

Konstruktive Unterbrechungen

**Antidogmatische Kunst als
gesellschaftliches Potenzial**

Inhalt

1. Einleitung	5
2. Die Möglichkeiten künstlerischer „Gewalt“ im aktuellen gesellschaftlichen Kontext.....	10
2.1 Christoph Schlingensief: Ausländer raus! – Der politisch soziale Akteur	14
2.2 Exkurs Gemeinschaft	22
2.3 Ines Wuttke: Das Absurde der Realität entlarven	27
3. Die Avantgarde – permanente Rebellion	33
3.1 Dada und die Auflösung von Sinn	41
3.2 Antidogmatisch wider Willen: die Situationistische Internationale	49
3.3 Exkurs Partizipation	56
4. Antidogmatische Kunst als Potenzial für eine Gesellschaft	60
4.1 Das Antidogmatische – Eine Annäherung	60
4.2 Georges Sorels Generalstreik	64
4.3 Das utopische Potenzial der Kunst	68
5. Abschließende Gedanken und Ausblick	71
6. Fazit.....	76
7. Anhang	78

1. Einleitung

Immer wieder beschäftigten sich in den letzten Jahren Ausstellungen mit explizit politischer Kunst. Kunst, politische Kunst, künstlerischer Aktivismus und politischer Aktivismus entwickelten sich in der Wahrnehmung der BetrachterInnen zu einem Knoten, dessen künstlerische Wirkmacht im formalen institutionellen Rahmen auf der Strecke blieb.

Ein Höhepunkt dieses Eindrucks war die 7. Berlin Biennale 2012. Der Kurator der Biennale war der Künstler Artur Zmijewski. Als Künstler geht Zmijewski auf produktive Weise provokant mit gesellschaftlichen und politischen Themen um. Als Kurator machte er es sich zur Aufgabe, von der Kunst das Radikalste zu fordern. Ihm selbst schien der Trend des Politischen in den Kunstinstitutionen etwas fragwürdig vorzukommen und politisch folgenlos. Um nicht in der Wirkungslosigkeit der Kunstwelt zu verharren, sollte die Kunst den radikalen Aufstand in die Institution tragen.¹ Aber entgegen diesem kuratorischen Plan zeigte sich, dass in den Räumen der Berliner *Kunst-Werke* sowohl der künstlerische als auch der politische Aktivismus eingesperrt, ja sinnentleert blieb.

Die Berliner Occupy Bewegung, die im Stadtraum nicht gern gesehen war, lud der Kurator in die Haupthalle der *Kunst-Werke* ein. Dort konnten die BesucherInnen sich die gezähmten UnruhestifterInnen ganz in Ruhe ansehen. Von der starken Gegenbewegung, die mit der Rückeroberung des öffentlichen Raumes im New Yorker Zucotti Park nahe dem Börsenviertel begann, war hier nichts mehr zu spüren. Der formale Rahmen einer Ausstellung schafft es offenbar nicht, die äußeren Bedingungen einer politischen Gegenbewegung mit zu transportieren. Die BetrachterInnen verharren in der Position der unbeteiligten ZuschauerInnen, die mit dem exotischen Exponat, den AktivistInnen, nichts gemeinsam haben – plötzlich wird die Gegenbewegung zum musealen Objekt.

Das Politische in der Kunst hat andere Wege, wirksam zu werden und künstlerische Werke und Aktionen zeigten sich immer wieder in der Geschichte aufwieglerisch. Seit jeher setzen sich KünstlerInnen mit der sie umgebenden

1 Žmijewski, Artur in: Žmijewski, Artur und Warsza, Joanna (Hrsg.): *Forget Fear*, 7. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst, Köln, 2012, S.10ff.

Gesellschaft auseinander, ästhetisch, kritisch und konstruktiv. Regeln zu brechen ist dabei eine Selbstverständlichkeit, um Formalien herauszufordern. Immer ein bisschen weiter, immer ein bisschen freier als das, was allgemein als Grenze des Möglichen erscheint, können Kunstwerke angelegt sein. Scheitern kann dabei eine unvermeidliche Folge sein, wenn künstlerische Interventionen das Unmögliche testen. Gesellschaftsentwürfe werden in negativer und positiver Form skizziert und bieten so eine kontrastierende Folie, vor der aktuelle gesellschaftliche Verhältnisse überprüft werden können.

Ein solches Überprüfen fand und findet immer wieder in Grenzbereichen statt. Dort, wo Altes durch Neues herausgefordert wird. Dort, wo Kunst und Theater auf das alltägliche und das politische Leben treffen. Nicht umsonst forderten Künstler wiederholt die Annäherung von Kunst und Leben. Denn dort, wo beides aufeinander prallt, findet Auseinandersetzung statt. Dabei ist es nicht wichtig, was Kunst genau ist und wo sie anfängt oder aufhört. Relevant ist, dass Brüche geschaffen werden im reibungslosen Ablauf eines problematischen Systems. Es geht um eine Fraktur der Erwartung, um eine Unterbrechung des Gewohnten. Diese Strategie der Unterbrechung ist interessant für die vorliegende Arbeit.

Das Antidogmatische wird eingeführt als Grundsatz ständigen Hinterfragens. In der Begriffsverwendung wird Bezug genommen auf Sokrates Maieutik, die geistige Geburtshilfe, mit dem Ziel die Doxa als allgemeine Meinung zu brechen. Dass die Wörter Doxa und Dogma auf den gleichen Wortstamm² zurückgehen, ermöglicht, den Begriff des Antidogmatischen zu wählen, um die beschriebenen künstlerischen Konzepte zu charakterisieren. Kunst kann hier also als zeitgenössische Ausführung der geistigen Geburtshilfe gesehen werden, die Meinungen als scheinbare Wahrheiten bloßstellt. In der vorliegenden Arbeit liegt ein besonderes Augenmerk auf dem gesellschaftskritischen Potenzial dieser antidogmatischen Kunst.

Zu Beginn wird in einem kurzen Abriss überlegt, welches Potenzial Kunst für demokratische Werte haben kann und wie Kunst diese stärken kann. Die künstlerische Intervention als legitime Möglichkeit der politischen Manifestation wird hier argumentativ vertreten.

2 Filsner, Hubert: Dogma, Dogmen, Dogmatik. Eine Untersuchung zur Begründung und zur Entstehungsgeschichte einer theologischen Disziplin von der Reformation bis zur Spätaufklärung, Münster, 2001, S.46ff.

Anhand zweier aktueller künstlerischer Positionen – von Christoph Schlingensief und Ines Wuttke – wird dargestellt, wie Unterbrechungen auf unterschiedliche Weise inszeniert werden können. Es handelt sich dabei um die bekannte und etablierte Position von Christoph Schlingensief und die junge, unbekannte Position von Ines Wuttke, deren Arbeiten sich in ihrer politischen Ausdrucksweise deutlich unterscheiden aber auch Ähnlichkeiten aufweisen. Beide Positionen zeigen in ihrer jeweiligen Art, wie aktuell Brüche inszeniert werden können. Bei Christoph Schlingensief ist es die subversive Affirmation des politischen Systems, die für die hier behandelte Fragestellung interessant ist. Insbesondere seine Aktion „Bitte liebt Österreich – erste Österreichische Koalitionswoche“ wird untersucht. Der berühmte Container mit der Aufschrift „Ausländer raus!“ scheint geradezu ein Lehrstück zu sein, wenn es darum geht, Meinungen und Regeln zu unterbrechen.

Ines Wuttke spielt in ihren künstlerischen Interventionen mit dem Zwischenbereichen von Leben und Kunst. Ihre Inszenierung „Strategien des Zuschauens“, die sie 2013 in einem Straßenabschnitt der Karlsruher Karlstraße zeigte, macht das Leben zur Bühne. Ganz ohne direkte politische Verweise schafft ihre Arbeit Kontraste und hinterfragt gängige Muster der Beobachtung und Beurteilung. Ihre sublimen Eingriffe in den Alltag führen zu einer gesteigerten Realitätswahrnehmung. Anhand ihrer Arbeit wird die von Institutionen unabhängige Wirkung von Kunst untersucht.

Bei beiden zeitgenössischen Positionen wird die Verbindung zu den Bewegungen deutlich, die nachträglich mit dem Namen Avantgarde zu Regelbrechern par excellence gekürt wurden. Das nächste Kapitel geht auf die künstlerischen Positionen ein, die heute als die Meister der Fraktur politischer und gesellschaftlicher Normalität bekannt sind. Sowohl in der ersten Dada-Bewegung als auch bei der Situationistischen Internationale werden Aspekte hervorgehoben, die sich nicht entschärfen lassen und somit antidogmatische Frakturen zur Folge haben. Zudem spielen die Motive der KünstlerInnen eine Rolle, das Erwartbare ohne Furcht zu unterbrechen und dabei voller Tatendrang zu sein, trotz unfreiwillig gescheiterter Aktionen und Manifeste. Ihre Motive und Handlungsweisen machen verständlich, warum die Avantgarden noch heute einen besonderen Reiz ausüben und von Künstlern anderer Generationen gerne zitiert werden.

Im Kapitel über die Dada Bewegung, welche Anfang des 20. Jahrhunderts in Zürich alle gängigen Kunstkonzepte ad acta legte, wird versucht Strategien und Ideen nachzuvollziehen, die jegliche Erwartung des Publikums suspendierten. Es werden Inszenierungen und deren Reaktionen im Publikum betrachtet.

Die Inszenierung und die Frage nach der Emanzipation des Betrachters bleibt Thema im Abschnitt über die Situationistische Internationale, die Ende der 1950er Jahre mit Performances eine Gesellschaft herausforderte, in der stumm Spektakel konsumiert wurden, anstatt sich aktiv gegen die Gleichförmigkeit zu wehren. Auch hier wird die Frage nach den Elementen, die einen Bruch im realen Geschehen zur Folge haben, überdacht. Die behandelte Fragestellung wird mit philosophischen Ideen verknüpft, die im Zusammenhang mit den beschriebenen Künstlern stehen.

Die Möglichkeiten des Antidogmatischen als eine befreiende Geisteshaltung werden in Bezug auf Sokrates Vorliebe für das Paradoxe ausgelotet. Der Künstler löst wie der Philosoph die Doxa als scheinbar feststehende Ansicht der Dinge auf. So erhält antidogmatische Kunst ein Potenzial, das letztlich zum passiven Gewaltakt werden kann. Einen solchen passiven Gewaltakt beschreibt Georges Sorel in seinen Gedanken „Über die Gewalt“ von 1908³, wenn er über den Generalstreik spricht. Der französische Theoretiker Sorel scheint sich dem Antidogmatismus durchgehend verschrieben zu haben und bietet Haltungs- und Handlungsmöglichkeiten, ohne sich politisch eindeutig zu positionieren. Der von ihm beschriebene Generalstreik wird umso mächtiger und möglicher, je mehr die Menschen an das Unmögliche glauben.

Gesellschaftliches Potenzial kann auch durch den Blick auf utopische Ideen eröffnet werden. Dieses scheint bei Sorel der Glaube an die Veränderung und die Freiheit zu sein. Um dem Blick auf das Utopische weiter nachzugehen und die Bedeutung für die vorliegende Arbeit zu erfassen, verknüpfe ich im nächsten Abschnitt die Gedanken Sorels mit Blochs Werk „Das Prinzip Hoffnung“. Bloch spricht von den utopischen Tendenzen innerhalb des Künstlerischen. Die übereinstimmende Komponente beider Positionen ist die künstlerische Freiheit, die gesellschaftliches Potenzial innehat. Abschließende Überlegungen betonen noch einmal die zentralen gedanklichen Ansätze dieser Arbeit. Darüberhinaus

dient diese Zusammenfassung als ein Ausblick darauf, wie Kunst auch in Zukunft gesellschaftlich wirken kann.

2. Die Möglichkeiten künstlerischer „Gewalt“ im aktuellen gesellschaftlichen Kontext

Internationale Konzerne durchleuchten die Konsumenten auf der Suche nach profitablen Anknüpfungsstellen. Informationen schießen auf das Individuum ein, es zählt Quantität nicht Qualität. Das Netz hält alles bereit, bietet Möglichkeiten zur Information und zur Beteiligung. Alles ungefiltert. Meinungen werden stündlich wahrgenommen und kundgetan, dank Gadgets wie Smartphones und Netzwerken wie Facebook, Tumblr oder Twitter. Dies bedeutet nicht zwangsweise eine freiere, geschweige denn eine wahrheitsgemäßere Informationsrezeption.

Freiheit braucht einen realen Raum, einen Versammlungsplatz (wie die Agora – einst in Griechenland), an dem Menschen zusammenkommen, debattieren, kritisieren können.⁴ Man könnte meinen, das Internet böte so einen Raum, doch der körperlosen, virtuellen Welt fehlt offenbar die lebendige Interaktion. Die Bedeutung realer Räume, Plätze war jüngst von Kairo bis Kiew spürbar. Dagegen scheint die virtuelle Welt anfällig für einen gewissen Verlust der eigenen Urteilskraft und führt zu einer problematischen „Schwarmdummheit“. Deren genauere Wirkungsweise, die auch einen gewissen Verlust der eigenen Urteilskraft zu Folge hat, wird im Kapitel 4.2 *Exkurs Gemeinschaft* beschrieben.

Jakob Augstein beschreibt in seinem Buch „Sabotage – warum wir uns zwischen Demokratie und Kapitalismus entscheiden müssen“, das 2013 erschien, warum die Demokratie die Anwesenheit der Körper benötigt. Er verweist auf das Problem, Radikalität und Gewalt auch im Zusammenhang mit politischen Manifestationen würden in jeglicher Form stigmatisiert. In ihrer rohen Form würden sie nur mit der Unterschicht in Verbindung gebracht. Der Zusammenhang zwischen offener Beteiligung an gesellschaftlichen Themen in Form von beispielsweise Demonstrationen und „Unterschicht“ wäre fatal für das demokratische Bewusstsein, das teilnehmende und auch anwesende Menschen aller Gesellschaftsschichten benötigt. Allein die Anwesenheit der Menschen bedeute Gewalt, da Menschen, auch wenn sie keine Gewalt ausüben, als mögliche Opfer aber auch Täter auftreten. Es bestünde also kein prinzipieller Unterschied zwischen potenzieller und

realer Gewalt.⁵ Keine online durchgeführte Abstimmung mit mehreren tausend Teilnehmern kann eine öffentliche Demonstration mit mehreren tausend Menschen ersetzen. Unzählige politisch aktivistische Gruppen weltweit zeigen, dass es gesellschaftlich hoch bedeutsam ist, Kritik sichtbar zu machen.

Körperliche Gewalt gegen Menschen ist grundsätzlich abzulehnen. Trotzdem ist der Diskurs um die indirekte Gewalt als Bestandteil der Demokratie ein produktiver. Auch in der griechischen Polis war der Versammlungsort ausschlaggebend, damit die Bürger sich gegenseitig von Wahrheit oder Unsinn überzeugen konnten. Ein immer währender Grundsatz dieser freien und gleichen Gesellschaft war die Freiheit eines jeden Einzelnen:

“Nur wer sich unter Freien bewegte, war frei”⁶

Diese Freiheit des Einzelnen wird in der Realität selten realisiert. Es gibt kaum jemanden, der sich frei von Herrschaft bewegen kann. Entweder wird man beherrscht – sei es von äußeren oder inneren Zwängen – oder man herrscht (getrieben von äußeren und inneren Zwängen). Nur vollkommen frei von diesen Gewalten können Gleiche unter Gleichen existieren.

Zivilrecht und Strafrecht basieren auf einem allgemeinen Gewaltverbot zur Regulierung des gesellschaftlichen Zusammenlebens. Die von Hans-Thies Lehmann ausgeführte Ästhetik des Aufstandes⁷ im künstlerischen Bereich arbeitet mit dem Brechen dieses Verbots. Beispielsweise – jüngst in Ägypten – nutzten Künstler die „Kunst des Aufstands“⁸, um Meinungsfreiheit und Mitspracherecht einzufordern.

5 Augstein, Jakob: Nicht ohne meinen Körper. In: der Freitag, Nr.32, 8. August 2013.

6 Arendt, Hannah: Über die Revolution, München, 2011, S.35.

7 Lehmann, Hans-Thies: Ästhetik des Aufstands? Grenzgänge zwischen Politik und Kunst in den neuen sozialen Bewegungen, Herbst 2012:

<http://www.boell.de/bildungskultur/aesthetik/aesthetik-politik-hans-thies-lehmann-aesthetik-des-aufstandes-15707.html>

8 um die Abgrenzung zu „Kunst des Widerstands“ von Hans-Thies Lehman zu verwenden. Lehmann unterscheidet in „Ästhetik des Aufstands?“ zwischen Kunst des Aufstands und Kunst des Widerstands: 1. Die Kunst des Aufstands ist eine Reaktion auf unmittelbare politische Repression, 2. Die Kunst des Widerstandes entsteht in einer demokratischen, autonomen, selbstreflexiven Sphäre.

Sie bemalten Wände und versetzten Kairo mit Performances in eine Schockstarre, wie es bei der radikalen Performance der Ägypterin Amal Kenawy geschah. Die Künstlerin schickte 2009, noch vor dem „arabischen Frühling“, Performer auf allen Vieren durch die Straßen von Kairo, um damit auf die gefügigen Massen zu verweisen, die sich dem Machthaber Mubarak kritiklos unterwerfen. Mit den Körpern der Performer wird hier die Umgebung angegriffen und irritiert. Radikaler als in der Form einer Demonstration werden die Betrachter angegriffen, die sich durch die unwürdige Darstellung ihrer Mitbürger betroffen fühlen und Wut äußern über eine solche schamlose Verunglimpfung ihrer eigenen Haltung. Die Körper stellen auf allen Vieren die Beugung der inneren Haltung explizit dar. Die wirkungsvolle Bedeutung dieser „gewaltvollen Körper“ im Kairoer Stadtraum ist augenscheinlich und die Forderung Augsteins nach Präsenz wird hier nachvollziehbar.

Politische Verhältnisse werden sichtbar gemacht von KünstlerInnen, die sich und ihre Kunst exponieren, um eine breite Öffentlichkeit an dem kritischen Hinterfragen teilhaben zu lassen. Die Gewalt, die von diesen Werken ausgeht, ist eine indirekte, die auf die gesellschaftlichen Grundannahmen der Menschen zielt. Immer wieder treten KünstlerInnen mit ihren eigenen Körpern oder ihren Werken als Erweiterung ihrer Körper auf die Straße bzw. in die Öffentlichkeit. Amal Kenawys PerformerInnen treten beispielsweise als Erweiterung des Körpers der Künstlerin auf und bilden so eine vervielfältigte Angriffsfläche für die Entgegnungen der Anwesenden. Bedenken und Fragen werden auf diese Weise insofern materialisiert, als dass BetrachterInnen einen Bezugspunkt in den real anwesenden Körpern der auf allen Vieren agierenden Akteure haben. Ihre Reaktion geht also nicht in der Anonymität der Masse unter, sondern erhält in der Künstlerin und den PerformerInnen Adressaten. Die Reaktionen der BetrachterInnen sind auf diese Weise sowohl mit ihren eigenen Körpern als auch mit den Körpern der KünstlerInnen bzw. PerformerInnen verbunden, da jede öffentliche Kritik an der Darstellung sowohl einen Empfänger als auch einen Absender hat. Der Absender, der die Kritik artikuliert, steht wie die DarstellerInnen und die Künstlerin mit seinem/ihrem ganzen Körper für die Kritik. Offen gezeigte Reaktionen haben also zwangsläufig eine größere Auswirkung auf das ganze Individuum. Kunst kann also ein Akt der indirekten Sabotage sein, reinstalliert demokratische Kritikformen und bringt den Körper als wichtigen Bestandteil der rationalen Urteilsfähigkeit wieder ins Geschehen.

Die folgenden beiden ausgewählten Positionen zeigen zeitgenössische Strategien zur Unterbrechung des Alltags. Die Künstler zweier aufeinander folgender Generationen inszenieren im öffentlichen Raum Unterbrechungen mit teilweise ähnlichen Mitteln, jedoch in grundsätzlich anderer Manier. Christoph Schlingensiefel als Großmeister der explizit politischen, plakativen Unterbrechungen und Star der Kunst- und Theaterszene ist natürlich in der vorliegenden Arbeit unverzichtbar als Erbe der Tradition von Dada oder Situationisten. Ines Wuttke ist eine junge und noch nicht etablierte Künstlerin. Es ist nicht intendiert, sie in direkter Linie mit Christoph Schlingensiefel vorzustellen, sondern den Unterschied im aktuellen Umgang mit gesellschaftlichen Themen zu zeigen.

In Ines Wuttkes Arbeit werden die Möglichkeiten zeitgenössischer Kunst, politisch zu agieren, deutlich, ohne das Politische offensichtlich zu evozieren. Sie zeigt, wie ganz aktuell Möglichkeiten bestehen, Brüche hervorzurufen, ohne die so schwierige Debatte politischer Kunst, die in Wirkungslosigkeit enden kann, zu beschwören. Trotzdem entzieht sie sich nicht der Frage nach gesellschaftlichen und politischen Zusammenhängen, sondern greift auf subtile Weise in den gesellschaftlichen Alltag ein.

Schlingensiefel provoziert politische Diskussionen und positioniert sich als künstlerischen Akteur deutlich. Er macht sich und seine PerformerInnen angreifbar als Zielscheibe der Aufregung über seine Provokation. Ines Wuttke wird selbst als Initiatorin der Inszenierung nicht offensichtlich, sie spielt als Teil der Inszenierung ihre Rolle und lässt Grenzen zwischen AkteurInnen und ZuschauerInnen verschwinden, nimmt also alle Anwesenden in die Pflicht. Die Körper aller TeilnehmerInnen, also auch der ZuschauerInnen sind in dieser Manifestation involviert und betroffen.

Die im Folgenden beschriebenen Aktionen von Christoph Schlingensiefel und Ines Wuttke liegen 12 Jahre auseinander, haben also einen leicht veränderten gesellschaftlichen Zustand als Kontext. Auch die künstlerischen Strategien der Unterbrechung unterscheiden sich. Ähnlich ist jedoch der Effekt auf die BetrachterInnen, die entweder radikal mit der politischen Realität konfrontiert werden, um sich mit ihr auseinander zu setzen oder subtil zu einer Auseinandersetzung aufgefordert werden. Sowohl Christoph Schlingensiefel als auch Ines Wuttke bringen mit ihren Interventionen die wenig ansehnlichen Randbereiche der Gesellschaft in den Fokus.

2.1 Christoph Schlingensief: Ausländer raus!

– Der politisch soziale Akteur

Das Meiden feststehender Meinungen und Rebellion sind grundlegende Charaktere im Werk von Christoph Schlingensief. Als Multitalent wurde Schlingensief das Schreckgespenst der festgefügt bürgerlichen Weltvorstellung. Er machte alles anders und widersetzte sich grundlegend allen Regeln. Er war Filmemacher, Theaterregisseur, Aktionskünstler, Hörspielautor, Installationskünstler, Musiker und Opernregisseur.

Schlingensief stellte mit seiner Kunst permanent das Ordnungssystem in Frage⁹, wollte bestehende Meinungen auflösen, um aus der Doxa (Meinung) ein Paradox zu machen.¹⁰ Besonders produktiv für die in vorliegender Arbeit behandelten Überlegungen sind Christoph Schlingensiefs Aktionen, in denen Realität und Inszenierung sich so stark überschneiden, dass sie kaum mehr unterscheidbar sind.

Die Containeraktion „Bitte liebt Österreich – erste Österreichische Koalitionswoche“ auch bekannt als „Ausländer raus!“ war für die Österreicher ein Grund zu äußerster Empörung. Hintergrund der Aufregung waren die damaligen politischen Ereignisse in Österreich. Bei den Nationalratswahlen 1999 wurde die FPÖ mit Jörg Haider zweitstärkste Partei nach der ÖVP, woraufhin beide Parteien eine Koalition bildeten. Jörg Haider war bis dahin schon mehrmals mit ausländerfeindlichen und rechtsextremen Aussagen aufgefallen, und die Plakate der FPÖ (Abb.1) erschrecken bis heute durch Volksverhetzung und rassistische Aussagen.

Die EU-Staaten und später auch Kanada, Israel und Norwegen beschlossen als Reaktion auf dieses Wahlergebnis Maßnahmen gegen die österreichische Regierung.

Die Kronenzeitung ist die auflagenstärkste Zeitung Österreichs und vergleichbar mit der deutschen Boulevardzeitung BILD. Das Medium war an der Verbreitung

9 Sternstunde Kunst, Wieviel Ordnung braucht das Chaos? Barbara Bleisch, Jürg Schubiger, SFKultur, ausgestrahlt am 1.4.2001.

10 siehe Doxa: Rehfus, Wulff D.: Handwörterbuch Philosophie, Göttingen, 2003, S. 304.

rechtspopulistischer Meinungen maßgeblich beteiligt – „die Krone“ bot den Politikern der FPÖ eine einflussreiche Plattform.¹¹

Im Rahmen der Wiener Festwochen im Jahre 2000 installierte Christoph Schlingensiefel neben der Staatsoper auf dem Herbert-von-Karajan-Platz fünf Container, die an diejenigen der RTL2-Show „Big Brother“ erinnerten. Auf dem Dach des Containers verkündete ein Banner „Ausländer raus!“ verziert mit dem Logo der Kronenzeitung, über den Platz schallten Mitschnitte von Reden Jörg Haider.

Eine Woche lang wohnten nun 12 österreichische Asylbewerber in dem von Kameras überwachten Container. Im Stil einer Fernsehshow wählten die Zuschauer jeden Abend telefonisch zwei Asylbewerber, die sodann in ihr Heimatland „abgeschoben wurden“. Dem Gewinner versprach man einen Geldgewinn und möglicherweise eine Heirat in eine österreichische Familie.¹² Auf der Webseite zur Aktion konnte man das Leben der Containerbewohner per Livestream verfolgen, wurde zum Mitmachen beim Abschieben aufgefordert, und dazu, Österreich zu lieben.

¹³ „Ist die beste Subversion nicht die, Codes zu entstellen, statt sie zu zerstören?“¹⁴

fragt Roland Barthes in seinem berühmt gewordenen Zitat.

Die Wirkung der Aktion „Ausländer Raus!“ ergibt sich zwangsläufig aus eben diesem Schema. Sie zerstört nicht, sie bildet ab. Sie nimmt die Parolen der FPÖ ernst und zeigt sie ohne beschönigende Maske.

11 Lackner, Herbert: Wahlsieger „Krone“, profil online, 13.06.2009, <http://www.profil.at/articles/0924/560/244202/herbert-lackner-wahlsieger-krone> letzter Aufruf: 16.01.2014.

12 Bitte liebt Österreich – Erste Österreichische Koalitionswoche, 9.-16. Juni 2000, <http://www.schlingensiefel.com/projekt.php?id=t033>, letzter Aufruf: 16.01.2014.

13 Backup des Livestreams WebfreeTv.com während der Aktion Bitte liebt Österreich – Erste Österreichische Koalitionswoche, 9.-16. Juni 2000, <http://www.schlingensiefel.com/backup/wienaktion/>, letzter Aufruf: 16.01.2014.

14 Barthes, Roland: Sade, Fourier, Loyola, Paris 1980, S. 141

1

2

3

Mit Beschimpfungen und Empörung reagierten die Österreicher auf diese Manifestation einer politischen Gesinnung, deren Wahlergebnis eigentlich Zustimmung aus dem Volk vermuten ließ.

Die politischen Reaktionen der anderen EU-Staaten zeigten schon längst, welches Bild Österreich mit seiner neuen Regierungskoalition in der internationalen Öffentlichkeit zeigte. Trotzdem war es die Aktion von Schlingensief, die den Menschen eine direkte Angriffsfläche bot, an der sie ihr Renommée wiederherzustellen versuchten.

Anstatt sich an dem fremdenfeindlichen Banner zu stören, das überall sichtbar mitten in Wien hing, kritisierte man leidenschaftlich den Künstler, der mit Steuergeldern das Ansehen des Landes in den Dreck ziehe.¹⁵ Permanent fanden rund um den Container Demonstrationen statt, rechte und linke Gruppierungen attackierten die Aktion und FPÖ Politiker reichten reihenweise Klagen ein (Abb.2,3).

In einer Diskussion mit Schlingensief im österreichischen Fernsehen konnte die Kultursprecherin der FPÖ Heidemarie Unterreiner gar nicht oft genug schnaubend proklamieren, der Künstler sei ein bezahlter Politagitator, der nur Stimmung gegen ihre Partei machen wolle.¹⁶ In ähnlicher Manier zeigte die Bevölkerung ihren Unmut. Dass die Aussagen, auf dem Banner des Containers zu sehen und über die Lautsprecher zu hören, von der von der Bevölkerung gewählten FPÖ stammten, war plötzlich gar nicht vorstellbar. Die ausländerfeindlichen Parolen waren unter dem Deckmantel der Heimatliebe nichts Verwerfliches, sondern erschienen den BürgerInnen gerechtfertigt. Das brutale Realisieren von „Ausländer raus!“ ging jedoch über die als selbstverständlich wahrgenommene nationalistische Sichtweise hinaus.

Schlingensief konstruierte mit dem „realen Abschieben“ einen Riss, eine nicht schließbare Lücke, in der eigentlich keine Worte Platz hatten. Es war die Spaltung der Realität, hinausgetragen auf den Platz, eine öffentliche Bühne, damit alle mit dieser Spaltung konfrontiert werden. Schlingensief selbst verwies auf die divergenten Resonanzen.

15 AUSLÄNDER RAUS! SCHLINGENSIEFS CONTAINER Paul Poet, A 2001, 90 min.

16 Diskussion mit Christoph Schlingensief und österreichischen Kultursprechern, Juni 2000, ORF2: <http://vimeo.com/14325237>, letzter Aufruf: 28.11.2013.

So wurde in der Kronenzeitung im Vorfeld der Aktion geschrieben, es könne sich nur um Schauspieler handeln, etwas anderes wäre gar nicht möglich. Im Nachhinein schrieb dieselbe Zeitung dann von Verunglimpfung von Asylantenschicksalen.¹⁷

Die Realität, in der täglich Asylbewerber abgeschoben werden, selbst wenn sie seit Jahren in einem europäischen Land leben, war so direkt dargestellt eine, mit der man sich nicht konfrontiert sehen wollte.

An dieser Stelle entspricht die Aktion Schlingensiefs der Forderung Hans-Thies Lehmanns, der Künstler müsse Spaltung erzeugen und aushalten. Die politische Realität ist laut Lehmann in so hohem Maße abstrakt und voller Brüche, dass ihre bloße Darstellung genug Grundlage für Dramatik bietet. Im Theater hingegen würde die politische Realität unnötigerweise regelmäßig dramatisiert.¹⁸ Dabei sollten dort solche dramatischen Simulacra aufgelöst werden und nicht inszeniert werden, da die Spaltung der Realität an sich genug Potenzial bietet. Es ist kein politisch moralischer Aufruf nötig, das einfache Zeigen genügt. Das einfache Zeigen erlaubt eine partielle Abgrenzung von der „Heterotopie“. Foucault beschreibt mit diesem Begriff Räume, die anderen Regeln unterworfen sind, als sie in der Realität gelten. Räume, die eine andere Zeitlichkeit besitzen und die Öffnungs- und Schließungszeiten haben, wann man sie betreten kann bzw. darf.¹⁹ Solche Räume würden parallel zur Realität bestehen quasi als „Reservoir für die Fantasie“.²⁰ Sie bergen aber auch die Gefahr wirkungslos zu bleiben, da man sich in sie zurückziehen kann und sich in der dort vorhandenen „anderen“ Realität in Sicherheit wiegen kann. Das Zeigen eines realen Sachverhaltes im Theater oder in der Kunst sollte trotzdem seinen ästhetischen Aspekt im Unterschied zur Realität oder in diesem Zusammenhang zur Politik, behalten. Diese Differenzierung zwischen

17 Diskussion zwischen Peter Sloterdijk und Christoph Schlingensief zur Aktion „Bitte liebt Österreich – erste Österreichische Koalitionswoche“, Unkorrigierte Abschrift: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t033>, letzter Aufruf 28.11.2013.

18 Hans-Thies Lehmann: Ästhetik des Aufstands? Grenzgänge zwischen Politik und Kunst in den neuen sozialen Bewegungen, Herbst 2012: <http://www.boell.de/bildungskultur/aesthetik/aesthetik-politik-hans-thies-lehmann-aesthetik-des-aufstandes-15707.html>

19 Foucault, Michel: Die Heterotopien/Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge, zweisprachige Ausgabe, übersetzt von Michael Bischoff. Frankfurt am Main, 2005, S.9ff.

Realität / Politik / Kunst / Theater macht nämlich wiederum die Verbindung von Realität und Heterotopie möglich, denn nur etwas voneinander unterscheidbares kann sich überschneiden. Diese Überschneidung ist das entscheidende, wirksame Moment einer Inszenierung. Der Mischbereich zwischen beiden Bereichen ist auch bei Schlingensiefs Aktion besonders interessant, da erst durch diese Mischung von Distanz und Immanenz wirkungsvolles Hinterfragen möglich und interessant ist.

Ohne den äußeren Rahmen des Theaters kann der Zuschauer das Erlebte nicht so leicht als „Theaterspiel“ abtun, das Bewusstsein für reale Sachverhalte wird schärfer („der darf doch Ausländer nicht so behandeln!“). Auf diese Weise gelangt man zu Sokrates Maieutik, der Kunst Fragen zu stellen. Sokrates bezeichnete das Fragen als eine Art geistige Geburtshilfe (Maieutik, griech. Hebammenkunst)²¹. Eigentlich wissen die Befragten, was richtig ist, wissen um ihre eigene Unzulänglichkeit, doch sie bemühen sich, den Schein zu wahren, dass sie durch das zuvor Gelernte und Gelesene Weisheit erlangt hätten.

Nur durch unnachgiebiges Nachhaken und immer tiefer gehende Fragen, lockert sich die Doxa (griech. Meinung, Schein) und löst sich schließlich im Paradox²² auf. Das ist eine Grundlage der sokratischen Erkenntnis des Wissens um das eigene Nichtwissen.²³ Sokrates ging hinaus auf den Platz und hinterfragte jede noch so feste Meinung so lange, bis der Befragte zu der Einsicht gelangte, dass er nichts wisse. So wurde jede Vorstellung einer festen Meinung, aufgelöst in die offene Denkweise der Paradoxie.

21 Rehfus, Wulff D.: Handwörterbuch Philosophie, Göttingen, 2003, S.454.

22 Paradox(on): „Im Allgemeinen spricht man von einem Paradox, wenn in einer scheinbar richtigen Argumentation ein Satz auftaucht, der widersprüchlich ist, oder gegen üblicherweise erwartete Meinungen verstößt. Im älteren Sprachgebrauch unterscheidet man noch scharf zwischen der Antinomie als einem wirklichen Widerspruch und dem Paradox als einem nur scheinbaren Widerspruch.“ Die Doxa (Meinung) kann nur auf die Welt der sinnlichen Erscheinungen bezogene unsichere Wahrnehmungsmeinungen erlangen. Die Vernunft ist dem eigentlichen Sein, d.h. den nicht sinnlichen, jenseits der Welt liegenden Ideen, zugewandt. Die Doxa ist die niedrigere Erkenntnisart, die als Schein der Wahrheit gegenübersteht. Aus: Rehfus, Wulff D.: Handwörterbuch Philosophie, Göttingen, 2003, S.304; 520.

23 Des Sokrates Verteidigung, Apologie, Platon – Sämtliche Werke, nach der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher und Hieronymus Müller, 1805, Abschnitt 21b–22d.

Man könnte nicht behaupten, Sokrates stelle einen von der Realität losgelösten Raum dar, in dem andere Regeln als in der Realität gelten. Zwar begreift Sokrates, der sich auf dem Marktplatz dem Spott des Volkes aussetzt, sich als autark, jedoch rein innerlich, nicht äußerlich. Er musste in sich ruhen, um trotz der äußerlichen „Angriffe“ als Angriffsfläche und als Teil des „Außen“/der Realität bestehen zu bleiben. Schlingensief bezeichnete in der sokratischen Tradition „Meinungen als Betonklötze“.²⁴ Nur indem man sie auflöst, kann man der Wahrheit näher kommen.

Die Wahrheit liegt im Paradox. Das Paradox zu entdecken und auszuhalten ist die Spaltung, von der Hans-Thies Lehmann spricht. Dass das Publikum das Paradox ihrer sorgfältig konstruierten Realität nicht akzeptieren will, stellt einen entscheidenden Moment in der Inszenierung von Schlingensiefs Container dar.

Schlingensief nimmt seine Handlungen ernst, begreift sich möglicherweise als voll haftbar²⁵ und entgeht so dem Fluch des staatsstabilisierenden Zynismus.²⁶ Er übt sich im Kynismus, der mit Satire und Provokation die Menschen irritiert und im Idealfall das ethische Bewusstsein der Mitbürger steigert. Irritation schafft Schlingensief durch eine nahezu perfekte Imitation des Systems, das er kritisieren will.

Im ständigen Dialog mit dem Publikum scheint Schlingensief beim Produzieren der Irritation, der Sinnentleerung jederzeit voll angreifbar und ist es letztlich

24 Sternstunde Kunst, Wieviel Ordnung braucht das Chaos? Barbara Bleisch, Jürg Schubiger, SFKultur, ausgestrahlt am 1.4.2001.

25 vgl.: Löhndorf, Marion: Christoph Schlingensief, Lieblingsziel Totalirritation, in: Kunstforum, Band 142, 1998, S. 142. „Ob und in welcher Weise Schlingensief tatsächlich an die „Vollhaftbarkeit“ glaubt oder nicht, ist weniger die Frage. Entscheidend wirkt: er stellt sich, selbst jederzeit angreifbar und im ständigen Dialog mit dem Publikum, der Angreifbarkeit, die jede seiner Produktionen allein durch das Nicht-geschlossene ihrer Form in besonderer Weise besitzt.“

26 Vgl.: Sloterdijk, Peter, Kritik der zynischen Vernunft, Frankfurt am Main, 1983. Sloterdijk stellt Zynismus dem Kynismus gegenüber, Zynismus sei kleinbürgerlich, sein Endziel sei die Gewinnmaximierung, der Zynismus schweigt sich jedoch aus wenn es um soziales oder altruistisches Handeln geht, um ein gelungenes Leben. Der Kynismus hingegen steht für natürlich ethische Werte zwischen Menschen außerhalb von religiösen Überzeugungen

doch nicht, da die eigentliche Kommunikation unterbrochen ist und durch sinnlose Verausgabung ins Leere läuft.²⁷

In dieser Bedingungslosigkeit seiner Aktionen, seiner Selbstverschwendung erkennt man Souveränität und Unabhängigkeit bei Schlingensief. Zu Herrschaft gelangen, ohne dass man sie anstrebt, die Lächerlichkeit der eigenen Aktion verinnerlichen, heroisch scheitern und so schließlich in der ständigen Rebellion die Totalirritation des Systems erreichen:

„The excess of perceptible properties“ destroys „the perceptory organs“²⁸

Ist es Realität, Kunst, Nichtkunst, Wirklichkeit oder Fiktion?²⁹ Es ist alles gleichzeitig und eben dieses Extrem ist für Schlingensief grundlegend. Interessant ist nicht, die Realität in ihre Einzelteile zu zerlegen, um sie erklären zu können. Unsichtbares sichtbar zu machen und Perspektiven umzukehren, bringt die Menschen dazu, ihre Meinungen zu hinterfragen:

“Ich wollte immer etwas Utopisches, den Ansatz einer Vision – etwas zu sehen geben, was man normalerweise nicht sieht”³⁰

27 Löhndorf, Marion: Christoph Schlingensief, Lieblingsziel Totalirritation, in: Kunstforum, Band 142, 1998, S. 142.

28 Thyssen-Bornemisza Art-Contemporary: Figura Cuncta Videntis: The All-Seeing Eye / Homage To Christoph Schlingensief, Köln, 2010.

29 Carl Hegemann, in: Gaensheimer, Susanne: Schlingensief: Deutscher Pavillon: 54. Biennale Venedig 2011, Köln, 2011.

30 Schlingensief, Christoph: Ich weiß, ich war's, Köln, 2012, S.59.

2.2 Exkurs Gemeinschaft

„[D]as Theater [ist] einer der letzten Orte, wo man sich, bestimmten verabredeten Gesetzen folgend, trifft. Mich interessiert dieser mythische Ort erst ab dem Punkt, an dem Rausch und Entgrenzung beginnt. [...] Die Kontrollmechanismen verlieren und das zugleich als eine Inszenierung begreifen, sich in einem fließenden Zustand befinden, das ist der Kern meines Theaters.“³¹

In diesem Zitat Schlingensiefs wird ein Zusammenhang mit den rauschhaften Zuständen deutlich, die eine Dada-Aufführung bei Künstlern und Publikum auslöste. Rhythmische Bewegungen eines einzelnen versetzen auch andere im Raum sich befindende Menschen in Schwingungen.³² Gemeinsame Rituale konstituieren Gemeinschaft.³³

Nietzsche beschreibt die Verbundenheit der Menschen als entstehend durch das dionysische Wesen in Analogie zum Rausch. Der Zauber des Dionysischen schließt nach dem Zerschneiden des *principii individuationis* den Bund zwischen den Menschen wieder.³⁴ Hat das Schließen des Bundes der Menschen gesellschaftliches Potenzial? Aktuell wirkt der Begriff der Gemeinschaft nahezu anachronistisch.

„Modern individuals truly become that, the perfectly individual, the “absolute” individual, bordered in such a way that they are isolated and protected, but only if they are freed in advance from the “debt” that binds them one to the other.“³⁵

31 Christoph Schlingensief, in: Lochte, Julia; Schulz, Wilfried: Schlingensief! Notruf für Deutschland, Hamburg, 1998, S. 13.

32 Fuchs, Georg: der Tanz, in: Flugblätter für künstlerische Kultur, Stuttgart, 1906; zitiert nach Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main, 2004, S.86.

33 vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main, 2004, S.86.

34 Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, Cambridge, 2010, S.4.

35 Esposito, Roberto: *Communitas: The Origin and Destiny of Community*, Stanford, 2010, S.13.

In einer Zeit, in der Menschen sich in Humankapital verwandelt haben, erscheint die Individualisierung mit Hilfe von Konsum als ein Ausweg für den gleichgeschalteten Menschen. Diese, vom normativen System geplante Form der Individualität endet jedoch in der Uniformierung und ist eben ein Merkmal des „Humankapitals“.

Die treibende Kraft des ökonomischen Systems ist Egoismus und der Glaubenssatz heißt Wachstum. Zwar sind seit einigen Jahren auch Tendenzen zum bewussten, nachhaltigen und somit rein formell auch sozialen Konsum erkennbar,³⁶ jedoch sind diese offenbar egoistisch motiviert, da man versucht, sich und seiner Gesundheit etwas Gutes zu tun,³⁷ oder sein Gewissen hinsichtlich der Folgen des eigenen Konsums zu beruhigen³⁸, wie es die Bewegung der „Lohas“ (Lifestyle of health and sustainability) zeigt.

Spätestens mit dem Scheitern des Kommunismus ist in der allgemeinen Wahrnehmung die Möglichkeit der „Gemeinschaft“ abhanden gekommen. Gemeinschaft wird negativ aufgefasst, weil sie alternativlos erscheint und mit mangelnder Freiheit des Individuums verbunden wird. Eine Gemeinschaft braucht allerdings eine Alternative, auf die man sich beziehen kann. Gibt es nur noch Gemeinschaft und keine freien Individuen, ist die Alternative per se ein Gegner.

Aktuelle Formen der Gemeinschaft äußern sich häufig in radikaler Form.³⁹ Möglicherweise sind es insbesondere die Pluralität und Ungewissheit des Individuums, die fragwürdige Gemeinschaften so anziehend machen. Diese sind dann zum Beispiel links-, rechtsradikal oder religiös fundamentalistisch, vor allem zeichnet sie ein klares, gemeinsames Feindbild und einfache Lösungsvorschläge dafür aus.

36 Bundesregierung: Nachhaltiger Konsum liegt im Trend, 2.08.2013, <http://www.bundesregierung.de/Content/DE/Artikel/2013/08/2013-08-02-nachhaltiger-konsum.html>, letzter Aufruf 29.11.2013.

37 Gabriele Sorgo im Interview mit Theresa Aigner: Warum „bio“ oft egoistisch ist, 06.11.2013, in: Lohas-Magazin, <http://www.lohas-magazin.de/gesundheit/essen-trinken/2458-warum-bio-oft-egoistisch-ist.html>, letzter Aufruf 29.11.2013.

38 Vgl.: Ullrich, Wolfgang: Alles nur Konsum – Kritik der warenästhetischen Erziehung, Berlin, 2013.

39 Ein Beispiel einer kritischen Tendenz radikaler Gemeinschaft zum Schutz der abendländischen Kultur zeigte sich auf der Compact Konferenz, Leipzig, 2013.

Solche Tendenzen scheinen sich auszubreiten, was man an rechtspopulistischen Wahlergebnissen in Europa und darüber hinaus beobachten kann.

Im Internet formieren sich scheinbare Mehrheiten aus Menschen mit Meinung und Geltungsbedürfnis. Dabei findet keine, für demokratische Prozesse notwendige, kritische Reflexion statt. Der Schwarm regiert und das Individuum verliert sich in der Masse. Anstelle der viel genannten Schwarmintelligenz tritt eine „Schwarmdummheit“ auf und stellt so das Rechtssystem infrage, das auf dem bewusst handelnden Individuum basiert.⁴⁰ Das Aufgehen des Einzelnen in der Masse wird zum Teil als Glücksgefühl empfunden.

„Elias Canetti etwa spricht [...] von dem ›glücklichen Augenblick, da keiner mehr, keiner besser ist als der andere.‹ [...]. Das Problem der Masse liegt allerdings auch nicht schon darin, dass in ihr die sozialen Hierarchien aufgehoben werden, sondern darin, dass dies mit einer Dynamik verbunden ist, in der die Urteilsfähigkeit der Einzelnen überhaupt suspendiert wird.“⁴¹

So sehr der Moment des Gemeinschaftsgefühls erhebend sein kann, birgt es auch Schwierigkeiten: ein absolutes Gleichmachen und Verschwinden in der Masse ist kritisch. Die Urteilsfähigkeit des Einzelnen ist grundlegende Bedingung einer Gemeinschaft. Es braucht also in einer funktionierenden, kritikfähigen Gemeinschaft mehr als das alleinige Empfinden, sich unter vielen aufgehoben zu fühlen. Nämlich die Freiheit des Einzelnen, sich zu distanzieren und kritisch zu äußern. Diese Bedingung gilt für die nach Tönnies als mechanische Bildung einer Gemeinschaft bezeichnete Gesellschaft, die ein scheinbares bzw. vorübergehendes Miteinander ist ⁴² genauso wie für die freiwillig gebildete Gemeinschaft.

40 So die Aussage des Politologen Karl-Rudolf Korte von der Universität Duisburg-Essen: <http://www.sueddeutsche.de/digital/demokratie-im-netz-so-ein-schwarm-kann-sehr-dumm-sein-1.1526705>

41 Laleg, Dominique: Das Potenzial des Ästhetischen. Drei Fragen an Juliane Rebentisch zum Verhältnis von Ästhetik und Politik, in: ALL-OVER, Nr. 3, Oktober 2012, URL: <http://allover-magazin.com/?p=1072>

42 Ferdinand Tönnies differenziert zwischen Gesellschaft und Gemeinschaft als zwei unterschiedlichen Formen sozialen Zusammenlebens. Die Gemeinschaft ist ein organisches, dauerndes, echtes Zusammenleben, die Gesellschaft mechanisch und nur scheinbar bzw.

Helmut Draxler fordert „politische Subjektivität“.⁴³ Er kommt zu dieser Auffassung durch die Beobachtung, dass eine radikale Kritik im Verbund mit militanten Grundsätzen den Autor stark vom „Publikum“ – einer wie auch immer gearteten Gemeinschaft – distanziert. Diese Distanz unterscheidet sich von der oben genannten Freiheit des Individuums zur Distanzierung. Es ist eine Distanz, die keine partielle Zugehörigkeit zur Gemeinschaft zulässt, da die radikale Kritik die Gemeinschaft an sich ablehnt. Diese Form der Kritik bringt die Adressaten zum Schweigen, da sie im autoritären Stile zurechtgewiesen werden. In immer wiederkehrender Wiederholung radikaler Kritiken würde man im Status quo verharren, in dem es immer einen autoritären Sprechakt und zum Schweigen gebrachte Adressaten gibt. Draxler verweist auf Hito Steyerls Lösung zu diesem Stillstand: Ein Subjekt, das sich jenseits von Staat, Kultur und Identität positioniert. Dies sei gerade aufgrund der scheinbaren strukturellen Unmöglichkeit umso dringlicher. Da ein solches absolutes „Außen“ der Gesellschaft aber kaum möglich ist, betont Draxler die Zwischenbereiche von Außen und Innen.

Die Überschneidungen von gesellschaftlichen Feldern als Möglichkeiten, die eigene politische Subjektivität übertragbar und nachvollziehbar zu machen. Dabei sei es von Bedeutung, sich auf die bestehenden Bedingungen einzulassen und seine eigenen Handlungen und Aussagen der Kritik der anderen auszusetzen. Sich also angreifbar zu machen, um eben keinen „schweigenden Schwarm“ zu erreichen, sondern „politische Subjekte“, die ihre eigenen Schlüsse ziehen.

Anhand von Bewegungen wie Occupy in den letzten Jahren kann man erkennen, dass viele ihre eigenen Schlüsse aus Ereignissen gezogen haben und in Folge dessen auch handelten. Sie empörten sich über die Zustände einer vom Kapital gesteuerten Welt. Dabei ist interessant zu betrachten, wie diese Empörung nach ihrer weltweiten Klimax wieder abflaute.

Empörung ist eine Empfindung, die entsteht, wenn man als Person oder Gruppe die ungerechte Behandlung Dritter beobachtet und sie nicht hinnehmen kann. Man empört sich und verlangt Wiederherstellung der Gerechtigkeit, auch

vorübergehend. Zitiert nach: Scholz, Leander: Der Tod der Gemeinschaft: Ein Topos der politischen Philosophie, Berlin, 2012, S.232.

43 Draxler, Helmut: Wo stehst du Kollege?, in: Texte zur Kunst, Nr.81, März 2001, URL: <http://www.textezurkunst.de/81/wo-stehst-du-kollege/>

wenn dies nicht realistisch ist. Verschafft man seiner Empörung eine Bühne, manifestiert seinen Unmut über die Verhältnisse, lässt sich die Empörung lindern. Man leistet einen Beitrag und fühlt sich dann erleichtert, da man sich nicht durch Schweigen über die herrschende Ungerechtigkeit mitschuldig gemacht hat, sondern ein reines Gewissen hat. Um eine wirksame Kritik und anhaltenden Widerstand zu leisten, scheint die Empörung also ein zu schwaches Gefühl. Albert Camus beschreibt in seinem Buch „Der Mensch in der Revolte“ angesichts der Ungerechtigkeiten der Welt die Revolte als einzige Gewissheit, die dem Menschen innerhalb der absurden Erfahrung des Lebens gegeben ist.⁴⁴

Auch die Revolte keimt auf im Angesicht der Unvernunft eines ungerechten und unverständlichen Lebens, jedoch hat sie weitreichendere Folgen, da die Revolte sich nicht mit einem einzelnen Akt der Wiedergutmachung beschwichtigen lässt. Der revoltierende Mensch ist selbst betroffen und leidet unter der Ungerechtigkeit der Welt. Er ist der Sklave, der Nein sagt, zu den herrschenden Verhältnissen und gleichzeitig absolut Ja sagt zur Veränderung.⁴⁵

„Die Revolte ist mehr als ein Akt der Forderung im stärksten Sinne des Wortes, [...] die Revolte [...] zerbricht das Sein und hilft ihm überzufließen.“⁴⁶

Im Gegensatz zur Empörung entspringt die Revolte überschäumender Aktivität und Energie. Der Empörte fordert die Wiedergutmachung einer Ungerechtigkeit, er fordert nach der Anerkennung eines Gutes, welches er nicht besitzt und um das man ihn betrogen hätte. Der Revoltierende fordert nicht, er will nicht erobern, er will verteidigen was er ist und durchsetzen, woran er glaubt. Er will keine Revolution, also eine Tabula rasa mit kompletter Neugestaltung, sondern innerhalb dessen, was besteht, ein radikales Umdenken und gerechte Verhältnisse für alle, nicht nur für sich selbst.

44 Camus, Albert: Der Mensch in der Revolte, 29. Auflage, Hamburg, 2013, S. 22.

45 Camus, Albert: Der Mensch in der Revolte, 29. Auflage, Hamburg, 2013, S. 27.

46 Ebd. S.32.

2.3 Ines Wuttke: Das Absurde der Realität entlarven

Der Zwischenbereich von Kunst und Lebenswelt kann, wenn man die Grenzen missachtet, beides erweitern. Bewegt sich die Kunst fern von einem musealen Rahmen in der alltäglichen Realität, wird die Wahrnehmung der Rezipienten verändert: Wo Realität und Kunst sich überschneiden, gelten andere Regeln. Die Regeln des Alltags werden außer Kraft gesetzt, und der Betrachter kann durch diese Freiheit ganz andere Schlüsse aus der Umgebung ziehen.

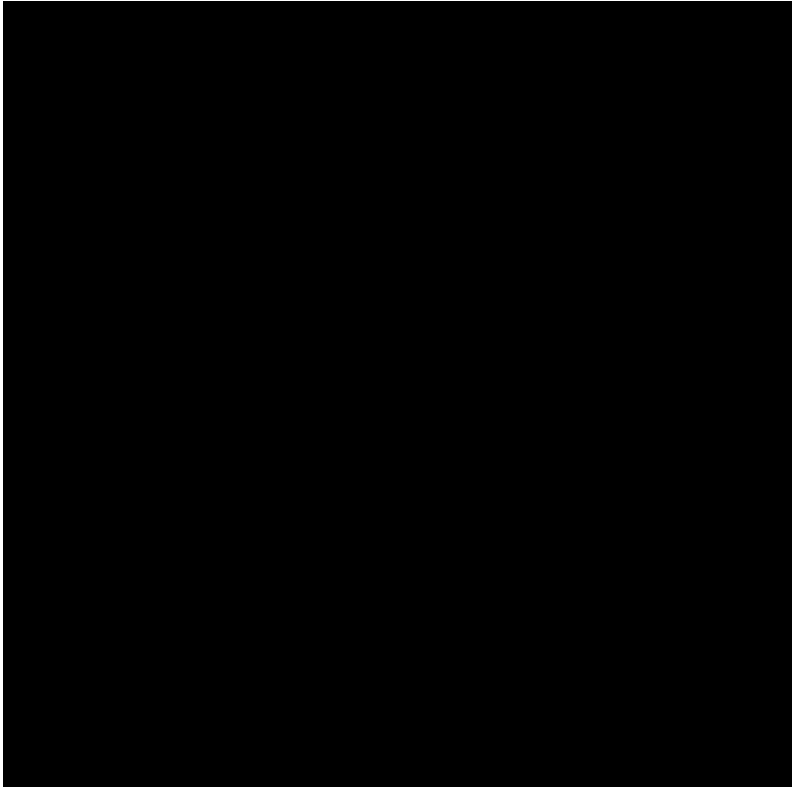
Kunst kann so Unterbrechungen schaffen. Unterbrechungen, in denen Freiheit denkbar und fühlbar wird. Diese Möglichkeit der Kunst wurde deutlich, als Ines Wuttke am 24. Juni 2013 um 17 Uhr in der Karlstraße zwischen Kolpingplatz und Mathystraße mit ihrem Werk „Strategien des Zuschauens“ eine Stunde lang die Bühne freimachte für die Realität (Abb. 4–6).

Ines Wuttke beschäftigt sich in ihrer künstlerischen Arbeit mit Performance und Theater. Insbesondere die Fragen nach der Rolle der BetrachterInnen, den emanzipierten BetrachterInnen und der Auflösung der vierten Wand werden bei ihr offenbar. Was passiert mit den teilnehmenden Personen, also PerformerInnen und ZuschauerInnen, wenn sie gegenseitig von ihrer Rolle nichts wissen und jeder den anderen für einen Performer hält? Was passiert mit der Wahrnehmung der TeilnehmerInnen wenn man aktiv die Grenzen, die das Theater normalerweise vorgibt, auflöst, das Leben zur Bühne, die Betrachter zu Akteuren, die Statisten zu TeilnehmerInnen werden lässt?

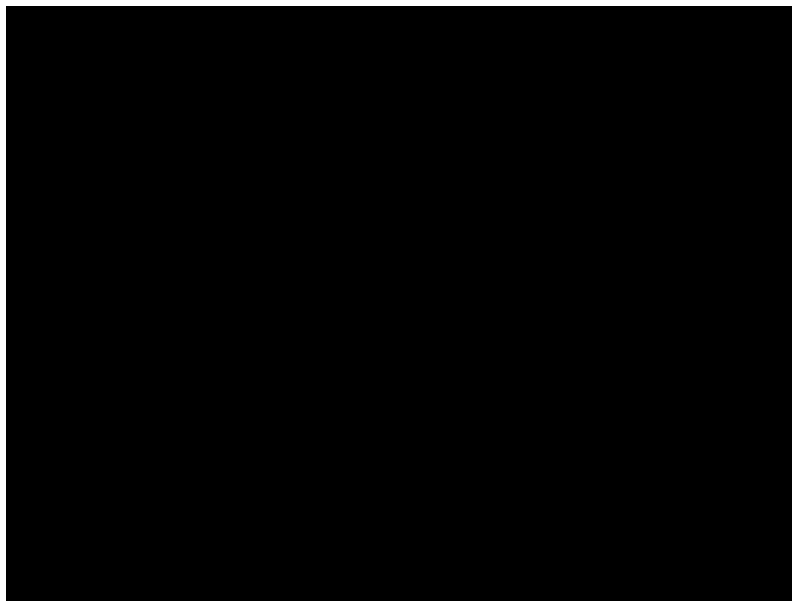
Auf der Karlsruher Karlstraße waren unabhängig von irgendeiner Bühne PerformerInnen unterwegs, die Ines Wuttke engagierte, ohne dass diese von den jeweils anderen PerformerInnen etwas wussten. Alle PerformerInnen hatten eine bestimmte Rolle, die sie auf dem ausgewählten Straßenabschnitt zu einer vorgegebenen Uhrzeit ausübten. Die Joggerin joggte, die Möbelpacker packten, die Blumenträgerin trug Blumen, das Mädchen mit den lila Haaren fuhr Straßenbahn, die Frau mit den vielen Kindern schenkte den Kindern Luftballons, die Protokollanten protokollierten.

Obwohl keine offensichtliche Grenze, wie die Stufen eines Museums, zum Eintreten in diese Unterbrechung zu überwinden war, wurde die veränderte Realität nach Betreten der Karlstraße spürbar.

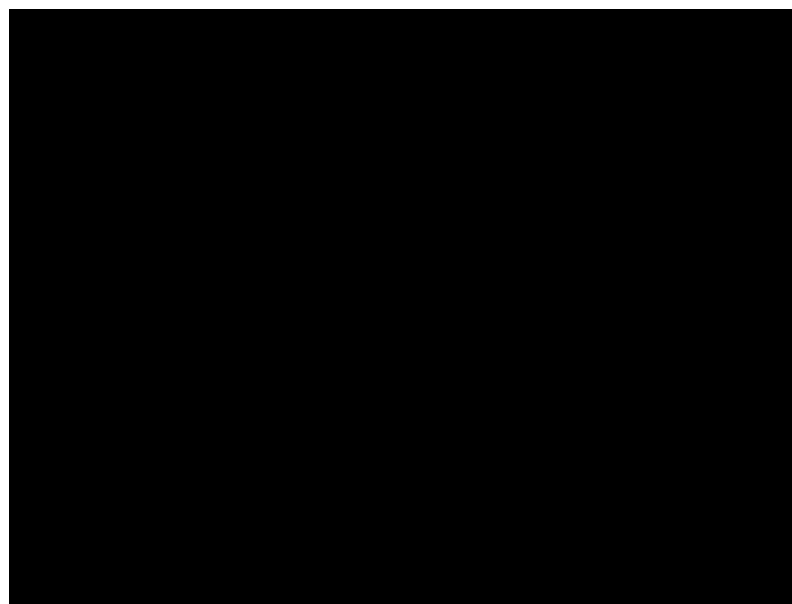
4



5



6



„The times they are a-changin‘“ von Bob Dylan schallte durch die Luft, auf einem Balkon im zweiten Stock wurde gesungen und Gitarre gespielt. Von dem Gesang der Balkonsängerin angelockt, waren die Betrachter sich unweigerlich der Veränderung bewusst. Die Wahrnehmung wurde eine andere, man konzentrierte sich auf das, was man sah, und versuchte, nichts unbeachtet vorbeiziehen zu lassen.

Ein Umzug war zu sehen, bei dem viele kleine Pakete von sehr vielen Umzugshelfern in einer Reihe weitergegeben wurden. Ein Schmetterlingsfänger flog und tanzte über den Kolpingplatz. Ein junges Teenagerpaar küsste sich im Hauseingang, eine Dame flanierte sehr bewusst die Blicke auf sich ziehend die Straße entlang.

Die BeobachterInnen wurden selbst zu Beobachteten, jede/r in der Szenerie war PerformerIn, der/die es wert war, betrachtet zu werden. Plötzlich waren die Beobachteten Teil einer Inszenierung, von der die BeobachterInnen keinen Moment verpassen wollten, da alles dem alltäglichen Einerlei zu widersprechen schien. Die Absurdität der Realität war hier in ihrem ganzen Ausmaß zu entdecken, sobald man sich nicht mehr sicher war, ob das Gesehene Teil des Inszenierten war oder Bestandteil des Alltags auf der Karlstraße.

Während zwei Spiegelträger unmittelbar als inszeniert erkannt werden konnten, waren die rothaarige Frau, die Topfpflanzen trug und die Joggerin mit der blauen Hose nicht mehr so leicht einzuordnen und ließen eine Unsicherheit entstehen, die alles und jeden in Frage stellte. Die Infragestellung, die hier stattfindet, ist nicht nur eine, die fragt, wo Kunst beginnt und wo Realität endet. Es ist auch die Infragestellung der Realität an sich. Der Schmetterlingsfänger, der einfach als Teil der Kunst identifiziert werden kann, assoziiert unseren Wunsch nach einer traumhaften Welt, den Blick auf eine schöne, utopische Landschaft in unserer Vorstellung, wie Bloch es beschreibt.⁴⁷ Eine Welt, deren Betrachten erhebend ist, von der man gerne Teil ist. Doch gerade der Schmetterlingsfänger als augenfällige Darstellung dieser Wunschvorstellung erhöht den Kontrast zur realen Umwelt, in der kaum einer die Muße hat, tanzend Schmetterlingen nachzujagen. Plötzlich schleicht sich die gesellschaftliche Realität, die sich auf der Karlsstraße weit gefächert darstellt, ins Bewusstsein.

47 Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt am Main, 1985, S.106ff.

Eine Familie vor dem Pennymarkt wartet, bis ihre kleine Tochter die Löwen vor dem Hotel ausgiebig umarmt hat. Beide Elternteile rauchen und sind übergewichtig. Das Auftreten und die Kleidung von der Art, die nicht mit Bildung und Wohlstand assoziiert wird. Das kleine Mädchen weiß noch nichts von einer Klassengesellschaft, in der gewisse äußerliche Merkmale, Bildung, soziale Kontakte und soziales Ansehen über Erfolg und Misserfolg eines Individuums entscheiden. Sie spielt selbstvergessen auf den Löwenstatuen und zeigt, wie viele Menschen als Kamele ihr Dasein bestreiten, um auf Nietzsches Aufruf zum Kindwerden zu verweisen:

„Drei Verwandlungen nenne ich euch des Geistes: wie der Geist zum Kamele wird, und zum Löwen das Kamel, und zum Kinde zuletzt der Löwe. [...] „Leib bin ich ganz und Seele“ – so redet das Kind. Und warum sollte man nicht wie die Kinder reden?“⁴⁸

Inmitten der Unsicherheit über die Einordnung des Wahrgenommenen wird Realität zu Kunst und das Absurde der Realität erhält eine ganz eigene Bühne. Eine Bühne, vor der man nahezu unwillkürlich als emanzipierter Betrachter auftritt, da die individuellen Bewertungen, Grenzen und die eigene Wahrnehmung darüber entscheiden, was man sieht.

Die Assoziationen sind teils individuell, teils intersubjektiv oder entstammen dem kollektiven Gedächtnis. Die geschaffenen Bilder wurden zwar eingeladen, aber nicht komponiert, denn den Feinschliff der Bilder, der die Assoziationen so kontrastreich werden lässt, übernahm die Realität.

Keine der TeilnehmerInnen kannte die anderen oder wusste von einem Drehbuch. Alle agierten für sich im Wissen um die Inszenierung, deren genauen Inhalt oder Grenzen sie nicht kannten. Indem Bilder des kollektiven Gedächtnisses aufgerufen wurden, offenbarten sich Vorurteile und Meinungen in der Wahrnehmung der BetrachterInnen. Die Vorurteile wurden jedoch vorerst suspendiert, da sie auf eine Situation, in der es keine klaren aktiven und passiven Rollen gibt, nicht anwendbar waren.

48 Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra, Ein Buch für Alle und Keinen. Stuttgart, 1989, S.19 und S.27.

Das Wissen, dass zu einer bestimmten Uhrzeit an einem bestimmten Ort etwas passieren muss, genügt, um dem Alltag Kontraste zu verleihen. Plötzlich wird der Alltag faszinierend oder auch beängstigend, aber die Zeit zieht nicht mehr vorbei, sondern wird bewusst gelebt, denn man beobachtet mit voller Aufmerksamkeit das Geschehen um sich herum. Man wird zum Akteur in dieser Szenerie und nimmt mit höchster Wahrnehmungsschärfe daran teil, um nichts zu verpassen.

Erfolgen diese Wirkmechanismen nur unter der Bedingung eines idealen Betrachters, könnte man fragen, also eines Betrachters, der um die Funktionsweisen der Umgebung „Kunst“ weiß, der die Regeln kennt, mit denen Kunst Realität zu schärfen versucht? Dem sei entgegenzusetzen, dass auch populäre TV-Formate wie „Versteckte Kamera“ mit dem Moment der Unterbrechung des Alltags arbeiten. Die Unterbrechung des alltäglichen Einerlei an sich ist wirksam, da sie überraschend kommt.

Tritt die Kunst als Unterbrechung ins Leben ein, muss man nicht der gebildete Kenner sein, der weiß, woran man Kunst erkennt. Ines Wuttke schafft hier einen Raum der Gemeinschaft, in dem sich jeder mit seiner individuellen Meinung einfindet, jedoch gleichzeitig mit dem „Anders“ der künstlerischen Inszenierung oder des Betrachters konfrontiert wird. Dadurch wird der „Mob“ verhindert, es gibt ein Korrektiv, die eigene Reaktion passiert im Abgleich mit den unterschiedlichen vorhandenen Reaktionen, die nicht gleichgeschaltet sind. Einverständnis und Kritik finden so gleichermaßen statt, unabhängig davon ob man weiß, wie Kunst funktioniert oder nicht.

Während Leben und Kunst für einen Moment verschmelzen, wird man selbst zu einer freien Persönlichkeit in einer Gesellschaft, an der man aktiv teilnimmt und sie nicht passiv hinnimmt. Es ist der Schritt vom passiven zum emanzipierten Betrachter, oder der vom ökonomisch kontrollierten Individuum zum Mensch, der in kindlicher Freiheit den Moment ausschöpft.

Im vorhergehenden Text über Christoph Schlingensief tauchte die Frage ›Ist es Realität, Kunst, Nichtkunst, Wirklichkeit oder Fiktion?⁴⁹‹ auf. Diese Frage lässt sich auch bei Ines Wuttkes „Strategien des Zuschauens“ stellen, jedoch

49 Carl Hegemann, in: Gaensheimer, Susanne: Schlingensief: Deutscher Pavillon: 54. Biennale Venedig 2011, Köln, 2011.

in einer anderen Nuancierung. Bei Schlingensiefel ist es das radikale Offenlegen der politischen Strukturen, deren Bewusstwerdung geradezu schmerzhaft für die BetrachterInnen ist. Ines Wuttke unterbricht die Absurdität mit subtileren Mitteln, die den Betrachter vor allem auf sich selbst zurückwerfen. Unsichtbares wird sichtbar gemacht und Meinungen werden hinterfragt.

3. Die Avantgarde – permanente Rebellion

Die Bezeichnung „Avantgarde“ ist heute in aller Munde, künstlerische Bewegungen der 1920er und der 1960er Jahre werden damit heute geadelt, gerade weil sie aus ihrer Zeit fielen und ihren Zeitgenossen ein Dorn im Auge waren. Künstler heute zitieren gerne aus dem Repertoire der Regelbrecher, deren Interventionen zum Teil zu aufruhrartigen Reaktionen bei den BetrachterInnen führten. Den klassischen Bewegungen der Avantgarde kann Dogmatismus unterstellt werden. Radikale Manifeste und Provokationen wirken absolut und unumstößlich.

Interessanterweise wurde dieser Dogmatismus oft unfreiwillig durchbrochen, da er in seiner Starrheit scheiterte und die Avantgarden so dazu brachte, ihre Handlungsweise immer wieder neu zu erfinden. Um die Wirksamkeit ihrer Handlungsweisen beizubehalten und um ganz für etwas eintreten zu können, mussten die Avantgarden im Innern immer beweglich bleiben, was den Sinneswandel der Züricher Dada-Bewegung von Radikalität zu „Heilung“ ebenso erklärt wie die zahlreichen Änderungen der Regeln der Situationistischen Internationale. Die Ambivalenz von vollkommener Überzeugung, Zerschlagung der Überzeugung und neuer Überzeugung macht die Avantgardekünstler erst zu den „Helden“, als die man sie heute sieht. Diese Beweglichkeit in der Reaktion auf vorhandene gesellschaftliche Umstände ist das, was wirksam bleibt.

„Avantgarde“ ist ein Begriff, der aus dem militärischen Bereich stammt. Im 30-jährigen Krieg nannte man so die Vorhut, die das Gebiet auskundschaftete, um dem Heer freien Weg zu garantieren. Die Avantgarde sollte sicherstellen, dass bei einem Angriff der Gegenseite nur die Vorhut eine Niederlage erlitt, nicht jedoch das gesamte Heer. Die „Avantgarde“ bestand daher aus HeldInnen und PionierInnen, bzw. aus Opfern und MärtyrerInnen.⁵⁰ Die ersten Avantgarden in der Kunst, die sich auch selbst so bezeichneten, waren die kriegsbegeisterten Futuristen.⁵¹

50 Kube Ventura, Holger: Politische Kunst Begriffe – in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum, Wien, 2002, S.31.

51 Hecken, Thomas: Avantgarde und Terrorismus, Rhetorik der Intensität und Programme der Revolte von den Futuristen bis zur RAF, Bielefeld, 2006, S.13f.

Filippo Tommaso Marinetti bezeichnete nach dem ersten Weltkrieg diverse Künstlergruppen ebenfalls als Avantgarden. Dazu gehörten die Kubisten, die Surrealisten und die Dadaisten, welche ebenfalls gegen die Kunstauffassung des Bürgertums rebellierten. Der Verfasser des futuristischen Manifests und Begründer der „Futuristen“ sah eine Übereinstimmung dieser Kunstrichtungen mit den Futuristen hinsichtlich eines „totalen Programms“.⁵²

Dieses totale Programm war der Plan zur Vereinigung von Kunst und Leben, das gemeinsame Projekt der Erneuerung der Künste.⁵³ Aus der Forderung nach einem totalen Programm wurde bei den künstlerischen Gruppierungen ein Experiment des Nicht-Dogmatischen, in dem klassische und ästhetische Normen abgelehnt wurden. Das Neue galt alles, während das Alte abgelehnt wurde.

Aus der von Gewalt und Technik euphorisierten Gesinnung Marinettis stammend, etablierte sich der Begriff der Avantgarde für die neu entstehenden Kunstformen. Gerade zu der Zeit, Anfang des 20. Jahrhunderts, war der militärisch konnotierte Begriff passend. Eine Auseinandersetzung mit der fortschrittlichen Technik und der Entfremdung des Menschen zeigte sich bei den Künstlern auf unterschiedlichste Art und Weise.

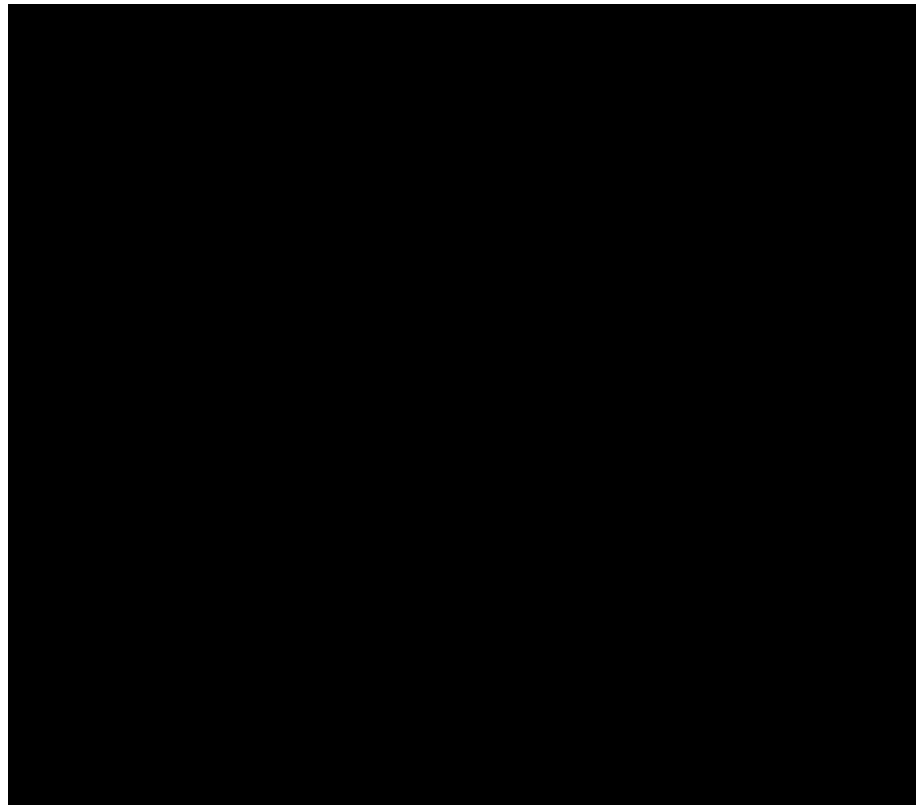
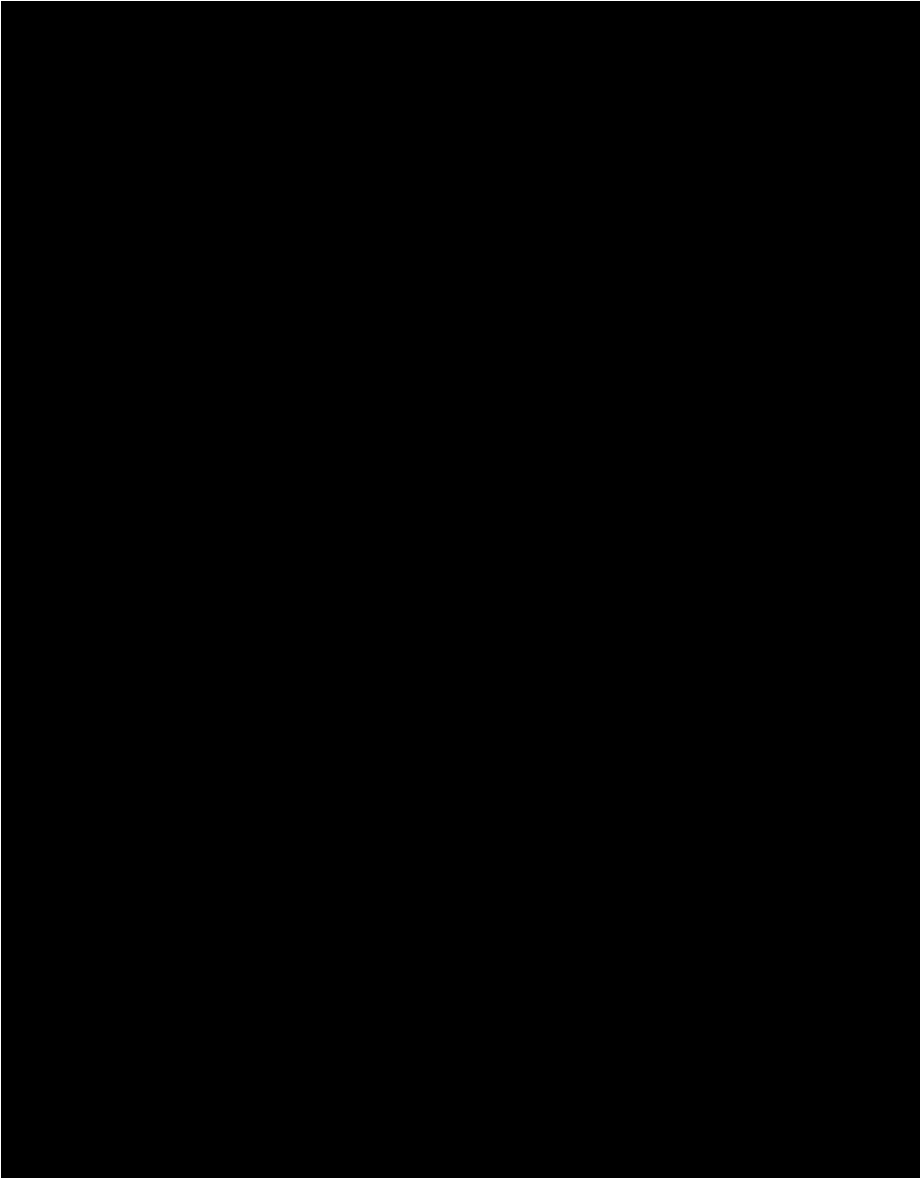
Marcel Duchamp bemerkte 1912 auf der Pariser Luftfahrtschau im Grand Palais zu Brancusi: „Die Malerei ist am Ende. Wer kann etwas Besseres machen als diese Propeller? Du etwa?“⁵⁴ Duchamp stellte fertige, industriell produzierte Geräte aus, wie den „Flaschentrocker“ (1914, Abb. 7) oder das Pissoir „Fountain“ (1917, Abb. 8). Er umging dadurch nicht nur das von ihm selbst formulierte Problem der Malerei, sondern durchbrach zugleich auch alle gängigen Erwartungsmuster hinsichtlich der künstlerischen Produktion, des künstlerischen Genies und des Autorenbegriffs.

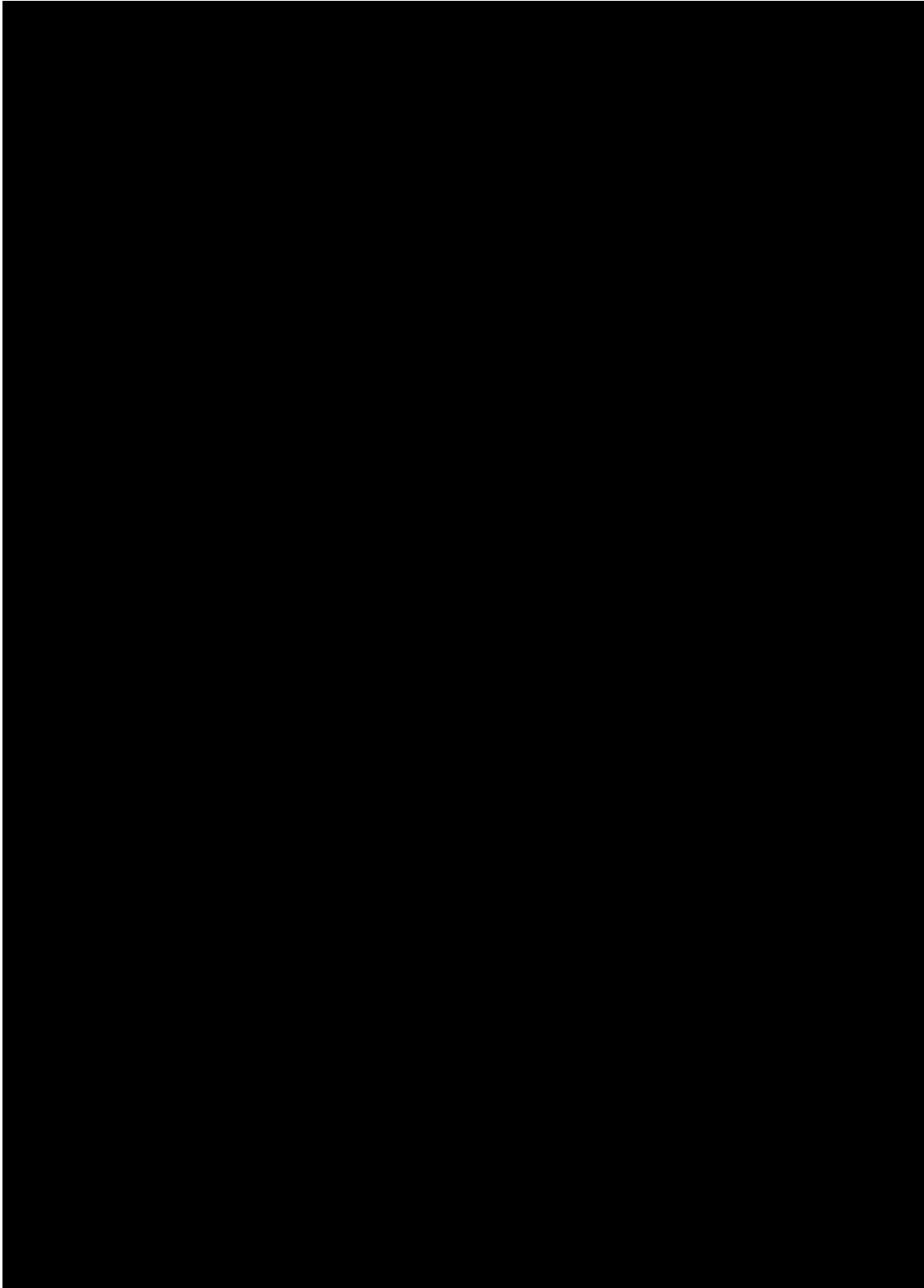
Die Futuristen, wie Boccioni, arbeiteten mit technisch inspirierter Malerei und Skulpturen, (Abb. 9) um ihrer Begeisterung für die fortschrittliche Technik und die Schnelligkeit der Welt Ausdruck zu verleihen. Eine Bedingung der

⁵² Ebd. S.14.

⁵³ Ehrlicher, Hanno: Die Kunst der Zerstörung, Gewaltfantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden, Berlin, 2001, S.179.

⁵⁴ Schneede, Uwe M.: Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert – von den Avantgarden bis zur Gegenwart, München, 2001, S. 52.





bis dato anerkannten klassischen Malerei war das künstlerische Können. Die Technisierung des traditionellen Mediums Malerei war nun eine Möglichkeit, sich abzugrenzen und das Neue zu unterstreichen.

Die Dadaisten verwendeten die menschliche Stimme als Medium, um eine technisierte Welt zu adressieren. In stakkatoartiger Wiederholung wurde mit leeren Silben Nonsens produziert, die menschliche Stimme wurde also zu einem Nonsens produzierenden Apparat.

Die kontemplative Verzückung in der Kunstbetrachtung des 19. Jahrhunderts wurde abgelöst durch Schockwirkung. Die Künstler der Avantgarden wollten eine Reaktion des modernen Menschen erzwingen, dabei wurde Wut in jedem Fall der Gleichgültigkeit vorgezogen. Es ging um Rebellion in ihrer reinen Form.⁵⁵

„Das Ziel einer Rebellion [ist] die Befreiung [...], während das Ziel der Revolution die Gründung der Freiheit ist, [...] das Anfangsstadium der Revolution [ist reizvoll], weil der Aufstand gegen die Zwangsherrschaft nahezu alle eigentlich dramatischen Elemente der Geschichte enthält.“⁵⁶

Permanente Revolution, konstanter Widerstand, der die festgefahrenen Strukturen mit der Zeit lockern sollte.

Interessant ist, wie einstige avantgardistische Strategien heute im Mainstream von Werbung und Kommerzialisierung verwendet werden. Die ehemals rebellischen Positionen der künstlerischen Avantgarden, die auf viel Widerstand in der Bevölkerung trafen, sind heute im allgemeinen Bewusstsein angekommen und werden in den verschiedensten, vom ursprünglichen Gedanken weit entfernten, Kontexten zitiert. Das Adjektiv avantgardistisch wird inzwischen sogar in völlig losgelöster Form als lobende Aussage über die Innovation zum Beispiel eines neuen Produkts verwendet.⁵⁷

55 Rebellion ist in Abgrenzung zur Revolution ein widerständischer Akt, der nicht die Tabula rasa und eine darauf folgende komplette Neugestaltung zum Ziel hat. Vielmehr stellt die Rebellion fortwährend den Ist-Zustand in Frage und fordert so zum Bewusstwerden problematischer Verhältnisse und ihrer Umgestaltung auf.

56 Arendt, Hannah: Über die Revolution, München, 2011, S.184.

57 Kube Ventura, Holger: Politische Kunst Begriffe – in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum, Wien, 2002, S.31.

Als künstlerische Avantgarde werden im Rückblick die künstlerischen Bewegungen bezeichnet, die in der Ablehnung des Bürgerlichen einen jeweils neuen, überraschenden, künstlerischen Ausdruck fanden: Das Spiel mit der Fantasie wie bei den Surrealisten, die Auflösung von Sinn bei den Dadaisten, das ziellose Umherschweifen und das Spektakel bei den Situationisten oder die ephemeren Unterbrechungen der Normalität durch die Fluxuskünstler.

Der bekannte –ismus, der heutzutage oft in Bezug auf avantgardistische Kunsttendenzen verwendet wird, würde wahrscheinlich von all diesen Künstlern zurückgewiesen werden, da es ihnen explizit um eine Verweigerung von festen Formen, Regeln und Dogmatismus ging. Die Künstler lehnten sich weit aus dem Fenster, um ihrer Umgebung auch einen Blick auf eine ideale Landschaft zu gewähren, von der sie träumten.⁵⁸

Nachdem sich die Kunst im Lauf der Jahrhunderte vom rituellen Gebrauchszusammenhang der Kirche löste, konnte sie „autonom“ werden.⁵⁹ Künstler beanspruchten, schöpferisch frei zu sein, selbst Themen zu wählen, die ihnen relevant erschienen. Doch der in Auftrag arbeitende Künstler schaffte sich damit nicht von alleine ab. Ökonomische Zwänge bestimmten weiter die Beziehung zwischen zuerst adeligen, später bürgerlichen Auftraggebern und produzierenden Künstlern.

Mit dem Erstarken des Bürgertums nach der Französischen Revolution entwickelte sich auch ein neues künstlerisches Selbstverständnis. Künstler begannen sich als politische Dokumentatoren oder Kritiker wahrzunehmen und traten somit ein in die Rolle eines politischen, sozialen Akteurs. Unabhängig zu sein von kirchlichen und staatlichen Zusammenhängen birgt neben dem konstruktiven Aspekt der Kritik das Risiko einer gewissen Folgenlosigkeit der künstlerischen Handlungen:

*„Von Künstlern wie von Kritikern wird immer wieder mit lähmender
Deutlichkeit wahrgenommen, wie jede künstlerische Äußerung sofort in*

58 Ernst Bloch beschrieb den Tagtraum als die Vorstufe der künstlerische Tätigkeit: „Der Traum ging voraus, war der Überschlag einer harmonisch völlig geordneten Welt.“ Aus: Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung, in 5 Teilen, Frankfurt a.M., 1990, S.107.

59 Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt a.M., 1974, S.31.

einen der Kultur vorbehaltenen Freiraum abgedrängt wird, in dem sie entschärft und vernutzt wird.“⁶⁰

Die Avantgarden versuchen mit der Überführung der Kunst in die Lebenspraxis Wirksamkeit herbeizuführen. Peter Bürger sieht in seiner Theorie der Avantgarde dieses Unterfangen kritisch, da eine Kunst, die vollständig in Lebenspraxis aufgegangen ist, ihre Distanz zur Lebenspraxis verliert und somit auch die Fähigkeit, sie zu kritisieren.⁶¹ Das Scheitern löst dieses Dilemma zumindest zum Teil auf, da es in seiner Absurdität dem Vorsatz der Lebenspraxis, nämlich nicht zu scheitern, widerspricht. Eine vollständige Auflösung der Kunst in die Lebenspraxis wurde zwar immer wieder von Künstlern angestrebt – bisher scheiterten sie.

Das Bewusstsein über eine Möglichkeit des Scheiterns, die nicht als fatalistisch gesehen wird, erhöht die Kraft, die in das „Projekt“ gesteckt wird, da es nichts zu verlieren gibt. Eine Vorstellung, die dem Menschen in der Lebenspraxis fern ist. Das Scheitern als „Grundsatz zum Werden des Seins“, wie es Carl Jaspers in seinem Buch „Was ist Philosophie?“ beschreibt, hat einen durchaus konstruktiven Ansatz. Jedes Scheitern im Leben – sei es Krankheit, Verlust oder Schuld – begreift Jaspers als Grenzsituation, die dem Leben Antrieb verleiht. Grenzsituationen, in denen Neues geschaffen wird und Fortschritt entsteht.⁶² Die Mehrzahl der Menschen wird Scheitern als Misslingen negativ deuten, und es ist nicht anzunehmen, Künstler seien Übermenschen, die sich jederzeit über die Vorteile des Scheiterns im Klaren sind. Allerdings sind immer wieder Wagemutige gefragt, die ihre Naivität beibehalten haben und damit die allgemeine Bequemlichkeit herausfordern.

„...fundamentally, every work is senseless and every project fails. The only difference between artist and non-artist is that the non-artist can not make the failure of his/her project a part of the next project – and the artist can.“⁶³

60 Bussmann, G: Kunst und Politik, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 1969.

61 Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt a.M., 1974, S.68f.

62 Jaspers, Karl: Was ist Philosophie?, München, 1991, S. 42.

63 Groys, Boris in: Claire Bishop and Boris Groys: Bring the noise – Futurism. Tate Etc., 01.05.2009, <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/bring-noise>, letzter Aufruf: 30.10.2013.

Künstlerische Projekte erweitern mit ihrem zur Schau gestellten Scheitern bestimmte Grenzvorstellungen innerhalb der Lebenspraxis, da sie ihr ein weiteres Element hinzufügen. Ein Element des Protests oder des Sinnlosen.

*“Der absurde Mensch sagt Ja, und seine Mühsal hat kein Ende mehr.”*⁶⁴

Insbesondere die künstlerische Praxis von Avantgarden war immer mit Idealen verknüpft. Die Sehnsucht nach einer besseren Welt, die Kritik an der Grausamkeit der Realität und somit der Versuch der Flucht aus dieser Realität. An den Grenzbereichen zwischen Utopie und Leben waren vermutlich häufig Widerstände zu finden, die die Künstler scheitern ließen. Ob die Skizze einer utopischen Alternative realisiert wird oder nicht, ist für das Kunstwerk zweitrangig. Seine Wirkung bleibt.

Die Avantgarden waren oft kurzlebig, verwandten viel Energie auf einen kurzen Zeitraum der Rebellion. Wie schon ausgeführt, scheiterten ihre großen Utopien, Pläne und Manifeste fast immer, auch wenn das nicht so intendiert war. Doch bleibt genug Raum, neue Utopien und Manifeste zu gestalten, ganz nach dem Prinzip des produktiven Scheiterns. Das Scheitern von Utopien ist ein Bestandteil des Antidogmatischen, das vorgegebene Erfüllung von Erwartungen negiert.

3.1 Dada und die Auflösung von Sinn

„Unschuld ist das Kind und Vergessen, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung, ein heiliges Ja-sagen.“⁶⁵

Ein heiliges Ja-sagen zur Auflösung von Sinn verspricht schon der Klang des Wortes „Dada“.

Nietzsches Zarathustra spricht von den Verwandlungen, die der Mensch durchleben müsse, um das Leben bejahen zu können. Der erwachsene Mensch wird erst zum duldenden Kamel, daraufhin zum kämpfenden Löwen bis er schließlich wieder in die Unschuld des Kindlichen zurückkehrt.⁶⁶ Das Kind schafft spielend und voller schöpferischer Lust, zerstört das Geschaffene, um wieder neues, der Zerstörung gewidmetes, schaffen zu können.

Dada negiert Inhalt und Sinn, zentral ist die Handlung und die Schöpfung von Momenten, in denen die kamelhafte Duldung aufgehoben wird, für Künstler und Betrachter. Das Scheitern wird provoziert, die Dekonstruktion (der Sprache) gefeiert.

Anfang des 20. Jahrhunderts spürten die „Dadaisten“ dem Zeitgenössischen, den Entwicklungen der eigenen Zeit nach und versuchten gleichzeitig aus dieser Zeit auszubrechen, da sie vielleicht ahnten, welche Schrecken dem aktuellen politischen Zustand noch folgen könnten. Kurz nach Beginn des ersten Weltkriegs 1914 wurde deutlich, dass der Krieg kein kurzes, erfolgreiches Ereignis werden würde, wie von vielen Deutschen erwartet. Die mit der zunehmenden Technisierung ausgefeilteren Waffen führten zu einem Massentöten insbesondere an der westlichen Front Deutschlands. Dort trafen deutsche und französische Truppen aufeinander und ein zermürender Stellungskrieg mit hunderttausenden von Opfern auf beiden Seiten begann. Hunger und Angst breiteten sich unter der Bevölkerung aus, nie zuvor wurde ein Krieg mit einem solchen Ausmaß an Totalität und Sinnlosigkeit geführt.

65 Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra, Ein Buch für Alle und Keinen. Stuttgart, 1994, S. 26.

66 Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra, Ein Buch für Alle und Keinen. Stuttgart, 1994, S. 24.

Die mit der Industrialisierung begonnene Fragmentierung der Menschen – die Reduktion von Körper und Geist auf ein funktionierendes Rädchen in einem produzierenden System – fand hier ihren ersten Höhepunkt. Mit massenhaft hergestellten Maschinengewehren und Giftgas produzierten Soldaten als Teil des Systems auf technologisch hohem Niveau Tod.

In einer Zeit, die durch Krieg und Fragmentierung des Menschen geprägt war, rebellierten die Dadaisten gegen diese Entwicklungen und machten auf sie aufmerksam. Zürich als Exil während des ersten Weltkriegs versammelte Flüchtlinge aus ganz Europa.

Am 5. Februar 1916 eröffneten Hugo Ball und Emmy Hennings hier das Cabaret Voltaire (Abb.10). Im ersten Programmheft des Cabaret Voltaire beschreibt Hugo Ball die Eröffnung folgendermaßen:

„Da hatten wir am 5. Februar ein Cabaret. Mde. Hennings und Mde. Leconte sangen französische und dänische Chansons. Herr Tristan Tzara rezitierte rumänische Verse. Ein Balalaika-Orchester spielte entzückende russische Volkslieder und Tänze.“⁶⁷

Hugo Ball war es ein Anliegen, die pazifistische Haltung der im Cabaret aktiven Künstler zu betonen:

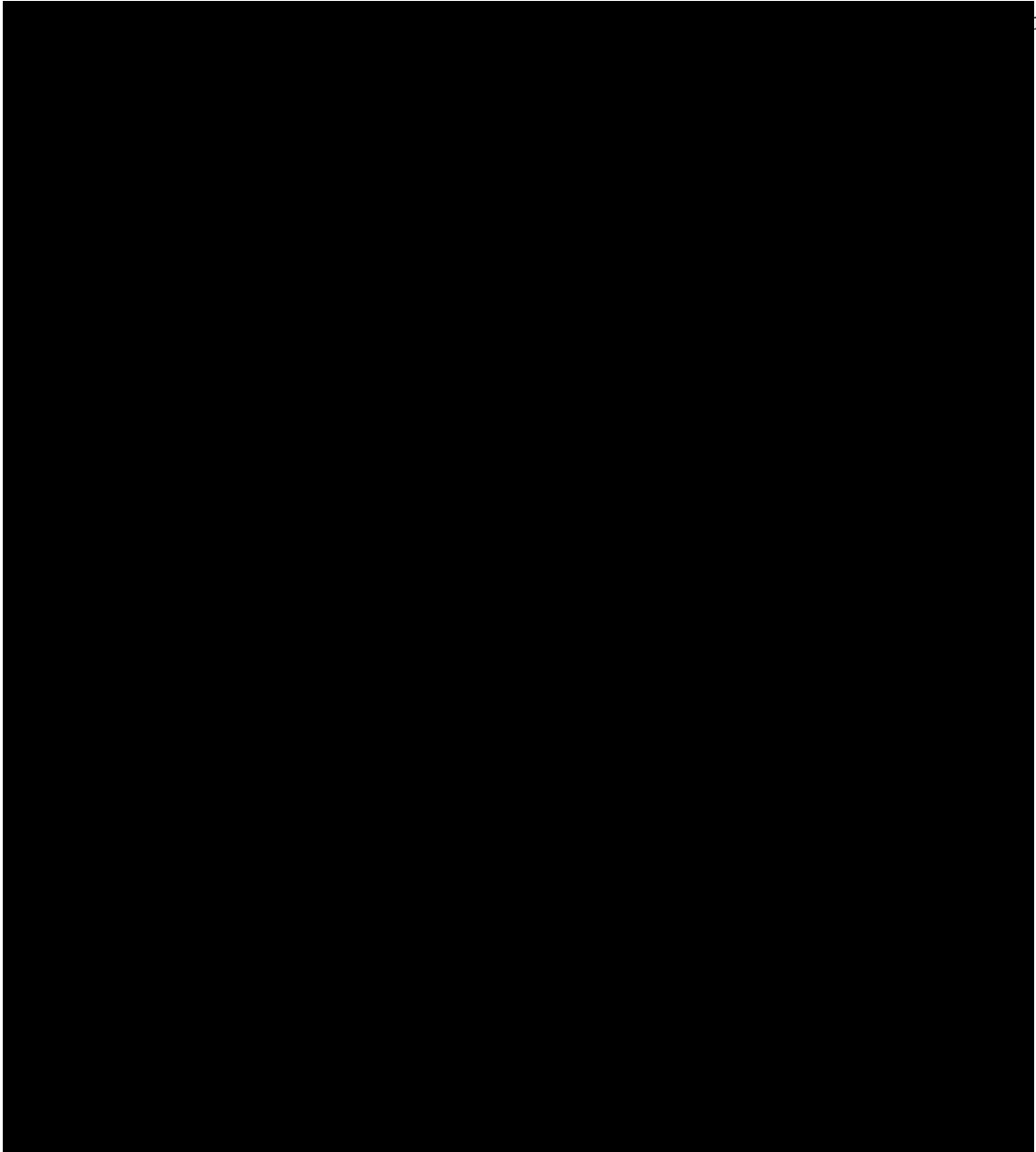
„[Das kleine Heft] soll die Aktivität und die Interessen des Cabarets bezeichnen, dessen ganze Absicht darauf gerichtet ist, über den Krieg und die Vaterländer hinweg an die wenigen Unabhängigen zu erinnern, die anderen Idealen leben.“⁶⁸

Nach Richard Hülsenbeck schlossen sich Tristan Tzara, Marcel Janco und Hans Arp dem Cabaret Voltaire von Emmy Hennings und Hugo Ball an. Die zu Beginn noch wenig anstößigen Rezitationen und Gesangsabende entwickelten sich mit der Zeit immer mehr zu „*Manifestationen ekstatischer Bewegung*“⁶⁹.

67 Ball, Hugo: Einleitungstext, in: Cabaret Voltaire, Zürich, 15. Mai 1916.

68 Ball, Hugo: Einleitungstext, in: Cabaret Voltaire, Zürich, 15. Mai 1916.

69 Ehrlicher, Hanno: Die Kunst der Zerstörung, Gewaltfantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden, Berlin, 2001.



Mit dem Publikum interagierend entwickelte sich eine rauschhafte Dynamik der Künstlergruppe. Georg Fuchs beschrieb rhythmische Bewegungen des menschlichen Körpers im Raum als Energien, die imstande sind, andere Menschen in gleiche oder ähnliche rhythmische Schwingungen und damit in einen gleichen oder ähnlichen Rauschzustand zu versetzen.⁷⁰

Die vorgetragenen Simultangedichte – mit Trommeln und Hämmern begleitet – wurden zu einer ritualhaften Darstellung, die für die Künstler zum Rausch und für die Betrachter zum „Rauschen“ wurden.⁷¹

„Wir werden zu Felde ziehen gegen Gehirnwesen, Geistlinge, Systemlinge. Wir wollen sein: Mystiker des Details, Bohrlinge und Hellseher, Antikonzeptionisten und Literaturstänker. Wir wollen den Appetit verderben an aller Schönheit, Kultur, Poesie, an allem Geist, Geschmack, Sozialismus, Altruismus und Synonymismus. Wir gehen los gegen alle „ismen“ Parteien und „Anschauungen“. Negationisten wollen wir sein.“⁷²

Diese Erklärung von Hugo Ball und Richard Hülsenbeck in ihrem literarischen Manifest macht deutlich, wie aggressiv ironisch die Künstler gegen alles vorgehen, was ein Programm haben will. Die im Cabaret dem Publikum vorgetragenen Werke der Künstler waren bewusst ephemere, um sich der Angreifbarkeit eines Objekts zu entziehen und um das Gesagte im nächsten Schritt revidieren zu können.

Die Reaktion des Publikums war ebenfalls von erheblicher Bedeutung. Provokation und das Aufheben aller geltenden Regeln, auch denen der Syntax, war eine Möglichkeit, dem Irrsinn und der Leere der Gewalt des Ersten Weltkriegs eine Form zu verleihen. Durch die Provokation wurde das Publikum miteinbezogen und war so unweigerlich der Unbehaglichkeit der Präsentationen ausgesetzt.

70 Fuchs, Georg: Der Tanz, in: Flugblätter für künstlerische Kultur, Stuttgart, 1906, S.13; zitiert nach Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main, 2004.

71 Ehrlicher, Hanno: Die Kunst der Zerstörung, Gewaltfantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden, Berlin, 2001, S.176.

72 Schaub, Gerhard, „Dada avant la lettre. Ein unbekanntes „Literarisches Manifest“ von Hugo Ball und Richard Hülsenbeck“ in Hugo Ball Almanach 9/19 (1985/86), p.63-180.

Die „serate futuriste“, die Marinetti und seine Gefolgschaft aufführten, fanden ab 1909 ganz im Zeichen der gewaltvollen Provokation statt.⁷³ Hülsenbecks Rezitationen lassen sich am ehesten in dieser Tradition sehen, da er seine „phantastischen Gebete“ als Attacke auf das Publikum gestaltete und es mit ständiger Wiederholung einzelner Laute „beschoss“.⁷⁴

Hugo Ball nutzte für die Rezitation seiner Lautgedichte die zeremoniellen Muster religiöser Riten und kleidete sich in ein kubistisch anmutendes Bischofskostüm (Abb.11). Die Rezitation sollte die Liedgesänge der christlichen Mystiker imitieren. Wie diese wollte er in Trance zu einer Art Unio Mystica gelangen. Diese mystische Versenkung führt zur Loslösung vom Sein und zur Teilhabe an einer mystischen Gemeinschaft.

Die Inszenierung Hugo Balls nahm das Publikum in eine durch das Ritual eröffnete Gemeinschaft mit. Durch die ekstatische Performance des Ritus von Ball sollte es ein Schweres sein, sich der Wirkung dieser „Magie“ zu entziehen. Hugo Ball schreibt in „Die Flucht aus der Zeit“, wie wichtig es sei, unangreifbare Sätze zu formulieren, die jeglicher Ironie standhalten. Das Wort habe jede Würde verloren und sei zur Ware geworden. Der Ausweg sei allein das Ausschalten des Syntax und der Magie⁷⁵:

„Die Magie ist die letzte Zuflucht der individuellen Selbstbehauptung, vielleicht des Individualismus überhaupt.“⁷⁶

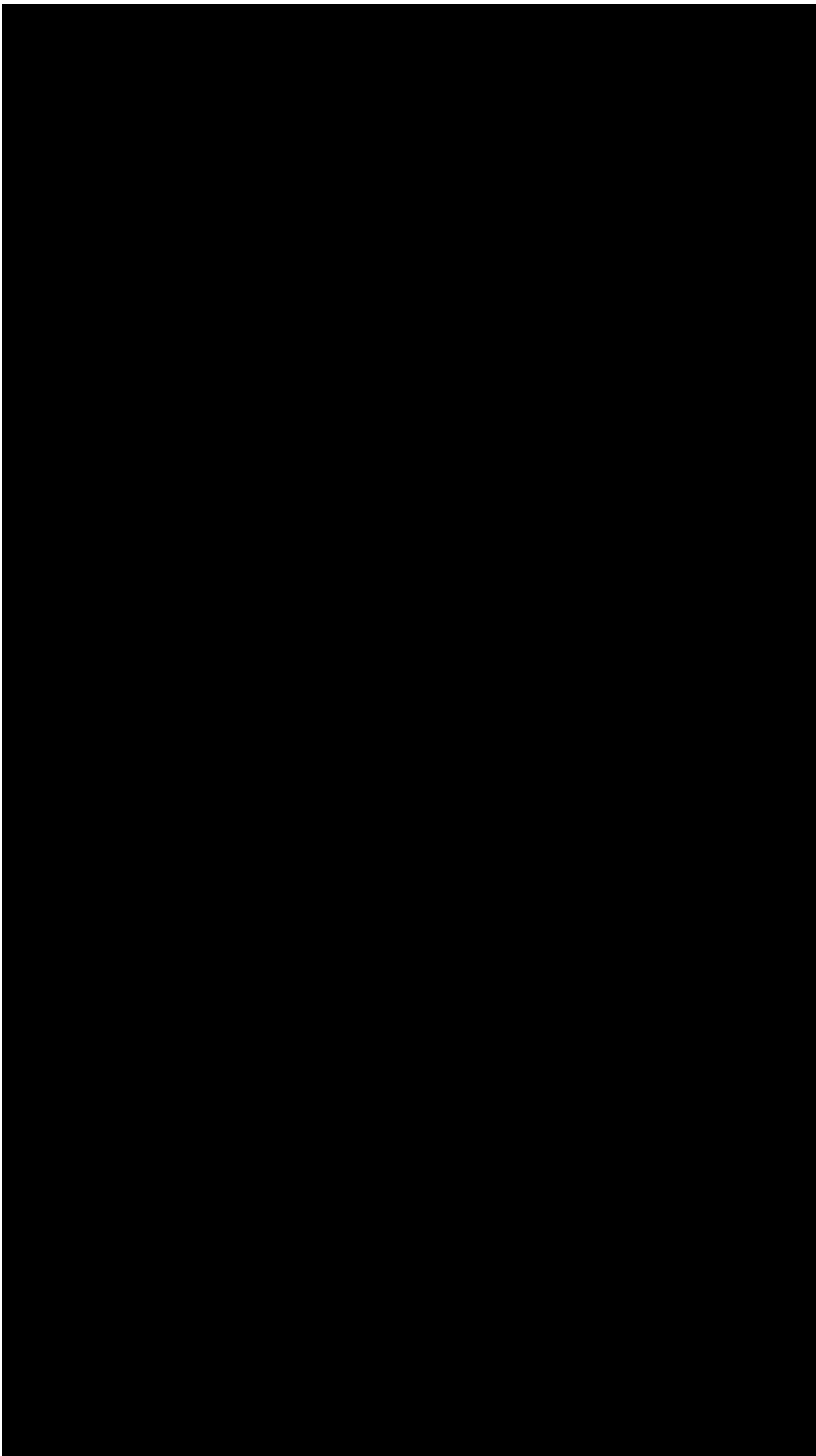
Hugo Ball steht mit seinem Misstrauen gegenüber der Sprache inmitten der Tradition von Philosophen, die die Sprache als Wahrheit übermittelndes Medium anzweifeln. Nietzsche beschrieb seine kritische Haltung in den Reflexionen über Wahrheit und Lüge. Die Entstehung der Sprache sei ein erster Friedensschluss des Menschen, um einen Widerspruch aus der Welt zu entfernen.

73 „Diese Abend endeten häufig im Tumult, provozierten die Futuristen doch die Zuschauer nicht nur mit ihrem unverholenen Irredentismus, sondern auch mit ihren für die Zeitgenossen befremdlichen Gedichten und verstörenden Aufrufen.“ Esposito, Fernando: *Mythische Moderne: Aviatik, Faschismus und die Sehnsucht nach Ordnung in Deutschland und Italien*. München, 2011. S.342.

74 Ehrlicher, Hanno: *Die Kunst der Zerstörung, Gewaltfantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*, Berlin, 2001, S.186.

75 *Die Flucht aus der Zeit*, Zürich, 1992, S.42.

76 Ebd. S. 140.



Ungeachtet der Wirklichkeit, wird etwas als Wahrheit fixiert, was fortan gilt. Wahrheit sei nichts als ein Heer beweglicher Metaphern, die dem Menschen ein mathematisches System zur Strukturierung und Hierarchisierung der Welt biete.⁷⁷

Adorno und Horkheimer schrieben später in der „Dialektik der Aufklärung“, Gedanken würden zu Ware und Sprache zu deren Anpreisung.⁷⁸ Nur eine vollkommene Negation der Sprache scheint einen Ausweg zu bieten aus dieser modernistischen Verwicklung von Instrumentalisierungen.

Hugo Balls Lautgedichte sind durch ihre Einfachheit jedem zugänglich und halten sich mit ihren rhythmischen Lauten an die Vorgaben des Künstlers, jegliche Doxa in ein Paradox aufzulösen. Zwar lassen Laute einen Rückschluss auf bekannte Sprachbestandteile zu, gleichzeitig wird aber auch eine neue Sprache geschaffen. Eine Sprache, die den Nonsens, der laut Nietzsche in jeder Sprache inbegriffen ist⁷⁹, spielerisch zuspitzt.

KARAWANE⁸⁰

jolifanto bambla ô falli bambla

grossiga m'pfa habla horem

égiga goramen

higo bloiko russula huju

hollaka hollala

anlogo bung

blago bung

blago bung

bosso fataka

ü üü ü

schampa wulla wussa ólobo

77 Nietzsche, Friedrich Wilhelm: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne, 1873. Aus: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3243/1>, letzter Aufruf: 31.10.2013.

78 Vgl.: Horkheimer, Max und Adorno, Theodor: Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente. Frankfurt a.M., 1969, S.3ff.

79 Nietzsche, Friedrich Wilhelm: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne, 1873, aus: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3243/1>, letzter Aufruf: 31.10.2013.

80 Sterneck, Wolfgang: Hugo Ball. <http://www.sterneck.net/literatur/ball-karawane/index.php>, letzter Aufruf: 30.10.2013.

hej tatta gôrem
eschige zunbada
wulubu ssubudu uluw ssubudu
tumba ba– umf
kusagauma
ba – um

Hugo Balls Werk und Leben zeichnet sich durch die Integration gegensätzlicher Überzeugungen aus. Als junger Mann trat Ball aus der Kirche aus. Im Cabaret Voltaire verknüpfte er beißende Ironie und rituelle Inszenierungen. Später wandte er sich ganz der Religion zu. Der Wandel von schockierenden Darbietungen zu einer Kunst, welche die Frakturen der Gesellschaft nicht weiter auseinander treibt, sondern sie heilen will, beginnt schon kurze Zeit nach der Eröffnung des Cabaret Voltaire: Hugo Ball schrieb am 27.09.1916 an Tristan Tzara:

„Keine Blasphemie mehr, keine Ironie (das ist schmutzig, gemein) keine Satire mehr (wer hat Recht dazu?) keine „Intelligenz“ mehr (...) keine Marinettis mehr (...) Aber: heilsame Sachen machen, gegen die große deutsche Pest. Keine Gewalt mehr, keine Gewaltsamkeiten.“⁸¹

Nachdem er den Dadaismus hinter sich ließ, konzentrierte er sich mehr und mehr auf das Magische und Mystische des Christentums, wie er es auch schon in seinen dadaistischen Performances verwendete.

81 Ball, Hugo: Sämtliche Werke und Briefe, Band 10, Briefe 1904 – 1927. Göttingen, 2003, S.129.

3.2 Antidogmatisch wider Willen: die Situationistische Internationale

„Die Gesamtheit der gegenwärtigen Kultur kann insofern entfremdet genannt werden, als der Sinn aller Tätigkeiten, Lebensmomente, Ideen, allen Verhaltens immer nur außerhalb von ihnen liegt, in einem Anderswo, das nicht mehr im Himmel, sondern noch unmöglicher zu lokalisieren ist: Eine Utopie im eigentlichen Wortsinn beherrscht das Leben der modernen Welt.“⁸²

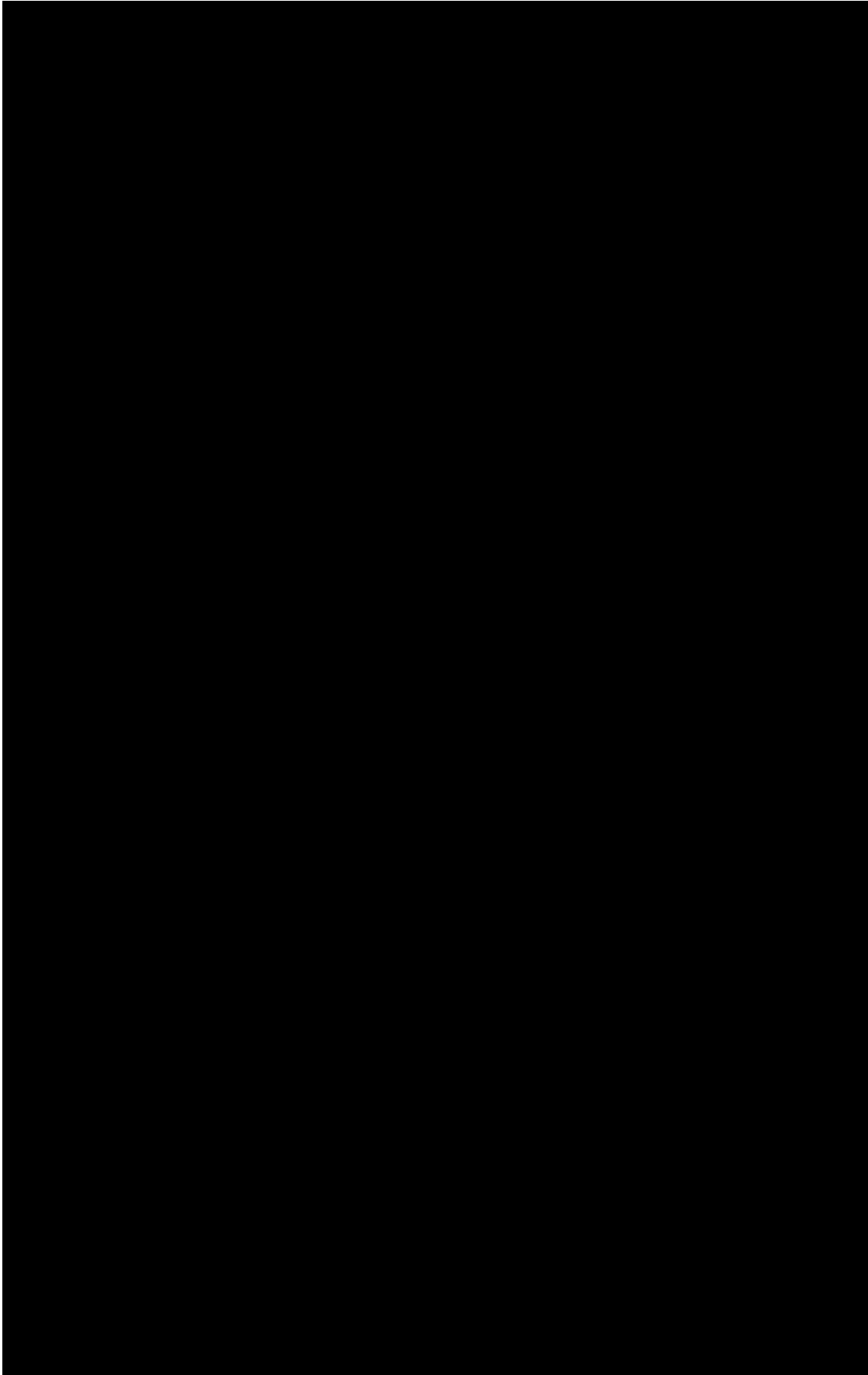
Die Situationisten selbst sahen sich selbst nicht als Avantgarde im klassischen modernistischen Sinne, sondern als die letzte Avantgarde. Als „verlorenes Kind“⁸³ einer zu kritisierenden und zu überwindenden Gesellschaft des Spektakels (Abb.12).

Der von Marx beschriebene Klassenkampf trat mit der Perfektionierung der technischen Mittel in eine weitere Phase ein. Die Freizeit, die das revolutionäre Proletariat der herrschenden Klasse abgerungen hat, bietet einen weiteren profitablen Markt für die Herrschenden.⁸⁴

82 Canjuers, P. und Debord, G.E.: Texte zur Situationistischen Internationale. VIA, Kunst und modernes Leben, 20.Juli 1960, S.7.

83 Baumeister & Negator: Kunst, Avantgarde, Klassenkampf. Benjamin, Adorno und die Situationistische Internationale: „Nicht als Avantgarde im traditionellen kunstmodernistischen Verständnis sah die Situationistische Internationale ihre Rolle, sondern als die einer Art letzten Avantgarde, als Aufhebung der Avantgardebewegungen, als enfants perdus in der Gesellschaft des Spektakels, welche sie zu überwinden trachtete.“ Aus: audioarchiv.blogspot.de/2013/03/09/kunst-und-gesellschaftskritik-in-zeiten-der-kulturindustrie/#more-701, letzter Aufruf: 03.11.2013.

84 „Ist die Ausbeutung des Arbeiters durch den Fabrikanten so weit beendet, dass er seinen Arbeitslohn bar ausgezahlt erhält, so fallen die andern Teile der Bourgeoisie über ihn her, der Hausbesitzer, der Krämer, der Pfandleiher usw.“ Aus: Engels, Friedrich und Marx, Karl Heinrich: Manifest der Kommunistischen Partei. Hrsg.: Soares, Sálvio M., MetaLibri, 31.Oktober 2008, v1.0s, S.42.



Die Vergnügungen des Konsums stellen sicher, dass „der Proletarier“ zu keinem Zeitpunkt frei ist. Eine ganze Freizeitindustrie kümmert sich um die

„Verdummung des Proletariats durch Subprodukte der mystifizierenden Ideologie und des bürgerlichen Geschmacks“⁸⁵.

Der ausgezahlte Arbeitslohn kann vollständig zurück in die Kassen „der Bourgeoisie“ fließen. Guy Debord, der Gründer der Situationisten, schreibt in seinen Texten zur Situationistischen Internationale, dass dieser Zustand überwunden werden müsse. Statt Konsument eines Spektakels zu sein, sollen Situationen geschaffen werden, in denen es kein Publikum mehr gibt, keine Schauspieler, sondern nur noch „Lebe-Männer“⁸⁶. Diese Lebemänner⁸⁷ sind Teilnehmer eines Spiels, das keinen Wettbewerbscharakter hat und zum Leben selbst wird.

„Die situationistische Theorie behauptet [...] eine ununterbrochene Lebensauffassung. Der Begriff der Einheitlichkeit wird von der Perspektive eines ganzen Lebens [...] auf die vom Leben isolierten Augenblicke und die Konstruktion jeden Augenblicks durch den einheitlichen Gebrauch der situationistischen Mittel verlagert.“⁸⁸

Ganz im Kontrast zu den üblichen ästhetischen Vorstellungen oder etwa zu Nietzsches Ideen zur Ewigkeit⁸⁹ ist der Gedanke der Ewigkeit für Debord

„[...] der größste, den sich ein Mensch über seine Handlungen machen kann. [...] Die situationistische Haltung besteht darin, auf die Vergänglichkeit zu rechnen [...]“⁹⁰

85 Canjuers, P. und Debord, G.E.: Texte zur Situationistischen Internationale. VIA, Kunst und modernes Leben, 20.Juli 1960, S.3.

86 Ebd.

87 Lebefrauen waren 1960 noch unbekannt.

88 Canjuers, P. und Debord, G.E.: Texte zur Situationistischen Internationale. VIA, Kunst und modernes Leben, 20.Juli 1960, S.3ff.

89 „Lust aber will nicht Erben, nicht Kinder, – Lust will sich selber, will Ewigkeit, will Wiederkunft, will Alles-sich-ewig-gleich“. Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra, Ein Buch für Alle und Keinen, Stuttgart, 1994, S.339.

90 P.Canjuers und G.E. Debord: Texte zur Situationistischen Internationale. VIA, Kunst und modernes Leben, 20.Juli 1960, S. 4.

Das situationistische „Spielen“ erfordert die Technik des *Umherschweifens*: Das Durchqueren abwechslungsreicher Umgebungen. Umherschweifen verlangt, alle gewohnten Bewegungs- und Handlungsmotive zu verlassen, um sich ganz dem Zufall zu überlassen. Dieses „Spaziergehen“ ist psychogeographischer Natur, man lässt sich von Anregungen des Geländes leiten. So dient beispielsweise eine Karte von Paris als Technik, um losgelöst durch die Straßen von London zu schweifen.

Eine weitere wichtige Technik ist die der Zweckentfremdung:

„Die Zweckentfremdung ist ein Spiel, das von der Fähigkeit der Entwertung abhängt“⁹¹.

Künstlerische Methoden werden zweckentfremdet und in einem anderen Kontext verwendet. Malerei dient nicht mehr der ästhetischen Reflexion, sondern als Ort für Zerstörung mit Schockeffekt, als Konstruktion von Augenblicken mit situationistischen Mitteln. Asger Jorn übermalte Landschaftsbilder von Laien und wollte so eine Inflation der Kunst hervorrufen. Pinot Gallizio verkaufte Kunst als günstige Meterware.⁹²

Die Situationistische Internationale entstand 1957 aus den Lettristen, die in dadaistischer und surrealistischer Manier Wörtern und Sätzen experimentell ihre Sinnhaftigkeit entrissen.

Guy Debord war sowohl Mitglied der Lettristen als auch Gründer der Situationisten. Von ihm stammen einige der wichtigsten Texte über die Intentionen der Situationisten.

Die Situationisten entwickelten verschiedene Konzepte eines möglichen zukünftigen Stadt- und Lebensmodells. „New Babylon“ des Malers und Architekten Constant Nieuwenhuys war als Stadt für den spielerischen Menschen gedacht, in der man sich der proletarischen Nutzungsmaschinerie vollkommen entzieht und stattdessen seiner Kreativität freien Lauf lässt

91 Jorn, Asger: Zweckentfremdete Malerei, VIA3, Mai 1959. Aus: Canjuers, P. und Debord, G.E.: Texte zur Situationistischen Internationale. VIA, Kunst und modernes Leben, 20. Juli 1960, S.6.

92 Ottmann, Tanja: Spektakel, Situation und Spiegel, Soziale Poetik und Überwindung des Gesellschaftszustandes am Beispiel der Situationistischen Internationale. Berlin, 2012, S.206f.

(Abb.13). So geschaffen, dass ein ständiges Umherschweifen in jegliche Richtung möglich wäre und der spielerische Mensch jederzeit auf Unerwartbares stoßen könnte. Nieuwenhuys' Ideen scheinen in absoluter Opposition zu den Entwürfen Le Corbusiers zu stehen, der Städte plante, in denen „Proletarier“ nicht nur Platz sparend untergebracht werden konnten, sondern auch wirtschaftlich wirkungsvoll und ohne Zeitverschwendung ihren Tagesablauf gestalten konnten.

Das Situationistische Konzept widerspricht also jeglicher Nützlichkeit und entspricht hier ganz dem Aufruf Georges Sorels, man solle keine Utopien konstruieren, die Schwäche und Ineffizienz verleugnen. Im Generalstreik sollten sich die Arbeiter vereinen und in der Unterbrechung des Systems Freiheit erlangen. Die Situationisten hielten nichts von Plänen oder Lösungsvorschlägen – sie strebten den ziellosesten Weg an. Sorel betont, würden keine Verbesserungsvorschläge gemacht werden, hätte die „Utopie“, als Natürlichkeit und Fehler negierendes Zwangssystem, im funktionierenden System keinen Raum.⁹³ Das System könnte also die Optimierungsvorschläge der Opposition nicht inkorporieren, und die Kritik wäre somit unangreifbar.

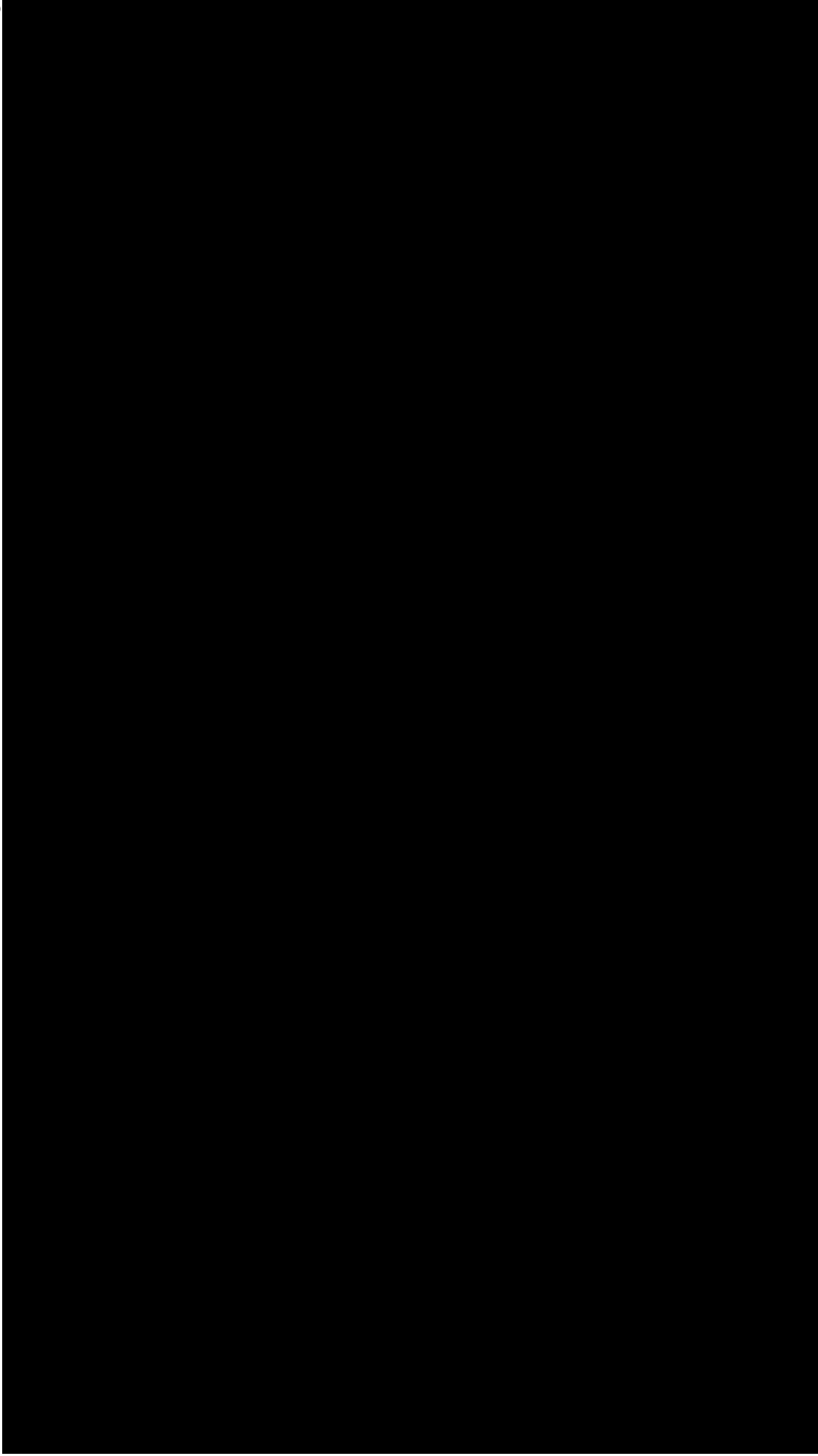
Seit den 1960er Jahren bis heute erwies sich die freie Marktwirtschaft als normatives System als sehr potent darin, jede aufkommende Kritik der Gegenkultur produktiv zu verwerten. Die Rebellion als konstantes Detournement bot für die Situationisten die Möglichkeit konstanter Kritik. Ein Verfahren, das die Situationistische Internationale durchaus meisterhaft einsetzte, jedoch letztendlich grandios scheiterte und mit ihren Konzepten in der Popkultur der Gegenwart landete, die sie willfährig als Aufruf zum untätigen Konsum auffasste.

Das Dogmatische bzw. Antidogmatische nimmt innerhalb der Theorien und Aktionen der Situationisten eine besondere Stellung ein und erweist sich als ein grundlegendes Paradox der Gruppierung.

„Auf dem Gebiet [der Kultur] kann sie [die S.I.] zB. mit einem Forschungslabor verglichen werden – und sogar mit einer Partei, in der wir zwar Situationisten sind, aber alles, was wir machen, nicht situationistisch ist.“⁹⁴

93 Sorel, Georges: Über die Gewalt, Innsbruck, 1928, S.204.

94 P.Canjuers und G.E. Debord: Texte zur Situationistischen Internationale. VIA, Kunst und modernes Leben, 20.Juli 1960, S.6.



Das Forschungslabor, in dem Neues experimentiert werden kann und die Partei, die zum Inhalt ihre Negation hat, zeigen deutlich die Paradoxie der Situationistischen Internationalen. Während das Detournement das Auflösen von Grenzen zum Ziel hat, gibt es aus Sicht der Situationistischen Internationale für jedes gesellschaftliche Problem nur eine einzige revolutionäre Reaktion: Die Situationistische Internationale.

Obwohl das Zweckentfremden anderer Kunstformen zum „Programm“ gehört, also das Auflösen aller Regeln, gilt nur ein bestimmtes Zweckentfremden, und alle, die es anders machen, werden aus der Situationistischen Internationale verwiesen. Die zahlreichen Brüche innerhalb der Situationistischen Internationalen sind eben diesem Regeldogmatismus geschuldet.⁹⁵ Mario Perniola sieht dies als Scheitern der Situationistischen Internationale:

„Damit aufzuhören, sich als eine Totalität zu sehen ist demnach der erste Schritt hin zur richtigen Überwindung der Kunst: ein Schritt, der den Situationisten nie gelungen ist.“⁹⁶

Mit diesem Scheitern wird deutlich, wie allen Aktionen der Situationistischen Internationale das Antidogmatische zugrunde lag: Wie also das Programm scheitern musste, um die Grenzen innerhalb der Aktionen aufzulösen und sich als Gesamtheit gegen das System zu formieren. Wäre es ihnen gelungen, die Kunst zu überwinden, hätten sie die Unterbrechung des Systems überwunden. Wäre ihre Totalität zu einer gezielten Abwägung von Strategien geworden, wären Leben und Kunst nicht so drastisch aufeinandergetroffen. Das Resultat der Aktionen der Situationistischen Internationalen den Status der Gesellschaft auf den Prüfstein zu bringen, ist möglicherweise erst heute so deutlich sichtbar. Doch das an sich zeigt, wie die Situationistische Internationale als Ganzes antidogmatisch gegen die festgesetzten Regularien der Gesellschaft wirkte.

95 Perniola, Mario: Die Situationisten, Prophetie des Gesellschaft des Spektakels, Wien/Berlin, 2011, S.46ff.

96 Perniola, Mario: Die Situationisten, Prophetie des Gesellschaft des Spektakels, Wien/Berlin, 2011, S.48.

3.3 Exkurs Partizipation

Was die Situationistische Internationale in den 1950er Jahren als Aufbrechen von Regeln des Spektakelkonsums begann, wurde in den 1960er Jahren von Künstlern und Künstlergruppen weiterentwickelt. Bei Happenings und Performances sollte der Betrachter nicht bloßer Konsument sein. Durch die Radikalität der Performance sollte er emotional Teil des Ganzen werden, in einem Kollektiv die ästhetische Erfahrung als intersubjektives Einvernehmen wahrnehmen.

Das Individuum sollte in der intersubjektiven Erfahrung in seiner eigenen Haltung bestärkt werden und so zu einem mündigen Akteur werden. Im Theater war es Bertolt Brecht, der in seinem „Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens“ proklamierte:

*„Der Mensch ist gar nicht gut
Drum hau ihn auf den Hut.
Hast du ihn auf den Hut gehaut
Dann wird er vielleicht gut.“⁹⁷*

Ob man den Betrachter wirklich auf den Hut hauen muss, um ihn zum Denken anzuregen, dazu scheiden sich die Geister.

Die Diskussion, ob partizipative Kunst nicht noch mehr Spektakel ist, wird bis heute unter Begriffen wie „Partizipative Kunst“ oder dem von Nikolas Bourriaud eingeführten Terminus „Relationale Ästhetik“ geführt.

Die Situationisten wollten mit ihren Aktionen einen vom Konsumspektakel der Vergnügungsindustrie abgegrenzten Raum schaffen, in dem der Proletarier sich der Sinnhaftigkeit und Nützlichkeit seines Daseins verwehrt, in denen er kapitalistische Ausbeutungsstrukturen unterwandert.

Seit einigen Jahren finden im Rahmen von Kunstinstitutionen Performances statt. Beispielsweise die partizipativen Kochperformances Rirkrit Tiravanijas,

97 Brecht, Bertolt: Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens, aus: die Dreigroschenoper: <http://www.youtube.com/watch?v=UToY497YpZQ>, letzter Aufruf:

27.11.2013.

in denen eine Elite von kunstaffinen Personen zusammenkommt, um Gemeinschaft zu erleben. Laut Bourriaud gestalten diese Interaktionen so genannte „micro-utopias“⁹⁸, in denen ein Gefühl der Einvernehmlichkeit im partizipierenden Publikum geschaffen wird.

Claire Bishop beschreibt erst jüngst in ihrem Buch „Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship“⁹⁹, Partizipative Kunst sei durchaus eine Möglichkeit, den Betrachter zu aktivieren. Doch genannte „micro-utopias“, in denen der Betrachter kochen oder tanzen muss, würden vielmehr künstlich eine heile Welt, die nicht existiert, vermitteln und so jegliche politisch oder sozial wirksame Komponente eliminieren. Sie schlägt den Widerstreit der Gedanken in Reaktion auf sozialkritische Kunst als aktiven Ort der Intersubjektivität vor.¹⁰⁰

Jacques Rancière kritisierte die Relational Aesthetics vehement, Kunst dürfe gesellschaftliche Brüche nicht durch eine Scheinbefriedigung des Betrachters einfach kitten. Er weist in seinem Text „Der emanzipierte Betrachter“¹⁰¹ darauf hin, dass der Performer oder Dramaturg, der Partizipation erzwingt oder erwartet, sich letztendlich nur als Lehrmeister darstellt. Theater oder Kunst würde so zu einem Ort der Erziehung, an dem die Distanz zwischen Wissendem (Künstler/Dramaturg) und Unwissendem (passivem Zuschauer) gepflegt würde. Wenn BetrachterInnen a priori als „zu Belehrende“ oder „zu Verbessernde“ wahrgenommen werden, würde das pädagogische System der Verdummung gefestigt.¹⁰² Ein System, das darauf basiert, dass Wissende den Lernenden als nicht Wissende begegnen. Obwohl SchülerInnen, bis sie in die Schule kommen schon viele Fähigkeiten durch Beobachtung und Vergleich erlernt haben, werden sie als unwissend erachtet. Als unwissend in Distanz zu belesenen LehrerInnen, die aus ihrer Distanz zu den SchülerInnen versuchen, einen Teil des Wissens zu vermitteln. Die von vornherein bestehende Distanz wird so allerdings nie aufgehoben. Zur Aufhebung der Distanz wäre Wissensvermittlung auf Augenhöhe von Nöten. Wissende, die Lernende als ebenbürtig erachten, können

98 Bourriaud, Nicolas: Relational Aesthetics, Dijon, 1998, S.70.

99 Bishop, Claire: Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship, London, 2012.

100 Bishop, Claire: Antagonism and Relational Aesthetics, in: OCTOBER 110, Fall 2004, S.79.

101 Rancière, Jacques: The emancipated spectator. Artforum, März 2007.

102 Ebd.

ihnen Werkzeug an die Hand geben, um selbstständig weiteres Wissen zu erlangen. Es bestünde also ein grundlegendes Vertrauen in die intellektuellen Fähigkeiten der Lernenden oder im Fall der Kunst bzw. des Theaters in die Fähigkeiten der BetrachterInnen. Die vermeintliche Reform des Theaters in Richtung eines partizipativen Ortes sei nach Rancière gar nicht nötig, da Sehen auch eine Handlung ist und somit mitnichten passiv. Die Rollen müssten nicht umgekehrt werden, vielmehr müsse die Bühne zu einer Bühne der Gleichheit werden, zu einer Bühne mit emanzipierten Betrachtern.

Das Theater als ursprünglicher Ort der Gemeinschaft beherbergt heute viele Individuen. So ist es wichtig, dass der Vermittelnde die Fähigkeit besitzt, sich gleich zu machen mit den Individuen. Solch ein Gleichmachen funktioniert mit Dissoziationen und Assoziationen im Kopf des Akteurs gleichermaßen wie in dem der Zuschauenden. Es geht also darum, Grenzen zu überschreiten, seien es Rollengrenzen oder fachliche Grenzen, um zu einem gemeinsamen Erlebnis zu gelangen. Dieses gemeinsame Erlebnis sollte aber nicht in einer Massenerfahrung wie in einem Stadion münden, da die Dynamik eines solchen Mobs die Urteilsfähigkeit des Einzelnen absolut suspendieren würde, wie Juliane Rebentisch es formuliert.¹⁰³ Ihre Folgerung ist die, dass die ästhetische Rezeption immer individuell ist, egal mit welchen intersubjektiven Reflexionen und Emotionen der Betrachter konfrontiert wird. Die einzige Gemeinschaft in diesem Kontext sei eine, der die „Selbstgewissheit ihrer eigenen Urteilspraxis suspekt geworden ist“¹⁰⁴.

Hans-Thies Lehmann forderte in einem Gespräch mit Helmut Draxler und Juliane Rebentisch über die Möglichkeiten des Theaters, politisch zu agieren¹⁰⁵, die Kunst müsse ihre eigene Ideologie kritisieren. Sowohl Kunst als auch Theater seien Zurschaustellung und Spektakel. Also müsse man Situationen herstellen, in denen die trügerische Unschuld des Zuschauens gestört wird. In denen das

103 Dominique Laleg, Das Potenzial des Ästhetischen. Drei Fragen an Juliane Rebentisch zum Verhältnis von Ästhetik und Politik, in: ALL-OVER, Nr. 3, Oktober 2012, URL: <http://allover-magazin.com/?p=1072>, letzter Aufruf: 27.11.2013.

104 Ebd.

105 Helmut Draxler, Alexander Karschnia, Hans-Thies Lehmann und Geert Lovink. Moderation: Juliane Rebentisch: Phantasma und Politik #1, 27.02.2013, Hebbel am Ufer. <http://www.hebbel-am-ufer.de/programm/festivals-und-projekte/phantasma-und-politik/>, letzter Aufruf: 26.11.2013.

Ich und die eigenen Handlungen in Frage gestellt werden. Diejenigen, die Kritik üben, sollten genauso erschüttert werden wie die ZuschauerInnen.¹⁰⁶

Alle Grundnormen und Überzeugungen sollten suspendiert werden, damit sowohl Dramaturg bzw. Künstler als auch Betrachter sich als soziale, politische Akteure wahrnehmen.

106 Vgl. P.Canjuers und G.E. Debord: Texte zur Situationistischen Internationale. VIA, Kunst und modernes Leben, 20.Juli 1960, S.4.: *„die psychologische Identifizierung des Zuschauers mit dem Helden zu brechen, um ihn zur Tätigkeit zu bringen, indem seine Fähigkeiten, sein eigenes Leben umzugestalten, herausgefordert werden. So ist die Situation dazu bestimmt, von ihren Konstrukteuren erlebt zu werden. In ihr soll die Rolle des – wenn nicht passiven, so doch zumindest als bloßer Statist anwesenden – »Publikums« ständig verringert werden, während der Anteil derer zunehmen wird, die zwar nicht Schauspieler, aber in einem neuen Sinn des Wortes Lebemänner genannt werden können. Man muß sozusagen die poetischen Gegenstände und Subjekte vervielfachen“*

4. Antidogmatische Kunst als Potenzial für eine Gesellschaft

4.1 Das Antidogmatische – Eine Annäherung

Das Antidogmatische folgt keiner Lehrmeinung und keinem Glaubenssatz. Um nicht als reine Reaktion auf Dogmatisches zu enden, ist immanente Kritik ebenso erforderlich wie die nach außen gerichtete Kritik. Um ungreifbar zu bleiben, müssen offenbar alle Prinzipien kritisierbar und flexibel sein. Das „westliche“ gesellschaftliche System, in dem wir leben, ist stets bemüht, Kritik in sich aufzunehmen, sie produktiv zu nutzen und damit ihre Wirksamkeit aufzuheben.¹⁰⁷

Um dieser Dynamik zu entgehen, braucht es Kritikformen, die schwer greifbar sind. Das schwer greifbare Paradoxe bedroht das Vertraute und die Gewissheiten der Menschen, die sich gerne an Gewohntem festhalten. Jeder Mensch hat bestimmte Erwartungen an seine Mitbürger. Er/sie hat eine Vorstellung davon, was richtig und was falsch ist und er/sie hat auch eine Vorstellung davon, was Kunst ist.

Wenn diese Erwartungen und Vorstellungen mit etwas vollkommen Widersinnigem, vielleicht sogar Sinnlosem konfrontiert sind, ist das eine Form von Gewalt gegen Wertevorstellungen. Diese Gewalt hat eine Unterbrechung zur Folge, in dem die Betroffenen Wut, Entrüstung oder Erstaunen empfinden oder äußern.

Möglicherweise nehmen sie diese Verletzung des Regelgefühls in ihren Alltag mit und entwickeln daran neue Fragen oder Empfindungen. Möglicherweise entwickelt sich auch eine radikale Erwidernung wie bei der Aufruhr in Reaktion auf die Performances des Dada Anfang des 20. Jahrhunderts.

Nicht, dass Kunst notwendig widersinnig sein müsste, aber doch hält sie im besten Falle Fragen bereit. Fragen, deren Beantwortung die BetrachterInnen in

¹⁰⁷ Boltanski, Luc und Chiapello, Eve: The new spirit of capitalism, London/New York, 2007.

ihrer ruhigen Gewissheit über ein Weltbild stören und eine „Unterbrechung“¹⁰⁸ einfordern.

Nach Sokrates ist das Fragen geistige Geburtshilfe. Unnachgiebiges Nachfragen erleichtert dem Menschen, sein eigenes Unwissen nicht zu verleugnen sondern zu erkennen und nicht leichtgläubig dem Reiz der erlernten Wahrheiten zu verfallen.

Diese Methode des Auflösens von scheinbaren Wahrheiten (Doxa) ist heute genauso notwendig wie zu Sokrates' Zeiten. Ein jeder nimmt sich als Experte wahr, ja der geringste Zweifel an der eigenen Kompetenz scheint in Zeiten des perfektionsorientierten Humankapitals eine Schwäche zu sein.

Wie reizvoll wirken scheinbare Wahrheiten, wenn sie verkürzt erklären, was den widersprüchlichen Fragen des menschlichen Daseins zugrunde liegt. Das Fragen nach nicht verkürzter Wahrheit, das Sichtbarmachen von Paradoxa gleicht einer Form von Gewalt, da es wiederum scheinbar den Fortschritt negiert und einen Bruch erzwingt. Fortschritt als eines der Dogmen¹⁰⁹ unserer Zeit, dem wir alle unterliegen, soll vermeintlich nicht angreifbar sein. Das normative gesellschaftliche System hält Lehrmeinungen bereit, die unser Leben angeblich vereinfachen sollen und uns zu Erfolg führen sollen. Wahrer Fortschritt oder Erfolg ist laut diesen Lehrsätzen nur durch materielles Wachstum erkennbar. Die Werte unserer Zeit haben sich einem nahezu irrationalen Vertrauen in den materialisierten Fortschritt verschrieben. Ein Fortschritt, der langfristig zu mehr Zufriedenheit in der Gesellschaft beiträgt und nachhaltig ist, kann gänzlich unabhängig von monetärem Wachstum und dennoch erfolgreich sein. Wissenschaft, Bildung und Kultur sind Bereiche, deren wirtschaftlicher Wert sich nur schwer beziffern lässt, außer man stellt sie in den Dienst der Wirtschaft, um sie kontrollierbarer zu machen. Gerade diese Bereiche der Gesellschaft benötigen aber Freiräume und Langeweile um Kreativität und Fortschritt zu erreichen.

108 Kunst als Unterbrechung forderte Hans-Thies Lehmann im Gespräch mit Juliane Rebentisch und Helmut Draxler, aus der Serie Phantasma und Politik, Hebbel am Ufer, 27. Februar 2013.

109 „Dogma (griech. Meinung, Lehre) ist eine Bezeichnung für einen Lehr- oder Grundsatz. Zum Dogma wird ein Lehrsatz dann, wenn er sich der Anfechtbarkeit durch rationale Argumente entzieht.“ Rehfus, Wulff D.: Handwörterbuch Philosophie, Göttingen, 2003, S.304.

„Der Bedeutungsgehalt des Wortes Dogma war im antiken Sprachgebrauch weit. [...] Dogma meint ursprünglich also das, was allen bzw. vielen als richtig erscheint. In philosophischer Bedeutung bedeutet das Wort eine Meinung, eine Lehre oder einen Grundsatz, im juristischen Sinn jedoch das, was einer Versammlung bzw. Autorität richtig erscheint, einen Beschluss, eine Verordnung, ein Edikt. Auch das Substantiv „Doxa“ rührt von dem genannten Wortstamm her und dient neben der Meinung, Urteil, Ansicht – dann in spezifisch christlicher Deutung – als Ausdruck der Gott geschuldeten Haltung Ehre, Glanz, Majestät und Herrlichkeit. Die nahe Verwandtschaft von Dogma und Doxa ist im Laufe der Geschichte dem Vergessen anheim gefallen.“¹¹⁰

Der Begriff des Antidogmatischen lässt sich in der vorliegenden Arbeit in der Verwandtschaft der Begriffe Doxa und Dogma verorten. Antidogmatisch soll hier heißen, gewisse Lehrmeinungen unbeachtet zu lassen, und sich unvoreingenommen der Kritik von gegebenen Zusammenhängen zu widmen. In Rückbezug auf Sokrates gilt es also, dem Nichtwissen Raum zu geben, um überhaupt offen für das Vorhandene sein zu können. Naivität ist dabei insofern hilfreich, als dass eine Wahrnehmung, die unbefangen in die Welt hineinforscht, weniger zu voreiligen Meinungen neigt.¹¹¹ Naivität wird allerdings selbst dogmatisch, wenn sie den „Erfahrungsboden“ von dem sie ausgeht, nicht selbst hinterfragt.¹¹² Die Anerkennung der Ur-Doxa, des Wesens des Seins, sollte also nicht unbewusst geschehen, sondern vielmehr ein bewusster Prozess des Verortens der eigenen Position sein, welche ebenso kritisch zu sehen ist, wie die „äußere“ Position, die kritisiert werden soll.

Wahrer Fortschritt ist nur dann erreichbar, wenn man sich mit dem „eigentlichen Sein“¹¹³ konfrontiert und sich seiner eigenen Schwächen als Bestandteil eines großen Ganzen bewusst wird. Handlungen werden zu bedeutungsvollen

110 Filsner, Hubert: Dogma, Dogmen, Dogmatik. Eine Untersuchung zur Begründung und zur Entstehungsgeschichte einer theologischen Disziplin von der Reformation bis zur Spätaufklärung, Münster, 2001, S.46.

111 Luft, Sebastian: Phänomenologie der Phänomenologie – Systematik und Methodologie der Phänomenologie in der Auseinandersetzung zwischen Husserl und Fink, New York, 2002, S.76ff.

112 Ebd.S.78.

62 113 Jaspers, Karl: Was ist Philosophie?, München, 1991, S.40.

Entwicklungen, wenn man sie in unendlicher Wiederkehr denkt. Wenn man nicht darauf wartet, wie sich alles verändert und jeder Augenblick sich in der Ewigkeit verflüchtigt. Sondern wenn man sich der Tragweite jeder Handlung bewusst wird, wenn man haftbar wird für die eigene Tat.¹¹⁴ Auch dieser Gedanke ist unserer Zeit mit dem Glauben an den kurzfristigen Gewinn abhanden gekommen. Sokrates musste, weil er die Dogmen angriff, den Schierlingsbecher trinken. Er hoffte auf eine unendliche Weiterführung seines Tuns im Reich der Toten. Weder Odysseus noch Sisyphos würden ihn wohl aufgrund seiner bohrenden Fragen zum Tode verurteilen, da ihr Dasein in der Welt der Toten doch auf Ewig bestimmt sei.¹¹⁵

Die Kunst hat die Möglichkeit, unsere scheinbaren Wahrheiten anzugreifen. Deshalb wird mancherorts gerne versucht, sie zum Schweigen zu bringen. Das zeigte unlängst das Beispiel der Punkband Pussy Riot. Die regierungskritischen Feministinnen sprengten mit ihren Protest-Performances in Russland regelmäßig die Grenzen von Moral, Anstand und Toleranz. Um die Fragwürdigkeit dieser Regeln für das gesellschaftliche Leben in ihrem Land anzuprangern und die Regierung Putins zu kritisieren, ist Radikalität das Mittel der Wahl.

Diese Aktionen verfehlten ihre Wirkung nicht. Nach dem berühmten „Punk-Gebet“ in der Christ-Erlöser Kathedrale in Moskau am 12. Februar 2012 wurden die drei Aktivistinnen festgenommen und zu zwei Jahren Straflager verurteilt.

Ein hungriger Markt wandelt das Potenzial der Kunst, die Realität sichtbar zu machen, in ihr Gegenteil um. Er wartet nur darauf, sich jede kritische Position einzuverleiben und sie zu seinen Gunsten zu nutzen. Die Kritik wird zur Affirmation, das Statement der Gegenkultur wird zum popkulturellen Trend, dessen einziger Inhalt eine schnelle Konsumbefriedigung ist.

Die antidogmatische künstlerische Haltung ist ein Mittel, gesellschaftliche Verhältnisse fortwährend zu hinterfragen, und der erzwungene Moment der Unterbrechung kann auf unerwartete, dialektische Weise nutzbringend, vorbeugend gegen gesellschaftlichen Stillstand wirken. Die Antidogmatische Kraft oder Gewalt lässt sich also in einem sokratischen Sinne als Antrieb zur

114 vgl.: Moses, Stephane: Benjamin, Nietzsche und die Idee der ewigen Wiederkehr, in: Noor, Ashraf: Walter Benjamin: Moderne und Gesetz, München, 2011, S.35.

115 Des Sokrates Verteidigung, Apologie, Platon – Sämtliche Werke, nach der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher und Hieronymus Müller, 1805, Abschnitt 40d-41c.

Wahrheitssuche in einer Gesellschaft verstehen. Als Akt ständiger Rebellion gegen vorgefasste Meinungen und gegen die Akzeptanz der untätigen Bequemlichkeit.

4.2 Georges Sorels Generalstreik

Der beschriebene Begriff des Antidogmatischen deckt sich an mehreren Stellen mit der Idee des „heroischen Generalstreiks“, die durch den französischen Theoretiker Georges Sorel vertreten wird. Er beschreibt den Generalstreik in seinem Buch „*Réflexions sur la violence*“, das 1908 in Paris erschien. Sorel scheint der Theoretiker des Antidogmatischen zu sein. Er schrieb sehr ambivalent über die gesellschaftlichen Modelle des Kapitalismus und des Sozialismus, kritisierte beide Modelle, sympathisierte zeitweilig mit dem Sozialismus, aber auch mit dem Anarchismus, und später wurden ihm sogar Verbindungen zum Faschismus nachgesagt. Diese politische Beweglichkeit ist grundlegend für seine Idee revolutionärer, sich unmittelbar manifestierender Gewalt.

Er differenziert scharf zwischen einerseits Gewalt (*violence*) als einer Handlung der Empörung und andererseits Macht (*force*) als einer Handlung der Autorität.¹¹⁶ Diese Differenzierung macht deutlich, dass viele der verwendeten Begrifflichkeiten in einer eindeutigen Akzentuierung verwendet werden und zum Teil anders als üblich. Seiner eigenständigen Begriffsverwendung habe ich mich angeschlossen, wenn ich über „antidogmatische Gewalt“ und „utopisches Potenzial“ der Kunst spreche.

Die scholastischen Praktiken des Sozialismus nach Marx kritisierend¹¹⁷, plädiert Sorel für den proletarischen Generalstreik, als eine Form passiver Gewalt und andauernden Protests.

¹¹⁶ Sorel, Georges: *Über die Gewalt*, Innsbruck, 1928, S.204.

¹¹⁷ Ebd. S.172ff.

Sorels Aufruf zur Gewalt scheint in milderer Form 2010 in Stephane Hessels Aufruf „Empört euch!“ wiederzukehren. Sowohl Sorel als auch Hessel appellieren an den freien Willen der Menschen und an das Recht, sich dem Handeln der Mächtigen zu widersetzen. Beide favorisieren die passive Gewalt als die wirksamste.

Der Generalstreik als stärkste passive Gewaltform erscheint bei Sorel als ein großes Ganzes, das sich wie ein Schlachtenbild als Mythos der Freiheit in den Widerständigen verankern soll.

„[Der Mythos des großen Kampfes] erweckt auf dem Grund der Seele ein Gefühl des Erhabenen, das den Bedingungen eines riesenhaften Kampfes entspricht; er lässt das Bedürfnis, durch Bosheit seinem Neide Genüge zu tun, an die letzte Stelle rücken; dagegen lässt er an erster Stelle den Stolz des freien Menschen erscheinen und sichert derart Arbeiter vor dem Gaukelspiel ehrgeiziger und genußsüchtiger Führer.“¹¹⁸

Durch einen Generalstreik, vom Volke gewollt, würde alles Gute im Menschen zu Tage treten. Dieser Vorstellung liegt die Annahme des sich als frei wahrnehmenden Menschen zugrunde.

Im Gegensatz zu diesem Konzept des freien Menschen, der seinen Mitmenschen den Wandel ebenso gönnt wie sich selbst, steht der Mensch in der kapitalistischen Gesellschaft. Die kapitalistische Gesellschaft setzt sich aus Einzelkämpfern zusammen, die von der ständigen Angst des Verlusts verfolgt werden, sei es in Bezug auf den Arbeitsplatz oder auf materielle Güter. Hier zeigen sich deutliche Übereinstimmungen zwischen Sorel und den Aussagen von Bourdieu 70 Jahre später: Um in Freiheit zu leben, müssen alle frei sein und frei handeln können. Das wird jedoch verhindert, solange die Menschen von Systemzwängen beherrscht werden, die Neid und Missgunst verstärken. Der Mangel an Arbeitsplätzen erhöht den Druck auf jeden Einzelnen, unabhängig davon, ob er/sie in der glücklichen Lage ist, einer Beschäftigung nachgehen zu können oder nicht. Der Ausbeutung sind keine Grenzen gesetzt, da im Falle der Verweigerung immer ein williger Ersatz bereit steht. In Folge dieser Kultur

118 Ebd. S.196.

der Angst entsteht Neid. Oft wendet sich dieser eher gegen die Empfänger von Sozialleistungen als gegen eine sogenannte „Elite“, zu der man aufschaut.

Bourdieu beschreibt so das Phänomen der Prekarisierung, das nahezu zu einem allgegenwärtigen Herrschaftsinstrument geworden ist und flexible Ausbeutung anderer und sich selbst erlaubt.

„Prekarität hat bei dem, der sie erleidet, tiefgreifende Auswirkungen. Indem sie die Zukunft überhaupt im Ungewissen läßt, verwehrt sie den Betroffenen gleichzeitig jede rationale Vorwegnahme der Zukunft und vor allem jenes Mindestmaß an Hoffnung und Glauben an die Zukunft, das für eine vor allem kollektive Auflehnung gegen eine noch so unerträgliche Gegenwart notwendig ist.“¹¹⁹

Aufgrund unsicherer Lebensgrundlagen raubt das prekäre Leben den Menschen die Hoffnung auf eine positive Zukunft und somit den Antrieb zum Widerstand.

Sorel spricht vom Neid, den die „Demagogen“¹²⁰ im Volk säen. Dieser resultiert in unüberwindbarer Ungleichheit. Eine Ungleichheit, die durch Neid gewollt ist. Der Idee der Revolution und den Utopien widersprechend, ist für Sorel der entscheidende Ausweg der Generalstreik. In Ihm ist die darin verankerte reine Handlung ohne Pläne und genaue Anleitungen¹²¹ für die Zukunft entscheidend.

Denn Revolutionäre und Optimisten würden voller Überzeugung über Leichen gehen und dabei ohnehin nur ein System durch ein anderes ersetzen.¹²² So würden die einen Mächtigen durch andere ersetzt, nicht jedoch eine grundsätzliche Änderung der Verhältnisse erzielt. Sorel unterscheidet zwischen

119 Bourdieu, Pierre: Prekarität ist überall. In: Gegenfeuer. Wortmeldungen im Dienste des Widerstands gegen die neoliberale Invasion. Konstanz, 1998, S.96–102.

120 „Indem sie [die Demagogen] die schlechten Instinkte und die Dummheit ihrer Leute ausnützen, realisieren sie das seltsame Paradox, das Volk dazu zu bringen, im Namen der demokratischen Gleichheit der Ungleichheit der Bedingungen Beifall zu spenden.“ Sorel, Georges: Über die Gewalt, Innsbruck, 1928, S.190.

121 Ebd. S.158.

122 Ebd. S.18: Der Optimist geht derart mit einer merkwürdigen Leichtigkeit vom revolutionären Zorn zum lächerlichsten sozialen Pazifismus über. Wenn er von überschwänglichem Temperament ist und unglücklicherweise über eine große Macht verfügt, die ihm erlaubt, das Ideal zu verwirklichen, das er sich verfertigt hat, kann der Optimist sein Land zu den schlimmsten Katastrophen führen.

dem politischen Generalstreik und dem syndikalistischen oder proletarischen Generalstreik.

Der politische Generalstreik zeichne sich durch das noch vorhandene Vertrauen des Volkes in den Staat aus. Es würde die Partei favorisiert, die kleine Vorteile für den Wähler verspricht. Verschiedene soziale Gruppen glaubten alle an die „magische Kraft des Staates“¹²³ und verfielen leichtgläubig dessen Versprechen. Diese Haltung findet sich vor allem bei Gruppen, die sich im ökonomischen Abstieg befinden. Der politische Generalstreik sichert letztlich also nur den Einfluss derer, die schöne Versprechungen machen. Sorel weist auch darauf hin, dass je befriedigender die Lösungsvorschläge der Politiker seien, desto mehr Misstrauen angebracht sei.¹²⁴

Der proletarische Generalstreik hingegen habe eine Kraft, die jede Machtumwälzung übertreffen würde. Das Proletariat organisiere sich selbst und wisse um die eigenen Möglichkeiten, ohne sich von den Versprechungen politischer Führer verführen zu lassen. Sie hätten keine Vorschläge zur besseren Organisation der Arbeit, noch böten sie ihre Mitwirkung zum Zwecke einer besseren Geschäftsleitung an.¹²⁵ Sie entsprächen in keiner Weise den Erwartungen, die Geschäftsführer oder im weiteren Sinne der Staat, haben könnten.

Somit bieten sie nach Sorel auch keine Angriffsfläche, sie fügsam zu machen und ihre Kritik zu nutzen, um das System noch effizienter zu gestalten.

„Der Generalstreik bestimmt das Denken in unendlich klarerer Weise als sämtliche Formeln.“¹²⁶

Weiterhin kritisiert Sorel die „Kleinwissenschaft“, die sich auf eine Hörigkeit der Logik beschränkt und die den klaren und dunklen Bereich im großen Ganzen verleugnet. Mit diesem „klaren und dunklen Bereich“¹²⁷ meint Sorel das Unerklärliche, Mythische, welches den Menschen in seinem Bann hält und für den Generalstreik so essentiell sei. Dieses Mythische allerdings lasse die

123 Sorel, Georges: Über die Gewalt, Innsbruck, 1928, S.187.

124 Ebd. S.164.

125 Ebd. S.158.

126 Ebd. S.156.

127 Ebd. S.167.

„Mittelmäßigkeit“, wie er die kleinen Wissenschaften auch schimpft, schaudern und müsse daher durch Fortschritt verschwinden.

Ohne sich allen betäubenden Dogmen zu ergeben, bleibt der Generalstreik nicht greifbar und somit gewaltig (in Abgrenzung zu „mächtig“ als Vokabel für eine revolutionäre Machtumwälzung).

4.3 Das utopische Potenzial der Kunst

Sorel kritisiert Utopien als ein von den Intellektuellen konstruiertes System einer schönen Zukunft.¹²⁸ Utopien idealisieren alles zu einem perfekten, fehlerlosen Ganzen.

Zu Beginn von Platons *Timaios* wird der ideale Staat beschrieben. Dabei soll die Eignung und Neigung des Einzelnen entscheiden, welcher Tätigkeit er nachgeht. Mittels Eugenik und strikter Teilung der Gesellschaftsbereiche soll eine Elite erzogen werden. Nach dem Guten strebende Wächter achten darauf, dass der Staat sowohl im Innern als auch nach außen hin funktioniert.

In diesem, aus der *Politeia* zusammengefassten Text, wird die Unterdrückung menschlicher Fehlbarkeit offenbar. Da der Mensch zu viele Unzulänglichkeiten besitzt, kann ein ideales Zusammenleben nur stattfinden, wenn der Mensch gewaltsam zum Besseren angehalten wird.

Mittelmäßigkeit bringt die Utopie zu Fall und hat daher keinen Platz im idealen Staat.

Die Utopie kann nicht existieren, und genau deshalb gibt es immer noch Utopien, da bisher jede gescheitert ist. Utopien verweigern sich der Geschichte und dem Scheitern. Scheitern sie, entstehen sie neu. Eine Annäherung an das Utopische stellt jedoch die Realität in Frage, weil es Ausblick auf etwas anderes (welches nicht besser sein muss) bietet.

Bei all der Kritik an der Utopie kritisiert Sorel selbst die Mittelmäßigkeit, die er, wie schon erwähnt, als „Kleinwissenschaft“ bezeichnet. Hier ist zu erkennen, dass Sorel selbst in seiner Vorstellung von einer gemeinschaftlichen Kraft, die den Generalstreik in der breiten Masse zur Folge hat, utopische Ideen hat. Auch wenn diese nicht erreichbar sein mögen, so ist die permanente Überzeugung, dass der Wandel durchaus realistisch ist, ein persönlicher Generalstreik an sich. Dieser individuelle Generalstreik ist ein Teil des großen Ganzen, bildet vervielfältigt also einen Teil des mythischen Schlachtenbildes.

Wie der Generalstreik hat auch die Utopie, die Ernst Bloch in „Das Prinzip der Hoffnung“ von 1959 als eine Sehnsucht des Menschen beschreibt, sozialistischen Charakter (wobei jeweils in anderer, ganz eigener Akzentuierung). Während Sorel die Utopie als von „Utopisten“ nach dem Schulbuch erdachte Verklärung für das Volk verurteilt, die Seelen einschläfert¹²⁹, kritisiert Bloch dagegen Sorels Traum von der reinen Handlung und setzt ihn gleich mit „jeder Bewegung, die Gewalt als schöpferisch utopisiert“¹³⁰. Empört stellt Bloch fest, dass Sorel den „Traum vom actus Purus“ sogar gegen die Utopie wendet:

*„[die Utopie] wird als Produkt räsonierender Festlegung abgelehnt
(...) nicht aber, weil sie zu wenig, sondern weil sie zu viel Wissenschaft
enthält.“¹³¹*

Beide Philosophen hegen eine feste Überzeugung an ein Streben nach Gutem und an die Kraft des Positiven. Sorel nimmt die mythische Kraft eines Generalstreiks zur Grundlage. Etwas, was der Mensch zwar nicht vollends erklären kann, was aber dennoch einen so stark anziehenden Reiz ausübt, weil es eine Verbesserung der Zustände durch eigenes Handeln verspricht. Diese Kraft erweckt die guten und erhabenen Eigenschaften im Menschen und lässt die Menschen zu freien Menschen werden. Für Bloch ist diese Kraft eine, die in jedem Menschen schlummert.

Im Unterschied zum Unterbewussten als dem Vergessenen, Vergangenen, das im Nachtraum verarbeitet wird, ist es das Vorbewusste oder der Tagtraum, der dem Menschen Hoffnung auf eine bessere Zukunft gibt. Bloch ist dabei weniger

129 Sorel, Georges: Über die Gewalt, Innsbruck, 1928, S.164.

130 Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt am Main, 1985, S.1106.

131 Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt am Main, 1985, S.1109.

der Aktion zugewandt, ihm geht es um eine reine Geisteshaltung, die allein eine Verbesserung der Zustände bewirken könne.

Kunst, so Bloch, sei die Weiterentwicklung des Tagtraums. Kunst habe ein utopisierendes Wesen, und öffne den Blick auf eine vollkommene, jedoch noch nicht reale Welt.¹³² Kunst und auch Wissenschaft habe den Traum oder ein Phantasieexperiment zur Grundlage.

Darin lassen sich Übereinstimmungen in den Darlegungen beider Philosophen finden. Die Kraft der Menschen und der Kunst, gesehen als etwas Mythisches, Utopisches und Veränderndes kommt aus dem Nichtbewussten, das bei Sorel das „Klare und Dunkle“ und bei Bloch das „Vorbewusste, das Tagträumen“ ist.

Das Potenzial des Antidogmatischen, von dem ich spreche, kann im Sinne von Bloch als das Öffnen eines Fensters gesehen werden. Oder aber nach Sorel als ein mystisches Bild der Freiheit, das die Möglichkeiten zum Handeln offenlegt.

5. Abschließende Gedanken und Ausblick

Kunst kann alles und darf alles, muss aber nicht alles. Es gibt keine Regeln für die Kunst, während aber unsere Realität Regeln für ein gesellschaftliches Zusammenleben erfordert. Diese Regeln, wie Moral und Wertevorstellungen, sind essentiell für das gesellschaftliche „Klima“. Gleichzeitig führen sie zu Abstraktionen und Generalisierungen, die wiederum unser persönliches Urteilsvermögen verzerren und Raum für Intoleranz bieten.

Kunst kann eine Herausforderung für Urteilsvermögen und Regeln sein, für ästhetisches Empfinden und Toleranz. Kunst bietet eine ständige Reflexionsebene unserer Gesellschaft, da sie mitten in der Gesellschaft entsteht und besteht.

Diese Reflexion funktioniert an den Rändern dessen, was als „normal“ oder „anerkannt“ gilt und dehnt damit unsere Auffassung dieser eigentlich variablen Normen. Während unser Gehirn allein aus Effizienzgründen Abkürzungen vornimmt, die zu Urteilsverzerrungen führen, braucht es immer wieder Konfrontationen mit Phänomenen, die nicht der Norm entsprechen, um nicht in starre, vorgefasste Ideen zu verfallen.

Kunst spricht den Menschen intuitiv an, denn sie ist ein archaisches Bedürfnis des Menschen. Ängste und Träume künstlerisch auszudrücken, ist nicht nur eine Methode der Psychoanalyse, sondern wurde schon von den Steinzeitmenschen mit Höhlenmalereien praktiziert oder auch mit urzeitlichen Musikinstrumenten. Je intrinsischer das Bedürfnis nach Ausübung von Kunst, desto wahrscheinlicher ist ein überzeugendes und wirkungsvolles Ergebnis.

Reflexion ist ein wichtiges Instrument der Kritik, und diese Kritik der bestehenden Verhältnisse ist ein notwendiges Korrektiv unserer Gesellschaft.

Künstlerische Methoden, die Rechte einfordern, sind sinnvoll und wirksam, insbesondere dann, wenn sie nicht dem Reiz der reinen Revolution, der Tabula rasa, erliegen und sie als einzig mögliche und wahre Methode proklamieren. Vielmehr ist es doch die Vielfältigkeit der Rebellionen, das Spiel mit dem Bruch der starren Vorgaben durch Künstler und Aktivisten, die eine ständige Kritik erst möglich macht.

Das soll nicht heißen, dass jede Kunst, ganz gleich welchen Inhalts, Widerstand zum Ziel hat. Gerade das nicht Festgelegte in Form und Ausdruck der Kunst macht es möglich, dass Kunst immer wieder Alternativen zur herrschenden Meinung hat.

Diversität liegt unseren Gesellschaften überall zugrunde, und Diversität sollte es auch in der Kritik eines bestehenden Systems geben.

Immer wieder wird versucht, Kunst Regeln zu unterwerfen. Kunst zweckdienlich zu nutzen, ungeachtet welchen Zweckes. Doch Kunst ist am stärksten und hat ihren größten gesellschaftlichen Nutzen, wenn sie frei ist und niemandem dienen muss.

Kunst kann politisch, sozialaktivistisch, aufständisch und rebellisch sein. Sie kann aber auch poetisch, theoretisch, utopisch oder demokratisch sein. In welcher Form sie am wirkungsvollsten ist, hängt vom Produzenten, Kontext und Betrachter ab.

In einem Bedürfnis nach Sicherheit strebt der Mensch danach, Strukturen zu erstellen und zu wissen welcher Punkt im Programm der nächste ist. Kunst hat kein Programm, und Manifeste können kaum richtig oder falsch sein, sie können nur gelingen oder scheitern. Ein intrinsisches Bedürfnis nach Aktion und Reflexion verhindert das Erstarren der Ideen.

Das Fehlen eines Programms bietet immense Vorteile – denn man ist keiner Meinung verpflichtet, sondern kann sich flexibel am Rand des „Normalen“ bewegen und es um Schönes und Schreckliches erweitern.

„Utopie – Von griechisch ou ›nicht‹, und topos, ›Ort‹: idealer gedanklicher Entwurf ohne reale Grundlage, insbesondere der Entwurf eines idealen Staatsgebildes oder Gesellschaftsmodells. Als Gegenbilder zu den herrschenden sozialen, politischen und wirtschaftlichen Verhältnissen fungieren Utopien als Kritik dieser Verhältnisse. In diesem Sinne sind sie auf ihre Zeit bezogen und von dieser Zeit abhängig.“¹³³

Utopien als positive Voraussicht mögen derzeit keinen besonders guten Ruf genießen, der pessimistische Realist mit dystopischen Zukunftsvisionen entspricht vielmehr dieser Zeit, die von fragwürdigen, gesellschaftlichen Regulationen durchzogen ist. Trotzdem ist der Mensch so konstituiert, dass jeder für sich glaubt, ihm werde im Leben gelingen, was er sich wünscht.¹³⁴ Das Streben und der Wunsch nach einer besseren Zukunft scheint grundlegend menschlich:

„Der wichtigste Erwartungsaffekt, der eigentlichste Sehnsuchts-, also Selbstaffekt bleibt bei all dem stets die Hoffnung. [...] Hoffnung, dieser Erwartung-Gegenaffekt gegen Angst und Furcht, ist deshalb die menschlichste aller Gemütsbewegungen und nur dem Menschen zugänglich, sie ist zugleich auf den weitesten und den hellsten Horizont bezogen.“¹³⁵

Diese Hoffnung ist ein Antrieb für das positive Werden einer Gesellschaft, die nicht nur wenigen, sondern vielen dient. Sie ist die vielleicht realste Vorstufe der Utopie. Dabei sind kleine Entscheidungen und Handlungen genauso wirksam wie große. Der Spielraum der Hoffnungen ist groß, denn die Tatsache, dass Utopien bisher nicht realisiert wurden, lässt die Angst vor dem Scheitern kleiner werden. Vielmehr kann das Spiel mit der Utopie an sich einen Freiraum herstellen, da es keine Grenzen des Möglichen gibt. Dieser Umstand kann die realen Grenzen des Möglichen erweitern.

Kunst ist in der Lage, mittels ihrer antidogmatischen Kraft Räume des hoffnungsvollen Denkens und der Freiheit zu schaffen. Dabei müssen Räume keine begrenzten Architekturen sein, deren Stufen man erklimmen muss, um Eintritt zu erhalten. Räume eher im Sinne einer schimmernden Seifenblase, die mitten im Alltag den Weg des Passanten kreuzt. Diese Seifenblase kann man einfach so betreten oder man läuft zufällig durch sie hindurch. Solch eine

134 Menschen mit einer depressiven Störung haben eine realistischere Einschätzung: „In a wide range of empirical paradigmas, sadness has been associated with more extensive and detail-oriented thinking than happiness, resulting in reductions in judgemental bias that arise from reliance on stereotypes and other simple decision heuristics.“ Bodenhausen, Galen V.; Gabriel, Shira; Lineberger, Megan: Sadness and Susceptibility to Judgemental Bias: The Case of Anchoring, in: Psychological Science, Vol. 11, No. 4, July 2000, S. 320.

135 Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung, in 5 Teilen, Frankfurt a.M., 1990, S. 83.

Wirkung der Kunst für die Wahrnehmung und Handlung in der alltäglichen Lebenswelt zeigte sich in der Inszenierung „Strategien des Zuschauens“ von Ines Wuttke. Die TeilnehmerInnen wurden gewissermaßen Zeugen eines „Seifenblasenähnlichen Zustandes“.

Die Regeln der Gesellschaft gelten nicht mehr im vollen Ausmaß. Vielleicht wird im „Raum der Kunst“ ein Anstoß für eine bessere Zukunft gegeben, vielleicht aber auch eine Warnung vor einer alptraumhaften Zukunft. Die BetrachterInnen werden in diesem „Raum“ plötzlich zu Komplizen, die sich auf dem kleinsten gemeinsamen Nenner des thematischen Rahmens des Kunstwerks treffen.

Treten die BetrachterInnen wieder aus dem temporären Freiraum heraus, nehmen sie diesen Anstoß mit und ändern vielleicht zu einem gegebenen Zeitpunkt ihre Reaktion oder Entscheidung. Das muss nicht der Fall sein, kann es jedoch. Da Kunst zuerst auf intuitiver Ebene anspricht, können Informationen oder Gefühle auch auf dieser intuitiven Ebene transportiert werden.

Kunst ist Teil des ganzen gesellschaftlichen Konstrukts, bewegt sich aber auch außerhalb dessen, da sich die Kunst selten ganz einfügt. Aufgrund dieses Paradoxons bietet sie eine Reflexionsebene, in der sie Funktion und Mangel einer Gesellschaft hinterfragen kann, wie es Christoph Schlingensiefs Wien-Aktion offenbarte.

Reflexion entsteht durch Reibung. Reibung entsteht in Zwischenbereichen von Leben und Kunst, in denjenigen Bereichen, in denen verschiedene Auffassungen aufeinander treffen, wo politische Meinung auf Unsinn trifft oder funktionierendes Alltagssystem auf unbekümmerte Leichtigkeit.

Diese Unterbrechung kann dann Folgen haben, wenn die Gedanken, die durch diese Irritation entstanden sind, weiter getragen werden und zu hinterfragende Zustände bzw. Misstände bewusst werden.

Der Begriff der Gewalt und der damit gemeinte passive Generalstreik von Georges Sorel¹³⁶ erwies sich als produktiver Begriff, um damit künstlerische Formen der Kritik in der heutigen Gesellschaftsform zu kontextualisieren. Sorels Überlegungen des Generalstreiks überschneiden sich mit den potenziell utopisch wirksamen Räumen in der Kunst.

Der Generalstreik übt durch endloses Beibehalten des Ausnahmezustands revolutionäre Gewalt aus und erzwingt so ein Nachdenken und Umdenken der geltenden Verhältnisse. Das Antidogmatische von Kunst bietet einen Ausnahmezustand mitten im gewöhnlichen Alltag. Dogmen, Meinungen und Regeln werden hinterfragt oder sogar gebrochen.

Ähnlich einem Generalstreik widersetzen sich Künstler so den gesellschaftlichen Forderungen nach gleichmäßigem Ablauf und bieten einen Raum der Freiheit, in dem gesellschaftliche Zustände in Frage gestellt werden können.

„Im Augenblick, da er den demütigenden Befehl seines Oberen zurückweist, weist der Sklave auch sein Sklavendasein zurück. Die Bewegung, die Revolte trägt ihn über den Punkt seiner einfachen Weigerung hinaus. Er überschreitet sogar die Grenze, die er seinem Gegner gezogen, indem er jetzt als Ebenbürtiger behandelt zu werden verlangt.“¹³⁷

Künstler sind politische Handelnde mit Gestaltungswillen. Im Sinne Camus' haben sie sich aus ihrer eigenen Sklavenrolle erhoben, um nicht nur für sich, sondern genauso für ihre Zeitgenossen, den Finger auf die Wunden des gesellschaftlichen Miteinander zu legen. Nicht nur Empörung, sondern auch Rebellion sind Gefühle, die Grundlage dafür sind, sich zu erheben. Sind Künstler, wie im Kapitel über die Avantgarde beschrieben, die Vorhut, die den Weg des „freien Menschen“ testweise betreten, um ihn zugänglich zu machen?

Die Freiheit als hehres Ziel aller Revolutionen¹³⁸ hat ihren Reiz immer noch nicht verloren. Doch ist Freiheit ein Ziel, das individuell erreicht werden muss, damit die gesellschaftliche Freiheit denkbar werden kann. Im Sinne Rancières wäre die sorgfältig ausgeübte künstlerische Kritik ein Weg, BetrachterInnen als emanzipierten Rezipienten zu begegnen. Auf dem Weg zur Emanzipation der Individuen ist Kunst Anregung und Aufregung.

137 Camus, Albert: Der Mensch in der Revolte, 29. Auflage, Hamburg, 2013, S. 27.

138 Vgl.: Arendt, Hannah: Über die Revolution, München, 2011, erste Auflage 1974.

6. Fazit

Ziel der vorliegenden Arbeit war, die Möglichkeiten antidogmatischer Kunst zu zeigen. Die Mystik der durch die Kunst ausgelösten Unterbrechungen wurde in der Auseinandersetzung mit den Künstlern weiter ausgeführt. Dabei wurde deutlich, dass bestimmte Vorgehensweisen zeitübergreifend in der Lage waren, Brüche herzustellen. Das Aufeinanderprallen von Realität und Unsinn scheint ein produktiver Moment der künstlerischen Rebellion zu sein.

Christoph Schlingensief zeigte die Absurdität politischer Aussagen, indem er sie voll und ganz ernst nahm. Das Resultat seiner Zuspitzung verdeutlichte den Menschen den ganzen Wahnsinn der Realität. Ines Wuttke wiederum spielte mit dem Traumhaften, Vieldeutigen mitten in der „Realität“, das die Absurdität des Alltags betonte. Die Avantgarde nutzte die Bewegung des Neuen, negierten das Alte. Hugo Ball ließ die Sprache als wichtigstes alltägliches Kommunikationsmittel ins Leere laufen, die Situationisten zerstörten die Zielstrebigkeit der Fortbewegung und machten sie damit rein technisch gesehen unnütz.

Mittels eines Rückgriffs auf die Theorie des Generalstreiks konnte theoretisch dargelegt werden, wie das Antidogmatische der Kunst teilweise die Funktion eines Generalstreiks annimmt und wie diese Unterbrechung des normalen Ablaufs zur Eröffnung utopischer Blickwinkel dient.

Im Rahmen der Auseinandersetzung wurden angrenzende Themenbereiche wie die künstlerische Autonomie oder die Bedeutung der Gemeinschaft und der Partizipation für die BetrachterInnen angeschnitten. Es zeigte sich, dass Kunst durchaus in der Lage ist, ein produktives Gemeinschaftsgefühl zu erzeugen.

Kunst findet ihre Wirksamkeit immer wieder und nutzt sie. Ob man also Kunst betrachtet oder produziert, es ist immer Mut zu Unterbrechungen nötig, um der Absurdität der Realität die Stirn zu bieten.

7. Anhang

Literatur:

ADORNO, THEODOR W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, 1973.

ARENDT, HANNAH: *Über die Revolution*, München, 2011, erste Auflage 1974.

AUGSTEIN, JAKOB: *Nicht ohne meinen Körper*, In: der Freitag, Nr.32, 8. August 2013.

AUGSTEIN, JAKOB: *Sabotage – Warum wir uns zwischen Demokratie und Kapitalismus entscheiden müssen*, München, 2013.

POET, PAUL: *AUSLÄNDER RAUS! SCHLINGENSIEFS CONTAINER*, Österreich, 2001, 90 min.

BADIOU, ALAIN: *Ist Politik denkbar?*, Berlin, 2010.

BADIOU, ALAIN: *Das Erwachen der Geschichte*, Wien, 2013.

BALL, HUGO: Einleitungstext, in: *Cabaret Voltaire*, Zürich, 15. Mai 1916.

BALL, HUGO: *Sämtliche Werke und Briefe, Band 10, Briefe 1904 – 1927*, Göttingen, 2003.

BALL, HUGO: *Die Flucht aus der Zeit*, Zürich, 1992.

BARTHES, ROLAND: *Sade, Fourier, Loyola*, Paris 1980.

BISHOP, CLAIRE: *Antagonism and Relational Aesthetics*, in: OCTOBER 110, Fall 2004.

BISHOP, CLAIRE: *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London, 2012.

BLOCH, ERNST: *Das Prinzip Hoffnung*, in 3 Teilen, Frankfurt a.M., 1990.

BODENHAUSEN, GALEN V.; GABRIEL, SHIRA; LINEBERGER, MEGAN: *Sadness and Susceptibility to Judgemental Bias: The Case of Anchoring*, in: Psychological Science, Vol. 11, No. 4, July 2000.

- BOURDIEU, PIERRE: Prekarität ist überall. In: *Gegenfeuer. Wortmeldungen im Dienste des Widerstands gegen die neoliberale Invasion*. Konstanz, 1998.
- BOURRIAUD, NICOLAS: *Relational Aesthetics*, Dijon, 1998.
- BÜRGER, PETER: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M., 1974.
- BUSSMANN, G: *Kunst und Politik*, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 1969.
- CAMUS, ALBERT: *Der Mensch in der Revolte*, 29. Auflage, Hamburg, 2013.
- CAMUS, ALBERT: *Der Mythos des Sysiphos*, Hamburg, 2000.
- CANJUERS, P. UND DEBORD, G.E.: *Texte zur Situationistischen Internationale*. VIA, Kunst und modernes Leben, 20.Juli 1960.
- CERTEAU DE, MICHEL: *Kunst des Handelns*, 1988, Berlin.
- DRAXLER, HELMUT: Der Fluch der guten Tat – Autonomieanspruch und Ideologieverdacht in der politischen Kunst, in: *Texte zur Kunst*, „Politische Kunst“, Heft Nr.80, Dezember 2010.
- HEGEMANN, CARL; in: Gaensheimer, Susanne: *Schlingensief: Deutscher Pavillon*: 54. Biennale Venedig 2011, Köln, 2011.
- EHRLICHER, HANNO: Von der Utopie zur Organisation des Scheiterns: Manifestationen der Kunst nach dem Ende der Avantgarde, in: Michael Ley/ Leander Kaiser (Hg.): *Von der Romantik zur ästhetischen Religion*. München, 2004, S. 163–186.
- EHRLICHER, HANNO: *Die Kunst der Zerstörung, Gewaltfantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*, Berlin, 2001.
- ENGELS, FRIEDRICH UND MARX, KARL HEINRICH: *Manifest der Kommunistischen Partei*, Hrsg.: Soares, Sálvio M., MetaLibri, 31.Oktober 2008.
- ESPOSITO, FERNANDO: *Mythische Moderne: Aviatik, Faschismus und die Sehnsucht nach Ordnung in Deutschland und Italien*, München, 2011.
- ESPOSITO, ROBERTO: *Communitas: The Origin and Destiny of Community*, Stanford, 2010.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, 2004.

- FOUCAULT, MICHEL: *Die Heterotopien/Der utopische Körper*, Zwei Radiovorträge, zweisprachige Ausgabe, übersetzt von Michael Bischoff. Frankfurt am Main, 2005.
- FROMM, ERICH: *Das Christusdogma – und andere Essays*, München, 1984.
- FUCHS, GEORG: der Tanz, in: *Flugblätter für künstlerische Kultur*, Stuttgart, 1906.
- GOFFMANN, ERVING: *Rahmen-Analyse*, Frankfurt am Main, 1980.
- GROSSER, FLORIAN: *Theorien der Revolution, zur Einführung*, Hamburg, 2013.
- HECKEN, THOMAS: *Avantgarde und Terrorismus, Rhetorik der Intensität und Programme der Revolte von den Futuristen bis zur RAF*, Bielefeld, 2006.
- HORKHEIMER, MAX UND ADORNO, THEODOR: *Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente*. Frankfurt a.M., 1969.
- JASPERS, KARL: *Was ist Philosophie?*, München, 1991.
- JORN, ASGER: Zweckentfremdete Malerei, VIA3, Mai 1959. Aus: Canjuers, P. und Debord, G.E.: *Texte zur Situationistischen Internationale*. VIA, Kunst und modernes Leben, 20.Juli 1960.
- KUBE VENTURA, HOLGER: *Politische Kunst Begriffe – in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum*, Wien, 2002.
- JULIANE REBETISCH im Gespräch mit Hans-Thies Lehmann und Helmut Draxler, aus der Serie *Phantasma und Politik*, Hebbel am Ufer, 27. Februar 2013.
- LILIENTHAL, MATTHIAS; PHILIPP, CLAUS: *Schlingensiefs Ausländer raus – Bitte liebt Österreich*, Frankfurt am Main, 2000.
- LOCHTE, JULIA; SCHULZ, WILFRIED: *Schlingensief! Notruf für Deutschland*, Hamburg, 1998.
- LÖHNDORF, MARION: *Christoph Schlingensief, Lieblingsziel Totalirritation*, in: *Kunstforum*, Band 142, 1998.

- LUFT, SEBASTIAN: *Phänomenologie der Phänomenologie – Systematik und Methodologie der Phänomenologie in der Auseinandersetzung zwischen Husserl und Fink*, New York, 2002.
- MOSES, STEPHANE: Benjamin, Nietzsche und die Idee der ewigen Wiederkehr, in: Noor, Ashraf: *Walter Benjamin: Moderne und Gesetz*, München, 2011.
- MUSEUM MODERNE KUNST STIFTUNG LUDWIG WIEN (Hg.): *Situationistische Internationale 1957 – 1972*, Ausstellungskatalog, Wien, 1998.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*, 1873. Aus: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3243/1>, letzter Aufruf: 31.10.2013.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH: *Also sprach Zarathustra, Ein Buch für Alle und Keinen*, Stuttgart, 1994.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Cambridge, 2010.
- OTTMANN, TANJA: *Spektakel, Situation und Spiegel, Soziale Poetik und Überwindung des Gesellschaftszustandes am Beispiel der Situationistischen Internationale*, Berlin, 2012.
- PERNIOLA, MARIO: *Die Situationisten, Prophetie des Gesellschaft des Spektakels*, Wien/Berlin, 2011.
- PLATON: *Des Sokrates Verteidigung, Apologie*, – Sämtliche Werke, nach der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher und Hieronymus Müller, 1805.
- RANCIÈRE, JACQUES: *The emancipated spectator*. Artforum, März 2007.
- RANCIÈRE, JACQUES: *Die Aufteilung des Sinnlichen – die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin, 2006.
- REBENTISCH, JULIANE: *Die Kunst der Freiheit – Zur Dialektik demokratischer Existenz*, Berlin, 2012.
- REHFUS, WULFF D.: *Handwörterbuch Philosophie*, Göttingen, 2003.
- SCHAUB, GERHARD: Dada avant la lettre. Ein unbekanntes „Literarisches Manifest von Hugo Ball und Richard Hülsenbeck; in *Hugo Ball Almanach* 9/19 (1985/86).

SCHILLER, FRIEDRICH: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Ditzingen, 2000.

SCHLINGENSIEF, CHRISTOPH: *Ich weiß, ich war's*, Köln, 2012.

SCHNEEDE, UWE M.: *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert – von den Avantgarden bis zur Gegenwart*, München, 2001..

SCHOLZ, LEANDER: *Der Tod der Gemeinschaft: Ein Topos der politischen Philosophie*, Berlin, 2012.

SLOTERDIJK, PETER: *Kritik der zynischen Vernunft*, Frankfurt am Main, 1983.

SOREL, GEORGES: *Über die Gewalt*, Innsbruck, 1928.

Sternstunde Kunst: *Wieviel Ordnung braucht das Chaos?*, Barbara Bleisch, Jürg Schubiger, SFKultur, ausgestrahlt am 1.4.2001.

THEBEN, JUDITH: *Die mystische Lyrik des 14. und 15. Jahrhunderts: Untersuchungen – Texte – Repertorium*, Tübingen, 2010.

THYSSEN-BORNEMISZA ART-CONTEMPORARY: *Figura Cuncta Videntis: The All-Seeing Eye / Homage To Christoph Schlingensief*, Köln, 2010.

ULLRICH, WOLFGANG: *Alles nur Konsum – Kritik der warenästhetischen Erziehung*, Berlin, 2013.

WYSS, BEAT: *Renaissance als Kulturtechnik*, Hamburg, 2013.

ŻMIJEWSKI, ARTUR UND WARSZA, JOANNA (Hrsg.): *Forget Fear, 7. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst*, Köln, 2012.

Quellen:

Baumeister & Negator: *Kunst, Avantgarde, Klassenkampf. Benjamin, Adorno und die Situationistische Internationale*,
audioarchiv.blogspot.de/2013/03/09/kunst-und-gesellschaftskritik-in-zeiten-der-kulturindustrie/#more-701, letzter Aufruf: 03.11.2013.

Brecht, Bertolt: *Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens*, aus: Die Dreigroschenoper: <http://www.youtube.com/watch?v=UToY497YpZQ>, letzter Aufruf: 27.11.2013.

Bundesregierung: *Nachhaltiger Konsum liegt im Trend*, 2.08.2013,
<http://www.bundesregierung.de/Content/DE/Artikel/2013/08/2013-08-02-nachhaltiger-konsum.html>, letzter Aufruf 29.11.2013.

Diskussion mit Christoph Schlingensief und österreichischen Kultursprechern
, Juni 2000, ORF2
<http://vimeo.com/14325237>, letzter Aufruf: 28.11.2013.

Diskussion zwischen Peter Slotedijk und Christoph Schlingensief zur Aktion
Bitte liebt Österreich – erste Österreichische Koalitionswoche, Unkorrigierte
Abschrift: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t033>, letzter Aufruf
28.11.2013.

Laleg, Dominique: *Das Potenzial des Ästhetischen. Drei Fragen an Juliane
Rebentisch zum Verhältnis von Ästhetik und Politik*
in: *ALL-OVER*, Nr. 3, Oktober 2012,
<http://allover-magazin.com/?p=1072>, letzter Aufruf: 27.11.2013.

Draxler, Helmut: *Wo stehst du Kollege?*
in: *Texte zur Kunst*, Nr.81, März 2001
<http://www.textezurkunst.de/81/wo-stehst-du-kollege/>
Letzter Aufruf: 19.02.2014.

Gabriele Sörgo im Interview mit Theresa Aigner: *Warum „bio“ oft egoistisch
ist*, 06.11.2013, in: *Lohas-Magazin*
<http://www.lohas-magazin.de/gesundheit/essen-trinken/2458-warum-bio-oft-egoistisch-ist.html>, letzter Aufruf 29.11.2013.

Groys, Boris, in: *Claire Bishop and Boris Groys: Bring the noise – Futurism.*
Tate Etc., 01.05.2009
<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/bring-noise>
Letzter Aufruf: 30.10.2013.

Groys, Boris: *Künstlerische Selbstenthüllung*. Aus: *frieze*, 13.01.13
<http://frieze-magazin.de/archiv/features/kuenstlerische-selbstenthuellung/?lang=en>
Letzter Aufruf: 19.02.2014.

Hans-Thies Lehmann: *Ästhetik des Aufstands? Grenzgänge zwischen Politik und Kunst in den neuen sozialen Bewegungen*, Herbst 2012

<http://www.boell.de/bildungskultur/aesthetik/aesthetik-politik-hans-thies-lehmann-aesthetik-des-aufstandes-15707.html>, Letzter Aufruf: 19.02.2014.

Helmut Draxler, Alexander Karschnia, Hans-Thies Lehmann und Geert Lovink. Moderation: Juliane Rebentisch: *Phantasma und Politik #1*, 27.02.2013, Hebbel am Ufer. <http://www.hebbel-am-ufer.de/programm/festivals-und-projekte/phantasma-und-politik/>, letzter Aufruf: 26.11.2013.

Korte, Karl-Rudolf: *So ein Schwarm kann sehr dumm sein*, 18. November 2012, *süddeutsche.de*. <http://www.sueddeutsche.de/digital/demokratie-im-netz-so-ein-schwarm-kann-sehr-dumm-sein-1.1526705>
Letzter Aufruf: 13.01.2014.

Lackner, Herbert: *Wahlsieger „Krone“*, 13.06.2009, *profil online*.
<http://www.profil.at/articles/0924/560/244202/herbert-lackner-wahlsieger-krone>, letzter Aufruf 13.01.2014.

Schlingensief, Christoph: *Wienaktion*.
<http://www.schlingensief.com/backup/wienaktion/>
Letzter Aufruf 03.01.2014.

Schlingensief, Christoph: *BITTE LIEBT ÖSTERREICH – ERSTE ÖSTERREICHISCHE KOALITIONSWOCH*E.
<http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=to33>
Letzter Aufruf 03.01.2014.

Sterneck, Wolfgang: *Hugo Ball*.
<http://www.sterneck.net/literatur/ball-karawane/index.php>
Letzter Aufruf: 30.10.2013.

Abbildungsverzeichnis:

Abb. 1

Wahlplakat der FPÖ

<http://www.helge.at/2010/08/reines-wiener-blut/>

Letzter Aufruf: 18.02.2014.

Abb. 2,3

Bitte liebt Österreich, Wiener Festwochen, 2000.

Filmstill, Paul Poet

[http://outnow.ch/Media/Movies/Bilder/2002/AuslaenderRaus/movie.fs/03.](http://outnow.ch/Media/Movies/Bilder/2002/AuslaenderRaus/movie.fs/03.jpg)

jpg, Letzter Aufruf: 11.02.2014

Abb. 4-6

Ines Wuttke, *Strategien des Zuschauens* – eine stadträumliche Inszenierung,

<http://strategiendeszuschauens.wordpress.com>

Letzter Aufruf 11.02.2014.

Abb. 7

Marcel Duchamp, *Flaschentrocker* (*Porte Bouteilles*),

Ready-made, 1914

<http://artbutcher.blogspot.de/2013/01/marcel-duchamp.html>

Letzter Aufruf 16.01.2014.

Abb. 8

Marcel Duchamp, *Fountain*, Ready-made, 1917

Succession Marcel Duchamp/ADAGP, Paris and DACS, London 2002

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>

Letzter Aufruf 16.01.2014.

Abb. 9

Umberto Boccioni, *Einzigartige Formen der Kontinuität im Raum* (*Forme uniche della continuità nello spazio*), Bronze, 1913

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/boccioni-unique-forms-of-continuity-in-space-t01589>

Letzter Aufruf: 19.02.2014.

Abb. 10

Hugo Ball, Cabaret Voltaire Zürich, Programmheft zur Eröffnung, 15. Mai 1916. Hugo Ball Archiv, Pirmasens.

Abb. 11

Hugo Ball, Performance im Bischofsgewand, Cabaret Voltaire, Zürich, 1916
<http://arh346.blogspot.de/2005/10/hugo-ball-in-dada-costume.html>
Letzter Aufruf: 19.02.2014.

Abb. 12

Guy Debord, *Gesellschaft des Spektakels (La société du Spectacle)*, 1967
http://evelyn.smyck.org/wp-content/uploads/2006/11/debord_sofs.jpg
Letzter Aufruf: 11.02.2014.

Abb. 13

Gezicht op New Babylonische sectoren, 1971. Fotomontage, Bleistift, Wasserfarben, 135 x 233 cm
<http://www.megastructure-reloaded.org/de/constant/>
Letzter Aufruf: 19.02.2014.

Gestaltung

Damian Domes

www.damiandomes.de