

Die Ästhetiken des Widerstands zu untersuchen, muss nicht zwangsläufig heißen Widerstand als Kunst zu begreifen. Es heißt zunächst danach zu fragen, auf welche Art und Weise sich Protest oder Widerstand phänomenologisch manifestiert. Wenn man mit der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte dabei das Kriterium für Performances anhand ihrer jeweiligen sozialen Rahmung (Sport, Politik, Kunst et cetera) festmacht,¹ dann könnte man gar auf den Gedanken kommen, dass die Sphären der Kunst und des Politischen grundsätzlich nichts miteinander zu tun haben. Die Kunst wird aus dieser Perspektive einem prinzipiell anderen Bereich zugeordnet:

Auch wenn die Künstler daran arbeiten, die Grenzen zwischen Kunst und Leben, zwischen dem Ästhetischen und dem Sozialen, Politischen, Ethischen zu überschreiten, zu verwischen, ja zu annullieren, vermögen die von ihnen initiierten Aufführungen wohl, auf die Autonomie von Kunst zu reflektieren, nicht aber sie aufzuheben. Denn diese wird durch die Institution Kunst garantiert.²

Die hier konstatierte Ferne der Kunst zu anderen sozialen Ereignissen lässt sich mit dem Philosophen Jacques Rancière produktiv machen, der auf das Paradox verweist, dass einerseits «die Kunst eine politische Wirkung genau aufgrund der Abgekoppelt-heit der ästhetischen Sphäre entfaltet», andererseits aber ihre Wirksamkeit «primär im Verwischen von Grenzen, in der Neuaufteilung der Beziehungen zwischen Räumen und Zeiten, zwischen dem Realen und dem Fiktiven etc.» besteht, also auch in der Beziehung von Kunst und Politik.³ Mischt sich die Kunst in die Politik ein, so lässt sich leicht behaupten, dass sie bereits aus Prinzip widerständig ist, da sie sich nicht an deren Konventionen hält, sondern nach ihren eigenen Regeln spielt. Bedient sich die Politik hingegen ästhetischer Strategien (was sie ja eigentlich auch immer tut) so wäre zu Fragen, ob die zur Anwendung gebrachten Verfahren des Widerstands sich überhaupt grundsätzlich von denen des politischen Establishments unterscheiden. Eine sich daran anschließende Frage ist, ob politischer Widerstand überhaupt künstlerischen Ansprüchen genügen kann, wenn er gleichzeitig auch politisch wirksam werden will; ob also die von Rancière konstatierte Neuaufteilung der Beziehungen und Räume dauerhaft sein kann, oder ob sich die Kunst, nachdem – bildlich gesprochen – der Vorhang gefallen und die Kunstaktion beendet ist, wieder in seinen zwar autonomen aber jenseits des Politischen angesiedelten Bereich zurückzieht.

Die These des hier vorliegenden Essays ist, dass künstlerische Performances im öffentlichen Raum vor allem zwei unterschiedliche Erscheinungsformen zeitigen: Sie sind zum einen darauf angelegt, Widerstand gegen ein bestehendes politisches System zu erzeugen – haben also einen appellativen Charakter –, zum anderen laden sie dazu ein, politische Systeme und Räume zu untersuchen und nach ihrem Selbstverständnis zu befragen. In diesem Sinne scheint die zweite Form primär keinen Widerstand zu erzeugen, sondern Widerspruch gegen hegemoniale Deu-



1 Ausschnitt aus *Paradise Now!* Videostill aus dem Film «Resist»

tungen und Sichtweisen beispielsweise einer Regierung zu formulieren. Wenn auch beiden Formen ein partizipativer Charakter gemein ist, so scheinen sie mir durch die unterschiedlichen Stoßrichtungen – Widerstand erzeugen respektive Widerspruch formulieren – grundsätzlich verschieden. Um diese Unterschiede deutlich zu markieren, werden vier Beispiele aus dem 20. und 21. Jahrhundert vorgestellt und analysiert: *Paradise Now!* eine Produktion des Living Theatre, die 1968 für das Theaterfestival in Avignon entstand,⁴ behandelt Ge- und Verbote des kapitalistisch-patriarchalen Systems und unternimmt den Versuch, das anwesende Publikum in seine Aktionen aktiv mit einzubeziehen. Bei der Aktion *KgU – Kampfgruppe gegen Unmenschlichkeit*, realisiert vom Zentrum für Politische Schönheit im Jahre 2014, handelt es sich um eine (Film-)Aktion, die im Internet verbreitet wurde,⁵ aber gleichzeitig außermediale Anschlüsse sucht, indem sie über den Film sein Publikum zu aktivieren trachtet. Den umgekehrten Weg geht das *Radioballett: Übungen im nicht-bestimmungsgemäßen Verweilen* der Gruppe Ligna, die im Jahre 2003 zunächst circa fünfhundert Personen am Leipziger Hauptbahnhof versammelt, um ihnen dann per Radio das Ausführen unterschiedlicher performativer Handlungen vorzuschlagen und so den Unterschied zwischen erlaubten und verbotenen Gesten im öffentlichen Raum zu erkunden.⁶ Ganz ohne Bewegung kommt dagegen der *Duran Adam* aus. Der türkische Choreograph und Tänzer Erdem Gündüz steht am 18. Juni 2013 für sechs Stunden bewegungslos auf dem Taksim-Platz und blickt unbewegt auf das überdimensionale Plakat des Staatengründers Kemal Atatürk. Durch diese Aktion wird das anwesende Sicherheitspersonal gleichermaßen irritiert, wie sie auch andere, dem Regime des damaligen Ministerpräsidenten und heutigen Präsidenten Recep Erdogan gegenüber kritisch eingestellten Demonstranten anregt, neue und eigenwillige Formen des Protests zu erfinden.⁷

Mit *Paradise Now* und *KgU* betrachte ich zunächst zwei Performances, die sich primär das Ziel gesetzt haben, Widerstand zu erzeugen. Den kurzen Beschreibungen der Aktionen folgt eine Erörterung der Strategien und Ziele der beiden Aufführungen, die trotz der relativ großen zeitlichen Distanz und der unterschiedlichen medialen Realisierung strukturell miteinander vergleichbar sind.



2 Videostill aus dem Internetvideo: «KgU – Kampfgruppe gegen Unmenschlichkeit»

Widerstand erzeugen

Bei *Paradise Now* handelt es sich um eine Performance, die sich durch klar inszenierte und frei improvisierte Teile auszeichnet. Dramaturgisch ist die Inszenierung wie eine achtstufige Leiter aufgebaut. Jede Stufe besteht aus einem rituellen Teil, einer Vision und einem revolutionären Akt, an dem die Zuschauer jeweils teilnehmen sollen.⁸ Das Ende der Aufführung soll in einer gemeinsamen Prozession auf der Straße münden.⁹ Zu Beginn der Aufführung bewegen sich die PerformerInnen frei durch die auf dem Boden sitzenden ZuschauerInnen und zählen auf, welchen Verboten sie unterworfen sind. Im visionären Teil üben sie den Ungehorsam, indem sie sich ebendiesen Verboten widersetzen: «I am not allowed, to take my clothes off»¹⁰ skandieren sie und entledigen sich ihrer Kleidung; «I am not allowed to smoke Marihuana» rufen sie dem Publikum entgegen und entzünden eine Zigarette, wobei unklar bleibt, ob diese illegale Substanzen enthält. Außerdem werden Muster unterdrückerischen Agierens beispielhaft vorgeführt, wie etwa die Exekution von Menschen.¹¹ Es werden also exemplarische Muster möglichen Handelns aufgeführt, so genannte *exemplary actions*,¹² in denen sich Protest gegen bestimmte Verbote (Drogenkonsum) und Gebote (das Tragen von Kleidern) oder gegen bestimmte Gesetze (Todesstrafe) artikuliert. Im dritten Teil ist das Publikum dazu eingeladen, die vorgeführten Formen des Widerstands selbst zu erproben, etwa indem es sich ebenfalls seiner Kleidung entledigt oder sich an dem Vollzug anderer *exemplary actions* beteiligt. Das Experimentieren mit alternativen Handlungsformen, die teilweise ganz konkret, teilweise sehr abstrakt sind,¹³ soll einen Weg weisen, das kapitalistische System und hierarchisch strukturierte Lebensformen zu überwinden und durch anarchistische und gewaltfreie zu ersetzen. In diesem Sinne zielt das Living Theatre auf «new forms of human behavior» und einem «complete change in the world» wie es einige Mitglieder des Living Theatre in ihren Notizen zu den Proben an *Paradise Now* formulieren.¹⁴ *Paradise Now* lässt sich nicht nur als direkter Angriff auf die ZuschauerInnen,¹⁵ sondern prinzipiell auf das bürgerliche Establishment verstehen, der die Gesellschaft generell, und das Theater im Speziellen verändern will, indem es das Theater und den Protest auf die Straße trägt. So verwundert es

nicht, das am Ende der Aufführung oftmals deren Abbruch steht,¹⁶ oder die Verhaftung der PerformerInnen, wegen unzüchtigen Verhaltens oder Widerstand gegen die Staatsgewalt.¹⁷

Das Zentrum für Politische Schönheit (ZPS), das sich selbstbewusst «zu den innovativsten Inkubatoren politischer Aktionskunst»¹⁸ zählt, sieht sich ebenfalls im Widerstand zum bestehenden (demokratischen) System und führt unter der Leitlinie des «aggressiven Humanismus», so der Titel eines programmatischen Textes, einen Kampf für die Einhaltung oder auch Wiedereinführung der Menschenrechte.¹⁹ Ihr Befund: Die Demokratie sei aufgrund ihrer humanistischen Tradition unfähig echte MenschenrechtlerInnen hervorzubringen. Die Ursache wird in einer prinzipiell zu freundlichen Haltung des Humanismus gesehen. Dies sei bislang auch für die bisherige Menschenrechtsbewegung zutreffend:

Der abendländische Humanismus war der Inbegriff der Menschenliebe, Güte und Freundlichkeit. Er verteidigte den Stellenwert von Bildung, Menschenliebe und benevolentia mit entschieden freundlichem Auftreten.—Zumindest im letzten Punkt kann sich die Menschenrechtsbewegung mit dem alten Humanismus einig wissen: ihre Protagonisten sind von einer übertriebenen, beinahe unerträglichen Nettigkeit gekennzeichnet. Sie kämpfen nicht um Menschenrechte. Sie schlummern für sie.²⁰

Dem entgegen setzt das ZPS auf «offensives Auftreten»,²¹ das durch den moralischen Anspruch legitimiert wird. Dabei bedient es sich den Mitteln der Aktionskunst, die im Sinne der verfolgten Politik eingesetzt werden sollen: «Kunst muss weh tun, reizen und Widerstand leisten.»²²

Nicht nur die Formulierung des moralisch-politischen Anspruchs und das Verständnis von Kunst als politischem Mittel, weisen meines Erachtens Parallelen zum Living Theatre auf, die hier vorgestellte Aktion des ZPS mit dem Titel *KgU – Kampfgruppe gegen Unmenschlichkeit* bedient sich mit dem exemplarischen Vorführen bestimmter alternativer Handlungsmuster und dem damit verbundenen Aufruf an das Publikum, sich an der Aktion zu beteiligen, auch ähnlicher mimetischer Verfahren. In dem knapp dreiminütigen Video werden die Rezipienten dazu aufgerufen, sich an die EU-Außengrenzen zu begeben und die dort errichteten Grenzzäune mittels Bolzenschneider und Flex zu zerstören.²³ Narrativ gerahmt und inhaltlich begründet wird der Aufruf durch das historische Ereignis des Mauerfalls, der sich im Jahr 2014 zum 25. Male jährt. Die Schicksale der 1.200 Mauertoten und der «10.000 Menschen, die jedes Jahr» an den europäischen Grenzen zu Grunde gehen,²⁴ werden narrativ verknüpft: Die als skandalös beschriebenen Zustände an den EU-Grenzen werden als Störung der Totenruhe der Mauertoten dargestellt. Handeln, so die Botschaft, sei zwingend erforderlich. Als *role model* für das vorgeschlagene Handeln dienen ironischerweise Politiker, die an der damals noch existierenden innerdeutschen Grenze gezeigt werden, wie sie die DDR-Grenzzäune zerstören. Insbesondere rückt dabei der damalige US-Präsident George Bush ins Bild, der mit einem Bolzenschneider einen Grenzdraht zerschneidet und diesen anschließend stolz den Kameras und dem anwesenden Publikum präsentiert. Dazu erklärt die weibliche Kommentatorin: «Alles was [...] wir brauchen sind Bolzenschneider und viele Menschen.»²⁵

Zur Begründung des Aufrufs werden die menschenunwürdigen Zustände an den europäischen Außengrenzen gezeigt: Menschen, die versuchen die Grenzzäune zu überwinden und von Grenzbeamten brutal zurückgedrängt werden, Strände, an denen Leichen angeschwemmt werden, von Schlägen entstellte Gesichter und von Nato-Zäunen verletzte Hände. Dabei fragt die Stimme des männlichen Kom-



3 KgU, Foto von der Fahrt zur Grenze

mentators suggestiv, ob «[...] dies die Grenzen eines souveränen und hilfsbereiten Kontinents [...]»²⁶ seien. Untermalt werden Text und Bilder von einer bedrohlich erscheinenden, basslastigen Musik. Der Film endet mit der nochmaligen Einblendung des Datums der Aktion und dem Hinweis auf die Crowdfunding-Seite (www.europaischermauerfall.de).

Der filmische Aufruf an die geneigten Rezipienten, sich an der Aktion zu beteiligen, erinnert an die Ästhetik eines Wahlwerbevideos, deren Auftrag es ebenfalls ist, zu überzeugen, zu aktivieren und zu motivieren.²⁷ Dabei bedingt die Handlungsaufforderung in filmischer Form und anders als bei der Live-Aktion eine intermediale Strategie, um wirksam werden zu können. Der Film muss immer wieder Schnittstellen zum Realen herstellen, an denen der Rezipient die Möglichkeit hat, sich aktiv einzubringen: diese schafft er mit dem Aufruf, zusammen an einem festgesetzten Datum mit der Gruppe des ZPS an die europäischen Außengrenzen zu fahren, um die Grenzzäune zu zerstören oder auch für die Realisierung dieses Vorhabens Geld zu spenden. Aus ästhetischer Sicht handelt es sich um eine Überwältigungs- und Überredungsstrategie. Ersteres wirkt vor allem auf affektiver Ebene, letzteres versucht qua Argument die Rezipienten zu überzeugen, was im Politikbetrieb gemeinhin als *Persuasion* bezeichnet wird.²⁸ Der Aufruf zur Zerstörung der Grenzzäune wird zum einen durch die ironische Neu-Kontextualisierung des historischen Bildmaterials von Bush legitimiert, zum anderen durch das Zeigen der verstörenden Bilder der Flüchtenden. Beides wirkt auf affektiver Ebene. Der über die Bilder gesprochene Kommentar soll den Rezipienten argumentativ überzeugen. Auch dem Living Theatre geht es um die Infizierung des Publikums mit der (eigenen) politischen Überzeugung. Dabei bedient es sich bei *Paradise Now* neben akustischer Signale auch rhythmischer Impulse, die vom Schauspieler-Körper auf den Publikumskörper überspringen sollen,²⁹ während das ZPS auf audio-visuelle Reize setzt. Eine Differenz, der durch die Nutzung unterschiedlicher Bühnen bedingt ist. Ziel eines solchen Kon-

zepts des Widerstands ist es, Welt – Menschen wie Systeme – im Sinne der eigenen Konzeptionen und Moralvorstellungen zu transformieren und anzugleichen.

Performance wie Film zielen in Form exemplarisch vorgeführten Handelns darauf ab, bestimmte Situationen und Beziehungen spielerisch erfahrbar und bestimmte Formen des Widerstands erlebbar zu machen, um eine Transformation der Gesellschaft zu erreichen. Gesellschaft soll dann (auch) *Gemeinschaft* sein, die sich über die Aktion definiert und so zu einer identitären Form des ‚Wir‘ kommt. Widerstand gegen den *status quo* zu leisten bedeutet hier immer auch, die vorgefundenen und als unbefriedigend empfundenen Zustände mit den Mitteln der Kunst zu bearbeiten und sie im Sinne eigener Weltanschauungen zu transformieren. Problematisch erscheint daran, dass der Form der Narration ein moralischer Imperativ anhaftet, der die Kunst zu Gunsten der eigenen Weltsicht einhegt und dienstbar macht. Gerade der Film des ZPS der auf dokumentarische Artefakte setzt und diese in seinem Sinne deutet, entwickelt einen Gestus, der nach Werner Faulstich als autoritär bezeichnet werden kann.³⁰ Denn obschon beide Aktionen vordergründig Entscheidungsfreiheit versprechen, wird das vorgeschlagene Handeln doch als alternativlos dargestellt. Die Gräuelbilder in *KgU – Kampfgruppe gegen die Unmenschlichkeit* wollen den Rezipienten gleichermaßen moralisch verpflichten, wie sich *Paradise Now* als «responst to the emergency»³¹ einer von Krieg und Gewalt gefährdeten Menschheit legitimiert. Widerstand in dieser Form zielt auf Homogenität. Die dargestellten Umstände verlangen, dass man sich der vorgeschlagenen Idee anschließt. Das vorgeschlagene Handeln wird zum Zentrum, um welches sich das Kollektiv versammelt.

Widersprüchlichkeit erzeugen

Neben dem Konzept der Widerstands, das auf autoritäre Strukturen mit vergleichbar autoritären Handlungen reagiert, lassen sich andere Formen des Protests ausmachen, die auf ästhetische Strategien setzen, die nicht Eindeutigkeit sondern Widersprüchlichkeit erzeugen. Statt alternative Handlungsvorschläge zu machen, werden unterschiedliche Haltungen und Akte erprobt, welche bestimmte Anordnungen oder Regelungen, wie etwa die Hausordnung an öffentlichen Bahnhöfen oder die politische Haltung eines Staatsführers kritisch befragen. Dies geschieht einerseits durch (ironische) affirmative Verfahren und andererseits dadurch, dass sich Kritik nicht direkt, sondern in einem fragenden Gestus äußert. Indem bestimmte Aussagen und Slogans eins zu eins übernommen, allerdings durch Kontextverschiebungen fragwürdig werden, werden keine Oppositionen geschaffen, sondern die bestehende Ordnung und deren BewahrerInnen mit sich selbst konfrontiert.³² Bestimmte Thesen und Slogans werden durch einen solchen ästhetischen Stresstest aus dem Zustand unverrückbarer Wahrheit in einen schwebenden Zustand versetzt. Der fragende Gestus zielt aber nicht nur auf einen Gegner, sondern schließt die kritische Selbstbefragung mit ein: Wie verhalte ich mich in einer bestimmten Situation? Eine solche Frage zieht womöglich das Entdecken der eigenen Ambivalenzen nach sich und erfordert die temporäre Aufgabe oder zumindest Befragung der moralischen Überzeugungen und Selbstgewissheiten eines jeden Subjekts. In diesem Sinne geht es darum, Prozesse zu dynamisieren, indem gesetzte Regeln, sicher geglaubte Wahrheiten und aufgestellte Behauptungen prinzipiell in Frage gestellt werden, oder, um es mit dem Theatermacher Christoph Schlingensiefel zu sagen, darum, die «Systeme zum Tanzen zu bringen».³³



4 Übungen im Nicht-Bestimmungsgemäßen Verweilen. Ligna am Leipziger Hauptbahnhof

Die Performance *Radioballett: Übungen im nicht-bestimmungsgemäßen Verweilen* des Performancekollektivs Ligna sowie die Figur des *Duran Adam* des türkischen Choreografen und Tänzers Erdem Gündüz verhandeln die Situierung menschlicher Körper im öffentlichen Raum. Beide Performances bedienen sich dabei Praktiken und Strategien, welche die gängigen Widerstandsformen und möglichen Ge- und Verbote unterlaufen. Sie sind so prinzipiell schwer zu deuten und dementsprechend für (staatliche) Autoritäten nur schwierig zu ahnden.

Während das *Radioballett* unterschiedliche Handlungspraxen zwischen erlaubten, zwielichtigen und nicht erlaubten Gesten im öffentlichen Raum untersucht³⁴ und damit aktive Körperpraxen erfordert, ist das Merkmal des *Duran Adam* das bewegungslose Verharren an einem bestimmten Ort: «Er steht einfach da, sagt nichts und starrt auf die türkische Fahne und auf ein Porträt des Staatsgründers Mustafa Kemal Atatürk – etwa sechs Stunden lang» wie die *Süddeutsche Zeitung* am 18. Juni 2013 berichtet.³⁵ Ausgestattet mit einer Taucherbrille gegen eventuelle Tränengasangriffe, verharrt Erdem Gündüz zunächst lange Zeit unbemerkt an seinem Platz. Die Sicherheitskräfte wissen nicht so recht, wie sie mit dem Mann umgehen sollen, da diese Form des Widerstands keinen Gesetzesbruch darstellt. Zwar erscheint das Stumm-Sein wie der Blick auf das Plakat von Atatürk als dezidierte Kritik an der aktuellen Regierung und an Staatschef Erdogan, gleichwohl macht sich Gündüz keiner Straftaten schuldig. Erst als andere Menschen diese Art des Protests übernehmen und ihn sich in immer neuen Varianten zu eigen machen, führt die Polizei die PerformerInnen ab, lässt Sie aber nach kurzer Zeit wieder gehen.³⁶ Nicht nur auf der Straße, auch im Internet findet Gündüz NachahmerInnen und Sympathisanten. Die Verbreitung der Idee ließe sich folglich als viral beschreiben, wobei jede Adaption die Urform nicht einfach kopiert, sondern mannigfach variiert und jeder und jede *Duran Adam* zu seinem oder ihrem individuellen Ausdruck findet.³⁷

Das *Radioballett* von Ligna setzt ebenso auf das Unterlaufen von Ge- und Verboten. In Leipzig finden sich am 20. Juni 2003 ungefähr 500 Menschen ein, die, über

den ganzen Bahnhof verteilt und angeleitet durch eine Stimme, die sie per Radio empfangen, die gleichen Bewegungen ausführen. Ligna geht es dabei darum, «die aus dem öffentlichen Raum verdrängten Gesten [in diesen wieder] zurückkehren»³⁸ zu lassen. Die Aufmerksamkeit gilt minimalen Differenzen, «wie z. B. zwischen der Geste, die Hand zu reichen und der Geste, die Hand aufzuhalten», denn der «kleine Unterschied in der Haltung der Hand ist in kontrollierten Räumen wie den Bahnhöfen von großer Bedeutung, entscheidet er doch darüber, ob man in ihnen verweilen darf oder vor die Tür verwiesen wird»³⁹. Die TeilnehmerInnen der Performance werden dabei als gleichzeitige aber zerstreut agierende Masse sichtbar. Damit wird nicht nur die Hausordnung des Bahnhofs unterlaufen, die nicht genehmigte Versammlungen und Protestkundgebungen verbietet. Denn die Tatsache, dass die Performance gewissermaßen entkernt ist und ohne Zentrum auskommt, lässt nicht nur den Sicherheitsdienst auf der Suche nach möglichen Rädelsführern ins Leere laufen, gleichzeitig belässt sie den einzelnen PerformerInnen die Autonomie des Handelns: «Eine Verführung zur Teilnahme findet nicht statt; die Radiostimme weist stets darauf hin, dass niemand etwas mitmachen soll, was er nicht will.»⁴⁰

Der oder die Einzelne kann sich also weder im Kollektiv noch hinter einer Autorität verstecken: Er oder sie muss als Individuum zu jeder Zeit selbst Entscheidungen treffen und wird damit als Individuum gleichermaßen sichtbar, wie auch mit seinen oder ihren unterschiedlichen Empfindungen konfrontiert. Das Wissen um die Sichtbarkeit sowie der Entscheidungsakt, der dem Handeln vorausgeht, können in dem Abwägen von Sicherheit und dem Reiz, sich zu riskieren, ambivalent sein: Ein Schwanken zwischen dem Aufgehen in der reinen Bewegung, wenn man der Aufforderung der Stimme, «selbstvergessen zu Tanzen» nachkommt,⁴¹ der Freude an der Form des Protests, wenn man liegend, mit einem Ohr auf dem Boden, interessantes über die Geschichte des Widerstands erfährt⁴² oder auch an der ironischen Pose, wenn man, immer noch, sein Ohr auf dem Boden, horcht ob ein «Zug der Menschheit kommt» oder zu einem anderen Zeitpunkt dem «Imaginären Zug der Revolution» hinterher winkt.⁴³ Widerspruch in dieser Form gegen eine bestehende Ordnung oder ein Regelsystem auszuagieren, setzt voraus, sich zunächst seiner eigenen Indifferenzen klar zu werden. Widersprüchlichkeit erzeugendes Handeln erfordert in diesem Sinne nicht nur die Widersprüchlichkeiten eines (anderen) Systems aufzudecken, sondern auch, sich den eigenen zu stellen. Ebenso wird das Risiko geteilt: In dem Maße, wie sich solches Handeln der öffentlichen Kontrolle zu entziehen sucht, erfordert es ebenfalls die Aufgabe der Selbstkontrolle. Weder Erdem Gündüz noch die Menschen, die sich zur Performance in Leipzig eingefunden hatten, konnten mit letzter Sicherheit sagen, wie auf die Aktionen reagiert werden würde. Das Kreieren von prinzipiell unkontrollierbaren Situationen ist daher für das Individuum gleichermaßen bedeutsam, um Handlungsautonomie gegenüber anderen Autoritäten zu erlangen, wie auch über sich selbst. Der einzelnen Person wird kein Ort zugewiesen, in dem sie sich bequem einrichten kann. Sie oder er muss sich innerhalb der Aktion als Subjekt verorten und entscheiden, «welche Wendungen [...] [er oder sie den] kollektiven Dynamiken»⁴⁴ mit seinem Handeln geben will. Den spezifischen Übungsdramaturgien – allereinfachste Choreographien und Gesten wie Hand-Aufhalten (Ligna) oder Stehen-und-Schauen (*Duran Adam*) kommen daher – mit den Worten Kai van Eikels, einem «Kurs im Subjekt-Werden» gleich, der «[...] von einem ‹Es› zum ‹Ich› führt».⁴⁵

Demgegenüber scheinen die weiter oben als ‹widerständige› Kunstform beschriebenen Aktionen als Aufruf zum Anschluss und Protest gegen eine bestimm-

te Ideologie, gegen die das eigene, überlegen scheinende Handeln als einzige Alternative gesetzt wird. Dies mag beim Living Theatre die Anarchie sein, die dem Kapitalismus gegenübergestellt wird und beim ZPS der aggressive Humanismus gegenüber einer als schwach empfundenen Demokratie. Zentral scheint bei beiden, dass man sich in Opposition zu einem System empfindet, das dem eigenen Konzept als (moralisch) unterlegen empfunden wird.

So oder so: Kunst im politischen Kontext zu produzieren bedeutet in allen vier dargestellten Fällen sich zur sozialen Wirklichkeit ins Verhältnis zu setzen. Wie dies im Einzelnen geschieht, ist Sache der KünstlerInnen, wie es aufgenommen, verstanden, gedeutet und transformiert wird, Sache des Publikums. In diesem Sinne formt das Publikum gleichermaßen die Aktion, wie auch die Aktion das Publikum. Der Theaterwissenschaftler Jens Roselt vertritt die These, dass «Wir-Erlebnisse eine entscheidende Dimension von Theatererfahrungen sind»; das Publikum sei so gesehen nicht die Voraussetzung für die Aufführung sondern gehe durch das Ereignis der Aufführung überhaupt erst hervor.⁴⁶ Schließt man sich dieser Sichtweise an, so kann man sagen, Kunst verhandelt nicht nur soziale Wirklichkeit, sondern die soziale Wirklichkeit bearbeitet im selben Maße auch die Parameter der Kunst. Dass in allen hier untersuchten Beispielen Kunstproduzenten und Rezipienten gleichermaßen zu Akteuren innerhalb des Kunstereignis' werden, wäre ein erster Hinweis auf solche Dynamiken, die ein traditionelles Verständnis von Kunst irritieren und öffnen. Irritation statt Eindeutigkeit, darum geht es meines Erachtens insbesondere beim *Duran Adam* und im *Radioballet*. Hier wird nicht der Versuch unternommen, Menschen hinter einer bestimmten Idee zu versammeln und der kritisierten Ordnung eine verbindliche Alternative gegenüber zu stellen, das Prinzip von Führung und Gefolgschaft wird vielmehr prinzipiell in Frage gestellt. Statt der Ablösung einer Ideologie durch eine andere geht es allererst um die Untersuchung und Befragung unterschiedlicher Systeme, Regeln und Ordnungen mit all ihren Widersprüchlichkeiten. Was sich in der Aufführung und/oder Durchführung einer solchen künstlerischen Performance einzustellen vermag, ist die Erfahrung, dass mir die Dinge jeweils unterschiedlich, je nach Gestimmtheit, Blickwinkel oder Sichtverhältnissen erscheinen können, denn kein «Wahrnehmungsobjekt ist einfach das, als was es hier und jetzt oder über eine längere Zeit vor unseren Sinnen erscheint»,⁴⁷ wie der Philosoph Martin Seel feststellt. Während Widerstand als (Kunst-)Form und Haltung womöglich gar zu schnell dazu verleitet, sich moralisch abgesicherten Standpunkten anzuschließen, die das Politische zwar vorantreiben mögen, aber das Weiterdenken erschweren, erscheint mir die zweite, weniger zielgerichtete Form, die Ambivalenzen und Widersprüchlichkeiten erzeugen vermag, aus ästhetischer Perspektive ergiebiger. In einer solchen performativen Erprobung von Handlungsmustern kann deutlich werden, dass «[d]as ästhetische Erscheinen eines Gegenstands» immer auch «ein *Spiel seiner Erscheinungen*» ist.⁴⁸ In diesem Sinne können die unterschiedlichen Choreographien nicht nur die behandelten Gegenstände zum schillern bringen, sondern bestenfalls auch die Systeme zum Tanzen.

Anmerkungen

- 1 Erika Fischer-Lichte stellt fest, dass eine «Aufführung [dann] als künstlerisch [gilt], wenn sie im Rahmen der Institution der Kunst stattfindet; sie ist nicht-künstlerischen Aufführungen zuzurechnen, wenn sie im Rahmen der Institutionen Politik, Sport, Recht, Religion etc. veranstaltet wird». Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004, S. 352.
- 2 Ebd.
- 3 Jacques Rancière im Interview mit Christian Höller, «Entsorgung der Demokratie», in: *documenta Magazine No. 1–3, 2007*, Reader, Köln 2007, S. 449–465, hier S. 464.
- 4 Vgl. Peter Simhandl, «Das Living Theatre und die Off-Off-Broadway-Bewegung», in: Ders., *Theatergeschichte in einem Band*, Berlin 1996, S. 400–407, hier S. 405.
- 5 Zentrum für Politische Schönheit, *KgU – Kampftruppe gegen Unmenschlichkeit*, Film, 00:02:43 min. 2014, Verfügbar unter: YouTube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=p-ty0yNPeubk>; letzter Zugriff am 17. Januar 2016.
- 6 Das erste *Radioballett* fand am 5. Mai 2002 im Hamburger Hauptbahnhof statt. Das zweite am 20. Juni 2003 im Leipziger Hauptbahnhof. Vgl. <http://ligna.blogspot.de/2009/12/radioballett.html>, Zugriff am 20. Januar 2016. Da Letzteres gut dokumentiert ist, beziehe ich mich im Weiteren auf die Leipziger Performance.
- 7 Vgl. ARD Mittagmagazin vom 18. Juni 2013. Verfügbar auf YouTube unter: <https://www.youtube.com/watch?v=cNONsBm-bv0>; Zugriff am 20. Januar 2016.
- 8 Für eine ausführlichere Aufführungsbeschreibung siehe Jens Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, München 2008, S. 357; auch Simhandl 2009, S. 406 (wie Anm. 4).
- 9 Norman James weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass *Paradise Now* von Aufführung zu Aufführung stark variieren konnte. Siehe hierzu: Norman James, «The Living Theatre: Its Use of the Stage», in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1971, Bd. 29, Heft 4, S. 475–483, hier S. 476.
- 10 Vgl. Karin Kaper u. Dirk Szuszi 2007: *RE-SIST!* Film/DVD, 090:00 min.
- 11 Einen guten Eindruck von den ausgeführten Handlungspraktiken vermittelt auch der ca. fünfminütige DVD-Trailer zu dem Film *Paradise Now: The Living Theatre in Amerika*, der auf YouTube verfügbar ist. URL: https://www.youtube.com/watch?v=jF7_BdHi_NA; Zugriff am 21. Januar 2016.
- 12 Vgl. Richard Schechner, «Audience Participation», in: *The Drama Review: TDR*, 1971, Bd. 15, Heft 3, S. 72–89, hier S. 76.
- 13 So erinnern einige Handlungen an indische Mudras, denen nicht ohne weiteres inhaltliche Bedeutung zugeschrieben werden kann.
- 14 The Living Theatre, «paradise Now: Notes», in: *The Drama Review: TDR*, Bd. 13, Heft 3, S. 90–107, hier S. 94.
- 15 Vgl. Erika Billetter, *The Living Theatre, Paradise Now*, Bern 1968, S. 12.
- 16 So sah sich das Living Theatre beispielsweise in Avignon auf Grund der Restriktionen durch die örtlichen Behörden gezwungen, die geplante Aufführungsreihe von *Paradise Now* abzubrechen, da es sich in seiner künstlerischen Freiheit eingeschränkt sah. Siehe hierzu die Erklärung des Living Theatre zum Rückzug vom Theaterfestival in Avignon am 28. Juli 1968, in: Carlo Silvestre, *The Living Book of the Living Theatre*, mit einem Vorwort von Wilhelm Unger, Köln 1971, o. S.
- 17 Wie etwa bei der ersten Aufführung in New Haven (USA) im September 1968, als Zuschauer und Performer auf die Straße marschieren und die Polizei einige Menschen wegen «indecent exposure» verhaftete und Judith Malina, mit Julian Beck die Gründerin des Living Theatre, zu einer Geldstrafe von einhundert Dollar wegen Widerstand gegen die Staatsgewalt verurteilt wurde. Vgl. Norman James 1971, S. 476 (wie Anm. 9).
- 18 Zentrum für politische Schönheit 2016a, www.politicalbeauty.de, URL: http://www.politicalbeauty.de/Zentrum_fur_Politische_Schonheit.html, Zugriff am 23. Februar 2016.
- 19 Zentrum für politische Schönheit 2016b, «Aggressiver Humanismus, Von der Unfähigkeit der Demokratie, große Menschenrechte hervorzubringen», verfügbar unter: <https://medium.com/@politicalbeauty/aggressiver-humanismus-3d091f8732a3>, Zugriff am 22. Februar 2016.
- 20 Ebd.
- 21 Ebd.
- 22 Zentrum für Politische Schönheit 2016a, (wie Anm. 18).
- 23 Zentrum für Politische Schönheit 2014 (wie Anm. 5).
- 24 Ebd.
- 25 Ebd. hier 02.11.
- 26 Ebd. hier 01.52.
- 27 Vgl. Christoph Scheurle, *Die deutschen Kanzler im Fernsehen. Theatrale Darstellungsstrategien von Politikern im Schlüsselmedium der Nachkriegsgeschichte*, Bielefeld 2009, S. 138.
- 28 Unter *Persuasion* wird nach Howell Brombeck «communication intended to influence choice» verstanden. Vgl. Howell Brombeck, *Persuasion. A Means of Social Influence*, Englewood Cliffs 1976, S. 19.
- 29 So beschreibt Simhandl, dass im ersten Teil die singenden und auf den Boden «liegendenden Schauspieler [...] durch rhythmisches Klopfen den Bühnenboden zum Vibrieren» brachten. Simhandl 1996, S. 406 (wie Anm. 4).

Erika Fischer-Lichte weist darauf hin, dass für solche Infizierungsstrategien die spezifische Verwendung von Rhythmus eine wesentlichen Rolle einnimmt. Vgl. Erika Fischer-Lichte, «Auf der Schwelle», in: *Wissen in Bewegung, Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, hg. v. Sabine Gehm, Pirkko Husemann u. Katharina von Wilcke, Bielefeld 2007, S. 239–246, hier S. 243–244.

30 «Wirklichkeit als authentische muss autoritär vermittelt werden – was authentische Wirklichkeit zur autoritären verwandelt.» Werner Faulstich, *Zur Ästhetik des Fernsehens: eine Fallstudie zum Dokumentarspiel «Die Nacht, als die Marsmenschen Amerika angriffen» (1976) von Joseph Sargent*, Tübingen 1982, S. 73.

31 Zitat entnommen aus: «Living Theatre Action Last Declaration», in: Carlo Silvestre 1971, o. S. (wie Anm. 16).

32 Die wohl bekannteste Aktion, die ein solches Verfahren angewendet hat, ist *Bitte liebt Österreich!* – Erste Europäische Koalitionswoche von Christoph Schlingensiefel, im Rahmen der «Wiener Festwochen» im Jahr 2000.

33 So Schlingensiefel im Interview mit dem Filmemacher Paul Poet, in: Paul Poet, 2002 *Ausländer raus! Schlingensiefels Container*, 01:30:10, hier 01:15:21.

34 Vgl. <http://ligna.blogspot.de/2009/12/radioballett.html>, Zugriff am 20. Januar 2016.

35 «Der stehende Mann vom Taksim-Platz.», in: *Süddeutsche Zeitung*, 18. Juni 2013, o. Autor, URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/2.220/passiver-protest-in-istanbul-der-stehende-mann-vom-taksim-platz-1.1699080>; Zugriff am 20. Januar 2016.

36 Vgl. ARD Mittagmagazin (wie Anm. 7).

37 Einige der Beispiele findet man hier: Christoph Scheurle, «Duran Adam», in: *Aesthetics of Resistance, Pictorial Glossary, The Nomos of Images*, ISSN: 2366-9926, URL: <http://nomoi.hypotheses.org/aesthetics-of-resistance>, Zugriff am 11. März 2016.

38 Vgl. <http://ligna.blogspot.de/2009/12/radioballett.html>, (wie Anm. 6).

39 Ebd.

40 Ebd.

41 Ligna: *Radioballett – Übung in nicht-bestimmungsgemäßem Verweilen Teil 1*, Internetfilm, 00:08:25 min. verfügbar unter: ligna.blogspot.de. URL: <http://ligna.blogspot.de/2009/12/radioballett.html>; Zugriff am 20. Januar 2016, hier 07:15.

42 Ebd. hier 06:40.

43 Ebd. hier 05:35.

44 Kai van Eikels, *Die Kunst des Kollektiven: Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie*, München 2013, S. 11.

45 Ebd. S. 252.

46 Roselt 2008, S. 360 (wie Anm. 8).

47 Martin Seel, *Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik*, Frankfurt am Main 2007, S.71–72.

48 Ebd., S.70 (Hervorhebung im Original).