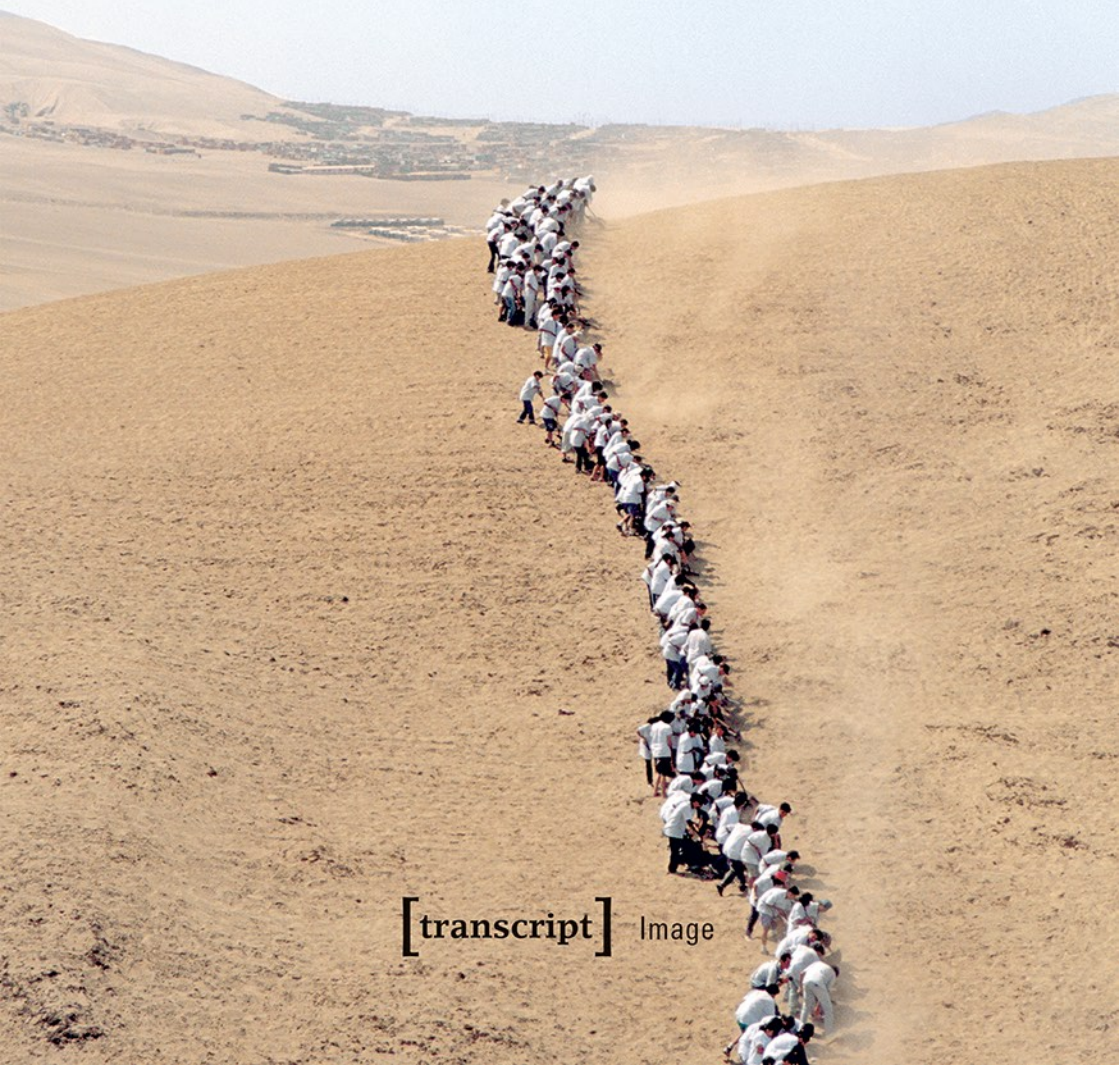


Nicole Alber

SCHEITERN ALS PERFORMANCE

Vom Versagen und seiner politischen Relevanz
in der Videokunst



[transcript] Image

Aus:

Nicole Alber

Scheitern als Performance

Vom Versagen und seiner politischen Relevanz
in der Videokunst

Juli 2021, 300 S., kart., 8 SW-Abb., 17 Farbabbb.

40,00 € (DE), 978-3-8376-5818-7

E-Book:

PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5818-1

Das Scheitern ist ein besonders sensibler Punkt im gesellschaftlichen Zusammenspiel. An der Schnittstelle von Kunst- und Sozialwissenschaft sucht Nicole Alber nach seinen Repräsentationen und Bedeutungen in der bildenden Kunst: Ausgewählte Werke der Videoperformance sollen Aufschluss über die politische Dimension von Motiven wie dem Fall oder dem Schiffbruch geben. Dabei wird deutlich: Bas Jan Ader, Cathy Sisler und Francis Alÿs setzen das Scheitern exzessiv, ironisch oder subversiv in Szene, um es radikal zu hinterfragen und inhaltlich neu zu besetzen. Sie ermutigen, das Scheitern anders zu denken, und eröffnen neue Handlungsräume.

Nicole Alber (Dr. phil.), geb. 1990, ist Kunsthistorikerin, Autorin und Übersetzerin. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen Gegenwartskunst, Performance und Medienkunst, Wissenschaftstheorie und Kulturosoziologie.

Weiteren Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5818-7

Inhalt

Dank	7
Einleitung	9
I. Materialien zu einer kritischen Theorie des Scheiterns	33
1. Die Soziologie als Handlungswissenschaft	33
2. Einige Wesenszüge des Scheiterns als gesellschaftliches Phänomen	38
II. Glückseligkeit, Flexibilität, Affektivität	
Drei sozialphilosophische Perspektiven auf das Scheitern	51
1. Disziplin der Glückseligkeit: Pascal Bruckner, Sara Ahmed	53
2. Der flexible Mensch: Richard Sennett	66
3. Der öffentliche Gefühlsgestus: Eva Illouz	75
III. Kurzer Abriss des Scheiterns als künstlerisches Motiv	85
1. Zeitgenössische Kunst, klassische Mythen	86
2. Der Schiffbruch als Daseinsmetapher	88
IV. Ikonografie des Scheiterns in der Videoperformance	93
1. Bas Jan Ader	94
1.1 In Search of the Miraculous (1973-1975)	95
1.2 Falls (1970-1971)	108
2. Cathy Sisler	147
2.1 Lullabye for the Almost Falling Woman (1996)	149
2.2 Aberrant Motion #4 (Face Story, Stagger Stories) (1994)	173
3. Francis Alÿs	200
3.1 Paradox of Praxis I (Sometimes Doing Something Leads to Nothing) (1997)	212
3.2 Rehearsal I (1999-2001)	226
Schluss	253

Verzeichnis der Kunstwerke	261
Abbildungsnachweis	265
Abkürzungsverzeichnis	269
Literaturverzeichnis	271

Einleitung

Darstellungen des Versuchens und Versagens haben eine lange Tradition in der kurzen Geschichte der Videoperformance. Im Folgenden wird untersucht, inwiefern darin Gesten des Scheiterns zur Unterwanderung zielorientierter Handlungsnormen dienen können und wollen. Im Hinblick auf aktuelle Diskurse über unternehmerische Subjektivierungsprozesse sowie Tendenzen der Flexibilisierung in der Erwerbsarbeit leiten sich daraus eine Reihe gesellschaftspolitisch relevanter Erkenntnisse ab. Der zweite Ausgangspunkt dieser Untersuchung ist die gegenwärtige Konjunktur des *Scheiterns* als Terminus der Soziologie, der Philosophie sowie populärwissenschaftlicher Publikationen aus dem Bereich Lebensberatung und Coaching. Was im ausgehenden 20. Jahrhundert zu einem affirmativen Schlagwort der Managementliteratur geworden war (»fail better!«), war in der Soziologie lange Zeit ein stiefkindlich behandeltes Thema oder sogar »Tabu«.¹

Der Publikation vorangestellt ist eine Kontextualisierung des Begriffs anhand von drei sozialphilosophischen Diskursen rund um die Glückseligkeit, die Flexibilität und die Öffentlichkeit. Der darauffolgende Hauptteil der Publikation besteht aus einer vergleichenden Analyse von drei künstlerischen Werken der Videoperformance, wobei Bas Jan Ader, Cathy Sisler und Francis Alÿs das Scheitern auf sehr unterschiedlichen Ebenen verarbeiten: Ader untersucht das Scheitern auf individueller Ebene; In existenzsteigernden Akten fordert er einen Zustand der Schwebel heraus, in der er seinen Körper den physikalischen Gesetzen übergibt. Bei Sisler werden Brüche in den Mechanismen der zwischenmenschlichen Kommunikation spürbar; Aus einer queer-feministischen Perspektive heraus erforscht sie das subversive Potenzial performativer Handlungen im öffentlichen Raum. Alÿs hingegen spricht in seinen Performances ein gesamtgesellschaftliches Scheitern an, das eng mit den immer verzögerten Modernisierungsbestrebungen vieler Staaten Lateinamerikas verknüpft ist.

1 Sennett 1998, 159. Bis heute steht ein umfassender theoretischer Rahmen des Scheiterns in den Sozialwissenschaften noch aus. Vgl. Junge 2014, 11. Siehe auch Junge 2004, 18; Zahlmann und Scholz 2005, 10-11.

Um die politische Relevanz ihrer Arbeiten zu verdeutlichen, wird ein besonderes Augenmerk auf deren Verhältnis zu Theorien der Performativität (Judith Butler), der unproduktiven Verausgabung (Georges Bataille), (post-)modernen Historizitätsregimen (Reinhart Koselleck), akkumulierter Zeit (Boris Groys) etc. gelegt. Somit werden die Werke gesellschaftspolitisch kontextualisiert, um schlussendlich die Grundlagen für eine *Ästhetik des Scheiterns* zu skizzieren und deren gesellschaftliche Bedeutung auszuloten.

Aktualität und Relevanz

In jüngster Zeit sind im angloamerikanischen wie auch im deutschsprachigen Raum zahlreiche Publikationen, Podcasts und TV-Serien über das Scheitern erschienen. Soziologie, Psychologie, Betriebswirtschaft und Literaturwissenschaft haben ihr Interesse am Begriff und seiner Verwendung genauso bekundet wie die sogenannte *Kreativwirtschaft*, die sich die Nutzbarmachung des individuellen Scheiterns im Sinne der Selbstoptimierung auf ihre Fahnen geschrieben hat: In *Fuck-Up Nights* werden regelmäßig Misserfolge gefeiert, und *Start-Ups* beschwören sie als notwendige Lernprozesse auf dem Weg zum Erfolg. Der *Kreativitäts-Impetus*² macht uns alle zu selbstbestimmten Gestalter*innen unserer eigenen Lebens- und Arbeitswelt.³ Die Identifizierung mit der Erwerbsarbeit gilt – wie auch die Selbstverwirklichung im Beruf – vielen jungen Menschen in ›westlich‹ geprägten (Post-)Industriegesellschaften als Bedingung für ein geglücktes Leben.⁴

2 Siehe Menke und Rebentisch 2012; Reckwitz 2014.

3 Für den/die Künstler*in als kulturelle Leitfigur und den Zwang zur kreativen Selbstverwirklichung, siehe Aichner und Steinbrügge 2012, 27; Menke und Rebentisch 2012.

4 Das Begriffspaar *westliche* und *östliche* Gesellschaften ist unter anderem problematisch, weil der *Westen* als normativ aufgeladener Begriff mit Zivilisation, Fortschritt u.Ä. konnotiert ist, was dem *Osten* dadurch implizit abgesprochen wird. Der Orientalismus-Kritiker Edward W. Said bemängelt, dass diese menschengemachte dichotome Teilung als naturgegeben gilt: »[T]he Orient is not an inert fact of nature. [...] as both geographical and cultural entities – to say nothing of historical entities – such locales, regions, geographical sectors as ›Orient‹ and ›Occident‹ are man-made. Therefore as much as the West itself, the Orient is an idea that has a history and a tradition of thought, imagery, and vocabulary that have given it reality and presence in and for the West. The two geographical entities thus support and to an extent reflect each other.« (Said 2003, 4f.) Bei Said kommt wiederum zu kurz, dass das Begriffspaar auch deshalb problematisch ist, weil es er mehrere sehr unterschiedliche Staaten zusammenfasst; Gesellschaften sind aber weder homogen noch statisch, sondern dynamisch und oft widersprüchlich. Die Autorin verwendet *westlich* der Einfachheit halber trotzdem als Sammelbegriff für Staaten in Westeuropa, Nordamerika sowie dem heutigen Australien und Neuseeland, die – historisch vom Christentum und dann der Aufklärung geprägt – bestimmte Wertemuster teilen (wie Freiheit, Rechtsstaatlichkeit und Gleichheit; die liberale Demokratie als Gesellschaftsform und die Marktwirtschaft als Wirtschaftssystem). Für weitere Ausführungen zu Eurozentrismus und Rassismus siehe Fanon 2016; Fanon 2017; sowie Schriften der *Postcolonial Studies*.

Auch wenn sich unter dem Schlagwort *Postwachstumsökonomie* kritische Stimmen dazu äußern, bedingt die marktwirtschaftliche Logik nach der dominanten Lehrmeinung nicht nur ideell, sondern auch realwirtschaftlich immer mehr ökonomisches Wachstum, um nicht zu kollabieren.⁵ Obwohl die teleologisch-kulturoptimistische Vorstellung der Geschichte als Motor des Fortschritts inzwischen vielfach revidiert wurde, gelten Fortschritt, Erfolg und Wachstum auch weiterhin als erstrebenswerte Kategorien. Vor dem Hintergrund vieler von Unsicherheit und Instabilität gekennzeichnete Lebensrealitäten ist anzunehmen, dass aus dieser Diskrepanz heraus nicht trotzdem, sondern auch gerade deshalb an diesen Werten festgehalten wird. Angesichts der komplexen globalen Zusammenhänge kann vieles von unterschiedlichen Blickwinkeln aus argumentiert werden, und auch mit der Dichotomie von Scheitern und Erfolg verhält es sich so: Die Definition liegt im Auge der Betrachter*innen, das Scheitern ist immer ein relatives, das erst in einem spezifischen Kontext und zeitlichen Rahmen Bedeutung annimmt.⁶ Kurzum: Auch weil der Begriff *Scheitern* gegenwärtig inflationär verwendet wird, ist der Diskurs darüber diffus, der Begriff selbst semantisch instabil und höchst abhängig vom Kontext seiner Verwendung.

Es ist anzunehmen, dass der affirmative Diskurs rund um das Scheitern selbst eine Funktion erfüllt, etwa als Teil einer neoliberalen Agenda, die die Selbstoptimierung und Ökonomisierung des Individuums bis hin zu dessen Emotionen propagiert. Eng damit verbunden und ein weiterer Indikator für die Aktualität des Themas ist auch die aus der jüngsten, vom Postoperaismus und der Gouvernamentalitätstheorie Michel Foucaults beeinflussten Diskussion über die sogenannte *neue soziale Ungleichheit* des Prekariats. Wie auch der Neoliberalismus ist das Prekariat in der postmarxistischen Theorie ein so vielzitatierter wie verteufelter Begriff: Unternehmerische Subjektivierungsprozesse sowie die Prekarisierung und Flexibilisierung der Erwerbsarbeit, wie etwa in der Zunahme atypischer Beschäftigungsverhältnisse, diskontinuierlicher Erwerbslaufbahnen, befristeter Projektarbeit sowie der Arbeit in *Netzwerken*⁷ lösen demnach die Grenzen zwischen privatem und öffentlichem Leben, zwischen Arbeitszeit und Freizeit, Wohn- und Arbeitsort immer weiter auf.⁸ Dem Prekariat, mit großer publizistischer und fachwissenschaftlicher Aufmerksamkeit bedacht, werden dabei sowohl besorgte Töne⁹ als auch Hoffnun-

5 Siehe etwa Stefan 2019.

6 Vgl. Le Feuvre 2010b, 34. Im Laufe dieser Arbeit wird sich noch zeigen, dass der Wunsch nach Selbstverwirklichung und die große Unsicherheit am Arbeitsmarkt zwei Seiten derselben Medaille sind.

7 Siehe dazu Boltanski und Chiapello 2013.

8 Vgl. Penz und Sauer 2016, 152; Siehe auch Voswinkel und Wagner 2011, 76.

9 Vgl. Sennett 1998; Han 2014.

gen auf die Politisierbarkeit eines neuen gesellschaftlichen Kollektivs¹⁰ entgegengebracht.¹¹

»Nie zuvor [...] war die Erwerbsarbeit derart intellektuell und affektiv fordernd wie in der Gegenwart, um dennoch immer weniger die Grundlage sozialer Sicherheit und rationaler Lebensplanung zu bilden«,¹² schrieben Otto Penz und Birgit Sauer 2016 in ihrer umfangreichen Abhandlung und empirischen Studie *Affektives Kapital* zur Ökonomisierung von Gefühlen im Arbeitsleben. Ausgehend von der Kapitaltheorie Pierre Bourdieus und der Gouvernamentalität Michel Foucaults zeichneten sie in ihrer Argumentation nach, wie die fortschreitende Flexibilisierung und Prekarisierung der Erwerbsarbeit die Grenzen zwischen privatem und öffentlichem Leben und jene zwischen Arbeitszeit und Freizeit auflösen.¹³ Im Paradigma von Leistungsorientierung und Ökonomisierung aller Lebensbereiche, so die Autor*innen, wirke der Erfolgssimpetus bis ins private Leben hinein.

Laut Penz und Sauer sind diese Veränderungen der Arbeitswelt gerade deshalb bezeichnend für die neoliberale Wirtschaftsordnung, weil sie sich eben nicht nur auf den Bereich der Erwerbsarbeit beschränken;¹⁴ Wenngleich sich die Individuen der *Arbeitsgesellschaft* zu einem großen Teil über ihre Arbeit definieren.¹⁵ Nach einem Verständnis von Subjektivität, dass sich auf Autonomie und Eigenverantwortung der Individuen stützt, seien berufliche (Miss-)erfolge nicht strukturell bedingt, sondern liegen in Verantwortung der (neoliberalen) Individuen¹⁶ und fallen auch sprachlich auf jene zurück.

Die digitale Vernetzung und ihr Einfluss auf Kommunikation, Denken, Empfindung und Habitus mögen den oben genannten Erfolgssimpetus noch einmal intensiviert haben. Wenn Informationen im privaten Raum produziert und ins Private kommuniziert werden, so der Philosoph Byung-Chul Han, ermuntere das die Menschen, ihre Gefühle zu äußern, sie zu *veröffentlichen*.¹⁷ In diesem Prozess werde der *Gefühlsgestus* zum Credo eines auf Gewinn in allen Lebensbereichen bedachten Menschen: »Wer keine Gefühle zeigt, verliert, und ist somit höchstens am Rande der neuen (Arbeits-)Welt verortet.«¹⁸

10 Zum Begriff der *Multitude* als agierendes Kollektiv, Siehe etwa Hardt und Negri 2003; 2004.

11 Vgl. Vogel 2008.

12 Penz und Sauer 2016, 156.

13 Ebd., 152.

14 Vgl. ebd., 153.

15 Vgl. Arendt 1981 (1958), 11. Siehe auch Sasse 2006, 288.

16 Vgl. Penz und Sauer 2016, 153.

17 Vgl. Han 2013, 8.

18 Penz und Sauer 2016, 9.

In Georges Batailles *Anti-Ökonomie* ist die *unproduktive Verausgabung* von Energie und Zeit¹⁹ »die einzige Möglichkeit, der modernen Fortschrittsideologie zu entkommen.«²⁰ Daraus folgert Boris Groys: Zeitbasierte Kunst sei eigentlich *kunstbasierte Zeit*.²¹ Wenn sich Künstler*innen performativ mit Aufgaben auseinandersetzen, deren Erfüllung letzten Endes scheitern muss, wird jene vergeudete Zeit sichtbar, die eine zielorientierte Gesellschaft aus ihren historischen Erzählungen ausschließt. In der Medienkunst der 1960er- und 1970er-Jahre wurden unter anderem serielle Arbeitsweisen, die subjektive Erfahrungswelt des/der Einzelnen, die logische Ausführung von Konzepten bzw. Regeln und das Absurde verhandelt. Der vielzitierte Sisyphos als mythologische Verkörperung der unendlichen ziel- und zwecklosen Mühsal kann deshalb laut Groys als proto-zeitgenössischer Medienkünstler verstanden werden.²² Es gibt offensichtlich ein spannendes Wechselverhältnis von archetypischen Erzählungen der antiken Mythologie, den körperlich-konzeptuellen Ausdrucksformen in Performance- und Videokunst sowie den Logiken moderner Fortschrittsideologie, dem im Folgenden an der Schnittstelle von Kunst- und Sozialwissenschaft nachgespürt wird.

Was bereits vorhandene Literatur zum Scheitern als Motiv in der bildenden Kunst betrifft, ist vor allem der Schiffbruch als rekurrentes Thema bildwissenschaftlich untersucht worden; Darüber hinaus gibt es nur wenige tiefergreifende Analysen, sehr wohl aber zahlreiche Ausstellungen zum Thema,²³ wobei grundsätzlich zwischen dem Misslingen in künstlerischer Produktion und Rezeption auf der einen und dem Versagen als Motiv auf der anderen Seite unterschieden werden muss. Die 2010 veröffentlichte Anthologie *Failure* der Reihe *Whitechapel: Documents of Contemporary Art* bietet mit ihren Texten aus Philosophie, bildender Kunst und Kunsttheorie rund um den Begriff des Scheiterns einen guten Ausgangspunkt für die weitere Auseinandersetzung mit dem vielgestaltigen Thema. Es kommen darin mehrere seiner strukturellen wie inhaltlichen Bedeutungsdimensionen in der bildenden Kunst zur Sprache, etwa die Diskrepanz zwischen Idee und Ausführung,

19 *Verausgabung* bei Bataille meint einen beabsichtigten Verlust, eine Verschwendung abseits der Prozesse von Produktion und Reproduktion. Vgl. Bataille 1985, 12.

20 Groys 2009, 6. Siehe auch Bataille 1985.

21 Vgl. Groys 2009, 7. Siehe auch Groys 2016, 158.

22 Vgl. Groys 2009, 6.

23 Siehe etwa im deutschsprachigen Raum die Gruppenausstellungen *Scheitern* im Oberösterreichischen Landesmuseum Linz (2007), *The Art of Failure/Schöner Scheitern* im Kunsthaus Baselland (2009) und *Besser Scheitern* in der Hamburger Kunsthalle (2012); weiters das dreiteilige Ausstellungsprojekt *Fail Better* im Kunstverein Hildesheim (2010), sowie *Glitch: The Aesthetics of Failure* in The Old Courts in Wigan, UK (2017), *Tino Sehgal – This success/This failure* im Kunsten Museum of Modern Art Aalborg (2018) und *Julia Phillips – Failure Detection* am MoMA PS1 (2018).

die Realisierung schier unmöglicher Aufgaben, der offene Ausgang von Versuchs- anordnungen oder die unerfüllbare Suche nach Perfektion.²⁴ Wie Lisa Le Feuvre betonte, können kreative Prozesse eine unvoreingenommene Haltung gegenüber Erfolg und Scheitern ermöglichen.²⁵ Die Kunst und das Spiel bieten als nicht-er- gebnisorientierte Experimentierfelder einen Raum, wo alternative Lösungsansätze ohne drohende Sanktionen ausprobiert werden können. Jene Felder stehen häufig unter umgekehrten Vorzeichen, das Versagen kann also positiv konnotiert sein und etwa auch absichtlich herbeigeführt werden: »[S]peculation here is not necessarily intent on reaching a goal, questions are no less powerful than answers and the production of ideas has no end point.«²⁶ Auch deshalb muss unterschieden werden zwischen dem Scheitern einer individuellen Existenz in der Lebenswelt und einem möglichen absichtlichen, *lustvollen* Scheitern in der Kunst: Wo das eine existenziell bedroht, kann das andere erwünscht sein.²⁷ Auch deshalb, so meine These, können Kunstwerke neue Perspektiven zu den drängenden Fragen der Gegenwart bieten. In diesem Sinne werden in dieser Publikation spezifische, hinsichtlich aktueller soziopolitischer Diskurse besonders relevante Ausprägungen des Scheiterns als Motiv in der Videoperformance aufgespürt sowie deren Bedeutung und mögliche Wirkkraft als politische Gesten untersucht.

Zentrale These, theoretische Ansätze

Ich verstehe die (repetitiven) Praktiken des Scheiterns in den hier besprochenen Werken der Videoperformance als vorsätzliche, subversive und politische Gesten. Unter der Prämisse einer Metaphernstruktur der Kunst werde ich untersuchen, inwiefern in ausgewählten Werken der Videoperformance Sinnbilder des Versagens (wie etwa der Fall, die Wiederholung, die Verausgabung u.Ä.) zum Ausdruck gebracht werden, und welche Rolle dabei die zeitliche Dimension, der moderne Fortschrittsglaube und das Thema des/r romantischen (Anti-)Held*in spielen.

Inwiefern können sich aus Misserfolgen – sowohl als Bedingung künstlerischer Praxis als auch als deren Inhalt – interessante Erkenntnisse ableiten? Wie verhalten sich die hier diskutierten Werke der Videoperformance als *kunstbasier-*

24 Vgl. Le Feuvre 2010a, 12.

25 Vgl. Le Feuvre 2010b, 32. In diesem Zusammenhang ist das Scheitern inzwischen zu einem geflügelten Wort geworden: Mit dem Idiom *Die Kunst des Scheiterns* (engl. *The Art of Failure*) ist einerseits die Fähigkeit gemeint, einen Nutzen aus dem Mislingen zu ziehen, und andererseits ein Umgang mit dem Versagen, der – vor allem kreativ Tätigen zugeschrieben – eine Neudeutung von Erfolg und Misserfolg zulässt.

26 Ebd., 32.

27 »Between the two subjective poles of success and failure lies a space of potential where paradox rules and where transgressive activities can refuse dogma and surety. It is here we can celebrate failure.« Ebd., 36.

te Zeit²⁸ zu gegenwärtigen unternehmerischen Subjektivierungsprozessen sowie der neoliberalen Gesellschaftslehre? Bietet die Videoperformance als paradigmatische Form zeitgenössischer Kunstproduktion medienspezifische Möglichkeiten, Probleme der Zeitlichkeit und der Zielsetzung zu thematisieren? In welchem Verhältnis steht das postmoderne, romantische Selbstbild als (Anti-)Held*in zu den Anforderungen einer zielorientierten Gesellschaft? Welche intendierten oder unabsichtlichen gesellschaftspolitischen Funktionen können Metaphern im Rahmen von Kunstwerken erfüllen? Diese umfangreichen und komplexen Fragen können im Rahmen dieser Publikation nicht abschließend beantwortet werden; Ich werde daher nur einige Linien dieser Problemfelder anhand ausgewählter Kunstwerke nachzeichnen.

Ausgehend von aktuellen Diskursen aus der Arbeitssoziologie, der Philosophie und der Psychoanalyse werde ich untersuchen, wie Künstler*innen das Scheitern in der Videoperformance thematisieren. Welche Aussagen treffen sie mit den von ihnen bemühten Metaphern des Scheiterns? Was versinnbildlichen sie damit? Die künstlerischen Positionen sollen dabei keineswegs – und das ist vielleicht die größte Gefahr einer Untersuchung, die dem Versuch der sozialwissenschaftlichen Definition eines Begriffs viel Platz einräumt – als bloße *Illustration* aktueller Entwicklungen in der Lebens- und Arbeitswelt verstanden werden; Das wäre erstens anachronistisch und würde zweitens weder den künstlerischen Werken an sich noch dem kunstwissenschaftlichen Anspruch dieser Publikation genügen. Vielmehr werden in dieser Studie sozial- und kunstwissenschaftliche Diskurse miteinander verknüpft, um dem gesellschaftspolitischen Anspruch der Kunstwerke gerecht zu werden. Die Studie bedient sich dabei der systematischen Metapheranalyse der Sozialwissenschaften sowie der politischen Ikonografie der Kunstgeschichte, und ergänzt sie mit relevanten philosophischen Debatten.

Aufbau

In der Einleitung werden Aktualität und Relevanz des Themas bewertet, indem es in aktuellen Diskursen verortet wird. Die Einleitung gibt außerdem einen Überblick über bereits geleistete Forschungsarbeit auf dem Gebiet. Außerdem wird der Untersuchungsgegenstand der Videoperformance begrifflich definiert. Es folgen Ausführungen zur Methodik und den theoretischen Ansätzen der Publikation.

Das erste Kapitel des Hauptteils, *Materialien zu einer kritischen Theorie des Scheiterns*, definiert zuerst die Soziologie als Wissenschaft *erfolgsorientierten Handelns* und stellt dann das Scheitern als soziologischen Untersuchungsgegenstand vor. In weiterer Folge wird das Scheitern als gesellschaftliches Phänomen definiert: Die etymologische Wortherkunft des Begriffs wird eruiert, und der gegenwärtige Versuch seiner positiven Neubewertung kritisch erläutert.

28 Groys 2016, 158.

Im zweiten großen Kapitel wird das Scheitern aus drei sozialtheoretischen Perspektiven beleuchtet: aus den Warten der *Glückseligkeit*, der *Flexibilität* und der *Affektivität*. Im Kapitel zur *Glückseligkeit* beschäftigen sich Pascal Bruckner und Sara Ahmed mit einem möglichen Konterpart des Scheiterns: dem individuellen Glück. Bruckner leitet aus der europäischen Aufklärung eine individuelle Verpflichtung zur glücklichen Lebensführung ab, während sich Ahmed aus einer queeren Perspektive heraus fragt, wer das Glück für wen definiert. Im Kapitel zur *Flexibilität* attestiert Richard Sennett den immer flexibleren Arbeits- und Lebensmodi eine äußerst negative Wirkung auf zwischenmenschliche Beziehungen. Im Kapitel zur *Affektivität* berichtet Eva Illouz von der veränderten Art, wie Menschen im Internetzeitalter ihre Gefühle äußern. Analog dazu beschreibt Sennett den öffentlichen Raum als erodierte Sphäre. Byung-Chul Han kritisiert schließlich die Auswirkungen des Digitalen auf die Selbstwahrnehmung und -steuerung.

Das dritte Kapitel *Kurzer Abriss des Scheiterns als künstlerisches Motiv* zeigt mit dem Schiffbruch als beliebtes Motiv der bildenden Kunst, dass sich jene schon seit Jahrhunderten mit dem Scheitern befasst. Ein kurzes Kapitel beleuchtet außerdem die wechselseitigen Beziehungen von zeitgenössischer Kunst und klassischen Mythen.

Das vierte und letzte Kapitel der Arbeit skizziert eine *Ikonomie des Scheiterns in der Videoperformance*. Dazu werden jeweils zwei Werke der drei Künstler*innen Bas Jan Ader, Cathy Sisler und Francis Alÿs ausgewählt. In den Kapiteln zu den einzelnen Werken wird auf deren sozialgesellschaftliche Aussage bzw. Wirkungskraft verwiesen, um den Kreis zum Scheitern als gesellschaftliches Phänomen zu schließen.

Im Schlussteil werden die künstlerischen Arbeiten abschließend miteinander verglichen. Er endet mit einem Ausblick auf eine mögliche gesellschaftspolitische Relevanz des metaphorischen Scheiterns in der bildenden Kunst.

Methodische Anmerkungen

Das zweite, sozialwissenschaftliche Kapitel dieser Untersuchung (*Glückseligkeit, Flexibilität, Affektivität. Drei sozialphilosophische Perspektiven auf das Scheitern*) stellt drei sozialphilosophische Konzepte vor, mit deren Hilfe der weitschichtige Bedeutungsraum des Scheiterns von verschiedenen Seiten her eingegrenzt wird. Die Herausforderung dabei ist, den Begriff des *Scheiterns* für die Analyse greifbar zu machen, gleichzeitig aber die dahinter stehenden Denkmodelle nicht unreflektiert zu reproduzieren, sondern zu dekonstruieren. Auch Emma Cocker hat im Zusammenhang mit dem Sisyphos-Motiv darauf hingewiesen, dass die den Konzepten von Erfolg und Scheitern inhärente binäre Logik selbst in Frage gestellt werden kann, ja sogar muss.²⁹ Im Hinblick auf diskurstheoretische Problematiken könnte sich für die vorliegende Untersuchung die Frage stellen, wer eigentlich bestimmt, verhandelt

29 Vgl. Cocker 2011, S. 268.

und verändert, was es genau bedeutet, an etwas zu scheitern. Wem nützt es, wenn in diesen Kategorien gedacht wird? Wie schlagen sich diese in sozialen Strukturen nieder?

Das Scheitern ist aus mehreren Gründen schwer greifbar: Mit dem Forcieren neoliberaler Agenden in vielen OECD-Staaten hat das individuelle Scheitern seit den 1990er-Jahren eine positive Neubewertung erfahren; Es fügt sich in den Worten Nora Weinelts inzwischen »nahtlos in eine Leistungsgesellschaft ein, die Selbstoptimierung als ihr Credo begreift«³⁰. Sein inflationärer Gebrauch macht den Begriff außerdem semantisch instabil. Dass er als Projektionsfläche auch den veränderten Herausforderungen der Moderne ausgesetzt ist,³¹ stellt außerdem den Verdacht eines *blinden Flecks* seitens der Autorin dieser Zeilen in den Raum. Das stellt seine Definition und scharfe Abgrenzung zu anderen Termini unter schwierige Vorzeichen. Die Auswahl der sozialphilosophischen Autor*innen für diese Untersuchung – unter Vernachlässigung anderer, genauso aufschlussreicher Positionen – muss sich deshalb den berechtigten Vorwurf der Willkür gefallen lassen. Andere Theorien, die außen vor gelassen wurden, hätten einen anderen, aber ebenso relevanten Vorstellungsräum eröffnet. Das große zweite Kapitel kann in diesem Sinne auch als erweiterte Beweisführung für die Aktualität und Relevanz des Themas in diversen gesellschaftspolitischen Diskursen gelesen werden. Mit den »Herausforderungen der Moderne« ist bereits der nächste Problempunkt benannt. Was allgemein als Epoche der Moderne bezeichnet wird, hat erstens keine einheitliche Definition und kann zweitens als Konzept an sich in Frage gestellt werden. Bolívar Echeverría, einer der wichtigsten postmarxistischen Theoretiker*innen Lateinamerikas, attestiert der Moderne eine historisch gewachsene, enge Verknüpfung mit dem Kapitalismus, die durch eine zivilisatorische Totalisierung des Lebens gekennzeichnet ist:³² Modernisierung und Perfektionierung des gesellschaftlichen Lebens zeigen sich darin dem Individuum gegenüber als unausweichlich.³³ Nach Michael Hardt und Antonio Negri ist die Moderne als eurozentristischer Begriff abzulehnen, insbesondere in seiner Verwendung als Maßstab für andere Lebensrealitäten. Sie schlagen stattdessen ein Denkmodell mehrerer paralleler Modernen vor, die sich als singuläre Formen voneinander unterscheiden und sich doch wieder ähneln.³⁴ Wenn der Begriff also in dieser Arbeit zur Beschreibung der ökonomischen Durchdringung menschlichen Lebens verwendet wird, ist seine abendländisch-eurozentristische Konnotation mitgedacht, wenngleich die Autorin dieser Zeilen selbst nicht vor ihren eigenen blinden Flecken gefeit ist.

30 Weinelt 2015, 18.

31 Vgl. ebd., 18.

32 Vgl. Echeverría 1989, 33.

33 Vgl. ebd., 2. Siehe dazu das Kapitel *Der moderne Kapitalismus als Wiege des Scheiterns?*.

34 Vgl. Hardt und Negri 2005, 125-127.

Was die Psychoanalyse betrifft, deren Theoretiker*innen im Laufe dieser Untersuchung immer wieder zu Wort kommen, sei mir der kurze Hinweis erlaubt, dass sie hier vorrangig in ihrer Funktion als kulturtheoretischer Ansatz fruchtbar gemacht wird. Mit dem britischen Psychoanalytiker Adam Phillips verstehe ich zu diesem Zweck die psychoanalytische Theorie mehr als eine »Reihe von Erzählungen«³⁵ denn als wissenschaftliche Disziplin; Hier erwies sie sich als hilfreiches Werkzeug für die Herstellung von Sinnzusammenhängen zwischen den verschiedenen Disziplinen und deren jeweiliger Sicht auf die Dinge. Was diese Studie und die Psychoanalyse außerdem verbindet, ist ein starkes methodisches Interesse an Mythen als Ausgangspunkte zur Erforschung der Psyche.

Ich stütze mich außerdem maßgeblich auf den Machtbegriff Michel Foucaults, der mit der *Gouvernementalität* einen Regierungstyp bezeichnet, der seine Machtwirkungen nicht durch Zwang erzeugt, sondern indirekt – mittels Institutionen, Verfahren und Strategien – auf das Selbstverhältnis der Subjekte einwirkt.³⁶ Der Mensch erfüllt darin eine Doppelrolle als Subjekt und Objekt der eigenen Handlungen, d.h. er wird den vorherrschenden Machtstrukturen *unterworfen* (von spätlat. *Subiectum*; *sub* für »unter« und *iacere* für »werfen«). Diese Machtstrukturen werden von ihm aber gleichzeitig auch verinnerlicht und reproduziert.³⁷

Im Kapitel *Ikonografie des Scheiterns in der Videoperformance* werden insgesamt drei Werkkomplexe aus der Videoperformance einer vergleichenden Analyse unterzogen, deren Entstehungszeit und -kontext, Inhalte und Methoden zum Teil weit auseinanderfallen. Aufgrund ihrer spezifischen technischen und zeitlichen Manipulationsmöglichkeiten, die für das Thema des Scheiterns fruchtbar gemacht werden können, wird dem Medium Videoperformance Vorrang gegenüber der Live-Performance gegeben.

Allegorie und Metapher sind zwei unscharf voneinander abgegrenzte Begriffe, die häufig synonym verwendet werden. Was die Begrifflichkeit angeht, wird hier der *Metapher* Vorrang gegenüber den verwandten Begriffen der *Allegorie* und des *Symbols* gegeben. In Abgrenzung zur Allegorie als (häufig personifizierte) Darstellung eines Sachverhalts (von griech. *ἀλληγορία* [*allegoria*] für »andere, verschleierte Sprache«) verweist die Metapher etymologisch auf ihre Funktion als rhetorisches Stilmittel der *Übertragung* (von griech. *μεταφέρειν* [*metaphérein*] für »übertragen; anderswohin tragen«). Sie verweist damit sowohl auf den Bedeutungszusam-

35 »Psychoanalytic theory [...] is a set of stories about how we can nourish ourselves to keep faith with our belief in nourishment, our desire for desire.« Phillips 1998, 20.

36 Vgl. Foucault 2017a; Siehe auch Foucault 2017b.

37 In einem späten Interview thematisierte Foucault die problematische Doppelfunktion von Selbsttechnologien: »Wie ›regiert‹ man sich selbst, wenn man selbst das Objekt der eigenen Handlungen ist, der Bereich, in dem sich abspielen, das Instrument, dessen sie sich bedienen, und zugleich das Subjekt, das handelt?« Foucault 1989, 123. Siehe auch Sennett 1998, 178.

menhang (die Ähnlichkeitsbeziehung) von Gezeigtem und Gemeintem als auch auf die damit einhergehende Bedeutungsverschiebung.³⁸ Die Allegorie hingegen ist als kunsthistorische Kategorie stark aufgeladen: Aufgrund ihrer potenziellen Vieldeutigkeit war sie mit dem Wandel der Bildauffassung in der Aufklärung bereits ab dem 18. oder spätestens 19. Jahrhundert im langsamen Untergang begriffen, wengleich manche Autor*innen in der *Postmoderne* einen neuen Willen zur Allegorie erkennen.³⁹ Hier wird auch deshalb von der Metapher gesprochen, weil durch die Bedeutungsübertragung in der Performance Wirklichkeit nicht nur dargestellt, sondern darüber hinaus auch performativ hervorgebracht wird, was mit dem Begriff der Metapher als *Übertragung* besser beschrieben ist, obwohl die Allegorie als »System mehrerer Metaphern« gerade für die Analyse der komplexeren Narrative Cathy Sislers passender erscheint als die Metapher. Außerdem werden im Folgenden mit der Untersuchung von Verweis- und Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen Gesagtem (Gezeigtem) und Gemeintem Methoden angewandt, die besonders im Kontext der Bibelexegese als *Allegorese* bezeichnet werden.⁴⁰

Untersuchungsgegenstand: Videoperformance

Mit Bas Jan Ader, Cathy Sisler und Francis Alÿs wurden drei zeitgenössische Performance-Künstler*innen gewählt, die mit dem Medium Video arbeiten. Das Genre der *Videoperformance* meint grundsätzlich eine Performance, die auf Video aufgezeichnet und entweder vor Publikum oder auch nur für die Aufzeichnung durchgeführt wird. Der Begriff ist unscharf definiert, auch hinsichtlich der Zuschauer*innen: Sie gelten prinzipiell als konstitutives Element jeder Performance,⁴¹ können im Fall der Videoperformance aber – anders als bei der Live-Performance – auch erst nach dem Dreh ins Spiel kommen, indem sie etwa die aufgenommene Performance über einen Bildschirm, eine Projektion o.Ä. betrachten. Als Entwicklung innerhalb der *time-based media arts* ab den 1960er-Jahren verbindet das Genre der Videoperformance die Performance als körperbezogene Ausdrucksform mit den damals neuen technischen Möglichkeiten hinsichtlich Aufzeichnung und Manipulation des Ton- und Bildmaterials, Farbe, Licht und Sound. Die audiovisuelle Aufzeichnung und Verarbeitung verleiht der Performance, die ja in der Regel zeitlich begrenzt ist und per Definition in Anwesenheit eines/r Performer*in stattfindet, die Möglichkeit einer medialen Übersetzung und

38 Vgl. Tabor 2007, 130.

39 Vgl. Walther 2005, 11-12, 26-27; Siehe auch Busch 1993.

40 Siehe dazu Kurz 2009. Für weitere Ausführungen zur Metapher, siehe das Kapitel *Die Metaphernstruktur der Kunst* in der Einleitung.

41 Vgl. Wulf, Göhlich und Zirfas 2001, 11. Für weitere Ausführungen zur Theorie der Performativität, siehe das Kapitel *Queer Attacks*.

macht sie wiederholt abspielbar.⁴² Die der Videoperformance eigene Möglichkeit der zeitlichen Manipulation durch Schnitte, Loops etc. wird häufig auch inhaltlich miteinbezogen, was sie gerade für die vorliegende Untersuchung der Zeitlichkeit so spannend macht.

Historisch war das Genre der Videoperformance eng verknüpft sowohl mit der Fluxus- als auch mit der feministischen Bewegung. Nam June Paik widmete sich in groß angelegten Multi-TV-Installationen besonders dem Fernsehgerät. Ulrike Rosenbach begann ihre künstlerische Arbeit in Deutschland im Dunstkreis von Happening und Fluxus, wendete sich aber bald dem Medium Video zu. Während Pola Weiss in Mexiko mit der Verbindung aus Tanz und Video das Genre *Videodanza* (dt. »Videotanz«) entwickelte, experimentierten VALIE EXPORT und Peter Weibel in Österreich mit dem *Expanded Cinema*.

Ab den 1960er-Jahren wurde die technische Ausrüstung zur Videoproduktion handlicher, kostengünstiger und einfacher zu bedienen. Diese neuen Möglichkeiten, zu denen Anfang der 1970er-Jahre noch das direkte Abspielen des Videomaterials am Gerät dazukam, machten die Videoproduktion spannend für die künstlerische Arbeit. Künstler*innen der Zeit bot das Medium Video außerdem eine große Freiheit, da es noch nicht gesellschaftlich besetzt und konnotiert war wie der Film. In Überblickswerken zur Geschichte der Videokunst wird außerdem der gleichzeitige Paradigmenwechsel von »unpersönlichen« Themen hin zu individuelleren, emotionaleren Ausdrucksformen hervorgehoben. Seit seinem Aufkommen hat sich das Genre der Videoperformance nicht nur aufgrund der rapiden technischen Entwicklungen grundlegend verändert: Die Grenzen zwischen Video und Film sind wie die anderer Genres auch – speziell auch durch veränderte technische Möglichkeiten – immer weiter aufgeweicht worden. Im Fall der Videokunst übten sich Künstler*innen immer wieder auch an der bewussten Abgrenzung zum Massenmedium Fernsehen und dessen Umgang mit (Rollen-)Bildern. Für die vorliegende Untersuchung wurde das Genre auch deshalb gewählt, weil es die spezifische Möglichkeit bietet, das Körperliche und Unmittelbare der Performance mit der Medienreflexivität und der Möglichkeit der zeitlichen Manipulation des Videos zu verbinden. Das macht es für Fragen der körperlichen Investition über eine zeitliche Dauer hinweg besonders spannend.

Für die vergleichende Analyse werden Performances gewählt, die diesen (existenziellen, alltäglich-banalen oder sonstigen) körperlichen Einsatz über eine zeitliche Dauer hinweg vollziehen: in der performativen Hervorbringung entweder ei-

42 Die Vergänglichkeit von Performancekunst und ihre für die Wahrnehmung und Zirkulation notwendige Aufzeichnung stehen in einem Spannungsfeld, das seinen Niederschlag in der breiten Erforschung von Dokumentation, Wiederaufführung und Historiografie der Performancekunst gefunden hat. Stellvertretend sei hier auf Phelan 1993, Jones 1997, Auslander 1999 und Schneider 2001 verwiesen.

nes hochtrabenden Risikos, einer exorbitanten Verausgabung oder einer provokanten Abweichung. Ein besonderes Augenmerk wird dabei auf deren metaphorische Funktion gelegt, die ihre Wirkung als politische Geste im sozialen Raum entfaltet.

Bas Jan Ader steht in der Tradition von konzeptuell arbeitenden Medienkünstler*innen wie Bruce Nauman und Vito Acconci. In seiner *Fall*-Serie dient ihm das Medium Video als Aufzeichnungs- und Wahrnehmungsinstrument in streng reduzierten Einstellungen: In *Fall I, Los Angeles* (1970), *Fall II, Amsterdam* (1970), *Broken Fall (Organic)* (1971), *Broken Fall (Geometric)*, *Westkapelle Holland* (1971) und *Nightfall* (1971) ist jeweils nur Ader zu sehen; Die *Falls* wurden ausdrücklich nicht für ein Publikum vor Ort, sondern mit dem Ziel der Aufnahme durchgeführt. *Nightfall* (1971) beinhaltet außerdem ein medienreflexives Element: Das Video endet mit einem gänzlich schwarzen Standbild, das vom Ende der sichtbaren Handlung ausgelöst wird: Der Kamera wird durch die Zerstörung der letzten Glühbirne die einzige verbliebene Lichtquelle genommen. Die fehlenden Farben sowie der fehlende Ton schaffen beim Betrachtenden eine Distanz zum visuellen Inhalt. Diese Distanz setzt Ader ein, um zu verdeutlichen, dass es bei den Performances nicht um seine Person geht, sondern vielmehr um generische, also allgemein gültige Aussagen zur menschlichen Existenz.

Cathy Sisler bedient sich in ihrer Serie *Aberrant Motion #1-4* (1993-1994) sowie auch in *Lullabye for the Almost Falling Woman* (1996) technischer Manipulationsmittel wie Schnitten, Überblendungen, einem Off-Text und sogar computeranimierten Elementen. Sie verknüpft autobiografisches und abstrahiert-philosophisches Material miteinander zu einer komplexen Erzählung, an der jeweils mehrere Personen teilhaben; Sowohl *Aberrant Motion* als auch *Lullabye for the Almost Falling Woman* wurden zum Teil im öffentlichen Raum gedreht.

Francis Alÿs verwendet in seinen Arbeiten seit der zweiten Hälfte der 1990er-Jahre Videos zur Dokumentation seiner Performances, reflektiert darüber hinaus aber auch das Medium selbst: *Re-Enactment* etwa ist eine in Mexiko-Stadt durchgeführte, nicht per Video dokumentierte Performance im öffentlichen Raum, die kurz darauf für ihre Aufnahme noch einmal durchgeführt wurde. Das Werk an sich zeigt beide Versionen der Performance im 2-Kanal-Video nebeneinander, wobei die erste durch den Eingriff eines Polizisten unterbrochen wurde.⁴³ Manchen Performances dient das Video einfach der Dokumentation; Andere sind ein wechselseitiges Zu-

43 Mit dem titelgebenden *Re-Enactment*, also der (medialen) Wiederinszenierung seiner Performance, spricht Alÿs ein hochaktuelles Thema künstlerischer Forschung an: »I wanted to question [...] the ways in which it [the performance; Anm. d. Verf.] has become so mediated, particularly by film and photo, and how media can distort and dramatize the immediate reality of the moment, how they can affect both the planning and the subsequent reading of a performance.« Ferguson und Alÿs 2007, 42.

sammenspiel von Video, Performance und Audio (*Rehearsal I*). Die Wiederholung wird dabei auch als inhaltliches Element eingesetzt (*Bolero; Song for Lupita*).

Was die vergleichende Analyse der drei Künstler*innen betrifft, soll dieser kurze Abriss ihrer Arbeitsweisen verdeutlichen, dass ihre sehr diverse, aber doch miteinander verwandte Thematisierung des Versagens einen Vergleich über die jeweiligen Entstehungskontexte und methodologischen Besonderheiten hinweg schwierig, aber gerade deshalb interessant und fruchtbar ist.

In den folgenden drei Kapiteln werden einige Arbeitsprämissen dieser Untersuchung vorgestellt.

Die Metaphernstruktur der Kunst

Eine Untersuchung über Metaphern des Scheiterns stützt sich selbstverständlich auf die Annahme einer Metaphernstruktur der Kunst. Wie Jürgen Tabor in *Tabu und Begehren* (2007) nachzeichnet, muss sich Kunst zum einen verständlich mitteilen und zum anderen eine gewisse Distanz zum realen Leben halten, um in der sozialen Institution Kunst zur Diskussion gestellt zu werden, damit sich in weiterer Folge ihre radikale Wirkung entfalten kann.⁴⁴ Die Metapher ist dabei laut Tabor besonders gut für die künstlerische Aufgabe der »experimentellen und imaginativen, expliziten oder impliziten Infragestellung«⁴⁵ geeignet. Der Begriff Metapher (von griech. μεταφέρειν [*metaphéreîn*] für »übertragen; anderswohin tragen«) beschreibt einen (sprachlichen oder bildlichen) Ausdruck, der: erstens als Zeichen unzerteilbar ist – in seine Materialität (das Bezeichnende, der *Signifikant*) und seine inhaltliche Ebene (das Bezeichnete, das *Signifikat*) –; und zweitens eine *Bedeutungsübertragung* vollzieht.

Dass die Metapher sowohl auf den neuen Bedeutungszusammenhang als auch auf die Verschiebung der Bedeutung an sich verweist, ist im Kontext der Kunst insofern von Bedeutung, als dass in anti-illusionistischen, literalistischen Kunstformen (wie der Performance, die die physische Realität des menschlichen Körpers betont) Signifikat und Signifikant zunächst ident sind (das Zeichen also zunächst nur auf sich selbst verweist), und ihr außerdem natürliche physische Grenzen in der Repräsentation auferlegt sind.⁴⁶ Die Bedeutungsübertragung im Kunstkontext verleiht der Metapher eine Metaebene, die in weiterer Folge von den Rezipient*innen in Diskursen verwirklicht wird. Tabor verweist abschließend auf die je nach gesellschaftlichem Kontext relative Bedeutung der Kunstmetapher: Die lose Verbindung von materieller Erscheinung des Werks und Diskursebene eröffnet die Möglichkeit, alternative Lebensräume zu entwerfen, ohne sie gleich umfassend

44 Vgl. Tabor 2007, 129.

45 Ebd., 129.

46 Vgl. ebd., 130.

realisieren zu müssen.⁴⁷ »Die Kunst kann ein Ort sein, an dem die Bedeutungen der Wirklichkeit verschoben und neue Bedeutungswirklichkeiten produziert werden.«⁴⁸

Die Prämisse der Metaphernstruktur ist für die vorliegende Untersuchung besonders relevant, da gerade in den Arbeiten von Francis Alÿs die metaphorische Bedeutung sehr stark mitgedacht wird: etwa in *When Faith Moves Mountains*, ihrerseits eine als soziale Allegorie geplante Performance, oder in *Rehearsal I*, wo der antike Sisyphos-Mythos stark anklingt. Auch in der Frage einer möglichen gesellschaftspolitischen Wirkkraft künstlerischer Arbeiten wird noch einmal von der Metaphernstruktur zu sprechen sein.

Der Social Turn, oder: Über eine Ästhetik der politischen Gesten

Erwähnt sei vorweg, dass der von mir in den Raum gestellte politische Gehalt der Arbeiten nicht mit dem Anspruch einer direkten gesellschaftlichen Einflussnahme gleichgesetzt werden kann oder soll. Vielmehr bezieht sich in diesem Zusammenhang die *Politik* – nach ihrer Wortherkunft vom griechischen *πόλις* (*pólis*) für »Stadt, Gemeinschaft« – auf die Ermöglichung alternativer Sichtweisen auf Wesen und Bedeutung bestimmter Sachverhalte in der Gesellschaft. Nur, das wiederum ist unbestritten ein zentraler Wunsch großer Teile der zeitgenössischen Kunstproduktion und erhebt für sich allein noch keinen Anspruch auf tatsächliche ›soziale‹ Wirksamkeit. Die Kunsthistorikerin Claire Bishop brachte in diesem Zusammenhang im Jahr 2006 erstmals den *Social Turn* in Kunstproduktion und -rezeption auf das Tapet,⁴⁹ der von ihr in weiterer Folge heftig kritisiert wurde. Im Zuge der Diskussion um partizipatorische Kunst kam in weiterer Folge auch die Frage nach angemessenen Bewertungskriterien für deren Rezeption auf. Bishop bemängelt auch die Kunstkritik, die auf den *Social Turn* hin nun einem *Ethical Turn* folgen ließe, indem sie sich ganz dem Produktionsprozess zuwende und ihm das Werk sowie jeglichen ästhetischen Gehalt unterordne.⁵⁰ Nach dieser Logik sei ein Werk umso gelungener, je mehr Kollaboration seine Herstellung (auf Kosten der Autor*innenschaft des/der Künstler*in) beinhaltet. Die pointierte Schlussfolgerung Bishops:

47 Vgl. ebd., 132.

48 Ebd., 133.

49 Vgl. Bishop 2006. Mit *Social turn* beschreibt sie einen in den frühen 1990er-Jahren erfolgten Paradigmenwechsel hin zu politisch oder sozial engagierter Kunst, die oft kollaborativ oder partizipatorisch entsteht. (Bishop versteht *partizipative* und *kollaborative Kunst* als Synonyme. Vgl. Bishop 2012, 1.)

50 Unerwähnt soll nicht bleiben, dass gerade die Hinwendung zum Prozess im Zuge des *neuen ästhetischen Paradigmas* von anderer Seite euphorisch beschworen wird. Wenn Roberto Nigro etwa in diesem Zusammenhang von der *Ethik* spricht, meint er damit eine besondere Auszeichnung: »Das neue ästhetische Paradigma ist auch ein ethisches Paradigma.« Nigro 2016, 210; Siehe auch Kastner 2018.

Wenn ethische Kriterien über allem stehen und alle sozialen Praktiken gleichsam essenziell für die Stärkung des Zusammenhalts der jeweiligen *Community* sind, so kann es – bei gleichzeitiger Zurückweisung jeglicher ästhetischer Kriterien – auch keine misslungenen oder langweiligen Kunstwerke mehr geben.⁵¹ Bishops Kritik zielt insofern auch auf die aktuelle Kulturpolitik Großbritanniens und Europas, als dass sie die Fixierung auf kollaborative Praktiken als in einer Linie mit intellektuellen Trends der Identitätspolitik sieht, zu denen auch *Political Correctness* und der Respekt für das Andere zählen. Dabei ermöglicht gerade verstörende oder kränkende Kunst, so Bishop mit Verweis auf die historischen Avantgarden, neue Perspektiven auf die Gesellschaft,⁵² während die ethisch »einwandfreie« Kunst soziale Ungleichheiten tendenziell eher verschleierte.⁵³

Grant H. Kestner argumentierte in *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context* (2011), dass Kunstwerke zwischen künstlerischer Praxis und politischem Aktivismus nach Kriterien beurteilt werden sollten, die sowohl Ästhetik als auch Ethik berücksichtigen; In seiner Argumentationslinie gibt er aber in Produktion als auch in Rezeption den ethischen Kriterien den Vorzug. Einig sind die beiden sich in der Kritik an der Instrumentalisierung partizipativer Kunst für die Politik der *sozialen Inklusion*,⁵⁴ wenngleich sich ihre Schlussfolgerungen grundlegend unterscheiden:

Während sich für Kester eine wirkliche Einwirkung auf die Gesellschaft nur aus einem *bottom-up* Ansatz künstlerischer Praxis mit kollaborativer Arbeitsweise ergeben kann, und alles andere nur oberflächliches Abhandeln sein kann, liegt für Bishop der Fehler im grundlegenden Ansatz: Sie sieht die Verantwortung der

51 »[A]ll [works of participatory art; Anm. d. Verf.] are equally essential to the task of repairing the social bond.« Bishop 2012, 13.

52 Vgl. ebd., 14. Laut Bishop kann gerade partizipative Kunst aufgrund ihrer Entstehungsart häufig nicht zum von ihr proklamierten sozialen Wandel beitragen, sondern untermauert im Gegenteil die Dynamiken des Selbermachens, wie sie in gegenwärtigen Kultur- und Sozialsystemen Nord- und Mitteleuropas (wie etwa unter der britischen *New Labour* Periode unter Tony Blair oder der Regierung von Gerhard Schröder in Deutschland) propagiert werden, aus denen sich die öffentliche Hand immer weiter zurückzieht. Kollaborative Praktiken, so Bishop weiter, werden deshalb besonders gerne für die Bewerbung identitätspolitischer Ideen missbraucht, deren Ansprechen von Minderheiten mehr als kosmetische denn als strukturelle Maßnahmen zu verstehen sind. Vgl. ebd., 13f.

53 Vgl. ebd., 13.

54 Die beiden verdächtigen die Politik der sozialen Inklusion, gehorsame Subjekte herorzubringen (»[S]ocial participation is viewed positively because it creates submissive citizens who respect authority and accept the »risk« and responsibility of looking after themselves in the face of diminished public services.« Ebd., 14) und die arbeitende Klasse der vom Kapital geforderten Subjektivität näherzubringen (»Community art [...] will seek to acclimate the working class to the forms of subjectivity demanded by capital, but not to question the demands themselves.« Kester 2011, 198).

künstlerischen Position nicht in der Reduktion der Macht gegenüber den Teilnehmer*innen, sondern darin, mit ihrer Kunst ungemütliche Denkanstöße zu geben.⁵⁵

Auch wenn sich von den hier besprochenen Künstler*innen einzig Francis Alÿs in seinen jüngeren Arbeiten partizipativer künstlerischer Methoden bedient, ist der *Social Turn* relevant für deren Verständnis. Partizipatorische Kunst hat oft einen politischen Anspruch, und politische Kunst ist oft partizipatorisch. Der Diskurs darüber scheint zwar die Fragestellungen dieser Arbeit nur zu tangieren, aber dennoch bedingen sich die im weitesten Sinne politische Kunst seit den 1990er-Jahren und der *Social Turn* wechselseitig. In ihrem Aufsatz von 2006 nennt Bishop *When Faith Moves Mountains* (2002) von Francis Alÿs ein kollaboratives Projekt, das sich nicht einzig auf seine soziale Relevanz bezieht, sondern über das Politische und Soziale hinaus auch die ästhetische Dimension mitdenkt.⁵⁶

Die Verbindungen von Politik, Kunst und ästhetischer Erfahrung genauer zu untersuchen, würde den Rahmen dieser Publikation sprengen; Zum politischemanzipatorischen Potenzial der Kunst sei aber kurz auf Jacques Rancière's bis heute andauernde Untersuchungen zur Ästhetik hingewiesen. Rancière unterscheidet hinsichtlich der Kunst im Spannungsfeld zwischen absoluter Freiheit (bzw. Autonomie) und rein politischer Funktion drei *Regime der Kunst*⁵⁷: Im *ethischen Regime* nach Platon kommt der Kunst eine klare pädagogische Rolle zu. Das sogenannte *repräsentative Regime* räumt der Kunst eine gewisse Autonomie ein, gibt ihr aber genaue Produktionsregeln vor, sodass sie etwa die gesellschaftliche Hierarchie spiegelt (siehe das aristotelische Prinzip der Mimesis). Das dritte und letzte Regime schließlich ist das *ästhetische Regime der Kunst*. Vor etwa 200 Jahren aufgekommen, beschreibt es ein bis heute dominantes modernes Kunstverständnis, nach dem prinzipiell alles ein Objekt einer spezifischen sinnlichen Erfahrung sein kann. Jene Erfahrung beinhaltet im Grunde ein egalitäres politisches Versprechen, denn jedes Kunstwerk im ästhetischen Regime impliziert eine bestimmte politische Bedeutung.⁵⁸ Doch widerständig können Kunstwerke laut Rancière nur indirekt sein:

Der Widerstand des Werkes ist nicht die Rettung der Politik durch die Kunst. Er ist nicht die Imitation oder Antizipation der Politik durch die Kunst. Er ist genau ihre Einheit. Die Kunst ist die Politik.⁵⁹

55 Vgl. Bishop 2012, 26; Siehe auch Bell 2017, 74.

56 Vgl. Bishop 2006, 181f. Für weitere Ausführungen zu Francis Alÿs' *When Faith Moves Mountains* (2002) sei auf das Kapitel *Soziale Kreisläufe* verwiesen.

57 *Regime* sind nach Rancière in der abendländisch geprägten Tradition Interpretationsrahmen dessen, was allgemein als Kunst verstanden wird. Vgl. Rancière 2006, 36f.; Siehe auch Davis 2014, 202.

58 Vgl. Davis 2014, 205f.

59 Rancière 2008, 13; Hervorh. im Original.

Als Beispiel für das widerständische Potenzial der Kunst nennt Rancière in *Die Nacht der Proletarier* (1981) etwa *Arbeiter-Künstler* und *Arbeiter-Intellektuelle*, deren künstlerische Tätigkeit nach ihrer eigentlichen Erwerbsarbeit auch ohne direkten Einfluss auf politische Institutionen als direkt politisch gedacht werden kann; allein schon dadurch, dass sie die Nacht zum Schreiben nutzen, anstatt sich für den darauffolgenden Arbeitstag auszuruhen. Die ästhetische Erfahrung hat nach Rancière also einen intrinsisch politischen Charakter.⁶⁰

Die im Folgenden analysierten medienkünstlerischen Arbeiten sind in sehr unterschiedlichen Kontexten entstanden, sowohl bezüglich der Entstehungszeit (die Werke datieren von den 1970er-Jahren bis heute) als auch bezüglich des Mediums: Es arbeiten zwar alle Künstler*innen in der weitesten Definition mit dem Medium Video, doch verwenden die einen die Videoaufzeichnung dokumentarisch zur Aufzeichnung ihrer Performances (Bas Jan Ader und Francis Alÿs), während andere kurze Filme mit mehr oder weniger komplexem Narrativ montieren; letzteres entweder ihre eigene Person ins Bild rückend (Cathy Sisler) oder aber andere Protagonist*innen zeigend. Es sind also nicht alle Praktiken mit dem Schlagwort *performativ* hinreichend beschrieben. Das soll aber nicht von einer Suche nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden abhalten; verbinden doch gerade diese Werke bestimmte Gedankengänge über die Genre Grenzen hinweg.

Politische Gesten

Als Ausdrucksform zwischen Körper und Sprache hat die Geste Einzug in unterschiedliche Diskurse gefunden, wo sie als Begriff unter anderem maßgeblich von Jacques Derrida, Walter Benjamin, Vilém Flusser und Judith Butler geprägt wurde. Die Kommunikationswissenschaft versteht Gesten als körperlich zum Ausdruck gebrachte Zeichen nonverbaler Kommunikation, wie etwa Hand-, Kopf- oder Körperbewegungen, mithilfe derer eine bestimmte innere Haltung kommuniziert wird. Dass sie »von allen verstanden werden«⁶¹, wie Werner Paravicini schreibt, muss im Hinblick auf neuere Performativitätstheorien relativiert werden: Sofern Gesten verstanden werden, werden sie von verschiedenen Personen *unterschiedlich* interpretiert.

Der Begriff der *Geste* wurde Ende des 15. Jahrhunderts aus dem lat. *gestus* für die Gebärden einer schauspielenden, schaustellenden oder Rede haltenden Person entlehnt. Die deutsche Bedeutung des lat. Verbs *gerere*, »zur Schau tragen; ausführen, vollführen; sich benehmen«, weist auf ihre intendierte Wirkung nach außen hin, zu einem oder mehreren anderen Menschen. Eine solche Gebärde kann Sprache entweder ausdrucksvoll begleiten, etwa verdeutlichen, betonen, ironisieren, oder

60 Vgl. Davis 2014, 192-193. Siehe auch Chávez Mac Gregor 2018, bes. 149-200.

61 Paravicini 1997, 13.

sie ganz ersetzen. In ihrer übertragenen Bedeutung ist die Geste eine symbolträchtige Handlung oder Mitteilung, ein sinnbildhaftes Zeichen, das etwas ausdrücken soll, etwa als unverbindliche Höflichkeitsformel, als Entgegenkommen oder *Gestus*. Im übertragenen Sinn kann eine Geste deshalb auch ausschließlich sprachlich formuliert sein. In letzterer Bedeutung wird sie häufig auch pejorativ benutzt, um etwa Symbolpolitik als Politik der Worte, Gesten und Bilder von faktischer Politik ›der Taten‹ zu unterscheiden.

Walter Benjamin definiert in seiner Analyse von Bertold Brechts *epischem Theater* die Geste als dessen zentrales stilistisches Element zur Unterbrechung von Handlungsabläufen. Charakteristisch für das epische Theater sei demnach nicht das Entwickeln von Handlungen, sondern die Darstellung, ja die Entdeckung von Zuständen.⁶² Die Geste dient als Mittel zur *Verfremdung* des Gezeigten, das die Betrachter*innen dazu stimulieren soll, ihre eigene Lebensrealität zu hinterfragen.⁶³

Judith Butler macht Benjamins Gestenbegriff zum Ausgangspunkt ihres 2019 erstmals auf Deutsch publizierten Essays *Wenn die Geste zum Ereignis wird*. Aufbauend auf die Sprechaktheorie John L. Austins eruiert sie darin die Potenziale von Sprech- und performativen Akten als politisch wirksame Handlungen. Wo immer die Handlung aus ihrem ursprünglichen Kontext gerissen und davon losgelöst als *Geste* gezeigt wird, ermögliche das nicht nur ein Hinterfragen des Alltagslebens im Brecht'schen Sinne, sondern darüber hinaus auch die Konstitution eines *Wir*s, die Formierung eines Kollektivs.⁶⁴ Butler versteht die Geste als ein zwischen Sprache und körperlicher Performanz oszillierendes Phänomen, als »ethisch bedeutsame Auflösung des Sprechakts«⁶⁵, als zitathafte Handlung sowie als kritische Praxis. Am Beispiel der Genderperformativität, die Butler als Konzept maßgeblich mitprägte⁶⁶, erörtert sie, dass Handlungen immer im Spannungsfeld von absolutem Determinismus und völliger Autonomie getätigt werden. Der Argumentation von Jacques Derrida in seinem Aufsatz *Signatur Ereignis Kontext*⁶⁷ folgend, betont Butler dabei die »zitathafte[...] Geschichtlichkeit des Sprechakts«⁶⁸: Für seine soziale Wirksamkeit bedarf jeder Sprechakt einerseits der gesellschaftlichen Konvention; Andererseits eröffnet er in seiner Funktion als Zitat die Möglichkeit einer Neuinterpretation sozialer Verhältnisse. Die Geste ist dabei als eine »Art [der] abgeschnittenen Handlung«⁶⁹ an dem Punkt verortet, wo ein Zitat so weit von seinem alltäglichen Kontext losgelöst ist, dass ein Teil der Lesbarkeit (der *Intelligibilität* nach

62 Vgl. Benjamin 1972a, 521-522.

63 Vgl. Benjamin 1972b, 534-535.

64 Vgl. Butler 2019, 63-65.

65 Vgl. ebd., 17.

66 Siehe dazu unter anderem Butler 1990, 2004, 2014.

67 Siehe dazu Derrida 1999.

68 Butler 2019, 29.

69 Ebd., 52.

Derrida) verloren geht, und sich gleichzeitig der Raum für Neuinterpretation öffnet.

Dass die Frage nach dem Scheitern letztendlich eine Frage nach der individuellen Handlungs- und Willensfreiheit ist, macht Butlers Ausführungen so fruchtbar für diese Studie: Butler argumentiert, dass die Annahme von absoluter individueller Autonomie, Selbsttransparenz und Eigenverantwortlichkeit eine Kehrseite hat, die oft ausgeblendet wird, denn das menschliche Handeln selbst sei auf eine gewisse »Stützung durch soziale Konventionen und soziale Institutionen« angewiesen, ohne die es weder wirksam noch lebbar sein könne. Folglich lehnt Butler ein »individualistisches Verständnis von Autonomie« ab, weil jenes »gerade die Bedingungen für wirksames Handeln und Lebbarkeit ausblendet«. ⁷⁰

Für Vilém Flusser sind Gesten spezifische Bewegungen eines Körperteils oder mit ihm verbundener Werkzeuge, die im Unterschied zu unwillentlichen Körperfunktionen oder Reaktionen auf äußere Einflüsse zunächst einmal mit einer Intention verknüpft sind und einen symbolischen Gehalt besitzen. Da die Frage der Intention aber komplexe Fragen der Subjektivität und des freien Willens aufwerfe, schlägt er vielmehr eine Begriffsbestimmung *ex negativo* vor: Demnach sind jene Bewegungen als Gesten definiert, für die es »keine zufriedenstellende kausale Erklärung« ⁷¹ etwa im Sinne physikalischer oder sozialer Ursachen gibt. Auf diese höchst subjektive und situationsabhängige Definition aufbauend, argumentiert Flusser dann auch, dass ein Erkennen der Geste als solche allein noch nicht ausreicht, um sie auch hinlänglich zu interpretieren. Da es keine »Theorie der Interpretation von Gesten« gebe, sei das Lesen von Gesten ein auf Intuition und Lebenserfahrung basierender subjektiver Vorgang.

Eine Geste ist also ein zwischen Sprache und Körperlichkeit angesiedelter, vom Ablauf gewöhnlicher Handlungen losgelöster willentlicher Akt mit zitathaftem Charakter, der das Potenzial zur »kritische[n] Praxis« ⁷² in sich trägt. Wie Veronika Darian und Peer de Smit festhalten, birgt das Gestische nach Benjamin als »unterbrochener Handlungszusammenhang« auch das Potenzial zur »Unterbrechung von linearen, chronologischen, kausalen, teleologischen Erzähl- und Forschungszusammenhängen« in sich. ⁷³ Inwiefern die Wirkung einer Geste als kritisch oder auch politisch bezeichnet werden kann, hängt von mehreren Faktoren ab. Politisch ist eine Geste dann, wenn sie eine bestimmte Wirkung nach außen hat

70 Vgl. ebd., 48. Zu Hannah Arendts Konzept des freien Willens, siehe auch das Kapitel *Biblische Referenzen*.

71 Flusser 1994, 7. Mit »zufriedenstellend« meint Flusser jenen Punkt in einer Diskussion um die Kausalität der jeweiligen Bewegung, an dem jede weitere Erklärung überflüssig ist, also auch die ausführende Person der Begründung nichts mehr hinzuzufügen hat.

72 Butler 2019, 39.

73 Darian und de Smit 2019, 14.

bzw. intendiert, entweder schon bei ihrer Emittierung oder auch erst im Laufe der Zeit. Der Terminus *Politik* wurde vom lat. *politicus* nach dem griech. *Πολιτικά* (*politiká*) gebildet und bezeichnete in den griechischen Stadtstaaten der Antike alle Fragestellungen, die das Gemeinwesen, die *Polis*, betrafen. Politisch ist also eine Tätigkeit, die eine bestimmte *gestalterische* Wirkung im Sinne der Ordnung des Gemeinwesens und/oder der Lenkung des individuellen Verhaltens seiner Mitglieder hat. Der Linguist Dieterich Busse versteht Politik selbst wiederum als im weitesten Sinne symbolisches Handeln, weil für ihn ein großer Teil der politischen Tätigkeit selbst symbolische Tätigkeit ist. Politische Sprache und die dahinterstehende Besetzung von Wirklichkeit rücken aber nur dann ins Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit, so Busse, »wenn die Selbstverständlichkeit der Hegemonie der Machthaber über die politische Sprache und ihre Inhalte durchbrochen ist.«⁷⁴

In das kollektive Gedächtnis vieler in Deutschland hat sich der *Kniefall in Warschau* eingebrannt: Am 7. Dezember 1970 besuchte der damalige deutsche Bundeskanzler Willy Brandt das Ehrenmal für die Toten der Warschauer Ghettos, wo er sich auf die Knie fallen ließ. Mit dieser klassischen Demutsgeste bat er um Vergebung für die deutschen Verbrechen des Zweiten Weltkriegs. Die Geste kam, geplant oder spontan, auf jeden Fall überraschend für die Delegation, sie wurde im Folgenden medial verbreitet, viel diskutiert, stieß zum Teil auch auf Ablehnung in Deutschland. Sie stand symbolisch für die von Brandts Regierung betriebene Ostpolitik, und spielte im Nachhinein gesehen eine wichtige Rolle bei der Entspannung zwischen den Blöcken. Anders gesagt erfüllte die Geste eine Funktion, die über die symbolische Bedeutung hinausging: Sie kündigte eine Politik an, die Deutschland anschließend tatsächlich verfolgte. Insofern waren Taten an die Geste geknüpft, die jene nur symbolisch überhöhte.⁷⁵

In jüngster Vergangenheit wurde der Kniefall in einem anderen Zusammenhang zur Geste des zivilgesellschaftlichen Protestes gegen Rassismus: 2016 weigerte sich der Quarterback des American-Football-Teams *San Francisco 49ers* Colin Kaepernick erstmals, während des Abspielens der US-amerikanischen Nationalhymne aufzustehen. Er verweigerte damit den sogenannten *Pledge of Allegiance* (dt. »Treueschwur«), ein an Schulen und bei öffentlichen Veranstaltungen übliches, gemeinsam geleistetes Gelöbnis gegenüber Nation und Flagge der Vereinigten Staaten. Kaepernick verließ damit seinem Protest gegen Diskriminierung und Polizeiz-

74 Busse 2000, 93.

75 Siehe dazu Hille 2008. Bemerkenswerterweise drückte sich der Protest gegen die Ostpolitik Brandts ebenso in einer Geste aus: Deutsche neonazistische Gruppen verwendeten in den 1970er-Jahren den sogenannten *Künnen-Gruß*. Dabei wird der rechte Arm gestreckt; Daumen, Zeigefinger sowie Mittelfinger werden abgespreizt, während die anderen Finger abgewinkelt bleiben. Das damit symbolisierte *W* als Wiedererkennungsmerkmal ist als bewusste Anspielung auf den Hitlergruß in Deutschland inzwischen verboten, in Österreich weiterhin erlaubt.

gewalt Ausdruck, und seitdem sind viele seinem Beispiel gefolgt. Die darauffolgenden Sanktionierungen Kaepernicks seitens der NFL lösten eine landesweite Debatte in den USA aus, der sich sogar der damalige Präsident Donald Trump anschloss. In diesem Beispiel erfüllte die Geste zumindest zwei unmittelbare Funktionen: Zu der des zivilgesellschaftlichen Protests kam im Falle der Mitspieler noch die Funktion der Zusammengehörigkeitsbekundung; Im Folgenden wurde, durch die mediale Verbreitung der Geste, eine politische Debatte nicht nur über die strukturelle Diskriminierung von Spieler*innen der NFL, sondern in der Gesellschaft insgesamt ausgelöst.

Es gibt eine Reihe prominenter Gesten in der Geschichte der bildenden Kunst, die als verdichtete Momente in die christliche als auch in die profane Ikonografie Eingang fanden und heute selbst zu Motiven der Popkultur wurden. Man denke etwa an die Schöpfungsgeste in Michelangelo Buonarrotis *Die Erschaffung Adams* (1508-1512), Johann Heinrich Füsslis *Schwur von Rütli* (1780) oder den Todeskampf der antiken *Laokoon-Gruppe* aus den Vatikanischen Museen, um nur einige Beispiele zu nennen. Mit Gesten und Gebärden beschäftigte sich auch Aby Warburg, der seine Forschung den sogenannten *Bilderfahrzeugen* widmete und für seinen Bilder-Atlas *Mnemosyne* Reproduktionen aus der Antike und der Renaissance gegenüberstellte. Sein Interesse galt dabei dem »Nachleben der Antike« in den dargestellten Gesten und Formen des Gefühlsausdrucks, die nach der *Pathosformel* eine fort-dauernde, universal gültige inhaltliche Aufladung innehaben. Dabei wurde deutlich, was auch für die zeitgenössische Kunstproduktion von größter Relevanz ist: Dieselbe Geste kann in verschiedenen Kontexten mit unterschiedlichen Bedeutungen aufgeladen werden. Darin liegt auch das performative Potenzial der Geste als künstlerisches Ausdrucksmittel: Es verleiht ihr die Möglichkeit, mehrere unterschiedliche, auch sich widersprechende Bedeutungen in sich zu vereinen. Aus der potenziellen Mehrdeutigkeit kann so ein Spannungsmoment entstehen.⁷⁶

Die politische Geste als Motiv darf aber keinesfalls mit einer politischen oder sozialen Absicht in welcher Form auch immer verwechselt werden. Eine politische Aussage an sich muss wiederum noch nicht zwingend eine soziale Funktion erfüllen. Problematisch ist in diesem Zusammenhang der Doppelcharakter der bildenden und auch der darstellenden Künste, die sich mit der Internationalisierung und finanziellen Potenzierung des Kunstmarkts seit den 1990er-Jahren noch weiter problematisiert hat und von den Vertreter*innen der *Institutional Critique* ausführlich behandelt wurde und wird: Die bildende Kunst ist selbst eine Form der Warenwirtschaft, zeigt also in ihrem Bestreben der Unterwanderung dieses Systems eine Janusköpfigkeit.

Im Folgenden meint die politische Geste einen oder mehrere Akte, die auf eine Form der Gemeinschaft wirken, wobei mit dem Politischen nicht der Arendt'schen

76 Siehe dazu Schmutz und Widmann 2004.

Definition gefolgt wird, sondern in Nachfolge von Richard Sennetts propagierter Auflösung der Grenze zwischen privatem und öffentlichem Raum die These vertreten wird, dass auch das vermeintlich *Private* unter Umständen politisch, also gesellschaftlich wirksam sein kann. Während Arendt streng zwischen dem Leben in der *Polis* und dem Aufenthalt im Privaten unterscheidet, wobei sie Zweiteres als eine präpolitische Sphäre der Notwendigkeiten versteht,⁷⁷ werden hier gerade zwischenmenschliche, wenn man möchte *mikropolitische* Aspekte des Lebens aller Sphären – privater, öffentlicher und sonstiger – in den Fokus genommen.

77 Vgl. Arendt 1981, 38-42.