



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Möglichkeiten des Politischen.
Drei Theorien zur Politik, drei Analysen von God's
Entertainments *Österreicher integriert euch!*“

Verfasserin

Meindl Magdalena, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
1. INTRO	9
2. God's Entertainment: <i>Österreicher integriert euch!</i>	13
3. Dreimal Theorie, dreimal <i>Österreicher integriert euch!</i>	19
3.1. Kunst und Agonismus: Theater als Handlungsraum	19
3.1.1. Ernesto Laclau und Chantal Mouffe: das Politische und die Hegemonietheorie	23
3.1.1.1. Die Voraussetzung des Anti-Essentialismus: die Diskurstheorie	24
3.1.1.2. Antagonismus	26
3.1.1.3. Hegemonie: die Besetzung leerer Signifikanten	28
3.1.2. Chantal Mouffe – Agonismus und gegenhegemoniale Strategien in der Kunst	30
3.1.2.1. Vom Antagonismus zum Agonismus	31
3.1.2.2. Strategien der Politik: die Schaffung neuer Subjektivitäten als Aufgabe der Kunst	33
3.1.3. <i>Österreicher integriert euch!</i> Das Integrationslager als agonistischer Handlungsraum	37
3.1.3.1. „ <i>Österreicher integriert euch!</i> “ – eine 'politische' Forderung	37
3.1.3.2. Die Erzeugung eines antagonistischen Konfliktraumes	39
3.1.3.3. Das Integrationscamp als Labor des Agonismus	42
3.2. Radikale Gleichheit	45
3.2.1. Jacques Rancière: Ästhetik und Politik	46
3.2.1.1. Die Aufteilung des Sinnlichen	47
3.2.1.2. Polizei und Politik	50
3.2.2. Zu einer Politik der Ästhetik	54
3.2.2.1. Das ästhetische Regime der Kunst	55
3.2.2.2. Das Paradox des ästhetischen Regimes und seine politische Dimension	57
3.2.3. <i>Österreicher integriert euch!</i> – Unerhörte Aufteilungen	61

3.2.3.1. Verschiebungen in Raum und Zeit	62
3.2.3.2. Die Anordnung der Körper in der Matrix des Lagers	67
3.3. An den Rändern der Sprache	71
3.3.1. Jean-François Lyotard: das Erhabene im Widerstreit	72
3.3.1.1. Die Heterogenität der Sprachspiele: von der Moderne zur Postmoderne	73
3.3.1.2. Das Erhabene	76
3.3.1.3. Der Widerstreit	80
3.3.2. Lyotard und die Theorie des postdramatischen Theaters	82
3.3.2.1. Zu einer affirmativen Ästhetik	82
3.3.2.2. Lyotard und Lehmann	85
3.3.2.3. Das postdramatische Theater im Widerstreit	88
3.3.3. Exkurs – Christoph Schlingensief: <i>Bitte liebt Österreich</i>	90
3.3.4. <i>Österreicher integriert euch!</i> – die Polymorphologie der Fiktion	96
3.3.4.1. <i>Österreicher integriert euch!</i> im Widerstreit der Diskurse	97
3.3.4.2. Politik des Zweifels	101
4. OUTRO	103
5. Bibliografie	107
6. Abbildungsverzeichnis	119
Abstract	121
Lebenslauf	123

Vorwort

Dort, wo in der vorliegenden Arbeit auf *Österreicher integriert euch!* Bezug genommen wird, stützen sich die Beobachtungen zum größten Teil auf die Erinnerungen und Dokumentationen der Verfasserin, die am 2.6. und am 16.6.2012 die Aktion besuchte. Diese Stellen sind als 'Gedächtnisprotokoll' in den Fußnoten ausgewiesen. Außerdem führte die Verfasserin am 17.10.2012 ein Interview mit Boris Ceko, Maja Degirmendzic, Victoria Hauser und Simon Steinhauser von God's Entertainment, weitere Informationen wurden per online-Kommunikation eingeholt. Zusätzlich konnte auf eine noch unveröffentlichte Videodokumentation von Robert Hack zugegriffen werden.

Für die Arbeit wird die geschlechtsneutrale Schreibweise des Binnen-I verwendet. An manchen Stellen, an denen diese Formulierung den Lesefluss zu stark beeinträchtigen würde, wird die weibliche Form eingesetzt. Wo in der Literatur die alte Rechtschreibung verwendet wurde, wird diese in direkten Zitaten an die neue Rechtschreibung angepasst.

Mein Dank für die große Hilfe bei den Recherchen gilt Boris Ceko, Maja Degirmendzic, Victoria Hauser und Simon Steinhauser. Danke außerdem an Barbara Dauer, Clemens Dirmhirn, Elisabeth und Herbert Köglberger, Roswitha und Winfried Meindl, Marie-Christine Oucherif und Verena Perner; besonders auch an Stefan Rois für die inspirierenden Gespräche.

1. INTRO

Politik und Kunst sind zwei Begriffe, die immer wieder gegenübergestellt werden, deren Bedeutungen im Verhältnis zueinander ausgelotet werden möchten und die einander gegenseitig in Frage stellen. Sowohl im kunstwissenschaftlichen und philosophischen Forschungsbetrieb als auch in den Spielplänen diverser Theaterhäuser oder in den Programmen interdisziplinärer Festivals wird diese Beziehung gegenwärtig diskutiert – nicht zuletzt auch als Folge einer gewissen Ratlosigkeit, die sich vor allem im Bereich der Kunstproduktion breit gemacht hat. Einerseits ist der Begriff der Politik spätestens mit dem Zusammenbruch der Sowjetunion in eine, wie wir sehen werden, durchaus produktive Krise geraten, andererseits ruft die Undurchschaubarkeit der neoliberalen Ordnung in kulturpessimistischen Momenten das Gefühl hervor, unmöglich eine Position einnehmen zu können, von der aus Kritik auch nur denkbar wäre. Der Wunsch nach einer gesellschaftlichen Relevanz von künstlerischem Schaffen ist vielerorts spürbar, gleichzeitig wird daran gezweifelt, ob und wie diese Relevanz (noch) argumentiert werden kann. Die breite Diskussion des Politischen und dessen Verhältnis zur Kunst kann als eine Möglichkeit gelesen werden, diesem Unbehagen mit neuen Strategien entgegenzutreten – auch diese Arbeit kann als ein solcher Versuch verstanden werden.

Es scheint ein Teil der Tradition und Geschichte von Theater zu sein – mehr noch vielleicht als es in anderen Kunstformen der Fall ist –, dass in ihm und durch es das Politische zur Verhandlung kommt.

„Das Politische und das Theater. Die Beziehung ist so alt wie das Theater selbst. Als Anstalt zur Verhandlung öffentlicher Angelegenheiten kam es einst auf die Welt und hat so einen schwindelerregenden Anspruch etabliert, der das Schauspiel bis heute wie einen Schatten verfolgt. Womöglich ist die Theatergeschichte nichts als der vergebliche Traum von der Heimkehr zu jener segensreichen Geburtsstunde in der Antike.“¹

Es gibt viele Aspekte, unter denen die Beziehung des Theaters zum Politischen und vice versa verhandelt wird – immer abhängig vom jeweiligen Theater- und Politikbegriff.

1 Dirk Pilz, „Diesseits der Erregung. Über die Prämissen für ein (heute noch mögliches) politisches Theater“, in: Stephan Porombka, *Politische Künste*, Narr Franck Attempto: Tübingen 2007, 49-57, 49.

Die Idee einer Institution, die künstlerisch sublimiert die Konflikte des Zusammenlebens austrägt, ist dabei nur eine Betrachtungsweise.

In dieser Arbeit soll es nun darum gehen, verschiedene Möglichkeiten aufzuzeigen, wie 'das Politische', 'die Politik' gedacht werden können und in welchem Verhältnis sie zu dem stehen, was als 'Kunst'² bezeichnet wird. Ernesto Laclau/Chantal Mouffe, Jacques Rancière und Jean-François Lyotard liefern die Versatzstücke dreier Theorien, die mit jeweils unterschiedlichen Politik- und Kunstbegriffen operieren und somit auch verschiedene Vorstellungen davon haben, wie Kunst 'gesellschaftlich wirksam' sein kann – oder was diese Wirksamkeit bedeuten könnte. Während Chantal Mouffe dafür plädiert, dass sich Kunstwerke in den täglichen Streit der Interessen einmischen und Hegemonien herausfordern, vertreten Jacques Rancière und Jean-François Lyotard die Ansicht, dass die ästhetischen Mittel der Kunst von denen der Politik frei bleiben müssen. Wo aber Rancière die Kunst dennoch an das reale Kämpfen der Menschen zurückgebunden sieht und schließlich auch dort ihre Wichtigkeit verortet, strebt Lyotard nach Entgrenzung und zu einem Werk, das über die menschliche Verfasstheit hinausweist.

Die Formulierung und Untersuchung verschiedener theoretischer Ansätze zum Politischen der oder in der (Performance-)Kunst bildet einen Schwerpunkt dieser Arbeit. Damit verknüpft, im besten Fall in pluriloger Weise verbunden, steht die Analyse eines Werkes, das – so soll gezeigt werden – auf verschiedenen Ebenen an das Politische, an eine Politik, stößt. *Österreicher integriert euch!*, 2012 vom KünstlerInnenkollektiv God's Entertainment entwickelt und durchgeführt, wird auf verschiedene Konzepte des Politischen hin untersucht. Indem die Begriffe zur Anwendung gebracht werden, ergeben sich neue Assoziationen und Verbindungen – sowohl für die Theorie als auch für die Interpretation der künstlerischen Arbeit –, gleichzeitig werden Grenzen und blinde Flecken sichtbar.

Oft widersprechen sich die Gedanken: Was hier noch als emanzipatorisches Element der Aktion *Österreicher integriert euch!* gelesen wurde, wird dort im Sinne des Politischen als kontraproduktiv abgetan. Dabei wird deutlich: Die Bestimmung des Begriffes – der

2 Im überwiegenden Teil dieser Arbeit wird nicht das Theater, die Performance, die Installation oder Aktion (Klassifizierungen, die auf *Österreicher integriert euch!* zutreffen könnten) theoretisch behandelt, sondern allgemein von 'Kunst' gesprochen. Dies liegt daran, dass es theorieimmanent nicht sinnvoll wäre, künstlerische Arbeitsweisen spezifisch zu behandeln. In Teil 3.3. allerdings wird mit Lyotard gearbeitet, der explizit auf die Möglichkeiten des Theaters eingeht.

Kunst, der Politik, der Kritik etc. – kann und darf nicht abgeschlossen werden. Darin sind sich die AutorInnen, deren Texte in dieser Arbeit behandelt werden, einig. In diesem Sinne stehen sie hier auch versammelt – kämpferisch, aber ohne einander zu vernichten.

2. God's Entertainment: *Österreicher integriert euch!*

Im Folgenden soll die Aktion in ihren wichtigsten Zügen vorgestellt werden, um den LeserInnen einen Überblick zu verschaffen. In den Analyseabschnitten werden Elemente erwähnt, die in dieser Zusammenfassung ausgespart bleiben, gleichzeitig werden manche hier schon berichteten Details später noch einmal wiederholt, um sie ins Gedächtnis zurück zu rufen.³

Österreicher integriert euch! war eine Kooperation der Wiener Festwochen⁴ mit dem in Wien tätigen Kollektiv God's Entertainment, das sich in seiner künstlerischen Arbeit mit Performance, Installation, Sound, Happening und Visual-Art beschäftigt.⁵ Die Gruppe besteht seit 2006, wobei die Konstellation der Mitglieder je nach Projekt variiert. Die Arbeiten haben das Kollektiv als Urheber, einzelne Mitglieder werden nicht genannt. Einerseits beschäftigt sich God's Entertainment mit der Form der Performance, versucht Konventionen zu durchbrechen und beispielsweise das Publikum auf verschiedene Arten in das Geschehen einzubeziehen. Andererseits dient die „Konfrontation mit der politischen und kulturellen Identität Österreichs“⁶ als ein inhaltliches Feld, um das sich viele der Aktionen gruppieren.

Das Projekt – vielleicht am besten als Aktion mit performativen und installativen Elementen zu beschreiben – fand im Mai und Juni 2012 an verschiedenen öffentlichen Orten in Wien statt. Die Arbeit bestand im Wesentlichen aus zwei Phasen: Ab Mitte Mai wurden in allen Wiener Gemeindebezirken, meist an den U-Bahn-Stationen, PassantInnen über „das neue Integrationsmodell in Österreich für Österreicher [...] informiert“.⁷ Mittels eines zehnsseitigen Fragebogens wurde der „spezifische Integrationsbedarf“⁸ eruiert – gefragt wurde unter anderem nach dem

3 Einige Elemente kommen zumindest in zwei der drei Analyseabschnitten vor und werden dort aufs Neue angeführt. Nicht zuletzt deshalb, weil die einzelnen Teile dieser Arbeit gegeneinander verschiebbar bleiben sollen.

4 Vgl. Wiener Festwochen, „God's Entertainment. Österreicher integriert euch“, <http://www.festwochen.at/index.php?id=eventdetail&detail=739>, 7.8.2013.

5 Vgl. God's Entertainment, „God's Entertainment“, <http://www.gods-entertainment.org/index.php/ge/german>, 7.8.2013.

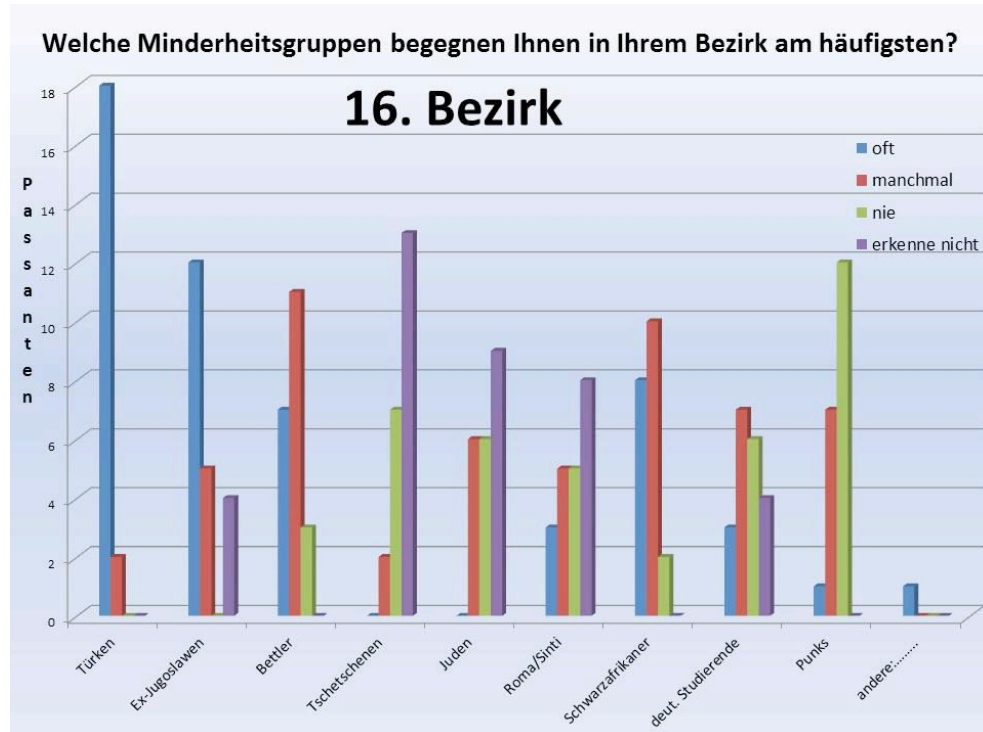
6 Ibid.

7 God's Entertainment, „Österreicher integriert euch!“, 20.5.2012, <http://www.gods-entertainment.org/index.php/projects/oessterreicher-integriert-euch/info>, 20.8.2013.

8 Ibid.

persönlichen Kulturbegriff, nach den Einstellungen zu Religion, Politik, Geld oder dem Arbeitsmarkt, nach der spezifischen Lebenssituation und den Grundlagen der eigenen und nationalen Identität, nach dem Verhältnis zu bestimmten Personengruppen und zur Nation Österreich, zur Migrationspolitik, dem eigenen Informiertsein über das politische Geschehen etc. Teilweise wurden die Daten der Befragung ausgewertet und später in Form von Grafiken (siehe unten) der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Schließlich wurden die befragten Personen mit dem Slogan „Österreicher integriert euch“ konfrontiert. Es wurde erklärt, dass der Begriff der Integration neu verhandelt und gedacht werden sollte:

„Integration ist das neue Zauberwort der gesellschaftlichen Mitte, politische Mehrzweckwaffe und Allheilmittel – doch der Begriff ist irreführend. God's Entertainment stellt die Integrationsdebatte vom Kopf auf die interkulturellen Füße und demokratisiert sie radikal: Denn anstatt zu glauben, dass durch die entsprechende Anpassung und Eingliederung derer „von draußen“ ein imaginierter Zustand von idyllenhaftem Früher wiederhergestellt werden könne und in dieser Irrealität dann Gottseidank und -beius mit der ethnisch-kulturellen Unterschiedlichkeit auch die sozialen Brennpunkte nivelliert würden, sollten sich besser alle Angehörigen eines heterogenen Gemeinwesens mit- und ineinander integrieren, um die Gesellschaft zukunftsfähig zu machen.“⁹



(Abb.1: Grafische Auswertung einer Frage des 'Integrationstests')

⁹ Ibid.

In der zweiten Phase der Aktion wurden an drei öffentlichen Plätzen im Wiener Stadtraum 'Integrationslager' errichtet: Jeweils für drei Tage – an drei aufeinander folgenden Wochenenden Ende Mai/Anfang Juni – wurde das Camp am Urban-Loritz-Platz (am Gürtel zwischen dem siebten und dem fünfzehnten Bezirk), vor dem Museumsquartier (Ecke Mariahilferstraße/Museumsplatz im siebten Bezirk) und schließlich am Meidlinger Platztl (Ecke Meidlinger Hauptstraße/Niederhofstraße im 12. Bezirk) installiert.

Von außen war ein großformatiges Banner zu sehen, das mit der Aufschrift ÖSTERREICHER INTEGRIERT EUCH! vor rot-weiß-rotem Grund bedruckt und an einem Baustellenzaun befestigt war. Außerdem waren auf die Außenwände u.a. die oben genannten Grafiken geklebt. Neben dem Eingang hing eine Tafel, auf der 'Aufregungen' von Rechts-, Links- und 'NeutraldenkerInnen' in einer Strichliste gezählt wurden. Über die Umzäunung hinweg konnte man die Dächer mehrerer Wohnwägen erblicken. Vor dem Lager befanden sich meist ein Performer, der in Megaphone sprechend versuchte, 'echte Österreicher' anzuziehen und einige andere AkteurInnen des Kollektivs, die mit den PassantInnen die Fragebögen ausfüllten und mit ihnen über das 'neue Integrationsmodell' diskutierten.



(Abb. 2: Der Schauplatz der Aktion am Urban-Loritz-Platz)

Das Innere des Lagers wurde durch Wohnwägen strukturiert und in verschiedene Räume eingeteilt. Dazwischen waren unter Vordächern Bänke, Sessel und Tische aufgestellt. Das visuell dominierende Element wurde durch eine Vielzahl an Bannern und Plakaten

gebildet, auf die in bunten Farben Parolen und Aussprüche – vorurteilsbehaftete Aussagen zur Migrations- und Integrationsthematik – gesprayt waren.



(Abb. 3: Innerhalb des Lagers #1)



(Abb. 4: Innerhalb des Lagers #2)

Grundsätzlich gab es zwei Möglichkeiten, das Lager zu betreten: Einerseits konnte man sich zu einer Testung anmelden, bei der herausgefunden werden sollte, wie viel Integrationsnachhilfe der/die jeweilige ÖsterreicherIn benötigte. Es wurden drei Pakete angeboten, die sich durch ihre zeitlichen Ausmaße voneinander unterschieden:

„Paket A: kleiner Integrationsbedarf, für fortgeschrittene ÖsterreicherInnen in Integration (2–4 Stunden)

Paket B: mittlerer Integrationsbedarf, für Beginner mit leichten Vorerfahrungen in Integration (1 Tag)

Paket C: großer Integrationsbedarf, absolute Anfänger in Integration (2–3 Tage)¹⁰

Der Integrationstest bestand aus dem oben genannten Fragebogen und zwei weiteren Untersuchungen: Einerseits mussten Gesichter von Fremden nach Sympathie eingeschätzt und Presseschlagzeilen beurteilt werden ('Fremdenscanner'), andererseits wurden die Getesteten mit Bildern aus öffentlichen Medien konfrontiert und gleichzeitig an ein Blutdruckmessgerät angeschlossen ('Personality Indicator Test/PIT').

Aufgrund der Tests sollte herausgefunden werden, welchen Personengruppen gegenüber der/die ÖsterreicherIn die meisten Ängste und Vorurteile hegte, um im darauf folgenden Integrationsprozess gezielt daran arbeiten zu können.

Verschiedene Minderheitengruppen hatten ihren fixen Platz im Lager und erfüllten ihre Funktion als 'IntegrationshelferInnen'. So gab es etwa den Wohnwagen der TürkInnen, vor dem Schilder aufgehängt waren, die die Besonderheit türkischer Geschlechtsorgane illustrierten und damit die im Vergleich zu ÖsterreicherInnen höhere Geburtenrate erklärten. Im Inneren des Wohnwagens bestand (für Männer) die Möglichkeit, Türkinnen nackt zu betrachten. In der hintersten Ecke des Camps hatten deutsche StudentInnen ihr Lager aufgeschlagen und gaben Tipps, wie sich ÖsterreicherInnen etwa in öffentlichen Verkehrsmitteln besser und höflicher verhalten könnten. Außerdem konnte man mit ihnen 'Reise nach Jerusalem' um Studienplätze spielen. Im Bereich der Roma und Sinti versuchte man, so viele Menschen wie möglich in das Führerhäuschen eines Campingbusses zu drängen; in einem anderen Wohnwagen wurde man dazu eingeladen, einen Schwarzen zwei Minuten lang anzusehen, um ihn dann in einem Memory-Spiel, das aus Fotografien von Gesichtern mehrerer dunkelhäutiger Männer bestand, zu identifizieren. Um Identifikation ging es auch bei einer Station gleich hinter dem Lagereingang: Die anatomische Darstellung eines Menschen musste einem/einer der IntegrationshelferInnen zugeordnet werden, die, auf Bierbänken sitzend, inspiziert und mit der Grafik verglichen werden konnten.

Abseits der verschiedenen Stationen und Aktivitäten wurde gemeinsam gekocht, gegessen und getrunken, miteinander diskutiert und getanzt.

10 God's Entertainment, „Österreicher integriert euch!“ (Hervorhebungen im Original, *Anm.*).

Für NichtösterreicherInnen und ÖsterreicherInnen, die keinen Bedarf an Integration hatten oder die Aktion nur besuchen wollten, gab es täglich in den Abendstunden drei Mal die Gelegenheit, an einer Führung teilzunehmen. Auch hier konnte man sich testen lassen und die verschiedenen Stationen durchwandern.

3. Dreimal Theorie, dreimal *Österreicher integriert euch!*

3.1. Kunst und Agonismus: Theater als Handlungsraum

„It is time for art used as a tool“¹¹

Die ägyptische Theatermacherin Laia Soliman war eine der vielen KünstlerInnen, TheoretikerInnen und AktivistInnen, die im September 2012 zum Marathoncamp *truth is concrete* des Steirischen Herbstes in Graz eingeladen waren. Sieben Tage lang, 24 Stunden täglich, war ein Programm geboten, das aus Performances, Podiumsdiskussionen, Workshops, subversiven Yoga-Klassen, Konzerten, Ausstellungen etc. bestand und sich das Ausloten fruchtbarer Beziehungen zwischen dem Politischen und der Kunst zum Thema machte.

Der Aphorismus „truth is concrete“, so Florian Malzacher in seiner Eröffnungsrede, sei einst über Bertolt Brechts Schreibtisch im dänischen Exil gestanden – weitergegeben von Augustinus zu Hegel, von Hegel zu Lenin und schließlich zu Brecht. Diese drei Wörter sollten ihn ständig an die Realität der 1930er Jahre erinnern.¹²

Als Titel des Festivals wird die konkrete Realität und wie auf sie eingewirkt werden kann zum Programm. Im Zentrum steht die Veränderbarkeit der Wirklichkeit mit Mitteln der Kunst und des Aktivismus.

„So: For the next seven days we propose to take the possibility of concrete truth as a working hypothesis and to look for direct action, concrete change and knowledge. For an art that not only represents and documents, but that engages in specific and social situations – and for an activism that not only acts for the sake of acting but searches for intelligent, creative means of self-empowerment: artistic strategies in politics, political strategies in art.“¹³

11 Laia Soliman, im Interview mit Florian Malzacher, „It's time for art as a tool“, in: „How to change the world – or at least fight for it. Conversations with artists, activists, theorists from places in transition“, *truth is concrete*, 26.11.2011, <http://truthisconcrete.org/interviews/it-is-time-for-art-used-as-a-tool/>, 20.8.2013.

12 Florian Malzacher, „Truth is concrete. Opening Introduction“, *truth is concrete*, 21.09.2012, <http://truthisconcrete.org/texts/?p=90>, 20.8.2013.

13 Vgl. *ibid.*

Vom 'Arabischen Frühling' in Nordafrika über die Occupy-Bewegungen in Madrid, New York und schließlich immer mehr Städten Nordamerikas und Europas bis hin zu den künstlerisch-aktivistischen Aktionen von Pussy Riot oder Voina in Russland:¹⁴ Nicht zuletzt die so genannten revolutionären Bewegungen der letzten Jahre haben für die Arbeit einiger KünstlerInnen und TheoretikerInnen (Mitteleuropas) eine Neudefinition des eigenen Kunstbegriffes herausgefordert. Und schließlich sind es auch die immer offensichtlicher werdenden Missstände und Krisen der westlichen Demokratien, die den Anstoß dazu geben, über eine Neupositionierung kultureller und künstlerischer Arbeit im Verhältnis zu realen Lebensbedingungen nachzudenken. „It was clear, [sic!] that this was a time where we – as artists, theorists, curators – had to question for ourselves what we were doing and why. How we position ourselves. What our responsibilities are.“¹⁵

Es drängt sich die Frage auf, ob das Erzeugen und Sich-Abarbeiten an Meta-(meta-)Diskursen, wie es nun in den vergangenen Jahren als Aufgabe der Kunst und der Theorie galt, noch genügt, oder ob es nicht schon längst an der Zeit sei, sich dem konkreten Leben, den Diskursen in erster Instanz, anzunähern. Malzacher geht sogar so weit, hier von einem Paradigmenwechsel zu sprechen:

„'Truth is concrete' seems to come at a moment of a paradigm shift in the relations of art and politics: [...] Art seems widely to have lost contact with a larger base. The constant awareness of the complexity of the notions of truth, reality or even politics seem to have manoeuvred us into a dead-end road [...]. We reached a point where the necessary awareness that everything is contingent and relative is in danger of just becoming intellectual relativism. [...] That is why this marathon focuses on very consequent, even radical interpretations of what art could, should, must be: On an art that very directly and hands-on gets involved.“¹⁶

Es entsteht also das Bedürfnis, mittels Kunst, Theorie oder Ausstellungskonzepten an der Veränderung der Gemeinschaften teilzuhaben. Ein prominentes Beispiel für eine KünstlerInnengruppe, die sich mit konkreten gesellschaftlichen Situationen und

14 Wie Florian Malzacher in seinem Interview mit Laia Soliman anspricht, besteht in der zeitgenössischen Kunst in Europa die Gefahr, die Revolutionen im arabischen Raum – und diesen kann man auch die Revolten in Russland hinzufügen – zu instrumentalisieren: Man scheint sich von den politisch aufgewühlten Situationen revolutionäre Inspiration für Europa zu erhoffen: „The revolution was followed by a kind of 'Arab Spring tourism' – of which we [d.h. *truth is concrete*, *Anm.*] are also a part, I guess. There is big interest in the West to understand what is happening here – that also brings a danger of instrumentalization. But from both sides: You have the need to talk about what is happening in Egypt – and in Europe there is a need to hear about it.“ (Florian Malzacher, „It's time for art as a tool“.)

15 Ibid.

16 Ibid.

Problemen auseinandersetzt, ist das Wiener Kollektiv *WochenKlausur*. Ebenfalls zu Gast bei *truth is concrete*, entwickeln die KünstlerInnen Vorschläge, um das Zusammenleben zu verbessern und setzen diese dann auch um. So wurden beispielsweise Projekte verwirklicht, bei denen Obdachlose kostenlos medizinisch versorgt wurden oder ein Kino für MigrantInnen gegründet wurde. Ihr primäres politisches Ziel, so WochenKlausur, ist allerdings die Erweiterung des Kunstbegriffes hin zu einer Praxis, die sich (auch) mit gesellschaftlicher Veränderbarkeit auseinandersetzt.¹⁷

„Die WochenKlausur arbeitet bewusst innerhalb des Kunstsystems. Die Veränderung der künstlerischen Handlungsmöglichkeit ist sogar das eigentliche politische Ziel der WochenKlausur. Gelingt es, mehr Akzeptanz für eine Kunst zu sichern, die kleine konkrete Handlungsfelder eröffnet, dann wird im Großen der gängige Kunstbegriff erweitert. Und erweitert sich der Kunstbegriff, dann verändert sich auch der Kunstbetrieb.“¹⁸

Im Ausweiten des Kunstbegriffes, wie es von WochenKlausur praktiziert und gefordert wird, soll Kunst als eine von vielen Möglichkeiten konstituiert werden, sich mit den Fragen der Gemeinschaft auseinanderzusetzen. „Natürlich kann jeder soziopolitische Prozess auch kunstlos bleiben und tatsächlich gibt es keinen Grund, warum Künstler bessere Ideen und Lösungsstrategien haben sollten als andere Menschen.“¹⁹ Aber je mehr Ebenen einer Gesellschaft sich mit sozialen Themen auseinandersetzen, umso besser – und so sollte es auch eine Aufgabe der Kunst sein, in Situationen einzugreifen, in denen konkrete soziale und gesellschaftliche Fragen zu Tage treten. Ebenfalls in Wien tätig ist die Performance- und Theaterkünstlerin Gini Müller. Auch sie vertritt einen erweiterten, erweiternden Kunst- bzw. Theaterbegriff, der in der Kollaboration mit sozialen Bewegungen, in „minoritären Allianzen“²⁰ eine Möglichkeit sieht, auch außerhalb der künstlerischen Institutionen zu wirken. Das klassische 'als-ob', die Repräsentationslogik des bürgerlichen Theaters, soll von einer wahrhaft performativen Handlungsfähigkeit abgelöst werden:

17 Vgl. WochenKlausur, „Verändere konkret!“, in: „Mission statements by 'Truth is concrete' contributors“, *truth is concrete*, 3.9.2012, <http://truthisconcrete.org/texts/?p=41>, 20.8.2013.

18 Ibid.

19 Ibid.

20 Gini Müller, *Possen des Performativen. Theater, Aktivismus und queere Politiken*, Turia + Kant: Wien 2008, 8.

„Der Emanzipationsgedanke besteht [...] darin, neue Konflikträume zu schaffen. Wenn Theater im Feld des Politischen wirksam sein will, muss die Leere des Performativs gefüllt werden. Schau-Spielen wird 'bewaffnet' mit antagonistischer Handlungsmacht, zum performativen 'Acting' als Spielen, Handeln und Tun im öffentlichen Raum.“²¹

Das Theater Gin/i Müllers hat also zugleich die Möglichkeit, Handlungen in einem geschützten, 'konsequenzverminderten' Raum zu erproben, kann aber – in einem performativen Akt – Gesprochenes oder Gezeigtes in Handeln umsetzen. Politisches Potenzial schöpft sich unter anderem aus der Eroberung und Besetzung öffentlicher Räume und deren performativer Umwidmung.

Dieser konkrete, handlungsorientierte Zugang zum Politischen in der Kunst, im Theater, der hier anhand einiger Beispiele vorgestellt wurde, ist erst seit kürzerer Zeit wieder in der Theorie und einer breiteren Kunstpraxis angekommen. Er setzt sich von der Idee eines autonomen Kunstwerks ab, das allein durch seine Indifferenz in Bezug auf politische Fragen eine politische Relevanz erhalten kann - diese Perspektive soll schon in Kapitel 3.2. angesprochen und schließlich im Abschnitt 3.3. entfaltet werden.

Ernesto Laclau und Chantal Mouffe, letztere war auch als Diskussionsmoderatorin bei *truth is concrete* anwesend, haben mit ihrer Hegemonietheorie ein Werkzeug geschaffen, mit dem sich Politik als konstitutiv für jede menschliche Gemeinschaft denken lässt. Vor allem Chantal Mouffe hat diese Thesen in eine Richtung weitergeführt, die der postmodernen Verzweiflung angesichts eines alle Kritik verschlingenden Systems einen Politikbegriff entgegenhält, der ein aktives Mitgestalten der Diskurse ermöglicht. Ihre Thesen lassen sich daher produktiv auf einen engagierten Kunst- und Theaterbegriff anwenden und werden auch oft in diesem Kontext rezipiert. Somit soll nun der von Laclau und Mouffe vorgeschlagene Politikbegriff und wie sich dieser auf die Kunstpraxis anwenden lässt, erläutert werden.

21 Ibid.

3.1.1. Ernesto Laclau und Chantal Mouffe: das Politische und die Hegemonietheorie

Ernesto Laclau (geboren 1935 in Argentinien) und Chantal Mouffe (geboren 1943 in Belgien), beiden ist die Beschäftigung mit einer anti-essentialistischen, post-marxistischen Politiktheorie in die Biografien geschrieben,²² veröffentlichten 1985 ihr gemeinsames Werk *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a radical democratic politics*.²³

Indem sie sich an verschiedenen marxistischen Positionen abarbeiten, formulieren sie ihre eigene These, die – im Sinne eines post-strukturalistischen und dekonstruktivistischen Diskurses – den Anti-Essentialismus zu einem ihrer wichtigsten Ausgangspunkte macht.²⁴ Ein weiterer wichtiger Referenzpunkt ist, vor allem bei Ernesto Laclau, die Verbindung der post-strukturalistischen Theorie mit Konzepten der Lacanschen Psychoanalyse. Im Folgenden sollen die wichtigsten Konzepte, die in den frühen Arbeiten von Laclau und Mouffe teilweise gemeinsam entwickelt wurden, vorgestellt werden, um daraufhin Chantal Mouffes weiterführenden Theorien nachvollziehen und diese auf eine Kunstpraxis des agonistischen Handelns anwenden zu können.

22 Vgl. Urs Stäheli, „Die politische Theorie der Hegemonie: Ernesto Laclau und Chantal Mouffe“, in: André Brodocz, Gary S. Schaal (Hg.), *Politische Theorien der Gegenwart II. Eine Einführung*, Barbara Budrich: Opladen 2006, 253-284, 256f.

So beschäftigte sich Laclau mit verschiedenen Formen des Marxismus im Argentinien des stürzenden Peronismus, während Mouffe die Blütezeit des Neo-Marxismus in Paris erlebte und bei Althusser studierte.

23 Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*, Passagen: Wien 1991.

24 Oliver Marchart erklärt in seinem Vorwort zu Chantal Mouffes *Das demokratische Paradox*, dass die Verortung in der Dimension des Post-Marxismus bei Laclau und Mouffe, vor allem durch die Veränderung des politischen Kontextes nach dem Zerfall der Sowjetunion, zugunsten einer Hervorhebung der *radikalen Demokratie* als theoretischer Horizont, an Bedeutung verlor. (Oliver Marchart, „Äquivalenz und Autonomie. Vorbemerkung zu Chantal Mouffes Demokratietheorie“, in: Chantal Mouffe, *Das demokratische Paradox*, Turia + Kant: Wien 2008, 7-14, 10.)

3.1.1.1. Die Voraussetzung des Anti-Essentialismus: die Diskurstheorie

Ernesto Laclau und Chantal Mouffe entwickeln ihre Theorien unter anderem in Abgrenzung von den marxistischen Traditionen des Ökonomismus bzw. des historischen Determinismus, sowie der Position, die die Geschichte der Menschheit als eine Geschichte der Klassenkämpfe bestimmt.²⁵ Allen diesen dreien Konzepten ist gemein, dass sie eine Erzählung zu ihrem Fundament erklären: Alle Erklärungsstränge laufen in einem Punkt zusammen – etwa in der Strukturierung der Gesellschaft durch Tauschbeziehungen –, der als gegeben wahrgenommen und nicht weiter hinterfragt wird.

Gedankengebäude, die sich durch einen 'letzten Grund', eine axiomatische Essenz legitimieren, werden im ursprünglichen Wortsinn als *fundamentalistisch* bezeichnet.

„Mit dem Begriff des Fundamentalismus sollen – aus Sicht der politischen Theorie und der Gesellschaftstheorie – jene Theorien bezeichnet werden, die behaupten, Gesellschaft und/oder Politik sei auf Prinzipien gründbar, die erstens unbestreitbar und immun gegenüber jeder Revision wären und zweitens außerhalb von Gesellschaft und Politik lägen. In den meisten Fällen des politischen und sozialen Fundamentalismus wird ein Prinzip gesucht, das Politik gleichsam von *außen* gründet. Die Funktionsweise von Politik leitet sich, so wird behauptet, von diesem transzendenten Grund ab.“²⁶

Oliver Marchart stellt fest, dass eine Konzeption des Politischen, das sich unhinterfragt auf unveränderliche Fundamente beruft, der Situation in den meisten Industriestaaten seit Zerfall des Ostblockes – angesichts der wirtschaftlichen Stagnation in der Sowjetunion und der anschwellenden Kapitalismuskritik und den ökonomischen Krisen im Westen vermutlich aber schon längere Zeit – nicht mehr entspricht. An die Stelle weniger großer Erzählungen ist ein Streit um letzte Gründe getreten, welche in ihrer Vielfalt und simultanen Existenz den Charakter der Austauschbarkeit erhalten. Die angenommenen Fundamente, denen ein Charakter des Notwendigen, Natürlichen zugeschrieben wurde, erwiesen sich als fragil und brüchig und wurden in ihrer Kontingenz offensichtlich.²⁷ Dass politische Konzepte und Theorien aber auch heute

25 Vgl. Martin Nonhoff, „Chantal Mouffe und Ernesto Laclau: Konfliktivität und Dynamik des Politischen“, in: Ulrich Bröckling, Robert Feustel, *Das Politische denken. Zeitgenössische Positionen*, transcript: Bielefeld 2010, 33-57, 33.

26 Oliver Marchart, *Die politische Differenz*, Suhrkamp: Berlin 2010, 59f. (Hervorhebung im Original, *Anm.*)

27 Vgl. *ibid.*, 7ff.

nicht gänzlich ohne, wenn auch austauschbare, Fundamente auskommen, beweist der Begriff *Postfundamentalismus* in seiner Abgrenzung zu einem *Anti-Fundamentalismus*:

„Von Anti-Fundamentalismus unterscheidet sich ein solcher Postfundamentalismus darin, dass nicht die Abwesenheit *aller* Gründe behauptet wird, sondern die Abwesenheit *eines ultimativen* Grundes, denn erst unter dieser Voraussetzung werden Gründe im Plural möglich.“²⁸

Laclau und Mouffe räumen in ihrem Werk *Hegemony and Socialist Strategy* der Dekonstruktion des Fundamentalismus oder Essentialismus²⁹ einen großen Platz ein. Das theoretische Werkzeug hierzu liefert die Diskurstheorie, die aus dem von Ferdinand de Saussure vorgeschlagenen Sprachmodell entwickelt wurde:³⁰ Sprachliche Zeichen sind, so Saussure, grundsätzlich diskursiv strukturiert. Das bedeutet, dass sie sich nur innerhalb eines (bei Saussure geschlossenen) Systems konstituieren können, da ihre je spezifische Bedeutung nur in Abgrenzung zu anderen Zeichen innerhalb des gleichen Systems ausgebildet werden kann.³¹ Laclau und Mouffe erweitern Saussures Sprachtheorie insofern, als sie Diskursivität nicht nur auf Elemente der Sprache beziehen, sondern auch auf andere Bereiche, so zum Beispiel auf soziale und kulturelle Identitäten übertragen.³² Nur durch das In-Beziehung-Setzen können verschiedene Identitäten überhaupt wahrgenommen, artikuliert werden. Laclau und Mouffe nennen den Prozess des In-Beziehung-Setzens *Artikulation*, der ein von außen sichtbares Ganzes formt, den *Diskurs*:

„Im Kontext dieser Diskussion bezeichnen wir als *Artikulation* jede Praxis, die eine Beziehung zwischen Elementen so etabliert, dass ihre Identität als Resultat einer artikulatorischen Praxis modifiziert wird. Die aus der artikulatorischen Praxis hervorgehende strukturierte Totalität nennen wir *Diskurs*.“³³

In Kapitel 3.3. wird näher auf das 'Ende der großen Erzählungen' eingegangen.

28 Ibid., 62. (Hervorhebungen im Original, *Anm.*)

29 Die Begriffe (Anti-)Essentialismus und (Post)Fundamentalismus werden in der Literatur oft synonym verwendet, doch während die Sekundärliteratur meist von (Post)Fundamentalismus spricht, benutzt Chantal Mouffe in Zusammenhang mit ihrer Arbeit den Terminus (Anti-)Essentialismus. (Vgl. Stäheli, „Die politische Theorie der Hegemonie“, 253f.)

30 Vgl. Martin Nonhoff, „Chantal Mouffe und Ernesto Laclau: Konfliktivität und Dynamik des Politischen“, in: Ulrich Bröckling, Robert Feustel, *Das Politische denken. Zeitgenössische Positionen*, Transcript: Bielefeld 2010, 33-57, 36.

31 Vgl. *ibid.*

32 Vgl. Stäheli, „Die politische Theorie der Hegemonie“, 257.

33 Laclau, Mouffe, *Hegemonie und radikale Demokratie*, 155. (Hervorhebungen im Original, *Anm.*)

Wichtig ist hier auch die Funktion der Modifikation: Das Netz der Identitäten, Signifikanten, kann niemals wirklich fixiert sein – es ist grundsätzlich offen und wird von neuen Bedeutungen verschoben. Allerdings ist das System auch nicht gänzlich geöffnet, die Elemente sind nicht völlig frei, sondern durch ihren relationalen Charakter aneinander gebunden und von einer perforierten, also durchlässigen Grenze, die den Diskurs von seinem Außen abtrennt, umgeben.³⁴

3.1.1.2. Antagonismus

Tatsächlich leben Diskurse von einer doppelten Differenz: Erstens besteht jedes gesellschaftliche System aus verschiedenen Positionen, Rollen, Funktionen. Die einzelnen Elemente eines Diskurses können nie vollständig identisch sein, sondern konstituieren in der Differenz zueinander ein Netz an Bedeutungen.³⁵ Dennoch gehören sie alle zusammen, da sie Teil einer gesellschaftlichen Formierung, einer *community* sind, in der die einzelnen Elemente nach einer Logik der Äquivalenz angeordnet werden.³⁶

Die zweite Differenzebene trennt, wie oben bereits angesprochen, den Diskurs von allem, was nicht zu ihm gehört. Interessant wird es nun, wenn es gilt, die Beziehung zu bestimmen, die zwischen einem Element des Diskurses und seinem „Außen“ besteht:

„Nun stellt sich aber gemäß der Differenzlogik das Problem, dass alles, was sich jenseits der Grenze befindet, nicht in einer „normalen“ Differenzbeziehung zu den Elementen stehen kann, die Teil der gesellschaftlichen Formierung sind, die sich also innerhalb der Grenzen befinden. Denn handelte es sich um eine solche „normale“ Differenzbeziehung, dann wären die ausgeschlossenen Elemente gar nicht ausgeschlossen, sondern Teil der (Differenz-) Struktur.“³⁷

Es ist die Beziehung zu diesem 'Außen', die bei Chantal Mouffe und Ernesto Laclau als *Antagonismus* bezeichnet wird.³⁸ Die als antagonistisch betrachtete Position kann nicht

34 Vgl. *ibid.*, 164f.

35 Vgl. Nonhoff, „Konfliktivität und Dynamik des Politischen“, 38.

36 Vgl. Stäheli, „Die politische Theorie der Hegemonie“, 260.

37 Nonhoff, „Konfliktivität und Dynamik des Politischen“, 39.

38 Vgl. Laclau, Mouffe, *Hegemonie und radikale Demokratie*, 176ff.

Teil des Diskurses sein, weil sie gewisse Voraussetzungen nicht mitbringt, die nötig wären, um als Element des Systems anerkannt zu werden. Sie würde die Identität des Diskurses, das Innen, in Frage stellen und muss daher draußen bleiben. So sehr die Antagonistin mit ihren Prämissen, die sich unmöglich mit den meinigen – 'ich' hier als Subjektivierung oder Überbegriff für einen Diskurs – verbinden lassen, auch meiner Expansion im Wege steht, so sehr benötige ich sie, um überhaupt als Identität zu existieren:

„Der Gegner wird zur Projektionsfläche, indem er die Position dessen einnimmt, der die Herausbildung meiner vollständigen Identität behindert. Auch hier liegt eine höchst ambivalente Beziehung vor: Einerseits bedroht der Antagonist meine Identität und blockiert deren vollständige Erfüllung, andererseits kann ich mich nur negativ über den Antagonisten definieren. Kaum etwas ist deshalb für Identitätskonstruktionen folgenreicher als der Verlust eines langjährigen Feindes, da dieser es mir erlaubt hat, mich im Gegensatz zur feindlichen Identität zu definieren und all meine Mängel mit seiner Gegenwart zu begründen.“³⁹

Im Antagonismus zeigt sich die Grenze der Identität, gleichzeitig stellt er einen Ort dar, an dem alles, was im Inneren stört oder es bedroht, abgeladen werden kann.

Aber nicht nur das. Der Antagonismus macht auch sichtbar, dass es überhaupt ein Außerhalb meines Systems gibt, und das heißt, dass ich niemals vollständig sein kann, dass es immer ein Ausgeschlossenes geben wird müssen.

„Aber wenn das Soziale [...] nur als partieller Versuch existiert, Gesellschaft zu konstruieren – das heißt ein objektives und geschlossenes System von Differenzen – ist der Antagonismus als Zeuge der Unmöglichkeit einer endgültigen Naht die 'Erfahrung' der Grenze des Sozialen. Genaugenommen existieren Antagonismen nicht *innerhalb* sondern *außerhalb* der Gesellschaft; beziehungsweise sie konstituieren die Grenzen der Gesellschaft und deren Unmöglichkeit, sich vollständig zu konstituieren.“⁴⁰

Die Spaltung, die sich aus dem Antagonismus ergibt, kann also als *konstitutiv* bezeichnet werden, sowohl für die Bildung eines Diskurses, einer Identität, als auch – wie wir im Folgenden sehen werden – für die Möglichkeit des Politischen. Dennoch ist immer zu bedenken, dass der Antagonismus – mit all seinen Funktionen als Projektionsfläche und Identitäts-Stabilisator – oft nur von einer Seite aus artikuliert wird, und damit nicht notwendig objektiv existiert.⁴¹

39 Stäheli, „Die politische Theorie der Hegemonie“, 263f.

40 Laclau, Mouffe, *Hegemonie und radikale Demokratie*, 181. (Hervorhebungen im Original, *Anm.*)

41 Vgl. Nonhoff, „Konfliktivität und Dynamik des Politischen“, 44.

3.1.1.3. Hegemonie: die Besetzung leerer Signifikanten

Ein Differenzsystem, das sich selbst als eine Gemeinschaft, als *community* betrachten möchte, gerät mit diesem Wunsch in Schwierigkeiten, die sich aus der Strukturierung des Systems durch die Logiken der Äquivalenz und der Differenz, sowie aus ihrer Trennung von einem antagonistischen Jenseits ergibt.

Laclau legt dar, dass die Signifikation, also die Bestimmung und Identifizierung eines Systems immer auf dessen Grenze angewiesen ist – einfach weil ein System eine Grenze, eine Differenz zum Nicht-System voraussetzt. Die Frage nach der Grenze, so Laclau mit Hegel, wirft simultan die Frage nach dem Jenseits der Grenze auf. Das Jenseits kann allerdings nicht bezeichnet, nicht diskursiv erfasst werden, da es sonst ja ein Signifikant des Systems wäre – und damit nicht mehr außerhalb stehen könnte. Daraus folgt, dass das Jenseits des Diskurses, und damit auch der Diskurs selbst, nur durch eine Subversion der Zeichen, durch ein Unterbrechen der Bedeutung, bezeichnet werden kann.⁴²

Das System selbst, das seine Identität einzig aus der Abgrenzung zu seinem Außen erhält, verliert in seinem Inneren alle Differenzbeziehungen. Vor dem Horizont der Antagonistin sind alle inneren Elemente gleich, das heißt, sie stehen in einer Beziehung der Äquivalenz zueinander. Das System definiert sich also nicht durch einen positiven Grund, sondern *ex negativo*, also durch Nicht-Zugehörigkeit zu einem anderen Diskurs und dessen Ausschluss.⁴³

Die allumfassende Totalität eines Systems existiert nur als Idee und muss als solche immer unerreichbar bleiben, denn die Existenz eines Jenseits erinnert ständig daran, dass es etwas außerhalb des Systems gibt. Würde dieses Außerhalb seine antagonistische Kraft verlieren und zu einem Teil des Diskurses werden, so würde dies den Kollaps des Systems bedeuten, da die zur Identifikation notwendige Differenz nicht mehr gegeben wäre.⁴⁴

Besteht ein System nur noch aus Äquivalenzen, so kann es keine 'normalen' Signifikanten – die, wie wir von Saussure wissen, ja immer in einer Differenzbeziehung zu den sie umgebenden Signifikanten stehen müssen – mehr geben. Die Selbstbezeichnung eines Systems – sowie des dämonisierten Jenseits – kann also, wie

42 Vgl. Ernesto Laclau, *Emanzipation und Differenz*, Turia + Kant: Wien 2007, 66.

43 Vgl. *ibid.*, 67f.

44 Vgl. *ibid.*, 69.

schon oben angesprochen, nur durch eine Subversion der Zeichen geschehen. An dieser Stelle führt Laclau den Begriff des *leeren Signifikanten* ein:

„Genau weil die Gemeinschaft an sich kein rein differentieller Raum einer objektiven Identität, sondern einer abwesenden Fülle ist, kann sie keine eigene Form der Darstellung besitzen, sondern muss sich diese von irgendeiner im äquivalentiellen Raum konstituierten Entität ausleihen [...]. Diese Entleerung eines bestimmten Signifikanten von seinem bestimmten, differentiellen Signifikat ermöglicht, wie wir gesehen haben, das Auftreten eines 'leeren' Signifikanten als Signifikant eines Mangels, einer abwesenden Totalität.“⁴⁵

Der leere Signifikant versucht also die Leerstelle, den konstitutiven Mangel eines Systems, dessen Totalität unmöglich bleiben muss, zu füllen, was ihm natürlich nie ganz gelingen kann. Die Frage, die sich nun stellt und die das Verhältnis des leeren Signifikanten zur Politik anspricht, wird von Laclau folgendermaßen formuliert: „Was bestimmt nun, dass ein spezifischer Signifikant unter verschiedenen Umständen eher in der Lage ist, diese Bezeichnungsfunktion zu übernehmen, als ein anderer?“⁴⁶ Grundsätzlich ist die Befüllung des leeren Signifikanten kontingent – das heißt, es gibt keine äußeren über- oder untergeordneten Gründe dafür, warum die eine oder die andere Bedeutung die Leerstelle des Systems überdecken sollte. Tatsächlich zeigt sich aber genau hier der Machtkampf, der politisch genannt werden kann.

„In diesem Sinn können verschiedene politische Kräfte in ihren Anstrengungen wetteifern, ihre partikularen Ziele als solche zu repräsentieren, die das Füllen des Mangels realisieren können. Hegemonisieren bedeutet genau, diese Füllfunktion übernehmen.“⁴⁷

Leere Signifikanten erfahren in einem System, das Öffnungen vorweist, niemals eine Fixierung. Urs Stäheli bringt das Beispiel der 'grünen Politik', die als leerer Signifikant funktioniert und in ihrer Artikulation verschiedene Elemente in einem Diskurs miteinander verbindet:

„Mit grünen Argumenten lässt sich für den Weltfrieden eintreten, da so die Gefahr nuklearer Verwüstungen reduziert werden [sic!]; man mag aber auf zynische Weise auch Kriege als ökologische Mittel gegen die Überbevölkerung propagieren.“⁴⁸

45 Ibid., 73.

46 Ibid., 70.

47 Ibid., 76.

48 Stäheli, „Die politische Theorie der Hegemonie“, 264.

Es erfordert die Anstrengung der Artikulation, um einen Diskurs auf eine ganz bestimmte Weise zu formen. Eine Hegemonie, die einen leeren Signifikanten mit gewissen Inhalten befüllt, ist also ständig von Alternativen bedroht und kann auch jederzeit von anderen Hegemonien abgelöst werden.⁴⁹

Es geht hier also, mit Stähelis Worten, um die Entscheidung von Unentscheidbarkeiten:⁵⁰ Es gibt keine außerdiskursiven Gründe, denen zufolge ein Element zum System gezählt werden kann oder nicht. Diese Zuteilung ist immer eine politische Entscheidung, die auch zum Ziel hat, die Bedrohung, die aus einer Unentscheidbarkeit hervorgeht (da diese ja den 'natürlichen' Charakter einer Ordnung in Frage stellt) zu neutralisieren. Der Spalt, der sich für einen Moment aufgetan und damit die Grenze des Systems sichtbar gemacht hat, wird in einem hegemonialen Akt gekittet und hinterlässt den Eindruck einer homogenen *community*.⁵¹

3.1.2. Chantal Mouffe – Agonismus und gegenhegemoniale Strategien in der Kunst

Chantal Mouffe hat in ihrem jüngeren Werk die Grundbegriffe, die sie gemeinsam mit Ernesto Laclau in *Hegemonie und radikale Demokratie* entwickelt hat, weitergeführt. Mit der Einführung des *Agonismus* als ein weiteres wichtiges Element in ihrer politischen Theorie, beschäftigt sie sich mehr als in den früheren Arbeiten nun mit Konzepten, die sich an der so häufig beschworenen Krise der westlichen Demokratien abarbeiten. Mouffe versteht ihre Vorschläge vor allem als Gegenentwürfe zu den Modellen des Liberalismus, die, wie sie meint, zu oft unhinterfragt bleiben und als natürlich angenommen werden.⁵²

49 Vgl. Chantal Mouffe, *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2007, 27.

50 Vgl. Stäheli, „Die politische Theorie der Hegemonie“, 265.

51 Vgl. *ibid.*, 267.

52 Vgl. Mouffe, *Über das Politische*, 17ff.

Konkret bezieht sich Mouffe in ihrer Kritik auf zwei Arten des Liberalismus: zum einen auf einen *aggregativen Liberalismus*, der das Individuum und dessen Streben nach Verwirklichung der Eigeninteressen ins Zentrum stellt, also die Funktionsweise eines freien Marktes auf die Politik überträgt und die Ratio als Korrektiv einführt. Zum anderen auf einen *deliberativen Liberalismus*, wie er zum Beispiel von Jürgen Habermas vertreten wird, der als Reaktion auf den aggregativen Liberalismus Politik mit Moral verbindet und „die instrumentelle durch eine kommunikative

Vor allem in den Texten jüngsten Datums – die häufig in künstlerischen und kulturellen Kontexten publiziert werden – wendet sich Mouffe gegen die Konzepte der Philosophen Michael Hardt und Antonio Negri, wie sie in deren beiden Hauptwerken *Empire*⁵³ und *Multitude*⁵⁴ so emphatisch dargelegt wurden.⁵⁵ Sowohl diesen wie auch den Theorien des Liberalismus ist gemein, dass sie eine Demokratie als Ort des Konsenses denken, den es zu erreichen gilt. Gegen diese Position wendet sich Chantal Mouffe nicht zuletzt deshalb, weil sie ihrer Meinung nach nicht dazu befähigt, die Entstehung von aktuellen Phänomenen wie den Aufschwung rechtspopulistischer Parteien in Europa oder den fundamentalistisch motivierten Terrorismus zu erklären. Der Agonismus, der in der Folge erläutert werden soll, wird als Gegenstrategie dazu ins Feld geführt.⁵⁶

3.1.2.1. Vom Antagonismus zum Agonismus

Anhand Carl Schmitts Theorien, die sie in ihrer Kritik gegen den Liberalismus anführt, zeigt Chantal Mouffe, dass eine Identifizierung – als Subjekt oder als Gemeinschaft – immer der Konstruktion eines 'wir' in Abgrenzung zu einem 'sie' benötigt.⁵⁷ So wie weiter oben, im Kontext der Diskurstheorie bereits erläutert wurde, gibt es, so Laclau und Mouffe, keine 'positiven' Gründe für die Herstellung einer Identität, sie kann nur in Abgrenzung zu anderen Elementen etabliert werden.

Mit Sigmund Freud argumentiert Mouffe, dass durch die dem Menschen angeborene Triebnatur eine 'wir-sie'-Beziehung immer in Feindschaft – Mouffe nennt dies *Antagonismus* – umschlagen kann:

„Bei seiner Untersuchung des Prozesses der 'Identifikation' arbeitet Freud die libidinöse Besetzung heraus, die bei der Schaffung kollektiver Identitäten am Werk ist. Er gibt wichtige Hinweise auf die Entstehung von Antagonismen. In *Das*

Rationalität“ ersetzt. (Ibid., 21.)

53 Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire*, Harvard University Press: Cambridge 2000.

54 Michael Hardt, Antonio Negri, *Multitude. War and democracy in the age of empire*, Penguin Books: London 2006.

55 Vgl. z.B. Markus Miessen, Chantal Mouffe, Tirdad Zolghadr, „Articulated Power Relations“ (Interview), in: Markus Miessen (Hg.), *The violence of participation*, New York: Sternberg 2007, B37-B48, B50f.

56 Vgl. *ibid.*, B44.

57 Vgl. Mouffe, *Über das Politische*, 18f.

Unbehagen in der Kultur hat Freud ein Bild von der Gesellschaft gezeichnet, die wegen der Anlage des Menschen zur Aggression ständig vom Zerfall bedroht ist.“⁵⁸

Das Konflikthafte jeder menschlichen Gemeinschaft ist für Mouffe so zentral, dass sie es zum Kern ihrer Bestimmung des *Politischen* macht:

„Unter 'dem Politischen' verstehe ich die Dimension des Antagonismus, die menschlichen Verhältnissen inhärent ist, viele Formen annehmen kann und in unterschiedlichen Typen sozialer Verhältnisse entsteht.“⁵⁹

Dem Politischen, das als Begriff auf einer ontologischen Ebene operiert, steht der Begriff der *Politik* gegenüber – und hier kommt auch der *Agonismus* ins Spiel: Eine Gesellschaft, die ihrem Antagonismus freien Lauf lässt, befindet sich ständig in Gefahr um Leib und Leben, da die Antagonistin tatsächlich eine Feindin ist, die vernichtet werden muss, beziehungsweise, die sie, die Gesellschaft, vernichten möchte. Da ein derartiges Zusammenleben wenig wünschenswert, das Konflikthafte zwischen Menschen allerdings nicht zu leugnen ist, sei es, so Mouffe, die Aufgabe der modernen Demokratie, die 'wir-sie'-Konstellation so zu konstruieren, dass sich die verfeindeten Parteien gegenseitig am Leben lassen können. Der Antagonismus soll in einen Agonismus übergeführt werden, die Feindin wird zur Gegnerin.

„Vom Gesichtspunkt des 'agonistischen Pluralismus' aus betrachtet, besteht das Ziel demokratischer Politik in der Konstruktion eines 'sie' auf eine Weise, in der es nicht länger als zu vernichtender Feind wahrgenommen wird, sondern als 'Gegner', d.h. als jemand, dessen Ideen wir bekämpfen, dessen Recht, jene Ideen zu verteidigen, wir aber nicht in Zweifel ziehen.“⁶⁰

Die Andere ist stärker zu bekämpfen als eine Konkurrentin oder Mitwerberin, ihre Legitimität kann allerdings nicht bezweifelt werden. Meine Antagonistin und ich gehören der gleichen politischen Gemeinschaft an, das heißt, wir teilen – in einer Demokratie – die Prinzipien Gleichheit und Freiheit. Was allerdings unter diesen Prinzipien verstanden wird, was sie implizieren und ausschließen, darüber herrscht Uneinigkeit.⁶¹

58 Ibid., 36.

59 Mouffe, *Das demokratische Paradox*, 102.

60 Ibid., 103.

61 Vgl. *ibid.*

Die Demokratie hat, so Mouffe, verschiedene Kanäle bereitzustellen, in denen sich Agonismen entfalten können. Derartige Ventile werden durch Institutionen, Organisationen, formelle Rechtsgrundlagen etc. gebildet.⁶² Genau diesen Vorgang, in dem das antagonistische Potential 'gezähmt' wird, bezeichnet Mouffe als *Politik*:

„'Politik' [bezeichnet] das Ensemble von Praktiken, Institutionen und Diskursen, die eine bestimmte Ordnung zu etablieren versuchen und menschliche Ko-Existenz unter Bedingungen organisieren, die immer potentiell konfliktorisch sind, da sie von der Dimension 'des Politischen' affiziert werden.“⁶³

In der Setzung des Antagonismus als ontologisches Prinzip wird deutlich, dass auch die Hegemonietheorie nie gänzlich ohne Fundamente auskommen kann. Tatsächlich handelt es sich hier, wie Oliver Marchart ausführlich dargelegt hat,⁶⁴ um eine *politische Ontologie*: Mit der Diskurstheorie wird ein Konzept erstellt, mit dem alle Arten von Bedeutungen erfasst werden können – und da Bedeutung immer in einem Verhältnis von Differenz und Äquivalenz zu anderen Bedeutungen steht, sich in einen Diskurs einfügt und vom Außen abgrenzen muss, ist sie auch immer schon politisch strukturiert.

3.1.2.2. Strategien der Politik: die Schaffung neuer Subjektivitäten als Aufgabe der Kunst

Oft wird die kulturpessimistische Ansicht vertreten, der Neoliberalismus hätte sich längst in alle Sphären des Sozialen eingeschrieben und es gäbe demnach für die Kunst keine Möglichkeit mehr, eine kritische Position einzunehmen. Nicht zuletzt durch die Vermischung von Kunst und Werbung seien Kunstschaffende zu einem essentiellen Teil der kapitalistischen Produktion geworden. Und auch da, wo sich KünstlerInnen außerhalb eines Verwertungszusammenhangs stellen, hätte der Neoliberalismus immer zumindest die Möglichkeit, die erzeugten Symbole für sich zu verwenden. Chantal Mouffe argumentiert gegen diese Proklamation der Ausweglosigkeit, indem sie die

62 Vgl. Mouffe, *Über das Politische*, 30.

63 Mouffe, *Das demokratische Paradox*, 102f.

64 Vgl. Oliver Marchart, *Die politische Differenz*, Suhrkamp: Berlin 2010, 211ff.

Kunst als eine der Arenen agonistischen Handelns bestimmt.⁶⁵

Für die Hegemonietheorie ist es nicht sinnvoll, zwischen der Kunst und dem Politischen zu unterscheiden, da das *Politische* – indem es die antagonistische Eigenschaft des Menschen beschreibt – allem Sozialen, und damit eben auch der Kunst, schon eingeschrieben ist. Für Mouffe ist es ebenso unnötig, zwischen einer Sphäre der Kunst und einer Sphäre der *Politik* zu differenzieren – allerdings wird in ihrer Argumentation nicht mehr auf die klare Trennung der beiden Begriffe (Politisches und Politik) geachtet, was zu einer gewissen Verschwommenheit in der Verortung der Kunst im Verhältnis zur Politik führt:

„[Ich möchte] betonen, dass ich das Verhältnis zwischen Kunst und *Politik* nicht so verstehe, dass es sich dabei um zwei getrennt voneinander konstruierte Felder handelt, zwischen denen eine Beziehung konstruiert werden muss. Es gibt eine ästhetische Dimension *im Politischen*, sowie eine politische Dimension in der Kunst. [...] Aus Sicht der Theorie der Hegemonie spielen Kunstpraktiken eine Rolle bei der Konstituierung und Aufrechterhaltung symbolischer Ordnungen und dabei sie herauszufordern, und deshalb können sie gar nicht anders als politisch sein. *Das Politische* betrifft die symbolische Ordnung der sozialen Beziehungen.“⁶⁶

Kunst kann nie von einer herrschenden Hegemonie unberührt bleiben – sie agiert immer auf eine Weise, die die Hegemonie stärkt und reproduziert oder sie in irgendeiner Weise herausfordert.

Das Adjektiv 'politisch' als nähere Bestimmung einer 'Kunst' ist also in Mouffes Theoriegebäude redundant, ersatzweise ist daher von 'kritischer Kunst' die Rede:

„Dem agonistischen Zugang zufolge ist kritische Kunst eine Kunst, die Dissens fördert, die sichtbar macht, was der dominante Konsens tendenziell verdunkelt. Sie konstituiert sich in einer Vielzahl von Kunstpraktiken mit dem Ziel, all jenen eine Stimme zu geben, die innerhalb des Rahmenwerks der existierenden Hegemonie zum Schweigen gebracht werden.“⁶⁷

65 Vgl. Chantal Mouffe, „Cultural Workers As Organic Intellectuals“, in: Stephan Schmidt-Wulffen e.a. (Hg.), *The artist as public intellectual?*, Schlebrügge: Wien 2008, 150-159, 150f.

66 Chantal Mouffe, „Aktionskunst und agonistische Räume“, in: Rainer Dempf, Sigfried Mattl, Christoph Steinbrenner (Hg.), *Delete! Die Entschriftung des öffentlichen Raums*, orange-press: Wien 2006, 141-148, 146. (Hervorhebungen der Verfasserin, *Anm.*)

67 Ibid., 147.

Mouffe plädiert für die Erweiterung des Kunstbegriffes hin zu einer Praxis, die sich auf verschiedene Ebenen des Sozialen erstreckt – und formuliert dabei auch eine Verantwortung, die die Kunstschaffenden in ihrer Arbeit zu tragen haben:

„Notwendig ist heute eine Ausweitung des Feldes der künstlerischen Intervention, durch unmittelbare Intervention in eine Vielzahl sozialer Bereiche, um dem Programm der totalen sozialen Mobilisierung des Kapitalismus Widerstand zu leisten. Das Ziel muss sein, die imaginäre Umwelt zu unterminieren, die er für seine Reproduktion braucht.“⁶⁸

Um eine Hegemonie unterminieren zu können, darf sich die Kunst nicht von den Institutionen zurückziehen – auch wenn bei einer Zusammenarbeit mit den VertreterInnen der Hegemonie immer die Möglichkeit einer Neutralisierung der Subversion besteht. Aber, davon ist Mouffe überzeugt, das System lässt sich nicht verändern, indem man es ignoriert, darum müssen die Plätze der Hegemonie (wie etwa die Theaterhäuser oder Museen) immer Orte des agonistischen Kampfes bleiben. Auch um der Gefahr einer kapitalistischen Instrumentalisierung begegnen zu können, fordert Mouffe die Zusammenarbeit zwischen verschiedenen Ebenen des hegemonialen Kampfes. So können beispielsweise die Kunst und der Aktivismus von den Strategien des jeweils anderen profitieren und im Überschreiten der Grenzen neue und wirksame Taktiken entwickeln:

„By putting aesthetic means at the service of political activism, this 'artivism' can be seen as a counter-hegemonic move against the capitalist appropriation of aesthetics in order to secure its valorisation process. In its manifold manifestations, 'artivism' can certainly help in subverting the post-political common sense and in the creation of new subjectivities.“⁶⁹

Kritische Kunstpraxis soll bestehende Hegemonien in Frage stellen und jene 'sedimentierten Verfahrensweisen' sichtbar machen, die für Mouffe – in Abgrenzung zur *Politik* – das *Gesellschaftliche* bedeuten: Gegebenheiten in einem System, deren kontingenter, verhandelbarer Charakter verhüllt wird.⁷⁰ Diese scheinbare Natürlichkeit soll dekonstruiert werden.

Weil Hegemonien und sedimentierte Verfahrensweisen in einem System aber immer

68 Ibid., 141.

69 Chantal Mouffe, „Strategies of radical politics and aesthetic resistance“, *truth is concrete*, 09/2012, <http://truthisconcrete.org/texts/?p=19>, 23.5.2013.

70 Vgl. Mouffe, *Über das Politische*, 26.

vorhanden sein werden, genügt deren Zerschlagung alleine nicht. Wird eine Identifikation aufgelöst, tritt sofort eine andere an ihre Stelle und um in den Prozess der Veränderung tatsächlich eingreifen zu können, muss eine neue Identifikation bereitgestellt werden – das meint Mouffe mit der Schaffung neuer Subjektivitäten:

„What is at stake in the transformation of political identities is not a rationalist appeal to the true interests of the subject but the inscription of the social agent in practices that will mobilize its affects in a way that disarticulates the framework in which the dominant process of identification is taking place, so as to bring about other forms of identification. This means that to construct oppositional identities it is not enough to simply foster a process of 'de-identification' or 'de-individualization'. The second move, the moment of 're-articulation' or 're-individualization' is crucial.“⁷¹

Eine wichtige Rolle für die Beteiligung der Kunst im hegemonialen Kampf spielen neben den Institutionen auch die öffentlichen Räume. Für Mouffe sind dies die Orte, an denen Agonismen sichtbar und ausgetragen werden können. Ein Konsens kann dabei nicht erzielt werden.⁷²

Bei Chantal Mouffe ist das herrschende neoliberale System nur eine Hegemonie unter unzähligen möglichen, das, sobald man seinen kontingenten Charakter anerkannt hat, angegriffen und durch Alternativen ersetzt werden kann. Daraus erklärt sich, dass es für sie keinen Grund gibt, von einer Ausweglosigkeit, einem 'Ende der Geschichte' zu sprechen. Diese theoretische Perspektive spricht auch der Kunst Handlungsmöglichkeit zu: Die von ihr erzeugten Symbole und Identifikationen können entweder systemerhaltend sein oder die herrschende Hegemonie in Frage stellen.

⁷¹ Mouffe, „Cultural Workers As Organic Intellectuals“, 158.

⁷² Vgl. *ibid.*, 157.

3.1.3. *Österreicher integriert euch!* Das Integrationslager als agonistischer Handlungsraum

„Also der Erfolg des Projekts ist einerseits, klar, die Resonanz in den Medien, aber andererseits sind es ganz stark diese 10 Leute, die dann einfach den ganzen Tag im Lager geblieben sind. Da ist dann was passiert [...]“⁷³

Österreicher integriert euch! – so lautet die These dieser Arbeit – ist ein Projekt, das auf verschiedene Arten *politisch* ist. Je nach Politik- und Kunstbegriff erscheint das Politische in der Aktion vor unterschiedlichen Hintergründen. Jede Sichtweise richtet den Blick auf andere Mittel, mit denen unterschiedliche Ziele und Ansprüche verfolgt werden.

Dass sich in *Österreicher integriert euch!* auch Elemente eines engagierten, im weiteren Sinne aktivistischen Kunstbegriffes aufspüren lassen, soll im Folgenden gezeigt werden. Die Analyse wird sich an den Begriffen orientieren, die bereits mit Ernesto Laclau und Chantal Mouffe entfaltet wurden: Inwiefern wird das „Integrationslager“ zu einem Raum des Konfliktes? Kann der entstehende Antagonismus in Agonismus übergeführt werden? Und (wie) wird aus einer politischen Forderung eine neue Subjektivität im Sinne Mouffes?

3.1.3.1. „*Österreicher integriert euch!*“ – eine 'politische' Forderung

God's Entertainment beschäftigen sich in ihrer Aktion mit dem Schlagwort der Integration, arbeiten mit dem Begriff, seinen Konnotationen, seinen Bedeutungen. Im Zentrum steht also ein Signifikant, der innerhalb des Diskurses einen Platz zugewiesen bekommen hat. Wie wir von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe wissen, geschieht eine derartige, relative Fixierung eines Elements innerhalb einer Artikulation nur durch das

⁷³ Interview mit God's Entertainment.

Ausüben von Macht – das heißt, durch die Zuweisung, die eine Hegemonie erteilt. In diesem, dem österreichischen Fall, hat der Signifikant 'Integration' in einem sehr weit verbreiteten Diskurs folgende Bedeutung erhalten: Nicht-österreichische Menschen, die in Österreich leben möchten, müssen sich an die österreichische Kultur anpassen. Diese Bedeutung kann mit Chantal Mouffe auch als *sedimentierte Verfahrensweise*, als *Gesellschaftliches* beschrieben werden: 'Integration' wird erfahrungsgemäß meistens als ein Vorgang verstanden, bei dem sich ein hinzustoßender Teil in ein bereits zuvor dagewesenes System eingliedern muss. Wenn diese Auffassung, wie so oft, unhinterfragt bleibt und als einzig mögliche verstanden wird, so hat man es mit einer sedimentierten Verfahrensweise zu tun. Entspinnt sich allerdings ein Streit um die Richtigkeit dieser Definition, so wird aus dem *Gesellschaftlichen* etwas *Politisches*.⁷⁴ God's Entertainment formulieren in ihrem Presstext weitere Aussagen, die in das symbolische Gefüge rund um 'Integration' eingebunden sind: Die aktuelle Integrationsdebatte meint

„[...] zu glauben, dass durch die entsprechende Anpassung und Eingliederung derer 'von draußen' ein imaginiertes Zustand von idyllenhaftem Früher wiederhergestellt werden könne und in dieser Irrealität dann Gottseidank und -beiuns mit der ethnisch-kulturellen Unterschiedlichkeit auch die sozialen Brennpunkte nivelliert würden [...].“⁷⁵

Egal ob es sich bei dieser Aussage nun um eine sedimentierte Verfahrensweise oder um eine Artikulation der Politik handelt – indem diese Bedeutung in Frage gestellt wird, ereignet sich ein Angriff gegen die Hegemonie.

God's Entertainment setzen die Redefinition von 'Integration' in das inhaltliche Zentrum ihrer Arbeit. So etwa die Antwort des Kollektivs auf die Frage nach dem Anliegen der Aktion: „Also eigentlich geht es um diesen Begriff der Integration, der einfach von fast allen Leuten falsch verstanden wird.“⁷⁶ Das Feststellen eines mehrheitlichen Missverständnisses lässt mitschwingen, dass es seitens der KünstlerInnen einen Begriff von Integration gibt, den sie selbst als richtig, oder zumindest als plausibler und vernünftiger annehmen. Und so erklärt auch der Presstext, dass die Idee einer primären Kultur, in die sich alles ihr fremde eingliedern muss, aufzugeben sei – stattdessen

74 Vgl. Mouffe, *Über das Politische*, 26f.

75 God's Entertainment, „Österreicher integriert euch!“.

76 Interview mit God's Entertainment.

„sollten sich besser alle Angehörige eines heterogenen Gemeinwesens mit- und ineinander integrieren, um die Gesellschaft zukunftsfähig zu machen. Deshalb, nach all der Leitkultur, den Integrationskursen und Sprachprüfungen, die unsere zugewanderten Mitbürger absolviert haben, fordert God's Entertainment nunmehr die Hiergebliebenen auf, es den Hergekommenen gleichzutun: Österreicher integriert Euch! rufen sie den Schluchtenbrunzern und anderen Landsleuten zu und laden sie ein, endlich auch dazuzugehören zum großen und ganzen, vollkommenen Österreich.“⁷⁷

God's Entertainment versuchen hier also, einer Hegemonie eine Alternative entgegenzusetzen – und eröffnen damit einen antagonistischen Kampf um den Inhalt des Signifikanten 'Integration'.

3.1.3.2. Die Erzeugung eines antagonistischen Konfliktraumes

Bei der Aktion *Österreicher integriert euch!* ist es äußerst schwierig bis unmöglich, die einzelnen Phasen der Dekonstruktion einer Hegemonie, der Herstellung eines Konfliktraumes und der Konstruktion einer neuen Hegemonie voneinander zu unterscheiden. Die Dekonstruktion basiert hier auf der Formulierung eines neuen Integrationsbegriffes, der Konfliktraum entsteht durch das Aufeinanderprallen von VertreterInnen dieser unterschiedlichen Definitionen.

Als das zuerst wahrgenommene Moment, mit dem die bestehende Ordnung hinterfragt wird, kann das riesige Banner gesehen werden, das an den Außenwänden des Lagers montiert war (siehe Abb. 2): Mit großen schwarzen Lettern waren auf den mittleren weißen Balken eines rot-weiß-roten Hintergrundes die Worte „ÖSTERREICHER INTEGRIERT EUCH!“ gedruckt.

Das äußere Erscheinungsbild des Lagers funktionierte beim ersten Hinsehen als ästhetische Irritation: Die Gestaltung des Banners – die Farben der österreichischen Flagge, möglicherweise auch die appellierende Schrift in Großbuchstaben, mit Rufzeichen versehen – ließen Vorbeigehende an politische Veranstaltungen konservativ-patriotischer Organisationen denken: „Am Anfang dachten viele, weil ja diese große rot-weiß-rote Fahne da war, dass damit gemeint sei, wir Österreicher müssten gegen die

⁷⁷ Ibid.

anderen zusammenrücken.“⁷⁸ Auch einige GegnerInnen rechtspopulistischer Politik interpretierten die Transparente auf diese Weise:

„Und auch die 'Linken', die dann hinpissen und meinen, sie müssen mit ihrem Edding den Schriftzug durchstreichen und irgendetwas hinschmieren, die haben es auch nicht verstanden.“⁷⁹

Vor allem Menschen, die sich – angezogen von der Ästhetik der Banner – angesprochen und in ihren Standpunkten bestätigt fühlten, wurden beim Näherkommen oder spätestens im Gespräch mit den Akteuren und Akteurinnen von God's Entertainment enttäuscht: „Und als die dann herausgefunden haben, worum es hier eigentlich geht, waren viele einfach richtig verletzt. Das hat ihnen total wehgetan.“⁸⁰

Aus Presseberichten und aus den Informationen, die man vor Ort, außerhalb des Lagers erhielt, erfuhr man, dass innerhalb des eingezäunten Bereiches Angehörige verschiedener Nationalitäten oder ethnischer Gruppen Integrationskurse für ÖsterreicherInnen anboten:

„Je nach Bedarf werden Kopftuchtraining, Ethnolektkurse, Zwangsverheiratung und Heimschächungen angeboten; God's Entertainment kooperiert dabei mit zahlreichen Integrationshelfern wie Serben, Kroaten, Bosniern, farbigen Afrikanern, Türken, Kurden, Roma (bekannt als Zigeuner) und deutschen Studenten.“⁸¹

Mit den Kursen werden Thematiken angesprochen, die manchen in Österreich lebenden Personengruppen zugeordnet und oft (mit großen Abstufungen) als negativ und unangepasst wahrgenommen werden. Mit der Ankündigung wurde ein Mythos, eine Fantasie darüber erzeugt, was sich im Inneren des Camps abspielen könnte: „Wie oft haben sie uns gefragt: 'Was? Ihr habt da 50 Ausländer reingeholt, oder?' Also man geht davon aus, drinnen gibt es was, deshalb gab es so viele Neugierige.“⁸²

Die Vorstellung von einem Ort, der von außen uneinsichtig ist und in dem sich, allem Anschein nach, Dinge ereignen, die die gewohnten Strukturen und Übereinkünfte völlig auf den Kopf stellen, ist wie geschaffen dafür, einen doppelten Antagonismus zu

78 Ibid.

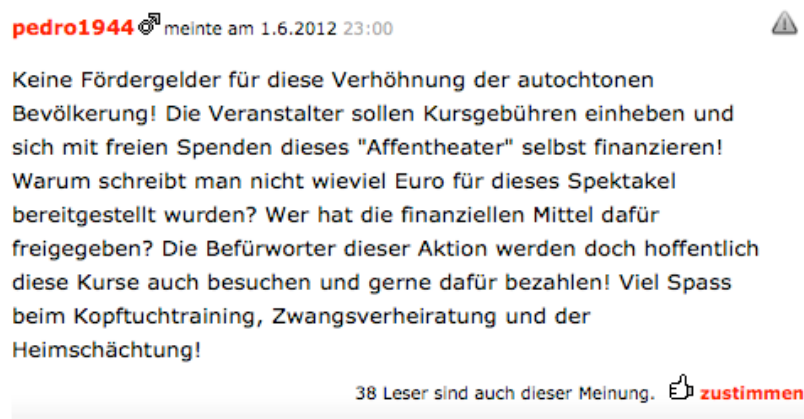
79 Ibid.

80 Ibid.

81 God's Entertainment, „Österreicher integriert euch!“.

82 Interview mit God's Entertainment.

erzeugen: Zum einen geben Schlagworte wie „Zwangsverheiratung“ oder „Heimschächtung“ der Angst vor dem Fremden konkrete Bezugspunkte, die dann auch sofort mit bestimmten Nationalitäten und Ethnien verbunden werden. Das zweite Feindbild bildet die Kunstaktion an sich und wird auf jene projiziert, die für sie verantwortlich sind: die KünstlerInnen beziehungsweise die politisch Machthabenden, die diese Aktion erlauben und unterstützen. Ein Beispiel unter vielen bietet der folgende Kommentar, der als Antwort auf die Berichterstattung der *Krone* im Online-Forum gepostet wurde:



(Abb. 5: Kommentar auf *krone.at*.)

'Pedro1944' nimmt mit seinem Kommentar eine gegenüber der Kunstaktion antagonistische Haltung ein. Es gibt offensichtlich keinen gemeinsamen Raum, den er mit den KünstlerInnen und deren UnterstützerInnen teilen könnte – sie müssen bekämpft werden. Dass die Dekonstruktion und Schaffung alternativer Hegemonien nicht fruchten kann, wenn die Kommunikation den Antagonismus nicht überschreitet, ist eine Tatsache, derer sich God's Entertainment im Verlauf der Aktion immer wieder vergewissern mussten: „So Leute, die kommen und uns beschimpfen, die wollten auch gar nicht hinein und die sind jetzt wahrscheinlich noch schlimmer als vorher.“⁸³

Sowohl die ästhetische Botschaft des eingezäunten Lagers als auch das, was von den Geschehnissen im Inneren nach außen getragen wurde, die spärlichen Informationen und Fantasien, die sich darum entspannen, provozierten den hegemonialen Konsens um den Begriff der Integration. Spricht man hier von einem 'Konflikttraum', so kann dieser aber weniger auf das Lager in seiner Örtlichkeit bezogen werden, etwa im Sinne einer

83 Ibid.

Speakerscorner oder der Idee eines öffentlichen Ortes, an dem Meinungen ausgetauscht werden. Vielmehr geht es beim Konfliktraum um eine Öffnung im Diskurs, der sich an verschiedenen Stellen manifestiert. Die oben angesprochenen theatralen, also künstlerischen Mittel, mit denen der Konflikt thematisierbar gemacht wurde, wurden auch in den zahlreichen Presseaussendungen und Berichten zur Aktion beschrieben. Viele rezipierten den gegenhegemonialen Kampf, den God's Entertainment in ihrem Projekt führten, also gar nicht 'live', indem sie das Lager besuchten, sondern in medialer Vermittlung. Diejenigen, die der Konstruktion eines neuen Integrationsbegriffes besonders antagonistisch gegenüber standen, wollten sich – wie zu erwarten war – nicht auf die Aktion einlassen: „Von den Leuten, die sich wirklich angegriffen gefühlt haben, sind sowieso die meisten nicht hinein gegangen.“⁸⁴

Vor allem auf der bereits zitierten Onlineversion der Kronen Zeitung wurde ein regelrechter 'Shitstorm' losgetreten – 1002 vorwiegend entrüstete Kommentare im Zeitraum vom 28. Mai bis zum 9. Juni 2012⁸⁵ machen deutlich, wie provokativ die Dekonstruktion einer Artikulation wirken kann. Vorangetrieben wurde diese mediale Resonanz auch durch eine Parlamentsrede der FPÖ-Kultursprecherin Heidemarie Unterreiner, die die Aktion als „eine Ungeheuerlichkeit der Sonderklasse“⁸⁶ bezeichnete.

3.1.3.3. Das Integrationscamp als Labor des Agonismus

Diejenigen, die sich von ihren Fantasien nicht abschrecken ließen oder ihnen keinen Glauben schenken wollten und das Lager betraten, wurden mit Situationen konfrontiert, die ebenso wie die Ankündigungen auf Klischees aufbauten, gleichzeitig aber auch Machtkonstellationen herstellten, die die BesucherInnen in moralisch prekäre Positionen brachten – etwa, wenn ein männlicher Besucher in einem Wohnwagen aus verschiedenen türkischen Frauen wählen konnte, welche von ihnen sich für ihn nackt

84 Ibid.

85 Tobias Pusch, „Gewagte Kunstaktion. 'Integrationscamps' für Österreicher mitten in Wien“, *krone.at*, 28.5.2012, http://www.krone.at/Oesterreich/Integrationscamps_fuer_Oesterreicher_mitten_in_Wien-Gewagte_Kunstaktion-Story-322772, 10.4.2013.

86 „Heidemarie Unterreiner. Kultursprecherin der FPÖ über God's Entertainments 'ÖSTERREICHER INTEGRIERT EUCH!' und Wiener Festwochen“, Parlamentsrede, <http://www.gods-entertainment.org/index.php/projects/oesterreicher-integriert-euch/videos>, [00:55], 17.4.2013.

zeigen sollte, oder auch wenn man dazu aufgefordert wurde, an einem dunkelhäutigen Mann zu riechen. Bei einem Test bekam man die Portraits verschiedener Menschen gezeigt, unter denen man nur anhand der Bilder zwischen 'gut' und 'böse' unterscheiden musste. In all den Tests und Übungen wurde man auf unterschiedliche Weisen, aber immer in überzeichneter, zugespitzter Form, mit Zuschreibungen und Stereotypen konfrontiert – etwa mit der Sexualisierung und Exotisierung des fremden Körpers –, wodurch, im Idealfall, die eigenen Denk- und Verhaltensmuster klarer zu Tage treten konnten.

Ein Teil des Integrationsprogramms bestand also in einer Art von 'Expositionstherapie', bei der die Teilnehmenden Szenen durchlebten, die den Diskurs brüchig und sedimentierte Verhaltensweisen sichtbar machen konnten.

Ein anderer Teil bestand in der direkten Auseinandersetzung zwischen den BesucherInnen und dem Team der Aktion. Beim gemeinsamen Essen, Feiern und vor allem beim Diskutieren verschwand der performative Gestus der Situation. Wohl durch dieses Zurückkehren zu einer Kommunikation, die nicht mehr unmittelbar im Kontext der Theatralität stand, wurde in wenigen einzelnen Fällen ein durchaus bedrohlicher Antagonismus so weit gedrosselt, dass eine Diskussion über Erfahrungen und Ängste und eine Relativierung von Verallgemeinerungen möglich wurde.

„Also wir hatten ja diesen Vorfall – da war dieser junge Mann, der auch beim Urban-Loritz-Platz war und der hat dem Boris bloß gesagt, so würde das nicht stehen bleiben. Beim Meidlinger Platzl war er dann wieder da und ist auf mich zugekommen und hat mich gefragt, was das denn sei und von wem. Ich hab dann gesagt, ich könne gern mit ihm ein Interview machen aber er meinte, er wolle nicht. Dann ist er auf die andere Straßenseite gegangen und hat geschaut: rechts, links, oben. Ich nehme an, er hat geschaut, ob Kameras da sind. Und am nächsten Tag – wir haben dann am Abend wirklich gedacht, dass etwas passiert, die Security haben wir auch gewarnt – ist er ziemlich emotional gekommen und meinte, er hätte das gestern in die Luft sprengen wollen, anzünden, und seine Freundin hätte ihn daran gehindert und gemeint, er solle sich nochmal mit den Leuten unterhalten, was denn das jetzt wirklich sei und wie es sich bewegt. Eine Stunde war er dann da und hat mit uns gequatscht.“⁸⁷

Das Innere des Lagers kann als ein Ort gelesen werden, an dem die vorgeschlagene hegemoniale Neu-Ordnung performt wird. Der Raum innerhalb der Umzäunung ist einerseits definitiv als Kunstraum ausgewiesen und daher nicht dem Bereich der

87 Interview mit God's Entertainment.

täglichen, möglicherweise die Existenz bedrohenden Realität zugehörig, andererseits kann sich in ihm etwas ereignen, das über den Kunstraum hinaus in die Lebensrealität der Teilnehmenden hineinwirkt.

3.2. Radikale Gleichheit

In der Frage, auf welche Art und Weise Kunst politisch sein, politisch gemacht werden kann, schwingen zwei Implikationen mit: einerseits der Wunsch, die künstlerische Arbeit in einem gesellschaftlichen Kontext zu verorten, sich mit Problemen des 'Politischen' (ohne den Begriff fürs Erste genauer zu definieren) auseinanderzusetzen. Andererseits wird eine Skepsis spürbar gegenüber einer Politisierung der Kunst, einem aktivistischen Theater. Die Darstellung politischer Inhalte oder die Intention, eine konkrete Situation mittels Kunst verändern zu wollen, wird oft auch als ideologisch verklärt wahrgenommen.

Jean-Luc Godard veröffentlichte 1972 ein Manifest, in dem er die Unterscheidung zwischen politischer Kunst und dem politisch Kunstschaffen trifft. Godard bezieht sich dezidiert auf das Filmemachen, die Schrift lässt sich aber ohne weiteres auch auf andere Kunstbereiche anwenden und wurde auch immer wieder von KünstlerInnen unterschiedlicher Arbeitsweisen rezipiert.⁸⁸ *What is to be done?*, so der Name des Manifestes, besteht aus 39 Thesen. Die ersten drei lauten:

- „1. We must make political films.
2. We must make films politically.
3. 1 and 2 are antagonistic to each other and belong to two opposing conceptions of the world.“⁸⁹

Godards Dichotomie besteht zum einen aus der Kunst des bürgerlichen Idealismus, zum anderen im Materialismus des Neo-Marxismus der 60er und 70er Jahre. Auch wenn *What is to be done?* „noch einem Begriff des Politischen verhaftet bleibt, der sich aus heutiger Sicht als Fortsetzung herkömmlicher Politik im Kampf um Macht, strategische Zwecke und hierarchische Geltung erweist“⁹⁰, so wird hier ein Problem thematisiert, das bis heute verhandelt wird und in den letzten Jahren wieder Konjunktur erfahren hat: wo

⁸⁸ Vgl. Claudia Bosse, „wenn wir was tun wollen müssen wir wissen wie – wenn wir was tun wollen müssen wir wissen wozu – was also tun?“, in: *gift* 4, 2011, http://www.freitheater.at/?page=service&subpage=gift&detail=42463&id_text=6, 31.5.2013.

⁸⁹ Jean-Luc Godard, „What is to be done?“, *Dérives.tv*, <http://www.derives.tv/Que-faire>, 31.5.2013; (Original: Jean-Luc Godard, „What is to be done?“, in: *Afterimage* 1, 04/1970). (Hervorhebung im Original, *Anm.*.)

⁹⁰ Patrick Primavesi, „Theater/Politik – Kontexte und Beziehungen“, in: Jan Deck, Angelika Sieburg (Hg.), *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*, Transcript: Bielefeld 2011, 41-71, 46.

liegen die Grenzen zwischen Kunst und Politik, welches sind ihre jeweiligen Voraussetzungen, und warum kann mit Kunst nicht Politik gemacht werden.

Ein Theoretiker, der diesen Zweifel zu einer seiner zentralen Fragestellungen gemacht und sich des Verhältnisses zwischen Politik und künstlerischem Schaffen angenommen hat, ist Jacques Rancière. Seine Texte werden oft dort rezipiert, wo sich KünstlerInnen und TheoretikerInnen mit der Politik einer Form auseinandersetzen. Anders als im von Chantal Mouffe angesprochenen 'artivism', wird der Fokus nicht auf eine Botschaft gelegt – trotzdem existiert Kunst nicht zum Selbstzweck, im Sinne eines 'L'art pour l'art'.⁹¹

3.2.1. Jacques Rancière: Ästhetik und Politik

Jacques Rancière, 1940 in Algier geboren, stammt ebenso wie Ernesto Laclau und Chantal Mouffe aus einer marxistischen philosophischen Tradition. Er war Schüler Louis Althusser, mit dem er um 1968 brach, nachdem sich der einflussreiche marxistische Philosoph und Lehrer vieler Denker der nächsten Generation nicht mit den StudentInnenaufständen solidarisierte, sondern sie als kleinbürgerlich deklassierte und außerdem darauf bestand, die Theorie von tagespolitischen Ereignissen und Revolten zu trennen.⁹²

Rancières Schriften befassen sich auf den ersten Blick mit unterschiedlichen Gebieten, weshalb es schwierig ist, den Autor und seine Texte konkret einzuordnen und zu definieren:

91 Vgl. z.B. Jan Deck, Angelika Sieburg (Hg.), *Politisch Theater machen*. Dieser Sammelband wurde auch beim Symposium der IG Freie Theaterarbeit in Wien am 9.5.2012 vorgestellt und diente dort als Namensgeber und Diskussionsbasis. (Vgl. Xenia Kopf, „Kreisen im Swimming Pool, Herrschen im Feudal-Garten. Gedanken und Positionen aus dem offenen Diskussionsformat *Politisch Theater machen* am 9. Mai 2012“, *gift* 3, 2012, 4-7.)

Vgl. auch Michaela Ott, Harald Strauß (Hg.), *ÄSTHETIK + POETIK. Neuaufteilungen des Sinnlichen*, textem: Hamburg 2008.

92 Vgl. Jens Kastner, *Der Streit um den ästhetischen Blick. Kunst und Politik zwischen Pierre Bourdieu und Jacques Rancière*, Turia+Kant: Wien 2012, 34f.

„Jacques Rancière's books have covered pedagogy, the writing of history, philosophy, cinema, aesthetics and contemporary art. His critics have had a hard time defining him, placing him at different points as a philosopher, a literary critic, an art theorist and a Marxist.“⁹³

Sein Denken ist von der Kategorie der Gleichheit (Vgl. Kapitel 3.2.1.2.) durchzogen, die als subversive Größe nicht nur alle Menschen, sondern auch alle Gegenstände der Kunst betreffen kann. Damit wird die Überschreitung von Tätigkeitsbereichen zu einem Akt, der seine Logik innerhalb des Rancièrschen Gedankengebäudes findet und, wie man sehen wird, selbst ein politischer Moment sein kann.

Im Folgenden möchte ich mich zum einen mit den Texten beschäftigen, die eine Theorie der Politik entwerfen und ihr eine spezifische Bestimmung geben. Zum anderen soll erläutert werden, wie Rancière Kunst denkt und wie sich das Verhältnis zwischen Kunst und Politik bei ihm darstellt.

3.2.1.1. Die Aufteilung des Sinnlichen

Das Unvernehmen ist die wichtigste Schrift Rancières zu einer Theorie der Politik. Erstmals 1995 erschienen, nimmt der Text seinen Ausgangspunkt bei Platon und Aristoteles: Der *logos*, bei Aristoteles der Schlüssel zur Bestimmung und Diskussion von Politik, weist den Weg zu einem Politikbegriff, der sich über das Wahrnehmbare, das sinnlich Evidente erklärt.

Als einziges Tier, so Aristoteles, verfüge der Mensch über die Sprache, wohingegen alle anderen Lebewesen maximal eine Stimme besäßen, die nur dazu befähige, Lust und Unlust auszudrücken.

„Alleine von allen Lebewesen besitzt der Mensch die Sprache. Die Stimme nämlich ist das Mittel, den Schmerz und die Lust anzuzeigen. Auch ist sie anderen Lebewesen gegeben. Ihre Natur geht nur soweit: Sie besitzen das Gefühl des Schmerzes und der Lust, und sie können es untereinander anzeigen. Aber die Sprache ist da, um das Nützliche und das Schädliche kundzutun, und folglich das

93 The European Graduate School, „Jacques Rancière – Biography“, <http://www.egs.edu/faculty/jacques-ranciere/biography/>, 27.5.2013.

Gerechte und das Ungerechte. Das ist es, was den Menschen eigentümlich ist im Vergleich zu den anderen Tieren: Einzig der Mensch besitzt das Gefühl des Guten und Schlechten, des Gerechten und Ungerechten. Aber es ist die Gemeinschaft dieser Dinge, die die Familie und die Polis macht.“⁹⁴

Ob ein Lebewesen an der Polis teilhaben kann, ob seine Aussagen und Einwände gehört werden, liegt also nicht an der Zugehörigkeit zu einer Gattung (z.B. Mensch), sondern daran, ob das, was das Wesen von sich gibt, als Sprache oder nur als Stimme wahrgenommen wird. Rancière bringt das Beispiel der Sklaverei im antiken Griechenland: Dass SklavInnen, anders als (männliche) Bürger, keine Freiheit besitzen, korreliert mit der Tatsache, dass sie zwar verstehen, was zu ihnen gesagt wird – also mit *phoné* ausgestattet sind und damit Befehlen folgen können – ihre eigene Stimme aber nicht als sinnvolle Rede anerkannt wird. SklavInnen haben nicht die Möglichkeit, Befehle zu erteilen oder sich in die politische Gemeinschaft einzubringen. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass SklavInnen nicht eindeutig zur Gruppe derjenigen Lebewesen gehören, die den *logos* besitzen und 'Menschen' genannt werden:

„[Es] ist jener besondere Übergang von der Tierheit zur Menschheit, den Aristoteles sehr genau definiert: [...] der Sklave ist derjenige, der an der Gemeinschaft der Sprache teilhat einzig in der Form des Verstehens (*Aisthesis*), nicht aber in jener des Besitzes (*Hexis*).“⁹⁵

Die Bedeutung des *logos* impliziert also mehr als die reine Fähigkeit zum 'vernünftigen' sprachlichen Ausdruck. Diejenige, die den *logos* besitzt, ist gleichzeitig Teil einer Gemeinschaft. Indem sie spricht und ihre Sprache als solche verstanden wird, ist sie in das symbolische System des *logos*, das die Gemeinschaft strukturiert, eingebunden. Im Gegensatz zu den Tieren, die außerhalb dieses Systems stehen, erhält sie einen Namen, der sie innerhalb des Symbolischen verortet.⁹⁶ Mit der sprachlichen oder stimmlichen Äußerung ist somit immer die Rechnung, die Zuteilung, Aufteilung, Verteilung der Körper verbunden.

94 Aristoteles, *Politik*, 1253a, 9-18, zitiert nach Jacques Rancière, *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2002, 14.

95 Rancière, *Unvernehmen*, 30. (Hervorhebungen im Original, *Anm.*)

96 Vgl. *ibid.*, 35.

„[D]er *Logos* [ist] niemals einfach die Rede, weil er immer untrennbar von der *Rechnung* ist, die von dieser Rede gemacht wird: die Rechnung, wodurch eine lautliche Aussendung als Rede verstanden wird, fähig, das Rechte auszusprechen, während eine andere nur als Lärm wahrgenommen wird, der Freude oder Schmerz, Zustimmung und Revolte signalisiert.“⁹⁷

Im Sinne dieser Rechnung, die das Gemeinsame und das Getrennte voneinander scheidet, ist zu verstehen, was Rancière die 'Aufteilung des Sinnlichen', die „Verfassung der *Aisthesis*“⁹⁸ nennt: die Festlegung dessen, was als sichtbar gilt, was hörbar ist und wer darüber sprechen kann.

„Dies richtet eine Verteilung des Sichtbaren, Sagbaren und Machbaren ein, im doppelten Sinn des Wortes Verteilung: Was als gemeinschaftlich gegeben wird, aber auch, was auf die zwei Seiten einer Teilungslinie verwiesen wird, die das Sichtbare vom Unsichtbaren, das Hörbare vom Unhörbaren, das Mögliche vom Unmöglichen unterscheidet, und schließlich auch diejenigen, die sprechen von jenen, die nicht sprechen, diejenigen die können von denen, die nicht können usw. Diese erste Ästhetik ist es, was ich Aufteilung des Sinnlichen genannt habe, das heißt die Verteilung der Formen, die die gemeinsame Erfahrung strukturieren.“⁹⁹

Die Strukturierung kollektiver sinnlicher Erfahrungen, von der Rancière hier spricht, bezieht sich nicht, wie bei Aristoteles formuliert, alleine auf die phonische oder logische Äußerung eines Lebewesens. Die Aufteilung geht weiter und schreibt sich in alles Wahrnehmbare ein. Sie formt den Raum und die Zeit einer Gemeinschaft und bestimmt, wer in ihr wann und wo auftreten darf.

„Diese Verteilung der Anteile und Orte beruht auf einer Aufteilung der Räume, Zeiten und Tätigkeiten, die die Art und Weise bestimmt, wie eine Gemeinschaft sich der Teilhabe öffnet, und wie die einen und die anderen daran teilhaben.“¹⁰⁰

Ästhetik bezieht sich bei Rancière also in einem ersten Schritt – daher auch die Bezeichnung einer ersten oder ursprünglichen Ästhetik – auf die Art und Weise, wie Wahrnehmung verteilt wird. Die Aufteilung ist streng genommen eine doppelte: Zum einen trennt sie diejenigen, die zur Gemeinschaft gehören und dadurch wahrnehmbar geworden sind von denen, die aus ihr ausgeschlossen bleiben und daher nicht gesehen werden können. Zum anderen organisiert sie das Innere der Gemeinschaft, wo sie den

97 Ibid. 34. (Hervorhebungen im Original, *Anm.*)

98 Ibid. 38. (Hervorhebung im Original, *Anm.*)

99 Jacques Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, Merve: Berlin 2008, 38.

100 Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, b_books: Berlin 2006, 25f.

Körpern bestimmte Tätigkeiten und Fähigkeiten zuweist.¹⁰¹

Wie eine Aufteilung des Sinnlichen hergestellt, verteidigt und herausgefordert wird, soll im nächsten Kapitel untersucht werden.

3.2.1.2. Polizei und Politik

Ähnlich wie Chantal Mouffe und Ernesto Laclau operiert Rancière mit zwei Begriffen, die dem Wortfeld der Politik zuordenbar sein könnten. Arbeiten erstere mit der Differenz zwischen *le* und *la politique*, also dem *Politischen* und der *Politik*, so bilden bei Rancière *Polizei* und *Politik* ein Begriffspaar. So wie bei Mouffe und Laclau sind die beiden Kategorien voneinander abhängig. Doch auch wenn zwischen der Politik der Hegemonietheorie und der Polizei bei Rancière gewisse Ähnlichkeiten zugegeben werden müssen, so ergeben sich bei einer genaueren Untersuchung der beiden Konzepte zwei doch sehr unterschiedliche Ansätze.

Was im letzten Kapitel als eine 'Aufteilung des Sinnlichen' bestimmt wurde, ist bei Rancière untrennbar mit der Kategorie der Polizei verbunden. Sie ist diejenige Instanz, die eine Aufteilung vornimmt, also allen Dingen und Körpern, allen sinnlichen Evidenzen ihren Ort und ihre Zeit innerhalb des Systems zuweist.

„Die Polizei ist somit zuerst eine Ordnung der Körper, die die Aufteilung unter den Weisen des Machens, den Weisen des Seins und den Weisen des Sagens bestimmt, die dafür zuständig ist, dass diese Körper durch ihre Namen diesem Platz und jener Aufgabe zugewiesen sind; sie ist eine Ordnung des Sichtbaren und Sagbaren, die dafür zuständig ist, dass diese Tätigkeit sichtbar ist und jene andere es nicht ist, dass dieses Wort als Rede verstanden wird, und jenes andere als Lärm.“¹⁰²

101 Vgl. Nina Bandi, Michael G. Kraft, Sebastian Lasinger, „Kunst, Politik und Polizei im Denken Jacques Rancières“, in: Nina Bandi, Michael G. Kraft, Sebastian Lasinger, (Hg.), *Kunst, Krise Subversion. Zur Politik der Ästhetik*, Transcript: Bielefeld 2012, 167-181, 169.

Deutlicher wird dies im französischen Wort *partage*, das im Deutschen mit *Aufteilung* übersetzt wird. In *partage* steckt *la part*, also Teil, Anteil (*prendre part à* = teilhaben an); *partage* an sich bedeutet Teilung, Aufteilung im Sinne einer Trennung.

102 Rancière, *Unvernehmen*, 41.

Die Polizei funktioniert also als Platzanweiserin, ist aber auch gleichzeitig die Hüterin über die Gesetze der Aufteilung, die dafür sorgt, dass die Ordnung bestehen bleibt.

Den Begriff der Polizei übernimmt Rancière von Foucault, und weist damit darüber hinaus, was im Allgemeinen als „Staatsapparat“ benannt wird:

„Michel Foucault hat gezeigt, dass die Polizei, als Technik und Regierung, definiert von den Autoren des 17. und 18. Jahrhunderts, sich auf alles, was den 'Menschen' und sein 'Glück' betrifft, erstreckte.“¹⁰³

Grundsätzlich ist der Begriff der Polizei wertneutral verwendet – es gibt bessere und schlechtere Formen der Strukturierung einer Gemeinschaft. Die Aufteilung des Sinnlichen, und damit die Polizei, ist eine Gegebenheit, ohne die menschliches Zusammenleben nicht vorstellbar ist.

Während die Polizei bei Rancière eine Konstante des Sozialen darstellt, die überall und immer, in unterschiedlichen Formen, die Gesellschaften durchzieht, ist Politik von ereignishafter Qualität, die sich sehr selten und nur unter bestimmten Voraussetzungen zutragen kann. Kurz gesagt, bedeutet Politik hier eine Unterbrechung der Aufteilung des Sinnlichen. Sie ist die Gegenspielerin der Polizei und tritt dann auf, wenn die als natürlich wahrgenommene Herrschaft durchkreuzt wird:

„Die politische Tätigkeit ist jene, die einen Körper von dem Ort entfernt, der ihm zugeordnet war oder die die Bestimmung eines Ortes ändert; sie lässt sehen, was keinen Ort hatte gesehen zu werden, lässt eine Rede hören, die nur als Lärm gehört wurde.“¹⁰⁴

In *Das Unvernehmen* erklärt Rancière seinen Begriff der Politik am Beispiel des athenischen Demos: Die Polis setzt sich aus den Aristokraten, den Oligarchen, und schließlich, nachdem die Versklavung der Schuldner verboten worden war, aus dem Volk zusammen. Die Eigenschaft, die die Aristoi in die Gemeinschaft einbringen, ist Aristoteles zufolge die Tugend, das Attribut der Oligoi ist deren Reichtum. Das Volk hingegen besitzt keine eigene Eigenschaft. Es darf an der Polis teilnehmen, weil es frei ist, was aber an sich kein positives Charakteristikum ist, da sowohl die Tugendhaften als auch die Reichen ebenso frei sind: „Die Leute des Volkes sind in der Tat einfach frei

103 Ibid., 40.

104 Ibid., 41.

wie die anderen.“¹⁰⁵

Die konturlose Masse des Demos, so sagt Rancière, beansprucht also eine Eigenschaft für sich, die das einende Prinzip der Gemeinschaft darstellt. Gleichzeitig identifiziert es sich, via dieser Eigenschaft, die es sich selbst zuordnet, die ihm aber nicht eigen ist, mit dem Ganzen der Polis.¹⁰⁶ Die Leute des Volkes haben an der „natürlichen“ Ordnung keinen Anteil, verschaffen sich aber einen, indem sie eine neue Rechnung aufstellen, in der sie selbst nicht nur ein Teil des Ganzen, sondern tatsächlich das Ganze selbst sind.

„Das Problem besteht darin, dass es zumindest ein Gebiet gibt, wo die einfache Ordnung des Mehr und des Weniger aufgehoben und durch eine besondere Ordnung, eine besondere Proportion ersetzt ist. Dieses Gebiet heißt Politik. Die Politik existiert aufgrund einer Größe, die vom gewöhnlichen Maße nicht erfasst wird: dieser Anteil der Anteillosen, der nichts und alles ist.“¹⁰⁷

Das Volk bestimmt sich als den Aristokraten und den Oligarchen gleich und durchkreuzt damit eine Aufteilung, die als natürlich betrachtet wurde: dass diejenigen, die besitzen (Rancière argumentiert, dass auch die Herrschaft der Aristokraten tatsächlich nur über ihren Reichtum legitimiert wird),¹⁰⁸ über diejenigen, die nicht besitzen, herrschen können. Dass das Volk, als Anteilloses (denn es existiert ja nicht aus einer positiven Eigenschaft heraus, sondern nur aus einer Ähnlichkeit), Teil des Gemeinsamen wird, verhindert die Herrschaft der Oligarchen, weswegen diese den Demos immer wieder aus der Gemeinschaft verbannen wollen.

Politik bedeutet bei Rancière also, dass mit dem Argument der grundlegenden Gleichheit, die allen Menschen gemeinsam ist, eine scheinbar natürliche Herrschaft durchbrochen wird. Es handelt sich hier nicht um die Diskussion verschiedener Interessen, sondern vielmehr um die Gestaltung der Aufteilung des Sinnlichen: Der Streit besteht darin, selbst als sprechendes Wesen anerkannt zu werden und damit als Gleiches, als eines, das Anteil an der Gemeinschaft nehmen darf. So entsteht auch das Volk, als eigene Entität, erst in dem Moment, in dem es die Gleichheit und damit den Anteil an der Polis einfordert. Bevor es diese Rechnung angestellt hat, war es nicht existent. Es hatte keinen Namen, mit dem es sich in die symbolische Ordnung des Gemeinsamen hätte einschreiben können.

105 Ibid., 21. (Hervorhebung im Original, *Anm.*)

106 Vgl. *ibid.*

107 Ibid., 27f.

108 Vgl. *ibid.*, 23f.

„Es gibt keine Politik, weil die Menschen, durch das Privileg der Sprache, über ihre Interessen übereinkommen. Es gibt Politik, weil diejenigen, die kein Recht dazu haben, als sprechende Wesen gezählt zu werden, sich dazuzählen und eine Gemeinschaft dadurch einrichten, dass sie das Unrecht vergemeinschaften, das nichts anderes ist als der Zusammenprall selbst, der Widerspruch der zwei Welten, die in einer einzigen beherbergt sind: die Welt, wo sie sind, und jene, wo sie nicht sind, die Welt, wo es etwas gibt 'zwischen' ihnen und jenen, die sie nicht als sprechende und zählbare Wesen kennen, und die Welt, wo es nichts gibt.“¹⁰⁹

Es gibt also bei Rancière keine Sujets oder Handlungen, die von sich aus politisch wären: „Nichts ist an sich politisch, denn die Politik existiert nur durch ein Prinzip, das ihr nicht eigen ist, die Gleichheit.“¹¹⁰

Die Gleichheit, die allen Menschen grundsätzlich gegeben ist, zieht nach sich, dass es keinen letzten Grund für irgendeine Form der Herrschaft gibt.¹¹¹ Politik bedeutet, und kann sich nur unter dieser Voraussetzung erfüllen, dass eine Aufteilung des Sinnlichen immer kontingent und damit letzten Endes auch austausch- und veränderbar ist.

„Es gibt Politik nur, wenn diese Maschinerien [der Aufteilung des Sinnlichen, *Anm.*] durch eine Voraussetzung unterbrochen sind, die ihnen völlig fremd ist, ohne die sie jedoch letztlich nicht funktionieren könnten: die Voraussetzung der Gleichheit zwischen Beliebigen, oder, alles in allem, die paradoxe Wirksamkeit der reinen Kontingenz jeder gesellschaftlichen Ordnung.“¹¹²

Wenn das Volk sich selbst als das Gemeinsame begreift, durchbricht es damit die vorherrschende Aufteilung, in der jeder Teil sich mit dem ihm zugewiesenen Ort identifiziert. Dieser *Identifikation* stellt Rancière die *Subjektivierung* entgegen.

„Die Politik ist Sache der Subjekte oder vielmehr der Subjektivierungsweisen. Unter *Subjektivierung* wird man eine Reihe von Handlungen verstehen, die eine Instanz und eine Fähigkeit zur Aussage erzeugen, die nicht in einem gegebenen Erfahrungsfeld identifizierbar waren, deren Identifizierung also mit der Neuordnung des Erfahrungsfeldes einhergeht.“¹¹³

109 Ibid., 38.

110 Ibid., 44.

111 Rancière verzichtet in seinen Theorien auf den Begriff der Macht im Sinne von Herrschaftsverhältnissen oder gar als Synonym für die Aufteilung des Sinnlichen. Die Annahme, dass jedes soziale Gefüge von Machtstrukturen durchzogen sei, würde, so Rancière, zu oft auf den Schluss eines 'alles ist politisch' hinauslaufen. Eine derartige Verallgemeinerung des Politischen hätte allerdings eine vollständige Vermischung der Begriffe Polizei und Politik zufolge, wodurch sich das Politische, im Sinne Rancières, nicht mehr spezifisch benennen lassen könnte. Macht ist also für Rancière keine Kategorie der Politik. (Vgl. *ibid.*, 43.)

112 Ibid., 29.

113 Ibid., 47. (Hervorhebung im Original, *Anm.*)

Wenn die Zuteilung der Körper zu bestimmten Orten durcheinander gebracht wird, die Identifikationen aufgelöst werden, können zuvor nicht existierende Subjekte Orte besetzen, die möglicherweise ebenfalls zuvor nicht sichtbar gewesen waren. Es eröffnet sich der Raum der Anteillosen – wie etwa die leere Kategorie des Volkes –, zu dem sich jede und jeder dazuzählen kann. Es entstehen, so Rancière, paradoxe Situationen, „indem sie [die politische Subjektivierung, *Anm.*] Existenzen aufstellt, die gleichzeitig Nicht-Existenzen sind, oder Nicht-Existenzen, die gleichzeitig Existenzen sind.“¹¹⁴ Der Konsens, der in der Kontingenz seiner polizeilichen Aufteilung immer ein fiktiver ist, wird durch eine andere Fiktion ersetzt, die sich in einem 'als ob' der Anteillosen – als ob man immer schon Teil der Rechnung gewesen wäre – manifestiert.¹¹⁵

3.2.2. Zu einer Politik der Ästhetik

Anders als bei Chantal Mouffe und Ernesto Laclau lässt sich die Konzeption des Politischen bei Rancière nicht direkt auf das Feld der Kunst übertragen. Die *Ästhetik der Politik* ist von einer *Politik der Ästhetik* unterschieden, beide besetzen eine je eigene Sphäre. Diese grundsätzliche Verschiedenheit muss bei Rancières Bestimmung einer kritischen Kunst immer mitbedacht werden, auch wenn sich die beiden Bereiche in manchen Punkten berühren.

„Das Problem ist nicht, wie man häufig hört, dass die Freiheit der Kunst mit der Disziplin der Politik unvereinbar sei. Das Problem besteht vielmehr darin, dass die Kunst eine eigene Politik besitzt, die mit der anderen konkurriert, die aber auch dem Willen des Künstlers voran geht.“¹¹⁶

Im Folgenden soll nun versucht werden, die der Kunst eigene Politik, wie sie von Rancière gedacht wird, zu erläutern.

114 Ibid., 52f.

115 Vgl. Jacques Rancière, „Eine andere Art von Universalität“, in: Nina Bandi, Michael G. Kraft, Sebastian Lasinger (Hg.), *Kunst, Krise Subversion. Zur Politik der Ästhetik*, Transcript: Bielefeld 2012, 183-194, 187.

116 Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen*, 99.

3.2.2.1. Das ästhetische Regime der Kunst

Jacques Rancière schlägt in einem Interview, als *Die Aufteilung des Sinnlichen* erschienen, vor, die historische Einteilung von Kunst in Epochen wie etwa Moderne oder Postmoderne durch ein anderes System zu ersetzen. Er geht von drei Arten – Rancière spricht hier von 'Regimen' – aus, wie in der westlichen Tradition Kunst als solche identifiziert wurde.¹¹⁷

Das erste dieser drei Regime (und obwohl Rancière den einzelnen Traditionen historische Beispiele zuordnet und sie in einer chronologischen Reihenfolge auftreten lässt, soll diese Einteilung gerade nicht als eine geschichtliche, sich jeweils ablösende verstanden werden; die unterschiedlichen Weisen, Kunst zu identifizieren, können theoretisch auch nebeneinander existieren)¹¹⁸ ist jenes, in dem Kunst als solche nicht vorhanden ist, da sie direkt in ein Gemeinschaftssystem eingebunden ist. Rancière nennt es das *ethische Regime*: Alle Objekte und Darstellungen, alles was später als 'Kunst' identifiziert werden wird und innerhalb dieses Systems auftaucht, wird auf seinen Ursprung, seinen Wahrheitsgehalt und den Nutzen, den die Gemeinschaft durch es erhält, befragt.

„Bei diesem Regime geht es um die Frage, wie die Seinsweise der Bilder das *ethos*, also die Seinsweise der Individuen und der Kollektive betrifft. Diese Frage macht es der 'Kunst' unmöglich eine Einheit zu bilden.“¹¹⁹

Davon abzugrenzen ist das *repräsentative* oder *poetische Regime der Künste*. Nicht zufällig steht hier die Kunst im Plural: Das Kriterium der Identifikation bezieht sich im repräsentativen Regime auf die Unterscheidung der Sujets und Techniken, die zu einander in einem hierarchischen System angeordnet sind. Gewissen Motiven sind bestimmte Darstellungsformen zugeordnet, die Darstellung korrespondiert mit der Art und Weise, wo und für wen die Werke zugänglich sind. Die Idee einer 'wohlgeordneten Gesellschaft', in der jedes Subjekt einem definitiven Platz zugewiesen ist, findet sich wieder in der spezifischen Aufteilung des Sinnlichen, die Rancière repräsentatives

117 Vgl. Ibid., 35f.

118 Vgl. Benjamin Wihstutz, *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*, diaphanes: Zürich 2012, 144.

119 Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen*, 37.

Regime nennt.¹²⁰

Das dritte der Regime, das für die meisten zeitgenössischen Kunstdiskurse relevant ist, ist das *ästhetische*. Ästhetik bedeutet bei Rancière, wie weiter oben bereits betont wurde, immer eine Weise der Wahrnehmung, die die Frage mit einschließt, was in einem gegebenen Umfeld zur Sichtbarkeit gelangt oder nicht.

Ästhetisches Regime heißt also, dass Gegenstände nicht aufgrund ihrer Herstellungsart, ihrer Form oder Darstellung als Kunst identifiziert werden, „sondern durch die Unterscheidung einer für Kunstwerke charakteristischen sinnlichen Seinsweise.“¹²¹

Dinge, die zur Kunst gezählt werden, teilen sich auf eine andere Weise mit als Gegenstände, die nicht Kunst genannt werden. Verbindungen, die im repräsentativen Regime geknüpft wurden, um Kunstwerke bestimmen zu können, sind aufgelöst. Es gibt keine Konventionen oder gar Regeln mehr, wie bestimmte Sujets dargestellt werden müssen. Die Hierarchisierung der Mittel oder der Motive existiert im ästhetischen Regime nicht. Die Ästhetik wird also als ein autonomer Diskurs etabliert, in dem sich das Sinnliche von den Regeln, die seinen Platz und Gebrauch bestimmen, löst. Die Bindung zwischen Ursache und Wirkung wird aufgehoben.¹²² Man könnte also sagen – auch wenn Rancière diese Terminologie in seinen Schriften nicht verwendet –, dass die Identifikation von Kunst im ästhetischen Regime ein performativer Akt ist: Ein beliebiges Objekt (oder eine beliebige Handlung, Bewegung etc.) wird Kunst, indem es so benannt, also zur Sphäre der Kunst gezählt wird.

Das Wahrnehmen von Elementen der Kunst hebt sich somit zum ersten Mal von einer 'Alltagswahrnehmung' ab:

„Nur in diesem Regime existiert die Kunst als solche, und nicht mehr einfach die Künste oder die schönen Künste, nur in diesem Regime hat die Kunst eine Geschichte (die sich von den 'Leben berühmter Künstler' unterscheidet) und eigene Institutionen: die Statue eines griechischen Gottes, eine Darstellung der Kreuzigungsszene, ein Königsportrait oder eine flämische Wirtshausszene unterstehen im Museum alle der gleichen, indifferenten Betrachtung der ursprünglichen Zielsetzung der Werke und der Ausarbeitung ihrer Sujets;“¹²³

120 Vgl. *ibid.*, 38f.

121 *Ibid.*, 39.

122 Vgl. Bandi e.a., „Kunst, Politik und Polizei im Denken Jacques Rancières“, 172f. Oder: Rancière, „Eine andere Art der Universalität“, 185.

123 Jacques Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, Merve: Berlin 2008, 41.

Da nun nicht mehr die Beschaffenheit und Herstellungsweisen der Objekte die Kriterien bilden, ob sie als Kunst gelten oder nicht – da diese Entscheidung die Art der Wahrnehmung selbst betrifft –, gibt es keine privilegierten Gegenstände der Kunst mehr.

3.2.2.2. Das Paradox des ästhetischen Regimes und seine politische Dimension

Das ästhetische Regime, das von einer radikalen Gleichheit aller Gegenstände durchzogen ist, ist von seiner Struktur her paradox. Einerseits betont es die völlige Beliebigkeit aller Objekte: Die impressionistische Malerei ist ebenso Kunst wie die Suppendose, die in einer Galerie ausgestellt ist, das bedeutet, dass ausnahmslos jeder Gegenstand, jede Bewegung, jedes Zeichen etc. zu Kunst werden kann. Andererseits besteht das Regime darauf, dass die Dinge der Kunst von der Erfahrung des Alltags vollständig losgelöst sind.

„Das ästhetische Regime der Künste bestätigt die absolute Besonderheit der Kunst und zerstört zugleich jedes pragmatische Kriterium dieser Besonderheit. Es begründet die Autonomie der Kunst und zugleich die Identität ihrer Formen mit jenen, durch die sich das Leben selbst ausbildet.“¹²⁴

Rancière benennt hier einen Unterschied zwischen „Kunst und Nicht-Kunst“,¹²⁵ der in jedem Werk des ästhetischen Regimes zu finden ist. Einerseits gehört es immer derjenigen Sphäre an, die 'Kunst' genannt wird und von „den normalen Formen sinnlicher Erfahrung abgetrennt ist“.¹²⁶ Auf der anderen Seite ist jedes Werk an die Welt der 'normalen', alltäglichen Sinnlichkeit zurückgebunden. In *Das Unbehagen* wird diese Widersprüchlichkeit anhand des Rückgriffes auf Werke der Antike erarbeitet.¹²⁷ Mit Schiller spricht Rancière über die Göttinnenstatue der *Juno Ludovisi*, die einerseits „in sich geschlossen, das heißt für das Denken, für die Begierden oder die Zwecke des Subjekts, das sie betrachtet, unerreichbar“¹²⁸ ist. Sie ist für uns in die Sphäre des

124 Rancière, „Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien“, 40.

125 Jacques Rancière, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Passagen: Wien 2008, 47.

126 Rancière, *Ist Kunst widerständig?*, 15.

127 Vgl. Rancière, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, 42ff.

128 Ibid., 46.

Ästhetischen eingeschrieben und steht daher in keiner Beziehung zu den alltäglichen Wahrnehmungen. Andererseits aber, so schreibt Rancière, verweist sie genau dadurch, dass sie nicht als Kunst geschaffen wurde (denn sie entstammt dem ethischen Regime, in dem die Kunst als eigene Sphäre nicht existierte), auf jene Freiheit, die nur dort existiert, wo Kunst und Leben ineinander übergehen.

„Was die im freien Schein gegenwärtige Suspension nun verspricht, ist eine Gemeinschaft, die in dem Maße frei sein wird, als auch sie nicht mehr diese Trennung kennen wird, als sie keine Kunst als eine vom Leben getrennte Sphäre mehr kennen wird. Somit trägt die Statue ein politisches Versprechen, weil sie der Ausdruck einer spezifischen Aufteilung des Sinnlichen ist.“¹²⁹

Diese Spannung zwischen den zwei Polen der Kunst und der Nicht-Kunst wird nun auch auf den Diskurs der Gegenwart übertragen – sie schreibt sich weiter im Streit zwischen der Konzeption des 'L'art pour l'art' und der engagierten Kunst, im angenommenen Bruch zwischen Moderne und Postmoderne (den Rancière zurückweist), in der Gegenüberstellung des Erhabenen Lyotards und der relationalen Ästhetik Nicolas Bourriauds.¹³⁰

„Unter dem linearen Szenario von Moderne und Postmoderne, wie unter der schulischen Opposition von L'art pour l'art und engagierter Kunst, müssen wir also die ursprüngliche und hartnäckige Spannung von zwei großen Politiken der Ästhetik erkennen: der Politik des Leben-Werdens der Kunst und der Politik der widerständigen Form. Die erste identifiziert die Formen der ästhetischen Erfahrung mit den Formen eines anderen Lebens. Sie verleiht der Kunst die Zweckmäßigkeit des Aufbaus neuer Formen gemeinsamen Lebens, folglich ihre Selbstabschaffung als getrennte Wirklichkeit. Die andere umgrenzt im Gegenteil das politische Versprechen der ästhetischen Erfahrung gerade in der Trennung der Kunst, in den Widerstand ihrer Form gegen jede Umwandlung in eine Form des Lebens.“¹³¹

Es ist anzunehmen, dass das Werk des ästhetischen Regimes, so wie Rancière es zu denken vorschlägt, immer schon politisch ist: Zum einen ist es von einer radikalen Gleichheit durchzogen, die sich auf die Objekte bezieht. Ihr gegenüber steht die ästhetische Erfahrung, die sich weder in einem kollektiven, objektiven Urteil verorten lässt (denn damit müsste die Begründung des Urteils im Objekt selbst zu finden sein), noch in einem völlig losgelösten individuellen Empfinden. Es entsteht also, so Rancière

129 Ibid.

130 Nicolas Bourriaud, *Relational aesthetics*, Les Presses du Réel: Dijon-Quetigny 2002.

131 Rancière, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, 55.

mit Hegel, Schelling und Hölderlin,¹³² im Wahrnehmen von Kunst die Möglichkeit einer „Gemeinschaft des Fühlens“,¹³³ die nie erreicht werden kann und deshalb von jeder Ausbeutung verschont bleibt.

„Es geht weder um eine individualisierte *Konsumation* von Kunst noch um eine im Vorhinein bestimmte Kollektivierung der ästhetischen Erfahrung. Gerade durch diese Nicht-Abgeschlossenheit ist durch die ästhetische Erfahrung ein Ausblick auf eine kommende Gemeinschaft möglich, aber ohne dass diese instrumentalisiert werden könnte.“¹³⁴

Zum anderen wird durch die Gleichzeitigkeit von Kunst und Nicht-Kunst, durch das ständige Überschreiten der Grenze zwischen diesen Sphären, die Aufteilung des Sinnlichen gestört. Die Übereinkunft, die von der Polizei überwacht ist, wird in Frage gestellt.

„Die künstlerische Arbeit führt für eine beliebige ästhetische Gemeinschaft eine Neugestaltung der Sichtbarkeitsformen des vom Konsens als seiend Gegebenen durch. Wenn man die Entwicklung der Künste seit dem 19. Jahrhundert betrachtet, stellt man fest, dass diese Neugestaltung von sich aus dazu neigt, das Gewebe des Konsenses zu zerreißen, im Sinne einer Polymerisierung der subjektiven Universen.“¹³⁵

Die Frage stellt sich also nicht danach, ob eine Arbeit politisch ist oder nicht, sondern inwiefern sie zwischen den beiden Polen, in die sie eingeschrieben ist, vermittelt und durch diese Vermittlung in die Aufteilung des Sinnlichen eingreift.

„Die kritische Kunst muss zwischen der Spannung vermitteln, die die Kunst zum 'Leben' drängt, und derjenigen, die umgekehrt die ästhetische Empfindsamkeit von den anderen Formen sinnlicher Erfahrung trennt. Sie muss von den Zonen der Unterscheidbarkeit zwischen Kunst und den anderen Sphären die Verbindungen wählen, die die politische Verstehbarkeit hervorrufen. Sie muss von der Einsamkeit des Werkes den Sinn der sinnlichen Verschiedenartigkeit entlehnen, der die politischen Energien der Verweigerung nährt. Diese Vermittlung zwischen den Formen der Kunst und denen der Nicht-Kunst erlaubt es, Kombinationen von Elementen zu errichten, die zweifach sprechen können: ausgehend von ihrer Lesbarkeit und ausgehend von ihrer Unlesbarkeit.“¹³⁶

132 Rancière verweist hier auf die Schrift von Hegel, Schelling und Hölderlin, *Ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus*, in: Rancière, *Unbehagen in der Ästhetik*, 48.

133 Ibid.

134 Bandi e.a., „Kunst, Politik und Polizei im Denken Jacques Rancières“, 171. (Hervorhebung im Original, *Anm.*)

135 Rancière, „Eine andere Art von Universalität“, 187f.

136 Rancière, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, 58.

Der Abstand zwischen dem Aufgehen der Kunst in sich selbst – ihrem Verweis auf die Aufhebung der Aufteilung und die Einrichtung der utopischen Gleichheit – und der Verwurzelung in den realen Kämpfen und Leiden der Menschen muss immer erhalten bleiben, gerade um den Abstand zwischen der Ungerechtigkeit der Wirklichkeit und der Gemeinschaft in Gleichheit, die immer nur im Kommen sein wird, sichtbar zu machen. Diese Gegenüberstellung der Realität mit der Utopie, „die direkte Konfrontation des Lebens mit dem, was es vermag“¹³⁷ ist das Potential der kritischen Kunst.

In den zuletzt zitierten Textstellen formuliert Rancière gewissermaßen einen Auftrag an die kritische Kunst. Dieser Auftrag ist allerdings keiner, der vorsätzlich ausgeführt werden könnte – im Gegenteil, er geht dem Willen der Künstlerin oder ihren Absichten immer voraus, an ihnen vorbei. Das Problem einer Kunst, die Politik machen möchte – also in etwa das, was bei Chantal Mouffe als „artivism“ bezeichnet wurde¹³⁸ – liegt aus Rancières Sicht darin, dass sie den Kernpunkt des ästhetischen Regimes ignoriert:

„Der traditionelle Irrtum über die Politik der Kunst bestand darin, eine implizite Zielgerichtetheit vorauszusetzen, die aus dieser Neugestaltung der sinnlichen Landschaft ein bloßes Instrument machte, die aktivistischen Energien zur Verfügung stünden. Der Fehler war, das innerste Paradox des ästhetischen Regimes zu verkennen, nämlich nicht zu verstehen, dass die ästhetische Erfahrung politische Wirkung zuerst dadurch hervorruft, dass sie die strategischen Logiken aufhebt, die die Zwecke den Mitteln und die Sinnlichkeit dem Verstand unterordnen.“¹³⁹

137 Rancière, „Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien“, 99.

138 Vgl. 3.1.2.2. in dieser Arbeit.

139 Jacques Rancière, „Eine andere Art von Universalität“, 184.

3.2.3. *Österreicher integriert euch!* – Unerhörte Aufteilungen

„Grundsätzlich geht es nicht darum zu sagen, so wir machen jetzt politisches Theater. Das ergibt sich dann eher aus dem Diskurs und aus dem Kontext. Wichtiger ist vor allem die Anordnung, das Setting. Der Ort ist mir viel wichtiger als die Geschichten, die sich drinnen abspielen.“¹⁴⁰

Trotz allem antagonistischen und agonistischen Verhandeln, das sich bei *Österreicher integriert euch!* abgespielt hat und im ersten Teil dieser Arbeit analysiert wurde, soll die Aktion nun in erster Linie als Kunstprojekt betrachtet werden. Das Integrationslager in seiner manifesten Form existierte als belebte Installation, als abgesteckte aber durchlässige Performancebühne, als temporärer Kunstraum.

Die Tatsache, dass das Lager nicht für alle PassantInnen sofort als Kunst identifiziert¹⁴¹ wurde, lässt sich mit Rancière schwer fassen oder gar erklären.¹⁴² Das Gleiche gilt für die verschiedenen Wege und Mechanismen, durch die die Aktion von manchen (oder den meisten) schließlich doch als der Sphäre der Kunst zugehörig erfahren wurde. Um also den Rancièrschen Kunstbegriff des ästhetischen Regimes auf *Österreicher integriert euch!* anwenden zu können, müssen wir die Aktion als Kunst, also als von allen anderen, 'alltäglichen' Sphären der Wahrnehmung abgetrenntes Ereignis, begreifen.

Wie oben bereits erläutert, stellt sich die Frage für Rancière nicht danach, ob eine künstlerische Arbeit politisch ist oder nicht. Die Sphäre des ästhetischen Regimes stößt immer wieder an die Politik und mit ihr alle Objekte, die in ihr beheimatet sind. Indem Kunst immer an zwei Orten zugleich existiert – als eine sich selbst genügende Entität, die der Menschen nicht bedarf, *gleichzeitig aber* in jedem Moment von den Menschen und ihren Leben erzählt – ist die Herausforderung der Aufteilung des Sinnlichen eine Tatsache der Kunst. Die Aufgabe dieser Analyse ist nun, herauszufinden, wie sich das Verhältnis zwischen den beiden Polen des ästhetischen Regimes in *Österreicher*

140 Interview mit God's Entertainment.

141 Gedächtnisprotokoll vom 2.6. und 16.6.2012.

142 An diesem Beispiel wird deutlich, dass auch das ästhetische Regime – selbst wenn es von einer Gleichheit der Objekte bestimmt wird – das Sinnliche auf- und einteilt. Es ist also ebenso Teil der polizeilichen Struktur.

integriert euch! darstellt. Nicht die intendierte Botschaft des Kunstwerkes steht hier im Zentrum des Interesses, vielmehr sollen hingegen Form und Gestalt der Aktion auf ihre Eingriffe in die Aufteilung des Sinnlichen hin befragt werden. Raum und Zeit sind nicht nur die Parameter, in denen sich theatrales oder performatives Handeln abspielt, sondern auch Voraussetzungen dafür, dass Geräusche zu Stimmen und schließlich zu Sprache werden: Nur wer im Besitz des *logos* ist, kann in der Volksversammlung sprechen. Wer in der Volksversammlung spricht, ist also augenscheinlich im Besitz des *logos*. Die Polizei teilt die Körper bestimmten Räumen und Zeiten zu, von denen aus gesprochen oder nur gelärmt werden kann. Mit Rancière lässt sich also fragen, wo und wie eine Form, die nichts verspricht außer ihrer eigenen Existenz in der Sphäre der Kunst, in die Aufteilung des Sinnlichen und damit in die Lebensrealität einer Gemeinschaft eingreift.

3.2.3.1. Verschiebungen in Raum und Zeit

Kunstaktionen im öffentlichen Raum, so wie *Österreicher integriert euch!* eine ist, werden oft als potentielle Vernetzungspunkte innerhalb einer urbanen Lebensgemeinschaft betrachtet.¹⁴³ Immer wieder wird ihnen unter anderem die Aufgabe zugesprochen, einen Ort des Gemeinsamen zu schaffen, an dem Konflikte provoziert und in einer ästhetisierten Form ausgetragen werden können.¹⁴⁴ Die Aktion von God's Entertainment beschäftigt sich zweifelsohne – sowohl explizit inhaltlich als auch, wie zu zeigen sein wird, implizit formal und ästhetisch – mit den Aufteilungen des Gemeinsamen, mit In- und Exklusionen, mit Sichtbarkeiten und Unsichtbarkeit.

143 Vgl. Rancières Kritik an der relationalen Ästhetik, Rancière, „Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien“, 96.

144 So etwa im Mission-Statement der KÖR GmbH (Kunst im öffentlichen Raum Wien): „Die Aufgabe der KÖR GmbH ist die Belegung des öffentlichen Raums der Stadt Wien mit permanenten bzw. temporären künstlerischen Projekten. Dadurch soll die Identität der Stadt und einzelner Stadtteile im Bereich des Zeitgenössischen gestärkt sowie die Funktion des öffentlichen Raums als Agora – als Ort der gesellschaftspolitischen und kulturellen Debatte – wiederbelebt werden. KÖR versteht Kunst im öffentlichen Raum nicht als Dekor, sondern als Angebot zur Auseinandersetzung mit Inhalten und radikalen ästhetischen Setzungen sowie als symbolische Markierung bislang kulturabstinenter Territorien. [...] Die Projekte müssen im frei zugänglichen, öffentlichen Raum der Stadt Wien, in dem Kunst von jedermann erlebt werden kann, umgesetzt werden.“ (KÖR, „KÖR“, <http://www.koer.or.at/de/about/>, 13.6.2013.)

Die Installation *Österreicher integriert euch!* – das Lager mit seinen Wohnwägen und temporären BewohnerInnen – wurde an drei verschiedenen Orten in Wien aufgestellt. Jeder dieser drei Plätze (vor dem Museumsquartier, am Urban-Loritz-Platz und am Meidlinger Platzl) ist öffentlicher Raum, frei zugänglich für jede und jeden. Mit dem Aufstellen des Baustellenzaunes, bespannt mit dem rot-weiß-roten und beschrifteten Banner, wurde das Einsehen in das Innere des Lagers unmöglich gemacht. Die Umzäunung errichtete eine Grenze, eine Abgrenzung, die dem jeweiligen öffentlichen Raum eine neue Struktur gab und ein Außen von einem Innen trennte.

Diese Neustrukturierung wurde etwa in dem Moment erkennbar, in dem das Außen – die vermeintliche Öffentlichkeit – Attribute des Privaten erhielt. Die privaten Zonen, die den gemeinschaftlichen, anonymen Raum durchziehen, wurden sichtbar, als ein Fremdkörper in die gegebenen Strukturen eingriff. So ergab sich beispielsweise eine lebhaft Diskussion zwischen den PerformerInnen vor dem Lager am Urban-Loritz-Platz, die mittels Megaphon 'echte Österreicher' zum Integrationstest anwarben, und zwei Gästen des angrenzenden 'Würstelmausi'-Würstelstandes, die mit der Wirtin gut bekannt zu sein schienen. Die beiden Gäste pendelten zwischen dem unbekannten Raum der Installation, in dem sie ihre Stimmen zu Gehör bringen und ihre Meinungen vertreten konnten und dem schützenden Platz an der Theke des Imbisses, von dem aus sie das Geschehen beobachteten.¹⁴⁵

Doch welche Qualität an Öffentlichkeit besitzt das Innere des Lagers? Die Grenze, die durch den gemeinschaftlichen Raum gezogen wird, ist eine künstliche, eine 'Kunstgrenze'. Sie gehört nicht zur eigentlichen Sphäre der polizeilichen Einteilung des Raumes (wie etwa der tatsächliche Baustellenzaun, der nach behördlichen Vorschriften zum Schutz der Bevölkerung aufgestellt wird und unter Strafandrohung als Grenze respektiert werden muss) und dennoch wird das Verbot der unaufgeforderten Betretung eingehalten. Die gezogene Grenze agiert wie eine polizeiliche Maßnahme.

Um in das Innere des Lagers zu gelangen, bedarf es einer Einladung, die man auf zwei unterschiedliche Weisen erhalten kann. Im Regelfall sind nur diejenigen willkommen, die sich selbst als 'echte Österreicher' bezeichnen und von den PerformerInnen von God's Entertainment einen Integrationsbedarf attestiert bekommen haben.

Die andere Möglichkeit, hinter die Grenze zu treten, besteht darin, eine Führung durch das Lager mitzumachen:

¹⁴⁵ Gedächtnisprotokoll vom 2.6.2012.

„FÜHRUNGEN: 18, 19 und 20 Uhr

Die Führungen sind Touren durch das Lager. Die Besucher der Wiener Festwochen bekommen so persönlich die Möglichkeit, das Lager von innen und die hier angewandten Integrationsmethoden und -messgeräte kennenzulernen. Nach Wunsch können Sie sich auch selbst an Ort und Stelle einem Schnelltest unterziehen und/oder sich für eine eigene Integration in den Folgetagen registrieren lassen.“¹⁴⁶

Die Lagertouren werden explizit für „Besucher der Wiener Festwochen“ angeboten – also für ein interessiertes Kunstpublikum. Um das Gefühl der Integration am eigenen Leib zu erfahren und alle Verästelungen der Aktion kennen zu lernen, dürfen sich diese auch einem Test unterziehen oder am Integrationsprogramm teilnehmen.

Der Raum des Lagers wird also symbolisch zweigeteilt: zum einen existiert er als Integrationsraum für MitbürgerInnen mit Vorurteilsproblemen, zum anderen als Kunstraum für ein informiertes Publikum. Überschneidungen zwischen den beiden Gruppen können zustande kommen, werden aber nicht von vornherein angenommen. Besonders interessant ist auch, auf welche Art und Weise man sich als 'integrationsbedürftig' qualifiziert, oder besser: disqualifiziert. Als die Verfasserin dieses Textes am 2.6.2012 gemeinsam mit einigen FreundInnen das Integrationslager am Urban-Loritz-Platz besuchte und um Integration ansuchte, wurde sie mit dem Hinweis, man sei 'eh links genug' auf die Führung verwiesen.¹⁴⁷ Bestimmte Habitusmerkmale und der Wunsch nach Teilnahme dürften die tatsächliche Integrationsbedürftigkeit in den Augen der PerformerInnen wohl unglaublich gemacht haben.

„Die Leute, die sich wirklich angegriffen gefühlt haben sind sowieso die meisten gar nicht reingegangen. Also, vielleicht 10 Leute, die dann aber dafür den ganzen Tag da abgehangen sind, obwohl sie zu Beginn meinten, sie hätten keine Zeit. Und dann gab's natürlich auch ein paar so Hippie-Linke, die einfach den ganzen Tag geblieben sind und mit den Leuten abgehangen sind und mitverköstigt werden wollten. Das wollten wir dann auch nicht mehr.“¹⁴⁸

Alle Menschen, die auf irgendeine Art mit dem Lager interagieren, werden in eine der beiden Kategorien eingeteilt und die jeweilige Kategorie bestimmt über den Zugang zur Aktion. Das Festwochenpublikum bleibt in der gewohnten Rolle des/der teilnehmenden ZuseherIn. Es wird als KunstrezipientIn adressiert und somit ist das, was dieses Publikum erlebt, auch der Sphäre der Kunst eingeschrieben. Das 'Integrationspublikum'

146 God's Entertainment, „Österreicher integriert euch!“.

147 Gedächtnisprotokoll 2.6.2012.

148 Interview mit God's Entertainment.

– diejenigen, die tatsächlich integriert werden sollen¹⁴⁹ – werden als „Österreicher“¹⁵⁰ oder als „echte Österreicher“¹⁵¹ angesprochen. Die Eindeutigkeit der Kunstsphäre scheint hier zu verschwimmen.

In dieser Wahl des Publikums durch die PerformerInnen von God's Entertainment lassen sich die beiden Pole der Politik des ästhetischen Regimes von Rancière entdecken. Auf der einen Seite existiert die performative Installation als ein Objekt der Kunst, das von manchen, denen die entsprechenden Fähigkeiten zugesprochen werden, als solches erkannt werden kann. Andererseits ist die Aktion im konkreten Leben der Menschen verwurzelt, die an einen entfremdeten Ort gebracht werden sollen, um von dort aus eine Aufteilung – die der Unterscheidung in fremd und vertraut, Ausländer und Österreicher – zu erkennen und zu hinterfragen.

Das PerformerInnen von God's Entertainment nehmen aber selbst eine Unterscheidung in Menschen verschiedener Typen oder Klassen vor, durch die eine weitere Aufteilung sichtbar wird. Die Rancièrsche Utopie einer Gleichheit Aller im ästhetischen Regime, die sich im Angesicht der Ebenbürtigkeit aller Gegenstände der Kunst als eine Gemeinschaft des Fühlens etabliert, wird in ihrer Unerreichbarkeit bestätigt. Die ästhetische Revolution, die das Ende der Hierarchisierungen der Menschen bedeutet, wird als naiver Traum entlarvt und mit einer Realität konfrontiert, die dem entspricht, was Rancière als ein Charakteristikum des repräsentativen Regimes beschreibt:

„Die menschliche Natur der repräsentativen Ordnung passte die Regeln der Kunst an die Gesetze der Empfindsamkeit und ihre Emotionen an die Perfektionen der Kunst an. Aber diese Anpassung stand in einer Wechselbeziehung zu einer Teilhabe, die [...] die unterschiedlichen sinnlichen Fähigkeiten denen zuschrieb, die unterschiedliche Positionen einnahmen. 'Der Mann von Geschmack', sagte Voltaire, 'hat andere Augen, andere Ohren, einen anderen Tastsinn als der rohe Mann'.“¹⁵²

Die Umzäunung des Lagers hebt einen Bereich innerhalb des öffentlich zugänglichen Raumes hervor, der sich durch seine Unzugänglichkeit und Unsichtbarkeit bemerkbar macht. Für diejenigen, die freiwilliger- oder erzwungenerweise draußen bleiben, funktioniert das Lager als 'Imaginationsgenerator':

149 Vgl. die Aussagen zum Anspruch der Aktion im Interview mit God's Entertainment, zitiert in Kapitel 3.1.3. dieser Arbeit.

150 God's Entertainment, „Österreicher integriert euch!“.

151 Gedächtnisprotokoll 2.6./16.6. 2012.

152 Rancière, *Unbehagen in der Ästhetik*, 22.

„In dem Moment, in dem du draußen stehst, bildest du dir ein, es gäbe eine fiktive Welt drinnen. Wie oft haben sie uns gefragt: ‚Ihr habt da 50 Ausländer reingeholt, oder?‘ Also man geht davon aus, drinnen gibt’s was, deshalb gab’s so viele Neugierige.“¹⁵³

Das Geheimnisvolle des abgeschotteten Performanceraumes verweist auf die Produktion von Fantasien, die immer dort ausgelöst wird, wo etwas in die Unsichtbarkeit verbannt wurde. Von außen kann man sich nur vorstellen, wie die „Integrationshelfer“ und die unintegrierten „Österreicher“ miteinander agieren. Schlagwörter wie „Kopftuchtraining, Ethnolektkurse, Zwangsverheiratung und Heimschächтungen“¹⁵⁴ füttern das Vorstellungsvermögen mit Bildern, die sich ebenso aus dem Mysterium einer unsichtbaren, unsichtbar gemachten Sphäre speisen. Tatsächlich scheint *Österreicher integriert euch!* weniger daran zu arbeiten, den falschen Vorurteilen und Klischees Bilder entgegenzusetzen, die eher an eine äußere Gegebenheit angelehnt sind, als den Mechanismus der Erzeugung ebenjener Vorstellungen offenzulegen. Die Produktion von Fantasien steht im Verhältnis zu Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, zu Zugang oder Ausschluss, die eine Aufteilung des Raumes und der in ihm befindlichen Körper bedeuten.

Österreicher integriert euch! gibt nicht nur dem jeweiligen öffentlichen Ort eine neue Struktur – die Aktion greift auch potentiell in die Zeiteinteilung der Individuen ein. Das Integrationsangebot umfasst drei verschiedene Pakete, die je nach Bedarf gebucht oder angeraten werden können.

„Paket A: kleiner Integrationsbedarf, für fortgeschrittene ÖsterreicherInnen in Integration (2–4 Stunden)

Paket B: mittlerer Integrationsbedarf, für Beginner mit leichten Vorerfahrungen in Integration (1 Tag)

Paket C: großer Integrationsbedarf, absolute Anfänger in Integration (2–3 Tage)¹⁵⁵

Obwohl das Paket C nach Aussagen von God's Entertainment von niemandem in Anspruch genommen wurde,¹⁵⁶ so war doch eines der zentralen Elemente der Aktion, dass der Alltag der BesucherInnen über mehr oder weniger lange Zeit hinweg ausgesetzt

153 Interview mit God's Entertainment.

154 God's Entertainment, „Österreicher integriert euch!“.

155 Ibid.

156 Vgl. Interview mit God's Entertainment.

wurde. Die Integration der ÖsterreicherInnen – als Heilung von irrationalen Ängsten¹⁵⁷ – bedarf der Unterordnung in eine fremde Zeiteinteilung.

3.2.3.2. Die Anordnung der Körper in der Matrix des Lagers

Die Anordnung der Körper in einem bestimmten Raum, die Überwachung und Bestimmung ihrer Tätigkeiten und die fremdbestimmte Einteilung der Zeit – all dies lässt an die Disziplinierung der Körper denken, wie sie von Foucault in *Überwachen und Strafen*¹⁵⁸ formuliert und ausgearbeitet wurde. Im Folgenden soll allerdings nicht auf die Ausübung der Macht über die Körper, wie sie sich aus den religiösen Rückzugsorten über Schulen, Militär und Gefängnisse entwickelt hat, eingegangen werden. Die Aufteilung des Raums, die Errichtung einer Installation – eines Integrationslagers – im öffentlichen Raum, soll mit der Topologie des Lagers, wie sie von Giorgio Agamben beschrieben wurde, diskutiert werden. Die Einrichtung eines Lagers als radikal anderer Ort, so Giorgio Agamben, steht nicht in einer Linie der Entwicklung mit dem Gefängnis Foucaults als einer innenpolitischen Institution:

„Deshalb ist es nicht möglich, die Analyse des Lagers in jene Bahnen einzuschreiben, die Foucault von *Wahnsinn und Gesellschaft* bis *Überwachen und Strafen* gezogen hat. Das Lager als absoluter Ausnahmeraum ist topologisch verschieden von einem einfachen Haftraum.“¹⁵⁹

Giorgio Agamben zufolge – dessen Gedanken zur Bedeutung des Lagers hier nur kurz und notwendigerweise unvollständig skizziert werden sollen – waren die Konzentrationslager des Nationalsozialismus keine Ausnahmen der Geschichte, sondern, ganz im Gegenteil, die schrecklichste aller bekannten Formen ein und desselben Prinzips, das der politischen Struktur des Abendlandes zugrunde liegt:

157 Vgl. God's Entertainment, „Österreicher integriert euch!“.

158 Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1994.

159 Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2002, 30.

„Das wird uns dazu führen, das Lager nicht als historische Tatsache zu begreifen, als eine Anomalie, die der Vergangenheit angehört (auch wenn man sie unter Umständen noch antreffen kann), sondern gewissermaßen als die versteckte Matrix, als den *nomos* des politischen Raumes, in dem wir immer noch leben.“¹⁶⁰

Seiner juristischen Struktur nach, ist das Lager die örtliche Manifestation eines Ausnahmezustandes, der nicht mehr aufgehört hat zu existieren. Seine Grenzen umschreiben ein Terrain, das 'heraus genommen' ist aus der ansonsten üblichen Rechtsordnung.

„Was auf diese Weise aber vor allem in der Ordnung festgehalten ist, ist der Ausnahmezustand selbst. Das Lager ist also die Struktur, worin der Ausnahmezustand, über den entscheiden zu können die Grundlage der souveränen Macht ist, auf Dauer realisiert wird.“¹⁶¹

Der Ausnahmezustand bedeutet, dass in ihm die Gesetze des Rechtssystems keine Gültigkeit mehr besitzen – und damit werden die LagerinsassInnen nicht nur aller Rechte, sondern auch ihres politischen Status als StaatsbürgerInnen beraubt. Sie werden auf das reine Leben reduziert, darauf, was Agamben *Homo sacer* nennt: einen „tötbaren Ausgestoßenen“.¹⁶² Es ist diese Verwandlung eines Menschen in einen *Homo sacer*, die es möglich machte, dass in Konzentrationslagern tatsächlich „alles möglich“¹⁶³ war. Die Feststellung, dass das Lager durch einen verordneten Ausnahmezustand besteht, in dem Menschen zu reinem Leben gemacht werden, zieht die Erkenntnis nach sich, dass die Landkarten der modernen Demokratien von weißen Flecken durchzogen sind, die ebensolche Lager bedeuten. Agamben zählt nur einige der Flüchtlingsauffanglager an den Rändern Europas auf und fasst zusammen:

„In allen diesen Fällen ist es ein Ort von scheinbarer Harmlosigkeit (etwa das Hotel Arcades in Roissy), der in Wirklichkeit einen Raum eingrenzt, in dem die normale Ordnung *de facto* aufgehoben ist und wo es nicht vom Gesetz abhängt, ob dort Gräueltaten begangen werden oder nicht, sondern einzig vom Anstand und dem ethischen Verständnis der Polizei, die vorläufig als Souverän agiert (beispielsweise in den vier Tagen, die Ausländer in der *zone d'attente* aufgehalten

160 Giorgio Agamben, „Was ist ein Lager?“, in: Gerhard Dienes, Ralf Rother (Hg.), *Die Gesetze des Vaters. Hans Gross, Otto Gross, Sigmund Freud, Franz Kafka*, Böhlau: Wien 2003, 108-111, 108. (Hervorhebung im Original, Anm.)

161 Ibid., 109.

162 Katherina Zakravsky, „Niemandsländ der Ähnlichkeit“, in: Michaela Schweighart (Hg.), *Zonen. Fünf Essays zur Kritik des Lagers*, Passagen: Wien 2009, 81-100, 82.

163 Agamben zitiert hier Hannah Arendt, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, Piper: München 1986, 907; Zitiert nach: Agamben, „Was ist ein Lager?“, 109.

werden dürfen, bevor die Justizbehörde eingreift).“¹⁶⁴

Österreicher integriert euch! bedeutet kein Lager im Agambenschen Sinn. Die Menschen im Inneren der Installation werden nicht ihrer politischen Identität beraubt – wobei der performative Charakter der Aktion ein (wenn auch letzten Endes konsequenzvermindertes) 'Alles ist möglich' herstellt. Es werden Situationen generiert, in denen Menschen, PerformerInnen, sich ihrer Persönlichkeitsrechte scheinbar entledigen und zu reinem Körper werden – etwa wenn ein Besucher die Gelegenheit bekommt, unter verschiedenen 'Türkinnen' zu wählen, welche sich für ihn in einem Wohnwagen nackt ausziehen soll, oder wenn man aus einer Gruppe von Menschen den- oder diejenige/n identifizieren soll, dessen/deren Körper auf einer lebensgroßen anatomischen Darstellung abgebildet ist.

Katherina Zakravsky beschreibt Lager als „Isolationsmaschinen, die sich parasitär und diskret in andere Systeme einlagern [...]“.¹⁶⁵ Sie entwirft eine Morphologie des Lagers, die nur als ein heterogenes Feld an Eigenschaften gedacht werden kann. God's Entertainments Integrationslager soll nicht, wie bereits angesprochen, als der Versuch betrachtet werden, ein Lager im Sinne Agambens zu inszenieren. Und doch gibt es einige Aspekte, in denen sich die Aktion mit der Gestalt des Lagers überschneidet.

„Das 'Lager' als nicht-Ort radikaler Fremdheit erzeugt eine intrinsische Tendenz, sich als allegorisches Modell anzubieten. Der monotone Lageralltag schlägt sich dennoch als Tagebuch des Ausnahmezustands nieder. Das 'Lager' ist Ort der Parabel, der Menschheitserzählung, des Experiments, der Teststrecke, des Trainings.“¹⁶⁶

Das Integrationslager von *Österreicher integriert euch!* beschreibt einen Ort, der aus der Struktur des öffentlichen Raumes herausgenommen ist. Er ist das Versuchslabor einer anderen Form der Begegnung mit dem Unbekannten, in ihm ereignet sich das Experiment einer neuen Aufteilung von Inklusion und Exklusion, Innen und Außen. Er ist ein Durchgangsort, insofern er ein Kunstraum ist, der nicht in die Sphäre des Alltäglichen eingegliedert ist. Diejenigen, die sich im Inneren befinden, haben ihre Individualitäten aufgegeben: „Das Lager ist ein Exzess der Klasse als nominalistischer Exzess. Es herrscht der logistische Überhang der abstrakten Ordnungsbildung.“¹⁶⁷

164 Ibid., 110.

165 Zakravsky, „Niemandland der Ähnlichkeit“, 82.

166 Ibid., 83.

167 Ibid.

Betrachtet man *Österreicher integriert euch!* durch die Brille des Rancièrschen Theoriegebäudes, so erkennt man, auf welche Weisen die Aktion in die Aufteilung des Sinnlichen eingreift. Vor allem die räumliche Struktur schafft neue Grenzen, durch die die alten sichtbar werden. Die Anknüpfung an die Theorien der Lager erlaubt auch einen neuen Blick auf die Themen, die in der künstlerischen Arbeit formuliert werden:

„Deshalb, nach all der Leitkultur, den Integrationskursen und Sprachprüfungen, die unsere zugewanderten Mitbürger absolviert haben, fordert God's Entertainment nunmehr die Hiergebliebenen auf, es den Hergekommenen gleichzutun: *Österreicher integriert Euch!* rufen sie den Schluchtenbrunzern und anderen Landsleuten zu und laden sie ein, endlich auch dazuzugehören zum großen und ganzen, vollkommenen Österreich.“¹⁶⁸

Bei aller Emphase bleibt ein bedrohlicher Beigeschmack. Wo die Tatsache des Lagers erfahren wird, mischt sich Übelkeit in das Gefühl des Aufbruchs. Die fatale Konsequenz des Strebens nach Einheit und Vollkommenheit ist nur allzu sichtbar. „Lager sind die Produkte implodierter Utopien, die unheimlichen Reste von gescheiterten Erziehungsversuchen des Subjekts zum 'neuen Menschen'.“¹⁶⁹

168 God's Entertainment, „*Österreicher integriert euch!*“.

169 Zakravsky, „Niemandland der Ähnlichkeit“, 84.

3.3. An den Rändern der Sprache

Auf die Verzweiflung, die der Frage folgt, was denn heute noch getan werden könne, in einer Welt, in der alles schon gesagt wurde und in einem System, das alle kritischen Äußerungen in sich aufnimmt, könnte man, wie wir gesehen haben, mit verschiedenen Versuchen antworten, bestehende Situationen und Verhältnisse zu ändern. Kunst wird hier als ein entscheidender Motor der aktiven Veränderung gedacht, dort als ein Generator von Sichtbarkeit.

Theodor W. Adorno schlug vor, Kunst als eine Tätigkeit zu sehen, die Dinge produziert, die der Rationalität des täglichen Lebens entgegenstehen. Sie zielt genau auf das ab, was durch die Logik des Begriffs nicht erfasst werden kann. Sie möchte die Dinge in ihrer Individualität zeigen (Adorno vertritt einen mimetischen Kunstbegriff), ohne sie in Form eines Urteils zu bestimmen.¹⁷⁰ Der Modus der Kunst ist also radikal verschieden von jeder diskursiven Logik. Diese Heterogenität, die Äußerlichkeit, die Kunst im Verhältnis zu Gesellschaft einnimmt, ist ungemein wichtig, da in ihr eine Form und eine Stimme für dasjenige erzeugt wird, das innerhalb der diskursiven Logik keinen Platz findet.

„Gesellschaftlich aber ist Kunst weder nur durch den Modus ihrer Hervorbringung, in dem jeweils die Dialektik von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen sich konzentriert, noch durch die gesellschaftliche Herkunft ihres Stoffgehalts. Vielmehr wird sie zum Gesellschaftlichen durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft und jene Position bezieht sie erst als autonome. Indem sie sich als Eigenes kristallisiert, anstatt bestehenden gesellschaftlichen Normen zu willfahren und als 'gesellschaftlich nützlich' sich zu qualifizieren, kritisiert sie die Gesellschaft durch ihr bloßes Dasein, so wie es von Puritanern aller Bekenntnisse missbilligt wird.“¹⁷¹

Diesem letzten Teil der Arbeit obliegt also die Aufgabe, die Bedeutung des Anderen der Sprache – wie es sich eben beispielsweise in der Kunst ausdrückt – zu denken. Das Politische, von dessen Logik sich die Kunst abgewandt hat, fällt gewissermaßen von hinten auf sie zurück.

170 Vgl. Stefan Majetschak, *Ästhetik zur Einführung*, Junius: Hamburg 2007, 123ff.

171 Theodor W. Adorno (Gretel Adorno, Rolf Tiedemann [Hg.]), *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1981, 335.

Jean-François Lyotard, dessen Denken so viele verschiedene Stimmen annahm, mit denen er gegen die Illusion einer statischen und geschlossenen Theorie arbeitete¹⁷², soll hier den Ausgangspunkt für die Überlegungen zu einer Politik der Kunst liefern, die sich in der Abkehr von der Logik der Artikulation vollzieht.

3.3.1. Jean-François Lyotard: das Erhabene im Widerstreit

Jean-François Lyotard wurde 1924 in Paris geboren. Auch er schlug die ersten Wurzeln seines philosophischen Arbeitens im Marxismus, gemeinsam mit Cornelius Castoriadis und Claude Lefort gründete er Mitte der 1950er Jahre die Gruppe rund um die Zeitschrift *Socialisme ou Barbarie*.¹⁷³

Kiff Bamford stellt sich in seiner 2012 erschienen Monographie *Lyotard and the figural in Performance, Art and Writing* die Frage, warum man heute immer noch auf die Schriften Lyotards zurückgreifen sollte. Für viele seien die Diskussionen um das Erhabene in der Kunst oder die Postmoderne nur noch als philosophiegeschichtliche Notiz interessant, im zeitgenössischen Kunstdiskurs allerdings nicht mehr relevant. Allerdings – und dafür ist auch Bamfords Arbeit ein Beweis – schwelt das Feuer um Lyotards Gedanken weiter und möglicherweise, so gibt Bamford zu bedenken, ist die Kunsttheorie zu schnell weiter gegangen. Vor allem für die Überlegungen zum Performativen sei der visuelle und sinnliche Ansatz Lyotards ein wichtiges Gegengewicht zum rein textuellen Denken, wie es von breiter rezipierten Philosophen – etwa Derrida oder Rancière – vorgeschlagen wurde.¹⁷⁴

172 Vgl. Kiff Bamford, *Lyotard and the figural in Performance, Art and Writing*, continuum: London 2012, 8.

173 Vgl. Walter Reese-Schäfer, *Lyotard zur Einführung*, Junius: Hamburg 1988, 13ff.

174 Vgl. Ibid., 5ff.

3.3.1.1. Die Heterogenität der Sprachspiele – von der Moderne zur Postmoderne

Der Widerstreit,¹⁷⁵ 1983 erstmals in Frankreich erschienen, kann als das Hauptwerk der Lyotardschen politischen Philosophie betrachtet werden. Einige der zentralen Gedanken in diesem Buch finden sich schon in Schriften seiner früheren Schaffensphasen, und auch wenn Walter Reese-Schäfer diesen älteren Texten keine logische Konsistenz zuspricht,¹⁷⁶ so lässt sich wohl doch in der Richtung, die das Denken einschlägt, eine Kontinuität feststellen.

Lyotard bedient sich im *Widerstreit* einer „metasprachlichen“¹⁷⁷ Methode, die an die Sprachspiele Wittgensteins angelehnt ist. Als zweiten intellektuellen Paten des Werkes nennt er Kant mit seiner *Kritik der Urteilskraft*.¹⁷⁸

In diesem Kapitel soll nur ein kleiner Schritt in die Theorie der Sprachspiele gewagt werden, die im *Widerstreit* formuliert wird. Gerade so weit, um die Abzweigung zu den beiden wichtigen Begriffen nicht zu verpassen, die Lyotard zeitlich früher formuliert hat: die Postmoderne und das Erhabene.

Im Zentrum der Lyotardschen Philosophie – sei es nun in den oft als metaphysisch abgetanen Frühwerken oder in den kühl-rationalen späteren Texten – steht die Singularität des Ereignisses. In der Sprache des *Widerstreits* bedeutet dies, dass der *Satz* die letzte und einzige unantastbare Gewissheit darstellt: „Das einzige, was unzweifelhaft ist: der Satz, weil er unmittelbar vorausgesetzt wird (daran zweifeln, dass man Sätze 'setzt', ist in jedem Falle 'setzen', ebenso das Schweigen).“¹⁷⁹ Ein 'Satz' bedeutet ein Ereignis, einen Moment, der im Hier und Jetzt erlebt wird – „[e]in Satz 'geschieht'.“¹⁸⁰ Die Frage, die sich an einen Satz, an ein Ereignis stellt ist nicht: 'Was geschieht?', sondern: „Geschieht es?“¹⁸¹

175 Jean-François Lyotard, *Der Widerstreit*, Wilhelm Fink: München 1987.

176 Vgl. Reese-Schäfer, *Lyotard*, 17.

177 Lyotard, *Widerstreit*, 9.

178 Vgl. *Ibid.*, 12.

179 *Ibid.*, 9f.

180 *Ibid.*, 10.

181 *Ibid.*, 16.

„Es gibt verschiedene Regelsysteme, nach denen Sätze gebildet werden: Argumentieren, Erkennen, Beschreiben, Erzählen, Fragen, Zeigen, Befehlen usw. Zwei Sätze ungleichartiger, heterogener Regelsysteme lassen sich nicht ineinander übersetzen.“¹⁸²

Sicher ist also, dass es Sätze gibt, und sicher ist auch, dass auf einen Satz immer ein anderer folgen muss. „Nun muss die Verkettung 'jetzt' geschehen, ein weiterer Satz kann nicht ausbleiben, das entspricht der Notwendigkeit, das heißt der Zeit, es gibt keinen Nicht-Satz, Schweigen ist ein Satz, es gibt keinen letzten Satz.“¹⁸³

Welche Sätze wie miteinander verbunden werden können, wird durch die Diskursarten bestimmt, die unterschiedliche Zwecke verfolgen. „Die Diskursarten liefern Regeln zur Verkettung ungleichartiger Sätze, Regeln, mit denen Ziele erreicht werden können: Wissen, Lehren, Rechthaben, Verführen, Rechtfertigen, Bewerten, Erschüttern, Kontrollieren ...“¹⁸⁴

Die wichtige Schlussfolgerung, die Lyotard daraus zieht, ist, dass es keine Sprache als einheitliches, alles einschließendes System gibt. Sprachliche Äußerungen sind immer an bestimmte Diskurse gebunden, die, wie im Kapitel 3.3.1.3. genauer betrachtet werden wird, miteinander in Widerstreit stehen.

Das singuläre Ereignis, die Frage nach dem 'Geschieht es?', nimmt auch eine zentrale Stellung in den Überlegungen zur Postmoderne ein, wie im Folgenden zu sehen sein wird.

In *Das postmoderne Wissen*¹⁸⁵, einer Arbeit, die 1979 im Auftrag des Universitätsrates der Regierung von Québec verfasst wurde und in einem soziologisch-philosophischen Diskurs anzusiedeln ist, untersucht Lyotard die „Lage des Wissens in den höchstentwickelten Gesellschaften“.¹⁸⁶ Der Begriff der 'Postmoderne' wird hier neu aufgearbeitet und ein Konzept entworfen, das bis in unsere Gegenwart immer wieder diskutiert wird.

Wie der Begriff andeutet (später allerdings hielt Lyotard selbst 'postmodern' für unglücklich gewählt, da das 'post' einen ungehörlichen Fokus auf eine zeitliche Abfolge zu legen schien),¹⁸⁷ steht die Postmoderne in einem vielschichtigen und

182 Ibid., 10.

183 Ibid., 11.

184 Ibid., 10.

185 Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, Passagen: Wien 2012.

186 Ibid., 23.

187 Vgl. Reese-Schäfer, *Lyotard*, 44.

komplexen Verhältnis zur Moderne.

Das Konzept der Moderne sei, so Lyotard, davon geprägt, dass so genannte „große Erzählungen“¹⁸⁸ die Wissenschaften legitimieren. Derartige Narrationen bilden Metadiskurse, die den gemeinsamen Fluchtpunkt aller untergeordneten Diskurse bilden. Die zwei wichtigsten Legitimationsdiskurse der Moderne waren, so Lyotard, einerseits die Erzählung der Emanzipation des Menschen und der Aufklärung, wie sie von Kant formuliert wurde und andererseits die Fortführung des Wissens durch die Entfaltung einer Idee, eines Geistes im Sinne Hegels.¹⁸⁹ Alle Formen des Zusammenlebens und auch die Wahrnehmung aller Ereignisse durch die Individuen geschehen im Sog der großen Erzählung.

„Man sieht daran, dass die Legitimierung des Wissens durch eine Metaerzählung, die eine Geschichtsphilosophie impliziert, zur Frage über die Gültigkeit der Institutionen führt, die den sozialen Zusammenhang bestimmen: Auch sie verlangen, legitimiert zu werden. So sieht sich die Gerechtigkeit ebenso wie die Wahrheit auf die große Erzählung bezogen.“¹⁹⁰

Das Charakteristikum der Postmoderne besteht in einer Skepsis gegenüber diesen Metaerzählungen. Lyotard ortet das Auftreten der Postmoderne in Wechselwirkung mit dem Fortschritt der Wissenschaft, der mit dem Zurückweichen der metaphysischen Philosophie einhergeht.¹⁹¹ Es werden nur noch temporäre Wahrheiten erzeugt, die in jedem Moment durch eine Falsifikation gestürzt werden können.¹⁹² Die großen Erzählungen der Moderne sind also, so Lyotard, in viele kleine Erzählungen, in „Paralogien“¹⁹³ zerfallen. Im Gegensatz zur Moderne bedeutet Postmoderne, gerade von der Unvereinbarkeit, von der Inkommensurabilität der Diskurse zu zeugen.¹⁹⁴

Lyotard steht der Postmoderne in seiner Bestimmung nicht nur positiv, sondern gar enthusiastisch gegenüber. Die Heterogenität der Diskurse, die ohne gemeinsamen Fixpunkt nebeneinander existieren und eventuell miteinander rivalisieren, schützt vor der Illusion eines homogenen Vollständigen, die den Terror der jüngsten Vergangenheit hervorbrachte und auch heute immer wieder – beispielsweise in der Form des

188 Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, 23.

189 Vgl. Reese-Schäfer, *Lyotard*, 25.

190 Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, 24.

191 Vgl. *ibid.*

192 Vgl. *ibid.*, 76.

193 *Ibid.*, 143.

194 Vgl. Reese-Schäfer, *Lyotard*, 47.

Kapitalismus – versucht, sich breit zu machen.

„Das 19. und das 20. Jahrhundert haben uns das ganze Ausmaß dieses Terrors erfahren lassen. Wir haben die Sehnsucht nach dem Ganzen und dem Einigen, nach der Versöhnung von Begriff und Sinnlichkeit, nach transparenter und kommunizierbarer Erfahrung teuer bezahlt. Hinter dem allgemeinen Verlangen nach Entspannung und Beruhigung vernehmen wir nur allzu deutlich das Raunen des Wunsches, den Terror ein weiteres Mal zu beginnen, das Phantasma der Umfassung der Wirklichkeit in die Tat umzusetzen. Die Antwort darauf lautet: Krieg dem Ganzen, zeugen wir für das Nicht-Darstellbare, aktivieren wir die Differenzen, retten wir die Differenzen, retten wir die Ehre des Namens.“¹⁹⁵

Das Verweilen im Zustand der Postmoderne scheint von Lyotard als eine prekäre Angelegenheit gedacht worden zu sein, die immer im Begriff ist, von einer Moderne abgelöst zu werden. Tatsächlich folgt sie nämlich nicht (wie das Präfix 'post' vermuten lässt) auf die Moderne, sondern geht ihr gewissermaßen voraus. Sie bedeutet die Geisteshaltung des „avantgardistischen Experimentieren[s] im Zeitalter seiner Entstehung, wo es gegen Konventionen, gegen Konsens, gegen den Geschmack verstößt.“¹⁹⁶ Dergestalt „bedeutet der Postmodernismus nicht das Ende des Modernismus, sondern dessen Geburt, dessen permanente Geburt.“¹⁹⁷

3.3.1.2. Das Erhabene

In der früheren philosophischen Lyotard-Rezeption (etwa in der bereits zitierten Einführung von Walter Reese-Schäfer) wird mitunter von „2 Lyotards“¹⁹⁸ gesprochen: da wäre der frühe Lyotard, der mit seinen Gedanken zu einer „Libidoökonomie“¹⁹⁹ vor allem mit dem Werk *Die Ökonomie des Wunsches*,²⁰⁰ in einem philosophischen Diskurs nicht ernst genommen wird und dessen Texte maximal als Ausdruck einer persönlichen

195 Vgl. Jean-François Lyotard, „Beantwortung der Frage. Was ist postmodern?“, <http://encyclopediaworldart.files.wordpress.com/2009/08/lyotard-jean-francois-was-ist-postmodern.pdf>, 17, 2.7.2013. (Online-Quelle gescannt aus: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Reclam 1993 [= Reclam Universalbibliothek Nr. 8668], 33-48.)

196 Reese-Schäfer, *Lyotard*, 46.

197 Lyotard, „Was ist postmodern?“, 14.

198 Reese-Schäfer, *Lyotard*, 65.

199 Ibid.

200 Jean-François Lyotard, *Die Ökonomie des Wunsches*, Impuls: Bremen 1984.

Krise zu betrachten seien.²⁰¹ Der andere, anerkannte Lyotard ist derjenige des *Postmodernen Wissens* und des *Widerstreits*. Später jedoch, etwa bei Bill Readings,²⁰² oder James Williams,²⁰³ wird der frühe Lyotard – auch wenn seine erotisierten, das Begehren überstrapazierenden Texte teilweise als weniger geglückt bezeichnet werden²⁰⁴ – nicht mehr völlig abgetan. Auch in dem von Reese-Schäfer und Bernhard H.F. Taureck herausgegebenen Sammelband *Jean-François Lyotard. Essays zur Grammatik des 21. Jahrhunderts*²⁰⁵ wird seitens mehrerer Autoren darauf Wert gelegt, die früheren und jüngeren Schriften miteinander zu denken. Vor allem aber in der Kunst- und Theaterwissenschaft, wie weiter unten zu sehen sein wird, wird das Erhabene Lyotards oft rezipiert.

In seinem Werk *Discours, Figure*²⁰⁶ entwickelt Lyotard seinen Begriff des Erhabenen in der kritischen Auseinandersetzung mit der Sprachtheorie von Ferdinand de Saussure. Saussure würde mit seinem Differenzsystem der Signifikanten und Signifikate Sprache als rein textuell denken und damit einen (der Schrift entsprechenden) zweidimensionalen Raum des Denkens aufspannen.²⁰⁷ Lyotard weist auf die ostentative Funktion der Sprache hin, durch die ein Referent in das System von Signifikant und Signifikat geholt wird, der in ihr nicht vollständig ausgedrückt werden kann – einfach, weil der Referent an sich kein Teil des sprachlichen Systems ist.

„[...] reference and deixis as linguistic functions of pointing cannot be reduced to signification because they introduce to the functioning of language a difference which cannot be reduced to oppositionality. To put it crudely, the difference between 'a tree' (a value established within the linguistic system) and 'this tree' (a designated object) is not a difference that can be exhaustively described in terms of a variation in *meaning*.“²⁰⁸

Lyotard insistiert auf der Wichtigkeit der Äußerlichkeit des Referenten: Zum einen ist der Referent das Andere des Diskurses, seine radikale Heterogenität. Zum anderen ist er, genau deshalb, die Bedingung seiner Existenz.²⁰⁹

201 Vgl. Reese-Schäfer, *Lyotard*, 65.

202 Bill Readings, *Introducing Lyotard. Art and politics*, Routledge: London 1991.

203 James Williams, *Lyotard and the political*, Routledge: London 2000.

204 Vgl. Readings, *Introducing Lyotard*, xvi.

205 Walter Reese-Schäfer, Bernhard H.F. Taureck (Hg.), *Jean-François Lyotard. Essays zur Grammatik des 21. Jahrhunderts*, Traude Junghans: Cuxhaven, Dartford 2002.

206 Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Klincksieck: Paris 1974.

207 Vgl. Readings, *Introducing Lyotard*, 10f.

208 Ibid., 14. (Hervorhebung im Original, *Anm.*)

209 Vgl. *ibid.*

Was in dieser sprachtheoretischen und hier nur sehr spärlich vorgetragenen Überlegung deutlich wird, ist die Möglichkeit eines Undarstellbaren, Außersprachlichen, das für Lyotard von immenser Bedeutung ist.

Das Erhabene knüpft an diese Undarstellbarkeit an, wobei es weniger um eine reine Heterogenität im Bezug auf das Saussuresche System der Sprache geht. Das Erhabene bezeichnet Dinge im weitesten Sinn, die von der menschlichen, sprachlich strukturierten Vernunft alleine nicht gefasst werden können.

„Es [das Erhabene, *Anm.*] hat statt, wenn die Einbildungskraft nicht vermag, einen Gegenstand darzustellen, der mit einem Begriff, und sei es auch nur ein Prinzip, zur Übereinstimmung gelangen könnte. [...] Wir können uns das absolut Große, das absolut Mächtige vorstellen, aber jegliche Darstellung eines Gegenstandes, die darauf abzielte, jene absolute Größe oder Macht 'sehen zu lassen', erscheint uns schmerzlich unzureichend.“²¹⁰

Lyotard bezieht sich in seiner Bestimmung des Erhabenen auf Kants *Kritik der Urteilskraft*.²¹¹ Die Begegnung mit dem Gefühl des Erhabenen löst eine ambivalente Reaktion aus: „Das erhabene Gefühl, das auch das Gefühl des Erhabenen ist, ist nach Kant eine heftige und zwiespältige Affektion: in ihm ist zugleich Lust und Unlust enthalten. Oder besser: Die Lust geht darin aus der Unlust hervor.“²¹² Es handelt sich um die Gleichzeitigkeit von Anziehung und Abstoßung, um eine Erfahrung des Schönen, die zugleich Angst und Schrecken – aus sicherer Entfernung erlebt – auslöst.²¹³ Im Erhabenen zeigt sich die Singularität des Ereignisses, wie sie im vorigen Kapitel dargestellt worden ist. Der erhabene Moment *geschieht*, aber er produziert keine Bedeutung. Das Sein geht dem Sinn voraus.²¹⁴ Das Konzept des Erhabenen wurde von Lyotard selbst oft in einen Kontext mit Ästhetik als das Denken der Kunst gebracht.²¹⁵ Aus diesem Blickwinkel schreibt auch Dieter

210 Lyotard, „Was ist postmodern?“, 12.

211 Vgl. Reese-Schäfer, *Lyotard*, 55.

Rosemarie Brucher stellt in ihrer Dissertation *Subjektermächtigung und Naturunterwerfung* fest, dass Lyotard nur mit einem Aspekt des Kantschen Erhabenen – nämlich dem mathematisch-Erhabenen – arbeitet. Brucher selbst schlägt einen Fokus auf das dynamisch-Erhabene vor, in dem nicht (wie bei Lyotard) die Auflösung des Subjekts im Zentrum steht, sondern im Gegenteil die Ermächtigung des Individuums durch die Unterwerfung seiner eigenen Natur. (*Subjektermächtigung und Naturunterwerfung. Künstlerische Selbstverletzung im Zeichen von Kants Ästhetik des Erhabenen*, Transcript: Bielefeld 2013, 10f.)

212 Lyotard, „Was ist postmodern?“, 11.

213 Vgl. Reese-Schäfer, *Lyotard*, 54.

214 Vgl. Dieter Mersch, „Politik der Wahrnehmung. Zur Aktualität von Lyotards Philosophie der Kunst“, in: *artnet*, <http://www.artnet.de/magazine/zur-aktualitat-von-lyotards-philosophie-der-kunst/> 17.7.2007, 4.7.2013.

215 Vgl. z.B. Lyotard, *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, Merve: Berlin 1982.

Mersch, wenn er die Begegnung mit dem Erhabenen, die sich in der Kunst ereignet, auf ihre politische Dimension hin untersucht. Das Erleben der Präsenz des Ereignisses bedarf der Sensibilität für das Fragile, Flüchtige, Singuläre. Die Verallgemeinerung des Totalitarismus steht dem Denken des Einzelnen gegenüber:

„Das Denken der Verantwortung stellt die Basis für jede Redlichkeit in der Politik dar, wie es nach Lyotard nur einem Denken der Verantwortung zufällt, das das Singuläre berücksichtigt und auf den 'Einzelfall' eingeht.“²¹⁶

Wie Christine Pries anmerkt, wird und wurde das 'Erhabene' im deutschen Sprachgebrauch oft mit einer erschlagenden, sich über alles erhebenden Ästhetik verbunden, wie sie etwa von den Nationalsozialisten eingesetzt wurde. Dieser Bedeutung kann, so Pries mit Adorno, entgegengetreten werden, indem das Erhabene nicht in den Kunstschaffenden oder -betrachtenden verortet wird, sondern auf das Kunstwerk selbst zurückfällt:

„Weder bezwingt der Künstler heroisch das Undarstellbare und stellt es dar, noch kämpft der Betrachter vor einem Kunstwerk mit der Übermacht, die ihn zu überwältigen droht, sondern im Kunstwerk selbst wird der Widerstreit zwischen Darstellbarem und Undarstellbarem ausgetragen. Dieser lässt sich durch keinen Versöhnungsgedanken auflösen, er – und nicht etwa irgendwelche erhabenen Sujets – löst vielmehr im Betrachter das Gefühl des Erhabenen aus.“²¹⁷

Das Erhabene steht, so wird hier deutlich, in einer engen Verbindung mit der Idee des Widerstreits, die im Folgenden formuliert werden soll.

216 Mersch, „Politik der Wahrnehmung“.

217 Christine Pries, „Der Widerstreit, das Erhabene, die Kritik. Einige Überlegungen – eine Annäherung?“, in: Reese-Schäfer e.a., *Essays zur Grammatik des 21. Jahrhunderts*, 39-49, 47.

3.3.1.3. Der Widerstreit

Der Widerstreit wird immer wieder als Lyotards Hauptwerk bezeichnet.²¹⁸ In diesem Text, der aus einer Ansammlung von 264 kurzen Kapiteln besteht und sich einer sprachphilosophischen Methode bedient, kommt Lyotard zu einer Theorie der Gerechtigkeit, zu einer Bestimmung der Politik.

Der Ausgangspunkt der Überlegungen liegt im Aufbau der Sprache, wie er weiter oben skizziert wurde: Das singuläre Ereignis des Satzes wird nach bestimmten Regeln erzeugt, je nachdem welche Funktion er erfüllen muss. Auf einen Satz folgt notwendig ein anderer – die Verkettung kann nicht ausbleiben. Ein Diskurs – also vereinfacht: die Richtung, in die ein Satzgefüge weist – ergibt sich durch die Verkettung. Das heißt, ein Satz kann mit jedem beliebigen anderen verknüpft werden, daraus entsteht ein Sinn. Die Ungerechtigkeit, die Lyotard aufweist, ist die gegenüber den nicht genutzten Möglichkeiten – denn jede andere Verknüpfung hätte einen anderen Sinn erzeugt.

„Ein Satz 'geschieht'. Wie lässt er sich weiter verketteten? Mit ihrer Regel liefert eine Diskursart einen Komplex möglicher Sätze, und jeder von ihnen gehört einem Satz-Regelsystem an. Eine andere Diskursart aber liefert einen Komplex anderer möglicher Sätze. Aufgrund ihrer Ungleichartigkeit besteht ein Widerstreit zwischen diesen Komplexen (oder zwischen den Diskursarten, von denen sie ins Spiel gebracht werden). [...] Mangels eines Satz-Regelsystems oder einer Diskursart, die universal schlichtende Autorität besäßen – fügt nicht die Verkettung, gleich welcher Art, den Regelsystemen oder Diskursarten, deren mögliche Sätze nicht aktualisiert werden, notwendigerweise ein Unrecht zu?“²¹⁹

Dieser Streit, der zwischen zwei Diskursen besteht, kann nicht geschlichtet werden. Versucht man dennoch, den Konflikt zu entscheiden, so tut man notwendigerweise zumindest einer der beiden Parteien Unrecht: Denn das Unrecht, so Lyotard, entsteht daraus, dass ein Diskurs mit den Regeln eines anderen beurteilt wird.²²⁰ Es kann keine berechtigterweise übergeordneten Metadiskurse (also große Erzählungen im Sinne der Moderne) geben – jeder Diskurs ist nur einer unter allen anderen, der nach seinen eigenen Regeln funktioniert.

Von diesem Widerstreit zwischen den Diskursen grenzt Lyotard den Rechtsstreit ab, der

218 Vgl. z.B. Reese-Schäfer, *Lyotard*, 60.

219 Lyotard, *Widerstreit*, 10f.

220 Vgl. *ibid.*, 9.

sich innerhalb eines Diskurssystems abspielt und daher, mit den Regeln dieses Diskurses, durchaus lösbar ist.²²¹

Die Aufgabe der Philosophie, so Lyotard, ist, für den Widerstreit zu arbeiten – ihm zur Sichtbarkeit zu verhelfen und gegen seine Auslöschung durch einen Metadiskurs zu kämpfen: „[...] wenn schon nicht den Ort einer denkbaren Legitimation des Urteils (die 'gute' Verkettung), so doch wenigstens eine Möglichkeit aufsuchen, die Integrität des Denkens zu retten.“²²² Dem Bezeugen des Widerstreits steht die Konfliktlösung entgegen, die notwendigerweise Unrecht zufügt. „In this sense, the expression of the differend becomes the proper goal of philosophy, as opposed to the search for a resolution to the conflict.“²²³

Bill Readings unterstreicht, dass die Abwesenheit von Kriterien in der Beurteilung eines Widerstreits nicht mit einem Relativismus gleichzusetzen ist, in dem jede Position und jedes Urteil gleichermaßen berechtigt ist. In der Erhaltung des Widerstreits wird nicht die Gleichwertigkeit aller Dinge propagiert, sondern der Respekt für die Unterschiede zwischen den Dingen: „This is a respect for differences *among* things, not a relativism's respect *for* things, which ultimately erases difference by making all things worthy of respect.“²²⁴

Lyotard stellt der narrativen Politik, die sich großer Erzählungen zu ihrer Legitimation bedient, eine Politik des Deliberativen gegenüber, die in einer losen Anordnung von Diskursen besteht. Wie oben bereits angedeutet, ist dieser deliberative Zugang, der derjenige der Postmoderne ist, äußerst schwach und anfällig. Der Widerstreit tritt hier leichter zutage, schwebt allerdings immer in Gefahr, wie ein Rechtsstreit entschieden zu werden.²²⁵

Schließlich findet sich im Moment des Widerstreits ebenso wie im Erhabenen eine unartikulierbare Stelle:

„Der Widerstreit ist der instabile Zustand und der Moment der Sprache, in dem etwas, das in Sätze gebracht werden können muss, noch darauf wartet. Dieser Zustand enthält das Schweigen als einen negativen Satz, aber er appelliert auch an prinzipiell mögliche Sätze. Was diesen Zustand anzeigt, nennt man normalerweise

221 Vgl. *ibid.*

222 *Ibid.*, 11.

223 Williams, *Lyotard and the political*, 10.

224 Readings, *Introducing Lyotard*, 125.

225 Vgl. Reese-Schäfer, *Lyotard*, 69.

Gefühl. 'Man findet keine Worte' usw.“²²⁶

Wie Wolfgang Iser darlegt,²²⁷ gibt es bei Lyotard zwei Möglichkeiten mit dem Widerstreit umzugehen. Einerseits verlangt er nach Artikulation, um für ihn eintreten zu können: „Für eine Literatur, eine Philosophie und vielleicht sogar eine Politik geht es darum, den Widerstreit auszudrücken, indem man ihm entsprechende Idiome verschafft.“²²⁸ Andererseits wird die Unmöglichkeit dieses Idioms betont, und so wird es zur Aufgabe, den Widerstreit zu 'bezeugen', indem „er [der Philosoph, *Anm.*] sich im Denken dem Undenkbaren aussetzt und im Schreiben das einzuschreiben versucht, was sich eigentlich nicht einschreiben lässt: den Bruch, die Spaltung, das Ereignis.“²²⁹

3.3.2. Lyotard und die Theorie des postdramatischen Theaters

Vor allem in seiner früheren Schaffensphase beschäftigt sich Jean-François Lyotard mit Ästhetik. Seine Vorstellung des Erhabenen erläutert er an Beispielen der Kunst. Die Aufsatzsammlung *Essays zu einer affirmativen Ästhetik* beschäftigt sich mit dem Theater, dem Kino, der Malerei und der Musik und fordert eine neue Ästhetik ein, die hier beschrieben werden soll.

3.3.2.1. Zu einer affirmativen Ästhetik

In seinen frühen Arbeiten, die in den Jahren nach '68 um das Konzept der Libidoökonomie kreisen, rechnet Lyotard mit Marx ab und wendet sich Freud zu.²³⁰ Die Libido oder das Begehren werden als Energien aufgefasst, die ständig in Arbeit –

²²⁶ Lyotard, *Widerstreit*, 33.

²²⁷ Vgl. Wolfgang Iser, „Vernunft im Übergang“, in: Reese-Schäfer e.a., *Essays zur Grammatik des 21. Jahrhunderts*, 1-38, 15.

²²⁸ Lyotard, *Widerstreit*, 33.

²²⁹ Iser, „Vernunft im Übergang“, 15.

²³⁰ Vgl. Bamford, *Lyotard and the figural*, 44f.

das heißt in Umwandlung, Bewegung – begriffen sind. Um die ganze Tragweite der Lyotardschen Libidoökonomie erkennen zu können, bedarf es, so James Williams²³¹ einer exakten und tiefgehenden Beschäftigung der Beziehung zwischen Lyotard und Marx beziehungsweise Freud, wie sie sich in *Dérive à partir de Marx et Freud*²³² darstellt. Diese Analyse würde uns allerdings zu weit vom eigentlichen Thema abbringen und den Rahmen dieser Arbeit sprengen, darum sollen die Gedanken so nachgezeichnet werden, wie sie sich in einigen Texten zur Ästhetik (vor allem, wie sie in den *Essays* versammelt sind) darstellen.

Die Libido, hier wird mit Freud argumentiert, kann jeden Bereich der Körperoberfläche besetzen. So ist der Körper des Kindes ein polymorph-perverser, bei dem die Erotisierung an allen Stellen auftreten kann und als singulärer Ausdruck eines Begehrens verstanden werden muss.²³³

Es gibt keine Repräsentation, wie sie etwa von der (westlichen) Anatomie gedacht wird. Um Lyotards berühmtes und anschauliches Beispiel zu nennen: Ein Zahn schmerzt. Eine Faust ist geballt. In der Anatomie wird die Faust als eine Zeichen des Schmerzes gelesen, der vom kranken Zahn ausgelöst wird. Sie verschwindet als Faust und wird zu einem „virtuellen Zahn“.²³⁴ Im Sinne Lyotards sollen sowohl der Zahn als auch die Faust als eigene, singuläre Momente gelesen werden; es gibt keine Zeichen mehr, die eindeutig für etwas anderes stehen, da sich das Begehren überall und in jeder Form manifestieren kann.²³⁵

In „Der Zahn, die Hand“, derjenige der *Essays*, der sich mit dem Theater auseinandersetzt, stellt Lyotard den Zusammenhang zwischen der Arbeit des Begehrens und dem Begriff der Ökonomie her, indem er auf das System des Kapitalismus verweist:

„Diese Reversibilität [die völlige Austauschbarkeit aller Zeichen und Symptome, die zu einer Zerstörung des Zeichensystems führt *Anm.*] ist in unsere soziale, ökonomische, ideologische Erfahrung des modernen Kapitalismus eingeschrieben, der einzig und allein vom Wertgesetz beherrscht wird. [...] Unter der einzig gültigen Bedingung des Wertgesetzes ist alles austauschbar und reversibel: die Arbeit ist nicht weniger ein Zeichen als das Geld, das Geld nicht weniger ein

231 Vgl. Williams, *Lyotard and the political*, 41.

232 Jean-François Lyotard, *Dérive à partir de Marx et Freud*, Galilée: Paris 1994.

233 Vgl. Jean-François Lyotard, „Die Malerei als Libido-Dispositiv“, in: *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, 45-93, 91.

234 Ibid., 57.

235 Vgl. Jean-François Lyotard, „Der Zahn, die Hand“, in: *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, 11-23, 12.

Es ist diese Austauschbarkeit aller Äußerungen des Begehrens, das Auflösen aller fixierten Verbindungen zwischen Zeichen und Bezeichnetem, die im Zentrum von Lyotards Forderung nach einem „energetischen Theater“²³⁷ stehen. Die klassische Theatersituation wird in drei Bereiche geteilt, die von zwei Grenzen durchzogen ist: die erste Grenze (1) trennt eine äußere „Wirklichkeit“ vom Bereich des Theaters. Die zweite Grenze (2) trennt nicht, wie angenommen werden könnte, die Zuseher von der Bühne, sondern das, was gesehen werden soll von dem, was als technischer Apparat der Aufführung verborgen bleibt (etwa Schnürböden, SouffleusInnen, Lichtapparate etc.)²³⁸ Für Lyotard ist es vor allem die Grenze (1), die fallen muss, da sie die Voraussetzung der Repräsentation im Theater ist. Das im Theaterraum dargestellte, verweist auf einer höheren Ebene der 'Realität', die außerhalb von (1) angesiedelt ist. Die Grenze wird aufgelöst, wenn sich die theatralen Ereignisse weigern, irgendetwas darzustellen. Sie sollen rein für sich existieren, als Ausdrücke des Begehrens.

„Die Zeichen werden dann nicht mehr in ihrer repräsentativen Dimension gefasst, sie repräsentieren nicht mehr das Nichts, sie stellen nicht dar, sie erlauben vielmehr 'Handlungen', sie funktionieren wie Transformatoren, die natürliche und soziale Energien verbrauchen, um Affekte von höchster Intensität zu produzieren.“²³⁹

Dieses Hervortretenlassen von Energien, ohne damit einen bestimmten Sinn zu repräsentieren, wendet Lyotard nicht nur auf das Theater, sondern auch auf andere Kunstformen an. Die 'affirmative Ästhetik' verweist auf die positive Präsenz, die nicht hinter einem Referenten verschwindet, sondern alleine für sich, als Ventil und Transformator von Energie besteht.

236 Ibid., 12f.

237 Ibid., 19.

238 Vgl. Ibid., 22.

239 Ibid., 15.

3.3.2.2. Lyotard und Lehmann

Ann-Christin Focke hat in ihrer Dissertation *Unterwerfung und Widerstreit*²⁴⁰ unter anderem das Verhältnis zwischen der affirmativen Ästhetik Lyotards und der neueren theaterwissenschaftlichen Theoriebildung untersucht. Besonders wichtig sind in diesem Zusammenhang die Arbeiten von Hans-Thies Lehmann, der mit seinem Buch *Postdramatisches Theater*²⁴¹ zu Beginn des neuen Jahrtausends in die Diskussionen um eine zeitgemäße Theater- und Performanceästhetik maßgeblich eingriff. Lehmanns Konzeptualisierung des postdramatischen Theaters enthält unübersehbare Ähnlichkeiten zu dem, was Lyotard in den *Essays* beschreibt, allerdings verweist er nur an wenigen Stellen auf den Philosophen. Lyotards energetisches Theater wird kurz in seinen wichtigsten Zügen dargestellt, um daraufhin festzustellen:

„Es wird aus den folgenden Untersuchungen hervorgehen, dass der Begriff 'postdramatisches Theater' dem des 'energetischen Theaters' nahe ist, aber vorzuziehen ist, um die Auseinandersetzung mit der Tradition des Theaters und des Diskurses über das Theater, sowie die mannigfaltigen Mischungen der theatralen 'Geste' mit den Verfahren der Repräsentation nicht aus dem Blick zu verlieren.“²⁴²

Lehmann greift auf Roland Barthes Begriff des *punctums*²⁴³ zurück, um die Besonderheit der Präsenz des menschlichen Körpers im postdramatischen Theater zu beschreiben. Das *punctum* ist jener Moment, in dem ein zufälliges Detail die Aufmerksamkeit der Betrachterin auf sich zieht. Nicht weil es etwas Bestimmtes bedeuten oder gar das Ganze in sich erklären würde – das *punctum* interessiert ohne definierbaren Grund. Es ist „eine nicht rationalisierbare Eigenheit am Abgebildeten, ein undefinierbares Moment.“²⁴⁴ Es ist nicht in Worte fassbar, nicht mit den bestehenden Diskursen denkbar.

Genau auf dieses *punctum*, das sich durch seinen Nicht-Sinn jeder Repräsentation entzieht, wird, so Lehmann, die Zuschauerin im postdramatischen Theater hingeführt.²⁴⁵

240 Ann-Christin Focke, *Unterwerfung und Widerstreit. Strukturen einer neuen politischen Theaterästhetik*, Herbert Utz: München 2011.

241 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren: Frankfurt am Main 1999.

242 Ibid., 57f.

243 Vgl. Roland Barthes, *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Fotografie*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2005.

244 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, 368.

245 Vgl. *ibid.*

Der reinen Präsenz des menschlichen Körpers – Lyotard beschreibt sie an seinem Beispiel von Zahn und Hand: „Der Zahn und die Handfläche *wollen* nichts mehr (einander) *sagen*, sie sind Kräfte, Intensitäten, Affekte in ihrer Präsenz“²⁴⁶ – gibt Lehmann den Namen der „Anthropophanie“.²⁴⁷

„Man könnte sagen, dass die Dynamik, die einmal das Drama als Verlaufsform unterhielt, in den Körper, in seine 'banale' Vorhandenheit übergegangen ist. Eine *Selbst-Dramatisierung der Physis* geschieht. Der Impuls des postdramatischen Theaters, intensivierte Präsenz ('Epiphanien') des menschlichen Körpers zu realisieren, ist ein Bestreben nach *Anthropophanie*.“²⁴⁸

In diesem Zusammenhang spricht Lehmann auch von einer „Afformance Art“²⁴⁹, ein Begriff, der unzweifelhaft an Lyotards affirmative Ästhetik erinnert.

In seinem Aufsatz „Wie politisch ist postdramatisches Theater?“²⁵⁰ versucht Lehmann, das politische Potential des postdramatischen Theaters zu bestimmen. Er gibt eine (im Vergleich zu bereits angesprochenen politischen Theorien sehr einfache und indifferenzierte) Definition des Politischen:

„Politisch ist [...], was – von der Sprache bis zu den Gesetzen, Rechten und Pflichten – ein *gemeinsames Maß* gibt, eine *Regel*, die Gemeinsamkeit konstituiert, ein Regelfeld für potentiellen Konsens.“²⁵¹

Das Politische des postdramatischen Theaters möchte von dieser allgemeinen Bestimmung und Funktion der Politik unterschieden werden. Grundsätzlich soll das Theater, so Lehmann, keine politischen Botschaften verbreiten wollen, wie aufklärerisch sie auch immer sein mögen. Ein derartiges Bestreben hätte zur Folge, dass nur der Diskurs darüber repetiert wird, was als politisch gilt und außerdem, dass sich das Theater den „prä- und deformierten Wahrnehmungsgewohnheiten der Zuschauer anpassen und sie somit bestätigen“²⁵² müsste. Das Politische des postdramatischen Theaters kann also nicht in der Bearbeitung politischer Stoffe gesucht werden, nicht

246 Lyotard, „Der Zahn, die Hand“, 21. (Hervorhebungen im Original, *Anm.*)

247 Lehmann, *Postdramatisches Theater*, 369.

248 Ibid. (Hervorhebung im Original, *Anm.*)

249 Ibid., 460.

250 Hans-Thies Lehmann, „Wie politisch ist postdramatisches Theater?“, in: Jan Deck, Angelika Sieburg (Hg.), *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*, Transcript: Bielefeld 2011, 29-40.

251 Ibid., 35. (Hervorhebungen im Original, *Anm.*)

252 Ibid., 31.

zuletzt auch deshalb, weil eine Verhandlung 'politischer Themen' sich immer der Repräsentation bedienen müsste. Stattdessen soll das Theater repolitisiert werden, indem es die Repräsentation hinter sich lässt und als eine Ansammlung von Präsenzen funktioniert. Die Präsenz unterbricht die Logik der Repräsentation.

Das Politische entsteht also in Lehmanns Theaterbegriff genau dadurch, dass es eben *nicht* in den Diskurs der Politik einzuordnen ist. Das Singuläre der Präsenz steht der sprachlich verfassten Welt entgegen, zu der sowohl die 'Politik' als auch deren Repräsentation im nicht-postdramatischen Theater gehören. Politik, wie von Lehmann definiert, existiert nicht im Theater der Präsenz, wie er in drei regelhaften Bestimmungen festzustellen sucht:

„Erstens: Das Politische kann im Theater nur indirekt erscheinen, in einem schrägen Winkel, modo obliquo. Und zweitens: Das Politische kommt im Theater zum tragen, wenn und nur wenn es *auf keine Weise übersetzbar* oder rückübersetzbar ist in die Logik, Syntax und Begrifflichkeit des politischen Diskurses. Woraus drittens die nur scheinbar paradoxe Formel folgt, dass das Politische des Theaters gerade nicht als Wiedergabe, sondern als *Unterbrechung des Politischen* zu denken sein muss.“²⁵³

Die in einem breiteren Sinn politische Implikation eines Theaters der Präsenz, wie Lehmann sie darstellt, erinnert ein weiteres Mal an die frühen Texte Lyotards.²⁵⁴

„Als Praxis der Unterbrechung der Regel klagt es [das Theater, *Anm.*] ein absolutes Recht für die Ausnahme ein, für das Unwiederholbare, das Unverrechenbare. [...] Gegen den bornierten, scheinbar wohlinformierten Pragmatismus, dessen Ratio noch immer in die Katastrophe geführt hat, deutet ästhetische Praxis der Ausnahme auf die Grundlosigkeit des Gesetzes, alles Gesetzten und besonders auf das von uns selbst Gesetzte hin und schärft so – das wäre der Kern einer Wahrnehmungspolitik des Theaters – den *Sinn für die Ausnahme*.“²⁵⁵

253 Ibid., 35. (Hervorhebungen im Original, *Anm.*)

254 Und auch in Ansätzen, ebenso ungenannt, an Rancière: etwa im Begriff des „Unverrechenbaren“. (Ibid., 37.)

255 Ibid., 37f. (Hervorhebung im Original, *Anm.*)

3.3.2.3. Das postdramatische Theater im Widerstreit

Ann-Christin Focke stellt fest, dass sich die Rezeptionen von Lyotards Texten im Bereich der Theaterwissenschaft vor allem auf das frühere Werk beziehen und etwa dem *Widerstreit* in der Regel keine Beachtung schenken.²⁵⁶ Dies ist auch insofern bemerkenswert, als sich Lyotard selbst von den metaphysischen Anklängen, die seine Fokussierung des Begehrens nimmt und die auch die Basis zu den Überlegungen zum Erhabenen und der affirmativen Ästhetik bilden, schon einige Jahre später distanziert.²⁵⁷ Nicht nur bei Lehmann, auch bei Erika Fischer-Lichte bemerkt Focke einen Hang zur (beinahe esoterischen) Metaphysik. Etwa wenn Fischer-Lichte „immer wieder von einem 'Strom von Magie' in Theater- und Zuschauerräumen spricht.“²⁵⁸ Lyotard bestimmt in *Der Widerstreit*, wie weiter oben bereits erläutert,²⁵⁹ dass zwischen den Diskursen immer eine Inkommensurabilität besteht, da es keine Instanz oder Position geben kann, von der aus im Sinne aller Diskurse gerecht geurteilt werden könnte. In diesem Text gesteht Lyotard ein, dass er den Diskursen unrecht tat, indem er die Präsenz der Repräsentation vorzog:

„Mit der Verhätschelung des Ereignisses veranstaltet man ein großes Kasperltheater. Vielmehr besteht die Verantwortung des Denkens darin, die Fälle von Widerstreit aufzudecken und das (unmögliche) Idiom zu ihrer 'Setzung' in Sätze finden. Was ein Philosoph tut. Ein Intellektueller trägt zu dessen Vergessen bei, indem er eine dieser Diskursarten, ganz gleich welche (die Ekstase des Opfers inbegriffen), für die politische Vorherrschaft empfiehlt.“²⁶⁰

Diese Worte sind harsch und von großer Bedeutung für eine Weiterführung und Korrektur der Lehmannschen Theatertheorie, wie sie von Focke geleistet wurde. Die Ästhetik der Präsenz darf nicht zum Maß und zur Regel erhoben werden, wenn die Wichtigkeit des unentschiedenen Widerstreits anerkannt werden soll.

256 Vgl. Focke, *Unterwerfung und Widerstreit*, 72f.

257 Vgl. Lyotard in seinem Vorwort von 1979 zu den *Essays*: „Was die Metaphysik des Begehrens oder des Triebes anbetrifft, die hier aufschwappt, so möge sie wenigstens als das erscheinen, was sie war: ein Coup.“ (Lyotard, *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, 9.)

258 Focke, *Unterwerfung und Widerstreit*, 73. Zitiert nach: Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2004, 166ff.

259 Vgl. 3.3.1.3. in dieser Arbeit.

260 Lyotard, *Widerstreit*, 237.

„Das emanzipatorische Potential einer theatralen Ästhetik der Präsenz wird somit undefiniert. Nicht die völlige Ablösung der Ordnung der Repräsentation durch eine Ästhetik der (reinen) Präsenz, sondern gerade die Gleichzeitigkeit von Momenten der Repräsentation und solchen der Präsenz bezeugt den Widerstreit und hält ihn offen, anstatt ihn anhand von einem der beiden Regelsysteme als Rechtsstreit zu entscheiden. Nur eine solche Gleichzeitigkeit markiert den begrenzten Geltungsanspruch beider Regelsysteme, anstatt nur eine große Erzählung, eine ästhetische Programmatik mit Universalitätsanspruch durch eine andere zu ersetzen.“²⁶¹

Um den Widerstreit nicht zu verdecken, müssen also im Theater alle Diskurse auftreten dürfen. Dies betrifft nicht nur die bereits bekannte Opposition von Präsenz und Repräsentation, sondern auch die damit verwandte Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst.

Der Begriff der 'Nicht-Kunst' wird bewusst von dem der 'Wirklichkeit' unterschieden: Wirklichkeit ist bei Lyotard an den Diskurs gebunden, insofern ein Satz immer eine Aussage über einen Referenten macht – eine Aussage, deren Wahrheitsgehalt ermittelt werden muss. Focke gibt ein erhellendes Beispiel: Wenn Kant beispielsweise schreibt „'Die französische Revolution hat den Enthusiasmus der Zuschauer erregt'“,²⁶² so wird eine (richtige oder falsche) Aussage über die französische Revolution und ihre ZuschauerInnen gemacht. Wenn man hingegen schreibt, „'Kant erklärt, dass die französische Revolution den Enthusiasmus der Zuschauer erregt hat'“,²⁶³ so ist Kant der Referent des Satzes und die Frage stellt sich, ob er nun diese Aussage tatsächlich getätigt hat oder nicht.²⁶⁴

Wenn Lyotard also die Wirklichkeit zu einer „Eigenschaft eines zu ermittelnden Referenten“²⁶⁵ erklärt und damit zu einer Frage der Diskurse, muss man von einer Vielzahl von Wirklichkeiten ausgehen, die miteinander in Widerstreit stehen. Für das Theater bedeutet dies: Weder Kunst noch Nicht-Kunst können behaupten, die einzige Wirklichkeit darzustellen. Vielmehr entsteht durch die Gleichzeitigkeit dieser Diskurse und durch den Widerstreit, der sich zwischen ihnen im Theater und außerhalb zuträgt, ein vielschichtiges Bild von Kunst und Nicht-Kunst, das weit über die traditionelle Dualität von Zeichen und Bezeichnetem hinausgeht.

261 Focke, *Unterwerfung und Widerstreit*, 72.

262 Ibid., 77.

263 Ibid.

264 Vgl. ibid.

265 Lyotard, *Widerstreit*, 140.

3.3.3. Exkurs – Christoph Schlingensief: *Bitte liebt Österreich*

Eine Aktion, die immer wieder im Zusammenhang mit *Österreicher integriert euch!* erwähnt wurde und bei der der Widerstreit der Diskurse ungewohnte Formen und Größen annahm, war das Projekt *Bitte liebt Österreich*, das Christoph Schlingensief im Rahmen der Wiener Festwochen 2000 verwirklichte. Eine gewisse formale Ähnlichkeit zu *Österreicher integriert euch!* ist kaum zu übersehen, auch wenn God's Entertainment dieses Verhältnis eher lose betrachtet haben möchten:

„MM: Wie seht ihr die Verbindung zum Schlingensief-Container? Einer eurer Performer vor Ort damals meinte, es gäbe keinen Konnex.

GE: Naja teilweise hat der schon recht gehabt. Also eine Anlehnung wird uns extrem oft unterstellt, das war wohl so eine Erinnerungssache mit dem Container 2000. Das war damals auch eine öffentliche Aktion, mit diesem Slogan „Ausländer raus“, das scheint eine gewisse Ähnlichkeit erzeugt zu haben. Wir hatten jetzt auch so ein Lager, einen geschlossenen Raum, Schlingensief hatte ebenso einen geschlossenen Raum. Die Leute konnten nur durch diese kleinen Schlitze gucken. Und bei ihm ging es um Abschiebung, bei uns ging es um Integration – also schon zwei verschiedene Paar Schuhe, finde ich. Aber wenn man von der Form, von der Ästhetik spricht, könnte man schon sagen, dass es Ähnlichkeiten gab.“²⁶⁶

Bitte liebt Österreich ist in diesem Zusammenhang auch deshalb eine wichtige Referenz, weil es in die Theaterwissenschaft als prominentes Beispiel dafür eingegangen ist, dass Theatralität Menschen tatsächlich (noch immer) in Aufruhr versetzen kann. Bei Ann-Christin Focke²⁶⁷ findet sich eine Analyse der Containeraktion, wobei sie den Knoten an Meinungen und Standpunkten zur Aktion, die größtenteils aus dem Zweifel über die verschiedenen Ebenen der Fiktion resultierten, mit den Theorien Lyotards (und auch Michel Foucaults) beikommen möchte.

Die folgende Rekapitulation der Aktion beruht auf der Videodokumentation von Paul Poet²⁶⁸ sowie auf der Dokumentation in Buchform, herausgegeben von Matthias Lilienthal und Claus Philipp.²⁶⁹

266 Interview mit God's Entertainment.

267 Vgl. Focke, *Unterwerfung und Widerstreit*, 85ff.

268 Vgl. Paul Poet, *Ausländer Raus! Schlingensiefs Container*, Hoanzl 2006.

269 Vgl. Matthias Lilienthal, Claus Philipp (Hg.), *Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2000.

Das Projekt *Bitte liebt Österreich. Erste europäische Koalitionswoche* fand vom 11.6 bis 17.6.2000 im Auftrag der Wiener Festwochen statt. Den Kontext dieser Aktion bildete die Nationalratswahl vom 3. Oktober 1999, bei der die FPÖ den zweiten Platz erreichte, woraufhin die ÖVP – entgegen ihres Wahlversprechens – eine Koalition mit der rechtspopulistischen Partei einging. Die EU beäugte den österreichischen Wahlausgang und die Regierungsbildung kritisch und verhängte Sanktionen über das Land.²⁷⁰

Nach längeren Diskussionen über den Aufführungsort der Aktion einigten sich Christoph Schlingensief, Luc Bondy (Intendant der Wiener Festwochen), Peter Marboe (Kulturstadtrat von Wien) und einige andere EntscheidungsträgerInnen aus Kultur und Politik²⁷¹ darüber, dass Schlingensiefs Container am Herbert-von-Karajan-Platz – in direkter Nachbarschaft zur Staatsoper, zwischen Ring und Kärntnerstraße – aufgestellt werden sollen.

Kurz gefasst bestand das Konzept von *Bitte liebt Österreich* darin, 12 'AsylbewerberInnen' eine Woche lang in die Container zu 'sperren' und die ÖsterreicherInnen dazu aufzufordern, jeden Tag per Internet- und Telefonvoting zwei der KandidatInnen abzuschieben. Der Tagesablauf der ContainerinsassInnen war streng gegliedert und von Fixpunkten wie Frühsport oder Deutschstunde auf dem Containerdach durchzogen. Außerdem besuchten PolitikerInnen und KünstlerInnen wie Daniel Cohn-Bendit, Peter Pilz, Peter Sellers, Gregor Gysi oder Elfriede Jelinek die Aktion, um in Reden ihre Unterstützung des Projektes kund zu tun oder sich aktiv daran zu beteiligen – wie etwa Jelinek, die ein Kasperltheaterstück mit den AsylbewerberInnen erarbeitete.

Die Container waren flankiert von einer FPÖ-Fahne und einem Krone-Zeitung-Banner, auf dem Dach der Konstruktion prangte ein Schild mit der weithin lesbaren Aufschrift „AUSLÄNDER RAUS!“. Die Containeranlage war außerdem durch einen Bauzaun abgeriegelt. Auf den Gittern des Zauns waren die Biografien der AsylbewerberInnen (es gab pro TeilnehmerIn zwei Biografien: eine 'echte' und eine 'erfundene') und Plakate mit Wahlsprüchen der FPÖ befestigt.

270 Vgl. Thomas Angerer, „Die Krise 2000 im Lichte europäischer Österreichprobleme“, in: Anton Pelinka, Günther Bischof, *Österreich in der europäischen Union. Bilanz seiner Mitgliedschaft*, boehla: Innsbruck 2003, 85-120, 111f.

271 Vgl. Matthias Lilienthal, Claus Philipp (Red.), „Die Geschichte vom Bezirksvorsteher Richard Schmitz. Textmontage aus einem Gespräch zwischen Christoph Schlingensief und Claus Philipp“, in: Lilienthal e.a., *Schlingensiefs Ausländer raus*, 40-45.

Das gesamte Geschehen wurde ständig von mehreren Kameras aufgezeichnet und konnte auf der Internet-TV-Seite „webfreetv.com“²⁷² verfolgt werden. Die Seite „auslaenderraus.at“²⁷³ diente als Portal der Aktion, wo die Biografien der KandidatInnen nachgelesen werden konnten und die Abstimmungen über die Abschiebungen erfolgten. Außerdem gab es eine Rubrik namens 'Pranger', auf der AsylbewerberInnen ihre persönlichen Schicksale öffentlich machen konnten.



(Abb. 6: *Ausländer raus!* #1)

272 Vgl. Matthias Lilienthal, Claus Philipp (Red.), „'Bitte liebt Österreich!' Erste europäische Koalitionswoche“, in: Lilienthal e.a., *Schlingensiefßs Ausländer raus*, 14-15, 15.

273 Ibid. Die Websites sind mittlerweile offline.



(Abb. 7: *Ausländer raus!* #2)

Um das Ausmaß der Verwirrung zu schildern, das Schlingensief mit seiner Aktion bei vielen RezipientInnen hervorrief, sei an eines der Schlüsselereignisse der Containerwoche erinnert: der Sturm der DonnerstagsdemonstrantInnen.

Am 15.6., gegen 20.00, trafen die DemonstrantInnen, die in den vorangegangenen Monaten einmal wöchentlich gegen die FPÖ-ÖVP-Koalition protestiert hatten, am Karajan-Platz ein. Mehrere von ihnen kletterten auf den Container, demolierten das „Ausländer raus!“-Schild und sprühten Parolen wie „Widerstand!“, oder „Kampf dem Rassismus!“ darauf. Sie erklärten, die AsylwerberInnen aus ihrer Lage befreien zu wollen.

Die AsylbewerberInnen wurden zu einem Auto geleitet und in ein Hotel abtransportiert, einige der DemonstrantInnen zeigten sich gegenüber Schlingensief – für seine 'Kooperation' während des Sturms oder für seine Aktion? – dankbar und luden ihn zu einer ihrer Veranstaltungen ein.²⁷⁴

Nach dem Versuch der Befreiung und dem Entfernen des 'Ausländer raus!'-Schildes entspann sich eine Diskussion darüber, wie man als RezipientIn mit der Aktion umgehen sollte. Einerseits verspürten viele Menschen – sowohl PassantInnen vor der Oper als auch Krone-RedakteurInnen oder PolitikerInnen – das dringende Bedürfnis,

²⁷⁴ Vgl. Paul Poet, *Ausländer Raus! Schlingensiefs Container*, Hoanzl 2006, [53:15].

das Schild zu beseitigen, andererseits fürchtete man, etwas anzutasten, was gemeinhin als 'Kunst' galt:

„Provokateur Schlingensief hatte die Republik Dichand in den Schlingen seines Doublebind gefangen: Wer gegen die Entfernung des Transparents 'Ausländer raus' war, sprach sich scheinbar für dessen Inhalt aus; wer es entfernen wollte, gegen die Freiheit der Kunst.“²⁷⁵

In den Zwiespalt dieser Situation gesellte sich allerdings noch eine dritte Problematik: Printmedien, PolitikerInnen der Regierungsparteien und erzürnte BürgerInnen vor der Oper kritisierten vor allem, dass Schlingensief Österreich vor dem Ausland schlechtmachen wolle. So etwa – auch hier eine beinahe komische Parallele zu *Österreicher integriert euch!* – die FPÖ-Kulturbeauftragte Heidemarie Unterreiner:

„Schlingensief ist eine Puppe! Die holt man sich aus einer Agitationsmottenkiste heraus, sagt, 'du machst das jetzt, du kriegst von mir den Auftrag.', sagt, 'Pass auf, du kriegst von mir den Auftrag: Mach Bilder über Österreich, die dem Ruf Österreichs schaden.“²⁷⁶

Ähnlich auch der besorgte Bürger, der mit seinen Kindern vor dem Container stand und ein Schild hoch hielt, auf dem geschrieben war: „Ich bin Österreicher und schäme mich für diese Aktion. Sie sollten es auch, Hr. Bundespräsident.“²⁷⁷

Viele fühlten sich durch die Aktion persönlich angegriffen und versuchten nun unter Einsatz der eigenen Kräfte, das beschädigte Bild der Nation wieder zurecht zu rücken. Auch die Gegenaktion der DemonstrantInnen wurde unter diesem Gesichtspunkt kritisiert:

„Ohne sichtbare Regung nahm er [Schlingensief, *Anm.*] den Jubel zur Kenntnis, als das Schild fiel. Nun war es ihm gelungen, auch diese Akteure [die DemonstrantInnen, *Anm.*] in sein Spiel 'Bitte liebt Österreich!' zu integrieren. [...] Schlingensief hatte die Demonstranten in ihrer Doppelrolle vorgeführt: zugleich Gegner des rechten Chauvinismus und linke Patrioten. Schulterchluss auch hier!“²⁷⁸

275 Armin Thurnher, „Das Bild Österreichs muss wieder sauber werden“, in: Lilienthal e.a., *Schlingensiefs Ausländer raus*, 50-59, 57.

276 Poet, *Ausländer Raus!*, [29:52].

277 Abbildung in Lilienthal e.a. *Ausländer raus*, 186.

278 Thurnher, „Das Bild Österreichs“, in: Lilienthal e.a., *Ausländer raus*, 58.

Doch keine Position in der Diskussion um *Bitte liebt Österreich* blieb ohne Gegenrede. Diedrich Diederichsen etwa betrachtete die Zerstörung des Schriftzuges nicht als Enttarnung vermeintlich anarchistischer AktivistInnen als PatriotInnen, sondern als logische Reaktion des institutionalisierten Widerstandes, der ebenfalls seinen Platz innerhalb der Inszenierung einnehmen musste:

„Ich halte es allerdings für einen Fehler, sich als Demonstrant/in dafür zu schämen oder verarscht zu fühlen. Der Hinweis darauf, dass auch linke Demonstrant/innen ein Bestandteil der Inszenierung 'Öffentlichkeit' sind und darüber hinaus der Hinweis auf die Inszeniertheit oder Theatralität der Öffentlichkeit, setzt ja nicht die Virulenz dieser Öffentlichkeit außer Kraft oder ihre Regeln. Sie erhebt lediglich einen Befund, dessen Konsequenz nicht sein kann, sich nunmehr von der Öffentlichkeit fernzuhalten – oder die unumgängliche Mitarbeit politischer Akteur/Innen an der Inszenierung als einen grundsätzlichen Fehler zu erkennen.“²⁷⁹

Direkt nach der Befreiung der AsylantInnen gratulierte Schlingensief den ÖsterreicherInnen zu ihrem Beweis der Zivilcourage und stellte fest, die BürgerInnen hätten die Bewährungsprobe bestanden.²⁸⁰ Am nächsten Tag ließ er allerdings das beschädigte Schild erneuern und holte die AsylbewerberInnen zurück in den Container, die Aktion wurde fortgesetzt.

279 Diedrich Diederichsen, „Das Gespenst der Freiheit“, in: Lilienthal e.a., *Ausländer raus*, 183-185, 183.

280 Poet, *Ausländer Raus!*, [58:03].

3.3.4. *Österreicher integriert euch!* – Die Polymorphologie der Fiktion

Österreicher integriert euch! ist bestimmt keine Arbeit, die Lyotards energetischem Theater entspricht. Würde man sich hier auf die Suche nach der Präsenz in dieser Aktion begeben, so müsste man entweder den Begriff deutlich anders auslegen, als er von Lyotard gedacht wurde oder sich mit sehr spärlichen Ergebnissen zufrieden geben. Wie gezeigt wurde, ist die Vorherrschaft des Begehrens und der Präsenz in der Kunst nicht vereinbar mit den späteren Werken Lyotards, in denen er seine politische Philosophie artikuliert. Aber auch die Gleichzeitigkeit von Repräsentation und Präsenz ist schwierig nachzuweisen, wenn einer der beiden Begriffe kaum auf das Analyseobjekt anzuwenden ist. Es wird hier also keine andere Möglichkeit geben, als den Gedanken der 'reinen Präsenz' in der Analyse von *Österreicher integriert euch!* außen vor zu lassen. Viel eher scheint es sinnvoll, den Widerstreit als zentrales Thema der Untersuchung zu setzen und die Frage nach Diskursen zu stellen, die innerhalb der Aktion gegeneinander konkurrieren.

Und doch werden es die zentralen Themen des energetischen Theaters und des Erhabenen sein, auf die eine Analyse des Politischen in *Österreicher integriert euch!*, aus dem Blickwinkel Lyotards, abzielt. Im Aufdecken des Widerstreits offenbart sich die Singularität der Diskurse und also Ereignisse, die miteinander existieren. Die Unmöglichkeit der Entscheidung weist auf den fragilen Moment des Unartikulierbaren, welcher der totalitären Definition entgegen steht.

Die Kapitelüberschrift „Polymorphologie der Fiktion“ erinnert an die verschiedenen Gestalten der Wirklichkeit, an die Formen und Schichten von Inszenierung, die sich in *Österreicher integriert euch!* überlagern. In der Assoziation zu Freuds polymorpher Perversion des Kindes steckt auch die Unbestimmtheit und Offenheit der Diskurse: „[E]in polymorpher Raum [ist] ein Raum, in dem noch alle Einschreibungen möglich sind, der noch nicht als eine bestimmte Sphäre – etwa der Kunst – markiert ist.“²⁸¹

281 Focke, *Unterwerfung und Widerstreit*, 65.

3.3.4.1. *Österreicher integriert euch!* im Widerstreit der Diskurse

Ein Element etwa, das in den vorangegangenen Analysen noch nicht behandelt wurde, betrifft den Aspekt der Wissenschaftlichkeit, der innerhalb der Aktion immer wieder auftauchte und verschiedene Rollen und Stellenwerte einnahm. So wurden im Vorfeld der eigentlichen Performance PassantInnen in allen Wiener Gemeindebezirken danach befragt, welche Minderheitengruppen ihnen im Alltag, auf den Straßen begegneten. Die Ergebnisse wurden pro Bezirk grafisch dargestellt und an der Außenwand des Lagers angebracht.²⁸²

Im Integrationstest, der im Zuge des zweiten Teils der Aktion an Einzelpersonen durchgeführt wurde, setzte sich die Inszenierung wissenschaftlicher Methoden fort. Der Test bestand zum einen aus dem „Formblatt zur Erhebung der Minderheiten-Integration“,²⁸³ das während eines persönlichen Gesprächs unter vier Augen ausgefüllt wurde. Außerdem fand im Inneren des Lagers eine Testung statt, bei der die BesucherInnen Porträtfotos von prominenten 'Fremden' als sympathisch oder unsympathisch bewerten und ihre Meinung zu Mediens Schlagzeilen abgeben mussten. Schließlich wurden sie mit Bildern aus verschiedenen Medien konfrontiert, wobei der Blutdruck der Getesteten gemessen wurde und in das Ergebnis einfluss. Die beiden letztgenannten Tests wurden, so God's Entertainment, auch nach bestimmten Schlüsseln ausgewertet.²⁸⁴ Alle drei Untersuchungen gemeinsam ergaben das Integrationsprofil. Einerseits war diese Prozedur für die meisten TeilnehmerInnen offensichtlich Teil der Kunstaktion und von keiner tatsächlichen wissenschaftlichen Relevanz, andererseits herrschte ein gewisser Respekt vor den Methoden: „[...] dann werden sie [die BesucherInnen, *Anm.*] an ein Gerät angeschlossen, das offensichtlich nicht funktioniert und trotzdem werden sie nervös, weil irgendetwas gemessen wird.“²⁸⁵

Die beiden Diskurse, die in diesem Moment in Widerstreit miteinander treten, sind der des Kunstkontextes und derjenige der Wissenschaft. In Anlehnung an Rancière²⁸⁶ lässt sich feststellen, dass Kunst (im ästhetischen Regime) immer als eine eigene Sphäre

282 Vgl. Abb. 1.

283 God's Entertainment, „Formblatt zur Erhebung der Minderheiten-Integration“.

284 Vgl. Gedächtnisprotokoll vom 16.6.2012.

285 Interview mit God's Entertainment.

286 Vgl. Kapitel 3.2.2.2. in dieser Arbeit.

wahrgenommen wird, die von der Nicht-Kunst unterschieden ist. Es gibt bestimmte Erwartungen, die an das Verhältnis von Kunst zu Nicht-Kunst gestellt werden: Im Theater gilt traditionell die Übereinkunft der Konsequenzverminderung. Es soll eine Realität erzeugt werden, die ihren abgesteckten Rahmen nicht verlässt.

Im Diskurs der Wissenschaft hingegen werden Aussagen gemacht, die bis zu ihrer Falsifikation Gültigkeit besitzen. Zumindest innerhalb des Diskurses besteht die Annahme, dass die Bestimmung des empirisch Gegebenen durch die Wissenschaft der 'Realität' am nächsten kommt.

In dem Moment, in dem der wissenschaftliche und der theatrale Diskurs gemeinsam auftreten, stellen sie einander gegenseitig in Frage. Die Wissenschaft gehört in Europa (und vielen anderen industrialisierten Gesellschaften) zweifelsohne zu jenen Diskursen, die die größte Autorität besitzen. Und so beginnt der Kunstkontext brüchig zu werden, sobald in ihm mit wissenschaftlichen Methoden hantiert wird. Kurz flackert die Ungewissheit auf, ob das alles hier nicht doch 'ernst gemeint' sei.

Andererseits ist auch die Theatralität imstande, die Legitimation der Wissenschaft zu hinterfragen, die unter den vielen kleinen Erzählungen der Postmoderne eine Sonderposition einnimmt.²⁸⁷

Andere oszillierende Momente waren etwa dort zu spüren, wo sich die Inszenierung bestimmter Rollen mit dem Anschein von Authentizität abwechselte. Einerseits waren einige der PerformerInnen offensichtlich als Angehörige bestimmter Minderheitengruppen verkleidet – eine Tatsache, die vor allem für jene, die God's Entertainment auch schon in Nicht-Kunst-Kontexten erlebt hatten, einfach zu beobachten war. Außerdem waren manche Sequenzen der Performance so stark von Klischees und Überzeichnungen geprägt, dass sie ohne Zweifel als theatral zu identifizieren waren. Demgegenüber steht die Antwort von God's Entertainment auf die Interviewfrage, wer denn all diese PerformerInnen gewesen seien: „Also das waren Freunde und Freunde von Freunden, so sind immer mehr dazu gekommen. Wir wollten aber, dass das wirklich 'Zigeuner' und 'Schwarzafrikaner' etc. sind.“²⁸⁸

Außerdem ergaben sich innerhalb des Lagers und auch davor immer wieder Momente, in denen die PerformerInnen 'privat' mit den BesucherInnen zu sprechen schienen –

287 Interessante Formen der Konfrontation von Theatralität mit Wissenschaftlichkeit finden sich etwa auch bei dem in Wien gegründeten Kollektiv VolxTheaterKarawane. Vgl. hierzu die Diplomarbeit von Florian Wagner, „Theatrale Strategien – radikale Kritik. Aktionen und Interventionen der Volxtheaterkarawane“, Diplomarbeit: Wien 2013.

288 Interview mit God's Entertainment.

beispielsweise, wenn sie gemeinsam mit ihnen den Fragebogen zum Integrationsbedarf ausfüllten und im Vier-Augen-Gespräch bestimmte Tendenzen und Ängste des Gegenübers ermitteln wollten.

In diesem Fall steht der Diskurs der Theatralität dem der 'Authentizität' gegenüber. Das plötzliche Umschalten in den Modus des Privaten wirkt wie ein Spalt im Kunstdiskurs. Er wird durchlässig und das Gefühl stellt sich ein, 'dahinter' blicken zu können. Und doch kann man diesen Momenten vorgeblicher Authentizität nicht ganz trauen – es besteht immer die Gefahr, bloßgestellt zu werden.

In das Rotieren der Identitäten, das im Lager ausgelöst wurde, wurde schließlich jede Äußerung und jede Reaktion eingewoben. Auch die BesucherInnen begannen, zwischen den Diskursen zu wechseln.

„Was mich bei einigen Führungen beeindruckt hat, waren [...] Momente, wo man selbst an die Grenzen stieß [...]. Bei diesem Anatomietest zum Beispiel: Für mich waren da Fiktion und Realität fast nicht mehr unterscheidbar, wenn dann einige Leute tatsächlich nach der Person gesucht haben. Dann hab ich mich auch gefragt, ist das jetzt echt oder simuliert da jemand für mich?“²⁸⁹

In der plötzlichen Privatheit, die aus dem Kunstrahmen herauszufallen scheint, stellt sich die Frage nach der *Authentizität* der Situation und der Person, der man gegenüber steht. Authentizität ist ein Begriff, der in der Theaterwissenschaft und -geschichte immer wieder diskutiert und in den letzten Jahren – nicht zuletzt durch gewisse Entwicklungen innerhalb der neuen und sozialen Medien – zu einem vielbearbeiteten interdisziplinären Forschungsfeld wurde.²⁹⁰

Eine kurze Etymologie des Begriffs 'Authentizität' und eine Weiterführung des Gedankens, der in der Begriffsgeschichte enthalten ist – wie sie etwa durch Hans-Friedrich Bormann und andere geleistet wurde²⁹¹ – könnten hilfreich sein, die beiden Diskurse der Inszenierung und der Authentizität nicht als zwei einander ausschließende Modi zu verstehen.

289 Ibid.

290 Für eine Diskussion der Begriffe Authentizität und Inszenierung, sowie eine gründliche historische Aufarbeitung vgl. Christina Michlits, „Die Sehnsucht nach Authentizität. Der Erfolg von Paparazzifotos & die Inszenierung von Wirklichkeit“, Diplomarbeit: Universität Wien 2010. Zur Wandlung der Bedeutung des Begriffes der Authentizität vgl. Eleonore Kalisch, „Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung“, in: Erika Fischer-Lichte, Isabel Pflug (Hg.), *Inszenierung von Authentizität*, A. Francke: Tübingen/Basel 2000, 31-44.

291 Vgl. Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter, Michael Malkiewicz, Nicolai Reher, „Freeing the Voice. Performance und Theatralisation“, in: Erika Fischer-Lichte e.a., *Inszenierung von Authentizität*, 47-57.

Das griechische Wort *Authentes* leitet sich ab von *auto-entes*, was so viel bedeutet wie 'der Selbstvollendende'. Auch die adjektivische Bedeutung „eigenhändig vollführt“²⁹² sei, so Eleonore Kalisch, gebräuchlich gewesen. Der Selbstvollendende ist also auch jemand, der selbst Hand anlegt, möglicherweise an sich selbst. Ein Selbstmörder also.²⁹³ Die Authentizität im heutigen Wortsinn – als Echtheit, Unverfälschtheit, Wahrheit²⁹⁴ – stellt die Frage nach dem wahren Selbst. Diese Frage, so Bormann e.a., erweist sich im Moment ihres Aussprechens als obsolet: das Selbst ist in der Authentizität, im mitgedachten Selbst-Mord, immer schon ausgelöscht.²⁹⁵ Das reine Selbst verlangt nach der Auslöschung aller Fremdanteile in sich, um sich selbst als authentisch zu *inszenieren*:

„Das Authentische ist vom Anderen (qua vorgängiger Auslöschung) heteronom. Diese Heteronomie vom Anderen wird in der Setzung, der In-Szenierung des Authentischen eskamotiert: Das Authentische kehrt zu sich (selbst) zurück und inszeniert (sich als) Präsenz, die lediglich als Illusion, als Simulacrum des Selbst/Selben gegeben ist.“²⁹⁶

Das heteronome Andere, so Bormann e.a., bleibt immer im Selbst bestehen – wenn auch nur als Abwesenheit oder Unmöglichkeit.

„Die Wiederkehr des Anderen als Nicht-Wiederkehr (als negierter Bezug) inhäriert jeglichem vergegenwärtigendem Authentifizierungsvorhaben als dessen Unmöglichkeit. [...] Die Unabschließbarkeit von Authentizität macht es möglich und notwendig, diese im Prozess des Bezugs auf den Anderen selbst zu situieren. Nicht dieses oder jenes *ist* authentisch, sondern alleine die Bezugnahme auf Anderes kann authentisch geschehen [...].“²⁹⁷

Das Authentische versucht also, sich bis zu einem gewissen – notwendig unbestimmbaren – Punkt von allem 'fremden' zu reinigen. In unserem Fall werden im 'privaten' Moment die Attribute der Performance abgelegt – bei den PerformerInnen geschieht dies etwa durch eine direkte, persönliche Adressierung, das als ein 'aus der Rolle fallen' erlebt wird.

Die Unsicherheit, die aus dem geschilderten Widerstreit entsteht, betrifft möglicherweise die Inszenierung des Authentischen, oder den authentischen Charakter

292 Kalisch, „Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte“, 32.

293 Vgl. *ibid.*

294 Eine Begriffsfärbung, die übrigens – so Kalisch – im Pietismus geprägt wurde. (Vgl. *Ibid.*, 35ff.)

295 Vgl. Bormann, „Freeing the Voice“, 52.

296 *Ibid.*, 52f.

297 *Ibid.*, 57. (Hervorhebung im Original, *Anm.*)

mancher Momente der Inszenierung. Eine besonders schöne Situation, die den konventionellen theatralen Wirklichkeitsbegriff auf sehr einfache Weise in Frage stellte, ergab sich, als alle BesucherInnen zu Beginn ihrer Testungen schwören mussten, 'nichts als die Wahrheit' zu sagen.

3.3.4.2. Politik des Zweifels

*„das politische im theater erscheint mir im
moment der zweifel zu sein. der zweifel an
wirklichkeit, der zweifel an den uns
umgebenden wirklichkeiten und die frage nach
geschichte und wie diese produziert wird.“²⁹⁸*

Der Zweifel entsteht dort, wo eine Situation nicht eindeutig beurteilt werden kann, wo eine Unentschiedenheit, eine Unartikulierbarkeit zurück bleibt und der Widerstreit zwischen den Diskursen nicht beigelegt wurde. Er ist politisch, weil er die scheinbaren Gewissheiten erschüttert und Raum für neue Idiome, für neue Wirklichkeiten lässt. Er hält das System der Diskurse, das immer wieder zur Ruhe und damit zu Entschiedenheit kommen möchte und muss, flexibel.

Der polymorphe Raum ist ein Ort des Zweifels, der nach allen Richtungen hin offen ist.²⁹⁹ *Österreicher integriert euch!* wird durch die Einbettung in die Wiener Festwochen und die offene Deklaration als Kunstaktion schnell als ein Kunst-Ort definiert – stärker, als das beispielsweise bei Schlingensiefs *Bitte liebt Österreich* der Fall war, wo immer bewusst verschiedene Signale ausgesandt wurden, um den Zweifel über den Kunstcharakter der Aktion zu bewahren.³⁰⁰ Die Unverortbarkeit stellt sich dennoch immer wieder her, vor allem dort, wo Präsenz und Repräsentation miteinander verschwimmen und die Ebenen der Inszeniertheit nicht mehr ausgemacht werden können.

298 Claudia Bosse, „wenn wir was tun wollen, müssen wir wissen wie – wenn wir was tun wollen müssen wir wissen wozu – was also tun?“.

299 Vgl. Focke, *Unterwerfung und Widerstreit*, 65.

300 Schlingensief ließ zum Beispiel mehrfach verlauten: „Diese Veranstaltung wird ihnen präsentiert von der Kronenzeitung in Zusammenarbeit mit der FPÖ.“ (Poet, *Ausländer Raus!*, [15:18].)

Um die Arbeit Christoph Schlingensiefs beschreiben zu können, prägte sich der Begriff der „Selbstprovokation“.³⁰¹ Auch die KünstlerInnen selbst dürfen sich nicht auf sicherem Boden wähen. Die eigenen Prämissen müssen über Bord geworfen werden, um sich dem Widerstreit ungeschützt ausliefern zu können:

„Weil man den Schmerz nur begreift, wenn man ihn sich selber zufügt. Man muss selber der Putin des U-Boots werden. Ich bin das U-Boot und Putin zugleich. Das ist hochpolitisch, weil es nicht in diese Strahlrichtung greift, das ist der Feind. Es gibt diesen Feind nicht. Der Feind bin ich.“³⁰²

Die beiden Grenzen Lyotards – zwischen der Außenwelt und dem Theaterraum sowie zwischen dem technischen Theaterapparat (den man nicht sehen sollte, der nicht 'dazu gehört') und dem eigentlich als Kunst intendierten – wirken für das zeitgenössische Theater- und Performancegeschehen anachronistisch. Zu viel wurde sich schon an diesen Grenzen abgearbeitet. Versucht man sie allerdings nicht örtlich zu verstehen, sondern als Übergänge zwischen verschiedenen Wirklichkeitsdiskursen, die sie eigentlich bedeuten, so haben diese Grenzziehungen immer noch Bedeutung. Der Moment, in dem man nicht weiß, mit wem man spricht – oder besser: aus welchem Wirklichkeitsdiskurs heraus jemand mit mir spricht und in welcher Wirklichkeit dies wiederum mich selbst verortet – bringt die Kategorien auch dort durcheinander, wo es schon lange keine Theaterräume und Bühnenkonstruktionen mehr gibt. In diesem Widerstreit begegnet man dem Unartikulierten, dem Bereich zwischen den Diskursen, der noch keine Sprache kennt.

301 Mark Siemons, „Der Augenblick, in dem sich das Reale zeigt. Über Selbstprovokation und die Leere“, in: Lilienthal, *Ausländer raus*, 120-127, 120f.

302 Matthias Lilienthal, Claus Philipp (Red.), „Freiheit für Alles. 1. Teil. Gespräch zwischen Alexander Kluge und Christoph Schlingensief“, in Lilienthal, *Ausländer raus*, 136-149, 147.

4. OUTRO

Die Suche, die damit beginnt, Möglichkeiten aufzuspüren, wie das Politische – die Politik – und die Kunst gedacht werden könnten, mündet bald in einer Sammlung unterschiedlicher Fragen an ebenjene Begriffe. Da die Fragen aus vielen Richtungen kommen und auf Verschiedenes abzielen, geben die Begriffe niemals die gleichen Antworten. Jeder Blick beleuchtet einen besonderen Teil dieses Gebiets, dessen Anfang und Ende nicht abzuschätzen sind, ringt ihm ein anderes Bild ab.

Die drei in dieser Arbeit vorgestellten Ansätze – auch sie können nur Beispiele für die ungezählte Menge an Überlegungen zu diesem Thema sein – geben jeweils eine eigene Idee davon, was Politik bedeuten könnte und in welcher Beziehung sie zu einer möglichen Kunst steht oder stehen sollte.

Bei Chantal Mouffe und Ernesto Laclau ist Politik im Verhandeln divergierender und konkurrierender Bedürfnisse innerhalb einer Gemeinschaft verortet. Der Kampf der Interessen steht im Vordergrund und kann oder soll auch künstlerische Formen annehmen.

Jacques Rancière abstrahiert das Konzept der Politik und macht es als jenen raren Moment aus, in dem ein bestehendes System an Aufteilungen des Sinnlichen von einer selbsterklärten Gleichheit durchbrochen wird. Doch Kunst an sich kann niemals für politische Zwecke gezielt eingesetzt werden: Ihr Wirken folgt nicht den strategischen Logiken des Verstandes, ihr subversives Potential besteht darin, scheinbar zwingende Verbindungen aufzulösen.

Bei Jean-François Lyotard schließlich lässt sich das Politische überall dort aufspüren, wo der Abstand zwischen zwei Diskursen nicht zu einem Kompromiss geführt wird, sondern an sich, in seiner unartikulierbaren Singularität anerkannt wird. So wird auch von der Kunst gefordert, diesen Momenten der Sprachlosigkeit Platz zu verschaffen.

Jedes dieser theoretischen Versatzstücke weist auf eine Möglichkeit, wie mit der Schwierigkeit, eine kritische Position in der Kunst zu formulieren, umgegangen werden kann. Jeder Gedanke kann eine temporäre Lösung darstellen und führt zu unterschiedlichen Ausgängen. *Österreicher integriert euch!* wurde dreimal auf seine politische Ebene hin befragt, doch jedes Mal erschien der Begriff in einer anderen

Färbung. Und so zeigte sich die Aktion einmal als ein Raum, der seine BesucherInnen mit neuen Handlungsmöglichkeiten ausstattete und eine konkrete Forderung nach Veränderung stellte. Ein anderes Mal wurde die Installation zu einer Dekonstruktivistin der Aufteilung, die im gleichen Zug neue Grenzen herstellte, die den Raum, die Zeit und die Menschen an ihre Plätze verwies. In einem dritten Schritt konnte *Österreicher integriert euch!* als ein Generator des Zweifels gelesen werden, der die Diskurse gegeneinander aufbrachte.

Eine Analyse findet notwendig immer rückblickend statt, und so wird möglicherweise mancher Sinn auch erst nachträglich formuliert. Die Unabschließbarkeit der Theorien korrespondiert mit der Offenheit des Kunstwerkes, das vom Gedankenkonstrukt nie vollständig eingeholt werden kann.

5. BIBLIOGRAFIE

Material von *Österreicher integriert euch!*:

God's Entertainment, „Formblatt zur Erhebung der Minderheiten-Integration“.
Österreicher integriert euch!, Regie: Robert Hack (unveröffentlicht), Wien.

Sekundärliteratur:

- Adorno, Theodor W. (Gretel Adorno/Rolf Tiedemann [Hg.]), *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1981.
- Agamben, Giorgio, *Homo Sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2002.
- Agamben, Giorgio, „Was ist ein Lager?“, in: Gerhard Dienes/Ralf Rother (Hg.), *Die Gesetze des Vaters. Hans Gross, Otto Gross, Sigmund Freud, Franz Kafka*, Böhlau: Wien 2003, 108-111.
- Angerer, Thomas, „Die Krise 2000 im Lichte europäischer Österreichprobleme“, in: Anton Pelinka/Günther Bischof, *Österreich in der europäischen Union. Bilanz seiner Mitgliedschaft*, Boehlau: Innsbruck 2003, 85-120.
- Arendt, Hannah, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, Piper: München 1986.
- Aristoteles (Otfried Höffe, [Hg.]), *Politik*, Akademie-Verlag: Berlin 2001.
- Avanessian, Armen/Franck Hoffmann/Susanne Leeb/Hans Stauffacher (Hg.), *Form. Zwischen Ästhetik und künstlerischer Praxis*, diaphanes: Zürich 2008.
- Balke, Friedrich, „Zwischen Polizei und Politik. Eine Genealogie des ästhetischen Regimes“, in: Thomas Bedorf/Kurt Röttgers (Hg.), *Das Politische und die Politik*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2010, 207-234.
- Bamford, Kiff, *Lyotard and the figural in Performance, Art and Writing*, continuum: London 2012.
- Bandi, Nina/Michael G. Kraft/Sebastian Lasinger (Hg.), *Kunst, Krise Subversion. Zur Politik der Ästhetik*, Transcript: Bielefeld 2012.
- Bandi, Nina/Michael G. Kraft/Sebastian Lasinger, „Kunst, Politik und Polizei im

- Denken Jacques Rancières“, in: Nina Bandi/Michael G. Kraft/Sebastian Lasinger, (Hg.), *Kunst, Krise Subversion. Zur Politik der Ästhetik*, Transcript: Bielefeld 2012, 167-181.
- Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2005.
- Bedorf, Thomas/Kurt Röttgers, *Das Politische und die Politik*, Suhrkamp: Berlin 2010.
- Bial, Henry (Hg.), *The Performance Studies Reader*, Routledge: Abingdon 2007.
- Boal, Augusto, *Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1989.
- Bormann, Hans-Friedrich/Gabriele Brandstetter/Michael Malkiewicz/Nicolai Reher, „Freeing the Voice. Performance und Theatralisation“, in: Erika Fischer-Lichte/Isabel Pflug (Hg.), *Inszenierung von Authentizität*, A. Francke: Tübingen/Basel 2000, 47-57.
- Bourriaud, Nicolas, *Relational aesthetics*, Les Presses du Réel: Dijon-Quetigny 2002.
- Bröckling, Ulrich/Robert Feustel, *Das Politische denken. Zeitgenössische Positionen*, Transcript: Bielefeld 2010.
- Brodocz, André/Gary S. Schaal (Hg.), *Politische Theorien der Gegenwart II. Eine Einführung*, Barbara Budrich: Opladen 2006.
- Brucher, Rosemarie, *Subjektermächtigung und Naturunterwerfung. Künstlerische Selbstverletzung im Zeichen von Kants Ästhetik des Erhabenen*, Transcript: Bielefeld 2013.
- Bürkle, Stefanie (Hg.), *Kunst Raum Stadt. Kunst am Institut für Architektur technische Universität Berlin*, DKV: Berlin 2013.
- Deck, Jan/Angelika Sieburg (Hg.), *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*, Transcript: Bielefeld 2008.
- Deck, Jan/Angelika Sieburg (Hg.), *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*, Transcript: Bielefeld 2011.
- Dempf, Rainer/Sigfried Mattl/Christoph Steinbrener (Hg.), *Delete! Die Entschriftung des öffentlichen Raums*, orange-press: Wien 2006.
- Derrida, Jacques, *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Galilée: Paris 2000.
- Diederichsen, Diedrich, „Das Gespenst der Freiheit“, in: Matthias Lilienthal/Claus Philipp (Hg.), *Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2000, 183-185.
- Dienes, Gerhard/Ralf Rother (Hg.), *Die Gesetze des Vaters. Hans Gross, Otto Gross*,

- Sigmund Freud, Franz Kafka, Böhlau: Wien 2003.
- Engelmann, Peter (Hg.), *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Reclam: Stuttgart 1993.
- Farnik, Reinhard, „Annäherung an eine ästhetische Theorie. Zu T.W. Adornos Kunstphilosophie“, Dissertation: Universität Wien 1996.
- Fischer-Lichte, Erika, „Theatralität und Inszenierung“, in: Erika Fischer-Lichte/Isabel Pflug (Hg.), *Inszenierung von Authentizität*, A. Francke: Tübingen/Basel 2000, 11-27.
- Fischer-Lichte, Erika/Isabel Pflug (Hg.), *Inszenierung von Authentizität*, A. Francke: Tübingen/Basel 2000.
- Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2004.
- Fischer-Lichte, Erika, *Theatre, sacrifice, ritual. Exploring forms of Political Theatre*, Routledge: Abingdon 2005.
- Fischer-Lichte, Erika/Benjamin Wihstutz (Hg.), *Politik des Raumes. Theater und Topologie*, Fink: München 2010.
- Fischer-Lichte, Erika, *Performativität. Eine Einführung*, Transcript: Bielefeld 2013.
- Focke, Ann-Christin, *Unterwerfung und Widerstreit. Strukturen einer neuen politischen Theaterästhetik*, Herbert Utz: München 2011.
- Foucault, Michel, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1994.
- Franco, Susanne/Marina Nordea (Hg.), *Dance Discourses. Keywords in dance research*, Routledge: Abingdon 2007.
- Hardt, Michael/Antonio Negri, *Empire*, Harvard University: Cambridge 2000.
- Hardt, Michael/Antonio Negri, *Multitude. War and democracy in the age of empire*, Penguin Books: London 2006.
- Heide, Angela/Elke Krasny (Hg.), *Aufbruch in die Nähe. Wien Lerchenfelder Strasse*, Turia + Kant: Wien 2010.
- Hieber, Lutz/Stephan Moebius (Hg.), *Avantgarden und Politik. Künstlerischer Aktivismus von Dada bis zur Postmoderne*, Transcript: Bielefeld 2009.
- Hinderliter, Beth/William Kaizen/Vered Maimon/Jaleth Mansoor/Seth McCormick (Hg.), *Communities of Sense. Rethinking aesthetics and politics*, Duke University: Durham/London 2009.
- Horst, Johanna-Charlotte (Hg.), *Unbedingte Universitäten. Was ist Universität? Texte und Positionen zu einer Idee*, diaphanes: Zürich 2010.

- Husslein-Arco, Agnes/Harald Krejci/Bettina Steinbrügge, *Utopie Gesamtkunstwerk*, Buchhandlung Walther König: Köln 2012.
- Kalisch, Eleonore, „Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung“, in: Erika Fischer-Lichte/Isabel Pflug (Hg.), *Inszenierung von Authentizität*, A. Francke: Tübingen/Basel 2000, 31-44.
- Kastner, Jens, *Transnationale Guerilla. Aktivismus, Kunst und die kommende Gemeinschaft*, UNRAST: Münster 2007.
- Kastner, Jens, *Der Streit um den ästhetischen Blick. Kunst und Politik zwischen Pierre Bourdieu und Jacques Rancière*, Turia + Kant: Wien 2012.
- Kershaw, Baz, *The Radical in Performance. Between Brecht and Baudrillard*, Routledge: London 1999.
- Klein, Gabriele/Sandra Noeth (Hg.), *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, Transcript: Bielefeld 2011.
- Kolb, Alexandra (Hg.), *Dance and Politics*, Peter Lang: Bern 2011.
- Kopf, Xenia, „Kreisen im Swimming Pool, Herrschen im Feudal-Garten. Gedanken und Positionen aus dem offenen Diskussionsformat *Politisch Theater machen* am 9. Mai 2012“, *gift* 3, 2012, 4-7.
- Korneck, Inge/Georg Illetschko/Lutz Musner (Red.), Bundesministerium für Wissenschaft und Verkehr, Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften (Hg.), *The contemporary study of culture*, Turia+Kant: Wien 1999.
- Krasmann, Susanne, „Jacques Rancière: Polizei und Politik im Unvernehmen“, in: Nina Bandi/Michael G. Kraft/Sebastian Lasinger (Hg.), *Kunst, Krise Subversion. Zur Politik der Ästhetik*, Transcript: Bielefeld 2012, 77-98.
- Kul-Want, Christopher, (Hg.), *Philosophers on Art from Kant to the Postmodernists. A Critical Reader*, Columbia University: New York 2010.
- Laclau, Ernesto/Chantal Mouffe, *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*, Passagen: Wien 1991.
- Laclau, Ernesto, *Emanzipation und Differenz*, Turia + Kant: Wien 2007.
- Lefort, Claude, *Fortdauer des Theologisch-Politischen?*, Passagen: Wien 1999.
- Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren: Frankfurt am Main 1999.
- Lehmann, Hans-Thies, „Wie politisch ist postdramatisches Theater?“, in: Jan Deck, Angelika Sieburg (Hg.), *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*, Transcript: Bielefeld 2011, 29-40.

- Lepecki, André, *Exhausting dance. Performance and the politics of movement*, Routledge: New York 2006.
- Lepecki, André, *Option Tanz. Performance und die Politik der Bewegung*, Theater der Zeit: Berlin 2008.
- Lilienthal, Matthias/Claus Philipp, (Hg.) *Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2000.
- Lilienthal, Matthias/Claus Philipp (Red.), „'Bitte liebt Österreich!' Erste europäische Koalitionswoche“; in: Matthias Lilienthal/Claus Philipp (Hg.), *Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2000, 14-15.
- Lilienthal, Matthias/Claus Philipp (Red.), „Die Geschichte vom Bezirksvorsteher Richard Schmitz. Textmontage aus einem Gespräch zwischen Christoph Schlingensiefel und Claus Philipp“, in: Matthias Lilienthal/Claus Philipp (Hg.), *Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2000, 40-45.
- Lilienthal, Matthias/Claus Philipp (Red.), „Freiheit für Alles. 1. Teil. Gespräch zwischen Alexander Kluge und Christoph Schlingensiefel“, in: Matthias Lilienthal/Claus Philipp (Hg.), *Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2000, 136-149.
- Lilienthal, Matthias/Claus Philipp (Red.), „Bürgerkrieg im Organismus. Peter Sloterdijk im Gespräch mit Christoph Schlingensiefel“, in: Matthias Lilienthal/Claus Philipp (Hg.), *Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2000, S. 224-231.
- Lyotard, Jean-François, *Discours, Figure*, Klincksieck: Paris 1974.
- Lyotard, Jean-François, *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, Merve: Berlin 1982.
- Lyotard, Jean-François, „Der Zahn, die Hand“, in: Jean-François Lyotard, *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, Merve: Berlin 1982, 11-23.
- Lyotard, Jean-François, „Die Malerei als Libido-Dispositiv“, in: Jean-François Lyotard, *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, Merve: Berlin 1982, 45-93.
- Lyotard, Jean-François, *Die Ökonomie des Wunsches*, Impuls: Bremen 1984.
- Lyotard, Jean-François, *Der Widerstreit*, Wilhelm Fink: München 1987.
- Lyotard, Jean-François, *Dérive à partir de Marx et Freud*, Galilée: Paris 1994.
- Lyotard, Jean-François, *Die Analytik des Erhabenen. Kant-Lektionen*, Wilhelm Fink: München 1994.
- Lyotard, Jean-François/Jean-Loup Thébaud, *Politik des Urteils*, diaphanes: Zürich 2011.

- Lyotard, Jean-François, *Das Postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Passagen: Wien 2012.
- Majetschak, Stefan, *Ästhetik zur Einführung*, Junius: Hamburg 2007.
- Marchart, Oliver, *Die politische Differenz*, Suhrkamp: Berlin 2010.
- Marchart, Oliver, „Äquivalenz und Autonomie. Vorbemerkung zu Chantal Mouffes Demokratietheorie“, in: Chantal Mouffe, *Das demokratische Paradox*, Turia + Kant: Wien 2008, 7-14.
- Mersch, Dieter, „Un-Art. Über ästhetische Widerständigkeit.“, in: Michaela Ott/Harald Strauß (Hg.), *ÄSTHETIK + POETIK. Neuaufteilungen des Sinnlichen*, textem: Hamburg 2008, 115-129.
- Michlits, Christina, „Die Sehnsucht nach Authentizität. Der Erfolg von Paparazzifotos & die Inszenierung von Wirklichkeit“, Diplomarbeit: Wien 2010.
- Miessen, Markus (Hg.), *The violence of participation*, Sternberg: New York 2007.
- Miessen, Markus/Chantal Mouffe/Tirdad Zolghadr, „Articulated Power relations“, in: Markus Miessen (Hg.), *The violence of participation*, Sternberg: New York 2007, B37-B49.
- Mirtl, Jörg, „Ästhetische Wenden im Denken der Gegenwart. Ästhetik und Politik“, Diplomarbeit: Universität Graz 2006.
- Mouffe, Chantal, „Aktionskunst und agonistische Räume“, in: Rainer Dempf/Sigfried Mattl/Christoph Steinbrener (Hg.), *Delete! Die Entschriftung des öffentlichen Raums*, orange-press: Wien 2006, 141-158.
- Mouffe, Chantal, *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2007.
- Mouffe, Chantal, „Cultural workers as public intellectuals“, in: Stephan Schmidt-Wulffen (Hg.), *The artist as public intellectual?*, Schlebrügge: Wien 2008, 149-161.
- Mouffe, Chantal, *Das demokratische Paradox*, Turia + Kant: Wien 2008.
- Müller, Gini, *Possen des Performativen. Theater, Aktivismus und queere Politiken*, Turia + Kant: Wien 2008.
- Nancy, Jean-Luc, *The birth to presence*, Stanford University: Stanford 1993.
- Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, diaphanes: Berlin/Zürich 2007.
- Nonhoff, Martin, „Chantal Mouffe und Ernesto Laclau: Konfliktivität und Dynamik des Politischen“, in: Ulrich Bröckling/Robert Feustel (Hg.), *Das Politische denken. Zeitgenössische Positionen*, Transcript: Bielefeld 2010.
- Ott, Michaela, „Zum Verhältnis des Ästhetischen und Politischen in der Gegenwart“, in: Michaela Ott/Harald Strauß (Hg.), *ÄSTHETIK + POETIK. Neuaufteilungen des*

- Sinnlichen*, textem: Hamburg 2008, 9-25.
- Ott, Michaela/Harald Strauß (Hg.), *ÄSTHETIK + POETIK. Neuaufteilungen des Sinnlichen*, textem: Hamburg 2008.
- Pelinka, Anton/Günther Bischof, *Österreich in der europäischen Union. Bilanz seiner Mitgliedschaft*, Boehlau: Innsbruck 2003.
- Pilz, Dirk, „Diesseits der Erregung. Über die Prämissen für ein (heute noch mögliches) politisches Theater“, in: Stephan Porombka, *Politische Künste*, Narr Franck Attempto: Tübingen 2007, 49-57.
- Porombka, Stephan, *Politische Künste*, Narr Franck Attempto: Tübingen 2007.
- Pries, Christine, „Der Widerstreit, das Erhabene, die Kritik. Einige Überlegungen – eine Annäherung?“, in: Walter Reese-Schäfer/Bernhard H.F. Taureck (Hg.), *Jean-François Lyotard. Essays zur Grammatik des 21. Jahrhunderts*, Traude Junghans: Cuxhaven/Dartford 2002, 39-49.
- Primavesi, Patrick, „Theater/Politik – Kontexte und Beziehungen“, in: Jan Deck/Angelika Sieburg (Hg.), *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*, Transcript: Bielefeld 2011, 41-71.
- Rancière, Jacques, *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2002.
- Rancière, Jacques, *Das ästhetische Unbewusste*, diaphanes: Zürich 2006.
- Rancière, Jacques, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, b_books: Berlin 2006.
- Rancière, Jacques, „Bild, Beziehung, Handlung: Fragen zu den Politiken der Kunst“, in: Michaela Ott/Harald Strauß (Hg.), *ÄSTHETIK + POETIK. Neuaufteilungen des Sinnlichen*, textem: Hamburg 2008, 29-46.
- Rancière, Jacques, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Passagen: Wien 2008.
- Rancière, Jacques, *Ist Kunst widerständig?*, Merve: Berlin 2008.
- Rancière, Jacques, *Zehn Thesen zur Politik*, diaphanes: Zürich 2008.
- Rancière, Jacques, *The emancipated spectator*, Verso: London 2009.
- Rancière, Jacques, „The Emancipated Spectator. Ein Vortrag zur Zuschauerperspektive.“, in: Johanna-Charlotte Horst (Hg.), *Unbedingte Universtitäten. Was ist Universität? Texte und Positionen zu einer Idee*, diaphanes: Zürich 2010.
- Rancière, Jacques, „The Janus-Face of Politicized Art“, in: Christopher Kul-Want (Hg.), *Philosophers on Art from Kant to the Postmodernists. A Critical Reader*, Columbia

- University: New York 2010, 293-302.
- Rancière, Jacques, „Eine andere Art von Universalität“, in: Nina Bandi/Michael G. Kraft/Sebastian Lasinger (Hg.), *Kunst, Krise Subversion. Zur Politik der Ästhetik*, Transcript: Bielefeld 2012, 183-194.
- Rancière, Jacques, *Aisthesis. Scenes from the aesthetic regime of art*, Verso: London 2013.
- Raunig, Gerald, *Transversal: Kunst und Globalisierungskritik*, Turia + Kant: Wien 2003.
- Raunig, Gerald, „Kunst und Revolution: künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert“, Habilitationsschrift: Universität Klagenfurt 2005.
- Readings, Bill, *Introducing Lyotard. Art and politics*, Routledge: London 1991.
- Reese-Schäfer, Walter, *Lyotard zu Einführung*, Junius: Hamburg 1988.
- Reese-Schäfer, Walter/Bernhard H.F. Taureck (Hg.), *Jean-François Lyotard. Essays zur Grammatik des 21. Jahrhunderts*, Traude Junghans: Cuxhaven/Dartford 2002.
- Robert Klanten (Hg.), *Art & Agenda. Political Art and Activism*, Gestalten: Berlin 2011.
- Rogozinski, Jacob, „Lyotard. Der Widerstreit, die Präsenz“, in: Walter Reese-Schäfer/Bernhard H.F. Taureck (Hg.), *Jean-François Lyotard. Essays zur Grammatik des 21. Jahrhunderts*, Traude Junghans: Cuxhaven/Dartford 2002, 70-86, 71.
- Sauter, Willmar, *The theatrical event. Dynamics of performance and perception*, University of Iowa: Iowa City 2000.
- Schmidt-Wulffen, Stephan (Hg.), *The artist as public intellectual?*, Schlebrügge: Wien 2008.
- Schweighart, Michaela (Hg.), *Zonen. Fünf Essays zur Kritik des Lagers*, Passagen: Wien 2009.
- Siemons, Mark, „Der Augenblick, in dem sich das Reale zeigt. Über Selbstprovokation und die Leere“, in: Matthias Lilienthal/Claus Philipp (Hg.), *Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2000, 120-127.
- Stäheli, Urs, „Die politische Theorie der Hegemonie: Ernesto Laclau und Chantal Mouffe“, in: André Brodocz/Gary S. Schaal (Hg.), *Politische Theorien der Gegenwart II. Eine Einführung*, Barbara Budrich: Opladen 2006, 253-284.
- Strauß, Harald, „Die Abstände von Ästhetik, Ethik und Politik.“, in: Michaela Ott/Harald Strauß (Hg.), *ÄSTHETIK + POETIK. Neuaufteilungen des Sinnlichen*,

- textem: Hamburg 2008, 244-261.
- Thurnher, Armin, „Das Bild Österreichs muss wieder sauber werden“, in: Matthias Lilienthal/Claus Philipp (Hg.), *Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2000, 50-59.
- Vogt, Erik M./Hugh J. Silverman/Serge Trottein, *Derrida und die Politiken der Freundschaft*, Turia + Kant: Wien 2003.
- Vogt, Erik M., *Slavoj Žižek und die Gegenwartsphilosophie*, Turia + Kant: Wien 2011.
- Wagner, Florian, „Theatrale Strategien – radikale Kritik. Aktionen und Interventionen der Volxtheaterkarawane“, Diplomarbeit: Universität Wien 2013.
- Welsch, Wolfgang, „Vernunft im Übergang“, in: Walter Reese-Schäfer/Bernhard H.F. Taureck (Hg.), *Jean-François Lyotard. Essays zur Grammatik des 21. Jahrhunderts*, Traude Junghans: Cuxhaven/Dartford 2002, 1-38.
- Wihstutz, Benjamin, *Grenzbespielungen. Zur Politik des Raumes im Gegenwartstheater*, in: Armen Avanessian/Franck Hoffmann/Susanne Leeb/Hans Stauffacher (Hg.), *Form. Zwischen Ästhetik und künstlerischer Praxis*, diaphanes: Zürich 2008, 273-284.
- Wihstutz, Benjamin, *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*, diaphanes: Zürich 2012.
- Williams, James, *Lyotard and the political*, Routledge: London 2000.
- Zakravsky, Katherina, „Niemandland der Ähnlichkeit“, in: Michaela Schweighart (Hg.), *Zonen. Fünf Essays zur Kritik des Lagers*, Passagen: Wien 2009, 81-100.
- Žižek, Slavoj, *Die Tücke des Subjekts*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2001.

Online-Quellen:

- „God's Entertainment. Österreicher integriert euch“, Wiener Festwochen,
<http://www.festwochen.at/index.php?id=eventdetail&detail=739>, 7.8.2013.
- „The Lyotard Project“, <http://www.lyotardproject.org/> (Aufsätze und Abstracts des Lyotard-Symposiums der University of Alberta vom Februar 2011), 2.7.2013.
- Bosse, Claudia, „wenn wir was tun wollen, müssen wir wissen wie – wenn wir was tun wollen müssen wir wissen wozu – was also tun?“, *gift* 4, 2011,

- http://www.freietheater.at/?page=service&subpage=gift&detail=42463&id_text=6, 11.06.2013.
- God's Entertainment, „Österreicher integriert euch!“, <http://www.gods-entertainment.org/index.php/projects/oessterreicher-integriert-euch/info>, 20.8.2013.
- God's Entertainment, „God's Entertainment“, <http://www.gods-entertainment.org/index.php/ge/german>, 7.8.2013.
- Godard, Jean-Luc, „Que faire“, *Dérives.tv*, <http://www.derives.tv/Que-faire>, 31.5.2013.
(franz. Originalmanuskript: „Jean-Luc Godard: Documents“, Österreichisches Filmarchiv.)
- KÖR, „KÖR“, <http://www.koer.or.at/de/about/>, 13.6.2013
- Lyotard, Jean-François, „Beantwortung der Frage. Was ist postmodern?“, in: Engelmann, Peter (Hg.), *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Reclam: Stuttgart 1993, 33.48,
<http://encyclopedia.worldart.files.wordpress.com/2009/08/lyotard-Jean-François-was-ist-postmodern.pdf>, 2.7.2013.
- Malzacher, Florian, Interview mit Laia Soliman, „It's time for art as a tool“, in: „How to change the world – or at least fight for it. Conversations with artists, activists, theorists from places in transition“, *truth is concrete*, 26.11.2011,
<http://truthisconcrete.org/interviews/it-is-time-for-art-used-as-a-tool/>, 20.8.2013.
- Malzacher, Florian, „Truth is concrete. Opening Introduction.“, *truth is concrete* 21.09.2012, <http://truthisconcrete.org/texts/?p=90>, 20.8.2013.
- Mersch, Dieter, „Politik der Wahrnehmung. Zur Aktualität von Lyotards Philosophie der Kunst“, in: *artnet*, <http://www.artnet.de/magazine/zur-aktualitat-von-lyotards-philosophie-der-kunst/> 17.7.2007, 4.7.2013.
- Mouffe, Chantal, „Strategies of radical politics and aesthetic resistance“, *truth is concrete*, 09/2012, <http://truthisconcrete.org/texts/?p=19>, 23.5.2013.
- Pusch, Tobias, „Gewagte Kunstaktion. 'Integrationscamps' für Österreicher mitten in Wien“, *krone.at*, 28. 5. 2012,
http://www.krone.at/Oesterreich/Integrationscamps_fuer_Oesterreicher_mitten_in_Wien-Gewagte_Kunstaktion-Story-322772, 10.4.2013.
- Steyerl, Hito, „Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy“, in: *e-flux* 21, 12/2010, <http://www.e-flux.com/journal/politics-of-art-contemporary-art-and-the-transition-to-post-democracy/>, 7.3.2013.
- The European Graduate School, „Jacques Rancière – Biography“,

<http://www.egs.edu/faculty/jacques-ranciere/biography/>, 27.5.2013.

WochenKlausur, „Verändere konkret!“, in: „Mission statements by 'Truth is concrete' contributors“, *truth is concrete*, 3. 9. 2012, <http://truthisconcrete.org/texts/?p=41>, 20.8.2013.

Filme/Videos:

„Heidemarie Unterreiner. Kultursprecherin der FPÖ über God's Entertainments 'ÖSTERREICHER INTEGRIERT EUCH!' und Wiener Festwochen“, (Parlamentsrede), <http://www.gods-entertainment.org/index.php/projects/oessterreicher-integriert-euch/videos>, 17.4.2013.

Ausländer Raus! Schlingensiefs Container, Regie: Paul Poet, Österreich: Hoanzl 2006.

Interview:

Meindl, Magdalena, Interview mit God's Entertainment vom 17.10.2012, Wien.

6. Abbildungsverzeichnis

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abb.1: Grafische Auswertung einer Frage des 'Integrationstests'

God's Entertainment, http://sphotos-e.ak.fbcdn.net/hphotos-ak-ash4/301874_160048474128900_690780875_n.jpg, 7.8.2013.

Abb.2: Der Schauplatz der Aktion am Urban-Loritz-Platz

Wiener Festwochen, „God's Entertainment. Österreicher integriert euch!“, <http://www.festwochen.at/index.php?id=eventdetail&detail=739>, 7.8.2013.

Abb.3: Innerhalb des Lagers #1

God's Entertainment, Foto: Edward Chapon, <http://www.gods-entertainment.org/index.php/projects/oessterreicher-integriert-euch/images>, Bild 8, 25.8.2013.

Abb.4: Innerhalb des Lagers #2

God's Entertainment, <http://www.gods-entertainment.org/index.php/projects/oessterreicher-integriert-euch/images>, Bild 5, 25.8.2013.

Abb. 5: Kommentar auf *krone.at*

krone.at, http://www.krone.at/Oesterreich/Integrationscamps_fuer_Oesterreicher_mitten_in_Wien-Gewagte_Kunstaktion-Story-322772, 25.8.2013.

Abb. 6: *Ausländer raus!* #1

„Bitte liebt Österreich“, Foto: David Baltzer, http://www.schlingensief.com/bildergalerie.php?size=small&resize=0&id=025&bild_id=undefined, 25.8.2013.

Abb. 7: *Ausländer raus!* #2

„Bitte liebt Österreich“, Foto: Paul Poet, http://www.schlingensief.com/bildergalerie.php?size=small&resize=0&id=025&bild_id=undefined, 25.8.2013.

Abstract

Der Ausgangspunkt dieser Arbeit ist ein Gefühl der Unruhe, das unter anderem im zeitgenössischen Kunstbetrieb spürbar ist: Wie kann Kunst heute 'gesellschaftlich', 'politisch' relevant sein und worauf zielt diese Relevanz? Wie lässt sich unser gegenwärtiges System verstehen, das jede Kritik in sich aufzunehmen scheint, um an ihr zu lernen? Ist es (noch) möglich, eine alternative Position zu formulieren?

Ausgehend von diesen Gedanken werden drei AutorInnen einer neueren oder zeitgenössischen politischen Theorie/Philosophie auf ihre Begriffe des Politischen, der Politik hin befragt. Mit Ernesto Laclau/Chantal Mouffe, Jacques Rancière und Jean-François Lyotard werden unterschiedliche Denkweisen des Politischen vorgestellt. Besondere Aufmerksamkeit liegt außerdem auf den variierenden Kunstbegriffen und darauf, wie sich die Verhältnisse zwischen 'Kunst' und 'Politik' jeweils darstellen.

Gleichzeitig wird die Aktion *Österreicher integriert euch!* – 2012 im Rahmen der Wiener Festwochen umgesetzt – des Wiener KünstlerInnenkollektivs God's Entertainment auf verschiedene Ebenen des Politischen hin untersucht. Jedes der drei theoretischen Konzepte liefert das Werkzeug zu einer Analyse.

Besonders wichtig ist, dass alle drei Blickwinkel – so unterschiedlich und einander ausschließend sie teilweise auch sein mögen – Möglichkeiten liefern, wie mit dem Politischen in der Kunst umgegangen werden kann. Sie zeigen auf, dass es durchaus Wege gibt, Kritik zu formulieren. Keines der drei Konzepte soll den andere vorgezogen werden, eher wird mit ihrer Kompilierung die Absicht verfolgt, der Unabschließbarkeit und Offenheit der Theorie und des Kunstwerkes entgegen zu arbeiten.

Mit Ernesto Laclau und Chantal Mouffe wird ein Politikbegriff erarbeitet, der die Infragestellung einer Hegemonie durch opponierende Wünsche und Bedürfnisse ins Zentrum stellt. Öffentliche Institutionen sollen den uns allen angeborenen Antagonismus in einen entschärften Agonismus umlenken. Kunst kann in diesem Kontext eine Möglichkeit sein, bestehenden Verhältnissen Alternativen entgegenzusetzen. *Österreicher integriert euch!* wird hier als ein Versuch gelesen, einen Antagonismus um die Integrationsdebatte in Österreich sichtbar zu machen, um anschließend in der Installation des 'Integrationslagers' einen agonistischen Raum zu

erzeugen.

Bei Jacques Rancière bedeutet Politik jenen raren Moment, in dem die Aufteilung des Sinnlichen – also jene Konvention, die beispielsweise bestimmt, was gesehen werden kann und was nicht, wer gehört werden kann und wessen Stimme nur als Lärm vernommen wird – durch eine neue Gleichheit durchbrochen wird. Für die Kunst unterscheidet Rancière zwischen 3 'Regimen' der Identifizierung, wobei in unserem Kontext vor allem das *ästhetische Regime der Kunst* von Bedeutung ist. Entscheidend für die Politik der Ästhetik ist hier, dass im ästhetischen Regime die Verknüpfungen von Ursache und Wirkung aufgehoben sind und dass damit das Kunstwerk dem (politischen) Willen der Kunstschaffenden voraus geht. *Österreicher integriert euch!* wird dahingehend untersucht, wie es in bestehende Aufteilungen eingreift, um im selben Atemzug neue zu errichten.

Jean-François Lyotard schließlich verortet das Politische dort, wo dem Unartikulierbaren stattgegeben wird. Die Diskurse, so schreibt er, stehen stets miteinander in Widerstreit, doch gibt es keine Möglichkeit, zwischen ihnen zu entscheiden, ohne zumindest einem von ihnen Unrecht zu tun. Der unartikulierbare Rest, der zwischen den Diskursen bestehen bleibt, ist auch in der Kunst anzutreffen – etwa im Erhabenen. *Österreicher integriert euch!* wird auf jene Momente hin befragt, in denen Diskurse miteinander in Widerstreit geraten, ohne sich gegenseitig vollständig aufzulösen. Mit einem Exkurs zu Christoph Schlingensiefels Aktion *Bitte liebt Österreich* wird eine „Politik des Zweifelns“ vorgeschlagen.

Lebenslauf

Magdalena Meindl, geb. im Oktober 1988 in Linz

seit 2012	Diplomstudium bildende Kunst (Performative Kunst und Bildhauerei b. Monica Bonvicini), Akademie der bildenden Künste Wien
2007-2013	Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien
2008-2012	Bachelorstudium der Romanistik/Französisch, Universität Wien
1999-2007	Akademisches Gymnasium Linz
1995-1999	Volksschule Weberschule, Linz/Urfahr

seit 2011	künstlerische Assistentin der Tänzerin und Performerin Kazuko Kurosaki/AIKO
2010-2012	künstlerische Assistentin bei Thomas J. Jelinek/nomad.theatre
2010	Regiehospitantin am Dschungel Wien