung zusammenstimmt. Ein radikal anti-praktischer Reflex, der dem eigenen Mich-richtig-Fühlen stets den Vorzug gibt vor der Frage, was konkret in *dieser* Situation mit den beschränkten Optionen zur Weiterführung des bereits Begonnenen zu tun ansteht. Eine performative Gewalt üben die Lehrstücke auf die Spielenden dadurch aus, dass sie jede*n von ihnen am Ort des eigenen Mit-Spielens, in ihren oder seinen Parts, *unvertretbar* werden lassen. Und das macht die doppelte Provokation der Ethik aus, die Brecht hier dem Theater und seinen Weltbehandlungsmöglichkeiten anvertraut – bzw. *entnimmt*, denn das Theater scheint im Lehrstück mehr als eine Hilfskonstruktion, um Dinge zu lehren und zu lernen, die sich anders auch vermitteln ließen. Die Lehrstücke kalibrieren Partizipation präzise in Bezug auf das Konstrukt der *Rolle* im Theater, und zwar vom *theatertechnischen* Verständnis der Rolle her, nicht in Widerspiegelungen einer Soziologie wie der von Erving Goffman, die sich ihrerseits nach Vorstellungen eines bürgerlichen Schauspiels ausrichtet. Der Begriff ‚Rolle‘ kommt bekanntlich von den Schriftrollen, die Schauspieler*innen bekamen und auf denen bis ins 19. Jh. nur der eigene Text notiert war. Rolle steht also zunächst für eine *Aufteilung*, die einen jeden Spielenden auf den eigenen Part verweist, ihm die Zuständigkeit für ein Stufenprodukt zumisst, abgetrennt von den Rollen der anderen. Und eben diese technische Vereinzelung, die das, was unter dem Gesichtspunkt des Sozialen ein *Kontinuum* des

Kommunizierens wäre, rigoros auftrennt, weil Arbeitsteilung herrscht, gestattet den *Rollenwechsel*, das Ersetzen eines anderen Spielenden in dessen Part. Der Rollenwechsel hebt also nicht etwa die arbeitsteilige Festlegung partieller Zuständigkeiten auf, er setzt sie voraus und bejaht sie. Ohne *parts* des Partizipierens fände kein Ersetzen statt.

Hätten wir eine offene Situation ‚kollektiver Kreativität‘ mit vagen oder unbestimmten Zuständigkeiten und gleitenden identifikatorischen Bewegungen zwischen Performenden und Figuren, es könnte niemals jemand jemanden ersetzen. Und es käme auch nie jemand richtig in die Lage, die Verantwortung für seinen Teil zu tragen, weil jede*r über die Gegenwart, die sie/ihn in einer Rolle sieht, stets schon hinweg und eilfertig bei anderen anteilnehmenden Befindlichkeiten, Affinitäten, Mit-Gefühlen wäre, während sie/er zugleich hinter dieser Gegenwart zurückbliebe, nostalgisch-melancholisch vergangenen Identifikationen verhaftet. Die Rolle, wie das Lehrstück sie als Performance-Unit gebraucht, ist keine quasi-natürliche Entsprechung zu dem, was wir im sozialen Leben an Schauspielkompetenz ausbilden. Sie ist eine entschieden künstliche, politisch-ökonomische Einheit, die Kunst hier definiert *gegen* die Tendenz des bürgerlich liberal sozialisierten Menschen, dem zugeteilten Teil zu entfliehen, sich mithilfe der subjektiven Vermögen aus den ethischen Zumutungen der Arbeitsteilung herauszumogeln vor allem mittels der Einbildungskraft, die Empathie gebraucht, um eine Disposition zu unterhalten, in der ich immer schon *zu sehr bei anderen* bin, um das zu tun, was an *meiner* Stelle zu tun ist. Denn das ist, mit Brecht'schem Blick betrachtet, die genuine Korruption des politischen Handelns durch bürgerliche Gefühligkeit, in der überkommene Affektivitäten christlichen Mitleids zu einer Ausrede dafür umfunktioniert sind, *nicht* zu handeln, sofern die Tat nicht meinen subjektiven Wünschen einer diffusen Identifikation mit dem Ganzen entgegenkommt – und das heißt, in der großen Mehrzahl von Situationen, eben: nicht zu handeln.

Die brutale Klarheit der Lehrstück-Ethik scheint einer industriellen Epoche zuzugehören. Industrielles Produzieren setzte sich über die metaphysische Ganzheit der Sache hinweg. Es zerlegte das Herzustellende in Teile und entwarf einen Prozess, bei dem die Teile getrennt gefertigt und dann zusammengesetzt wurden. Das heißt, es konzipierte das Ganze *als Zusammensetzbares*. Das Ganze war die Summe seiner Teile, fertig. Marx realisierte, dass mit dieser ökonomischen Verabschiedung eines Ganzen, das mehr zu sein beansprucht als die Summe seiner Teile, endlich auch Gott entsorgt werden konnte. Dass der Marxismus als

Materialismus ein Atheismus ist, liegt nicht einfach daran, dass er Religion als „Opium für das Volk“, als Herrschaftstechnik durchschaut (diese Funktion von Religion war im Grunde seit dem 17. Jh. bekannt, Voltaire hatte bereits gespottet: „Wenn es keinen Gott gäbe, müssten wir ihn erfinden“). Der marxistische Atheismus ist keine bloße Ideologiekritik, sondern *Anerkennung anderer* materieller Verhältnisse, wie Produzieren sie erfahrbar macht. Dieser Atheismus zieht die Konsequenz aus der Entzauberung des Ganzen in der industriellen Teilfertigung – eine Konsequenz, die der bürgerliche Kapitalismus zu ziehen verweigert. Die Orientierung auf das Kapital, das substanzlose, im Unsichtbaren wirkende Geld und den gespenstischen Mehrwert betont dasjenige an der Industrie-Ökonomie, was die religiösen Empfindungen auf sich zu ziehen und an sich zu binden vermag. Kapitalismus wird – wie Walter Benjamin im Fragment „Kapitalismus als Religion“ schreibt – Religion, indem er das jüdisch-christliche Phantasma einer primären, im Leben selbst nie abzutragenden Schuld an die neuen Produktionsverhältnisse anschließt. Anders als die Religion aber ohne Aussicht auf Entsühnung. Die Zukunft bringt bestenfalls mehr Kredit.

Von heute aus müssen wir konstatieren, dass der Marxismus in seiner Geschichte spektakulärer Erfolge und Misserfolge mit nichts so sehr gescheitert ist wie dem Bestreben, atheistische, postmetaphysische Lebensformen (und das heißt: Ethiken, Haltungslehren) zu etablieren, die dem State of the Art des industriellen Produzierens entsprechen. Dies zum einen deshalb, weil die Verdrängungen, Leugnungen, das System des Sichbelügens und die Hingabe an die Imagination, die dem Lügen lebensstaugliche Fiktionen verschafft, in der bürgerlichen Gesellschaft des 20. und 21. Jahrhunderts zu einer Komplexität aufblühten, mit der Marx und seine Anwender so nicht gerechnet hatten. Freud behielt da über Marx ein ums andere Mal Recht. Die große kulturelle Leistung der bürgerlichen Epoche, könnte man etwas zynisch meinen, bestand darin, dass die Menschen sich *in der Selbsttäuschung* von Gott *emanzipierten*: Wir kriegen *denselben* Verblendungszusammenhang, für den 2000 Jahre lang die monotheistische Religion zuständig war, auch ohne sie hin. Die Vernunft organisiert ihren eigenen Schlaf.

Zum anderen wandelten aber auch die Arbeitsverhältnisse sich hin zu Formen des Zusammenarbeitens, die metaphysische Vorstellungen von einem Ganzen, das auf unbestimmte Weise mehr sei als die Summe seiner Teile, in den Bereich des Ökonomischen zurückbrachten. Postfordistische Organisation von Arbeit in einer Wirtschaft, die ihre Profite immer mehr durch Dienstleistungen und immer weniger durch Gegenstände einfährt, rückt ab von der festen Arbeitsteilung. Es entstehen Sphären des Aushandelns von Zuständigkeiten, Positionen, Handlungsmacht und Verantwortlichkeit (ich hatte letztes Mal am Beispiel von

Yoko Onos *Cut Piece* diesen *negotiationism* in der Performance Art erörtert: seine Freiheiten und Risiken und die Notwendigkeit neuer *organization* und *communication skills* zum Ausbalancieren von fragilen dynamischen Kollektivitäten). Die klar definierte Rolle weicht dem, was die Verhandlung zwischen der Selbst-Bestimmung von Beteiligten und den Reaktionen der anderen jeweils ergibt. An die Stelle der Rolle tritt nicht die ungefilterte Authentizität der ‚echten‘ Person. Vielmehr gilt es für alle Beteiligten nun, die eigene Persönlichkeit in das gemeinsame Abstimmen von Positionen in einem Kooperationsprozess einzubringen.

Ich denke, dass die Performance Art der 60er den Wandel der Arbeits-Lebens-Verhältnisse vom Fordistischen zum Postfordistischen, vom Industriellen zum Postindustriellen in den USA, in Europa und Teilen Ostasiens antizipiert. Und der Vergleich mit Brechts industriell-arbeitsteiligem Theaterkonzept und seiner Ethik der Ersetzbarkeit, des Sich-entbehrlich-Machens soll herausarbeiten, *was* mit den neuen, relativ offenen und flexiblen Dynamiken des Arbeitens *verschwindet*: eine *Klarheit des Teils* als ökonomisch-ethischer Bestimmungsmatrix für Partizipation. Das postfordistische Management-Vokabular spricht von „organischer“ Zusammenarbeit, der Begriff „workflow“ konnotiert natürliche Fließbewegung. Und es ist auch kein Zufall, dass die Esoterik Einzug hält in die sog. Management-Philosophien: Adaptionen ostasiatischer ‚Weisheit‘ mit ihrer Yin-Yang-Harmonik, Rhythmen afrikanischer Tänze, letztlich alles, was irgendwie ein hinreichend verschwommenes, aber stark suggestives Bild eines kosmischen Ganzen vermittelt. Das Metaphysische ist wieder da, weil unklar geworden ist, welcher Teil wem wann warum zukommt und wie aus diesen unklaren Auf- und Zuteilungen ein Ganzes herauskommen soll. Metaphysik ist in den abendländischen Kulturen die eingewöhnte Antwort auf die Herausforderung durch ein unklares Verhältnis von Teilen und Ganzem. Postfordistische Arbeitskulturen fallen deshalb auf diese Gewohnheit zurück, und der Exotismus des Imports aus Ostasien, Afrika, Südamerika oder von Aborigine-Kultur aus Australien hilft, nicht zu merken, wie man damit das reaktiviert, was bis vor gar nicht so langer Zeit jüdisch-christliche Prägung erledigte (der Islam kommt hier nirgends vor, er scheint ökonomisch unattraktiv – wie Michel Houellebecq gut verstand, verspricht dessen populäres Bild *Ordnung*, nicht eine produktive, harmonische Unordnung).

Mein letztes Beispiel heute zählt zu dem, was man im Deutschen „Performance-Theater“ nennt – also ein Hybrid, ein Re-Import von Performance Art ins Theater-Setting: Gob Squads

Kitchen, mit dem Untertitel *You Never Had It So Good*. Diese Arbeit scheint mir gut geeignet zur Beobachtung der von mir behaupteten Differenz zwischen dem Theater als Domäne der Rolle, also einer Partizipation, die auf definierten *parts* beruht und Ersetzungen ermöglicht, und der Performance Art als künstlerischem Pendant zum postfordistischen ausgehandelten flexiblen Teamwork. Die ersten Aufführungen fanden 2007 im Prater der Volksbühne statt.⁴² Es geht damit los, dass die Mitglieder von Gob Squad versuchen, einige Filme von Andy Warhol aus den 60ern zu re-enacten, darunter den titelgebenden, *Kitchen*, in dem Edie Sedgwick und fünf andere 70 Minuten lang in einem Küchen-Set herumhängen und tun, was sie tun; *Kiss*, einen Film mit einer 50-minütigen Serie von Küssen zwischen Mann-Frau-, Mann-Mann- und Frau-Frau-Paaren, wobei jeder Kuss dreieinhalb Minuten dauert; und *Sleep*, einer von Warhols ersten Experimentalfilmen, der 5 Stunden 20 Minuten lang das Gesicht seines schlafenden Freundes John Giorno in derselben Kameraeinstellung zeigt.

In all diesen Filmen zieht Warhol eine sehr direkte und radikale Konsequenz aus der zeitgenössischen Disposition des Mediums Film in den USA: Gerade weil der Film das Produkt industrieller Technologie ist, kann Hollywood ihn zu einer Apotheose des Körpers in seiner Unvergleichlichkeit machen. Walter Benjamin notierte im *Kunstwerk*-Aufsatz, der Film gleiche die Phänomenalität des Schauspielers der von Requisiten an. Der Film-Schauspieler sei ein Körper unter anderen, und er ‚spiele‘ für den Film umso besser, je vorbehaltloser dieses Spielen sich darin schickt, nur dieses Gesicht zu sein, nur diese hängenden Schultern, dieses übergeschlagene Bein. Theaterschauspieler*innen wirken fast immer übertrieben und deplatziert, wenn sie einmal eine Filmrolle übernehmen, denn es gibt hier die *Rolle* im Sinne des Theaters nicht mehr. Der *part* im Film meint eine Serie von Körperpositionen, die relativ zur Kamera und zum Licht einzunehmen sind, von zu vollführenden Bewegungen, zu denen auch die reduzierten stimmlichen Bewegungen gehören. Deren *Integrität* erbringt die Montage des Materials, nicht der/die Schauspieler*in.

Roland Barthes hat in den 50er Jahren in einem Text der *Mythologies* das Gesicht der Garbo als etwas beschrieben, das als sein eigener Mythos funktioniert, unabhängig von den Geschichten der Filme, in denen sie mitspielte, oder höchstens lose, assoziativ mit ihnen verknüpft. Die Geschichte wird zu einer Reihe von *Vorwänden*, um das Gesicht zu zeigen, und von *Entschuldigungen* für das Publikum, es anzustarren. Warhol entfernt die Zugeständnisse, die kommerzielle Hollywood-Massenproduktion an vorindustrielle Erzähl- und Empfindungsmuster macht. Das Publikum wolle sowieso nur den Star sehen, lautet sein viel zitierter Ausspruch. Weshalb er nur den Star zeigt – den Star, wie er irgendwas macht –

⁴² Zusammenschnitt: https://www.youtube.com/watch?v=4_pH3OXDHs8

den Star beim Schlafen – oder *jemanden* beim Schlafen zeigt, der dadurch, dass er ihn *wie* einen Star zeigt, *zu* einem Star wird. Denn der Star ist ein Produkt, und zwar ein industrielles Produkt. Die Wahrheit seiner Aura, seines Charismas, des Unvergleichlichen liegt in der perfekten Ersetzbarkeit.

Gob Squad machen mit den Mitteln des Performance-Theaters, zu denen Videokamera und Projektion zählen, die Probe auf diese Ersetzbarkeit. Stufe 1: Gelingt es den Gob Squad-Performer*innen, die Warhol-Stars, die durch Warhol zu Stars Gewordenen zu ersetzen und 40 Jahre später den *spirit*, die Coolness, die charismatische Lässigkeit des Original-Casts zu rekonstruieren – live, mit Publikum im Saal, das auf drei tryptichonartig aufgestellte Screens schaut? Im Fall von *Kitchen* lautet die Antwort schon deshalb Nein, weil Gob Squad sich vorab auf das Nein festgelegt zu haben scheinen. Sie genießen die Ironie des Scheiterns. Diese Ironie ist offensichtlich *ihre* Stärke als in den 90ern sozialisierte Künstler*innen. Das Scheitern wäre ihnen aber ohnedies gewiss, denn wie sich schnell herausstellt, können die Gob Squad-Leute *nicht nicht* kommunikativ sein. Sie werden nicht nur deshalb nie so cool überkommen wie Edie Sedgwick & Co., weil sie nicht auf Drogen performen (weil sie zu verantwortungsvoll gegenüber sich selbst und der Produktion sind). Ihre *social skills* machen es ihnen unmöglich, im selben Raum zu sein, *ohne ein Team zu bilden*, während die Warhol-Performer*innen dadurch faszinieren, dass jede*r von ihnen in seiner eigenen narzisstischen Blase schwebt, selbst dort, wo sie miteinander reden (es gab sogar ein Skript, an das sich beim Dreh aber niemand so recht erinnerte). Das asoziale Nebeneinander, die Fähigkeit, als Teilnehmer einfach bloß *Teil zu sein* und das Zusammensetzen der Kamera und dem Editing zu überlassen, ist den Performer*innen aus der Ära des Postfordismus unverfügbar geworden.

Weniger eindeutig verhält es sich bei *Sleep*. Da ersetzte in der Aufführung, die ich gesehen habe, zunächst Sarah Thom John Giorno. Wie überzeugend, wie charismatisch performt Sarah Thom *Sleep* anstelle von John Giorno? Dabei geht es nicht darum, wie gut sie schläft, da sie in dieser Live-Situation wahrscheinlich überhaupt nicht schläft, sehr wohl jedoch darum, wie gut ihr Gesicht mit dem kooperiert, was die Kamera und das Licht daraus an Film bzw. Video zu machen vermögen. Die Bewertung ihrer *performance* durch das Publikum wird sodann noch einmal supplementiert und womöglich revidiert dadurch, dass Gob Squad im zweiten Teil der Performance Leute aus dem Publikum auffordern, die Mitglieder der Gruppe in ihren *parts* zu ersetzen. Das ist Stufe 2 des Screen-Tests. Diese Leute erhalten über Kopfhörer ihren Text eingesprochen, und die medienbedingte Ablenkung hat den Effekt, ihre Performance näher an die Coolness der Warhol-Originalcasts heranzubringen. Indem ein Großteil ihrer Aufmerksamkeit nicht bei den Interaktionspartnern der Situation, sondern bei der Stimme im

eigenen Ohr weilt, entsteht ein Eindruck lässiger Gleichgültigkeit, und die Verzögerung des Reagierens dehnt die Zeit, als seien Drogen im Spiel. Am Ende sind Gob Squad vollständig ersetzt, und es ist ihnen künstlerisch hoch anzurechnen, dass man sie nicht vermisst.

Ich finde es unter dem Gesichtspunkt des Partizipatorischen lehrreich, *Kitchen* wie ein Brecht'sches Lehrstück zu betrachten, das all denjenigen, die performen – den Gob Squad-Leuten und den Partizipierenden aus dem Publikum – Erfahrungen mit einer Situation vermittelt, in der Ersetzen ansteht. Auch bei Gob Squad deutet sich an, dass Einverständnis in die Ersetzbarkeit und damit in die eigene Entbehrlichkeit (letztlich: in die Sterblichkeit) eine Freiheit bedeuten kann. Die panische Heftigkeit, mit der wir uns an Vorstellungen unserer Unersetzbarkeit klammern, zeugt jedenfalls von Unfreiheit. In einer Zeit, da hierzulande im Politikbetrieb Ratlosigkeit nicht zuletzt deshalb herrscht, weil eine Bundeskanzlerin es sehr erfolgreich geschafft hat, sich dadurch unentbehrlich zu machen, dass sie Alternativen zu sich selbst verunmöglichte, personell wie inhaltlich, wäre Ersetzen, Ersetzbar-Werden, Sich-ersetzen-Machen neu zu lernen. Und dafür scheint das olle Theater ausnahmsweise mal günstig disponiert.

12. Gegenwart und Zukunft des Partizipierens: Was kommt mit dem Aufstand?

Zur Einstimmung heute „Statement“ von Test Dept, von dem 1985er Album *The Unacceptable Face of Freedom*.⁴³ Mit dem Thema Ersetzbarkeit hatte ich Partizipation beim letzten Mal in eine Zeitperspektive gerückt, die nicht vom einmaligen Ereignis ausgeht, sondern von Wiederholungen, von der Organisation einer Dauer, bspw. von Serialität. Das, was, wie ich vermute, die meisten von uns im Sinn haben, wenn sie „Ereignis“ hören, ist ausgehend von einem *Publikum* konstruiert. Wir haben das Wort „Ereignis“ prominent sowohl in Kunstdiskursen als auch in Politik-Diskursen. Durch dieses Wort – durch die Affekte, die es aufruft, und die Hoffnungen, die es verwaltet – hängen gewisse Kunst- und Politikdiskurse zusammen. Und mir scheint dieser Zusammenhang vor allem darin zu bestehen, dass man am Ereignis, wie etwa Alain Badiou es denkt, vor allem „dem Wunsche nach“ partizipiert – um hier heute zu Beginn statt einer ausführlicheren Auseinandersetzung mit Badiou und anderen Theoretikern des Ereignisses (Theoretikerinnen feiern es nicht im gleichen Maße, soweit ich durchblicke) mit einem knappen Statement aufzuwarten.

Mit der Formulierung „Teilnehmung dem Wunsche nach“ verteidigt Kant im *Streit der Fakultäten* die Französische Revolution als Publikumsereignis gegen die zeitgenössische royalistische Polemik, die argumentierte, es habe nur ein sehr geringer Prozentsatz der französischen Bevölkerung aktiv an den revolutionären Vorgängen partizipiert. Selbst in Paris sei ein Großteil der Bevölkerung weiter ihren alltäglichen Verrichtungen und Vergnügen nachgegangen, sogar während der heißesten Phase. Notorisch in diesem Zusammenhang der Hinweis auf die Theaterprogramme: dieselben klassizistischen Tragödien, dieselben Komödien. Das *real existierende* Theater taugte als Evidenz des Kontinuums. Die Zeit im Spiegel des Theaters konnte schon damals offenbar wie ein ewiger Murrelertag erscheinen. Demgegenüber zieht Kant das Theater von der aktuellen Theatervorstellung ab und gebraucht es *als Metapher*, um eine Situation zu versinnbildlichen, die Menschen in ganz Europa zu einem Kollektivsingular zusammenfasst: Wir alle, die wir der Französischen Revolution als Zuschauer beigewohnt haben – nicht vor Ort, mit Blick auf die fleißig fallende Guillotine, sondern zerstreut (Kant selbst ist ja in Königsberg, also völlig abgemeldet in der tiefsten Provinz, und bleibt auch dort) – wir, die wir aus Zeitungen und durch Erzählungen von Mund zu Mund davon erfahren haben (unterschiedlich selektiv, heißt das, mit Auslassungen, Hinzufügungen, Umdichtungen) – wir bilden ein Publikum, und dieses Publikum hat dem Wunsch nach teilgenommen an der Französischen Revolution. Zu einem Teil teilgenommen,

⁴³ <https://www.youtube.com/watch?v=AWeJPXsfaaE>

müsste man ergänzen. Aber diese Teilung fällt nicht sonderlich ins Gewicht. Das Publikum, wie Kant es entwirft, ist als Kollektivform immun gegen *bestimmte und bestimmende* Teilungen, gerade weil es in einem Zusammenstimmen einzelner, jeweils für sich Urteilender besteht.

Erst diese zerstreute, in ganz Europa und darüber hinaus verbreitete, in ihrer imaginierten Publikums-Kollektivität aber integrale Teilnahme dem Wunsche nach hat, so Kants Pointe, ein *historisches und politisches Ereignis* aus der Französischen Revolution gemacht. So folgte zwar in Frankreich die Restauration, kam mit Napoleon der Prototyp des modernen Diktators an die Spitze des Staates. Unter Verwendung derselben (wenn es denn dieselbe seine sollte) Theatermetapher nennt Kant an anderer Stelle die Geschichte mit ihrem inkonsequenten Hin- und Herspringen zwischen progressiven und reaktionären, befreienden und versklavenden, aufklärerischen und verblödenden Bewegungen eine Beleidigung für diejenigen, die dieses unwürdige Schauspiel mitanschauen müssen. Aber die Idee einer Erhebung des Volkes im Namen von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit konnten alle realpolitischen Rückschläge nicht wieder aus der Welt schaffen. Als Publikumsereignis hat die Französische Revolution etwas Unumkehrbares bewirkt. Noch Michel Foucault berief sich in seiner Vorlesung über *Die Regierung des Selbst und der anderen* auf diese Konzeption bei Kant.

Was halten wir, die wir uns mit Theater und Performance befassen, von diesem Modell eines politischen Ereignisses, das ‚Schauspiel‘ und ‚Publikum‘ von einem konkreten Ort und einer konkreten Zeit emanzipiert? *Ein Stück weit* emanzipiert, denn Kant verlässt sich darauf, dass da doch irgendwas in der Art des Berichteten stattgefunden hat in Paris, in Frankreich – dass das Ereignis in seiner vielfach modulierten Fiktionalität einen Wahrheitskern trägt. Was halten wir vom Publikum als Instanz einer Wirksamkeit, in der das Theater metaphorisiert ist und allenfalls – falls überhaupt irgendwann irgendwo aktuell Theater im Spiel sein sollte – aus der Metaphorizität in die Materialität einer Aufführung zurückkehrt?

Ich möchte meine Einlassung mit einer solchen Konstruktion des Ereignisses heute auf zwei problematische Aspekte konzentrieren und anhand dieser Aspekte erläutern, warum der *Wunsch des Publikums* etwas durchaus anderes ist als das, was ich in den letzten Vorlesungen das *Belieben der Partizipierenden* genannt habe. Das kann, hoffe ich, auch noch einmal die etwas kapriziöse Wortwahl „Belieben“ begründen. Der Wunsch als in-formierende, die Form bestimmende Kraft für die Teilnahme, für das Sich-seinen-Teil-davon-Nehmen impliziert zweierlei: Erstens die *Abwertung* des konkreten partizipatorischen Geschehens, die Kants Aufwertung der Publikumsreaktionen und seine Neukonfiguration des Ereignisses auf die Größe von etwas, das diese empathischen und sympathischen Regungen einschließt, uns

vermacht hat. ‚Die Revolution‘ als historisch-politisches Ereignis ragt hinaus über den Aufstand, die Revolte, über einen alles andere als gut durchschaubaren und klar abgrenzbaren Zusammenhang mehrerer Geschehnisse – über das, was das Englische mit dem Begriff *riots* oft in den Plural setzt, während das deutsche *Aufstand* stärker am Integral einer sich erhebenden und die Oberen, Herrschenden potenziell niederwerfenden Bewegung orientiert ist. *Aufruhr, Unruhen, Ausschreitungen* kommt dem Englischen näher. Das Wort *riot* kommt aus dem Mittelenglischen, wo es *debauchery* oder *revel* bedeutet, also Ausschweifung, ein überbordendes Genießen, mit einer Beziehung zum Orgiastischen, und ebenso *violent disturbance*. Das mittelenglische *riot* wiederum geht aufs Altfranzösische zurück, wo *riot(e)* auch Streit, Auseinandersetzung, heftiger Disput meint. Im semantischen Geflecht zeigt sich also eine Verbindung zwischen einem Streiten, körperlicher Gewalt und einer Lust, die den Charakter einer exzessiven, ordnungsgefährdenden Lust an der Gewalt annehmen kann.

Es mag ein Vor- oder Nachteil sein oder beides: Kant wird mit der Verlagerung des Akzents auf die Publikumsdynamik die Frage nach der Gewalt los, auf die zu seiner Zeit Diskussionen die Französische Revolution verengten auf ähnliche Weise, wie es heute in der journalistischen Berichterstattung und den von ihr geprägten Diskussionen mit Protesten jenseits dessen geschieht, was die Polizei als „friedlich“ einstuft. „Aber die Gewalt!“ lautete einst wie jetzt die Formel für eine Abwehrgeste, eine Weigerung biederer Zeitgenossen, sich näher mit dem Geschehenen und dessen Zusammenhängen zu beschäftigen. Wer da welche Ziele verfolgte, wie sehr diese auch die meinigen sein könnten, was für unterschiedliche Qualitäten und Intensitäten des Handelns es gab und wie die sich zueinander verhielten, was konkret zu welcher Art von Reaktionen führte, wer was guthieß oder sich wovon distanzierte – das alles interessiert mich nicht, weil mein empfindsames humanistisch gestimmtes Gemüt sich darüber empört, dass da was derart brutal war! Das Publikumsereignis trägt sich erst zu, wenn die Empörung verhallt. Die Gewalt im Zentrum des Geschehens erübrigt sich in der nuancierten Anerkennung, die Publikumsurteile und Publikumsreaktionen ihrem Gegenstand zuteil werden lassen. Wie im Zentrum selbst die Leute auf der Galerie die Versammlung in historisch-politisches Ereignis übersetzen, so erfolgt die Auswertung des Zentralen über räumliche und zeitliche Distanzen im Gewebe einer universal erweiterbaren Peripherie. Die Perspektivierung durch zunehmende Ferne, das Vermittelte alles Körperlichen, auch der Gewalt, gehört wesentlich zum Ereignis. Kant fährt damit einen großen diplomatischen Erfolg ein, beseitigt so aber auch jedes eingehendere Interesse an den Formen, die das aufständische Geschehen für und durch seine eigene kollektive Dynamik findet. Er wird zum Inspirator

einer Indifferenz in Bezug auf alles am und im Aufständischen, das sich *nicht* in die Form des Ereignisses fügt, an dem wir teilzunehmen wünschen.

Das ist der zweite problematische Aspekt: Insofern, als eine bestimmte Erwartung eines revolutionären Ereignisses uns zu einem Theaterpublikum scharf (einem virtuellen Publikum, das kein Theater und keinerlei reale Theateraufführung braucht, um sich zu konstituieren), kultivieren wir eine *Verachtung* für die *riots*, die Ausschreitungen, zu denen es hier und da für eine Weile immer mal wieder kommt. Eine Verachtung, die sich sowohl im *Absehen vom* sichtbar Konkreten an den Geschehnissen äußert, darin, dass wir das Ereignis, an dem wir teilzunehmen wünschen, konstruieren, egal was an den verfügbaren Informationen der Konstruktion widerspricht, als auch im *Abweisen* des Konkreten im Namen dessen, was es zu bewahrheiten *verfehlt*, seiner Verurteilung im Namen der Differenz von gewünschter, ersehnter historischer Größe und realen Proportionen.

Darin sehe ich den Unterschied zwischen Belieben und Wunsch. Das Belieben findet sich im Einvernehmen mit den Proportionen, mit dem Mehr oder Weniger der Gelegenheit zur Partizipation. Es ist wählerisch, bisweilen launisch – und in seinen Launen artikuliert es Kritik. Aber es geht vom Wirklichen aus und sieht sich im Wirklichen um. Der Wunsch dagegen sucht das Wirkliche von einem Außerhalb her auf, misst es an dem, was es hätte sein müssen, um sich ganz und gar hineinzugeben. Und legt so selbst dort, wo die enthusiastische Anteilnahme gelingt, ein Enttäuschendes, die Integrität des Ereignisses Verratendes an den Geschehnissen frei: Da, schau, wieder bloß dummes brutales Rumtoben! Wieder bloß ein Mob statt eines proletarischen Kollektivsubjekts! Wieder schlecht vorbereitete Spontaneität ohne tragfähige Strukturen, unbeholfene Statements von Daherhaspelnden, die nicht imstande sind, für das Kollektiv zu sprechen, geschweige denn charismatisch als dessen Sprecher aufzutreten und uns zu begeistern! Wieder kein überzeugendes Programm, keine klar formulierten Ziele, sondern ein Durcheinander von Impulsen, die sofort zu Zerwürfnissen führen, sobald welche sie explizit machen und Einigung versuchen! Nichts Universales, groß Solidarisches, sondern nach einem kurzen Augenblick des *Anscheins von* Solidarität wieder lauter Partikularitäten, unversöhnliche Einseitigkeiten!

Und häufig auch: Ahnungslosigkeit der am übermütigsten Stürmenden darüber, *weshalb* sie das tun, was sie da tun – und entsprechend der Verdacht, eine Lust an der Dynamik selbst des Vollziehens, womöglich an deren Gewalt treibe sie an. Statt Ideen, statt eines beseelenden Willens manifestiert sich ein *Unwille*. Wir wurden im 21. Jahrhundert schon häufiger über Begebenheiten unterrichtet, in denen zwar etwas wie ‚die Stimme‘ des Plebs sich vernehmen ließ, diese Stimme aber keine Gegenvorschläge zur Regierungspolitik unterbreitete, keine

artikulierte oppositionelle Haltung ein- und annahm (und sich dem auch nicht etwa reflektiert-geschickt entzog). Der Plebs zog seine Differenz zum regierten Volk entweder in bloße Verweigerung zusammen, verkapselte sich in einem stumpfen, weder dialektischen noch antagonistischen Nein. Oder anlässlich mehr oder weniger kontingenter Auslöser, die an einem zur Eskalation disponierten Ort die staatliche Ordnung leicht perforierten, brachen Schlägereien, Plünderungen, Zerstörungen aus, deren Eigendynamik sofort jeden Versuch überflügelte, sie in die Perspektive einer politischen Agenda zu rücken. Kaum mehr geeignet zu teilnehmungswunschfähigen Ereignissen, brachten diese *riots* selbst Verfechter des Aufstandes, die Gewalt nicht grundsätzlich ablehnen, in Erklärungsnotstand.

Wer im August 2011 Nachrichten schaute, bekam zum Beispiel so etwas zu hören und zu sehen.⁴⁴ Diese BBC News-Sendung berichtet von den sog. London Riots. Die entwickelten sich damals ausgehend vom Londoner Stadtteil Tottenham aus einer Demonstration gegen Gewalt und Rassismus bei der britischen Polizei, nachdem Polizeibeamte den mutmaßlichen Drogendealer Mark Duggan bei seiner geplanten Festnahme erschossen hatten. In den folgenden Tagen kam es zu Ausschreitungen in anderen Londoner Vierteln, u.a. Enfield, Hackney, Croydon und Lewisham, und in weiteren Städten: Birmingham, Leeds, Nottingham, Bristol, Liverpool... Mit dem BBC-Report haben wir ein Beispiel für die offizielle Berichterstattung, das vom Aufbau und von der Diskursführung her viele Analogien zu dem aufweist, was wir aus den deutschen Nachrichten kennen – ich nehme an, Vielen wird noch die Berichterstattung zum Hamburger G20-Gipfel in Erinnerung sein. Es lohnt deshalb, das ein bisschen zu analysieren.

Die Sendung präsentiert nach der Zusammenfassung im Vorspann auch im Hauptteil nur wenige kurze Szenen, die Gewalt auf der Straße zeigen, geschnitten zwischen längere feste, stehende Einstellungen, die das Gerüst des Beitrags bilden. Da steht dann die Reporterin *vor* der Polizeiabspernung (näher dran, aber genauso draußen, außerhalb der Kampfzone wie wir). Theresa May, damals noch Innenministerin, und ein Polizeisprecher geben in ruhiger Diktion kontrollierte, offizielle Statements ab. Wir sehen aus dem Hubschrauber aufgenommene Bilder in Vogelperspektive – ein Zugang, der nur dem Journalismus und der Polizei zur Verfügung steht: nah dran, aber doch sicher, mit dem Gefühl eines Überblicks auch in Bezug auf die sachliche Durchdringung des Geschehens. Das alles ergibt ‚the riots‘ als Ereignis einer Eskalation, deren Anlass (der Protest gegen die Tötung eines schwarzen Mannes durch die Polizei) die Moderatorin zu Beginn immerhin nennt, der dann aber nicht wieder vorkommt. Die *riots* werden dargestellt als etwas, das sich verselbständigt hat und durch seinen Anlass

⁴⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=OFs0b97sqg4>

nicht mehr zu rechtfertigen ist. Die *räumliche* Entfernung steht dabei ein für die *kausale* Unverbundenheit, wenn die Kommentatorinnen-Stimme sagt, das brennende Gebäude sei weit entfernt von dem Ort, wo die Festnahme des Mannes mit tödlichem Ausgang sich ereignete. ‚Da ist kein legitimer Zusammenhang!‘ signalisiert das.

Zwischen den fragmentarischen, sekundenkurzen Szenen, die direkt Straßenkämpfe mit der Polizei und Plünderungen zeigen (und zwar immer etwas ‚aus der Mitte‘: dramatische Höhepunkte, keine Entwicklungen, keine Anfänge oder Ausgänge), bleibt viel Raum für die Imagination dessen, was da im Krisengebiet hinter der Absperrung passieren mag – für jene „unimagined violence“, von der die professionelle Newscasterin mit erschüttertem Tonfall spricht. Die Verlogenheit dieses Ausdrucks liegt schon darin, dass er performativ genau das Gegenteil dessen erwirkt und wohl auch bezweckt, was er behauptet. Die Rede so nicht für möglich gehaltener, unvorstellbarer Gewalt stimuliert eben Vorstellungen von Gewalt – Vorstellungen, von denen, wie die beteiligten Journalist*innen wissen, niemals ermittelt werden wird, wie gut oder schlecht sie der Wirklichkeit dessen, was an Gewalt passiert, entsprechen (und selbst wenn, wäre es unwahrscheinlich, dass die Nachricht davon ähnlich viele Leute erreichte und ähnlich affektbereit anträfe wie diese Nachrichtensendung).

Auf YouTube findet sich u.a. eine Reportage von VICE TV, die fast ausschließlich aus Amateur-Aufnahmen von der Straße aus den betroffenen Vierteln zusammengeschnitten ist und die man sich anschauen kann, um den Unterschied in der Wirkung zu prüfen – denn bereits *mehr Material* zum *rioting* selbst macht einen erheblichen Unterschied.⁴⁵ Und man kann sich die Mühe machen, auf Periscope und Twitter nach Streams oder Videoreportagen zu suchen, um andere Bilder von *riots* zu bekommen. Das setzt schon einige Investition von Zeit voraus, aber die Zeitfrage ist hier entscheidend: *Synchronisiere* ich mich mit einer *Dauer*, partizipiere also durch das Anschauen von Videos und Fotos und das Lesen von Texten mit meiner eigenen körperlichen Zeit an den *riots* als etwas, das andauert, das in seiner kollektiven Dynamik aus vielen Körpern und deren Eigenzeiten besteht, die sich ihrerseits teilweise synchronisieren, teilweise wieder desynchronisieren, kontaktlos oder bloß zufällig hier und da zusammentreffend nebeneinander ablaufen? Dann erfahre ich *riots* als etwas Körper-Zeitliches, etwas zu meiner eigenen Lebenszeit in einem materiellen Verhältnis Stehendes: Es ist eher langsam, oft mühsam, stockend oder beinahe still stehend, manchmal vergeblich, über weite Strecken langweilig. Dann passieren Dinge, die für sich eine hohe Dramatik haben, und es kann sein, dass ich die voll mitbekomme, hineingezogen werde, aber es ist ebenso möglich, dass meine Aufmerksamkeit gerade in einer Randzone des Geschehens

⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=3WmMhircZOc>

weilt, wo mich diese Dramatik nur streift oder ich sie auch komplett verpasse. Was für wen einen Höhepunkt wovon darstellt, ist im Modus eines solchen, sich körperlich einer Dauer synchronisierenden Mit- oder Nachverfolgens ohnehin keineswegs klar. Es gibt eventuell so viele empfundene Höhepunkte wie Partizipierende oder wie Sub-Kollektivierungen, ‚Groove-Inseln‘. Wie für die Leute auf den Straßen die *praktischen* Verwicklungen der jeweiligen Situationen die Verteilung der Aufmerksamkeit, die Eindrücke, Affekte usw. bestimmen, so strukturiert sich auch die kommunikationstechnologisch vermittelte Anteilnahme in Bezug auf die Praxis, die sie beobachtet, und die Praxis, in die sie selbst als Beobachtung eingelassen ist. Die *imaginäre Einigung auf eine Dramaturgie* unterbleibt.

Eine Dramaturgie besteht vor allem in der Einigung auf Entscheidungspunkte, *plot points* – auf eine *peripeteia*, einen Moment des Umschlags, oder eine *anagnorisis*, einen Moment der plötzlichen Erkenntnis, in dem alles sich zu einem sinnhaften Ganzen zu fügen scheint. Das sind bekanntlich Begriffe aus der aristotelischen Tragödien-Poetik, die das Hollywood-Screenwriting und das populäre Geschichtenerzählen für ein Massenpublikum übernommen haben. Die Berichterstattung à la BBC, die die *riots* als Ereignis konstruiert, leistet das. Sie managt die Imaginationen der Zuschauer*innen, und zwar so, dass die Form des Berichts *im Imaginären* eine dramaturgische Einigung moderiert. Das tut sie bei jedem politischen Ereignis, aber bei *riots* fällt besonders auf, wie stark ideologisch diese Konstruktion selbst schon wirkt – wie hier ein zerstreutes, auf mehrere Stadtviertel und dann auf mehrere Städte im Land verteiltes Geschehen aus seiner körperlichen Praxisdimension herausgeholt und in ein homogenisiertes Ereignis transformiert wird durch professionelle Zusammenarbeit mit der Einbildungskraft der Zuschauenden und deren Konditionierung auf der Basis einer etablierten Rhetorik kollektiver Gewalt. Wir meinen zu wissen, was ein „Mob“ ist, was „außer Kontrolle geraten“ und „eskalieren“ heißt; der gekonnte Sprachgebrauch in Journalismus, Konversation und auch Literatur hat uns erzogen, auch ohne eigene Erfahrung zu glauben, dass Gewalt ein „Funke“ sei, der „überspringt“, sich per „Ansteckung“ verbreitet wie ein Krankheitserreger usw. Bei alledem handelt es sich um Tropen, die uns hundert-, tausendfach untergekommen sind ohne den Hinweis auf ihren figurativen Charakter. Mit ihrer Geläufigkeit, ihrem Erfolg im ständigen Verdrängungswettbewerb der *parole*, verknüpft sich die Behauptung, sie würden ein Wissen, ein analytisches Wissen oder ein Erfahrungswissen zur Sprache bringen. Aber wessen Analyse, wessen Erfahrung?

Die technologischen Möglichkeiten und die sozialen Praktiken, die sie inspirieren – wie das Live-Streaming über entsprechende Apps –, können allmählich unsere Wahrnehmung solcher Kollektivdynamiken verändern, sie stärker partizipatorisch, d.h. körperlich-materiell,

körperzeiträumlich werden lassen, solange der Kampf um den politischen Gebrauch des Internets (und dessen, was ihm nachfolgt) weitergeht und die großen institutionellen Akteure, die aus dem 20. Jahrhundert überkommenen, bloß digital aufgerüsteten Medienkonzerne mit ihren Diktaten eines homogenen Sinns und einer homogenen Sinnlosigkeit ihn nicht abschließend gewinnen. Dafür scheint es mir wichtig, aus den Wahrnehmungsveränderungen auch Konsequenzen zu ziehen für die politische Auswertung solcher Geschehniskomplexe, und dazu sollten wir uns bewusst werden, dass und wie wir diesen Komplexen *eine Form geben*. Um zu verdeutlichen, wie weit das Spektrum möglicher Formen reicht, möchte ich eine Arbeit des aus Japan stammenden Künstlers Koki Tanaka vorstellen, der 2014 nach London eingeladen war und sich mit den *riots* von 2011 beschäftigt hat, indem er mithilfe der Galerie einige Menschen aus den betroffenen Vierteln fand, die an den Abenden der *riots* auf der Straße waren, und sie fragte, wie sie an diesen Abenden *nach Hause gegangen* sind, auf welchem Weg, aus welchen Gründen diesen Weg, mit welchem Gefühl, welchen Gedanken, welchen Erlebnissen unterwegs usw. Tanaka bat diese Leute, den Weg noch einmal zu gehen, mit einem Kameramann, der ihnen folgt, und aus diesen Re-enactments von individuellen Heimwegen ist dann eine Videoarbeit mit dem Titel *Precarious Tasks #8: Going home could not be daily routine* entstanden, die er in London und seither im Rahmen von mehreren Ausstellungen gezeigt hat (unterschiedlich konstelliert, als Teil von Installationen). Aus Interviews mit den Partizipierenden an dieser Aktion ist außerdem ein weiteres kurzes Video entstanden, das eher Dokumentarstatus hat und, im Unterschied zum ersten Video, auf dem Vimeo-Kanal des Künstlers offen zu sehen ist.⁴⁶

Ich betone die Existenz zweier Videos und der Differenz zwischen ihnen. Denn auch hier kann man, Brechts Lehrstück im Gedächtnis, fragen, inwiefern die Aktion vornehmlich für die Partizipierenden war, inwiefern für ein Publikum bzw. wie beides sich zueinander verhält. Das Dokumentarvideo gibt Aufschluss über Erinnerungen der Leute an den Abend mit dem Heimweg, darüber, wie sie die *riots* wahrgenommen haben und was für Vorstellungen ihre Wahrnehmung prägten: „...a tsunami of anger“ verwendet eine Frau bspw. ein Sprachbild, das Naturgewalt auf menschliches Verhalten überträgt. Ebenso wie ihre Behauptung, das eigene Viertel sei eine „strong community“, verweist eine solche Aussage auf einen Mix von Rhetorik, Imagination und vielleicht Erfahrungen, der als solcher erstmal nicht weiter aufschlüsselbar ist. Tanaka übermittelt die Aussagen am Rande, aber er hat eben *nicht* einen großen Dokumentarfilm gedreht, der Bewohner*innen Tottenhams und Croydons so zu Wort kommen lässt, dass sie als authentische Stimmen der Repräsentation erscheinen, mit der

⁴⁶ <https://vimeo.com/98364793>

Autorität des Dabeigewesenen. Vielmehr rückt das kleine Interview-Video die Aussagen dieser Personen in den Zusammenhang der *eigenen* Partizipationserfahrungen, die sie beim Re-enactment gemacht haben. Es wird deutlich, dass das individuelle, im jeweiligen Eigenen auch eingeschlossene, nicht ohne Weiteres verallgemeinerbare Zugänge sind.

Das andere Video verzichtet auf diese Stimmen und reduziert die Partizipierenden auf die Rückenansicht beim Gehen. Es bringt uns als Zuschauende auf die Distanz zwischen einem Fußgänger und einem anderen an dieses Gehen heran. Man denkt vielleicht an Edgar Allan Poes Erzählung *Man in the Crowd*, wo der Erzähler einem Unbekannten in der Menge kurzerhand nachgeht und sich dabei spekulativen Phantasien über diesen fremden Menschen hingibt, die ihm immer Schlimmeres zuschreiben, die Unterscheidung zwischen Projektion und Tatsachenanhalt sich immer weiter entgleiten lassen. Das Phantastische im Alltag fällt dabei eigens auf, weil das Imaginieren in einer *One-on-one*-Form erfolgt und nicht in der *Wir-die*-Form, unserer konventionellen Art, Imaginationen über *the crowd*, die Menge, für bare Münze zu nehmen. *Ich* spekuliere über *die/den* da vorne... Beim Lesen von Poes Erzählung kann ich bemerken, dass Einbildung einspringt, gerade weil ich nichts über diesen Menschen vor mir weiß. An den Rücken der von Tanakas Kameramann begleiteten Heimgehenden hängt der Blick – ohne Erzählstimme, die souffliert – ratloser, fragender, eher bereit, haltlose Annahmen fallen zu lassen.

Bei diesem Video, das nur Gehen zu sehen gibt, bleibt überdies offen, *inwiefern* diese Leute, die da nach Hause gehen, *an den riots* partizipierten. Ich vermute, basierend auf dem, was sie in den Interviews erzählen, würden die meisten von uns zu der Einschätzung gelangen, dass sie nicht an den *riots* partizipierten, weil sie sich nicht aktiv in den Kämpfen mit der Polizei engagierten, keine Feuer legten, Schaufenster einwarfen, Läden plünderten oder andere Straftaten begingen (einer erzählt von dem Streit mit seiner Freundin, die findet, wenn eh schon Leute die Geschäfte ausräumen, sei das doch eine gute Gelegenheit, ihm ein paar Turnschuhe zu besorgen). Diese Unterscheidung zwischen Beteiligten und Unbeteiligten entspricht der polizeilichen. Genau auf deren Linie beschwert der Polizeisprecher sich in seinem BBC-Statement darüber, dass „Schaulustige“ die Aktionen der Polizei behindern. Für das polizeiliche Vorgehen sollen die Straßen idealerweise leer sein, damit klar ist: wer immer sich da draußen bewegt, zählt dazu und ist damit ein korrektes Zielobjekt von Verfolgung und Intervention. Wollen wir diese Logik einer Trennung von ‚Tätern‘ und ‚Unschuldigen‘, Beteiligten und Unbeteiligten übernehmen? Wäre eine Rekonstruktion der kollektiven Dynamik vollständig, wenn sie nicht auch diejenigen mit berücksichtigt, die sich auf den Straßen mit ihren Körpern unter den anderen Körpern bewegt haben, ohne Steine zu werfen,

Feuer zu legen, Ladengut zu stehlen? Müssten *neben* einer solchen Unterscheidung, die Täterschaft im juristischen Sinne von Verantwortlichkeit für strafbare Handlungen identifiziert, in der Repräsentation, Diskussion und Aufarbeitung dessen, was passiert ist, nicht *andere Differenzierungen* Anerkennung finden – Differenzierungen, die eine Wirklichkeit von Körpern und Bewegungen erschließen, nicht lediglich eine von Subjekten im Verhältnis zum Staatapparat? Und wäre es überhaupt zulässig, die Entscheidungen für gesetzeskonformes oder gesetzeswidriges Handeln, die jene staatsbürgerlichen Subjekte treffen, vom Einzelnen auf eine Mehrzahl hochzurechnen, um eine *Menschenmenge* als kollektiven Straftäter darzustellen?

Ich halte es für richtig, derlei Fragen zu stellen und diejenigen journalistischen bzw. dokumentarisch-aktivistischen Einsätze zu würdigen, die der Darstellung vonseiten staatlicher Stellen alternative Perspektiven hinzufügen, statt sie bloß zu illustrieren. Tanakas Arbeit hat jedoch noch einmal einen anderen Ansatzpunkt, der sich in der folgenden, ebenso simplen wie verblüffenden Aussage pointieren lässt: *Auch diejenigen*, die im Sinne des Gesetzes bzw. der Strafverfolgung Täter und Täterinnen darstellen, die Körperverletzungen, Diebstähle, Sachbeschädigungen und Brandstiftungen verübt haben, *sind irgendwann nach Haus gegangen*. Von diesem Sachverhalt her bezieht die Videoarbeit, die bloß Heimgehende zeigt, ihre besondere Kraft. Indem wir nicht erfahren, was die Leute, die ihren Heimweg nachgehen, vor diesem Heimgehen an jenem Abend getan haben, regt das Video an, uns *die Menge der London riots* als eine Menge von Menschen vorzustellen, die nach Hause gegangen sind, jede und jeder in ihr oder sein Zuhause, zu Eltern, Partner*innen, in die WG oder ins Einzel-Apartment. Der eher unspektakuläre Anblick von Menschen, die geraume Weile Londoner Straßen entlanggehen, stimuliert dazu, die Geschehnisse, von denen die BBC und andere offizielle Kanäle abgeschnittene Bilder aus den dramatischen Phasen verbreiteten, von diesem kollektiv-individuellen Vorgang eines Nachhausegehens her zu imaginieren.

In den Fernsbildern erscheinen die *rioters* wie Geschöpfe einer Gegenwart des Ausrastens auf der Straße – Menschen mit einer ethnischen ‚Herkunft‘ vielleicht, sofern man ihnen diese ansehen zu können meint, aber ohne Woher und Wohin: wilde Menschen, genuine Mengenwesen, Eskalationsgeburten. Tanakas Rekonstruktion der *riots* durch die Reenactment-Aktion und den Videodreh bettet die Repräsentation des Kollektivgeschehens in eine Zukunft und eine Vergangenheit ein, die wir gemeinsam haben: wir, die Zuschauenden – die hochaktiven *rioters* – diejenigen, die am Rande mitgemacht haben, wie die Freundin es vorhatte – oder doch nicht mitgemacht haben – diejenigen, die interessiert zugeguckt haben, begeistert oder angewidert oder irgendwie verhalten – und diejenigen, die durch die *riots*

hindurch oder um sie herum sich ihren Weg gebahnt haben in der Hoffnung, möglichst wenig behelligt zu werden. Alle diese Menschen sind in ihrem Leben bezogen auf einen Ort, wo sie schlafen, woher sie kommen, wenn sie auf die Straße gehen, und wohin sie früher oder später zurückkehren. Das Video durchkreuzt so die Rhetorik der Imagination kollektiver Gewalt in ihrer Kontrastierung von friedlichem Heim und gefährlicher Straße (die Gefahr für den braven Bürger lauert immer draußen). Es liefert einen in seiner Zurückhaltung – und gerade durch diese – wirkungsvollen Gegenentwurf zur Dramaturgie des gewaltsamen Ereignisses in den offiziellen Repräsentationen.

Angesichts der Dominanz dieser Art von Ereignis-Konstruktion und ihrer Ideologie der „unimagined violence“, der sowohl irrationalen als auch nicht zu rechtfertigenden Gewalt, wäre es, dachte ich, nicht schlecht, sich in der Forschung umzuschauen, ob es alternative Erklärungsansätze für *riots* gibt oder überhaupt Versuche, da etwas zu *erklären*, statt immer nur die Ängste vor dem wilden Mob zu beschwören und damit Maßnahmen zur Verstärkung des Sicherheitsregimes durchzudrücken (was in der Realität meist heißt: zur legalen Erhöhung von Polizeiwillkür). Ein solcher Versuch ist Joshua Clovers *Riot Strike Riot*. Ein historisches Schema, eine Art Epochenunterteilung strukturiert dieses Buch. Wie der Titel schon andeutet, diagnostiziert Clover eine Wiederkehr der *riots* nach einer Ära der Streiks.

Das erste *riot* des Titels bezieht sich auf die Aufstände in Agrargesellschaften, im Englischen oft auch *bread riots* genannt, die bis ins 18. Jh. immer wieder stattfinden, häufig ausgelöst durch Missernten und darauf folgende Hungersnöte. Der Ort dieser Aufstände ist der Marktplatz und mehr noch der Hafen, denn die Aktionen sind oft nicht primär expressiv, wollen Wut nicht lediglich zum Ausdruck zu bringen, sondern konkret geht es darum, z.B. eine Ladung Getreide abzufangen, die für den Export verschifft werden soll. Diese irreguläre, gewaltsame Inbesitznahme bereitet die Szene für die Drohbotschaft an die Herrschenden, dass die Menschenmenge, die in diesem einen Fall gewaltsam interveniert, das auch in anderen Fällen und womöglich weit schwerwiegender tun wird, sofern die Regierung nicht für Abhilfe sorgt. An den *bread riots*, so Clover, partizipieren die Leute in der Rolle von *Konsumenten* – bzw. *Konsumentinnen*, denn an der Spitze stehen oft Frauen, die das Überleben ihrer Familien sichern müssen. Die Familie als Ort der Reproduktion und der dafür nötigen Subsistenz-Konsumtion wirkt organisatorisch in das mehr oder weniger spontane Zusammenlaufen der Menge hinein. Clover betont, dass *riots* bei aller Eigendynamik und Performativität eine

rationale oder rationalisierbare Komponente haben. Bei *bread riots* ist das die Forderung nach Zugang zu Lebensmitteln oder nach bezahlbaren Marktpreisen für Subsistenzgüter.

Mit der Industrialisierung entsteht eine neue Form des Aufbegehrens, die *riots* gehen über in Streiks. An Streiks partizipieren die Leute in der Rolle von Arbeiter*innen, von Menschen, die ihre Arbeitskraft verkaufen, und der Streik rationalisiert sich in der Forderung nach höheren Löhnen, weniger Arbeit für den Lohn, besseren Arbeitsbedingungen. Form bekommt das Aufbegehren durch die Struktur des industriellen Produktionsprozesses selbst, als dessen Unterbrechung: Die Arbeitsniederlegung und evtl. Sabotage (das Wort kommt vom franz. *sabot*, den Holzschuhen, die Arbeiter*innen in die Maschinen warfen, um diese zumindest zeitweilig außer Betrieb zu setzen) fügt dem Unternehmer unmittelbar Schaden zu. Die vom Produktionssoll bestimmte Zeit läuft für die Streikenden, und deshalb gibt es eine Tendenz zur Kontrolle und Zurückhaltung hinsichtlich des eigenen Tuns. *Tendenz*, wohlgemerkt: Die Streiks im 19. und früheren 20. Jh. hatten mehr von einem auch körperlichen Kampf als das, was die IG Metall heute veranstaltet, aber die *Androhung von* Eskalation konnte in dieser Situation stärker sein als diese selbst. Die Drohung, die Maschinen zu zerstören, verhinderte bei Streiks nicht selten, dass die Fabrikeigentümer die Polizei riefen, um die besetzten Hallen gewaltsam räumen zu lassen, oder Schlägertrupps engagierte.

Der Ort ist hier also nicht der Markt oder Hafen, der (damals noch) offene Platz für den Handel, sondern die Fabrik, der geschlossene, unternehmenseigene Ort des Produzierens. Gerade dass die Protestierenden nicht im Offenen sind, sondern sich auf und bei fremdem Eigentum aufhalten – und zwar wertvollem, Wert generierendem, aber auch kostenintensivem Eigentum –, bringt sie in eine Position, in der sie mithilfe einer gewissen Koordination so etwas wie Souveränität erreichen können, eine Macht des Nichthandelns bzw. des Vielleicht-nicht-Handelns, des Potenziellen. Der Streik ist keineswegs ‚an sich‘ friedlicher gestimmt als die *bread riots*, nicht von einem charaktergebenden Pazifismus beseelt. Die Einstellungen der einzelnen Arbeitenden mögen zu allen Zeiten sehr unterschiedlich gewesen sein, aber die historischen Quellen belegen, dass Streikende auch körperliche Gewalt ausgeübt haben oder gegen Streikbrecher dazu bereit gewesen sind. Die *pickets*, die Streikposten, die man aufstellt, um Angehörige der Belegschaft vom Betreten der Fabrik abzuhalten, überschritten häufiger die Grenze der verbalen Agitation zum Handgreiflichen, und auch Kollegen im Betrieb, die nicht in die Gewerkschaft eintreten wollten, wurden drangsaliert, von kleinen Schikanen bis zum Verprügeln, so dass die Gewerkschaften bspw. in der Bundesrepublik ihren Mitgliedern explizit untersagten, gewaltsam gegen Nicht-Partizipierende vorzugehen. Die *geringere*

Gewalt des Streiks gegenüber dem *rioting* hat mit der klarer durch Umstände bestimmten Form zu tun und mit der größeren Macht.

Anders als die *bread riots* hat der Streik als partizipative Aktionsform mit einem klar ausgewiesenen und begrenzten Ort und klarem Adressaten für Forderungen zudem einen Institutionalisierungsprozess angeschoben. Gewerkschaften und Gewerkschaftsbünde entstanden, was die Rationalisierung weiter beförderte bis hin zur Routinisierung in einem Verhältnis zwischen Unternehmern und Gewerkschaftsvertretern, das zwischen Kampf und Partnerschaft oszilliert (und dann auch mal gemeinsame Bordellbesuche einschließt – die Skandalmeldung von vor ein paar Jahren bezeugt, dass in die Einhegung der Konflikte auf eine von Männerbeziehungen dominierte Sphäre der Lohnarbeit Frauen in den Hintergrund drängt). Zahlreiche Länder haben das Streikrecht gesetzlich verankert. Sog. „wilde Streiks“ sind dann nicht nur illegal, sondern werden auch verstärkt als illegitim wahrgenommen. Dieselbe polizeiliche Unterscheidung wie zwischen „friedlichen“ anmeldungsgemäßen Protesten und „chaotischen“ gewaltsamen Ausschreitungen etabliert sich auch bezüglich des Streiks. Die Chance auf solidarische Unterstützung oder zumindest gutmütige Duldung durch den Rest der Bevölkerung sind bei einem wilden Streik deutlich schlechter als bei einem regulären.

Die strategische Finesse des Streiks, die Zeit für sich arbeiten zu lassen, ist dabei sicherlich ein beachtenswerter Punkt für alle kämpferischen Strategien, auch künstlerische: Hilft es unserer Aktion, wenn Zeit vergeht, oder schwächt es sie? Meist lautet die Antwort, dass längere Dauer sich zugunsten der Konzerne und staatlichen Kräfte auswirkt, da diese eben die Kontrolle über unverzichtbare Infrastrukturen haben und damit den Zugang zum Nachschub. Aufstände können kleinere oder größere Explosionen hervorbringen, aber sobald die Ressourcen verbraucht sind, verpufft auch ihr Einfluss recht schnell. Die Stärke des Streiks besteht darin, dass die Verluste für die Unternehmen umso größer ausfallen, je länger deren Vertreter sich weigern, auf die Forderungen der Arbeitenden einzugehen oder wenigstens ein Angebot für Verhandlungen zu machen. Das klappt heute immer noch in einem gewissen Rahmen, der Streik bleibt ein wirksames pragmatisches Instrument, aber seine große symbolische Kraft – die Evidenz des ‚vereint sind wir unbesiegbar‘, die den Streik über den jeweiligen Ausschnitt der Arbeitswelt hinaus zum Performativ einer politischen kollektiven Subjektivierung machte – hat sich so nicht allzu oft in organisatorische Wirklichkeit übersetzen lassen. Der *Generalstreik*, die Arbeitsverweigerung, die sich quer durch eine Bevölkerung zieht und wenn schon nie alle, so doch hinreichend Viele erfasst, um die Infrastrukturen zum Kollabieren zu bringen, hat in anarchosyndikalistischen Theorien eine

zentrale Rolle gespielt (immer noch lesenswert dazu der Text von Rosa Luxemburgs 1910 gegen den sozialdemokratischen Mainstream gehaltener Rede „Der politische Massenstreik und die Gewerkschaften“⁴⁷). Und manchmal erreichten Generalstreiks Entscheidendes.⁴⁸ Es bleibt aber unklar, welche Bedingungen und welche Art von begleitenden Maßnahmen es gegenwärtig bräuchte, um etwa in Westeuropa die schichtenübergreifende Solidarität für einen Generalstreik zu motivieren, der spezifische Forderungen an die Regierung unterstützt. Beziehungsweise was ein Generalstreik *ohne* derartige Forderungen und ohne positive Spezifizierung des Solidarischen – eine unkanalisierte Freisetzung der Negativität des Nichtarbeitens – für Konsequenzen hätte.

In den 1980ern erhielt die Streikfront der Industriegewerkschaften einen schweren Schlag. Mit Margaret Thatcher als Premierministerin führte damals die britische Regierung den Kampf gegen die streikenden Bergarbeiter mit harten und heimtückischen Mitteln und hielt ihn unter Inkaufnahme aller Kosten solange durch, bis selbst die Streikkassen der großen englischen *unions* erschöpft waren und die Arbeiter physisch am Ende und demoralisiert. Das eingangs gespielte Stück von Test Dept war ein Versuch, den Streikenden beizustehen (die Fans der Gruppe kamen dabei wohl überwiegend aus bürgerlichen Haushalten wie ich, während die *miners* eher wenig Lust verspürten, nach Feierabend Musik zu hören, die dem Lärm ähnelte, den sie tagsüber auf die Ohren bekamen – eine Problematik, die Test Dept dann in einer Entscheidung von geradezu rührender Vergeblichkeit dazu bewog, auf dem Folgealbum Dudelsäcke einzusetzen). Lange nachdem der Kampf verloren war, nahm 2001 eine künstlerische Arbeit sich noch einmal der Sache an – eine Kooperation zwischen dem Künstler Jeremy Deller und dem Filmmacher Mike Figgis mit dem Titel *Battle of Orgreave*.

Unter diesem Namen ist eine Schlacht zwischen streikenden *miners* und Polizeikräften von 1984 in Erinnerung, die als Wendepunkt gilt – zum einen wegen der Brutalität, zum anderen, weil es Regierung und Polizei in ihrer strategischen ‚Zusammenarbeit‘ mit Presse und TV gelang, die Verantwortung für die Eskalation der Gewalt den Bergarbeitern zuzuschieben, so dass die Zustimmungquote für deren Streik in der britischen Bevölkerung merklich sank. Untersuchungen haben dabei ergeben, dass die Attacke und die Eskalation vonseiten der Polizei gezielt geplant und mit Regierungskreisen abgestimmt war. Deller hat mehrere Jahre recherchiert, mit Historikern gearbeitet, Interviews geführt sowohl mit damaligen Streikenden als auch mit Polizisten. Auf der Basis einer detaillierten Rekonstruktion des Ablaufs, der darin gipfelte, dass die Polizei mit Kavallerie anrückte und die Streikenden knüppelnd quer

⁴⁷ S. <http://www.mlwerke.de/lu/luc.htm>

⁴⁸ Der englische Wikipedia-Artikel zum Generalstreik bietet eine Liste von „Notable general strikes“: https://en.wikipedia.org/wiki/General_strike

durch den Ort Orgreave trieb, veranstaltete er ein Re-enactment, wobei Figgis Vorbereitungen und Durchführung in ihren verschiedenen Phasen filmte und daraus einen 90-minütigen Film montierte, den man vollständig auf YouTube gucken kann.⁴⁹

Um die nötige Anzahl von Partizipierenden zusammenzubekommen, rekrutierte Deller Mitglieder mehrerer *Reenactment Societies*. Reenactment ist ja vor allem in Großbritannien ein populäres Hobby. Die Mitglieder solcher Vereine stellen historische Schlachten nach, von den alten Römern bis ins 20. Jh., aus Spaß an ‚Geschichte‘ und an der Kombination von Kompetenz und Kostümierung, normalerweise ohne allzu scharfes politisches Bewusstsein (dessen Mangel wurde oft kritisiert, vor allem dort, wo Schlachten der beiden Weltkriege zur Aufführung kommen – ein Sketch der *Monty Python's Flying Circus Show* zeigt ein Damenkränzchen, das „the Battle of Pearl Harbor“ nachstellt, indem die Mitglieder auf einer schlammigen Wiese mit Handtaschen aufeinander einprügeln⁵⁰). Deller politisiert diese Praxis und erinnert so an historische Vorbilder wie das künstlerische Reenactment des Paterson Silk Strike, eines Streiks der Weber in New Jersey 1913, in Form eines *pageant play* in New York (der Streik blieb als Arbeitskampf ebenfalls erfolglos, wurde aber für die Arbeiterbewegung in den USA sehr bedeutsam).

Zudem integrierte Deller Original-Involvierte in das Reenactment. Das gab den Arbeitern, die damals physisch wie psychisch eine bittere Niederlage erlitten hatten, Gelegenheit, diesen Kampf noch einmal zu kämpfen, ihn in der Gegenwart des Jahres 2001 zu vergegenwärtigen. Und auch einige Polizisten, die willens waren, sich zu beteiligen, erhielten eine Chance auf ein neuerliches Durchgehen der Geschehnisse. Das *Involviertsein* damals wurde ersetzt – und redeterminiert – von *Partizipation*. Ein paar der Partizipierenden nutzten das, um die Seiten zu wechseln, so dass Arbeiter diesmal auf Seiten der Polizei agierten und umgekehrt, und auch sonst macht die Zeitdifferenz dieser partizipatorischen Vergegenwärtigung zu ihrem Bezugsereignis sich in vielerlei Hinsicht bemerkbar im Verhältnis dieses Performens zum Handeln, das es rekonstruiert. Der Film von Figgis tendiert dazu, das in seiner – an etablierten Formen des Fiktionalen geschulten – Erzeugung von Gegenwärtigkeit zumindest während einiger Sequenzen (mit erhöhten Kamerafahrten quer durch die Menge und begleitender Musik) vergessen zu machen. Die Live-Situation vor Ort war ‚brechtischer‘. Der Akzent lag auf dem gemeinsamen Vorbereiten und Organisieren, Sich-Absprechen, zwischendurch auch Abbrechen und nochmal Wiederholen; die Action-Phasen fielen im Vergleich dazu kurz aus.

Für die Beteiligten heißt das: kein kompletter Verlust von Distanz, keine Immersion, eher ein ständiges Manövrieren an der Grenze zur fiktionalen Situation, wiederholte Wechsel

⁴⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=3ncrWxnxLjg>

⁵⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=6ccuWFidUYI>

zwischen Hineingehen und Sich-Rausziehen usw. Die Aussagen von partizipierenden Ex-Bergarbeitern in den Interviewausschnitten des Films bezeugen, dass diese aufwühlende emotionale Momente durchlebten, darunter Ausbrüche eines viele Jahre unterdrückten oder von Resignation gelähmten, aber mangels Gerechtigkeit nie überwundenen Zorns. Das Arrangement des Reenactments lässt es zu, dass Einzelne sich eine Zeitlang in einem persönlichen Wiederaufleben verlieren; die organisatorische Disziplin hält jedoch an der Differenz zwischen Einst und Jetzt fest: Es geht *nicht* darum, ‚dem Ereignis‘ von damals neues Leben einzuhauchen, den Kontrollverlust, die Eskalation zu reanimieren (da eine durch die historischen Analysen gewonnene Einsicht eben lautet, dass das Ereignis nicht so ereignishaft war, sondern geplant und von der Polizei orchestriert). Das Performance-Format sieht es vielmehr darauf ab, durch das kontrollierte *Durchgehen* der verschiedenen Phasen – auch derjenigen, die sich damals nach Kontrollverlust anfühlten – im Nachhinein Zugang zu einem anderen Wissen um das Geschehene zu verschaffen. Es ermöglicht denen, die 1984 überrumpelt und ausgesetzt waren, ihr seither, mit der Zeit gewonnenes eigenes Wissen mit dem anderer Beteiligter zu vermitteln. Und es besorgt ihnen mit der Aufmerksamkeit, die Deller und sein Team der Sache widmen, und mit dem, was Kunstaktion und Film an Öffentlichkeit finden, eine *Anerkennung*, die zumindest ein Stück weit Gerechtigkeit bedeuten kann. Das sind, wie ich denke, zwei nicht gering zu schätzende Leistungen: Partizipation an einer künstlerischen Aufführung gestattet eine – indirekte und verschobene – Erfahrung des Involviertseins in etwas zeitgenössisch als *riots* Konstruiertes; und sie gibt denjenigen, die ihre Körper und deren Wissen geben, das Wissen anderer Körper und Anerkennung für alle.

Nun zur dritten Phase nach den Aufständen der Agrargesellschaft und den Streiks der Industriegesellschaft, zu einer neuen Ära von Unruhen, die *Clover riot prime* nennt. Sowohl die Aufstände vom Typ der *bread riots* als auch die proletarischen Streiks sind bezogen auf ökonomische Konjunkturen, insoweit Frustration und Wut über zu hohe Lebensmittelpreise bzw. zu niedrige Löhne für zu harte Arbeit sie auslösen und insoweit die Forderung nach Verbesserungen diesbezüglich ihnen die Richtung gibt. Sie gehören als konjunkturelles Phänomen für eine Beobachtung, die längere Perioden ins Auge fasst, quasi dazu, genauso wie Unwetter oder Dürren, die Ernten vernichten, wie Abschwünge, wirtschaftliche Krisen und Depressionen. Solche Beobachtungen stellt die politische Ökonomie an, die im 17. und 18. Jahrhundert jenes technische Regierungswissen entwickelt, das Michel Foucault unter der

Bezeichnung *Biopolitik* analysiert hat. Die Rekalibrierung der Beobachtung auf längere Zeiträume und rhythmische Muster verändert das Verhältnis zur Gegenwart maßgeblich. Lange war der Aufstand ein Schreckgespenst für die Herrschenden, und Regieren fokussierte sich darauf, den kommenden Aufstand vorherzusehen und zu verhindern. Dazu beschäftigten Herrscher Seher, Auguren, Orakel-Deuter, Hofastrologen, die mit prophetischen Praktiken die Zukunft zu erforschen behaupteten. Die ängstliche Fixierung auf das Ereignis des Aufstands führte indes meist dazu, dass man desto gründlicher von dem überrascht wurde, was wirklich geschah. Die statistischen Erhebungen, mit denen die politische Ökonomie zu arbeiten begann und die sich ausweiteten zu der umfassenden Bevölkerungsstatistik, wie wir sie seit dem 20. Jh. haben und nun durch ‚Big Data‘ noch einmal in neuer Quantität und Qualität – diese Datenbeschaffungen und -auswertungen machten den einzelnen Aufstand zwar auch nicht unbedingt präziser vorhersehbar, aber sie zeigten, dass Aufstände sich wie vieles andere *periodisch* und in bestimmten *Zusammenhängen* ereigneten: alle paar Jahre eine Missernte, ein sprunghafter Preisanstieg, hier und da *bread riots*... Man konnte Aufstände also in systemische Zusammenhänge einordnen und versuchen, mithilfe systemischer Regulierungen, etwa durch rechtzeitige Festlegung von Höchstpreisen für Nahrungsmittel bei Missernten, die Wahrscheinlichkeit von *riots* zu mindern.

Maßnahmen, um die Wahrscheinlichkeit eines Ereignisses zu verringern, sind etwas grundsätzlich anderes als Maßnahmen, um das Sichereignen eines Ereignisses zu unterbinden. Die biopolitische Logik des Regierens läuft darauf hinaus, dass die Regierung die direkte Konfrontation mit den Regierten vorsätzlich *umgeht*. Regieren versucht schon im Vorhinein diejenigen Tendenzen, die dazu führen könnten, dass Aufstände ausbrechen, zu neutralisieren. Spezialisierte Einrichtungen (Polizei, Verfassungsschutz...) verfolgen diejenigen Aktivitäten in der Bevölkerung, die darauf hinarbeiten, und entscheiden nach jeweiliger Einschätzung, ob man die Betroffenen gewähren lässt oder stoppt/stört. ‚Wachstum und Stabilität‘ lautet das primäre Regierungsziel. Während die kapitalistische Wirtschaft Wachstumsziele umsetzen soll, konzentriert die Regierungspolitik sich darauf, für jene Stabilität zu sorgen, die ein halbwegs kontinuierliches Wachstum braucht. So entstehen Konstrukte wie die ‚soziale Marktwirtschaft‘, die Foucault in seiner Geschichte der Gouvernementalität mit besonderer Aufmerksamkeit behandelte. Und man kann mit Foucault feststellen, dass diese biopolitische Neutralisierung von Aufständen da, wo Regierungen sie mit einiger Kompetenz betreiben, nicht schlecht funktioniert: in den USA und Westeuropa, in Japan während einer Periode vom Ende des Zweiten Weltkriegs bis Ende der 70er Jahre.

Sie funktioniert zudem dort besonders gut, wo das biopolitische Credo von Stabilität und Wachstum eine große Zahl von Bürger*innen in einer *Fiktion des Produktivseins* beisammen hält. Man wiegt die Leute im Glauben, sie müssten arbeiten, weil es notwendig sei, Güter zu produzieren – während die ökonomische Realität in der Überflussgesellschaft, wie schon John Kenneth Galbraith in den 1950ern in seinem Buch *The Affluent Society* anmerkt, gerade umgekehrt ist: Es müssen immer mehr Güter produziert und konsumiert werden, damit die Leute Arbeit haben. Die Strategie der Biopolitik geht dahin, alle potenziell politischen Fragen in (sozio-)ökonomische zu übersetzen. Der Staat mischt sich normalerweise in Arbeitskämpfe nicht ein, toleriert Streit um Arbeitsbedingungen, um kürzere oder längere Arbeitszeiten, Löhne, Arbeitgeber- und Arbeitnehmeranteile an Sozialabgaben, Renten usw. Aber Politik und Verwaltung setzen alles daran, dass niemals ein Streit um die Arbeit als solche ausbricht. Die als legitim und „gut für unsere Demokratie“ bewerteten Auseinandersetzungen tasten den ökonomische Status, den *Sinn* von Arbeit nicht an, denn an dieser Sinnbestimmung hängt letztlich die Plausibilität der gesamten gesellschaftlichen Ordnung.

Die Hauptgefahr droht diesem biopolitischen Regieren von einer hohen Arbeitslosigkeit, und zwar weniger, weil viele Empfänger*innen von Sozialleistungen ein so großes Problem für den Staatshaushalt wären, als deshalb, weil eine „surplus population“ aus Millionen von erwachsenen, arbeitsfähigen Menschen, die dennoch keine Jobs haben, schwer übersehbar darauf hinweist, dass an der Geschichte von der Produktion, die notwendig ist und für die man arbeiten muss, etwas nicht stimmt. Mittlerweile sprechen alternative Ökonomien offen aus, was im Grunde jedes Kind sagen würde: Wenn zu wenig Arbeit für alle da ist, warum arbeiten nicht diejenigen, die Jobs haben, weniger und geben den anderen was ab? Dann geht es doch allen besser. Noch brenzlicher wird es, wenn man sich in diesem Sinne zu fragen beginnt, welche Arbeit denn tatsächlich getan werden *muss*, sofern der Zweck des Arbeitens in der Produktion von Gütern liegt, die, wenn schon keinen unmittelbaren Subsistenz- und Nutzwert, doch einen evidenten Konsumwert haben – und welche Jobs prinzipiell überflüssig wären, in David Graebers Terminologie „bullshit jobs“ sind. Wahrscheinlich die meisten, lautete die ehrlichste Antwort.

Seit in den 70er Jahren die Wirtschaftsexperten vom Club of Rome die *Limits to Growth* ankündigten, die definitiven Grenzen des Wachstums in einer Güter-Ökonomie, kämpft das Staatsmanagement um die Aufrechterhaltung der Wachstumsquoten: durch Verlagerung auf den sog. tertiären Sektor der Dienstleistungen, durch mehr performative Arbeitstätigkeiten und eine Zunahme des performativen Elementes in vielen Berufen (mehr Management) und durch Auslagerung der industriellen Fertigung in arme Länder mit niedrigeren Lohnkosten.

Dennoch sind die Wachstumsraten in den genannten Ländern zurückgegangen: von über 4% in der Boom-Phase von den 1940ern bis in die 70er Jahre auf meist deutlich unter 3% (Ausnahme ist bislang China). Profite werden stattdessen an den Finanzmärkten gemacht, also abseits der Produktion, und durch Nutzung neuer Möglichkeiten der *Zirkulation*. Wir kommen hier wieder auf die Logistik zurück. Der Online-Handel gehörte zuletzt klarerweise zu den Wachstumsbranchen. Ein Konzern wie Amazon produziert nichts Neues, sondern *intensiviert die Zirkulation* von vorhandenen Gütern. Apple und andere sehr erfolgreiche Kommunikationstechnologie-Konzerne stellen zwar Hardware her, partizipieren mit ihren Produkten aber ebenfalls wesentlich an der Ex- und Intensivierung von Zirkulation, und momentan schaut es danach aus, dass für die unternehmerische Profitabilität die genuine Hardwareleistung immer geringer ins Gewicht fallen, die *performance* bezüglich dieser Partizipation hingegen immer wichtiger werden wird (die kontinuierliche Verschlechterung von Apples Software könnte sich da rächen).

Clover setzt hier an für seine Hypothese: Wir durchleben eine Epoche des Kapitalismus, die durch Intensivierung von Zirkulation, nicht durch Wachstum der Produktion bestimmt ist; und die Krisen dieses Kapitalismus ähneln denen der vorindustriellen Epoche insofern, als sie vornehmlich mit Problemen, Fragen, Paradoxien und Aporien der *Verteilung* zu tun haben, nicht so sehr mit Arbeit und Produktion. Deshalb, so argumentiert er, eine Rückkehr der *riots*. Die Welt ist heute gewiss in vielerlei Hinsicht eine andere als im 16. Jahrhundert, auch die ökonomische Situation. Aber der Streik als eine Form der Insurrektion, die auf den Ort des Arbeitens-Produzierens bezogen ist, auf die Fabrik als Territorium, wo man schon ist und das man besetzen kann – und der Streik als kollektive Aktion, deren Rationalisierung sich in Forderungen bezüglich Wert und Wertschätzung von Arbeitskraft ausdrückt –, das passt nicht zu den aktuellen Verhältnissen. Die Aufstände im gegenwärtigen Kontext dessen, was Clover „circulation struggles“ nennt, greifen bei Verkehrsknotenpunkten an: Straßenkreuzungen, Zufahrten zu Gewerbegebieten, Plätze – aber nicht Marktplätze, sondern die aufgelassenen Plätze bürgerlicher Öffentlichkeit (der Gezi Park in Istanbul, der einer Shopping Mall weichen sollte, steht paradigmatisch dafür). Die Aufstände der *riot prime*-Ära blockieren den regulären Verkehr, mit dem physischen Effekt, das Alltagsleben zu stören, auch den Transport von Waren, und dem symbolischen Widerhall dieser Störung. Und sie etablieren am Ort der Blockade andere Bewegungen, teilweise selbstorganisiert kontrolliert, teilweise unkontrolliert.

Zu den Bewegungen der sich-kontrollierenden Selbstorganisation gehört das *Tanzen*, wie Oliver Marchart in seinem Aufsatz „Dancing Politics: Political Reflections on Choreography,

Dance and Protest“ beschreibt (er behandelt da auch zwei Beispiele für choreographische Zugänge zu aufständischen Interventionen: den kroatischen Künstler Igor Grubic und die israelische Gruppe Public Movement). Ausgehend von dem – nicht ganz korrekterweise – der Anarchistin Emma Goldman zugeschriebenen Ausspruch „If I can’t dance, I don’t want your revolution“ macht Marchart deutlich, inwiefern jedem Aufstand als kollektive Bewegung ein *exzessives Moment* innewohnt. Dieses Über-sich-hinaus-Weisen der konkreten Bewegung bewirkt auch, dass zunächst offen ist, ob es sich um eine kurz aufflackernde lokale Revolte handelt, etwas, das in angrenzenden Vierteln oder anderswo im Land Nachahmung finden wird, oder gar um den Beginn einer Revolution. Das Tanzen ist einerseits eine performative Anerkennung dieses exzessiven Momentes: Die Lust an der Bewegung selbst, die Tanzen motiviert, bejaht dieses Etwas, das in dieser kollektiv ermittelten Augenblicklichkeit über die Umsetzung eines Vorhabens, die Artikulation bestimmter Forderungen hinausgeht. Insofern ist Tanzen sowohl eine Praxis als auch ein Symbol des Aufständischen. Andererseits kann es aber auch eine organisatorische Technik sein, die Kontrolle und Kontrolliertheit, Disziplin und Disziplinlosigkeit in ein Verhältnis bringt – ein Verhältnis, das den Aufstand mit seiner Dynamik *am Ort hält* und das Geschehen an diesem Ort dafür disponiert, zum Anlaufpunkt für mehr und mehr Leute zu werden. Tanzen hat ja spätestens seit den Raves der 90er eine Geschichte als Körpertechnik des Besetzens von Zonen, des *reclaiming*; es hilft bei der Veranstaltung von Bleiben und Anwachsen, den am leichtesten entzifferbaren und daher vielleicht effektivsten Machtdemonstrationen der Multitude.

Clovers Schlussfolgerung betrifft das Anarchische der *riots* jüngerer Zeit. Indem sie in Zirkulation intervenieren statt in Produktion, bekommen sie es sofort mit dem Staat als Hüter der *Bewegungs-Infrastruktur* zu tun und werden auf diese Weise sozusagen *umstandshalber anarchisch*. Dass *riots* in Schlachten gegen die staatliche Exekutive ausarten, hat, so Clover, weniger mit einer anarchistischen Gesinnung der Partizipierenden zu tun als mit der Situation ihres Stattfindens. In unseren Städten treiben bisweilen noch Geschäfte Handel, aber das Ökonomische als Sphäre des Produzierens ist in weite Ferne gerückt. Die vor Ort verkauften Waren stammen aus Bangladesch oder China, aus Ländern oder *zones*, in denen Produktion billiger ist. Die Fabrikeigentümer tauchen auch nicht auf; die Figur des Fabrikherren von einst ist komplexen Funktionshierarchien mit CEOs, Managern, Pressesprechern usw. gewichen. Die größeren Unternehmen sind eh national oder gar lokal kaum mehr zu fassen. Der Staat mit seinen Ordnungskräften ist aber sofort zur Stelle, sobald wer den Verkehrsfluss stört:

In 1700, police as we recognize them, did not exist; the occasional bailiff or beadle watched over the marketplace. At the same time, most of life's daily necessities were made locally. In short, the state was far and the economy near. In 2015, the state is near and the economy far. [...] *Riot prime* cannot help but heave itself against the state; there is no way not to. (29)

Was sind angemessene künstlerische Formen der Einlassung mit diesen neuen *riots* und den *circulation struggles*? Mit der Videoarbeit von Koki Tanaka und dem von Jeremy Deller initiierten Reenactment habe ich zwei Beispiele gewählt, die *riots* – oder etwas, das offizielles Gedächtnis als *riots* verbucht – in der Vergangenheit untersuchen und erneut aufsuchen. Die Auswahl ist auch gemeint als Hinweis auf Alternativen zu einem prominenten Diskurs, der den *kommenden* Aufstand beschwört (bspw. *Le comité invisible*, *L'insurrection qui vient* von 2007). Noch lieber als an einem gegenwärtigen Aufstand nehmen wir Erwartungsgewohnten dem Wunsch nach teil am zukünftigen Aufstand – oder an einem, von dem wir uns vorstellen können, dass er sich im Kommen befindet, im Kommen bleibe, so dass wir eher am Kommen partizipieren als am Aufstand. Es geht mir nicht darum, das pauschal abzuwerten. Wir erleben seit einiger Zeit eine Politisierung von Science Fiction und eine Science-Fictionalisierung des Politischen, die das im und mit dem Aufstand Kommende durchaus detaillierter ausformuliert (und auch hier verschränken sich Vorblicke mit Rückwendungen wie beim *Afrofuturism* der 1970er, den man in den 1990ern als solchen betitelte und dessen Imaginationen einer Zukunft, die nicht die weiße Herrschaft der letzten Jahrhunderte verlängert, sich seit ein paar Jahren noch einmal revitalisieren). Wie immer wir jedoch das Aufständische temporalisieren – wie wir Gegenwart mit Vergangenheit und Zukunft verknüpfen –, meine Empfehlung mit den gewählten Beispielen lautet, über den temporalen Projektionen nicht die Synchronisierung mit einer körperzeitlichen Dauer zu versäumen. Ausgehend von dieser Synchronisierung mit einer Dauer, die aus den Wechselwirkungen vieler körperlicher Eigenzeiten bestand und in ihr besteht, partizipatorische künstlerische Zugänge zum Aufstand zu versuchen bewirkt eine Entdramatisierung – und eine *Entdramaturgisierung*, denn es befreit die Dynamik des Aufständischen, inklusive ihres exzessiven Momentes, von den Fabeln der faszinierend-bedrohlichen Eskalation, des spektakulären Einbruchs von Chaos in die Ordnung, wie früher die Tragödiendichter sie erzählten, später die Hollywood-Drehbuchschreiber und heute die Polizei und die Tagesschau.

13. „Tough Audience!“ Die Rache der Partizipierenden

In dieser Vorlesung dürfte schon deutlich geworden sein, dass Situationen des Partizipativen keineswegs immer oder auch nur vorwiegend nett und harmlos sind. Auch ohne dass explizit Fieses geschieht wie etwa bei vielen Arbeiten von Signa, können sie sehr unangenehm sein, von Widerwillen geprägt, unterschwellig aggressiv – oder zum Ausbruch von Aggressionen führen. Bei der zu Beginn erwähnten Berliner Aufführung von David Weber Krebs' *Tonight, Lights Out* reizten und provozierten die Partizipierenden, die mit der Kontrolle über jeweils ein Lämpchen zwar Macht hatten, aber kaum die Chance, sich zu einer Souveränität von unten zusammenzuschließen, einander gegenseitig. Dries Verhoeven erhielt bei *Wanna Play* einen Faustschlag ins Gesicht, weil einen Partizipierenden die öffentliche Zurschaustellung seines Grindr-Profiles in Wut versetzte. Auch ein Klassiker wie Yoko Onos *Cut Piece* rüttelte gewaltnahe Affekte wach, und wenn die Situation dabei nicht eskalierte, so wohl deshalb, weil die Performerin eine Reihe von Vorkehrungen getroffen hatte – u.a. die Vereinzelung der Partizipierenden durch die Schere, die sie nur nacheinander benutzen konnten, und die soziale Kontrolle durch das verbliebene Publikum im Saal, das die Leute auf der Bühne im Blick behielt und einen Mann, der bereit schien, zu weit zu gehen, tatsächlich zurückpiffte.

Ich hatte auch auf das Buch von Claire Bishop mit dem süffisanten Titel *Artificial Hells* hingewiesen. Tatsächlich verfüge ich über eine eigene Liste von Partizipationserlebnissen in oder mit Kunst, die man gut unter diesem Titel zusammenfassen könnte. Für ein Heft des *Performance Research Journal* zum Thema „Synchronization and Participation“, das ich vor ein paar Jahren zusammen mit Bettina Brandl-Risi und Ric Allsopp herausgegeben habe, fragten wir Leute nach ihrer „worst participatory experience“. Unter den Antworten bezog eine sich auf die Zeit um 1970, mit der ich mich später in der heutigen Vorlesung etwas beschäftigen werde:

My worst experience was with the James Joyce Liquid Memorial Theater when I was a teenager. I don't remember the name of the piece I saw, just that it was performed at LACMA (the Los Angeles County Museum of Art). The audience was blindfolded and led through a so-called 'sensorium'-cum-experimental-play that basically and, really, only seemed to be a flimsy excuse for the performers to grope and caress and torture the audience members relentlessly with hippie platitudes involving the words freedom and love in the name of liberating them

from the fascism of their sexual and emotional reserve, or some such crap. The only thing it did for me was give sensuality a permanent bad name.

Dennis Cooper

Eine andere Antwort stammt aus der Goldenen Ära der Volksbühne, den 90er Jahren, wobei das Stück wiederum einen Bezug zu '68 hatte:

Berlin, June 1996: I was told not to miss Christoph Schlingensief's *Rocky Dutschke '68*. Upon our arrival, actors dressed as police were calling out orders into the crowd and busily checking out the area when Schlingensief turned up to present two of the evening's main protagonists in a kind of twin pack: Rudi Dutschke, spokesman of the West German student movement, and himself, master of ceremonies and spokesman of the performance, in an ill-fitting wig and with a beaten-up megaphone in his hand. Half an hour later we were asked to enter the theatre. The stage designer had removed all the seating, replacing it with a stand in the middle of the stalls upon which stood a tent and a banner explaining that this ramshackle installation represented the small town in East Germany where the real Dutschke had grown up during the 1950s. The theatre-goers could find themselves a place somewhere in between on the wide steps of the floor, which had been affixed with tape bearing the phrase 'More emotion!'

When the first gentleman was required to drop his trousers in order to bathe his bottom in milk in the style of an African ritual (and actually did so), it became clear that things could become uncomfortable. Following this scene, two of my friends went to sit at the edge of the auditorium. They were well advised. Only ten minutes later the actor Bernhard Schütz stormed up to my boyfriend, of all people. Before he knew what was happening, Schütz had taped his ankles and was dragging him by the arms to the stage. "You're coming with me!" he screamed. Neither my boyfriend nor I knew how to respond. We weren't used to being bulldozed in such a way in the theatre. But there one couldn't tell how far things would go. What should we do? We didn't want to make a bad situation worse. As I was trying to undo the tape as quickly as possible, the actress Astrid Meyerfeldt came running up. She yelled at my boyfriend, "Why are you putting up with this? Why aren't you defending yourself?" And while she got involved in a scuffle with

Schütz to prevent him from dragging my boyfriend away, she shouted at the audience, “And you lot? You’d rather gawk than intervene?”

Sandra Umathum

Ich habe diese Kurzberichte ausgewählt, weil mir die beiden Arten von Gewalt, die hier von den Partizipierenden erfahren wurden, typisch scheinen für eine bestimmte Art von Partizipation – nämlich eine, die sich aus einer Publikumskonstellation heraus ergibt: Die Leute kommen als Publikum. Sie kommen zu einem *art venue* im Glauben, dort Publikum sein zu sollen, und kommen deshalb mithilfe dessen, was ihre Körper gelernt haben, zum Publikum zusammen. Dann aber bemerken sie, dass sie nicht Publikum sind oder sein sollen. Dass etwas nicht okay ist damit, dass sie Publikum sind. Dass Publikum nicht okay ist. Das Partizipatorische präsentiert sich als performative Kritik der Anwesenheitsform Publikum. Und dann als Initiative zur Befreiung der Körper aus dem Zustand, in dem sie gemeinhin sind, wenn sie mithilfe dessen, was sie gelernt haben, Teil eines Publikums zu sein versuchen – Befreiung aus einem *bürgerlichen* Zustand, den eine gewisse Steifheit charakterisiert, etwas selbst im bequemen Sitzen nie ganz vernachlässigtes Festes, Gehaltene.

Das Gehaltene birgt Zurückhaltung. Zunächst im Sinne von Reserviertheit: Man lässt erstmal auf sich zukommen, behält sich das Urteil vor, denn zum Urteilen, zum Genießen-Urteilen, Urteilen-Genießen ist man vor allem da, und selbst der Erwartungsfreude zu Beginn, wenn das Saallicht erlischt und womöglich ein Vorhang aufgeht, wohnt eine lustbesetzte Skepsis inne. Zurückhaltung sodann in dem Sinne, dass die körperliche Anwesenheit sich in Dezenz übt, den Performenden die emphatische Präsenz überlässt und überantwortet. Der Körper im Publikum unterzieht sich der Aufgabe, ein primär wahrnehmender, dem Erfahren zugeeigneter Körper zu sein. Je besser er das macht, desto mehr verschwindet sein Fleisch, seine Weise, eine spezifische Position im Raum und in der Zeit materiell auszufüllen, im blinden Fleck des Wahrnehmens. Eben das trägt dem Zuschauen in einem Theater, das mit seiner bürgerlichen Verfassung brechen will, den Vorwurf des Voyeuristischen ein: „Glottz nicht so!“ – bei Brecht, bei Schlingensief. Und Zurückhaltung schließlich auch insofern, als der Körper im Theater davon ausgeht, einen eigenen Platz zu finden, der hinreichend Platz bietet, um Distanz zu wahren gegenüber den anderen Körpern im Publikum. Das ist zumeist der nummerierte Sitzplatz, für den man bezahlt. Der ist nicht sehr groß, kleiner und härter bespannt als im Kino, wo man im Sesselpolster versinken und sich von der filmischen Fiktion gefangennehmen lassen darf, aber gewöhnlich geräumig genug, um dauerhaften Kontakt mit den Nachbarkörpern zu vermeiden, denn so ein Drücken und Reiben nötigte den eigenen

Körper, sich selbst in seiner konkreten Ausdehnung und Positur zu spüren, und das zwingt die Erfahrungsleiblichkeit ein.

Wir wissen, was für einen Aufwand an Disziplinierung es gebraucht hat, bis die Körper diese Art von Publikum-Sein gelernt hatten. Im 18. Jh. war oft ein Theaterpolizist zugegen, um zur Not für Ruhe und Ordnung zu sorgen. Ludwig Tiecks Komödie *Der gestiefelte Kater*, in der, das Publikum‘ in den *dramatis personae* auftaucht, zieht Komik aus den Spannungen zwischen dem Anspruch ästhetischer Reflexion auf stilles, konzentriertes, aufgeschlossenes Erfahren und der Wirklichkeit dazwischenredender, ohne Abwarten alles unverzüglich be- und verurteilender, genüsslich-gehässig mit ihren Stöcken klopfender und bisweilen mehr aneinander als am Bühnengeschehen interessierter Zuschauer (die Uraufführung von *Der gestiefelte Kater* geriet zu einem Desaster, das Tieck mit den Worten kommentierte, das Publikum im Theater habe sich wie das im Stück verhalten). Mit der Zeit bewerkstelligte die Institution es indes doch, dass die Leute das Verhaltensreglement internalisierten, und wer heute etwa während der Vorstellung redet, erlebt, wie die anderen Zuschauer*innen die polizeiliche Funktion übernehmen und zischend zur Ruhe mahnen. Es steckt also schon eine nicht unerhebliche Gewalt im Publikumszustand, den das bürgerliche Theater vorsieht: eine einstmals äußerliche Gewalt, die jede*r von uns nun gegen sich selbst richtet, und nur weil die Disziplinierung uns nicht mehr als etwas Gewaltsames auffällt, wenn wir öfter ins Theater gehen, heißt das nicht, dass die Gewalt weg wäre. Aggressionspotenzial ist immer da, wo Leute im Zustand disziplinierter Anwesenheit versammelt sind. Und sofern die Performenden ihrerseits das Publikum attackieren, besteht stets die Option, dass dieses Potenzial sich aktualisiert – dass das Publikum zurückschlägt.

In den beiden Beispielen tut es das nicht, bzw. diejenigen, die erzählen, beschreiben sich (und den Freund) als hilflos Ausgelieferte. Im ersten Fall bekommen die Leute die Augen verbunden, um ihnen das zu verunmöglichen, was aus ihnen Voyeure machte. Statt als distanzierte, im Dunkeln geschützte, von anderen und sich selbst körperlich weitgehend vergessene Subjekte des Sehens müssen sie sich als Angesprochene und Angetatschte erfahren. Und dass man sie bespricht und betatscht, geschieht in Behebung eines Defektes, eines Mangels an Sensualität und an freier Sexualität, wobei die Behebung unabweisbar auch die Unterstellung des Defektes bekräftigt. Im zweiten Fall kündigt das Theater seinen Pakt mit der staatlich verwalteten Realität, ohne dies vorab mitzuteilen, und macht so selbst performativ Ernst mit derjenigen Situation, die *Rocky Dutschke 68* untersucht. Der Staat, der sein Arsenal von Gewaltmitteln mit dem Versprechen legitimiert, seine Bürger*innen zu schützen, bricht dieses Versprechen.

So geschehen 1968. Ein *agent provocateur* des Verfassungsschutzes verteilte Molotow-Cocktails unter Demonstranten, woraufhin die Ausschreitungen an Schärfe zunahmen. BILD-Zeitung und andere Medien nahmen das zur Vorlage, um fast schon wörtlich zum Angriff auf die protestierenden Studierenden aufzurufen. Am 11. April 1968 schoss dann der Hilfsarbeiter Lutz Bachmann auf Rudi Dutschke und brachte ihm dabei eine Verletzung bei, die er zwar zunächst überlebte, an der er zehn Jahre später aber unglücklich durch einen Epilepsie-Anfall in der Badewanne starb. Im Juni '67 hatte ein Polizist bereits den Studenten Benno Ohnesorg bei einer Demo gegen den Besuch des persischen Schah getötet. Der Staat verübt also auch selber Attentate. Dementsprechend schützt die Theateraufführung die Menschen, die als Publikum gekommen sind, nicht mehr vor körperlicher Gewalt. Die Theaterleute gehen selber zur Gewalttätigkeit über. Das demonstriert den Besucher*innen, wie ohnmächtig sie dastehen. Unvorbereitet, ohne Übung darin, einander zur Hilfe zu kommen bei der Verteidigung gegen diese Gewalt, oder gar darin, sich zu einem Gegenangriff zusammenschließen, stellen sie leichte Ziele dar. Als man einen von ihnen attackiert, fahren die Umstehenden mit dem fort, was sie zu tun gewohnt sind. Sie schauen der Gewalt tatenlos zu. Viele von ihnen würden das vermutlich ebenso *außerhalb* des Theaters tun, nicht aus bösem Willen, sondern weil sie davon ausgehen, dass der Staat reagiert bei Verletzungen dessen, was der Staat garantiert – des Rechtes auf körperliche Unverletzlichkeit etwa: Ereignet sich ein Überfall, eine Prügelei oder Schießerei, ruft man die Polizei. Aber was, wenn die staatliche Exekutive Gewalt anheizt, gar eigenhändig prügelt oder schießt? Dass das keine theoretische Frage ist, hat auch vor und nach '68 die Geschichte immer wieder bestätigt.

Sollten wir also nicht wehrhafter werden als „Zivilbevölkerung“, wie die Bezeichnung für unsern Status in Bezug auf Gewaltmittel lautet? (Deren Vergleichsmatrix ist der Krieg: wir sind Zivilisten, wo man uns angreift, obwohl wir nicht am politisch-militärischen Komplex ‚Krieg‘ partizipieren.) Wäre das Partizipative aus dem Publikum heraus ein Übungsmodell für derlei wehrhafte Ertüchtigung? Eine Theater-Übung, um aus Menschen, die gutgläubig-trottelig sich darauf verlassen, der Staat werde sich schon an seine Zusagen halten, welche zu machen, die gewappnet sind, falls es anders kommt? Die zu reagieren wissen – sich im Reagieren zivil zu organisieren verstehen – die Transformation von einem bürgerlichen Publikum in eine Phalanx von Kampfbereiten schaffen, ehe einem Schlag gegen einen von ihnen ein zweiter und dritter folgt?

Der Kurzschluss zwischen Rudi Dutschke und Rocky im Titel von Schlingensiefs Stück meinte, wie Sandras Geschichte veranschaulicht, keineswegs nur eine klamaukige Helden-Glorifizierung. Was passierte, rief die Situation der Rocky-Filme auf: Da kommt jemand, der

dir an Kraft und an Macht überlegen ist und streckt dich nieder. Du taumelst, stürzt, liegst am Boden. Und nun? Rocky steht mit Mühe auf. Er geht davon, verzieht sich in einen stillen Winkel, um zu trainieren. Irgendwann, nachdem er viel trainiert hat, besser vorbereitet ist, kehrt er zurück und kämpft erneut gegen den Übermächtigen. Und diesmal gewinnt er, knapp, aber doch. Das – so scheint die Aufführung zu sagen – ist auch eure Aufgabe als Publikum: Wir kommen und hauen euch um. Ihr liegt am Boden. Ihr habt diese erste Runde verloren. Wo geht ihr nun hin, und was trainiert ihr da, um es beim nächsten Mal mit uns aufnehmen zu können? Wo und wie trainiert ihr siegreich partizipieren? Traut ihr euch überhaupt zurück in die Arena, in die Volksbühne, oder schleicht ihr euch von dannen und partizipiert in Zukunft nur noch „dem Wunsche nach“?

Beim letzten Mal hatte ich mich kritisch geäußert über die Kant'sche Konstruktion des politisch-historischen Ereignisses als etwas, an dem Viele dem Wunsche nach teilnehmen – über diese Konstruktion des Ereignisses mithilfe einer Theatermetapher, die Teilnehmende auf ein großes, weltweites Publikum projiziert. Wie die Französische Revolution lässt sich auch das Attentat auf Rudi Dutschke (und das mit der Jahreszahl '68 Aufgerufene überhaupt) als ein solches Ereignis feiern, dessen Wirksamkeit vor allem darin bestanden haben wird, das wir, relativ Viele von uns ein daran dem Wunsche nach teilnehmendes Publikum gewesen sind und immer wieder sind. Dem Wunsche nach teilnehmend nicht am Angeschossen- oder Erschossenwerden, auch nicht gerade am Niedergeknüppelt- und Eingesperrtwerden, nicht an den konkreten Kämpfen, den Niederlagen, den Verletzungen, sondern an einer *Ermächtigung*. Schlingensiefel stellt die Frage nach der Verfassung dieser Ermächtigung, wenn er Rudi mit Rocky kreuzt. Und falls der Krebs seinem Leben nicht ein traurig frühes Ende bereitet hätte, bin ich mir fast sicher, dass ihm das hier gefallen hätte, und vielleicht hätte es ihn sogar zu einer Fortsetzung der Dutschke-Performance inspiriert.⁵¹

Es handelt sich um den Trailer zu *Kick-Ass*, der Verfilmung eines Comics von Mark Millar über ein paar amerikanische Teenager, die mit großer Begeisterung „dem Wunsche nach“ an Superhelden-Comics partizipieren und diese Partizipation vom Imaginären ins Materiell-Reale verlängern. Sie schlüpfen tatsächlich in Superhelden-Kostüme und fangen an, in ihrer Stadt für Recht und Ordnung zu sorgen. Sie tun das, was Goethe und Schiller in ihrer Polemik gegen den Dilettantismus um 1800 dem Dilettanten vorwerfen – sie verwechseln den Duft der Blume mit der Blume selbst:

⁵¹ <https://www.youtube.com/watch?v=yxbjexP3Isc>

Weil der Dilettant seinen Beruf zum Selbstproduzieren erst aus den Wirkungen der Kunstwerke auf sich empfängt, so verwechselt er diese Wirkungen mit den objektiven Ursachen und Motiven, und meint nun den Empfindungszustand, in den er versetzt ist, auch produktiv und praktisch zu machen, wie wenn man mit dem Geruch einer Blume die Blume selbst hervorzubringen gedächte.

(Goethe und Schiller, *Über den Dilettantismus*, 1799)

Die jungen Leute, die in den *Kick-Ass*-Filmen erst einzeln, dann im Team loslegen, glauben, nur weil sie Superhelden-Epen als Rezipienten genießen und als Fans Experten geworden sind, können sie auch welche sein. Das Thema Partizipation im Zusammenhang mit Fankultur ist schon öfter Gegenstand auch von Fiktionen geworden, üblicherweise ironisch. In der *Star Trek*-Parodie *Galaxy Quest* (1999),⁵² wo die angejahrten Schauspieler*innen einer SF-Serie in einen Kampf gegen ‚echte‘ Außerirdische geraten, die ihrerseits die Serien-Fiktion für historisches Dokumentarmaterial gehalten und das Raumschiff bis ins Detail nachgebaut haben, bewältigt die Mannschaft das Abenteuer mithilfe der Fans. Die kennen die Architektur des Schiffes genau und dirigieren die Darsteller*innen durch Schleusen und gefährliche Engpässe. In Takeshi Miikes *Zebroman* (2004) schleicht ein anticharismatischer Durchschnitts-Mittdreißiger, der als wenig respektierter Lehrer in einer Grundschule arbeitet, als Vater nichts zu melden hat und als Ehemann von seiner Frau betrogen wird, nachts heimlich auf die Straße im Kostüm von Zebroman, dem Protagonisten einer obskuren 70er-Jahre-Serie, die nach der ersten Staffel wegen Erfolglosigkeit abgesetzt wurde.⁵³ Auch hier tauchen echte und echt böse Außerirdische auf, die sich in der Schule einnisten, und im Kampf gegen diese Feinde erwachsen dem Alltagsversager tatsächlich Superkräfte. Jedenfalls schlägt er plötzlich mit ungeahnter Kraft zu, verteidigt sich überraschend wendig, reagiert sehr schnell. Ob das aber nun übernatürliche Kräfte im engeren Sinne sind oder nicht eher Steigerungen, Aktivierungen eines Potenzials, das jedem Menschen eignet, bleibt zunächst offen. Es muss sich dann entscheiden an der Fähigkeit, die zugleich das Symbol fürs Übernatürliche par excellence ist – dem Fliegen. Der Mann versucht zu fliegen, denn er weiß, dass er nur so eine Chance haben wird, die Außerirdischen endgültig zu besiegen. Wir sehen ihn bei einer langen Reihe quälender (und lustiger) Versuche: er klettert auf eine Höhe, konzentriert sich ganz doll, springt...und fällt. Wieder und wieder. Es klappt einfach nicht. Erst ganz am Ende, im wirklichen Kampf, als er in einer aussichtslosen Situation steckt, mobilisiert der Körper gleichsam als letzte Reserve dieses wahrhaftig Übermenschliche.

⁵² <https://www.youtube.com/watch?v=VtHM77IRkus>

⁵³ <https://www.youtube.com/watch?v=JSIHn9pddho>

Zebraman fliegt und siegt. Miikes Film feiert, wenngleich schon mehr als augenzwinkernd, die beflügelnde Kraft der Phantasie, und die Subtilität des Plots besteht darin, dass diese Kraft nicht als Verlängerung des Willens erscheint, sondern als jenes Rettende, das Hölderlin zufolge da auch wächst, wo Gefahr ist. Die Kraft kommt von außen, aus der Situation, gemäß einer Logik des Improvisatorischen: sich aussetzen, an die Schwelle der Ohnmacht treten, sie sogar übertreten, um dort, auf der anderen Seite dieser Schwelle eine körperliche Effektivität des Könnens zu finden, die nicht im subjektiven Vermögen und nicht in der regulär erworbenen Kompetenz wurzelt.

Die *Kick-Ass*-Filme brechen mit dieser Erzählung. Die Jungs und Mädchen, die sich enthusiastisch in ihren schicken Superhelden-Kostümen auf die Verbrecherjagd begeben, kriegen es sehr schnell mit Gangstern zu tun, die was von ihrer Sache verstehen. Und sie kriegen von denen so richtig auf die Fresse. Das ist die Pointe des Plots: Die Realität rächt sich an denen, die Partizipation in ihrem Wunsch nach Teilnahme zu wörtlich, zu körperwörtlich genommen haben. Und obwohl die Filme es etwas braver angehen als das Comic-Original, setzen sie diese Rache ausführlich und mit zynischer Lust in Szene. Insbesondere der zweite Teil ist so brutal, dass die FSK ihn als Ü18 einstufte. Das Zugucken tut weh – und macht Spaß. Es macht Spaß, weil es weh tut und weil es *nicht* weht tut, denn im Gegensatz zu den Charakteren bleiben wir Zuschauer*innen klassisches Filmentertainment-Publikum, sitzen sicher in unsern Sesseln und genießen die krachenden Kiefer und Blutfontänen im Wissen, dass die Verletzung niemals körperlich wirklich war, sondern Schein ist.

Was genau genießt man aber an der Rache? Auf die Frage gibt es zwei gegensätzliche, gleichermaßen plausible Antworten, je nachdem, für wie progressiv bzw. anarchisch oder reaktionär und ressentimental man diese Rache halten möchte. Man könnte sagen, *Kick-Ass* dekonstruiert die politisch reaktionäre Ideologie, die hinter den klassischen Superhelden steht (und die auch neuere Varianten mit brüchigeren Persönlichkeiten, die zu ihren Superkräften ein problematisches Verhältnis haben, eher für ein kritischeres Publikum akzeptabel machen als sich vom Ideologischen zu lösen) – nämlich die Idee einer starken Einheit von staatlich-administrativer Souveränität und Bürger-Partizipation. Die Unterscheidung zwischen der Polizei, die mit ihren standardisierten Verfahren des Verbrechens nie Herr wird, und den allein oder teamweise agierenden Superhelden verlängert ja die im 19. Jahrhundert mit der *detective story* popularisierte Unterscheidung zwischen Polizei und Privatdetektiven wie C. Auguste Dupin oder Sherlock Holmes. Die staatliche Exekutive erscheint notorisch überfordert, entweder übertrieben seriös bürokratisch oder trottelig-komisch, und wie der Detektiv als Held über kognitive Superkräfte verfügt, die es ihm gestatten, Rätsel zu lösen, an

denen sein staatliches Alter ego Inspektor Soundso sich die Zähne ausbeißt, so können die Superhelden dank physischer Kräfte dort reüssieren, wo die Knüppel und Gewehre der Polizeieinheiten nichts ausrichten und selbst Panzer, Hubschrauber, Flugzeuge – die Instrumente des Ausnahmezustands, mit denen Staatsmacht zur Not Aufstände niederschlägt – zu versagen drohen. Der Shift von den Geisteskräften des Detektivs zu den Körperkräften der Superhelden militarisiert die Szene, bringt das Politische vom Militärischen, vom Ausnahmezustand und Kriegszustand her ins Spiel. Und der Superheld gerät dabei regelmäßig in die Position einer *ultima ratio* im Kampf der staatlichen Souveränität um die Kontrolle. Der Körper des Superhelden ist die letzte, äußerste Waffe, um das zu zerstören oder unschädlich zu machen, was die staatliche Ordnung angreift und wogegen der Staat mit seinen Gewaltmitteln nicht mehr standhält.

Im Agieren des Superhelden verschärft sich so eine Problematik, die bereits im Agieren der Polizei und unter Umständen im Agieren des Militärs virulent ist (die Verfassungen vieler Staaten verbieten aus gutem Grund, Militär im Inland einzusetzen): Der Staat, der sich das Gewaltmonopol vorbehält, erhebt damit zugleich den Anspruch, dass die gewaltsamen Handlungen seiner Exekutive etwas *anderes* seien als die von Bürger*innen ausgeübte Gewalt gegeneinander. Freiheitsberaubungen, Körperverletzungen, selbst Tötungen vonseiten staatlicher oder staatlich autorisierter Instanzen sollen einen anderen Status haben als das Entsprechende, wenn Zivilpersonen es verüben. An dieser Unterscheidung von zwei Status von Gewalt hängt die Stabilität des Staates, die Anerkennbarkeit seiner Macht. Sie übersetzt sich in die Differenz von *Strafe* und *Rache*. Der Staat straft, während zivile Personen aneinander Rache vollziehen. Der Nachträglichkeit der Strafe korrespondiert ein Spektrum vorsorglicher Gewaltanwendungen: Staatliche Kräfte dürfen in einem gewissen Umfang präventiv Gewalt anwenden, um zivile Gewalt, Rache-Gewalt zu vereiteln. Sie dürfen einen Killer per „finalelem Rettungsschuss“ außer Gefecht setzen. Sie dürfen Demonstrationen, die zu eskalieren drohen, mit dem Einsatz von Gummiknüppeln, Wasserwerfern, evtl. Tränengas und Gummigeschossen, äußerstenfalls auch scharfer Munition in bestimmte Ordnungen zwingen. Das Gesetz gestattet ggf. die Verletzung der Privatsphäre zur Durchsuchung von Wohnungen Verdächtiger, Festnahmen auf Zeit usw. Bei alledem soll aber stets gewährleistet sein, dass die Polizeikräfte keine Rachehandlungen begehen. Etwas muss deren Gewalt jederzeit von privaten Gewaltakten abheben können, weshalb außer der Polizei niemand polizeiliche Gewalthandlungen vollziehen darf, mit der Ausnahme lediglich von Notwehr und Nothilfe, also sehr speziellen, gesetzlich eng umgrenzten Situationen. Im Unterschied zum Detektiv-Helden, der selber üblicherweise nicht gewaltsam eingreift, der beobachtet und

denkt (der großartige und politisch finstere letzte Hercule Poirot-Roman *Curtain* lebt von der Aufkündigung dieser *Whodunit*-Konvention), findet der Superheld sich durch die gewaltsame Natur seiner Kräfte stets disponiert für die Rache. Je expliziter er oder sie im Namen der *Gerechtigkeit* vorgeht – und das DC-Universum kennt ja eine ganze Justice League –, desto deutlicher tritt zutage, dass es sich bei dieser Gerechtigkeit um Rache für begangenes Unrecht handelt, um zivile Vergeltungsakte.

Problematisch wird die Gewalt der Superkräfte, insofern die gnostische Ethik des Genres die Superhelden-Figur als eine durch alle individuellen Ambivalenzen hindurch moralisch positive Figur entwirft. Böse Superhelden sind gefallene Engel, auf die falsche Seite geraten, aber dort organisatorisch verloren (innerhalb der Mafia-Strukturen, die sie wie ein Terrarium bewohnen und vorübergehend beherrschen, bleiben sie isoliert). Der Superheld handelt nie *aus Prinzip* gegen den Staat; er tut dies allenfalls einer pragmatischen Notwendigkeit folgend, wo korrupte Politiker und Polizisten, bürokratische Staatsanwälte und Richter die staatliche Macht von der Gerechtigkeit fernhalten, und auch dann nur chirurgisch lokal und temporär, ebenso insoweit die Umstände es gebieten. Es gibt meines Wissens keine anarchischen Superhelden. Die Gewalt der Superhelden versteht sich als *Ergänzung* zur staatlichen Gewalt, als dem Staat helfend und ihn unterstützend. Nichtsdestoweniger bleibt sie privat und bleibt das Eingreifen des Superhelden eine irreguläre und illegale, gesetzeswidrige Partizipation an staatlichen Privilegien.

Was die Superhelden tun, kommt nie vollends los von der Rache. Das fast wie in einer theoretischen Abhandlung zu erörtern macht die Qualität der *Batman*-Filme von Christopher Nolan aus, der schon in *Memento* und *The Prestige* analytisch scharfsinnig Rachedynamiken untersucht: Batman sieht sich aus seinem mehr oder weniger naiven Superhelden-Aktivismus heraus zurückgeworfen auf die Tatsache, dass seine Interventionen Rachehandlungen sind und mit einer gesellschaftlichen Verantwortung schlecht vereinbar. Am schmerzlichsten spürbar wird die Verlegenheit in der übermenschlichen Gewalt andererseits in Jessica Jones, die als Superheldin nicht nur eine besonders unglückliche Variante ihres Typus ist, sondern diesen mit der Figur des *Gewaltopfers* kurzschließt. Jessicas Kampfhandlungen – betont vulgäres Rumprügeln, sie ist einfach nur stärker und robuster als ein Mensch, nicht einmal besonders wendig und geschickt – sucht das Trauma der jahrelangen Vergewaltigung heim, die sie unter der telepathischen Kontrolle durch Killgrave (Purple Man) erlitten hat. Wann immer sie sich gewaltsam durchsetzt, blitzt im momentanen Triumph das Motiv der Vergeltung auf und vergällt den Erfolg.

Man könnte also sagen: Das, was Nolans *Batman*-Filme in angewandter politischer Philosophie problematisieren und *Jessica Jones* psychodramatisiert, das kehrt *Kick-Ass* gegen sich selbst. Der Plot-Twist dekonstruiert die Fiktion der ‚guten Rache‘, die keine Rache ist, sondern zurecht an die Stelle staatlicher Strafverfolgung tritt, weil sie von der Sache her gerecht ist und weil der Staat es mit seinen Mitteln allein nicht schafft und deshalb diese zivile Partizipation der besonderen Art braucht. Wo *Kick-Ass* uns die Rache der Wirklichkeit an den Mächtigen-Superhelden lustig finden und ihre Brutalität genießen lässt, setzt dieses Lachen-Genießen das Anarchische der Rache für einen Moment wieder frei – oder ruft zumindest in Erinnerung, dass die Rache eigentlich keine Ergänzung zur staatlichen Autorität ist, sondern etwas gegen diese Autorität Gerichtetes. Die Mächtigen-Superhelden büßen dafür, dass die ‚echten‘ Superhelden in ihrem *vigilante*-Engagement die Rache wie ein abgerichtetes Kampfhündchen der Staatsräson vorführen. Das wäre die erste mögliche Interpretation: Wir erfahren uns als ein Publikum, dessen Genießen *die Differenz der Rache zur staatlichen Autorität* affirmiert, den ungehorsamen, anarchischen, latent aufständischen Charakter der Rache.

Aber es gibt eine andere, für mich ebenso überzeugende Interpretation. Wir könnten im Dilettantismus jener Teenager, die durch ihren wie immer missverständlichen Enthusiasmus motiviert selber aktiv werden, ein Gleichnis zivilen politischen Engagements sehen: Einfache Leute, die durchschnittlich stark sind und ein bisschen trainieren, nehmen es mit Profi-Gangstern auf, und natürlich kann das langfristig nicht gut gehen. Aber hat nicht schon das Engagement als solches, der Wille, es mit den normalen eigenen Mitteln zu versuchen, einen Wert – zeigt es nicht den notwendigen *Trotz gegen* die offensichtlichen Machtverhältnisse? Gewiss, diese enfesselten Fans sind politisch naiv und kämpfen für das falsche Richtige (zynisch pointiert in der Figur des von Jim Carrey gespielten Colonel Stars and Stripes). Aber lachen wir, wenn wir uns über die Prügel amüsieren, die sie einstecken, nicht über genau die Naivität, die jede emanzipatorische Selbstermächtigung, jede irreguläre Partizipation braucht und die auch eine bräuchte, die uns politisch richtig erschiene? Mit anderen Worten, hat unser Genießen der Rache an den unprofessionellen Aktivisten nicht selbst einen ressentimentalen Charakter? Kumpelt unser Lachen nicht insgeheim mit dem großen Bruder Staat und rächt sich im Imaginären an denen, die nicht wie wir bloß imaginär, dem Wunsche nach partizipieren, sondern es körperlich handelnd tun?

Genau darauf, dass *die Wirklichkeit* sich im Moment des Partizipierens *rächt* und dass das Wirkliche in der Rache und gewissermaßen *als* Rache in Erscheinung tritt, scheint mir auch das Verhältnis des abendländischen Theaters zur Rache hinauszulaufen. Das ist der Grund für diesen Superhelden-Exkurs. Das Theater propagiert zum einen die Idee einer Aufhebung der Rache in einer souveränen Instanz der gerechten Herrschaft. Es unterhält einen Pakt mit einer juristisch-politischen Instanz, die es zum Partner der politischen Souveränität disponiert (auf diese Partnerschaft habe ich schon mehrfach hingewiesen, u.a. im Zusammenhang mit dem Besetzen). Zum anderen ist das Theater aber auch ein Ort, wo die Rache immer wiederkehrt als ein die juristisch-politische Ordnung herausforderndes, potenziell anarchisches Element. Und das Theaterpublikum schlägt sich dabei ein ums andere Mal auf die Seite der Rache. Es ist leicht für die Rache zu gewinnen, hofft, fiebert und wütet mit dem Rächer und damit tendenziell gegen den Souverän – und so auch gegen das am Theater, was an dieser Institution der Repräsentation mit der Souveränität im Bund steht. Theater wittert die Stärke, die performative Intensivierung, die es erreichen kann, wenn es sein Publikum für die Rache einnimmt. Es entdeckt die Bereitschaft des Publikums, dem Wunsche nach an Rache zu partizipieren. Und an einem gewissen Punkt, auf den ich gleich zu sprechen kommen möchte – dem Umschlag von Publikumstheater zu Partizipationstheater um 1970 herum –, fällt das Theater selbst einer Rache des Publikums zum Opfer.

Zuvor ganz kurz ein Streiflicht auf die abendländische Theatergeschichte. Die älteste erhaltene Tragödien-Trilogie, Aischylos' *Orestie*, endet bekanntlich damit, dass das Theater sein Format, nämlich seine situative Ähnlichkeit zur Gerichtsverhandlung, nutzt, um in einem spektakulären Finale nicht nur den knappen Sieg des einen Typs von Rache über den anderen in Szene zu setzen (des männlichen, apollinisch autorisierten über den weiblichen, von den Erynnyen im Namen Gaias vergeblich verfochtenen), sondern dazu fädelt der Ausgang in einem Coup, der die Anerkennung des Gerichtsurteils durch die Unterlegenen sicherstellt, die Aufhebung der Rache in der attischen Polis mit ihren juristisch-politischen Institutionen ein: Die chthonischen Rachegeister, die Orest wegen der Mordes an seiner Mutter verfolgen, akzeptieren nach einem Beinah-Aufstand dessen Freispruch, obgleich der trotz des feierlichen institutionellen Prozederes willkürlich zustandekommt, denn nachdem die Abstimmung des Areopags unentschieden ausgeht, rettet Athene Orest, indem sie, die ohne Mutter Geborene, ihm und seinem Anwalt Apollon beispringt. Mit der Kraft ihrer Überredungskunst überzeugt sie sodann die Erynnyen, aus ihrer chthonischen Sphäre unter der Erde herauszukommen und Teil der Polis-Architektur zu werden. Die Erinnyen partizipieren fortan an einem politischen

Kraftgefüge, lassen sich transformieren in das, was als abschreckendes Moment der Strafe dem Gesetz die nötige Ehrfurcht verschaffen soll.

Von diesem Schlussakt, an den noch die Tribunal-Aufführungen Milo Raus anschließen, ließe sich ein Bogen spannen bis zu modernen Debatten über Staat, Gesetz und Strafe. Im hierzulande vorherrschenden Rechtsverständnis und in der juristischen Praxis ist das Moment der Rache minimiert, nahezu eliminiert. Die von unsern Gerichten ausgesprochenen Strafen sollen die Öffentlichkeit vor gefährlichen Gewalttätern und Dieben schützen und Gelegenheit zur Einsicht, Reue und Besserung bieten, wenngleich hinsichtlich dieses letzten Aspekts mittlerweile eine ziemliche Desillusionierung eingetreten ist. Entschädigungsansprüche des Opfers sind weitgehend ans Zivilrecht verwiesen. Hegel betonte in seinen Vorlesungen zur Rechtsphilosophie noch, dass der souveräne Staat als Träger des Gewaltmonopols auch die Aufgabe übernimmt, die Vergeltung der Geschädigten stellvertretend für sie oder ihre Familie zu vollziehen. Ob Geldstrafe, Gefängnis oder im Extremfall die Todesstrafe – der Staat schädigt den Schädiger und verschafft damit denjenigen, die unter dessen Verbrechen leiden müssen, ein Stück weit Genugtuung. Hegel denkt auf der Bahn von Athenes Strategie, er sieht die Rache tatsächlich in der Strafe aufgehoben, im dreifachen Sinne des Begriffes: Die auf festgeschriebenem Gesetz basierende, von neutralen Instanzen ermittelte Strafe *vernichtet* das Willkürliche, der kontingenten Dynamik zwischen den jeweils Beteiligten Überlassene der Rache; sie *bewahrt* das Verletzende, die begleichende Erinnerung der Gewalt; und sie *hebt* gemäß Hegels Entwicklungsschema die Gesellschaft *auf ein höheres Niveau*, führt von der wilden Ermächtigung der Blutfehden und dem Aushandeln der Angelegenheit zwischen den Clans und höchstens gelegentlich hinzugezogenen Schiedsrichtern zu einer festen Gliederung, deren Teile sich stets im Hinblick auf ein übergeordnetes Ganzes bestimmen.

Das erkennt in seiner Apotheose des Staates doch an, dass der *Wunsch nach* Rache nicht verschwindet. Und das tut er offenkundig nicht. Egal wie solide eine politische Ordnung als Polis, als Reich oder als moderner Nationalstaat etabliert ist, die Menschen hören nicht auf, nach direkter Satisfaktion für von Mitmenschen erlittenes Unrecht zu dürsten. Und es gibt immer wieder welche, die Rache auch vollstrecken, unter Umständen bereitwillig die vom Staat drohende Strafe dafür in Kauf nehmen. Im England des späten 16. Jahrhunderts, zur Zeit Shakespeares, verbietet das Recht zwar die Rache und bestraft Rächer nicht milder als gewöhnliche Verbrecher. Es besteht jedoch ein alter Ehrenkodex fort, der für Verletzungen der Ehre Kompensation verlangt und vor allem für Mord Vergeltung gebietet. Die christlichen Autoritäten verurteilen die Rache offiziell, da sie „des Herren“ sei, aber der sprichwörtliche biblische Zorn ist nur ein Hinweis auf die in der Religion angelegten und weiterhin virulenten

Rache-Affekte (noch Luther proklamierte Rache gegen Nichtchristen als legitim). Auch die Besetzung des Racheverbots mit der souveränen Autorität ist in ihren Effekten durchaus zweischneidig: Wer einen Untertan des Königs in Selbstjustiz tötet, verübt damit zugleich ein Verbrechen gegen die Krone. Was dazu dienen soll, von der Anmaßung der Selbstjustiz abzuschrecken, verleiht indes dem privaten Racheakt eine politische Dimension und potenziell subversive Kraft, so dass private Rache und Protest gegen die Obrigkeit sich auf eine vage, aber starke Weise miteinander verbinden können. Im populärsten Genre von Theaterstücken dieser Zeit, der *revenge tragedy*, tritt diese Verbindung immer wieder hervor.

Die Popularität der *revenge tragedy* ist ein wichtiger Faktor in einer Phase, da starke Konkurrenz zwischen mehreren professionellen Theatertruppen, semiprofessionellen Kindertruppen und Laiengruppen die Entwicklung von Dramatik und Aufführungspraxis gleichermaßen stimuliert. Ohne die Rache hätte dieses Theater kaum die Mischung aus kommerzieller und künstlerischer Vitalität erlangt, die uns dazu bringt, die Shakespeare-Zeit noch heute für eine der bedeutendsten Epochen der Theatergeschichte zu halten. Thomas Kyds *Spanish Tragedy*, die früheste überlieferte *revenge tragedy* – geschrieben in den späten 1580er Jahren, in dieser Zeit auch vermutlich zuerst aufgeführt –, begründete möglicherweise das Genre. Shakespeares erfolgreichstes Stück, die Meta-Rachetragödie *Hamlet*, reflektiert, kompliziert und verdreht dessen Konventionen. Das Stück mit seinem ebenso zaudernden wie wortreich plaudernden Helden konnte vielleicht darum immer wieder so modern erscheinen, weil es vorführt, wie *schwache, entgleisende* Rache in dem, was sie auslöst, viel gewaltsamer und verheerender wirken kann als eine starke, kontrollierte Rache. Das dramatische Potenzial der Rache liegt ohnedies darin, dass sie im Streben nach dem Ausgleich einen Exzess produziert, ein Mehr an Gewalt über den vergeltenden Abgleich hinaus, das dem Rächer unter Umständen auch unwillkürlich widerfährt, sich performativ, im Zuge der Ausführung der Rache ergibt. Es wäre spannend, genauer zu untersuchen, wie all die Theaterstücke, die durch die Jahrhunderte das Modell der *revenge tragedy* weiterentwickeln, mit diesem Exzess umgehen: Die Dramatiker des elisabethanischen und jakobeanischen Theaters überbieten sich in der Erfindung phantastischer Grausamkeiten. Der Klassizismus versucht sich an einer Bändigung des Gewaltexzesses (Goethe etwa, der in *Iphigenie* humanistische Liebe über die Rache triumphieren lässt). Kleist entfesselt in *Die Familie Schroffenstein* und *Penthesilea* die Rache neu für die Moderne, koppelt sie ab von jeder auch nur halbwegs soliden Moral der gerechten Vergeltung und entdeckt den autonomen Hass und die verselbständigte Gewaltlust als *Produktivkraft*. Im bürgerlichen Realismus, bei Ibsen und Strindberg z.B., erscheint eine privatisierte Rache, integriert in einen äußerlich kontrolliert anmutenden Zustand, eine

Familienkonstellation, die pathologisch stabil ist, weil die Figuren ihre Rache *psychisch* austragen, vermittelt einer instrumentalisierten Liebe, einander quälend durch Zuneigung und deren Entzug.

Im 20. Jh. wechselt die Rache vornehmlich zum Film, und zwar in ihrer antiken Form. Hollywood greift die Tragödie auf, und es entstehen ganze Genres wie der Western oder Mafia- und Yakuza-Thriller um das Rache- und Selbstjustizmotiv (der ‚wilde Westen‘ als eine Zone, in der das staatliche Gesetz noch nicht gilt oder nur unvollständig, die Clans der organisierten Kriminalität als Persistenz des Segmentären im modernen Staat). Im Theater gibt es Komödien mit Racheelementen wie Dürrenmatts *Der Besuch der alten Dame*, und auch bei Beckett ist in den Beziehungen der Figuren mitunter ein Rachewunsch gegenwärtig, ohne dass Anspielungen auf vergangene Grausamkeiten genau verraten, was für ein Unrecht geschah und wie es zu sühnen wäre. Aber tendenziell verlagert die Gewalt der Rache sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, so mein Eindruck, vom Plot des Dramas in die Situation der Theateraufführung. Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung* nähert sich dem noch mit den Mitteln der Dramatik, des Textes. Ein TV-Mitschnitt der Uraufführung 1966 im Frankfurter Theater am Turm in der Regie von Claus Peymann steht komplett auf YouTube und ist schon wegen des Vorspiels für uns von Interesse. Zuerst sieht man, wie das Publikum sich vervollständigt: Die meisten im Parkett sitzen schon, viele von ihnen in Abendgarderobe; Platzanweiserinnen geleiten Nachzügler an ihre Reihen, die drängeln sich zu ihren Nummern durch; auf Gesichtern Varianten der vorhin von mir erwähnte lustbesetzten Skepsis. Dann tritt der Regisseur aufs Proszenium und informiert, dass, da sich die Beschimpfung ja an das Publikum richtet, die Fernsehkameras im Saal auch Teile des Publikums aufnehmen werden. Sofort schlägt ihm und dem Fernsehteam wütender Protest entgegen, sogleich auch begleitet von ebenso wütendem Zischen, das die Zwischenrufer anherrscht, still zu sein. Die Leute im Saal, die bei dem Stücktitel schon irgendwie darauf eingestellt sein dürften, Opfer von Aggressionen zu werden (in der Hoffnung vielleicht, das sei scherzhaft gemeint, aber mit Ernst rechnend), reagieren ihrerseits aggressiv, als sie erfahren, dass man sie einem anderen Publikum, dem Fernsehpublikum zeigen will. Peymanns unbeholfenes (oder zynisches oder im Hinblick auf die folgenden Provokationen des Stückes strategisches) Management der Situation – er blockt Protest ab, indem er die Rufenden auffordert, nicht für die Menge zu sprechen, sondern nur als Einzelpersonen – trägt dazu bei, die Stimmung weiter aufzuheizen. Mit der Erklärung, wer der TV-Aufzeichnung nicht zustimme, müsse das Theater verlassen oder hinauf in den Rang gehen, verschwindet er wieder hinter den Vorhang.

Die nächste Eskalationsstufe erreichen wir dort, wo Gruppen wie das Living Theatre und Richard Schechners The Performance Group – von der Performance Art inspiriert, aber am Theatersetting festhaltend – die Beschimpfung des Publikums ganz ins Körperlich-Präsente verlagern. Beim Vortragen eines literarischen Textes sind die Interaktionen zwischen Schauspieler*innen und Publikum ja durch das Textuelle, durch die Abwesenheitsbeziehung der Schrift vermittelt oder gebrochen. Das perfide *double-bind* einer Aufführung von *Publikumsbeschimpfung* entsteht gerade durch die fortwährende Koinzidenz von Direktheit und Indirektheit der Aggression: Wir werden beschimpft, aber wir wissen, es ist Literatur; jemand anderes, der am Schreibtisch saß zu einer andern Zeit als der Gegenwart dieser Aufführung, hat diesen Figuren, welche die Körper auf der Bühne lediglich darstellen, diese Worte in den Mund gelegt... „Wir spielen nicht“, sagen die Sprechenden in einem Indikativ, der die Beurteilung des Geschehens durch das Publikum vorwegnimmt, und die Verwirrung, die das auslöst, enthält ein Wissen darum, dass er nur unter der Bedingung stimmt, dass es nicht stimmt. Das Living Theatre geht sein Publikum hingegen direkt an. In *Paradise Now*, dem bekanntesten Stück der 1947 gegründeten Truppe um Julian Beck und Judith Malina, gerät das Rufen von Wörtern immer wieder zu einem körperlichen Angriff auf die Leute, die bei den filmisch dokumentierten Aufführungen der US-Tournee korrekt gekleidet auf dem Platz ausharren und die längste Zeit versuchen, das, was da über sie ergeht, geduldig zu ertragen, was ihnen umso heftigere Beschimpfungen für ihre ‚Passivität‘ einträgt.⁵⁴

The Performance Group adressieren in *Dionysus in 69* das Publikum mit einer Mischung aus Provokation, Ironie (die wiederum schwankt zwischen Verhöhnung und *bonding*) und Verführung.⁵⁵ Zu einer ‚dionysischen‘ Musik beginnen die Performer*innen zu tanzen und fordern Zuschauer*innen zum Mittanzen auf. Nachdem einige von ihnen ihre Kleidung ausziehen, entwickelt die Sache sich in Richtung Orgie, und auch daran können die Leute aus dem Publikum partizipieren. Allerdings hatte die Gruppe sich eine respektvolle erotische Partizipation vorgestellt, die zu ihrem kollektiven Selbstbild passte. Es kam aber des Öfteren anders. Zuschauer langten kräftiger zu, nahmen sich Freiheiten oder Bosheiten heraus, die vor allem den Frauen aus dem Ensemble das Gefühl gaben, missbraucht, ja geradezu prostituiert zu werden. College-Studierende entführten außerdem einmal den Darsteller des Pentheus gegen dessen Willen, um Pentheus’ Opferung durch Dionysos zu verhindern. Um also einen fiktionalen Gewaltakt zu unterbinden, gingen sie gewaltsam vor, wobei der Performer William Shepard sich reale Verletzungen zuzog.

⁵⁴ Trailer des Films von Marty Topp: https://www.youtube.com/watch?v=jF7_BdHi_NA

⁵⁵ Film von Brian de Palma: <https://www.youtube.com/watch?v=K9MFd3Tgins>

Ganz ähnlich berichtet Judith Malina vom Living Theatre von Übergriffen an der Grenze zur Vergewaltigung während des „Rite of Universal Intercourse“, einer Szene in *Paradise Now*, bei der Performer*innen ebenfalls Zuschauer*innen auf die Bühne holten, um sie in eine Liebesorgie einzubeziehen. Und auch hier Studenten: In einer amerikanischen Kleinstadt mit einer größeren Uni, wo die Gruppe mit dem Stück gastierte, hatte sich schnell herumgesprochen, dass man da auf die Bühne und Sex machen durfte, weshalb die vorderen Reihen voll mit jungen Männern waren, die quasi sprungbereit auf der Sitzkante hockten und nur darauf warteten loszustürmen. Von einem der Performer ist in diesem Zusammenhang der Ausspruch überliefert, den ich für den Titel der heutigen Vorlesung adaptiert habe: „Tough audience tonight!“

Der Sex – was immer er sonst noch ist für die Partizipierenden – wird hier zur Gelegenheit für die Rache. Er geschieht nicht einfach für sich, als eine körperliche Praxis der Berührung, des Spürens, aktiviert nicht nur das *sensorium*, wie es im Titel der ähnlich angelegten Performance des James Joyce Liquid Theatre hieß. Das zur Disposition gestellte Sexuelle dient auch zur Ver- und Entkleidung der Machtdifferenz zwischen den Performer*innen, die als Mitglieder des Ensembles und in die Inszenierung Eingeweihte an der Souveränität der Aufführung teilhaben, und den Partizipierenden, zu denen man die Zuschauer*innen macht. Während die Macher die Vorstellung eines *Kosmos* hegen, einer natürlichen Ordnung, für die sie als Zeremonienmeister arbeiten, stellt sich die Situation aus Sicht des Publikums wie eine Gesellschaft dar, die in eine Klasse von Privilegierten und eine Masse von Menschen ohne dieses Privileg zerfällt. Die Privilegierten knechten die Nichtprivilegierten. Sie demütigen sie mit ihren Provokationen. Und als sie den strategischen Fehler begehen, die Machtdifferenz, die sie aufgebaut und performativ befestigt haben, betört von ihrer Vorstellung eines legeren, schön libidinös vermittelten Miteinander schleifen zu lassen, zeichnet sich auf einmal eine Handlungsfigur ab, die den Geknechteten die Revolte ermöglicht. Im Anschein erotischer Interaktion findet die Gewalt des Aufstands eine schützende Phänomenalität. Als der Aufstand losbricht, ist es zu spät. Die Performer*innen sind gefangen in ihrer stolz zur Schau getragenen Offenheit, sie können da live nicht mehr raus. Und sie entdecken mit Schrecken eine Verletzlichkeit, die sie über dem Souveränitätsgefühl, wie die Kontrolle über die von ihrem schöpferischen Kollektiv ausgedachten und initiierten Situationen es verleiht, wohl vergessen hatten: die Verletzlichkeit *einzelner* Körper, die im Gewühl der Orgie attackierbar sind – die weiblichen Körper besonders gefährdet.

Die Partizipierenden verstehen es teilweise, sich in ihrer Rache spontan kollektiv zu organisieren, Spielende zu überfallen, festzuhalten. Auch das erwartete offenbar niemand.

Man hatte sich möglicherweise bei der Planung darauf verlassen, dass die Leute aus dem Zuschauerraum nur entweder als großer Kollektivsingular ‚das Publikum‘ anwesend sein würden, in dem die vielen Einzelnen quasi feststecken, oder als vereinzelt Subjekte, die jedes für sich erfahren und sich entlang der Orbitale ihres Um-sich-selbst-Kreisens frei harmonisch zusammenfügen. Bei der Berliner Aufführung von *Paradise Now* im Sportpalast ging es sogar so weit, dass Leute aus dem Publikum die Gruppe von der Bühne vertrieben. Botho Strauß, den ich schon zu Otto Muehl zitiert hatte, schrieb damals für *Theater heute*:

Julian Beck rief: „The state is the state of mind“, und draußen ging die New Yorker Polizei mit Tränengas auf demonstrierende Studenten los. In Berlin, wo gerade aufgrund irgendwelcher Transportschwierigkeiten weite Kreise der Bevölkerung an Kohleknappheit zu leiden hatten, riefen ein paar, vielleicht allzu alltäglich denkende Zuschauer den entblößten Paradiesbesuchern zu: „Wir wollen keine Revolution, wir wollen Briketts.“

Das Living Theatre wollte *Paradise now*, die bis auf weiteres letzte gemeinsame Produktion der Truppe, im Berliner Sportpalast vor 6000 überwiegend jüngeren Leuten zeigen, aber anders als damals in Avignon kurz nach dem Mai 68, anders auch als bei ihrem amerikanischen Gastspiel im letzten Sommer: in Berlin, im Januar 1970, hielt die wenig spektakuläre show von der stufenweisen Entfaltung der anarchischen, gewaltlosen und permanenten Revolution gegenüber diesem Massenpublikum einfach nicht stand. Was sich den Blicken von der erhöhten Zuschauertribüne herab bot, das waren nur in Fetzen ein paar Bilder aus dem herrschaftlosen Leben und der langen Reise dorthin, das war sonst vor allem die Anarchie als Ereignis, hier und jetzt, in die die Veranstaltung überging, ein chaotisches, seinen eigentlichen Anlaß unter sich begrabendes Massenmeeting von jungen Leuten, die eigentlich ein großes Fest hätten feiern wollen, deren von pop und Musik verwöhnter Sensibilität aber die metaphysische Zeichensprache und die pretiöse Gymnastik dieses Schauspiels nicht genügte, von anderen, denen jener naive politische Illusionismus, die ganze vorgeflunkerte Antizipation auf die Nerven ging, weil sie statt einer umfassenden Solidarität nur den anwachsenden Dissoziationsprozeß in der augenblicklichen Phase der revolutionären Bewegung zu erkennen vermögen; sie reagierten mit anschwellenden Sprechchören, spontanen Einzelaktionen (ein paar liefen auf die Bühne und zogen sich vollständig aus, weniger um mitzuspielen als um die

nutzlosen, überholten Befreiungsbeschwörungen der Living-Leute zu parodieren) und mit einem massiven Ansturm auf die Bühne, die sie schließlich auch in Besitz nehmen konnten. Das war keine Stimmung für die feierliche Introdution der Zukunft in die Gegenwart – die Truppe wurde, kurz nachdem sie die vierte Stufe der Befreiung mühsam erreicht hatte, von der Bühne vertrieben. Das Publikum war sich selbst überlassen, einige tanzten zu einem monotonen Schlagzeugrhythmus vor sich hin, andere diskutierten mit den Living-Leuten, manche rutschten die Steilkurven der Sportpalastbahn herunter, viele gingen davon. „Das Living ist tot, geht nach Hause, Leute, ihr wollt doch keine Leichen schänden.“ „Die Berliner sind eben Rationalisten“, schrieb hinterher der *Abend* mit Genugtuung.«

(Botho Strauß, Die neuen Grenzen. Anarchismus-Kritik und Theater-Aktion, *Theater heute* 1970)

Der Schlusssatz mit dem Verweis auf das damals noch vielverkaufte Westberliner Boulevardblatt *Der Abend* bringt uns zurück zu der Frage nach dem politischen *spin* dieser Rache der Wirklichkeit in einer Situation des Übergangs von Publikums-Kollektivität zu Partizipations-Kollektivität: Sollen wir diesen Triumph des Berliner Publikums als eine berechnete performative Kritik an dieser selbst zu unkritischen, zu mystisch-ideologischen und zu gruppennarzisstischen Partizipationsvorlage verstehen? Ist die Rache die praktische Form, die Kritik spontan annimmt, wo eine situative Übermacht sich eine Blöße gibt? Gehört es zu einer Kunst des subalternen Handelns, die Gelegenheit zur Rache wahrzunehmen, wenn sie sich bietet, um der vergeltenden Gewalt das Kritische sozusagen aufzugeben (wie man einen Brief aufgibt)? Oder ist die soziale Wahrheit dieser scheinbar anarchischen Rache am partizipatorischen (Pseudo-)Anarchismus nicht doch eine reaktionäre? Spricht in der Genugtuung des Boulevardjournalismus darüber, dass die Befreiungsmystik die Berliner kalt ließ, nicht die Stimme eines Staat und Status quo bejahenden Konformismus? Meint das hier „Rationalismus“ Genannte nicht eine Haltung, der nur Verwaltung für vernünftig gilt?

14. An Töten partizipieren

Zur Eröffnung heute eine Ergänzung zum letzten Mal, als es um die Rache des Publikums ging, das erst dafür beschimpft wird, dass es Publikum ist, und dann zur Partizipation an Vorgängen aufgefordert, die es von seinem Publikum-Sein erlösen sollen. Ich hatte mit *Paradise Now* des Living Theatre und *Dionysus in 69* von The Performance Group zwei Beispiele vorgestellt, bei denen das Publikum bei einigen Aufführungen auf diese Behandlung mit Gegengewalt reagierte, sich an Performern und vor allem Performerinnen rächte. Mein erstes Beispiel heute betreibt eine Art Wiedervergeltung, eine subtile Rache der Performance am Publikum, die sich in genau dem Moment zuträgt, da das Publikum nach dem Schluss der Vorführung *zu sich kommt* und etwas vollführt, was meine frühere Kollegin Bettina Brandl-Risi als *Performance des Publikums* untersucht hat – in einem Aufsatz mit dem Titel „Applaus. Die Gesten des Virtuosen“ (in: Gabriele Brandstetter / Kai van Eikels / Bettina Brandl-Risi, *Szenen des Virtuosen*, 2017).

Wir beginnen also mit dem Schlussapplaus. Die Leute applaudieren. Nachdem sie längere Zeit mit ihren Körpern in der Zurückgenommenheit des Vor-allem-Wahrnehmens-und-Erfahrens verharrt haben, kommen sie nun aus sich heraus, verwenden ihre Hände, um ein Geräusch zu erzeugen, aktivieren dafür ihre Arm- und Schultermuskeln, und auch den Rest des Körpers bringt das stärker in Bewegung. Das Geräusch ist interessant – hinsichtlich der Beziehung zwischen seiner physikalischen und seiner symbolischen Dimension, denn es codiert Anerkennung für die künstlerische Leistung gemäß einer Proportionalität (je lauter und je länger, desto mehr Anerkennung), und ebenso hinsichtlich der Kollektivität, die sich vermittelt dieser Publikums-Performance Applaus organisiert. Jede*r im Publikum klatscht ‚einzeln‘, ‚für sich‘, und manche klatschen vielleicht gar nicht. Insofern *bestätigt* der Applaus die Anwesenheitsform, die ‚Publikum‘ während der laufenden Vorstellung bedeutet hatte: So, wie sie alle einzeln, für sich wahrgenommen, erfahren, Urteile gefällt haben, als ausgereifte, im freien Spiel ihrer Vermögen aufgeblühte Subjekte, so gehen sie nun ins Applaudieren über. Das je spezifische Applaudieren drückt das subjektive Urteil aus, teilt zumindest *etwas vom* ästhetischen Urteil mit – dasjenige, was sich davon augenblicklich, im Hier-und-Jetzt direkt im Anschluss an die Darbietung mitteilen lässt. Als ein reflektierendes Urteil passt das ästhetische Urteil nicht in einen definitiven Moment und eine endliche Zeitspanne hinein. Reflektieren unterhält, wie schon früher erläutert, eine Beziehung zum Unendlichen, und deshalb wird keine körperliche Manifestation, keine Lebensäußerung des Körpers in seiner Lebensdauer jemals einen hundertprozentig adäquaten Ausdruck eines ästhetischen Urteils

zustande bringen. Es haben immer wieder Künstler die ästhetische Dignität ihrer Kunst sehr ernst genommen und sich Applaus deshalb verboten. Aber wenn wir klatschen dürfen, tun wir es meistens doch gern, aus einer ökonomischen Korrektheit (die Performer*innen haben etwas für uns geleistet, wir haben etwas bekommen, und in Form des Applaudierens geben wir ihnen etwas zurück) und auch, weil mir die Modulationsoptionen des Applaudierens schon ein gewisses expressives Instrumentarium an die Hand geben und mein Körper nach dem langen Stillhalten nun nach Expression lechzt.

Dabei hat diese individuelle Äußerung in ihrer klanglichen Materialität zugleich den Effekt, die Körper der Leute im Publikum *zueinander* in eine wechselseitige Beziehung zu setzen, die eine *andere* ist als diejenige Beziehung, die sie zuvor als wahrnehmend-erfahrende Körper gehabt haben. Es findet durch die Schallwellen ein Informationsaustausch zwischen den Körpern statt – oder präziser: eine disseminative Informationsverteilung *unter* den Körpern, denn es sendet ja nicht ein Körper klatschend Schallwellen an einen bestimmten anderen, sondern alle klatschenden Hände senden Wellen in sehr viele Richtungen. Diese Wellen hallen an den Wänden des Theaters oder Konzertsaals wider und erzeugen ein großes Klangvolumen, das sowohl den Performer*innen, die sich zum Applaus versammeln, als auch den Klatschenden selbst wie eine Gesamtverlautbarung vorkommt. Durch die Entfremdung des akustischen Produkts mutet der Applaus wie eine Äußerung im Kollektivsingular an, eine Äußerung *des* Publikums. Im Applaus wird das Publikum massiv, erarbeitet es die Einheit eines gewaltigen Klangkörpers, eines Resonanzapparats.

Was da insgesamt für Resonanz sorgt, verliert jedoch währenddessen niemals vollends seine Heterogenität. Es bleibt allerorten vernehmbar, dass das viele Körper sind, deren jeweilige Klatschgeräusche sich addieren. Es erfolgt *keine Aufhebung* der Vielheit in der Einheit, und vielleicht deswegen ist das Applaudieren für gewöhnlich ein subjektiv doch annehmlisches Erlebnis: Ich erlebe das Zusammenkommen und Zusammenstimmen der von mir erzeugten Geräusche mit den von anderen erzeugten Geräuschen als *Verstärkung*, als Potenzierung meiner selbst, gelange aber nicht an einen Punkt, an dem ich befürchten muss, in der Massivität des Sounds zu verschwinden. Außer wenn etwas geschieht, von dem ich oft höre, dass Leute es widerwärtig finden, und das mir selbst auch Unbehagen bereitet: wenn der ganze Saal in ein synchrones Klatschen fällt. Da ereilt einen plötzlich ein Gleichschaltungsschock. Obwohl der Gleichtakt keineswegs angeordnet wurde, kein faschistisches Regime uns dazu zwingt, sondern wir tun das spontan, in kollektiver Selbstorganisation. Kriegt man Faschismus auch spontan selbstorganisiert? Gegenfrage: Kann sich ein faschistisches Regime

überhaupt etablieren, ohne dass Formen der kollektiven Selbstorganisation mit den Vorgaben von oben kooperieren?

Dieser Synchronizitäts-Unfall unterrichtet uns jedenfalls davon, dass die ganze Zeit über Synchronisierung stattfand. Die Klatschrhythmen der Körper haben einander vielseitig wechselseitig beeinflusst, Frequenzen haben sich teilweise einander angenähert und dadurch von anderen entfernt, diese anderen haben sich wieder anderen angenähert und dadurch von anderen entfernt, usw. Und nun wirkt sich diese verteilte Synchronisierung so aus, dass es nach und nach alle in eine ähnliche Frequenz zieht – nie völlig exakt, aber unsere begrenzte Fähigkeit, Zeitintervalle wahrzunehmen, und unsere stark entwickelte Fähigkeit, Einheiten, Muster, Gestalten aus einem Informationsmix herauszulesen, verbucht das als gleich. Aus dem Gleichen wieder rauszukommen, fällt extrem schwer. Ich muss als Einzelner eisernen Willen aufbringen, um ausdauernd gegen den Takt zu gehen, und ob mir genügend andere folgen und der Gleichtakt wieder aufbricht, ist keineswegs sicher.

Es gibt eine *Macht der Information* im kollektiven Klatschen. Jedes Klatschen teilt sich als akustisches Signal anderen Körpern mit, erlangt für diese anderen Körper Informationswert, und mittels dieser Informatik beeinflussen sich die rhythmischen Prozesse. Die Rache, von der wir gleich hören werden, schließt an schon seit längerem bekannte Techniken an, sich der Macht akustischer Information zu bedienen, um die Klatschvorgänge bewusst zu beeinflussen – nämlich die Claque. Claqueure sind Publikums-Performer, die vor allem in der Oper und im Ballett (und bei politischen oder politisch wichtigen Veranstaltungen) Applaus manipulieren, üblicherweise gegen Geld. In Paris und dann u.a. in Italien und Wien gehörte die Claque im 19. Jh. fest zur Oper. Die Chiefs der bekanntesten Clagues rühmten sich, jede erdenkliche Applausintensität, -länge und -qualität erzeugen zu können, mit Bravo-Rufen (oder auch Buh-Rufen, es war ebenso möglich, für den eigenen Applaus zu zahlen wie für das Abwürgen des Applauses bei der Konkurrenz). Der amerikanische Komponist Bill Dietz, der auch in Deutschland lebt und arbeitet, hat dieses Performance-Format im Kontext zeitgenössischer Musik adaptiert: Er schreibt Partituren für Clagues, die sich unter das Publikum von Konzertaufführungen mischen, und während des Applauses für das Konzert findet dann die Aufführung dieser Stücke statt – also *für* dasselbe Publikum wie das des Konzertes (inkl. der Musiker, die den Applaus hören und auf sich beziehen), *mittels* dieses Publikums, da die applaudierenden Körper das Orchester der Claque-Aufführungen bilden, und gewissermaßen *gegen* dieses Publikum, denn es so zu instrumentalisieren stellt eine Unverschämtheit gegenüber dem Publikum als Bewertungsinstanz einer künstlerischen Aufführung dar, entfremdet das Kollektivsubjekt des Urteils und der Anerkennung sich selbst und entwendet

es der Aufführung des Werks. Ein vor ein paar Jahren von mir unternommener Versuch, mit den Teilnehmer*innen eines Workshops in Japan eine Partitur von Bill Dietz zu realisieren, stieß auf nachhaltigen Widerstand, weil die meisten zu der Respektlosigkeit gegenüber der besuchten Aufführung nicht bereit waren.

Das Beispiel, in das wir kurz hineinschauen und -hören, stammt von den Donaueschinger Musiktagen, wo Bill Dietz 2017 eingeladen war, Claque-Performances zu machen. Es handelt sich um die *Instance No. 36*:

INSTANCE. NO 36 63

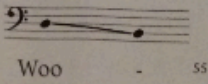
October 14th, 2011
Donaueschingen

Waves of response during applause.
Each wave swells in and out above general applause (—————).

0:00—applause begins

Wave 1	0:52.672—0:59.452	a few individuals' applause
Wave 2	0:59.452—1:10.230	general heightened applause
Wave 3	1:10.230—1:20.313	heightened applause and cheering
Wave 4	1:20.313—1:27.614	heightened applause, cheering, and stamping feet
Wave 5	1:27.614—1:32.829	heightened applause, cheering, and stamping feet
Wave 6	1:32.829—1:38.739	heightened applause, cheering, and stamping feet
Wave 7	1:38.829—1:45.519	heightened applause, cheering, and stamping feet
Wave 8	1:45.519—1:50.734	lesser heightened applause and cheering
Wave 9	1:50.734—1:58.209	lesser heightened applause and cheering
Wave 10	1:58.209—2:04.120	lesser heightened applause and cheering
Wave 11	2:08.118—2:43.855	heightened applause and cheering
Wave 12*	2:16.114—2:19.114	heightened applause
Wave 13*	2:19.939—2:22.546	heightened applause
Wave 14*	2:22.546—2:25.502	heightened applause
Wave 15*	2:25.502—2:27.762	heightened applause
Wave 16	2:32.455—2:29.582	heightened applause, vigorous stamping, whistling

*Waves 12—15 each feature an individual intoning:



Woo - 55

(Approximate pitch)

Das Datum oben bezieht sich auf eine frühere Donaueschinger Aufführung, eine historische Referenz. Der entnimmt Dietz die Applausdynamik und verbindet sie mit der aktuellen Aufführung, in die seine Claque interveniert (die Uraufführung einer Komposition von Wolfgang Dauner in diesem Fall). Er schmuggelt also einen ‚falschen‘, längst vergangenen und einem anderen Werk gebührenden Applaus in den gegenwärtigen. Es folgt eine generelle Beschreibung des zu Performenden: „Waves of response during applause. Each wave swells in and out above general applause“, dazu ein Diagramm, das diese Dynamik des symmetrischen An- und Abschwellens visualisiert, und darunter stehen dann Einzelschritte mit extrem genauen Zeitangaben, die von der menschlichen Reaktionszeit her kaum umzusetzen sind, außerdem Angaben zu Aktionen, die das Klatschen begleiten: „cheering“, „stamping feet“, später gesteigert zu „vigorous stamping“, und in der Schlusspassage „whistling“ sowie das viermalige „Woo“ eines Einzelnen, für das die Partitur sogar die Tonhöhe notiert. Im Video sieht man die Leiterin der Claque, ihr Handy mit laufender Stoppuhr im Schoß, wie eine Dirigentin die Einsätze und Informationen zur Dynamik geben. Um partiturgemäß zu performen, müssen die Mitglieder des Teams nah beieinander sitzen, so dass alle ihre Zeichen sehen können. Einigen der Umsitzenden dürfte das auffallen – und womöglich aufgehen, dass ein komponierter Applaus den spontanen Applaus manipuliert, seine enthusiastische Heftigkeit quasi fälscht.

Bei der erwähnten Aktion in Japan, an der nur wenige der Workshop-Teilnehmer*innen partizipierten, nachdem wir die Aufführung (ein ‚Ankoku-Hamlet‘ in Kyoto) infolge langer Diskussion über das Für und Wider der Claque-Intervention beinahe verpasst hätten, ließen die Vorgaben des Komponisten Freiheit zur Improvisation. Eine der Anweisungen lautete, Publikumsgeräusche während der Aufführung zu ‚spiegeln‘, also bspw. ein Husten, Rascheln mit dem Programmheft, Füßescharren oder Sitzknarren absichtlich zu wiederholen, beim ersten Auftreten einmal, in dem Fall, dass es sich weitere Male ereignete, zwei, drei, vier Mal usw. Interessant fand ich die Aufgabe nicht zuletzt als Herausforderung an die eigene Performance-Technik: Wie bringe ich ein dem weiter hinten vernommenen Husten möglichst ähnliches Husten hervor? Was muss ich mit meinem Programm tun, um das halbe Dutzend darin steckender Zettel mit Ankündigungen anderer Veranstaltungen so herausfallen zu machen, dass das Geräusch des Zu-Boden-Fallens dem entspricht, was gerade zwei Reihen vor mir passiert ist? Wie bringe ich mit meinem (eher geringen) Gewicht meinen Sitz zu einem kurzen lauten, wie aufheulenden Knarren? Oder *will* ich *anders* husten, mein eigenes Husten eher wie eine Antwort auf das vorausgegangene formulieren als wie dessen Reprise oder es gar in der Art eines Sonatenhauptsatz-Themas entwickeln? Während die (sehr

schlechte) Vorstellung auf der Bühne dahinging, war mein Körper zwischenzeitlich immer wieder damit beschäftigt, sich in Beziehung zu einzelnen Körpern im Publikum zu setzen. Neben der Erfahrung dieser Eins-zu-eins-Dynamik sorgte das für Ablenkung und ersparte mir den Ärger über das elende Theater (mir wurde bewusst, dass mir das Performen des *score* von Bill Dietz im Unterschied zu den meisten Leuten aus dem Workshop leicht fiel, weil es mir an Hochachtung für die Theateraufführung fehlte – ich hatte in meinem Leben nicht nur schon vielen miesen Aufführungen beigewohnt und ging davon aus, dass das Schlechte im Theater der Normalfall ist, ich begab mich in diese Aufführung auch als eine von vielen, eine in einer langen persönlichen Serie, erwartete kein singuläres Ereignis, sondern eine weitere Version dessen, was zeitgenössische Theatergruppen so machen). Dank der Claqueur-Performance *erlitt* ich die Ablenkung diesmal nicht, wie es sonst zu geschehen pflegt, wenn das, was die Spielenden, das Licht, der Sound usw. anstellen, meine Aufmerksamkeit nicht hinlänglich fesselt oder ausfüllt. Da ich an der formbewusst ins Werk gesetzten Rache eines Künstlers am Format der bürgerlichen Kunstaufführung mit ihrer Ordnung von gespannter Stille und Applaus partizipierte, erschien meine Zerstreuung mir wie ein gutes Recht.

Den Hauptteil der heutigen Vorlesung möchte ich mit einer praktischen Übung angehen. Bitte erhebt euch von euren Stühlen, schafft etwas Platz im Saal und stellt euch dann jeweils zu Dritt zusammen. Klärt, wer 1, 2 und 3 ist. Bei der Übung geht es um eine Interaktion, die sich jeweils zwischen den Positionen 1, 2 und 3 zuträgt. Wir werden nach dem ersten Durchgang die Positionen wechseln und dann noch einmal, so dass alle die Interaktionen aus allen drei möglichen Perspektiven erleben. 1 und 2 stellen sich einander gegenüber, währenddessen kann 3 frei den Ort wählen und wechseln und beobachten, was geschieht. 2 legt vorsichtig die Hände um den Hals von 1, so dass die Daumen über dem Kehlkopf zu liegen kommen. Drückt dann langsam zu. Geht mit dem Würgen so weit, wie ihr meint, dass ihr gehen könnt bzw. wollt. – Unterbrecht den Würgevorgang, löst die Hände, macht einen Schritt zurück. – Nehmt noch einmal einen zweiten Anlauf, legt dem Gegenüber wieder die Hände um den Hals, drückt zu, schaut, ob ihr es wagt, mit dem Würgen noch etwas weiter zu gehen als beim ersten Mal. – – – Nun wechseln wir, 3 legt die Hände um den Hals von 2, während 1 sich frei bewegen und zuschauen kann...

Im Anschluss schauen wir uns einen ähnlichen Vorgang im Video an (ein paar Unterschiede werden dabei auffallen). Es handelt sich um die Aufzeichnung einer Aufführung

von LIGNAs *Ödipus, der Tyrann* mit dem Untertitel „Eine Befreiungsphantasie“.⁵⁶ Vom Setting her eine typische LIGNA-Arbeit, die Radio verwendet. Jede*r Partizipierende erhält einen Empfänger mit Kopfhörer. In diesem Fall teilen LIGNA die Leute in drei Gruppen auf, die jeweils ein anderes Programm zu hören bekommen. In einigen Passagen sind die Programme so aufeinander abgestimmt, dass Handlungsanweisungen, so die Betreffenden sie befolgen, zu Begegnungen und Interaktionen führen. Das erzeugt eine hybride Situation zwischen Isolation und Kommunikation bzw. Indirektheit und Direktheit der Kommunikation: Innerhalb ihrer Gruppe bleiben die Partizipierenden eher vereinzelt, insofern jede*r sich auf die Radio-Stimmen konzentriert, die neben den Instruktionen auch Informationen zu Ödipus, theoretische Reflexionen und Dialogpassagen intonieren, und aus dieser Vereinzelnung heraus erfolgt dann phasenweise Miteinander – in dieser Szene, die im Skript die Überschrift „Mord“ hat, durch körperlich sehr intime Berührungen. Es gibt außerdem noch den Chor. Dessen Stimme (die eines einzelnen Mannes, ein Bariton mit einem betont künstlichen Studio-Echo) erschallt synchron aus einer Anzahl alter Kofferradios, die auf dem Boden verteilt stehen.

In „Mord“ stellen die Partizipierenden offenkundig verschoben die Situation der Szene nach, in der Ödipus seinen Vater tötet – eine Szene, die der Mythos erzählt, die in Sophokles' *Ödipus*-Drama aber nur berichtweise vorkommt. Die Mitglieder der Gruppe, die sich aufgefordert finden, den Gegenüberstehenden die Hände um den Hals zu legen und dann zuzudrücken, übernehmen die Rolle von Ödipus (die Mordtechnik ist indes eine andere, besser simulier- und kontrollierbare als der Schlag, den Ödipus führt – dazu gleich mehr). Die der zweiten Gruppe verkörpert das Opfer, Ödipus' Vater bzw. einen Fremden (denn er weiß im Moment des Mordes bekanntlich nicht, dass es sich um den eigenen Vater handelt). Und die der dritten Gruppe die Instanz eines zwischen Zeuge und Theaterpublikums-Zuschauer oszillierenden Beobachtens. Die Anweisungen zum Würgen führen einen an den Tötungsakt heran wie eine Yoga-Übung, sie beschreiben ihn als Bewegungsablauf. Dabei kommt man womöglich dem Umstand auf die Spur, dass vonseiten des Mörders dieser Akt, dessen Wesen als Handlung das irreversible Überschreiten einer Schwelle vom Leben und Tod ausmacht, in einem *Bewegungskontinuum* besteht: Ich drücke einfach noch ein bisschen weiter zu, noch ein bisschen länger, vielleicht noch ein bisschen stärker. Es gibt von dieser Seite des Vollziehens Intensität und Intensivierung, aber keine dramatische Zäsur, die der besagten Grenze entspräche.

Dieses Kontinuum wird in dem Radioprogramm, das die Ödipus-Gruppe hört, bearbeitet und rhythmisch zäsuriert durch die Stimmen von Teiresias, des blinden Sehers, und eines

⁵⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=CyWSfwN7fW4>

Diener, die dazwischen Fragen stellen: „Was hält Sie davon ab, dem Anderen die Luft zu nehmen?“ – „Hält Sie das Beispiel des Ödipus ab, den Menschen zu würgen? [...] Die Angst vor der Strafe?“ Auch Ödipus’ Stimme ist mit einer Reihe von Fragen zu vernehmen, einem anderen Typ von Fragen, die seine Fassungslosigkeit über das zum Ausdruck bringen, was er da tut: „Warum fällt dieser greuliche Wahnsinn mich an? [...] Was war dies alles? Warum ist mir nun wohl?“ Der Diener drängt die Würgenden mehrfach, nicht abzulassen von der Gurgel des Partners; er fordert dazu auf, den Griff für einen Moment zu lösen, zurückzutreten, dann erneut zuzudrücken. Die letzte Instruktion an die Partizipierenden aus dieser Gruppe lautet, sich umzudrehen und wegzugehen. Auch das Zurücklassen zählt zur Übung. Wer zur dritten Gruppe gehört, hört u.a. Folgendes:

DIENER: Stellen Sie sich neben eines der Paare und betrachten Sie die beiden von der Seite.

TIRESIAS: Und hier setzt das Theater ein. Das Theater, das heißt die unmittelbare Willkür, die zu Akten ohne Nutzen treibt. Der Ursprung des Theaters ist eine Hand, die erhoben ist, gegen den Vater, gegen den Gott einer Szene, die der Macht der Rede und des Textes unterstellt ist.

Rede und Text: Stimmen, die mir sagen, dass ich töten soll, sind ein etablierter Topos, ein populäres Zeichen von Wahnsinn. Mitunter berufen sich Menschen, die jemanden getötet haben, vor Gericht auf solche Stimmen, und man weiß nicht, liegt ‚tatsächlich‘ Schizophrenie vor, oder performen sie ein Skript ihres Anwalts, um Unzurechnungsfähigkeit bescheinigt zu bekommen. Eine ironische Pointe dieser Szene in LIGNAs *Ödipus* besteht darin, dass die Performance durch das Radio (das LIGNA in ihren theoretischen Texten mit Verweis auf Radiotheorien des früheren 20. Jahrhunderts als *gespenstisches* Medium bezeichnen, vgl. ihr Buch *AN ALLE*) die rhetorische Figur von den Stimmen, die zum Töten anstacheln, wirklich werden lässt – in Analogie zu dem Paranoiker-Witz: „Aber was, wenn sie wirklich hinter mir her sind?“ Auch als rhetorische Figur verdienen die Stimmen schon Interesse, denn die Rhetorik organisiert hier den Übergang von der Furcht in eine lustvolle Aggression: Die Furcht, die sich zur Paranoia steigert, ist Furcht vor *jemandem* – jemand Bestimmtem, aber Unbekanntem. Die Aggression, zu der die Stimmen auffordern, ist dagegen Aggression gegen *irgendjemanden* – gegen den Erstbesten, der mir unterkommt und den irgendetwas als Opfer meiner Gewalttat qualifiziert. Die *lähmende* Anonymität des unbekanntem Verfolgers in

meinem Rücken weicht einer *befreienden* Anonymität, wenn ich denjenigen töte, der zufällig meinen Weg kreuzt und mir den geringsten Anlass gibt, um meinen Zorn zu erregen.

Begeben wir uns in die Situation, wie der Mythos von Ödipus sie überliefert, können wir die Tötungs-Szene in diesem Sinne interpretieren: als *befreiende* Tötung, deren Freiheit darauf basiert, dass der Getötete Irgendjemand ist. Ödipus könnte den Rest seines Lebens als glücklicher Schizo verbringen, frei von den Ängsten des Paranoikers. Die Tragödie, zu der Sophokles den Mythos verarbeitet hat, kassiert jedoch dieses Befreiende und spannt die Tötung ein in eine schicksalhafte Notwendigkeit. Ich rufe kurz den Mythos in Erinnerung: Laios, der Herrscher Thebens, schickt einen Boten, um das Kind, das seine Frau Iokaste zur Welt bringt, direkt nach der Geburt mit durchstochenem Fuß im Gebirge auszusetzen, weil das Orakel von Delphi ihm geweissagt hat, wenn er einen Sohn zeuge, werde der seinen eigenen Vater erschlagen und seine Mutter heiraten. Der Bote fühlt aber Mitleid und übergibt den Jungen einem Hirten, so dass er überlebt. Die Leute in Korinth, bei denen er aufwächst, nennen ihn Ödipus („Schwellfuß“ – so jedenfalls die dominierende Hypothese bezüglich der Bedeutung des Namens). Und nachdem Jahre darauf Ödipus als junger Mann Gerüchte gehört hat, er sei nicht der wahre Sohn seiner Eltern, und seinerseits vom Orakel die Prophezeiung erhält, er werde seinen Vater töten und seine Mutter heiraten, flieht er aus Korinth und begegnet auf der Straße einem Wagen, dessen Führer, weil Ödipus nicht schnell genug Platz macht, eines seiner Pferde erschlägt. Daraufhin tötet Ödipus in einem spontanen Racheakt den Passagier dieses anderen Wagens. Der Passagier aber ist Laios, sein Vater. Ödipus gelangt dann nach Theben, wo er das Rätsel der Sphinx löst und die Stadt von der Angst vor diesem Monster befreit, woraufhin Kreon, der Bruder von Laios, der nach dessen Tod regiert, ihm Iokaste zur Frau gibt und ihn zum Herrscher der Stadt ernennt. Er heiratet so wirklich seine eigene Mutter.

Der Titel von Sophokles' Drama *Oidipous Tyrannos* wird ins Deutsche für gewöhnlich mit *König Ödipus* übersetzt. Hölderlin hat seine Übersetzung dagegen *Ödipus, der Tyrann* betitelt, und LIGNA übernehmen diesen Titel. Die Tragödie entfaltet die Geschichte im Rückblick: Ödipus ist schon eine Weile Herrscher von Theben, aber in der Stadt wütet die Pest, und indem er die Ursachen für die Seuche aufzuklären versucht, von der man argwöhnt, es sei die Strafe für ein Vergehen, entdeckt er mithilfe des blinden Sehers Teiresias, dass sein eigener Vatemord und das inzestuöse Verhältnis zu seiner Mutter die Plage verschuldet haben. Durch diese zeitliche Konstruktion operiert die Tragödie mit der (Suggestiv-)Macht des Schicksals. Die dramatische Entwicklung strebt auf eine große *anagnorisis* hin, einen Moment des Erkennens, in dem das Rätselhafte sich auf einmal zu einem sinnvollen Ganzen

fügt – und zwar einem Ganzen, das *in seiner tragischen Notwendigkeit* erscheint, in der Unvermeidlichkeit eines So-und-nicht-anders. Der Zufall der Begegnung auf der Straße, bei der Ödipus einen Unbekannten umbringt in spontaner exzessiver Rache für das erschlagene Pferd (und vielleicht in einem Abreagieren dessen, was in ihm an furchtsamer Spannung steckt, da er erfahren hat, was für ein schreckliches Schicksal ihm bevorsteht), dieser Zufall *ist* gar kein Zufall. Es wird in der Tragödie von Anfang an klar gewesen sein, dass dieser Zufall so wenig Zufall sein kann, wie der unbekannte Passagier des Wagens, dessen Kutscher Ödipus provoziert, jener gleichgültige Irgendwer ist, als den Ödipus ihn tötet. Dieser Zufall stellt nur das irdische, zeitliche Antlitz des Schicksals dar; und dieser Unbekannte wird sich als derjenige Mensch herausstellen, der Ödipus auf Erden am wenigsten gleichgültig sein kann – sein Vater.

Betrachten wir die Mordszene als Element einer Tragödie (in der sie, wie gesagt, als *aktuelle* Szene nicht vorkommt – die griechische Tragödie zeigt ja Gewaltakte oft nicht, sondern repräsentiert sie durch Berichte, und Sophokles' macht im *Ödipus* besonders nachdrücklich Gebrauch von diesem berichtenden Modus), dann ist diese Tötung immer schon eingeschlossen in die eiserne Verkettung des tragischen Zusammenhangs. Es gibt hier keine Freiheit, für niemanden – weder für Ödipus noch für Laios, noch für die Mutter Iokaste. Das Töten, die spontane Rache an irgendwem, bringt keine Befreiung, denn dieser Irgendwer ist nicht irgendwer, und die Spontaneität selbst ist der Modus eines Irrtums, ein Verkennen der schicksalhaften Notwendigkeit, die durch das Spontane waltet. Nichts ist frei, alles ist zwanghaft.

Genau dieses Zwanghafte zieht Freud heran für seine Beschreibung einer familiären Bindung, die dann den berühmten Namen Ödipus-Komplex trägt: Vater und Sohn – mit der Mutter als verbindend-trennender Bezugsperson zwischen ihnen – können sich gar nicht gleichgültig sein. Es gibt nicht nur keine Freiheit, den eigenen Vater *nicht* symbolisch zu töten. Es gibt auch keine Freiheit, ihn zu töten, symbolisch oder real, und damit *nicht* die besondere schicksalhafte Beziehung des Sohnes zum Vater zu bewahren, die vorsieht, dass der Sohn den Vater ersetzt, an dessen Stelle tritt – und ihn zugleich, da das Gesetz die direkte, körperlich aktuelle Ersetzung als Inzest verbietet, dazu nötigt, einen Umweg zu nehmen, einen Umweg wiederum durchs Symbolische, indem der Sohn mit einer anderen Frau, stellvertretend, das wiederholt, was der Vater mit dessen Mutter getan hat, und selber die Position eines Vaters einnimmt. Es gibt keine Freiheit für Ödipus, den Protagonisten der Tragödie, und es gibt keine Freiheit für den Sohn eines Vaters – will sagen, für *das Subjekt*, insofern es in der Freud'schen Psychoanalyse seine Bestimmung erhält durch das, was sich in

der Beziehung des Sohnes zum Vater an Bestimmungsgemäßem vollzieht. So eine zwar oft bestrittene und/oder verspottete, aber kulturell nach wie vor sehr einflussreiche Setzung.

Wenn LIGNA ihren *Ödipus, der Tyrann* eine Befreiungsphantasie nennen, meint das in der Tat die Befreiung vom Ödipus, und zwar in dreifacher Hinsicht:

- Befreiung von Ödipus als Figur eines Tyrannen
- Befreiung vom Ödipus-Komplex, von der Papa-Mama-Kind-Familie, von der „Triangulation“ der Beziehungen, wie Deleuze und Guattari in ihrem *Anti-Ödipus* schreiben (einer der Inspirationsquellen für LIGNA), von der Reduktion der rhizomatischen Verflechtungen auf vervielfältigte Dreiecke
- und Befreiung vom Tragischen, von der Zwanghaftigkeit eines Schicksals, einer eingebildeten Notwendigkeit, die durch die Zufälle hindurch waltet und ihnen einen einheitlichen, zusammenhängenden Sinn verleiht – Befreiung *zum Zufälligen*, zum Beliebigen, zur Affirmation des Anonymen, des Irgendwer, in der Zuneigung wie im Hass.

Arbeiten wir das rasch durch. LIGNAS *Ödipus* soll den Partizipierenden eine Übung anbieten, um sich von einem Tyrannen zu befreien, einem Typ von Herrscher, der seine Herrschaft dadurch erlangt, dass er den Menschen die Angst nimmt. Die Sphinx, das grässliche Monster, steht – so eine denkbare politische Deutung – für die Angst der Vielen vor den Vielen, die Angst vor der Gewalt, die später Hobbes in seiner Fiktion eines Naturzustandes mit dem „Krieg aller gegen alle“ beschwört. Im Rätsel der Sphinx, dessen Lösung so albern leicht ist, dass man sich fragt, was für ein Haufen von Deppen da in Theben wohnt, wenn bislang niemand die Antwort zu geben vermochte, lauert das Sich-rätselhaft-Sein der Menschen in der Vielzahl. Und Ödipus *löst* dieses Rätsel, indem er *den* Menschen in beispielhafter, repräsentativer Einzahl nennt: die Vielen, das sind bloß zahlreiche Varianten dieses Bewegungsmusters namens menschliches Leben. Die Figur des Ödipus erscheint als Präfiguration des Souveräns.

Und das bis zum Schluss und über das Ende hinaus, denn diese Souveränität, die in Sophokles' Tragödie eine große Krise durchlebt, perfektioniert sich am Ende dadurch, dass der wankende Souverän sich selbst ins Exil schickt. Mit dieser durch die Blendung bühnenwirksam aufgepeppten autokratischen Entscheidung des tyrannischen Herrschers erreicht Sophokles' Stück sein Finale: Anstatt auf die Enthüllung hin, dass ihr Herrscher ein Vatermörder ist und mit der Mutter in einer Inzestbeziehung lebt, die Reaktion der Polis-

Bürger abzuwarten, verbannt Ödipus sich nach Kolonos und bekräftigt mit der grausamen Selbstverstümmelung das außerordentlich hohe Niveau seiner Selbstherrschaft. „Es ist zum Wahnsinnig werden“, kommentiert die Tiresias-Stimme kalauernd bei LIGNA. „Aber Ödipus, der Tyrann, erneuert seine Herrschaft durch diese Bestrafung. Nach seiner Verbannung befiehlt er selbst.“

Befreiung von der Souveränität erforderte, möchte man meinen, eine Befreiung von der Angst. Aber die Angst des Menschen vor den Menschen, vor der Unberechenbarkeit der Menschen und insbesondere der vielen Menschen ist einem nicht so einfach zu nehmen. Diese Angst findet stets ausreichend Argumente, um ihre Berechtigung darzulegen. Grundlos, ist sie doch nie anlasslos, hat sogar die Tendenz, sich selbst zu bewahrheiten und das zu veranlassen, mindestens zu katalysieren, was sie als Schreckbild des Kommenden imaginieren macht. Es kommt aber vielleicht gar nicht darauf an, die Angst als solche loszuwerden, sondern sich der Zwanghaftigkeit der Reaktion auf diese Angst zu entwöhnen. Befreien sollten wir uns von der Konditionierung auf den Reflex, aus Angst vor den Vielen einem Sicherheitsregime unsere Zustimmung zu erteilen, das verspricht, uns vor deren Gewalt zu schützen, und das umso besser zu können behauptet, je tyrannischer es vorgeht. Denn so argumentiert bis heute jeder Innenminister: Um Sicherheit zu gewährleisten, braucht der Souverän mehr Macht, und im Zweifelsfall muss man Rechte der Bürger*innen zurückstellen. Sicherheitsorientierung ist in jeder Staatsform, auch der demokratischen, ein potenziell tyrannisches, die Tyranis als Ideal avisierendes Element. Befreiung von der tyrannischen Herrschaft des Souveränen hieße, uns die Freiheit zu geben, auf unsere Angst voreinander anders als bislang zumeist zu reagieren. *Queering fear*, wenn ihr euch noch daran erinnert.

Hier setzen LIGNA an, unter anderem mit der „Mord“-Übung. Diese Übung bringt jeweils drei Partizipierende in genau die Situation, die ein starker Staat mit einem entsprechend autorisierten Sicherheitsapparat zu vermeiden verspricht – und zu vermeiden versucht, sofern seine Vertreter nicht selber ein Interesse daran haben, Bürger*innen nicht zu schützen, wie beim letzten Mal im Zusammenhang mit '68 angesprochen. Ein Mensch tötet einen anderen, und ein weiterer schaut tatenlos zu. Die Partizipierenden töten die anderen Partizipierenden nicht wirklich (das ist zumindest bisher in keiner Aufführung passiert). Das Würgen und Gewürgtwerden und auch das Dem-Würgen-und-Gewürgtwerden-Zuschauen sind eingelassen in ein ‚als ob‘. Dieses ‚als ob‘ wendet sich jedoch nicht allein ans Sehen, ans Hören und an die Imagination; es involviert Berührungen, und zwar intime und heikle Berührungen. Die Aufforderung, so zu tun als ob, verlangt aktive Bewegungen, und sie bringt in Kontakt mit der körperlichen Aktualität eines Tötens, wie wir sie sonst, im sog. richtigen Leben nicht erleben.

Dass wir das Töten normalerweise im Leben nicht aktuell erleben, liegt, um etwas Banales zu sagen, zunächst einmal daran, dass es verboten ist. Es ist das Verbotenste überhaupt. In diesem Verbot haben sich allerdings zwei Gründe übereinandergeschoben: ein politischer Grund und ein moralischer Grund. Politisch ist es einem Menschen, der kein Soldat und kein Henker ist und der nicht in Notwehr oder Nothilfe handelt, verboten, einen anderen Menschen zu töten, weil Töten als Exekution einer souveränen Entscheidung gilt, die der Souverän sich selbst vorbehält. Das war mein Thema beim letzten Mal, der souveräne Staat und das Gewaltmonopol, das sich vor allem damit rechtfertigt, dass es die eskalative Dynamik der Rache, die „Gewaltspirale“ unterbindet und so für Stabilität sorgt. Viele Staaten haben die Todesstrafe abgeschafft und gesetzlich die Überzeugung verankert, dass selbst die souveräne Macht am Leben eines Menschen ihre Grenze haben sollte. Wer es sich als Zivilperson anmaßt, über Leben und Tod eines anderen Menschen zu entscheiden, muss mit schwerer Strafe rechnen. Und noch gegen die Selbsttötung bestehen Vorbehalte, die zum einen religiös motiviert sind (das Leben als von Gott Gegebenes, das man als Geschenk annehmen und würdigen sollte), zum anderen den Verstoß gegen das Soziale betreffen (sich umzubringen zerreißt das soziale Band, es kündigt die Beziehung zu den nahestehenden Menschen, den Liebespartnern, Familienangehörigen, Freunden auf, lässt sie allein zurück, nimmt ihnen die Chance zu reagieren). All das betrifft die Entscheidung, die dem Tötungsakt zugrundeliegt bzw. die eine Rekonstruktion des Vorgefallenen in juridischer Logik im Nachhinein als zugrundeliegend definiert. Jemanden töten – oder auch sich selbst töten – hat indes auch eine performative Dimension. Was da passiert, ist niemals reine Exekution einer Entscheidung. Auch wenn das Wort „Exekution“ in unserer Sprache besonders die Ausführung von Tötungsbefehlen bezeichnet, der Beschluss muss eben *vollzogen* werden. Und damit kommen *praktische Schwierigkeiten* ins Spiel – und so ein ganzer Bereich von Erfahrungen, die nicht Erfahrungen des Todes sind, sondern Erfahrungen des Tötens, praktische Erfahrungen mit einem konkreten Wie des Tötens, die man macht nicht ganz unabhängig, aber doch ein Stück weit ablösbar davon, dass derjenige, der getötet wird, wirklich stirbt.

Denn präzise wäre es zu sagen: Töten bezeichnet einen Handlungszusammenhang, dessen *Effekt* der Tod ist, der eines anderen oder mein eigener. Aber nirgendwo ist die Differenz zwischen der Handlung als Ausführung von Bewegungen und dem Effekt, den die auslösen, so eklatant wie im Fall des Tötens. Trotz der poetischen Formulierung kann ich niemandem „den Tod geben“, sofern das impliziert, dass ich den Tod habe oder auch nur die Gabe des Todes habe (das ist eine erregende Horror-Fiktion: ein Wesen, das den Tod quasi in sich trägt und ihn denjenigen gibt, mit denen es in Kontakt tritt, oder ihn austeilt in die Breite der

Umgebung – erregend, weil kein Mensch den Tod in sich trägt, sondern stets nur ein Leben, das irgendwann aufhört). Wie gut trainiert einige von uns auch auf Techniken des Tötens sein mögen, jede*r von uns verfügt bloß über Praxiswissen und Geschicklichkeit zu gewissen Bewegungen, die als solche dem Leben angehören, und diese Bewegungen werden eventuell in einem Körper Konsequenzen zeitigen, zu denen der Tod zählt bzw. die die Diagnose „tot“ resümiert. Das Wort „Tod“ referiert auf ein Spektrum von Ereignissen oder Zuständen. Biologie unterscheidet Herztod, Hirntod, intermediäres Leben, Zelltod, absoluten Tod. Der Tod besteht in Prozessen, die trotz ihrer Bewirkbarkeit auch Eigendynamiken haben, weshalb man den Tod nur auslösen kann bzw. verursachen – etwas tun, das nachher, wenn er eingetreten ist, d.h. fortgeschritten bis zu einem Punkt, wo das Sterben irreversibel scheint, für dessen Ursache gelten kann.

Sehr deutlich machen das Schusswaffen, bei denen mein Finger sich nur um einen Abzug krümmt und drückt, bis irgendwann ein Punkt erreicht ist, an dem der Abzug umspringt und einen Mechanismus auslöst, der dazu führt, dass ein Projektil aus dem Lauf fliegt und dann, unter Umständen nach dem Zurücklegen einer langen Strecke, in die Brust oder den Schädel eines Menschen oder Tieres eindringt, den Knochen zersplittert, Gewebe zerfetzt, Blutgefäße zerstört, Organe so stark verletzt, dass irgendwann später – Bruchteile von Sekunden oder Stunden, Tage, Wochen später – bei diesem Körper der Tod eintritt. Beim Gebrauch von Schusswaffen nimmt die Technologie dem Körper viel Technik ab. Ich muss die Waffe zu bedienen verstehen, sie entschärfen können (beliebter Gag im Film), das Ziel avisieren, ruhig halten. Die Beziehung zwischen mir und der Waffe ist so anspruchsvoll, dass sie die Beziehung zwischen mir und demjenigen, den ich möglicherweise damit töte, zu einem erheblichen Teil verdeckt. Und auch beim Erschlagen mit dem Schwert, einer Axt oder einem Knüppel konzentriert sich die körperliche Erfahrung des Vollziehens in einer sprunghaften Dynamik. Das juristische Deutsch spricht von „Affekthandlungen“ (und verlegt die Frage nach dem Schuldgrad dann darauf, wie die Waffe beschafft wurde, ob mit Tötungsvorsatz, ob sie sowieso da und gerade zur Hand war usw.). LIGNA wählen mit dem Erwürgen eine Tötungstechnik, die langsam wirkt, bei der das Vollziehen eine merkbare Dauer hat und es zu einer erfahrbaren Synchronisierung zwischen dem Körper des Tötenden und dem Zutötenden kommt. Durch das Atmen, den Puls im Hals des Opfers unter den Fingern, teilen sich Lebensrhythmen einander mit.

Angeleitet auch von den Fragen („Was hält Sie davon ab, dem Anderen die Luft zu nehmen?“) verschafft mir die Übung in diesem Andauern Gelegenheit, in einer Situation, die durch ihr ‚als ob‘ die Selbstverständlichkeit des staatlich verordneten Nichttötens suspendiert,

dem zweiten Grund zu begegnen, warum ich den anderen nicht töte: dem moralischen Grund – dem, was wir gemeinhin „Gewissen“ nennen. Die Angst vor der Strafe ist zwar bei der Übung nicht weg, denn ich bin mir im Klaren darüber, dass kein Gericht die Erklärung „Das war ja Kunst“ auch nur als mildernden Umstand in einem Prozess gegen mich akzeptieren würde, falls ich den Partner wirklich tötete. Das ‚als ob‘ der Kunst und das partizipatorische Setting schützen mich nicht vor rechtlichen Konsequenzen von Verbrechen, die ich begehe. Aber indem ich diejenigen Bewegungen des Tötens vollziehe, die auf der Seite des Lebens stehen und sich mehr oder weniger knapp diesseits des Punktes halten, ab dem es ernsthaft gefährlich wird, bin ich doch so nah dran wie sonst vielleicht nie (es sei denn, ich praktiziere *asphyxiation* als SM-Spiel), auf den Gewissensgrund dafür zu stoßen, dass ich nicht töte. Und was hat es auf sich mit dem Gewissen?

Der Begriff „Gewissen“ verweist auf ein kompliziertes Arrangement hemmender, moderierender, sublimierender oder auch subtilisierender, verfeinernder Faktoren. Einige von denen sind vermutlich Internalisierungen einer Autorität mit institutionellem Status – der des Vaters als des Regierenden der traditionellen Familie oder des souveränen Staates (in derjenigen Formierung des Gewissens, die Freud „Über-Ich“ nennt, sind gerade diese beiden Autoritäten des Vaters und des Souveräns aufeinander projiziert). Aber es mag andere Faktoren im Gewissentlichen geben, die uns gerade wegen der ödipalen Fixierung auf diese Analogie von Vater und Staat entgehen. In einem Gespräch, das ich mit Ole Frahm von LIGNA geführt habe, spricht er von einem Interesse daran, Motive für das Nicht-Töten, für das Unterlassen von Gewalt ausfindig zu machen, die „nicht notwendig staatlich“ sind. Die *Ödipus-Performance* strebt eine Befreiung nicht *vom* Gewissen an, sondern eine *zu den* Gewissensgründen, die die Okkupation der Instanz Gewissen durch eine familiär-staatliche Matrix normalerweise verdeckt oder unterdrückt. Diese Befreiung, die gleichermaßen Befreiung vom Tyrannen, vom souveränen Herrscher und Befreiung vom Ödipus-Komplex wäre, bedarf einer *körperlichen Erfahrung* der *Möglichkeit* von Gewaltausübung – einer Erfahrung, die sich in einer Situation zuträgt, in der die Beteiligten in eine *Nähe zur* Gewalt geraten, in die Nähe zu einer Aktualität von Gewaltausübung, so dass die Körper beginnen, die Gewalt zu antizipieren, sich sensomotorisch auf die unmittelbar bevorstehende Zukunft der Gewalt einstellen, neuromuskuläre Vorbereitungen dazu treffen, entsprechende Hormone ausschütten...

In den funktionierenden Nationalstaaten, wo es gelungen ist, die Monopolisierung von Gewalt durch den Staat umfassend durchzusetzen – und zu denen wir Deutschland bisweilen zählen sollten –, zeichnen sich in den Statistiken scheinbar widersprüchliche Phänomene ab.

Einerseits ging die Anzahl der Gewaltdelikte lange Zeit kontinuierlich zurück (in den letzten Jahren nahm sie wieder leicht zu, und es gab immer auch Orte mit besonderer Problematik). Andererseits steigt aber unter den verbleibenden Übergriffen, die die Polizei erfasst, die Anzahl von Fällen, in denen die Gewalt extrem brutal wird, mitunter tödliche Folgen hat, und das immer öfter ohne ersichtliche Proportion zur Heftigkeit eines Konflikts. Gewalt scheint zu ‚entgleisen‘. Die Täter sind teilweise selbst überrascht, hatten keine Tötungsabsicht, haben einfach draufgedroschen und reingetreten, offenbar ohne realistische Vorstellung davon, was jemandem droht, wenn man ihn auf den Kopf schlägt oder wiederholte Fußtritte verpasst. Wo Medien über solche Fälle berichten, stehen schnell Hypothesen wie die Gefährlichkeit von Ballerspielen im Raum oder auch der Vorwurf einer generellen Verrohung. Dabei könnte es durchaus sein, dass diese Eskalation von Gewalt von einer Gesellschaft zeugt, in der es auf eine erfahrungs- und besinnungslose Weise ‚friedlich‘ zugeht – einer Gesellschaft, in der ein Zustand des weitgehend *Harmlosen ohne Negativität*, ohne Konturierung des Friedens an der Ahnung seines Gegenteils die Normalität ausmacht. Heranwachsende machen da kaum Erfahrungen mit körperlicher Gewalt, weil die Ächtung von Gewalt das tägliche Leben so selbstverständlich (und im Selbstverständnis einer bürgerlichen Klasse, die sich zugleich moralisch universalisiert *und* von einer ‚Unterschicht‘ abgrenzt, so wirksam) durchdringt, dass Prügeleien unter Kindern und Jugendlichen nicht dazugehören: Man tut sowas nicht. Wo es doch stattfindet, erscheint es entweder wie der Einbruch eines Anderen, wie eine Infektion mit den rohen, asozialen Gewohnheiten der ‚Unterschicht‘, oder isoliert sinnlos, ohne Bezug zur Weltordnung und den Rollen, die sie verteilt.

Ich weiß nicht, ob heutzutage so etwas wie eine nichtbürgerliche, proletarische Pädagogik existiert (oder auch eine aristokratische Pädagogik, deren Werte an dem Maß nehmen, was Nietzsche das Vornehme nennt). Viele Vertreter*innen einer bürgerlichen Pädagogik würden vermutlich das Zurückgehen von Prügeleien positiv beurteilen, und ich bin nicht wirklich in der Position, ihnen zu widersprechen, denn der Körper, der hier spricht, hat sich in recht erfolgreicher Vermeidung gewaltsamer Auseinandersetzungen entwickelt. Ich habe nicht nur davon profitiert, in einem Land geboren zu werden und aufzuwachsen, dessen Territorium seit über 70 Jahren kein Krieg mehr heimgesucht hat. In den Lübecker Vorstadtschulen, die ich besuchte, war das Aggressionslevel leidlich niedrig, obwohl sie genau an der Grenze eines kleinen bürgerlichen Reihenhausviertels und eines großen Viertels mit Sozialwohnungsblocks lagen und die Differenzen der Herkunft im schulischen Alltag sehr wohl auffielen. Ich rate auch nicht an, das Sichprügeln für gut zu erklären, sondern empfehle, seine übende Wirkung zu verstehen. Wo beim ersten Anzeichen von Raufen gleich Erwachsene einschreiten und die

Streithälse trennen und die Phasen ohne Aufsicht schwinden, fehlt es an Gelegenheiten, die Verletzlichkeit des eigenen Körpers kennenzulernen – und damit auch die von anderen Körpern. Kloppereien verschaffen denjenigen, die daran partizipieren, ja ein Körperwissen, eine Ahnung davon, ab wann es richtig weh tut, ab wann Verletzungen drohen, wann Schluss sein sollte, um ernsthafte Konsequenzen zu vermeiden. Auch wenn sie dieses Wissen unter Risiken gewinnen und unter Umständen der Schaden erst da sein muss, damit jemand klug wird (und da es sich um eine wilde, selbstorganisierte Praxis handelt, kommt sie ohne Garantien bezüglich der didaktischen Effekte).

Ohne eine Kompetenz für das Thema Gewalt unter Kindern und Jugendlichen reklamieren zu wollen, möchte ich folgende Hypothese zur Diskussion stellen: Eine Gesellschaft, deren Gesetze physische Gewalt verbieten und deren Sitten sie aus dem Alltag verbannen, tut gut daran, die Erfahrungen mit solcher Gewalt, die den Menschen bleiben, nicht ins Private von Ego-Shootern, immersiv im Kinosessel erlebten Action-Filmen, Tattoo-Studios, BDSM-Schlafzimmerspielchen oder mit halbschlechtem Gewissen diskret betriebenen Praktiken des Sich-Abreagierens einzuschließen. Es sollte vielmehr möglichst öffentliche, möglichst offen zugängliche und offenherzig angebotene Optionen geben, zusammen – also: miteinander wechselnd gegeneinander – Gewalt auszuüben. Keine Therapien, die das Individuum korrigieren, sondern kollektive Übungen, die den Akzent auf die körperliche Wirklichkeit von Gewalt legen, auf das *prattein* der Gewalt und nicht auf psychische Motive. Übungen die, im Register des *Anti-Ödipus* gesprochen, der materiellen Aktualität des Schizos nachgehen, statt uns zu ödipalisieren.

Und da wäre der Einsatz, den LIGNAs *Ödipus, der Tyrann* markiert. Partizipative Kunst kann ein solcher Übungsplatz sein. Sie taugt gut dazu, eben weil sie keine Problemfälle bearbeitet, sondern sich am Belieben beliebiger Partizipierender ausrichtet. Ihre *to whom it may concern*-Adressierung macht Kunst ungeeignet dafür, sie als Anti-Aggressionstraining für einige auffällig Gewordene zu instrumentalisieren, und das scheint mir in diesem Fall ein großer Vorteil. Solche Kunst passte umso besser zu einem *Aggressionstraining für alle*: eine in die institutionellen Kontexte des Aufwachsens und des Erwachsenseins (des beruflichen Arbeitens bspw.) eingepflegte Routine des Übens von Gewaltausübung in den Positionen derjenigen, die körperliche Gewalt anwenden, derjenigen, die sie erleiden, und derjenigen, die zu Zeugen davon werden.

Das schließt Gewalt gegen Personen und auch gegen Sachen ein. Sibylle Peters, die in der Vorlesung schon im Zusammenhang mit der Geheimagentur vorkam, hat die *Akademie der Zerstörung* ins Leben gerufen, an der ich mitarbeite. Unter dem naheliegenden Titel *Kaputt*

veranstaltete die Akademie im Mai 2018 am Hamburger Fundus-Theater einen Kongress mit Kindern und Erwachsenen, auf dem die Partizipierenden zu Forschungszwecken u.a. Gitarren und Autos zerstörten, aber auch über Kriegsgewalt und Waffen diskutierten und verschiedene Kollektivitäten körperlicher Gewalt ausprobierten.⁵⁷ Das Übungsprogramm dort ist gerade das Gegenteil einer Kampfausbildung bei der Bundeswehr. Es setzt an bei Fluxus, Performance Art, Body Art, bei politischem Pop – auch bei Somatic Practices wie Body-Mind Centering, Feldenkrais usw., insofern es um die Ausbildung von *awareness* geht, also einer körperlichen, bewegungs- und handlungsbezogenen Aufmerksamkeit, nur ohne deren Ideologie einer kosmischen Harmonie, stattdessen mit Anerkennung für den Konflikt und dessen Affekte des Zorns, des *thymos*, für das nicht Befriedbare, wesentlich Undiplomatische im Verhältnis zur Welt. Es braucht sicher Tricks, um elterliche Skepsis auszuhebeln, aber selbst strukturell panischen Menschen wie Eltern sollte es, sanft und ausdauernd bearbeitet, einleuchten, wie wichtig ein Kontakt zu dem ist, was in der Lage *wäre*, jemand anderen zu verletzen und sogar zu töten. In einem Leben, das diesen Kontakt systematisch verhindert, werde ich zwar wissen, warum *man* es nicht tut, aber schwerlich herausfinden, warum *ich* es nicht tue. Und bin dann auf schlechte Art baff in einem Augenblick, da die Wirklichkeit mir unerwartet Gelegenheit geboten hat und ich es doch getan habe.

⁵⁷ Für einen Einblick s. <https://www.fundus-theater.de/kaputt>

15. Workshops, Workshops, Workshops

Die letzte Vorlesung wird ein paar tastende oder wohl vielmehr provisorisch arrangierende Überlegungen vorstellen, die mit einem neuen Forschungsprojekt von mir zusammenhängen. Es hat den Titel „Kollektive Vergegenwärtigung: Der Workshop als künstlerisch-politisches Format“. Zusammen mit Stefan Hölscher beabsichtige ich, mit dem Workshop ein bestimmtes Veranstaltungsformat zu untersuchen. Damit verbindet sich aber die allgemeinere Frage nach der Position und Perspektive dessen, was wir tun in der Theaterwissenschaft, in der Tanzwissenschaft, in den Performance Studies. Deshalb erlaube ich mir heute zu Beginn dieses Abschlusses eine Einschätzung diesbezüglich:

In der Art und Weise, wie wir uns gegenwärtig an der Uni mit Theater, Performance und Tanz beschäftigen, überlagern sich zwei Bestimmungen dessen, was an Wissensgewinnung und -vermittlung geschieht: eine Bestimmung im Zeichen des *Rezipierens* von künstlerischen Arbeiten und evtl. des Zurückfließens von Rezeptionserfahrungen in deren Produktion; und eine Bestimmung im Zeichen eines *Zusammenarbeitens*, von dem jeweils situativ, individuell bzw. gruppen- und netzwerkbezogen, in spezifischen Ermittlungen geklärt werden muss, wer da was wie mit wem produziert, wo dabei Kunst aufhört und Wissenschaft anfängt oder umgekehrt.

In der ersten Bestimmung lebt der alte Geist der Kunstwissenschaft fort, die sich auf ein bürgerliches Verständnis von Kunst bezieht. Im Zentrum steht die Präsentation eines Werkes, sei es als Bild, Skulptur, als Multiple, als Installation in einer Ausstellung oder im öffentlichen Raum, sei es als Aufführung, als Konzert, Theatervorstellung, Performance oder sonstiges Event. Die kunstwissenschaftliche Position ist die des Zuschauers: jemand, der als Individuum in einem Publikum dem Kunstwerk begegnet (im Fall der Ausstellung ein raumzeitlich zerstreutes Publikum, im Fall der Aufführung ein versammeltes); jemand, der durch diese Begegnung zum Subjekt einer ästhetischen Erfahrung wird (wie immer man das ‚durch‘ versteht: verursachend, veranlassend, verstärkend, beiläufig begleitend...); jemand, den diese ästhetische Erfahrung sprechen macht (sprechen *macht* und schweigen *lässt*, um nur eins von vielen möglichen Verhältnissen zur Sprache im ästhetischen Diskurs aufzurufen). Der kunstwissenschaftliche Diskurs nimmt dieses Sprechen des Zuschauers auf. Wer sich wissenschaftlich mit Kunst beschäftigt, kommt vielleicht besser vorbereitet zu der Begegnung als der beliebige Zuschauer, weiß einiges über die Genese dieser Arbeit, die Biografie der Künstler*innen, die Entwicklung der Disziplin, des Genres, der verwendeten Medien, die Geschichte der Kunst überhaupt und deren Einbettung in eine Kulturgeschichte. Und der

Begegnung folgt eine aufwändigere Nachbereitung, Vergleiche mit anderen Arbeiten, Überprüfung vermuteter Referenzen, evtl. Lektüre von Rezensionen und Forschungsliteratur. Dann trägt die Reflexion der eigenen Erfahrung sich zu *in einem Schreiben*. Und vermittelt des Schreibens gehört diese Reflexion noch enger *zur* Erfahrung. Die Destination des Kunstwissenschaftlichen ist zunächst einmal *Text*. Ein Text oder viele (eine ohnehin an nahezu jeder Naht aufzutrennende Unterscheidung). Erst in weiterer, in sozusagen dritter Hinsicht (da der Text die Stelle des Zweiten besetzt und die des Ersten, der ursprünglichen Erfahrung, freihält), abgeleitet davon und moderiert durch das Textuelle, gesellen eine Reihe von Tätigkeiten sich hinzu, die kunstwissenschaftlich Arbeitende in den Kunstbetrieb führen – als Lieferant*innen von Katalog-Beiträgen, als Diskutierende auf dem Podium, als Berater*innen, Gutachter*innen für Förderanträge, evtl. Dramaturg*innen und Kurator*innen.

Das Schreiben, das literarische Schreiben der *Humanities* ist konstitutiv für das diskursive Etablissement des Ästhetischen, weil in der Disposition des Textes das Subjekt eines per definitionem singulären Widerfahrnis mit dem Subjekt einer allgemeinen Mittelbarkeit zur Deckung kommt. Das bürgerliche Kunstverständnis muss die für das bürgerlich-liberale Selbstverständnis maßgeblichen Werte Freiheit und Gleichheit in eine irgendwie plausible Beziehung manövrieren. Diese Werte vertragen sich ja nicht einfach so: Freiheit heißt *anders* wahrnehmen, empfinden, erfahren, anders denken und vor allem auch das Andere, das nicht bloß Nuancierende oder Kontrastierende, sondern unter Umständen Inkommensurable sagen dürfen. Gleichheit ist durch exzessive Freiheit immer auch herausgefordert und muss sich an den Herausforderungen bewahrheiten. Wie Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* betont (und Hannah Arendt, die in dieser dritten Kritik Kants den Kern seiner politischen Theorie sah, noch einmal unterstrich), sind ästhetische Geschmacksurteile zunächst idiosynkratisch: Wie ich letztlich nicht wirklich erklären kann, warum mir etwas schmeckt und etwas anderes nicht, lässt sich auch meine Begeisterung für ein Kunstwerk niemals vollends argumentativ darlegen. Und es wird mir auch nicht gelingen, jemanden, der ein eigenes ästhetisches Urteil über dieses mich begeisternde Werk gefällt hat und es flach und dumm und billig findet, mit Argumenten zu überzeugen, so wortgewaltig, logisch konsistent und rhetorisch geschickt ich es auch anstelle.

Würde die Kunsterfahrung uns aber einfach nur ins Idiosynkratische zurückstoßen, in eine bockige, verbohrte Stummheit, die nichts anderes kommuniziert als „Für dich ist es eben so, für mich so“, wäre von der Kunst kulturell, gesellschaftlich, politisch nicht viel zu erhoffen. Sie würde uns noch unleidlicher machen. Man müsste neben Politik und Religion auch Kunst zu einem Themenfeld erklären, worüber man bei gesellschaftlichen Anlässen aus Höflichkeit

besser hinweggeht, und es bliebe allein ein nerdiges Fantum, eine peri-soziale Aktivität, bei der diejenigen, die Kunstwerk X toll finden, die Nähe anderer suchen, die X auch toll finden, um einander ihres Kunstwerk-X-toll-Findens zu versichern (und einander dabei mitzuteilen, wie toll es ist, Kunstwerk X toll zu finden), während diejenigen, die Kunstwerk X scheiße finden, einander daraufhin befragen können, ob die gemeinsame Abneigung als Grundlage für eine Gemeinschaftsbildung taugt und womöglich mit gemeinsamen Vorlieben für andere Kunstwerke einhergeht, die das an X Verabscheute nicht aufweisen. Wie die Beschreibung schon deutlich macht, *haben* wir dieses nerdige Fantum. Es nimmt sogar ziemlich viel Raum ein, und ich vermute, die meisten von uns genießen es mehr oder weniger als einen Teil ihrer kulturellen Existenz: Leute mögen, die dieselbe Kunst mögen; Leute hassen, weil sie Kunst mögen, die man selber hasst, oder weil sie zu blöd sind, um die Großartigkeit der Kunst, die man selber mag, zu erkennen. Dating-Plattformen animieren zum Auflisten von Lieblings-Musik, -Büchern, -Filmen usw., weil es mittlerweile als Binsenweisheit gilt, dass es Menschen, die ähnliche Geschmacksurteile fällen, leichter fällt, jene Fiktion eines Innig-Gemeinsamen zu konstruieren, deren affektiver Mehrwert Romantik heißt.

Tatsächlich veranschlagt die Romantik – ich meine die Kunst-Epoche, die in Europa im späten 18. Jahrhundert einsetzt und seither nie wieder so richtig aufgehört hat, jedenfalls vielfach in Nachwirkungen weiterlebt – diese ästhetischen Gemeinschaften, die sich um Kunstwerke und Künstler*innen herum organisieren, als organisatorische Kraft gegen ein von Regeln und Konventionen geleitetes Gesellschaftliches. Die Begeisterung, der Enthusiasmus, ja die Liebe, die die Begegnung mit einem Kunstwerk in mir entflammen kann, ist zum einen eine anarchische, gesellschaftliche Ordnungen aufsprenge Kraft, die andere Formen des Zusammen ersehnen macht. Als solche feiern sie die Frühromantiker, und dieses anarchische Moment kehrt in vielen Jugendbewegungen wieder und ist sicherlich eins der bestimmenden Momente von Pop (die „blaue Blume“ aus Novalis’ Roman *Heinrich von Ofterdingen* wurde zum Emblem einer Verbindung von Literatur und sozialer/politischer Bewegung – auch der dann ins Völkische und Faschistoide abdriftenden Wandervogelbewegung, so dass die Studentenbewegung von ’68 mit dem Slogan aufwartete: „Schlagt die Germanistik tot, färbt die blaue Blume rot!“).

Mit der Kollektivdynamik, die aus dem idiosynkratischen ästhetischen Urteil hervorgeht, zeichnet sich um 1800 schon eine Problematik ab, wie wir sie heute im Zusammenhang mit dem Begriff *filter bubble* diskutieren: Was, wenn die wechselseitige Bestätigung von etwas ursprünglich Subjektivem (und damit objektiv niemals Überprüfbarem) der Beweggrund einer Gemeinschaft ist? In gewisser Weise *scheint* diese Gemeinschaft freier als die Gesellschaft, in

der alle mit allen auskommen, und der Schein erwirkt ein eigenes Sein, inspiriert und leitet unter günstigen Bedingungen Verwirklichungen. In gewisser Weise ist diese Gemeinschaft aber auch zwanghafter als die große Gesellschaft, denn während die gesellschaftlichen Konventionen zumindest prinzipiell immer verhandelbar sind, man sie immer kritisieren, dagegen protestieren oder bewusst und signalhaft davon abweichen kann, gelingt es niemals, den performativen Konsens von Kollektiven, die ihre Entstehung einer leidenschaftlichen Liebe zu etwas verdanken, in einzelnen Aspekten infrage zu stellen, um ihn zu verändern. Man kann nicht hier und da ein bisschen anders lieben. Man kann nur die Liebe aufkündigen oder etwas tun, was so aussieht und einen aus der Gemeinschaft hinauskatapultiert.

Deshalb konzipiert schon Kant einen *Umgang mit* den ästhetischen Urteilen, der diese Dynamik des Idiosynkratischen zwar nicht aufhebt, ihr Freiheitsmoment vielmehr nutzt, aber doch den Effekt eines Sich-auseinander-Sortierens in unversöhnliche Begeisterungs- und Verdammungsgemeinschaften dämpft und moderiert. Und zwar soll das Subjekt lernen, sich in die Standpunkte anderer Urteilender kraft seiner Imagination *hineinzuversetzen*. Eben weil es beim ästhetische Geschmacksurteil weder die Option gibt, dass der andere argumentierend mich zu seinem Standpunkt herüberzieht, noch die Option eines Kompromisses zwischen unseren Standpunkten – weil kein *common ground* zwischen ästhetisch Urteilenden liegt –, muss ich mich versuchsweise *mit dem anderen identifizieren*. Die Identifikation ist hier nicht etwa die Steigerung oder die Konsequenz eines gegebenen Gemeinsamen, sondern eine Flucht nach vorn in Ermangelung belangbarer Gemeinsamkeit: Ohne Mitte führt kein Weg zwischen uns, deshalb ist ein Sprung vonnöten. Diesen Sprung vollführt die Einbildungskraft, und sie vollführt ihm am besten in einer Praxis des reflektierenden Erörterns, die der Einbildung möglichst wenig Störendes in den Weg stellt. Die beste Praxis in diesem Sinne ist das Schreiben.

Hier haben wir, kurz skizziert, eine Begründung dafür, dass ästhetische Urteile, die sich der Allgemeinheit mitteilen wollen – die nicht im Idiosynkratischen verharren, sondern sich einer Kommunikation, einer Debatte anbieten –, das Format des Textes bevorzugen. Denn im Schreiben kann ich dank der Flexibilität, die mir die lockere Beziehung zwischen dem Subjekt des Aussagens und dem Subjekt der Aussage gewährt, eine Reihe möglicher anderer Urteile über das von mir besprochene Werk durchgehen, mich in eine Reihe möglicher anderer Subjekte, die diese Urteile fällen könnten, hineinversetzen und das Kunstobjekt aus ihrer Perspektive betrachten, um mein eigenes so zu kontextualisieren, ohne es indes aufzugeben. Es steht mir durchaus frei, auch Konflikte zwischen den unterschiedlichen Urteilen aufzuzeigen, aber insofern, als die anderen Urteile bloß *mögliche* und diejenigen, die

sie etwa tatsächlich verträten, in der Situation des Schreibens *abwesend* sind, gewinnt der Konflikt keine Macht, die Dynamik der Reflexion zu unterbrechen oder zu kapern und zum Dispositiv einer unversöhnlichen Polemik, eines Kampfes mit Worten umzufunktionieren. Der Text ist das Format, das die Positionen der anderen im Modus des Möglichen hält und mir erlaubt mit diesem Möglichen in Berührung zu treten. Und erst nachdem diese Bewegung des Durchgangs durch die Möglichkeit unterschiedlicher Urteilspositionen bis zu einem gewissen Punkt erledigt ist, entsende ich den Text in eine Welt.

Das ist, wie gesagt, *eine* Bestimmung dessen, was wir hier an der Uni und an Hochschulen treiben. Manche Kolleg*innen würden jetzt möglicherweise die Stirn in Falten legen, da sie der Überzeugung sind, dass es die einzige gültige oder relevante Bestimmung ist. Ich werde heute dagegen die Hypothese vertreten, dass die Relevanz sich in Richtung einer anderen Bestimmung verschiebt und dass diese Verschiebung zusammenhängt mit einer Verschiebung in den Künsten selbst (und es im Übrigen im Zuge dieser Verschiebung immer schwieriger – und immer weniger erstrebenswert – erscheinen wird, ‚die Kunstwissenschaften‘ und ‚die Künste selbst‘ auseinanderzuhalten). Die zweite Bestimmung, von der ich hier spreche, zeigt sich für mich exemplarisch in etwas, das Künstler- und Künstlerinnen seit den 60er Jahren machen und das auch viele andere außerhalb dessen, was als Kunstwelt gilt, mehr und mehr machen, nämlich eben Workshops. Um es in einer plakativen Behauptung voranzustellen: Mir scheint, dass schon heute in den Bereichen der Kunst, die uns hier vor allem interessieren – Performance, Tanz, Theater, die performative Zugängen in den *visual arts* – Workshops tendenziell wichtiger und interessanter sind als Aufführungen und Ausstellungen. Und ich halte es für wahrscheinlich, dass der Workshop in Zukunft noch mehr in den Mittelpunkt künstlerischen Arbeitens rückt und die großen Publikumsereignisse, die Aufführungen und Ausstellungen, noch stärker als derzeit schon den Status einer Serviceleistung erhalten, die Künstler*innen mehr oder weniger pflichtgemäß erbringen: um Geld zu verdienen; um was für die alten Massenmedien des 20. Jahrhunderts, die Zeitungen, Radio- und TV-Magazine zu haben und so ein bisschen Popularität abzusahnen; und als Teil von Deals in Kooperationen mit Institutionen, die dafür dann die Workshops finanzieren und infrastrukturell betreuen.

Das Geld steckt bisweilen bei den Events. Aber auch Workshops haben finanzielles Potenzial, und ich möchte ein bisschen albern einsteigen mit einem Serienschluss, der das sehr direkt zum Ausdruck bringt – der letzten Einstellung von *Mad Men*. Deren (Anti-)Held kehrt mit einer falschen Identität, dem Namen Don Draper, aus dem Koreakrieg zurück und fängt als Werbetexter im New York der 60er an, wo er innerhalb eines Jahrzehnts zum Teilhaber einer berühmten Agentur an der Madison Avenue aufsteigt. Privat allerdings

ruiniert er seine Ehe ebenso wie sämtliche Beziehungen und säuft sich fast zu Tode. Nachdem die 7. Staffel ihn auf einen Kerouac-mäßigen, nur deutlich realistischeren Roadtrip geschickt hat, landet dieser Mann in einem *retreat*, einem abgelegenen Ort an der kalifornischen Küste. Dort hängt er fest, ohne Auto – und ohne Zuhause (die Agentur wurde verkauft; seine Ex-Frau, mit der er zwei schon jugendliche Kinder hat, stirbt an Lungenkrebs und verfügt, dass die bei jemand anderem aufwachsen; unter den Kollegen und Saufkumpanen gibt es keinen wirklichen Freund). So gestrandet, gerät er in die tägliche Workshop-Routine, und dort platziert ihn auch das Bild, mit dem *Mad Men* sich verabschiedet: unter den Teilnehmenden am Morgen-Yoga vor idyllischer See- und Klippenkulisse. Ein Zoom auf sein lächelndes Gesicht mit geschlossenen Augen blendet über in einen Cola-Werbespot. Partizipation gebiert eine weitere Werbeidee. Die für ihre präzise Rekonstruktion der Vergangenheit gelobte Serie mündet in die Prognose einer längst bekannten Zukunft: Die politisch-spirituelle Hippie-Lebensweise, der Protest gegen den Vietnamkrieg und gegen das spießige Bürgertum, die Experimente mit alternativen, offener kollektiven Formen des Zusammenlebens und der niedrigschwellige Sex – das alles wird bald als *lifestyle* Produkte mit der Coolness und jenem Hauch von Freiheit ausstatten, den das spießige Bürgertum zu genießen lernt dank Leuten wie Don Draper. Der lernt in seinen Workshops, wie man das ausbeuten kann. Und er lernt auch noch etwas anderes, dazu gleich.

Vom Workshop kann man tatsächlich nicht reden, ohne gleich von einer Workshop-Kultur oder -Unkultur zu reden. Es sind ganz schnell ganz viele Workshops, rund um die Welt. Auch die Bewegungen und Orte einer Neubestimmung der Kunst in den 60er und 70er Jahren im Zeichen des Performativen machen vom Workshop-Format Gebrauch, und der Workshop oder das Workshophafte bildet nicht selten das Relais zwischen künstlerischen und anderen Praxisfeldern. Contact Improv etwa wurde zwar im Produktionskontext einer Performance entwickelt, aber der Workshop-Charakter der Arbeit Steve Paxtons mit Studierenden war mitentscheidend dafür, dass dabei etwas entstand, das die Beteiligten über die einzelne Produktion hinaus als Praxis weiter betrieben und dabei weiterentwickelten. Überhaupt wäre im Hinblick auf Workshops die Beziehung von Performance Art und Lehre noch einmal genauer zu untersuchen. Heike Roms, eine Kollegin aus den Performance Studies, die lange Zeit in Wales an der University of Aberysthwyth gearbeitet hat und dort sehr umfangreiches Archivmaterial zu Performance Art auswerten konnte (denn Wales war sehr früh sehr weit vorn bei der Entwicklung von Performance dabei), verfolgt in ihrer Arbeit die Hypothese, dass die Performance Art aus didaktischen Verfahren entstand, die Künstler*innen zur Vermittlung ihrer Praxis an Studierende in Workshops entwickelten (ich verweise auf ihren

Text „It was forty years ago today...“: Locating the Early History of Performance Art in Wales 1965-1979, in Dominic Johnson [Hg.], *Critical Live Art: Contemporary Histories of Performance in the UK*, Abingdon: Taylor & Francis 2013). Der Workshop hat eine besondere epistemologische Disposition – jedenfalls das, was wir heute unter dem Begriff verstehen. Das englische Wort *workshop* bezieht sich ursprünglich auf die Handwerker-Werkstatt und ist weiterhin in diesem Sinne gebräuchlich. Welche Wege führen von der Werkstatt zum Workshop? In seinem Buch *Together* beschreibt der Soziologe Richard Sennett eine Politisierung der Werkstatt in den USA in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die 1861 gegründete Hampton University in Virginia und die 1880 gegründete Tuskegee University in Alabama boten Schwarzen die Möglichkeit, sich in Landwirtschaft und in verschiedenen Handwerken zu schulen, und wiesen sie dabei in kooperative Arbeitsformen ein.

These local institutions meant to build up the skills and the morale of ex-slaves through cooperative work. [...] many African-Americans had, as slaves on plantations, developed sophisticated skills in farming, carpentering, house building and domestic management. Older ex-slaves now taught these skills to a younger generation; there were few white teachers.

Die Weitergabe von Kenntnissen konnte hier als Teil eines emanzipatorischen Projekts nach der Sklavenbefreiung zugleich politisch wirken. Ein praktisches Wissen und Können, das sich in Unfreiheit entwickelt hatte, kam nun unter Bedingungen zur Anwendung, die ihm eine egalitäre Evidenz verschafften: Wir hätten es immer schon ohne Herren hingekriegt! Und man lehrte ein weitgehend hierarchiefreies, horizontal organisiertes Zusammenarbeiten, in der Hoffnung, dass es auch außerhalb der Werkstatt den Umgang miteinander prägen werde. Der *workshop* ist hier noch Werkstatt, aber es zeigen sich schon Tendenzen, die dem späteren Workshop-Format seine Prägung geben: die Verbindung – oder *Nicht-Trennung* – eines spezifischen praktischen Wissens, vermittelt durch körperliche Unterweisung, und eines allgemeineren Welt-Wissens, das auch die gesellschaftlichen Verhältnisse betrifft; die Entinstitutionalisierung der Lehrer/Schüler-Differenz, ihre Einbettung in eine Situation gemeinsamen Erarbeitens, in der sie einen pragmatischen Charakter annimmt (der Gleichheit nicht widerspricht, sondern durch die Wissensverteilung an ihrer Verwirklichung arbeitet); und die Orientierung des Programms an dem, was gerade relevant scheint, statt an

traditionsmächtigen Fakultäten und deren Curricula („We began with farming because we wanted something to eat“, schreibt der Tuskegee-Gründer Booker T. Washington).

Abgelöst von der Werkstatt als einem spezifisch eingerichteten Arbeitsort wurde Workshop sodann zum Begriff für Schulungen, in denen Leute aus einem Praxisfeld ihr Wissen an andere weitergaben, ohne die Autorität eines professionellen Lehrmeisters für sich zu beanspruchen. Das Lehren war temporärer, anlassbezogener Mitteilungs-Akt, keine für sich institutionalisierte Sphäre; bzw. auch dort, wo Institutionalisierung stattfand, blieb der Pragmatismus der Mitteilung bestimmend für die Beziehungen der Beteiligten und die Situation. Ein Bereich, für den Workshops große Bedeutung erlangten, war der politische Aktivismus – auch hier verknüpft mit der schwarzen Emanzipationsbewegung in den USA. Ich hatte in der Vorlesung über Partizipation und Öffentlichkeit Susan Fosters Analyse der Greensboro Sit-ins in North Carolina erwähnt, die diese und andere Protestaktionen aus einer tanzwissenschaftlichen Perspektive betrachtet. Foster betont die Relevanz körpertechnischer und taktischer Kenntnisse für diesen Typ von Aktivismus. Und dass die Sit-ins damals rasch in North Carolina und anderen Staaten Nachahmung fanden und sich als ein erfolgreiches Interventionsformat erwiesen, verdankt sich nicht zuletzt der effektiven Weitergabe dieses Wissens in Workshops.

Insofern politischer Aktivismus oft gegen etwas opponiert, das die Ordnung des Staates stützt oder womit deren Hüter inoffiziell sympathisieren, ist er angewiesen auf Alternativen zu den staatlich unterhaltenen bzw. finanzierten Ausbildungsstrukturen. Das Workshop-Format funktioniert abseits solcher Strukturen oder auch an deren Rändern. Man kann bspw. Räume von Universitäten außerhalb ihrer Belegung durch Lehrveranstaltungen dafür nutzen (ich erinnere an Harneys und Motens Bemerkung in *The Undercommons*, das Beste, was man mit den Unis heutzutage machen könne, sei, sie zu beklaugen). Workshops, die einen Tag oder vielleicht zwei, drei Tage dauern, eignen sich, um zusammen etwas zu trainieren, das nicht zu kompliziert ist, kein hochspezialisiertes Expertenwissen, sondern Sachen, die aktivistisch engagierte Menschen in ihrer Praxis herausgefunden haben – welche Körperhaltung etwa am besten gegen Schläge mit der Faust oder dem Gummiknüppel schützt oder wie man es Einsatzkräften besonders schwer macht, einen aus einer Sitzblockade abzutransportieren, ohne dass man gewaltsam Widerstand leistet und eine Anzeige deswegen kassiert.

Für das politische Projekt kommt es darauf an, dass möglichst Viele das Nötige möglichst schnell erfahren und selber anderen beibringen können. Und auch, dass das Training Vergnügen bereitet, die politische Motivation eher steigert als dämpft. Ein performatives Moment gelangt in solchen Workshops nicht zuletzt deshalb zur Entfaltung, weil der Spaß am

Machen und die synästhetischen Erfahrungswirklichkeiten des Performativen gegenüber langwierigen Erklärungen den Vorzug erhalten. Die Hippie-Kultur der 60er und 70er baut die Transfers zwischen politischem Protest, künstlerischer Performance und diversen *pleasurable things* aus und erfindet neben Sit-ins Teach-ins, Love-ins, Sleep-ins, tänzerische und theatrale Aktionen. Bewegungen wie Attac verschärfen das in den 90ern in Richtung Akrobatik und paramilitärisches Interventionsflair. Durch die Digitalkameras und multimedial ausgestatteten Smartphones kommen seit 2000 Flashmobs hinzu, schnell umgesetzte Massenornamente im öffentlichen Raum, die starke Bilder und Kurzvideos für Social Networks ergeben. All das greift für Verbreitung und Instruktion auf eine bereits etablierte Workshop-Praxis zurück.

In den 60er und 70er Jahren entwickelt sich außerdem ein Typ von Workshops, der nicht lediglich bereits gegebenes Wissen weitergibt. Die Vorstellungen und Praktiken, die sich durch diese Workshops vermitteln, sind nicht unabhängig von der zeiträumlichen Disposition des Workshops, seiner Dramaturgie, seiner psychosozialen Dynamik, seinem Gebrauch von Medien und seiner ambivalenten Beziehung zu den Institutionen bürgerlicher Gesellschaft. Der Workshop bekommt als Ort des Wissens eine originäre symbolisch-imaginäre und performativ-technische Verfassung. Es entsteht eine eigene Workshop-Epistemologie, die sich unterscheidet sowohl von den Strukturen wissenschaftlich-akademischen Wissens mit seiner Institutionalität des Archives als auch von Traditionen handwerklichen, handwerklich-künstlerischen oder aktivistisch-praktischen Wissens. Für das, was dabei Wissen heißt, spielt es eine wichtige Rolle, dass eine nicht zu große Anzahl von Menschen (Mehrere, aber nicht sehr Viele) Bewegungen und Handlungen in irgendeinem Sinne *zusammen* vollzogen haben, die das Zusammen auf eine geteilte Gegenwart bezieht. Es gibt deshalb keine scharfe Abgrenzung von Wissen, Erfahrung, Inspiration, Impuls usw. Für den Erfolg kommt es weniger auf etwas begrifflich Fassbares und Reflektierbares an als auf *Evidenzen* – im Sinne von *evidentia* als Trope, also eine *ästhetisch-epistemisch konstruierte Gewissheit*.

Solche Evidenzen sind Präsenzeffekte, und deshalb scheint mir, dass bei aller Vielfalt und Heterogenität solcher Workshops *Vergegenwärtigung* ein Vorgang ist, durch den man das Workshop-Spezifische beschreiben kann: nicht einfach bloß Gegenwart qua Anwesenheit, sondern ein zu Teilen willentlich-intentionales, zu Teilen involvierend-widerfahrendes Vergegenwärtigen. Die Evidenz, der Wissenseffekt, den diese Workshops generieren, ist ein genuines *Produkt von Aufmerksamkeit*. Man könnte Workshops als eine besondere Weise verstehen, Aufmerksamkeit zu organisieren, und ich denke, man sollte alle Akteure, alle Verfahren, Techniken, die in Workshops zum Einsatz kommen, in Bezug darauf untersuchen, wie die Organisation von Aufmerksamkeit Evidenzeffekte, Effekte mit Wissenswert auslöst.

Das ist erstmal relativ neutral, ohne starke negative Wertung gesagt. Es soll nicht heißen, dass solche Workshops als Wissensvermittlung grundsätzlich Betrug sind, auch wenn es sein mag, dass viele es sind oder dass es wegen der Fokussierung auf Evidenz, auf subjektive, nur begrenzt intersubjektiv mitteilbare Gewissheit schwierig wird, den Unterschied zwischen seriös und betrügerisch festzumachen.

Das vielleicht Unseriöse, vielleicht aber auch durchschlagend Direktere des Workshops im Verhältnis zu anderen etablierten Formaten des Lernens scheint tendenziell als Attraktor zu wirken, die Proliferation zu befördern. Und die Organisations- und Umgangsformen, die so etwas wie einen Habitus des Workshop-Universums ausprägen, operationalisieren gerade dieses ‚vielleicht‘. So fällt eine bestimmte Verbindung von Offenheit und Geschlossenheit auf, die den epistemisch produktiven Typ von Workshop konfiguriert. Zum einen sind solche Workshops meist offen zugänglich (sofern man die Gebühr bezahlen kann und will). Anders als Schulungen und Fortbildungen stehen sie üblicherweise nicht im Zeichen eines klar umrissenen Vorhabens oder fachlichen Profils, werden eher eigens so positioniert, dass sie verschiedene Disziplinen, Genres, Berufe, Interessen ansprechen und sich als ‚das Öffnende‘ präsentieren. „[S]uch workshops are not the domain of result-driven production houses but are generally sought after by arts organizations, which are interested in open ways of working rather than in products“, schreibt Bojana Kunst in einem Artikel, der sich kritisch mit der Flut von Workshops in der Kunstszene beschäftigt (Bojana Kunst: *The Economy of Proximity. Dramaturgical work in contemporary dance*, in: *Performance Research* 14-3, September 2009, S. 81-88). Zum anderen schließt das Insistieren der Evidenz auf der gemeinsam verbrachten Zeit und dem währenddessen Erlebten die Teilnehmenden im Partizipatorischen ein. Prinzipiell allen verfügbar, zeichnet Workshop-Wissen sich selbst mit einem performativ begründeten Privileg aus.

Ein Kontext für das Workshop-Wesen oder -Unwesen ist sicherlich der Wandel von Arbeitsformen in den späteren 60ern und 70ern, der Beginn dessen, was der Begriff Postfordismus etikettiert. Dazu gehört eine Revision der statischen Auf- und Zuteilung von Arbeit, wie sie im 19. und 20. Jahrhundert in Fabriken und Büros üblich war. Die verwies auf eine entsprechend feste Aufteilung des Wissensfeldes: klare Zuständigkeiten, formale Qualifikationen, die bloß gelegentlich ergänzt oder aktualisiert werden mussten. Man wäre damals nicht davon ausgegangen, im Laufe eines Arbeitslebens könne das Wissen, das man für die Arbeit braucht, sich so stark verändern, dass ein Großteil des Gelernten keinen Wert mehr hat und jemand womöglich mehrfach radikal umdenken lernen muss. Ebenso wenig mochte eine strukturell konservative bürgerliche Gesellschaft annehmen, dass ein radikaler

Wandel der gesellschaftlichen Verhältnisse, des Lebens und Zusammenlebens möglich oder gar wünschenswert sei. Wo politisch die Maxime „Keine Experimente!“ lautete, sollte auch Wissensvermittlung solide sein. Das Paradigma des Wissens war architektonisch, sah ein kontinuierliches, systematisches Lernen aufeinander aufbauender Wissensmodule vor (bis heute spukt das Phantasma der „Grundlagen“ in den Versprechen von Studienordnungen). Und es galt als ausgemacht, dass ein Mensch nur ein großes Gebäude und vielleicht einige wenige Dependancen in der Nachbarschaft bewohnen konnte. Die Wissensgebäude standen nebeneinander, getrennte, nur sekundär durch Straßen verbundene Einheiten. Um fundierte Kenntnisse zu erlangen, musste ein Mensch sich für eins davon entscheiden. In Workshops produzierte Erfahrungsgewissheiten stehen explizit in Differenz zu solchen institutionellen Aufteilungen des Wissensfeldes, zu professionellen Kompetenzen und Zuständigkeiten, zu sozialen und ökonomischen Hierarchien der Handlungsmacht. ‚Erfahrung‘ steht hier für etwas, das verschiedene Praxisfelder – solche der Arbeit, solche des sozialen Lebens, solche der Politik, solche der Kunst – gemeinsam haben, für ein Wissen, das überall zum Einsatz kommen kann und vielleicht erst in Begegnungen und Überschneidungen der Praxisbereiche zu gewinnen ist.

So stehen die Angebote und Experimente in Workshops im Zeichen gewagter oder jedenfalls spektakulär anmutender Synthesen aus Elementen bislang weitgehend getrennter Wissenssphären. Die Psychotherapie bspw. – ohnehin ein boomender Bereich in den 70ern – erhält mit ihren Annahmen über den Menschen, ihren Beobachtungskategorien, ihren Analyse- und Interventionsverfahren Zugang zur Welt der Arbeit. Eine kritische (aber nicht systemkritische) Haltung zur entfremdeten Arbeit in den fordistischen bzw. bürokratischen Unternehmensumgebungen motiviert dazu, die Arbeitenden in ihrer jeweiligen individuellen Psychodynamik anzuschauen und auch von der Psychodynamik her in die Arbeitsprozesse zu intervenieren. Es entsteht eine Überschneidung des Ökonomischen und des Psychologischen. Mittels Workshops dringt die Psychotherapie an den Arbeitsplatz vor. Workshops kultivieren aber ebenso eine Ökonomie des Psychodynamischen, mit eigenen Entdeckungen von Effektivität und Effizienz.

Die führt eine weitere Sequenz aus der *Mad Men*-Folge vor, deren Schluss wir schon gesehen haben.⁵⁸ Don nimmt schlecht gelaunt an einem Gruppentherapie-Workshop teil. Er sitzt dort zunächst indifferent herum. Ein Streit zwischen einer anderen Teilnehmerin und dem Workshop-Leiter führt dazu, dass diese aus dem Raum stürmt. Das Drehbuch lässt auf präzise Weise im Unklaren, ob die Wut im Zusammenhang mit einer Übertragungsneurose

⁵⁸ https://www.youtube.com/watch?v=VDJIFu_WSaE

steht (die Frau dem ‚Kern‘ ihres Problems nahegekommen, auf einen inneren Widerstand gestoßen ist und das nun als Aggression nach außen projiziert) oder ob der Leiter mit der sanften Stimme und typischen Manipulations-Rhetorik den Aufstand ‚verdient‘ (man weiß auch nicht, wie weit seine Manipulationen über den Therapiekreis hinaus gingen). In der Stuhlrunde ist daher nun ein Platz frei. Nach einem Moment gespannten Schweigens steht ein weiterer Teilnehmer auf und setzt sich auf diesen Platz. Er stellt sich als Leonard vor, findet offenbar durch das vorausgegangene Ereignis zum ersten Mal die Kraft, seine Stimme zu erheben. In einem längeren Monolog beschreibt er sich als Durchschnittstyp, ein kleiner Angestellter, den andere Menschen gewohnheitsmäßig übersehen („people walk right by me“), der eine Familie hat, ohne zu wissen, ob seine Frau und Kinder ihn lieben, ja nicht einmal weiß, was Liebe wäre, sich fühlt wie im Fach eines Kühlschranks, den ab und zu wer öffnet und dann wieder schließt, ohne ihn ins Leben draußen zu holen. Als Leonards Lachen entgleist und er in Tränen ausbricht, steht auch Don auf einmal auf, kniet sich neben ihn, legt die Arme um ihn und beginnt zu weinen.

Die Szene ist im Zusammenhang der gesamten Serie zutiefst ironisch. Der Held, der die maximale Aufmerksamkeit von Skript, Kamera, Editing und Publikum bekommen hat und auch als Figur ein schillernder, Frauen wie Kollegen und Konkurrenten gleichermaßen faszinierender, von manchen nahezu verzweifelt geliebter, sich ihnen entziehender Charakter ist, identifiziert sich mit seinem krassen Gegenteil. Dennoch hat diese Fehlidentifikation, die vielleicht über den Link des Die-Liebe-nicht-Kennens zustandekommt, nicht nur eine psychologisch glaubwürdige Pointe (Don kommt zu seiner Identität, indem er als Soldat im Koreakrieg die Papiere eines Getöteten stiehlt, und der farblose Durchschnittsmann könnte durchaus derjenige sein, der er ohne diesen Betrug geworden wäre – und in gewissem Sinne durch sein aufregendes ‚falsches‘ Leben hindurch geblieben ist). Sie demonstriert vor allem die *situative Plausibilität*, die in der Workshop-Dynamik mit ihrer theatralen Komponente momenthaft überwältigend werden kann. Und eben auf solche Momente scheint das Setting es anzulegen. Der „Durchbruch“, wie ihn die analytische oder psychotherapeutische Sitzung kennt, hat hier eine sozio-ökonomische Wirklichkeit.

Anders als bei Trainingsprogrammen setzt Arbeit im Workshop nicht auf regelmäßig zu wiederholende Exerzitien, sondern auf singuläre Erfahrungsmomente, die den Anspruch haben, als einmalige das Verhalten dennoch nachhaltig zu verändern. Disziplinierte Schulungen, die schrittweise eine spezifische Fitness steigern, folgen einer Ökonomie des *berechenbaren Opfers*: ich strenge mich an, leide unter Umständen sogar, nehme Unlust in Kauf, um etwas neu zu lernen oder mit etwas besser zu werden, so dass das Wissen und

Können dann den Stolz einer wohlbemessenen erfolgreichen Selbstüberwindung in sich trägt. Workshops tendieren dazu, zumindest vom Anschein her den Aspekt der Anstrengung zu reduzieren. Die Hoffnung, die sie wecken, geht auf einen ‚richtenden‘, frisch ausrichtenden, einen befreienden oder ‚kreativen‘ Impuls – ein Ereignis, das einem widerfährt und dessen Widerfahrnis eine Umorganisation von persönlichen und interpersonellen Prozessen anstößt. Dieses Ereignis kann sich als ein *überraschendes Opfer* herausstellen wie in dem Beispiel. Die Teilnehmenden staunen anschließend, zu welchem Einsatz sie plötzlich bereit waren. Selbst wenn sie es hätten wissen können oder ein bisschen gewusst haben, tarnt das Lockere des Workshops die Heftigkeit der eventuellen Affekte und psychosozialen Strapazen. Es muss aber nicht so heftig abgehen. Somatische Praktiken arbeiten zum Beispiel mit einer Poetik des ‚sanften Ereignisses‘. Body-Mind Centering, Feldenkrais oder Klein-Technik reduzieren die physischen Bewegungen und erhöhen die Aufmerksamkeit. Die Tätigkeit besteht wesentlich im Spüren, *sensing*, mit der Versicherung, dass schon sehr subtile, aber sorgfältig gespürte Vorgänge nachhaltige Veränderungen im Körper stimulieren.

Auch für Workshops, die nicht unter Körperarbeit im engeren Sinne fallen, gilt, dass sie beim Körper ansetzen, und dieser Zugang zum Wissen über die Körper der Partizipierenden, über die Körper im Modus des Partizipierens – des Anwesendseins in einem Raum über eine längere Zeit zusammen mit anderen, aber dennoch in einem Zustand, in dem das Zusammen in gewissem Maße disponibel ist, erst noch (neu) ermittelt wird – trägt erheblich bei zur Überblendung der Wissens- und Praxisbereiche. Psychologie, wie die Workshop-Therapie sie betreibt, geht nicht von einer Seele aus, die quasi platonisch das Mittlere zwischen Geist und Körper bildet, mit der man vor allem *spricht* (und um mit ihr sprechen zu können, muss der Körper zwar schon anwesend sein, in dieser Anwesenheit aber wiederum am besten möglichst abwesend, auf einer Couch liegend oder in einem Sessel halbvergessen). Workshop-Therapie holt die Körper nach vorn, arrangiert die Leute körperlich, alle im Kreis, in verschiedenen Gruppierungen, zwischendurch allein oder zu zweit und dann wieder versammelt. Sie ordnet Bewegungen der Körper an oder provoziert diese wie in der *Mad Men*-Szene, da eine spontan auftauchende Leerstelle, ein unbesetzter Platz die Kette des ‚Sichöffnens‘ katalysiert und kanalisiert. Anordnen, Aufteilen, Bewegen, Verteilen und Umverteilen von Körpern sind wesentliche Operationen des Workshops.

Jens Eschert und Felix Falczyk aus der Angewandten Theaterwissenschaft in Gießen haben als künstlerische Arbeit unter dem Titel *Workshop: An Economic Experience* eine Art Meta-Workshop entwickelt, einen Workshop darüber, wie man an einem Workshop partizipiert.⁵⁹

⁵⁹ <https://vimeo.com/190792816>

Dabei machen sie mit den Partizipierenden nicht viel anderes, als sie zwischen zwei Workshop-Räumen hin und her gehen zu lassen, in denen jeweils das typische Workshop-Utensil Whiteboard steht. Jeden Schritt nüchtern benennend, instruieren sie eine Teilung der Gruppe in zwei Untergruppen, die erst auf die beiden Räume verteilt werden, dann gesellt sich die eine zu der anderen in deren Raum, dann die andere zu der ersten in deren Raum – dann ist der Workshop auch schon vorüber. Das Vorgehen reduziert das Geschehen auf die Positionierung von Körpern, quasi das performative Skelett. Die psychodynamischen Prozesse, die das in ‚normalen‘ Workshops anstößt, bleiben vielleicht aus, aber wer mal an solchen ‚normalen‘ Workshops partizipiert hat, erhält hier die Chance, deren Verfahren aufs Materielle heruntergebrochen zu beobachten.

Durch die Verbindung von inhaltlicher Offenheit und raumzeitlicher Abgeschlossenheit und dadurch, dass der Körper das Relais ist, die Instanz des Vollziehens und Erfahrens, die Bereiche des Wissens und der Praxis zu einander in Beziehung setzt, kommt noch ein anderer Komplex von kollektiven Körpertechniken hinzu, nämlich kultische und religiöse. In der Video-Installation *Speaking in Tongues* des holländischen Künstlers Aernout Mik von 2013⁶⁰ sieht man auf mehreren Screens Szenen einer Zusammenkunft, die aussieht wie ein größerer Workshop im Business-Milieu: Frauen in Kostümen, Männer in Anzügen, Gesichter und Physiognomien von New Economy-Angestellten. Sie setzen Augenmasken auf, partizipieren an Übungen, und sie geraten im Verlauf der Veranstaltung in Ekstasen. Ihre Körper zucken, wie wenn Kräfte sich ihrer bemächtigen, und immer mehr von ihnen fangen an in Zungen zu reden – wobei die Projektionen ohne Ton laufen und auf der anderen Seite der Installation weitere Videos mit Dokumentaraufnahmen von Gottesdiensten in Pfingstgemeinden aus Lagos und Rio de Janeiro zu sehen sind. Bei den para-religiösen Workshops handelt es sich um Fiktionen, gedreht im Berliner Haus der Kulturen der Welt mit Lars Eidlinger als Workshop-Leiter (im HKW wurde die Arbeit auch zuerst gezeigt, im Rahmen des *Global Prayers Congress*).

Ihn interessiere „die Parallelität zwischen der geschäftlichen und der sakralen Welt“, hat Mik in einem Interview erklärt. Die ist so glaubhaft abstrus mittels des Workshop-Formates darstellbar, weil es für die Geschäftswelt längst zur Routine gehört, in Workshops Dinge zu tun, die an transgressive Initiationsrituale erinnern oder diese direkt zum Vorbild nehmen. Über glühende Kohlen gehen hat schon Klassiker-Status. Die Kollektivität des Workshops ist maßgeblich davon geprägt, was den Körpern widerfährt – miteinander, durch einander, mit sich selbst in diesen Wechselbeziehungen zu einander. Und ähnlich dem Gottesdienst ist der

⁶⁰ Ausschnitte: <https://www.youtube.com/watch?v=rWCcuSoinU8>,
<https://www.youtube.com/watch?v=iheMGjsIDV0>

Workshop ein zur Routine geeigneter Ausnahmezustand, dessen Leiter*innen das Verhältnis von Ausnahme und Routine teilweise dramaturgisch managen, teilweise den Partizipierenden überlassen. Workshops finden etwas abseits der gewöhnlichen Arbeits- und Lebensorte statt, in dafür optimierten Studios oder Sälen oder auch umgewidmeten Zonen an der Schwelle von Privatem und Öffentlichem (großzügige Räumlichkeiten in Privatwohnungen, buchbare Räume in Community-Zentren, umgebaute Höfe, improvisierte Zwischennutzungen leer stehender Geschäfts- oder Fabrikräume). Zeitlich unterbrechen Workshops die Kontinuität des regulären Arbeitens und Lebens, verlangen Anwesenheit für jeweils mehrere Stunden pro Tag. Teilnahme an Workshops schließt oft gemeinsame Mahlzeiten ein, mitunter auch Übernachtungen. So ergibt sich ein temporäres, eben deswegen enges, intensives Beisammen, eine Art Klassenfahrtsituation (und es gibt natürlich auch eine Workshop-Erotik – ich erinnere mich an eine sehr schön gallige Beschreibung diesbezüglich in Karen Duves Roman *Dies ist kein Liebeslied*).

Teilnahme am Workshop zahlt sich nicht zuletzt in den sozialen Nebengewinnen aus, die das Miteinander abwirft. Im Schatten eines thematischen Hauptziels dienen Workshops zum semi-gezielten Kennenlernen. Gerade in Kunst und Wissenschaft verschaffen sie vor allem auch Kontakt zu namhaften Workshop-Leiter*innen, woraus mitunter das direkte Engagement für deren nächste Produktion folgt oder die spätere Berücksichtigung bei einer freien Stelle, einem Förderantrag usw. Die Konjunktur des Workshops hängt offenkundig mit der Ökonomisierung menschlicher Beziehungen in einem Netzwerk-Kapitalismus zusammen. Der Ort des Workshops ist ein Antichambre, das sich in den Veranstaltungsraum hineinverlagert hat. Haupt- und Nebenerträge können auch deshalb bruchlos ineinander übergehen, weil die Poetik der kollektiven Vergegenwärtigung im Workshop *der Zeit selbst* einen Wert beimisst. Der Workshop reagiert auf das Fortschrittspathos der Moderne und dessen Erschütterungen im 20. Jahrhundert, indem er sich als alternativer Zeit-Entwurf präsentiert. Die Zusage einer nachhaltigen Wirksamkeit der einmalig erfahrenen Differenz modelliert Zeit nicht mehr primär als Dimension des Wachstums und der Akkumulation. An die Stelle der linear-progressiven Zeit quantitativer Vermehrung bzw. des Umschlags vom Quantitativen ins neue Qualitative à la Hegel und Marx tritt eine Bestimmung von Zeit durch Differenzierung. Die psycho- und sozioökonomische Maxime einer Postwachstums-Entfaltungsdynamik, wie der Workshop sie verkörpert, lautet: Umdisponierung der Zeit für mehr Aufmerksamkeit; größere Anteilnahme des Subjekts an sich selbst und jenen ausgesuchten Weltvorgängen, die es für wert erachtet, sich mit ihnen zu synchronisieren und an ihnen zu partizipieren; höherer

subjektiver und intersubjektiver Gewinn statt eines maximierten objektiven Outputs; Bereicherung des Prozesses statt größere Zahl von Produkten.

Mit dieser Einstellung können diejenigen, die Workshops machen, immer wieder als Agenten einer Gegeninitiative zu jenem Kapitalismus auftreten, der mit Beschleunigung, quantitativer Steigerung von Produktion und Konsum assoziiert wird. Dabei verträgt sich das Workshop-Format jedoch mit postfordistischen Konzepten von Arbeit, die darauf setzen, Subjektivität und Affektivität in den Arbeitsprozess einzubeziehen, die ihrerseits den Prozess valorisieren und kreative Erneuerungen des Arbeitsprozesses selbst verlangen – bzw. sie helfen wesentlich mit, diese Konzepte zu entwickeln und zu implementieren. In seiner Kompaktheit und Flexibilität funktioniert das Workshop-Format in nichtkommerziellen und in kommerziellen Umgebungen zudem gleichermaßen gut. Man kann Workshops innerhalb der Lehre bspw. an Hochschulen einsetzen als ergänzende oder auch herausfordernde Alternative zu den regulären Seminar- und Vorlesungsformaten, während die Bezahlung der Lehrenden über die Stellen im öffentlichen Dienst oder Lehraufträge läuft. Man kann im Kontext eines politischen Aktivismus aus Idealismus, aus politischer Überzeugung für die Sache unentgeltlich Workshops abhalten, etwa im Rahmenprogramm von Demonstrationen, in Camps oder bei Besetzungen. Man kann aber Workshops ebenso auch gegen Geld anbieten und hier wiederum mit einem Spektrum, das von Aufwandsentschädigungen zur Deckung der Veranstaltungskosten bis hin zu prächtigen Gewinnmargen reicht. Da Workshops meist kurz sind, bleiben sie selbst dann, wenn die Veranstaltenden hohe Teilnahmegebühren erheben, einigermaßen erschwinglich. Im zeitgenössischen Tanz – einem Sektor, in dem bis auf wenige Ausnahmen extrem schlecht verdient wird – finden sich Praktizierende dennoch bereit, mehrere Hundert Euro für ein oder zwei Workshop-Tage auszugeben. Das relativ Teure wirkt hier vermutlich als Inzektiv der persönlichen Investition, so wie schon Jacques Lacan meinte, Psychoanalyse müsse teuer sein, sonst könne sie nicht helfen.

Alle diejenigen, die Workshops mit der Aussicht auf ökonomisch irgendwie relevante Erfahrungen und Lernprozesse anbieten, dürfen sogar große Unternehmen zu den potenziellen Auftraggebern zählen. Derlei Workshops abzuhalten ist im Bereich der performativen Künste zu einer Option geworden, seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Der Schlagzeuger Reinhard Flatischler macht seit 40 Jahren Workshops für Führungskräfte, daneben auch frei oder in (Musik-)Hochschulen. Mit dem Motto „Rhythmus als Urkraft“ hat er ein ‚System‘ entwickelt, das er *Taketina* nennt.⁶¹ Dies als eins von vielen Beispielen für eine stark kommerzialisierte Variante von Workshops, die Wege zu beruflichem und gesellschaftlichem Erfolg, zu

⁶¹ <https://www.youtube.com/watch?v=XOtU4iInopc>, <https://www.youtube.com/watch?v=bydglrFJhAo>

Gesundheit, zu Glück durch Harmonie mit der Welt verheißen. Um den jeweils angepriesenen Pfad vom Falschen zum Richtigen zu konturieren, mobilisieren sie dazu dann gern populäre Ressentiments (im Video die bösen, kranken Rhythmen der modernen Massengesellschaft vs. der gute, kosmisch schwingende Rhythmus, der uns zu unserem Wesen befreit). Ein dreistündiger Workshop, den Flatischler vor ein paar Jahren mit einer Forschungsgruppe an der FU Berlin abhielt, der ich angehörte, offenbarte mir die Strategie, mit der er arbeitet – und vermutlich auch viele andere in diesem Bereich: Zu Beginn forderte er uns auf, synchron mit ihm eine Sequenz aus Schritten und Klatschen zu performen. Deren ungerades Taktschema mit einer Verschiebung zwischen Fuß- und Handbewegungen überforderte unsere untrainierten Körper. Resultat: Verwirrung, Stolpern, Frustration, Verunsicherung, mehr oder weniger schlecht überspieltes Gefühl der eigenen Unzulänglichkeit. Daraufhin spielte er, begleitet von seinem erzählenden Monolog, eine Präsentation ab, die ihn zeigte, wie er in Afrika von indigenen Stämmen deren Tänze und Gesänge lernte, um jene „Urkraft“ des Rhythmischen zu finden, die der Schlüssel des gemeinsamen Handelns sei – denn bei den Stämmen dort gebe es noch wahre Gemeinsamkeit, während wir westlich Zivilisierten, von unsern Körper Entfremdeten uns im pathologischen Individualismus verlören. Mit Videos, schick animierten Textfolien und Musik professionell gestaltet, signalisierte die Präsentation technisches Können, während Flatischlers kernige, vom bayrischen Akzent gefärbte Rede für den persönlichen Touch, die biographische Authentizität sorgte. In der folgenden Stunde verschaffte er der Gruppe dann mithilfe einiger Übungen Schritt für Schritt Zugang zu dem Rhythmus der eingangs vergebens probierten Bewegungssequenz. Aus einfachen Schritten, einfachem Klatschen setzte das Schema sich schließlich zusammen, so dass der Workshop mit einem Ermächtigungserlebnis für die Einzelnen und dem Erreichen von Synchronizität in der Gruppe endete – also dem Gefühl, das Können der einzelnen Teilnehmenden addiere sich zu einer Gesamtleistung, da alle einander wechselseitig verstärkten und unterstützten. Eine sehr simple emotionale Dramaturgie von Verunsicherung und neu gewonnener Sicherheit, plus Evidenz von ‚Gemeinschaft‘ dadurch, dass alle zugleich auf den Boden stampfen und in die Hände klatschen.

Es fällt leicht, so was übel und/oder beknackt zu finden (tat ich damals auch, tue ich noch immer). Und vielleicht ist man auch versucht, das Format Workshop im Lichte solcher Beispiele überhaupt sehr skeptisch zu sehen: Ist der Workshop nicht ein Manipulations-Instrument, das die Bereitschaft der Partizipierenden, sich einer Erfahrung zu öffnen, das heißt ihre Reserviertheit für eine begrenzte Zeit aufzugeben, sich auszusetzen und einer Workshop-Leitung auszuliefern, benutzt, um die Leute zu indoktrinieren – und dabei

finanziell auszunehmen? Haben wir hier, zum Abschluss der Vorlesung, nicht noch einmal *participation at its worst*? Tatsächlich tritt auch im Kunstbereich mit dem Workshop ein Dilemma hervor, das die Künste seit den 1960er Jahren hinsichtlich ihrer politischen Positionierung haben. Einerseits herrscht im Selbstverständnis zahlreicher Künstler*innen und in den theoretischen Reflexionen künstlerischer Arbeit die Vorstellung einer grundsätzlich kapitalismuskritischen Haltung zeitgenössischer Kunst vor. Andererseits entsprechen der Kritik *als Haltung* oft keinerlei kritische oder emanzipative *Wirkungen*, im Gegenteil.

Gerade auch der Postmodern Dance und die Performance Art haben diese Haltung eingenommen. Die Einlassung auf das Performative, auf vollziehende Bewegungen und Handlungen – auf das, was ich in einer früheren Vorlesung die *prattein*-Dimension des Handelns genannt habe – ergab sich aus einer Kritik an der Absorption des Produkts, des künstlerischen genau wie jedes anderen handwerklich oder industriell hergestellten, für die kapitalistische Mehrwertbildung. Wie können wir Widerstand dagegen leisten, dass Kunst als Ware zirkuliert und dass die Kollektivität von Kunst sich in eine Gruppe von Produzierenden und eine Schar von Konsument*innen ordnet? Auf diese Frage lautete die Antwort: Nichts produzieren, was sich als Objekt vom Prozess des Produzierens ablösen und also verkaufen lässt. Auf der *Kontinuität* des Prozesses bestehen gegenüber den Zwängen zur Abtrennung von Werken – Zwängen, in denen bürgerliche Ästhetik und kapitalistische Ökonomie sich immer schon gefunden haben. Auf einem *kollektiven Weitermachen* insistieren, für das Unterbrechungen nicht der Vollendung der Produktion dienen, nicht einem Voll- oder jedenfalls Beenden, das eine Premiere gestattet und dann einen Neuanfang, um mehr Neues zu produzieren, sondern für das Unterbrechen den praktischen Charakter eines Absetzen hat. Man trägt etwas, und irgendwann setzt man es ab, und jemand anderes kommt und nimmt es und trägt es auf seiner oder ihrer Bahn woandershin, um es wiederum abzusetzen, auf dass jemand anderes es aufgreife – jederzeit auch der oder die erste wieder, und wer da angefangen hat mit dem Woandershin-Tragen, ist bei dieser Organisation ohnedies nicht entscheidend.

Tragen scheint mir instruktiv, wenn es um Praxis geht. Und Bewegungen des Tragens und die Möglichkeiten, sich im und beim Tragen kollektiv zu organisieren, gehörten bereits zu dem, was die unter dem Namen Judson Dance Theater berühmt gewordene Gruppe von amerikanischen Choreograph*innen und Tänzer*innen in den 60er Jahren in Betracht zog auf ihrer Suche nach „democratic movement“. Die Arbeiten und Arbeitsweisen der Judson-Leute, die dazu beigetragen haben, im Tanz eine Workshop-Kultur zu etablieren (Deborah Hay bspw. ist bekannt für ihre mehrere Monate dauernden Workshops), wurden neu entdeckt in

den 90ern etwa durch Xavier Le Roy und Christoph Wavelet und dem von ihnen ins Leben gerufenen *Quatuor Albrecht Knust* (der wiederum war ein Laban-Schüler). Im bewussten Bruch mit der Forderung an die zeitgenössische Kunst, Neues zu produzieren, verlegten Le Roy und Wavelet sich damals auf ein Wiederaufgreifen von Vergangenen – u.a. von *Continuous Project – Altered Daily*, der letzten Arbeit Yvonne Rainers im Judson-Kontext. Der Titel bezieht sich auf eine Arbeit ihres damaligen Partners, des Bildhauers Robert Morris, und das mutet an wie ein bewusst lockerer Umgang mit ‚geistigem Eigentum‘, aber u.a. über die Frage von Eigentum, Autorschaft und Autorität zerstritten die Beteiligten sich. Während die andern, darunter Steve Paxton, unter dem Namen The Grand Union bis 1976 kollektiv improvisatorisch weiterarbeiteten, machte Rainer Filme und Choreographien, die sie künstlerisch vornehmlich selber kontrollierte.

Continued Project – Altered Daily verweist auf Kontinuität *und darin Veränderung* als Alternative zur Dynamik der Neuschöpfung, die Werk für Werk herausschleudert, und ich möchte darin gern auch ein Plädaoyer dafür vernehmen, eine Kollektivität vermittelt dieser Kontinuität in und von Veränderung zu organisieren. Aber das Judson-Vermächtnis enthält auch die Ironie, dass dieses Kontinuum scheiterte, wohl nicht zuletzt an den überkommenen Ansprüchen von Künstler-Subjektivität. Indem die Mitglieder des *Quatuor Albrecht Knust* diese Arbeit wiederaufnehmen, setzen sie nicht nur die Kontinuität gegen das Geschehene ins Recht. Sie gehen auch weiter mit dem, was bei Rainers Arrangement noch weitgehend im traditionellen Aufführungsformat verbleibt. *Continuous Project* meint bei ihr eine an mehreren Tagen aufgeführte Performance, die sich mit jeder Aufführung verändert. Die erste Sequenz im Whitney Museum 1970 – hervorgegangen aus einem Workshop mit 60 Leuten am Connecticut College im Jahr davor – bestand aus drei Abenden hintereinander mit einem auf sechs Performer*innen reduzierten Cast. Diese sechs Tanzenden handelten auf der Bühne immer wieder erst aus, welche Elemente eines vorab erarbeiteten Bewegungsmaterials sie wie aktualisieren wollten. Das Dialogische des Verhandeln gelangte so aus dem Probenprozess in die Performance vor Publikum hinein. Erlangt dadurch das *negotiating* jedoch Macht über die Aufführung, so dass jede Aufführung in dieser Serie zu einer verlängerten Probe wird, wie Rainer das wohl beabsichtigte? Oder erfolgt nicht im Gegenteil eine Redeterminierung des Probens zu den Bedingungen der Aufführung – eine Theatralisierung des Verhandeln, da das Dialogische sich derselben Sichtbarkeit (und damit auch Beurteilbarkeit) ausgesetzt findet wie die performten Tanzbewegungen? Bzw. wenn wir annehmen, dass *beides geschieht*, wie ist das Machtverhältnis zwischen diesen Kräften? Und wie steht es somit um die Ermächtigung der Performenden?

Diesbezüglich versuchen Le Roy und Wavelet etwas zu verschieben – ebenso wie etwa die von Mette Ingvarsen und Alice Chauchat mitinitiierte Plattform *everybody's*, die auch als *free-floating signifier* funktionierte: Neben gemeinsamen Erkundungen gab es eine Reihe von Veröffentlichungen unter den Titel *everybody's tool box*, *everybody's performance scores*, *everybody's self-interviews*. Die Kooperierenden erarbeiteten Instrumente, Partituren und Formen der Selbst-Befragung, die jede*r aufgreifen und übernehmen, verwenden, verändern kann. In diesem Zusammenhang kommt auch der Workshop wiederum ins Spiel. Und mir scheint (das ist erstmal nur ein Eindruck – inwiefern das stimmt, wird sich im Verlauf der Forschung in dem erwähnten Projekt hoffentlich herausstellen), dass sich hier, in den 90ern, bei dem, was man dann Konzeptanz oder auch Diskurstanz taufte, das Verhältnis von Workshop und Aufführung umkehrt: Das Workshop-Format wird zum Sinn- und vor allem auch *Werthorizont* des Arbeitens. Zwischendurch finden Präsentationen statt, einige davon als Aufführungen mit einem Publikum, das zahlt, und die Präsentierenden behalten bei dem, was sie tun, im Blick, dass sie die Leute einigermaßen gut unterhalten und Erfahrungen und Reflexionen anregen. Aber den maßgeblichen Wert für die Künstler*innen generiert nicht der Auftritt vor Publikum, sondern der entsteht gewissermaßen in ihren *B2B*-Beziehungen. Das, was künstlerisch Tätige miteinander machen – in einem Format, das sie nicht unter Druck setzt, bis zu einem bestimmten Zeitpunkt etwas zu produzieren, das es ihnen vielmehr erlaubt, Praxis zu teilen, einander mitzuteilen, voneinander und miteinander zu lernen und einfach (bzw. nach Belieben kompliziert) *zusammen zu sein* –, bestimmt die Vorstellungen von Arbeit, von *guter* Arbeit oder *besserer* Arbeit. Workshops statt *works*.

Wie schon angedeutet, trägt der in diesen ‚postmodernen‘ künstlerischen Bewegungen eingespielte kollektive Umgang mit dem Körper – die Techniken flexiblen Kooperierens, der improvisierenden Neuaushandlung von Beziehungen, die Vereinbarung von Subjektivität und Teamdynamiken, die Verfahren zur Freisetzung einer Produktivität des Genießens – bei zu jener postfordistischen Reorganisation von Arbeit, die sich seit 1970er Jahren und mit einem merklichen Schub und schwer übersehbaren psychosomatischen und sozialen Konsequenzen dann seit den 90ern vollzieht. Wie den sie inspirierenden Künstler*innen der 60er, so gilt auch den Tanzperformer*innen der 90er die Verschiebung hin zum Performativen als Kritik an den Produktionsverhältnissen. Der Adressat dieser Kritik bzw. das, wovon die kritische Praxis abweicht, sind die bürgerlichen Theaterhäuser und großen Kulturinstitutionen innerhalb der mehr oder weniger keynesianisch verwalteten Volkswirtschaften, die Kultur administrieren wie alles andere auch. Das hat in seinem spezifischen Kontext allemal eine Berechtigung, und die Kritik ist auch wirksam in dem, was eine freie Szene an abweichenden

Kunstwirklichkeiten hervorbringt. Im staatlich-kommunal oder großmäzenatisch finanzierten Kulturbetrieb verändern die Produktionslogiken und Arbeitsbedingungen sich weitaus schleichender und weniger programmatisch als in Unternehmen, die mit der Verflüssigung ihrer Strukturen nach dem neuesten Trend namens *kaizen*, *Lean Management*, *Total Change Management* usw. prahlen – und man kann aus heutiger Sicht argwöhnen, ob der halbherzige Postfordismus im institutionellen Kultursektor den Arbeitenden dort nicht letztlich die Nachteile der Liberalisierung ohne die Vorteile beschert hat: die prekären Arbeitsverhältnisse ohne die Freiheit, die Arbeit anders zu gestalten, und ohne Optionen zur Selbstorganisation. Was aus der freien Szene gekommen ist und weiterhin kommt, demonstriert zumindest die Entschlossenheit, von den Freiheiten, deren Preis die Sicherheit von Beschäftigung ist, einen künstlerischen und sozialen Gebrauch zu machen.

Wenn Kulturtheorie mit der Enthüllung auftrumpft, eine „Künstler-Kritik“, die Wünsche nach mehr Freiheit motivieren, helfe bei der Weiterentwicklung des Kapitalismus – wie am prominentesten bei Ève Chiapello und Luc Boltanski in *Der neue Geist des Kapitalismus (Le nouvel Ésprit du Capitalisme, 1999)* –, dann lässt sich das sicherlich an einem Spektrum von Phänomenen verifizieren, zu denen die Workshop-Kultur oder -Unkultur zählt. Oft übersetzt sich das aber in Vorwürfe an die Künstler*innen oder an die zeitgenössische Kunst überhaupt (als sei das ein eingetragener Verein), die antikapitalistischen Ziele zu verraten bzw. sich vom Gegner überlisten zu lassen. Das provoziert wiederum eine pauschale Verteidigung der Kunst gegen diesen Vorwurf. Ich finde es für die Gegenwart sinnvoller, am organisatorischen Format Workshop konkreter zu untersuchen, wie Haltungen und Wirkungen des Kritischen zueinander in was für ein Verhältnis geraten. Wie eingangs gesagt, mit der Hypothese, dass Workshops für die Kunst wichtiger werden als Aufführungen und Ausstellungen – dass die Teilnahme an Workshops als Gelegenheit zum *being implicated in art* (um eine Formulierung von Irit Rogoff zu verwenden) zur Entwicklung dessen, was wir vermutlich weiterhin Kunst nennen, Maßgeblicheres beisteuern wird als Publikumsreaktionen.

Wie das Publikum reagiert, was es tut oder lässt, ist für die Kunst ziemlich egal, jedenfalls solange es Finanzierungen gibt, die Kunstveranstalter abpuffern gegen die Abhängigkeit von Besucherzahlen (die Notwendigkeit, derlei Finanzierungen zu rechtfertigen, mag schon heute der einzige stichhaltige Grund sein, weshalb die Kunstinstitutionen sich mit konzept- und auskunftsfreudigen Kurator*innen, intensiver Öffentlichkeitsarbeit, Education-Abteilungen usw. darum bemühen, ‚das Publikum‘ zu adressieren, und brav der Fiktion einer bürgerlichen Öffentlichkeit Reverenz erweisen, an deren Abschaffung sie durch ihre Arbeitsweise selber mitwirken). Was bei und mit Workshops passiert, dürfte hingegen nachhaltig bestimmen, wie

künstlerische Praxis sich in Einlassung mit anderen Praxisfeldern und in weiterer Entfernung von Szenen der Rezeption reorientiert. Deshalb denke ich, wir sollten in der Theater- und Tanzwissenschaft, in den Performance Studies und überhaupt in den Kunstwissenschaften den Workshop untersuchen – und ihn dabei weder zum Ideal stilisieren noch pauschal verdammen aufgrund seiner Verflechtung in Prozesse einer Ökonomisierung des Sozialen. Ein genereller Befund meiner Beschäftigung mit Kollektivität in den letzten zehn Jahren lautet: Ich finde praktisch nichts Interessantes, nichts Aussichtsreiches, nichts Wünschenswertes an kollektiver Dynamik, was nicht neoliberal-kapitalistisch kontaminiert wäre. Was es auch sei, früher oder später wird eine kommerzielle Version, mit der einige Geld und Einfluss gewinnen, während andere sich in die Position von abhängigen Kund*innen drängen lassen, die anarchisch in die Welt gewachsenen Praktiken appropriieren oder beseitigen. Erinnert sich noch jemand an Online-Kommunikation vor den Sozialen Netzwerken? Die Frage, die ich mir stelle, lautet: Was dann? Wie geht es weiter?