

Scheitern als Performance: Vom Versagen und seiner politischen Relevanz in der Videokunst

Alber, Nicole

Veröffentlichungsversion / Published Version

Dissertation / phd thesis

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:
transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Alber, N. (2021). *Scheitern als Performance: Vom Versagen und seiner politischen Relevanz in der Videokunst*. (Image, 198). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839458181>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY Licence (Attribution). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Nicole Alber

SCHEITERN ALS PERFORMANCE

Vom Versagen und seiner politischen Relevanz
in der Videokunst



[transcript] Image

Nicole Alber
Scheitern als Performance

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

Nicole Alber

Scheitern als Performance

Vom Versagen und seiner politischen Relevanz in der Videokunst

[transcript]

Dieses Buch wurde als Dissertation mit dem Titel »Sometimes doing something leads to nothing.« Metaphern des Scheiterns in der Videoperformance als politische Gesten« am 4. Oktober 2019 von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Innsbruck angenommen.

Die Drucklegung erfolgt mit finanzieller Unterstützung aus den Fördermitteln des Vize-Rektorats für Forschung der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck.



The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2021 im transcript Verlag, Bielefeld

© Nicole Alber

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagcredit: Francis Alÿs, *When Faith Moves Mountains*, 2002 (Lima, Peru, 11. April 2002, in Kollaboration mit Cuauhtémoc Medina and Rafael Ortega)

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5818-7

PDF-ISBN 978-3-8394-5818-1

<https://doi.org/10.14361/9783839458181>

Buchreihen-ISSN: 2365-1806

Buchreihen-eISSN: 2702-9557

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

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

Verzeichnis der Kunstwerke	261
Abbildungsnachweis	265
Abkürzungsverzeichnis	269
Literaturverzeichnis	271

Dank

Dieses Buch entstand als Dissertation an der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Innsbruck. Christoph Bertsch und Markus Neuwirth vom Institut für Kunstgeschichte, die meine Dissertation betreut haben, gilt mein herzlicher Dank für ihre Zeit und Unterstützung; Sie haben mein Studium und meine Arbeit über viele Jahre gefördert und bereichert. Dem Vizerektorat für Forschung unter Ulrike Tanzer und dem International Relations Office der Universität danke ich für die Gewährung mehrerer Stipendien, die mir Forschungsaufenthalte in Madrid, London sowie an der Universidad Nacional Autónoma de México ermöglichten.

Elia Espinoza, Cuauhtémoc Medina und vor allem Daniel Montero vom Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, Sol Henaro und Alejandra Morena vom Centro de Documentación Arkheia/MUAC sowie Matt Carter, Maria Palacios Cruz und Charlotte Procter von der LUX Video Collection in London danke ich für die freundliche Ermöglichung und Betreuung meiner Recherchen.

Francis Alÿs und seiner Studiomanagerin Elizabeth Calzado Michel danke ich für die freundliche Erlaubnis, eine Fotografie seiner Performance *When Faith Moves Mountains* auf dem Cover abzubilden.

Für ihre kritische Lektüre größerer Teile der Arbeit danke ich Eva Alber, Suzanne Enser-Ryan, Sabine Hochauer, Brigitte Hosp, Gudrun Martinz, Ursula Rinderer und Andreas Schwarz. Für intensive Gespräche und wertvolle Hinweise danke ich außerdem Hülya Bozkurt, Clémence Franz-Figeac, Jacquelyn Hébert von VUCA-VU, Maribel Jiménez, Allison Long, Rodrigo Mendoza Toro, Mathias Moosbrugger, Andreas Oberprantacher, Micha Pichlkastner und Pia Razenberger.

Ein spezieller Dank geht an Claudia und Manu Delago-Norz, Joe Ehrensberger, Claudia Einecke und Kelsey Garrison vom Getty Research Institute, Michael Hosp und Sebastian Schweiger, Gudrun Martinz und Maximilian Klingler, Rodrigo Mendoza Toro und seiner Familie, Tom Mussak, Alex Püringer und dem Embelstudio, Oliver Spies und dem Büro in der Glockengasse, Philip Pürcher und Johannes Urshitz, meinen Eltern Karl und Eva Alber sowie Christopher Hosp, dem dieses Buch gewidmet ist.

Einleitung

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

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

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

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

Aktualität und Relevanz

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

2 Siehe Menke und Rebentisch 2012; Reckwitz 2014.

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

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

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

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

5 Siehe etwa Stefan 2019.

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

7 Siehe dazu Boltanski und Chiapello 2013.

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

9 Vgl. Sennett 1998; Han 2014.

gen auf die Politisierbarkeit eines neuen gesellschaftlichen Kollektivs¹⁰ entgegengebracht.¹¹

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

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

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

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

11 Vgl. Vogel 2008.

12 Penz und Sauer 2016, 156.

13 Ebd., 152.

14 Vgl. ebd., 153.

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

16 Vgl. Penz und Sauer 2016, 153.

17 Vgl. Han 2013, 8.

18 Penz und Sauer 2016, 9.

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

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

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

20 Groys 2009, 6. Siehe auch Bataille 1985.

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

22 Vgl. Groys 2009, 6.

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

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

Zentrale These, theoretische Ansätze

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

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

24 Vgl. Le Feuvre 2010a, 12.

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

26 Ebd., 32.

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

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

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

Aufbau

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

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

28 Groys 2016, 158.

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

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

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

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

Methodische Anmerkungen

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

29 Vgl. Cocker 2011, S. 268.

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

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

30 Weinelt 2015, 18.

31 Vgl. ebd., 18.

32 Vgl. Echeverría 1989, 33.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Untersuchungsgegenstand: Videoperformance

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

38 Vgl. Tabor 2007, 130.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Metaphernstruktur der Kunst

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

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

44 Vgl. Tabor 2007, 129.

45 Ebd., 129.

46 Vgl. ebd., 130.

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

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

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

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

47 Vgl. ebd., 132.

48 Ebd., 133.

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

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

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

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

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

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

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

53 Vgl. ebd., 13.

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

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

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

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

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

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

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

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

58 Vgl. Davis 2014, 205f.

59 Rancière 2008, 13; Hervorh. im Original.

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

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

Politische Gesten

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

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

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

61 Paravicini 1997, 13.

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

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

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

62 Vgl. Benjamin 1972a, 521-522.

63 Vgl. Benjamin 1972b, 534-535.

64 Vgl. Butler 2019, 63-65.

65 Vgl. ebd., 17.

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

67 Siehe dazu Derrida 1999.

68 Butler 2019, 29.

69 Ebd., 52.

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

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

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

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

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

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

72 Butler 2019, 39.

73 Darian und de Smit 2019, 14.

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

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

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

74 Busse 2000, 93.

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

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

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

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

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

76 Siehe dazu Schmutz und Widmann 2004.

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

77 Vgl. Arendt 1981, 38-42.

I. Materialien zu einer kritischen Theorie des Scheiterns

Das Scheitern stand in jüngsten Jahren im großen Interesse verschiedener Wissenschaftsdisziplinen und wurde auch in den Medien und der Populärkultur über alle Maßen strapaziert. Sein Bedeutungshorizont oszilliert zwischen zwei Extremen: Was in der Soziologie als Wissenschaft erfolgreichen Handelns noch in den 1990er-Jahren als ausgeklammertes Tabu galt,¹ wird in der neueren Managementliteratur als Wundermittel zur Selbstopтимierung gehandelt. Im ersten Teil dieses Kapitels werden einige Forschungsarbeiten aus dem Bereich der Arbeitssoziologie vorgestellt, die für das Phänomen des Scheiterns wichtige Prämissen darstellen. Es folgen im zweiten Teil mehrere Schlaglichter auf bestimmte historische Momente, die eine Veränderung in der Wahrnehmung des individuellen Versagens mit sich brachten. Damit soll der Terminus grob umrissen und historisch eingeordnet werden.

1. Die Soziologie als Handlungswissenschaft

Der Vielfalt gesellschaftlicher Phänomene, die gewöhnlich als *Scheitern* bezeichnet werden, steht in den Sozialwissenschaften wenig theoretische Aufarbeitung oder empirische Forschung gegenüber.² Der Soziologe Matthias Junge attestiert seiner Disziplin noch im Jahr 2014 auch in der internationalen Debatte einen fehlenden theoretischen Rahmen für das Scheitern.³ Den Grund für diese Vernachlässigung sehen sowohl Junge als auch René John und Antonia Langhof im Selbstverständnis

1 Siehe Sennett 1998, 159.

2 Vgl. John und Langhof 2014, 1.

3 »Scheitern ist ein bislang nicht als Grundbegriff der Soziologie eingeführter Terminus.« Junge 2014, 11. Siehe auch John und Langhof 2014, 1; Junge 2004, 18; Zahlmann und Scholz 2005, 10-11.

der Soziologie als Wissenschaft sozialen Handelns, das eigentlich *erfolgreiches* oder *erfolgsorientiertes* Handeln meint:⁴

Seit Marx und Engels ist bis heute dieser Wille zur Verbesserung [der Gesellschaft; Anm. d. Verf.] erhalten geblieben. Die Soziologie und mit ihr alle anderen Sozialwissenschaften sind daher schon um ihrer selbst willen am Erfolg orientiert.⁵

Wird diese Prämisse der Soziologie als *Handlungswissenschaft* weitergedacht, ist Handeln nichts anderes als der Versuch, das Scheitern zu vermeiden.⁶ Insofern stellt Junge die berechtigte Frage nach einer Terminologie des Scheiterns ohne Selbstwiderspruch, wenn Scheitern bedeutet, »handelnd das Ziel der Handlung unmöglich [zu] machen«⁷. Junge schlägt eine Definition ex negativo vor: als temporäre oder dauerhafte *Handlungsunfähigkeit*. Daraus ergibt sich des Weiteren die Unterscheidung zwischen *graduellem* und *absolutem* Scheitern,⁸ wobei sich bei ersterem immer noch Auswege bieten, während zweiterem als »totaler Strukturverlust« so gut wie keine praktische Relevanz zukomme;⁹ außer vielleicht im (sozialen oder biologischen) Tod als endgültige Handlungsunfähigkeit.

Umgekehrt lässt sich nach dieser Logik Erfolg als Überschuss an Möglichkeiten im Hinblick auf soziale Strukturen definieren. Daraus leiten John und Langhof schließlich die »heimliche Prominenz des Scheiterns« ab: »Erfolg [...] findet mehr oder weniger statt, weil das Scheitern der eigentliche Welthorizont der Moderne ist.«¹⁰ Ich würde noch einen Schritt weiter gehen und das Scheitern als genuines Phänomen der Moderne bezeichnen, da in der modernen Welt – im Gegensatz zur mittelalterlichen kollektiven *Verdammnis* – die Selbstverwirklichung als die zentrale Prämisse des Lebens gilt; Das wiederum führt zu der weiter oben diskutierten gesellschaftlichen Individualisierung des Scheiterns in modernen Gesellschaften.¹¹

Aus der diskurstheoretischen Perspektive nach Michel Foucault sei hier angemerkt, dass die Definition von Erfolg und Scheitern selbst als Ausdruck von Macht gelesen werden kann. Der Diskurs darüber, der sich sowohl in sprachlichen Aspekten (was kann in welchem Zusammenhang gesagt werden?) als auch in politischen

4 »Erfolgsorientiertes Handeln gilt als Normalfall, denn es ist der Handlungstyp, welcher der kulturellen Illusion der Autonomie [...] des Individuums genügt.« Junge 2004, 15. Siehe auch Junge 2014, 11; John und Langhof 2014, 1.

5 John und Langhof 2014, 1.

6 Vgl. Junge 2004, 15-16.

7 Ebd., 15.

8 Vgl. ebd., 15.

9 »Im Fall des absoluten Scheiterns stellt sich jedoch die Frage, inwiefern es [...] nur mehr [...] als hypothetische Kontrastfläche für die verbliebenen Möglichkeiten dient, selbst also jenseits des sozialen Ereignishorizonts liegt.« John und Langhof 2014, 3.

10 Ebd., 1; 3.

11 Vgl. Kunert et al. 2016, 3.

Institutionen niederschlägt, hat eine mehrfache Funktion: Er formt ein Verständnis von Sinn und Wirklichkeit, das bestimmte Interessen gleichzeitig zur Grundlage hat und erzeugt.¹² Neuere Positionen wie die von Judith Butler gehen außerdem davon aus, dass dieser Diskurs auch performativ hervorgebracht wird. Wenn also von Erfolg und Scheitern die Rede ist, stellen sich folgende Fragen: Wem nützt dieser Diskurs, von wem wird er vorangetrieben? Was bringt er seinerseits hervor, wie wirkt er auf die betroffenen Subjekte ein, und in welcher Form haben sie wiederum Einfluss darauf? Wie wird er von ihnen performativ reproduziert, und kann darin ein Potenzial zur Veränderung liegen?

Der moderne Kapitalismus als Wiege des Scheiterns?

Abseits der Tatsache, dass nicht alle modernen Gesellschaften einheitlich und in erster Linie durch die gesellschaftlichen Verhältnisse des Kapitalismus geprägt sind oder waren,¹³ ist eine enge historische Beziehung von modernen und kapitalistischen Prägungen evident.

Der ecuadorianisch-mexikanische post-marxistische Kulturphilosoph Bolívar Echeverría attestiert der Moderne eine historisch gewachsene, enge Verknüpfung mit dem Kapitalismus. Ihren Ausgangspunkt nahm die Moderne in Europa, einem laut Echeverría idealen protomodernen Nährboden für die Umstrukturierung des menschlichen Lebens. Sie, die Moderne, kann nach Echeverría als spezifische Eigenschaft der historisch gewachsenen zivilisatorischen Totalisierung des Lebens verstanden werden.¹⁴ Als universaler und konstanter Prozess der Modernisierung und Perfektionierung des gesellschaftlichen Lebens (in ihren Produktionstechniken, der gesellschaftlichen Organisation und der Staatsführung) zeigt sie sich dem Individuum gegenüber als unausweichlich.¹⁵ Auf einer ideellen Ebene gelte die Moderne außerdem als »bis jetzt nicht realisierte Versprechung«, als »absoluter Progressivismus«.¹⁶ Der Kapitalismus als eine mögliche Reproduktionsform des wirtschaftlichen Lebens (in ihren Aktivitäten der Produktion, der Zirkulation und des Konsums von Waren) zielt immer auf die Erzeugung einer Wertsteigerung.¹⁷ Die

12 Siehe dazu Foucault 2017c; Foucault 2015.

13 Vgl. Kößler 2013, 149.

14 Echeverría 1989, 33.

15 Vgl. ebd., 2. Tatsächlich lehnt Echeverría den Begriff der Postmoderne ab und spricht lieber von der Suche nach einer alternativen, postkapitalistischen Moderne (vgl. ebd., 5): Wir lebten insofern bis heute in einem modernen Kontinuum, als dass die Modernisierung immer noch als höchste gesellschaftliche Maxime gelte; Die Moderne habe sich über die hundert Jahre ihrer Vorherrschaft vor allem insofern geändert, als dass ihr heute mit Zynismus begegnet werde. Vgl. ebd., 2.

16 Vgl. ebd., 2; 3.

17 Vgl. ebd., 5; 27.

Produktivität bzw. produktive Arbeit ist nach dieser Definition für das kollektive Zusammenleben nicht nur form- und sinngebend, sondern darüber hinaus ein »Kernstück aller Projekte menschlichen Daseins«. ¹⁸

Reinhart Kößler definiert als grundlegende Merkmale des Kapitalismus, die in enger Verbindung mit dem Konzept der Moderne stehen, unter anderem die Differenzierung unterschiedlicher gesellschaftlicher Sphären, technologische Innovation in steigendem Tempo, massive Produktivitäts- und Produktionssteigerungen sowie zyklische Krisenhaftigkeit. ^{19,20}

Echeverría nennt zusätzlich noch folgende historische Konstanten des Kapitalismus, die von der Geschichte der Moderne integriert wurden, und so die enge Verbindung der beiden Konzepte evident machen: Die zyklische Produktion von Waren in immer größerem Maßstab, beruhend auf dem Verständnis einer »natürlichen Knappheit« von Ressourcen im Verhältnis zu den menschlichen Bedürfnissen; sowie die absolute Unterordnung der Produktivkräfte unter die Maxime der Kapitalakkumulation. ²¹ Darüber hinaus umfasse die Moderne trotz ihrer hegemo-

18 »Die produktive Arbeit war das Kernstück aller Projekte menschlichen Daseins.« Übers. d. Verf. Original: »El trabajo productivo ha sido la pieza central de todos los proyectos de existencia humana.« Ebd., 6.

19 Vgl. Kößler 2013, 158.

20 Was die Krisenhaftigkeit betrifft, wird jene in der Volkswirtschaftslehre je nach Schule höchst unterschiedlich bewertet. In der politischen Ökonomie Karl Marx' gelten Krisen als dem kapitalistischen Wirtschaftssystem inhärent, und Joseph Schumpeter sieht sie sogar als notwendig für dessen Fortführung an. Beide Theorien gehen aber davon aus, dass das kapitalistische System aufgrund seines intrinsischen expansiven Charakters früher oder später kollabieren, und in der Folge einem postkapitalistischen System weichen muss. Laut Schumpeter braucht der Kapitalismus als »Entwicklungsprozess« die schöpferische Zerstörung, damit eine Neuordnung stattfinden kann (Vgl. Schumpeter 1993, 136). In der Mitte des letzten Jahrhunderts nannte Schumpeter die neue Kombination von Produktionsfaktoren unerlässlich, um alte Strukturen zu verdrängen und schließlich zu zerstören, was erst ein Wirtschaftswachstum ermögliche.

Sinngemäß verwendete auch Karl Marx im *Kommunistischen Manifest* (1848) und in *Das Kapital* den Begriff der Zerstörung, um die Verdrängung einer ökonomischen Ordnung durch eine andere, etwa die feudalistische durch die kapitalistische, zu beschreiben. Im Manifest der Kommunistischen Partei heißt es: »Die Bourgeoisie, wo sie zur Herrschaft gekommen, hat alle feudalen, patriarchalischen, idyllischen Verhältnisse zerstört. Sie hat die buntscheckigen Feudalbande, die den Menschen an seinen natürlichen Vorgesetzten knüpften, unbarmerzig zerrissen [...].« (Marx und Engels 1848, 5). Allgemein bekannt ist die Marx'sche Forderung nach der Ablösung des Kapitalismus durch ein sozialistisches bzw. kommunistisches System. Thematisch damit verknüpft ist die marxistische Kapitalismuskritik, nach der dem Kapitalismus als selbstverzehrendes System angesichts der Endlichkeit von Rohstoffen bereits der eigene Untergang eingeschrieben ist; Die marxistische Konjunktur- bzw. Krisentheorie sieht periodische Krisen in der kapitalistischen Wirtschaft also als systemimmanent an.

21 Vgl. Echeverría 1989, 7.

nialen Bestimmung durch den Kapitalismus »gesellschaftliche Verhältnisse sowie regionale gesellschaftliche Zusammenhänge [...], die selbst nicht als »kapitalistisch« anzusprechen sind«²².

Ist das Scheitern nun ein Kind der Moderne oder des Kapitalismus? Oder ist etwa nur die Beschäftigung damit ein Kind der Postmoderne? Trotz der Theorien zur Krisenhaftigkeit des Kapitalismus scheint das Scheitern ein vorrangig modernes Konzept zu sein, das eng mit dem Progressivismus verbunden ist, aber durch kapitalistische Strukturen unterstützt wird.

Das Selbst zwischen Fremd- und Eigenbestimmung

Laut Hannah Arendts Theorie des politischen Handelns ist die Moderne durch einen »Sieg des Animal laborans«²³ gekennzeichnet, dessen Anerkennung zu einem beträchtlichen Teil von seiner Arbeit bestimmt wird.²⁴ Vereinfacht gesagt ist hoch angesehen, wer gut arbeitet; Wer nicht gut oder gar nicht arbeitet, bekommt weniger Anerkennung.²⁵ In den westlich geprägten Industriegesellschaften wird der hohe Wert der Arbeit unter Umständen bis hin zum persönlichen Bedürfnis verinnerlicht.²⁶ Dementsprechend substantiell wird in *Arbeitsgesellschaften* ein berufliches Versagen wahrgenommen.

Walter Lippmann und Max Weber haben sich erstmals am Beginn des 20. Jahrhunderts mit den Auswirkungen von Flexibilität, Jobunsicherheit und kurzfristigen Arbeitsverhältnissen auf die Handlungsfähigkeit des Individuums beschäftigt.^{27,28} Lippmann beschreibt in *Drift and Mastery* (1914) Erfolg und Scheitern als zwei entgegengesetzte Pole: Beherrschung und *Drift* (im Sinne von »Dahintreiben«).²⁹ Aus seiner Arbeit eben keine Karriere im Sinne einer *lebenslangen Erzählung* zu machen heißt nach Lippmann, sich der Ziellosigkeit auszusetzen.³⁰ Für ihn wie auch für

22 Kößler 2013, 152; Siehe auch 171.

23 Arendt 1981, 312-317.

24 Penz und Sauer prägen dazu den Begriff des *neoliberalen Erwerbsarbeitsideals*. Vgl. Penz und Sauer 2016, 152.

25 Vgl. Sasse 2006, 288.

26 Vgl. ebd., 288.

27 Vgl. Lippmann 2015 (1914); Weber 2016; Siehe auch Sennett 1998, 160-165.

28 Überhaupt waren die Entwicklungsmöglichkeiten des Individuums im entwickelten Kapitalismus, dem »stahlharten Gehäuse der Hörigkeit«, eines der großen Themen Max Webers. In einer seiner politischsten Schriften, *Parlament und Regierung im neugeordneten Deutschland* (1918), schreibt Weber: »Wie ist es angesichts dieser [gegenwärtigen] Übermacht der Tendenz zur Bürokratisierung überhaupt noch möglich, irgendwelche Reste einer in irgendeinem Sinn »individualistischen« Bewegungsfreiheit zu retten?« Weber 1976, 836.

29 Vgl. Sennett 1998, 163.

30 Vgl. ebd., 161; 163, zit.n. Lippmann 2015 (1914).

Max Weber ist »das selbstkritische Streben nach einer Karriere das persönliche Antidotum gegen ›Drift‹, das ziellose Dahintreiben«³¹.

Lippmann und Weber sind nicht die einzigen, die in jener Zeit das Streben nach einer Karriere als bestes Mittel gegen Ziellosigkeit propagieren: Während der Konsolidierung der großen Industriekonzerne Nordamerikas und Europas in den 1910er- und 1920er-Jahren³² waren viele Wissenschaftler*innen der Meinung, an der Schwelle zu einem neuen Zeitalter der Wissenschaft und des Kapitalismus den Menschen durch den *richtigen* Gebrauch der Wissenschaften dabei zu helfen, ihr Leben nachhaltiger zu beherrschen;³³ eine Überzeugung, die sich selbstredend nach der Erfahrung des technologieunterstützten zweiten Weltkriegs und später des Kalten Krieges grundlegend ändern sollte.

2. Einige Wesenszüge des Scheiterns als gesellschaftliches Phänomen

Als gesellschaftliches Phänomen ist das Scheitern zunächst eine Alltagserfahrung, der aber auch politische Relevanz zukommen kann: 2019 jähren sich zum dreißigsten Mal die politischen Umbrüche in Osteuropa, auf die das Ende der Sowjetunion sowie die Abkehr mehrerer Staaten Lateinamerikas, Afrikas und Asiens von sozialistischen Formen politischer Organisation folgten. Damit schien Anfang der 1990er-Jahre nicht nur eine ganze Ideologie an der Realität zerbrochen zu sein – Claire Bishop nennt es das »politische Scheitern der egalitären, kollektivistischen Idee von Gesellschaft«³⁴ –; Der Übergang von Planwirtschaft zu freier Marktwirtschaft brachte tiefgreifende Veränderungen in der sozialen Organisation mit sich, deren Wurzeln bereits in der Verschiebung von den keynesianischen Wirtschaftsprinzipien der Nachkriegszeit hin zu einer neoliberalen Politik in der westlichen Welt, mit einer Minimierung staatlicher Interventionen in die Ökonomie, ab den 1970er-Jahren zu suchen sind.³⁵

31 Sennett 1998, 163.

32 Vgl. ebd., 161.

33 Richard Sennett nennt hier etwa die Fabianer Sidney und Beatrice Webb in Großbritannien und León Blum in Frankreich. Vgl. ebd., 164. Zum Selbstverständnis der Mittelschichten in der Ära Lippmanns, siehe auch Zunz 1992; Illouz 2007; Sasse 2006, 301-302.

34 Vgl. Bishop 2012, 3. Eine politisch gefärbte Beschreibung des Zerfalls der Sowjetunion aus US-amerikanischer Sicht, die ihr Fazit bereits im Titel trägt, ist etwa Zbigniew Brzeziński *The grand failure* (1989).

35 Gleichwohl soll hier nicht behauptet werden, dass alle sozialistischen oder planwirtschaftlichen Organisationsformen zum Scheitern verurteilt sind. Differenziertere Untersuchungen bieten die *Transformation Studies*.

Das vielfältige Phänomen des Scheiterns, dem wenig theoretische Aufarbeitung oder empirische Forschung in den Sozialwissenschaften gegenüberstehen,³⁶ ist schwer in Worte zu fassen: Hinter einer Beschäftigung mit dem Thema stehen jedenfalls verschiedene Auffassungen von Erfolg und Misserfolg, die vom persönlichen Problem bis hin zum Symptom aktueller gesellschaftlicher Entwicklungen reichen.³⁷ Jede Diskussion über das Scheitern ist gleichzeitig eine über spezifische Verhältnisse von Individuum und Gesellschaft, »über Selbst- und Fremdbilder, über Konzepte biographischer Normativität, [...] über den Druck einer möglichen Rechtfertigung vor sich selbst und anderen.«³⁸

Eine wichtige Rolle für das Gelingen von Handlungen spielt die Handlungsnormativität.³⁹ Aus Sicht der Handlungsnormativität ist für die Beschreibung und Bewertung von Handlungen nicht primär das *Was* oder *Wer* relevant, sondern das *Wie* als »Formbestimmtheit, d.h. die Erfüllung je bestimmter Normen der Handlungsrichtigkeit und Angemessenheit«⁴⁰. Der Begriff der *Handlungsform* beschreibt dabei die Tatsache, dass Handlungen Erfüllungsbedingungen haben, die kollektiv anerkannten Normen und Regeln der Ausführung folgen. So kommen Handlungen zu einer bestimmten Abfolge und zeitlichen Dauer der »normalerweisen« Ausführung. Diese sogenannte *Formrichtigkeit* wird kulturell vererbt, also lernend durch Imitation erworben.⁴¹ Welche Ausführung als situativ angemessen oder unangemessen, richtig oder falsch gilt, bemisst sich aber nicht allein an der Zweckerfüllung bzw. an den Handlungsergebnissen,⁴² sondern vielmehr daran, ob sie »nach den Regeln der Kunst«⁴³ vollzogen wurde. Die Richtigkeit einer Handlung ergibt sich also weder primär aus dem *Können* ihrer Akteur*innen noch aus deren Absichten, sondern ist ihr logisch vorausgesetzt: als Formbestimmtheit, als Erfüllung bestimmter, gemeinsam festgelegter Normen. Aus dieser »Sonderrolle der Art und

36 Vgl. John und Langhof 2014, 1.

37 Vgl. Zahlmann 2005, 7; Siehe auch Bruckner 1997, 13-14.

38 Zahlmann 2005, 7.

39 Die Handlungsnormativität ist ein zentrales Konzept der *Soziologie der Konventionen*. Ausgehend von der Annahme, dass Akteur*innen zur Erreichung gemeinsamer Ziele situations- und *konventionsbezogen* handeln, war die Handlungsnormativität in der Vergangenheit vor allem im Rahmen der Organisations- und Wirtschaftssoziologie ein Thema. Siehe dazu Boltanski und Thévenot 2018.

40 Kannetzky 2010, 70.

41 Vgl. ebd., 67f.

42 Angemessene Handlungen werden erstens nicht nur an ihren Resultaten gemessen, weil sie per definitionem beabsichtigt zustande gekommen (und nicht etwa zufällig entstanden) sein müssen; und zweitens nicht nur gemessen an der Zweckerfüllung, weil nicht jede Handlung einen objektivierbaren Zweck haben muss (und sich derselbe Zweck vice versa oft mit unterschiedlichen Mitteln verwirklichen lässt). Vgl. ebd., 68f.

43 Ebd., 69.

Weise des Vollzugs«⁴⁴ geht laut Kannezky auch ein multipler Möglichkeitsraum des Scheiterns als »Spezifikum menschlichen Handelns«⁴⁵ hervor:

Zum Begriff der Handlung gehört nicht nur die Möglichkeit des Scheiterns, sondern eine Pluralität solcher Möglichkeiten: Handlungen können auf ganz verschiedene Weisen misslingen. Das Verfehlen ihres Ziels oder gar des subjektiven Handlungssinnes, ist dabei nur *ein*, wenn auch wichtiger Aspekt, der sich überhaupt nur vor dem Hintergrund relativ stabiler Handlungsformen, ihrer Normen und generischen Zwecke angemessen erfassen lässt. Denn Handlungen folgen internen Normen, deren Verletzung durch die bloße Realisierung des antizipierten Zieles nicht behoben werden kann.⁴⁶

Dass die Art und Weise der Ausführung eine zentrale Rolle für das Gelingen einer Handlung spielt, belegt Kannezky dann abschließend an nicht direkt zielgerichteten, aber für jedes Miteinander unabdingbaren Aktivitäten: Bei zwangloser Kommunikation oder Handlungen aus Dankbarkeit und Freundschaft zeige sich besonders stark die Wichtigkeit des *Wie* im Vergleich zum *Was*. Auch allgemeine Zwecke wie Gesundheit und Glück ließen sich schließlich nicht unmittelbar veranlassen, sondern nur in der Gesamtheit aller Handlungen befördern.⁴⁷

Das Scheitern kann also von der Mikro- bis hin zur Makroebene die unterschiedlichsten Formen annehmen, sei es im Rahmen der Selbstfindung, der Liebe und Karriere bis hin zur Weltpolitik. Dementsprechend divers sind die davon betroffenen Subjekte: Sie reichen vom einzelnen Individuum bis hin zu wirtschaftlichen oder politischen Systemen. In der Soziologie wurde der Terminus erst in jüngeren Jahren etabliert. Erfinder*innen und Entrepreneur*innen gelten im Vorantreiben ihrer Projekte seit jeher als Stilfiguren des Scheiterns, und in der Wissenschaft, von Karl Popper treffend beschrieben, gilt es als Mittel zur Erkenntnis: Dort werden nach dem Grundsatz der Falsifikation durch *Trial and Error* Hypothesen dann bestätigt, wenn sie nicht widerlegt werden können, was wiederum neue Problemstellungen ermöglicht.⁴⁸ Der Ästhetiker und Kunsttheoretiker Bazon Brock zeichnet ausgehend von Poppers Modell der Falsifizierbarkeit eine ähnliche Logik

44 Ebd., 69.

45 Ebd., 77.

46 Ebd., 69; Hervorheb. im Original.

47 Vgl. ebd., 71.

48 Popper definiert Essenz und Aufgabe seines kritischen Rationalismus in der wissenschaftlichen Entwicklung durch Problemlösung: »Wir lernen immer eine ganze Menge durch eine Falsifikation. Wir lernen nicht nur, *dass* eine Theorie falsch ist, sondern wir lernen, *warum* sie falsch ist. Und vor allem anderen gewinnen wir ein neues und schärfer gefasstes Problem; und ein neues Problem ist [...] der echte Ausgangspunkt einer neuen wissenschaftlichen Entwicklung.« Popper 2009, 31; Hervorh. im Original.

von Versuch und Irrtum für die künstlerische Produktion nach: Demnach zeichnete in den Avantgarden der klassischen Moderne gerade das (gewollte) Scheitern am gängigen und akademischen Kunstverständnis den/die Künstler*in als visionäre/n Denker*in aus.⁴⁹ Das dem kreativen Schaffensprozess inhärente Scheitern gilt insofern auch in der Kunst als Mittel zur Erkenntnis: Die zentrale Frage ist dann nicht, ob etwas gescheitert ist, sondern was daraus gewonnen werden kann.⁵⁰

Diese kurz umrissenen Problemfelder aus unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen verdeutlichen die Schwierigkeit der Definition dieses umfassenden Terminus, zeigen aber auch dessen Relevanz als gesellschaftliches Phänomen der Gegenwart. Eng verknüpft mit dem der Moderne intrinsischen Glauben an Fortschritt und zukünftige Verbesserung, unter gleichzeitiger Missachtung der Gegenwart – als Passage, die es im Sinne der zukünftigen Entwicklung zu überwinden gilt –, erhielt die Diskussion um das Scheitern nach dem proklamierten Ende der Moderne eine neue Dimension: Dass der Glaube an den Progressivismus keine Gültigkeit mehr hat, weil die Moderne an sich gescheitert sei, macht eine Diskussion rund um das Scheitern in gewisser Weise obsolet. Das stellt uns vor die Frage nach der Relevanz des Scheiterns innerhalb der *postmodernen Erfahrung*, sollte so etwas per se überhaupt existieren. Andererseits geben gerade die gegenwärtigen Tendenzen der Prekarisierung und Flexibilisierung von Arbeit seit dem Ende des 20. Jahrhunderts dem Scheitern eine neue Aktualität und Dringlichkeit.

Etymologie

Das deutsche Duden-Universalwörterbuch sieht den Ursprung des Verbs *scheitern* in der im 17. Jahrhundert erfolgten Verkürzung des *zu-* oder *zerscheiterns* aus dem 16. Jahrhundert.⁵¹ Vom Althochdeutschen *scīt* (oder *-skīt*) bzw. dem Mittelhochdeutschen *schīt* für etwas Gespaltenes oder Abgetrenntes stammt der neuhochdeutsche Ausdruck *Holzseite* (Plural: *Holzseite* oder *Holzseite*), der heute noch im schweizerischen, süddeutschen und österreichischen Raum für ein abgespaltenes Stück Brennholz verwendet wird.⁵² Neben dem mittelhochdeutschen Plural *schīte* (neuhochdeutsch: *Scheite*) für »Trümmer« (16. Jahrhundert) entwickelt sich der

49 »In the arts of our [20th] century failure as a form of succeeding was likewise made into a theme [...]. The modern artist sees the success of his oeuvre in its failure to verify a preordained understanding of art according to academic rules through works.« Vgl. Brock 2010, 180. Bazon Brock ist außerdem Mitbegründer der 2008 in Zürich ins Leben gerufenen *Gesellschaft des Glücks der Verfehlung*, die in ihren Statuten verlautbart: »Nur was sich als verfehltes, nicht vollkommenes Wesen korumpiert weiß, strebt nach Glück. [...] Als akute Möglichkeit bleibt das Glück der Verfehlung.« Thomas Zacharias, unpag.

50 »Failure is endemic in the creative act, leaving the question not if something is a failure, rather how that failure is harnessed.« Le Feuvre 2010b, 34.

51 Vgl. Duden Online Wörterbuch, »scheitern«; Vgl. DWDS, »scheitern«.

52 Vgl. Auberle 2003, 1368.

zweite mittelhochdeutsche Plural *schīter* (neuhochdeutsch: *Scheiter*; wird heute in Süddeutschland und Österreich verwendet).

Dazu wird nach Jacob und Wilhelm Grimm das neuhochdeutsche Verb *scheitern* für »zugrunde gehen, erfolglos sein«, eigentlich »in Stücke gehen« gebildet – im transitiven Gebrauch meint es »zerschmettern, zertrümmern« –, wohl aus Wendungen wie *zu Scheitern gehen* (»zu Trümmern gehen«; von *Scheiten*), wobei letzteres noch Ende des 19. Jahrhunderts vorrangig für den Schiffbruch (*navis naufragium facit*: »Das Schiff scheitert«) und das Auseinanderbrechen sonstiger Fahrzeuge verwendet wurde.⁵³ Damals wurde es aber auch schon im übertragenen Sinn – mit der ihm zugrunde liegenden sinnlichen Vorstellung – für Personen, Ideen und Vorstellungen verwendet.⁵⁴

Seit dem 16. bzw. 17. Jahrhundert hat das Verb eine starke Bedeutungsverschiebung erfahren. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts entwickelte sich – eng verknüpft mit den Konzepten des freien Willens und der biografischen ›Normalität‹ – eine Begriffsbedeutung, die mit der heutigen vergleichbar ist. Dessen Verwendung hielt sich aber vorerst in Grenzen, bis es Mitte des 20. Jahrhunderts als politikwissenschaftlicher Begriff vermehrt Eingang in die Druckmedien fand.⁵⁵ Ein Blick auf die Konjunkturen des Begriffs legt nahe, dass diese Häufigkeit teilweise durch die Erfahrungen von politischer Krise und Zusammenbruch (etwa des Deutschen Reiches 1945 sowie der Sowjetunion nach 1989) zu erklären ist, in diesem Zusammenhang also verstärkt auch für politische Systeme gebräuchlich war.⁵⁶

Für das englische Verb *to fail* sind um 1200 bereits die Bedeutungen »to be unsuccessful in accomplishing a purpose« bzw. »cease to exist or to function, come to an end« belegt. Im frühen 13. Jahrhundert findet sich die Definition »to fail in expectation or performance«, aus dem Altfranzösischen *falir* für »to be lacking, miss, not succeed; run out, come to an end; make a mistake; be dying; let down, disappoint« (11. Jahrhundert), das wiederum vom vulgärenlateinischen *fallire*, und dem Lateinischen *fallere* für »to trip, cause to fall«, symbolisch für »to deceive, trick, dupe, cheat, elude; fail, be lacking or defective« abstammt.⁵⁷ Höchst relevant für Cathy Sislars Arbeiten ist in diesem Zusammenhang, dass Michiel de Vaan für *fail*,

53 Vgl. Paganini 2004, 11; DWDS, »DWDS-Wortverlaufskurve für »Scheitern«.

54 Vgl. Grimm und Grimm 1893, 2472-2476; Siehe auch Kunert 2016, 4.

55 Für das Verb *scheitern* verzeichnet das Digitale Wörterbuch der Sprache kurz nach Ende des zweiten Weltkriegs einen relevanten Anstieg um ein Drittel, und dann von 1987 bis 1994 eine weitere Steigerung um etwa 50 Prozent, Seit einer Spitze im Jahr 2003 ist die Verwendung wieder leicht zurückgegangen auf ein konstant hohes Niveau. Als Basis für die Berechnung dient ein digitalisiertes Zeitungskorpus, das mehrere deutsche, überregional verbreitete Tages- und Wochenzeitungen seit dem Jahr 1945 beinhaltet. Vgl. DWDS, »DWDS-Wortverlaufskurve für »Scheitern«.

56 Ebd.

57 Online Etymology Dictionary, »fail«.

deceive sowie *stumble*; *stagger* eine aus dem Indoeuropäischen stammende enge Verknüpfung nachzeichnet.⁵⁸

Für das spanische Verb *fracasar* (dt. »scheitern«), spätestens ab 1588 belegt, gibt es zwei mögliche etymologische Herleitungen: Erstere verweist auf das italienische *fraccassare* (»zerstören, geräuschvoll zerbrechen, fallend zu Bruch gehen«, Anfang des 14. Jahrhunderts); die italienische Vorsilbe *-fra/-tra* meint »zwischen«, etwas zerbricht also entzwei. Die zweite, wahrscheinlichere Herleitung stammt vom lateinischen Verb *frangi* (bzw. dem vulgärlateinischen *frangar*) für »brechen, etwas zerbrechen, schwächen, überwältigen«, was auch im lat. *dentifrangibula* (»Zahnbrecher«) für »Fäuste« zur Anwendung kommt. Die spanische Endung *-aso* ist iterativ, d.h. sie verweist auf einen sich wiederholenden Vorgang. Das Nomen *fracaso* verdeutlicht also, dass etwas in viele einzelne Stücke zerbricht.⁵⁹ Eine der ersten belegten Quellen für *fracasar* ist der erste Teil des *Don Quijote de la Mancha* von Miguel de Cervantes (1605 bzw. 1615). Die Hauptfigur Don Quijote skizziert darin dem Freund Sancho Panza ein abenteuerliches Leben, um ihm zu verdeutlichen, dass er gerade das für sich ablehnt; Stattdessen möchte er dem Müßiggang frönen. Der Satz erlangte in weiterer Folge große Bekanntheit, obwohl er in der Erzählung keine zentrale Bedeutung einnimmt. *Fracasar armadas* ist in der Übersetzung von Susanne Lange mit »Flotten versenken« übersetzt: »So kommt es mir weit mehr entgegen, ihm [Amadis; Anm. d. Verf.] darin nachzueifern [Buße zu tun; Anm. d. Verf.], als etwa Riesen zu spalten, Lindwürmer zu köpfen, Ungetüme zu töten, Heere zu zersprengen, Flotten zu versenken und Zauberbanne zu brechen.«⁶⁰

Jeder *Fall* hat drei charakteristische Merkmale: Er passiert erstens unwillkürlich, also unbeabsichtigt, ist zweitens durch eine abgegrenzte Räumlichkeit gekennzeichnet (jemand bewegt sich von einem Punkt zu einem anderen) und geschieht drittens zu einem bestimmten Zeitpunkt. Im Englischen meint *the fall* unter anderem das »(Hin-)Fallen« oder den »Sturz«, im übertragenen Sinn auch den »Untergang, Verfall, Ende« bzw. »Fehltritt«. *The fall (of man)* steht in der Bibel für den (ersten) Sündenfall.⁶¹ *Ride for a fall* bedeutet sowohl »verwegenes Reiten« als

58 Vgl. Vaan 2008, 199f.

59 Gespräch mit der klassischen Philologin Dr.ⁱⁿ Maribel Jiménez Martínez am 5.12.2018. Siehe auch Segura Munguía 2014, 224.

60 Cervantes 2008, 249f. Original: »Ansí que, me es a mí más fácil imitarle [a Amadis; Anm. d. Verf.] en esto [a hacer penitencia; Anm. d. Verf.] que no en hender gigantes, descabezar serpientes, matar endriagos, desbaratar ejércitos, fracasar armadas y deshacer encantamentos.« Cervantes 2013, unpag.

61 Der testamentarische Sündenfall ist allerdings aus theologischer Sicht keine unwillkürliche Handlung wie etwa der Fall. Den sogenannten lapsus Adami (lat. für »Fehler Adams«) begang jener aus freien Stücken, wenn auch im gegenseitigen Austausch mit Eva, deren Einfluss auf ihn je nach Deutung variiert. Gespräch mit dem katholischen Theologen Mathias Moosbrugger am 29.09.2019.

auch »das Schicksal herausfordern«. Der englische Sprachgebrauch kennt außerdem zahlreiche vom Fall inspirierte Idiome: »to fall in love«, »to fall sick«, »the night falls« etc. sind alle dadurch gekennzeichnet, dass etwas ohne (aktives) menschliches Zutun passiert.

Das englische *to fall* hat wie das deutsche *Fallen* mehrere Bedeutungen: Neben dem rein mechanischen Sturz aus der Höhe kann der Fall im übertragenen Sinne auch einen (moralischen oder sonstigen) Untergang beschreiben: *The Fall of the House of Usher* von Edgar Allen Poe ist etwa im Deutschen mit *Der Untergang des Hauses Usher* übersetzt; *The rise and fall of the Roman Empire* wird analog mit »Aufstieg und Untergang des Römischen Reiches« übersetzt. Dass sich die englischen Verben *to fail* (dt. »scheitern«) und *to fall* (dt. »fallen«) phonetisch ähneln, machen sowohl Bas Jan Ader als auch Cathy Sisler für ihre Arbeiten fruchtbar. Ader wies in einem Interview explizit auf deren enge Verknüpfung für ihn hin,⁶² während Cathy Sisler sich indirekt darauf bezieht, indem sie den Fall metaphorisch einsetzt, um das Scheitern zu versinnbildlichen. Der *Untergang* wiederum weist auf das Absinken (von Schiffen) im Wasser, wird im übertragenen Sinn aber auch für das *Zugrundegehen* von Kulturen, Völkern o.Ä. oder für persönliches Verderben benützt: Etwas geht auf den Grund, es sinkt nach unten. Der Fall hat – wie auch der Sturz – eine starke übertragene Bedeutung: *zu Fall kommen/bringen* (erstens physisch stürzen, zweitens »gestürzt werden, scheitern« bzw. »scheitern lassen, zunichtemachen, stürzen«, etwa in »durch einen Skandal zu Fall kommen« oder »ein Gesetz zu Fall bringen«).

Das Wörterbuch der Gebrüder Grimm verweist darauf, dass das Verb *scheitern* ursprünglich vor allem im Zusammenhang mit dem Schiffbruch verwendet wurde. Das lässt sich auch anhand metaphorischer Termini nachvollziehen: *Schiffbruch erleiden*, *strand* oder das saloppe *Badengehen* stehen umgangssprachlich für »misslingen«. Der Schiffbruch sei auch deshalb so eine starke Metapher⁶³ des Scheiterns, so Timo Heimerdinger, weil das Thema der Seefahrt kulturell so tief verankert sei:⁶⁴ Das Motiv des Schiffbruches hat, wie auch das des Seemannes, über die Jahrhunderte auf vielfältige Art und Weise Eingang in die Philosophie, Mythologie, Literatur, Musik und die bildende Kunst gefunden.⁶⁵

Die zwei vom Duden Wörterbuch suggerierten Bedeutungen des Scheiterns unterschieden sich hinsichtlich ihrer Zeitlichkeit und Wiederholbarkeit: Während die erste Definition, »ein angestrebtes Ziel o.Ä. nicht erreichen, keinen Erfolg haben«, einen erneuten späteren Versuch offenlässt, weist zweitens, »misslingen,

62 Vgl. van Garrel 1972, zit.n. Müller 2000, 60.

63 Vgl. Kunert 2016, 4.

64 Vgl. Heimerdinger 2005, 14.

65 Siehe dazu ebd.

missglücken, fehlschlagen«, auf ein endgültiges Urteil.⁶⁶ Laut Claudia Paganini ist der Begriff *scheitern* »absoluter und umfassender«⁶⁷ als dessen zahlreiche Synonyme *danebengehen*, *missglücken*, *misslingen*, *fehlschlagen*, *missraten*, *verunglücken*, und *versagen* (hier graduell aufgezählt von unpersönlich/widerruflich bis hin zu individuell/existenzuell), und die allesamt als Beschreibung eines partiellen, also relativen Nicht-Gelings zu verstehen seien.

Von der christlichen Vanitas-Tradition ausgehend haben Philosophen wie Blaise Pascal, Karl Jaspers, Jean-Paul Sartre und Albert Camus das Scheitern als Grundkondition der menschlichen Existenz verstanden. Auch Søren Kierkegaard spricht im Zusammenhang mit seiner Metaphysik vom Scheitern oder Stranden, bevorzugt in Bezug auf die menschliche Existenz aber den Begriff der Verzweigung.

Karl Jaspers hat in seiner Existenzphilosophie das Scheitern als Erleben von *Grenzsituationen* definiert, in Abgrenzung zu den sogenannten *Grundsituationen*.⁶⁸ Zu den Grundsituationen des Menschen gehört etwa eine *Zerrissenheit des Seins*.⁶⁹ Das Individuum muss in seiner Suche nach Einheit und Geschlossenheit auf Grund dieser Zerrissenheit immer wieder scheitern, da es etwa dem Zufall, der Krankheit oder der Endlichkeit des Daseins ausgeliefert ist. Diese Widersprüche der Existenz, die *antinomische Struktur des Daseins*⁷⁰, können letztlich nicht aufgelöst, sondern müssen ausgehalten werden. Treten die Grundsituationen aber aus einer allgemeinen Ebene heraus und werden zu einer individuellen, erschütternden Erfahrung, zeigt sich die Struktur der Existenz als Grenzsituation. In solchen Situationen zeigt sich dem/r Betroffenen diese sonst verborgene existenzielle Wahrheit als seine/ihre eigene Ohnmacht, was eine psychische Krise nach sich ziehen kann. Gerade das Scheitern des bisherigen Lebensentwurfs in der Konfrontation mit Leid, Schuld, Zufälligkeit des Schicksals und Tod kann dem Menschen aber auch (in einer sogenannten *Existenzerhellung*) die *Selbsttranszendenz* – den Blick auf das Umgreifende der Existenz, eines im größeren Ganzen aufgehobenen Selbst – eröffnen.⁷¹

Der Ursprung in den Grenzsituationen bringt den Grundantrieb, im Scheitern den Weg zum Sein zu gewinnen. [...] Es ist entscheidend für den Menschen, wie er das Scheitern erfährt: ob es ihm verborgen bleibt und ihn nur faktisch am Ende überwältigt, oder ob er es unverschleiert zu sehen vermag und als ständige Grenze seines Daseins gegenwärtig hat; ob er phantastische Lösungen und Beruhigungen

66 Vgl. Duden Online Wörterbuch, »scheitern«.

67 Paganini 2004, 11.

68 Den Begriff der *Grenzsituation* hat Jaspers vor allem in der *Psychologie der Weltanschauungen* und dem zweiten Band seiner *Philosophie* (mit dem Namen »Existenzerhellung«) entwickelt. Vgl. Fuchs 2008, 96.

69 Siehe dazu Jaspers 1954, 232-246.

70 Vgl. Jaspers 1994, 18-22.

71 Vgl. Fuchs 2008, 96-97.

ergreift, oder ob er redlich hinnimmt im Schweigen vor dem Undeutbaren.

[...] In den Grenzsituationen zeigt sich entweder das Nichts, oder es wird fühlbar, was trotz und über allem verschwindenden Weltsein eigentlich ist.⁷²

Im Alltagsgebrauch wird das Scheitern nicht – wie etwa in der Philosophie des Existenzialismus – als Grundkondition menschlicher Existenz, sondern als das Misslingen konkreter Projekte, von Beziehungen oder Lebensentwürfen verstanden. Trotzdem kommt dem Begriff auch im alltäglichen Sprachgebrauch eine gewisse Ernsthaftigkeit und Endgültigkeit zu; Ein Kind, das gerade Laufen lernt, scheitert nicht, nur weil es hinfällt.

Generell wird der Begriff des Scheiterns etymologisch weniger ausführlich besprochen wie der des Erfolgs, und oft über jenen definiert, wie etwa als »Nicht-Eintreten einer erstrebten Wirkung«, wenn auch die beiden kein perfektes Gegensatzpaar darstellen. Dass die detaillierten Ausführungen zu ersterem etwas über die gegenwärtige kulturelle Gewichtung der Begriffe aussagen, darf aber bezweifelt werden. Die Literaturwissenschaftlerin Nora Weinelt kritisiert die Stilisierung des Scheiterns als »wiederholbaren, nicht-existenziellen und im Gegenteil sogar als produktiv inszenierten« Weg zum Erfolg, ja als eine Form von *Storytelling*: »Man legt die Fehler so zurecht, dass sie eine gute Geschichte ergeben.« Dem gegenüber stellt sie die Bedeutung des Versagens als »fundamentales Nichtfunktionieren«. ⁷³ Das Scheitern, so Weinelt, ist an ein klar definiertes Vorhaben gekoppelt und wird punktuell sowie unabhängig von der handelnden Person beurteilt. Im Gegensatz dazu bezieht sich das Versagen nicht auf ein singuläres krisenhaftes Ereignis, sondern ist als »globalere Beschreibungskategorie auf biografischer Ebene« eine relative Zuschreibung, basierend auf einem diffusen gesellschaftlichen Erwartungshorizont. ⁷⁴ Der/Die Versager*in als im Laufe des 20. Jahrhunderts herausgebildeter *Sozialtypus* blickt also auf eine Reihe signifikanter Fehlleistungen zurück. Losgekoppelt von einem konkreten Grund fällt das Versagen sprachlich auf das Subjekt zurück und ist somit existenzieller als das Scheitern, aus dem sich gerade in seiner modernen Rhetorik des *zweiten Versuchs* noch etwas lernen lässt. ⁷⁵

In der Gegenwartskunst ist das Scheitern ein eng mit dem Motiv des (Anti-)Helden verknüpfter Topos, ⁷⁶ über den unter anderem die Prämissen der modernen Leistungsgesellschaft verhandelt werden. Im zweiten Teil dieser Arbeit wird näher darauf eingegangen.

72 Jaspers 1994, 20.

73 Weinelt 2018, 144.

74 Vgl. ebd., 134f.

75 Vgl. ebd., 144.

76 Für eine literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Begriffspaar *Held/Anti-Held*, siehe Weinelt 2015.

Kleine Kulturkritik. Postmoderne Romantik und Beuteverzicht

Auch abseits der Ratgeberliteratur, die das Scheitern mit Vorliebe als Möglichkeit zur Wertschöpfung und/oder Selbstoptimierung auslotet,⁷⁷ lässt sich gegenwärtig der Versuch einer positiven Neubewertung desselben vermerken. Gleichzeitig steht der Verdacht einer Verharmlosung im Raum, verstärkt noch durch die exzessive Verwendung des Begriffs. Nora Weinelt sieht etwa dadurch das tatsächliche, existenzielle Scheitern aus dem öffentlichen Diskurs verdrängt.⁷⁸ Die ausufernde Verwendung des Begriffs verschleierte, so Weinelt, dass gesellschaftlicher oder beruflicher Erfolg für die Teilnahme am gesellschaftlichen Leben absolut alternativlos ist.⁷⁹

Der Philosoph und Psychoanalytiker Robert Pfaller versteht das Scheitern als ein Privileg derer, die es sich leisten können, Fehler zu begehen, ohne in ihrer Existenz bedroht zu sein. Für ihn scheinen viele der in Kreativberufen Tätigen nachvollziehbar an einer positiven Neubewertung des Scheiterns interessiert zu sein. Den Grund dafür sieht er im gegenwärtig »permanent drohenden Scheitern«, das sich etwa in prekären Arbeitsbedingungen trotz guter Ausbildung bemerkbar mache.⁸⁰ Die Faszination mit dem Scheitern, so Pfaller, sei jedoch im Weltmaßstab ein Phänomen der oberen Mittelschichten, die »immerhin das Privileg von Aussichten besitzen«⁸¹. Viele andere kämen nicht einmal in die Nähe eines Zieles, könnten also nicht einmal als Gescheiterte bezeichnet werden.⁸²

Pfaller kritisiert auch den Diskurs über das Scheitern unter den Vorzeichen von Michel Foucaults Subjektbildungstheorie: Die Thematisierung helfe nicht den Gescheiterten, sondern trage im Gegenteil vorrangig zu deren Subjektivierung bei. So werde, was ihnen etwa zufällig widerfahren sein mag, zu einer Charaktereigenschaft, zu ihrer »intimen Essenz«⁸³. Während die Öffentlichkeit früher eine Art Freud'scher Schiefheilung⁸⁴ – die »Aufhebung« des individuellen Geschicks oder Missgeschicks in der Gruppe⁸⁵ – ermöglichte, führe heute die Benennung eines Unglücks nicht zur Solidarisierung und Verallgemeinerung, sondern ganz im Gegenteil zu einer weiteren Vereinzelung. Somit haben die Gescheiterten laut Pfaller

77 Siehe etwa Flick 2014; Kunert 2016; Pépin 2017; Schimroszik 2017; Thomann 2008; sowie Thomann und Flury 2005.

78 Vgl. Weinelt 2018, 131.

79 »Wenn aber gesellschaftlicher oder beruflicher Erfolg heute dergestalt alternativlos geworden ist, was ist dann der moderne diskursive Ort des *tatsächlich* existentiellen Scheiterns?« Weinelt, Hervorh. im Original.

80 Vgl. Pfaller 2011, 78.

81 Ebd., 79.

82 Vgl. ebd., 79.

83 Ebd., 79.

84 Siehe Freud 2000a, 132.

85 Pfaller 2011, 79.

von diesem Diskurs keinen Nutzen, sondern sogar eine Verfestigung ihrer Isolation zu erwarten.⁸⁶ Außerdem verleite die Heroisierung des Scheiterns zur »freiwilligen Selbstbeschränkung sämtlicher Ansprüche allein auf das, was dem Ich nahesteht, und mithin zum Verzicht auf alle etwas entfernten Anteile der Welt.«⁸⁷

Auch Initiativen wie der im Anschluss an Christoph Schlingensiefs Projekt *Chance 2000* entstandene *Verband glücklicher Arbeitsloser* oder der *Club der Polnischen Versager* gründen laut Pfaller auf einem grundlegenden Missverständnis:⁸⁸ Was zu einem Diskurs beitragen soll, diene vordergründig der Faszination über das Scheitern und zeugt für Pfaller von einem »Ironieverlust [...] im Umgang mit dem Elend spätkapitalistischer Verhältnisse«⁸⁹.

Die Wertschätzung für das Scheitern liege, so Pfaller, in einer vom Narzissmus geprägten metaphysischen Weltanschauung. Nach ihr könne in dieser »grundschlechten Welt« nichts wahrhaft Gutes und Großes gelingen; Im fatalen Umkehrschluss muss gerade ein gescheitertes Vorhaben wahrhaft großartig und gut sein. Ohne derartige Kriterien kann, so Pfaller, aus dem Scheitern auch kein Lerneffekt entstehen.⁹⁰

Narzisstisch sei auch die Überhöhung des Subjektiven und von allem, was dem Ich nahesteht.⁹¹ Eine Wertschätzung für das Scheitern bedeute demnach eine »stille Würdigung einer dem Ich gewidmeten Größenphantasie«⁹². Das narzisstische Ich tendiere außerdem zu selbstmitleidiger Verlierermentalität, Beuteverzicht und doppelbödigem Mitleidsmoral im Sinne eines Sympathisierens mit den Schwachen bei gleichzeitigem Bestreben, sie in dieser Position zu halten.⁹³ Pfaller bezieht sich dazu auf Friedrich Nietzsche, der gezeigt habe: Verlierer*innen tendieren dazu, Niederlagen libidinös zu besetzen, »alles Siegreiche, Große grundsätzlich für Böse zu erklären und sich selbst damit selbstgefällig im Unglück zu verbarrikadieren.«⁹⁴ Mit Nietzsche plädiert Pfaller für eine kritische Arbeit am Ressentiment, der sogenannten *Glücksvorsicht*, als notwendige Voraussetzung jeglichen Glückempfindens: Wer nicht ans Glück glaubt, dem falle es auch nicht zu. In Pfallers Worten fabelt sich sonst die Verlierer*innenmentalität »den eigenen Beuteverzicht [...] zur kritischen Gesinnung zurecht«⁹⁵. Deshalb lehnt Pfaller auch die Vorstellung ab, dass erstens das Unglück als Kontrastfläche für die Empfindung des Glücks vonnöten

86 Vgl. ebd., 79-80.

87 Ebd., 84.

88 Vgl. ebd., 78.

89 Ebd., 79.

90 Vgl. ebd., 80-81.

91 Vgl. ebd., 82.

92 Ebd., 82.

93 Vgl. ebd., 86.

94 Nietzsche 1984, zit.n. Pfaller 2011, 87.

95 Pfaller 2011, 87; Siehe auch Pfaller 2005, bes. 105-107.

sei und zweitens das Glück nicht herausgefordert werden dürfe oder könne. Das Glück, so Pfaller, muss vielmehr ausgehalten werden; Wird der Beuteverzicht zur Schlussfolgerung aus der Rehabilitierung der Gescheiterten, werden die gegenwärtigen strukturellen Probleme nur verfestigt.⁹⁶

96 Vgl. Pfaller 2011, 88-89; 91.

II. Glückseligkeit, Flexibilität, Affektivität Drei sozialphilosophische Perspektiven auf das Scheitern

In den folgenden Kapiteln werden mehrere sozialphilosophische Theorien vorgestellt, die ein mehrdimensionales Verständnis des Scheiterns als gesellschaftliches Phänomen ermöglichen sollen. Im ersten der drei theoretischen Blöcke zu den Themen Glückseligkeit, Flexibilität und Affektivität kommen Pascal Bruckner und Sara Ahmed zu einem möglichen Gegenpart des Scheiterns zu Wort – dem individuellen Glück. Sie nehmen dabei sehr unterschiedliche Perspektiven ein: Bruckner betrachtet das Glück in seiner historischen Entwicklung und leitet daraus eine unbedingte *Verpflichtung* zur glücklichen Lebensführung ab. Ahmed hingegen fragt sich aus einer queeren Perspektive heraus, wer das Glück für wen definiert. Da dominante Glücksvorstellungen oft heteronormativ sind, fordert sie das Recht auf Unglück, auch als politische Geste der Abgrenzung. Im zweiten Kapitel attestiert Richard Sennett den immer flexibleren Arbeits- und Lebensmodi des modernen Menschen eine äußerst negative Auswirkung nicht nur auf das Sicherheitsgefühl, sondern auch auf zwischenmenschliche Beziehungen; Sennett und Eva Illouz berichten außerdem im dritten Kapitel aus einer gesamtgesellschaftlichen Perspektive heraus von Veränderungen in der Art, wie Menschen ihre Gefühle äußern. Eng damit verbunden beschreibt Richard Sennett auch den öffentlichen Raum als erodierte Sphäre. Byung-Chul Han schließlich kritisiert die Auswirkungen des Digitalen auf die Selbstwahrnehmung und -steuerung.

In Kreisen postmarxistischer Kapitalismuskritik sowie in von Michel Foucault beeinflussten Theorien der Gouvernementalität ist die Entgrenzung und Flexibilisierung der Arbeit sowie die Selbstausbeutung und Prekarisierung ein wiederkehrendes Thema.¹ Laut Michael Hardt und Antonio Negri ist die *immaterielle Arbeit*

1 Siehe etwa Han 2013; Sennett 1998; Sennett 2006. Als Begriff aus der französischen Arbeitssoziologie der 1980er-Jahre beschreibt *Prekarisierung* einen tiefgreifenden Wandel in der Arbeitswelt: eine zunehmende Zahl von Arbeitsplätzen mit geringer Einkommenssicherheit, als dessen Auslöser sogenannte atypische Arbeitsverhältnisse gelten – etwa niedrige Löhne, Teilzeitbeschäftigung, befristete Verträgen oder mangelnder Kündigungsschutz. Sie re-

die im postmodernen Kapitalismus hegemoniale, also vorherrschende Form der Arbeit im Produktionsprozess.² Innerhalb der immateriellen Arbeit spielen wiederum sprachliche, kommunikative und *affektive* Netzwerke der kooperativen Interaktion eine bedeutende Rolle. Mit dem *Affective Turn* der frühen 1990er-Jahre³ wurden Gefühle und Emotionen – über ihre Definition als anthropologische Grundkonstanten hinaus – in den Geistes- und Sozialwissenschaften verstärkt in ihren spezifischen kulturellen Kontexten untersucht. Affekte, die demnach nicht als natürlich gegebene Befindlichkeiten jedes/r einzelnen, sondern als sozial, historisch und kulturell kodiert und hervorgebracht gelten,⁴ sind seitdem ein etablierter Gegenstand der Kulturwissenschaften. Die Tätigkeiten rund um die Erzeugung und Handhabung von Affekten haben darüber hinaus, so eine gängige These, eine Legitimierungsfunktion: Dass Affekte und Emotionen der Individuen als Marktteilnehmer*innen nach außen gekehrt und ökonomisiert werden, soll eine weitere Identifizierung mit der kapitalistischen Kultur vorantreiben.⁵ Kunst und Kultur stehen dabei paradigmatisch für die kognitiven, flexiblen, prekären und kreativen Arbeitsformen der Gegenwart: Der/die Künstler*in oder der/die Kreative gilt als kulturelle Leitfigur,⁶ die sich mit ihrer Arbeit maximal identifiziert und sich so umso effizienter, auch affektiv, ausbeutet. Paolo Virno definiert nach der Transformation von Fordismus zu Postfordismus die künstlerische Tätigkeit als Mittelpunkt der neuen immateriellen, kognitiven und prekären Produktionsweisen des Kapitalismus.⁷ Tatsächlich kann seit einigen Jahrzehnten nicht nur in den westlich geprägten Industrieländern ein stetiges Wachstum der kreativen Branchen beobachtet werden, die durch prekäre Arbeitsverhältnisse wie niedrigen Lohn und projektbasierte Arbeit bestimmt sind. Pessimistisch sieht die postoperaistische Tradition diese Entwicklungen aber nur aus der Sicht der sogenannten Mittelschicht, für die die Prekarisierung eine neue Form der Ausbeutung darstellen kann;⁸ Sie stellt aber andererseits auch die Möglichkeit neuer Formen der Subjektivität, der

sultiert zumindest gleich stark aus der jeweiligen positionsbestimmten Wahrnehmung der Subjekte wie aus rein objektiven Gegebenheiten.

- 2 *Hegemonial* bedeutet in diesem Zusammenhang nicht, dass ein Großteil der Bevölkerung bereits einer immateriellen Tätigkeit nachginge, sondern vielmehr, dass die immaterielle Arbeit die Gesellschaft an sich durch ihre Eigenschaften beeinflusst und produziert. Vgl. Hardt und Negri 2004, 175.
- 3 Siehe dazu Clough, Halley und Hardt 2007.
- 4 Vgl. Penz und Sauer 2016, 32f.
- 5 Vgl. Boltanski und Chiapello 2013; Bourdieu 1997 Illouz 2015; Penz und Sauer 2016; Sennett 2013.
- 6 »[D]er Künstler [hat sich] zu einer Art Idealbild entwickelt.« Aichner und Steinbrügge 2012, 27.
- 7 Vgl. Negri, Lazzarato und Virno 1998.
- 8 »Weltweit, in allen Gesellschaften, ist das Proletariat die zunehmend verallgemeinerte Figur gesellschaftlicher Arbeit.« Hardt und Negri 2003, 268.

künstlerischen Betätigung und des Widerstands in den Raum.⁹ Byung-Chul Han stellt dem wiederum seine These der *klassenlosen Vereinzelung* der Individuen entgegen, die ein Handeln als Kollektiv verunmöglicht.¹⁰

Im Folgenden werden einige sozialphilosophische Positionen beleuchtet, die in diesem Zusammenhang für den Themenbereich des Scheiterns von Relevanz sind.

1. Disziplin der Glückseligkeit: Pascal Bruckner, Sara Ahmed

Pascal Bruckner zeichnet in seiner Publikation *Verdammt zum Glück. Der Fluch der Moderne* (2001, erstmals erschienen auf Französisch im Jahr 2000) die Entwicklung der heute in der ›westlichen Welt‹ dominierenden Glücksvorstellung von einer *trägerischen Hoffnung*¹¹ im Sinne Sigmund Freuds hin zu einer *pfllichtbehafteten Idee* im Laufe des 20. Jahrhunderts nach, die sich auf zwei Sachverhalte gründet: Erstens basiere der Kapitalismus nach seiner vielzitierten Transformation von einem System der Produktion hin zu einem System des Konsums also nicht mehr vorrangig auf Arbeiten und Sparen, sondern auf Ausgeben und Verschwenden;¹² Zweitens habe sich das Individuum in der westlichen Welt von autoritären Repressionen und sonstigen Hindernissen im Leben so weit befreit, dass es im Fall eines Scheiterns ausschließlich selbst verantwortlich gemacht werden kann.¹³

Bruckner, der in dieser Hinsicht durchaus als Kulturpessimist bezeichnet werden kann, verweist wie auch Stefan Zahlmann in diesem Zusammenhang auf das 1776 in der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung verbriefte, *unabänderliche* und *gottgegebene* Recht auf das Streben nach Glück: »We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed, by their Creator, with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty, and the Pursuit of Happiness.« Das Recht auf und die Pflicht zum Glück sind nach Bruckner zwei Seiten derselben Medaille, die in der angloamerikanischen Kultur besonders stark in der Verantwortung jedes/r einzelnen liegen.

9 Vgl. Nigro 2017; Hardt und Negri 2003; Siehe auch Penz und Sauer 2016, 67.

10 Vgl. Han 2014, 15.

11 Bruckner 2001, 51.

12 »Eine neue Strategie, die die Lust einbezieht, anstatt sie auszuschließen, die den Antagonismus zwischen der ökonomischen Maschinerie und unseren Trieben aufhebt und letztere zum eigentlichen Motor der Entwicklung macht.« Ebd., 51. Für den Übergang hin zum System der Konsumtion, siehe auch Bell 1991; Junge 2014.

13 Vgl. Bruckner 2001, 51. Bruckner geht noch weiter und definiert den Glücksbegriff der demokratischen Welt als »unbändige Genusssucht«, jenen der kommunistischen als »Herrschaft der allgemein dekretierten Glückseligkeit« im Sinne staatlich gelenkter Versuche, die Menschen gegen ihren Willen besser zu machen. Vgl. Bruckner 2001, 51-52.

Dass jene freiheitliche Grundordnung bis heute in der US-amerikanischen Kultur verankert sei, werden auch populärwissenschaftliche Theorien und Ratgeber rund um eine heraufbeschworene *Start-up*-Mentalität nicht müde zu betonen: Es wird transportiert, dass jede*r seines/ihrer eigenen Glückes Schmied, und Scheitern als Teil des Lernprozesses durchaus erwünscht sei. Was in den Vereinigten Staaten gang und gäbe sei, verunmögliche aber allgemein im ›alten‹ Europa, und speziell im deutschsprachigen Raum die dem Kulturraum eigene *German Angst*¹⁴, in diesem Fall die *German Angst of Scheitern*.¹⁵

Abseits der Frage nach der Existenz einer spezifischen *German Angst* lassen sich sehr wohl Differenzen in der Bedeutung und dem Wortgebrauch erkennen: Während das englische *to fail* dem Deutschen *sich irren* oder auch *fehlen* entspricht, kommt dem deutschen *scheitern* eine existenziellere, endgültigere und irreversible Bedeutung zu.¹⁶

Die Geburt des individuellen Versagens in der europäischen Aufklärung

In seiner gegenwärtigen biografischen Bezugnahme ist der Begriff des Scheiterns seit dem 18. Jahrhundert nachgewiesen.¹⁷ Ausgehend von einem ursprünglich mechanistischen und nicht direkt beeinflussbaren Moment, das Stefan Zahlmann aus dem Terminus des *Zerscheiterns* – im Sinne eines Verlusts der Funktionsfähigkeit – herleitet, brachte der Geist der Aufklärung eine Bedeutungsverschiebung mit sich.¹⁸ Nicht mehr eine höhere Macht, sondern der Mensch selbst verantwortete von der Aufklärung an sein eigenes Glück. Und aus der Verantwortung für das eigene Glück folgt jene für das eigene Scheitern.

Eine ebenso starke Wirkung entfaltete jedoch andererseits das ältere und bis heute nachwirkende Konzept der Sünde. Im Judentum wurde es als Erzählung eingesetzt, innerhalb derer Ereignisse wie Schicksalsschläge und Unglücksfälle als von

14 Der Begriff *Angst* aus dem deutschen und niederländischen Sprachgebrauch wurde 1844 von Søren Kierkegaard in die Philosophie eingeführt und später unter anderem von Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre und Karl Jaspers übernommen. *German Angst* beschreibt eine Reihe von für den deutschen Kulturraum charakteristisch empfundene Verhaltensweisen wie Zögerlichkeit, Mutlosigkeit und Sicherheitsbedürfnis, ist aber höchst umstritten.

15 Siehe etwa Schimroszik 2017, bes. 45-49.

16 Außerdem beschreibt im Englischen das geflügelte Wort *fail forward*, in etwa gleichbedeutend mit *aus seinen Fehlern lernen*, eine positive Umkehrung des Begriffs. Dass diese sprachlichen Differenzen auf Unterschiede des angelsächsischen und des europäischen Kulturraums weisen, schreibt Wolfram Backert in seiner soziologischen Abhandlung über verschiedene Kulturen des Scheiterns in den USA, Deutschland und Japan: Siehe Backert 2004; Siehe dazu auch das Kapitel *Etymologie* dieser Publikation.

17 Vgl. Zahlmann 2005, 11.

18 Vgl. ebd., 11. Damit zusammen fällt der von Reinhart Koselleck geprägte Begriff der *Sattelzeit*, in der sich mit den gesellschaftlichen Umwälzungen um 1800 für die Moderne wichtige Konzepte (die Familie, das Bürgertum etc.) neu formten oder wandelten.

Jahwe gewollt verstanden wurden. Dieses Konzept wurde von der christlichen Eschatologie übernommen, die gleichzeitig auch zur Entstehung einer linearen Zeitvorstellung beitrug. Als schicksalhaft empfundene Ereignisse bekamen dadurch einen höheren Sinn und bedurften einer Besserung der Sünder*innen. Anders gesagt entwickelte sich mit der Verheißung und der Idee der *endzeitlichen* Erlösung auch der Tatbestand der irdischen Versündigung: Dass der schicksalhafte Tod Jesu am Kreuz vorherbestimmt ist, macht alle gläubigen Christ*innen zu Mitverantwortlichen.¹⁹ Seine Hinrichtung bedeutet die Erlösung von der Erbsünde, mit der sich jeder und jede schon von Geburt an belastet sieht.²⁰ Die daraus abgeleitete individuelle Handlungsfreiheit hat ihre Kehrseite in der drohenden Versündigung: »Mit der Sünde bekommt der Mensch seine Autonomie, Gestaltungsfreiheit und die Möglichkeit der individuellen Verfehlung!«²¹

Gesellschaftspolitisch setzt die Wahrnehmung des Scheiterns in seiner gegenwärtigen Bedeutung ein modernes Weltbild voraus, das die Individuen nach Erfolg streben und an die Geschichte als Motor des Fortschritts glauben lässt. Insofern kann davon ausgegangen werden, dass das Konzept des individuellen Scheiterns maßgeblich von den gesellschaftlichen Umwälzungen der industriellen Revolution im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert geformt wurde, was uns zur Frage nach der Verflechtung von persönlichem Scheitern und den Logiken kapitalistischer Marktwirtschaft zurückführt. Der Beschäftigung mit dem individuellen Glück, einem möglichen Konterpart des Scheiterns, liegt wiederum die Konzeption eines *moralischen Subjekts*²² zugrunde, die ihren Ausgang in der europäischen Aufklärung des 18. Jahrhunderts fand: In der Antike noch als göttliche Strafe für menschliche Selbstüberschätzung verstanden, wurde das Scheitern mit der europäischen Aufklärung zu einer persönlichen, individuellen Erfahrung.²³ Einhergehend mit einem Gefühl der Selbstbestimmung, später noch potenziert durch die Ideen der Französischen und Amerikanischen Revolution, wurde das Glück also zuerst aus den Sphären des Schicksals bzw. des göttlichen Gutdünkens emanzipiert und schließlich individualisiert. In abendländisch-individualistischen Kulturen ist der Mensch also weitgehend selbst für sein Glück verantwortlich, was Pascal Bruckner überspitzt als *Verpflichtung zum Glück* formuliert:

19 »In jedem Moment, in dem wir vom Apfel der Erkenntnis kosten, wird Jesu gekreuzigt.« Machnik-Kiss 2017, 156f.

20 »Die Zeit ist für uns wirklich, weil sie einen Sinn hat: die Erlösung. Oder auch Genugtuung: Bezahlung für seine Schuld. Versöhnung mit Gott.« Ebd., 196.

21 Ebd., 210.

22 Bähr 2005, 36-37.

23 Vgl. Kix 2017; Vgl. Zahlmann 2005, 11; Tursi 2014, 192. Zur Verlagerung des Glücksbegriffs aus dem religiösen Jenseits ins weltliche Diesseits im 18. Jahrhundert, siehe Bruckner 2001.

Unter Verpflichtung zum Glück verstehe ich also die Ideologie der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die dazu anhält, alles unter dem Aspekt entweder des Vergnügens oder der Unannehmlichkeit zu sehen, verstehe ich die Tatsache, dass eine allgemeine Euphorie dekretiert wird und diejenigen, die das Glück nicht abonniert haben, in die Scham und ins Unglück verstoßen werden.²⁴

Dieses behauptete Primat des Glücks in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kann zumindest als grob verallgemeinernd bezeichnet werden, wenn man sich etwa die Philosophie des Existenzialismus vergegenwärtigt, die in der Ideengeschichte des 20. Jahrhunderts keine unbedeutende Rolle spielt. Albert Camus beschreibt in *Der Mythos von Sisyphos* die Absurdität (von lat. *absurdus* für »missstönend«) als Grundkondition menschlichen Daseins. Der Mensch kann demnach keinen Sinn erkennen in der Welt, die ihm fremd bleiben muss. Die Absurdität tritt dem Menschen unter anderem in Form des Schicksals entgegen. Das Schicksal wiederum kennt keinen Unterschied zwischen Gut und Böse: Weder das Scheitern noch der Erfolg sind wirklich vom Subjekt steuerbar. Der *persönliche Verdienst am Glück* ist deshalb aus einer existenzialistischen Perspektive heraus kritisch zu bewerten, da sowohl das Glück als auch dessen Ausbleiben unvermeidlich seien. Der moderne Mensch empfinde aber nur das Scheitern als unausweichlich, was Camus entschieden kritisiert:

Das menschliche Herz hat die fatale Neigung, nur etwas Erdrückendes Schicksal zu nennen. Aber auch das Glück ist, da es unvermeidlich ist, auf seine Weise unvernünftig. Trotzdem rechnet der moderne Mensch es sich als Verdienst an, wenn er es überhaupt erkennt.²⁵

Dass sich Menschen nur ihre positiven Erfahrungen selbst anrechnen, während die negativen als unausweichliche Schicksalsschläge gelten, ist laut Camus falsch, weil sowohl das Glück als auch sein Ausbleiben unausweichlich sind. Camus würde in dem Sinne mit Bruckner darin übereinstimmen, dass es keine *Verpflichtung zum Glück* geben sollte, wenn auch aus einem anderen Grund, nämlich aufgrund seiner Unausweichlichkeit, die jede Willensbekundung obsolet macht.

Bruckner sieht jedenfalls eine Wurzel dieser von ihm benannten Verpflichtung in der Französischen Revolution. Der französische Schriftsteller und Revolutionär Louis Antoine Léon de Saint-Just konstatierte nämlich 1794 vor dem französischen Nationalkonvent: »Le bonheur est une idée neuve en Europe.« Dem hält Pascal Bruckner entgegen, das Streben nach Glück sei schon vom Christentum, in der Tradition der griechischen Philosophie, ausdrücklich anerkannt, jedoch in den

24 Bruckner 2001, 13.

25 Camus 1997, 169.

Bereich des Unerreichbaren verschoben worden: »Das Glück [wurde] außer Reichweite des Menschen gestellt, ins Paradies oder in den Himmel verlegt.«²⁶ Erst das 18. Jahrhundert holte das Glück ins Diesseits zurück;²⁷ Aufklärung und Französische Revolution brachten dann ein »Glücksversprechen an die gesamte Menschheit.«²⁸ Bruckner zitiert in diesem Zusammenhang Voltaire, der in seinem Gedicht *Le Mondain* (1736) schrieb: »Das Paradies auf Erden ist da, wo ich bin.«²⁹ Der moderne, säkulare Glücksbegriff wird so mit der menschlichen Biografie verbunden und individualisiert: »Scheitern wird zum individuellen Konflikt.«³⁰

Im Vergleich zu seiner ursprünglichen Verwendung hat der Begriff seit der Aufklärung allein schon aufgrund der veränderten Lebensumstände inzwischen eine semantische Erweiterung erfahren.³¹ Da das Subjekt der Gegenwart an anderen Lebensrealitäten scheitert, hat sich das Signifikat verschoben. In bestimmten Kontexten ist das Scheitern inzwischen positiv konnotiert, weil es über den ihm zugesprochenen Lerneffekt eine ständige Verbesserung des/der Betroffenen ermögliche. Das scheiternde Individuum, so Nora Weinelt, »fügt sich [...] nahtlos in eine Leistungsgesellschaft ein, die Selbstoptimierung als ihr Credo begreift.«³² Der Begriff *Scheitern* wird gegenwärtig inflationär verwendet; Der Diskurs darüber ist diffus und der Begriff selbst semantisch instabil. Was Nora Weinelt für den Heldenbegriff beschreibt, gilt auch für das Scheitern: Beide sind den veränderten Herausforderungen der Moderne ausgesetzt, und beide Begriffe sind, als Projektionsfläche angelegt, sehr dehnbar.³³

Konzepte biografischer Normalität

Im Zuge von Urbanisierung und Industrialisierung im 19. Jahrhundert entstanden neue sozial vorgegebene, normative Lebenslaufmuster. Die Erfahrung der Arbeit in Handwerks- und Industriebetrieben hat das Leben der Arbeiter*innen in die Phasen der Ausbildung, des Erwerbslebens und des Ruhestandes vorgeformt.

26 Bruckner 2001, 17.

27 Vgl. ebd., 17. Siehe auch den Verweis auf die amerikanische Unabhängigkeitserklärung von 1776 im Kapitel *Glück als Pflichtübung*.

28 Ebd., 37.

29 Voltaire, zit.n. ebd., 37.

30 Zahlmann 2005, 11.

31 Es sei hier angemerkt, dass sich damalige Ideen von Freiheit und Selbstbestimmung schon allein aufgrund veränderter gesellschaftlicher Rahmenbedingungen bis ins 21. Jahrhundert hinein maßgeblich verändert haben; Nicht zu sprechen von den veränderten Lebensrealitäten: So sind etwa heute in stark individualisierten Gesellschaften die Lebensläufe viel weniger stark vorgegeben also noch vor 50 Jahren, was im Allgemeinen mehr Möglichkeiten zur Selbstbestimmung bietet.

32 Weinelt 2015, 18.

33 Vgl. ebd., 18.

Die damit verbundene Entstehung neuer Geschlechterrollen, neuer Formen der Freizeitgestaltung und des Konsums sowie neuer Wertvorstellungen des Bürger- und Kleinbürgertums haben wiederum die Selbstwahrnehmung der Mitglieder anderer sozialer Gruppen geprägt.³⁴ Es bildeten sich so Konzepte *biografischer Normalität*, die das Leben als »Abfolge alters- und geschlechtsspezifischer Abschnitte«³⁵ definieren.

Konzepte biografischer Normalität und ihre Anforderungen an das Individuum wiederum spielten eine wesentliche Rolle in Sigmund Freuds Erforschung der (heute nicht mehr als Krankheit klassifizierten) *Hysterie*. Jener erklärte in seinem 1930 veröffentlichten Werk *Das Unbehagen in der Kultur* das individuelle Glück für prinzipiell unvereinbar mit den Anforderungen des sozialen Zusammenlebens, dessen Grundlage immer der Triebverzicht sei.³⁶ Freuds mechanistisches Glücksverständnis setzt also den Verzicht des Auslebens nicht gesellschaftsfähiger Triebe voraus. Ist es doch nach ihm gerade der Teil der eigenen, vorwiegend triebgesteuerten Wünsche, die das Individuum unterdrücken muss, um in der Gesellschaft leben zu können.³⁷ Das Lustprinzip dränge auf die »Abwesenheit von Schmerz und Unlust«: »Was man im strengsten Sinne Glück heißt, entspringt der eher plötzlichen Befriedigung hoch aufgetauter Bedürfnisse und ist seiner Natur nach nur als episodisches Phänomen möglich.«³⁸ Diese Definition zeugt von Freuds Glücksverständnis auf einer affektiven, kurzfristigen Ebene, im Gegensatz zu einem langfristigen Streben nach einem glückerfüllten Leben. Wie für viele andere Autor*innen auch, ist für Freud das Glück nur vor einer Kontrastfläche des Unglücks erfahrbar.

Sara Ahmed weist darauf hin, dass Emotionen und Gefühle nicht nur gesellschaftlich kodiert und hervorgebracht, sondern auch vergeschlechtlicht sind. Sie hat 2010 mit *The Promise of Happiness* (auf Deutsch erschienen 2018 als *Das Glück versprechen. Eine feministische Kulturkritik*) eine Kulturkritik des Imperativs zum Lebensglück veröffentlicht, die queer-feministische Perspektiven miteinschließt.

34 Vgl. Zahlmann 2005; Siehe auch Althaus 2001a. Zur Bedeutung der Kultur der Bürgertums im 19. Jahrhundert, vgl. Campbell 2005, bes. 31-35.

35 Zahlmann 2005, 11.

36 Herbert Marcuse entwickelte in den 1950er-Jahren aus dem *Realitätsprinzip* Freuds sein *Leistungsprinzip*, nach dem der Mensch in der kapitalistischen Industriegesellschaft zu Triebverzicht, Lustaufschub und Arbeit gezwungen werden, deren Ausmaß über die Notwendigkeit des reinen Überlebens hinausgeht. Siehe Marcuse 1995.

37 Freud 2000b, 42f.; Zit. nach Bruckner 2001, 51.

38 Freud 2000b, 208; Siehe auch Bruckner 2001, 50-51. Die Triebunterdrückung zur Erhaltung der Gesellschaftsfähigkeit hält später wider in Sennetts Ausführungen, wonach sich Individuen für zivilisierte Beziehungen untereinander nur bis zu einem bestimmten Grad öffnen können. Vgl. Sennett 2013, 24.

Darin zeichnet sie anhand der Begriffsgeschichte von *Happiness* eine Bedeutungsverschiebung des Glücks von einem ursprünglich schicksalhaften Ereignis hin zu einem eigenverantwortlichen Zustand nach: Dass das mittelenglische *Hap* (auf Deutsch »Zufall, Möglichkeit, Glück, Aussicht«) auf eine Potenzialität des Glücks weise,³⁹ mute heute archaisch an, so Ahmed, da nun das Glück als direkte Auswirkung des eigenen Handelns – des Einschlagens eines bestimmten Weges – wahrgenommen wird.

Nach dieser Vorstellung wohnt gewissen Gegenständen das Glück oder eine Verheißung davon inne, während man sich mit der Annäherung an andere vom Glück entferne. Bestimmte Dinge gelten uns also als direkt glücksverheißend, auch wenn sie selbst noch nicht erfahren worden sind, was Ahmed *antizipatorische Kausalität* nennt.⁴⁰ Innerhalb einer Familie etwa wird Zuneigung und Liebe definiert über das Schätzen derselben Dinge im Leben, über ähnliche Erwartungshaltungen an ein *gutes Leben*. Klaffen nun die (kollektiven) Erwartungen an einen Zustand und die tatsächliche Erfahrung damit auseinander, kann diese Diskrepanz zu Unbehagen, Ärger oder Selbstzweifeln führen. Ahmed nennt die betroffenen Individuen *Affect Aliens*, da sie sich mit ihren Gefühlen außerhalb der affektiven Gemeinschaft wiederfinden.⁴¹

Normative Glücksvorstellungen verbinden es eng mit dem moralisch Guten, und in heteronormativen Gesellschaften gehört dazu ein geregelter Lebenslauf, die Hochzeit mit einem andersgeschlechtlichen Partner und die Gründung einer eigenen Familie. Nach Ahmed führen Abweichungen davon aber nicht deshalb zu Unglück, weil die queeren Individuen abseits dieser vorgeschriebenen Wege kein Glück finden könnten; Vielmehr ist das queere Leben schon von vornherein als unglückliches Leben kodiert,⁴² und Ahmed begründet dies mit den Vorstellungen der Eltern, nach denen die Kinder leben sollten, um glücklich zu werden.⁴³

39 »Happiness is what happens, where the what is something good.« Ahmed 2009, 2.

40 Vgl. ebd., 2f.

41 »We become alienated—out of line with an affective community—when we are not happy in proximity to objects that are attributed as being good.« Ebd., 4.

42 »The parent makes an act of identification with an imagined future of necessary and inevitable unhappiness. Such identification through grief about what the child will lose, reminds us that the queer life is already constructed as an unhappy life, as a life without the »things« that make you happy: a husband and children.« Ebd., 8.

43 »The father is unhappy as he thinks the daughter will be unhappy if she is queer. The daughter is unhappy as the father is unhappy with her being queer. The father witnesses the daughter's unhappiness as a sign of the truth of his position: she will be unhappy because she is queer. [...] The unhappy queer is unhappy with the world that reads queers an unhappy.« Ebd., 8f.

Wenn soziale Bindung darauf beruht, dass dieselben Lebensumstände glücklich machen, kann auch das Glück selbst zur gemeinsamen Sache werden.⁴⁴ Hat die Zufriedenheit einer Person Priorität, wird *deren Glück* zur gemeinsamen Sache. Für queere Personen hänge die prekäre Anerkennung anderer daher davon ab, wie gut sie sich an deren normative Glücksvorstellungen anpassen können.⁴⁵ Das wiederum verlangt die (teilweise) Aufgabe der eigenen queeren Identität. So oder so machen normative Glücksvorstellungen unglücklich, wenn die eigenen Wünsche davon abweichen: »Happiness scripts are powerful even if we fail to refuse or follow them, when our desires deviate from their straight lines. [...] Deviation can involve unhappiness.«^{46/47}

Insofern scheitert die queere Identität nicht am Lebensglück selbst, sondern an den Erwartungen anderer an die eigenen Glücksvorstellungen, und im Falle von queeren Personen bedeute eine Annahme der straighten Glücksvorstellungen zum Teil auch die Aufgabe der eigenen Identität. Ahmed plädiert daher für das Recht auf Unglücklichsein und die Entkoppelung der Glücksvorstellung von normativen Lebensentwürfen.

Im Zusammenhang mit dieser Publikation sind Sara Ahmeds Ausführungen vor allem aufgrund ihrer interpersonellen Perspektive von großer Relevanz. Während sich Bruckner auf einer Makroebene eher der Erwartungshaltung der Gesellschaft als Ganzes annimmt, untersucht Ahmed auf der Mikroebene den Einfluß von Familie und *Affective Communities* auf die Identitätsfindung. Neben der Diskrepanz zwischen Erwartungen und Empfindungen, dem Druck normativer Glücksvorstellungen und der Schlussfolgerung, dass Glück nicht unabhängig vom Glück anderer existieren kann, geht sie besonders auch auf die queere und feministische Perspektive ein, die Bruckner unbeachtet lässt.

Wenn Ahmed nicht nur an das Recht, sondern an die Pflicht appelliert, den dominanten Erwartungen an ein glückliches Leben nicht zu entsprechen und sich für das queere Unglück zu entscheiden – der »Verkörperung der Freiheit zum Un-

44 Ahmed verweist hier auf Max Schelers Unterscheidung von Gemeinschaften des Gefühls und solchen des Zusammengehörigkeitsgefühls (engl. *Communities of feeling and fellow-feeling*). Vgl. ebd., 6.

45 »[I]n *being* acceptable you must *become* acceptable to a world that has already decided what is acceptable.« Ebd., 10; Hervorheb. im Original.

46 Ebd., 10.

47 Das Adjektiv *queer* kommt aus dem englischen Sprachraum, wo es ursprünglich von der Norm abweichende Dinge, Personen oder Handlungen bezeichnete. In weiterer Folge wurde *queer* (dt. »stören; in die Quere kommen«) pejorativ für Menschen benutzt, die von heteronormativen Regeln »abweichen«. Erst in den 1980er- und 1990er-Jahren eignete sich die Lesben- und Schwulenbewegung den Begriff an, um ihn für sich positiv umzudeuten.

glück«⁴⁸, kommt darin ihre Befürchtung zum Ausdruck, dass ansonsten das queere Unglück außer Acht gelassen würde. Solange diese Welt die ›falschen‹ Dinge für queere Personen als Glücksbringer propagiert, so Ahmed, muss man unglücklich mit ihr bleiben: »*We must stay unhappy with this world.*«⁴⁹ Denn schon der Druck allein, sich für die Erwartungshaltungen anderer glücklich zu zeigen, kann unglücklich machen.⁵⁰

Ahmeds Ausführungen deuten an, dass im Scheitern an Lebensentwürfen auch Lust und Genugtuung liegen kann, vor allem, wenn es die Erwartungen anderer sind, die es zu erfüllen gilt. Das gewählte Unglück hat ihrer Meinung nach eine politische Dimension: An den Slogan »The personal is political« der feministischen Bewegung erinnernd,⁵¹ ist die bewusste Entscheidung zum Unglück – so Ahmed mit Bezug auf die Figur des *feminist joykill*, der/die auf Missstände aufmerksam macht und damit die restliche Gruppe befremdet, vor allem auch eine politische Entscheidung zur Selbstverwirklichung.

Arbeit am Selbst

Bruckners Ausführungen zur »Gestaltung des Ichs als immerwährender Aufgabe«⁵² spiegeln sich in aktuellen Diskursen der postoperaischen Theorie zur *Arbeit am Selbst*. Diskurse über die Entgrenzung der Arbeit beziehen sich auf die grundlegenden Untersuchungen Hannah Arendts zum Begriff der Arbeitsgesellschaft, der in der deutschsprachigen Soziologie der 1980er-Jahre wieder aufgegriffen wurde.⁵³

Hannah Arendt prägte Mitte des 20. Jahrhunderts den Begriff der Arbeitsgesellschaft für eine moderne Gesellschaft, in der der Arbeitstätigkeit eine Vorherrschaft gegenüber allen anderen menschlichen Tätigkeiten eingeräumt wird.⁵⁴ In ihrem Werk *Vita activa oder Vom tätigen Leben* (zuerst erschienen 1958 auf Englisch als *The human condition*) unterscheidet sie die drei menschlichen Grundtätigkeiten Arbeiten, Herstellen und Handeln. Galt die Arbeit beziehungsweise die Arendt'sche

48 »Queer enjoyment can thus be expressed as an embodiment of the freedom to be unhappy.« Ahmed 2009, 15.

49 Ebd., 9; Hervorheb. im Original. »The unhappy queer is unhappy with the world that reads queers as unhappy. The risk of promoting happy queers is that the unhappiness of this world could disappear from view.« Ebd., 9.

50 »[T]he very pressure to be happy in order to show that you are not unhappy can create unhappiness, to be sure.« Ebd., 10.

51 Der Slogan stammt aus der feministischen Bewegung der späten 1960er-Jahre und wurde maßgeblich vom gleichnamigen Essay Carol Hanischs von 1970 geprägt. Er ist aus der Bewegung heraus so zu verstehen, dass der Ursprung vieler persönlicher Erfahrungen (insbesondere von Frauen) in der politischen Situation, den Machtstrukturen und der Geschlechterungleichheit zu finden ist.

52 Bruckner 2001, 52.

53 Siehe etwa Matthes 1983a.

54 Arendt 1981, 116-117. Zum Begriff der *Arbeitsgesellschaft*, siehe Arendt 1981, 11; 115.

Vita activa seit Jahrtausenden als »Zeichen von Unfreiheit, Bürde und Strafe«⁵⁵, habe ihre Erhöhung seit dem 17. Jahrhundert dazu geführt, mit Beginn des 20. Jahrhunderts »die Gesellschaft im Ganzen in eine Arbeitsgesellschaft zu verwandeln«⁵⁶. Durch die Ausweitung der Ökonomie in den öffentlichen Raum trat die gesellschaftliche Bedeutung der Arbeit immer mehr in den Vordergrund und ist in der modernen Massengesellschaft dominierend geworden. Der Mensch wurde zum *animal laborans*.

Dreißig Jahre nach Arendts Publikation wurde der Begriff der Arbeitsgesellschaft Anfang der 1980er-Jahre in deutschsprachigen soziologischen Debatten wieder aufgegriffen.⁵⁷ Ein gegenwärtiger postoperaischer Diskurs erweitert die Debatte um das *aktive Leben* mit dem Konzept des sogenannten *kognitiven Kapitalismus*, in dem die »ganze Person produktiv« gemacht werden soll, was die Erwerbsarbeit zu einem untrennbaren Teil eines umfassend zu begreifenden »aktiven Lebens« macht.⁵⁸

In den 1980er-Jahren wurde vielfach das Ende der *Arbeitsgesellschaft* konstatiert; Heute wird der Begriff vor allem verwendet, um zu verdeutlichen, dass Arbeitsstrukturen das Individuum bis ins private Leben und die Persönlichkeit hinein beeinflussen und bis zu einem gewissen Grad auch steuern.⁵⁹ Ulrich Bröckling spricht etwa von einem *unternehmerischen Selbst*, das Maurizio Lazzarato mithilfe eines verinnerlichten Befehls beschreibt, »sein eigener Chef zu werden, und d.h. alle Kosten und Risiken, die die Unternehmen und der Staat auf die Gesellschaft abgewälzt haben, auf sich selbst zu nehmen.«⁶⁰ Wenn die Arbeit als Unternehmung, als Projekt verstanden wird, ändert sich auch die Wahrnehmung des Selbst als ausführendes Subjekt. Viktorija Šiaulytė beschreibt aus der Perspektive der Kuratorin, was so auch für andere Tätigkeitsbereiche gilt; Die Arbeit beginnt, das Leben zu durchdringen: »When all work is viewed as entrepreneurship, the new identity of the

55 Sasse 2006, 287; Zum Begriff der *Vita activa*, siehe Arendt 1981, 18-12.

56 Arendt 1981, 11. Andere Autor*innen setzen den Beginn der Arbeitsgesellschaft mit Ende des 18. Jahrhunderts an. Vgl. Heidenreich und Zirra 2013.

57 Vgl. Dahrendorf 1983, 25. Der 21. Deutsche Soziologentag 1982 in Bamberg, deren Begleitpublikation »Krisensymptome in der Struktur und im Verständnis von Arbeit« diagnostizierte (Matthes 1983b, 11), bestimmte die Debatten lange und über die Soziologie hinaus; Die Arbeitsgesellschaft wurde dort von Rudolf Dahrendorf in der Hoffnung auf ihre kollektive Überwindung definiert als »Gesellschaft, die Arbeit in eigene Rollen fasst und diesen Rollen eine prägende Bedeutung im Leben der Menschen wie in den Institutionen der Gesellschaft zumisst.« (Dahrendorf 1983, 32). Weiters spricht Dahrendorf der Erwerbsarbeit insofern eine bestimmende Rolle zu, als dass sich die anderen Lebenssphären jeweils auf die Arbeit beziehen: Die Ausbildung gilt als Sozialisierung für, die Freizeit als Erholung von, und der Ruhestand als verdienter Lohn für das Arbeitsleben. Vgl. Dahrendorf 1983, 32f.

58 Vgl. Morini 2007, 46; Siehe auch Penz und Sauer 2016, 63.

59 Siehe etwa Sennett 1998; Später Pongratz und Voß 2004; Han 2014; Bröckling 2007.

60 Lazzarato 2012, 87; Siehe auch Penz und Sauer 2016, 153f.

flexible entrepreneur is itself also unfixed: you are an employee, a contractor, and unpaid worker at the same time. Life as a whole becomes an enterprise.«⁶¹

Laut Lazzarato beziehen sich dabei die unternehmerischen Subjektivierungsprozesse gleichermaßen auf die »Arbeit« wie auch auf die »Arbeit am Selbst«. ⁶² Damit beschreiben er und Bröckling eine Tendenz, die gegenwärtig im Kulturbereich, aber auch in anderen dienstleistungsorientierten Tätigkeiten ablesbar ist: Dass realpolitisch mit der zunehmenden Beschäftigung freier Dienstnehmer*innen nicht nur die in fester Beschäftigung von der Arbeitgeber*innenseite bezahlten Sozialleistungen, sondern auch das Risiko von Unterbeschäftigung auf die Arbeitnehmer*innen abgewälzt werden; Das *unternehmerische Selbst* wird angehalten, sich nicht nur im beruflichen Bereich, sondern in allen Lebenslagen kreativ, flexibel, eigenverantwortlich, risikobewusst und kundenorientiert zu verhalten.⁶³

Today, an entrepreneurial subjectivity is becoming the norm in our working, and increasingly, everyday lives. Optimization schemes abound, in the measurement and enhancement of work-efficiency and in relation to our own bodily and cognitive activities (including sleep⁶⁴), often implemented through smart technological means and new spatial regimes.⁶⁵

Es kann indes davon ausgegangen werden, dass diese (an Foucaults Biopolitik anschließenden) Formen der Ausübung von Macht und Kontrolle auch deshalb so nahtlos von den betroffenen Subjekten übernommen und internalisiert werden, weil es sich einfach gut anfühlt, etwas besser, schneller und reibungsloser zu erledigen. Der freie Wettbewerb erhöht in diesem System der projektbasierten Arbeit⁶⁶ zusätzlich den Druck auf die Arbeitnehmer*innen, sich unter der Aussicht auf mögliche Nichtverlängerung der Projekte ständig zu verbessern. Mit anderen Worten drückt sich die dem befristeten Projekt immanente Zukunftsangst in einem ständigen Verbesserungswillen aus: »Der Wettbewerb unterwirft das unternehmerische Selbst dem Diktat fortwährender Selbstoptimierung, aber keine Anstrengung vermag seine Angst vor dem Scheitern zu bannen.«⁶⁷

61 Šiaulytė 2019, unpag.

62 Lazzarato 2012, 87.

63 Vgl. Bröckling 2007, Klappentext.

64 Ein Beispiel: Würde uns jemand sagen, wir müssten nur noch vier Stunden schlafen und könnten untertags trotzdem dieselben Leistungen erbringen, wer würde schon ablehnen? 2010 erschien ein Ratgeber, der mehrere Schlafphasen von insgesamt nur vier Stunden pro Tag propagiert, nach dem Vorbild mehrerer Start-Up-Gründer*innen, die sich dadurch laut eigener Aussage besser ihrem Projekt widmen konnten. Siehe dazu Ferriss 2010.

65 Šiaulytė 2019, unpag.

66 Zur *projektbasierten Polis*, siehe Boltanski und Chiapello 2013.

67 Bröckling 2007, Klappentext.

Die Soziologen G. Günter Voß und Hans J. Pongratz konzipierten 1998 mit dem *Arbeitskraftunternehmer* einen wichtigen Vorläufer für Ulrich Bröcklings *Unternehmerisches Selbst* (2007) und weitere soziologische Subjektivierungstheorien. Der *Arbeitskraftunternehmer* ist ein Idealtypus des/der Arbeitnehmer*in, der in Reaktion auf den tiefgreifenden Strukturwandel der 1980er- und 1990er-Jahre in der Erwerbsarbeit entstand und für deren flexibilisierte Bedingungen kennzeichnend sei.⁶⁸ Der Arbeitskraftunternehmer reagiert auf die zunehmende Durchorganisation von Arbeit und Freizeit mit einer Selbst-Rationalisierung, die sein gesamtes Leben unter eine betriebliche Führung stellt.⁶⁹ Die »neue Qualität des betrieblichen Zugriffs auf die Subjektivität der Arbeitenden«⁷⁰ bedinge Arbeitnehmer*innen, die sich durch Selbst-Kontrolle (die Planung und Überwachung der eigenen Tätigkeit), Selbst-Ökonomisierung (die zielbewusste Vermarktung der eigenen Fähigkeiten inner- und außerhalb des Betriebs) und Selbst-Rationalisierung (Durchorganisation von Arbeit und Freizeit; Führen des gesamten Lebens auf eine betriebliche Art) auszeichnen.⁷¹ Die Entgrenzung der Arbeit, also deren Flexibilisierung in Raum und Zeit, wird als sozialer Prozess zwar von Pongratz und Voß ambivalent beurteilt;⁷² Dennoch werden diese Entwicklungen vorrangig kritisch gesehen, da ihre Auswirkungen so weitreichend sind: Auf die Flexibilisierung von Arbeitsverhältnissen reagiert der *Arbeitskraftunternehmer* mit der Ökonomisierung sowohl seiner Affekte, als auch seiner Freizeit. Während aber das Übergreifen zeitökonomischer Anforderungen auf das Privatleben (etwa in Form von zu leistenden Überstunden) schon vorher bekannt war, sei das Neue und Problematische am *unternehmerischen Geist* der eigenen Arbeitskraft, dass die Subjekte aktiv eine »individuelle Zeitökonomie« entwickeln und praktizieren, was eine »eigenständig gesetzte und kontrollierte umfassende Rationalisierung des gesamten Handelns (und des gesamten Lebensrahmens) auf Basis zeitökonomischer Mechanismen«⁷³ bedeutet. Die gesamte biografische Zeit des Arbeitskraftunternehmers wird unter ökonomischen Gesichtspunkten zur verfügbaren, ökonomisch verwertbaren Zeit.⁷⁴ Umgekehrt werden nicht unmittelbar erwerbs- oder karriererelevante Phasen der Biografie als vergeudet wahrgenommen.⁷⁵

68 Vgl. Voß 1998, 473.

69 Vgl. Pongratz und Voß 2004, 24.

70 Voß 1994, 269.

71 Vgl. Voß 1998, 9-10; 140.

72 Siehe ebd., 473-475.

73 Jurczyk und Voß 2000, 180.

74 Jurczyk und Voß bedienen sich Bourdieus kulturellem Kapital, wenn sie von »zeitlichem« Kapital sprechen. Vgl. ebd., 32, Anm. 20.

75 In der vermeintlichen *Vergeudung* der Lebenszeit klingen die Zeittheorie Georges Batailles und Boris Groys' an, die beide im Rahmen dieser Publikation noch genauer erläutert werden.

In der individuellen Zeitökonomie von Pongratz und Voß, in der sich die Arbeitnehmer*innen angesichts der auf sie abgewälzten unternehmerischen Verantwortungsbereiche selbst managen und ökonomisieren, bleibt keine Zeit für Muße. Die Muße wird allgemein als Zeit abseits jeglicher notwendigen Tätigkeiten, als Zeit abseits der Arbeit definiert. Der Duden versteht die Muße als »freie Zeit und [innere] Ruhe, um etwas zu tun, was den eigenen Interessen entspricht«⁷⁶. Byung-Chul Han geht in seiner Theorie der Zeitökonomie noch bedeutend weiter als G. Günter Voß: Nach Han transformiert nicht nur das Subjekt in einem Akt der Selbst-Rationalisierung Teile seiner Freizeit in Arbeit; Vielmehr transformiert der neoliberale Imperativ der Leistung die *gesamte* Zeit in Arbeitszeit. Auch die Pause wird somit zu einer weiteren Phase der Arbeitszeit, in der man sich von der eigentlichen Arbeit entspannt und für die weitere Arbeit erholt.⁷⁷ Digitale Apparate, so Han, verwandeln aufgrund ihrer Mobilität jeden Ort in einen potenziellen Arbeitsplatz, und jede Zeit zur potenziellen Arbeitszeit. Was ein Arbeiten überall ermöglicht, kann auf der anderen Seite in einen Zwang umschlagen, überall arbeiten zu müssen.⁷⁸

An der »Befreiung zum Projekt«, das neue Freiheiten und Möglichkeiten der Flexibilität verspricht, lässt Byung-Chul Han kein gutes Haar;⁷⁹ Gerade in der Projektarbeit sieht er den Zwang zur Selbstoptimierung am stärksten verwirklicht:

Das Projekt, zu dem sich das Subjekt befreit, erweist sich heute selbst als Zwangsfigur. Es entfaltet Zwänge in Form von Leistung, Selbstoptimierung und Selbstausbeutung. [...] Freiheit ist eigentlich *die* Gegenfigur des Zwangs. Nun erzeugt diese Gegenfigur selbst Zwänge.⁸⁰

Unter den Zwängen wiederum steht der zur Selbstoptimierung laut Han an oberster Stelle, wenn es um Selbstausbeutung geht, die im Vergleich zur früheren Ausbeutung von außen viel effizienter, weil gänzlich verinnerlicht ist: »Das Leistungs-subjekt beutet sich selbst aus, bis es zusammenbricht.«⁸¹

76 Duden Online Wörterbuch, »Muße, die«.

77 Vgl. Han 2013, 48. Auch die diskutierte *Entschleunigung* kann laut Han keine andere Zeit produzieren, denn »sie ist ebenfalls eine Folge, ein Reflex der beschleunigten Arbeitszeit. Sie *verlangsamt* nur die Arbeitszeit, statt diese in eine *andere* Zeit zu verwandeln.« Ebd., 49; Hervorheb. im Original.

78 Ebd., 49.

79 Mit der Kritik am projektbasierten Arbeiten steht Han in der Tradition Richard Sennetts, der in *Der flexible Mensch* nachzeichnete, wie kurzfristige Arbeitsverhältnisse mehr Freiheit versprechen, gleichzeitig aber neue Kontrollmechanismen in Gang setzten. Siehe dazu Sennett 1998, 11.

80 Han 2013, 65; Hervorheb. im Original.

81 Han 2013, 66. Zur Entwicklung von Michel Foucaults System der *Biopolitik* zu jenem der *Psychopolitik*, siehe Han 2014.

Dass sich vor allem die sogenannten kreativen Branchen diesem Modus ausgesetzt sehen, liegt ebenso auf der Hand wie die Tendenz, sich durch die hohe Identifizierung mit der eigenen kreativen Tätigkeit und den Willen zur *Selbstverwirklichung*⁸² selbst auszubeuten. Bröckling geht in dieser Hinsicht noch einen Schritt weiter und bezeichnet die Kreativität nach der Foucault'schen Subjekttheorie als »gouvernementales Programm, ein[en] Modus der Fremd- und Selbstführung«⁸³. Gleichwohl mag diese Theorie aus der Sicht künstlerisch Tätiger abstrus wirken, und Bröcklings Theorie selbst als übergriffig disqualifiziert werden. Schlüssiger wird sein Konzept, wenn es auf die Arbeitsbedingungen in den sogenannten *Kreativbranchen* angewendet wird, wo Auftragsarbeiten für Industrie- und Medienbetriebe durchgeführt werden. Nichts desto trotz mag die Identifikation mit der eigenen produktiven Tätigkeit, die mit dem Risiko der Selbstausschöpfung korreliert, im künstlerischen Bereich besonders hoch sein; Es darf aber auch nicht unerwähnt bleiben, dass viele Künstler*innen sowohl das Konzept der Selbstausschöpfung an sich als auch die Trennung von Arbeit und Freizeit als eine künstlich hergestellte ablehnen.⁸⁴

2. Der flexible Mensch: Richard Sennett

Mit dem *Flexiblen Menschen* beschrieb der Soziologe Richard Sennett 1998 in *The Corrosion of Character: The Personal Consequences Of Work In the New Capitalism* (auf Deutsch erschienen als *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*) den Einfluss neuer Arbeitsformen auf die Erfahrungen der eigenen Persönlichkeit und das Zusammenleben mit anderen. Er vertrat darin die These, dass dem *flexiblen Menschen* kurzfristige Arbeitsverhältnisse mehr Freiheit versprechen, während sie eigentlich neue Kontrollmechanismen in Gang setzen.⁸⁵

Sennetts Argumentation folgend, werde ich außerdem mit der Gegenüberstellung von Moderne und Postmoderne ein Konzept darlegen, das in der Wissenschaft umstritten, für das Verständnis der Entwicklungsgeschichte des Scheiterns

82 Zum *Narrativ der Selbstverwirklichung*, siehe Illouz 2015; Siehe auch Han 2013, 65f.

83 Bröckling 2007, 153.

84 Wie das romantisch-individualistische Interesse an der eigenen Einzigartigkeit und der Drang zur Selbstdarstellung einen freizeithlichen Leistungszwang fördern können, beschreibt etwa Undine Eberlein (siehe Eberlein 2000, bes. 300-305). Martin Baetge attestiert Anfang der 1990er-Jahre jüngeren Arbeitnehmer*innen eine starke Hinwendung zur Emotionalität und Persönlichkeitserfahrung, die das Bedürfnis nach Selbstentwicklung auch auf die Sphäre der Arbeit ausweiten. Vgl. Baetge 1991, 262; Siehe auch Eberlein 2000, 300f.

85 Der verwirrendste Aspekt des flexiblen Kapitalismus, so Sennett, sei aber die Erosion langfristiger emotionaler Werte wie Treue und gegenseitige Verpflichtung. Vgl. Sennett 1998, 11.

aber hilfreich ist.⁸⁶ Da das Scheitern immer einen sozialen Kontext bedingt, hatte der Übergang zur Postmoderne als *vielfachem Wandlungsprozess*⁸⁷ auf jenes einen erheblichen Einfluss;⁸⁸ und sei es bloß indirekt als veränderter Ideenhorizont und Projektionsfläche, die wiederum auf das individuelle Erleben und Fühlen einwirken.

Es folgt eine schematische Gegenüberstellung der sozialen Strukturen in Moderne und Postmoderne, anhand derer die von Sennett skizzierte Genealogie des Scheiterns verdeutlicht wird.

Kreativität, Flexibilität, Autonomie

In den 1970er-Jahren kam in den westlich geprägten Industriestaaten ein Veränderungsprozess ins Rollen, im Zuge dessen laut Sennett Arbeitstugenden wie Pflichtergebenheit und Treue nach und nach von Werten wie Kreativität, Flexibilität und Autonomie abgelöst wurden.⁸⁹ Die Auswirkungen von Arbeitserfahrungen des ausgehenden 20. Jahrhunderts auf die Persönlichkeit beschreibt er wie folgt:

Weil sich der postindustrielle Kapitalismus neben der Beherrschung der Maschinen vor allem durch eine Beherrschung des technischen Wissens und der Kommunikation definiere, verlange dieser neue, *flexible* Kapitalismus von den Arbeitnehmer*innen, »sich flexibler zu verhalten, offen für kurzfristige Veränderungen zu sein, ständig Risiken einzugehen und weniger abhängig von Regeln und förmlichen Prozeduren zu werden.«⁹⁰ Analog treten an die Stelle einer linearen, kontinuierlichen Laufbahn zunehmend kurzfristige Arbeitsverhältnisse. Die größere Flexibilität schaffe in Wahrheit, so Sennett, aber nicht mehr Freiheit für die Gestaltung des eigenen Lebens, sondern neue, schwieriger durchschaubare Kontrollen.⁹¹

In der Zeit nach den Umwälzungen der Weltwirtschaftskrise und des Zweiten Weltkriegs, so Sennett, waren viele Arbeitsverhältnisse langfristig abgesichert; Die bürokratische Struktur, das vielzitierte *Gehäuse* nach Max Weber, rationalisierte den Gebrauch der Zeit. Viele Lebensläufe waren auf diese Art berechenbar, und es konnte sich eine klare Lebensgeschichte formen; Diese wiederum konnten die Individuen als eine Art lineare Erzählung, und sich selbst als dessen Autor*in empfinden.⁹² In *Der flexible Mensch* untersuchte Sennett unter anderem anhand entlassener Angestellter des IT-Konzerns IBM die Frage nach der Erosion langfristigen

86 Zur Genealogie und Begriffsgeschichte der Postmoderne, siehe etwa Welsch 2018.

87 Ebd., 11.

88 Vgl. Junge 2014, 12.

89 Vgl. Sasse 2006, 285.

90 Sennett 1998, 10.

91 Vgl. ebd., 11.

92 Vgl. ebd., 16-17.

Vertrauens und nachhaltiger Beziehungen bei gleichzeitigen raschen Wechseln von Lebens- und Arbeitsverhältnissen:

Wie können Loyalitäten und Verpflichtungen in Institutionen aufrechterhalten werden, die ständig zerbrechen oder immer wieder umstrukturiert werden? Wie bestimmen wir, was in uns von bleibendem Wert ist, wenn wir in einer ungedulden Gesellschaft leben, die sich nur auf den unmittelbaren Moment konzentriert?⁹³

Sennett spricht damit eine bemerkenswerte Veränderung der Zeitlichkeit an, die nicht nur die Arbeitsmodi, sondern darüber hinaus auch die persönliche Erfahrung hin zu einer Beeinflussung der Persönlichkeit bestimmt; nach Sennett ein *Konflikt zwischen Charakter und Erfahrung*:⁹⁴ Neue, kurzfristige Formen der Zeit- und insbesondere der Arbeitszeitorganisation beeinflussen laut Sennett, im Gegensatz zur »langfristigen, erzählbaren Zeit in festen Bahnen«⁹⁵, auch den titelgebenden *Charakter*⁹⁶ des betroffenen Individuums, da kurzfristige Beschäftigungen das Narrativ des eigenen Lebens erschweren: »Erzählungen sind mehr als einfache Chroniken von Geschehnissen; sie gestalten die Bewegung der Zeit, sie stellen Gründe bereit, warum gewisse Dinge geschehen, und sie zeigen die Konsequenzen.«⁹⁷

Sennetts Argumente lassen in zumindest zwei Punkten Ähnlichkeiten mit der später von Luc Boltanski und Ève Chiapello beschriebenen *projektorientierten Polis* erkennen. Zum einen beschreiben alle drei ein Wirken der Arbeitserfahrungen bis ins private Leben und persönliche Erfahrungen abseits des Erwerbslebens hinein,⁹⁸ und zweitens scheint in Sennetts *flexiblem Menschen* insofern schon der Weg hin zu Boltanskis und Chiapellos *projektbasierter Arbeit* geebnet; Letztere gehen aber insofern noch einen Schritt weiter, als dass sich die Individuen in Boltanskis und

93 Ebd., 12.

94 »Die Bedingungen der Zeit im neuen Kapitalismus haben einen Konflikt zwischen Charakter und Erfahrung geschaffen. Die Erfahrung einer zusammenhanglosen Zeit bedroht die Fähigkeit der Menschen, ihre Charaktere zu durchhaltbaren Erzählungen zu formen.« Ebd., 37.

95 Ebd., 27.

96 Im Folgenden wird, abweichend von *Der flexible Mensch*, das englische *Character* mit »Persönlichkeit« übersetzt, was nach Meinung der Autorin besser dem englischen Begriff entspricht als »Charakter«.

97 Sennett 1998, 36.

98 Dazu sind bei der netzwerkförmig strukturierten Projektarbeit, vor allem in der Form der *neuen Selbstständigkeit*, die Grenzen zwischen Freizeit und Arbeitszeit immanent unscharf. Vgl. Boltanski und Chiapello 2013, 155 Oliver Marchart spricht in diesem Zusammenhang von einer »Kolonisierung der Lebenswelt durch das Projektmodell.« Marchart 2014, 68.

Chiapellos Modell der *Netzwerk- und Projektgesellschaft* durch möglichst vielfältige Tätigkeiten im Laufe ihres Lebens auszeichnen.⁹⁹

In einer hochbürokratisierten Welt, so Sennett, macht eine lineare und kumulative Erzählung für ein Leben Sinn. Eine Welt, die von kurzfristiger Flexibilität und ständigem Fluss gekennzeichnet ist, »bietet weder ökonomisch noch sozial viel Narratives«¹⁰⁰. Dementsprechend sind für ihn die oftmaligen Wechsel zwischen verschiedenen Tätigkeiten und die damit verbundenen Adaptionsanforderungen die größten Herausforderungen an ein integriertes Selbstbild: »Es ist die Zeitdimension des neuen Kapitalismus, mehr als die High-Tech-Daten oder der globale Markt, die das Gefühlsleben der Menschen außerhalb des Arbeitsplatzes am tiefsten berührt.«¹⁰¹ Das habe negative Auswirkungen nicht nur auf die Gefühle, sondern vor allem auch auf die Bindungsfähigkeit der Menschen: »Auf die Familie übertragen bedeuten diese Werte einer flexiblen Gesellschaft: bleib in Bewegung, geh keine Bindungen ein und bring keine Opfer.«¹⁰²

Wie kann ein Mensch in einer Gesellschaft, die aus Episoden und Fragmenten besteht, seine Identität und Lebensgeschichte zu einer Erzählung bündeln? Die Bedingungen der neuen Wirtschaftsordnung befördern vielmehr eine Erfahrung, die in der Zeit, von Ort zu Ort und von Tätigkeit zu Tätigkeit driftet. [...] So bedroht der kurzfristig agierende Kapitalismus seinen Charakter, besonders jene Charaktereigenschaften, die Menschen aneinander binden und dem einzelnen ein stabiles Selbstgefühl vermitteln.¹⁰³

Das Scheitern ist laut Sennett am Ende des 20. Jahrhunderts von einer Aussicht der Unterprivilegierten zu einem häufigen Phänomen der Mittelschicht geworden. Betriebsverschlankungen und Umstrukturierungen, aus Sicht der Arbeitnehmer*innen Forderungen nach Flexibilität und Mobilität, setzten die Mittelschicht nun Gefahren aus, die im frühen Kapitalismus auf die Arbeiterklasse begrenzt waren.¹⁰⁴ In eben jener Bedrohung hochqualifizierter, flexibler und motivierter Menschen sieht Stefan Zahlmann später den aufgeheizten Diskurs rund um das Scheitern begründet,¹⁰⁵ während Sennett es noch als das letzte »große moderne Tabu«¹⁰⁶ bezeichnet,

99 Entscheidend ist die »Multiaktivität jedes Einzelnen. [...] Das Leben selbst wird als *Abfolge* von Projekten aufgefasst, die umso wertvoller sind, je deutlicher sie sich voneinander unterscheiden.« Boltanski und Chiapello 2013, 156; Hervorheb. im Original.

100 Sennett 1998, 36.

101 Ebd., 29.

102 Ebd., 29.

103 Ebd., 31.

104 Vgl. ebd., 159-160; Siehe auch Zahlmann 2005, 13.

105 Vgl. Zahlmann 2005, 13; Siehe auch Pfaller 2011, 78.

106 Sennett 1998, 159; Siehe auch Sennett 2006, 102.

das in der westlich geprägten spätkapitalistischen Gesellschaft vollkommen ausgeklammert werde. Auch die Entgegensetzung von Erfolg und Scheitern, so Sennett, sei nichts weiters als eine Art, sich der Auseinandersetzung mit dem Scheitern zu entziehen: Nach dieser Logik bleiben wir vom Gefühl des Versagens verschont, »wenn wir nur genug materielle Nachweise unserer Leistung anhäufen.«¹⁰⁷ Doch Max Webers getriebener Mensch, für den Arbeit »von Gott vorgeschriebener Selbstzweck des Lebens überhaupt«¹⁰⁸ ist, und der nie das Gefühl hat, genug zu haben, wird im Anhäufen von Leistungsnachweisen keine Genugtuung finden.¹⁰⁹

In jüngeren Theorien neoliberaler *Gouvernementalität*, die sich auf Michel Foucaults Machtbegriff¹¹⁰ sowie Pierre Bourdieus Theorie des kulturellen Kapitals beziehen, sind die zunehmende Anrufung unternehmerischer Subjektivität, die diskursive Hervorhebung von Gefühlen sowie das Arbeiten in Netzwerken zentrale Diskurse.¹¹¹ Luc Boltanski und Ève Chiapello etwa möchten Max Webers Kapitalismusbegriff als *stahlhartes Gehäuse der Hörigkeit* revidieren: Weil der moderne Kapitalismus sehr wohl Rechtfertigungen benötige,¹¹² habe sich ein *neuer Geist des Kapitalismus* als Legitimationsregime herausgebildet.¹¹³

Vermisste Sennett Ende der 1990er-Jahre neben den vielen Sachbüchern über den Weg zum Erfolg noch solche zum Umgang mit dem Scheitern,¹¹⁴ hat sich jenes inzwischen sowohl in der neueren Managementliteratur als auch in populärwissenschaftlichen Ratgebern zu einem positiv besetzten affirmativen Schlagwort gewandelt.¹¹⁵ Zwischen diesen beiden Polen, dem des vernachlässigten Terminus in der Soziologie als Wissenschaft *erfolgreichen* Handelns und dem des affirmativen Überstrapazierens des Begriffs in der neueren Managementliteratur, oszilliert der aktuelle gesellschaftspolitische Bedeutungshorizont des Scheiterns.

107 Sennett 1998, 160.

108 Weber 2016 (1920), 147.

109 Vgl. Sennett 1998, 160.

110 Vgl. Foucault 1989, 123; Siehe auch Sennett 1998, 178.

111 Siehe etwa Boltanski und Chiapello 2013; Bröckling 2007; Hochschild 1990; Illouz 2015 sowie Penz und Sauer 2016.

112 Vgl. Boltanski und Chiapello 2013, 42-48, bes. 45.

113 Vgl. Boltanski und Chiapello 2001, 2013; Siehe auch Wuggenig 2016, 29.

114 Außerdem erzeuge der auf eine Verfehlung schnell folgende, angeblich heilende Satz »Du bist nicht gescheitert, du bist ein Opfer« erst recht das Gefühl, nicht gut genug zu sein, so Sennett. Vgl. Sennett 1998, 159.

115 Die Bandbreite reicht hier von *Produktivem Scheitern* (siehe etwa Thomann 2008; Thomann und Flury 2005) bis hin zum strategischen und operativen *Failure Management* (siehe Kunert 2016; Flick 2014.); nicht zu vergessen der weltweite Hype um die *Start-ups* (hier sei stellvertretend auf Schimrozik 2017 verwiesen), und eine vergleichbare Konjunktur in anderen Sprachen (für einen spanischen Ratgeber siehe etwa Albero 2013; Ahmed 2009). Es erklärt sich von selbst, dass sich die positive Neubewertung des Scheiterns innerhalb der Fortschrittsmaxime einen (ökonomischen) Nutzen zum Ziel hat.

Menschlicher ›Abfall‹ im leichten Kapitalismus

Matthias Junge macht die Veränderung hin zu postmodernen Lebensrealitäten zuallererst an der schematischen Entwicklung vom sogenannten *schweren Kapitalismus* der Produktion hin zum *leichten Kapitalismus* der Konsumtion fest.¹¹⁶ Ausgehend von Zygmunt Baumanns Beschreibung *menschlichen Abfalls* als sozialer Gruppierung¹¹⁷ zieht auch Junge eine deutliche Zäsur zwischen Moderne und Postmoderne, deren unterschiedliche soziale Kontexte ihre jeweiligen Moralvorstellungen mit sich bringen: Ist der moderne Kapitalismus der Güterproduktion verträglich mit der Weber'schen Arbeitsethik in ihren Aspekten Askese, Sparen und Investieren, sieht Junge in der Postmoderne eine Konsumethik »als Mittel der Selbstdarstellung«¹¹⁸ gefordert. Anders ausgedrückt stützten sich im schweren Kapitalismus die Selbsteinschätzung beziehungsweise die Identität auf die erfolgreiche Teilnahme an der Produktion, während im leichten Kapitalismus die erfolgreiche Teilnahme am Konsum entscheidend ist.¹¹⁹

Die Postmoderne darf nach Bauman und Junge aber nicht als vollkommen neuartige Vergesellschaftung verstanden werden; In der *strukturellen Bifurkation*¹²⁰ der Postmoderne leben vielmehr Elemente der modernen Arbeitsgesellschaft weiter. Wenn sie unterschiedlich sozialisiert bleiben und koexistieren, können die einzelnen Gruppen der Produzent*innen und der Konsument*innen umso gezielter gesteuert werden: Während die Produzent*innen durch Normen und Repression der kapitalistischen Verwertung unterworfen werden, erfolge das bei den Konsument*innen über die Verführung zu hedonistischem Konsum.¹²¹ Durch die Verführung als verschleierte Herrschaftsform werde auch die gesellschaftliche Zerteilung, die soziale Unterscheidung zwischen Produzent*in und Konsument*in gesichert.

Junge sieht im Aufstieg des/der Konsument*in zur *kulturell dominierenden Sozialfigur*¹²² in der Postmoderne einen Hauptgrund dafür, dass die verbliebenen Produzent*innen, an der Realisierung der Möglichkeiten des Konsums scheiternd, zu *menschlichem Abfall* werden.¹²³ Richard Sennett spricht in diesem Zusammenhang

116 Vgl. Junge 2014, 12.

117 Vgl. Bauman 2011.

118 Junge 2014, 12.

119 Vgl. ebd., 12; Siehe auch Bruckner 1997, 51. Für die Frage nach der Vereinbarkeit der dominierenden Konsumkultur mit der asketischen Produktionsethik verweist Junge auf Daniel Bell's Kritik der kulturellen Widersprüche des Kapitalismus: Vgl. Bell 1991; Vgl. Junge 2014, 13.

120 Junge 2014, 13.

121 Zur Herrschaftsform des *Panoptikums* siehe Bentham 2013 (1787); Zur Entwicklung des *Synoptikums* siehe Bauman und Lyon 2013; Mathiesen 1997.

122 Junge 2014, 14. Siehe dazu auch Campbell 2005, 25; Sasse 2006, 301.

123 Vgl. Junge 2014, 14. Siehe auch Bauman 2011, der den Begriff des *menschlichen Abfalls* zuerst geprägt hat, sowie Sennett 2006, 83-130.

von der *uselessness* (engl. für »Nutzlosigkeit«), mit der sich vermehrt niedrigqualifizierte Arbeiter*innen konfrontiert sähen. Den Ausgang dieser Entwicklung macht er im England des 19. Jahrhunderts fest, als im Laufe der Industrialisierung viele Menschen in der Hoffnung auf Arbeit in die Städte migrierten, und das Elend der Arbeitssuchenden als notwendiges Übel der wirtschaftlichen Entwicklung angesehen wurde.¹²⁴

Heute werde die *Nutzlosigkeit* der Arbeitskräfte durch drei Faktoren verschärft: Das globale Angebot an Arbeitskräften, die Automatisierung und das zunehmende Alter der Arbeitnehmer*innen.¹²⁵ Zum einen seien viele Jobs durch gut qualifizierte Arbeiter*innen im Dienstleistungsbereich und der Industrie in den globalen Süden gewandert; Die Menschen in den Ausgangsländern verfügen gleichzeitig nicht über die notwendige Bildung, um mit den neuen Arbeitnehmer*innen zu konkurrieren.¹²⁶ Mit den heutigen Entwicklungen in Computing und Mikroelektronik gäbe es außerdem sowohl Einsparungspotenzial bei den Lohnkosten als auch neue Aufgabenfelder, die nicht mehr manuell von Arbeiter*innen erledigt werden könnten.¹²⁷

Zusätzlich plädiert Sennett hier wie später ausführlicher in *The Craftsman* (2008) dafür, Handfertigkeit als Erfahrung oder technische Perfektion zu verstehen; Zu oft werde mit Expertise die Fähigkeit, sich etwas Neues zu erarbeiten, verstanden. Nicht zuletzt sei auch die Automatisierung indifferent gegenüber Erfahrung.¹²⁸ All das trage zu einer Verschärfung des Problems der *Unbrauchbarkeit* bei.¹²⁹

Brutale Intimität. Die Erosion des öffentlichen Raums

Nachdem in der Aufklärung also der moderne, säkulare Glücksbegriff mit der menschlichen Biografie verbunden und das Scheitern so individualisiert wird,¹³⁰ entstehen im Zuge von Urbanisierung und Industrialisierung im 19. Jahrhundert, wie weiter oben bereits ausgeführt, sozial vorgegebene, normative Lebenslaufmuster – die Phasen der Ausbildung, des Erwerbslebens und des Ruhestandes – und damit verbunden neue Geschlechterrollen, neue Formen der Freizeit und des

124 Vgl. Sennett 2006, 85.

125 Vgl. ebd., 86.

126 Vgl. ebd., 88-90.

127 Vgl. ebd., 91-92.

128 Vgl. ebd., 98.

129 All das stelle, so Sennett, den Wohlfahrtsstaat deshalb vor große Herausforderungen, da es zum einen besonders schwierig ist, die durch Automatisierung verlorenen Arbeitsstellen wiederherzustellen, und andererseits der immer größer werdende Anteil an älteren Menschen in der Bevölkerung das staatliche Pensions- und Gesundheitssystem strapaziert. Vgl. ebd., 98-100.

130 Vgl. Zahlmann 2005, 11.

Konsums sowie neue Wertvorstellungen des Bürger- und Kleinbürgertums:¹³¹ »Es entstehen Konzepte biographischer Normalität, die ein Leben als Abfolge alters- und geschlechtsspezifischer Abschnitte definieren.«¹³²

Mit *The Fall of Public Man* legte Richard Sennett 1974 eine Geschichte der sozialen Beziehungen zwischen öffentlicher und privater Sphäre vor, in der er ausgehend vom 19. Jahrhundert eine Entwicklung hin zu einem erodierten öffentlichen Raum bei gleichzeitiger *Tyrannie der Intimität* beschreibt.¹³³ Waren laut Sennett im 18. Jahrhundert noch beide Sphären im Gleichgewicht, mit der öffentlichen Sphäre als Ort der Geselligkeit mit festgelegten Verhaltenskonventionen,¹³⁴ wie Sennett anhand des Kaffeehauses und des Theaters darlegt, begann im 19. Jahrhundert das »Vordringen der Persönlichkeit in die öffentliche Sphäre«¹³⁵ und damit der *Verfall des öffentlichen Lebens*: Bürgerliche Familien waren nun, in – etwa parallel zur Entstehung normativer Lebensmuster – aufs Äußerste bemüht, die Unterscheidung zwischen öffentlichem Raum und Privatsphäre aufrechtzuerhalten; Die öffentliche Sphäre wurde insofern als bedrohlich wahrgenommen, als dass der wachsende Stellenwert der individuellen Persönlichkeit und die Vorstellung, dass der expressive Ausdruck in der Öffentlichkeit auf den persönlichen Charakter der Individuen schließen lässt, Angst vor dem Offenbaren des Charakters im öffentlichen Raum machte.¹³⁶ Das wiederum führte zu einem zunehmenden Schweigen auf der Straße – Der öffentliche Raum verfiel nach und nach.

Nicht zu vernachlässigen ist, dass in der industriellen Moderne mit individuellem Scheitern (respektive individuellem Erfolg) primär ein *männliches* Scheitern

131 Vgl. ebd., 11. Zur Kultur des (Klein-)Bürgertums im 18. und 19. Jahrhundert siehe Althaus 2001b; Campbell 2005, bes. 31-35; Sennett 2013, 247-267.

132 Zahlmann 2005, 11.

133 Richard Sennett folgend, wird in dieser Arbeit der Begriff des *Öffentlichen Raumes* im Singular verwendet, obwohl es, wie Jeff Hearn kritisch bemerkte, viele verschiedene öffentliche Sphären gibt, etwa in Organisationen, dem Militär, auf Ämtern, in Fabriken, Büros, Kirchen, der Straße usw. Vgl. Hearn 1992, 1.

134 Sennett beschreibt die Konventionen mit *Masken*, die die Akteure im öffentlichen Raum tragen, um ihre Intimität zu wahren (Sennett 2013, 391). Er verweist in diesem Zusammenhang interessanterweise auf Ferdinand Tönnies' Unterscheidung von *Gemeinschaft* und *Gesellschaft*. Während ersterer das vorkapitalistische, nicht städtisch geprägte Mittelalter entspreche, gehöre zweitere der modernen instabilen Klassenzugehörigkeit an, in der »das Prinzip der Arbeitsteilung auch die Gefühle [erfasst]: jedermann engagiert sich in der einzelnen Aktion mit anderen stets nur partiell.« Vgl. Sennett 2013, 390 Das entspricht sehr gut Sennetts Vorstellung einer gelungenen Kommunikation im öffentlichen Raum, bei der die Akteur*innen nicht ihre ganze Gefühlswelt preisgeben.

135 Sennett 2013, 386.

136 »In dieser Zeit bildete sich die Vorstellung aus, gesellschaftlicher Austausch sei gleichbedeutend mit Offenbarung der Persönlichkeit.« Ebd., 387.

gemeint ist; Ein ökonomisch *erfolgles* Leben definiert sich laut Sennett durch einen *materiellen* Mangel, etwa an Statussymbolen, in der gesellschaftlichen Öffentlichkeit; jener Sphäre, die Frauen in jener Zeit größtenteils verwehrt war.¹³⁷ Dieses Scheitern als Rückzug aus der Öffentlichkeit kann in gewisser Weise als Privileg derer verstanden werden, die im Gegensatz zu Arbeiter*innen am Rande des Existenzminimums überhaupt etwas zu verlieren haben.¹³⁸

Während dem gescheiterten bürgerlichen (männlichen) Individuum im Industriekapitalismus also immer noch der Rückzug ins Privatleben blieb,¹³⁹ habe die erodierte öffentliche Sphäre der Gegenwart das inzwischen verunmöglicht. Schuld daran sind laut Penz und Sauer die mit der immateriellen Arbeit einhergehende Vernetzung und das daraus hervorgehende Selbstbild als Arbeitskraft: »In der vernetzten Welt des kognitiven Kapitalismus und in der neoliberalen Welt des Erwerbsarbeitsideals [verliert] diese Trennung und damit auch die privilegierte Stellung des *public man* [...] an Bedeutung.«¹⁴⁰ Außerdem verhindere, so Sennett, ein dominanter *kultureller Narzissmus*¹⁴¹ den Respekt vor der Privatheit anderer. Nähe werde im gegenwärtigen *Intimitätskult* als moralischer Wert missverstanden.¹⁴²

Heute dominiert die Anschauung, Nähe sei ein moralischer Wert an sich. Es dominiert das Bestreben, die Individualität im Erlebnis menschlicher Wärme und in der Nähe zu anderen zu entfalten. Es dominiert ein Mythos, demzufolge sich sämtliche Missstände der Gesellschaft auf deren Anonymität, Entfremdung, Kälte zurückführen lassen. Aus diesen drei Momenten erwächst eine Ideologie der Intimität: Soziale Beziehungen jeder Art sind umso realer, glaubhafter und authenti-

137 Vgl. Zahlmann 2005, 12. Siehe auch Penz und Sauer 2016, 152. Zur Kritik an Richard Sennetts Konzeption des öffentlichen Raums als männlicher, emotionsbefreiter Sphäre (und der damit einhergehenden Fortschreibung *weiblicher*, emotionsbesetzter Häuslichkeit), siehe etwa Hearn 1992. Außerdem geht Sennett davon aus, dass der öffentliche Raum im 18. Jahrhundert quasi emotionsfrei war, was von den *Affect Studies* stark kritisiert wird.

138 Siehe dazu auch Pfaller 2011, 79: »Scheitern lässt sich [...] als soziologisch als Phänomen oberer Mittelschichten im Weltmaßstab beschreiben, die immerhin das Privileg von Aussichten besitzen [...].« Sennett versteht das Scheitern als ursprünglich die Armen und Unterprivilegierten betreffendes existenzielles Versagen, das sich aber gegenwärtig zu einem häufigen Phänomen der Mittelschicht geworden ist. Vgl. Sennett 1998, 159.

139 Zu Selbstverständnis und Auflösung der bürgerlichen Familie des 19. Jahrhunderts als Schutzwall zwischen privater Realität und öffentlicher Sphäre, siehe auch Sennett 2013, 51.

140 Penz und Sauer 2016, 152.

141 Vgl. Sennett 2013, 583; Siehe auch Pfaller 2011, 82-83. Sennett meint hier weniger ein einzelnes narzisstisches Individuum als eine gesellschaftliche Tendenz, die von bestimmten kulturellen Entwicklungen begünstigt wird. Vgl. Sennett 2013, 388.

142 Diese »intime Sichtweise der Gesellschaft« verleite dazu, einerseits bei öffentlichen Angelegenheiten Gefühlsregungen ins Spiel zu bringen, und andererseits jene Teile des gesellschaftlichen Lebens als »schal und leer« zu empfinden, die nicht die Möglichkeit zum Ausdruck von Gefühlen bieten. Vgl. Sennett 2013, 24-25.

scher, je näher sie den inneren, psychischen Bedürfnissen der einzelnen kommen. Diese Ideologie der Intimität verwandelt alle politischen Kategorien in psychologische.¹⁴³

Dabei sei, so Sennett, ein gewisses Maß an Distanz notwendig für zivilisierte Beziehungen untereinander.¹⁴⁴ Der kulturelle Narzissmus verhindere paradoxerweise den Respekt vor der Privatheit anderer beziehungsweise ein Verständnis dafür, dass man sich für zivilisierte Beziehungen untereinander nur bis zu einem bestimmten Grad öffnen kann.¹⁴⁵ Außerdem zerstöre die *intime Gesellschaft* die öffentliche Sphäre, in der Menschen eine vom Privaten verschiedene Rolle einnehmen können, sowie den Gemeinschaftssinn als Verbindung von gemeinsamem Handeln und kollektiver Identität.¹⁴⁶

Zusammenfassend sei bemerkt, dass Sennett heute im Vergleich zur Situation vor einigen Jahrzehnten auch Menschen mit Qualifikationen vom sozialen Abstieg und Jobverlust bedroht sieht. Strukturell begründet sieht er diese Entwicklungen in der neoliberalen Arbeitswelt, allen voran in kurzfristigeren und flexibleren Arbeitsmodi. Hinsichtlich einer Gefahr des Scheiterns ist auch die von Sennett beschriebene Erosion des öffentlichen Raumes bzw. der öffentlichen Rolle relevant: Das Auftreten als Privatperson im Öffentlichen macht ein Individuum ungleich verletzlicher. Byung-Chul Han geht hier mit seiner *Psychopolitik* noch einen Schritt weiter, wenn er auch die Wirkung digitaler Medien auf das individuelle Verhalten und den Drang, Gefühle öffentlich zu äußern, betont. In der Herauskehr von Gefühlen wiederum schließt er an Eva Illouz' Thesen über Emotionen als Ware und die Wichtigkeit der affektiven Arbeit an, die im folgenden Kapitel vorgestellt wird.

3. Der öffentliche Gefühlsgestus: Eva Illouz

Mehrere Untersuchungen aus den Bereichen der Arbeits- und Kultursoziologie sowie der Philosophie haben sich in den letzten Jahren über die gegenwärtige »diskursive Hervorbringung von Gefühlen« in der Öffentlichkeit beschäftigt.¹⁴⁷ In Werbung, Rundfunk und Fernsehen werden sie nun nicht mehr unterschwellig, sondern *ostentativ* angesprochen: So soll nicht nur der öffentliche Umgang mit Gefühlen neu formatiert, sondern auch das Verhältnis zu Gefühlen neu definiert werden: »Menschen sollen ermuntert werden, ihre Gefühle nicht mehr als ›privat‹ zu

143 Ebd., 453.

144 Vgl. ebd., 24.

145 Vgl. ebd., 24.

146 Vgl. ebd., 387-392.

147 Vgl. Penz und Sauer 2016, 9; Siehe auch Ahmed 2018 (2010); Hochschild 2012; Han 2013; Illouz 2015.

betrachten, sondern sie zu äußern, zu veröffentlichen.«¹⁴⁸ Dass dieser auffordernde Diskurs neue Machtverhältnisse etabliert, nach denen der Gefühlsgestus zum »Credo eines auf Gewinn in allen Lebensspraxen bedachten Menschen«¹⁴⁹ wird, ist eine der Grundannahmen von Otto Penz und Birgit Sauer in deren Publikation *Affektives Kapital* (2016).

Laut Eva Illouz sind Gefühle aber kein neues Thema für die Soziologie: Sie sieht dort eine lange Tradition der Beschreibung von Emotionen, wenn auch nicht explizit. So beziehen sich implizit, so Illouz, bereits die kanonischen soziologischen Theorien der Moderne, vordergründig mit den Brüchen der modernen Ära beschäftigt, auf einzelne Emotionen.¹⁵⁰ Max Weber etwa analysiere in seiner Untersuchung über die *Protestantische Ethik*¹⁵¹ insofern die Rolle der Angst im ökonomischen Handeln, als dass darin »die durch die Unergründlichkeit der Gottheit ausgelösten Angstafekte [...] im Mittelpunkt rastloser unternehmerischer Tätigkeit stehen«¹⁵².

In ihrer Publikation *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus* entwickelt Eva Illouz die These, dass die Bildung des Kapitalismus in der Moderne auch eine stark spezialisierte emotionale Kultur hervorbrachte.¹⁵³ Die Vorlesungen Sigmund Freuds an der Clark University im Jahr 1909 markieren für Illouz sowohl den Beginn eines therapeutischen Diskurses als auch die nachhaltige Prägung der emotionalen Kultur in den USA.¹⁵⁴ Freuds größter Einfluss auf die Kultur sei dabei eine Akzentuierung des Interpersonellen in Bezug auf unsere Selbstwahrnehmung, die uns »das Selbst in seinem Verhältnis zu anderen vor dem Hintergrund eines neuen Verständnisses der Position des Selbst zu seiner eigenen Vergangenheit« neu denken lasse.¹⁵⁵

148 Penz und Sauer 2016, 9.

149 Ebd., 9.

150 Vgl. Illouz 2015, 9. Illouz gibt auch einen Ausblick darauf, was eine Wiedergewinnung ebendieser emotionalen Dimension der Moderne mit sich brächte: Nämlich eine Neubewertung der sozialen Organisationen des Kapitalismus sowie der Fragestellungen nach »der Konstitution des modernen Selbst, der modernen Identität, der Spaltung zwischen Öffentlichem und Privatem mitsamt geschlechtsspezifischen Artikulation« Illouz 2015, 9; Siehe auch Illouz 2015, 12.

151 Vgl. Weber 2016.

152 Illouz 2015, 7.

153 Vgl. ebd., 12.

154 Vgl. ebd., 14-17.

155 Ebd., 17. Illouz führt aus, dass sich im Freud'schen psychoanalytischen Verständnis das Selbst in einem Spannungsfeld befindet: Zum einen wird es stark von der Kernfamilie geprägt, dem Ursprung der Persönlichkeit und gleichzeitig dem, von dem es befreit werden muss; Andererseits sieht die Psychoanalyse das Selbst auch im Alltag verankert, man denke etwa an die Schriften Freuds zur Bedeutung von Versprechern oder Witzen. Das brachte vor allem das Bürgertum dazu, seine Identität verstärkt im Bereich des Alltäglichen zu suchen, unter anderem in der Erwerbsarbeit und der Familie. Vgl. Taylor 2016, zit. n. Illouz 2015, 18.

Unter anderem werde dieser *therapeutische emotionale Stil* daran ersichtlich, wie Frauen und Männer der Mittelschicht im Laufe des 20. Jahrhundert dazu angehalten wurden, sich in der Arbeit als auch in der Familie auf intensive und auch ähnliche Art ihren Emotionen zuzuwenden.¹⁵⁶ Diese stärkere Bedeutung der Emotionen löste, so Illouz, die konventionelle Trennung zwischen der emotionsfreien öffentlichen und der mit Emotionen gesättigten privaten Sphäre auf.¹⁵⁷ Illouz sieht als Konsequenz daraus aber keinen Rückzug ins Privatleben, wie Autor*innen in der Nachfolge Alexis de Tocquevilles es suggerieren;¹⁵⁸ Im Gegenteil, die öffentliche Inszenierung des privaten Selbst sei, so Illouz, nie zuvor in ähnlichem Ausmaß praktiziert und auch ökonomisiert worden: »Niemand zuvor ist das private Selbst [...] so sehr auf die Diskurse und Werte der ökonomischen und politischen Sphäre zugeschnitten worden.«¹⁵⁹

Weiters beschreibt Illouz mit dem *Narrativ der Anerkennung* die Tendenz, dass die moderne Identität zunehmend an einer Vielzahl sozialer Orte unter Bezugnahme auf ein Narrativ öffentlich inszeniert werde, in dem sich das Bestreben nach Selbstverwirklichung und der Anspruch auf emotionales Leiden verbinden.¹⁶⁰

Illouz skizziert mit dem *emotionalen Kapitalismus* eine Kultur der gegenseitigen Formung von emotionalen und ökonomischen Diskursen; Es folgt also nicht die Ökonomie der Kultur oder vice versa, sondern die beiden bedingen sich gegenseitig. Dabei werden Affekte zu einem wesentlichen Bestandteil ökonomischen Verhaltens, und das emotionale Leben – vor allem das der sogenannten Mittelschicht – wird der Logik ökonomischer Beziehungen und Austauschprozesse unterworfen: Emotionen werden rationalisiert und *verdinglicht*. Das wird besonders deutlich an der Stelle, wo Illouz argumentiert, dass sich zu verlieben heute einem *Shoppen* gleicht: Am Internet sei am besten ablesbar, wie aus dem Selbst eine emotionale und öffentliche Angelegenheit wird.¹⁶¹ Dass digitale Netzwerke nicht nur für die Partner*innensuche, sondern auch für die Persönlichkeitsbildung eine immer größere Rolle spielen, mag Illouz' Theorie bestätigen.

Digitale Anrufung

Der Kulturphilosoph Byung-Chul Han macht die digitale Vernetzung mit ihrer fehlenden Distanz in der Kommunikation verantwortlich, wenn er in der Tradition

156 Vgl. Illouz 2015, 12. Illouz spricht in diesem Zusammenhang von ähnlichen Techniken am Arbeitsplatz und in der Familie, »um das Selbst und seine Beziehungen zu anderen in den Vordergrund zu rücken.« Ebd., 12.

157 Siehe dazu auch Sennett 2013.

158 Illouz 2015 verweist in diesem Zusammenhang auf Bellah 2008 und Lasch 1984.

159 Illouz 2015, 12.

160 Vgl. ebd., 12-13.

161 Vgl. ebd., 13.

von Sennett und Illouz die immer weiter fortschreitende Vermischung von Öffentlichem und Privatem kritisiert. Die *Kommunikationssymmetrie* des Internets – jede/r ist zugleich Sender*in und Empfänger*in, Konsument*in und Produzent*in von Inhalten – ermuntert laut Han zur ständigen Gefühlsäußerung. Jene sieht er wiederum durch das Digitale verstärkt: Vom Smartphone gehe ein fataler »Zwang zur Kommunikation« aus, wir hätten ein »fast obsessives, zwanghaftes Verhältnis zu dem digitalen Apparat«¹⁶². Soziale Netzwerke wie Instagram oder Facebook verstärken laut Han den Zwang noch massiv, er ergebe sich schon allein marktwirtschaftlich aus der Logik des Kapitals: »Mehr Kommunikation bedeutet mehr Kapital. Der beschleunigte Kreislauf von Kommunikation und Information führt zum beschleunigten Kreislauf von Kapital.«¹⁶³

Bildtheoretisch schließt er an Roland Barthes an, der in *Die helle Kammer* (erstmalig 1980 erschienen als *La Chambre claire*) schreibt: »Privatleben« ist nichts anderes als jene Sphäre von Raum, von Zeit, wo ich kein Bild, kein Objekt bin.«¹⁶⁴ Die vernetzte Kommunikation, so Han, erodiere diesen Raum. Es gebe darin keine Privatsphäre mehr.¹⁶⁵ Tatsächlich scheint sich die Darstellung des Privaten im Netz immer weiter auszuweiten; Rund um die potenzierte Produktion visueller privater Inhalte im Internet haben sich neue Berufsfelder gebildet, und *Influencer* machen ihren Lebensstil zum Objekt der Bewunderung für andere. Anders als die optimistischeren Michael Hardt und Antonio Negri, die 2004 in *Multitude* die digitale Vernetzung als neue Chance sehen, gemeinsam Widerstand zu organisieren und demokratische Strukturen als *Multitude* zu verwirklichen,¹⁶⁶ sieht Han aber ganz im Gegenteil das Hauptproblem der Vernetzung darin, dass sie den Menschen in der Isolation zurücklässt:¹⁶⁷

Die neoliberalen Wirtschaftssubjekte bilden kein zum gemeinsamen Handeln fähiges Wir. Die zunehmende Egoisierung und Atomisierung der Gesellschaft lässt die Räume für das gemeinsame Handeln radikal schrumpfen und verhindert da-

162 Han 2013, 50.

163 Ebd., 50.

164 Barthes 2016, 23.

165 »Es gibt nun keine Sphäre, wo ich kein Bild wäre.« Han 2013, 8.

166 Siehe Hardt und Negri 2004. In dieselbe Kerbe schlägt auch die peruanische Schriftstellerin Gabriela Wiener, die im Internet eine Chance für Geschlechtergerechtigkeit und Gewaltprävention sieht: »Meine Arbeiten sind der Versuch, die Bedeutung des Persönlichen beim Kampf gegen Ungerechtigkeit und für die Erlangung von Rechten aufzuzeigen. Das Private, das Persönliche ist politisch. Dank der Tatsache, dass sich Gewalt nicht mehr so einfach verstecken lässt als Privates, haben wir heute ein Narrativ, das an die Öffentlichkeit tritt und enthüllt. Und damit die Welt verändert.« Böhnel 2019.

167 »Die digitale Kommunikation lässt die Gemeinschaft, das Wir, [...] stark erodieren. Sie zerstört den öffentlichen Raum und verschärft die Vereinzelung des Menschen.« Han 2013, 65.

durch die Bildung einer Gegenmacht, die die kapitalistische Ordnung wirklich in Frage zu stellen vermöchte.¹⁶⁸

Je nachdem, ob eher die mannigfachen Verbindungen oder aber die einzelnen Knotenpunkte des digitalen Netzes im Fokus der Analyse stehen, gibt die Vernetzung also Grund zum Fürchten oder Grund zur Hoffnung. Beide Interpretationen, so die Meinung der Autorin, sind logisch nachvollziehbar: Das Netz an sich ist nicht mehr als ein Werkzeug, das auf unterschiedlichste Arten benützt werden kann.

Um noch einmal auf Barthes' Zitat zurückzukommen, wird das Privatleben also nicht nur über den Raum definiert, in dem man kein Objekt ist, sondern auch über die *Zeit*. Dass sich die Grenzen zwischen Erwerbstätigkeit und Freizeit gegenwärtig immer mehr auflösen, ist ein oft geführter Diskurs, der auch in dieser Arbeit schon angeklungen ist und sich auch materiell in den neuen Lebens- und Arbeitsformen des *Co-Working* und *Co-Living* niederschlägt.¹⁶⁹

Byung-Chul Han macht nun die digitale Vernetzung für die fortschreitende räumliche und zeitliche Entgrenzung der Arbeit hauptverantwortlich. Vilém Flussers quasireligiöse Idee einer zukünftigen Welt, in der *undingliche Informationen*¹⁷⁰ die Dinge ablösen, und digitale Apparate uns von der Last der Materie befreien,¹⁷¹ ist Han zufolge absolut unrealistisch. Und weiter noch schreibt Han, dass die Hände des künftigen Menschen zwar – wie von Flusser vorausgesagt – mangels materieller Bearbeitung und Behandlung von Dingen verkümmern werden; Er werde aber nicht »nur genießen und spielen wollen.«¹⁷² Vielmehr attestiert Han der zukünftigen Arbeit eine Anbiederung ans Spiel, da vom Digitalen kein materieller Widerstand ausgehe, den man mittels Arbeit zu überwinden hätte.¹⁷³ Flussers Vision einer »undinglichen, digitalen Zeit der Muße«¹⁷⁴ lasse laut Han das Leistungsprinzip außer Acht, das jedes Spielerische wiederum zur Arbeit mache: »Der Spieler dopt sich und beutet ich aus, bis er daran zugrunde geht. Das digitale Zeitalter ist kein Zeitalter der Muße, sondern das der Leistung.«¹⁷⁵

Kultureller Narzissmus und die intime Gesellschaft

Die »intime Sichtweise auf die Gesellschaft« sei zum einen durch eine narzisstische Leidenschaft für das Eigene und das Authentische, und zum anderen durch »destruktive Gemeinschaft« bestimmt. Damit meint Sennett, dass wir heute einer vor-

168 Ebd., 24.

169 Siehe dazu Šiaulytė 2019, unpag.

170 Siehe Flusser 1994, 81.

171 Vgl. Han 2013, 46.

172 Ebd., 47.

173 Vgl. ebd., 47.

174 Ebd., 47-48.

175 Ebd., 48.

kapitalistischen, vorstädtischen Gemeinschaft mit ihren emotionalen, innerlichen und offenen zwischenmenschlichen Beziehungen frönten, während der modernen Gesellschaft folgerichtig eher eine »Arbeitsteilung der Gefühle« entspreche, bei der sich jede/r nur partiell emotional engagiert.¹⁷⁶ Das narzisstische Selbst, immerzu auf der Suche nach Gratifikation, »wobei das Selbst zugleich verhindert, dass diese Gratifikation tatsächlich eintritt«¹⁷⁷, beurteilt die Realität danach, ob es sich in ihr wiederfindet; Die Umwelt dient vorrangig dem Selbstaussdruck und der Selbstvergewisserung: »Sich selbst kennenzulernen ist zu einem Zwecke geworden, ist nicht länger ein Mittel, die Welt kennenzulernen.«¹⁷⁸

Angestoßen wurde die *intime Gesellschaft* vom Vordringen der Persönlichkeit ins öffentliche Leben während des 19. Jahrhunderts.¹⁷⁹ Diente die bürgerliche Familie bis dahin als Schutzwall, der die Unterschiede zwischen privater und öffentlicher Sphäre sozialer Wirklichkeit aufrechterhalten sollte,¹⁸⁰ entstand im 19. Jahrhundert die Vorstellung, »gesellschaftlicher Austausch sei gleichbedeutend mit Offenbarung der Persönlichkeit.«¹⁸¹ Das Bedürfnis nach Selbstoffenbarung ging einher mit der Abwertung sozialen Handelns bei gleichzeitiger Aufwertung des psychischen Kontexts, also des »subjektiven Gefühlszustandes des Handelnden«¹⁸². Im Hang zur Introspektion und Selbstoffenbarung bekundete sich das starke Verlangen nach Authentisierung der eigenen Gefühle und Motive: »Jedem einzelnen ist das eigene Selbst zur Hauptbürde geworden.«¹⁸³ Das flexible Selbst befindet sich im Widerspruch zwischen dem Drang zur authentischen Selbstdarstellung und jenem, sich zu *verbiegen*.¹⁸⁴ Diesen Puritanismus wiederum sieht Sennett insofern in der Tradition der Weber'schen protestantischen Ethik stehend,¹⁸⁵ als dass Webers Studie als frühe Beschreibung narzisstischer Symptome gelesen werden könne: In Webers Gegenüberstellung von »innerweltlicher Askese« und Egoismus¹⁸⁶ sieht Sennett die Parallelen zwischen ersterem und dem neueren Phänomen des

176 Vgl. Sennett 2013, 390.

177 Ebd., 388.

178 Ebd., 23.

179 Vgl. ebd., 386-388.

180 Vgl. ebd., 35; 51.

181 Ebd., 386.

182 Ebd., 37; Siehe auch ebd., 36.

183 Ebd., 23.

184 »Die Verwirklichung der der Flexibilität konzentriert sich [...] vor allem auf die Kräfte, die die Menschen verbiegen.« Sennett 1998, 57.

185 Vgl. Sennett 2013, 36-37.

186 Siehe dazu Weber 2016.

Narzissmus bestätigt.¹⁸⁷ »In beiden Fällen wird die Frage: ›Was fühle ich?‹ zur Obsession.«¹⁸⁸

Von diesen Parallelen zwischen innerweltlicher Askese und Narzissmus ausgehend, stellt Sennett eine Wiedererstarkung der protestantischen Ethik durch die kulturellen Kräfte des Narzissmus in den Raum.¹⁸⁹ Der Protestant wie auch der Kapitalist entzögen sich, einem säkularen Ethos folgend, durch Askese¹⁹⁰ den Erfahrungen in der Welt, und demonstrierten so den Wert ihres eigenen Selbst. Säkularismus und Kapitalismus, so Sennett, unterminieren das öffentliche Leben, indem sie »den Glauben [unterhöheln], dass Erfahrungen in der dem Selbst äußerlichen Welt Bedeutung haben.«¹⁹¹

Daraus leitet Sennett zwei Gefühlszustände ab, die sich in dem »asketischen Charakter des in der modernen Gesellschaft mobilisierten Narzissmus« verdichten: Die Furcht, etwas zum Abschluss zu bringen, man könnte sie auch *Perfektionismus* nennen, sowie ein Gefühl innerer Leere, das von Selbstverneinung und Selbstverenkung zeugt.¹⁹² Die Unfähigkeit, etwas zum Abschluss zu bringen, zeige sich in der ständigen Steigerung der Erwartungen, durch die das Gefühl, ein Ziel erreicht zu haben, vermieden wird. Denn dadurch würde das eigene Erleben objektiviert, und es müsste folgerichtig außerhalb des eigenen Selbst Bestand haben. In ständiger Selbstverneinung ist das Selbst »nur dann wirklich, wenn es stetig, unabgeschlossen ist.«¹⁹³

Sennetts Argumentation rund um das Unabgeschlossene und den Perfektionismus erinnert an Theorien der Selbstoptimierung des zum *Projekt* befreiten Subjekts, wie sie mehr als zehn Jahre später unter anderem von Byung-Chul Han sowie Luc Boltanski und Ève Chiapello wieder aufgenommen werden.¹⁹⁴ Besonders inter-

187 Das narzisstische Ich bilde sich, wenn das »aufgeklärte Eigeninteresse« als Teil des psychischen Apparates außer Kraft gesetzt sei. Denn im Gegensatz zum narzisstischen ziellosen Wünschen habe ein »funktionierendes«, also egoistisches Ich gelernt, »zu nehmen und nicht bloß zu wünschen«, was im Grunde bescheidener sei. Vgl. Sennett 2013, 388-389.

188 Ebd., 579. Robert Pfaller, nach dem Rituale, Feierlichkeiten, Spiele und das Als-Ob wichtige Funktionen für die Psychohygiene in der Gesellschaft erfüllen, trauert dem öffentlichen Leben vor allem als Bühne der Darstellung von etwas vom Privaten Verschiedenes, Feierliches nach. Vgl. Pfaller 2011, 83.

189 Sennett 2013, 578.

190 Sennett betont an anderer Stelle den asketischen Aspekt, wenn auf das katholische Ritual der Beichte, und somit auch auf die Absolution der Sünden verzichtet wird. Vgl. ebd., 578.

191 »Der Verlust der rituellen Religion, des Katholizismus, und der Aufstieg des Kapitalismus führen zum selben Ergebnis: Die Verneinung des Genusses dient der Aufwertung und Bestätigung des Selbst.« Ebd., 579.

192 Vgl. ebd., 580.

193 Ebd., 581.

194 In ihrer Theorie des *Wollens* nimmt Hannah Arendt den Terminus *Projekt* gewissermaßen voraus; in der bemerkenswerten Feststellung, dass der auf die Zukunft gerichtete Wille sich

essant ist in diesem Zusammenhang auch die Zeitlichkeit, das Unabgeschlossene und potenziell Unendliche, das in der Mythologie oft in Form von Verdammnis und Strafe zu finden ist, wie etwa bei Sisyphos, auf den später noch genauer eingegangen wird.

Exkurs: Legitimation des Kapitalismus

Bei Ausführung all dieser negativen Aspekte der neoliberalen Wirtschaftsordnung und ihrer Selbsttechnologien stellt sich natürlich die Frage nach der breiten Legitimierung dieser Wirtschafts- und Lebensform. Warum leben Menschen freiwillig unter den oben beschriebenen kurzfristigen und prekären Arbeitsverhältnissen? Was kam zuerst, die Ökonomie oder die Kultur? Dass kulturelle Bedingungen ökonomische Systeme hervorbringen können, hat erstmals Max Weber in seiner Untersuchung zur protestantischen Ethik aufgezeigt. Dass umgekehrt eine wirtschaftliche Ordnung eigene Ideale hervorbringt, ist schwerer vorstellbar. Insofern stellt sich auch die Frage, ob Sennetts flexibler Mensch vielleicht nicht allein die Folge, sondern vielmehr auch ein Wegbereiter des neuen Kapitalismus ist. Dessen Aufkommen im Wirtschaftswachstum der Nachkriegszeit ist naturgemäß von vielen Faktoren abhängig und im Rahmen dieser Publikation nicht zu klären. Carl Sasse hebt jedenfalls hervor, dass die Flexibilität als Arbeits- und Lebenstugend seit den 1980er-Jahren nicht nur in Erfolgsratgebern und der Managementliteratur, sondern auch für die Erstellung von Unternehmensidentitäten in Werbebrochüren o.Ä. zu einer breiten Anwendung kommt.¹⁹⁵

In ihren Ausführungen zur Legitimation des Kapitalismus kommen sowohl Colin Campbell als auch Boltanski und Chiapello zu dem Schluss, dass für den Glauben an die kapitalistische Wirtschaftsweise als »die beste und dem Allgemeinwohl dienlichste«¹⁹⁶ weiterhin kulturelle Sinnmuster notwendig sind, also ökonomische Zwänge allein nicht zu ihrer Legitimierung ausreichen.¹⁹⁷ Nun sehen Boltanski und Chiapello, was auf den ersten Blick unwahrscheinlich scheint, das kapitalistische Wirtschaftssystem seit den 1970er-Jahren gerade von denjenigen Kunstschaffenden und Intellektuellen, die den Kapitalismus kritisiert hatten, mit neuen Idealen und Glaubenssätzen versorgt.¹⁹⁸

Konsum war früher gerade im puritanisch geprägten Bürgertum etwas Verwerfliches. Und doch schlugen die von Max Weber charakterisierten Werte der

mit noch nicht existierenden *Projekten* befasse: »In dem Augenblick, da wir unseren Geist auf die Zukunft richten, haben wir nicht mehr mit ›Objekten‹ zu tun, sondern mit *Projekten*, und es ist nicht entscheidend, ob diese spontan oder als vorweggenommene Reaktionen auf zukünftige Verhältnisse entstehen.« Arendt 2008, 253; Hervorheb. im Original.

195 Vgl. Sasse 2006, 285.

196 Ebd., 298.

197 Vgl. Boltanski und Chiapello 2013; Campbell 2005; Siehe auch Sasse 2006, 298.

198 Vgl. Boltanski und Chiapello 2013, 506f.; Siehe auch Sasse 2006, 298.

Askese und Entsagung¹⁹⁹ an einem Punkt zuallererst im Bürgertum, unter gleichzeitiger Beibehaltung der Arbeitsmoral, in Hedonismus um.²⁰⁰ Und nicht nur das: In Campbells Augen haben mit dem Bürgertum und den Handelsleuten, neben den Künstler*innen, gerade die Gruppen mit den stärksten puritanischen Traditionen der britischen Gesellschaft die sogenannte »Verbraucherrevolution« vorangetrieben.²⁰¹ Sah Weber dafür im Wesentlichen die ökonomische Entwicklung verantwortlich,²⁰² vermuten Boltanski und Chiapello, dass sich der Kapitalismus an den Idealen der (Künstler-)Kritik wie Authentizität, Autonomie und Individualität bewähren musste, um nicht an Legitimität zu verlieren. Während die Arbeiter*innen seit jeher kritisch gegenüber dem Kapitalismus eingestellt waren, wurden die bürgerlichen Mittelschichten so zur zentralen »Trägergruppe der Künstlerkritik«²⁰³.

»Die Ideale der Künstlerkritik entspringen der Romantik«²⁰⁴, so Sasse. Im Hinblick auf Weber könnte man sagen: Der romantische Individualismus ist eine Struktur, die sich auf die Lebensführung auswirkt. Das *protestantische Pflichtgefühl* gilt als überholt, aber das *eherne Gehäuse* muss ständig mit Sinn gefüllt werden, damit die Akteure mitmachen.²⁰⁵ »Steckt nicht hinter den romantischen Idealen der künstlerischen Kritik – ebenso wie hinter dem modernen Hedonismus – eine quasireligiöse Lehre, nämlich der romantische Individualismus?«²⁰⁶

Wenn Carl Sasse sich fragt, wer als Träger des Selbsterfindungsmodells oder des *modern consumerism*²⁰⁷ in Frage käme, denkt er an romantische Künstler*innen, Schriftsteller*innen und Konsument*innen ihrer Produkte. Jene wiederum seien von der sogenannten *Mittelklasse* aufgegriffen worden, die in der Folge maßgeblich an der erhöhten Nachfrage an Konsumgütern beteiligt war.²⁰⁸

Robert Pfaller findet diesen Diskurs wie auch den über die affektive Anrufung der Individuen absurd, da er große Zweifel daran hegt, ob sich professionelle Kunstschaffende jemals des Affektmoments und der damit verbundenen Vorstellung einer Adressatenperson entbehren können. Er sieht Affekte als notwendige

199 Siehe Weber 2016.

200 Sasse 2006, 298-299.

201 Vgl. Campbell 2005, 31.

202 Vgl. Weber 2016; Zit. nach Sasse 2006, 299.

203 Vgl. Boltanski und Chiapello 2001, 468-470; Sasse 2006, 299; Siehe auch Campbell 2005, 31-35.

204 Sasse 2006, 299.

205 Vgl. Boltanski und Chiapello 2013.

206 Sasse 2006, 301. Zum *Romantischen Individualismus*, siehe auch Eberlein 2000.

207 Vgl. Campbell 2005.

208 Vgl. Sasse 2006, 301. Siehe auch Campbell 2005, 25: »The very considerable expansion of demand in the early part of the Industrial Revolution was essentially middle class in origin.« Hier schließt sich der Kreis zu Richard Sennett, der argumentiert, dass im Laufe des 20. Jahrhunderts der Konsument*in zur *kulturell dominierenden Sozialfigur* wurde. Siehe dazu das Kapitel *Menschlicher Abfall im leichten Kapitalismus*.

Bedingung für jede künstlerische Tätigkeit: »Man muss lieben, um Kunst machen zu können.«²⁰⁹

209 Pfaller 2011, 174.

III. Kurzer Abriss des Scheiterns als künstlerisches Motiv

Bildenden Künstler*innen dient das Scheitern seit jeher als wesentlicher Untersuchungsgegenstand; Die Seefahrt, das Schiff im Sturm und der Schiffbruch sind seit Jahrhunderten beliebte Motive in der bildenden Kunst.¹ Die Kunstgeschichtsschreibung hat das Motiv der Seefahrt als Sinnbild zwar sehr gut dokumentiert, weist aber hinsichtlich der *Ideengeschichte* des Scheiterns insofern eine Lücke auf, als dass jeder schöpferischen Tätigkeit ihr potenzielles Scheitern als *Conditio sine qua non* eingeschrieben ist; Im Sinne einer *medialen Spezifität* nach Marshall McLuhan macht diese Bedingung der Kunstproduktion das Scheitern maßgeblich für die künstlerische Praxis, ihre Entstehung und Bedeutung.

Auf die Vielzahl der möglichen Bedeutungsdimensionen des Scheiterns in der Kunst – von einer Diskrepanz zwischen Idee und Ausführung hin zur Realisierung schier unmöglicher Aufgaben, dem offenen Ausgang von Versuchsanordnungen oder der unerfüllbaren Suche nach Perfektion – wurde eingangs bereits hingewiesen.² Zur kreativen Verarbeitung des Scheiterns werden häufig klassische Mythen herangezogen. Wie künstlerische Arbeiten können jene vor dem jeweiligen Geschichtsnarrativ immer wieder neu gelesen werden; Ihre universalen Geschichten bieten eine bis heute relevante Projektionsfläche für immer neue Analysen des Zeitgeschehens.

Wie andere Mythen der Antike wurde die Geschichte des Sisyphos vor allem mündlich überliefert. In weiterer Folge entstanden mehrere, voneinander abweichende Verschriftlichungen. Für den Sisyphos-Mythos stellen Ciceros *Tusculanae Disputationes* und Ovids *Metamorphosen* wichtige Quellen dar. Bernd Seidensticker hat allerdings darauf hingewiesen, dass griechische Mythen nur selten direkt, sondern meist über moderne Autor*innen rezipiert werden; So wie der Zugang zu Iphigenie oft über Johann Wolfgang von Goethe erfolgt, wurde die zeitgenössische Rezeption von Sisyphos stark von Albert Camus geprägt.³ Die ursprüngliche dif-

1 Siehe unter anderem Heimerdinger 2005, 14.

2 Vgl. Le Feuvre 2010a, 12.

3 Vgl. Seidensticker 2003, 159.

ferenzierten Bilder mythischer Figuren wurden außerdem im Laufe ihrer langen Wirkungsgeschichte schon früh auf einzelne Aspekte reduziert. Aus dem schlauen Sisyphos, der den Tod überlistet und aus der Unterwelt flieht, wofür er bestraft wird, wurde so bereits im alten Rom der vorrangige Büsser und Steinwälzer.⁴ Diese Reduzierung bringe laut Seidensticker aber nicht etwa eine Verarmung, sondern eine *Polyvalenz* mit sich. Wie lebendig ein Mythos sei, hänge außerdem nicht von seiner »narrativen Buntheit« ab, sondern von seiner »Relevanz [...] für die Beschreibung und Deutung zentraler Fragen der jeweiligen Gegenwart«⁵, also von den jeweiligen historischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen. Dass Mythen bis heute für die Deutung gesellschaftlicher Dynamiken relevant sind, zeigt sich auch in geflügelten Worten, die sich auf Mythen beziehen: Wir sprechen von der Sisyphos-Arbeit, den Herkules-Aufgaben, dem Pyrrhussieg, dem Ikarusflug, dem Damoklesschwert etc.

1. Zeitgenössische Kunst, klassische Mythen

Mythologie und bildende Kunst verbindet eine lange und gut dokumentierte Beziehung zueinander.⁶ Zum einen erzählen klassische Mythen fesselnde Geschichten, an deren Repräsentation die bildenden Künste immer interessiert waren; Diese Erklärung allein greift aber zu kurz. Über die bildliche Repräsentation hinausgehend, bieten Mythen einen Ausgangspunkt für deren weitere Ausgestaltung, Analyse oder auch Perversion. Isabelle Loring Wallace und Jennie Hirsh verweisen etwa auf Autor*innen aus der Philosophie und Psychoanalyse, die klassische Mythen als Erkenntnisquelle ihrer eigenen Wissensgebiete verstehen.⁷ Die Kunstgeschichte hingegen misserweise sie teilweise immer noch als bloßen Fundus an Erzählungen, was sie bei christlichen Motiven, einer vergleichbaren Quelle an Sujets, nie tun würde.⁸

Für die Beschreibung komplexer Lebensrealitäten in der Gegenwart scheinen sich Mythologien auch deshalb anzubieten, weil in ihnen alle Facetten menschlichen Daseins, Leidens und Hoffens auf eine universale Art zum Ausdruck kommen. Barbara C. Matilsky schrieb dazu 1988:

4 Für eine Rezeptionsgeschichte des Sisyphos-Mythos, siehe Homerus, Kunert und Seidensticker 2001.

5 Ebd., 158.

6 Vgl. Wallace und Hirsh 2011b, 1-2; Siehe auch Matilsky 1988.

7 Vgl. Wallace und Hirsh 2011b, 6.

8 Wallace und Hirsh nennen hier zur Verdeutlichung, dass nach der gleichen Logik die Funktion von Altarbildern nie nur auf die Illustration der Heiligengeschichten beschränkt würde. Vgl. ebd., 1f.

Artists revive classical myths and images for social commentary, confronting such issues as feminism, morality, war, politics, cultural disorder and renewal. More personal reflections on the human condition, fear, suffering and the irrational are also expressed.⁹

Dass Mythen zeitgenössischen Künstler*innen als reiche Inspirationsquelle dienen, lässt sich nicht zuletzt sehr gut anhand der für diese Studie ausgewählten Positionen nachvollziehen: Bei Francis Alÿs' Arbeiten *Paradox of Praxis I* sowie *Rehearsal I* drängt sich ein Vergleich mit Sisyphos geradezu auf; Bas Jan Aders *Fall I* lässt in seinem Übermut Parallelen mit Ikarus erkennen, und Cathy Sislers ruhe- und endlose Wanderungen durch die Straßen gleichen einer Odyssee; Guido van der Werve stellt sich in einer durchnummerierten Performance-Reihe verschiedenen in die Gegenwart übertragenen, aber doch archaisch wirkenden Herkules-Aufgaben.¹⁰ Aber nicht nur als künstlerisches Motiv, sondern auch um die Bedingungen künstlerischen Arbeitens an sich zu beschreiben, werden häufig griechische Mythen herangezogen. Der deutsche Schriftsteller Günter Grass etwa nannte Sisyphos im Hinblick auf die für ihn maßgebende Camus'sche Lebensphilosophie wiederholt seinen *Privatheiligen*, womit Grass den Gedanken des unbeirrbaren Durchhaltens auf seinen Schaffensprozess übertrug.¹¹

Im Folgenden werden ausgewählte Konzept- und Videoarbeiten von den 1970er-Jahren bis in die Gegenwart analysiert, die performativ-repetitive Handlungen zeigen. Die Akteur*innen stellen sich darin entweder unlösbaren, also von vornherein zum Scheitern verurteilten Aufgaben, oder aber sie unterwandern die Aufgabenstellung auf subversive Art. Der klassische Sisyphos-Mythos wird dabei nicht vorrangig als zu repräsentierendes Bildmaterial verstanden, sondern darüber hinaus als *interpretativer Rahmen* für künstlerische Praktiken, die sich mit ziellosen Wiederholungen des immer Gleichen, einer Form nicht-teleologischen Verhaltens oder mit der unermüdlichen Verpflichtung gegenüber absurden, willkürlichen oder undurchschaubaren Regeln oder Befehlen auseinandersetzen.¹² Der Terminus *Sisyphos-Arbeit* aus dem Alltagsgebrauch bezeichnet eigentlich eine dreiteilige Struktur: Eine Aufgabe wird entsprechend einem spezifischen Regelwerk ausgeführt – Das Resultat entspricht nicht dem erwünschten Ergebnis –

9 Matilsky 1988, 4.

10 Für einen Überblick zur fruchtbaren Wechselbeziehung von Kunst und Mythologie, siehe Cahill, Fortenberry und Morrill 2018; Einen spezifischen Blick auf die zeitgenössische Kunst werfen etwa Wallace und Hirsh 2011a.

11 »Was vor allem von Camus gelernt werden kann, ist seine Haltung: dieses Aushalten einer deprimierenden Zeit [...]. Camus könnte hilfreich sein, wenn es darauf ankommt, trotz hoffnungslos erscheinender Zukunft nicht aufzugeben, nicht zu resignieren, weiter Widerstand zu leisten. Camus und mein Privatheiliger: Sisyphos.« Grass et al. 1987, 340.

12 Vgl. Cocker 2011, 267.

Der Versuch wird wiederholt. Emma Cocker hat darauf hingewiesen, dass eine Sisyphos-Aufgabe keine kontinuierliche, ununterbrochene Handlung ist, sondern die Ausführung eines Planes in mehreren Teilen, in einem »Zyklus von Misslingen und Wiederholung«¹³. Sie folgt damit dem Philosophen Albert Camus, der 1942 in seiner Abhandlung *Der Mythos von Sisyphos*¹⁴ schrieb, dass sich jener aufgrund der zyklischen Struktur seiner Tätigkeit in einem Moment des Innehaltens jedes Mal wieder bewusst für die erneute Durchführung seiner Schicksalsaufgabe entscheidet. Darin liege auch das Glück des Sisyphos, denn »Der Kampf gegen Gipfel vermag ein Menschenherz aufzufüllen. Wir müssen uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen«¹⁵. Der Topos des Gefangenseins in einem aussichtslosen Vorhaben kann in der künstlerischen Praxis natürlich der Logik einer endlosen Wiederholung in ihrer immer gleichen Bedeutung folgen; Die Wiederholung selbst kann aber auch zu einer Geste werden, die mit den verschiedensten Bedeutungen aufgeladen ist. Die interpretative Bandbreite reicht von der Absurdität menschlichen Handelns hin zu einer affirmativen Auslegung der Logik des Mythos, also von Vergeblichkeit und Resignation angesichts der Regeln und Restriktionen einer bestimmten Struktur, hin zu Widerstand oder subversiver Verweigerung der Autorität eines Systems.¹⁶ Im Hinblick auf das Medium Videoperformance ergibt sich aufgrund seiner technischen Spezifika – u.a. der Wiederholung und Montage, des *closed circuit* und des *Loops* – die Möglichkeit, das Scheitern in seiner Zeitlichkeit als *produktive schöpferische Kraft* zu demonstrieren; als Methode, den Abschluss eines Vorgangs hinauszuzögern oder zu verweigern; oder als Form des subversiven Widerstands, der zielorientierte Erwartungshaltungen sabotiert. Auf einer Metaebene kann die protestierende Geste auch auf die binäre Logik von Scheitern und Erfolg selbst abzielen.¹⁷

2. Der Schiffbruch als Daseinsmetapher

Die Gewalt des Meeres hat die Menschen über Jahrhunderte hinweg sowohl fasziniert als auch verängstigt. Die Seefahrt, das Schiff im Sturm und der Schiffbruch sind seit Jahrhunderten beliebte Motive in der bildenden Kunst. Als »Vehikel einer Gemeinschaft«¹⁸ wurden das zu manövrierende Schiff, der sichere Hafen und

13 Vgl. ebd., 267.

14 Die Übersetzung des französischen Originaltitels »Le Mythe de Sisyphe« folgt hier der Ausgabe im Rowohlt-Verlag. In anderen Ausgaben ist auch der Titel »Der Mythos des Sisyphos« zu lesen.

15 Camus 1997, 160.

16 Vgl. Cocker 2011, 268.

17 Vgl. ebd., 268; Siehe auch Phillips 1997, bes. Kap. 8, »Ein Blick auf Hindernisse«, 119-136.

18 Kreil 2011, 37.

das bewegte Meer außerdem vielfach als Sinnbilder des menschlichen Lebens beschrieben.¹⁹ 1979 publizierte Hans Blumenberg eine grundlegende Untersuchung zur Metaphorik des Scheiterns in Literatur und Philosophie. Darin beschäftigt er sich nicht nur mit der Symbolik des Schiffbruchs, sondern entwickelte darüber hinaus seine bereits 1960 in *Paradigmen zu einer Metaphorologie* angelegte Theorie weiter, dass Metaphern genuine Denkmodelle vor der Sprache seien. Gelten im alltäglichen Sprachgebrauch Metaphern als Mittel zur Ausschmückung und Verdeutlichung des Gesagten, bezeichnet Blumenberg in seiner Metaphorologie sogenannte *absolute* Metaphern als jene Sprachbilder, die nicht vollständig in ihre Begrifflichkeit (d.h. ihre buchstäbliche Bedeutung) auflösbar sind.²⁰ Durch sie werden also Phänomene beschrieben, die nicht durch Sprache beschreibbar sind, ja die selbst eine Grenzüberschreitung zwischen Sagbarkeit und Unsagbarkeit darstellen,²¹ und über ihre Funktion als Redeschmuck hinaus zum konstitutiven Bestandteil des Denkens werden. Blumenbergs Buchtitel *Arbeit am Mythos*²² ist zu einer vielzitierten Formel geworden, um die kontinuierliche Beschäftigung mit mythischen Geschichten und deren Variationen über die Jahrtausende hinweg zu beschreiben. Mit Bezug auf Ludwig Wittgenstein, nach dessen *Tractatus logico-philosophicus* manche Erfahrungen nicht versprachlicht werden können,²³ ist es sehr wohl möglich, manche dieser unsagbaren Dinge durch Metaphern auszudrücken. Blumenberg nennt die Schifffahrt eine *paradoxe Daseinsmetapher*. Ihre Wirkkraft speise sich für den Menschen als Festlandlebewesen aus der Hoffnung auf eine sichere Wiederkehr auf festen Boden:²⁴

Der Mensch führt sein Leben und errichtet seine Institutionen auf dem festen Lande. Die Bewegung des Daseins im [G]anzen jedoch sucht er bevorzugt unter der Metaphorik der gewagten Seefahrt zu begreifen. Das Repertoire dieser nautischen Daseinsmetaphorik ist reichhaltig. Es gibt Küsten und Inseln, Hafen und hohes Meer, Riffe und Stürme, Untiefen und Windstillen, Segel und Steuerruder, Kompass und astronomische Navigation, Leuchttürme und Lotsen. Oft dient die Vorstellung der Gefährdungen auf der hohen See nur dazu, die Behaglichkeit und Ruhe, die Sicherheit und Heiterkeit des Hafens vorzustellen, in dem die Seefahrt ihr Ende finden soll.²⁵

19 Vgl. Blumenberg 2012, 9. Siehe auch Heimerdinger 2005, 14; Kreil 2011, 37; Timm 1976, 9.

20 Vgl. Blumenberg 1998, 10; 12-13.

21 Vgl. Blumenberg 2012, 95.

22 Blumenberg 2011.

23 Siehe etwa »Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt« und »Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.« Wittgenstein 2004, Nr. 5.6; Nr. 7.

24 Vgl. Blumenberg 2012, 9.

25 Ebd., 9.

Das Meer versteht Blumenberg als naturgegebene Grenze menschlicher Unternehmungen, deren Überquerung einer *Grenzverletzung* gleichkommt, die mit erheblichen Risiken verbunden ist. Die hohe See wird dabei als unberechenbare, orientierungswidrige, ja gefährliche Sphäre verstanden.²⁶ Folgt man Blumenbergs Argumentation, gilt aber trotz aller Gefahren für das Leben wie auch für die Schifffahrt: Wer nichts wagt, der nichts gewinnt. Seine Abhandlung beendet er mit dem Satz: »Der Hafen ist keine Alternative zum Schiffbruch; er ist Ort des versäumten Lebensglücks.«²⁷

Mit der Erstveröffentlichung von Andrea Alciatos Emblembuch *Emblematum Liber* (1531) verteilte sich das Emblem der *Spes Proxima* rasant über ganz Europa. Seinen Niederschlag in bildlichen Darstellungen fand das Meer aber bereits zuvor in religiösen Darstellungen, wo es als »Erscheinungsort des Bösen« durchwegs negativ konnotiert war: Laut Blumenberg ist das Meer »immer verdächtig gewesen«²⁸. In der frühen christlichen Bildprogrammatis bildeten Wasser und Meer andererseits aber auch Orte der Demonstration göttlicher Herrschaft, wie etwa in der Geschichte von Noah, Jonas und dem Wal, dem Auszug aus Ägypten und der Teilung des roten Meeres.²⁹ Ab dem 16. Jahrhundert zeigen sich Darstellungen des Schiffbruchs maßgeblich von Emblembüchern wie dem oben genannten *Emblematum Liber* beeinflusst. Aus dem Geiste des Humanismus entsprungen, haben Emblemata ihre Vorbilder in älteren Quellen und Ikonografien. Sie verbreiteten sich bis ins 18. Jahrhundert hinein in Tausenden Drucken über ganz Europa, wo sie maßgeblichen Einfluss auf die Ikonografie der europäischen Höfe und Kunstwerkstätten hatten. Weitgehend gesichert ist, dass das erste Emblembuch 1531 in der Buchdruckerei von Heinrich Steyner in Augsburg entstand. Das erste *Emblematum Liber* enthält 104 Illustrationen, in späteren Ausgaben wurde auf 212 Emblemata erhöht. In der Erstausgabe des Mailänder Juristen und Humanisten Andrea Alciato ist bereits das *Spes Proxima* (dt. »Nun ist die Hoffnung bald erfüllt«) enthalten: Seine dreiteilige Form aus *Inscriptio* (Motto), *Pictura* und *Subscriptio* (Epilog) zeigt das vorangestellte Motto *Spes Proxima*, darunter als *Pictura* den Holzschnitt eines Schiffs in aufbauenden Wassern unter einem bewegten Himmel, sowie folgender *Subscriptio*:

Innumeris agitur respub[lica] nostra procellis,
Et spes venturae sola salutis adest.
Non secus ac navis medio circum aequore venti,

26 Vgl. ebd., 10. Belege hierfür findet er etwa bei dem Sokratiker Aristipp von Kyrene, den Pyrrhoneern und den Epikureern, die verschiedene Seelenzustände durch Grade der Meeresschwung veranschaulichten. Vgl. Blumenberg 2012, 9, Anm. 1. Siehe dazu auch Pohlmann 2015.

27 Blumenberg 2012, 39. Zur stürmischen See als Metapher, siehe auch Nova 2010.

28 Blumenberg 2012, 10.

29 Vgl. Kreil 2011, 37.

Quam rapiunt, salsis iamque fatiscit aquis.

Quod si Helenae adveniant lucentia sydera fratres, Amissos animos spes bona restituit.

Die 11 Jahre später bei Chrestien Wechel in Paris publizierte Ausgabe *Emblematum libellus* enthält neben den lateinischen Epilogen erstmals auch deutsche Übersetzungen von Wolfgang Hunger, so auch zu *Spes Proxima*, auf Deutsch *Nehiste Hoffnung* (siehe Abb. 1, S. 92).³⁰

Mayland unser haymet, und stat
Drengt vil ungluck, bschwer, not und plag,
Und doch hoffnung zu peßerm hat:
Gleych wie ain schif das sich kaum mag
Erretten vor der wellen schlag,
Erscheinn im die zwen liechten sternn
Helenae brueder, alle klag
Sich einnd, und ist das hayl nit fernn.³¹

Im Vergleich zur Erstausgabe von 1531 bleibt die relative Position des Schiffmotivs zum Bildträger gleich; Die Ausgabe von 1542 zeigt aber bereits erste Adaptionen der *Pictura* in der Ausführung, die sich detaillierter und feiner zeigt. Aus dem Einmaster wurde ein Dreimaster mit Besatzung. Außerdem ist ab der Ausgabe von 1542 im *Spes Proxima* auch das Sternbild der Dioskuren abgebildet, welches in der Erstausgabe noch fehlt. Zwei anthropomorphe Wolken bauschen aus ihren Mündern pustend das Meer auf, der Himmel nimmt mehr Platz ein, und aus dem ursprünglichen Querformat wurde 1542 ein Hochformat.

Seinen vorläufigen Höhepunkt erlangte das Seestück aber erst gute hundert Jahre später in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, wobei die früheste profane Darstellung eines Seesturms Joos de Momper zugeschrieben wird.³² Als wichtige Vertreter der Marinemalerei gelten in weiterer Folge Willem van de Velde (Vater und Sohn), in Frankreich Claude Lorrain, Claude Joseph Vernet und Théodore Géricault; Caspar David Friedrich, William Turner sowie die Hudson River School im 19. Jahrhundert.³³ Das Schiffbruchmotiv wiederum erlebte in der Romantik seinen Höhe- und gleichzeitig auch seinen vorläufigen Endpunkt. Dessen

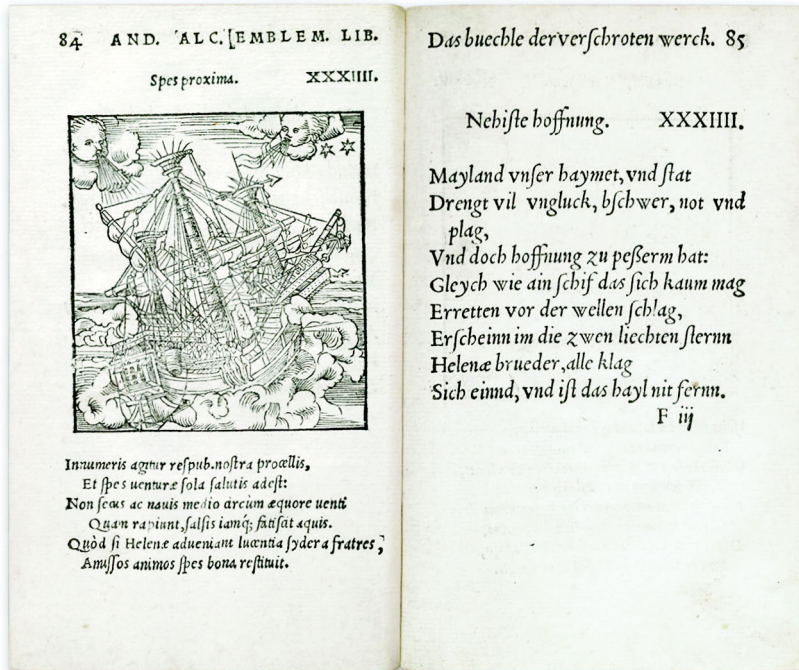
30 Vgl. Glasgow University Emblem Website.

31 Glasgow University Emblem Website. Bei Arthur Henkel und Albrecht Schöne ist die subscriptio in der deutschen Übersetzung von Jeremias Held der Frankfurter Ausgabe von 1567 wiedergegeben. Vgl. Henkel und Schöne 1996, 1462.

32 Als *Seestück* wird entweder die Darstellung von Schlachten oder aber von Schiffen zu Wasser bezeichnet. Das Gemälde *Seesturm*, Joos de Momper d. J. um 1610/1615 zugeschrieben, befindet sich heute in der Sammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien.

33 Vgl. Heiser 2007a, 15; Kreil 2011, 38.

Abb. 1: *Spes Proxima*, aus: Andrea Alciato, *Emblematum libellus* (Paris 1542), Folio F2v p84/F3r p85



Tragik passe, so Lisa Kreil, zum allgemeinen emotionalen Klima jener Zeit; Es sei demnach als Sinnbild für die Isolation des Individuums in einer Welt ohne Trost oder Hoffnung zu verstehen.³⁴ Zu touristischen Zielen per se wurden das Meer und die Küste erst im späten 18. Jahrhundert, beginnend mit Brighton an der Südküste Englands, gefolgt von Deutschland, und schließlich, um 1820, den französischen Küsten.³⁵ Einen tragischen neuen Höhepunkt erleben die Motive des Meeres und des Schiffbruchs in der jüngsten Kunst ausgelöst durch die unzähligen Migrant*innen, die auf ihrem Weg nach Europa im Meer ertrinken.³⁶

34 »Das Motiv des Schiffbruchs wird zum Grundantrieb einer Epoche.« Kreil 2011, 41.

35 Vgl. Ickowicz 2012, 145.

36 Vgl. Pohlmann 2015. Für eine aktuelle philosophische Auseinandersetzung mit dem Schiffbruch und seiner medialen Verbreitung angesichts der vielen Ertrunkenen, siehe Oberprantacher 2019.

IV. Ikonografie des Scheiterns in der Videoperformance

Für bildende Künstler*innen ist das Scheitern seit jeher ein wesentlicher Untersuchungsgegenstand: Sei es in Form der Diskrepanz zwischen Idee und Ausführung, der Unmöglichkeit sich auszudrücken, der Realisierung schier unmöglicher Aufgaben, dem offenen Ausgang von Versuchsanordnungen oder der unerfüllbaren Suche nach Perfektion.¹ Die Probe, die Wiederholung, die Fragmentierung und der Prozess sowie der Zufall und das Warten sind wichtige Methoden der Gegenwartskunst; Unzufriedenheit, Scheitern und Irrtum werden bewusst zur Umdeutung von Denkmustern oder Gesellschaftsstrukturen eingesetzt.

In den 1960er- und 1970er-Jahren gelangen sowohl die subjektive Erfahrungswelt des Einzelnen als auch die logische Ausführung von Konzepten und *Regeln* sowie eine serielle Arbeitsweise in den Fokus künstlerischer Produktion. Gleichzeitig lässt sich in der Konzeptkunst ein Hang zum Absurden erkennen.² Die unendliche Mühsal des Sisyphos wiederum kann im übertragenen Sinn als vorsätzliche und unendlich wiederholbare produktive, *subversive* Kraft,³ die serielle Geste als irrationale Handlung, als introspektive und solipsistische Form des Rückzugs aus der Welt gedeutet werden.⁴ Wenn sich Künstler*innen performativ mit Aufgaben auseinandersetzen, deren Erfüllung letzten Endes immer scheitern muss, demonstrieren sie gleichzeitig eine Form der *unproduktiven Verschwendung* von Energie und Zeit; nach Georges Bataille ist das wiederum die einzige Möglichkeit, dem modernen Fortschrittsglauben zu enttrinnen.⁵ Inwiefern das Scheitern als Teil einer *Ästhetik des Stillstands* die Logik und Autorität dominanter zielorientierter Doktrinen unterwandern kann, wird im folgenden Teil der Arbeit untersucht.

1 Vgl. Le Feuvre 2010a, 12.

2 Vgl. Cocker 2011, 273. Sol LeWitt etwa schreibt: »Irrational thoughts should be followed absolutely and logically.« LeWitt 1999b, 837. Zu LeWitts Werkgruppe *Variations of Incomplete Open Cubes* (1974) als Metaphern des *cartesischen Rationalismus*, siehe Krauss 1978, 48.

3 Vgl. Krauss 1978, 57.

4 Vgl. Camus 1997, 160; Siehe auch Cocker 2011, 274.

5 Vgl. Groys 2016a, 162.

1. Bas Jan Ader

Der in den Niederlanden geborene Video-, Foto- und Konzeptkünstler Bas Jan Ader (eigentlich Bastiaan Johan Christiaan Ader; geb. 1942 in Winschoten, NL; gest. 1975 im Atlantischen Ozean⁶) hat ein kleines, aber äußerst einflussreiches Œuvre hinterlassen. Er verbrachte den Großteil seines erwachsenen Lebens in Los Angeles; Seine Arbeiten waren beeinflusst von der konzeptuellen Kunst Kaliforniens sowie der Provo- und Neodada-Szene Hollands. Sein Werkkomplex ist seit den 1990er-Jahren intensiv rezipiert, analysiert und ausgestellt worden;⁷ Nicht nur Künstler*innen,⁸ sondern auch Kunsttheoretiker*innen diente er seither vielfach als mehr oder weniger mystifizierte Projektionsfläche.⁹

Als Bas Jan Ader in den frühen 1970er-Jahren mit dem Medium Video arbeitete, war die Aufzeichnung alltäglicher Handlungen als künstlerischer Ausdruck noch recht neu. Künstler*innen wie Bruce Nauman machten alltägliche Handlungen wie das Gehen und intime Räume wie ihr Atelier zum Thema ihrer Videoarbeiten (etwa in *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* oder *Walk with Contrapposto*, beide 1968). Naumans frühe Videoarbeiten transportieren Narrative vorrangig über Gesten; Häufig gibt es darin weder Farbe noch Ton. Insofern ähneln sie in ihrer so reduzierten wie direkten Ästhetik Aders Serie der *Falls*, während sich dessen späteres Projekt *In Search of the Miraculous* verschiedener Medien sowie einer kommentarischen Metaebene (über Songtexte, antiquierte Stilmittel u.Ä.) bedient.

Im Folgenden werden Aders Projekte *In Search of the Miraculous* (1973-1975) sowie die Werkreihe *Falls* (1970-1971) vorgestellt. *In Search of the Miraculous* ist Aders

6 Im Juli 1975 brach Ader für sein dreiteiliges Projekt *In Search of the Miraculous* in einem Ein-Mann-Segelboot von den Vereinigten Staaten nach Europa auf; Es hätte eine Atlantiküberquerung mit dem bis damals kleinsten Segelboot sein sollen, jedoch kam er nie dort an und gilt seitdem als vermisst.

7 Siehe dazu Aden-Schraenen 2013; Cocker 2011; Dumbadze 2013; Hainley 1999; Heiser 2002; Daalder 2008; Roberts Juni-1994; Schoenberger 2015; Schorr 1994; Frisinghelli et al. 2000; Verwoert 2006; Neuere Einzelausstellungen fanden unter anderem im Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam (2006), dem Centro Gallego de Arte Contemporáneo in Santiago de Compostela (2010) und im MAMbo in Bologna (2013) statt. 2017 war Aders *Broken Fall (Organic)* (1971) bei der Biennale von Venedig ausgestellt.

8 Ader als künstlerisches Vorbild nahmen sich etwa Tacita Dean, David Horvitz, Elke Krystufek, Jimmy Robert, Jonathan Monk, Sven Sachsalber, Hans Schabus, Nicole Six und Paul Petritsch, Haegue Yang u.v.m. Zu Rene Daalders Spielfilm über Aders Verschwinden, siehe Daalder 2008; Siehe dazu auch Aden-Schraenen 2013, 187-286.

9 Ingeborg Erhart verweist explizit auf die Gefahr der anekdotischen Interpretation, um ihr kurz darauf selbst zu verfallen, wenn sie Ader als krisengebeutelten Eigenbrötler skizziert, der in L.A. eine Art Doppelleben inklusive Affären führte. Vgl. Erhart 2017, 19; 33; Siehe dazu auch Aden-Schraenen 2014, 26.

letztes größeres Projekt und wird hier herangezogen, um seinen mehr oder weniger »existenziellen Einsatz« im Namen der Existenzsteigerung zu verdeutlichen.¹⁰ Dass er mit dieser Konzeptarbeit sein Leben auf Spiel setzte, ist hier auch deshalb interessant, weil der Künstler damit den Wert romantisch-verklärter Ideen in der aufgeklärten Moderne auslotete und mit dem Schiffbruch als *Daseinsmetapher* spielte. Der primäre Gegenstand der Untersuchung soll hier aber die Reihe der *Falls* sein. Jene bieten eine interessante Projektionsfläche für existenzialistische Ideen, dient Ader doch der Fall als Sinnbild für die gefährdete Existenz des Menschen. Es folgen außerdem theoretische Kapitel zum Romantischen Konzeptualismus, dem Konzept des tragischen Helden, dem Slapstick und dem Fall in Camus' Werk; Abgeschlossen wird dieses Kapitel mit einem kurzen Hinweis auf die Wirkungsgeschichte Aders sowohl für die Kunstkritik als auch für eine jüngere Generation von Künstler*innen.

1.1 In Search of the Miraculous (1973-1975)

Im Herbst 1973 startete Bas Jan Ader *In Search of the Miraculous*: Die dreiteilige konzeptuelle Werkreihe begann mit einem Nachspaziergang entlang der Autobahnen von Los Angeles, der mit insgesamt 18 Schwarz-Weiß-Fotografien dokumentiert wurde. In der darauffolgenden Ausstellung in der Claire Copley Gallery in L.A. wurden neben den Fotos auch beim Eröffnungsabend erstellte Dias eines Chors beim Singen von Seemannsliedern gezeigt; Das Audio dazu wurde von einem Band abgespielt. Der dritte und abschließende Teil des Projekts sollte auf dem Meer stattfinden: Der erfahrene Segler Ader wollte in seinem Ein-Mann-Segelboot *Ocean Wave* den Atlantik in etwa zwei Monaten von Cape Cod, USA nach Falmouth, Großbritannien überqueren. Nach seiner Ankunft in Europa sollten die Dokumentationen aller drei Teile im Museum seiner Heimatstadt Groningen ausgestellt werden. Doch es kam anders: Drei Wochen nach der Abfahrt brach der Funkkontakt zu ihm ab. Ader verunglückte mit 33 Jahren, sein Boot wurde später an der Küste Irlands gefunden.

In Search of the Miraculous ist als konzeptuelles Experiment auch die consequente Realisierung einer Idee, die »ultimative Suche nach dem Metaphysischen«¹¹. Ader stellte sich darin die Frage, welche Bedeutungen die Idee des tragisch-romantischen Helden zu seiner Zeit annehmen konnte.¹² Für die methodische und

10 Vgl. Verwoert 2006, 7; Aden-Schraenen 2014, 34.

11 Beenker 2006, 16.

12 Vgl. Verwoert 2006, 2; 6. Es sei hier auf einen methodologischen Fallstrick hingewiesen, der die Identifizierung von Aders Person als tragischer Held mit sich bringt: Vor allem die anekdotisch-autobiografischen Interpretationen seiner künstlerischen Arbeit projizieren Aders Tod auf sein Werk.

inhaltliche Umsetzung bediente er sich mehrerer anachronistischer Stilmittel: Er dokumentierte etwa seinen Nachtspaziergang durch L.A. nicht nur mit Fotografien in Schwarz-Weiß, die in den 1970er-Jahren nach dem Aufkommen der Farbfotografie auch in der Kunst als höchst veraltet galten, sondern ergänzte zudem jedes Bild handschriftlich mit Zeilen aus dem Lied *Searchin'* (1957) von den *Coasters*, einem damals schon antiquierten Popsong über die unermüdliche Suche nach der Liebe (siehe Abb. 2, S. 97).¹³ Die Präsentation des ersten Teils in der Claire Copley Gallery im April 1975 untermalte ein Chor aus Aders Studierenden von der *University of California* musikalisch mit traditionellen Seemannsliedern mit Klavierbegleitung (was aufgenommen und später in der Ausstellung als Diashow mit parallel laufender Tonbandaufnahme gezeigt wurde, anstatt Video und Audio – den damaligen technischen Möglichkeiten entsprechend – mit einer Videokamera aufzunehmen und beides synchron abzuspielen).¹⁴ Ader spazierte zu Fuß durch eine große Stadt, deren Infrastruktur auf Autos ausgelegt ist, und stach in See, anstatt mit dem Flugzeug zu reisen; Er wählte also auch für seine Performances »unzeitgemäße« Tätigkeiten, referierte etwa am Strand sinnierend auf romantische Landschaftsdarstellungen des 19. Jahrhunderts (siehe Abb. 3, S. 97) und testete so die Idee des *Romantic Quest* (der *romantischen Suche*)¹⁵ auf ihre Praktikabilität und kulturelle Bedeutung hin.¹⁶

Ader bediente sich dazu Motiven *aus zweiter Hand* aus dem Repertoire der romantischen Kultur, eines »vorgefertigten Romantizismus«¹⁷, und spielte die oben beschriebenen Szenarien mit einem lakonischen Humor durch. Mit der Atlantiküberquerung testete Ader schlussendlich die Rolle des tragischen Helden in einer der letzten Vorstellungen der romantischen Sehnsucht unserer Tage: Der einsame

13 Vgl. ebd., 2.

14 Vgl. Aden-Schraenen 2013, 103.

15 Der Begriff *Romantik* will hier als Strömung verstanden werden, die Subjektivität, Individualisierung, Freiheit und Unabhängigkeit fordert und eine Vorliebe für das Unfertige, Traumhafte, Wunderbare und Übersinnliche hegt. Nicht zu vernachlässigen ist, dass sich Ader in den frühen 1970er-Jahren eines Romantikbegriffs bediente, der die unterschiedlichen Rezeptionen der Romantik als kulturgeschichtliche Epoche bereits berücksichtigt; In anderen Worten bezog sich Ader mehr auf die zeitgenössische Idee von Romantik, die unter anderem stark popkulturell geprägt wurde, als auf die ursprüngliche Konzeption des Begriffs.

16 Mit Eva Kernbauer könnte man mutmaßen, dass die Verwendung anachronistischer Stilmittel an sich bereits »die Gegenwart für Veränderung öffnet«, weil es historische Erfahrung als »in und außerhalb der Gegenwart zugleich verankert vermittel[t], im Sinne nicht-identischer, disjunktiver Temporalität.« In ihrem Vortrag im Rahmen der *Salzburg Conference for Young Analytic Philosophy (SOPhA)* 2019 hob sie hervor, dass das Anachronische keinesfalls als *ahistorisch* zu verstehen sei. Vielmehr mache es »das geschichtliche Potential von Vorstellungen, Ereignissen und Handlungen erst sichtbar.« Kernbauer 2019. Zu anachronischen und historiografischen Praktiken in der Gegenwartskunst, siehe auch Kernbauer 2017b.

17 Verwoert 2006, 6.

Abb. 2: Bas Jan Ader, *One Night in Los Angeles*, aus: *In Search of the Miraculous* (1973-1975), beschriftete Fotografie der Aktion;

Abb. 3: Bas Jan Ader, *Farewell to Faraway Friends* (1971), Fotografie



Segler überwindet die Grenzen der Gesellschaft in einer Begegnung mit den Naturgewalten.¹⁸ Der experimentelle Charakter seines Werks ist dabei zentral: Gerade weil die von ihm bedienten Motive schon lange zu historischen, rhetorischen und auch kommerzialisierten Bedeutungshülsen geworden waren, untersuchte Ader mit ihrer Hilfe den Sinngehalt der romantischen Suche in seiner Zeit.¹⁹

Aders Verschwinden hat zu seiner Popularität beigetragen, sollte aber nicht dazu verleiten, ihm eine besondere Authentizität zuzuschreiben bzw. seine Person mit der Rolle, die er für seine Werke einnahm, zu verwechseln: Gerade das würde sein zentrales Anliegen, die Bedingungen *romantischer Authentizität* zu erkunden, vereiteln.²⁰ Man kann bereits erahnen, dass diese romantische Suche nach der Wahrheit mit einem Augenzwinkern vollzogen wird: Mit der einsamen Überquerung des Ozeans zitiert er nicht nur einzelne Motive, sondern das gesamte Genre des Seemanns als romantischer Held.²¹ Durch das Zusammenwirken von Text und Bild demontierte Ader die romantische Idee als pure Rhetorik und restituierte sie gleichzeitig als *echte* Erfahrung.²² Aders Nachtspaziergang durch L.A. wirkt im Zusammenspiel mit den demontierten, sinnentleerten Worthülsen aus dem Pop-song wie eine »praktische Studie über die Rhetorik romantischer Repräsentation«, wird aber gleichzeitig durch den Akt des Nachtspaziergangs an sich mit neuer Be-

18 Vgl. ebd., 7-8.

19 Vgl. ebd., 5-6.

20 Vgl. ebd., 8-9.

21 Vgl. ebd., 5. Zur kulturellen Inszenierung des Seemanns in der bildenden Kunst, siehe Heimerdinger 2005; Hedinger 2006.

22 »[T]he integrity of the romantic idea is thus simultaneously dismantled as pure rhetoric and restored as a true experience.« Verwoert 2006, 5-6.

deutung versehen.²³ Durch das konzeptuelle Experiment ihrer Inszenierung im wahren Leben destillierte er somit emotionale Wahrheiten über die generische Repräsentation romantischer Gefühle.

Maike Aden-Schraenen zieht übrigens ein etwaiges romantisches Selbstverständnis Aders in Zweifel, denn in seiner Videoserie *Falls* zeige sich ein existenzielles, kein romantisches Bewusstsein. Darin ist Ader in einer äußerst prekären Lage zu sehen, in der Höhe und absturzgefährdet: »Die spielerisch-freiheitliche Geisteshaltung des Romantikers, der ein Absolutes wenigstens noch in der Natur imaginieren konnte, steht Bas Jan Ader nicht mehr zur Verfügung.«²⁴ Vielmehr sieht Aden-Schraenen in den *Falls* eine Kritik an der Selbsterhöhung gegenüber der Natur verwirklicht. Jene Erhöhung komme etwa im Konzept des *Erhabenen* zum Ausdruck, das sich auf die Überlegenheit des Geistes über die bedrohliche Natur stütze. In Aders Arbeiten werde aber »die Nichtigkeit und Lächerlichkeit dieser geistigen Dominanz deutlich«²⁵. Diese Kritik macht sie auch in Aders stoischem Gesichtsausdruck fest, der diametral zu der von Edmund Burke und Immanuel Kant beschriebenen Schreckens- und Lusterfahrung des Erhabenen steht.²⁶ Die verbildlichten Versuche Aders, um jeden Preis Haltung in einer offensichtlich prekären Situation zu bewahren, setzen ihn der Lächerlichkeit aus. Diese Lächerlichkeit in der Selbstdarstellung mache deutlich, dass der Mensch sich »nur in Verkenning der Absturzgefahr« über die Natur erhöhen kann.²⁷ Aden-Schraenens Interpretation unterscheidet sich maßgeblich von der Auffassung Jan Verwoerts, Ader transferiere die Vorstellung des romantisch-tragischen Helden ins Jetzt, um seine gegenwärtige Bedeutung auszuloten. Folgt man der Deutung Aden-Schraenens, zeigt Ader mit der Personifikation dieses Konzepts nur dessen Lächerlichkeit auf. Außerdem sieht sie Ader mehr außerhalb der Konzeptkunst stehend als Verwoert: Seine Verbindung von Konzept und Emotion kritisiere und persifliere die Konzeptideologie, betrachte sie also gewissermaßen von außerhalb und sei deshalb nicht als Aktualisierung von konzeptkünstlerischen Strategien zu verstehen.²⁸

Konzept und Emotion

In Zusammenhang mit Bas Jan Ader ist immer wieder vom *Romantischen Konzeptualismus* die Rede. Dieser Terminus als Verbindung der beiden scheinbar konträren Strömungen wurde in den 2000er-Jahren von Jörg Heiser geprägt und seitdem

23 Ebd., 4.

24 Aden-Schraenen 2013, 27.

25 Ebd., 28.

26 Vgl. ebd., 26; Zum Erhabenen bei Caspar David Friedrich, siehe Grave 2001.

27 Vgl. Aden-Schraenen 2013, 28.

28 Immerhin lehnten, so Aden-Schraenen, auch Wortführer*innen der Konzeptkunst wie Mel Bochner die Mythologisierung der Künstlerpersönlichkeit entschieden ab. Vgl. ebd., 28.

auch für die historische Konzeptkunst breiter diskutiert.²⁹ Der Konzeptualismus wird durch ein strenges, auf Objektivierbarkeit zielendes Regelwerk definiert, was konzeptuellen Werken eine intellektuelle, kritische und rationale Aura verleiht.³⁰ In der Romantik hingegen spielen inhaltlich Topoi wie Sehnsucht und Melancholie³¹ sowie formal das Fragmentarische, Ephemere und Prozesshafte eine große Rolle. Sie rücken die Motive in die Nähe des Subjektiven, Emotionalen und Transzendentalen. Diese schematische Gegenüberstellung verdeutlicht die hinsichtlich der kritischen, emanzipatorischen und politischen Impulse der Konzeptkunst scheinbare Unvereinbarkeit mit dem Terminus des *Romantischen*,³² lässt aber außer Acht, dass der romantische Aspekt, so Heiser, schon von Beginn an ein wichtiger Teil der Konzeptkunst war. Sich auf die historische Zuschreibung des Romantischen als ein Gefühl der Sehnsucht und Entfremdung stützend, definiert Heiser Aders Arbeiten als höchst romantisch:

[Sie] unterstreichen diese hoch abstrahierte und formalisierte Auseinandersetzung mit den Attributen des Romantischen, die historisch – aus einer männlichen Position gesellschaftlicher, definitorischer, »wissenschaftlicher« Macht – Künstlern, Pubertierenden, Frauen und Verrückten zugeschrieben worden sind: Gefühle der Entfremdung, der Einsamkeit, aber auch des ekstatischen Überschwangs; die Sehnsucht nach etwas Unbestimmbarem oder Unerreichbarem (das Genießen und Erleiden der Sehnsucht selbst); Selbstzerstörung und Melancholie.³³

Sol LeWitt etwa propagierte in seinen Schriften eine Kunst, die den/die Betrachter*in ausschließlich auf intellektueller Ebene anspricht: »Conceptual art is made to engage the mind of the viewer rather than his eye or emotions.«³⁴ Zwar zeigt LeWitt in seinen *Paragraphs on Conceptual Art* (1967) laut Jan Verwoert sehr wohl einen Sinn für trockenen Humor und Poesie;³⁵ Doch lehnt er alle emotionalen, unbewuss-

29 Siehe etwa Verwoert 2000; Heiser und Seifermann 2007; Best 2014.

30 Vgl. Seifermann und Kintisch 2007, 5. Dass der Terminus *Konzeptkunst* an sich nicht eine in Form und Inhalt heterogene Strömung beschreibt, sondern vielmehr als »grundsätzliche, in ihren Anfängen utopische Haltung« (Seifermann und Kintisch 2007, 5), soll hier nicht unerwähnt bleiben.

31 Vgl. Heiser 2007a, 26.

32 Vgl. Seifermann und Kintisch 2007, 5.

33 Heiser 2007a, 14.

34 LeWitt 1999a, 836. Zwar entsprechen dieser Maxime bereits in den 1960er- und 1970er-Jahren bei Weitem nicht alle Werke aus dem Kanon des Konzeptualismus, doch ist ihr Entstehungskontext bemerkenswert: Die streng intellektuellen, ikonoklastischen und anti-subjektiven Arbeiten, die eine emotionale Einwirkung auf den/die Betrachter*in ablehnten oder zumindest marginalisierten, entstanden in den 1960er-Jahren unter anderem aus einer Kritik am damals dominierenden Geniekult in der Rezeption des abstrakten Expressionismus.

35 Als Beleg dafür nennt Verwoert die Stelle: »Irrational thoughts should be followed absolutely and logically.« LeWitt 1999b, 837, zit. Nach Verwoert 2006, 11.

ten, also alle privaten, persönlichen Dimensionen der künstlerischen Produktion ab, wie etwa psychologische Inhalte und subjektive Entscheidungsfindungen, bis hin zu Stil und Geschmack.³⁶ Um Subjektivität auszuschließen, schlug LeWitt etwa im Vorhinein festgelegte, klare, systematische und unpersönliche Anweisungen vor, nach denen ein Werk ausgeführt werden sollte.³⁷ Während die Ideen dafür sehr wohl intuitiv zustande kämen,³⁸ so LeWitt, sollten alle Gedanken, egal ob rational oder irrational, »streng und logisch verfolgt werden«, unter Ausschluss jeglicher Emotionalität.³⁹

It is the objective of the artist who is concerned with conceptual art to make his work mentally interesting to the spectator, and therefore usually he would want it to become emotionally dry. [...] The expectation of an emotional kick, to which one conditioned to expressionist art is accustomed, [...] would deter the viewer from perceiving this art.⁴⁰

Dass LeWitt die emotionalen und subjektiven Aspekte von Produktion und Rezeption programmatisch ablehnt, ist im Kontext der 1960er-Jahre zu verstehen, wo es stark der Forderung von Abgrenzung und Autonomie⁴¹ vom *emotionalen Pathos* des Abstrakten Expressionismus diente, zu dessen Klischee die künstlerische Subjektivität längst schon geworden war.⁴² LeWitt mildert seine Behauptungen zur strikten Rationalität zwar gleich im ersten seiner *Sentences on Conceptual Art* von 1969 etwas ab, wenn er konzeptuelle Künstler*innen als »eher Mystiker als Rationalisten«⁴³ bezeichnet; Dennoch sind Gefühle für LeWitt eine rote Linie, die er in seinem eigenen Schaffen nicht überschreiten möchte. Die Mystik bleibt für ihn ein möglicher Weg, abseits von Emotionalität zu wertvollen Schlüssen zu kommen.⁴⁴ Mark Godfrey bezeichnete schließlich Bas Jan Ader als einen derjenigen Künstler, die Pathos, Gefühl und Humor in die ansonsten trockene Konzeptkunst der 1960er-Jahre einführten.⁴⁵

36 Vgl. Verwoert 2006, 10-11; Siehe auch Heiser 2007a, 22.

37 »[A]ll of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art.« LeWitt 1999a, 834. Siehe auch Verwoert 2006, 11.

38 Vgl. Verwoert 2006, 11.

39 LeWitt 1999b, 837.

40 LeWitt 1999a, 834.

41 Vgl. Seifermann und Kintisch 2007, 5.

42 Vgl. Heiser 2002; Siehe auch Heiser 2007a, 13.

43 »Conceptual Artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach.« LeWitt 1999b, 837.

44 Vgl. Heiser 2002; Siehe auch Heiser 2007a, 13.

45 Überhaupt sieht Godfrey den Wandel der Konzeptkunst von strikt unpersönlichen Themen hin zu Komik und Gefühlen durch die Verwendung von Fotografie und Video bedingt. Vgl. Godfrey 2005, 46.

Den Dogmen Sol LeWitts stellte Jörg Heiser 40 Jahre später die These entgegen, dass die Romantik als »Kürzel für die Kulturtechniken des Gefühls und die Ideen des Fragmentarischen und Offenen«⁴⁶ kein Sonderfall, sondern ein lange vernachlässigter, gleichwohl zentraler Aspekt des Konzeptuellen sei.⁴⁷ Nicht nur müssen Emotionen nicht per se ausgeklammert werden, um zu einem objektiven und anti-narzisstischen Ergebnis (wie es im Konzeptualismus nach Sol LeWitt angestrebt wird) zu kommen; Heiser geht sogar so weit, den Emotionen selbst einen »konzeptuellen« Aspekt zuzuschreiben: als Kulturtechniken, um sich seiner Umwelt anzunehmen und diese zu verarbeiten.⁴⁸ Was Heiser ausdrücklich vermeiden möchte, ist eine Verwechslung von Romantik mit Sentimentalität. Für ihn ist die historische Romantik an sich schon jenseits einer »sentimentale[n] Weltflucht« als »experimentelles, teils auch ironisches Gegenüber eines systematischen Vernunftkonzepts« zu sehen, das die »Eigenlogik der ›Sachzwänge‹ [als] Teil der heraufdämmernden Industrialisierung und Massengesellschaft«⁴⁹ legitimiere. Im Romantischen Konzeptualismus gehe es schließlich darum,

formulierbare Ideen konzeptuell so durchzuarbeiten, dass sie in der Realisierung und Rezeption ihr emotives Potenzial freisetzen, ohne dafür die gesamte ikonographische, multisensuelle oder narrative Maschinerie in Gang setzen zu müssen [...]: keine Geigen, keine Schnitte, keine Kamerafahrt, keine Erzählerstimme. Auch keine Monumentalitäten.⁵⁰

Bas Jan Aders Werke wurden in der Vergangenheit unzählige Male herangezogen, um den Romantischen Konzeptualismus zu illustrieren. Einerseits bestehen dessen Arbeiten aus der präzisen und logischen Verfolgung vorgegebener Pläne, die sich durch eine minutiöse Ausführung auszeichnen, was sehr genau den LeWitt'schen Vorstellungen entspricht; Andererseits provoziert Ader genau jenen »emotionalen Kick«⁵¹, den LeWitt so entschieden ablehnt: »[F]ar from being ›avoided‹, subjectivity is the very idea Ader focuses on.«⁵² Gleichzeitig legt Ader den inhaltlichen Fokus weg von »selbstbezüglichen Bestimmungen kunststimmender Sachverhalte«⁵³ des historischen Konzeptualismus hin zu einer Analyse

46 Heiser 2007a, 11.

47 Vgl. ebd., 11. Selbstverständlich werden bis heute »emotional trockene« Werke konzeptueller Kunst produziert; Die dogmatische Sichtweise LeWitts hat sich aber bereits kurze Zeit nach seinen theoretischen Schriften relativiert. Zur Emotionalität in Werken ausgesuchter Konzeptkünstler*innen der 1970er-Jahre, siehe Best 2014.

48 Vgl. Heiser 2008.

49 Heiser 2007a, 15.

50 Ebd., 20.

51 Verwoert 2006, 13; Siehe auch Verwoert 2000, 4.

52 Verwoert 2006, 13.

53 Verwoert 2000, 4.

von Gefühlszuständen. Mit den Methoden der Konzeptkunst evoziert Ader also eine Reihe romantischer Ideen: die des modernen Subjekts mit seiner Sehnsucht, Einsamkeit und Melancholie⁵⁴; die des Künstlersubjekts; oder auch die des tragischen Helden – einem Leitmotiv der romantischen Kultur – auf der Suche nach dem *Erhabenen*.⁵⁵ Den »psychologischen Authentizitätszwang modernistischer Ausdruckskunst«⁵⁷ umgeht Ader nicht über den LeWitt'schen Ausschluss jeglicher Emotionalität, sondern durch eine schematische und konstruierte Bildsprache, die sich etwa popkulturell kodierter Bilder der Romantik *aus zweiter Hand* bedient.

Ader setzt sich auf eine hoch abstrahierte und formalisierte Weise mit Attributen und Signifikanten des Romantischen auseinander.⁵⁸ Am besten lässt sich seine Referenz auf den historischen Romantizismus anhand der Farbfotografie *Farewell to Faraway Friends* (1974, siehe Abb. 3, S. 97) erläutern: Darauf zu sehen ist der Künstler an der schwedischen Meeresküste, mit dem Rücken zum/zur Betrachter*in hinaus aufs Meer blickend. Als typisches Motiv der Kunst des 19. Jahrhunderts referiert das Werk auf romantische Landschaftsdarstellungen wie Caspar David Friedrichs *Der Mönch am Meer* (1809-1810), erinnert aber noch stärker an die Tradition kitschiger Postkartenmotive, die sich in der Zwischenzeit längst aus den romantischen Vorlagen entwickelt haben. Diese zweifache Referenz schafft eine ironisierende Distanz. Aus jener Distanz heraus könnte Ader mit den *Faraway Friends* einerseits persönliche Bekannte meinen, aber auch genauso gut der Geschichte des romantischen Motivs an sich, den Landschaftsmaler*innen des 19. Jahrhunderts, oder der »erhabenen Natur als Spiegel ihrer Seele« nachtrauern.⁵⁹ Der in *Farewell to Faraway Friends* thematisierte Abschiedsschmerz ist also nicht unbedingt persönlich gemeint, sondern bezieht sich wahlweise auf eine vergangene Epoche, eine Daseinsform oder eine Gruppe von Unbekannten. Durch die isolierte Darstellung eines »über-

54 Vgl. ebd., 4.

55 Vgl. Verwoert 2006, 3. *Romantik* will hier verstanden werden als die Empfindung eines radikal individualisierten Selbstseins, das durch die Kultivierung intensiver Gefühle entwickelt wird, wie etwa in der Begegnung mit unberührter Natur in ihrer Unendlichkeit. Vgl. Verwoert 2006, 13; 51, Anm. 9.

56 Zur Begriffsgeschichte des *Erhabenen* und seiner Bedeutung für die Ästhetik, siehe Burke 1989; Kant 1913; Schiller 1984; sowie in jüngerer Zeit Adorno 2003; sowie Lyotard 1993.

57 Verwoert 2000, 4.

58 Vgl. Heiser 2007a, 14.

59 Vgl. ebd., 14-15. Siehe auch Aden-Schraenen 2013, 38-40. In etwa zur gleichen Zeit arbeitet Susan Hiller (geb. 1940) an einer Fotostrecke, mit der sie ein ähnliches Motiv vielfach ansammelte: *Dedicated to the Unknown Artists* (1972-1976) besteht aus 305 Postkarten, die verschiedene Abschnitte der Britischen Küste mit rauer Brandung zeigen. Ähnlich wie Aders Arbeiten schöpft Hillers Fotoserie ihre Wirkung aus der Verbindung eines streng seriellen, konzeptuellen Verfahrens und semantisch aufgeladenen Motiven. Siehe auch Heiser 2007b, 92.

persönlichen Gefühlszustands«, der »Idee« oder dem »Konzept eines Gefühls«⁶⁰ erzielt Ader so einen emotionalen Effekt ohne jegliche narrative Struktur.⁶¹

Auch Aders 16mm-Film *I'm too sad to tell you* (1971)⁶², der über zwei Minuten lang dessen weinendes Gesicht in Nahaufnahme zeigt, fehlt jeglicher visuelle geschweige denn narrative Anhaltspunkt zur Kontextualisierung des übermittelten Gefühls: Der fehlende Ton, der Film ohne Farbe, das Standbild auf sein Gesicht und die einfache weiße Fläche als Hintergrund verhindern die Lokalisierung der Szene. Ader versucht dem Anschein nach, seine Mimik zu kontrollieren, bricht aber immer wieder in Tränen aus. An wen seine Trauer gerichtet ist, bleibt unerwähnt.⁶³ Der emotionale Gehalt von *I'm too sad to tell you* ist ambivalent. Das offensichtliche Leiden des romantischen, expressiven Künstlers beschwört das christliche Motiv des Schmerzensmanns; Dass Ader aber seinen Zustand nicht erklärt (was auch der Schriftzug »I'm too sad to tell you« am unteren Bildrand auf einer Metaebene verdeutlicht) und das Video ohne Ton ist, unterwandert die dargestellte Trauer durch eine Distanz, die uns an seiner Ernsthaftigkeit zweifeln lässt: »The clash of sensibilities gives Ader's work an understated, absurd quality that delivers the distance or humour necessary to partially distinguish the work from the thing it appears to represent – distress.«⁶⁴ Die Arbeit ist trotz ihrer absurden Note ergreifend, auch wenn offen bleiben muss, ob sie authentische Trauer oder etwa nur die Idee eines Gefühls zeigt.

Ader bezieht sich in seinen Werken aber nicht nur auf überpersönliche, abstrahierte Gefühlszustände, sondern erscheint selbst als Performer häufig als Figur mit nur wenig erkennbaren Charakterzügen: Fotografiert auf einem Boot (aus *In Search of the Miraculous*), an der Meeresküste (*Farewell to Faraway Friends*) oder bei einem Nachspaziergang durch L.A. (als Teil von *In Search of the Miraculous*) ist Ader nur von hinten oder schemenhaft zu erkennen; An einem Ast hängend oder auf dem Dach seines Hauses (in den *Falls*) erscheint er wie eine äußerlich sehr zurückgenommene, innerlich scheinbar unbeteiligte, lakonische Figur, die einfache

60 Verwoert 2000, 4.

61 »All excess information is stripped away from the idea. No stories are told about the background of any of the actions Ader performs.« Verwoert 2006, 3.

62 Aders Notizen weisen darauf hin, dass die Arbeit ursprünglich als mehrteilige Werkreihe geplant war (Müller 2000, 63). Mit dem Titel *I'm too sad to tell you* entstanden 1970/71 insgesamt vier Werke: zwei Videos, eine Fotografie und eine Postkarte (Aden-Schraenen 2013, 52). Das erste Video von 1970 ist nicht mehr erhalten; Hier ist im Folgenden vom im Herbst 1971 entstandenen Schwarz-Weiß-Film die Rede.

63 Vgl. Aden-Schraenen 2013, 60; Siehe auch Müller 2000, 63. In seinem Notizbuch notierte Ader folgende Zeilen zum Werk: »I'm too sad to tell you</>The space between us fills my heart with intolerable grief.</>The thoughts of our inevitable and separate deaths fills my heart with intolerable grief.« Müller 2000, 63.

64 Best 2013, unpag.

Handlungen ausführt: Er trägt schlichte schwarze Kleidung ohne jegliche Verzierungen und verzieht beim Fall keine Miene.

Aders persönliche Identität scheint für die Stücke also irrelevant zu sein; Er spielt seine persönliche Beteiligung durch eine sehr reduzierte Mimik und Gestik herunter, was Verwoert in Aders konzeptueller Arbeitsweise begründet sieht: Jener spiele schließlich nur eine Rolle, um eine spezifische Idee zu realisieren; Die persönliche Identität Aders ist für das Werk irrelevant.⁶⁵ Eine zweite mögliche Erklärung für die körperliche Zurückhaltung Aders ist in einem Artikel Willoughby Sharps festgehalten: Jener zitiert Ader, der sich laut eigenen Aussagen nicht bewusst für das Fallen entscheide; Es sei vielmehr die Schwerkraft, die ihn nach unten ziehe. Auch will er seine Arbeiten ausdrücklich *nicht* als Körperkunst verstanden wissen.⁶⁶ Ader definiert sich mit diesem Statement als Spielball des Schicksals, dessen Körper den Kräften der Natur ausgesetzt ist; eine Idee, die er schlussendlich trotz der minutiösen Vorbereitung auch in seiner waghalsigen Segelfahrt für *In Search of the Miraculous* realisiert hat.

Die fehlende narrative Struktur und die bewusst reduzierte Bildsprache⁶⁷ der dargestellten Szenen erzeugen eine gewisse Distanz zum/zur Betrachter*in und tragen dazu bei, dass diese als generische Motive wahrgenommen werden, was auch durch eine unzeitgemäße Rhetorik erreicht wird.⁶⁸ Wie schon weiter oben erwähnt, bediente sich Ader mit Vorliebe anachronistischer, wenn nicht nostalgischer Medien und Tätigkeiten: Er drehte auf schwarz-weißem Stummfilm statt in Farbe, zeigte in L.A. Dias und nicht Fotografien; Er ließ dann auch keine Popband auftreten, sondern einen Seemannslieder singenden Studierendenchor; spazierte durch L.A. anstatt das Auto zu nehmen; und versuchte zuletzt, alleine über den Atlantik zu segeln.⁶⁹ Indem er Motive aus dem Vorrat einer vorgefertigten Romantik aus *zweiter Hand* austestete, untersuchte Ader den Wert der romantischen Suche nach dem Erhabenen im Hier und Jetzt. Diese epische Suche wird auf die Probe gestellt: Wie fühlt es sich an, eine unzeitgemäße Idee in der Gegenwart konsequent zu verfolgen, unzeitgemäße Ideen wirklich auszuleben?⁷⁰

65 Vgl. Verwoert 2006, 3.

66 »I do not make body sculpture, body art, or body works. When I fell off the roof of my house, or into a canal, it was because gravity made itself master over me. When I cried it was because of extreme grief.« Sharp 1971, 3.

67 »I believe that limiting my materials spurs me on to a more honest expression.« Bas Jan Ader exposeert in *Vereinigde Staaten* 1961, 7; zit.n. Beenker 2006, 14.

68 Vgl. Verwoert 2006, 5-6.

69 Vgl. ebd., 41; 6.

70 Ebd., 6.

Ader als tragikomischer Held?

Weil er seine Versuchsanweisungen an seinem eigenen Körper austestet, werden Aders Arbeiten auch als *existenzielle Konzeptkunst* bezeichnet.⁷¹ Was Verwoert über *In Search of the Miraculous* schreibt, gilt analog auch für die *Falls*. Ader arbeitet hier streng konzeptuell, nach strengem Plan mit rigider Logik und einer Unausweichlichkeit, der er seinen eigenen Körper aussetzt.⁷² Wie Verwoert schreibt, sind seine Werke durch eine enge Verbindung von Existenzuellem und Konzeptuellem ausgezeichnet. Es wäre aber unsinnig, so Verwoert weiter, vom existenziellen Einsatz Aders als Testperson (am augenscheinlichsten wohl im Zuge von *In Search of the Miraculous*) auf eine besondere Authentizität seiner Arbeiten zu schließen.⁷³ Obwohl etwa die *Fall*-Videos durch ihre technische Machart (Schwarz-Weiß-Aufnahmen ohne Ton und in einer einzigen Einstellung, der Totalen) und durch die isolierte Darstellung einer sehr spezifischen Handlung eine gewisse existenzielle Gewichtung suggerieren, setzen die meisten Stücke den Künstler keiner existenziellen Gefahr aus.⁷⁴ Die ernste, quasi-dokumentarische Aufzeichnung und Wiedergabe der nur vordergründig existenziell-gefährlichen Stunts machen aus dem Protagonisten eine tragikomische Figur.

Dass Ader aber schlussendlich bei der Realisierung seiner dreiteiligen Werkreihe *In Search of the Miraculous* verstarb, war bereits allzu oft Anlass zur Mystifizierung des Künstlers. Die Verklärung seiner Person unterminiert aber gerade das, worum es ihm in seinen Performances ging: Er spielte eine Rolle, war also nicht selbst als Person, geschweige denn als Persönlichkeit involviert. Das gab ihm den notwendigen Abstand, um den Arbeiten eine Art allgemeine, generische Gültigkeit zu verleihen. Wenn *In Search of the Miraculous* demnach von der Aktualität romantischer Sinnsuche des auf sich gestellten Individuums handelt, ist damit nicht die Person Aders gemeint, sondern vielmehr das Individuum an sich. Heiser argumentiert, dass sich Aders Interesse außerdem nicht so sehr an die Auslotung körperlicher Grenzen richtet, sondern vielmehr an die Demontage eines mystifizierten Heldenbildes.⁷⁵

Ader provoziere, so Verwoert, Momente der *Krise*, in denen sich entscheidet, ob eine selbst auferlegte Aufgabe gemeistert werden kann, oder eben nicht. Die Tatsache, dass sich Ader dabei in eine missliche Lage bringt, sei gleichsam *emotionale*

71 Siehe Aden-Schraenen 2014, 32. Siehe auch Verwoert 2006, 9; 40-41.

72 Vgl. Verwoert 2006, 28.

73 Vgl. ebd., 7.

74 Zur Verdeutlichung wird gern der Vergleich mit Chris Burden bedient, einem Zeitgenossen aus L.A., der im Gegensatz zu Ader sein Leben in den Performances *Shoot* (1971) oder *Doorway to Heaven* (1973) sehr wohl bewusst aufs Spiel setzte. Vgl. Heiser 2006, 26.

75 Vgl. ebd., 26. Der Heldentopos ist auch im Genre des Slapstick bestimmend, das vom Bild des tragischen Helden lebt: »[T]he essence of a slapstick gag is a physical assault on, or collapse of, the hero's dignity.« Dale 2000, 3.

Technik wie auch *rhetorische Übung*: Durch das Evozieren einer »paradigmatischen Idee der Krise«⁷⁶ bringe Ader – angesichts seiner emotionalen und zu einem gewissen Grad auch existenziellen Involvierung – sich und die Betrachter*innen dazu, sich zu positionieren. In diesem Krisenmoment entscheidet sich aber auch, und das ist die Kernaussage von *In Search of the Miraculous*, ob er die Herausforderung meistern kann, die er sich selbst stellt.⁷⁷ In dieser Hinsicht ähneln Aders Arbeiten *In Search of The Miraculous* und die *Falls* einer Werkreihe Guido van der Werve, in der er sich einer Reihe großer, körperlich herausfordernder Aufgaben stellt. *Nummer acht, everything is going to be alright* (2007) seiner durchnummerierten Werkreihe ist eine Videoperformance, die den Künstler über zehn Minuten lang einem großen Eisbrecher zu Fuß und mit geringstem Abstand vorangehend zeigt. Die auf 16mm in der Totale gefilmte Performance zeigt van der Werve winzig klein im Vergleich zum Schiffbug, der hinter ihm die Eisdecke aufbricht. Alles, so suggeriert der Titel, wird schon gutgehen, solange der Künstler nur einen Fuß vor den anderen setzt und seine Geschwindigkeit hält.

Die beiden Künstler Ader und van der Werve verbindet in dieser Hinsicht der unbedingte Wille zur Lebenssteigerung. Hier klingt die Foucault'sche Spätphilosophie seiner *Ästhetik der Existenz* an. Ausgehend von klassischen Texten zur *Lebenskunst* beschäftigte sich Michel Foucault am Ende seines Lebens mit unterschiedlichen Formen der individuellen Daseinsbewältigung. Während in früheren Schriften Foucaults das Subjekt den gesellschaftlichen Machtinstitutionen unterworfen ist (im ursprünglichen Wortsinn vom lat. *subicere* für »darunterwerfen«), befreit es sich nun zu einem Dasein des ästhetischen, sinnlichen Wahrnehmens und Empfindens, das vom Subjekt in aktiver Selbstbeherrschung kontrolliert wird.⁷⁸ Foucault huldigte so einer Lebensform, die sich nicht von Wissen und Normen bestimmt sieht, sondern sich selbst als Experiment versteht, und deren »privater« Anteil für Foucault zugleich immer auch politisch ist.

Wenn Verwoert die *Falls* als »existenzielles Investment« beschreibt, schlägt er wohl in dieselbe Kerbe: Ader benützte – wie auch Guido van der Werve – sich selbst als Testperson.⁷⁹ In diesen existenziellen Experimenten klingen Referenzen an antike tragische Helden an, die ihrem Schicksal klarsichtig entgegentreten: Ader etwa setzt sich nicht nur bewusst seinem früher oder später drohenden Fall aus, er fordert ihn sogar heraus, indem er sich selbst in prekäre Situationen bringt.⁸⁰

76 Verwoert 2006, 27.

77 »Ader surrenders himself to the forces of the ocean and thereby exposes himself to an existential situation of crisis in which it will be decided whether he can master the challenge implied by his dream.« Ebd., 27.

78 Vgl. Brunkhorst 1999, 229; 232.

79 Vgl. Verwoert 2006, 7.

80 »[A]ll you get to see is *that* he got himself into a situation with only one possible outcome: sooner or later he will fall.« Verwoert 2006, 27; Hervorheb. im Original.

Es ist nicht oft genug zu betonen, dass die *Falls* kein existenzialistischer Akt im engeren Sinne sind, da keine Lebensgefahr von ihnen ausging. Dennoch können sie als Akte oder *Gesten* der Lebenssteigerung gelten.⁸¹ Verwoert bedient sich dazu des Etiketts der »existenziellen konzeptuellen Kunst«, da Ader existenziell arbeite, sich gleichzeitig aber an die strenge LeWitt'sche Logik der Konzeptkunst halte.⁸² Nach Sol LeWitt ist die Idee die treibende Kraft hinter der Ausführung: »[A]ll of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art.«⁸³ Ader wie auch van der Werve liefern sich selbst der Logik eines vorgefertigten Planes aus, sie übergeben sich dessen eigener Logik und Unvermeidbarkeit.⁸⁴ Ader bezieht sich jedoch nicht wie LeWitt auf die Idee als fabrizierende Maschine, sondern greift auf die traditionellere Figur des tragischen griechischen Helden zurück: Jemand führt einen Plan aus, der zwangsläufig zu seinem Fall führen wird, und entscheidet klarsichtig, seinem eigenen Untergang zuzusteuern.⁸⁵ Insofern versteht Ader die schicksalsschwere Entscheidung des tragischen Helden gewissermaßen als Technik, das Schicksal herauszufordern.⁸⁶ Gleichzeitig löst sich Ader aber nicht vollständig vom modernen Rationalismus, sondern testet vormoderne Ideen von Größe und Schicksalhaftigkeit an der Lebensrealität seiner Zeit aus,⁸⁷ wenn er etwa einen Radunfall so inszeniert, als wäre er ein tragischer Akt. Er übersetzt damit die Tragödie in die Gegenwart, bringt sie mithilfe veralteter Stilmittel wie dem Melodrama, dem Slapstick und dem stummen Schwarz-Weiß-Film in eine zeitgenössische Realität und befragt so deren Relevanz im Heute. Um nicht ins Sentimentale, in den Pathos oder die Nostalgie zu verfallen, evoziert Ader eine gewisse ästhetische Distanz mithilfe generischer Bilder, beispielsweise für *In Search of the Miraculous* aus dem Fundus der Massenkultur, und einer simplen und manchmal ironisierenden Bildsprache.⁸⁸ Er zeigt damit, dass aus der generischen Repräsentation romantischer Gefühle, im echten Leben angewandt, emotionale Wahrheiten destilliert werden können. Aus

81 Siehe dazu Aden-Schraenen 2014, 33f.

82 Vgl. Verwoert 2006, 9.

83 LeWitt 1999a, 834.

84 Vgl. Verwoert 2006, 28.

85 »A tragic hero is someone who takes the conscious decision to carry out a plan that will inevitably lead to his fall.« Ebd., 28. Ader führt in den *Falls* vor, wie körperlicher und schicksalhafter Fall in eins zusammenfallen.

86 »To seek tragedy is a technique to challenge fate.« Ebd., 29.

87 »In his case the quixotic challenge against the reality principle lies precisely in the insistence on trying the paradigm of tragedy out on, or rather *against* contemporary reality.« Ebd., 40; Hervorheb. im Original.

88 Vgl. ebd., 40f.

der theatralischen Inszenierung von großen Gefühlen werden so echte Erfahrungen.⁸⁹

Angesichts seiner distanzgebarenden Ästhetik (minimalistische formale Mittel, die Totale, das Entpersönlichte etc.), der slapstick-artigen Komik seiner Stunts und den manchmal banal wirkenden Herausforderungen, denen er sich zum Beispiel stellt, wenn er mit dem Fahrrad in eine Gracht fährt, stellt sich die Frage, ob Ader nicht eher einen Antihelden denn einen Helden verkörpert. Pilar Tompkins-Rivas hat darauf verwiesen, dass Aders Vater für ihn eine Art Held war; Er starb, als Ader noch ganz klein war, als Widerstandskämpfer, der während der NS-Zeit Menschen jüdischen Glaubens zur Flucht verhalf, und war noch dazu zeitlebens Pastor. Insofern mochte er ein übermächtiges und überforderndes Vorbild für Ader gewesen sein, von dessen Hintergrund er sich auf jeden Fall auf die eine oder andere Weise positionieren musste. Jedenfalls scheint er mit dem bekanntesten Antihelden der Literaturgeschichte eines gemein zu haben: Auch Don Quijote aus dem gleichnamigen Roman von Miguel de Cervantes manövriert sich regelmäßig selbst in Situationen, in denen er einfach scheitern muss. Das ist gleichzeitig das prägende Charaktermerkmal des Antihelden: Er ist im Vorhinein zum Scheitern verurteilt. Don Quijote besitzt außerdem die Fähigkeit, seine vielen Fehlschläge zu vergessen oder zu verdrängen, sodass er sein Streben immer wieder erneuert, ohne jemals zu ermüden.⁹⁰ In der bekanntesten Episode führt der edle Junker einen so lächerlichen wie sinnlosen Kampf gegen Windmühlen, weil er sie für mächtige vielarmige Riesen hält.

Dass Ader später aufgrund seines frühen Todes in der Verwirklichung eines Kunstwerks selbst zu einem Helden der Konzeptkunst wurde, gibt der Arbeit ohne Zweifel eine weitere inhaltliche Dimension, die im Kapitel zu Klara Lidéns Arbeiten noch einmal kurz zur Sprache kommen wird.

1.2 Falls (1970-1971)

Bas Jan Ader beschäftigte sich über einen Großteil seiner relativ kurzen Schaffensphase hinweg mit dem Fall und der ihm vorausgehenden Schweben in den unterschiedlichsten Facetten. Am meisten stechen dabei die mit *Falls* betitelten Videoarbeiten heraus, eine Reihe von in den Jahren 1970 bis 1971 produzierten 16mm-Stummfilmen, die jeweils zwischen 19 Sekunden und etwas über vier Minuten dauern, nur aus einer Kameraeinstellung gefilmt wurden und ausschließlich die Person Aders zeigen. Die *Fall*-Reihe wurde nicht vor Publikum aufgeführt, und es scheint auch niemand zufällig Zeug*in der Performance geworden zu sein; Es ist

89 Vgl. ebd., 10.

90 Vgl. Bandera 2006, 215.

im Gegenteil davon auszugehen, dass jegliche Zuschauer*innen vermieden wurden. In *Fall II, Amsterdam* ist etwa niemand auf der Straße zu sehen, obwohl die Szene untertags im Zentrum Amsterdams gedreht wurde.⁹¹ Die zurückgenommene Ästhetik aus schwarz-weißen Aufnahmen ohne Ton, in der Totalen und ohne Kamerabewegung sind jeweils von einem kurzen und schnörkellosen Vor- und Abspann eingeklammert, was den Videos einen quasi-dokumentarischen Charakter gibt. Ader kommt darin auf verschiedene Arten entweder selbst zu Fall, lässt etwas fallen oder aber wird Zeuge eines fallenden Objekts.

Aders Selbstverständnis als Künstler kristallisierte sich erst heraus, als er nach dem 1967 erfolgten Abschluss seines Kunststudiums an der Claremont University zwei Jahre lang Philosophie studierte. Er hegte eine besondere Vorliebe für Ludwig Wittgenstein und die existenzialistische Philosophie von Albert Camus, und brachte anschließend gemeinsam mit William Leavitt zumindest sechs Ausgaben einer kunstkritischen und selbstironischen Zeitschrift namens *Landslide* heraus.⁹² Gleichzeitig trat die Sprache als Ausgangspunkt seiner künstlerischen Arbeiten immer mehr in den Vordergrund: Noch 1969 begann mit *Please Don't Leave Me* eine Schaffensphase der *verbildlichten Sprache*; Von nun an näherten sich Aders Arbeiten visualisierten Sprachspielen, mit dem ausgeführten Werk als *Fait accompli* des Titels, der so viel wie nötig und so wenig wie möglich freigibt.⁹³

Den *Falls* direkt vorausgegangen ist die Installation *Light vulnerable objects threatened by eight cement bricks* vom Frühjahr 1970. Darin wurden auf dem Boden verteilte fragile Objekte – unter anderem eine Blumenvase, Eier, ein Geburtstagskuchen und zwei Polster – von darüber hängenden Formbetonblöcken ›bedroht‹. Ader ging durch den Raum und schnitt die Seile nacheinander ab; Der Fall verdeutlichte dabei die *Verwundbarkeit* der Objekte und diente gleichsam als Maßseinheit für deren Fragilität beziehungsweise für deren *Resilienz*. In späteren Arbeiten verlagerte sich dann die Untersuchung jener *Fragilität* weg von unbeseelten Objekten hin zu Aders eigener physischer und psychischer Existenz.⁹⁴ Über die darauffolgenden Videoarbeiten *Fall I* und *Fall II* (siehe *Abb. 4* und *5*, S. 110), laut Andriess seine wichtigsten und gelungensten *Faits accomplis*, schrieb Ader nicht ohne Selbstironie:

91 Wenige andere seiner Performances, wie *The Boy who fell over Niagara Falls* (1972), wurden aber sehr wohl vor Publikum aufgeführt.

92 *Landslide*, das selbst ernannte »quarterly journal of underground art«, erschien zwischen 1969 und 1970 zumindest sechs Mal in kleinen Auflagen und wurde an Freunde sowie ausgewählte Kunstinstitutionen verschickt. Vgl. Andriess 1988a, 74.

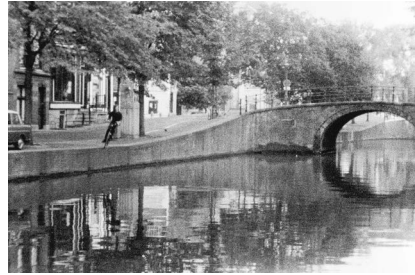
93 Vgl. ebd., 74-75. Ader selbst lehnte jeglichen Kommentar zu seinen Arbeiten ab, da gute Kunst selbsterklärend sein müsse; Er fühlte sich zutiefst missverstanden von Willoughby Sharp, der seine Arbeit im Magazin *Avalanche* in die Nähe der Körperkunst rückte. Vgl. ebd., 79.

94 Vgl. ebd., 75.

I'm making a subdued work. On the film I silently state everything which has to do with falling. It's a large task which demands a great deal of difficult thinking. It's going to be poignant. I like that. I'm a Dutch Master.⁹⁵

Abb. 4: Bas Jan Ader, *Fall I (Los Angeles)* (1970), Videostill;

Abb. 5: Bas Jan Ader, *Fall II (Amsterdam)* (1970), Videostill



Fall I, Los Angeles und *Fall II, Amsterdam* sind beide aus dem Jahr 1970 und zeigen Ader im freien Fall – auf 16mm-Film in Schwarz-Weiß und ohne Ton. In *Fall I, Los Angeles* balanciert Ader auf einem Stuhl, der auf dem Dach seines einstöckigen Hauses in Claremont, California steht. Nach kurzer Zeit verliert er das Gleichgewicht und fällt mitsamt dem Stuhl das Dach hinunter, in den Vorgarten und aus dem Blickfeld; Das Video dauert 24 Sekunden und beschränkt sich wie das Nachfolgende auf ein Standbild in der Totalen, was eine gewisse Distanz vermittelt. Kurz danach entstand *Fall II, Amsterdam*, mit nur 19 Sekunden: Es zeigt Ader in einer typischen Straßen- und Grachtenszene Amsterdams. Er biegt auf einem Fahrrad um die Ecke, nähert sich damit einer Gracht, fährt über die Kaimauer und stürzt kopfüber ins Brackwasser. Unklar bleibt, was danach mit Ader passiert, und für wen oder was der Blumenstrauß gedacht war, den er dabei in einer Hand hält. Bemerkenswert ist die technische Durchführung der beiden Videos: Die Standkamera fängt das unkommentierte Geschehen ohne Schnitte ein, und nichts lenkt ab vom starken Eindruck, den der in die Tiefe stürzende Protagonist bei den Betrachter*innen hinterlässt. Während die Figuren anfänglich noch ihren Körper unter Kontrolle zu haben scheinen, verlieren sie im Laufe des Videos die Balance und damit die Kontrolle über sich selbst. Andriessie sieht darin Aders Streben nach einem konkreten selbstreferenziellen, also nur auf sich selbst verweisenden Kunstwerk verwirklicht. Gleichzeitig bedingen die offensichtlich konstruierten Situationen,

95 Bas Jan Ader in einer Weihnachtspostkarte an die Galerie Art & Project im Jahr 1970; zit.n. ebd., 75.

anders als die Alltagsbeobachtungen anderer Konzeptkünstler*innen der Zeit, einen für Aders Werk insgesamt charakteristischen streng konzeptuellen, poetischen und metaphorischen Charakter.⁹⁶

In *Broken Fall (Organic)*, *Amsterdamse Bos, Holland* (1971, siehe Abb. 6) scheint sich Ader so lange wie möglich am Ast eines großen Baumes festzuhalten, bis seine Hände abrutschen und er schließlich hinunterfällt – und in den seichten Bach darunter platscht. Unklar bleibt, wie und warum er auf den Baum geklettert ist; Das Video beginnt so abrupt und unerklärt wie es endet. Im zweiten *Broken Fall* fällt Ader, anders als bei den vorhergehenden Videos, nicht aus einer höheren Position nach unten, sondern aus dem Stand um. *Broken Fall (Geometric)*, *Westkapelle Holland* (1971) zeigt Ader anfangs stehend, inmitten eines beiderseits von Hecken umrahmten, gepflasterten Weges; neben ihm ein hölzerner Stützbock, der im Hintergrund den Blick auf den Leuchtturm 't Hoge Licht in Westkapelle bei Domburg freigibt. Er lässt sich von einem starken Seitenwind, der auch die Vegetation aufbauscht, nach links und rechts beugen, bis sein Körper schließlich nicht mehr standhalten kann und im Fall nach rechts auch den Stützbock umwirft. *Nightfall* (1971, siehe Abb. 7) wiederum zeigt Ader als ausführenden Akteur: Im Inneren einer Garage, die von zwei am Boden liegenden Glühbirnen erleuchtet wird, liegt ein Stein zwischen den beiden Lichtquellen. Ader hebt ihn auf und balanciert ihn in der rechten Hand, bis er dessen Gewicht nicht mehr halten kann: Er fällt hinunter und zerstört eine der Glühbirnen. Er wiederholt diese Tätigkeit mit der linken Hand, bis auch diese Glühbirne zerstört ist und der Raum in völliger Dunkelheit verschwindet. Diese Dunkelheit ist eine doppelte: Sie fällt mit dem Ende des Videos zusammen, das mit dem schwarzen Standbild aufhört.

Abb. 6: Bas Jan Ader, *Broken Fall (Organic)*, *Amsterdamse Bos, Holland* (1971), Videostill;

Abb. 7: Bas Jan Ader, *Nightfall* (1971), Videostill



96 Vgl. ebd., 75.

Aders Werkkomplex beinhaltet darüber hinaus noch weitere Arbeiten, die sich mit dem Fall beschäftigen. Sie bedienen sich zwar anderer Medien und sind deshalb streng genommen weder Teil der *Fall*-Serie noch fallen sie in das Untersuchungsgebiet dieser Publikation, die sich ja ausdrücklich auf das Medium Videoperformance beschränkt; Dennoch ermöglichen sie einen tieferen Einblick in Aders Verständnis vom Fall und werden deshalb kurz vorgestellt.

Untitled (Westkapelle, The Netherlands) von 1971/2003 ist eine zweiteilige Fotografie, die Ader zwei Mal – jeweils von demselben Standpunkt aus – neben einem kleinen Zollhäuschen mit Schranken stehend zeigt. Am Horizont im Hintergrund ist dieselbe Westkapelle wie in *Broken Fall (Geometric)* zu sehen, diesmal von einem anderen Blickwinkel aus. Auf der Fotografie links steht Ader auf einem sandigen Untergrund, rechts liegt er auf dem Boden, mit dem Kopf nach rechts.⁹⁷

Auch *Untitled (Sweden)* (1971) zeigt in zwei nebeneinanderliegenden Projektionen jeweils denselben Bildausschnitt, eine Szene aus einem schwedischen Wald.⁹⁸ Links steht Ader neben aufrechten hohen Bäumen. Rechts liegt Ader an derselben Stelle, ein paar Bäume rundherum wurden gefällt und liegen ebenfalls am Boden. In dieser weiteren Abhandlung zum Fall-Thema zeigt sich, dass auch für den Baum – wie für die Glühbirnen in *Nightfall* – der Fall eine existenzielle Komponente besitzt, und in diesem Beispiel durchaus symbolisch mit der Endgültigkeit, und tatsächlich mit dem Tod gleichgesetzt werden kann. Die existenzielle Dimension der Arbeit ergibt sich auch aus der Familiengeschichte Aders: Da sein Vater in Aders früher Kindheit in den Wäldern ermordet wurde, wird in *Untitled (Sweden)* der autobiografische Bezug besonders deutlich.⁹⁹

The Boy who fell over Niagara Falls (1972) war eine Leseperformance der gleichnamigen Kurzgeschichte aus einer Ausgabe des *Reader's Digest* in der Art&Projekt Galerie in Amsterdam.¹⁰⁰ Es handelt sich dabei um eine in nicht unerheblichem Maße kitschige Geschichte von einem Bootsausflug bei den Niagarafällen: Das Boot verunglückt und ein Junge überlebt wie durch ein Wunder den Fall über die gesamte Höhe des Wasserfalls hinab. Ein Mädchen wird vor dem Wasserfall gerettet, ein Mann stirbt beim Aufprall aufs Wasser. Ader trägt die Geschichte ruhig, fast di-

97 Nach Mary Sue Ader-Andersen sollte *Untitled (Westkapelle, The Netherlands)* bereits 1971 veröffentlicht werden, es wurde aber aus finanziellen Gründen damals nicht gedruckt. Vgl. Blättler und Wolfs 2006, 136.

98 Die Arbeit wurde 1972 als Diaprojektion gezeigt, war aber ursprünglich als Fotoarbeit gedacht. Vgl. ebd., 138.

99 Siehe auch Tompkins Rivas 2010, 6.

100 Die Ausstellung wanderte anschließend ins Kabinett für Aktuelle Kunst in Bremerhaven, wo Ader die Performance jedoch nur noch zur Ausstellungseröffnung vorführte, während er sie in Amsterdam über die gesamte Ausstellungsdauer von zwei Wochen hinweg zeigte. Vgl. Müller 2000, 69.

stanziiert vor, und trinkt nach jedem Satz einen Schluck aus seinem Wasserglas, das genau am Ende der Geschichte leer wird.

Ein weiteres Stück, das die *Lustangst* am Fall thematisiert, ist die an der Chouinard Art School in L.A. gezeigte Performance *Light vulnerable objects threatened by eight cement bricks* (1970). Auf einen Raum verteilt hingen mehrere Betonblöcke an Stricken direkt über zerbrechlichen Gegenständen: Darunter Eier, Blumenvasen, Polster und Glühbirnen. Ader ging von einem Objekt zum nächsten und zerschnitt sorgfältig die Seile, was die Objekte zerbersten ließ. Die Logik der Arbeit erinnert stark an die Videoperformance *Nightfall* des darauffolgenden Jahres. Wie bei der früheren Performance ging es 1971 aber nicht um den Fall des menschlichen Körpers, sondern um Objekte, was zum einen die unausweichliche Schwerkraft betont, derer alle und alles ausgesetzt sind; Zum anderen eliminiert es jegliche Entscheidungsfreiheit. Natürlich muss zuerst die Schnur durchgeschnitten werden, aber Ader hat, so könnte man meinen, in diesem Fall auch nur den natürlichen Lauf der Dinge, Fall und Zerfall, beschleunigt. Ader arbeitet so den kleinen, aber wichtigen Unterschied zwischen Objekt und Subjekt der natürlichen Gesetzmäßigkeiten heraus und verweist damit auf den (uns von den unbeseelten Dingen unterscheidenden) menschlichen Willen und die Entscheidungsfreiheit.¹⁰¹

Auf formaler Ebene können alle *Falls* als *Übungen* mit den physikalischen Bedingungen von Raum, Zeit und Schwerkraft verstanden werden; Auf einer symbolischen Ebene wurden sie von Jörg Heiser als »spannungsgeladene Allegorie von Fragilität, Scheitern und Verschwinden«¹⁰² beschrieben. Ader selbst brachte die phonetisch ähnlichen Begriffe *to fall* (»fallen«) und *to fail* (»scheitern«) miteinander in Verbindung: In einem seltenen Interview aus dem Jahr 1971 erklärte er, sein Interesse am Fall sei eng mit jenem am Scheitern und der Tragödie verbunden: »I have always been fascinated by the tragic. That is also contained in the act of falling; the fall is failure.«¹⁰³ Dass dieses Interesse autobiografisch bedingt sei, da sein Vater ja auch *gefallen*, weil ermordet worden war, wies Ader strikt zurück. Das hätte auch nicht seinem Anspruch Genüge getan, universelle Bilder über universelle Wahrheiten zu erschaffen:

Someone once said to me: I can well imagine that you are so obsessed with the fall; that's because your father was shot. That is obviously a far too anecdotal interpretation. Everything is tragic because people always lose control of processes, of matter, of their feelings. That is a much more universal tragedy, and that cannot be visualised from an anecdote.¹⁰⁴

101 Siehe dazu Hannah Arendts Ausführungen zum freien Willen im Kapitel *Biblische Referenzen* dieser Arbeit.

102 Heiser 2007a, 14.

103 Van Garrel 1972; zit.n. Beenker 2006, 13f.

104 Ebd., 13f. Siehe auch Müller 2000, 60; Erhart 2017, 19.

Die Tragik der Welt sollte Ader also dazu inspirieren, Werke mit weitreichendem Geltungsanspruch über autobiografische Bezüge hinaus zu schaffen.¹⁰⁵ Der Fall in Aders Werk ist unterschiedlich interpretiert worden: von tragikomischen Schicksalsschlägen über die versinnbildlichte Unmöglichkeit, Newtons Gravitationsgesetzen zu entkommen, bis hin zu amüsanten Stunts eines tollpatschigen Körpers, der sich in Slapstick-Manier durch die Welt kämpft.¹⁰⁶ In den folgenden Kapiteln werden mit dem Tragi(komi)schen, der Unausweichlichkeit physikalischer Gesetzmäßigkeiten und dem Slapstick-Moment alle drei Deutungsrichtungen vorgestellt.

Pilar Tompkins Rivas streicht mit der psychologischen und autobiografischen Komponente eine gleichsam existenziellere Bedeutungsebene des Sinnbilds heraus. Aders Wegbegleiter, Freund und Kollege William Leavitt erklärte demnach Aders Interesse am Fall mit seiner Suche nach unerschütterlichen, absoluten Wahrheiten, wie jenen der archetypischen Konterparts Himmel und Erde, Vater und Sohn, Held und Märtyrer.¹⁰⁷ Aders Vater Bastiaan Jan Ader, ein Pastor der Niederländisch-reformierten Kirche und Widerstandskämpfer während der NS-Zeit in Holland, versteckte Menschen jüdischen Glaubens und schleuste sie in den Norden des Landes; Schlussendlich wurde er von den Nazis ermordet, als sein Sohn zwei Jahre alt war. Bas, der seinen Vater als überhöhtes Ideal, als gleichsam übermächtiges Vorbild sah, fehlte gleichzeitig ein realistisches Bild seines Vaters als fehlbarer Mensch.¹⁰⁸ Ader verweigerte zwar zeitlebens jegliche Aussagen über seine Arbeiten mit dem Hinweis, dass gute Kunst keine Erklärung benötige; Dass seine eigene Familiengeschichte ihm als künstlerischer Ausgangspunkt diene, hat er selbst nie bestätigt, sondern im Gegenteil zurückgewiesen. Es widersprach nicht zuletzt auch seinem Anspruch, universelle Bilder zu erschaffen.¹⁰⁹ Es liegt aber nahe, dass sich etwa *Untitled (Sweden)* (1971) direkt auf den Fall seines *heroischen* Vaters bezieht; Die Fotoarbeit *All My Clothes* (1971) hingegen, die alle Kleidungsstücke Aders verteilt auf dem Dach seines Hauses in Claremont zeigt, dürfte eine Reminiszenz an seine Mutter sein, die einer Anekdote nach von den Nazis gezwungen wurde, ihr Haus innerhalb von ein paar Minuten zu räumen, und ihre Habseligkeiten deshalb aus dem Fenster warf.¹¹⁰

105 Vgl. Beenker 2006, 14. Laut Beenker war Aders autobiografische Inspiration am Ende doch stärker als von ihm selbst antizipiert. Siehe dazu ebd., 20-23.

106 Vgl. Tompkins Rivas 2010, 5.

107 Vgl. ebd., 5.

108 Leavitt hebt unter anderem hervor, dass Ader dadurch im natürlichen Streben, den Vater zu übertreffen, ein realistisches Maß fehlte. Vgl. Leavitt 1988, 71.

109 Vgl. Beenker 2006, 14.

110 Vgl. Tompkins Rivas 2010, 6.

Biblische Referenzen

Ohne Zweifel wuchs Ader in einem sehr religiösen Umfeld auf, und seine Mutter hätte ihn laut Aders Witwe Mary Sue Ader-Andersen am liebsten in den Fußstapfen seines Vaters gesehen; Ader selbst war jedoch nicht religiös und lehnte jegliche kirchliche Karriere ab.¹¹¹ Gleichzeitig war der von Leavitt in den Raum gestellte *Heldnenkomplex* seinem Vater gegenüber sicher ein Thema für Ader¹¹² und mag helfen, seine künstlerischen Arbeiten besser zu verstehen. Die unvollendete Arbeit *In Search of the Miraculous* kann etwa als Referenz auf eine biblische oder mythologische Vater-Sohn-Geschichte gelesen werden: In drei prototypischen Kapiteln wird darin der Aufbruch des Sohnes von zu Hause (der dokumentierte Spaziergang von L.A. zum Meer), der beschwerliche Ritus der Überfahrt (die Überquerung des Atlantiks in einem kleinen Segelboot), und schließlich die Rückkehr des verlorenen Sohnes (geplante, aber nicht mehr ausgeführte Ankunft und Spaziergang durch Amsterdam) konzipiert. In demselben Werk sind auch Referenzen auf Glaubensfragen und -beweise unterschiedlicher Art zu finden: Mit dem Titel etwa bezieht sich Ader direkt auf *In Search of the Miraculous. Fragments of an Unknown Teaching* (1949) des russischen Philosophen P. D. Ouspensky. Ouspensky, Schüler des griechisch-armenischen Mystikers George Ivanovich Gurdjieff, schildert in diesem posthum veröffentlichtem Pilgerbericht die Lehren Gurdjieffs und dessen Einfluss auf seine persönliche Suche nach dem Wunderbaren. Tompkins Rivas verweist darauf, dass Aders gleichnamige Arbeit in seinem Streben nach Selbstverwirklichung auf gewisse Weise Ouspenskys Reisen spiegelt.¹¹³

Verweise auf biblische, mythologische oder auch moderne Glaubensbeweise finden sich auch in Aders persönlichen Aufzeichnungen, in denen er etwa einen Zeitungsausschnitt über zwei Brüder verwahrte, die sich als Glaubensbeweis und Bezug nehmend auf ein biblisches Zitat (»They will pick up serpents, and if they drink any deadly thing, it will not hurt them.« Mk 16, 18) von giftigen Schlangen beißen ließen und Strychnin zu sich nahmen, was schließlich zu ihrem Tod führte. Auf derselben Seite darüber notierte sich Ader einen Satz aus John Miltons *Paradise Lost* von 1667: »The Lord speaks: ›I made him just and right, sufficient to have stood, though free to fall.«¹¹⁴ In Miltons Epos über die Schöpfungsgeschichte ist der Mensch ein Entscheidungsträger, dessen ultimatives Schicksal von seinem eigenen freien Willen bestimmt wird. Das Tun oder Lassen in einem Moment

111 »He was a *fallen* man in that sense«. Tompkins Rivas 2010, 6; Hervorheb. d. Verf.

112 Die Autorin möchte jedoch an dieser Stelle eine voreilige Pathologisierung Aders als unzulässige Ferndiagnose zurückweisen.

113 Vgl. Tompkins Rivas 2010, 9.

114 Miltons Passage wird von Ader mehrfach zitiert, teilweise ist das Wort *fall* unterstrichen; Er hat sich also intensiv mit der Idee des freien Willens beschäftigt. Vgl. ebd., 11.

kann dem ganzen restlichen Leben eine völlig andere Wendung geben. Symbolisiert wird die menschliche Entscheidungsfreiheit und ihre Schicksalsschwere auch in der biblischen Geschichte des *Sündenfalls* (Gen 3): Adam und Eva entscheiden sich aus freien Stücken, ihr Schicksal herauszufordern und vom Baum der Erkenntnis zu kosten. Sie folgen der Schlange und hinterfragen Gott. Dessen Bestrafung fällt mit der Vertreibung aus dem Paradies dementsprechend drastisch aus: Das Streben nach göttlichem Wissen führte zu ihrem Fall und begründete darüber hinaus die Erbsünde für alle nachkommenden Generationen. Michelangelo Buonarrotis Deckenfresko *Der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies* (1508-1512) aus der Sixtinischen Kapelle im Vatikan, als Clipping festgehalten in Aders Notizbuch, verdeutlicht den Moment der Kontemplation, des Innehaltens, der Entscheidung zwischen Gut und Böse. Der Baum in der Mitte trennt die beiden biblischen Szenen vor und nach dem Sündenfall. Zur Linken der Moment der Verführung: Eva empfängt von der um den Baum gewickelten Schlange den Apfel und hält ihn bereits in der Hand, Adam greift nach einer weiteren in den Baumkronen; Die beiden haben die verbotene Frucht gerade noch nicht gekostet. Zur Rechten die Vertreibung aus dem Paradies: Ein Cherub treibt sie mit einem Schwert aus dem rechten Bildrand; In ihren Gesichtern zeichnen sich Scham und Reue ab.

Dass dieses Moment der Entscheidungsfreiheit, der Möglichkeit zur Bestimmung des eigenen Schicksals, zentral für Aders künstlerische Arbeiten ist, geht klar aus seinen Aufzeichnungen hervor, so Tompkins Rivas. Einer Ausgangssituation mit mehreren potenziellen Resultaten geht demnach immer eine Wahlmöglichkeit zwischen zwei Alternativen voraus: Die binäre Auswahl, eine oder aber keine Entscheidung zu fällen, oder in anderen Worten: sich einer bestimmten Handlung zu fügen oder aber nicht.¹¹⁵

Hannah Arendt definiert in ihrer Abhandlung zum Wollen in *Vom Leben des Geistes* (1979) den Willen als »geistiges Organ für die Zukunft«¹¹⁶. Die Grundschwierigkeit des Willens ist nach Arendt die Ausrichtung des Geistes auf das Zukünftige, also die Beschäftigung mit imaginären, nicht existierenden Dingen.¹¹⁷ Den freien Willen sieht Arendt als »blinden Fleck« der griechischen Philosophie, wo das Konzept einer »Triebfeder des Handelns« fehle und eher vom *Können* als vom Wollen die Rede sei.¹¹⁸ Für Aristoteles hätte alles, was durch menschliches Handeln geschieht, genauso gut auch nicht geschehen können; Es sei zufällig (*kata symbēbekos*), also

115 Vgl. ebd., 11.

116 »Der Wille, sofern er überhaupt existiert, [...] ist ebenso offensichtlich unser geistiges Organ für die Zukunft wie das Gedächtnis für die Vergangenheit.« Arendt 2008, 252.

117 »Man hat es mit Dingen zu tun, die niemals waren, die noch nicht sind und die vielleicht nie sein werden.« Ebd., 253.

118 Vgl. ebd., 254f.

kontingent.¹¹⁹ Nun gebe es aber nichts kontingenteres als gewollte Handlungen, die von einem freien Willen¹²⁰ ausgehen; Es sei denn, man verstehe den Willen als etwas dem Begehren oder der Vernunft Untergeordnetes, wie Aristoteles es tat. Jener beschrieb mit dem Begriff *proairesis* die »Wahl« zwischen zwei Möglichkeiten, oder besser die Präferenz, aufgrund derer man eine Handlung anstelle einer anderen wählt¹²¹. Dieses Außerachtlassen des freien Willens entspreche, so Arendt, den zyklischen Zeitvorstellungen der griechischen Antike (und wohlgerne auch denen der Azteken im heutigen Mexiko), die den immer wiederkehrenden Kreisbewegungen der Himmelskörper, dem Wechsel von Tag und Nacht, Sommer und Winter, Geburt und Tod folgten, kurz: wo jedes Ende den Beginn von etwas Neuem markiert. Eine zyklische Wiederkehr macht die Vorstellung des freien Willens obsolet. Im starken Kontrast dazu stützte sich die christliche Philosophie später auf ein lineares Zeitverständnis: Die Entwicklung vom Sündenfall des Menschen über Leben, Tod und Auferstehung Christi bis hin zum *endzeitlichen* Jüngsten Gericht sind einmalige, unwiederholbare Ereignisse, die einen geradlinigen akzentuierten Zeitablauf voraussetzen.¹²² Im vorchristlichen Denken galt Freiheit als ein objektiver Zustand des Körpers, der keinem äußeren Zwang unterworfen war und sich also frei bewegen konnte, wenn er wollte. Der historische Ursprung des Ich-Will aber liegt nicht wie der des Ich-Kann in der vorchristlichen Philosophie, sondern in der christlichen Theologie.¹²³ Als zu Beginn der Neuzeit der *Fortschritt* zu einer beherrschenden menschlichen Triebfeder wurde, verlieh das auch der Zukunft ein völlig neues Gewicht. Die mittelalterliche Skepsis angesichts des Konflikts zwischen Eigenverantwortung und göttlicher Vorsehung wirkte zwar zumindest bis ins 17. Jahrhundert hinein (und teilweise bis heute nach); Spätestens mit der Wende zum 19. Jahrhundert rang der Wille aber allmählich der Vernunft die Stellung als »höchste geistige Funktion des Menschen«¹²⁴ ab.¹²⁵ Ein freies Handeln sieht Arendt also nur dann gegeben, wenn ein Bewusstsein über die eigenen Möglichkeiten vorhanden ist:

119 *Kontingent* (von mittellat. *contingentia* für »Möglichkeit, Zufall«) meint in der Philosophie den Status von Tatsachen, deren Bestehen weder notwendig noch unmöglich ist. Siehe dazu Aristoteles' *Metaphysik*: Aristoteles 2019, Buch 7, Kap. 7-10.

120 Der unfreie Wille, so Arendt, ist sowieso ein Widerspruch in sich. Vgl. Arendt 2008, 253.

121 Ebd., 255.

122 In anderen Worten basiert die christliche Narration auf einer Trilogie von Anfang, Wendepunkt und Schluss: Die Heilsgeschichte hat mit dem Sündenfall der Genesis ein ankündigendes Vorher, sowie eine oder sogar zwei nachgelagerte Ebenen: Zum einen die Vorstellung des Jüngsten Gerichts auf der Erde und zum anderen das zukünftige Leben im Jenseits, auf das es sich zeitlebens vorzubereiten gilt. Vgl. ebd., 257.

123 Vgl. ebd., 258.

124 Ebd., 259.

125 Für eine kurze Einführung zum *Willen* in der Neuzeit, siehe ebd., 258-267.

Der Prüfstein einer freien Handlung – von der Entscheidung, morgens aufzusteigen oder nachmittags spazieren zu gehen, bis hin zu den höchsten Entschlüssen, mit denen wir uns für die Zukunft binden – [ist] immer das Wissen, dass man die Handlung auch hätte unterlassen können.¹²⁶

Folglich bedingt ein freies Handeln die Möglichkeit zur Unterscheidung zwischen A und B. Man handelt also immer dann aus freiem Willen, wenn man das Vermögen besitzt, bewusst und mit einer Absicht zu handeln oder es auch sein zu lassen.

Um nun auf die Entscheidungsmöglichkeiten Aders zurückzukommen, lässt sich ohne Zweifel feststellen, dass er sich in vielen seiner Performances bewusst in eine prekäre Lage brachte. *Prekär* meint hier nach seiner ursprünglichen Wortherkunft¹²⁷ eine heikle, unsichere Lage, deren Ausgang per definitionem nicht (mehr) in den Händen des betroffenen Subjekts liegt. Insbesondere brachte sich Ader in Situationen, in denen ein Fall früher oder später unausweichlich wird. Gleichzeitig scheint er den Situationen ausgeliefert zu sein; Er tritt nicht als aktiv handelndes Subjekt auf, sondern wie ein passiver Beobachter seiner selbst, mit unbeteiligtem Blick und steifen, fast unbeholfenen Bewegungen. *Broken Fall (Organic)* (1971) hat, wie auch die anderen *Fall*-Videos, eine Einstellung und keine Schnitte. Das Video endet so abrupt und unerklärt wie es beginnt: Ader ist mit beiden Händen an den Ast eines Baumes geklammert, seine Füße baumeln in der Luft. Nach einigen Sekunden fällt er herunter und in den Kanal unter ihm. Das Video endet, unkommentiert bleibt Folgendes: Warum klettert Ader auf den Baum? Wie lange hängt er am Ast, bevor er schließlich fällt? Wird er beim Aufprall ins Wasser verletzt? Der Fall ist aufgrund der relativ geringen Höhe von etwa fünf Metern zwar nicht zu unterschätzen, aber auch nicht lebensgefährlich. Fällt er absichtlich? Ader selbst wies jede Intention zu fallen von sich; Vielmehr sei es sein der Schwerkraft ausgesetzter Körper, der falle: »When I fell off the roof of my house, or into a canal, it was because gravity made itself master over me.«¹²⁸ Er fällt also nicht willkürlich, bringt sich selbst aber willkürlich in die prekäre Lage, früher oder später eventuell die Kraft oder Balance zu verlieren. Analog setzt Ader für *In Search of the Miraculous* seinen Körper den Naturgewalten aus; der Rest liegt dann außerhalb seiner direkten Einflussmöglichkeiten. Auch hier liegt der entscheidende Moment vor der Durchführung der eigentlichen Aktion, in der Entscheidung, sich und seinen Körper – in einer Art existenzialistischem Experiment – an Kräfte auszuliefern, die außerhalb seiner Kontrolle liegen. In dieser konsequenten Durchführung ist eine Reminiszenz an LeWitt erkennbar, der ja, wie weiter oben bereits ausgeführt, die

126 Ebd., 265.

127 *Prekär* stammt vom französischen *précaire* (Adj.) für »durch Bitten erlangt; widerruflich; unsicher, heikel«, ursprünglich vom Lateinischen *precarious* (Adj.), von *precari* (Vb.) für »bitten, anrufen«.

128 Sharp 1971, 3, nach einem Kommentar Aders zu *I'm too sad to tell you* (1970).

strenge und logische Verfolgung irrationaler Gedanken propagierte. Für Verwoert bedingt der Wille zum potenziellen Fall jedenfalls auch den Willen zum Scheitern:

Nightfall, *Broken Fall (Organic)* and *Broken Fall (Geometric)* both foreground the tragic elements of the inevitability, fatefulness and seductive pull of falling, or of submitting yourself to failure. In this sense they elucidate the same willingness to put one's life at the mercy of the elements that Ader acts upon by setting off to cross the ocean in *In Search of the Miraculous*.¹²⁹

Was den Fall hinsichtlich der Dichotomie von Himmel und Hölle im christlichen Glauben betrifft, verweist der Literaturwissenschaftler Alan Dale gleich im ersten Kapitel des Sammelbands *Comedy is a Man in Trouble* (2000) über den Slapstick in historischen US-amerikanischen Filmen auf die äußerst negative Bedeutung des Falles in der christlichen Theologie. Prinzipiell beruht sie auf der Dualität zwischen Menschlichem und Göttlichem, sowie der zwischen oben und unten, also Himmel und Hölle: Erwartet den Menschen nach einem guten Leben das himmlische Paradies, wartet auf die Sündigen die Hölle unter der Erde. Letztere fand schon in der griechischen Mythologie mit Kerberos einen furchterregenden Wächter. Die Hölle ist auch der Ort des Teufels, der in unzähligen apokryphen Schriften als Antagonist Gottes seine Form annahm. In den christlichen Vorstellungen des Mittelalters ist der Teufel ein gefallener Engel; Seine Entwicklungsgeschichte hängt also unmittelbar mit jener der Engel zusammen, von denen der Erzengel Michael in diesem Zusammenhang besonders hervorsticht.

Die christliche Vorstellung vom Erzengel Michael wurde vor allem von der Offenbarung des Johannes (Offb 12,7) beeinflusst; Er wird aber auch in apokryphen Schriften abgehandelt und hat diverse antike Vorbilder, in denen der Fall als Strafe für oder Konsequenz von Fehlverhalten gedeutet wird. Ikarus aus der griechischen Mythologie etwa wird für seinen Hochmut bestraft: Er fliegt zu nah an der Sonne, verbrennt sich die Flügel und stürzt zu Boden. Der Erzengel Michael nun verteidigt als Hüter des Himmels das Gute: Er spielt eine wichtige Rolle im *Höllenstein*, auch *Engel(s)sturz* genannt, ein zentrales Motiv der christlichen Eschatologie. Mit *Höllenstein* werden zumindest drei unterschiedliche biblische Begebenheiten bezeichnet, die sich alle der Metapher des Falls bedienen: Erstens stürzt der Erzengel Michael in der neutestamentarischen Vorstellung des *abtrünnigen Engels* – gleich zu Beginn der Schöpfung und noch vor der Erschaffung der Welt – den *gefallenen Engel* Luzifer als Bestrafung für dessen Auflehnung aus dem Himmel (Lk 10,18). Zweitens, einen riesengroßen Zeitsprung nach vorne, erscheint in der Johannes-Apokalypse dem Erzengel ein Drache mit »zehn Hörner[n] und sieben Häupter[n]« (Offb 13, 1) als Symbol der gottfeindlichen Mächte. Nach einem Kampf zwischen den Engeln

129 Verwoert 2006, 37-38; Hervorheb. d. Verf.

und dem Drachen¹³⁰ tötet Michael den Drachen zu seinen Füßen (Offb 12, 4-7) und stürzt ihn in den Abgrund: »Er überwältigte den Drachen, die alte Schlange – das ist der Teufel oder der Satan –, und er fesselte ihn für tausend Jahre. Er warf ihn in den Abgrund, verschloss diesen und drückte ein Siegel darauf, damit der Drache die Völker nicht mehr verführen konnte, bis die tausend Jahre vollendet sind.« (Offb 20,2-3) Drittens bezieht sich der *Höllenstein* auch auf die Verdammung der Sünder*innen beim Jüngsten Gericht als Gegenstück zur Aufnahme der Gerechten ins Paradies. Im Volksglauben ist der Erzengel Michael deshalb auch als *Seelenwäger* bekannt. Demnach richtet er – auf Grundlage eines im Vorfeld erstellten Verzeichnisses ihrer guten und schlechten Taten – über die Menschen, sowohl an deren Todestag als auch später am Tag des Jüngsten Gerichts. Als Bezwinger des Drachens und Bekämpfer des Bösen wird er dementsprechend in der christlichen Ikonografie mit flammendem Schwert und Helm dargestellt, seine Rolle als Seelenwäger wird durch eine Waage verdeutlicht. Dass der Erzengel Michael eng mit dem Motiv des Falls verknüpft ist, zeigt auch die Tatsache, dass er als Schutzpatron der Polizist*innen und Soldat*innen, insbesondere der Fallschirmjäger*innen gilt.

Wie die biblischen Erzählungen verdeutlichen, hat der Fall in der christlichen Theologie also äußerst negative Konnotationen: als Bestrafung und/oder Konsequenz schlimmsten Fehlverhaltens.¹³¹ Doch die christliche Theologie geht noch einen Schritt weiter, indem sie die Körperlichkeit insgesamt als sündhaft markiert: Die Angst vor der Hölle unter uns begründet den konstanten Kampf gegen die körperliche Existenz; Der Schwerekraft ausgeliefert zu sein, verweist auf die niedere, tierische Herkunft der Menschen. Das Fleischliche und der Körper mit seinen Verfehlungen sind es auch, die die Transzendenz zum Himmel, dem Geistigen verunmöglichen.¹³²

Sisyphos I: Der absurde Held

Ader hegte spätestens ab seinem Philosophiestudium ein großes Interesse an der Philosophie des Existenzialismus, speziell an Albert Camus. Das geht aus seinen

130 »Da entbrannte im Himmel ein Kampf; Michael und seine Engel erhoben sich, um mit dem Drachen zu kämpfen. Der Drache und seine Engel kämpften, aber sie konnten sich nicht halten und sie verloren ihren Platz im Himmel. Er wurde gestürzt, der große Drache, die alte Schlange, die Teufel oder Satan heißt und die ganze Welt verführt; der Drache wurde auf die Erde gestürzt und mit ihm wurden seine Engel hinabgeworfen.« (Offb 12, 7-9)

131 Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang auch der Wortlaut des Sündenfalls (engl. »The Fall«; span. »la caída«), mit dem Adam und Eva durch ihren Abfall von Gott die Erbsünde begründeten.

132 Vgl. Dale 2000b, 13f.

Aussagen¹³³ und Aufzeichnungen¹³⁴ hervor, und wurde posthum auch von seinem Bruder Erik bestätigt. Jener nannte auf einem Symposium des ICA London im Jahr 2016 auf die Frage nach Bas Jans Lieblingsbüchern zwei Publikationen von Albert Camus, die eine besondere Bedeutung für ihn hatten: *La Chute* (1956, erschienen auf Deutsch 1957 als *Der Fall*) und *Le Mythe de Sisyphe* (1942, erschienen auf Deutsch 1950 als *Der Mythos von Sisyphos*). Die zwei Camus'schen Werke teilen sich nicht nur das Motiv des Falls, sondern auch den Grundgedanken, dass zu handeln, irgendetwas zu tun, egal wie zwecklos, immer lohnender ist als untätig zu bleiben.¹³⁵

Camus' letztes vollendetes Prosawerk *Der Fall* erzählt in Monologform die Lebensbeichte des selbsternannten *Bußrichters* Jean-Baptiste Clamence. Clamence erläutert darin einem Fremden, wie sein erfolgreiches Leben als angesehener Anwalt in Paris eine drastische Wendung nahm: Sein Selbstbild als allseits helfender Mitbürger gerät aus den Fugen, als er eine Frau nicht davon abhält, von einer Brücke in den Tod zu springen, weil er sich selbst dabei gefährdet hätte. Eine Sekunde der Untätigkeit, das geht aus der Geschichte hervor, kann das Leben beenden, oder nachhaltig verändern: Clamence entscheidet sich dagegen, die Frau zu retten; Ab diesem *säkularen Sündenfall* beginnt sein persönlicher moralischer Verfall. Die auffälligste Parallele zu Aders Arbeiten, dessen Protagonisten über die kurze Dauer der Videos ohne Zweifel weniger stark charakterisiert werden, besteht darin, dass auch sie sich – in ihrer Entscheidung, zu handeln oder nicht zu handeln – in Situationen hineinmanövrieren, die folgeschwer sind. Sowohl Ader als auch Camus vermitteln, dass das Leben, so absurd und unausweichlich es ist, anzunehmen ist.¹³⁶¹³⁷

In *Der Mythos von Sisyphos* gibt Camus über die griechisch-mythologische Erzählung des gleichnamigen Königs von Ephyra, der als Bestrafung bis in alle Ewigkeit einen Felsen den Hügel hinaufrollen muss, eine Einführung in seine existenzialistische Philosophie. Sisyphos ist der mythische Gründer Korinths; Seine Lebensgeschichte divergiert in verschiedenen klassischen Quellen, die aber alle seine

133 Laut Andriess verlautebarte Ader einmal bedeutungsschwer: »Camus explains humanity is always striving – always tumbling down, aesthetically and morally – but we should not give up.« Andriess 1988a, 75.

134 Zu einem geplanten, nicht realisierten Kunstwerk notierte Ader: »Movie Sisyphus rock. Portrait painting about me, my whole creative personality must be captured.« Andriess 1988b, 32; zit. n. Aden-Schraenen 2013, 184.

135 Vgl. Muñoz-Alonso.

136 Spürbar werde die Absurdität besonders in der eigenen Endlichkeit des Seins, in der Entfremdung vom sozialen Umfeld, in der Nichtigkeit angesichts der übermächtigen Natur oder der Unfähigkeit zu umfassender Erkenntnis. Vgl. Sändig 1997, 48.

137 Diese Motive – die Konfrontation mit dem Fall, dem Tod, der Endlichkeit des Lebens – erinnern stark an Karl Jaspers Beschreibung der *Grundsituationen* des Menschen, die sich ja, wie bereits weiter oben ausgeführt, im speziellen Fall zu belastenden *Grenzsituationen* werden können.

Schlaueit und Trickereien betonen, aufgrund derer er von den Göttern bestraft wurde.¹³⁸ Zum Tode verurteilt, weiß Sisyphos seinen Tod zu verhindern, indem er Thanatos austrickst und ankettet (was auf der Erde zu allerlei Chaos führte, da niemand mehr sterben konnte). Er wurde schließlich zum Hades gebracht, aber dank weiterer Trickereien wieder aus der Unterwelt entlassen. Die Götter suchten sich deshalb eine besonders harte Strafe für ihn aus: Bis in alle Ewigkeit sollte er mit aller Kraft einen tonnenschweren Felsen einen Hügel hinaufwälzen müssen, um ihn kurz darauf wieder ganz nach unten rollen zu sehen, wo das Spiel immer wieder von vorne beginnt. Ovid beschreibt in den *Metamorphosen* die Mühsal des Sisyphos wie folgt:

Und weiter sah ich den Sisyphos in gewaltigen Schmerzen: wie er mit beiden Armen einen Felsblock, einen ungeheuren, befördern wollte. Ja, und mit Händen und Füßen stemmend, stieß er den Block hinauf auf einen Berg. Doch wenn er ihn über die Kappe werfen wollte, so drehte ihn das Übergewicht zurück: von neuem rollte dann der Block, der schamlose, ins Feld hinab. Er aber stieß ihn immer wieder zurück, sich anspannend, und es rann der Schweiß ihm von den Gliedern, und der Staub erhob sich über sein Haupt hinaus.¹³⁹

Wurde in der Antike auch das »Vorleben« des Sisyphos rezipiert, mit besonderer Betonung auf seine Schlaueit und Trickereien, fokussieren sich spätere Rezeptionen des Mythos mehr auf seine end- und sinnlose Tätigkeit infolge seiner Bestrafung.¹⁴⁰ Was bei Ovid nach einer furchtbar mühsamen körperlichen Anstrengung klingt, versteht Camus bekannterweise etwas anders. Der Grundtenor seiner Sisyphos-Rezeption kann mit einem Zitat aus *Der Mythos von Sisyphos* zusammengefasst werden: »Wir müssen uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen.«¹⁴¹ Der ewige Steinwölzer verspürt in Camus' Vorstellung also in der Annahme seiner sinnlosen Aufgabe ein gewisses Glück. Das Wichtige, so Camus, sei dabei seine Aktivität, sein Drängen, sein Handeln: Indem jener immer weiter seiner Tätigkeit nachgehe, finde er Sinn in und Wert an einer ansonsten vollständig absurden Welt. Auf gewisse Weise trifft das auch auf die Protagonisten der *Falls* zu. Sie fügen sich zwar teilnahmslos, scheinbar gleichgültig ihrem schicksalhaften weil unausweichlichen Fall,¹⁴² doch der entscheidende Punkt liegt hier, so Aden-Schraenen, schon vor dem eigentlichen Akt des Fallens: Der nötige Impuls,

138 Vgl. Braden 2010, 888.

139 Homer, *Odyssee* 11, 593-600; zit.n. Seidensticker 2003, 151.

140 Vgl. Braden 2010, 888; Cocker 2011.

141 Camus 1997, 160.

142 Angesichts seiner Thematisierung von Emotionalität in anderen Werken, etwa *Please Don't Leave Me* oder *I'm Too Sad To Tell You*, ist davon auszugehen, dass Ader diese äußere Teilnahmslosigkeit sehr bewusst performt.

um überhaupt aus der Balance zu kommen, das *Zaudern* in der Schweben sowie das Loslassen kurz vor dem Fall seien seine bedeutungsgebenden Momente, der Fall an sich nur die Konsequenz davon.¹⁴³ Die auf diese Art willkürlich provozierte Instabilität verdeutlicht als »Kontrast zu einer Welt der determinierenden Stabilität« Aders »selbstbestimmte[n] Wille[n] zur Lebenssteigerung.«¹⁴⁴ Diesen unbedingten Willen findet man an zentraler Stelle im Sisyphos des Camus wieder, der dem Schicksal durch seine Aktivität trotzt.¹⁴⁵

Wie auch andere Erzählungen aus der antiken Mythologie immer wieder im Kontext der jeweiligen Zeit neu gelesen werden, ist der Mythos des Sisyphos über die Jahrhunderte als – um mit C. G. Jung zu sprechen – *Archetyp* unterschiedlicher Lebensrealitäten interpretiert worden. Mythen wurden lange auch als Konterpart der modernen, aufgeklärten Wissenschaft verstanden und als solcher abgelehnt, etwa von den Vertreter*innen der Frankfurter Schule; Diese negative Konnotation führt sich bis heute fort in der Alltagssprachlichen Verwendung des Begriffs *Mythos* als ›falsche‹ Vorstellung bzw. Lüge.¹⁴⁶ Andere wiederum möchten Mythen auf der rein symbolischen Ebene, abgekoppelt von jeder Lebensrealität, verstanden wissen. Für C. G. Jung machen sie die eingangs erwähnten *Archetypen* als überpersönliche, im kollektiven Unbewussten verankerte Vorstellungs- und Handlungsmuster erst erfahrbar.¹⁴⁷ Mit Utopien haben antike Mythen gemein, dass sich beide auf ein Kompendium an Symbolen, Bildern und Ideen stützen, durch das sie Sinn in der Wirklichkeit herstellen.¹⁴⁸ Insofern, könnte man schlussfolgern, hat sich auch die Moderne als *die* Epoche der Utopien ihre eigenen Mythen zurechtgelegt.

Am Sisyphos-Mythos haben sich im Laufe des 20. Jahrhunderts unzählige Autor*innen abgearbeitet. Nach einer längeren Phase des Desinteresses wurde seine Rezeption von Camus' Essay nicht nur wiederbelebt,¹⁴⁹ sondern auch maßgeblich

143 »Der Künstler führt die gegenläufigen Prinzipien des Auf- und Abhebens bzw. der Ekstase und der Hinfälligkeit zusammen und verdichtet sie in minimalen Zwischen-, Durchgangs- und Übergangsmomenten der Schweben. Das Experiment des Schwebens ist [...] der Kern fas [sic!] aller Arbeiten Bas Jan Aders überhaupt.« Aden-Schraenen 2013, 76.

144 »Wenn sich Bas Jan Ader gleichsam als toller Mensch selbst zum Gegenstand eines Fallexperiments macht, ist das Extremismus und Grenzgang. [...] Dahinter steht aber nicht der Wille zum Leid, zum Schmerz oder zur Selbstvernichtung, als vielmehr der selbstbestimmte Wille zur Lebenssteigerung im Kontrast zu einer Welt der determinierenden Stabilität.« Aden-Schraenen 2014, 34.

145 Der freie Wille ist gerade in Bezug auf die Sisyphos-Figur ein Streitpunkt, der bereits von verschiedenen Standpunkten beleuchtet, aber noch nicht eindeutig ausgefochten wurde.

146 Als solche wird sie mit Vorliebe für populärwissenschaftliche Sachbuchtitel gebraucht, wie etwa in »Mythos Hund: Irrtümer rund um Wölfe, Dominanz & Co.«

147 Siehe dazu Jung 2011.

148 Vgl. Rohgalf 2015, 38.

149 Für einen historischen Abriss der Sisyphos-Motivs von der Antike bis ins 20. Jahrhundert, siehe Homerus, Kunert und Seidensticker 2001; Siehe auch Seidensticker 2003. Die Rezepti-

geprägt.¹⁵⁰ Christiane Solte-Gresser geht sogar so weit, von einer »beträchtliche[n] Korrektur«, ja einer Umkehrung der traditionellen Interpretation durch Camus zu sprechen: Während sich frühere Rezeptionen vorrangig auf die Erreichung des Gipfels konzentrierten, legt Camus seinen Fokus ganz auf den Moment des Abstiegs.¹⁵¹ Seitdem gilt Sisyphos in seiner ewigen Aktivität ohne Sinn und Zweck als Leitfigur des *Absurdismus*,¹⁵² und oft auch als Sinnbild für das Leben des modernen Menschen. Andere wiederum sehen in seinen Bemühungen den technikgetriebenen Fortschrittsglauben an sich, der sich ausdrückt in unaufhörlichen,

nicht mehr bremsbaren, da existenzbedingenden Anstrengungen unserer naturwissenschaftlich-technischen Gegenwart, die mit jeder neuen Erkenntnis pausenlos neue Technologien produziert [...], da ein atemloses Zurückbleiben ein zivilisatorisches Überleben ausschliesse.¹⁵³

Camus' Lesart hatte zwar einen großen Einfluss auf die nachfolgenden Interpretationen des Mythos, aber auch seine Ausführungen hatten ihre Vorbilder: Im 19. Jahrhundert wurde der Begriff *sisyphism* zuallererst von der Arbeiter*innenbewegung für die repetitiven Aufgaben der industriellen Fertigung und des Strafvollzugs geprägt.¹⁵⁴ Camus war zeitweise in der Kommunistischen Partei aktiv, ließ sich für seinen Sisyphos aber vermutlich nicht nur von der Internationalen Arbeiter*innenbewegung inspirieren, sondern hatte auch die entfremdenden Arbeitserfahrungen seiner Zeit vor Augen.¹⁵⁵ Sisyphos biete seiner Bestrafung die Stirn, und »[d]ie Götter meinten nicht ohne Grund, es gäbe keine grausamere Strafe, als unnütze Arbeit«¹⁵⁶. Dem Sisyphos nicht unähnlich arbeite »[d]er Arbeiter von heute [...] sein Leben lang an den gleichen Aufgaben, und sein Schicksal ist genauso absurd«¹⁵⁷.

onsgeschichte antiker Mythen allgemein hat über die Jahrhunderte viele Höhen und Tiefen erlebt, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann. Die Frankfurter Schule als Vergleichsbeispiel aus der Zeit kritisiert an Mythen, dass sie komplexe Sachverhalte vereinfachen und verklären. In ihrer *Dialektik der Aufklärung* (1944) schrieben die Autoren, dass der Mythos – als prämoderner Zustand – eine *falsche Klarheit* vermittele: »Die falsche Klarheit ist nur ein anderer Ausdruck für den Mythos. Er war immer dunkel und einleuchtend zugleich. Seit je hat er durch Vertrautheit und Enthebung von der Arbeit des Begriffs sich ausgewiesen.« Horkheimer und Adorno 2006, 4.

150 Vgl. Seidensticker 2003, 159.

151 Vgl. Solte-Gresser 2010, 88f.

152 *Absurdität* meint bei Camus einen Zwiespalt oder Konflikt: Der Mensch tendiert zur Sinnsuche, die Welt aber bleibt ohne Antwort und sein Streben muss vergeblich bleiben. Der Begriff *Absurdismus* meint die Annahme des Absurden, ohne dabei in Resignation zu verfallen.

153 Richter 2014.

154 Vgl. Braden 2010, 888.

155 Vgl. Solte-Gresser 2010, 91.

156 Camus 1997, 155.

157 Ebd., 157.

Tragisch sei das aber erst ab dem Moment, als er sich der Absurdität dessen bewusst wird, also den Zwiespalt zwischen seiner Sinnsuche und dem »vernunftlosen Schweigen der Welt«¹⁵⁸ wahrnimmt. Für Camus ist der Sisyphos-Mythos eine Fabel über die alltägliche Mühsal, gegen die revoltiert werden muss.¹⁵⁹ Der erste Schritt zur Revolte wiederum ist das Bewusstsein der eigenen Situation:

Sisyphos, der ohnmächtige und rebellische Proletarier der Götter, kennt das ganze Ausmaß seiner elenden *conditio*: über sie denkt er nach während des Abstieges. Die Klarsichtigkeit, die Ursache seiner Qual sein wollte, vollendet zugleich seinen Sieg. Es gibt kein Schicksal, das durch Verachtung nicht überwunden werden kann.¹⁶⁰

Die Erfahrung des Absurden bestehe für den ›modernen‹ Menschen demnach darin, dass ihm sein Alltag, zum Beispiel in Form des immer wiederkehrenden Acht-Stunden-Arbeitstages, plötzlich fragwürdig erscheint, bei gleichzeitiger »Unmöglichkeit, einen Standpunkt jenseits des Alltäglichen einzunehmen«¹⁶¹. Die Bewusstwerdung der Absurdität, den *Sprung* in die Erkenntnis nennt Solte-Gresser einen »Bruch zwischen Alltag und Nicht-Alltag, der innerhalb der Grenzen des Alltäglichen selbst verläuft«¹⁶². Für den Bruch zwischen Selbstverständlichkeit und Fragwürdigkeit bemüht Camus die Metapher der *einstürzenden Kulissen*:¹⁶³

Manchmal stürzen die Kulissen ein. Aufstehen, Straßenbahn, vier Stunden Büro oder Fabrik, Essen, Straßenbahn, vier Stunden Arbeit, Essen, Schlafen, Montag, Dienstag, Mittwoch, Donnerstag, Freitag, Samstag, immer derselbe Rhythmus – das ist meist ein bequemer Weg.¹⁶⁴

Mit der plötzlichen Klarheit beginnt die Bestimmung des eigenen Schicksals. Durch die Reflexion werde der Alltag zwar zu etwas Nicht-Alltäglichem, deshalb aber noch nicht vernichtet: Der Alltag »wird reflexionswürdig insofern, als Alltäglichkeit nicht fraglos vorhanden, sondern zu einer Wahrnehmung gerät, die der erzählenden Erörterung bzw. der reflektierenden Erzählung wert ist.«¹⁶⁵ Im Unterschied dazu könne Platons Höhlenmensch, einmal aus der Höhle herausgetreten, um seine Lebenswelt mit der nötigen Distanz erkennen zu können, nicht mehr zurück. Der absurde Held aber tritt im Abstieg quasi einen Schritt zurück, erkennt

158 Jung 2014, 22.

159 Vgl. Landau 1995, 559.

160 Camus 1997, 157f.

161 Solte-Gresser 2010, 88.

162 Ebd., 89.

163 Vgl. ebd., 88.

164 Camus 1997, 22f.

165 Solte-Gresser 2010, 89.

die Absurdität seiner Lage und hat deshalb die Möglichkeit, sich seiner Lebensrealität »offen und entschieden, ja sogar bejahend gegenüber zu stellen«¹⁶⁶, sich also wieder seinem Alltag hinzugeben, nur eben auf eine bewusste, klarsichtige Art. Sisyphos sieht seinem absurden Alltag ins Auge, indem er sich ihm aussetzt; Der so konfrontierte Alltag soll letztlich in einem *Gestus* überwunden werden, der aber die Absurdität, den Sprung in die Erkenntnis, den Bruch zwischen Alltag und Nicht-Alltag, nicht »metaphysisch, religiös oder idealistisch« transzendiert, sondern eben gerade in das alltägliche Dasein integriert.¹⁶⁷

Eine Integration des Absurden ins alltägliche Leben klingt zuallererst einmal nach Resignation. Camus sieht das absurde Leben aber gerade nicht als Grund zur Resignation, sondern als Herausforderung. Kann aber eine persönliche Herausforderung jenseits eines solipsistischen Weltbildes gesellschaftliche Veränderungen vorantreiben? Oder bleibt die propagierte Auflehnung gegen das eigene Schicksal eine persönliche, die ihre Wirkungen vor allem nach innen hin entfaltet und vielleicht sogar niemanden außerhalb betrifft? Inwiefern diese klarsichtige Integration des Absurden in den Alltag ihre Wirkungskraft in der Gesellschaft entfalten kann und soll, kann in dieser Arbeit nicht beantwortet werden. Dass bei Camus die Sinnfrage aber nur individuell gelöst werden kann, legt nahe, dass eine gesellschaftliche Veränderung vielleicht weder Anspruch noch Ziel der Camus'schen absurden Erfahrung sein kann. Dennoch: Camus entwickelte seine in *Der Mythos von Sisyphos* eingeführte Idee der *permanenten Revolte* später in *Der Mensch in der Revolte* weiter. Darin verlagerte er seinen Fokus weg von der individuellen Perspektive auf einen Gestus, der dem Individuum das Leben erträglicher macht, hin zu einer *solidarischen* Funktion der Revolte:

Zunächst jedoch sehen wir hier den ersten Fortschritt, den der Geist der Revolte auf ein Denken ausübt, das anfänglich von der Absurdität und der scheinbaren Sterilität der Welt durchdrungen war. In der Erfahrung des Absurden ist das Leid individuell. Von der Bewegung der Revolte ausgehend, wird ihm bewusst, kollektiver Natur zu sein; es ist das Abenteuer aller. [...] Ich empöre mich, also sind wir.

Als gewaltfreier, zivilgesellschaftlicher Widerstand gegen Unrecht verstand Camus die Revolte als grundverschieden von der Revolution, worüber er sich in weiterer Folge mit Jean-Paul Sartre überwarf. Wenn aber diese Gesten der Auflehnung also

166 Solte-Gresser 2010, 89.

167 Vgl. ebd., 89. Einen interessanten Anschlusspunkt bietet hier die Definition von künstlerischer Tätigkeit als quasi-autonome Sphäre, die ihre Freiheit dazu nutzt, um über die Gestaltung des Alltäglichen etwas Nicht-Alltägliches herzustellen; Demnach ist es ihr möglich, den von Camus propagierten Sprung in die Erkenntnis anzustoßen, etwa über eine Ästhetisierung des Alltags, die sich auch in den *müßigen* Lebensentwürfen von Intellektuellen und Künstler*innen niederschlägt, also wiederum in deren Alltag integriert wird. Vgl. Habermas 2011, 19; Siehe auch Volkmer 1991, 53.

nach außen wirken, muss deren konkrete soziale oder politische Funktion dennoch ungewiss bleiben.¹⁶⁸ Auch was die Frage der Freiheit und des freien Willens betrifft, warnt Camus vor einem gefährlichen Trugschluss: Jede Freiheit ende unweigerlich mit dem eigenen Tod. Es gibt daher für Camus keine *echte* Freiheit, da der unausweichliche Tod alle Entscheidungen relativiert, und der Sinnlosigkeit der Welt nicht zu entkommen ist. Der erste Schritt zu *echter* Befreiung, die nicht auf Trugschlüssen basiert, ist das Bewusstsein über die Absurdität:

Ich sehe, wie dieser Mann schwerfälligen, aber gleichmäßigen Schrittes zu der Qual hinunter geht, deren Ende er nicht kennt. Diese Stunde, die gleichsam ein Aufatmen ist und ebenso zuverlässig wiederkehrt wie sein Unheil, ist die Stunde des Bewusstseins. In diesen Augenblicken, in denen er den Gipfel verlässt [...], ist er seinem Schicksal überlegen. Er ist stärker als sein Fels.¹⁶⁹

Sisyphos gilt nun für Camus insofern als *absurder Held*, als dass er dieses sinn- und zwecklose Leben trotz seiner Bewusstheit wählt, basierend auf dem ihm verhassten überlisteten Tod und seinem unbedingten Lebenswillen.¹⁷⁰ Dieses Schicksal will der Camus'sche Sisyphos dann auch nicht als Bestrafung verstanden wissen,¹⁷¹ Vielmehr ist es trotz allem die in der Erkenntnis der Absurdität verbrachte Zeit, die sein Leben lebenswert macht: »Sein Leben, seine Auflehnung und seine Freiheit so stark wie möglich empfinden, das heißt: so intensiv wie möglich leben.«¹⁷² Dass er sich trotzig gegen das Unabänderliche stemmt, erfüllt den Menschen mit Leidenschaft und verleiht ihm eine gewisse Würde.¹⁷³ Die *Auflehnung* ist für Camus eine ständige Konfrontation des Menschen mit seinem Schicksal:

Sie ist der Anspruch auf eine unmögliche Transparenz. Sie stellt die Welt in jeder Sekunde in Frage. [...] Sie ist die ständige Anwesenheit des Menschen bei sich selbst. Sie ist kein Sehen, sie ist ohne Hoffnung. Diese Auflehnung ist nichts als die Gewissheit eines erdrückenden Schicksals, weniger die Resignation, die es begleiten sollte.¹⁷⁴

168 In jüngster Zeit wurden die Werke von Camus, allen voran *Die Pest*, im Kontext der Umbrüche des Arabischen Frühlings neu gelesen; Das Foto einer aus Protest am Taksim-Platz *Der Mythos von Sisyphos* lesenden Frau wurde außerdem zu einem Sinnbild des zivilgesellschaftlichen Widerstands gegen die Regierung der Türkei im Jahr 2013.

169 Camus 1997, 157.

170 »Seine Verachtung der Götter, sein Hass auf den Tod und sein leidenschaftlicher Lebenswille haben ihm die unsagbare Marter eingebracht [...].« Ebd., 156.

171 Vgl. ebd., 99.

172 Ebd., 83.

173 Vgl. Brock 2014, 38.

174 Camus 1997, 72f.

Die Auflehnung ist als Reaktion auf die absurde Erfahrung die bestmögliche Alternative zum Selbstmord, den Camus entschieden ablehnt. Sisyphos erkennt die Absurdität an, ist aber nicht mit ihr einverstanden. Er ist für Camus deshalb ein Prototyp des Absurdismus, weil er die permanente Auflehnung verinnerlicht hat. Wenn er sich bei jedem seiner *klarsichtigen* Abstiege wieder mit seinem eigenen Schicksal konfrontiert sieht,¹⁷⁵ hat er Gelegenheit, sich gegen die strafenden Götter aufzulehnen: Er verachtet sie und weigert sich, sein unabänderliches Schicksal als Strafe zu empfinden.¹⁷⁶

Dieses Bewusstsein ersetzt somit die »Illusionen der *Freiheit*, die alle vor dem Tod haltmachen«¹⁷⁷. Der unausweichliche Tod und das Absurde bilden den eigentlichen Bedeutungshorizont des Lebens; Der *Wille* kann dementsprechend nur als treibende Kraft für die Bewusstwerdung Sinn stiften.¹⁷⁸ Der Tod als »ständige Ausnahme«¹⁷⁹ ist der Hintergrund, vor dem die absurde Welt ihre Form annimmt. Hierin besteht eine Parallele zu Bas Jan Aders *Falls*. Jene zielen laut Aders-Schraenen ja auf eine Form der Lebenssteigerung und Potenzierung der Existenz ab, in die sich Ader schwebend und fallend begibt. Hier bietet sich ein schöner Vergleich mit Extremsportler*innen an, deren Risikofreude und Selbstgefährdung sich die Erziehungswissenschaftlerin und Bergsteigerin Helga Peskoller wie folgt erklärt: Das Risiko werde nur in Kauf genommen, sei aber nicht der primäre Antrieb für ihre Vorhaben:

Diese Selbstgefährdung wird nur in Kauf genommen für das starke Gefühl konkreter Freiheit, das mit nichts vergleichbar, gegen nichts zu tauschen sei; es handele sich um einen Zustand höchster Präsenz, der in die Lage versetze, an die Grenze des Leistungsvermögens zu gehen mithilfe einer Praktik, die genau genommen nutzlos sei und seinen Zweck nur in sich selbst trage.¹⁸⁰

Dass Kletternde nach einem ähnlichen Gefühl trachten wie Ader in seinen *Falls*, führt uns zum einen Aders extreme Methoden zur Steigerung des Freiheitsgefühls vor Augen. An diesem Zitat ist außerdem noch der Hinweis interessant, dass diese Tätigkeit eigentlich »nutzlos« sei; Das führt uns zurück zu einer wichtigen Argumentationslinie dieser Arbeit. Eine Klammer hin zum Bataille'schen Prinzip der Verschwendung findet sich in diesen Performances auch in deren Hang zur

175 »Alle Rekorde schlagen heißt zuallererst und allein der Welt so oft wie möglich ins Auge sehen.« Ebd., 82.

176 »Es gibt kein Schicksal, das durch Verachtung nicht überwunden werden kann.« Ebd., 158.

177 Ebd., 79; Hervorheb. im Original.

178 »Der Mensch hat nicht die Wahl. Das Absurde und der Zuwachs an Leben, den es mit sich bringt, *hängen also nicht vom Willen des Menschen ab*, sondern von seinem Gegenteil, vom Tod.« Ebd., 83; Hervorheb. im Original.

179 Ebd., 83.

180 Peskoller 2010, unpag. [16].

»maßlosen Selbstverschwendung«. An die Grenze zu gehen mag außerhalb dieser spezifischen Situation nutzlos sein; Der Zweck ist aber vielleicht gerade der, eine Tätigkeit auszuüben, die nicht unter den Vorzeichen der Nützlichkeit steht.¹⁸¹

Die so provozierte Entgrenzung bzw. Ekstase (von griech. *ékstasis* für »das Aus-sich-Heraustreten«) als »rauschhafter, tranceartiger Zustand, in dem der Mensch der Kontrolle seines normalen Bewusstseins entzogen ist«¹⁸² erinnert an die von Sigmund Freud beschriebene enge Verbindung von Todesvorstellung und Sexualerfahrung, die ähnlich auch in Schriften des tibetischen Buddhismus beschrieben wird.¹⁸³ Der *Todestrieb*, den Freud in seiner Schrift *Jenseits des Lustprinzips* (1920) als einen dem Lebenstrieb entgegengesetzten Pol einführte, ist ein selbst in der orthodoxen Psychoanalyse umstrittenes Streben nach Selbsterstörung, das sich unter anderem in der Neigung zu Aggression und Destruktion wie auch in Zwangsstörungen wie dem *Wiederholungszwang* äußern kann.¹⁸⁴

Wie Angelika Machnik-Kiss hervorhob, sind die Handlungen von Zwangsneurotiker*innen unbewusst einem vorlinearen, zyklischen Zeitmodell verhaftet, wie es von Freud in *Totem und Tabu* (1913) und von Mircea Eliade in *Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr* (1971) für die »Urvölker« beschrieben wurde. Die Verantwortung der *Ahnen* innerhalb der zyklischen Zeit war demnach keine persönliche und deren Sünden wogen nicht so schwer, weil sie durch Rituale und Zeremonien von ihrer Schuld reingewaschen werden konnten. Zwangsneurotiker*innen hegen nun(unbewusste) Hoffnungen, durch ihre Wiederholungshandlungen ebenso wieder unschuldig zu werden und von vorne anfangen zu können. Sie sind abergläubisch und denken häufig, dass eine höhere Macht Unglück über sie verhängt hat, weshalb sie mit dieser Macht Kontakt aufnehmen; Im Unterschied dazu hoffen Melancholiker*innen auf Gnade, die sich in der linearen Zeit verwirklicht. Die jüdisch-christliche Eschatologie brachte dem Menschen die Freiheit zu mehr

181 Im Schlussteil der Arbeit wird noch einmal auf Nützlichkeit und Muße zu sprechen sein.

182 Duden Online Wörterbuch, »Ekstase, die«.

183 Im Französischen wird der Orgasmus außerdem *La petite mort*, also »der kleine Tod« genannt.

184 Freud suchte den Grund für die immerwährende Wiederholung einer bestimmten, oft auch unangenehmen Tätigkeit in den inneren Triebkräften, die maßgeblich für die von ihm beschriebene Zwangsstörung verantwortlich seien. Neuere psychoanalytische Untersuchungen verstehen Zwänge als heterogenes Phänomen mit vielseitigen potenziellen Auslösern. Seit Freud erhalten geblieben ist die Rolle des sadistischen Über-Ichs, das insbesondere beim Wiederholungszwang immer wieder zufrieden gestellt werden möchte, was aber nie gelingt. Der Wiederholungszwang ist eigentlich ein »scheiternder Wiedergutmachungsversuch«. Wie Sisyphos in seiner Rebellion gegen die Götter führt die Auflehnung betroffener Patient*innen gegen das unversöhnliche Über-Ich zu endloser Quälerei und Bestrafung, die sich häufig als Groll, Rachefantasien oder chronischer Depression zeigen. Vgl. Weiß 2017, 675f.

Zurechnung als auch zu mehr Schuld, die anders als Wünsche und Wahnvorstellungen real und in der Zeit stattfinden.¹⁸⁵ Dass die Zyklen der Vorzeit hierbei nicht helfen können, begründet die große Qual der Zwangsneurotiker*innen, deren Wille und Entscheidungsfähigkeit wie gelähmt sind: »Ein Zwangsneurotiker ist ganz und gar unfähig zu einer immanenten, dem Leben zugewandten und dem Leben dienlichen Lebensführung.«¹⁸⁶ Im Vergleich mit Ader zeigt sich hier ein markanter Unterschied: Unmittelbar vor ihrem Fall geben Aders Protagonisten die Kontrolle über ihren Körper ab und setzen ihn der Schwerkraft aus. In dieser Kontingenz des Moments machen weder ihr Wille noch ihre Entscheidungsfähigkeit einen Unterschied: Ader wird früher oder später fallen, auch wenn er es nicht (mehr) wollen sollte. Was wie eine zwangsmäßige Beschränkung der eigenen Handlungsfähigkeit wirkt, ist aber eigentlich ein bewusstes Sich-Hineinmanövrieren in diesen Zustand. Um dorthin zu kommen, braucht es einen Impuls, der von Ader aus freien Stücken gesetzt wird. Die *Falls* versinnbildlichen also eher den freien Willen als das unausweichliche Scheitern oder das Gefangensein in einer Art von zwanghafter Logik.

Kann vielleicht Sisyphos angesichts seiner sinn- und zwecklosen, immer gleichen Tätigkeit eine Zwangsneurose diagnostiziert werden? Wie der Sozialpsychologe Rainer Hirschberg anmerkte, steht und fällt der Vergleich mit dem/der Zwangsneurotiker*in klarerweise mit der Definition von Sisyphos als *autonomes Subjekt*. Autonomie bzw. Willensfreiheit meint nach Arendt ja »die Möglichkeit und den Wunsch [...], sich zwischen Alternativen zu entscheiden«¹⁸⁷. Wäre Sisyphos also nicht autonom, würde er auch keinen Drang verspüren, sich der ewigen, qualvollen Wiederholung zu entziehen. Aber hegt er überhaupt den Wunsch, etwas an seiner Situation zu ändern? Nach Camus wird er sich zumindest am Fuße des Berges seiner Lage bewusst, quält sich aber trotzdem wieder hinauf. Macht er das aus einer inneren Notwendigkeit heraus oder weil er es will und sich dazu entscheidet? Man kann davon ausgehen, dass er es nicht aus freien Stücken tut, weil es ihm ja bekanntlich als Strafe von den Göttern aufgebürdet wurde; Und ein unfreier Wille ist ja, mit Arendt gesprochen, ein Widerspruch in sich. Geht es jedenfalls nach Camus, ist Sisyphos auch trotz des Bewusstseins seiner unausweichlichen Lage ein glücklicher Mensch. Außerdem ist sein Streben nicht zielgerichtet; Er hegt also keinerlei Hoffnungen, was die Zukunft betrifft.¹⁸⁸ Überhaupt macht jede Zukunftshoffnung

185 Vgl. Machnik-Kiss 2017, 212-214.

186 Ebd., 204.

187 Hirschberg 2000, 114.

188 »Was aber bedeutet das Leben in einem solchen [absurden] Universum? Nichts anderes zunächst als die Gleichgültigkeit der Zukunft gegenüber und das leidenschaftliche Verlangen, alles Gegebene auszuschöpfen.« Camus 1997, 80.

nach Camus den Menschen zum Sklaven einer nur scheinbaren Freiheit.¹⁸⁹ Der absurde Mensch ist einzig der Gegenwart verpflichtet, und darin liegt seine große und reale Freiheit. Diese *große Freiheit* mag auch Ader gesucht haben: Der Begriff der Gegenwart ist jedenfalls zentral für seine künstlerische Arbeit allgemein, sowie besonders für die Serie der *Falls*. Über den Zustand von Entgrenzung bzw. Ekstase erprobte er darin die Lebenssteigerung und Potenzierung seiner Existenz. Mit diesen performativen Experimenten wollte er einen Zustand der Schwebel erreichen, die ganz auf den Moment, die Gegenwart konzentriert ist.¹⁹⁰ Der so erreichte Fokus auf die Gegenwart ist wiederum für Camus die wichtigste Basis für ein gutes Leben im Absurden; Wenn die Existenz nur auf das Jetzt konzentriert ist, stellen sich außerdem keine Fragen nach Tätigkeiten, um etwa für die Zukunft vorzusorgen oder Vergangenes wiedergutzumachen, die im Chaos der Welt auch gar nicht zielführend wären.

Die Gegenwart und die Abfolge von Gegenwartsmomenten vor einer ständig bewussten Seele, das ist das Ideal des absurden Menschen. [...] Folglich leite ich drei Schlussfolgerungen ab vom Absurden: meine Auflehnung, meine Freiheit und meine Leidenschaft.¹⁹¹

Die bewusste, ziel- und zwecklose Aktivität des Sisyphos bewahrt ihn nicht vor der Absurdität des Lebens, sehr wohl aber vor der Verzweiflung, die ihm angesichts der nüchtern und objektiv betrachteten Sinnlosigkeit droht. Er schafft so seinen eigenen, *subjektiven* Sinn. Die permanente Auflehnung als der gesamten Philosophie von Camus zugrundeliegende Annahme, die er in *Der Mythos von Sisyphos* einführt und in *L'homme révolté* (1951, dt. *Der Mensch in der Revolte*) weiter ausführt, ist gleichzeitig auch der Lichtpunkt der Camus'schen Existenzialphilosophie: dass die Aktivität, das Tun um seiner selbst willen in einer chaotischen, absurden und sinnlosen Welt vor Verzweiflung schützt. Im direkten Vergleich mit der Zwangsstörung zeigt sich darin ein Widerspruch: Nach Hirschberg kann Sisyphos nur glücklich sein, wenn er sich seiner endlosen Mühen *nicht* bewusst ist; In einer so misslichen Lage wie der seinen müsste jegliche Handlungsfreiheit bei gleichzeitigem Bewusstsein darüber zwangsführend im Unglück enden. Der Psychologe Hirschberg bezweifelt also die Handlungsfreiheit des Sisyphos; Ansonsten wäre ihm nämlich, wie dem/der Zwangsneurotiker*in, die Vorstellung seiner potenziellen, aber unerreichbaren Freiheit nur allzu schmerzlich bewusst: »Eine *unmögliche* Zukunft kann

189 »In demselben Maße, wie er sich ein Ziel seines Lebens vorstellte, passte er sich den Forderungen eines zu erreichenden Zieles an und wurde der Sklave seiner Freiheit.« Ebd., 77.

190 Vgl. Aden-Schraenen 2014, 33f.

191 Camus 1997, 84.

nur vor dem Hintergrund einer möglichen Zukunft, einer Zukunft mit Möglichkeiten, erlebt werden.«¹⁹²

Eine fruchtbare Einsicht bringt hier die kurze Andeutung Hirschbergs zur Unsicherheit über die eigene Endlichkeit und das, was nach dem Tod geschehen könnte. Jene Unsicherheit, so Hirschberg, bringe zwei widersprüchliche Wünsche hervor: Das Sein in seiner unendlichen Dauer erzeuge den Wunsch nach Erlösung, während der in der Endlichkeit enthaltene Verlust den Wunsch nach Aufschub generiere: »Taucht nicht auch der Wunsch nach Erlösung aus der Ewigkeit auf?«¹⁹³ Das bringt uns zurück zur Frage, ob das Schicksal des Sisyphos nicht als Sinnbild des Lebens in seinem widersprüchlichen und gleichzeitigen Wunsch nach Endlich- und Unendlichkeit verstanden werden kann.

Indes lehnten den Suizid als Ausweg aus der Absurdität des Lebens übrigens sowohl Camus als auch Ader ab, auch wenn sich lange Gerüchte um Aders ungeklärten Tod auf hoher See hielten.¹⁹⁴ Aden-Schraenen mutmaßt, dass ganz im Gegenteil für Camus und Ader gerade die existenzialistische Erkenntnis, dass das Leben absurd sei, einen starken Motor zum absoluten, ja trotzigem Freiheits- und Lebenswillen darstellte.¹⁹⁵ Sie bedient sich einer Camus'schen Formulierung, wenn sie Ader darüber hinaus blumig einen *glücklichen Künstler* nennt, »der sich gegen die Verglebarkeit des menschlichen Daseins auflehnt, indem er sich gerade »seinem Leben zuwendet«¹⁹⁶. Ein gewisses Maß an Absurdität und Verglebarkeit kann der Lebensrealität von Aders Protagonisten indes sicherlich zugesprochen werden; Jene ergibt sich aber, und das ist nicht zu vernachlässigen, aus der Werklogik, d.h. sie existiert nur, wenn man die Protagonisten als in der Werklogik gefangen versteht. Ein Beispiel: In *Broken Fall (Organic)*, *Amsterdamse Bos*, *Holland* fällt Ader, sich an einem Baumast festhaltend, nach einiger Zeit in einen darunterliegenden Bach. Was mit Ader vorher bzw. nachher geschieht, bekommen die Betrachter*innen nicht zu sehen, denn das Video zeigt nur das Baumeln, den Fall und den Aufprall Aders. Wie ist er in diese prekäre Lage gekommen? Darüber kann nur spekuliert werden. Gerade dass die erklärenden Momente des Vorher und Nachher nicht gezeigt werden, macht seine Lage erst absurd im Sinne einer *abwegigen, dem gesundem Menschenverstand völlig fremden* Situation. Insofern bieten die dargestellten limitierten

192 Hirschberg 2000, 114; Hervorheb. im Original.

193 Ebd., 114.

194 In Aders Fall hat das seine Witwe mehrfach bestätigt; Für Camus siehe die Beschreibung des »leidenschaftlichen Lebenswillens« von Sisyphos bzw. das Kapitel *Das Absurde und der Selbstmord* in: Camus 1997, 11-19.

195 »[Es] kann der existenzialistischen Auffassung entsprechend angenommen werden, dass gerade die klare Einsicht und Akzeptanz der Absurdität ein Grund für die Entscheidung zur radikalen Selbstverwirklichung in kompromissloser Freiheit war.« Aden-Schraenen 2014, 31.

196 Camus 1986, 157; zit.n. Aden-Schraenen 2014, 31.

Handlungsmöglichkeiten, insbesondere im Moment des Falls selbst, durchaus einen geeigneten Hintergrund für die von Ader versuchte Existenzsteigerung in der Konzentration auf das Hier und Jetzt.

Um wieder auf Aders Handlungsfähigkeit zurückzukommen, wehrt sich jener in *Fall I* und *Broken Fall (Geometric)*, *Westkapelle Holland* laut Aden-Schraenen in keinster Weise gegen den Gleichgewichtsverlust, ganz im Gegenteil: Er lässt »die unvorhergesehene Kontingenz sich ereignen, [...] initiiert aktiv das Sichlassens«¹⁹⁷. Außerdem schlussfolgert sie, dass Ader damit Gefühle von Entgrenzung und Ekstase heraufbeschwören wollte.¹⁹⁸ Das scheint angesichts der allgegenwärtigen Mythologisierung und Psychologisierung seiner Person vielleicht etwas zu weit gegriffen – schlussendlich kann nur Ader selbst wissen, wie es ihm dabei ging –, ist aber insofern von Interesse, als dass uns der angesprochene *Schwebezustand* zu Miltons eingangs erwähntem Versepos zurückführt. In dessen Interpretation der Schöpfungsgeschichte legt Gott Zeugenschaft über die Erschaffung des Menschen ab, der von ihm mit einem freien Willen ausgestattet und demnach auch in eine Art Schwebelage gegeben wurde. Die Handlungsfreiheit des Menschen wird so zum Zünglein an der Waage für sein Leben zwischen Schicksal und Kontingenz:

Sole pledge of his obedience: So will fall,
 Hee and his faithless Progeny: whose fault?
 Whose but his own? ingrate, he had of mee
 All he could have; I made him just and right,
 Sufficient to have stood, though free to fall.¹⁹⁹

Gerade die *Falls* können als Versinnbildlichung ebendieses freien Willens verstanden werden: Die Freiheit, sich und seinen Körper einem möglichen Fall – im wortwörtlichen und übertragenen Sinne –, also einem drohenden Scheitern auszusetzen. Im Vergleich mit Camus' Sisyphos sehen sich Aders Protagonisten mit mehr Handlungsfreiheiten konfrontiert. Natürlich stellt sich die Frage, ob die Freiheit zu scheitern nicht eine Art negative Freiheit ist, die nur in Kombination mit der Freiheit zum Glück als *echte* Freiheit gelten kann, was hier nicht beantwortet werden kann. Anders als Camus' Steinwölger existiert also für Aders Protagonisten

197 Aden-Schraenen 2014, 32f.; Siehe auch ebd., 31f.

198 Vgl. Aden-Schraenen 2013, 70f.

199 Milton 1667, 1674, Buch 3, Zeile 95-9. Zur Debatte über den freien Willen und die Vorausbestimmung im Zuge der Reformation, siehe Erasmus von Rotterdams Korrespondenz mit Martin Luther sowie deren Schriften: *De libero arbitrio* von Erasmus (1524; auf Deutsch *Vom freien Willen*) und *De servo arbitrio* von Luther (1525; auf Deutsch *Vom geknechteten Willen*). Vereinfacht gesagt sind die Menschen laut Erasmus mit einem freien Willen ausgestattet, um selbständig (wenn Gott so will) zwischen Gut und Böse zu entscheiden; Für Luther hingegen sind alle Taten durch Gottes Willen vorausbestimmt, was das individuelle Leben bis hin ins Jenseits hinein vorzeichnet.

trotz der Kontingenz eine Freiheit, und zwar im Moment vor dem eigentlichen Fall. Auch wenn dieser Moment später häufig nicht Teil der Videos ist, also außerhalb der Sichtweite bleibt, bestimmt gerade dann der Wille der Protagonisten ihr Schicksal als Zünglein an der Waage.

Freilich beinhalten Aders Videos keine moralischen Wertungen des Falls, während in der Schöpfungsgeschichte der erste Sündenfall so folgenscher ist, dass er die gesamte Erbsünde begründet. Ader verfolgt stattdessen einen explorativen Ansatz, dessen Untersuchungsgegenstand, wie bereits erwähnt, der Moment vor dem eigentlichen Fall ist. Ader macht sich in den *Falls* selbst zum Subjekt eines Experiments, das ihn – einmal dem Schwebезustand ausgeliefert – der unvorhersehbaren und nicht steuerbaren Kontingenz des Lebens aussetzt; einem »Zwischenraum an der Schwelle von Handeln und Nichthandeln [...], in dem alles möglich erscheint«²⁰⁰, in dem eine Form von Freiheit spürbar wird. Nicht zuletzt bediente sich auch Camus der Metapher des Sturzes bzw. des Sprungs in die *Bodenlosigkeit*, um das absurde Leben zu beschreiben: »Sich in diese bodenlose Gewissheit stürzen, [...] darin liegt das Prinzip der Befreiung.«²⁰¹

Anders ausgedrückt sind die *Falls* experimentelle *Übungen* zur Lebenssteigerung, deren unmittelbare Konsequenz sich den Betrachter*innen entzieht. Was geschieht mit Ader nach dem Fall? Darüber werden wir im Unklaren gelassen, denn die Videos enden direkt nach seinem Aufkommen am Boden. Der Sinn der Arbeiten ist nicht im Moment des Falls zu suchen, sondern im Moment der Schwebе und des Loslassens davor.²⁰² Er liegt im Experiment an sich, im Willen zur Potenzierung seiner Existenz.²⁰³ Insofern können die *Falls* als Vorarbeit des späteren *In Search of the Miraculous* gelten, wo dieselbe Idee in ihrer Ausführung noch potenziert wird. Ader experimentiert, wenn man so möchte, mit dem *Sichloslassen* nach Martin Heidegger.²⁰⁴ In den *Falls* manövriert er sich bewusst in einen Moment an der Schwelle zwischen *nicht mehr* und *noch nicht*, zwischen Handeln und Nicht-Handeln. Diesen Zwischenraum nennt der Kulturwissenschaftler Josef Vogl das *Zaudern*. Damit ist eine spezifische Schwebе gemeint,

200 Aden-Schraenen 2014, 33.

201 Camus 1997, 79.

202 Dass der bedeutungsschwere Moment, das, was *besticht*, außerhalb des Sichtbaren liegt, erinnert in der Argumentation an das von Roland Barthes in *Die helle Kammer* beschriebene *punctum*. Siehe dazu Barthes 2016.

203 »Wie einige Jahre später in seiner Aktion ›In Search of the Miraculous‹ initiiert Bas Jan Ader auch hier [in den *Falls*] einen im Grunde sinnlosen Fall in die Potenzierung seiner Existenz.« Aden-Schraenen 2014, 33.

204 Vgl. ebd., 29f. Für das »Sichloslassen in das Nichts« bei Heidegger, siehe Heidegger 2007, bes. 122.

[ausgelöst] durch gegenstrebende Kräfte, die einander motivieren und blockieren zugleich; durch ein Bewegungs- bzw. Affektbild, das einen Moment der Unbestimmtheit zwischen Wahrnehmung und Aktion hervortreibt; durch eine dynarrative Funktion, die das Syntagma der biblischen Erzählung unterbricht; durch Grundsätze und Gesetzmäßigkeiten schließlich, die an den Rand von Sturz und Fall transportiert werden.²⁰⁵

Als Summe mehrerer Elemente, wie dem der Unterbrechung und Potenzierung der Tat, ist das Zaudern nach Vogl sowohl ein poetisches Verfahren als auch ein Ort, an dem sich eine Tat in ihrer Potenzialität zeige. Ader scheint sich tatsächlich in einen Zustand zu begeben, in dem es nicht mehr in seiner Hand liegt, was als nächstes mit ihm geschieht; Er übergibt sich, wenn man so möchte, ganz seinem Schicksal. Das ist der Moment, an dem die Betrachter*innen den Atem anhalten und der Erzählfluss unterbrochen wird. Auch das Vogl'sche Zaudern ist eine akzentuierte Unterbrechung im sprichwörtlichen *Lauf der Dinge*, eine »Aussetzung des dramatischen Akts«²⁰⁶. Vogl möchte das Zaudern aber weder mit Trägheit noch mit Willensschwäche verwechselt sehen; Vielmehr geht es um sich widerstrebende Impulse, die die Handlung in einer Starre halten: »In ihm [dem Zaudern; Anm. d. Verf.] entfesseln und hemmen sich gegenläufige Kräfte und Impulse immer wieder zugleich«²⁰⁷. Aders Werke bringen diese zaudernde Schweben insofern performativ hervor, als dass sich darin seine Existenz in einen »Zwischenraum reiner schöpferischer Potenz und Kontingenz«²⁰⁸ begibt: »Vor allem aber hat man es hier mit einer Theorie elementaren Zauderns oder Zögerns zu tun, das Aktion und Gesetz, Handlung und Handlungsgrund in ein prekäres Missverhältnis zueinander bringt.«²⁰⁹ Vogl lässt zwar schlussendlich offen, inwiefern dem Zaudern oder Zögern eine Handlungsfreiheit vorausgehen kann; Seine Ausführungen deuten aber darauf hin, dass er das Zögern als zwangsbesetzten Zustand versteht:

[Mit dem Zaudern] wird ein Motivationsverhältnis für Handlungsketten aufgerufen, das deren Fortsetzung und Folgerichtigkeit unterminiert. Während etwa der testamentarische Heilsplan kein Zaudern und bestenfalls nur Aufschübe kennt,

205 Vogl 2008, 22f.

206 »Nimmt man all diese Momente des Zauderns zusammen: die Unterbrechung, die Potenzierung der Tat, das Tat-Phantom und die Unentscheidbarkeit, den Sturz des Urteilssystems [...], kann man einerseits im Zaudern ein poetisches Verfahren erkennen, das auf dramatische Weise eine Destitution, eine Aussetzung des dramatischen Akts bewirkt. Dieses Zaudern [...] ist weder Handeln noch Nicht-Handeln; es markiert stattdessen einen Ort, an dem sich die Komponenten, die Bedingungen und Implikationen des Handelns versammeln, an dem sich also die Tat nicht in ihrem Vollzug, sondern in ihrem Anheben artikuliert.« Ebd., 36.

207 Ebd., 23.

208 Ebd., Klappentext.

209 Ebd., 16.

[...] choreographiert [die interne Wiederholungsfigur des Zauderns] einen Zirkel, der im anfänglichen Setzungsakt, im zornbewegten Verhängnis des Gesetzes eingeschlossen liegt.²¹⁰

Damit beschreibt Vogl ein zyklisches Zeitmodell, in dem sich das Subjekt außerhalb des ihm bekannten Systems folgerichtiger Handlungsformen befindet. Als solches ist es der Schweben ausgeliefert. Vogl beschreibt diesen Zustand aber ausdrücklich positiv, worin er mit Ader übereinstimmt, der diesen Zustand in den *Falls* ja bewusst herbeiführt. Verwoert beschrieb diesen außergewöhnlichen Zustand in seiner sozialen Dimension, wie bereits erwähnt, als *eine Szene Machen* (*making a scene*). Dahinter steht der stark konzeptuelle Ansatz einer »performativen Hervorbringung der absurd-ekstatischen Entgrenzung der menschlichen Existenz«²¹¹. In der späteren Arbeit *In Search of the Miraculous* setzt er sich aber ohne Zweifel realen, existenziellen Gefahren aus, was bei den *Falls* (noch) nicht zutrifft. Die konzeptuelle Wurzel beider Arbeiten ist aber keinesfalls der Wille zum Leid, sondern der zur *Lebenssteigerung*, wie Aden-Schraenen mehrmals betont.

In der *Übung*, der *Versuchsanordnung* oder der *Probe* ergeben sich wichtige Anknüpfungspunkte zu den weiter unten besprochenen Werken von Francis Alÿs, insbesondere zu seinen Arbeiten der Serie *Rehearsals*. Darin setzt Alÿs die Probe nicht nur als Methode ein, sondern testet sie darüber hinaus auch als eine Art *Lebenseinstellung*. Aders Konzeptarbeiten *Falls* und *In Search of the Miraculous* wiederum verleiht die tatsächliche Ausführung eine klare existenzialistische Dimension – immerhin setzt Ader seinen Körper teilweise lebensbedrohlichen Naturgewalten aus –, formal setzen sie aber ganz auf Abstraktion: Zurückgenommene stilistische Mittel, aufs Wesentliche begrenzt, lassen Ader als Individuum zurücktreten hinter die Personifizierung eines *Everyday Man*; Das gibt den Arbeiten einen explorativen Charakter, nicht unähnlich den *Rehearsals* von Alÿs. Bei Ader ist mit der *Übung* aber kein Versuch gemeint, sich zu bessern, etwas zu lernen oder zu perfektionieren, sondern vielmehr ein Austesten, ein Experimentieren mit bestimmten Seinszuständen. Insofern ist der Begriff des *Experiments* (von lat. *Experimentum*) passender, und zwar nicht in seiner Bedeutung als »wissenschaftlicher Versuch, durch den etwas entdeckt, bestätigt oder gezeigt werden soll«, sondern als »Versuch, Wagnis; gewagtes, unsicheres Unternehmen«.²¹² Seine Experimente sind nicht zielgerichtet in dem Sinn, als dass sie auf Verbesserung oder auch nur zukünftige Entwicklung abzielten. Auch in diesem Punkt ähneln die Protagonisten der *Falls* dem im besten Sinn gleichgültigen Sisyphos des Camus, dessen Aufmerksamkeit ganz auf die Gegenwart konzentriert ist. Alÿs wiederum spielt inhaltlich mit der *Übung*, die

210 Ebd., 23.

211 Aden-Schraenen 2014, 32.

212 Duden Online Wörterbuch, »Experiment, das«.

für ihn Ausdruck eines unbedingten Fortschrittsglaubens und -strebens ist, führte seine *Proben* aber ebenso ins Absurde wie Ader. Später werde ich noch näher auf diesen Aspekt eingehen.

Slapstick I: Existenzielle Gags

Jan Verwoert hat auf den tragikomischen Moment der *Falls* verwiesen. Damit bezog er sich auf Aders Thematisierung tragischer Elemente wie die des unausweichlichen Schicksals und der Selbsthingabe; Gleichzeitig verhandle Ader diese schwerwiegenden Themen aber mit einer Leichtigkeit und an Slapstick erinnernden Komik.²¹³ Der Slapstick gilt ja als derbkomische Darbietung, als grotesker Gag, der Inhalte vorrangig über die Körperlichkeit erzählt. Im Mittelpunkt steht die Tücke des Objekts bzw. von Naturgewalten, die sich oft als unausweichlich zeigen. Ziel der Komik sind meist die körperlichen, also gestischen und mimischen Reaktionen der betroffenen Subjekte, wie etwa der Fall und die Verwunderung.

Einige von Aders *Falls* sind auch formal eindeutige Referenzen auf frühe Slapstickkomödien, weil sie stumm sind, in Schwarz-Weiß gedreht wurden und die jeweilige Geschichte ausschließlich über die Körperlichkeit erzählt wird. Die komische Komponente mag angesichts Aders Mystifizierung als tragische Künstlerpersönlichkeit, die bei der Realisierung einer Arbeit im Meer verschwand, und im Hinblick auf seine melodramatische Videoarbeit *I'm too sad to tell you* (1975), die die Trauer bereits im Titel trägt, zunächst verwundern. Aders *Fall*-Stücke sind aber vordergründig unterhaltsame, kurze und unkommentierte *Stunts* für die Augen der Betrachter*innen.²¹⁴ Anders als die Helden der griechischen Tragödie befindet sich Ader auch ausdrücklich nicht in Lebensgefahr, auch wenn er sich einem gewissen Verletzungsrisiko aussetzt. Nicht unähnlich den Protagonist*innen der Slapstick-Filme von Charlie Chaplin und Buster Keaton, die trotz der derb-körperlichen *Stunts* keine Verletzungen aus ihren Ungeschicklichkeiten davontragen, bleibt auch Ader unverseht. Im direkten Vergleich mit Cathy Sislers Videoarbeit *Lullabye for the Almost Falling Woman* wird sich später noch zeigen, dass ihre Verarbeitung des Slapstick-Topos ganz anders ist: Sislers Protagonistin ist eine ebenso vom Pech verfolgte, aber darüber hinaus auch verletzliche Frau.

In den *Falls* isoliert Ader jene existenziellen Momente, die das Herz des Slapstick-Genres bilden, um sie anschließend in einer für das Los Angeles der späten 1960er- und frühen 1970er-Jahre völlig unzeitgemäßen Rhetorik neu zu inszenieren.²¹⁵ Versteht man die *Falls* als auch zeitlich zusammenhängende Serie, zeigt sich eine weitere Ähnlichkeit mit den Slapstick-Filmen, in denen die

213 Vgl. Verwoert 2006, 37-38.

214 Vgl. ebd., 38.

215 Vgl. ebd., 40-41. Siehe dazu auch Verwoert 2006, 5-6, sowie das Kapitel über *In Search of the Miraculous*.

Protagonist*innen – ungeachtet der verschwindend kleinen Chancen auf Erfolg – bestimmte Dinge immer wieder neu versuchen. An Slapstick erinnert auch der unbeeindruckte Gesichtsausdruck Aders, der sich scheinbar innerlich unbeteiligt in die Tiefe stürzt; Im Slapstick wird diese Art des Humors als *Deadpan* bezeichnet. Ab den 1920er-Jahren in Gebrauch, meinte die Kombination aus *Dead* (auf Deutsch »tot« oder »der Tod«) und *Pan* (umgangssprachlich für »Gesicht«) ursprünglich das Spielen einer Rolle ohne Gesichtsausdruck.²¹⁶ Der Begriff selbst ist mehr formal als inhaltlich zu verstehen. Eng verwandt mit dem Genre des *Trockenen Humors*, der aber vorrangig den Inhalt meint, bezieht sich *Deadpan* auf eine Erzählart, die keinerlei Veränderungen in Gestik oder Mimik erlaubt: »*Deadpan* is the delivery of a joke or one-liner with zero change in emotion or body language.«²¹⁷

Da sich Ader in den *Falls* weder körperlich gegen die an ihm wirkenden Kräfte wehrt noch Emotionen an seinem Gesicht ablesbar wären, entsprechen jene Stunts genau den Kriterien für den *Deadpan*-Humor. Auf den Slapstick bezieht er sich aber nicht nur in den *Falls*: Aders *Untitled (Tea party)* (1972) ist eine Reihe von sechs Farbfotografien, die seine Aktion – ähnlich dem Nachspaziergang durch L.A. – in einem zeitlichen Ablauf dokumentiert. In Anzug und Krawatte kriecht er in einem Waldgebiet auf allen Vieren zu einer Kiste aus Pappkarton, die auf einer Seite von einem längeren Ast gestützt wird. Darunter wartet ein Teeservice auf einem ausgebreiteten weißen Tuch auf ihn. Ader bedient sich daran, er schenkt sich Tee ein und nimmt ein paar Schlucke, schenkt sich nach (siehe *Abb. 8*, S. 139); Plötzlich wird der Stock, für den/die Betrachter*in sichtbar an einer Schnur befestigt, wie von Zauberhand weggezogen – die Kiste fällt zu und schließt Ader darin ein. Mit dem Titel *Tea party* könnte sich das Werk einerseits auf Édouard Manets berühmtes Gemälde *Déjeuner sur l'herbe* von 1863 beziehen, in dem ebenfalls ein Picknick im Freien dargestellt wird.²¹⁸ Andererseits erinnert die Szene stark an eine ikonische und oftmals rezitierte Szene aus dem Stummfilm *Steamboat Bill, Jr.* (1928)

216 Die New York Times definiert *Deadpan* in der ältesten gesicherten Quelle des Begriffs am 11. März 1928 als »playing a rôle with expressionless face«. Vgl. Smith 2015, unpag.

217 Thomas 2014, 16. Stummfilm-Größen wie Buster Keaton und Charlie Chaplin, später auch Joey Bishop der Entertainer-Gruppe *Rat Pack*, prägten den *Deadpan* maßgeblich, indem sie ihn perfektionierten und zu großer Bekanntheit brachten; Schließlich wurde er zu ihrem persönlichen Markenzeichen.

218 Vgl. Wolfs 2006, 62. Aders Werk ist reich an kunsthistorischen Bezügen. Hier beispielhaft erwähnt seien *Farewell to Faraway Friends* als Reminiszenz an Caspar David Friedrich im Speziellen und Romantische Landschaftsbilder im Allgemeinen; *I'm too sad to tell you* als Verweis auf den Topos des Schmerzensmanns; Und am augenscheinlichsten weisen *On the Road to a new Plasticism, Westkapelle, Holland* (1971) wie auch *Broken Fall (Geometric), Westkapelle, Holland* (1971) und *Niet Piet* auf Aders Landsmann Piet Mondrian und den Neoplastizismus.

mit Buster Keaton.²¹⁹ Dessen Persona William Canfield Jr. wird darin während eines Wirbelsturms von einer umstürzenden Häuserfassade überrascht, die ihn nur deshalb nicht verletzt, weil sein Körper genau durch die Fensteröffnung passt.²²⁰

Abb. 8: Bas Jan Ader, *Untitled (Tea Party)* (1971), Videostill;

Abb. 9: Steve McQueen, *Deadpan* (1997), Videostill



Was die Werke *Fall I* und *Fall II* betrifft, ist es laut Verwoert das hier bereits ausgeführte abstrahierende Moment – Aders Personifizierung des *Allerweltsmenschen* –, das deren suchenden und prüfenden Charakter maßgeblich bestimmt; Ader verleiht den Arbeiten so einen über die symbolische Bedeutung der Performance hinausgehenden spekulativen Gehalt. Wenn aber die *Falls* Spekulationen zur zeitgenössischen Glaubwürdigkeit der Tragik sind, stellt das eine Frage in den Raum, die ich im Rahmen dieser Publikation nicht beantworten kann: Sind die Protagonist*innen des Slapstick-Films moderne Verkörperungen des tragischen Heldenotops?²²¹ Trotz der in jedem Fall engen Seinsverwandtschaft von Slapstick und Tragik ist es dennoch gerade die Unversehrtheit, die den Slapstick zu einem tragisch-lustigen Erlebnis macht. Würden sich die Held*innen (im Film) ernsthaft verletzen

219 Unter anderem diente die Szene dem britischen Filmmacher und bildenden Künstler Steve McQueen als Vorlage für seine Arbeit *Deadpan* (1997, siehe Abb. 9), die wiederum die niederländische Konzeptkünstlerin Aukje Dekker zu ihrer Arbeit *Deadpan Busted* (2017) inspirierte.

220 Jane hat darauf hingewiesen, dass eigentlich mehr als nur eine Szene der Filmgeschichte den Fall einer Fassade auf eine Person darstellt, die oft miteinander verwechselt und ungenau zitiert werden: Die berühmte Szene in *Steamboat Bill, Jr.* (1928) bezieht sich ihrerseits auf den früheren Film *One Week* (1920) mit Buster Keaton: Darin versucht jener als frisch Vermählter, ein Haus aus Fertigteilen zu bauen, als eine unfertige Hauswand auf ihn fällt, ihn aber durch eine Fensteröffnung unverletzt lässt. Noch etwas früher entstand *Backstage* (1919), in dem Keaton dem Bühnentechniker Fatty Arbuckle im Theater bei einer Fassade zur Hand geht, die durch Keatons Ungeschicklichkeit umfällt und Fatty wiederum in einem Fenster ausspart. Vgl. Blocker 2016, 66.

221 Vgl. Verwoert 2006, 39.

oder sterben, wäre die ganze Komik dahin. Nicht zuletzt besteht die Slapstick-Komik darin, dass sich die Protagonist*innen trotz aller Widrigkeiten nicht von ihren Vorhaben abhalten lassen. Die Kräfte der Naturgewalten, denen sie ausgesetzt sind, scheinen sie häufig um ein Haarbreit zu verfehlen. Wenn sie zu Boden fallen, stehen sie einfach wieder auf – ganz so, als wäre nichts geschehen. Sie wundern sich und gehen dann weiter ihres Weges. Hier bietet sich ein Vergleich mit Camus' Sisyphos an, der seinem Schicksal ebenso durch Aktivität trotzt, sich aber durch sein Bewusstsein von den Slapstick-Held*innen unterscheidet. Im Slapstick wird, wir erinnern uns, die Würde der Held*innen zwar angekratzt, sie bleiben aber von der großen Tragik des Lebens verschont. Die Protagonist*innen des Slapstick sind zwar prinzipiell Außenseiter-Figuren, die sich in ihrer Umwelt nicht gut zurechtfinden; Es ist aber geradezu frappierend zu sehen, wie sie dem drohenden Unglück immer wieder eben gerade so entkommen. Ihr Bewusstsein darüber geht währenddessen nicht über Verwunderung hinaus: Sie wissen nicht, wie ihnen geschieht, und gehen weiterhin ganz unbedarft ihren Tätigkeiten nach. Camus' Sisyphos hingegen ist sich seiner Lage nur allzu bewusst, und genau das macht sein Schicksal so tragisch.²²² Im Moment des Umkehrens denkt Sisyphos *klarsichtig* an den bevorstehenden Aufstieg. Nun ist es andererseits aber gerade das Wissen um seine Unausweichlichkeit, die ihn seinem Schicksal überlegen macht; Denn sein Bewusstsein ermöglicht ihm, es zu verachten.²²³

Die Erlösung liegt also im Bewusstsein.²²⁴ Camus schreibt Sisyphos sogar eine Art Freude zu, die in der Erkenntnis seines persönlichen Schicksals liegt.²²⁵ Jene Erkenntnis geht nämlich einher mit einem Bewusstsein sowohl über die eigene, die menschliche Handlungsfähigkeit als auch über die Nichtigkeit des Schicksals als Idee; Genau deshalb entscheidet sich Sisyphos dazu, weiterzumachen:

Wenn es ein persönliches Geschick gibt, dann gibt es kein übergeordnetes Schicksal oder zumindest nur eines, das er unheilvoll und verachtenswert findet. Darüber hinaus weiß er sich als Herr seiner Tage. In diesem besonderen Augenblick [...] betrachtet Sisyphos [...] die Reihe unzusammenhängender Handlungen, die sein Schicksal werden, als von ihm geschaffen [...]. Derart überzeugt vom ganz und gar menschlichen Ursprung alles Menschlichen [...] ist er immer unterwegs.²²⁶

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich die Slapstick-Held*innen ihrer Lage nicht bewusst sind, was sie aber nicht weniger tragisch macht; Sisyphos hin-

222 »Dieser Mythos ist tragisch, weil sein Held bewusst ist.« Camus 1997, 157.

223 Vgl. ebd., 157f.

224 »[D]ie erdrückenden Wahrheiten verlieren an Gewicht, wenn sie erkannt werden.« Ebd., 158.

225 »Darin besteht die verborgene Freude des Sisyphos. Sein Schicksal gehört ihm. Sein Fels ist seine Sache.« Ebd., 159.

226 Ebd., 159f.

gegen vereint Bewusstheit und Tragik in einer Person. Aders Protagonisten wiederum scheinen sich in dieser Hinsicht an die Slapstick-Held*innen zu halten: Seine Persona ist sich ihrer gefährdeten Lage nicht bewusst, ihr Sturz ist trotzdem frappierend. Cathy Sislers *Almost Falling Woman* bewegt sich letztendlich irgendwo dazwischen: Im Laufe des Videos wird ihr die eigene prekäre Lage immer deutlicher, was die Tragik nach der Camus'schen Theorie zusätzlich erhöhen müsste; Tatsächlich steigert sich die Verzweiflung der Protagonistin durch ihre Handlungen und die Kommentare der Off-Stimme im Laufe des Videos deutlich. Das Bewusstsein ist schmerzhaft, aber auch notwendig als Voraussetzung für weitere, bewusst gesetzte Aktionen, wie später für Sislers Arbeit noch ausführlich erläutert wird.

In der Geschichte der Videokunst finden sich auffallend viele Referenzen auf den Slapstick. Dieses besondere Interesse liegt zumindest teilweise in dessen Betonung der Körperlichkeit begründet, die ja bekanntlich ab den 1960er-Jahren auch in der Medienkunst ein zentrales Thema sein sollte. Andererseits boten die technischen Manipulationen der klassischen Slapstick-Filme (etwa die perspektivischen Tricks, mit Hilfe derer sich Objekte scheinbar gefährlich nahe kamen, oder die präzise gesetzten Schnitte, um die Pointen perfekt herauszuarbeiten) ein optimales Spielfeld für die Kunst der medienreflexiven 1960er- und 1970er-Jahre. Die vielen kleinen Slapstick-Episoden eines Stummfilms bieten nicht zuletzt auch die Möglichkeit, die Erzählung an sich ad absurdum zu führen, indem Motive oder *running gags* exzessiv wiederholt, die Szenen chaotisch geschnitten oder medienspezifische Effekte exzessiv verwendet werden.²²⁷

Der Film *Deadpan* (1997) des britischen Künstlers Steve McQueen verdeutlicht, wie eng Slapstick und Tragik unter Umständen beieinanderliegen: Die stumme Filminstallation in Schwarz-Weiß zeigt ihn vor einem Haus stehend. In wechselnden Kamerapositionen wird dann gezeigt, wie dessen weiße Fassade auf ihn einstürzt. Nur dank einer Fensterausparung wird er nicht darunter begraben. Diese direkte Referenz auf Buster Keaton unterscheidet sich in einigen Punkten von der ursprünglichen Szene: Anders als Keaton verzieht McQueen angesichts des Unglücks keine Miene (siehe *Abb. 9, S. 139*). Dass die Szene filmisch dekonstruiert (aus verschiedenen Blickwinkeln gefilmt) ist und das Video selbst im Loop läuft, nimmt der Szene ihre Komik und verleiht ihr stattdessen einen Anstrich von ewiger Bestrafung. Die repetitive Wiederholung dieser ausweglosen Szene hält den Fall als endgültigen Akt im ständigen Aufschub: »The repetition turns a hilarious lucky escape and spectator stunt into an ordeal and endurance, implying a sense of entrapment and punishment.«²²⁸ Dass Steve McQueen die formalen Mittel des Mediums

227 Heiser verweist darauf, dass die schnellen und absurden Schnitte und Handlungen des Slapstick ihre Vorläufer in den Varietés des ausgehenden 19. und den Zeitungscomics des frühen 20. Jahrhunderts hatten. Vgl. Heiser 2010, 137f.

228 Durden 2000, 23; zit. n. Blocker 2016, 62.

Film bewusst als Möglichkeiten inhaltlicher Gestaltung einsetzt, wurde an anderer Stelle von verschiedenen Autor*innen ausführlich erläutert.²²⁹

Die *Wiederholung als Methode*²³⁰ ist auch von Bruce Nauman gerne verwendet worden, und das oft unter negativen Vorzeichen. Dessen Installation *Clown Torture* (1987) besteht aus vier Videosequenzen, die Clowns zeigen, gefangen in unterschiedlichen Szenarien. In einer der Sequenzen erzählt ein Clown wieder und wieder denselben Witz: »Pete and Repeat were sitting on a fence. Pete fell off so who was left? Repeat.« *Pete* fällt also immerwährend vom Zaun, während *Repeat* als Figur des Spottes die Wiederholung sowohl benennt als auch fordert. Dass die Logik des Witzes keinen Ausweg aus der ewigen Wiederholung ermöglicht, macht die Reinszenierung, ähnlich wie in McQueens *Deadpan*, zu einer Art Folter, der die Clowns ausgesetzt sind.²³¹ Naumans *Falls, Pratfalls and Sleights of Hand (Clean Version)* (1993) wiederum ist eine medienreflexive Arbeit über die bekanntesten Slapstick-Kniffe. Die 5-Kanal-Videoinstallation projiziert Hände, die Zauberkniffe durchführen, Luftballons kneten und Bälle verschwinden lassen, sowie einen Mann, der immer und immer wieder auf einer Bananenschale ausrutscht.²³² Die Arbeit hält die Clowns mit den technischen Möglichkeiten des Videos in einem Loop gefangen. In einer ähnlich ausweglosen Wiederholung werden in *Anthro-Socio* (1991) die Sätze »Help me, hurt me, Sociology« und »Feed me, eat me, Anthropology« rezitiert, vielstimmig und wild durcheinander. In ihrer Ambivalenz suggeriert die Arbeit, dass sich die mit der Anhäufung von Wissen verbundenen Emanzipationsversprechen nicht eingelöst haben:²³³ »An die Stelle des erwarteten gesellschaftlichen Fortschritts zeigt sich ihm eine leerlaufende Dynamik, die das Subjekt entmachtet und verschlingt.«²³⁴ Für Hans Zitko zeigt sich darin das »Bild einer in ihren utopischen Ansprüchen tragisch gescheiterten Moderne«²³⁵. Serielle Strukturen wie jene in Bruce Naumans erwähnten Videoarbeiten sind laut Zitko das

229 Neben der Referenz auf historische Slapstick-Filme gibt es in der Hinsicht noch eine weitere Analogie zwischen McQueen und Ader: Sowohl *Deadpan* (1997) als auch *Richtfall* (1971) enden mit einem gänzlich schwarzen Standbild, das von Ende des Films an sich ausgelöst worden ist: In *Deadpan* fällt die Fassade auf die Kamera und verdunkelt das Bild, während in *Nightfall* der Kamera durch die Zerstörung der letzten Glühbirne die einzige verbliebene Lichtquelle genommen wird.

230 Vgl. Blocker 2016, 27.

231 Vgl. ebd., 55.

232 Vgl. Harrison 2018, 231.

233 Die ambivalente Sicht auf die Wissenschaften erinnert an Adornos und Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* (1944), nach der die Aufklärung keinen Befreiungs-, sondern einen Selbstzerstörungsprozess in Gang gesetzt habe. Vgl. Zitko 1998, 174.

234 Ebd., 175.

235 Ebd., 176.

»Signum eines gesellschaftlichen Zustands, der die Hoffnung auf eine allgemeine Emanzipation des Menschen [...] enttäuscht«²³⁶. Naumans Gesichtsausdruck ist dann auch, im Kontrast zu anderen Künstler*innen wie Marcel Broodthaers in seinem Stück *La Pluie*, starr: Wenn auch seine Arbeiten sich thematisch oft mit Humor beschäftigen, wirken seine Durchführungen oft sehr konzentriert und starr.²³⁷

Eng mit dem Slapstick verwandt zeigen sich Bruce Naumans Arbeiten hinsichtlich ihrer Rezeption: Sie sollen laut Aussage des Künstlers den/die Betrachter*in *unerwartet treffen*. Das ähnelt insofern dem Slapstick-Humor, als dass da wie dort Überraschungseffekte eine große Rolle spielen. Außerdem ist spätestens ab den 1980er-Jahren ein vorherrschendes Thema bei Nauman die Gewalt, die auch im Slapstick deutlich spürbar ist, wo die Körper der Protagonist*innen, meist ahnungslos, großen (Natur-)kräften ausgesetzt sind.²³⁸ Bruce Nauman meint dazu in einem Interview von 1987:

Ich habe von Anfang an versucht, Kunst zu machen, die so auf die Menschen einwirkte, die sofort voll da war. Wie ein Hieb ins Gesicht mit dem Baseballschläger oder, besser, wie ein Schlag ins Genick. Man sieht diesen Schlag nicht kommen, er haut einen einfach um.²³⁹

In einem Ausstellungstext der Kunsthalle Wien wird Nauman und Samuel Beckett, der mit seiner absurd-existenzialistischen Kunst inhaltlich auch Bas Jan Ader nahe war, eine inhaltliche Verwandtschaft attestiert. Beide behandelten den der Schwerkraft ausgesetzten Körper und dessen existenzialistische Dimension:

Naumans wie Becketts Werk werden vom Boden getragen, vom Boden angezogen. Selbst wenn das nicht immer offensichtlich ist, fühlen beide Künstler überall die Macht der Schwerkraft. Wie bei allen Menschen stellt sich durch den Zug zum Boden – manchmal auch nur als zufällige Nebenwirkung – Wohlgestalt, Anmut und Gleichgewicht ein, obschon die Schwerkraft diese deformiert, sie zum Durcheinander, zur Flachheit und zur komischen Verschwommenheit verzerrt.²⁴⁰

Nun mag die Schwerkraft ein besonders augenscheinliches Thema der beiden Künstler sein; Es ist aber ohne Zweifel so, dass die Schwerkraft und physikalische Gesetze immer schon als Grundbedingungen der Körperkunst gelten müssen. Dementsprechend viele Konzept- und Körperkünstler*innen²⁴¹ beschäftigen sich

236 Ebd., 176.

237 Vgl. Harrison 2018, 232.

238 Vgl. Doherty 2002, 3.

239 Blackwood 1987; zit.n. Schneede 2001, 249.

240 Connor 2000, 81; Siehe auch Doherty 2002, 3.

241 Beispielhaft seien hier Roman Signer und die Künstlerduos Wood und Harrison sowie Fischli und Weiss genannt.

mit den Auswirkungen jener Kräfte, und das nicht nur deshalb, weil es das Material ist, mit dem sie arbeiten; Sie verweisen auch auf etwas Größeres: die (un-)möglichen, historisch aufgeladenen menschlichen Bestrebungen, die Kräfte zu überwinden und Einfluss auf das Schicksal zu nehmen.

Auch in der christlichen Heilslehre spielen der Fall und seine vielschichtigen Implikationen eine zentrale Rolle. Der christlichen Heilslehre und dem Slapstick gemein ist die Idee des Körpers als Unzulänglichkeit; eine Bürde, die dem Menschen als Konterpart der Seele aufgebrummt wurde. Im Slapstick wird das deutlich in der archetypischen Rolle des sehnsuchtsvollen Helden, der die Welt als unglückliches *armes Würstchen* nicht davon überzeugen kann, wie sehr er das Objekt seiner Begierde, oft eine Frau, verdient hätte; Oft spricht auch seine physische Unzulänglichkeit, etwa die kleine Körpergröße, für sich: Sein eigener Körper stellt sich dann zwischen den Protagonisten und die Erfüllung seiner Wünsche, die auch ganz profane alltägliche Handlungen betreffen können. Physische Unzulänglichkeiten und die Frustration damit werden immer wieder durchgespielt; und die fast schon akrobatische Tollpatschigkeit bringt angesichts ihrer Absurdität zum Lachen: »Slapstick offers a stylized exaggeration of our frustration with the physical but turns it into high-spirited, affirmative entertainment.«²⁴²

Der Fall als politische Geste

Was die politische Dimension der *Falls* betrifft, können sie zuerst einmal als Kommentar auf die Kunstszene von Los Angeles in den 1960er- und 1970er-Jahren verstanden werden; Bas Jan Ader gehörte ihr als in Kalifornien ausgebildeter Künstler zwar an, befand sich aber gleichzeitig auch in einer gewissen ironisierenden Distanz zu ihr. Er lebte nicht in L.A., sondern etwas außerhalb in Claremont, wurde nur selten zu Ausstellungsbeteiligungen eingeladen und publizierte gemeinsam mit seinem Freund William Leavitt das kunstkritische und selbstironische Magazin *Landslide*. Ader bezog sich mit seinen ikonischsten Arbeiten, den *Falls*, nicht nur formal und inhaltlich auf die simple und direkte Erzählweise des frühen Stummfilms; Darüber hinaus referieren sie auf die in den frühen 1970ern omnipräsente Konzeptkunst und deren Dokumentation, die immer noch stark der modernen Abstraktion verpflichtet, aber gewissermaßen aus ihr herausgewachsen war. Ader bediente sich dessen abstrahierter Formensprache, aber nicht ohne ironischen Unterton.²⁴³

Im Hinblick auf Aders Affinität zur existenzialistischen Philosophie haben die *Falls* jenseits des augenzwinkernden Kommentars über das Kunstgeschehen in L.A.

242 Dale 2000b, 14.

243 Vgl. Heiser 2006, 25. Laut Mary Sue Ader-Andersen waren viele Werke Aders ursprünglich humorvoller gedacht als in deren posthumer Ausstellung und Rezeption ersichtlich. Vgl. Ader-Andersen und Tompkins Rivas 2010, 25.

aber noch eine weitere, tiefgreifendere Dimension: die ebenso banale wie tiefgreifende Suche nach den existenziellen Wahrheiten des Lebens. Dass sich Ader – dem Camus'schen Sisyphos nicht unähnlich – immer wieder in die Tiefe stürzt, versinnbildlicht die menschliche Handlungsfreiheit im Arendt'schen Sinn, und den unbedingten Willen zur Aktivität. Sich seiner Freiheit zu vergewissern, sich und seinen Körper einem möglichen Fall, einem drohenden Scheitern auszusetzen, wird so zur experimentellen Übung zur Lebenssteigerung. In diesen von Ader provozierten Momenten der Krise entscheidet sich, ob eine selbst auferlegte Aufgabe gemeistert werden kann. Die vorsätzlich herbeigeführte missliche Lage ist sowohl emotionale Technik als auch rhetorische Übung; Um mit Camus zu sprechen: kein Grund zur Resignation, sondern eine Herausforderung. Es bleibt die Gewissheit, dass individuelle Entscheidungen, etwa zu handeln oder nicht zu handeln, *immer* einen Unterschied machen, auch wenn ihre Auswirkungen im Moment des Vollzugs völlig unvorhersehbar sind. Die Entscheidung eines Augenblicks kann das gesamte Leben verändern. Die Macht dazu liegt in der Willensfreiheit und der Handlungsmöglichkeit. Dass sich Ader in der Schwebelage der absoluten Offenheit aller Möglichkeiten aussetzt, bedarf zweierlei Dinge: der genauen Planung und der bewussten Entscheidung. Was danach passiert, ist ganz dem Zufall überlassen. Werden die *Falls* mit dem Prinzip der Bataille'schen *Verschwendung* quergelesen, zeigt sich in den Performances neben dem Willen zur Lebenssteigerung auch ein Hang zur *maßlosen Selbstverschwendung*. Ganz nach der historischen Idee des *Abenteurers* liefert sich Ader nach minutiöser Planung, Vorbereitung (und Kameraeinstellung) mit dem Zufall auch den Naturgewalten aus.²⁴⁴

Angesichts der Sinnlosigkeit und Absurdität des Lebens, wir erinnern uns an Camus, ist eine aktive Entscheidung das einzige Mittel zur Potenzierung der Existenz. Immer weiterzumachen heißt, dem Schicksal, und sei es dem möglichen Fall, ins Auge zu sehen, und mehr noch: ihm zu trotzen. Nicht zuletzt wird diese Lebensphilosophie zum einen von den Helden der klassisch-griechischen Tragödie, die ihrem Tod *sehenden Auges* entgegentreten, und viel später dann von den Held*innen der Slapstick-Filme veranschaulicht: Mit ihrer Beharrlichkeit versuchen sie bestimmte Dinge, die sie sich in den Kopf gesetzt haben – ungeachtet der verschwindend kleinen Chancen auf Erfolg – auf ihre unschuldig-liebenswerte Art einfach immer wieder. Und siehe da: Manchmal dreht sich der Wind, und die Helden erreichen ihr Ziel. Insofern ist die politische Geste nicht im Fall an sich zu sehen, sondern im unbedingten Willen zur Lebenssteigerung, in der permanenten Konfrontation mit dem eigenen Schicksal. Diese *permanente Revolte* soll die

244 Das *Abenteurer-Konzept*, das Kalkül und Zufall verbindet, wurde um 1170 von Chrétien de Troyes erfunden und sollte dem Ritterstand zu mehr Ansehen verhelfen. Vgl. Peskoller 2015, 46; Siehe auch Nerlich 1997.

Überwindung des Absurden ermöglichen, und zwar letztendlich durch dessen Annahme. Diese Logik erklärt sich vor dem Kontrast des Freitods, der für Camus inakzeptabel ist, da er einer Ausflucht aus der Absurdität gleichkommt. Der absurde Mensch strebt immer weiter, und das *trotz* allem.

Die Auflehnung kann den Widerspruch des Absurden aber nie ganz auflösen. Sie ist notwendig, führt aber letztlich nie zum Ziel. Sisyphos, wir erinnern uns, ist ziellos. In *Der Mensch in der Revolte* entwickelte Camus knappe zehn Jahre nach der Abhandlung über Sisyphos das Konzept der Auflehnung als *permanente Revolte* weiter: Sie ist ein »höhnisches Trotzdem«, mit dem der absurde Mensch seine Tage bestreitet. Dieser Prozess selbst ist prinzipiell endlos, das Absurde immer nur der Anfangspunkt, die anfängliche Erkenntnis.²⁴⁵ Gegen die vermeintliche Sinnlosigkeit der Welt hilft nur, durch das eigene gelebte Leben unaufhörlich nach Sinn zu suchen. Der Psychoanalytiker Herbert Csef versteht Camus' Existenzphilosophie deshalb auch als »Psychologie der Lebenskunst«²⁴⁶. Camus selbst schrieb in seinen Tagebüchern: »Die absurde Welt lässt sich nur ästhetisch rechtfertigen.«²⁴⁷ Die Kunst wiederum sah er im Dienst der Revolte, in *Der Mythos von Sisyphos* vor allem hinsichtlich ihrer Funktion als zündendes Moment der Bewusstwerdung; ein Gedanke, den er früh entwickelt und später in *Der Mensch in der Revolte* weiterführt.

Es soll hier aber nicht der Fehler begangen werden, die ziellose Anstrengung oder sogar die Verausgabung aller Kräfte – das sprichwörtliche Kämpfen gegen Windmühlen – zu heroisieren (Wir erinnern uns: Camus nennt Sisyphos den *absurden Helden*). Vielmehr ist es gerade die unablässige Aktivität in Verbindung mit dem Bewusstsein um die eigene Lage, die trotz aller Widrigkeiten mit der Handlungsmöglichkeit eine wichtige Freiheit aufrechterhält. Wir erinnern uns, dass in der Soziologie das Scheitern als *Handlungsunfähigkeit* definiert ist.²⁴⁸ Unter diesem Gesichtspunkt wäre der *worst case* die Resignation, die nicht nur dem Slapstick-Film jeglichen Spaß nimmt, sondern darüber hinaus auch im Leben die Handlungsmöglichkeiten radikal einschränkt. Der Fall bei Ader kann also insofern als Metapher für das Scheitern gesehen werden, als dass er sich damit in eine Handlungsunfähigkeit hineinmanövriert, die ja das Scheitern aus soziologischer Sicht definiert. Mehr als der Fall selbst ist aber, und darin folge ich der Deutung Maïke Aden-Schraenens, der Moment unmittelbar vor dem Fall von Bedeutung. Der Fall selbst ist das (mehr oder weniger) unausweichliche Resultat einer bewussten Entscheidung, des Willens und der Handlungsfreiheit, sich selbst der Möglichkeit des Scheiterns auszusetzen.

245 Zur Camus'schen Philosophie als Ideologiekritik, siehe Wintersteiger 2017.

246 Csef 2014, unpag.

247 Camus 1972, 246.

248 Vgl. Junge 2004, 15.

2. Cathy Sisler

Cathy Sisler (geb. 1957 in Neenah, Wisconsin, USA; gest. 2021 in St. Catharines, Kanada) ist Videokünstlerin, Musikerin, Schriftstellerin, Malerin und Performancekünstlerin. In Toronto, Ontario spielte sie über zehn Jahre lang in verschiedenen Bands und studierte Malerei am Ontario College of Art. In Montréal machte sie einen MFA-Abschluss an der Concordia University und begann, als Video- und Performancekünstlerin, Schriftstellerin und Lektorin zu arbeiten. Sie war Mitglied der feministischen Performance-Gruppe *Groupe Intervention Vidéo (GIV)*, die 1975 in Montréal, Québec gegründet wurde. Nach ihren performativen Videoarbeiten der 1990er-Jahre hat sie keine Videos mehr veröffentlicht, war aber weiterhin künstlerisch tätig. Ihre Arbeiten aus den 1990er-Jahren sind in mehreren Sammlungen kanadischer und feministischer Medienkunst vertreten, darüber hinaus aber wenig bekannt und noch nicht ausführlich wissenschaftlich aufgearbeitet.

Sislars Videoarbeiten fallen in eine Zeit, als der Begriff *queer* von Aktivist*innen der Lesben- und Schwulenbewegung der 1980er- und 1990er-Jahre neu und positiv besetzt wurde, die Queer-Theorie ausgehend von den USA erste wissenschaftliche Anerkennung fand und das sogenannte *New Queer Cinema* Lebensentwürfe abseits der heteronormativen Sexualität in die Kinos und die Populärkultur brachte.²⁴⁹ Anders als die betont lustvollen und kommerziell erfolgreichen queeren Hochglanzfilme der Zeit verweigern sich Sislars Untersuchungen zu »abweichenden« Handlungen aber dieser fügsamen Logik, weil sie sich auf die schwierigeren, sperrigen Aspekte queerer Selbstdarstellung fokussieren.²⁵⁰

Sisler arbeitete in den 1990er-Jahren sowohl mit dem Medium Video als auch performativ, und verband die beiden außerdem zu multimedialen Formaten, etwa in *Untitled Performance* (1996), einer als »Dramatisierung der Sprachlosigkeit«²⁵¹ angekündigten Lecture Performance, in der sie mit zwei Screenings auf TV-Bildschirmen interagierte, die multiple Versionen ihres Selbst zeigten. Themen ihrer Videos der 1990er-Jahre waren unter anderem die Sicht- und Unsichtbarkeit von Frauen und queeren Personen im öffentlichen Raum, die Abweichung von normativen Handlungsformen, Fragen der Identität und Konformität (*Backwards* [1992], *Mr. B.* [1994], *The Better Me* [1995]), die Performanz des Gehens und Sprechens (*Aberrant Public Speaking* [1994]) sowie spezifischer Bewegungsformen wie

249 Der Begriff *New Queer Cinema* bezeichnet die Bewegung der unabhängigen queeren Video- und Filmproduktion der frühen 1990er-Jahre und wurde von der Filmjournalistin B. Ruby Rich geprägt. Siehe dazu Rich 1992.

250 »Her work offers a reminder that the market forces and taste formations that enable the New Queer Cinema also exclude many of the more politically edgy – and less *photogenic* – aspects of lesbian/queer identity.« Pidduck 2004, 92; Hervorheb. im Original. Siehe auch ebd., 95.

251 Auf die Bühne kommend, kündigte Sisler in einem Prolog ihre Lecture Performance als »dramatization of a lecture on the subject of not knowing how to speak« an. Western Front 1996.

dem Herumwirbeln (*Aberrant Motion #1* [1993]), dem Taumeln (*Aberrant Motion #4* [1994]), oder dem Stolpern und Stürzen (*Lullabye for the Almost Falling Woman* [1996]).

Mit der Untersuchung ihres Selbst als großes Thema ihrer Arbeiten befindet sich Sisler in guter Gesellschaft innerhalb der Videokunst: Wie Martha Rosler ausführte, bietet sich das Medium Video als »narzisstisches und selbst-referenzielles Medium« förmlich für ein »Theater des Selbst« an.²⁵² Erforschungen der eigenen Identität wiederum verweisen immer auch auf die Gesellschaft und ihre Macht- und Repräsentationsinstrumente. Mit dem Aufkommen handlicher Aufnahmegeräte im Nordamerika der späten 1960er-Jahre entstanden viele politische Videoarbeiten aus einer Kritik an den Kulturinstitutionen und Massenmedien heraus: Wer wird im Kino, im Fernsehen, im Museum repräsentiert? Wer produziert die Bilder und wie kommen Inhalte zu ihrem Publikum? Das Medium Video forderte die Strukturen des Herstellens, des Zeigens und der Rezeption von Kunst heraus; Mit der Videokunst wurde ein Raum eröffnet, in dem bis dahin unterrepräsentierte Menschen zu Wort kamen.²⁵³ Vor allem im Video entstanden in der Folge Ausdrucksformen abseits der männlich dominierten Kunstszenen der 1960er- und 1970er-Jahre.

Wie Amelia Jones schrieb, ist die Vorstellung von Subjektivität eng mit den Bildgebungstechnologien verknüpft: Seit deren historischen Anfängen im 19. Jahrhundert war die Selbstdarstellung ein ständiges Thema künstlerischer Auseinandersetzung (was heute in einem Selbstbild resultiere, das stark davon beeinflusst sei, wie wir uns von außen und auf Bildern wahrnehmen):

[S]ince the beginning of the rise of modern imaging technologies [...] it has consistently been those people we call artists who push these technologies to limits that otherwise wouldn't or couldn't have been imagined in order to interrogate the very limits of subjectivity itself. While not all of these images and projects are »self portraits« in the traditional sense, all of them enact the self (and most often the artist her or himself) in the context of the visual and performing arts [...]. All of them, then, participate in what I call »self imaging« – the rendering of the self in and through technologies of representation.²⁵⁴

252 Sigrid Adorf warnte mit Lucy Lippard zur Vorsicht, wenn in der Körperkunst davon gesprochen wird, dass männliche Künstler die allgemeine Lebensrealität darstellten, während sich Frauen (narzisstischerweise) der eigenen Subjektivität widmeten: Diese Zuschreibungen passieren oft erst im Nachhinein unbewusst bei den Betrachter*innen. Siehe dazu Adorf 2004, 21; Lippard 1995, 99.

253 Vgl. Rosler 2012, 513f.

254 Jones 2006, xvii.

Im Folgenden werden Sislers Videoarbeiten *Lullabye for the Almost Falling Woman* (1996) und *Aberrant Motion #4 (Face Story, Stagger Stories)* (1994) aus der Reihe *Aberrant Motion #1-4* beispielhaft herangezogen, um die gesellschaftspolitische Aussagekraft ihrer künstlerischen Arbeit zu eruieren.

2.1 Lullabye for the Almost Falling Woman (1996)

In ihrer Videoarbeit *Lullabye for the Almost Falling Woman* (1996) verkörpert Cathy Sisler eine Frau auf der Suche nach Arbeit. Das Video zeigt deren Bemühungen, die von einer Kondition erschwert werden: Sie verliert regelmäßig das Gleichgewicht und fällt zu Boden. Eines Nachts erkennt sie in ihrem Fallen eine positive subversive Bedeutung und die Möglichkeit, es als Mittel der Sabotage einzusetzen.

Das Video mit einer Länge von knapp über 21 Minuten folgt der *beinahe fallenden Frau* bei einer Reihe von Tätigkeiten: Ihren Bewegungen durch den öffentlichen Raum, ihren Vorstellungen bei verschiedenen Personalverantwortlichen und ihrer nächtlichen Schlaflosigkeit zu Hause. Die Protagonistin kommt nur selten zu Wort; Im monotonen, fast gelangweilten, gleichzeitig fordernden Tonfall kommentiert eine weibliche Stimme aus dem Off,²⁵⁵ gesprochen von Sisler, deren Handlungen in der dritten Person.²⁵⁶

In der ersten Einstellung tippt die Protagonistin den Titel des Videos in eine Computer-Tastatur: »LULLABYE FOR THE ALMOST-FALLING WOMAN« erscheint nacheinander, Wort für Wort, auf dem Bildschirm des PCs. Die nächste Einstellung zeigt die Frau eine Straße entlang zu einem Jobinterview eilend, sie strauchelt und fällt zu Boden (siehe *Abb. 10*, S. 150). Die Off-Stimme verlautbart: »Hurrying to a job interview, she stumbles and starts to fall. ... The more she tries to save herself, the more awkward she appears.« Es folgen mehrere Szenen, in denen die Protagonistin sich ungelenkt, ja unbeholfen durch verschiedene Sphären der Öffentlichkeit bewegt. Immer wieder werden auch von Sisler angefertigte, collageartige Grafiken eingeblendet, in denen Themen der Videoarbeit wie Verletzlichkeit, Ungleichgewicht, Prekarität und Stabilität widerhallen (siehe *Abb. 11*, S. 150); Vorerst werden darin Fallschirmspringer und die Funktionsweisen der Thermostatik veranschaulicht. Für die wankende Protagonistin sind es Figuren der Sehnsucht: »She wishes that she could fall smoothly like that. ... But she does not have a parachute. ... And down is not as far for her to fall.«

255 Der Begriff *Off-Stimme* ist vom Englischen »off the screen« (dt. »außerhalb des Bildschirms«) abgeleitet. Auch als *Voice-over* oder *Kommentar* bezeichnet, meint er eine oder mehrere Stimmen außerhalb des Sichtbaren, die im Nachhinein über den Filmtton gelegt werden. Vgl. Windisch 2012, 13.

256 In den folgenden Passagen aus der Transkription des Videos werden Pausen je nach Länge durch Auslassungspunkte markiert, wobei »...« für circa zwei, »...« für circa drei Sekunden etc. steht.

Abb. 10: Cathy Sisler, *Lullabye for the Almost Falling Woman* (1996), Videostill;

Abb. 11: Cathy Sisler, *Lullabye for the Almost Falling Woman* (1996), Videostill



Die Frau beantwortet Fragen eines Personalleiters am Pult eines großen Hörsaals; eine höchst unangenehme Szene, einer Prüfungssituation nicht unähnlich, der die Frau exponiert wird. »At the end of the interview, the head of personnel tells her that there were a lot of applicants, ... and that he will let her know.« Auf dem Weg nach draußen fällt sie noch einmal zu Boden. Sie richtet sich wieder auf, streift ihre Kleidung glatt und lächelt beschämt: »She hopes that her answers sounded like she thought of herself as a free individual.« Im Aufzug begegnet sie einer Frau. Der Protagonistin erscheint es wahrscheinlich, dass jene Frau auch gerade ein Bewerbungsgespräch hatte. Die beiden sprechen aber nicht miteinander: »She has a feeling that this woman ... feels angry, worried, desperate, but is trying to conceal it. ... The balance at the threshold is so precarious, that to say anything might bring the whole thing crashing down.«

Auf dem Heimweg stürzt die Protagonistin am Bahngleis und beißt sich dabei auf die Zunge. Aus Scham dreht sie sich weg, als eine andere Frau sich erkundigt, ob es ihr gut gehe. »The other woman also turns and looks the other way. They understand: the balance is precarious.« Zu Hause angekommen, bemerkt die Frau einen Tropfen geronnenes Blut auf ihrem Kinn, woraufhin sie sich noch mehr schämt: »She had wanted to be poised, but her efforts had obviously fallen behind.« Nachts kann die Frau nicht schlafen. Sie entscheidet sich dazu, Spielfiguren²⁵⁷ in der Form kleiner Fallschirmjäger zu zählen. Die Off-Stimme erklärt:

They are intentional fallers. Fallers who let themselves fall. They wear camouflage and survival gear. They fall behind enemy lines. As bodies of war, they are encouraged to think of themselves as expendable. ... Expendable, but intentional in their falling. ... Not intentional like a strong or weak will, ... but intentional like the way

257 Das englische Nomen *shape* besitzt eine phonetische Ähnlichkeit mit *sheep*, also Schafen.

that drop of blood seemed to have intention once it got outside her lips .. and made its way down her face. Its intention was just the weight of its body, the flow of the weight of its body on her face. It was the only way to escape her best intentions .. and sabotage her embarrassment. ... Her precarious commitment to one side over the other. If it wasn't for these falling bodies, she would teeter all night on her precarious conviction, that she could someday prove her worthiness by just eradicating her clumsiness. ... But now her will for this is losing force. ... Her falling intention is starting to show.²⁵⁸

Die Frau bereitet sich in der Nacht auf ihre kommenden Jobinterviews vor, etwa auf die Frage: »What would you do in the following situation?« An dieser Stelle nähert sich die Off-Stimme einer inneren Stimme der Frau, die deren Ängste benennt:

You are introducing yourself to the head of personnel at an important job interview, when suddenly you trip and stumble, accidentally biting your tongue, and drawing blood inside your mouth. ... When the head of personnel asks you to verbally respond to a question, what do you do?²⁵⁹

Kurze Zeit später beginnt sich die Situation zu drehen, als sich die Frau des Potenzials ihrer Unzulänglichkeiten bewusst wird. Die Off-Stimme erzählt von ihren perfiden Plänen:

›This is what I would do, she says. ...›My drop of blood would wait at the threshold until I am in position, at which point I will release her. She falls with the weight of the body down the surface of my face, and then through the air, unnoticed by the head of the personnel above. ... I smile at the head and say, ›I'm very sorry, Sir, I wasn't deliberately trying to bleed.‹ Meanwhile, my drop of blood and the flow of my falling body wipe out as much office furniture as possible, before he has the chance to tell us, we didn't get the job.›That is what I would do, Sir.²⁶⁰

Es folgt ein kurzer eingespielter Clip aus dem CBC-Nachrichtenmagazin *Friday Night Survival Guide: How to get and keep a job*; eine Szene aus einem Bewerbungsgespräch, in dem eine Frau verschiedene Fragen beantwortet. Die beinahe fallende Frau ist noch immer wach.

It is 5 a.m., and she has another job interview in three and a half hours. ... She looks out the window at the city, where day is beginning to show. There, standing on the edge of the shape of herself, the almost falling woman counts the shapes of paratroopers. Standing in formation. On the ledges and presupposes of the other windows outside.

258 LUX London, »The Almost Falling Woman: Cathy Sisler«.

259 Ebd.

260 Ebd.

Die letzte Szene des Videos spielt auf einer alten Steinmauer vor dem Hintergrund mehrerer demolierter Häuser. Die Frau steht auf der Mauer und scheint auf etwas zu warten, sie schaut sich um, fällt fast herab, fängt sich aber wieder.

Die Off-Stimme als Kontrollinstanz

Hinsichtlich der interpretativen Analyse des Videos bietet sich ein direkter Vergleich mit der weiter oben besprochenen *Fall*-Serie Bas Jan Aders an. Ganz anders als die simplizistische Ästhetik seiner Werke, – kurze, tonlose, streng schwarz-weiße, unkommentierte Videos mit sehr zurückgenommener Bildsprache (Ader scheint nicht auf Darstellung eines persönlichen, individuellen Schicksals zu zielen, sondern einen *Everyman* zu personalisieren) –, bedient sich Sislers Arbeit diametraler formaler Mittel: Ihr weitaus längeres Video bedient sich mehrerer Schnitte, Szenen und Farbeinstellungen, verschiedener Umgebungen, Einspielungen von Grafiken und Animationen, und nicht zuletzt einer Off-Stimme, die dem Geschehen kommentierend eine zusätzliche Bedeutungsebene verleiht.

Filmtechnisch gesehen ist die Stimme aus dem Off das die Handlung vorantreibende Element von *Lullabye for the Almost Falling Woman*: Eine asynchrone Verbindung von Bild und Ton verleiht der Stimme aus dem Off grundsätzlich eine Distanz, die – wie aus einer Metaebene heraus – eine Kommentarfunktion zum Gezeigten ermöglicht. Im konkreten Beispiel der *Almost Falling Woman* erfüllt die Stimme aber über die informative Darstellung von Zusammenhängen hinaus eine bewertende, kommentierende Funktion. Verstärkend kommt noch hinzu, dass die Protagonistin über die gesamte Dauer des Videos fast nicht zu Wort kommt, während die Off-Stimme fast ununterbrochen spricht. Damit wird die Machtlosigkeit der *beinahe fallenden Frau* auch in der Struktur der Narration verankert. Über die gesamte Dauer des Videos kommt sie nur einmal zu Wort, und das während eines Bewerbungsgesprächs, das sie in einer alptraumhaften Szene zeigt, die zwei Ängste miteinander verbindet: Das öffentliche Sprechen vor einer großen Gruppe und das Bewerbungsgespräch, wo das eigene Selbst auf dem Prüfstein steht. Visualisiert ist die Szene mit der Protagonistin am Redepult eines großen Hörsaals. Derart exponiert und mit Fragen des Personalverantwortlichen konfrontiert, stammelt und stottert sie; Sie blamiert sich. Ihre Versuche, sich anzupassen, sind zum Scheitern verurteilt.

Anders als eine rein beschreibende und beobachtende Kommentierung, die durch eine weitgehend distanzierte und neutrale Haltung der Sprechenden geprägt ist, wird hier auch die Bedeutung des Geschehens für die Protagonistin bestimmt. Die Sprecherin liefert außerdem zusätzliche Hintergrundinformationen, die über die Beschreibung und Erklärung hinausgehen, wenn sie etwa sagt: »The more she tries to save herself, the more awkward she appears.«. Auch der Tonfall ist nicht neutral. Die Sprecherin spricht empathielos, monoton und gelangweilt, sie kippt

oft ins Ungeduldige und Fordernde. Mit der Zeit verschiebt sich die Perspektive langsam von der Außen- hin zur Innensicht und nähert sich einer inneren Stimme. Kurz vor dem Ende des Videos, in der Vorbereitung auf das nächste Bewerbungsgespräch, fällt die Off-Stimme endgültig mit der inneren Stimme zusammen, wenn sie fragt: »When the head of personnel asks you to verbally respond to a question, what do you do?«

Indem Cathy Sisler den Text außerdem selbst einspricht, bezieht sie sich deutlich auf die selbstkontrollierende und selbstregulierende Funktion der inneren Stimme. Im übertragenen Sinn lässt sich mutmaßen, die Verwendung der eigenen Stimme verdeutliche die verinnerlichten Erwartungen, die die Gesellschaft an die Protagonistin heranträgt. Sislers Protagonistin ist keine *hipe Outsiderin*, sondern ein Opfer der brutalen Konfrontation ihrer queeren Identität mit der sie und ihren Körper abweisenden Mehrheitsgesellschaft.

Es ist nicht zu vernachlässigen, dass Sisler mit vordergründig körperlichen Ausdrucksmitteln eigentlich über psychische und emotionale Zustände reflektiert, die ihr eigentliches Hauptinteresse sind. Sowohl in der Serie *Aberrant Motion* als auch in *Lullabye for the Almost Falling Woman* verwebt sie im Off-Text narrativ, in einer Art ›Recycling‹, Materialien aus verschiedenen Quellen: gedrehte Filmausschnitte, persönliche Fotografien, wissenschaftliche oder philosophische Zitate sind das ›Rohmaterial‹, auf das sie – manipuliert durch Fragmentation, Wiederholung und den Gebrauch in anderen Kontexten – immer wieder zurückkommt.²⁶¹ Regelmäßig spricht sie auch von einer schwierigen Kindheit und ihrer Unfähigkeit, sich sozial einzufügen. In *Aberrant Motion #1* erzählt sie, dass ihre Mutter sich in einem Moment in ihrer Jugend sehr um sie sorgte; »[She was] close to being committed for deviant tendencies«.²⁶² Ihre Protagonistinnen zeigt sie, auch über deren Identifizierung mit marginalisierten Gesellschaftsgruppen (wie den taumelnden Außenseiter*innen in *Aberrant Motion #4*) als mehrfache Außenseiterinnen: physisch, emotional und intellektuell.²⁶³

Als autobiografisch können Cathy Sislers Arbeiten aber nur bedingt gelten, auch wenn sie im gesprochenen Text die Erzählform der ersten Person wählt und ihn noch dazu selbst einspricht. Vielmehr inszeniert sie *das Selbst*, indem sie ihren Körper und eine Narration zusammenbringt, die sich über verschiedene Werke und Medien hinweg weiterentwickelt. Ihre im Western Front Vancouver gezeigte *Untitled Performance* (1996) ist ein komplexes Zusammenspiel mehrerer Versionen ihres Selbst. Manche werden von Sisler live performt, andere gleichzeitig auf zwei Videotapes im Hintergrund abgespielt. Die verschiedenen Personae »kommunizieren« so untereinander, und Sisler richtet sich auch direkt an das Live-Publikum.

261 Vgl. Gringas 1996, 21.

262 Vtape, »Aberrant Motion #1: Cathy Sisler«.

263 Vgl. Joh-Carnella 2012, 2.

Über die Dauer der Performance fragmentiert die Kommunikation zwischen den Versionen ihres Selbst, aber auch die zum Publikum immer mehr, bis sie schließlich ganz zusammenbricht. Im Prolog der Performance reflektiert Sisler diese performative Inszenierung des multiplen Selbst auf einer Metaebene, wenn sie sagt:

What you are about to see tonight, is not a real lecture on the subject of not knowing how to speak. Rather it is a dramatization of a lecture on the subject of not knowing how to speak. [...] I am not really here tonight speaking to you about my own problem of not knowing how to speak. Rather, I am portraying a dramatization of a speaker speaking to you about the problem of not knowing how to speak.²⁶⁴

Sie macht damit im Vorhinein klar, dass sie mit der Performance eine Person verkörpern wird, die unterschiedlich von ihr selbst ist. Inwiefern diese Abgrenzung aber nicht ein absichtlicher Kunstgriff ist, um die Betrachter*innen auf eine falsche Fährte zu locken, muss offenbleiben.

Selbstkontrolle und -regulierung spielen auch in ihrer Videoarbeit *Aberrant Motion #4 (Face Story, Stagger Stories)* eine zentrale Rolle; Hier wie dort äußern sich die Unsicherheiten der Protagonistin als körperliche Defizite, wie dem Stolpern und dem Wanken. Während die *abweichende* Frau sich jedoch um das widerständische Potenzial ihrer Handlungen weiß, ist die *beinahe fallende* Frau in ihrer Dysbalance verloren und auf sich allein gestellt. Erst gegen Ende von *Lullabye for the Almost Falling Woman*, als die Off-Stimme mehr und mehr zu einer inneren Stimme der Frau wird, da sie ihre inneren Gedankengänge auszusprechen scheint, erkennt jene die subversive Möglichkeit, ihre Defizite zu ihren Gunsten zu nutzen. In einer ihrer vielen schlaflosen Nächte kommt ihr die Idee, das nächste Bewerbungsgespräch zu sabotieren. In ihren Gedanken spielt sie die Situation durch: Sie würde wie schon so oft hinfallen und sich die Lippe aufschlagen, das Blut ihrer Verletzungen aber unbemerkt in ihrem Mund behalten. Wenn der Personalverantwortliche sie dann dazu auffordert, auf eine Frage zu antworten, würde sie das Blut auf ihn und das Büro loslassen:

She falls with the weight of the body down the surface of my face, and then through the air, unnoticed by the head of the personnel above. ... I smile at the head and say, »I'm very sorry, Sir, I wasn't deliberately trying to bleed.« Meanwhile, my drop of blood and the flow of my falling body wipe out as much office furniture as possible, before he has the chance to tell us, we didn't get the job.

Die Frau würde so also das Interview sabotieren. Natürlich würde sie den Job dann auch nicht bekommen, aber dem wäre sie sich bewusst: Sie hätte aber trotzdem gewonnen, da sie mit ihrem Körper und seinen Flüssigkeiten die Repräsentationen

264 Western Front 1996.

eines exklusiven Systems, das sich ihrem Eintritt so lange verwehrt hatte, namentlich den Personalverantwortlichen und die Büroeinrichtung, sabotiert.

Paratroopers: Fallers who let themselves fall

Bei der inhaltlichen Analyse von *Lullabye for the Almost Falling Woman* fällt das Motiv der Fallschirmspringer ins Auge, dem über die Dauer des Videos viel Platz eingeräumt wird. Mehrmals werden Fallschirmspringer eingeblendet: zu Beginn als Grafiken, die abwechselnd mit solchen zur Thermostatik gezeigt werden, und später als kleine spielzeugartige Figuren. Die Off-Stimme bezieht sich mehrmals explizit auf die Fallschirmspringer, die sich *bewusst, absichtlich* und *vorsätzlich* in die Tiefe stürzen: »They are intentional fallers. Fallers who let themselves fall.« An anderer Stelle wird die Wirkung der Springer auf die Protagonistin beschrieben: »She wishes that she could fall smoothly like that. ... But she does not have a parachute. ... And down is not as far for her to fall.« Dass die Protagonistin erstens unabsichtlich fällt, und ihr Fallen zweitens eben nicht von einem Fallschirm abgefedert wird, verdeutlicht die Prekarität ihres mangelnden Gleichgewichts; Wie auch die Tatsache, dass sie in so unpassenden Momenten wie Bewerbungsgesprächen stürzt. Außerdem hebt die Off-Stimme die *Wehrhaftigkeit* der Fallschirmspringer in ihrer Funktion als *Kriegskörper* heraus: »They wear camouflage and survival gear. They fall behind enemy lines. As bodies of war, they are encouraged to think of themselves as expendable. ... Expendable, but intentional in their falling.« Im direkten Vergleich mit der Protagonistin wird so ihr Wunsch nach körperlicher Stärke, Kontrolle und Unversehrtheit deutlich. Ihr weiblicher Körper ist defizitär, verliert regelmäßig das Gleichgewicht, verletzt sich beim Fall und blutet. Außerdem tragen jene *Tarnungs- und Überlebensausrüstung* (»They wear camouflage and survival gear«), was nicht nur auf deren Uniformität, sondern darüber hinaus auch auf ihre Konformität weist; Eigenschaften, die sich die Protagonistin vielleicht wünscht oder auch nicht, die ihr aber angesichts ihrer erfolglosen Arbeitssuche auf jeden Fall das Leben erleichtern würden. Es geht ihr aber nicht nur darum, einer festen Arbeit nachzugehen: Dahinter steht ihr Wunsch, gesellschaftlich akzeptiert zu werden, was angesichts der engen Verknüpfung von Selbstbild und Arbeit in der *Arbeitsgesellschaft* eigentlich nur durch die Ausübung von Erwerbstätigkeit möglich wird, was ihr aber verwehrt bleibt.

Was die Geschlechterthematik im Video betrifft, darf die fordernde, machtausübende (siehe Personalverantwortlicher) oder aber starke (siehe Fallschirmspringer) Rolle der Männer, sowie die der Frauen als Bittstellerinnen (wie die *beinahe fallende Frau* selbst, die Frau im Aufzug und die Frau in der U-Bahn) durchaus als feministische Kritik an vergeschlechtlichten Machtstrukturen gelesen werden. Ebenso deutlich wird in der Erzählung, dass sich die Frauen ihrer prekären Lage nur allzu bewusst sind, sie aber Schwierigkeiten haben, Solidarität zu bekunden und zu le-

ben. Ihre Beziehungen untereinander sind von Scham bestimmt: In der Liftszene trifft die Protagonistin auf eine Frau, die dem Vernehmen nach auch gerade von einem Vorstellungsgespräch kommt, und versucht, ihre Sorgen zu verbergen:

She has a feeling that this woman ... feels angry, worried, desperate, but is trying to conceal it. ... The balance at the threshold is so precarious, that to say anything might bring the whole thing crashing down. ... They both stare straight ahead. They both ride down together. ... Then they separate on the street.

Eine Kontaktaufnahme, so das Gefühl der Protagonistin, könnte ein empfindliches Gleichgewicht stören; Es bleibt offen, welches Gleichgewicht gemeint ist. Meint sie etwa sogar die Aufzugkabine, wenn sie fürchtet, dass »das ganze Ding runterstürzen könnte«? Auf dem Heimweg am Bahngleis schlägt sich die Frau bei einem Sturz die Lippe auf. Als sie kurz danach in eine U-Bahn einsteigt, erkundigt sich eine andere Frau nach ihrem Befinden; Die Protagonistin dreht sich daraufhin beschämt weg:

The almost falling woman can't smile or speak, because she is afraid that the blood will leak out of her mouth. ... In her embarrassment, she turns and avoids eye contact with the woman for the rest of the ride. ... The other woman also turns and looks the other way. They understand: the balance is precarious.²⁶⁵

Mit dieser Stelle wird klar, dass mit dem »prekären Gleichgewicht« nicht nur ein körperliches, sondern auch ein im weiteren Sinn psychologisches und gesellschaftliches Gleichgewicht gemeint ist. Die beiden Frauen, so scheint es, wissen um die gesellschaftlichen Sanktionen, die auf »abweichendes« Verhalten, sichtbare Schwäche, Verwundung oder psychische Beeinträchtigung drohen. Unter diesen *prekären*, also heiklen Bedingungen sind Solidaritätsbekundungen ein riskantes Unterfangen. Aus einer feministischen Perspektive heraus könnte die fehlende Solidarität durch ein Gefühl der Ohnmacht bedingt sein, weil die in ihrer Identität angegriffenen Frauen sich ständig positionieren und behaupten müssen. Diese Vorstellung hallt in Sislers Bewegungen der *Aberrant Motion*-Serie wider, mit der sie laut Gringas auf »konstante Infragestellungen« reagiert: »And this response [the spinning; Anm. d. Verf.] momentarily suppresses the fragility of a unity that is *constantly thrown into doubt*.«²⁶⁶ So entsteht der Eindruck, dass nichts riskiert werden darf, weil sogar die gegenwärtige, kritische eigene Stellung auf dem Spiel steht. Ist das im Video ein spezifisches Thema unter Frauen oder betrifft es nicht vielmehr alle Individuen?

Georges Bataille war der Meinung, dass es gerade das Menschliche ausmacht, eben nicht im Gleichgewicht zu sein. Ein vollkommenes Gleichgewicht verstand er

265 Ebd.

266 Gringas 1996, 18; Hervorheb. d. Verf.

als absolute Ausnahme. Rita Bischof schreibt über dessen Verständnis von Gleichgewicht:

Der Begriff des Menschlichen bezeichnet in seinen Augen nicht, wie es eine naive rationalistische Epoche will, ein einfaches und Einheitliches, sondern ein labiles, immer prekär bleibendes Gleichgewicht, das jeden Augenblick bereit ist, sich in Zerrissenheit aufzulösen.²⁶⁷

Insofern, als dass Bataille hier keine genaueren Unterscheidungen vornimmt, beträfe diese Zerrissenheit also unterschiedslos alle Menschen. In Sislers Video ist es aber nun so, dass – wie weiter oben schon beschrieben – Männern eine *standhafte* Rolle zukommt und sie *mit beiden Beinen im Leben stehen* (eine Personalverantwortung innehaben, als *Bodies of war* beschrieben werden etc.). Sie sitzen gesellschaftlich fest im Sattel (siehe Personalverantwortlicher) und sind körperlich unverseht (siehe Fallschirmspringer).

Das Geschlechterverhältnis als Machtkonstrukt wird auch in anderen Arbeiten Sislers kritisiert. In der Videoarbeit *Mr. B.* (1994) etwa schlüpft Sisler in die Rolle ihres männlichen Alter Egos Mr. B., eines Geschäftsmannes, der selbstsicher die Straßen durchschreitet (siehe *Abb. 12, S. 158*). *The Better Me* (1995) ist ein an Frauen gerichtetes *Infomercial*, in dem mit Schönheitstipps geworben wird. In *Backwards* (1992) (siehe *Abb. 13, S. 158*) untersucht sie ihren breiten Rücken und fragt sich, ob er mit einem weiblichen Selbstbild kompatibel ist. Sislers besonderes Interesse gilt hier dem weiblichen Körper, der mit gesellschaftlichen Konventionen zu Sex und Gender konfrontiert ist, etwa den Erwartungen an Attraktivität, Verfügbarkeit und Reproduktion. 1996 zeigte Sisler in ihrer von Nicole Gingras kuratierten Einzelausstellung *La Femme Écran – The Reflexive Woman*²⁶⁸ Video-, Audio- und skulpturale Arbeiten, über die sie schrieb: »This work focuses on the body, a broken and marginalized body that questions its presence in relation to others.«²⁶⁹ Die Kuratorin Gingras sah die gezeigten Arbeiten als Identitätssuche mit starken autobiografischen Zügen und gleichzeitig als soziale Kritik mit einer großen Portion Humor

267 Bischof und Bataille 1984, 13; Siehe auch Peskoller 2014, 108, Anm. 13. Das entspricht auch Batailles *Anti-Ökonomie*, in der ständig ein Überschuss produziert wird, der auf die eine oder andere Art wieder verausgabt werden muss. In seinem Denken tendiert alles nach außen, zum Überschuss, bestimmt durch den »Druck[...]«, den das Leben nach allen Richtungen hin ausübt.« Bataille 1985, 30.

268 Die Ausstellung *La Femme Écran – The Reflexive Woman* wurde an folgenden Ausstellungsorten gezeigt: *Oboro* (Montréal, 13. April – 19. Mai 1996), *YYZ Artists' Outlet* (Toronto, 22. Mai – 22. Juni 1996), *Western Front* (Vancouver, 15. November – 15. Dezember 1996), *Centre d'art contemporain de Basse-Normandie* (Hérouville Saint-Clair, France, Winter 1997).

269 *Western Front* 1996.

und Ironie gegenüber aufgezwängter und eingebildeter Rollen («imagined and imposed roles»).²⁷⁰

Abb. 12: Cathy Sisler, *Mr. B* (1994), Videostill;

Abb. 13: Cathy Sisler, *Backwards* (1992), Videostill



Im Vergleich mit Bas Jan Aders *Falls* zeigt sich die auffällige Parallele, dass sich beide der phonetischen Ähnlichkeit der englischen Begriffe für das *Fallen*, *Hinfallen*, *Stürzen* («to fall») und das *Scheitern* («to fail»), wie sie weiter oben schon besprochen wurde, zunutze machen, wenn auch auf sehr unterschiedliche Arten. Während sich nur Bas Jan Ader in einem Interview explizit dazu geäußert hat, kann in beiden künstlerischen Positionen der Fall als Metapher für das Scheitern verstanden werden. Bei *Lullabye for the Almost Falling Woman* wird das etwa an der Stelle deutlich, an der die Protagonistin in einer schlaflosen Nacht realisiert, dass sie ihr Fallen, also ihr *Scheitern*, als Mittel der Sabotage einsetzen kann. Sie selbst deutet so ihre augenscheinlichen Defizite um, und der Fall wird vom Ausdruck ihres erfolglosen Strebens zu einem Machtmittel: »It is at night that she starts to realize that her falling may have a positive subversive meaning, and that she can use it for anti-corporate sabotage.«

Das im Video als so gefährdet beschriebene *Gleichgewicht* («The balance at the threshold is so precarious, that to say anything might bring the whole thing crashing down») erinnert im ersten Moment an die Ausführungen Joseph Vogls, der ja eine auf dieser Schwebel basierende Kulturtechnik des *Zauderns* beschrieben hat. Bei genauerer Analyse zeigt sich aber, dass jener einen Zustand jenseits von Stabilität und Instabilität beschreiben wollte, der vor allem dadurch gekennzeichnet ist, dass ihn gegenläufige Impulse aufrechterhalten:

Im Unterschied zu verwandten Spielarten wie Unentschlossenheit, Trägheit, Ratlosigkeit, Willensschwäche oder bloßem Nichtstun liegt es [das Zaudern; Anm.

270 Vgl. ebd.

d. Verf.] fernab stabiler oder labiler Gleichgewichtszustände, es hat vielmehr einen meta-stabilen Charakter und lässt gegenstrebige Impulse immer von Neuem ineinander initiieren, entfesseln und hemmen zugleich.²⁷¹

Außerdem hat das Zaudern für Vogl, anders als das prekäre Gleichgewicht Sislers, durchgehend positive Konnotationen; Er beschreibt es als notwendiges Innehalten, als hilfreichen *Schritt zurück* in Denkprozessen, ganz allgemein als »Möglichkeitsraum«. Beide Konzepte beschreiben jedoch, und das ist ihr gemeinsames Charakteristikum, einen akzentuierten Moment an der Schwelle zu etwas Neuem. Im Zaudern zeigen sich Taten in ihrer Potenzialität; Das prekäre Gleichgewicht Sislers wird schlussendlich als – um mit Vogl zu sprechen – »Ort, an dem sich die Komponenten, die Bedingungen und Implikationen des Handelns versammeln«²⁷² zum Mittel des Rundumschlags gegen ein repressives System.

In ihren schlaflosen Nächten lenkt der Gedanke an Fallschirmspringer und deren kontrollierte Sprünge die Protagonistin von ihren Zweifeln darüber ab, ob sie ihre Tollpatschigkeit eines Tages »gänzlich ausmerzen« wird können, um sich angemessen und löblich zu verhalten: »If it wasn't for these [paratroopers'; Anm. d. Verf.] falling bodies, she would teeter all night on her precarious conviction, that she could someday prove her worthiness by just eradicating her clumsiness.« Um auf die metaphorische Bedeutungsebene ihrer körperlichen ›Defizite‹ zurückzukommen, drückt sich im Wunsch danach, sich eines Tages über die eigene Tollpatschigkeit hinwegzusetzen und sich beweisen zu können, im übertragenen Sinn auch ein Wunsch nach gesellschaftlicher, also sozialer Integration und Integrität aus.

Die »richtige Art und Weise« der Ausführung einer Handlung, und hier ist wieder sowohl die materielle als auch die immaterielle Ebene gemeint, spielt eine zentrale Rolle für ihr Gelingen. Nach Frank Kannetzky sind diese sogenannten *Handlungsformen* kollektive Schöpfungen, »in deren Lichte einzelne Handlungen kontrolliert und bewertet werden.« Jener schreibt weiter, dass das Wissen darum das Subjekt erst handlungsfähig macht: »Die Aneignung dieser Normen und Kriterien und ihre Anwendung [...] durch das Individuum macht nun gerade seine Sozialisation aus und manifestiert sich in seinem Vermögen, Handlungen von selbst nach Belieben zu beginnen oder zu unterlassen.«²⁷³ Das Primat der Handlungsform begründet auch die vielen verschiedenen Fallstricke, die eine Handlung zum Scheitern bringen können: »Handlungen können auf ganz verschiedene Weisen misslingen.«²⁷⁴ Wie findet sich eine Person in diesem Dschungel der Möglichkeiten zurecht, die außerhalb der jeweiligen Referenzgruppe steht und sich deren

271 Vogl 2008, 23.

272 Ebd., 36.

273 Kannetzky 2010, 72.

274 Ebd., 69.

Habitus deshalb nicht aneignen kann? Wie kann die Frau wirken, als würde sie sich als freies Individuum verstehen? Die *beinahe fallende Frau* imaginiert sich als Fallschirmspringer, der erstens durch seine Tarnung unsichtbar wird und der zweitens seine Stürze durch eine heldenhaft-weiche, kontrollierte Landung abfedert.

Deren Kontrastfläche in Form von tollpatschigem oder sonstig *abweichendem* Verhalten thematisierte Sisler bereits in der Videoserie *Aberrant Motion #1-4* (1993-1994), wo sie mit einer Reihe von Interventionen den ›normalen‹ Bewegungsfluss im urbanen öffentlichen Raum performativ stört. Das Stolpern und Stürzen in *Lullabye for the Almost Falling Woman* kann insofern als Fortführung und Erweiterung der Untersuchungen davon gelten, wie sich Bewegungen in öffentlichen Sphären ein- und auswirken.

Slapstick II: Unzulänglichkeiten

In Sislers narrativer Betonung auf den Körper und die Einwirkung physischer Kräfte auf ihn finden sich Parallelen zur Slapstickkomödie früherer Stummfilme und zu Clown-Sketches. Der Fall gilt dort als amüsante Unausweichlichkeit: In seiner ikonischsten Form auf einer Bananenschale absolviert, gilt er als *physischer Angriff auf die Würde der Protagonist*innen*.²⁷⁵ Sislers Protagonistin ist ebenso tollpatschig wie ihre Vorgänger*innen, und das in *Lullabye for the Almost Falling Woman* zum Einsatz kommende Motiv der zerstreuten Unterlagen, die sich beim Aufprall des Aktenkoffers über den Boden verteilen, reiht sich nahtlos ein in die klassischen Stummfilmrequisiten: die Bananenschale, der *Pie*, Kübel und Mopp, Leiter und Zäune. Mit seinen vielen Straßeneinstellungen erinnert das Video außerdem an John Cleeses berühmten Sketch *The Ministry of Silly Walks* (1970) aus der Fernseh-Show *Monty Python's Flying Circus*, in dem er sich mit einem sehr exzentrischen komischen Gang zu seinem Arbeitsplatz im Ministerium für alberne Gangarten begibt. Wie Sisler trägt er einen Aktenkoffer in der Hand und sehr adrette Kleidung; außerdem auf dem Kopf eine Melone, die von einer etwas antiquierten Ernsthaftigkeit spricht. Das rigide Äußere des Mannes und sein Beruf im öffentlichen Dienst stehen im starken Kontrast zu seinem albernen Gang, was die Szene so lächerlich macht. In Sislers Video ist diese Ambivalenz weniger stark ausgeprägt, da die Protagonistin als erfolglose Arbeitssuchende keine respektgebietende Rolle einnimmt; Sie besitzt allerdings dieselbe Ernsthaftigkeit, mit der sie den öffentlichen Raum durchschreitet.

Zwei wichtige Unterschiede zum Slapstick finden sich in der *Bewusstheit* und der *Verletzlichkeit* der Protagonistin: Bleibt der (meist männliche) Slapstick-Held auf wundersame Weise unverletzt, schlägt sich Sislers Protagonistin die Lippe auf; Sie beißt sich auf die Zunge, ihre prekäre Situation ist beschämend. Der Fall, ihre

275 Vgl. Dale 2000, 3.

Bemühungen immer wieder konterkarierend, wird zum Sinnbild für ihr Scheitern.²⁷⁶ Erst am Schluss, als sich die namenlose Heldin zum Widerstand gegen die Repräsentanten eines exklusiven Systems entschließt, erfährt die Handlung eine positive Wendung. Im Slapstick erreichen die Helden nach langer Mühe und Not am Ende ihr Ziel; entweder durch ihre Hartnäckigkeit oder weil sie es schaffen, die Regeln des ›Spiels‹ zu ihren Gunsten zu ändern. Charakteristisch dafür ist die Unbedarftheit der Slapstick-Protagonist*innen. Anders als den Betrachter*innen bleiben ihnen meist sowohl die Gesetzmäßigkeiten ihrer Umwelt als auch die direkten Auswirkungen ihres Handelns verborgen.²⁷⁷ Sislers erfolg- und schlaflose Protagonistin hingegen erlebt einen *Bewusstseinswandel*; Sie wird sich ihrer misslichen Lage im Laufe der Geschichte nur allzu bewusst. In Habitus und äußerer Erscheinung ist die Frau zwar im Vergleich zum Beginn unverändert; Von Beginn an mimt Sisler eine sehr zurückgenommene Frau, die sich in Mimik und Gestik möglichst unauffällig gebaren möchte. Ihr Gesichtsausdruck liegt irgendwo zwischen Schüchternheit und Versteinerung, konzentriert und zielstrebig setzt sie einen Fuß vor den anderen. In ihren offensichtlichen Bemühungen, sich an Erwartungen von außen anzupassen, wirkt sie dennoch etwas deplatziert.

Die äußeren, gesellschaftlichen Erwartungen, die natürlich nicht nur an Sislers Protagonistin herangetragen werden, meinen in diesem Zusammenhang vor allem das Ausüben einer geregelten Arbeit, um seinen Teil zu einem funktionalen Miteinander beizutragen. Der Druck von außen meint andererseits auch die Erwartung an eine Frau, dabei auch noch eine gute Figur zu machen. Die Bedeutungsschwere dieser Erwartungen ergibt sich aus dem Off-Text, der die Aktivitäten der Frau in einem langatmig-monotonen, oft auch ermahnenden Tonfall kommentiert, und die Handlung mancherorts auch anzutreiben scheint. Der Text beginnt mit der folgenden Zeile: »Hurrying to a job interview, she stumbles and starts to fall. ... The more she tries to save herself, the more awkward she appears.« Dieser Kommentar ist von einer wertfreien Beschreibung des ersten physischen Falls der Frau im Video weit entfernt. Gleich am Anfang wird klargestellt, dass sich die Frau in einem Zustand der Verzweiflung befinden muss, sollte sie sich ihrer misslichen Lage bewusst sein. Später im Video kommentiert die Stimme eine ähnliche Situation, in der die Protagonistin an einem Bahnsteig stolpert und stürzt, mit denselben Worten: »As she is walking along the platform, she stumbles and starts

276 Der Philosoph und Soziologe Gregor Balke interpretiert »*komische Bilder* weiblichen Scheiterns« in der jüngeren Populärkultur als Form der Selbstermächtigung: Indem sich Frauen mit dem »komischen Scheitern« eines traditionellerweise Männern vorbehaltenen Genres ermächtigen, artikulierten sie ein neues *Selbstverständnis*, das Optimierungsformeln unterläuft. Siehe Balke 2019, 11-17.

277 Nicht zuletzt liegt gerade in dieser dem Slapstick eigenen Spannung zwischen Unwissen des/r Protagonist*in und Wissen der Zuseher*innen eine große Lust am Zusehen begründet.

to fall. ... The more she tries to save herself, the more awkward she appears.« Im Video bleibt vorerst offen, ob es sich dabei um einen Gedankengang der Frau selbst handelt. Denn wenn dem so wäre, weshalb ist er dann in der dritten Person vorgetragen? Sollte es ein Kommentar einer Person von außen sein – oder vielleicht von einer Art Über-Ich –, bleibt wiederum unklar, ob er eine *Tatsache* oder eine *Verurteilung* beschreibt. Woher nimmt die Stimme sich das Recht, so über die Frau zu urteilen? Sind es gesellschaftliche Konventionen, Forderungen des kapitalistischen Systems, die so an die Frau herangetragen werden? Oder verhält es sich so, dass die Frau diese Erwartungen nur vermutet, es aber gar nicht so genau weiß? So oder so, die *Almost Falling Woman* erfüllt keine der aufgezählten Erwartungen; In einem Katalogtext über das Kunstwerk wird sie als *graue Maus* beschrieben, deren unsicheres Auftreten ihre Arbeitssuche noch zusätzlich erschwert.²⁷⁸ Dass ihr die Personalverantwortlichen immer wieder dieselbe Frage stellen, ist angesichts ihrer unsicheren Stellung fatal: Die Frage »What would you do in the following situation?« lässt sich jedenfalls einfacher beantworten, wenn man sich sicher sein kann, nicht in den ungünstigsten Momenten plötzlich hinzufallen. Als die Protagonistin eines Nachts über ihre Lage reflektiert, wird ihr Leidensdruck spürbar. Sie möchte nicht nur als Teil der Gesellschaft akzeptiert werden; Darüber hinaus wünscht sie sich explizit, auch körperlich den normativen Erwartungen der Mehrheitsgesellschaft zu entsprechen, hat aber ihre Zweifel daran, ob das jemals möglich sein wird: »If it wasn't for these falling bodies, she would teeter all night on her precarious conviction, that she could someday prove her worthiness by just eradicating her clumsiness«²⁷⁹.

Dass die Protagonistin von der Off-Stimme nicht bei ihrem Namen genannt wird, verstärkt die Entpersönlichung der dargestellten Person. Die Komik der Handlung, deren Slapstick-Charakter, verstärken die Distanz zur Protagonistin weiter. Es wird klar, dass Cathy Sisler kein Einzelschicksal beschreibt, sondern auf die Situation von Frauen allgemein abzielt; insbesondere auf solche, die aus dem dominanten heteronormativen Rollenbild fallen. Der Titel *Almost Falling Woman* (auf Deutsch »beinahe fallende Frau«) – ihr wirklicher Name wird im ganzen Video nicht einmal erwähnt – verweist deutlich auf deren prekäre Situation: Sie steht auf unsicherem Boden, am Rande eines Abgrunds. Die Gefahr zu fallen, im unmittelbaren wie auch im übertragenen Sinn, hat sie ständig vor Augen. Und wie sollte es auch anders kommen: Das regelmäßige Stolpern und Stürzen der Frau wechseln sich ab mit Absagen nach diversen Jobinterviews; Ihre nächtlichen Gedanken kreisen sich um Fallschirmspringer, die zwar auch fallen, das aber

278 »She's not particularly good-looking and dresses poorly. She's nervous and uncertain of herself when she walks and talks. She often falls down unexpectedly in public places. Not exactly ideal references if you're looking for a new job.« transmediale/art&digitalculture 1999.

279 LUX London, »The Almost Falling Woman: Cathy Sisler«.

kontrolliert.²⁸⁰ Die Protagonistin macht sich also sehr wohl Gedanken über ihre körperlichen Unzulänglichkeiten.

Nach Alan Dale ist der körperliche Humor des Slapstick eine »fundamentale, universelle und ewige Antwort auf die Tatsache, dass das Leben körperlich ist«²⁸¹. Was die kartesianische Dualität von Seele und Körper betreffe, müssten wir uns mit der Evidenz von Zweiterem begnügen; Die spürbaren körperlichen Unzulänglichkeiten erklärten sowohl den Wunsch, die Interaktion mit anderen Dingen möchte problem- und reibungsloser ablaufen, als auch die Lust daran, eine slapstick-artige Geschichte zu erzählen. Dale deutet den Slapstick durchaus existenzialistisch; Dass das vielleicht etwas hoch gegriffen klinge, liege schlussendlich nur daran, dass er sich angesichts seiner Alltäglichkeit allzu vertraut anfühlt: »[I]t happens to us all the time.«²⁸² Die Alltäglichkeit slapstick-artiger Vorfälle bringt uns wieder zurück zu der aus den vorangegangenen Kapiteln vertrauten Frage nach dem Leben zwischen freiem Willen und Determinismus. Das sehr physische Slapstick-Genre zeigt schließlich Körper und deren Reaktionen auf die (Natur-)Gewalten, denen sie ausgesetzt sind, und rückt somit die Macht des freien Willens und die Kraft des Geistes in den Hintergrund. Einen direkten Hinweis auf diese physische »Verbindlichkeit« findet sich in Sislers Videoarbeit an einer Stelle, an der sie sich darüber mokiert, wie Unternehmen sich im Turbokapitalismus der 1990er-Jahre darum bemühten, ihre Mitarbeiter*innen zu noch mehr Leistung anzuspornen: Sie lässt ihre Protagonistin beim Verlassen des Bürogebäudes nach einem Jobinterview eine *motivierende Phrase* in Form eines Schilds an der Wand entdecken, das sie dazu bringt, ihre eigene Entscheidungsfreiheit zu reflektieren: »A sign on the office wall reads, ›We encourage our employees to think of themselves as free individuals.‹ ... She hopes that her answers sounded like she thought of herself as a free individual.« Es bleibt ambivalent, ob die Frau sich selbst gar nicht als freies Individuum versteht, oder aber ob sie sich als frei empfindet, jedoch ihre Zweifel darüber hegt, ob sie das auch adäquat zum Ausdruck bringen kann. Gewiss ist, dass die Frau hinsichtlich ihrer Wirkung nach außen sehr unsicher ist. Überhaupt steht sie auf sehr unsicherem Boden. Jederzeit kann sie stolpern, es ist völlig unvorhersehbar. Zumindest in dieser Hinsicht hat sie keine Kontrolle über ihren eigenen Körper.

In ihren Videos thematisiert Sisler ihre queere Identität auf unterschiedlichste Arten: im Examinieren ihres breiten Rückens in *Backwards* (1992) und als Drag-Alter-Ego in *Mr. B.* (1994); im Infomercial *The Better Me* (1995), das ein zweites Selbst aus Karton bewirbt; und in *Aberrant Motion* (1993-1994) und *Aberrant Public Speaking*

280 »Above her, a shape floats down through the sky. (...) She wishes that she could fall smoothly like that. (...) But she does not have a parachute. ... And down is not as far for her to fall.« Ebd.

281 Dale 2000b, 11.

282 Ebd., 11.

(1994) schließlich, wo verschiedene verbale und nonverbale Kommunikationsstrategien getestet werden. Ihre queere Identität wird dabei aber keineswegs als Defizit oder Mangel an Anpassungsfähigkeit beschrieben; Vielmehr ist ihr queer-feministisches Selbstverständnis nur ein Aspekt, der in ihre Untersuchung der wechselseitigen Beziehungen zwischen innen und außen, öffentlich und privat, Gesellschaft und Individuum, Einheit und Fragmentierung hineinspielt. Das bewusste Anecken in öffentlichen, häufig männlich dominierten Sphären zieht sich wie ein roter Faden durch ihre Arbeiten. Was sich in *Aberrant Motion* und *Aberrant Public Speaking* als spielerische *Dramatisierung* von Handlungen im öffentlichen Raum zeigt, bekommt jedoch in dem Moment ein existenzielles Gewicht, als die Protagonistin in *Lullabye for the Almost Falling Woman* nach einer Arbeitsstelle sucht.

Die Protagonistin steht unter dem Druck, Erwartungen von außen zu erfüllen, um als integrierter Teil der Gesellschaft auch in die Arbeitswelt aufgenommen zu werden. Ihr *queerer* Körper aber fällt auf, was diese Bemühungen augenscheinlich erschwert.²⁸³ Die *Almost Falling Woman* gibt sich hochgeschlossen und brav, um nicht aufzufallen. Das wirkt aber wie eine schlecht sitzende Verkleidung. Ihre adrette gepunktete Bluse trägt sie zugeknöpft, dazu einen hellblauen knielangen Rock, weiße Turnschuhe und hohe weiße Socken. Sie überkompensiert damit ihre Unangepasstheit, verliert aber genau dadurch ihre Präsenz: Sie wird für andere Menschen unscheinbar, ja unsichtbar. Damit kritisiert Sisler die Ausschlussmechanismen der Heteronormativität, die alles ablehnen, was der *heterosexuellen Matrix* nicht eindeutig zugeordnet werden kann.²⁸⁴ Die Protagonistin reagiert nun darauf, indem sie klassisch weibliche Charakterzüge der heteronormativen Matrix annimmt: Ihre Erscheinung ist adrett und brav, sie spricht wenig und das nur, wenn sie angesprochen wird etc. Indem sie die an sie herangeführten Erwartungen aber überkompensiert und ins Groteske verzerrt, verdeutlicht Sisler, dass Anpassungsbestrebungen queerer Identitäten notwendigerweise zum Scheitern verurteilt sind. Mit der Unsichtbarkeit ihrer Protagonistin stellt Sisler deren Bestrebungen, als queere Frau in einem hochgradig normativen System Akzeptanz zu finden, in die Kritik. Dass diese Versuche scheitern müssen, verdeutlicht Sisler auch mit dem Sinnbild des Falls. Ihre unvermuteten Stürze stellen ihr gesellschaftliches Leben und die Arbeitssuche unter schwierige Vorzeichen. Auch in der *Queer Theory* wird die Integration queerer Personen in das bestehende Gesellschaftssystem größtenteils abgelehnt, weil dadurch die Problematik heteronormativer Strukturen bestehen bleibt. Wie bereits erläutert wurde, warnt die feministische Theoretikerin Sara Ahmed in ihrer Kritik am Glücksbegriff davor, die eigene

283 Hier sei noch einmal auf die ursprüngliche Bedeutung des Verbs *to queer* als »stören; in die Quere kommen« hingewiesen.

284 Vgl. Butler 2020.

queere Identität zugunsten der Anpassung an normative Vorstellungen aufzugeben. Wenn der Versuch der Anpassung scheitert, wird die eigene »Abweichung« als »Makel« schmerzlich sichtbar.²⁸⁵ Daraus folgt für Ahmed und die Queer Theory: Eine Befreiung kann nicht in der Integration realisiert werden. Vielmehr sollten die hegemonialen Strukturen aufgebrochen und die Gesellschaft als Ganzes transformiert werden.²⁸⁶

Bereits 1992 thematisiert Sisler in der Arbeit *Backwards* (1992), wie Identität und Körperlichkeit miteinander verwoben sind: Das neunminütige Video zeigt in einem Standbild ihren nackten Rücken. Von der Kamera abgewandt, verweigert sie sich dem Blick des/r Betrachter*in, und verliest einen Text, der ihren Rücken, die Beziehung zu ihrem Vater, Schmerzen und zwischenmenschliche Beziehungen thematisiert. Ihren Rücken beschreibt Sisler als Sinnbild für ihre Schwierigkeiten, sich als Frau zu identifizieren:

I have a big broad back. I've always considered it big for a woman. It measures about eighteen inches across. Is that big for a woman? [...] I used to think it was big and ugly. [...] I was a girl, but I also felt big, like a man. I have believed these things on and off now for a long time now, so they're part of me. They're part of my image of myself.

Die *Almost Falling Woman* verliert ihre Stellung im Leben – und damit auch ihre Bodenhaftung. Sie verliert ihre Stimme – sie stottert; Sie verliert ihre Sprache – sie schlägt sich die Lippe auf und bleibt stumm. Freud lässt grüßen. Die Protagonistin schämt sich für ihrer blutige Lippe, aber es hat niemand bemerkt: »She falls on her chin and bites her tongue very hard. [...] ... As she is picking herself up, she notices how many people are all around her. ... She becomes more and more embarrassed. ... It seems however that no one has noticed.« Scham spielt eine prominente Rolle im Video. Die Protagonistin schämt sich ihres Körpers, ihrer körperlichen Defizite, ihrer Dysbalance. Sie träumt und schwärmt von Gleichgewicht und Balance, von Ausgeglichenheit als Kontrapunkt zum unkontrollierten Fall. Sie träumt auch von der Stärke, der Bestimmtheit der Fallschirmspringer, Eigenschaften, die im Allgemeinen als männliche Eigenschaften beschrieben werden. Aber es scheinen auch andere Frauen im Video ähnliche Probleme zu haben: In zwei Szenen tritt die Protagonistin in Kontakt mit anderen Frauen, es ergibt sich aber jeweils keine Gesprächssituation; Die Frauen drehen sich jedes Mal schamhaft weg. Im Lift nach dem Bewerbungsgespräch trifft sie auf eine Frau, die augenscheinlich auch von einem solchen Gespräch kommt. Die Protagonistin bemerkt deren aufgebrauchten

285 »Happiness scripts are powerful even if we fail to refuse or follow them when our desires deviate from their straight lines. In this way, the scripts speak a certain truth: Deviation can involve unhappiness.« Ahmed 2009, 10.

286 Vgl. Butler 2020.

seelischen Zustand, weiß aber um die prekäre Balance, weshalb sie sie nicht anspricht: »She has a feeling that this woman ... feels angry, worried, desperate, but is trying to conceal it. ... The balance at the threshold is so precarious, that to say anything might bring the whole thing crashing down.« Die zweite Begegnung findet im Wagon einer U-Bahn statt, nachdem sich die Protagonistin am Bahnsteig die Lippe aufgeschlagen hat. Eine Frau dreht sich zu ihr um, tappt ihr auf die Schulter und erkundigt sich nach ihrem Befinden: »The almost falling woman can't smile or speak, because she is afraid that the blood will leak out of her mouth. ... In her embarrassment, she turns and avoids eye contact with the woman for the rest of the ride. ... The other woman also turns and looks the other way. They understand: the balance is precarious.« In beiden Situationen ist explizit von einem nicht näher erklärten prekären Gleichgewicht die Rede. Die sich unbekanntes Frauen scheinen sich wortlos, nur über Blicke darüber zu verständigen. Es muss ein Gleichgewicht im übertragenen Sinn sein, denn es ist unwahrscheinlich, dass die beiden anderen Frauen zufällig auch unter körperlichen Gleichgewichtsproblemen leiden. Eher befinden sie sich ebenfalls in einer schwierigen, verzwickten Situation, die von den Gleichgewichtsstörungen der Protagonistin versinnbildlicht werden. Auch das Zitat »She had wanted to be poised, but her efforts had obviously fallen behind« verweist auf die Mehrdeutigkeit des *Gleichgewichts*: Das englische Nomen *poise* bedeutet auf Deutsch »Haltung« oder »sicheres Auftreten«, aber auch »Schwebezustand« und »Gleichgewicht«. Nicht nur etymologisch, sondern auch kausal verwoben sind die Bedeutungen insofern, als dass das eine das andere bedingt. Das Verb *to poise* meint »schweben«, *to poise sth.* bedeutet »etwas zu balancieren« oder »im Gleichgewicht zu halten«. Bereits von seiner etymologischen Herkunft lässt sich eine Mehrdeutigkeit ableiten: Im 14. Jahrhundert ist das englische Verb *to poise* belegt als »ein bestimmtes Gewicht haben«, abgeleitet vom franz. *peser* für »wiegen, schwer sein« oder auch »eine Last, Beunruhigung, Besorgnis sein«. Dessen vulgärlateinische Wurzel *pesare*, vom lateinischen *pensare* für »sorgfältig abwiegen, einwiegen, aufwiegen, ausgleichen«, wirkt heute noch in der Doppelbedeutung des Verbs »abwiegen« bzw. »abwägen« nach. Im 15. Jahrhundert war *the poiser* (engl.) eine Amtsperson, die Waren abwog. Als dessen Ursprung wiederum wird die indogermanische Wurzel **s(pen)-* für »ziehen, strecken, drehen« angenommen (wie sie etwa in *appendix*, *expensive*, *pendant*, *spinner*, *suspension* vorkommt). Das Nomen *poise* kommt wahrscheinlich vom lat. *pendere* für »hängen«; *pondus* für »Gewicht« wahrscheinlich davon, dass die Idee von Gewicht eng mit der Vorstellung eines Gegenstands verbunden war, der an einem Seil hängt und es dehnt.

Ursprünglich bezeichnete *to poise* also vor allem das Gewicht von Gütern im Handel, woraus sich seine Doppeldeutigkeit herleiten lässt: Wie in den Händen der *Justitia* hatten Waagen früher zwei Seiten, an denen zwei Waren oder eine Ware mit einem Gewicht gleichgewogen, aneinander abgewogen wurden. Seit dem 18. Jahrhundert wird das englische Nomen *poise* in seiner Bedeutung als »Gleich-

gewicht« verwendet, ebenso in der Bedeutung »Art, den Körper zu tragen«. Die Mehrdeutigkeit zieht sich weiter in den geflügelten Worten: *to have poise* meint »beherrscht« oder »selbstsicher sein«; *To hang at poise* heißt »sich in der Schwebelage befinden«, *to lose one's poise* »die Fassung verlieren«. Mehrere Autor*innen verweisen im Zusammenhang mit der Videoarbeit auf die Kultur des *Ôpoise*. *La poisse* meint auf Französisch »das Pech«, mit dem Ausspruch *C'est la poisse!* für »Pech gehabt!« oder »Das ist ja wie verhext!«, für Personen wie Sislers Protagonistin, die vom Unglück verfolgt werden.²⁸⁷ Cathy Sisler hat lange in Montréal, Québec gelebt, dem frankofonen Teil Kanadas, spricht sehr gut Französisch und hat von mehreren ihrer Arbeiten eine französische und englische Version erstellt; Es ist also davon auszugehen, dass Sisler um die Mehrdeutigkeit bestimmter Wörter wusste und sie darüber hinaus auch bewusst einsetzte. Außerdem sind in *Lullabye for the Almost Falling Woman* Wortspiele verschiedener Art versteckt; An einer Stelle wird erwähnt, dass sie des Nachts *Formen* zählt, was angeblich gegen Schlaflosigkeit helfen soll; Wir erinnern uns an die phonetische Ähnlichkeit von *sheep* und *shape* im Englischen. Auch spielt Sisler mit der Mehrdeutigkeit des Verbs *to fall*: Die Protagonistin stürzt immer wieder in der Öffentlichkeit und kann nachts nicht schlafen; Im Englischen verlangt beides dasselbe Verb: *to fall* bzw. *to fall asleep*.²⁸⁸

Hier zeigt sich eine starke Parallele von Sislers Arbeitsweise mit jenen von Ader und Alÿs, die ebenfalls Werke auf der Basis von Wortspielen realisiert haben: Man denke etwa an Aders bereits erwähnte Notiz geflügelter Worte in Vorbereitung der *Falls* sowie an Alÿs' Performance von 1997 mit dem Motto »Sometimes doing something leads to nothing«, auf die Jahre später eine Aktion unter umgekehrten Vorzeichen mit dem Motto »Sometimes doing nothing leads to something« folgte. Überhaupt wurden Aders Arbeiten als *visualisierte Sprachspiele* beschrieben, deren Titel – so viel wie nötig und so wenig wie möglich freigebend – sich als *Fait accompli* im Werk materialisierten;²⁸⁹ was so auch für Alÿs gilt, der seinen Arbeiten gerne poetisch-politische Einzeiler voranstellt.

Sprachspiele haben eine große Tradition im Dadaismus und dem Surrealismus; Für die hier besprochenen Arbeiten mag aber der Einfluss früherer Filme, insbesondere Komödien, ausschlaggebend gewesen sein.²⁹⁰ Als Agenten des Unbewussten und der Subversion können Sprachspiele auf die Prozesse hinter automatisierten Handlungen und Sprechakten, auf die Poetik des Alltags oder das unentrinnbare Schicksal referieren. Es erscheint bemerkenswert, dass alle drei Künstler*in-

287 Online Etymology Dictionary, »poise«.

288 Ein Katalogtext der LUX Collection London beschreibt dieses Wortspiel auf prägnante Art: »[S]he keeps falling in public spaces, and she cannot fall asleep at night.« LUX London, »The Almost Falling Woman: Cathy Sisler«.

289 Vgl. Andriess 1988a, 74-75.

290 Vgl. Siehe Rees 2011, 29-30. Zum Witz und dem Unbewussten, siehe Freud 1989.

nen aus einem Repertoire des Varietés im frühen 20. Jahrhundert schöpfen, wenn sie ihre Handlungen von Vertauschungen, Wortverdrehern und willkürlich auftauchenden Hindernissen antreiben lassen und das durch ihre Werke mehr oder weniger explizit kommunizieren.

Der Mythos der Gefallenen Frau

Man kommt nicht umhin, im Fall der *Almost Falling Woman*²⁹¹ auch eine Anspielung auf den viktorianischen Mythos der *Fallen Woman* zu sehen. Nach den rigiden Moralvorstellungen des 19. Jahrhunderts galt eine Frau als *Gefallenes Mädchen*, die ihre ehelichen, häuslichen oder erzieherischen Pflichten vernachlässigte, weil sie sich etwa an Sex, Alkohol oder anderen Lasten versündigte. Als größte weibliche Verfehlung aber galt der außereheliche Geschlechtsverkehr, sei es freiwillig oder unfreiwillig (was wohlgemerkt nicht für Männer galt): Einmal in Gottes Ungnade gefallen, trat eine Abwärtsspirale in Bewegung, die unweigerlich zur Prostitution führen und schließlich im Tod enden musste. Als beliebtes Motiv viktorianischer Literatur und bildender Kunst führte das *Gefallene Mädchen* verheirateten Frauen auf abschreckende Weise vor Augen, wie ein Fehltritt die ganze Familie zu Sturz bringen kann.²⁹² Auch deshalb zeigen bildliche Darstellungen aus der Zeit häufig den Moment an der Schwelle zum sozialen Abstieg, oder aber sie stellen vorher und nachher gegenüber: Die Frau muss von der häuslichen Wärme der Gemeinschaft nach draußen in die soziale Isolation.²⁹³ Margaret Reynolds beschreibt deren Schilderung als Ausgestoßene, »Schiffbrüchige« auf dem »Schlitterpfad«, die sich von nun an allein in den anonymen Straßen der Stadt zurechtfinden müssen. Frappierend ist auch die verbreitete Darstellung von Frauen auf Brücken oder an Ufern, wo sie ihren Selbstmord erwägen oder bereits dabei sind, sich ins Wasser zu stürzen (siehe *Abb. 14, S. 171*):

Then, consequent to the »fall«, such women are presented out of doors, friendless, in the snow, negotiating »the slippery slope«, »outcast« or »castaway« from home and family, walking the streets.

291 Die schwebende, vom Fall bedrohte Frau ist als Motiv unter anderem bei Eva Schlegel oder Sonia Kurana evident. Siehe dazu Tahir 2011, 140-141.

292 Als Beispiele zu nennen wären etwa Augustus Eggs *Triptychon Past and Present* (1858) über das Unheil der ehebrechenden Frau und Mutter auf die Familie; mehrere Werke der Prä-raphaeliten; sowie literarisch Robert Brownings *The Ring and the Book* (1868-69) sowie Alfred Tennysons *Idylls of the King* (1859). Siehe auch Auerbach 1980.

293 Wie Auerbach hervorhob, wurden die Gefallenen Frauen auch deshalb jenseits der menschlichen Gemeinschaft abgebildet, weil ihre verunsichernde Wirkung auf verheiratete Frauen gefürchtet wurde. Vgl. ebd., 33.

They are also portrayed on, or by, bridges, so explicit did the imaginative link seem between the »fallen« woman and her possible literal »fall« thereafter as she jumps into the water to commit suicide.²⁹⁴

Im Mythos der Gefallenen Frau gilt die Sexarbeit sowohl als Auslöser als auch als Resultat des Sündenfalls, während die Realität naturgemäß etwas komplizierter war. Als in Großbritannien durch industrielle Revolution und Landflucht viele Menschen Arbeit in den Städten suchten, und der Brotpreis durch die Einfuhrzölle auf Getreide zusätzlich stieg,²⁹⁵ war das Auskommen für viele Familien schwierig. Da es wenig Erwerbsarbeit gab, der eine Frau überhaupt nachgehen durfte, sahen sich einige zu gelegentlicher Sexarbeit gezwungen. Schon im 19. Jahrhundert versuchten deshalb Sozialreformer*innen, deren äußerst prekäre soziale Stellung zu rehabilitieren. Sie verstanden die Frauen als Opfer ökonomischer Zwänge oder als soziale Aufsteigerinnen, und deren Tätigkeit als das Sammeln von Lebenserfahrung.²⁹⁶ In einer Art Doppelmoral wurden Sexarbeiterinnen in der viktorianischen Gesellschaft also gleichzeitig als böse Frauen und als Opfer einer bösen Gesellschaft verstanden, in jedem Fall aber außerhalb der »normalen« Weiblichkeit.²⁹⁷ Narrativ und visuell unterstrichen wurde ihre *Devianz* in der bildenden Kunst unter anderem durch ihren provokativen Kleidungsstil, also der Art, wie sie *ausschauen*, und der Art, wie sie Männern direkt *in die Augen schauen*.²⁹⁸ Gillian Rose hob hervor, dass die Sexarbeiterin in der üblichen *Vorher-Nachher*-Darstellung am Schluss den Preis ihrer »Abweichung« häufig dadurch bezahlen, indem sie sich in der Thematik das Leben nehmen. Dort werden sie von männlichen Repräsentanten der Gesellschaft, derer sie abtrünnig wurden, inspiziert: Polizisten, Bootsführer, Passanten, oder Ärzte stellen bedauernd oder missbilligend ihren Tod fest. Das Narrativ könnte nicht deutlicher sein: Ein »abweichendes« Leben hat seinen Preis.²⁹⁹ Der ganz banale Ursprung dieses Mythos als »memento mori einer schlechten Ehe« liegt laut Nina Auerbach in der Suche nach einem Sündenbock:

Insofar as no documentation could exorcise her, the titanic outcast, doomed and dooming, seems to have been [...] an undigested morsel of the Victorian bad con-

294 Reynolds 2015, unpag. [11].

295 Die *Corn Laws* (dt. *Korngesetze*) protegierten von 1815 bis 1846 die britische Landwirtschaft durch Einfuhrzölle auf Getreide. Vgl. ebd., unpag. [10].

296 Vgl. ebd., unpag. [9-10]; Auerbach 1980, 31-33. Manche zeitgenössische Feminist*innen bezweifeln übrigens, dass der Mythos des *Gefallenen Mädchens* an sich existierte. Tatsache ist aber, dass es in Kunst und Literatur ein noch lange rekurrendes Thema war. Vgl. Auerbach 1980, 32f.

297 Vgl. Nead 1988; zit.n. Rose 2016, 208.

298 Vgl. Rose 2016, 208.

299 Vgl. ebd., 208f.

science, familiar social reality cast into phantasmagoric and avenging shape, a woman her readers might dream about but could not live with.³⁰⁰

Seiner griechischen Wortherkunft nach ist der *Mythos* eine Erzählung,³⁰¹ bezeichnet aber auch Dinge oder Personen mit einem hohen symbolischen Gehalt. Für Freud ist der Mythos eine Projektion des Menschen, also ein Hinauskehren innerer Gedanken und Gefühle, durch die etwa tabuisierte Wunschregungen auf die äußere Realität projiziert werden. Im vorliegenden Beispiel verweist der Mythos des Gefallenen Mädchens auch auf die verborgenen Wünsche und Ängste derer, die den Mythos erschufen und am Leben erhielten, also auf die patriarchale Gesellschaft, in der das Feindbild der Frau außerhalb gesellschaftlicher Konventionen entstand. In *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* schrieb Freud: »Ich glaube in der Tat, dass ein großes Stück der mythologischen Weltauffassung, die weit bis in die modernsten Religionen hinein reicht, nichts anderes ist als in die Außenwelt projizierte Psychologie.«³⁰² Ähnlich formulierte es Erich Fromm: »Die Symbolsprache [der Mythen; Anm. d. Verf.] ist eine Sprache, in der innere Erfahrungen, Gefühle und Gedanken so ausgedrückt werden, als ob es sich um sinnliche Wahrnehmungen, um Ereignisse in der Außenwelt handelte.«³⁰³

Im Vergleich zur Eva aus Miltons *Paradise Lost* zeigen sich, so Nina Auerbach, maßgebliche Unterschiede zu seinem viktorianischen Konterpart: Beide Frauen fallen in Ungnade, nachdem sie sich versündigen; Während aber bei Milton der Sündenfall die ganze Erde transformiert, ist es im viktorianischen Mythos die Frau allein, die sich wandelt; Ihre Transformation ist ihr Tod.³⁰⁴ In ihrem Versuch, das Bild der gescholtenen *Fallen Woman* zu rehabilitieren, ihre »soziale Mobilität« und »transformative Macht« zu untermauern, zieht Auerbach das Gemälde *Take Your Son, Sir!* (1851-1856) von Ford Madox Brown heran (siehe *Abb. 15*, S. 172). Das Porträt im Hochformat, das nie fertig- oder ausgestellt wurde, zeigt eine aufrecht stehende Frau in Ganzfigur, die ein Kleinkind vor ihrem Körper hält. Die Aufforderung

300 Auerbach 1980, 33.

301 Der *Mythos* stammt von griech. *mýthos* für »Fabel, Sage, Rede, Erzählung«, *mytheísthai* für »sagen, erzählen«.

302 Freud 1907, 117. Freud verstand Mythen als Projektionen der Psyche und leitete daraus die Aufgabe der Psychoanalyse ab, deren Strukturen in die psychologische Wissenschaft zurückzuführen. Seinem Freund Wilhelm Fließ schrieb er in einem Brief von *endopsychischen Mythen*: »Kannst du dir denken, was »endopsychische Mythen« sind? [...] Die unklare innere Wahrnehmung des eigenen psychischen Apparats regt zu Denkillusionen an, die natürlich nach außen projiziert werden und charakteristischerweise in die Zukunft und in ein Jenseits. Die Unsterblichkeit, Vergeltung, das ganze Jenseits sind solche Darstellungen unseres psychischen Inneren. Meschugge? Psychomythologie.« Freud und Fließ 1999, 311.

303 Fromm 1999, 174.

304 Vgl. Auerbach 1980, 34f.

»Take Your Son, Sir!« verdeutlicht, dass sie es dem Vater des gemeinsamen Kindes entgegenstreckt, um auf seine Verantwortung hinzuweisen. Ihre langen Haare, die feinen Gesichtszüge und der wie eine Aureole hinter ihrem Kopf aufgehängte Rundspiegel sind eindeutige Anspielungen auf die Ikonografie der Madonna mit Jesus. Diese ermächtigte Frau nimmt in ihrer Monumentalität das ganze Bild ein. Sie ist allein dargestellt, pocht aber selbstbewusst auf eine geteilte Verantwortung für ihren Nachwuchs. Auerbach versteht sie als zugleich ab- und aufsteigend: »Both conventionally holy and defiant, her pose insists upon the simultaneity of her fall and apotheosis as she grows into the magus/God of her world, mocking by her size male claims of power over her.«³⁰⁵

Abb. 14: George Cruikshank, *A destitute girl throws herself from a bridge, her life ruined by alcoholism* (1848), kolorierte Radierung (Detail);

Abb. 15: Ford Madox Brown, *Take Your Son, Sir!* (1851-1856), Öl auf Leinwand



In diesem *Aufstieg im Untergang* zeigt sich die augenfälligste Analogie zu Cathy Sislers *Almost Falling Woman*, die sich gegen Ende des Videos über ihr Schicksal erhebt: Statt ihre Kräfte immer wieder in der Jobsuche zu verausgaben, so die Protagonistin in einer plötzlichen Bewusstseinsdämmerung, könnte sie das System auf subversive Art sabotieren. Eine im Video mehrmals zitierte Zeile verdeutlicht, dass

305 Ebd., 36. Bis heute gibt es ein ungebrochenes künstlerisches Interesse, den Fall der Frau literarisch und bildnerisch zu verarbeiten. In Norbert Gstreins Roman *Als ich jung war* (2019) etwa stürzt eine Frau am Tag ihrer Hochzeit unter ungeklärten Umständen in einen Abgrund, und eine Nonne kommentiert wie folgt: »Diese Nonne sagt, dass Männer [...] dazu neigen, Frauen zu schubsen. Einer steht am Anfang, dann kommt der nächste, dann der nächste, und am Ende ist eine Frau soweit geschubst, dass sie an einem Abgrund steht, und nur noch einen letzten Schubser braucht oder nicht einmal den.« O-Ton Norbert Gstrein, Otte 2019.

sie umso unbeholfener wirkt, je mehr sie sich anstrengt, in den kapitalistischen Kreislauf von Arbeiten, Geldverdienen und Geldausgeben aufgenommen zu werden: »The more she tries to save herself, the more awkward she appears.« Warum sich also nicht gegen dieses exklusive System und seine Repräsentanten, den Chef und die Büroeinrichtung, auflehnen? In einer imaginierten Szene macht sie sich über den männlichen Personalverantwortlichen lustig, indem sie seine Einrichtung zerstört und sich gleichzeitig mit einem Lächeln im Gesicht bei ihm entschuldigt. »I'm very sorry, Sir, I wasn't deliberately trying to bleed« ist ihre bitterböse Entschuldigung für einen Sabotageakt, der »so viel Büroausstattung wie möglich verwüstet, bevor er die Chance hat uns zu sagen, dass wir den Job nicht bekommen haben.« Ähnlich wie die Frau in Ford Madox Browns *Take Your Son, Sir* ermächtigt sie sich des Platzes, den sie sich nehmen möchte: »Meanwhile, my drop of blood and the flow of my falling body wipe out as much office furniture as possible«.

Cathy Sisler hat sich meines Wissens nach nie explizit auf den viktorianischen Mythos des Gefallenen Mädchens bezogen, es ist aber aufgrund des sehr ähnlichen Titels anzunehmen, dass ihr dieser bekannt war und er vielleicht auch als Anspielung zu verstehen ist.³⁰⁶ In *Lullabye for the Almost Falling Woman* geht es, und das ist ein signifikanter Unterschied, nicht unmittelbar um Sex, sehr wohl aber um Fragen des Geschlechts. Sislers Protagonistin, die ja dem Titel nach nur *beinahe* untergeht, ist außerdem dezidiert keine Sünderin: Im ganzen Video gibt es keine Anzeichen dafür, dass sie sich etwas zu Schulden kommen hätte lassen. Mehr noch: Sie bemüht sich redlich, den Erwartungen an Jobsuchende zu entsprechen und nicht aus ihrer gesellschaftlichen Rolle zu fallen. Die Geschichte von Sislers Protagonistin beginnt auch nicht aufgehoben in einer vertrauten Gemeinschaft wie der Kernfamilie oder guten Freund*innen, sondern in den Straßen einer nicht näher benannten Stadt. Der öffentliche Raum hat in Sislers Arbeiten oft etwas Ambivalentes: In seiner Weitläufigkeit fühlen sich ihre Protagonistinnen verloren und gleichzeitig gezwungen, eine öffentliche Rolle einzunehmen; Andererseits bietet er ihnen aber auch die Möglichkeit, sich auszuprobieren. Bereits in der Serie *Aberrant Motion #1-4* (1993-1994) griff Sisler auf das Motiv des einsamen Herumstreifens zurück. Dort verstärken die unzähligen Menschen, die auf der Straße an ihr vorbeiziehen, das Gefühl der Isolation. Insofern beginnt Sislers Geschichte der beinahe fallenden Frau so, wie der viktorianische Mythos endet: Auf sich allein gestellt, in der anonymen Öffentlichkeit der Großstadt. Das Ende von Sislers Erzählung folgt aber nicht mehr der umgekehrten Logik der *Fallen Woman*; Die Auflösung ihrer Geschichte ist also keine Rückkehr ins traute Heim. Jedenfalls wird heute auch nicht mehr die Häuslichkeit, sondern die Auswahlmöglichkeit zwischen vielen verschiedenen

306 Nicht zu vernachlässigen ist auch die Tatsache, dass es viele Märchen, Sagen, Mythen und religiöse Erzählungen (wie etwa die Erbsünde) gibt, in denen die Frau auf ähnliche Art *vom richtigen Weg abkommt* und sich selbstverschuldet in eine missliche Lage bringt.

Lebensentwürfen als erstrebenswert angesehen. Die Tore der Berufswelt bleiben der Protagonistin jedoch verschlossen. Stattdessen unterwandert sie die Logik des Systems, das sie einst ausspie.

Wie also diese Normen und Konventionen genau funktionieren – in ihrem Fall: wie sie zu einem Job kommen könnte –, bleibt ihr wie auch den Betrachter*innen verschlossen. Die dahingehenden Entscheidungsträger*innen kommen nicht direkt zu Wort, sondern werden von der Off-Stimme nur paraphrasiert; Sie sind auch nicht sichtbar, erscheinen wie übermächtige Wachen über den heiß ersehnten Eintritt, als fragende, auf die Probe stellende Vertreter*innen eines exklusiv-oppressiven Systems (»What would you do in the following situation?«). Das erinnert in seiner Absurdität stark an Franz Kafkas *Prozess*, in dem Josef K. vergeblich versucht, Zugang zum Gericht zu finden. Wie Kafkas Protagonist versucht die Frau immer wieder, Eintritt in die exklusiven Hallen (in ihrem Fall eines Unternehmens) zu bekommen. Beide sprechen regelmäßig vor (die Frau geht zu einem Jobinterview; von einem zweiten, anstehenden Gespräch ist die Rede), werden aber vom System immer wieder ausgespuckt. Den beiden Erzählungen ist auch gemein, dass für die Protagonist*innen als auch für die Rezipient*innen im Dunkeln bleibt, warum ihre Bemühungen vergeblich sind; Das verleiht den Arbeiten einen absurden Charakter.

2.2 Aberrant Motion #4 (Face Story, Stagger Stories) (1994)

Cathy Sislors Serie *Aberrant Motion* (1993-1994) besteht aus vier Videoperformances, in denen sie die Möglichkeiten und Gefahren verschiedener Bewegungen im öffentlichen Raum sowie deren soziale Implikationen untersucht. In jedem der vier Werke führt Sisler, die sich als queer identifiziert, eine Reihe von Interventionen durch, mit denen sie die »normalen« Bewegungen und Aktivitäten des urbanen öffentlichen Raums stört, und ihnen schlussendlich ihre »abweichenden« Bewegungen und Ideen »einzuprägen«. ³⁰⁷ Dieses *Stören* ist als Kritik an den normativen Subjektivierungsprozessen zu verstehen, die unter anderem über den hegemonialen *Blick*³⁰⁸ definieren, was »normal« bzw. »natürlich«, und was »abweichend« ist. Die Videos, je zwischen neun und fünfzehn Minuten lang, zeigen Sisler, wie sie körperlich in das öffentliche Geschehen interveniert; auf der Straße, unter Menschenmengen oder allein umherirrend, durch unbebaute und industrielle Grundstücke streifend, sogenannte *Nicht-Orte* abklappernd, laufend, stockend, taumelnd, stolpernd. Gleichzeitig werden in einem monoton-treibenden Off-Text, ähnlich wie in *Lullabye for the Almost Falling Woman*, Gedanken und Gefühle (der Protagonistin?) dargelegt. Mit der »(von der Regel) abweichenden Bewegung« (so der Titel *Aberrant*

307 Pidduck 2004, 93.

308 Vgl. Summers 2010, 23; 34-35.

Motion übersetzt ins Deutsche) – des Drehens, Torkelns, Stolperns, Fallens, Wankens, Taumelns – stellt Sisler Fragen nach Selbstkontrolle und -regulierung, Konformität, sozialen Erwartungshaltungen und Identität in den Raum. Laut Julianne Pidduck verlangt *Aberrant Motion* mit seinem verschwommenen, unbequemen Erscheinungsbild, das dem Einsatz einer niedrig auflösenden analogen Handkamera und absichtlich herbeigeführter Verwackelungen geschuldet ist, besonders aufmerksame Betrachter*innen.⁷²³ Fiona Summers hingegen sieht gerade in der rohen, unfertigen, mehr haptischen als visuellen Ästhetik eine Möglichkeit, sich als Betrachter*in mit der Protagonistin körperlich zu identifizieren.⁷²⁴

In der vierteiligen Serie findet eine narrative Entwicklung statt: Die Videos bilden zwar keine durchgehende Erzählung, es wird jedoch ein großes Thema über die vier Teile hinweg weiterentwickelt. Allen vier Werken gemein ist schließlich, dass sie das Potenzial der ›abweichenden‹ Bewegung untersuchen: als subversiver Akt, und um gesellschaftliche Normen »ins Schwanken zu bringen«, um bei der Metapher des Gehens zu bleiben. Während das Video #1 die Protagonistin als *Spinning Woman* vorstellt, beschäftigt sich das zweite mit Gefühlen von Instabilität und Heimatlosigkeit; Das dritte Video reflektiert die Wirkung der Frau nach außen, und das vierte kommt einer Introspektion gleich, die auch die Vergangenheit Sislers miteinbezieht. Insofern kann davon ausgegangen werden, dass die Serie zwar nicht unbedingt autobiografisch ist, aber starke autobiografische Züge aufweist.³⁰⁹

In *Aberrant Motion* #1 stellt Sisler die *Spinning Woman* vor: Die Drehung um die eigene Achse ist für sie »an insistence of self amongst others without conformity«³¹⁰, also ein Akt der Selbstbehauptung ohne Aufgabe der eigenen Identität. Im Strom der Passierenden markiert das Wirbeln auf einer belebten Kreuzung in Montréal eine Unterbrechung: Als große Frau in einen noch größeren Herrenmantel gekleidet, stört sie mit dem ›abweichenden‹ Herumwirbeln den Bewegungsfluss und zieht Aufmerksamkeit auf sich, entzieht sich aber gleichzeitig jeder Einmischung oder sprachlicher Kommunikation mit ihr (siehe Abb. 16, S. 177). Das Video untersucht, wie auch die folgenden drei, Bewegung als »Strategie zur Destabilisierung der Normalität«³¹¹. Das Herumwirbeln im dichten Stadtverkehr bringt Sisler in Zu-

309 Vgl. Ferguson 2007b. Die vier Arbeiten der Serie verfolgen insgesamt ein sehr komplexes Narrativ (aus verschiedenen Materialien wie gedrehten Filmausschnitten, Fotografien, wissenschaftlichen Zitaten etc.), dem eine verschriftlichte Beschreibung nur schwer gerecht werden kann. Für weitere Analysen sei auf die *Groupe Intervention Vidéo* (Montréal, Québec) sowie die Sammlungen *VUCAVU* (Winnipeg, Manitoba), *Vtape* (Toronto, Ontario), die *LUX Collection* (London) sowie *LIMA* (Amsterdam) hingewiesen, die Cathy Sislers Videos verleihen und vertreiben.

310 Vtape, »Aberrant Motion #1: Cathy Sisler«.

311 Sisler und Gringas 1996, 51.

sammenhang mit Konzepten einer Gemeinschaft, in der »private Ideen besser für sich behalten werden«³¹².

Aberrant Motion #2 zeigt Sisler verkleidet durch die Stadt ziehend. Ihre Verkleidung ist eine hölzerne Box auf vier Stelzen, die mit ihren vier hölzernen Wänden aussieht wie ein Haus, ein »trügerisch-stabiles Gebilde«³¹³. Sie selbst kann indes nie ruhig bleiben, sie dreht sich unablässig: »The spinning woman disguised as a stability delusion.« Der ironische Unterton der Arbeit zeigt sich hier, wie später auch bei *Lullabye for the Almost Falling Woman*, unter anderem in einem Wortspiel, das in diesem Fall auf die Form des Hauses anspielt: *The Square* bezeichnet sowohl einen öffentlichen Platz als auch ein Viereck bzw. einen rechten Winkel, aus denen Häuser üblicherweise gebaut sind; Dasselbe Wort meint aber auch eine/n Spielführer*in. Die Protagonistin steht offensichtlich außerhalb jeglicher Gemeinschaft und wünscht sich ein Leben in Stabilität, was aber ein gewisses Maß an Konformität voraussetzt; Dafür müsste sie Teile ihres Selbst aufgeben. Das ist das Spannungsfeld sowohl dieser Serie als auch der späteren Arbeit *Lullabye for the Almost Falling Woman*. In *Aberrant Motion #2* betrachtet die Protagonistin, kaum kommt sie abends nach Hause, ein Foto ihres Geburtshauses. Sie sehnt sich nach menschlichem Kontakt und einem regelten Leben:

She longed for its appearance of stability. She longed for its appearance of solidity. But it was not to be. She could not stop spinning. Still, each day she dressed herself up in the appearance of someplace, of someplace in the city where she thought she might find steady employment, of someplace in the city where she might join a group of people who would meet each other each day in a real building. She thought to herself: »Yeah, I want to be a team player.«³¹⁴

In der letzten Einstellung zeigt sich das Haus selbst jedoch als instabile Form, als es, draußen abgestellt, vom Wind gebeutelt wird. Ist die Vorstellung eines regelten (Arbeits-)Lebens als Teil der »produktiven« Gemeinschaft etwa doch nicht so wünschenswert?

Aberrant Motion #3 thematisiert das Zusammenspiel von Ordnung und Bewegung: Die Protagonistin wirft in einem Bahnhof Gummibälle in die Menschenmenge, um die Ordnung zu stören, realisiert aber, dass sie daran scheitern muss. Ihre Theorien sind zu verquer, sie gehen unter in ihrer Erscheinung als »verrückte Frau«³¹⁵.

In *Aberrant Motion #4 (Face Story, Stagger Stories)* schließlich bewegt sie sich taumelnd durch die Straßen und löst damit eine »Reihe unvorhersehbarer, unbehol-

312 Groupe Intervention Video 2003, 9; Siehe auch Vtape, »Aberrant Motion #1: Cathy Sisler«.

313 Sisler und Gringas 1996, 51.

314 Vtape, »Aberrant Motion #3: Cathy Sisler«.

315 Vgl. ebd.

feiner und mitunter feindseliger Interaktionen«³¹⁶ aus. Szenen, die sie durch den öffentlichen Raum wirbelnd zeigen (siehe *Abb. 16, S. 177*), überlappen sich mit enttarnenden Einblendungen und Selbstzuschreibungen (siehe *Abb. 17, S. 177*). Weiß auf schwarz steht dort geschrieben, was an Geständnisse in einer Selbsthilfegruppe erinnert: »hi, my name is cathy and I am an alcoholic.«³¹⁷ Für Sisler ist das Taumeln aber eben nicht negativ behaftet, sondern nur eine vom geradlinigen Gehen abweichende, *komplexere* Art der Fortbewegung.³¹⁸ Wie aber gehen Identität und Konformität angesichts der ihr zugeschriebenen Merkmale – alkoholsüchtig, weiß, weiblich, vom Stadtrand, lesbisch, dick – zusammen? Das Taumeln als »wie benommen hin und her schwanken [und zu fallen drohen]«³¹⁹ ist eine prekäre Abweichung vom linearen, zielgerichteten Gehen. Es wird zur Metapher für das Ausder-Gesellschaft-Fallen: Ist die partielle Selbstaufgabe eine Voraussetzung für das soziale Überleben?³²⁰ Die Protagonistin geht und geht immer weiter, getrieben von Ärger und Enttäuschung.³²¹ Sie musste lernen zu gehen, um sich zu integrieren, nicht aufzufallen.³²² »I don't remember it, but I know there was a time where I could neither walk nor talk. Then, walking and talking became these ongoing obsessions which I totally took for granted as being normal.«³²³ Sie benennt ihre Lernschritte, während sie sich auf der Straße unter lauter zielstrebig laufenden und wartenden Menschen drehend, tänzelnd, vor- und zurückbewegt: »First I learned how to crawl. Then I learned how to walk. Then I learned how to stagger. Then I learned the steps. All of these things were learned through repetition.«³²⁴

Während später die Stimme aus dem Off, eingesprochen von Sisler selbst, über die frühere Alkohol- und Drogenabhängigkeit der Protagonistin spricht, torkelt jene einen Gang entlang. Sie vergewissert sich dabei der Kontrolle über ihre Beine, über ihren Körper, und wiederholt mantra-artig: »I remember how to stagger. I remember how not to stagger. I have control over my legs.« Doch das Taumeln des Rausches »entzieht sich der ›Heilung‹, der Beherrschung, der Stabilität«³²⁵. Am Bildschirm erscheinen die Definitionen des »Taumelns«: »stagger: 1. to walk or cause to walk unsteadily as if about to fall; 2. to weave, to walk not in a straight line;

316 Pidduck 2004, 93.

317 Vtape, »Aberrant Motion #4: Cathy Sisler«.

318 »These disruptions of the convention of linear walking [of staggering] do not stop the motion of a person through space, rather, a whole new form of more complex movement is achieved.« Ebd.

319 Duden Online Wörterbuch, »taumeln«.

320 Vgl. Vtape, »Aberrant Motion #4: Cathy Sisler«.

321 Vgl. Pidduck 2004, 95.

322 Vgl. Sisler und Gringas 1996, 51.

323 Vtape, »Aberrant Motion #4: Cathy Sisler«.

324 Ebd.

325 Pidduck 2004, 93.

Abb. 16: Cathy Sisler, *Aberrant Motion #4* (1994), Videostill;Abb. 17: Cathy Sisler, *Aberrant Motion #4* (1994), Videostill

3. to astound or overwhelm, as with shock: (eg.) they are staggered by my ruthlessness.«³²⁶ In der ersten Definition »as if about to fall« deutet sich schon die Beschäftigung mit der drei Jahre später entstandenen Arbeit *Lullabye for the Almost Falling Woman* an, in der eine Frau sich mit ebendieser Bedingung konfrontiert sieht. *Aberrant Motion #4* endet mit verschwommenen Szenen bei Tag und Nacht, die bunte Beleuchtung der Straße leuchtet auf, sogar die Kamera wackelt und verwackelt die Bilder – Die Protagonistin tänzelt und dreht sich weiter. Die Off-Stimme erzählt von Begegnungen mit Menschen unter Drogeneinfluss; anderen Menschen, die durch das Leben taumeln und sich wie sie mit sozialer Ablehnung konfrontiert sehen.

Abweichung als Widerstand?

Wie bereits erwähnt, vergewissert sich Sisler in *Aberrant Motion #4* selbst, das Taumeln sei nur eine andere, vom geradlinigen Gehen abweichende, *komplexere* Art der Fortbewegung. Diese etwas eigenwillige Behauptung läuft Gefahr, als Rechtfertigungsversuch einer unbeholfenen ›Abweichter*in‹ abgetan zu werden, hat aber zumindest in einem Punkt seine Berechtigung: Auf keinen Fall komme das Taumeln, so die Protagonistin, metaphorisch gesprochen einem Stillstand gleich. Es sei vielmehr als *aktive Form der Störung* zu verstehen:

Staggering involves the disruption of the learned repeated movements of walking [...] disrupting the balance. These disruptions of the conventions of linear walking do not stop the motion of a person through space. Rather, a whole new form of complex movement is achieved.³²⁷

326 Vtape, »Aberrant Motion #4: Cathy Sisler«.

327 Ebd.

In diesem Zitat klingt Judith Butlers *Undoing-Gender* Ansatz an, nach dem das aktive, performative *Verlernen* bzw. *Aufweichen* (*Unlearning* bzw. *Undoing*) von über die Dauer eingeübten (weder angeborenen noch unabänderlichen) Geschlechter- und sozialen Rollen einen möglichen Weg darstellt, gültige Macht- und Herrschaftsverhältnisse sichtbar zu machen und zu dekonstruieren.³²⁸ Welche gesellschaftlichen Implikationen ein solches Verlernen mit sich bringen kann, zeigt die Kunstwissenschaftlerin und -vermittlerin Nora Sternfeld in einem Vergleich zwischen Tanzen und Denken, die sie beide als performative Handlungen nach Butler versteht. Wie das Tanzen sei das Lernen eine »mächtige« performative Handlung; Als solche mache es die Lernenden zu Performer*innen bestehender Machtverhältnisse, gegen die sie aber auch ihr Wissen einsetzen können.³²⁹ Sternfeld wünscht sich ein Lernen, »das mächtige privilegierte, ausschließende und gewalttätige Wissens- und Handlungsformen – die wir nicht selten für Bildung halten –, aktiv zurückweis[t]«³³⁰. Wie kann das Lernen nun verlernt werden? Sternfeld präzisiert, indem sie einen Vergleich zu Tanzschritten zieht:

Ähnlich wie bei Butlers Verständnis von ›undoing: in ›undoing gender‹ kann ›unlearning: also als performatives Gegen-Lernen zum mächtigen performativen Lernen verstanden werden. Stellen wir uns also vor, dass wir Tanzschritte gelernt haben, die von Macht- und Gewaltverhältnissen durchzogen sind. Wie können wir diese problematisieren und dennoch tanzen wollen? Und wie können wir tanzen und zugleich das Tanzen verlernen, um anders zu tanzen? Diese Fragen stellen sich übrigens beim Tanzen genauso wie beim Denken [...].³³¹

Werden Gehschritte wie auch Tanzschritte als über die Zeit eingeübte, *verlernbare* Handlungen verstanden, in denen hegemoniale Machtverhältnisse *zum Ausdruck kommen*, wäre potenziell eine Dekonstruktion dieser Verhältnisse durch das Verlernen der Schritte denkbar. Es geht hier aber nicht um den Wunsch, wirklich nicht mehr zu wissen, wie ein Schritt vor den anderen gesetzt wird: Die Ökonomie des Gehens hat sich über die Jahrtausende als sehr praktikabel für den Menschen herausgestellt. Vielmehr dient dieses Gedankenexperiment dazu, sich vor Augen zu führen, dass es viele mögliche Arten des Gehens, des Tanzens etc. gibt, von denen keine die »richtige«, aber auch keine ohne performative Bedeutung ist.

Für Sislers Arbeiten ist nun besonders Sternfelds Verbindung von Tanz/Bewegung und Lernen relevant. Wenn das Verlernen eine Methode zum Sichtbarmachen gängiger Machtstrukturen ist, wie kann die Protagonistin von *Aberrant Motion* das vollbringen? Noch einmal Sternfeld, die die Schwierigkeit dieser Übung betont:

328 Siehe Butler 2004.

329 Vgl. Sternfeld 2014, 12.

330 Ebd., 20f.

331 Ebd., 20.

»Unlearning« kann in diesem Sinne als Übung verstanden werden, um langsam und Schritt für Schritt, mit den angelernten Praxen und Gewohnheiten der machtvollen Unterscheidung, die sich in Habitus, Körper und Handlungen eingeschrieben haben, zu brechen. Das ist eine ganz schön schwere und unsichere Übung.³³²

Mit der »ganz schön schweren und unsicheren Übung« trifft sie einen Nerv, was die Handlungsfreiheit von Sislers Protagonistinnen angeht. Sowohl in *Lullabye for the Almost Falling Woman* als auch in *Aberrant Motion* werden Frauen gezeigt, die an der Schwelle zum sozial Erträglichen und Lebbaaren agieren; Der unsichere Boden lässt sie taumeln, stolpern und fallen. Analog dazu kann auch das Denken als performative Handlung in Sislers Arbeiten aufgespürt werden: Ihre Serie *Aberrant Motion* skizziert eine dystopische Gesellschaft, in der nicht nur abweichende Bewegungen, sondern auch private Ideen »besser für sich behalten werden«. Explizit bezieht sich Sisler auf das *performative Lernen* im Sinne Sternfelds, wenn sie darin verlautbart: »First I learned how to crawl. Then I learned how to walk. Then I learned how to stagger. Then I learned the steps. All of these things were learned through repetition.«³³³ Gemeint ist damit, dass auch alltägliche Handlungen wie das Gehen erstens kulturell erlernt und zweitens veränderlich sind. Das, was nun als »normal« gilt, wurde einst *ingeübt*, sollte also genauso gut wieder verlernt und aktiv neugestaltet werden können: »I don't remember it, but I know there was a time where I could neither walk nor talk. Then, walking and talking became these ongoing obsessions which I totally took for granted as being normal.«³³⁴

Das Gehen ist also auch für Sisler eine performative Praxis, die nach Judith Butler weder von völliger Freiheit noch von totaler Determinierung bestimmt ist. Vielmehr bewegt sich nach Butler das ausführende Subjekt immer zwischen den beiden Extremen. Die Performativität ist dabei kein »vereinzelter oder absichtsvoller ›Akt«, sondern eine »ständig wiederholende und zitierende[...] Praxis, durch die der Diskurs die Wirkung erzeugt, die er benennt.«³³⁵ Während der Diskurs selbst (in Form von Normen und Werten einer Gesellschaft) also der Hintergrund ist, vor dem performative Handlungen ausgeführt werden, verleiht die Doppelrolle der Performativität ihr also – als eingeübte, verinnerlichte, unbewusste Praxis – eine diskursive, d.h. wirklichkeitskonstituierende Wirkung. Performative Handlungen sind also diskursive Praxen, d.h. sie können reale Veränderungen initiieren.³³⁶

Darüber hinaus ist das Gehen auch eine künstlerische Praxis, die bei allen drei hier besprochenen Künstler*innen zur Anwendung kommt: Ader macht sich in *Search of the Miraculous* spazierend auf die Suche nach einem verlorenen, vielleicht nie

332 Sternfeld 2014, 19.

333 Vtape, »Aberrant Motion #4: Cathy Sisler«.

334 Ebd.

335 Butler 1997, 22.

336 Vgl. ebd.

dagewesenen Gefühl; In den *Falls* dient ihm das Gehen als beispielhafte Alltags-handlung, die schicksalsschwere Implikationen (etwa einen Fall) nach sich ziehen kann. Bei Sisler und Alÿs zieht sich das Gehen als Methode und inhaltlich durch ihr ganzes Schaffen; Sie behandeln damit sehr unterschiedliche Themen auf eine ähnliche Art und Weise. Beide bewegen sich in der öffentlichen Sphäre als störende Subjekte: In *Aberrant Motion* fordert Sisler ihre Umgebung durch *verquere* Handlungen heraus. Sie tritt damit aus der ihr zugeschriebenen, passiven Rolle der »Abweicherin« heraus und in eine Aktivität, auf deren Basis sich andere positionieren müssen: sowohl im wortwörtlichen Sinn, weil sie den Strom der Passierenden stört und umlenkt, als auch im übertragenen Sinn, weil sie die anderen damit zur Entzifferung dieser Störung auffordert. Ihre Bewegungen unterbrechen den Alltagstrott und sind deshalb streng genommen kein Gehen im Sinne von »sich [mit bestimmter Absicht, in aufrechter Haltung auf den Füßen schrittweise] irgendwohin [zu] begeben«³³⁷, sondern *Manierismen*, die das Gehen zitieren und in seiner Zielgerichtetheit persiflieren. Das ist ein bedeutender Unterschied: Sisler geht nirgendwo hin, sie ist ziellos, muss zu keinem Termin; Sie schlendert durch die Straßen, dreht sich, taumelt und macht Umwege. Alÿs kam am Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit schon allein durch sein abweichendes Äußeres eine Rolle als Außenstehender zu. Seine »Verkleidung als Ausländer« mag sein Gefühl verstärkt haben, in der ersten Zeit in Mexiko-Stadt vor allem als Beobachter zu agieren: »I am a misfit. I am too tall, too pale and too gringo looking.«³³⁸ Auf seinen ausgiebigen Streifzügen durch das historische Zentrum nahm er als Passant – involviert und gleichzeitig separiert vom Geschehen – oft minimale, intervenierende Gesten vor: Er platzierte Polster in einen Fensterrahmen, störte den dichten Verkehr, legte eine Fährte, streute ein Gerücht etc. Aus dieser Distanz heraus nahmen sich Sisler und Alÿs das zielgerichtete, lineare Gehen als Untersuchungsgegenstand vor: Alÿs, der es als Überlebensstrategie des urbanen Alltags versteht (siehe seine Fotoserie *Ambulantes* und die Performance *Paradox of Praxis I*), und Sisler, die es als Ausdruck normativ-fortschrittsorientierter Gesellschaften kritisiert, die sich keine Abweichungen erlauben.

Das gerade, lineare, angelernte Gehen, das Durchschneiden der Umgebung mit dem Schritt, gilt bei Sisler als Sinnbild einer im übertragenen *und* wortwörtlichen Sinne fortschrittsorientierten Gesellschaft, die ihren Zielen möglichst ohne Umwege nachgeht. In diesem Sinn ist das Taumeln eine unproduktive Abweichung, eine manieristische Spielerei, und noch dazu ein Störfaktor im Fluss der Passant*innen. Wie aber Sisler betont, ist das Taumeln keineswegs ein Stillstand, ein Stehenbleiben, sondern einfach eine andere Art der Fortbewegung, die ihre eigene Berechtigung hat. Aber Taumeln, Torkeln, Stolpern und Wanken gelten allgemein

337 Duden Online Wörterbuch, »gehen«.

338 Artspace Editors 2018.

als Ausdruck körperlicher Defizite; Die taumelnde Person wird stigmatisiert, da sie augenscheinlich die Kontrolle über ihren Körper verloren hat: »But this form of motion is seen as a deviation, and the staggerer is stigmatized in our society. The staggerer is seen as someone who has lost control, who is no longer under control.«³³⁹

Wenn sich Sisler des Taumelns als physisches Bild bedient, verweist sie eigentlich auf die psychischen Mechanismen dahinter: Auf einer körperlichen Ebene erzählt uns die Künstlerin, was auf der psychischen Ebene stattfindet. Wie Nicole Gringas geschrieben hat, verunmöglicht das Herumwirbeln jegliche Kommunikation mit Außenstehenden. Die *Spinning Woman* entzieht sich also damit, sie isoliert sich, »closes herself up in silence.«³⁴⁰ Auf der körperlichen Ebene kommt so zur Sprache, was auch im Off-Text Thema ist: ihre Schwierigkeiten, mit anderen Leuten in Kontakt zu treten.³⁴¹ Gleichzeitig spürt sie in sich einen Widerstand gegenüber anderen, der in ihrem Blick, ihren Worten und den körperlichen Gesten zum Ausdruck kommt.³⁴² In dieser Spannung erscheinen die Figuren ihrer Videos – austauschbar und doch immer andere Versionen eines »Selbst im Wandel« – sehr verletzlich. Das Herumwirbeln macht die Frau unsichtbar und gleichzeitig besonders sichtbar: »Hovering between annihilation and revelation, the woman here creates a *form*, a double. And this response momentarily suppresses the fragility of a unity that is constantly thrown into doubt.«³⁴³ Im übertragenen Sinn kann diese Zerrissenheit als Versinnbildlichung einer queeren Identität gelesen werden, die sich in der heteronormativen Matrix immer zwischen den Extremen von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit bewegt. Da wäre zum einen der heteronormative Anpassungsdruck, der das Subjekt zur Integration, also zur *Unsichtbarkeit* drängt, und zum anderen der Wille zur gesellschaftlichen Transformation, also der *Sichtbarkeit* queerer Identitäten in einer post-heteronormativen Gesellschaft.

In diesem Kapitel war bereits von den sozialen Merkmalen die Rede, die sich die Protagonistin von *Aberrant Motion #4* in Einblendungen selbst zuschreibt. Mit

339 Vtape, »Aberrant Motion #4: Cathy Sisler«.

340 Gringas 1996, 17.

341 »Still, each day she dressed herself up in the appearance [...] of someplace in the city where she might join a group of people who would meet each other each day in a real building.« Vtape, »Aberrant Motion #4: Cathy Sisler«.

342 Vgl. Gringas 1996, 18.

343 Ebd.; Hervorheb. im Original. Mit der angesprochenen *Fragilität der Einheit* bezieht sich Gringas auf das bei Sisler wiederkehrende Motiv der Doppelgängerin. Der/Die Doppelgänger*in als Motiv in bildender Kunst und Literatur erfreute sich vor allem in der Romantik und der Stummfilmzeit großer Beliebtheit. Für Freud ist der Doppelgänger das Schreckbild des verdrängten Anteils am Ich. In Sislers Arbeiten tritt es als geistähnlicher *Schatten* (nach C. G. Jung) in Erscheinung als drohende Spaltung oder Fragmentation des Selbst. Siehe auch ebd., 18-20.

dieser Art der *Selbstoffenbarung* – alkoholsüchtig, weiß, weiblich usw. – kommt sie ihrer *Etikettierung* zuvor, denn ein unbekanntes Gegenüber wird auf der Straße in Sekundenbruchteilen instinktiv registriert und klassifiziert. Die im Video eingeblendeten Merkmale verdeutlichen diesen auf die Protagonistin gerichteten Prozess.³⁴⁴ Um zu gewährleisten, dass die Mitglieder einer sozialen Gruppe ihren Normen Folge leisten, wird ein von gesamtgesellschaftlich dominanten Normen abweichendes Verhalten – wie etwa Kriminalität, aber auch Alkoholismus, illegaler Drogenkonsum, psychische Krankheit und Homosexualität – sanktioniert, diszipliniert und normalisiert. Normen werden in Bezug auf Geschlechterverhältnisse immer wieder vor dem Hintergrund der dominanten *heterosexuellen Matrix*³⁴⁵ abgeglichen und abgegrenzt. Zum Ausdruck kommen sie unter anderem in sozialem Druck, im persönlichen Gewissen des/r Einzelnen oder im Recht als sichtbarstem Instrument der Sozialkontrolle.³⁴⁶ Der sogenannte *Labeling-Ansatz* (bzw. *Etikettierungsansatz*) der Soziologie kritisiert den Fokus auf die Formen und Agierenden der Abweichung und geht stattdessen davon aus, dass ›abweichendes‹ Verhalten nicht eindeutig charakterisierbar ist. Stattdessen sind es die ausschließenden Gruppen selbst, die die Abweichung überhaupt herstellen, indem sie Menschen als *abweichend* etikettieren. Nach ihrem bekanntesten Vertreter Howard S. Becker schaffen gesellschaftliche Gruppen abweichendes Verhalten dadurch,

dass sie Regeln aufstellen, deren Verletzung abweichendes Verhalten konstituiert und dass sie diese Regeln auf bestimmte Menschen anwenden, die sie als Außenseiter etikettieren. Von diesem Standpunkt aus ist abweichendes Verhalten *keine* Qualität der Handlung, die eine Person begeht, sondern vielmehr eine Konsequenz der Anwendung von Regeln durch andere und der Sanktionen gegenüber einem »Missetäter«. Der Mensch mit abweichendem Verhalten ist ein Mensch, auf den diese Bezeichnung erfolgreich angewandt worden ist; abweichendes Verhalten ist Verhalten, das Menschen als solches bezeichnen.³⁴⁷

Was für Signale sendet ein Taumeln dem Gegenüber und wie wird es *etikettiert*? Und wodurch wird die Diskrepanz zwischen Innen- und Außensicht, zwischen Verkörperung und Körpergefühl bestimmt?³⁴⁸ Die in den ›abweichenden Bewegungen‹ intendierte subversive Autoritätsverweigerung ist sowohl nach innen als auch nach außen gerichtet: Die Kritik betrifft sowohl den heteronormativen Blick (wir

344 In diesem Zusammenhang erscheint bemerkenswert, dass die Protagonistin nie mit anderen Menschen auf der Straße in Kontakt tritt; Die »anonyme Menschenmasse« tritt höchstens als Projektionsfläche in Erscheinung.

345 Vgl. Butler 2020.

346 Vgl. Peuckert 2016, 128f.

347 Becker 2014, 31; Hervorheb. im Original.

348 Vgl. Sawchuk 2014.

erinnern uns an *Backwards*, in dem Sisler fragt: »I have a big broad back. [...] It measures about eighteen inches across. [...] Is that big for a woman?«) als auch den kulturellen Impetus der Selbstkontrolle und -regulierung.

Wenn Sisler den Betrachter*innen durch das Video mitteilt, dass das Stören des dichten Stadtverkehrs nicht mit dem Verständnis einer Gemeinschaft zusammengeht, in der abweichende private Ideen »besser für sich behalten werden«, schlägt sie in dieselbe Kerbe wie einst Richard Sennett, was das Verhalten in der Öffentlichkeit betrifft: Auf die Erosion des öffentlichen Raums folgte laut Sennett ja eine *Tyrannie der Intimität*. Es ist dann auch kein Zufall, dass bürgerliche Familien im 19. Jahrhundert gerade während des Aufkommens von Konzepten biografischer Normalität aufs Äußerste darum bemüht waren, die Trennung zwischen öffentlichem Raum und Privatsphäre aufrechtzuerhalten; Aus der Vorstellung, dass gesellschaftlicher Austausch gleichbedeutend mit einer Offenbarung der Persönlichkeit sei, entsprang die Angst vor ebendieser Offenbarung im »bedrohlichen« öffentlichen Raum.³⁴⁹ Nun zerstöre aber, so Sennett weiter, das *Vordringen der Persönlichkeit*³⁵⁰ nicht nur die öffentliche Sphäre, in der Menschen etwas vom Privaten Verschiedenes darstellen konnten; sondern auch – und umso folgenschwerer – den auf gemeinsamem Handeln und kollektiver Identität basierenden Gemeinschaftssinn.³⁵¹ Der von Sennett konstatierte *kulturelle Narzissmus* verunmögliche den Respekt vor der Privatheit anderer beziehungsweise ein Verständnis dafür, dass man sich für zivilisierte Beziehungen untereinander nur bis zu einem bestimmten Grad öffnen kann, ja sogar für zivilisierte Beziehungen eine gewisse Distanz halten muss.³⁵²

Sennetts beschriebene Erwartung an die intime Preisgabe des Selbst scheint nun auf die Protagonistin Sislers zurückzufallen. Weil es ihr unmöglich ist, sich einzuordnen, zieht sie sich zurück. Die ständige Bewegung ist eine Form der Isolation: denn das Wirbeln macht, wie bereits erwähnt, jegliche sprachliche Kommunikation unmöglich. Ihr Körper wird in der Bewegung unsichtbar.³⁵³ Auf den ersten Blick wirkt es so, als sehne sich Sislers Protagonistin nach der von Sennett geforderten Distanz, in der sie ihre eigene Identität behalten kann, ohne sich ganz preisgeben zu müssen; Bei genauerer Betrachtung aber wird deutlich, dass der kritische Punkt nicht die Frage nach Nähe und Distanz ist, sondern die Konformität. Könnte eine öffentliche, vom Privaten abweichende Rolle der Protagonistin helfen, sich in die Gemeinschaft einzufügen, ohne ihr Selbst aufgeben zu müssen? Ist das Modell des *Public Man* überhaupt noch zeitgemäß oder ist nicht schon allein die Sehnsucht danach ein kulturkonservativer Anachronismus? Hat es im vernetzten

349 Vgl. Sennett 2013, 387.

350 Ebd., 386.

351 Vgl. ebd., 387-392.

352 Vgl. ebd., 24.

353 »Her body disappears in movement.« Gringas 1996, 17.

Internetzeitalter nicht an Relevanz, ja an Gültigkeit verloren? Birgt nicht die Figur des *Public Man* gewisse Konnotationen, die an eine männliche, weiße, heterosexuelle, nicht körperlich beeinträchtigte Identität im gesetzten Alter denken lassen? Sennett äußert sich zwar nicht direkt zu Genderfragen, im Begriff des generischen, universalen *Man* (dt. »Mann; Mensch«) schwingt aber sowohl die Vorstellung einer »geschlechtsunspezifischen« *Menschheit* als auch die eines *Mannes* mit.³⁵⁴ Dahinter steht das Problem, dass das *Private* und das *Öffentliche* als kulturell definierte Sphären geschlechtsspezifisch sind, ihnen also kulturell Vorstellungen des Männlichen und Weiblichen eingeschrieben sind.³⁵⁵ Auch die Vorstellung der gesellschaftlichen Teilung als historisch und ideologisch konstruiertes Machtinstrument ist in der feministischen Forschung weit verbreitet,³⁵⁶ weshalb die Trennung an sich von einigen feministisch eingestellten Personen abgelehnt wird. Dass die Grenzen zwischen den Sphären verhandelbar sind, ist demnach zentral für das Verständnis der *Geschlechtskonstruktion*, und ein Paradigmenwechsel ist nicht zuletzt auch deshalb politisch relevant, weil er weitere soziale Veränderungen anstoßen kann.³⁵⁷

Sisler persifliert diese Figur des *Public Man* in ihrer Videoperformance *Mr. B.* (1994), indem sie in die Rolle eines die Straßen durchschreitenden Geschäftsmannes schlüpft. Ihr *Drag*-Alter Ego scheint ein Ziel vor Augen zu haben: Ohne sich umzudrehen, geht er schnurstracks seines Weges.³⁵⁸ Vor diesem Hintergrund können die *aberrant motions* (dt. »abweichende Bewegungen«) der gleichnamigen Serie als körperlicher Ausdruck ihres Widerstands gegen die kollektive Handlungsnormativität gelesen werden. Auch der Konsum von Drogen oder Alkohol, wie er in *Aberrant Motion #4* zur Sprache kommt, ist ein abweichendes Verhalten, wenn es gegen die geltenden sozialen Normen der jeweiligen Referenzgruppe verstößt.

Queer Attacks

In der Queer Theory gibt es mehrere Ansätze, die als hilfreich für das Verständnis von Sislers *Aberrant Motion*-Serie erscheinen. Und mehr noch, sie scheinen einen

354 Sennett verwendet die Singularform *Man* als geschlechtsunspezifischen Terminus, bezieht sich jedoch mit dem Plural *Men* explizit auf Männer. Vgl. Hearn 1992, 2.

355 Vgl. ebd., 1f.

356 Michèle Barrett and Mary McIntosh kritisieren etwa, dass diese Unterscheidung deshalb nicht als gegeben verstanden werden sollte: »This distinction between public and private should be an object of analysis and not a conceptual tool.« Barrett und MacIntosh 1982, 90; Siehe auch Hearn 1992, 33.

357 Vgl. Hearn 1992, 32f.

358 Das geflügelte Wort *Alter-Ego* (lat. »anderes Ich«) bezeichnet in der Psychologie eine zweite Identität innerhalb derselben Psyche (siehe etwa der Schatten C. G. Jungs oder jener in der Mythologie als Spiegelbild der Seele) und wird auch im Hinblick auf eine gespaltene Persönlichkeit verwendet. Es bezeichnet aber auch ein künstlich und künstlerisch erschaffenes Pendant einer realen Person, also eine im Realen Anleihen nehmende Kunstfigur.

wichtigen theoretischen Ausgangspunkt ihrer praktischen Untersuchungen im öffentlichen Raum zu bilden, auch wenn das im Rahmen dieser Studie nur vermutet werden kann. Nicht zuletzt bezieht sich Sisler mit dem Titel *Aberrant Motion* direkt auf die ursprüngliche Bedeutung von *queeren* Personen als ›abweichend‹.

Der problematische Begriff des ›abweichenden Verhaltens‹, in der Soziologie auch *Devianz* genannt, kann eine Reihe von sozialen Reaktionen hervorrufen, die auf Bestrafung, Isolation, Behandlung oder Besserung der betroffenen Person zielen. Was jedoch als abweichend gilt und wie es sanktioniert wird, ist abhängig von der jeweiligen Referenzgruppe: Was für die eine Gruppe deviant ist, kann für die andere akzeptabel oder sogar erwünscht sein.³⁵⁹ Als Konterpart der Abweichung tritt in vielen Theorien die *Normalität* in Erscheinung, die in etwa mit Kannedzkys *kulturellen Handlungsformen* vergleichbar ist und ebenso selten explizit (und wenn, dann meist nur als Negation bei einer Regelüberschreitung als »Das ist doch nicht normal«) zur Sprache kommt.

Das kann als höchst problematisch angesehen werden. Es fördert zum einen das *Othering*, ein Klassifizieren von Gruppen als ›andersartig‹, um die eigene Identität abgrenzend hervorzuheben.³⁶⁰ Es führt uns außerdem zur Frage, ob die Soziologie, die sich zwar heute mehr denn je mit den Trennlinien zwischen Konformität und Abweichung (sowie ihrer Entstehung, Verwaltung und Durchsetzung) selbst beschäftigt,³⁶¹ sich nicht andererseits auch als Wissenschaftsdisziplin an der Aufrechterhaltung von Dichotomien beteiligt. Denn soziale Beziehungen sind keine statischen Systeme, sondern werden im gegenseitigen Austausch ständig modifiziert und können auch widersprüchliche Dynamiken beinhalten. Überall dort, wo es Normen oder Regeln gibt, findet auf die eine oder andere Art auch Abweichung statt, und keine soziale Norm wird von allen von ihr Betroffenen unter allen Umständen befolgt. Auch deshalb ist eine Unterscheidung zwischen *normal* und *abweichend* abzulehnen, denn, so Howard S. Becker: »Von sozialen Normen ›abweichendes‹ – ›deviantes‹ – Verhalten ist in diesem Sinne nicht weniger normal als ›normales‹, normkonformes Verhalten.«³⁶²

Was nun trotz der Kritik daran in eine Richtung als Ausschlussmechanismus funktioniert und auch angewendet wird, kann von der betroffenen Person auch

359 Vgl. Peuckert 2016.

360 Weil das in der Regel innerhalb eines Machtgefälles passiert, sind die als »anders« Beschriebenen von Diskriminierung betroffen, und das unabhängig davon, ob deren Eigenschaften als besonders positiv oder negativ hervorgehoben werden. Den Betroffenen bleibt wenig Handlungsspielraum, sich gegen die Zuschreibung zu wehren. Zum Konzept der *Subalternen*, siehe Spivak 1985.

361 So beschäftigte sich etwa die Kriminologie seit ihrer Entstehung im 19. Jahrhundert lange Zeit mit der Beschreibung und Untersuchung der »Andersartigkeit« von Kriminellen. Vgl. Stehr 2006, 130f.

362 Becker 1982, 224f.

durch absichtliche Nonkonformität herbeigeführt werden. In diversen Subkulturen etwa findet sich die gemeinsame Ablehnung der geltenden Norm- und Wertsysteme zur bewussten Abgrenzung zur Mehrheitsgesellschaft eingesetzt. Unter den umgekehrten Vorzeichen der Subkultur sind dann kulturelle Normen zu befolgen, die im Widerspruch zu den dominanten Wertvorstellungen stehen. Ihr politisches Potenzial wird von Sisler aber auch in Zweifel gezogen; In *Aberrant Motion #4* erscheint dazu ein Text auf schwarzem Hintergrund: »I have had to surrender my fantasy that deviance is, necessarily, an effective form of resistance.«³⁶³ Dass mit der Abweichung, dem Taumeln und Stolpern aber nicht nur ein prekärer Zustand am Rande des körperlichen Gleichgewichts, sondern im übertragenen Sinn auch einer am Rande der Gesellschaft gemeint ist, zeigt sich in folgendem resignierenden Zitat aus demselben Video: »Meanwhile, on another busy street, someone who is *not* trying to be deviant will be destroyed nonetheless.«³⁶⁴

Das geradlinige, lineare Gehen lehnt die Protagonistin als Ausdruck von Normierung ab. Für sie ist es ein augenscheinlicher Ausdruck der Konformität, eine repressive Maßnahme der Gleichschaltung. Die Off-Stimme erzählt ihre Entwicklungsschritte als eine Art *Phänomenologie der Normativität*. Verschiedene Bewegungsarten stehen dort für unterschiedliche Grade der Anpassung. Als Kind lernte sie auf allen Vieren zu krabbeln; dann zu gehen, um nicht aufzufallen. Als nächstes lernte sie zu taumeln, eine Anspielung auf Drogen- und Alkoholkonsum; dann die Schritte. »[W]alking and talking became these ongoing obsessions which I totally took for granted as being normal.«³⁶⁵ An anderer Stelle wird deutlich, dass gesellschaftliche Vorstellungen von Normalität sie in großen Ärger versetzen: »Now I am addicted to walking. Having to be normal so much that at time it drives me crazy. But no matter how long I walk, I always stay angry. Sometimes it feels like my body can't hold me and something unspeakable is going to break out.«³⁶⁶

Alle diese Schritte, so Sisler weiter, wurden durch *Wiederholung* erlernt.³⁶⁷ Damit spricht sie ein zentrales Thema der Performativitätstheorie nach Derrida, Butler und Bourdieu an. Für Butler bedingen Zuschreibungen wie soziales Geschlecht, Sexualität und Identität der ständigen Wiederholung; Diese Eigenschaften sind weder ursprünglich noch biologisch gegeben, sondern werden – ähnlich wie bei Michel Foucault – eingeübt, und folglich in den Körper als Oberfläche kulturell eingeschrieben. Durch die Wiederholung von Handlungen, das Zitieren bestimmter Handlungsformen, wird Identität konstruiert; Sie ist also der Effekt einer diskursi-

363 Vtape, »Aberrant Motion #4: Cathy Sisler«.

364 Ebd.; Hervorheb. d. Verf.

365 Ebd.

366 Ebd.

367 »All of these things were learned through repetition.« Ebd.

von Praxis.³⁶⁸ Auch die *innere* Genderidentität ist demnach nichts anderes als eine Illusion, eine Einschreibung von außen, die unter anderem das Ziel hat, Sexualität nach den Vorstellungen der Heteronormativität zu regulieren. Unter dieser Voraussetzung kann Gender weder wahr noch falsch, weder wirklich noch scheinbar, weder ursprünglich noch abgeleitet sein. Vielmehr ist es ein Effekt eines *sozialen Diskurses*, der stabile Identität – oder etwa auch Heteronormativität – propagiert.³⁶⁹

Butler bezieht sich mit dem Begriff der *Performativität* auf John L. Austins Sprechakttheorie, in der zwischen deskriptiven (*konstativen*) bzw. repräsentativen und performativen Äußerungen unterschieden wird. Während konstante sprachliche Äußerungen wahr oder falsch sind und vorrangig Informationen übermitteln, vollziehen performative Sprechakte darüber hinaus konkrete Handlungen, sie konstituieren also Wirklichkeit.³⁷⁰ Nach Butler ist nun etwa die soziale Geschlechtsidentität, also Gender, insofern performativ, als dass sie das Subjekt, das sie ausführt, gleichzeitig auch konstituiert. Die Identität wird also aus vielen illokutionären Akten im Sinne Austins hergestellt, durch wiederholte Äußerungen und Handlungen performativ hervorgebracht. Die Wiederholung ist dabei ein zentrales Element, da Performativität kein singulärer Akt ist, sondern die Bezeichnung für eine Reihe von Praktiken innerhalb eines sozial-regulativen Systems. Dieses System ist nicht statisch, sondern ständiger Veränderung unterworfen, und bringt prinzipiell »das Risiko einer Fehlbenennung und Desintegration mit sich.«³⁷¹

Die Etymologie der *Performance*, die sich aus dem *forma* (lat.) für »Gestalt, Form, Charakter« und *per* (lat.) für »durch und durch« zusammensetzt, weist auf die Hervorbringung innerer und äußerer (durchdringender?) Bilder, und damit auf die Notwendigkeit ihrer körperlichen und situativen Darstellung.³⁷² Das verdeutlicht die Wichtigkeit des *Wie* vor dem *Was*. Die (ästhetische) Form des menschlichen Handelns ist zentral für dessen Gelingen: »Ihre Gestaltung ist ein konstitutives Element jeder sozialen Handlung.«³⁷³ Performative Akte können scheitern, weil sie als

368 »[I]f reality is fabricated as an interior essence, that very interiority is an effect and function of a decidedly public and social discourse.« Vgl. Butler 1990, 134-136; hier: 136.

369 Vgl. ebd., 136; 141.

370 Ein klassischer *illokutionärer* Akt ist eine Trauung, die mit dem Satz »Hiermit erkläre ich euch zu ...« vollzogen wird (siehe dazu Austin 1962). Nach Austin ist jede sprachliche Äußerung eine *Performanz*, aber nur wenige sind darüber hinaus *performativ*. Vgl. Wulf, Göhlich und Zirfas 2001, 12.

371 Posselt 2003.

372 Vgl. Wulf, Göhlich und Zirfas 2001, 10.

373 Ebd., 11.

zitathafte Praxis auf ihre Lesbarkeit als Zitat angewiesen sind.³⁷⁴ Ihre performative Macht beziehen sie aus der Bezugnahme auf andere Sprechakte, die – vergangen oder zukünftig – als »Glieder in einer zitathaften Kette« fungieren. Wie bereits erwähnt, ist die Wirklichkeit aus der Perspektive der Diskurstheorie eine soziale Konstruktion, die durch ständiges Wiederholen und Zitieren von Sprechakten und Handlungsweisen situativ entsteht. Dementsprechend bietet die Performativität als über die Zeit stilisierte Wiederholung von Handlungen auch die Möglichkeit, eine Veränderung, eine *Verschiebung* im Zitat herbeizuführen. Könnte also auch das »abweichende Verhalten« in Sislers gleichnamigen Videoperformances eine alternative Wirklichkeit konstituieren? Inwiefern könnte ihren »abweichenden Aktionen« also eine im weitesten Sinne politische Bedeutung zukommen?

Um diese Frage zu beantworten, kommen wir noch einmal auf Kannezky's *Handlungsform* zurück. Im einführenden Kapitel zum Scheitern als gesellschaftliches Phänomen war bereits davon die Rede, dass dem Gelingen von Handlungen ihre Formbestimmtheit logisch vorausgeht, und dass kollektiv bestimmte Normen als »gemeinsame Urteilspraxis« auf die Mitglieder einer Gemeinschaft einwirken. Sislers Arbeiten bieten dahingehend interessante Denkansätze: Wie können diese Handlungsformen, die bei Kannezky zwar kollektiv verhandelt werden, aber ansonsten als recht stabil, weil *mehrheitlich* beschlossen verstanden sind, herausgefordert werden? Oder anders gefragt: Inwiefern können performative Handlungen abseits der Norm mehr auslösen als die bloße Isolation der Akteurin?

Den sogenannten *Handlungsformen* ist einerseits zwar eine veränderliche Komponente eingeschrieben; Sie ergeben sich aus konkreten Handlungen und aus der jeweiligen Reaktion darauf, in Form von »expliziten Bewertungen oder praktischen Reaktionen [...] [...] im Medium der Kommunikation, etwa in der Herstellung eines Konsens [...], in der Aufklärung von Missverständnissen [...], in einer gemeinsamen Kontroll- und Urteilspraxis, und nicht zuletzt in der Praxis des Lehrens und Lernens«. ³⁷⁵ Andererseits gibt es Mechanismen, die eine gewisse Stabilität der Handlungsformen »gegenüber (devianten) Einzelhandlungen« garantieren, was für ein Zusammenleben auch durchaus notwendig erscheint. Das kann explizit durch Maßregelungen etc. geschehen, aber auch implizit dadurch, dass die Formrichtigkeit des Vollzugs einer Handlung »normalerweise deren Erfolg garantiert«. Außerdem wird eine Einzelhandlung immer mit den kollektiven Handlungsformen gegengelesen, d.h. sie wird »im Lichte *normativer* Verhaltenserwartungen« bewertet.³⁷⁶ Das Verhältnis zwischen Handlungsform und der Einzelhandlung ist also ein relationales, das von ständigen Wechselwirkungen und Aktualisierungen

374 Mit der Performativität als *zitathafte Praxis* bezieht sich Butler auf Jacques Derridas Konzept der *Iterabilität*. Siehe dazu Derrida 1999.

375 Kannezky 2010, 71f.

376 Ebd., 72; Hervorheb. im Original.

zwischen dem Individuum und der Gemeinschaft geprägt ist. Es bleibt kritisch anzumerken, dass hier das Kollektiv als etwas Gegebenes verstanden wird. Wie darin nicht-mehrheitsfähige Vorstellungen von Handlungsformen zu Ausdruck und Geltung kommen können, wird nicht erklärt.

Die Protagonistinnen Sislers haben offensichtlich Schwierigkeiten, den angesprochenen normativen Verhaltenserwartungen zu entsprechen, da sie außerhalb des Kollektivs stehen, welches diese Handlungsformen bestimmt und anwendet. Kannetzky beschreibt zwar, inwiefern sich diese Normen zwischen verschiedenen sozialen Akteur*innen wechselseitig beeinflussen und aktualisieren, lässt aber unerwähnt, weshalb diese Formen des richtigen Handlungsvollzugs überhaupt zur Anwendung kommen, wie sie auf die Akteur*innen einwirken und was jene tun können, die abweichende Vorstellungen davon haben. Nach vorliegender Theorie scheint die einzige Möglichkeit zu sein, aus mehreren Referenzgruppen die am besten passende auszusuchen. Was aber, wenn es nur eine begrenzte Anzahl davon, oder nur unpassende Gruppen gibt? Sislers Figuren mühen sich offensichtlich genau an den dominanten Handlungsformen ab, versuchen sie entweder zu sabotieren (wie in *Aberrant Motion #4*) oder scheitern ganz einfach an deren Erwartungen und laufen am Ende Amok (wie in *Lullabye for the Almost Falling Woman*). In der Queer Theory wird deshalb unter anderem von Judith Butler ein *Verlernen* bzw. *Aufweichen* (*Unlearning* bzw. *Undoing*) von eingeübten Geschlechter- und damit auch sozialen Rollen gefordert, um gängige Machtstrukturen sichtbar zu machen.³⁷⁷

Verlernt werden können nach Butler übrigens nicht nur körperliche performative Handlungen, sondern auch geistige. Wie bereits erwähnt, fragte sich Nora Sternfeld in einem Essay über die Performativität von Tanzen und Lernen, wie das Lernen verlernt werden könne.³⁷⁸ Dass Werte wie die Genderidentität einverleibt werden, sich in Gesten und den Körper einschreiben, findet sich nicht nur bei Butler, sondern auch bei Pierre Bourdieu. Dessen Konzept des *Habitus* ist als inkorporiertes »System dauerhafter Dispositionen«³⁷⁹ zu verstehen. Es drückt sich in persönlichen Einstellungen und Werten, Gesten und Wörtern aus und bestimmt, anders als bei Butler, maßgeblich und über die Zeit hinweg die sozialen Handlungsmöglichkeiten einer Person. Das passiert größtenteils unbewusst, ist deshalb aber umso wirkungsvoller:

Das derart Einverleibte findet sich jenseits des Bewusstseinsprozesses angesiedelt, also geschützt vor absichtlichen und überlegten Transformationen, geschützt selbst noch davor, explizit gemacht zu werden: Nichts erscheint un-

377 Siehe Butler 2004.

378 Siehe Sternfeld 2014.

379 Bourdieu 1976, 165.

aussprechlicher, unkommunizierbarer, unersetzlicher, unnachahmlicher und dadurch kostbarer als die einverlebten, zu Körper gemachten Werte.³⁸⁰

Bourdieu und Butlers Ansatz unterscheiden sich jedoch in der Konzeption der individuellen Handlungsfreiheit: Während Bourdieus Ansatz *reproduzierter Praktiken* dem Individuum wenig Handlungsmöglichkeiten außerhalb einer fast automatenhaften Routine zuspricht, gibt es bei Butler eine Tendenz zum Unberechenbaren innerhalb des sozialen Handelns, ein Potenzial der Subversion.³⁸¹ Wie Andreas Reckwitz hervorhob, ist die »Normalität einer Unberechenbarkeit sozialer Praktiken« in Butlers Modell dadurch bedingt, dass Praktiken für sie nichts anderes sind als eine »Sequenz von Körperbewegungen, ein leiblicher Stil ohne innere Determinierungen«. ³⁸² Daraus folgt, dass überraschende, *verquere* Praktiken ständig auftauchen können; Erklärungsbedürftig ist eher die Neigung zur identischen Wiederholung, denn schon allein die den kulturellen Codes inhärente Mehrdeutigkeit verleiht Performances immer mehrere Möglichkeiten sowohl der Ausprägung als auch der Deutung.³⁸³

Ein wichtiges Ziel der Gender und Queer Studies ist die Sichtbarmachung und Dekonstruktion von gültigen Macht- und Herrschaftsverhältnissen. Die Heteronormativität als einer ihrer Schlüsselbegriffe gilt dabei als dominantes kulturelles und soziales System, das die Heterosexualität als naturgegeben erachtet. In der »heterosexuellen Matrix« wird jegliche Differenzierung zwischen anatomischem Geschlechtskörper (Geschlechtsmerkmalen), Geschlechtsidentität (Gender), sozialer Geschlechterrolle (Verhalten) und erotischem Begehren (sexueller Orientierung) entweder außer Acht gelassen (weil als naturgegeben erachtet); oder aber binär gedacht (also eingeteilt in Mann-Frau, männlich-weiblich etc.). Personen, die diesen Ansprüchen nicht gerecht werden, werden dabei als *abweichend* oder minderwertig gesehen und häufig zum Ziel von Diskriminierungen. Die Queer Theory möchte nicht nur diese Normen dekonstruieren, sondern auch die binäre Logik aufbrechen hin zur Idee der *genderfluidity*, einem fließenden Übergang innerhalb der Merkmale.³⁸⁴

Was die Performativität von Gender betrifft, gibt es zwei grobe analytische Richtungen innerhalb der Gender Studies: Sowohl die *Doing Gender-Theorie* als auch die *Undoing Gender-Theorie* verstehen Gender als Produkt performativer Tätigkeiten, unterscheiden sich aber hinsichtlich der Frage, ob es möglich sei, jemals *kein* Gender zu performen. Der ältere Doing Gender-Ansatz nach Candace West und Don H.

380 Ebd., 200.

381 Vgl. Reckwitz 2004, bes. 40-41; 46. Für einen aufschlussreichen Überblick zum widerständigen und subversiven Potenzial von Queer-Feminismen, siehe Sperk et al. 2020.

382 Reckwitz 2004, 47f.

383 Vgl. ebd., 48.

384 Siehe dazu Butler 1997.

Zimmerman geht davon aus, dass jede Handlung innerhalb einer bestimmten Geschlechtskonstruktion vor sich geht, d.h. eine Person bewegt sich immer vor dem Hintergrund eines in ihrer Kultur *adäquaten* Verhaltens – etwa dem eines Mannes oder dem einer Frau: »Doing gender is unavoidable«. ³⁸⁵ Eine Person stellt ihr soziales Geschlecht demnach angesichts der an sie herangetragenen Erwartungen aktiv dar. Die Geschlechtszugehörigkeit kann aber nicht frei übernommen, gewechselt und abgelegt werden; Dafür ist sie, über Jahre eingeübt, zu tief im Unbewussten und dem Körpergedächtnis verankert. Dieser Ansatz der späten 1980er-Jahre gilt inzwischen als überholt; unter anderem, weil er Dichotomien (wie die zwischen Mann und Frau, Akzeptanz und Ablehnung) reproduziert. Der neuere Undoing-Gender-Ansatz Stefan Hirschauers und Judith Butlers unterscheidet sich insofern maßgeblich von ersterem, als dass es nach ihm möglich ist, seine Geschlechtsidentität auch wieder zu verlernen, also abzulegen, und eine Geschlechtsindifferenz zu praktizieren.

Die Theorie der Handlungsform allein scheint Im Vergleich dazu der Gender-Problematik nicht im Geringsten gerecht zu werden. Wenn Kannezky erklärt, dass sich erfolgreiches Handeln durch ein *Können* von Seite der Agierenden auszeichnet, betrachtet er das Problem von einer Warte aus, die statische Regeln der Kommunikation annimmt. Können, so Kannezky, setzt ein Kennen voraus, nämlich ein Kennen und Erkennen der kollektiven Handlungsnormen:

Für die Teilnehmer einer Praxis gelten bestimmte charakteristische Normen der Handlungsausführung, -begründung und -bewertung, die prinzipiell nicht vollständig in Form expliziter Regeln artikuliert werden können, sondern wesentlich ein *Können* (qua Aktualisierung vernünftiger Fähigkeiten) darstellen. Dieses wird etwa im Falle von Fehlern, Missverständnissen und dem Scheitern von Kooperationen oft in Form von Regeln, Hinweisen und Korrekturen hinreichend explizit gemacht, um die Gemeinsamkeit von Situationswahrnehmungen und -deutungen wiederherzustellen. ³⁸⁶

Dass das Können (bei Kannezky bezogen auf Aristoteles) und Kennen unter Umständen bedingungslos ausschließende Kategorien sein können, zeigt sich allzu deutlich in Sislers Arbeiten: In ihren Dramatisierungen des Zustands, des Sprechens in der Öffentlichkeit nicht mächtig zu sein (im Video *Aberrant Public Speaking* und in der *Untitled Performance*), verkörpert die Künstlerin die sozialen Ängste und das extreme Unwohlsein, das sich einstellt, wenn diese kollektiv bestimmten und geteilten Codes nicht gelesen oder reproduziert werden können. Und wer weiß, vielleicht ist sie der Verhaltenscodes ja auch mächtig, lehnt sie aber ab, weil sie ihr nicht entsprechen. Aber auch das kann nur ein Scheitern ihrer Handlungen

385 West und Zimmerman 1987, 137.

386 Kannezky 2010, 72; Hervorheb. im Original.

zur Folge haben. Es scheint ein inhärentes Problem der soziologischen Devianzforschung zu sein, dass sie zwar danach fragt, wie Abweichung jeweils bestimmt und sanktioniert wird und was die Mechanismen dafür sind, dabei aber trotzdem der Dichotomie von Konformität und Abweichung verhaftet bleibt.

Die Protagonistin der *Aberrant Motion*-Serie steht, ähnlich wie die *Almost Falling Woman*, außerhalb der Gesellschaft. In der Soziologie gilt als Außenseiter* in eine Person, die keine Gewähr dafür bietet, nach den Regeln einer bestimmten Gruppe zu leben. Die beiden Protagonistinnen erfüllen diese Voraussetzung, unterscheiden sich jedoch stark im Bewusstsein über ihre soziale Lage: Die *deviante* Frau weiß, was im Titel schon deklariert wird (*aberrant* heißt auf Deutsch »abweichend«), um ihre Stellung außerhalb der Gesellschaft. Sie spielt und kokettiert mit den sozialen Normen und reflektiert sie in folgenden zentralen Passagen der Resignation: »I have had to surrender my fantasy that deviance is, necessarily, an effective form of resistance« sowie »Meanwhile, on another busy street, someone who is *not* trying to be deviant will be destroyed nonetheless«. Die *beinahe gefallene Frau* hingegen findet sich selbst außerhalb des von Kannezky beschriebenen »gemeinsamen Wissens und Könnens und der Teilhabe [...] an normativen Praxen, einschließlich gemeinsamer Kontroll-, Bewertungs- und schließlich auch Explikationspraxen«³⁸⁷ wieder: In alptraumhaften Episoden hört sie immer wieder die eine vernichtende Frage des Personalverantwortlichen – »What would you do in the following situation?« –, ohne darauf jemals eine passende, *angemessene* Antwort zu finden. Sie kann sich nicht erklären, weil sie der gemeinsamen Explikationspraxis nicht mächtig ist.³⁸⁸

Nicht unwesentlich ist, dass sich die *Almost Falling Woman* in einer anderen Lage als die *abweichende Frau* wiederfindet: Die beinahe fallende Frau ist bestrebt, ein wertvoller, ihren Teil beitragendes Mitglied der Gemeinschaft zu werden, was die abweichende Frau zwar auch nicht kann, sie zieht aber auch die Vorteile der Außenposition in Erwägung. Insofern ist die Position der fallenden Frau umso prekärer, weil es für sie existenziell wichtig ist, dass die Verbindung mit der Gesellschaft wieder funktioniert. Es gilt als methodologisches Problem der Theorie des kollektiven, geteilten Wissens um die Absichten anderer, dass Erwartungshaltungen schwer zu lesen sind. Kannezky möchte dieses Problem entschärfen, wenn er sagt, dass man das, »[w]as einer beabsichtigt und glaubt, [...] gewöhnlich daran [erkennt], was er sagt und tut und wie beides zusammenstimmt«³⁸⁹. Sislers *Almost Falling Woman* hat keinen Zugriff auf die Art, wie sich die »Überzeugungen, Wünsche und normative Festlegung der Person« in »Handlungen als Aktualisierung von Handlungsfor-

387 Ebd., 74f.

388 Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass sie sich explizit danach sehnt, »so zu klingen, als würde sie sich selbst als freies Individuum verstehen.« Sie könnte sich genauso wünschen, »ein freies Individuum zu sein«, warum also diese Ambivalenz?

389 Kannezky 2010, 75.

men« manifestieren.³⁹⁰ Die *deviante* Frau hingegen weiß um diese gemeinsamen Handlungsformen, denn sie sind der Hintergrund, vor dem »Variationen, Abweichungen, Motive etc. erläutert oder erschlossen werden können«³⁹¹. Die Art der Handlungsdurchführung ist aber nicht nur, wie bereits erwähnt, die Vorbedingung für die vielen Möglichkeiten des Scheiterns, sondern auch die notwendige Voraussetzung dafür, das Scheitern an sich überhaupt zu erfassen. Die Mannigfaltigkeit des menschlichen Scheiterns verweise laut Kannezky darauf, dass die Handlungsrichtigkeit viele Dimensionen habe, von der situativen Angemessenheit über die richtige Ausführung bis zur Realisierung von Zwecken.³⁹²

Unter der Prämisse der Handlungsrationalität und -richtigkeit wird nun die Referenz auf Handlungsformen zur *Formrationalität* oder *Formrichtigkeit* des Vollzugs. Das heißt, dass die Normen der Handlungsform, unter die sich eine Person gestellt hat, durch deren Handlungen manifestiert und reproduziert werden. Wenn jemand beispielsweise beruflich eine Krawatte trägt, kann davon ausgegangen werden, dass das erstens einem Imperativ entspricht, der Angestellte zweitens dafür belohnt wird, und diese Norm drittens zumindest zu einem gewissen Grad auch billigt. Das verbürgt gewöhnlich den Erfolg einer Handlung. Das regelkonforme Verhalten muss dabei nicht eigens begründet werden, die Abweichung davon jedoch schon. Das systematische und absichtliche Abweichen von der Regel ist unter bestimmten Umständen eine mögliche Form, neue Handlungsform zu etablieren.³⁹³

Eine Frage der Handlungsermächtigung

Im vorangegangenen Kapitel wurden Lesbarkeit und Bewusstsein über die Erwartungshaltungen anderer als Vorbedingung jeder gelungenen sozialen Interaktion skizziert. Ist aber die interessantere Frage nicht die nach einer möglichen Dekonstruktion normativer Erwartungen? Wenn wir verstehen, dass soziale Wirklichkeit konstruiert ist und ihre Naturalisierung in Frage gestellt werden kann, was bedeutet das für die Handlungsermächtigung des Subjekts?

Wie bereits erwähnt, ist in der Diskurstheorie Butlers kein *vor-sozialer Raum* denkbar. Er könnte zwar theoretisch existieren, wäre aber nicht menschlich erfassbar, weil das Menschsein immer eine soziale Dimension bedingt. Daraus folgern die poststrukturalistische Ansätze, dass auch die Wirklichkeit (und mit ihr auch die Geschlechteridentität) durch immer wieder reproduzierte Diskurse und Normen konstruiert und somit kein naturgegebenes Konstrukt ist.³⁹⁴ Gesellschafts-

390 Ebd., 75; Hervorheb. im Original.

391 Ebd., 75.

392 Vgl. ebd., 77.

393 Vgl. ebd., 76f.

394 Gespräch mit der Gender-Theoretikerin Sabine Hochauer am 29.09.2019.

politisch relevant wird dieser Ansatz, wenn er von der Warte der Praxeologie als Sozialtheorie betrachtet wird. Die Praxistheorie geht wie der Sozialkonstruktivismus davon aus, dass soziale Phänomene und die soziale Wirklichkeit, d.h. Ideen von Gesellschaft, Gemeinschaft und Kultur, nach bestimmten Regeln (körperlicher) Praktiken konstruiert werden, also das Ergebnis performativer Handlungen sind. Als solches erwecken sie den Anschein der *Natürlichkeit*.³⁹⁵ Auch Vorstellungen von *Normalität* (in seiner veralteten Bedeutung als »so [beschaffen, geartet], wie es sich die allgemeine Meinung als das Übliche, Richtige vorstellt«³⁹⁶) können naturalisiert werden. Wir erinnern uns, dass Sisler in *Aberrant Motion #4* diesen Vorgang explizit anspricht:

[W]alking and talking became these ongoing obsessions which I totally took for granted as being *normal*. [...] Now I am addicted to walking. Having to be *normal* so much that at time drives me crazy. But no matter how long I walk I always stay angry. Sometimes it feels like my body can't hold me and something unspeakable is going to break out.³⁹⁷

Das Konzept der Normalität versetzt die Künstlerin offensichtlich in große Wut. *Natürlichkeit* und *Normalität* sind miteinander verwandt, haben aber unterschiedliche Wurzeln: Während die *Normalität* (von lat. *nōrma* für eine Richtschnur, Regel oder Vorschrift) auf ein soziales Handeln nach einem (ideellen) Vorbild verweist (der Begriff meint, dass etwas üblicherweise auf eine bestimmte Art gehandhabt wird), spricht der Begriff der *Natürlichkeit* davon, dass etwas *von Natur her* so ist, immer schon so war und endgültig auch so bleibt. Kategorien wie Geschlecht, Identität, Ethnizität und Rituale werden häufig als *natürlich* wahrgenommen: »Dadurch schaffen sie Illusionen, verdecken ihre historische Entstehung, ihre prinzipielle Veränderbarkeit und die ihnen impliziten Machtverhältnisse.«³⁹⁸

Wenn nun die Praxis selbst die Bedingungen dafür schafft, welche Anschluss-Handlungen *naturalisiert* und in weiterer Folge verdinglicht werden, produziert sie gleichzeitig auch die Objekte ihrer späteren Analyse. Vice versa muss dann auch gelten, dass ein Nicht-Anschluss, also eine Unterbrechung der Kette konstitutiver Handlungen, diesen Prozess der Naturalisierung unterbrechen kann.³⁹⁹ Das Unterbrechen der Naturalisierung passiert nach Butler nicht im luftleeren Raum, sondern in einem komplexen Machtgefüge, das Butler mit Foucault versteht: Das Subjekt wird darin einerseits einer bestehenden Ordnung unterworfen und ist an-

395 Vgl. Wulf, Göhlich und Zirfas 2001, 13.

396 Duden Online Wörterbuch, »normal«.

397 Vtape, »Aberrant Motion #4: Cathy Sisler«; Hervorheb. d. Verf.

398 Wulf, Göhlich und Zirfas 2001, 13.

399 Vgl. Westheuser 2015, 111f.; Hirschauer 2001.

dererseits selbst notwendigerweise Teil davon.⁴⁰⁰ Diese Doppelrolle als Subjekt und Objekt der eigenen Handlungen ist die paradoxe Grundlage, aber kein Hinderungsgrund jedweder (politischer) Handlungsmöglichkeit, der *Agency*.⁴⁰¹

Eingangs war bereits davon die Rede, dass nach Butler kulturelle Zeichen immer mehrdeutig und über die Zeit hinweg auch brüchig sind. Genau in dieser Mehrdeutigkeit der Zeichen liegt nun die Gefahr des Scheiterns, aber auch das subversive Potenzial des Performativen. Performative Akte, die ja auf ihre Lesbarkeit als Zitat angewiesen sind, beziehen ihre performative Macht gerade aus dieser Bezugnahme, denn sie eröffnet die Möglichkeit einer bewussten Bedeutungsverschiebung. Da soziale Normen für ihre Wirkkraft auf ständige Wiederholungen angewiesen sind, können sie so theoretisch unterwandert werden:

Genau darin, dass der Sprechakt eine nicht-konventionale Bedeutung annehmen kann, dass er in einem Kontext funktionieren kann, zu dem er nicht gehört, liegt das politische Versprechen der performativen Äußerung, ein Versprechen, das die performative Äußerung ins Zentrum einer hegemonialen Politik stellt und dem dekonstruktivistischen Denken eine unvorhersehbare politische Zukunft eröffnet.⁴⁰²

Die Agency als politische Handlungsermächtigung des Subjekts besteht also darin, in eine kritische Distanz zu den es konstituierenden Normen zu treten und an den Rändern ihrer Bedeutungen arbeiten zu können, um sie für bislang Ausgeschlossenes zu öffnen. Dieses Operieren an der Grenze des kulturell lesbaren und *intelligiblen*, also sinnvollen, lebensfähigen und anerkannten Menschseins bringt auch die Gefahr ihrer Überschreitung mit sich.⁴⁰³ An den Grenzen der Gesellschaft und mit Hang zur Überschreitung bewegt sich indes auch Sislers Protagonistin: Sie streift durch verlassene *Nicht-Orte* wie Industriegebiete und Bahnstationen (*Aberrant Motion #2*); durchlebt Erinnerungen an – von der Gesellschaft als ›abweichend‹ gebrandmarkte – Drogen- und Alkoholexzesse; verliert die Kontrolle über Gesicht und Beine (*Aberrant Motion #4*) und kämpft mit ihrem drohenden Fall (*Lullabye for the Almost Falling Woman*). Die jeweils in Narrativen kontextualisierten Handlungen zeigen die Protagonistin in einem komplexen Spannungsfeld: Sie ist auf der Suche nach Zugehörigkeit, drängt also nach innen in Richtung gesellschaftliche Akzep-

400 »If I am someone who cannot *be* without *doing*, then the conditions of my doing are, in part, the conditions of my existence.« Butler 2004, 3; Hervorheb. im Original.

401 »That my agency is riven with paradox does not mean it is impossible. It means only that paradox is the condition of its possibility.« Ebd., 3.

402 Butler 2006, 252.

403 »There is a certain departure from the human that takes place in order to start the process of remaking the human.« Butler 2004, 3f.; Siehe auch Kilian 2010, 101.

tanz, und möchte gleichzeitig die Grenzen des Normativen verschieben, drängt also nach außen in Richtung gesellschaftliche ›Devianz‹.

Diese Zerrissenheit spiegelt sich wider in der körperlichen Geste des Ungleichgewichts in *Lullabye for the Almost Falling Woman*, sowie in ihren spielerisch-tänzerischen ›abweichenden‹ Bewegungen der Serie *Aberrant Motion*. In beiden Arbeiten wird außerdem deutlich: Sislers Protagonistin ist sich ihrer schmerzhaften Stellung am Rande einer gesellschaftlich anerkannten Existenz bewusst. Insofern kritisieren beide Arbeiten die Konstruktion von Normalität und Devianz; Das heißt aber nicht, dass Sislers Protagonistinnen als Opfer ihrer Situation dargestellt würden, ganz im Gegenteil: Ihre Bewegungen im Raum sind nicht nur performative Akte der Selbstbehauptung, sondern auch der Versuch, normative Grenzen zu verschieben bzw. aufzulösen. Ihre Handlungen sind also Ausdruck ihrer prekären Stellung innerhalb der Gesellschaft, werden aber gleichzeitig von ihnen performativ hervorgebracht. Das ist ihre *Agency* (im Sinne Butlers), und gleichzeitig auch der Lichtpunkt von Sislers oft pessimistischen Arbeiten: Die Protagonistin ist eben kein Opfer ihrer jeweiligen Situation, sondern bewegt sich bewusst an den Grenzen der Gesellschaft, um sie zu transformieren. Dass die Realisierung dieser *Agency* jedoch ihre Opfer fordert, ist an der prekären Existenz ihrer Akteurin ablesbar. Intendiert ist die gezeigte Prekarität als Kritik an ebendiesen (hetero-)normativen Hegemonialstrukturen.

Indes vertritt Gary Kibbins in seinem erstmals 1999 publizierten Essay *Reflections on Art and Politics at Decade's End* die Meinung, dass Cathy Sislers *Agency* in ihren Werken *Lullabye for the Almost Falling Woman* und *Aberrant Public Speaking* stark beschnitten ist, da die Arbeiten zwar kritisch, nicht aber politisch seien. Diesen feinen, aber maßgeblichen Unterschied macht Kibbins daran fest, wie Sisler Ungerechtigkeit und Prekarität in ihren Videos thematisiert. Dazu beruft er sich auf Hannah Arendts Definition von Macht, nach der die Interessen politischen Handelns per Definition nicht in sich selbst, sondern in einer Form der Gemeinschaft, des öffentlichen Lebens, der *Polis* begründet sein müssen. Sislers Protest gegen inakzeptable Lebens- und Arbeitsbedingungen in *Lullabye for the Almost Falling Woman* sei zwar eindrücklich, gründe sich aber vor allem in ihrer Resignation und Viktimisierung. Ihrer Figur, so Kibbins weiter, stünden andere, aktivere Formen des Widerstands zur Verfügung, von denen sie keinen Gebrauch mache, wie etwa die Gründung einer Gewerkschaft.⁴⁰⁴

Abgesehen davon, dass Kibbins an dieser Stelle die künstlerische Freiheit Sislers in Frage stellt, könnte man ihm entgegenhalten, dass spätestens seit der Frauenbewegung der 1970er Jahre das *Private als politisch*, und die Trennung zwischen öffentlicher und Privatsphäre als überholt gelten. Außerdem hat sich die Künstlerin selbst nicht zu ihren dahingehenden Intentionen geäußert, weshalb jegliche

404 Vgl. Kibbins 2005, 215-218.

Spekulationen über ihren gesellschaftspolitischen Anspruch fraglich sind. Nichts desto trotz argumentiert Kibbins abschließend, dass gerade die Negation des Politischen, die er bei Sisler festmacht, dann doch noch einer gesellschaftlich relevanten Aussage nahekommmt: als Weigerung, sich am Politischen zu beteiligen.⁴⁰⁵

Für Kibbins sind Sislers Figuren also sich selbst sabotierende, passive Opfer ihrer Lebensumstände; Ich bin hingegen der Meinung, dass sie ihre prekäre Situation bewusst hervorbringen, ja *dramatisieren*: Analog zu ihrer *Untitled Performance* von 1996, in der Sisler einleitend das sogleich angewandte Konzept der Dramatisierung erläuterte⁴⁰⁶, dramatisieren die Protagonistinnen ihrer Videos die mitnichten passive Arbeit der Verschiebung von Normen. Dass diese Agency an den Grenzen der Gesellschaft ihre Opfer fordert und Sislers Figuren mit ihren Lebensrealität hadern, ist unübersehbar und wird hier auch gar nicht in Abrede gestellt; Vielmehr möchte ich daran appellieren, die prekären Bedingungen subversiver Unterwanderung nicht mit schierer Hilflosigkeit zu verwechseln.

Um nun die Vorstellung einer naturgegebenen inneren Identität zu dekonstruieren bzw. sie als generierten äußerlichen Effekt zu enttarnen, wird für Butler die Subversion zur zentralen Methode. Als subversiv gelten performative Wiederholungen, die den Sinn eines Zeichens nicht nur wiederholen, sondern *verschieben*. Analog dazu sieht Butler eine Hauptaufgabe des Feminismus darin, Strategien der subversiven Wiederholung auszumachen, mit denen der Identitätskonstruktion von innen heraus, also durch Teilhabe an ihrem Verfahren der Wiederholung, widersprochen wird.⁴⁰⁷ Dementsprechend ist die entscheidende Frage nicht, ob Normen wiederholt werden oder nicht, sondern *wie* sie wiederholt werden, um eine Bedeutungsverschiebung zu erreichen.⁴⁰⁸

Die Subversion liegt hier in der vorgeblichen Reproduktion von Identität mit dem Ziel ihrer Dekonstruktion. Die politische Agency ist nach Butler also genau dort verortet, wo Identität gestiftet, reguliert und dereguliert wird.⁴⁰⁹ Die Unterwerfung unter eine binärgeschlechtliche Vorstellung etwa schließt gleichzeitig alle

405 »The peculiar provocation of Sisler's works is to negate the political, and it is surely not accidental that her negation leaves the strong outline of the thing negated.« Ebd., 218.

406 Wir erinnern uns an den Prolog der Performance, in dem Sisler erläuterte: »I am not really here tonight speaking to you about my own problem of not knowing how to speak. Rather, I am portraying a dramatization of a speaker speaking to you about the problem of not knowing how to speak.« Western Front 1996.

407 »If the rules governing signification not only restrict, but enable the assertion of alternative domains of cultural intelligibility, i.e., new possibilities for gender [...], then it is only *within* the practices of repetitive signifying that a subversion of identity becomes possible.« Butler 1990, 145; Hervorheb. im Original.

408 Vgl. ebd., 147f.

409 Vgl. ebd., 147.

anderen Subjekte aus, die somit zu nicht lebbaren Leben, und deren Materialisierung zu Körpern *ohne Gewicht* verdammt sind.⁴¹⁰ Der größere Sinn hinter der Subversion liegt dementsprechend darin, Identität als konstruiert offenzulegen, Gender als eine Reihe performativer und veränderlicher Akte zu verstehen und Normen aufzuweichen, um mehr verschiedene Formen eines *lebenswerten Lebens* zu ermöglichen. Es soll nicht allen vorgeschrieben werden, was nur manche erfüllen können oder wollen:

The critique of gender norms must be situated within the context of lives as they are lived and must be guided by the question of what maximizes the possibility for a livable life, what minimizes the possibility of unbearable life or, indeed, social or literal death.⁴¹¹

Im queeren Aktivismus kommen ähnliche Methoden des Untergrabens restriktiver Normen zur Anwendung, wenn primäre Genderidentitäten – wie in der kulturellen Praxis des *Drag* – parodiert werden. Drag steht bei Teilen der feministischen Szene in der Kritik, da es sich heteronormativer Stereotype unkritisch annähme und Frauen herabwürdigend darstelle. Butler empfindet diese Kritik als vorschnell gefällt: Auf den ersten Blick zwar mit dem Unterschied zwischen verkörperter Geschlechtsidentifikation und Gendererfahrung spielend, gehe es beim Drag eigentlich um das Auseinanderdividieren von drei Dimensionen der Körperlichkeit: Dem anatomischen Geschlecht, der Genderidentität und dem performten Gender. Wenn diese drei Merkmale nun in der Performance divergieren, lege das die kulturellen Mechanismen der heterosexuellen Normativität frei, die fälschlicherweise eine naturalisierte *Einheit* dieser drei Kategorien annimmt. Eine gelungene Drag-Performance führt also hinter die Kulissen heterosexueller Mechanismen und zieht sie so ins Lächerliche. »*In imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself – as well as its contingency.*«⁴¹² Die Drag-Performance zeigt auf, dass es kein ›Original‹ hinter der Imitation gibt: Gender selbst ist ein nachahmendes Streben ohne referenzielles Original. Drag gibt stattdessen die Parodie als Original aus: Sie ist eine Imitation der Imitation.⁴¹³ Das wiederum suggeriert, dass Identitäten fließend, komplex und kontextbezogen sind, also offen für Resignifikation und Rekontextualisierung.⁴¹⁴

410 Siehe dazu Butlers Publikation *Bodies That Matter* (2014).

411 Butler 2004, 8.

412 Butler 1990, 137; Hervorheb. im Original.

413 »Although the gender meanings taken up in these parodic styles are clearly part of hegemonic, misogynist culture, they are nevertheless denaturalized and mobilized through their parodic recontextualization. As imitations which clearly displace the meaning of the original, they imitate the myth of originality itself.« Ebd., 138.

414 Vgl. ebd., 138.

Practices of parody can serve to reengage and reconsolidate the very distinction between a privileged and naturalized gender configuration and one that appears as derived, phantasmatic, and mimetic — a failed copy, as it were.⁴¹⁵

Butler erkennt zwar an, dass die Parodie, die Übertreibung von ›geschlechtstypischen‹ Merkmalen auch dazu beitragen kann, den Ausschluss von marginalisierten Geschlechtsidentitäten vom ›Natürlichen‹ und ›Echten‹ weiter zu verstärken. Viel schwerer wiege aber, was die Überspitzung primär bewerkstellige: eine Veranschaulichung dessen, dass nicht nur marginalisierte Gruppen an den ›echten‹ und ›natürlichen‹ Maßstäben von (binären) Geschlechternormen scheitern, sondern *alle* notwendigerweise daran scheitern müssen. Gender an sich ist demnach eine »phantasmatische, unmöglich zu verkörpernde [...] Norm«⁴¹⁶; ein Versuch, nie erreichbare Idealvorstellungen zu erfüllen, die ihrerseits weder naturgegeben noch in Stein gemeißelt sind, sondern sich als Effekte des sozialen Zusammenlebens über die Zeit gebildet haben. Im Scheitern an einer stabilen, internalisierten Geschlechtsidentität zeige sich, dass Normen nichts Naturgegebenes sind, und das kann sehr befreiend sein:

Well, I must say ... that in my view, gender is always a failure, where everyone fails. And it's a very good thing that we fail. Because I think that stereotypes are not just images we have of gender, but they are, we might say, an accumulated effect of social relations that have become naturalized over time.⁴¹⁷

Die Parodie an sich ist, so Butler weiter, noch nicht subversiv. Sie muss bestimmte Kriterien erfüllen, um nicht von der kulturellen Hegemonie eingenommen und domestiziert zu werden; etwa den *Ort* und die Stabilität des Männlichen und Weiblichen in Frage stellen.⁴¹⁸ In dieser Forderung fühlen wir uns an Cathy Sislars Protagonistin erinnert, die nicht auf festem Boden steht. Doch wird mit der körperlichen Instabilität von Sislars Protagonistinnen auch eine instabile Geschlechtsidentität angesprochen? Es wäre spekulativ, das zu behaupten. Es zeigt sich aber, dass das Querlesen von Sislars Arbeiten mit Butler eine Reihe sehr interessanter Erkenntnisse bringt, wie auch vice versa Sislars Arbeiten eine neue Dimension für Butlers Theorien eröffnen. Da wäre zum einen die *Wiederholung* als in mehrfacher Hinsicht kritisches Element in Sislars Schaffen: Gringas nennt ihren methodischen Gebrauch der Wiederholung eine Strategie, um die Realität zu gefährden.⁴¹⁹

415 Ebd., 146.

416 Ebd., 141.

417 Zadjermann 2006.

418 »What performance where will compel a reconsideration of the *place* and stability of the masculine and the feminine?« Butler 1990, 139; Hervorheb. im Original.

419 Vgl. Gringas 1996, 21.

Das Taumeln wiederum kann als (un-)bewusste Disruption der durch Wiederholung erlernten linearen Bewegung, und in diesem Sinn als Widerstand gegen die durch Wiederholung etablierte Ordnung verstanden werden.⁴²⁰ Wenn Sisler thematisiert, dass »Schritte durch Wiederholung erlernt werden«, spricht sie ein zentrales Thema in der Performativitätstheorie Judith Butlers an. Nach Butler sind ja, wir erinnern uns, Zuschreibungen wie soziales Geschlecht, Sexualität und Identität weder *natürlich* noch biologisch gegeben, bedürfen also für ihre weitere Gültigkeit einer ständigen Wiederholung durch die Subjekte. Das Zitieren bestimmter Handlungsformen konstruiert Identität als Effekt einer diskursiven Praxis.

Ein mit der Zeit verändertes Zitat der anderen Art bietet die schwedische Konzeptkünstlerin Klara Lidén in ihrer Videoarbeit *Grounding* (2018), die von Sislers *Lullabye for the Almost Falling Woman* inspiriert zu sein scheint. Wie Sisler arbeitet Lidén mit der städtischen Umgebung und dem eigenen Körper, um normativ-gesellschaftliche Regeln und Konventionen zu thematisieren. In *Grounding* durchschreitet Lidén, in der Totalen von verschiedenen Blickwinkeln aus gefilmt, zielstrebig den öffentlichen Raum; Alle paar Sekunden scheint ihr Fuß zu lahmen und sie fällt hin, lässt sich davon aber nicht beirren, steht sofort auf und geht weiter. Lidén wirkt wie eine an das harte Pflaster des urbanen Lebens angepasste, *unverletzliche* Version von Sislers Protagonistin: Sie zuckt nicht einmal mit der Wimper, wenn sie fällt, noch verringert sie daraufhin ihre Gehgeschwindigkeit. Von außen betrachtet, und hierin zeigt sich ein großer Unterschied zu Sisler, schlägt sich ihr Fallen auch nicht negativ auf ihr Selbstbild nieder (auch wenn dazugesagt werden muss, dass in Lidéns Video kein innerer Monolog zu hören ist). Anders als Sisler steht bei Lidén die Befreiung und das Überwinden repressiver Erwartungshaltungen im Vordergrund. Auf subtile Art werden Möglichkeiten der bewussten Abweichung aufgezeigt: Lidén bewegt sich etwa in *Grounding* unter Bauzäunen und Gerüsten hindurch, sie missachtet verschiedene Absperrungen und wird vor allem auch nicht von anderen *beobachtet*. Sisler zeigte ihre Bewegungen immer im Verhältnis zu anderen Agierenden im Raum, während die von Lidén durchquerten Straßen und Plätze menschenleer sind, es also (mit Ausnahme der Kamera) keinen wie auch immer bewertenden Blick gibt, dem Rechtfertigung geschuldet wird. Insofern wirkt Lidéns Arbeit wie eine aktualisierte, *befreite* Version von Sislers *Almost Falling Woman*.

3. Francis Alÿs

Francis Alÿs (geb. 1957 in Antwerpen; lebt seit 1986 in Mexiko-Stadt) ist ein ausgebildeter Architekt und Stadtplaner, der seit den frühen 1990er-Jahren als mul-

420 Vgl. ebd., 21f.

timedialer bildender Künstler tätig ist. In Belgien geboren, lebt er seit Mitte der 1980er-Jahre in Mexiko-Stadt, wo er seither unzählige ephemere Arbeiten im öffentlichen Raum realisiert hat. Seine Arbeiten in den Medien Performance, Video, Malerei und Animation kreisen um die Themen Migration, Gewalt, das Spiel, Modernität, verschiedene Zeitkonzepte, die soziopolitischen Kontexte Lateinamerikas und Mexikos und das Leben in der Großstadt. Als ein in der Konzeptkunst verwurzelter Performancekünstler beschäftigt er sich mit den soziopolitischen und ökonomischen Bedingungen der Megalopolis und Mexikos allgemein. Seit der breiten Anerkennung seiner künstlerischen Arbeit in den frühen 2000er-Jahren realisiert er auf Einladung internationaler Ausstellungshäuser und Biennalen verstärkt ortsspezifische Projekte. Anfänglich spielte aber sowohl der Blick des *Beobachters* der mexikanischen Gesellschaft von außen als auch das Umherschweifen durch die Straßen rund um sein Atelier im historischen Stadtkern eine maßgebliche Rolle, und das sowohl methodisch als auch inhaltlich. Im Ausstellungskatalog *Walking Distance from the Studio* beschrieb Alÿs das alltägliche Leben als wesentliche Inspiration seiner frühen Arbeiten:

Mexico City forces you to constantly respond to its reality, it requires you to re-situate your presence all the time, to reposition yourself in the face of this unacceptable urban entity. That is exactly what I see happening in my neighborhood every day, with all these people who keep inventing themselves – the people who one day feel the need to construct a personality, an identity, to find their place in the urban chaos.⁴²¹

Mit *Paradox of Praxis I* (1997) und *Rehearsal I* (1999–2001) werden im Folgenden zwei seiner früheren Arbeiten herangezogen, um sie auf inhaltliche Querverbindungen hin zu beleuchten: die Thematisierung sozialer (informeller, sozio-ökonomischer, zeitlicher) Kreisläufe, die unverhältnismäßige Verausgabung und das Paradoxon der Zielsetzung. Diese drei Elemente bilden die argumentative Grundlage einer umfassenden Kritik am Fortschrittsglauben der ›westlichen Moderne‹, die nun nachgezeichnet wird.

Der Werkbesprechung vorangestellt sind zwei allgemeine Einführungskapitel, die keiner bestimmten künstlerischen Arbeit zugeordnet, aber für deren Verständnis unabdingbar sind: Das erste der beiden skizziert Mexiko als seit den 1980er-Jahren von geopolitischen und ökonomischen Krisen gebeuteltes Land, während sich zweiteres mit den sozioökonomischen Kreisläufen beschäftigt, die – nicht nur, aber auch bedingt durch die zyklische Krisenhaftigkeit – das Rückgrat des gesellschaftlichen Lebens in Mexiko bilden. In demselben Kapitel und thematisch eng damit verknüpft werde ich darlegen, dass Alÿs seine Arbeiten als soziale Allegorien

421 Diserens und Alÿs 2006, 120.

und als Vehikel für verschiedene gesellschaftspolitische Kommentare und Einwirkungen versteht.

Mexiko, Land konstanter Krise?

Wie der mexikanische Kunsthistoriker Cuauhtémoc Medina González formulierte, ist das am meisten strapazierte Wort des öffentlichen Diskurses in Mexiko wohl das der *Krise*.⁴²² Besonders die 1990er-Jahre gelten in Mexiko als eine Epoche politischer und ökonomischer Umbrüche,⁴²³ als der Demokratisierungsprozess »fruchtlosen und tragikomischen Experimenten«⁴²⁴ der Regierungen unter Vicente Fox und Felipe Calderón zum Opfer fiel, der Neoliberalismus zu einem vorläufigen Höhepunkt gelangte und sich Mexiko-Stadt von einem peripheren Ballungsraum zu einer globalisierten Megastadt entwickelte. Francis Alÿs erarbeitete unterdessen nicht nur unter diesen Voraussetzungen seine Formensprache, sondern machte darüber hinaus auch diese kritischen Umstände selbst zum Thema seiner Arbeiten. Deshalb sollen zuerst einige wichtige Eckpunkte der Lebens- und Arbeitsbedingungen dieser Zeit vorgestellt werden, bevor näher auf Alÿs' Werke eingegangen wird.

Mania Vacías schreibt, dass mit der Gründung des *Fondo Nacional para la Cultura y las Artes* (FONCA), der staatlichen Agentur für Kulturförderung, die visuelle Kultur unter der Regierung von Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) weiterhin als Mittel zur Stilisierung und Positionierung der Nation (auch in Hinblick auf ihren Eintritt in die globalisierte freie Marktwirtschaft) instrumentalisiert wurde.⁴²⁵ Junge Kuntschaffende entwickelten zu jener Zeit angesichts der neuen Zugänglichkeit global zirkulierender Bilder und Mediendiskurse Ausdrucksformen sowie Themen abseits der offiziell propagierten *mexikanischen Identität*, was von den öffentlichen Institutionen aber weitgehend ignoriert wurde.⁴²⁶ Die Kunstproduktion im Mexiko der 1990er-Jahre war also eng mit politischen als auch ökonomischen Fragen verknüpft.

Davon ausgehend entwickelte Daniel Montero in seiner 2013 publizierten Monografie *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*⁴²⁷ die These, dass gerade die

422 Vgl. Medina 2017b, 371.

423 In diese Zeit fielen der erste bewaffnete Aufstand der *Zapatistischen Armee der Nationalen Befreiung* am 1. Januar 1994, der Mord am Präsidentschaftskandidaten der Regierungspartei PRI Luis Donaldo Colosio Murrieta am 23. März 1994 sowie die folgenschwere Finanzkrise Mexikos ab Dezember desselben Jahres.

424 Medina 2013, 25.

425 Vgl. Macías 2014, 372; Siehe auch Debroise 2014, 338.

426 Vgl. Macías 2014, 372.

427 Bezugnehmend auf eine Stelle aus J. M. Coetzees Roman *Elizabeth Costello* verwendet Montero für das Mexiko der 1990er-Jahre die Metapher des *Rubik's Cube*; Andere Autor*innen beschreiben die Epoche als *Dschungel*, *Sumpfloch*, *hegelianischen Zeitgeist* oder auch als *Leiterspiel*. Vgl. Montero Fayad 2013, 25f.

Ideen des Neoliberalismus und der ökonomischen Deregulierung den Wandel in der künstlerischen Praxis vorantrieben. Die unter deren Prämissen arbeitende Regierung unter Salinas, erklärt Montero unter Bezugnahme auf Pierre Bourdieus Theorie des kulturellen Kapitals, habe durch den staatlichen Rückzug aus der Förderung jener neuen künstlerischen Praktiken die Zirkulation von privatem und ausländischem Kapital ermöglicht, was wiederum den Umlauf symbolischen Kapitals in den 1990er-Jahren anfeuerte.⁴²⁸ Abseits der vom mexikanischen Kunstmarkt als auch der Regierung propagierten sogenannten *Neomexikanischen Malerei* entstanden zu dieser Zeit neue konzeptuelle Ausdrucksformen in den Medien Video, Performance und Installation.⁴²⁹ Auch Cuauhtémoc Medina ist der Meinung, dass für die künstlerische Produktion und deren Institutionalisierung diese Epoche des Übergangs ein widersprüchlicher, aber fruchtbarer Moment der Profilierung war:⁴³⁰

Never more than at the beginning of the twenty-first century could Mexican contemporary art attempt to serve as a hinge between society's »buzz« issues, its aspirations to form part of a global temporality, the search for a critical assessment of its social and historical conditions and exercises in levity, inventiveness and play.⁴³¹

Als Mexiko mit Inkrafttreten des Nordamerikanischen Freihandelsabkommens (NAFTA) im Jahr 1994 Zugang zum globalisierten Kunstmarkt erhielt,⁴³² änderte sich nach und nach sowohl der Fokus der mexikanischen Kunstgalerien als auch die künstlerische Produktion in den Großstädten Guadalajara, Monterrey und Mexiko-Stadt. Die Wahrnehmung »mexikanischer« Kunst von außen, vor allem seitens der USA, entwickelte sich zudem weg vom exotisierten und farbenreichen *Neomexikanismus* und hin zur konzeptuellen Kunst, wie sie zu jener Zeit auch im internationalen Kunstdiskurs reüssierte.⁴³³ Die lokale Kunstszene in Mexiko-Stadt stand damals außerdem in regem Austausch mit Künstler*innen aus Cuba und

428 Siehe dazu ebd., 58–59.

429 Vgl. Nungesser 2004, 655. Daniel Montero nennt diese neuen Formen künstlerischer Produktion *arte-objeto-conceptual*. Siehe Montero Fayad 2013, 23.

430 Klaus Biesenbach beschrieb die kreative Energie der 1990er-Jahre in Mexiko wie folgt: Es sei »durch die wirtschaftlichen und politischen Turbulenzen im Land ein Klima entstanden, in dem die Probleme der heutigen globalisierten Welt überdeutlich und greifbar wurden. Inflation, explodierende Kriminalitätsraten und zunehmende wirtschaftliche und soziale Diskrepanzen und Polarisierungen zwischen den einzelnen Bevölkerungsgruppen haben die künstlerische Produktivität provoziert, inspiriert und politisiert.« Biesenbach 2004, 18.

431 Medina 2013, 25.

432 Montero skizziert diese Öffnung von der 1986 im Rahmen des Allgemeinen Zoll- und Handelsabkommens (GATT) abgehaltenen *Uruguay-Runde* bis hin zum Inkrafttreten des NAFTA im Jahr 1994. Vgl. Montero Fayad 2013, 59, Anm. 10.

433 Vgl. ebd.

Großbritannien.⁴³⁴ Es waren also mehrere Faktoren, die der künstlerischen Produktion dieser Jahre zu internationaler Aufmerksamkeit verhalfen, und Francis Alÿs gilt als einer ihrer zentralen Akteure.

Der Öffnung des Kunstmarkts entsprach auf wirtschaftspolitischer Ebene die Öffnung von einer hermetisch geschlossenen Nationalökonomie hin zu einem global vernetzten Welthandelspartner unter den Agenden des Neoliberalismus und der Deregulierung. Dieser Prozess ging allerdings aber alles andere als reibungslos vonstatten und zeigt bis heute Nachwirkungen. Die ökonomische Transformation löste, verstärkt durch politische Krisen und den langwierigen Demokratisierungsprozess, ein horrendes Wachstum der Hauptstadt aufgrund der Landflucht, die Verarmung großer Teile der Stadtbevölkerung nach der Wirtschaftskrise von 1994/1995 sowie eine steigende Armutskriminalität aus. Cuauhtémoc Medina spart nicht mit Kritik an der damaligen Politik, wenn er angesichts dessen die Nation Mexiko als »nur eine andere Bezeichnung für Scheitern und Ungerechtigkeit«, sowie den Staat als »augenscheinlichstes Instrument des internationalisierten Kapitals, sein pathetischster und brutalster Broker« beschreibt.⁴³⁵

Soziale Kreisläufe: Das Kunstwerk als soziale Allegorie

Dass Francis Alÿs' Arbeiten seit den frühen 1990er-Jahren stark im öffentlichen Raum verankert sind, hängt mit seinem Interesse an Stadtplanung und Urbanismus zusammen, das noch von seiner Architekturausbildung in den 1980ern herührt. Für seine damalige Abschlussarbeit beschäftigte sich Alÿs Mitte der 1980er-Jahre mit dem Ausschluss von Zucht- und Wildtieren aus den Stadtmauern Venedigs in der Frührenaissance, den er in kausalem Zusammenhang mit dem Aufkommen der Moderne verstand: »rationalen« Wissenschaftsdiskursen, der Kolonisierung der *neuen Welt*, neuen Vorstellungen von Hygiene etc. Die Themen, die er dabei aufgriff, sollten die Grundlage für seine spätere künstlerische Auseinandersetzung bilden: soziale Kontrolle sowie die Diskrepanz zwischen Stadtplanung und urbanem Leben in einer historisch gewachsenen Stadt. Bei einem Aufenthalt in der sternförmig angelegten Planstadt Palmanova bediente er sich – als Alternative zur klassischen Rolle des Stadtplaners – einer so subversiven wie banalen Methode der urbanen Intervention: einer Erzählung, die er in das Gedächtnis der Stadt ein-

434 Siehe dazu Debroise 2014.

435 »Sabemos muy bien que la »nación« es uno de los nombres del fracaso y la injusticia [...]. [E]l Estado-nación es simplemente el instrumento más obvio de la internacionalización global del capital, su bróker más patético y más brutal.« Medina 2017c, 99.

schrrieb.⁴³⁶ Bereits vor seiner bildenden Tätigkeit realisierte er auf diese Weise eine Form der *sozialen Intervention*,⁴³⁷ so Medina, und nach und nach verwandelte er

diese Erkenntnis in ein Leitmotiv und künstlerisches Programm, kondensiert in einer prägnanten Parole über die Rolle von Utopie und Erzählung in der Moderne: Während sich die hochrationalen Gesellschaften der Renaissance nach Utopien sehnten, müssen wir in der Moderne Märchen erfinden.⁴³⁸

Alÿs greift inhaltlich und methodisch immer wieder auf märchenhafte Erzählungen zurück. Für ihn sind sie »Verhandlungen zwischen der Gegenwart und dem Unmöglichen, zwischen der Vergangenheit und dem Unterdrückten, zwischen der Angst vor und der Sehnsucht nach der Zukunft.«⁴³⁹ Besonders interessiert ihn die Erzählung in ihrer sozialen Funktion, etwa im Sinne einer möglichen Intervention in einer Gemeinschaft, als Mittel des Zusammenhalts oder als Form der Vergangenheitsbewältigung. Als er 2002 im Rahmen der Iberoamerikanischen Biennale von Lima die kollektive Performance *When Faith Moves Mountains* realisierte, beschrieb er in einem nachfolgenden Interview, dass ihn das Werk vor allem in seiner Rolle als *soziale Allegorie* interessiere. Mit Verweis auf Platons *Der Staat* konstatierte er im Interview feierlich, nun die Geschichte der mündlichen Überlieferung zu überlassen: »[A]rt really exists, so to speak, in transit.«⁴⁴⁰ Dahinter steckt der Wunsch, mit der Aktion sozusagen einen Nerv zu treffen, und, wie er sagt, eine Art modernen Mythos loszutreten. In diesem Sinne und im Hinblick auf *When Faith Moves*

436 In einem Interview mit Cuauhtémoc Medina um das Jahr 1992 meinte Alÿs: »[A]ngesichts dieser dysfunktionalen Utopie [in Palmanova; Anm. d. Verf.] konnte ich an keine adäquate urbanistische, architektonische oder sagen wir künstlerische Antwort denken, um mich von der Apathie dieses Ortes zu befreien. [...] Also war meine Reaktion darauf der Versuch, ihr Gedächtnis zu manipulieren: Ich erfand eine Kurzgeschichte [...]. Natürlich sollten die Tiere (als Helden einer soeben verleugneten Epoche, die großen Unangepassten der Renaissance und des Urbanismus) dabei die Hauptrolle spielen.« / »[F]rente a esta utopía disfuncional, no pude pensar en ninguna respuesta urbanística, arquitectónica ni, digamos, artística para liberarme de la apatía del lugar. [...] Entonces, mi reacción era intentar afectar su memoria: inventé un episodio falso [...]. Por supuesto que los animales (como héroes de una época recién renegada, los grandes inadapitados del imaginario renacentista y el urbanismo) se volvieron sus protagonistas.« zit.n. Medina 2017a, 388; Übers. d. Verf.

437 Vgl. ebd., 388.

438 »Con el paso del tiempo, Alÿs fue convirtiendo esta lección en un leitmotiv y un programa, condensados en una consigna sucinta sobre el papel de la utopía y de los relatos en la modernidad: Mientras que las sociedades altamente racionales del Renacimiento sentían la necesidad de crear utopías, nosotros los de la época moderna debemos crear fábulas.« Ebd., 389; Übers. d. Verf.

439 »Las narrativas en sí son negociaciones entre el presente y lo imposible, el pasado y lo reprimido, el miedo a y el deseo del futuro.« Ebd., 389; Übers. d. Verf.

440 Anton 2002, 147.

Mountains erzählen seine Arbeiten keine spezifischen Geschichten, sondern dienen vielmehr als bildhaft-situativer Ausgangspunkt für eine bzw. mehrere Erzählungen, die in der Interpretation geleistet werden. Daraus, und eben nicht aus der Materialität des Werks, beziehe jede Arbeit ihren sozialen Wert:⁴⁴¹

Only in its repetition and transmission is the work actualized. In this respect, art can never free itself from myth. Indeed, in modern no less than premodern societies, art operates precisely within the space of myth. In this sense, myth is not about the veneration of ideals – [...] but rather an active interpretative practice performed by the audience, who must give the work its meaning and its social value.⁴⁴²

Wenn die Kunst, wie Alÿs sagt, in einem mythischen Raum operiert, dann weil Kunst und Mythos ähnliche Strukturen zugrunde liegen: Wie antike Mythen bietet die Kunst mehr oder weniger lose Ausgangspunkte für Geschichten, die erst in der Rezeption zu ihrer Ausgestaltung und ihrem Sinngehalt finden. Es wäre aber falsch, sich dieses Entstehen von Bedeutung in einem kulturellen Vakuum vorzustellen; Alÿs' Interventionen der 1990er- und frühen 2000er-Jahre rund um sein Atelier im historischen Kern Mexiko-Stadts sind vielmehr als ein Zusammenweben, ein gestisches Aktivieren der vielen »mikroskopischen Aktivitäten der Plätze« zu verstehen, welche auch ohne sein Zutun voller symbolischer Bedeutung sind: »The commercial and symbolic circuits of everyday activity are already part of a universe of social acts worthy of being called intellectual, political and aesthetic.«⁴⁴³

Sich selbst sieht Alÿs am liebsten als Übersetzer, der Dinge im sozialen Raum anstößt: »Actually, I would rather be translating things instead of producing things.« Daraus folgt, dass für Alÿs eine Arbeit dann gescheitert ist, wenn sie im sozialen Raum ihrer Emission keine Resonanz findet. In seiner vielleicht politischsten Arbeit *Patriotic Tales* (*Cuentos Patrióticos*, 1997), die große Resonanz fand, umrundete er verfolgt von einer Handvoll Schafen mehrmals den Fahnenmast am Zócalo, dem großen Versammlungsplatz im Zentrum von Mexiko-Stadt. Er bezog sich damit direkt auf die staatlichen Bediensteten, die im Jahr 1968 angesichts der Studierendenrevolten zur Wiederherstellung der Ehre der Nation zum Platz bestellt wurden und auch kamen, aus Protest darüber aber wie Schafe blökten. Bei Alÿs wird das Schaf selbst nun vom Symbol der Aufopferung zu einer Bedrohung staatlicher Ordnung. Für die Arbeit *The Rumour* aus demselben Jahr erzählte er

441 Vgl. ebd., 147.

442 Ebd., 147.

443 »Superimposed on top of the histories of the Conquest, the architectural monuments, the colonial legends of alleys and plazas, and the accounts of murders, revolutionary movements and literary uses of space, is the territory activated by artistic gestures such as these.« Medina 2006, 4; Siehe dazu auch sein Essay *Desde los Escombros*: Medina 2017a.

in der Kleinstadt südlich von Mexiko-Stadt einer kleinen Menschengruppe die erfundene Geschichte einer angeblich vermissten Person, die »letzte Nacht das Hotel für einen Spaziergang verlassen hatte und nicht mehr zurückgekehrt war«. Die Geschichte wurde zum Stadtgespräch, und mit der Zeit nahmen die Person und der Grund ihres Verschwindens immer spezifischere Züge an, bis drei Tage später die lokale Polizeistelle eine Vermisstenanzeige ausstellte. Diese soziale Intervention untersuchte von Gerüchten losgetretene soziale Kreisläufe, dahinter stand das Interesse des Künstlers an der Funktion von Mythen für den sozialen Zusammenhalt von Gemeinschaften.⁴⁴⁴

Das Interesse von Alÿs beschränkt sich nicht nur auf den Mythos als im Sinne Freuds oder Fromms *in die Außenwelt projizierte Sprache* der inneren Erfahrungen, Gefühle und Gedanken, sondern richtet sich darüber hinaus vor allem auf die sozialen Funktionen von Mythen; etwa jene, dringende Probleme der Gegenwart zu adressieren und zu verarbeiten. Ihre Kreisläufe des Erzählens, Wiederholens und der inhaltlichen Erweiterung dienten Alÿs als Vorlage für mehrere Werke, die auf einem Kreislaufmodell basieren. Angesprochen sind hier unter anderem ökonomische Kreisläufe, wie etwa in *The Swap* (Trueque, 1996) und dem *Sign Painters Project* (Rotulistas, 1993-1997). *Rotulistas*, ein Gemeinschaftsprojekt von Alÿs und den drei traditionellen Schildermalern Juan García, Enrique Huerta und Emilio Rivera aus dem historischen Stadtkern, kann als Vorarbeit für *The Rumour* gesehen werden. Inspiriert von den traditionellen, händisch gemalten Reklametafeln, die auf Gehsteigen rund um sein Atelier die Angebote diverser Geschäfte wie Herrenausstatter u.Ä. preisen, übernahm Alÿs einige der Motive, die er später von den Malern auf größere Formate übertragen ließ.⁴⁴⁵ Die Schilder maler fügten dieses oder jenes nach eigenem Ermessen hinzu und gaben die Gemälde zurück an Alÿs, der sie wiederum je nach Marktnachfrage kopierte und als Vorlage für neue Versionen weitergab:

Once several versions had been completed, I produced a new ›model‹ that incorporated the most significant elements of each sign painter's interpretation. This compiled image was in turn used as the base for a new generation of copies made by sign painters, and so on, ad infinitum.⁴⁴⁶

Mit der Zeit trat der illustrative Zweck der Schilder immer weiter in den Hintergrund, während sich die Kopien der Bilder verselbständigten.⁴⁴⁷ Alÿs stieß damit

444 Vgl. Alÿs und Medina 2010, 89.

445 »The style of these paintings – and to some extent, its male character – was directly borrowed from street advertisements encountered in my neighbourhood in the Centro Histórico.« Alÿs 2011, 7.

446 Ebd., 7; Hervorheb. im Original.

447 »The project gradually deviated from its original illustrative purpose as the copying process is becoming more important. By now it doesn't matter whether you are looking at a model, a

einen potenziell unendlichen Vorgang – »ad infinitum« – des ständigen (auch physischen) Austausches zwischen den Malern an, der nie zu dem einem, dem originellen künstlerischen Objekt führt. Insgesamt entstanden so über eine Dauer von mehr als drei Jahren aus 74 verschiedenen Motiven um die 400 Gemälde. Die bedarfsorientierte und kollaborative Produktion mit gemeinsamen Urheberrechten ist als kritischer Kommentar sowohl zum Künstlergenius als auch zum Kunstmarkt zu verstehen.⁴⁴⁸ Die Maler verschleierten nicht nur die Genealogie der Motive und Ideen, sondern überschwemmten auch den Kunstmarkt mit Kopien.⁴⁴⁹ Für *The Swap (Trueque)* verbrachte Alÿs einen Tag in den U-Bahn-Wägen und -Stationen der Stadt, wo er – beginnend mit einer Sonnenbrille – Passierende dazu überredete, Gegenstände mit ihm zu tauschen. Er bezog sich damit auf die informellen Wirtschaftskreisläufe – ein weit verbreitetes Tauschsystem, das ohne Bargeld funktioniert und auch Arbeitsleistung inkludieren kann –, die vor allem während der sozialen und finanziellen Krisen des Landes zum Einsatz kamen und kommen.

Eng verknüpft mit seinem Interesse an sozialen und informell-ökonomischen Kreisläufen ist Alÿs' vielfache Beschäftigung mit zyklischen Zeitvorstellungen, die seiner Meinung nach sowohl auf der Mikroebene (in der zwischenmenschlichen Interaktion; im alltäglichen Leben der Hauptstadt) als auch auf der Makroebene (Mexiko und anderer Staaten Lateinamerika in ihren multilateralen Beziehungen betreffend) eine große Rolle spielen.⁴⁵⁰ Inwiefern informelle Tauschsysteme, soziale Kreisläufe und eine zyklische Zeitvorstellung kausal zusammenhängen, kann in dieser Publikation nicht hinreichend untersucht werden; Es liegt aber die Vermutung nahe, dass alle drei Konzepte eine Form der Ablehnung von über die Gesellschaft verhängten Modernisierungsmaßnahmen sind; Insofern wären alle drei als Formen des Widerstands gegen offizielle, in sogenannten *Top-Down* Ansätzen beschlossene politische Maßnahmen zu verstehen.

Vom Sisyphos-Mythos als die bekannteste Verkörperung eines in der zyklischen Zeit gefangenen Lebens ließ sich Alÿs für mehrere seiner Werke inspirieren. Eine kollektive Verausgabung der Kräfte, bei der Einsatz und Ergebnis in einer unverhältnismäßigen Beziehung zueinander standen, inszenierte er im großen Maßstab

copy, or a copy of a copy. I myself have started copying my own models, under the influence of the new versions.« Ebd., 8.

448 »The underlying intention [...] was also to work against the idea of painting as unique objects, and to reduce their market value by producing an open edition of images while maintaining copyrights on each of them.« Ebd., 7.

449 Auf lange Sicht gelang es Alÿs aber nicht, den Markt zu sabotieren; Zehn Jahre nach ihrer Herstellung stiegen die Preise der Werke am Sekundärmarkt um ein Vielfaches. Vgl. Alÿs und Medina 2010, 59.

450 Für weitere Informationen zu Zeitkonzepten in Alÿs' Werken siehe das Kapitel *Der Temporal Turn* dieser Arbeit.

für ein Projekt zwischen Performance und Land Art mit dem Motto »maximum effort, minimum result«⁴⁵¹ im Rahmen der dritten *Bienal Iberoamericana de Lima* im Jahr 2002. Für *When Faith Moves Mountains* (*Cuando la fe mueve montañas*) rekrutierte er 500 Freiwillige, die in den Außenbezirken Limas eine Düne von 500 Metern Länge mit Schaufeln um gerade einmal zehn Zentimeter bewegten (siehe Abb. 18, 19, S. 210). Diese *große Geste* ist so heroisch wie absurd: Die Idee, durch maximalen Aufwand ein minimales Resultat herzustellen, pervertiert bewusst den ökonomischen Grundsatz der Effizienz.⁴⁵² Die Mühsal ihrer Ausführung stand in keinem Verhältnis zum unmittelbaren Resultat der Performance; Außer Frage steht aber, dass die Aktion etwas im übertragenen Sinn bewegen sollte: Ausgeführt in Ventanilla, einem armen Vorort Limas ohne Elektrizität oder fließendes Wasser, der damals von mehr als 70.000 Menschen bewohnt wurde, bestand die politische Dimension der Aktion nicht nur im Verschieben der Düne an sich, wenn wohl sie wirklich minimal bewegt wurde; Vielmehr sollte die Arbeit eine Erzählung anstoßen, die das Werk transzendiert und, wenn es einen Nerv trifft, über die konkrete Aktion hinaus zu einer Fabel oder modernen Sage werden lässt, die sich wiederum in die (imaginäre) Landschaft einschreibt: »*When Faith Moves Mountains* attempts to translate social tensions into narratives that in turn intervene in the imaginal landscape of a place.«⁴⁵³

Die im Titel angerufene *Kraft des Glaubens* spielt hier – »physically enact[ing] the canonical parable of the powers of faith«⁴⁵⁴ – sowohl auf die poetische Macht der Bilder als auch auf die Macht der Graswurzelbewegungen in politischen Willensbildungsprozessen an. Die beschworene Tragweite der aufwendig dokumentierten Arbeit erfüllte sich in ihrer Rezeption: Sie stieß auf großes Interesse in der Kunstwelt. Auf einer Metaebene warf die Arbeit auch ein Licht auf die Tragweite der sozialen Bewegungen an sich, vor allem solcher in Lateinamerika – unabhängig von ihren jeweiligen tatsächlichen Einflussmöglichkeiten auf politischer Ebene.⁴⁵⁵

451 Aljós und Medina 2010, 127.

452 Vgl. ebd., 127. Das Effizienzprinzip (auch ökonomisches Prinzip, Wirtschaftlichkeitsprinzip oder Rationalprinzip genannt) gehört zu den grundlegenden Annahmen der betriebswirtschaftlichen Lehre. Es wird zwischen *Maximalprinzip* (Maximierung des Ergebnisses bei gegebenem Aufwand) und *Minimalprinzip* (Minimierung des Aufwands bei gegebenem Ergebnis) sowie *Optimumprinzip* als Mischung der beiden anderen Prinzipien (Optimierung des Aufwand-Ergebnis-Verhältnisses bei variablem Aufwand und Ergebnis) unterschieden. Die Effizienz ergibt sich jedenfalls als Quotient zwischen Ergebnis und Aufwand. Zentral ist das Effizienzprinzip – wenn auch unter umgekehrten Vorzeichen – auch für Georges Bataille, der in seiner Aufhebung der Ökonomie eine Verschwendung überschüssiger Energie propagiert. Siehe Bataille 1985.

453 Anton 2002, 147; Hervorheb. im Original.

454 Aljós und Medina 2010, 127.

455 2002 war unter anderem das Jahr der Transformation Perus von Alberto Fujimoris Diktatur hin zu einem labilen, aber dennoch demokratischen System. Auch die Düne ist ein seman-

Abb. 18: Francis Alÿs (2002), *When Faith Moves Mountains*, Fotodokumentation der Performance;

Abb. 19: Francis Alÿs (2002), *When Faith Moves Mountains*, Grafik zur Performance



Laut Medina wollte Alÿs mit der Performance der sozialen Mobilisierung an sich, in ihrer charmanten Absurdität und losgelöst von ihrem tatsächlichen jeweiligen Wirkungsradius, ein Monument setzen:⁴⁵⁶ *When Faith moves Mountains* (*Cuando la Fe mueve Montañas*) glorifiziert als gemeinsame Handlung das Entstehen von und das Engagement in sozialen Bewegungen. Die Performance bringt ausgehend von dem Sprichwort, dass *der Glaube Berge versetzt*, das Sisyphos-Motiv zum Leben: Wie die mythologische Figur mühen sich 500 Freiwillige an einer Aufgabe ab, ohne damit einen unmittelbaren Einfluss – sei es auf ihre eigene Lebenssituation oder auf die politische Realität – nehmen zu können; Wie das Versetzen des Felsens ist das Versetzen des Bergs an sich viel mehr der Gegenstand einer mittelbaren Wirkung: Die medienwirksamen *Performances* (denn nach Groys ist auch Sisyphos ein *Performer*) entfalten ihre bildpolitische Wirkung jeweils über deren Rezeption.

Stellen wir uns als Gedankenexperiment einen zeitgenössischen Sisyphos vor: Man könnte behaupten, die Götter hätten ihn zu einer besonders medienwirksamen Bestrafung verdammt, die andere abschrecken sollte. Unter diesen Vorzeichen wäre das Ziel seiner Performance immer noch die Bergspitze; Jenes der Götter aber würde sich weg von der Mühsal des Sisyphos hin zu einer möglichst breiten Öffentlichkeit verschieben. Analog dazu kann *When Faith moves Mountains* als soziale Allegorie, als Sinnbild für kollektives Handeln, dann ihr Ziel erreichen, wenn sie

tisch aufgeladener Ort: Sie grenzt an einen Außenbezirk Limas, in dem sich im Laufe des Bürgerkriegs der 1980er-Jahre unzählige vertriebene Landbewohner*innen ansiedelten. Vgl. ebd., 127-129.

456 »Alÿs found it necessary to rescue the value of social mobilisation as an absurd act, which ought to be understood as a miracle of sorts, valuable for its own sake, independent of the result.« Ebd., 129.

sich durch ihre Überlieferung im sozialen Raum entfalten kann. Für Boris Groys ist Sisyphos in seiner unendlichen ziel- und zwecklosen Mühsal ein proto-zeitgenössischer Medienkünstler: Wie zeitgenössische Künstler*innen macht Sisyphos jene vergeudete Zeit sichtbar, die eine zielorientierte Gesellschaft aus ihren historischen Erzählungen ausschließt, indem er sich performativ mit Aufgaben auseinandersetzt, an deren Lösung er letzten Endes scheitern muss.⁴⁵⁷

Möchte man diesen etwas verqueren Vergleich mit Sisyphos noch weiter spannen, lässt sich sogar eine Parallele in der Materialität der beiden *Performances* erkennen: Sand wie der in Limas Vororten ist nichts anderes als über die Zeit ganz klein zermahlene Steinmaterial; Die 500 Freiwilligen bewegen demnach Steine (wenn auch ganz kleine, und das gemeinsam in der Gruppe). Andererseits wurde für *When Faith moves Mountains* nicht der Fels den Berg hinaufbewegt, sondern der Berg an sich verrückt. An dieser Stelle fängt der Vergleich mit Sisyphos an, ein wenig zu hinken. Die größte Parallele des Mythos mit der Performance besteht sicher im großen Arbeitseinsatz und der »bildpraktischen Breitenwirkung«. Ein großer Unterschied hingegen liegt in der Zeitlichkeit: Die Performance *When Faith moves Mountains* ist eine einmalige Aktion (auch wenn ihre Symbolik auf die zyklische Wiederkehr der Geschichte verweist⁴⁵⁸), Sisyphos hingegen ist bis in alle Ewigkeit zur Wiederholung verdammt. Außerdem wurde die Düne tatsächlich ein kleines Stück bewegt, die Handlung der Teilnehmenden war also sehr wohl zielgerichtet; ein nicht unwesentlicher Unterschied zur zyklischen Aktivität des Sisyphos.

Abschließend lässt sich festhalten: *When Faith moves Mountains* erzielte gerade aus der Verweigerung einer der fundamentalen Glaubensmaximen des modernen Spätkapitalismus – nämlich dem zweckrationalen Einsatz von Mitteln – heraus auf bildpolitischer Ebene eine große Hebelwirkung. Natürlich sprechen wir hier immer noch von der Sphäre der Kunst, vorrangig von kunstinteressierten Personen, einigen *Locals* und Menschen im Umfeld der Teilnehmenden; Die Performance war schließlich als Kunstprojekt – wenn auch als politisches – konzipiert und sollte nicht dazu verleiten, seine unmittelbare politische Wirkkraft zu überschätzen. Dennoch können allegorische Bilder, wie an dieser Arbeit ersichtlich, als Vehikel gesellschaftspolitisch aufgeladener Inhalte eine wie auch immer geartete gesellschaftliche bzw. gesellschaftspolitische Wirkung entfalten. *When Faith moves Mountains* soll hier beispielhaft verdeutlichen, dass Alÿs über Projekte mit poetischem Charakter und deren Tradierung als Erzählungen einen gesellschaftspolitischen Effekt erzielen möchte.

457 Vgl. Groys 2009, 6.

458 »It is no accident that [the southern countries] seem to be under the curse of an eternal return: [...] in places like Latin America, history often resembles the punishment of Sisyphus.« Medina 2005, 178.

Hier soll noch einmal festgehalten werden, dass Alÿs natürlich nicht direkt die Politik Mexikos beeinflusst, sondern diese vielmehr abstrahiert kommentiert. Eine Liste an gesellschaftspolitischen Abstraktionen, Kommentaren und Interventionen des Künstlers ließe sich lange fortführen; Hier sei nur ein weiteres Beispiel genannt: Am Tag der Präsidentschaftswahlen im Jahr 1994 baute sich der Künstler ein rudimentäres Zelt aus den Wahlplakaten diverser Parteien, das vom Luftstrom eines U-Bahn-Schachts auf dem Zócalo stabil über dem Boden gehalten wurde. *Housing for all (Vivienda para todos)* war die einzige, wohlgerneht indirekte Möglichkeit für Alÿs, als Person mit ausländischem Pass an den Wahlen teilzunehmen.⁴⁵⁹ Gleichzeitig kommentierte er damit den Umstand, dass keine der zur Wahl stehenden Parteien Lösungen für die katastrophale Wohnungslage jener Zeit anzubieten hatte.⁴⁶⁰

Im Hinblick auf Alÿs' Vorliebe für Mythen, Märchen und Fabeln überrascht es nicht, dass er seinen Kunstwerken oft ein Motto voranstellt. Diese kurzen poetischen Phrasen oder auch Alltagsweisheiten dienen dem Künstler häufig als Ausgangspunkt und/oder Resultat seiner Auseinandersetzung. Mit dem 1997 realisierten Projekt *Paradox of Praxis I*, einem mühsamen, über neunstündigen Spaziergang durch die Straßen der Stadt, versinnbildlichte er den Spruch »Sometimes Doing Something Leads to Nothing«.

3.1 Paradox of Praxis I (Sometimes Doing Something Leads to Nothing) (1997)

Die Performance *Paradox of Praxis I (Sometimes Doing Something Leads to Nothing)* aus dem Jahr 1997 bestand darin, einen großen Eisblock von 09:15 Uhr morgens bis 18:47 Uhr abends durch die Straßen von Mexiko-Stadt zu schieben (siehe *Abb. 20, 21, S. 213*), wobei das Ende der Performance mit dem Zeitpunkt seiner Auflösung zusammenfiel. Nach über neun Stunden war er zu einem kleinen Würfelchen geschmolzen, das sich mit dem Fuß vor sich her treiben ließ, bis es sich schließlich in einer Pfütze auflöste. Eisblöcke dieser Art werden täglich an die lokalen Markt- und Straßenhändler*innen geliefert, die damit ihre Waren kühlen. Dokumentiert durch ein knapp zehnminütiges Video sowie mehrere Fotografien, wurde diese ephemere Performance von Alÿs zum einen als Abrechnung mit der Ästhetik des Minimalismus und deren Objektfixierung interpretiert,⁴⁶¹ Als Vorbild kann-

459 Vgl. Medina 2011, 37.

460 Vgl. Godfrey 2010, 17.

461 In einem Interview mit Saul Anton meinte Alÿs: »*Paradox of Praxis*, 1997, [...] was a settling of accounts with Minimalist sculpture. [...] After all, isn't the story of modern and contemporary art and its cult of the object really just a myth of materialism, of matter as an ideal? For me, it is a refusal to acknowledge the transitory, a failure to see that art really exists, so to speak, in transit.« Anton 2002, 147; Siehe auch Ferguson 2007b, 55; Hervorheb. im Original.

ten ihm die Künstler*innen der *Process Art* gedient haben, die aus einer Kritik am Warenstatus der Kunst heraus unproduktive Tätigkeiten zu künstlerischen Praktiken machten. Bruce Nauman, John Baldessari oder Richard Serra filmten sich beispielsweise in obsessiven, ins Alberne reichenden Wiederholungen von spezifischen – häufig auch scheiternden – Tätigkeiten.⁴⁶² Analog dazu löst sich bei Alÿs mit dem Eisblock auch die Materialität des Werks auf, womit die »unproduktive Tätigkeit« zum eigentlichen Sinnträger wird. Ist der Eisblock einmal geschmolzen, bleibt nur die Dokumentation des Aktes.

Abb. 20: Francis Alÿs, *Paradox of Praxis I (Sometimes Doing Something Leads to Nothing)* (1997), Fotodokumentation der Performance;

Abb. 21: Francis Alÿs, *Paradox of Praxis I (Sometimes Doing Something Leads to Nothing)* (1997), Fotodokumentation der Performance



Zum anderen, und das scheint mir die vordergründige künstlerische Aussage zu sein, bezog sich Alÿs mit seiner unproduktiven Mühsal auf die Überlebensstrategien der Menschen aus der Region,⁴⁶³ was der Arbeit eine starke sozialkritische Komponente verleiht: »Sometimes Doing Something Leads to Nothing« wird so zum Mantra einer Stadt, in der die Armut zu jener Zeit, Mitte der 1990er-Jahre, besonders viele Menschen auf die Straße trieb, um sich auf die eine oder andere Art zu verdingen.⁴⁶⁴

462 Richard Serra scheiterte in dem stringent gefilmten *Hand Catching Lead* (1968) wiederholt daran, von oberhalb des Kameraausschnitts herabfallende Metallteile mit der Hand zu fangen. Vgl. Zahradnik 2013, 21.

463 Vgl. Alÿs und Medina 2010, 82.

464 Siehe dazu auch Medina 2017a. Die Unverhältnismäßigkeit zwischen Aufwand und Ergebnis in der Alltagsrealität vieler Menschen in Lateinamerika ist ein rekurrierendes Thema bei Alÿs, das er später auch in *The Loop* (1997) und *When Faith Moves Mountains (Cuando la fe mueve montañas, 2002)* zum Einsatz bringt; Siehe dazu auch das folgende Kapitel *Verausgabung der Kräfte*.

Parallel zu *Paradox of Praxis I* und thematisch eng damit verbunden entstand sein erster Animationsfilm *Song for Lupita (Mañana)* (1998), mit dem er das mexikanische Sprichwort »el hacerlo sin hacerlo, el no hacerlo pero haciéndolo« veranschaulichte.⁴⁶⁵ Darin leert eine Frau eine Flüssigkeit von einem Glas ins andere und wieder zurück, gleichsam gefangen in einem Loop, denn die Gläser in ihren Händen füllen oder leeren sich nie vollständig. In dieser Illustration endloser Zeitschleifen werden ihre Bemühungen, ähnlich dem Transporteur des Eisblocks, mit dem Fortschreiten der Zeit zunichte gemacht.

Zwei Jahre später begann Alÿs mit der Fotoserie *Sleepers* (1999-heute) die Dokumentation von auf der Straße schlafenden Menschen; darunter nicht ausschließlich, aber häufig solche, die in der Hoffnung auf einen kleinen Zuverdienst als Handwerker*innen aus den weit abgelegenen Vororten Mexiko-Stadts anreisen. Weil die tägliche Anreise zeit- und kostenintensiv ist, eignen sie sich die Straße als privaten Schlafplatz an.⁴⁶⁶ Das ist aber weder euphemistisch noch zynisch gemeint; Der Künstler ist sich der Prekarität ihrer Existenzen bewusst, interessiert sich hier aber aus der Perspektive des Urbanismus an ihrer informellen Arbeit und der Aneignung des öffentlichen Raums, die sich dem »despotischen Regime des Stadtlebens im Westen«⁴⁶⁷ und seinem Konzept von klar zugewiesenen Flächen und geregelterm Verkehr widersetzen.⁴⁶⁸

Mit der Verausgabung der Kräfte, der Darstellung *unproduktiver Produktivität*, der Thematisierung alternativer Zeitkonzepte und dem Widerstand gegen von außen auferlegte Modernisierungsprozesse sind bereits zentrale künstlerische Interessen von Alÿs benannt. Im Folgenden werden die Verschwendung von Arbeitskraft und der sogenannte *Temporal Turn* anhand seiner Performance *Paradox of Praxis I* einer tiefergehenden Analyse unterzogen.

Verausgabung der Kräfte

Die Verausgabung der Kräfte und die ›unproduktive‹ Verschwendung der Zeit als Motive, die sich bei Alÿs immer wieder finden, sind Ausdruck seines Interesses an der Beziehung von Arbeit und Zeit. In diesem Zusammenhang ist auch die Arbeit

465 Vgl. Ferguson und Alÿs 2007, 15. Das Sprichwort übersetzt ins Deutsche in etwa mit »das Tun ohne es zu tun, das Nicht-Tun tuend«. Übers. d. Verf.

466 Bis heute gibt es bestimmte Viertel und Straßen im Zentrum der Stadt, die bekannt dafür sind, dass dort Tagelöhner*innen und auf ihre Chance warten. Am *Plaza Garibaldi* etwa bieten Mariachis ihre Dienste an usw.

467 Alÿs und Medina 2010, 96.

468 Siehe dazu auch Medina 2017a. Der informelle Wirtschaftssektor und die Tätigkeit von Tagelöhner*innen waren als Thema bereits für die Performance *Turista* (1994) zentral, bei der sich Alÿs neben die Arbeitssuchenden am Zaun der Kathedrale einreichte, um seine Dienste als außenstehender *Beobachter* anzubieten.

Paradox of Praxis I zu verstehen, einer performativen Umsetzung des Mottos »Sometimes Doing Something Leads to Nothing«, die mit der vollständigen Auflösung des Eisblocks endete. Angesichts der großen Resonanz dieser ephemeren Performance versinnbildlichte sie schlussendlich aber auch ihr gegenteiliges Sprichwort, »Sometimes Doing Nothing Leads to Something«. Lange war Aljys auf der Suche nach einer möglichen Aktion, die diese Geste des Erschaffens aus dem Nichts verdeutlicht. In der Performance *Looking Up* (2001) fand er sie schließlich: Er stellte sich dazu auf den Plaza de Santo Domingo und starrte in die Luft. Nach einiger Zeit gesellten sich Passant*innen hinzu und folgten seinem Blick mit ihren Augen, um nach dem Grund für sein Innehalten zu suchen. Sobald sich ein paar Menschen versammelt hatten, verließ er unauffällig die Szene, in der Hoffnung, eine Narration angestoßen zu haben. So versinnbildlichte er eine (potenziell) große Wirkung ausgehend von einer minimalen Geste, dem Heben des Kopfes. In einem Katalogtext wurde die Performance bezeichnet als »an action without effort, as if the artist had become a stationary motor«⁴⁶⁹; Aus dem Nichts wurde also eine Wirkung losgetreten.

Diese Idee findet sich in einem späteren Projekt wieder, für das sich Aljys einer klassischen modernen Utopie annahm: Gemeinsam mit Kollaborateuren forschte Aljys an einem *Perpetuum Mobile*, für das sie von antiken und eigenen Zeichnungen ausgehend hölzerne Modelle bauten. Einmal in Gang gesetzt, so die Idee, soll das Perpetuum Mobile ohne weitere Energiezufuhr ewig in Bewegung bleiben und vielleicht sogar Energie produzieren, quasi aus dem Nichts heraus. Das ist ein so poetisches wie zum Scheitern verurteiltes Unterfangen, ist es doch nach dem thermodynamischen Energieerhaltungssatz unmöglich, einen Prozess unendlich zu erhalten, ohne ihm von Zeit zu Zeit Energie zuzuführen. Insofern schafft Aljys auch in dieser Arbeit mit dem Namen *Rehearsal III* (2006-2007) etwas, das zu nichts führt. So pervertiert er das eigentliche Ziel, indem er es auf den Kopf stellt: Der utopische Versuch, eine Energie produzierende Maschine herzustellen, die keine Energie konsumiert, wird so zu einer Aktivität, die Zeit und Arbeit verbraucht, ohne einen *Output* zu Tage zu fördern. Insofern kann auch diese Arbeit als fortführende Kritik am utopischen Glauben an die Moderne als das Allheilmittel für alle gesellschaftlichen Übel verstanden werden.⁴⁷⁰

Um zurück auf *Paradox of Praxis I* zu kommen, ist diesem Werk sein mythologisches Vorbild anzusehen: Wie Sisyphos, mit dem diese Performance oft verglichen wurde, erledigt Aljys eine mühsame, unproduktive Arbeit ohne ein endgültiges, messbares Ergebnis. Ein bedeutender Unterschied zur mythologischen Figur liegt aber in der Zeitlichkeit: Während Sisyphos bis in die Ewigkeit zu seiner Tätigkeit verdammt ist, arbeitet Aljys in einem linearen Zeitverlauf auf einen End-

469 Aljys und Medina 2010, 120.

470 Vgl. Ferguson 2007b, 61.

punkt der Performance hin, der mit dem Moment des vollständigen Schmelzens vorgegeben ist. Für Camus war Sisyphos ja bekanntlich ein absurder Held, dessen »leidenschaftlicher Lebenswille [...] ihm die unsagbare Marter eingebracht [hat], bei der sein ganzes Sein sich abmüht, ohne etwas zu vollenden«⁴⁷¹. Die Parallele zu *Paradox of Praxis I* zeigt sich hier nicht so sehr in der unendlichen Tätigkeit seiner mythologischen Vorlage als vielmehr in der Marter des unsäglichen Bemühens, das ohne messbares Ergebnis bleiben muss. Es ist die unverhältnismäßige Kraftanstrengung dieser absurden Tätigkeit, mit der Alÿs das Idiom der *Sisyphos-Arbeit* versinnbildlicht.

Paradox of Praxis I erinnert außerdem an Karlo Andrei Ibarra. Der Konzeptkünstler puerto-ricanischer Herkunft arbeitet mit verschiedenen Medien rund um die geopolitischen Themen der Migration, Identität und Globalisierung. Sein Video *Aspiraciones (Aspirations)* (2009) zeigt einen puerto-ricanischen Staatsbürger, der die Treppen des *Capitolio de Puerto Rico*, Sitz von Repräsentantenhaus und Senat, mit einem Staubsauger reinigt. Das spanische Wort *Aspiraciones* verweist auf die Reinheit des Körpers, wird aber auch in einem politischen Kontext für das Aus-dem-Weg-Schaffen erfolgloser politischer Events (»cleansing of unsuccessful political events«) verwendet. In seiner Übersetzung ins Englische hat der Titel eine doppelte Bedeutung: die des Staubsaugens und die der Hoffnung, etwas Besseres zu erreichen. Insofern kann das Werk als friedlicher Protest gegen mehr als vier Jahrzehnte lange Einflussnahme der USA auf die Wirtschaft, Politik und Gesellschaft Puerto Ricos gesehen werden.

Mark Godfrey hat darauf hingewiesen, dass die Darstellung körperlicher Arbeit in Alÿs' Werken allgegenwärtig ist,⁴⁷² auch seine eigene, immaterielle Arbeit als Künstler, etwa in *Turista* (1994), im Zuge dessen er auf der Straße seine Dienste als »außenstehender Beobachter« anbot.

Mit der *Verausgabung* ist eine zentrale Komponente der *Allgemeinen Ökonomie* George Batailles angesprochen. In einer Art *Anti-Ökonomie* setzt er darin dem Mangel an Gütern aus der klassischen Ökonomie einen Überfluss an Gütern entgegen. Unter umgekehrten Vorzeichen wird bei Bataille jeder Überfluss von der Ökonomie notwendigerweise hervorgebracht und muss deshalb immer wieder verausgabt werden. Damit drückt Bataille vor allem seine Kritik an der Vorherrschaft der *Nützlichkeit* im modernen Leben aus: Die verborgenen, aber eigentlich zentralen Bedürfnisse des Menschen seien durch und durch unproduktiv. Wir erinnern uns an Groys, der Batailles Widerstand in der *unproduktiven Verausgabung* von Energie und Zeit artikuliert sah: Für Bataille liege in der Verausgabung »die einzige Möglichkeit, der modernen Fortschrittsideologie zu entkommen«⁴⁷³. Mit Alÿs teilt er

471 Camus 1997, 156.

472 »Alÿs's oeuvre is full of images of people working«. Godfrey 2010, 16.

473 Groys 2009, 6.

die kritische Haltung an der Moderne und ihrem Primat von Fortschritt und Nützlichkeit. Auch, dass die Menschen gerne »barocken« Tätigkeiten nachgehen, die gemeinhin als unproduktiv gelten, ist in Alÿs' Arbeiten ablesbar: Dann aber als Form des Widerstands gegen Modernisierungsbestrebungen von außen.⁴⁷⁴ Mit dem Titel »Paradox of Praxis« bezieht er sich direkt auf die Unverhältnismäßigkeit der Kraftanstrengung im mehr als neunstündigen Verschieben eines Eisblocks, dessen Resultat in einer kleinen Pfütze verdunstete.⁴⁷⁵ Damit übersetzt er, was als symbolisch aufgeladene sprachliche Metapher selbst schon eine bestimmte Lebensrealität bezeichnet, in das bildhafte Medium der Performance. Auch geht er damit seinem Interesse an der sozialen Funktion von Mythen nach, wie sie sich schon in seinen frühen stadtplanerischen Untersuchungen ankündigten: Er versinnbildlicht die prekäre Lebensrealität vieler in der Megalopolis Mexiko-Stadt.

Wer etwas Zeit in Mexiko-Stadt verbracht hat, wird nachvollziehen können, wie anstrengend der Alltag dort sein kann. 1997 waren außerdem die Nachwehen der Wirtschaftskrise von 1994/1995 noch allgegenwärtig: Die Armut trieb viele Menschen auf die Straße, die Stadt platzte nach der immensen Landflucht aus allen Nähten, und im armutsbetroffenen historischen Zentrum war das besonders spürbar. Diese Umstände rücken die politische Aussage der Arbeit in den Vordergrund.⁴⁷⁶

An dieser Stelle soll noch einmal betont werden, dass das Spiel und die Kunst Sphären sind, die unter anderen Vorzeichen stehen als das alltägliche, oft *zielgerichtete* Handeln. Es würde diesem wie auch allen anderen künstlerischen Werken nicht gerecht, es unter denselben Prämissen wie Handlungen außerhalb der Sphäre der Kunst, geschweige denn solchen in einem rational-ökonomischen Kontext, zu bewerten. Künstlerische Ausdrucksformen können und sollen nicht unter den gegenwärtigen Bedingungen des Spätkapitalismus funktionieren, sondern zeichnen sich gerade dadurch aus, dass sie andere Lebensrealitäten vorschlagen, austesten, verwerfen und wieder neu erfinden können. Gleichzeitig arbeiten auch Künstler*innen in der Regel *unternehmerisch* und sehen sich den Mechanismen von Angebot und Nachfrage ausgesetzt, was im Einführungsteil dieser Arbeit bereits problematisiert wurde. Anders gesagt kann ein Kunstwerk seine soziale Wirkung nicht entfalten, wenn es nicht gelingt, seine Adressat*innen zu erreichen. Künstlerische Prozesse sind selbst innerhalb einer Verwertungslogik angesiedelt. Das bedeutet

474 Siehe dazu das Kapitel *Kritik am Fortschrittsglauben*. Was von Bataille als Notwendigkeit angesehen wird, gilt Alÿs als charakteristische Lebensbedingung vieler in Mexiko-Stadt, die es streng zu kritisieren gilt.

475 Vgl. Alÿs und Medina 2010, 120.

476 Es darf hier nicht unerwähnt bleiben, dass diese Arbeit nicht mit politischem Aktivismus zu verwechseln ist. Sie ist im Rahmen der Kunst situiert, was ihre Wirkung auf jene beschränkt, die ihre Dekodierung beherrschen.

keinesfalls, dass sich Kunst nicht zu den Bedingungen ihres Entstehens und der Gesellschaft kritisch äußern kann, ganz im Gegenteil. Es erscheint aber eigenwillig, das Gehen an sich als unproduktive Praxis zu bezeichnen, wie es Aneta Zahradnik tut.⁴⁷⁷ Es hängt vielmehr vom jeweiligen Kontext ab, welcher Bedeutung dem Gehen zukommt. Im Hinblick auf das Motto von *Paradox of Praxis I* kann der Spaziergang sehr wohl als eine Praxis verstanden werden, etwas zu tun, ohne etwas zu produzieren.⁴⁷⁸

Das Ganze ist dann doch etwas komplexer, als es auf den ersten Blick scheint, da es auch für den Spaziergang historische Vorbilder gibt: Neben der von Charles Baudelaire und später Walter Benjamin geprägten, vielzitierten literarischen Figur des *Flaneurs* ist hier auch die sogenannte *Situationistische Internationale* (kurz SI) zu nennen. Ihr federführender Vertreter Guy Debord wollte das *dérive*, ein zielloses Umherschweifen, als Aneignung des öffentlichen Raums verstanden wissen. Diese widerständische »territoriale und politische Aktivität« sollte sich gegen die Rationalisierung des menschlichen Lebens im modernen Kapitalismus stemmen. Alÿs hingegen hatte wohl keine marxistische Kapitalismuskritik im Sinn, als er in seiner anfänglichen Zeit in Mexiko durch die Straßen streifte. Er wollte sich scheinbar unter anderem einfach die Zeit vertreiben und seinen möglichen Platz in der Großstadt erkunden. Andererseits versteht der Künstler selbst das Gehen an sich sehr wohl als politische Praxis, schon allein aufgrund seines Entschleunigungspotenzials; Gleichzeitig war es in der Anfangszeit für ihn eine einfache und billige Methode, Performances durchzuführen. Auch unterscheidet sich das Verschieben eines Eisblocks maßgeblich von den Vorhaben der *Situationistischen Internationale*, weil sich Ersteres als markierte, wohldokumentierte Performance in einem künstlerischen Werk niederschlug, während die SI ihrer Kritik am Kunstwerk selbst mit der Forderung nach einer »Auflösung künstlerischer Praktiken in Politik« Ausdruck verlieh.

Nichts desto trotz stelle *Paradox of Praxis I*, so Jens Kastner, gewisse »[p]olitisch-historische Zusammenhänge«⁴⁷⁹ her, die eine kunstkritische Perspektive eröffnen. Nach Bourdieus Theorie der privilegierten Kunstwahrnehmung ist Kunst nur als solche erkennbar, wenn die Rezipient*innen über die notwendigen Mittel zu ihrer Entschlüsselung verfügen (die da wären: Bildung, ein privilegierter Status, kurz: *kulturelles Kapital*). In diesem Fall der »intendiert-nichtintendierten Veranschaulichung« der Performance und ihrer unklaren Markierung im öffentlichen Raum können die meisten Passant*innen die Performance nicht als solche entziffern. Ein Kunstwerk ist umso exklusiver, je mehr Wissen zu seinem Verständnis vorausgesetzt wird. Ist die Dekodierungskompetenz wie hier an einen sozial privilegierten

477 Vgl. Zahradnik 2013, bes. 15-19.

478 Siehe auch Ferguson 2007b, 63.

479 Vgl. Kastner 2013, 81.

Status geknüpft, bleibt das Werk für die breite Öffentlichkeit unlesbar.⁴⁸⁰ Dass sich der Eisblock während der Performance in Luft auflöste, ist nach Kastner deshalb als augenzwinkernder Kommentar zum exklusiven System der Kunstproduktion und -rezeption zu verstehen: Im Fall von *Paradox of Praxis I* führten zwar »Leistung und Anstrengung [...] im wahrsten Wortsinne zu nichts. Und natürlich haben sie dennoch eine gelungene Performance ergeben, und nur dadurch ist der hier gezeigte postmoderne Sisyphos als glücklicher Mensch denkbar.«⁴⁸¹ Kastner denkt hier als Kunstsoziologe jenseits der Werklogik auch an die Produktion der künstlerischen Arbeit selbst, die ausdrücklich nicht als gescheitert bezeichnet werden kann. Insofern bemüht er mit dieser Spitze gegen die Mechanismen der Kunstproduktion und -rezeption eine Lesart der Performance, die ebendiese Mechanismen offenlegt. Liest man sie durch Bourdieus Kapitaltheorie, ist nicht nur kein Scheitern ersichtlich, sondern nicht einmal die sprichwörtliche große Mühe und Not für Nichts: »Dass Kunstmachen eben doch zu etwas führt, zu kulturellem Kapital beispielsweise, wird letztlich mit den Aktionsfotos dokumentiert.«⁴⁸² Insofern hat diese Arbeit eine über den gesellschaftspolitischen Sinngehalt hinausgehende medienreflexive, kultur- und kunstsoziologische Bedeutungsebene.⁴⁸³

Auch andere seiner Werke, die vordergründig lustig sind oder lediglich Alltagsweisheiten versinnbildlichen, demontieren gesellschaftspolitische und kunstsoziologische Zusammenhänge. Für die bereits erwähnte Performance *When Faith Moves Mountains* versetzte er gemeinsam mit 500 Freiwilligen in einem an Größenwahn grenzenden Kraftakt eine Düne außerhalb Limas um zehn Zentimeter. Früchte tragen sollte diese Sabotage des ökonomischen Effizienzgedankens⁴⁸⁴, so

480 Auch auf institutioneller Ebene existiert ein Kunstwerk als symbolisches Objekt nur dann, wenn es von einer »autorisierten« Instanz als solches erkannt und anerkannt wurde. Daraus ergibt sich für Bourdieu aber eine andere, weitreichendere Problematik: Solange die Entschlüsselungskompetenz an einen sozial privilegierten Status geknüpft ist, bleiben kulturelle Güter (als Codes) einer breiten Öffentlichkeit weitgehend verschlossen. Das Unverhältnis von *Emissionsniveau* (als Komplexität und Feingliedrigkeit des erforderlichen Codes) und *Rezeptionsniveau* (als Grad der Beherrschung des Codes) reproduziert deshalb die soziale Ungleichheit. Einhalt geboten können dem nur werden, wenn mit dem Werk seine Erläuterung mitgeliefert wird. Vgl. Bourdieu 1986, 176-178.

481 Kastner 2013, 81.

482 Ebd., 81.

483 Vgl. ebd., 81. Für weitere Interpretationen des Gehens bei Alÿs, siehe Dietz 2005; Fischer 2014, bes. 140-144.

484 Vgl. Alÿs und Medina 2010, 127. Wie bereits weiter oben erwähnt, ist ganz allgemein die Wirtschaftlichkeit, deren Kennzahl die Effizienz ist, als Quotient aus Ergebnis und Aufwand definiert. Optimiert werden kann dabei immer nur eine der Variablen: entweder das Ergebnis wird (bei gleichem Aufwand) maximiert, oder aber der Aufwand wird (bei gleichem Ergebnis) minimiert. Dementsprechend führt Alÿs mit seinem Prinzip »maximum effort, minimum

die Idee, erst im Nachhinein: als Allegorie für die unzähligen vergeblichen Modernisierungsbemühungen Lateinamerikas. Medina bezeichnet den kollektiven Kraftaufwand im Rahmen der Aktion als »Parabel der Unproduktivität«:

When Faith Moves Mountains is an application of the Latin-American principle of non-development: an extension of the region's logic of failure, programmed dereliction, utopian resistance, economic entropy and social erosion. But above all, the action was conceived as a parable of under-productiveness: a colossal task whose main achievement was to have achieved practically nothing. [...]

Our intent was not to foster the notion of passivity, but rather concentrate in a single time and space the logic of an economy that resists (or never manages to fulfil) the expectations of modernization and neo-liberalism. The piece, therefore, sought to pervert the dogma of »efficiency«. ⁴⁸⁵

Der temporal turn

Der Philosoph und Kunsttheoretiker Boris Groys schreibt über Francis Alys' Videoarbeiten, dass sie im doppelten Sinn als zeitgenössisch gelten können: Sie verkörperten nicht nur sehr spezifisch unseren gegenwärtigen *historischen Moment*, ⁴⁸⁶ sondern ganz allgemein auch die *Gegenwart als solche* – die »Präsenz des Gegenwärtigen« ⁴⁸⁷. Die unter dem Imperativ des Wandels stehende Moderne hat viele Autor*innen dazu inspiriert, ihren *Zeitgeist* mit bestimmten *Zeitkonzepten* in Verbindung zu bringen. Um den Gegenwartsbegriff Groys' weiter zu ergründen, sollen deshalb nun mehrere Historiker*innen zum modernen Gegenwarts- und Zeitlichkeitsbegriff zu Wort kommen. ⁴⁸⁸

Im normativen *Historizitätsregime* der Moderne ⁴⁸⁹ wird Zeit als ein kontinuierlicher, einheitlicher und linearer Verlauf verstanden. Nach François Hartog basiert das moderne Regime, das wohlgermerkt ein eurozentristisches Modell ist, auf einem absolutierten und naturalisierten Geschichtsverständnis, das charakterisiert wird »durch die Rolle, die der Zukunft zugeschrieben wird: Sie [die *philosophische* Weltgeschichte; Anm. d. Verf.] ist zukunftsorientiert oder zukunftsorientiert, das heißt vom Gesichtspunkt der Zukunft aus entworfen.« ⁴⁹⁰ Die Gegenwart wird al-

result« selbst schon die realwirtschaftlichen Grundlagen ad absurdum, da eine Optimierung beider Kategorien, also Aufwand und Ergebnis, unmöglich ist.

485 Medina 2005, 178. Siehe auch Godfrey 2010, 18.

486 Vgl. Groys 2010, 190; Siehe auch Groys 2009, 2.

487 Der originale Wortlaut ist »the presence of the present«. Groys 2010, 190. Siehe auch Groys 2016, 157.

488 Siehe dazu auch Ross 2012, 12-17; 65-67.

489 Der Terminus *Historizitätsregime* wurde vom Historiker François Hartog geprägt und meint ein konzeptuelles Werkzeug zur Ordnung und Artikulation der Beziehung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Vgl. Hartog 2003.

490 Hartog 2011, Abs. 15.

so zum einen von einer erstrebenswerten Zukunft her verstanden und gelebt, und zum anderen in bewusster Abgrenzung zur Vergangenheit. Das Subjekt versteht sich in einer Bewegung durch Raum und Zeit, der Zukunft entgegenstrebend: »Beschleunigung, Verzögerung, Fortschreiten, später Aufholen werden operative Begriffe.«⁴⁹¹

Laut Angelika Machnik-Kiss ist die Entstehung der linearen, auf die Zukunft hin orientierten Zeitvorstellung⁴⁹² historisch eng mit der christlichen Eschatologie verknüpft: Die Verheißung der christlichen Heilslehre ist es, die auf die zukünftige Befreiung von den Beschwerlichkeiten und Lastern der Gegenwart hoffen lässt.⁴⁹³ Die Vorstellung eines kontinuierlichen Verlaufs ist eng mit einem teleologischen, hegelianischen Verständnis der Geschichte als Motor des Fortschritts, des Wandels und der Beschleunigung verknüpft.⁴⁹⁴ Die technologie-, produkt- und zielorientierte Gesellschaft der Moderne steht deshalb unter dem Imperativ des Wandels, des unendlichen Fortschreitens und der technischen Beschleunigung.⁴⁹⁵

Die Gegenwart wird im futuristischen Historizitätsregime gegenüber der Zukunft abgewertet.⁴⁹⁶ Sie gilt als zu vernachlässigende, fast lästige *Übergangsphase* zwischen Vergangenheit und Zukunft, die im besten Fall die Realisierung zukünftiger Projekte, Ideen und Utopien verzögert.⁴⁹⁷ Im beschleunigten Tempo der Moderne bleibt weniger Zeit, die Gegenwart als solche zu erfahren;⁴⁹⁸ Die Erfahrung der gegenwärtigen Zeitlichkeit konzentriert sich stattdessen auf eine erwartungs-

491 Ebd., Abs. 15.

492 Eva Kernbauer hat darauf verwiesen, dass nicht in allen Kulturen die Vorstellung der Zukunft vorne, und die der Vergangenheit hinten angesiedelt ist, sodass sich die Bewegung im Raum mit der in der Zeit deckt. In Malagasy (einer der Sprachen Madagascars) etwa gilt die Vergangenheit als »vor den Augen« liegend, weil sie anders als die Zukunft »bekannt« ist. Vgl. Kernbauer 2017a, unpag.

493 »Die Zeit ist für uns wirklich, weil sie einen Sinn hat: die Erlösung. Oder auch Genugtuung: Bezahlung für seine Schuld. Versöhnung mit Gott.« Machnik-Kiss 2017, 196.

494 Vgl. Eco 1994; Ross 2012, 15; Siehe auch Ross 2012, 16.

495 »The present is obliterated to make place for the new.« Ross 2012, 66; Siehe auch Koselleck 1981. Für eine positivere Deutung dieses Zukunftsstrebens, siehe etwa Avanesian und Malik 2016.

496 »The present as such was mostly seen in the context of modernity as something negative, as something [...] that slows down the realization of our projects, something that delays the coming of the future.« Groys 2009, 2.

497 »We want to shape the future and to overcome the past. The present is perceived primarily as a period of transition from the past to the future.« Groys 2010, 190.

498 Als Kennzeichen der Moderne kritisiert wurde die Geschwindigkeit von Paul Virilio in seiner *Dromologie*: Virilio 1978, 1980, 1989; sowie Virilio 1992, 1993. Als Konterpart dazu wurde unter anderem von Armen Avanesian die Theorie des *Akzelerationismus* entwickelt: Siehe dazu etwa Avanesian 2013; Avanesian und Mackay 2014.

volle Zukunft.⁴⁹⁹ Nach Jürgen Habermas vermittelt das Konzept der Moderne die Gewissheit, das *neue Zeitalter* habe, in der *Neuzeit* sogar per definitionem, bereits begonnen; und zwar sowohl die Zukunft als auch die Neuerungen, die die Zukunft verspricht.⁵⁰⁰ Die Zäsur jedes Neubeginns wird so im Wettlauf um Veränderung und ständige Erneuerung in die Vergangenheit transferiert; einer Epoche, gegen die die Moderne als neues Zeitalter entworfen wurde und die deshalb einen *rückständigen* Beigeschmack bekommt.⁵⁰¹ In diesem Szenario wird die Zeit »als verknappte Ressource für die Bewältigung entstehender Probleme, nämlich als Zeitdruck« erfahren.⁵⁰²

Groys treibt nun mit seinem Konzept der *verlorenen Zeit* die Theorien Habermas' und Kosellecks auf die Spitze: Das Verständnis von Zeit als knapper Ressource ist die erste Voraussetzung dafür, Zeit als verloren zu betrachten, wenn sie nicht »sinnvoll« genutzt wird. Habermas' und Kosellecks beschriebener Drang zur ständigen Erneuerung (der *Zäsur des Neubeginns*) resultiert laut Groys in einem Generalverdacht des *Verlust* der Zeit, und zwar nach der folgenden Logik: Die in ein Projekt investierte (Produktions-)Zeit *akkumuliere* sich. Nachdem sich die Zeit in einem Resultat materialisiert hat, wird sie »gelöscht«, dafür aber in ein historisches Narrativ aufgenommen, mit dem sie kompensiert wird.⁵⁰³ Wird die investierte Zeit aber als unproduktiv oder sinnlos vergeudet wahrgenommen, läuft sie Gefahr, sowohl aus der Erinnerung als auch aus dem historischen Narrativ zu verschwinden.⁵⁰⁴ Das Narrativ der modernen Rhetorik löscht in anderen Worten jede Zeit, die nicht zu unmittelbaren Ergebnissen führt.⁵⁰⁵

499 Vgl. Ross 2012, 16. Reinhart Koselleck spricht in diesem Zusammenhang von einer in der Neuzeit wachsenden, anthropologisch ableitbaren Differenz der beiden metahistorischen Erkenntnis-kategorien *Erfahrungsraum* (als in der Erinnerung gegenwärtige Vergangenheit) und *Erwartungshorizont* (als sich vergegenwärtigte Zukunft). Vgl. Koselleck 2003, 359, 366; Siehe auch Ross 2012, 16. Und nicht nur das: Die Neuzeit sei erst seit Auseinanderdriften von Erfahrungen und Erwartungen als neue Zeit begreifbar, während sich die Erwartungen der bäuerlich-handwerklichen und von der christlichen Lehre bestimmten Welt fast zur Gänze aus den Erfahrungen der Vorfahren speisten. Vgl. Koselleck 2003, 360.

500 Vgl. Habermas 2011, 26-30.

501 Vgl. Ross 2012, 66.

502 Habermas 2011, 14; Siehe auch Ross 2012, 66.

503 Man denke an die historischen glorifizierenden Narrative über künstlerische und wissenschaftliche Dienste im Zeichen der Zukunft. Vgl. Groys 2010, 190; Siehe auch Groys 2009, 4.

504 Dieses Konzept der verschwundenen Zeit hat in verwandelter Form in aktuelle feministische und postkolonialistische Theorien Eingang gefunden: Als *unsichtbare Arbeit* werden Tätigkeiten wie Kinderbetreuung, Pflege und Hausarbeit beschrieben, die in gegenwärtigen kapitalistischen Strukturen des Westens in der Regel nicht monetär vergütet werden und darüber hinaus auch gesellschaftlich nicht als vollwertige Arbeit anerkannt sind. Anders gesagt verschwindet die so verbrachte Zeit auch, weil sie (im öffentlichen Diskurs) unsichtbar ist.

505 Vgl. Groys 2010, 190; Siehe auch Ross 2012, 66.

Die künstlerischen Praktiken der Gegenwart, allen voran die zeitbasierte Medienkunst in Film, Video, Installation und Performance, lassen viele temporale Bezüge erkennen.⁵⁰⁶ Ihr Interesse an der Beziehung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft betrifft auch das Zeitverständnis des modernen Historizitätsregimes.⁵⁰⁷ Dessen Vorstellung der linearen Zeiterfahrung als »the becoming present of future events and then their becoming past«⁵⁰⁸ kann dabei demontiert, gänzlich verworfen oder auf den Kopf gestellt werden: hin zu einem »the becoming present of past events and then their becoming future«⁵⁰⁹. Dieses Interesse am *geschichtlichen Umordnen* (*historical reordering*) korrespondiere, so Christine Ross, mit einer Ästhetik weg vom futuristischen Historizitätsregime der klassischen Moderne⁵¹⁰ hin zu einem *präsentifizierenden Regime* (*presentifying regime*), das die Gegenwart aufwertet.⁵¹¹ Die Vergangenheit rückt so näher an die Gegenwart, und die Gegenwart rückt näher an die Zukunft. Ross nennt das den *temporal turn*, im Zuge dessen unter anderem die moderne Verzeitlichung der Geschichte thematisiert wird:

[T]he temporal turn stages, disavows and reorients modernity's temporalization of history. By advantaging the temporal category of the present, it questions the four operations of that temporalization: progress, acceleration, teleology, and totalization. [...] Modernity is understood as endowed with promises of progress, change, perfectibility, novelty, inclusiveness, and opportunity, all of which are supported by technoindustrial and scientific invention.⁵¹²

Mit der Kritik an der modernen Verzeitlichung der Geschichte stellt die zeitgenössische Kunst also auch die dahinterliegenden Ideologien wie den Fortschrittsglauben und das Perfektionsstreben in Frage. Denn die immer vorausseilenden Ideale

506 Vgl. Rees 2011, 6f. Zur Frage nach Geschichtsmodellen in der Gegenwartskunst, siehe Kernbauer 2015.

507 »Recent art can be said to be haunted by modernity.« Ross 2012, 16.

508 Dolev 2007, 5; zit.n. Ross 2012, 5.

509 Ross 2012, 60.

510 Die *klassische Moderne* ist in diesem Zusammenhang nicht nur als historische Periode, sondern darüber hinaus vor allem als Vorbedingung und diskursive Rhetorik zu verstehen. Vgl. ebd., 60.

511 Dass die Gegenwart aufgewertet wird, heißt nicht, dass die Repräsentation von Zeit oder einer zeitlichen Distanz jemals neutral, also wertfrei sein kann, »neither in the sense of remembrance, idealization or condemnation of something of the past nor in the preventive planning of the future.« (Lehner 2018). Der hier beschriebene *Präsentismus* ist nur eine Möglichkeit der temporalen Bezüge unter vielen. Eine andere Möglichkeit wäre mit dem *Zeitkomplex* beschrieben. In ihrer gleichnamigen Publikation schrieben Armen Avanesian und Suhail Malik: »Wir haben keine lineare Zeit mehr im Sinne einer Vergangenheit, auf die die Gegenwart und die Zukunft folgen. Es ist eher umgekehrt: Die Zukunft ereignet sich vor der Gegenwart, die Zeit kommt aus der Zukunft.« (Vgl. Avanesian und Malik 2016, 7).

512 Ross 2012, 16.

der Moderne sind aufs Engste mit einer linearen Perspektive verknüpft, die den Fluchtpunkt für den Betrachtenden gleichzeitig unerreichbar macht. Diese Perspektive erhärtet wiederum die Vorstellung von der *unproduktiven* Unproduktivität, und der Wartezeit als *Nicht-Zeit*.⁵¹³ Die Unproduktivität als Summe der vergeudeten Zeit, die nicht zu einem unmittelbaren Ergebnis führt, ist immer in Gefahr, vom Narrativ der modernen Rhetorik außer Acht gelassen zu werden. Mit unterschiedlichen Strategien der Gegenwartskunst – allen voran der *Post-Conceptual Art Practices*⁵¹⁴, wird nun versucht, diese Tendenz zur Flucht nach vorne zu suspendieren, indem in das lineare Zeitverständnis eingegriffen wird.⁵¹⁵

Zeitbasierte Kunst, laut Groys eigentlich »kunstbasierte Zeit«⁵¹⁶, ist eine Antwort auf das Löschen der Zeit, die nicht zu einem unmittelbaren Ergebnis führt. Sie dokumentiere nämlich die in der Moderne entwertete Zeit, die Zeit »in danger of being lost because of its unproductive character«⁵¹⁷. Die *vergeudete* Zeit wird in den positiveren Begriff der *überschüssigen Zeit* (*excessive time*) umgedeutet, die sich jenseits ihres ökonomischen Gebrauchs als reines *In-der-Zeit-Sein* zeigt.⁵¹⁸ Camus' Sisyphos vollzieht nun als Paradebeispiel eine aufgeschobene, nicht-historische Zeit außerhalb jeglicher »historischer Relevanz«.⁵¹⁹

Mehrere Werke von Francis Alÿs können mit dem Begriff der *überschüssigen Zeit* in Zusammenhang gebracht werden, weil sie wiederholende Aktionen darstellen, die »allein darin erfolgreich sind, unproduktive Zeit zu produzieren«⁵²⁰. Die Wiederholung als prominentes Motiv versteht Alÿs als Methode zur potenziellen Erweiterung von Handlungen: »The structure of *When Faith Moves Mountains* (2002) is that of a moving wave pattern. *Tornado* (2000–present) is an expanding spiral. All are potentially extendable and repeatable.«⁵²¹

Malcolm Le Grice beschreibt in seinem Essay *Time and the Spectator in the Experience of Expanded Cinema* die Techniken des Loops und der Wiederholung als Strategien, Narrationen zu suspendieren, wenngleich ein Raum jenseits der Narration

513 Vgl. ebd., 60.

514 Vgl. Osborne 2013, bes. 33.

515 Mit Nickolas Lambrianou ließe sich auch Alÿs' Arbeitsweise als *post-konzeptuell* beschreiben, da er sich »fotografischer« Medien bedient und sich mit medienspezifischen Arten der Wahrnehmung wie Verzögerung, Wiederholung und Wiedergabe beschäftigt. Vgl. Lambrianou 2018, 19.

516 Groys 2016, 158; Siehe auch Groys 2009, 7.

517 Groys 2010, 190, zit.n. Ross 2012, 66.

518 »However, one can also interpret this wasted time more positively, as excessive time – as time that attests to our life as pure being-in-time, beyond its use within the framework of modern economic and political projects.« Groys 2009, 4.

519 Vgl. Groys 2010, 190; Siehe auch Ross 2012, 67.

520 Ross 2012, 67.

521 Alÿs 2005.

schwer vorstellbar sei, da Vorstellungen von kausalem Zusammenhang und narrativer Abgeschlossenheit kulturell tief verankert seien. Traditionelle Narrative können etwa über die Betonung von Körperlichkeit oder Präsenz aufgebrochen werden.⁵²² Das bringt uns zurück zum ewigen Aufschub, der sich wie ein roter Faden durch das Werk von Alÿs zieht.

In seinem Animationsfilm *Song for Lupita (Mañana)* (1998) veranschaulichte er, wie bereits erwähnt, das mexikanische Sprichwort »el hacerlo sin hacerlo, el no hacerlo pero haciéndolo«. Eine Frau leert darin eine Flüssigkeit von einem Glas ins andere und wieder zurück, gleichsam gefangen in einem Loop, denn die Gläser füllen oder leeren sich nie vollständig. Im Zuge der Arbeit an diesem Animationsfilm entdeckte der Künstler, dass das Timing eine wichtige Rolle im »Verhältnis Lateinamerikas zur Modernisierung und dem Dogma der Effizienz«⁵²³ spielte, und dass er mit der Inszenierung von Filmen und Performances spezifische Zeitstrukturen hervorbringen konnte, die er in Mexiko kennengelernt hatte. Die Flüssigkeit, wie Flut und Ebbe an- und absteigend, suggeriert eine Aufhebung der Zeit; Der dargestellte Akt hat weder Anfang noch Ende. Im dazu eingespielten Lied »Mañana, mañana is soon enough for me« geht es um das Verschieben einer Aufgabe auf ein ewig gleiches »Morgen«⁵²⁴: Immer wieder verschoben, wird sie nie erledigt sein.

Besonders deutlich wird die Wiederholung als Methode auch in der *Rehearsals*-Serie. Die Musik ist darin jeweils das handlungsbestimmende Element: »Sound and rhythm also have been key tools in that process [of infinitely delaying the narration; Anm. d. Verf.], as a means to destabilize the perception of time, a way of diluting time.«⁵²⁵ Wie bereits am Titel ablesbar ist, beschäftigte er sich darin mit der *Probe* als paradoxem Verfahren: Einerseits dient eine Probe ganz allgemein dazu, eine bestimmte Handlung zu perfektionieren; Andererseits ist sie für Alÿs ein Mittel, um ein endgültiges Ergebnis oder Resultat aufzuschieben. In *Rehearsal I* (1999-2001) versucht ein roter VW Käfer immer wieder, einen Hügel hinaufzufahren, während eine Mariachi-Band im Off ein Lied probt. Wenn die Band sich verspielt und ihre Instrumente absetzt, rollt das Auto zurück und muss wieder von vorne beginnen. Dasselbe Spiel wiederholt sich unzählige Male, ohne dass das Auto jemals oben ankäme. *Rehearsal II* (2001-2006) zeigt eine Stripperin, die sich ihrer Kleider entledigt, während eine Sopransängerin und ein Pianist Franz Schuberts *Lied der Mignon* proben. Die Verzögerung ist zwar ein konstitutiver Teil jedes Striptease, der hier aber ad absurdum geführt wird: Sobald sich die beiden Musiker*innen verspielen oder pausieren, um eine bestimmte Stelle durchzusprechen, zieht sich die Stripperin wieder an. Der erwartete Höhepunkt der Performance verschiebt sich immer

522 Vgl. Le Grice 2011, 160.

523 Ferguson und Alÿs 2007, 15-16.

524 *Mañana* ist spanisch für »morgen«.

525 Ferguson und Alÿs 2007, 45.

weiter. Die Probe dauert so lange, bis sich die Stripperin ganz nackt ausgezogen hat – aufgrund der zahlreichen Unterbrechungen und Rückwärtsbewegungen eine ganze Weile.⁵²⁶ Es scheint also eine Wechselbezüglichkeit der beiden Handlungen zu geben: Sie bedingen und beeinflussen sich, machen sich rückläufig und treiben sich wieder voran. Von *Rehearsal I* unterscheidet sich das spätere Proben-Stück *Rehearsal II* in zumindest einem Punkt maßgeblich: Auch wenn sich die Zeit während des Striptease ungemein dehnt, ist an diesem Stück doch ein Fortschreiten der Handlungen erkennbar. Als sich die Stripperin aber endlich ganz entblößt hat, ist der Reiz daran verloren gegangen.⁵²⁷

Mit *Politics of Rehearsal* (2004) entwickelte Alÿs die Aktion *Rehearsal II* zu einer Live-Performance weiter und brachte damit seine Überlegungen zum »zyklischen Verrat des Fortschritts«⁵²⁸ auf den Punkt. Dasselbe Setting wie bei *Rehearsal II* wurde darin live performt; Außerdem sind Ausschnitte aus Präsident Harry Trumans Antrittsrede von 1949 zu sehen und zu hören, in der er die *Unterentwicklung* (*underdevelopment*) Lateinamerikas als Problem adressiert hatte.

3.2 Rehearsal I (1999-2001)

Die zwischen 1999 und 2001 in Kollaboration mit Rafael Ortega entstandene, fast 30-minütige Videoarbeit *Rehearsal I* (siehe Abb. 22, S. 227) zeigt wie oben erwähnt einen roten VW Käfer in der Rückansicht. Eine Person am Steuer versucht offensichtlich, einen Hügel in der mexikanischen Stadt Tijuana zu erklimmen. Die in der Totalen gezeigte Schotterstraße zieht sich im Bildausschnitt gerade nach oben, der Weg scheint nach hinten hin immer steiler zu werden. Links und rechts säumen schlichte Häuser den Weg, einzelne Autos parken an der Straße. Rechts im Vordergrund steht ein ausrangierter Autositz am Straßenrand, ab und zu läuft ein Hund durchs Bild. Sobald die Musik einsetzt, kommt der Käfer aus dem linken unteren Bildrand ins Bild und fährt bergauf. Den Soundtrack dazu liefert eine traditionelle Mariachi-Band. Deren Probe eines *Danzón*-Stückes hatte Alÿs einige Monate zuvor in Juchitán, Oaxaca aufgenommen.⁵²⁹ Im Video ist sowohl die Audiospur der Bandprobe als auch die der Performance zu hören. Alÿs lenkte den Wagen und kam folgenden Anweisungen nach: Wenn die Kapelle zum Lied ansetzt und spielt, fährt er bergauf. Wenn sie Fehler macht und das Lied unterbricht, stoppt auch das Auto. Wenn dann die Bandmitglieder ihre Instrumente stimmen, sich unterhalten und Späße machen, rollt der Käfer wieder rückwärts bergab. Beim erneuten Anheben der Musik startet auch der Wagen seinen nächsten Versuch. Während Alÿs

526 Alÿs und Medina 2010, 110-111.

527 Vgl. ebd., 111.

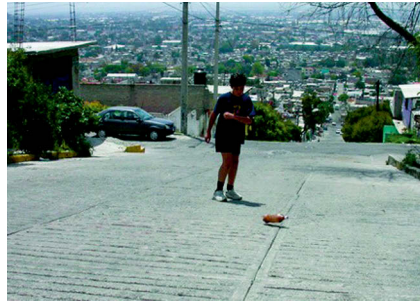
528 Ebd., 144.

529 Vgl. Ferguson 2007b, 79.

am Steuer saß, hörte er sich die Aufnahme über Kopfhörer an: Die auditive und visuelle Komponente sind im Video synchronisiert, die Musik diktiert die Handlungsanweisungen für die Performance.⁵³⁰ Gegen Ende der Probe fährt Alÿs den Wagen rückwärts aus dem Bild, von wo er anfänglich kam, und stellt den Motor ab. Als kurz darauf die Passage zum letzten Mal geprobt wird, und das gar nicht so schlecht klingt, hat der Fahrer bereits das Interesse daran verloren, ein allerletzter Versuch bleibt aus. Der Abspann erscheint auf derselben Einstellung, die nun eine gähnend leere Straße mit Musikuntermalung zeigt.

Abb. 22: Francis Alÿs, *Rehearsal I* (1999-2001), Videostill;

Abb. 23: Francis Alÿs, *Caracoles* (1999), Fotodokumentation der Performance



Sisyphos II: Das Paradoxon des Ziels

Die Versuche des »Erklimmens« ziehen sich über fast 30 Minuten hin, ohne dass der Käfer die Kuppe des Hügels erreichen würde. Das Auto bewegt sich also vor und zurück, ohne jemals oben anzukommen, »wie in einer schwingenden Pendelbewegung«⁵³¹. Das Pendel wiederum symbolisiert eine gleichförmige, theoretisch unendliche Fortschreibung der Zeit. Der Vorspann verrät ein kleines, aber politisch brisantes Detail: Die Aktion wurde in der nordmexikanischen Grenzstadt Tijuana gedreht. Hinter der Hügelkuppe liegt – so verheißungsvoll wie unerreichbar für viele – die Grenze zu den Vereinigten Staaten von Amerika. Tijuana bildet mit San Diego, Kalifornien eine Metropolregion, ist aber gleichzeitig hermetisch davon abgeriegelt. Sie hat einen florierenden Industriesektor und gleichzeitig eine der höchsten Mordraten weltweit. Als grenznaher Umschlagspunkt für Drogen ist sie seit Jahren Schauplatz gravierender Kriminalität. Die Grenznähe ist ihr Segen und gleichzeitig ihr Fluch. Die Reise unzähliger Menschen in Hoffnung auf ein besseres Leben auf der anderen Seite der Mauer enden vorerst hier. Auch in *Rehearsal*

530 Vgl. ebd., 79.

531 Alÿs 2004, 11.

I wird der Fahrer des Autos, die Betrachter*innen ahnen es vielleicht bereits, nicht mehr dort ankommen; Am Ende des Videos stellt er das Auto am Fuße des Berges ab. Wenn das Werk wie 2013 in der Hamburger Kunsthalle im (von einem kurzen Abspann unterbrochenen) Loop gezeigt wird, ist nicht nur keine Entwicklung in der Handlung ersichtlich, sondern es wird darüber hinaus auch ihr unendlicher Fortgang suggeriert.

Alÿs schrieb über *Rehearsal I*, dass er sich mit der Zeitstruktur des ewigen Aufschubs auf die komplizierte Beziehung der mexikanischen Gesellschaft mit dem Konzept der ›westlichen Moderne‹ bezog. Mit der Metapher des Pendels, das in seiner gleichförmigen Bewegung durch Raum und Zeit den unendlichen Fortgang der Zeit symbolisiert, beschrieb er physisch den (freiwilligen? zwangsläufigen?) Rückzug von jeglicher Form des finalen Moments oder Höhepunkts.⁵³²

Wie ein Pendel, das am Ende eines Ausschlags langsam wieder kehrt macht und immer schneller zum Mittelpunkt fällt, bestimmt die stotternde Melodie die Bewegungszeit des Autos und versetzt dessen Fahrer in einen Zustand des Aufschubs, in eine Hypnose der Wiederholung, die zu einem Spannungsmoment zwischen geduldigem oder frustriertem Aufgeben führt.⁵³³

Auch auf die Erzählstruktur des Werkes selbst wirkt sich das Thema des endlos aufgeschobenen Versprechens aus: Die volkstümliche Blasmusikkapelle, die das Video augenscheinlich mit einem Lied untermalen sollte, befindet sich offenbar (noch) in den Proben, was in Folge auch die Erzählung selbst ständig unterbricht; Auch wenn mit der Zeit kleine Verbesserungen im Spiel spürbar werden, ergibt die schier endlose Probe ein perfektes Sinnbild für einen unendlich wiederholten Vorgang.⁵³⁴ Dass diese »Struktur des eingebauten Scheiterns« mit einem nicht unerheblichen Kraftaufwand verbunden ist, verleiht der Arbeit wiederum starke Sisyphos'sche Züge.

Deutlich tritt die Anspielung auf den Sisyphos'schen Kreislauf von Scheitern und Wiederholung bereits in *Caracoles* (1999) zu Tage, das als Vorarbeit zu *Rehearsal I* verstanden werden kann.⁵³⁵ *Caracoles* (siehe Abb. 23, S. 227) zeigt einen Jungen, der eine halbvolle Limonadenflasche mit den Füßen eine steile Straße hinaufrollt, nur um sie dann wieder hinunterrollen zu lassen und von Neuem zu beginnen. Diese

532 Vgl. Ferguson 2007b, 79. In einem Konzeptblatt zur Performance aus der Sammlung des MoMA (Objektnummer 207.2007.30) finden sich die Anmerkungen »infinitely defined resolution« und »disturbs progress of time«.

533 Alÿs 2004, 11.

534 »The actual rehearsal of the band turned out to be the perfect vehicle through which to articulate a process that inevitably involves endless repetition.« Ferguson 2007b, 79.

535 Vgl. Cocker 2011, 283.

Art der Fortbewegung ist mühsam, scheint aber auch eine aus freien Stücken gewählte Form des Spiels zu sein: Dem Anschein nach könnte der Junge die Flasche genauso gut in die Hand nehmen und sich die vielen Umwege auf- und abwärts ersparen.⁵³⁶ *Caracoles* arbeitet mit derselben Logik, die auch Aders *Falls* zugrunde liegt: Aus Gründen, die den Betrachtenden unerklärlich sind, scheinen die Protagonisten der Performances einer ganz bestimmten Logik entsprechen zu müssen. Die Logik des Konzepts setzt sich im Kunstwerk fest und gibt bestimmte Handlungen vor. Im Fall von *Caracoles* produzieren die Handlungen kein in welcher Form auch immer messbares Ergebnis, und sind somit auf gewisse Weise unproduktiv.⁵³⁷ Gleichzeitig betont die Arbeit aber auch das potenziell spielerische, lustvolle Element eines mühsamen Unterfangens.⁵³⁸ Kann der Unproduktivität im Rahmen des Spiels überhaupt eine Bedeutung zukommen, oder ist nicht vielmehr gerade das Spiel per Definition eine Sphäre, die sich dieser Art der Wertigkeit entzieht?

Um hier noch einmal die Camus'sche Existenzialphilosophie heranzuziehen, kann festgehalten werden, dass nach Camus ja auch Sisyphos eine bestimmte Lust an seiner Aufgabe empfindet; Nicht ohne Pathos formuliert Camus ja darüber hinaus das Steinewälzen als seine sinnstiftende *Lebensaufgabe*, die ihm keiner nehmen kann. Warum findet Sisyphos – und in weiterer Folge auch Camus – so viel an der endlosen Mühsal? Der Philosoph Iddo Landau hat versucht, dieser Lust am Unvollendeten nachzugehen. Mit dem *Paradoxon des Ziels* beschrieb er in seinem gleichnamigen Artikel einen Zustand, der seiner Meinung nach als eine Art *blinder Fleck* der existenzialistischen Philosophie für ihr Verständnis unabdingbar ist.⁵³⁹ Er bemühte damit eine Interpretation, die über die rein absurde Lesart des Mythos hinausgeht.

Das Streben nach einem bestimmten Ziel, das dem Leben Sinn gibt, so Landau, fühle sich bekanntermaßen oft besser an als das Erreichen desselben. Wenn aber das Erreichen eines Ziels zum Verlust von Zufriedenheit und Bedeutsamkeit führt, ist es dann nicht besser, es gar nicht erst zu versuchen, oder sogar zu versuchen,

536 Das Motiv des Hinauf- und Hinabrollens nahm Alÿs später noch einmal im Video *Reel/Unreal* (2011) auf. Dabei folgte die Kamera einer Filmrolle, die von zwei Kindern durch die Straßen Kabuls getrieben wird und sich dabei abwechselnd auf- und wieder abwickelt. Die politische Dimension bestand im von den Taliban verbrannten Filmen im Rahmen eines Aufführverbots; Der Titel *Reel/Unreal* bezieht sich außerdem in seiner phonetischen Ähnlichkeit mit *Real/Unreal* auf das verzerrte Bild Kabuls und Afghanistans in den ›westlichen‹ Medien.

537 Siehe auch Cocker 2011, 283.

538 Russell Ferguson hat mit Jules Barbey d'Aureville auf das Dandyhafte von *Paradox of Praxis I* verwiesen: Nicht unähnlich der Figur des Dandy im Umkleiden oder Umherschweifen widmet sich Alÿs stundenlang unbekümmert einer Tätigkeit, deren endgültiges Resultat zweitrangig ist. Vgl. Ferguson 2007b, 61.

539 »The Paradox of the End« [...] is an important and neglected expression of the existentialist notions of meaninglessness and Absurd.« Landau 1995, 556.

es gerade *nicht* zu erreichen? Damit wiederum würde aber auch die ursprünglich sinnstiftende Zielstrebigkeit und Bedeutsamkeit des Handelns verloren gehen. Das stellt den Menschen vor ein Dilemma: Er möchte etwas und will es auch wieder nicht; Ihm wird gleichzeitig das Streben nach einem Ziel und das Ablassen davon nahelegt.⁵⁴⁰ Das Ziel ist also nicht an sich wertvoll oder nützlich für den Menschen; Sein Wert liegt darin, den Bemühungen rund um seine Erfüllung eine Richtung und einen Sinn zu geben. Jede zielgerichtete Tätigkeit und schließlich auch das Leben selbst sind also nicht das Mittel zum Zweck, sondern *der Zweck selbst*. In dem Moment aber, wo uns diese Bedeutungsverschiebung bewusst wird, verliert das Ziel selbst seinen Reiz: *Nur im Sinne der Zufriedenheit imaginierte Ziele* sind es nicht wert, verfolgt zu werden, was den Menschen wieder in die unglückliche Ziellosigkeit entlässt. Diese Merkmale des Paradoxons sind laut Landau vergleichbar mit der Lebenssituation des Sisyphos: Sowohl die Menschen als auch die mythologische Figur würden ohne Lebensziel in Unglück fallen. So wie Menschen immer wieder nach neuen Aufgaben trachten, sobald ein Ziel erreicht ist, würde Sisyphos den Stein wieder nach unten stoßen, wenn er jemals oben liegen bliebe; und zwar unabhängig davon, ob er sich dem Sinn seiner Qualen bewusst ist oder nicht.⁵⁴¹

Das Paradoxon des Ziels beschreibt also die Wichtigkeit von Zielsetzungen für das individuelle Glück zum einen, und die gleichzeitige Enttäuschung bei deren Erreichen zum anderen. Als solches bietet es nun einerseits eine Erklärung für die im Existentialismus zentralen Konzepte des Absurden und Sinnlosen in der Welt. Andererseits sei es, so Landau, der ebenso wichtige wie vernachlässigte Grund dafür, dass Menschen regelmäßig ein Gefühl von Unbehagen und Selbsttäuschung überkommt, wenn sie ihre Ziele erreichen.⁵⁴² Damit schlägt Landau auf einer philosophischen Ebene in dieselbe Kerbe wie John und Langhof. Jene attestieren dem Scheitern ja aus einer soziologischen Perspektive heraus eine »heimliche Prominenz«, weil der Erfolg als *das* Mantra der Moderne schlechthin – verstärkt noch durch den Impetus individueller Selbstverwirklichung – immer das Scheitern als Kostrastfläche bedingt: »Indem sich der Erfolg seine exponierte Wertigkeit auf diese Weise geradezu vom Scheitern borgt, erlangt er allein nur Faszination.«⁵⁴³ Um nun zurück zur philosophischen Ebene zu kommen, ist es die gleichzeitige Anziehungskraft dieser beiden Pole, Erfolg und Scheitern, die es zu einer zentralen Aufgabe philosophischer und religiöser Systeme macht, dieses Paradoxon aufzulösen. Das tun sie, indem sie zum Beispiel ein transzendentes, unmöglich zu erreichendes Ziel festschreiben. Das Christentum findet sein transzendentes Ziel unter

540 Vgl. ebd., 556f.

541 Vgl. ebd., 557f.

542 Vgl. ebd., 558.

543 »Erfolg [...] findet mehr oder weniger statt, weil das Scheitern der eigentliche Welthorizont der Moderne ist.« John und Langhof 2014, 3.

anderem in den Aspirationen auf ein Leben nach dem Tod, das wiederum, was bereits Thema dieser Arbeit war, einen geradlinigen akzentuierten Zeitablauf voraussetzt.⁵⁴⁴ Die christliche Eschatologie *begradigt* also das zögerliche bis zyklische Zeitverständnis von Landaus Paradoxon hin zu einem linearen Zeitverständnis.

In einem Essay über die wechselseitige Beziehung von Hindernis und Begierde beschäftigte sich Adam Phillips aus einer psychoanalytischen Perspektive mit dem Paradoxon des Ziels.⁵⁴⁵ Er versteht darin Hindernisse, die sich der Mensch im Wesentlichen selbst zurechtlege, als »Schlüssel zum Begehren«⁵⁴⁶. Sie stehen den Menschen nicht *im Weg* (nach ihrer Wortherkunft als »etwas, was das direkte Erreichen eines Ziels, das Weiterkommen be- oder verhindert«⁵⁴⁷), sondern *sie sind der Weg selbst*:⁵⁴⁸ »Was sind die katastrophalen (oder katastrophal lustvollen) Szenarien, vor denen sie ihre heiß geliebten Hindernisse schützen und von denen sie als antizipierte Möglichkeiten einer immer wieder aufgeschobenen Zukunft aufrechterhalten werden?«⁵⁴⁹ Als »antizipierte Möglichkeiten einer immer wieder aufgeschobenen Zukunft« dienen Hindernisse den Menschen dazu, ihr verdrängtes Begehren in eine phantastische, unendlich suspendierte Zukunft zu verschieben. Analog dazu argumentiert Robert Pfaller, dass nie realisierte Wunschvorstellungen, in seinen Worten potenzielle »zweite Welten«, den Menschen dabei helfen, ja notwendig sind, um ihr eigentliches, das »erste Leben«, besser leben zu können.⁵⁵⁰ Phillips und Pfaller stimmen darin überein, dass Begehren, Sehnsüchte und Wünsche, die den Menschen auf eine zukünftige Potenzialität vertrusten, das eigent-

544 Vgl. Arendt 2008, 257.

545 Er zeichnete darin nach, wie die Psychoanalyse auf die sich hinter Hindernissen versteckten Begehren aufmerksam machen kann. Zur Erläuterung dessen, wie die Psychoanalyse auf die hinter Hindernissen versteckten Begehren aufmerksam machen kann, zieht Phillips *Das Sein und das Nichts* von Jean-Paul Sartre heran. Ein Spaziergänger, so Sartre, wundert sich vielleicht über die (schöne oder hässliche) Form eines Felsens am Wegesrand, nicht aber darüber, ob er besteigbar sei oder nicht. Die absurde (und psychoanalytische) Perspektive frage nun, so Phillips, nicht nur danach, ob der Stein ein Hindernis ist, sondern vor allem auch danach, ob wir nicht nur erst in Betracht ziehen, dass wir überhaupt spazieren, wenn uns der Fels im Weg steht. Mit dieser Metapher verweist er darauf, dass Hindernisse uns auf dahinterliegende *verhinderte* Begehren dienen können. Vgl. Phillips 1997, 122.

546 Ebd., 136.

547 Duden Online Wörterbuch, »Hindernis, das«.

548 »Patienten entwerfen ihre Symptome selbstverständlich als Hindernisse. Es lohnt daher immer, sich zu überlegen, wie ihr imaginäres, unbeeinträchtigtes Leben wohl aussehen würde, wenn ihm solche Zwänge fehlten.« Phillips 1997, 125.

549 Ebd., 125.

550 »Die erste Welt selbst scheint es regelmäßig mit sich zu bringen, dass wir den Traum von einer zweiten, anderen entwickeln müssen – nämlich um eben in der ersten zu leben. [...] Nur ein geträumtes Leben, das sich vom gelebten unterscheidet, ist in der Lage, uns in diesem verharren zu lassen.« Pfaller 2012, 16.

liche Leben aufwerten, weil sie es spannender machen. Das Hindernis bzw. die Wunschvorstellung in ihrer Potenzialität erfüllen also wichtige Funktionen. Eine ähnliche Argumentationslinie verfolgt Helga Peskoller für Extremsportarten. Dass die Teilnehmenden einer von ihr herangezogenen Studie umso mehr mit einer Extremsportart sympathisierten, je unerfahrener ihre Ausführenden waren, lässt Peskoller eine »große Sehnsucht nach einem ›wilden Leben«⁵⁵¹ errahnen. Anders als Phillips und Pfaller ist Peskoller aber der Meinung, dass die ersehnten, aber nicht ausgelebten Erfahrungen dieses ungelebten Lebens nichts anderes als »leere Befreiungen« sind.⁵⁵² Hindernis und Begehren hängen nun aber laut Phillips eng miteinander zusammen: Das eine ist ohne das andere undenkbar. Was von beiden zuerst da war, ist oft unklar. Offenkundig enthülle aber das Begehren nicht das Hindernis, sondern das Hindernis verweise auf das Begehren, es ist der »Schlüssel zum Begehren«: »Ein Hindernis erinnert mich an das, was ich in einem Teil meines Seelenlebens vergessen will.«⁵⁵³

Auch in Mythen und Erzählungen sind Hindernis und Begehren tragende Elemente, ohne die eine Narration gar nicht aufrecht erhalten werden könnte: »Es gehört zur Faszination [...] vielleicht jeder Geschichte, dass wir ebenso wenig wie ihre Helden und Heldinnen je wissen, ob Hindernisse das Begehren hervorrufen oder das Begehren Hindernisse. Wir sind uns nie ganz sicher, was von beiden wir suchen.«⁵⁵⁴ Was sucht der Steinwölger, wenn er wieder nach unten geht, um den Felsen zu holen? Landau würde auf diese Frage wohl antworten, dass der Mensch wie auch die mythologische Figur ohne Lebensziel in Unglück fallen.

Camus' Ansatz kommt nun nach Landau innerhalb dieser verschiedenen Strategien (die Transzendenz des Wissens/der Erkenntnis, die Betonung der Pflicht, die Gleichsetzung von Zweck und Mitteln, der Determinismus, der Nihilismus etc.)⁵⁵⁵ eine Sonderstellung zu: Dem absurden Menschen bei Camus ist ja bekannt-

551 Peskoller 2010, unpag. [2]. Siehe auch Peskoller 2009, 200.

552 Peskoller 2010, unpag. [2], Anm. 4. Siehe auch Peskoller 2009, 200.

553 Phillips 1997, 125.

554 Ebd., 124.

555 Landau unterscheidet fünf große Strategien der Bewältigung des Paradoxons: Erstens wird in den drei großen monotheistischen Religionen das Ziel ins Jenseits verlagert, wo es nie ganz erreicht werden kann; Analog dazu gibt es bei Platon und anderen Philosoph*innen die Vorstellung von der Transzendenz des Wissens (bzw. der Erkenntnis), das außerhalb menschlicher Reichweite liegt. Die zweite mögliche Strategie verfolgt Kant mit der Betonung der Pflicht, die eine Handlung unbedingt erfordert und das Ergebnis zweitrangig macht; Im Mystizismus gibt es drittens eine Strömung, die den Zweck mit den Mitteln gleichsetzt, etwa bei Meister Eckharts Erzählung von Martha oder bei manchen Formen der Meditation; Viertens nimmt der komplette Determinismus den Menschen jegliche Angst vor der Sinnlosigkeit ihrer Ziele, weil sie durch ihn einfach tun *müssen*, was sie tun (etwa auch bei Spinoza); Die fünfte Form der Strategie, wenn auch streng genommen keine Bewältigung, findet sich in Nihilismus und Pessimismus, die uns die Verantwortung für unser Handeln abnehmen, weil

lich bewusst, dass seine Existenz sinnlos und seine Entscheidungen willkürlich sind. Trotzdem oder gerade deshalb trifft er seine subjektiven, willkürlichen Entscheidungen, um seinem Leben Sinn zu geben. Das macht ihn quasi immun gegen das Paradoxon des Ziels.⁵⁵⁶ Diese zusätzliche Bewusstseinssebene, die auch Camus selbst als besonders hervorhebt, gibt den Menschen ihren eigenen, subjektiven Sinn innerhalb der Absurdität.

Emma Cocker lobt Landaus Paradigma für seine transformatorische Kraft: Hinsichtlich der künstlerischen Verarbeitung des Sisyphos-Motivs zeige es die Möglichkeit auf, eine anfängliche Logik der Zielsetzung zu *transformieren*. Diese eröffneten Denkräume, wenn man so möchte, sind besonders für die Konzeptkunst von Interesse, wo die Zielsetzung als Ausgangspunkt und gleichzeitig als Material in Erscheinung tritt. In einem LeWitt'schen *Zerstörungsakt*⁵⁵⁷ kann ein gegebenes Ziel so in einen anderen, eigenmächtigen Plan umgewandelt werden: Denkbar wäre etwa, dass die Erreichung des Ziels gar nicht erwünscht ist und das Scheitern absichtlich herbeigeführt wird. Die Not der unendlichen Mühsal, das wird ein ums andere Mal deutlich, und die Lust daran, sind zwei Seiten derselben Medaille: »The futility of the Sisyphean task is thus countered by the possibility of pleasure within its repeated, vertiginous fall.«⁵⁵⁸

In seiner zwischen 1936 und 1942 entstandenen Abhandlung über das Absurde schreibt Camus ja bekanntlich, dass wir uns Sisyphos »als einen glücklichen Menschen vorstellen [müssen]«⁵⁵⁹. In den allgemeinen Sprachgebrauch hat die *Sisyphos-Arbeit* aber Einzug gehalten als eine unabschließbare oder zwecklose Aufgabe, die ausschließlich als Bürde empfunden wird. Emma Cocker hat darauf verwiesen, dass der Terminus keine unendliche, kontinuierliche Fortsetzung einer Handlung an sich beschreibt; Vielmehr meint er eine dreiteilige, akzentuierte, *performative* Handlung: Innerhalb derer wird erstens eine Aufgabe nach einem bestimmten Plan oder einem Regelwerk durchgeführt; die zweitens ihren beabsichtigten Zweck verfehlt; und drittens deshalb wiederholt wird; »a Sisyphean practice operates according to a cycle of failure and repetition, of non-attainment and replay; it is a punctuated performance.«⁵⁶⁰ Cockers Betonung der Performativität von Sisyphos' Handlungen suggeriert nach Butler die Möglichkeit, einen Zyklus aus Scheitern

unser Bestreben insgesamt sinnlos ist; Sechstens nennt Landau die Position Camus', die der des Nihilismus nahe kommt, aber trotzdem die Möglichkeit bietet, innerhalb der Absurdität nach eigenen Regeln zu handeln und Sinn zu finden. Vgl. Landau 1995, 560-564.

556 Vgl. ebd., 564.

557 »The logic of a piece or series of pieces is a device that is used at times only to be ruined.« LeWitt 1999a, 834.

558 Cocker 2011, 283.

559 Camus 1997, 128.

560 Cocker 2011, 267.

und erneutem Probieren performativ *hervorzubringen*; ein Gedanke, der einen interessanten Anknüpfungspunkt für diese Publikation bietet: Auch die besprochenen Performance-Künstler*innen bringen das Scheitern aktiv und beabsichtigt hervor, um ihre Inhalte zu vermitteln. Die Protagonist*innen mögen dabei scheinbar in einer Werklogik gefangen sein, bringen sich schlussendlich aber selbst und mutmaßlich in Situationen, an und in denen sie scheitern müssen. Von Camus' Interpretation des Mythos weicht Cocker indes in einem maßgeblichen Punkt ab: Während die performative Handlung nach Cocker wiederholt wird, weil sie an einem Ziel scheitert, ist es ja gerade die Lebensphilosophie des Absurden, eben gerade kein wie auch immer geartetes Ziel zu verfolgen.⁵⁶¹ In anderen Worten hat der Camus'sche Sisyphos seine Aufgabe nicht verinnerlicht: Er ist sich seiner absurden Handlung bewusst und scheitert deshalb nicht daran, dass der Stein nie oben liegen bleibt, sondern höchstens daran, dass den Göttern sein auflehrender Zorn egal ist; In Worten Landaus macht ihn das nicht nur immun gegen das Paradoxon des Ziels, sondern auch gegen die Erniedrigung der Götter.

Wie bereits erwähnt, hat Camus den Sisyphos in seiner modernen Rezeption maßgeblich geprägt. Einen weitaus unbekannteren, aber nicht weniger interessanten Ansatz verfolgte der japanische Philosoph Kuki Shūzō. Am 11. August 1928 hielt jener einen Vortrag im französischen Pontigny, in dem er Camus' 14 Jahre später publizierte Abhandlung über Sisyphos zum Teil vorwegnahm.⁵⁶² Kuki vergewisserte sich darin des Glücks der mythologischen Figur, deren starker Lebenswille allein in der Lust zur Wiederholung begründet sei: »His good will – the firm and certain will of always beginning again, of always rolling the rock upward – finds in that repetition itself all of morality and consequently all of his happiness.«⁵⁶³ Sein Wille allein gibt uns also Auskunft darüber, dass Sisyphos Herr seines Schicksals ist, und daraus eine Art Glück für sich zieht. Es erscheint bemerkenswert, dass Kuki der Wiederholungslogik mit der *Moral* auch eine ethische Komponente zuspricht; Das Glück folgt auf die Erfüllung seiner moralischen Vorstellungen. Ein freier Wille bedeutet in diesem Zusammenhang auch die bewusste und konsequente Hinwendung zur Unzufriedenheit, nicht aber zum Unglück. »He perpetually renews his effort. Is there suffering, is there punishment, in this act? I do not understand. [...] Sisyphus should be happy, being capable of a perpetual repetition

561 Siehe Camus 1997, 80.

562 Dass Camus dem Vortrag Kukis beiwohnte ist aufgrund seines geringeren Alters – er ging damals noch in Algerien zur Schule – unwahrscheinlich; Er mag aber im Nachhinein davon gelesen haben.

563 Kuki 1998, 204.

of dissatisfaction.«⁵⁶⁴ Die Radikalität dieser Aussage erklärt sich aus der Tradition des Bushidō⁵⁶⁵ als starker Referenzpunkt für Kuki.

Während mehrere östliche Glaubenssysteme auf dem Prinzip der Seelenwanderung basieren und die Vorstellung von der Wiederkehr des immer Gleichen miteinander teilen, unterscheiden sie sich maßgeblich darin, welche Rolle dabei dem Willen zukommt. Da jede Zeitvorstellung einen Willen bedingt,⁵⁶⁶ kann der Austritt aus der ewigen Wiederkehr, sprich der Eintritt ins Nirvana, eigentlich nur über die Negation des Willens geschehen. Der buddhistische Pessimismus sähe, so Kuki, den Willen als Wurzel allen Übels, deren Überwindung – stark vereinfacht gesagt – schließlich ins erlösende Nirvana führt. In der dem japanischen Buddhismus zugrundeliegenden Tradition des Bushidō hingegen werde dem Willen eine besondere *moralische* Kraft zugesprochen.⁵⁶⁷ Aus dem negativ behafteten Willen als Ursache allen Leidens wird so – wie bei Immanuel Kant, der den guten Willen bekanntermaßen sehr schätzte – ein *höchstes Gut*.⁵⁶⁸

Bushidō is the affirmation of the will, the negation of negation, in a certain sense the abolition of nirvana. It is will that concerns itself only with its own perfection; therefore, the perpetual repetition of the will, which is the supreme evil for Buddhism, has now become the supreme good.⁵⁶⁹

564 Ebd., 204f.; Siehe auch Groom 2013, 156.

565 Bushidō gilt als Lebensphilosophie der Samurai des alten Japans und vereint als ungeschriebener Verhaltenskodex stark moralisch geprägte Grundsätze wie Treue, Ehre, Mut und Aufrichtigkeit.

566 »Time is of the will. I say that time is of the will because time does not exist if there is no will. For a table, a chair, there is no time. If there is a time for them it is because consciousness in the sense of the will has given them a time. Time exists for them only in relation to a will, to consciousness.« Kuki 1998, 199.

567 Ausgehend von diesen zwei diametralen Auffassungen des Willens schließt Kuki auf zwei verschiedene Strategien, um der zyklischen Zeit zu entkommen: die *transzendente intellektualistische* Erlösung aus der indischen Tradition mit der zentralen Idee des Nirvana auf der einen, sowie die *immanente voluntaristische* Erlösung des japanischen Bushidō auf der anderen Seite. Während erstere auf ein Leben bzw. Sterben in einem zeitlosen Nirvana hinarbeite und somit das Konzept der Zeit intellektuell ablehne, beschäftige sich zweitens gar nicht so sehr mit der Zeit selbst und konzentriere sich stattdessen darauf, die schmerzliche, immer wieder neue Suche nach dem Guten, dem Wahren und dem Schönen wirklich zu leben. Vgl. ebd., 205.

568 Kant beginnt den ersten Abschnitt seiner *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* mit den Worten: »Es ist überall nichts in der Welt, ja überhaupt auch außer derselben zu denken möglich, was ohne Einschränkung für gut könnte gehalten werden, als allein ein *guter Wille*.« Kant 1991, 18; Hervorheb. im Original. Und weiter: »Dieser Wille darf also zwar nicht das einzige und das ganze, aber er muss doch das höchste Gut [...] sein.« Kant 1991, 22; Siehe auch Kuki 1998, 204.

569 Kuki 1998, 204.

Der Bogen zu Sisyphos schließt sich nun über die dem Bushidō zugrundeliegende Zeitvorstellung. Sie gleicht insofern der des Sisyphos-Mythos, als dass der »unbegrenzt gute Wille« (und Bushidō bedeutet im Grunde ebenjene »Affirmation des Willens«) niemals gänzlich erreicht werden kann. Das Streben danach ist ein endloses Vorhaben, sein Erreichen für immer aufgeschoben; Die unablässige Anstrengung muss immer wieder erneuert werden.⁵⁷⁰ Anders als die indische Tradition des Nirvana, deren Ziel – die Erlösung im ewigen, zeitlosen Nirvana – durch die Negation der Zeit (weil Negation des Willens) erreicht wird, bestehe das dem Bushidō zugewandte Leben im Außerachtlassen der Zeit, um *im Moment zu leben*. Während Ersteres für Kuki von einem Hedonismus spreche, zeuge Zweiteres von einem tapferen moralischen Idealismus, der immerwährenden Suche nach dem Guten, dem Wahren und Schönen. Dementsprechend ist Sisyphos für Kuki der Prototyp eines Menschen, der seiner Moral folgend der endlosen Mühe die Stirn bietet und so sein Leid in Glück transformiert.⁵⁷¹ Entscheidend dabei ist, dass Sisyphos diese Suche, das Streben nach seinen eigenen, subjektiven Regeln gestaltet: Aus freien Stücken entscheidet er sich zur unermüdlichen Arbeit an seiner Kondition, und auch seine Lebenssituation bewertet er nach eigenem, subjektiven Ermessen. »He is not in hell, he is in heaven. Everything depends on his subjective viewpoint.«⁵⁷²

Einen beträchtlichen Unterschied zwischen dem von Kuki beschriebenen endlosen Streben und Camus' Sisyphos liegt nun ohne Zweifel darin, dass sich Camus' Figur zwar auch unendlich bemüht, seine Anstrengung aber zielloos ist, was Camus an mehreren Stellen betont. Sein Sisyphos müht sich zwar ab, hat aber keinerlei Hoffnungen oder Ambitionen, was die Zukunft betrifft. Er verachtet sein Schicksal und lebt nur im Hier und Jetzt, während Kukis Sisyphos nach dem »unbegrenzt guten Willen« strebt. Albert Camus rückte vierzehn Jahre später die mythologische Figur in seiner Abhandlung *Der Mythos von Sisyphos* (1942) ins Zentrum seiner Formulierungen zum philosophischen Existenzialismus. Er beschreibt darin dessen

570 »The infinite good will, which is never entirely realizable and is destined always to be ›deceived‹, must always renew its efforts. For bushido, it is this good will in itself that has an absolute value. Even the unsatisfied will, the unrealized ideal, a life of suffering and sorrow, [...] lost time which repeats itself perpetually – it does not matter. Bushido says in effect: Let us confront transmigration without fear, let us valiantly pursue perfection with a consciousness cleared of ›deception‹.« Ebd., 204.

571 Formuliert hat Kuki seine Theorie übrigens in Reaktion darauf, dass er in Europa gefragt wurde, warum die U-Bahn Tokios nach ihrer Zerstörung bei einem Erdbeben fünf Jahre zuvor angesichts weiterer möglicher Zerstörungen überhaupt wieder aufgebaut werde. Vgl. Inaga 2017, 111. Seine Antwort darauf: »It is the enterprise that interests us, not the goal. We are going to construct the subway, and an earthquake will eventually destroy it. We shall then construct it again. [...] It is the will itself that we value, the will in its own perfection.« Kuki 1998, 205.

572 Kuki 1998, 205.

große Aufgabe als Metapher für das absurde menschliche Leben, das ohne höheren Sinn bleiben muss. Seine Bewunderung gilt der Figur im Augenblick des Abstiegs zum Felsen, da er sich seiner aussichtslosen Lage bewusst wird, und sich trotzdem jedes Mal dazu entscheidet, wieder den Hügel zu erklimmen. In der *Einsicht* der Endlosigkeit seiner Aufgabe, so Camus, bestehe die Tragik des Mythos. Im Bewusstsein über die Sinnlosigkeit seiner Aufgabe liegt aber auch das Glück Sisyphos', denn würde er sonst seine Tätigkeit fortsetzen?

Im Hinblick auf die gegenwärtige Diskussion um das Subjekt in der neoliberalen Leistungsgesellschaft könnte man sagen, Sisyphos sei jemand, dessen Ziele drastisch beschnitten wurden. Seine Lebensaufgabe wurde von den Göttern darauf reduziert, nichts mehr erreichen zu können. Er ist aber gleichzeitig auch von der Last befreit, etwas erreichen zu müssen. Diese so pragmatische wie zynische Sicht auf Sisyphos' endlose Qual mag in der spätkapitalistischen Logik dennoch ihre Richtigkeit haben: »Das Leistungssubjekt«, so Byung-Chul Han, »beutet sich selbst aus, bis es zusammenbricht.«⁵⁷³ Dem Sisyphos wird nun mit dem Leistungsimpetus auch die lineare Zeitlichkeit genommen. Es ist anzunehmen, dass er darum weiß. Er wird nie oben ankommen, hat aber auch nicht mehr den Anspruch das zu tun. Er strebt keiner vielversprechenden Zukunft entgegen. Dementsprechend ist auch die Ideenlehre von Camus, versinnbildlicht durch den Sisyphos-Mythos, stark auf die Gegenwart konzentriert. Sie ist das Ideal des mit der Absurdität konfrontierten Menschen. Dem Camus'schen Sisyphos liegt jegliche Form von idealistischer Moralvorstellung fern. Die Sinnfrage kann nur individuell gelöst werden, der Aussicht auf den eigenen Tod ist nur mit Verachtung entgegenzukommen. Jedenfalls mündet das Absurditätsgefühl in Kombination mit der Lebensbejahung zu »illusionloser, aber leidenschaftlicher Bejahung des Lebens«⁵⁷⁴, was schlussendlich glücklich mache.⁵⁷⁵ Das intensive Auskosten des Moments kann wiederum auch bei Kuki herausgelesen werden, der sich damit nicht zuletzt vom buddhistischen Pessimismus und seinem Fokus auf das unendlich wiederkehrende Leiden abgrenzt. Insgesamt gibt es also einige Schnittstellen zwischen Camus und Kuki, deren ausführlicher Vergleich hier leider ausbleiben muss. Zusammenfassend bleibt anzumerken, dass beide den Willen und die Ausführung einer Tätigkeit, also die unbedingte Aktivität, als wichtiger erachten als das Ziel der Tätigkeit selbst; In anderen Worten schätzen beide die *Geste* als performative Handlung und Ausdruck eines starken Willens. Beide propagieren außerdem ein intensives Erfahren – des Guten wie auch des Schlechten – in einer hohen Wertschätzung der Gegenwart.

573 Han 2013, 66.

574 Sändig 1997, 48.

575 Genau in dieser Ambivalenz von Tragik und Glück im absurden Leben setzt Adornos Kritik an, laut der die existenzialistische Philosophie die reale gesellschaftliche Misere verkläre.

Bei Kuki ist der Wille vor allem auch ein *guter* Wille und somit moralisch aufgeladen, während bei Camus der Wille vor allem der Selbstbehauptung im absurden Leben dient.

Was die künstlerische Dimension des Mythos betrifft, schlägt auch Emma Cocker – unter Bezugnahme auf mehrere Beispiele aus der Kunstgeschichte nach 1960 – eine affirmative Lesart der Sisyphos-Logik vor. Seine Tätigkeit könne, abseits der rein absurdistischen Lektüre, als Metapher für eine Herausforderung oder auch kritische Ablehnung gegenüber dominanter zielorientierter Wertvorstellungen gelesen werden.⁵⁷⁶ Der junge Hans Magnus Enzensberger versteht in der *Anweisung an Sisyphus* (aus seinem ersten Gedichtband *Verteidigung der Wölfe*, 1957) den Mythos als Sinnbild für seine eigene dichterische Tätigkeit. Er sieht sich in seiner Arbeit der Gesellschaft verpflichtet, bezweifelt aber deren erwünschte Bewusstseinsveränderung. Den Sisyphos fordert er auf, sich weder künstlerisch noch politisch mit seiner Situation abzufinden, sondern zornig zu sein:⁵⁷⁷

Was du tust, ist aussichtslos. Gut:
du hast es begriffen, gib es zu.
[...]
lab dich an deiner Ohnmacht nicht,
sondern vermehre um einen Zentner
den Zorn in der Welt, um ein Gran.⁵⁷⁸

Günter Grass, der sich mehrmals zur Camus'schen Philosophie geäußert hat, stellte in einer Diskussion mit Oskar Negt, Horst Wernicke und Johano Strasser im Jahr 1985 jeglichen Glauben an Fortschritt und Utopie in Zweifel. Aus diesem Zweifel heraus versteht er auch die Camus'sche Hoffnungs- und Utopieskepsis sowie dessen Geschichtsverständnis, das von Kritik an jeglicher Endzeithoffnung geprägt ist. Es gelte daher für Grass, »dass der Weg wichtiger ist als das Ziel. Ein Endziel, was sollte das sein?! Das ist auch die Position von Camus [...].«⁵⁷⁹ Zur Veranschaulichung bedient er sich der Analogie des Steinewälzens: Sisyphos sei, jenseits ideologischer Verhaftungen, ausschließlich seinem Stein verpflichtet. Das ziellose Hinaufrollen ist aber nur scheinbar hoffnungslos: Da Sisyphos in seinem »fröhlichen Steinewälzen« keine Hoffnungen hegt, können sie auch nicht enttäuscht wer-

576 »My aim is to work towards an affirmative reading of the myth's logic [...], where the Sisyphian loop of repeated failure [...] can be understood as a mode of resistance through which to challenge or even refuse the pressures of dominant goal-oriented doctrines.« Cocker 2011, 268.

577 Vgl. Seidensticker 2003, 168; Dietschreit und Heinze-Dietschreit 1986, 30f.; Siehe auch Jung 2014, 413.

578 Enzensberger 1963, 70.

579 Rocher und Grass 1992, 15; Siehe auch Sändig 2004, 239.

den.⁵⁸⁰⁵⁸¹ Grass positioniert sich also mit Camus ausdrücklich gegen die von der Hegel'schen Geschichtsphilosophie abgeleitete Vorstellung vom *Ende der Geschichte*, wie sie in den 1990er-Jahren stark diskutiert wurde.⁵⁸² Geschichte sei stattdessen einfach ein infinites Verlaufs, dem als Verhaltensweise einzig das ebenso infinite Steinerwälzen entspricht, was wiederum Fragen wie »die Sinnfrage, de[n] Zielgedanke[n], die Erwartung von Ankunft«⁵⁸³ obsolet mache. Für Camus ist das Steinerwälzen kein Grund zur Resignation, sondern eine Herausforderung:⁵⁸⁴

Da ich weiß, dass keine Sache siegen wird, liebe ich die Verlorenen: sie erfordern eine ganze Seele, die sich gleich bleibt in ihrer Niederlage wie bei ihren vorübergehenden Siegen. [...] Die Größe hat das Lager gewechselt. Sie liegt im Protest und im aussichtslosen Opfer. Auch da nicht etwa aus Freude an der Niederlage. Der Sieg wäre wünschenswert. Aber es gibt nur einen Sieg, [...] den ich nie erreichen werde.⁵⁸⁵

Diese utopie- und idealismuskritische Haltung verdeutlichte er auch in einem Gespräch mit Siegfried Lenz: Dass der Stein bewegt werden muss in dem Wissen, dass er nicht oben liegen bleibt, sei mit einer Leugnung des Endziels gleichzusetzen: »Es ist die Absage an jedes geschlossene ideologische System, das uns einen Zustand anpreist und Menschen [...] glauben machen will, wir erreichen etwas, einen Zustand, wo der Stein oben liegenbleibt, wo endlich diese ersehnte Position erreicht ist.«⁵⁸⁶ Wichtig sei, und Grass bedient dabei das Sinnbild der Schnecke,

580 »Ich finde Camus' Neudeutung des Sisyphos als fröhlichen Steinerwähler, der darauf besteht, die Götter lästern zu dürfen, der sie nur um eines bittet, ihm seinen Stein zu lassen, der es schrecklich fände, wenn eines Tages dieser Stein oben liegen bliebe, was ja Ziel jeder Utopie ist, eine so tief humane Sicht menschlicher Existenz und menschlicher Möglichkeiten, dass sie mich bis heute überzeugt.« Grass et al. 1987, 327.

581 Grass findet gerade das lobenswert, wofür Camus von anderen vielfach angekreidet wurde: seine scheinbar pessimistische Grundhaltung. Camus selbst blieb dahingehend widersprüchlich, beteuerte zwar die Hoffnungslosigkeit des Sisyphos, betonte aber an anderer Stelle ausdrücklich, dass seiner Philosophie eine Hoffnung ähnlich der christlichen Endzeit-aspiration zugrunde liegt: »Ich sehe es einmal mehr, im Gegensatz zur landläufigen Meinung ist das existentielle Denken von maßloser Hoffnung durchdrungen, von eben der Hoffnung, die mit dem Urchristentum und mit der Heilsbotschaft die alte Welt aufgewühlt hat.« Camus 1997, 177.

582 Vereinfacht gesagt vollzieht sich nach Georg Wilhelm Friedrich Hegel die Weltgeschichte als »*Fortschritt des Geistes*« in den drei dialektischen Schritten *These* (das Gegebene), *Antithese* (ihr Widerspruch) und *Synthese* (deren Versöhnung). Nach deren Verwirklichung sei der absolute Weltgeist mit den Endzielen Vernunft und Freiheit erreicht, und damit auch der Geschichtsprozess an seinem Ende. Siehe dazu Hegel 1986.

583 Hensing 1992, 113f.

584 Vgl. Brunssen 1997, 45.

585 Camus 1997, 113f.

586 Grass und Lenz 1987, 279f.

die nie ankommt, »der lange Atem, das Durchhalten und Weitermachen, selbst wenn immer wieder enttäuscht wird.«⁵⁸⁷ Übertragen auf die künstlerische Produktion würde das bedeuten, dass es nicht so sehr das fertige Werk an sich, sondern vielmehr der künstlerische Prozess, die immer neue Herausforderung und Anstrengung sind, die Künstler*innen ausmachen.⁵⁸⁸

Gleichwohl liegt dieses *Paradigma des Prozesshaften*⁵⁸⁹ nicht nur den ephemeren Aktionen von Alÿs zugrunde, sondern einem großen Teil der gegenwärtigen Kunstproduktion. Alÿs hat aber erstens viele seiner Performances darauf angelegt, im wahrsten Sinne des Wortes ins Unsichtbare zu verschwinden, um nach ihrer Ausführung möglichst als Geschichte, Fabel oder Mythos weiterzuleben (etwa in *When Faith Moves Mountains*, 2002); Indem er sich zweitens in *Paradox of Praxis I* (1997) mühsam an einem Eisblock abarbeitete, versinnbildlichte er außerdem sowohl den alltäglichen Überlebenskampf von Straßenhändler*innen – »Sometimes Doing Something Leads to Nothing« – als auch die Tatsache, »dass der Weg zum künstlerischen Erfolg eben kein unbeschwerter Spaziergang [...] ist«⁵⁹⁰.

Nicht zuletzt fühlen wir uns mit dem Aufschub des Vollzugs auch an Vogls Konzept des Zauderns erinnert, welches jener als akzentuierte Unterbrechung im sprichwörtlichen *Lauf der Dinge*, eine »Aussetzung des dramatischen Akts« versteht. Vogl schreibt, das Zaudern sei:

weder Handeln noch Nicht-Handeln; es markiert stattdessen einen Ort, an dem sich die Komponenten, die Bedingungen und Implikationen des Handelns versammeln, an dem sich also die Tat nicht in ihrem Vollzug, sondern in ihrem Anheben artikuliert.⁵⁹¹

Vogl möchte das angesprochene Anheben der Tat aber auf keinen Fall als Ablehnung des fertigen Werkes verstanden wissen. Vielmehr sei es als »Geste des Befragens«

587 Seidensticker 2003, 167.

588 Vgl. ebd., 167f.

589 Emma Cocker nennt es sogar ein »Sisyphos'sches Paradigma« der künstlerischen Praxis ab den 1960ern. Siehe Cocker 2011, 268f.

590 Kastner 2013, 81. Auf die Problematik der Doppelrolle von Künstler*innen als Kritiker*innen und Nutznießer*innen desselben Systems wurde in dieser Arbeit bereits hingewiesen. Alÿs schafft beispielsweise mit seinen Performances zwar wenige unmittelbar verkäufliche Werke, weiß aber seinen Wert, sein *kulturelles Kapital* durch gekonnte mediale Inszenierung durchaus zu vergrößern.

591 »Nimmt man all diese Momente des Zauderns zusammen: die Unterbrechung, die Potenzierung der Tat, das Tat-Phantom und die Unentscheidbarkeit, den Sturz des Urteilssystems [...], kann man einerseits im Zaudern ein poetisches Verfahren erkennen, das auf dramatische Weise eine Destitution, eine Aussetzung des dramatischen Akts bewirkt. Dieses Zaudern [...] ist weder Handeln noch Nicht-Handeln; es markiert stattdessen einen Ort, an dem sich die Komponenten, die Bedingungen und Implikationen des Handelns versammeln, an dem sich also die Tat nicht in ihrem Vollzug, sondern in ihrem Anheben artikuliert.« Vogl 2008, 36.

zu verstehen, »in der das Werk, die Tat, die Vollstreckung nicht unter dem Aspekt ihres Vollzugs, sondern im Prozess ihres Entstehens und Werdens erfasst sind«⁵⁹².

Wenn der Fokus darauf liegt, dass alles im Prozess und in Veränderung ist, wird jeder mögliche Abschluss zumindest hinterfragt. Das gilt auch für die Performances von Alÿs. Und doch ist es die fertige Videoarbeit, die vor den Betrachter*innen erscheint. Warum gibt die Musik die Struktur des Videos vor? Warum nahm der Künstler das Audiomaterial nicht zu einem späteren Zeitpunkt auf, als die Lieder besser eingeübt und die Proben abgeschlossen waren? Gibt es überhaupt ein Später, oder ist auch diese Handlungsebene im ewigen Aufschub gefangen? Warum bleibt das Auto am Ende stehen, obwohl die Band zu einem letzten Versuch anhebt, und das gar nicht einmal so schlecht? Alÿs scheint hier bewusst Lücken in der Erzählung freizulassen und überlässt den Rest der Geschichte den Rezipient*innen, die ihrerseits eine Interpretation in der Erzählung leisten.⁵⁹³ Es ist die Erzählstruktur selbst, welche den narrativen Fortgang der Handlung stört:

Der stumpfe Wiederholungseffekt verweist auf eine Geschichte, deren Fortgang ständig hinausgezögert wird. Wo der Versuch, die Geschichte zu erzählen, der eigentlichen Erzählung den Rang abläuft. Es ist eher eine Geschichte des Kampfs als des Erfolgs, eher eine Allegorie des Prozesses als ein Streben nach Synthese.⁵⁹⁴

Die Hervorhebung des Prozesses erinnert an die eingangs besprochene Performance *When Faith Moves Mountains*, bei deren Konzeption explizit ihr Fortleben als Mythos mitgedacht wurde. So kommt die Geschichte in ihrem Nachleben potenziell zu vielen verschiedenen, gänzlich offenen Abschlüssen. Auch mit der Serie der *Rehearsals* untersuchte der Künstler verschiedene Zeitstrukturen, die er in seinem Alltag festmacht und letztendlich als politische Praxis versteht:

Der Antrieb zu diesen Kurzfilmen war der Versuch, die Zeitstruktur nachzuzeichnen, der ich in Mexiko und zu einem gewissen Grad in ganz Lateinamerika begegnet bin. Diese Zeitstruktur reflektiert auch das [...] Szenario einer Gesellschaft, die in unbestimmten Handlungsformen verharrt, um funktionieren zu können, und die die Bildung formeller Operationsrahmen aufschieben muss, um sich in Abgrenzung von den Zumutungen der westlichen Moderne zu definieren.⁵⁹⁵

Auf einem Konzeptblatt, das 2006 in einem Ausstellungskatalog abgedruckt wurde,⁵⁹⁶ versammelte Alÿs viele seiner Performances und Aktionen seit den 1990er

592 Ebd., 24.

593 Siehe dazu Anton 2002, 147.

594 Alÿs 2004, 11.

595 Ebd., 11.

596 Siehe Alÿs 2006, 38.

Jahren und brachte sie mit unterschiedlichen Zeitkonzepten in Verbindung. *Turista*, *Song for Lupita*, *Rehearsal I*, *When Faith Moves Mountains*, bis hin zu *Tornado*, *A Story of Deception* und *Politics of Rehearsal* markieren darin Stationen seiner langjährigen Auseinandersetzung mit der Zeit. Die diversen Zeitstrukturen, die den künstlerischen Arbeiten zugrunde liegen, sind darin grafisch als rote Vektoren dargestellt. Der Künstler scheint sie zu beschwören, als spräche er ihnen das Potenzial zu, die Logiken von Handlung, Erzählung, Wahrnehmung und Bedeutung zu beeinflussen: Wie in einem Spiegelkabinett wird so die Handlungslogik der Aktionen, und in weiterer Folge auch die des sozialen Raums, in den sie hineinwirken, verzerrt, zusammengestaucht oder gedehnt; im Kreis geführt, in einem Loop gefangenegenommen, ins Leere geschickt; Sie beginnen immer wieder von vorne, verlaufen im Sand, steigern sich ins Absurde oder enden im Chaos. An dieser beschwörten *Magie der Zeit* ist einerseits der starke konzeptuelle Ansatz seiner Performances ablesbar; Andererseits zeigt sich darin das Gespür des Künstlers dafür, dass letztendlich allen unseren Handlungen bestimmte Denk- und Glaubensmodelle zugrunde liegen, seien sie bewusst oder unbewusst, die bis zu einem gewissen Grad manipulierbar sind. Ein gelber Haftnotizzettel auf demselben Konzeptblatt ist mit »Investigation/Time Schemes« betitelt und listet außerdem die Begriffe *Concepts of Efficiency, Productivity, Development* und »Modernity« (nur letzteren unter Anführungszeichen). Auffallend ist, dass bei der großen Vielfalt an Form, Funktion und Ausrichtung der aufgezeichneten Zeitstrukturen keine einzige einem *linearen*, geradlinigen, zielgerichteten Vektor entspricht, was am ehesten mit den obigen Begriffen der Effizienz, Produktivität, Entwicklung und »Moderne« in Verbindung gebracht werden könnte, also mit Werten, die für kapitalistische Marktwirtschaften zentral sind. Die Ablehnung der zielgerichteten linearen Zeitlichkeit wird so zur Metapher für die Ablehnung eines importierten Dogmas von Effizienz und Fortschritt, und zur versinnbildlichten Suche nach alternativen Formen der Lebensgestaltung.⁵⁹⁷

Aber gehen wir noch einmal einen Schritt zurück: Wieso sollte man die Konzepte von Fortschritt und Modernisierung, auch wenn sie eurozentristisch und von außen auferlegt sind, überhaupt ablehnen? Könnte die Orientierung an den (post-)industriellen Marktwirtschaften nach dem Modell Westeuropas und der nordamerikanischen Staaten – mit all ihren Vor- und Nachteilen – nicht auch etwas Gutes haben? Wie Medina in einem Begleittext zu *When Faith Moves Mountains* ausführt, liegt dieser Widerstand auch in der Vergangenheit Mexikos begründet. Wie die vieler anderer Länder Lateinamerikas ist die Geschichte Mexikos von zyklisch wiederkehrenden sozioökonomischen Krisen geprägt, die in engem Zusammenhang mit politischen und wirtschaftlichen Interventionen von außen stehen:

597 Vgl. Aljys und Medina 2010, 94; Godfrey 2010,18; Siehe auch Ross 2012, 68-69.

This notion of squandered energies refers in the first place to the way in which southern countries' economies are the constant expression of failed modernization. It is no accident that they seem to be under the curse of an eternal return: to start a process of development over again every five or ten years and leave it incomplete after coming across new obstacles. When this happens in conditions of inequality, degradation and coercion, the economy never manages to gain ground. There are more than enough reasons: the wounds left by exploitation make it impossible for people to believe in an ethics of work and the neo-colonial extraction of wealth does not generate markets activated by the seduction of consumerism – not to mention that northern capital and investment actually find the periodic breakdowns quite profitable. As a result of these and other factors, in places like Latin America, history often resembles the punishment of Sisyphus.⁵⁹⁸

Kritik am Fortschrittsglauben

Die Kritik am Fortschrittsglauben und seinen vielfältigen Konsequenzen zieht sich von *Paradox of Praxis I* über die Serie der *Rehearsals* durch das gesamte Werk von Alÿs. In den vorigen Kapiteln wurde gezeigt, wie Alÿs über die performative Verausgabung seiner Kräfte und die Zerstörung der linearen Zeitstruktur politische Kommentare artikuliert. Diese Kritik betrifft laut Godfrey aber nicht so sehr die konkreten Modernisierungsprogramme von Regierungen als vielmehr die Pattsituation, in die sich eine Gesellschaft damit unter Umständen begibt. Wenn jede Bemühung jäh durch die nächste Krise torpediert wird, bleibt es immer beim Versprechen der Modernisierung, ohne dass es je zu ihrem Vollzug reichte:

For Alÿs, the rehearsal serves as precisely to allegorise the processes of modernization in Latin America, where economic changes are always promised, but never ultimately achieved. However, these works are not intended as direct critiques of governmental failures to devote sufficient resources to modernization, so much as reflections on the impasse reached due to conflicted politico-economic desires: on the one hand, the desire to modernize, and on the other, a compulsion to resist the imposition of Western economic practices. In the resulting impasse, all that is left is the process of working towards an always-deferred result: this is akin to the process of rehearsal.

An die Kritik an der importierten ›westlichen Moderne‹ schließen sich die Theorien Bolívar Echeverrías fast nahtlos an. Jener bezeichnet aus einer postkolonialen Perspektive heraus die Moderne und den Kapitalismus als den Gesellschaften Lateinamerikas historisch von außen auferlegte Konzepte, die sich in Form von sozialer Kontrolle bis auf die Ebene des Individuums auswirken. Die Moderne

598 Medina 2005, 178.

ist für Echeverría demnach ein »totalisierter Handlungsraum«⁵⁹⁹. Mit der zivilisatorischen Totalisierung der Moderne ist gemeint, dass deren charakteristische Modernisierungs- und Perfektionierungsbestrebungen – in den Kulturtechniken der gesellschaftlichen Organisation, der Produktion und der politischen Führung – für das Individuum unausweichlich sind.⁶⁰⁰ In seinen 15 *Thesen zu Moderne und Kapitalismus* von 1989 spricht Echeverría außerdem davon, und das ist für Aljés' Arbeit von speziellem Interesse, dass die Moderne auf einer ideellen Ebene als »bis jetzt nicht realisierte Versprechung« und »absoluter Progressivismus« zu verstehen ist.⁶⁰¹ Ausgehend von einer »natürlichen Knappheit« der Ressourcen erfolge die zyklische Produktion von Waren, so Echeverría, in immer größeren Maßstäben, um die menschlichen Bedürfnisse zu erfüllen. Daraus schlussfolgert er die absolute Unterordnung der Produktivkräfte unter das Primat der Kapitalakkumulation,⁶⁰² was soweit durchaus in einer Linie mit dem postmarxistischen Mainstream liegt. Wenn Echeverría dem noch hinzufügt, dass die produktive Arbeit für das kollektive Zusammenleben nicht nur form- und sinngebend ist, sondern darüber hinaus ein »Kernstück aller Projekte menschlichen Daseins«⁶⁰³, scheint er Ende der 1980er-Jahre ein Thema vorweggenommen zu haben, das in jüngsten Jahren vor allem als Kritik an der Ausweitung der Arbeits- auf die Privatsphäre formuliert wird.

Um zu Aljés zurückzukommen, sei hier mit Cuauhtémoc Medina auf die enge Verschränkung von Widerstandsbekundungen und urbanem Alltag hingewiesen. An den Werken, die er rund um sein Atelier realisiert hat, zeige sich Aljés' großes Interesse an den phänomenologischen Ausprägungen des Widerstands im städtischen Raum:

Almost from his origins the artist had been drawn by the tension between the imposition of life styles upon people and their constantly renewed ability to invent resistance. With even greater reason, given that the transference of the European utopia was the result of the conquest of another civilization, the space of this city suggested to the artist the daily activism of the renegotiation of the terms of modernization. If the indigenous resistance had taken place in terms of a rejection of the Platonic logic of Catholic images, and in the persistence of communal means of living, the contemporary resistance involved a diverse combination of forms of alternative practices: the extended entropy to which every search for efficiency and social order was submitted; the friction between laws, customs and diffused

599 Echeverría 1989, 33.

600 Vgl. ebd., 2.

601 Vgl. ebd., 2; 3; 5.

602 Vgl. ebd., 7.

603 Übers. d. Verf. Original: »El trabajo productivo ha sido la pieza central de todos los proyectos de existencia humana.« Ebd., 6.

mischief; the practical opposition to the rationalist division of the space of traffic and dreams, daily life and production, communication and deceit, politics and symbolization, reflection and production. Alÿs' work has mostly been an attempt to combine a dialogue and a chronicle with those microscopic and/or massive, subterranean and/or public, detoured and/or reasonable challenges to the modern definitions of the urban space of capitalism and the State.⁶⁰⁴

Unter den vielen Methoden des Künstlers, seine Kritik am aufgezwungenen Fortschritt auszudrücken, sei hier noch einmal besonders die *Probe* hervorgehoben. Die Probe hat zumindest zwei grundverschiedene Bedeutungen, von denen die erste mit dem »Versuch, bei dem jemandes oder einer Sache Fähigkeit, Eigenschaft, Beschaffenheit [...] o.Ä. festgestellt wird; Prüfung«⁶⁰⁵ beschrieben ist. Damit verbunden ist eine weitere Bedeutung als »kleine Menge, Teil von etwas, woraus die Beschaffenheit des Ganzen zu erkennen ist«⁶⁰⁶, weil sie auf das *Examinieren* eines kleinen Teils von etwas hinweist, um dann auf ein Ganzes zu extrapolieren. Die Probe als »charakteristischer Teil von etwas« weist im übertragenen Sinn, »eine (Kost-)Probe seines Könnens geben« auch auf die zweite große Bedeutung, die im künstlerischen Bereich zur Anwendung kommt, als »vorbereitende Arbeit vor einer Aufführung oder der Aufnahme eines Films o.Ä.«⁶⁰⁷ Die *Probe* hat also ganz ähnlich wie der *Versuch* zwei große Bedeutungsebenen, derer eine die *sehr genaue Untersuchung aufs Exempel* meint, während die andere eine Art *work in progress* beschreibt. Mit diesem Wissen im Hinterkopf soll nun noch einmal die Reihe der *Rehearsals* unter die Lupe genommen werden.

Alÿs untersuchte in seiner mehrteiligen, lose zusammenhängenden Reihe der *Rehearsals* verschiedene Formen des Aufschubs, die seiner Aussage nach im Lichte der »Auferlegung von Lebensstilen über Menschen und deren konstant erneuter Fähigkeit zum Widerstand«⁶⁰⁸ zu sehen sind. Der Ausspruch »Das ist/war jetzt nur eine Probe!« nimmt jegliche Aktion aus der Pflicht, dieses Mal schon ganz und gar richtig und nach allen Regeln der Kunst durchgeführt sein zu müssen. Er hält die Option offen, dass später immer noch ein besserer Versuch kommen kann. Probe-Pakete und Probe-Abos versprechen Genuss ohne Verpflichtungen: Konsument*innen können jederzeit von ihrer Entscheidung zurücktreten und es bei einem Versuch belassen. Das ist ein optimistischer Ansatz, der das Scheitern bejaht, weil er es als Mittel zum Lernen versteht. Eine Probe bietet Ausblick auf zukünftige Verbesserung, Verfeinerung oder Optimierung einer Handlung. Was aber, wenn dieses

604 Medina 2006, 6.

605 Duden Online Wörterbuch, »Probe, die«.

606 Ebd.

607 Ebd.

608 Medina 2006, 6.

Prinzip nur um seiner selbst willen angewandt wird, also ohne sich eigentlich verbessern zu wollen? Wäre ein Szenario denkbar, in dem eine Probe immer eine Probe bleibt, ein Unterfangen im ständigen Aufschub ist, ein Prozess kein Ende findet, ein Weg ohne Ziel bleibt, der Weg das Ziel ist? Mit Iddo Landau wurde in dieser Publikation gezeigt, dass ein Ziel vor Augen zu haben unter Umständen glücklicher macht als es zu erreichen. Analog haben Versprechen zur Modernisierung, die an lateinamerikanische Staaten von außen, vor allem von den USA, herangetragen wurden, regelmäßig große Hoffnungen auf wirtschaftliches Wachstum und Wohlstand gebracht. Die Vergangenheit zeigt aber, dass die Umbrüche von finanziellen und politischen Krisen begleitet waren, was zur Frustration führte, »experienced in Mexiko as an ebb and flow of infatuation, induced excitement and frustration.«⁶⁰⁹ Die Aufregung und die Frustration halten sich in der Waage, sodass die Aufregung irgendwann der *Ernüchterung* weicht. Genau das ist auch die Logik von *Rehearsal II*.⁶¹⁰

Was passiert nun, wenn eine bestimmte Lebensführung einem Subjekt auferlegt wird? Dann kann die Probe zu einer Art des Widerstands werden. Erwartet oder verlangt jemand etwas von uns, was wir eigentlich nicht wollen, kann die Probe eine so subtile wie charmante Möglichkeit sein, es erst einmal nur zu *probieren*. Das eröffnet eine neue Perspektive auf *Rehearsal I*. Ein roter VW Käfer versucht darin immer wieder, einen Hügel zu erklimmen, ohne jemals dort anzukommen. Ein pikantes Detail ist dabei, dass Alÿs für die Durchführung der Performance die mexikanisch-US-amerikanische Grenze in Tijuana gewählt hat: eine so hermetisch verriegelte wie symbolisch aufgeladene Projektionsfläche für den Traum vom besseren Leben, für Mexiko und darüber hinaus für ganz Lateinamerika. Was jenseits der Grenze außerdem für Angst vor ›Überfremdung‹ aus dem Süden sorgt, ist diesseits für mehrere Hundert Gewalttote jährlich mitverantwortlich. Das verleiht der Arbeit einen wesentlichen politischen Gehalt. Wie kann also auf ein mehr oder weniger offensichtlich fadenscheiniges Versprechen reagiert werden? Wie sich positionieren in Anbetracht einer kleinen, aber existenten Hoffnung auf Fortschritt und Wohlstand, die jedes Mal erneut in einer (politischen, ökonomischen oder sonstigen) Krise endet?

Um die Erregung zu verdeutlichen, die das Versprechen einer gesellschaftlichen Modernisierung mit sich bringt, bediente sich Alÿs, wie bereits erwähnt, für die darauffolgenden Arbeiten der Serie, *Rehearsal II* sowie *Politics of Rehearsal*, der Symbolik des Striptease. Das Video *Rehearsal II* (2001-2006) zeigt den Auftritt einer Stripperin, der immer wieder unterbrochen wird, weshalb das vollständige Entkleiden lange auf sich warten lässt. Mit *Politics of Rehearsal* (2004) entwickelte Alÿs

609 Alÿs und Medina 2010, 111.

610 Vgl. ebd., 111.

die Aktion *Rehearsal II* zu einer Live-Performance weiter und brachte seine Überlegungen zum »zyklischen Verrat des Fortschritts«⁶¹¹ außerdem mit theoretischen Überlegungen zu widerständischen Zeitstrukturen zusammen. Wie schon in *Rehearsal II* zögert eine Tänzerin den Fortgang ihres Striptease immer weiter hinaus. Die Abhängigkeiten von Striptease, Probe und Unterbrechung bleiben wie gehabt, dieses Mal sind jedoch zusätzlich mehrere Menschen am Set, die sicht- und hörbar mit dem Geschehen auf der Bühne interagieren, etwa der Stripperin kurze Handlungsanweisungen zurufen und die Performance dokumentieren. Der eigentlichen Performance vorangestellt ist außerdem ein Ausschnitt von US-Präsident Harry Trumans Antrittsrede von 1949, in der er die *Unterentwicklung* (*underdevelopment*) Lateinamerikas als Problem adressierte, dem sich die USA von nun an annehmen wolle:

We must embark on a bold new program for making the benefits of our scientific advances and industrial progress available for the improvement and growth of underdeveloped areas. [...] I believe that we should make available to peace-loving peoples the benefits of our store of technical knowledge in order to help them realize their aspiration for a better life.⁶¹²

Wenn Truman die Wissenschaft im Dienst des Fortschritts sieht und damit anderen, »unterentwickelten« Gebieten zum Wachstum verhelfen möchte, artikuliert er ein Vorhaben, das wenig später durch politische Interventionen in großem Maße realisiert wurde.⁶¹³ Ein nicht unwesentliches Detail am Rande ist, dass der in Belgien geborene und zum Architekten ausgebildete Alÿs 1986 aus einer ähnlichen Motivation heraus nach Mexiko-Stadt reiste, um nach dem verheerenden Erdbeben im Jahr zuvor beim Wiederaufbau der Infrastruktur zu helfen; eine zwar nicht in ihren Ausmaßen, aber doch in der Intention vergleichbare Handlung.

Die Performance selbst, gedreht in einer Burlesque-Bar in Manhattan, beginnt dann mit dem Auftritt von Stripperin, Sängerin und Pianist, und kurze Zeit später ist zusätzlich auch die Stimme von Cuauhtémoc Medina, Kurator und langjähriger Kollaborateur von Alÿs, aus dem Off zu hören und als Untertitel zu lesen (siehe *Abb. 24, S. 249*): Über die gesamte Dauer der Performance hinweg philosophiert er

611 Alÿs und Medina 2010, 144. In einem früheren Projekt mit demselben Namen *Politics of Rehearsal* (und dem Untertitel *or what makes the traffic move at 6pm on a Friday in Mexico City*) zeigt Alÿs in mehreren parallelen Projektionen Roh- und Probenmaterial aus González Iñárritus Film *Amores Perros* (2000), jedoch keine einzige Szene aus dem fertigen Film. Vgl. Ferguson 2007, 86.

612 Alÿs 2005.

613 Tatsächlich liest sich die Reihe an politischen Interventionen der Vereinigten Staaten in Lateinamerika als eine von Gewalt durchzogene Geschichte. Als Mitte der 1970er-Jahre fast alle Länder Lateinamerikas von einem diktatorischen Regime regiert wurden, waren die USA maßgeblich daran beteiligt.

darüber, dass der Fortschrittsgedanke selbst als eine Art *politische Pornografie* funktioniere.⁶¹⁴ Mit der Dramaturgie der Pornografie teile sich die Fortschrittsideologie die *erregende* »Aussicht auf Mehr« als handlungstreibendes Element. Mit dieser Analogie wird die zweischneidige Beziehung Lateinamerikas mit scheinbar gut gemeinten Zugriffen von außen beschrieben:⁶¹⁵ Strategien des Aufschiebs und der unproduktiven Verausgabung der Kräfte werden so zur widerständigen, ablehnenden Praxis gegenüber den »Zumutungen der westlichen Moderne«⁶¹⁶. Gleichzeitig formuliert Medina den Gedanken, der Zustand der *Erregung* in Anbetracht des baldigen Aufschließens mit den wirtschaftlichen »Großmächten« sei erstrebenswerter als der eigentliche Entwicklungsschritt, der – wie auch immer dieser aussehen mag – in Wahrheit nie erreicht werden könne oder wolle; analog zur Stripperin, deren Arbeit darin bestehe, das eigentliche Ende des Striptease so weit wie möglich hinauszuzögern.⁶¹⁷

Mit Joseph Vogl lässt sich das hinausgezögerte, ständig changierende An- und Ablegen der Kleidung als Moment des Zauderns interpretieren. Wir erinnern uns, dass das Zaudern als »meta-stabiler« Zustand »gegenstrebige Impulse immer von Neuem ineinander initiieren, entfesseln und hemmen zugleich«⁶¹⁸ lässt. Das Innehalten eröffnet einen »Möglichkeitsraum« im Sinne Vogls, wo sich Taten in ihrer Potenzialität zeigen. Mit seinen poetisch-subtilen Interventionen die Handlungsketten unterbrechen möchte auch Alÿs, um in weiterer Folge politische Prozesse anzustoßen:

Through the gratuity or the absurdity of the poetic act, art provokes a moment of suspension of meaning, a brief sensation of senselessness that reveals the absurd of the situation and, through this act of transgression, makes you step back or step out and revise your prior assumptions about this reality. And when the poetic operation [...] allows a distancing from the immediate situation, then poetics might have the potential to open up a political thought.⁶¹⁹

614 Vgl. Alÿs und Medina 2010, 144.

615 Vgl. Alÿs 2004, 11.

616 Ebd., 11.

617 Abgesehen davon, dass im Setting der Performance die Frau und ihre Profession problematischerweise ganz hinter die Semiotik des Striptease zurückgestellt werden, ist Medinas Argument insofern nachvollziehbar, als dass die von Barthes beschriebenen »rituellen, tausendmal gesehenen Gesten« (Barthes 2012, 193) des Striptease die Erotik heraufbeschwören und im selben Moment bannen. (Barthes 2012, 191-195). Die Analogie von (weiblichem) Striptease und wirtschaftlicher Entwicklung hingegen erschließt sich nur sehr indirekt, über den Umweg der kapitalistischen Systemen inhärenten Zeitlichkeit sowie ihrer Konsumkultur.

618 Vogl 2008, 23.

619 Ferguson und Alÿs 2007, 40.

In einem späteren Projekt beschäftigt sich Alÿs weiterhin mit dem Paradigma des Fortschritts, jedoch aus der Perspektive des Subjekts, das einer ständig nach vorne fliehenden Versprechung des Fortschritts hinterherjagt: Das Fotoprojekt *A Story of Deception* (2003-2006) sollte ursprünglich als Filmprojekt den Spuren des straußenähnlichen, in Patagonien beheimateten Vogels *Nandu* folgen. Den Anstoß für das Projekt gab ein Gerücht, das Alÿs zu Ohren gekommen war: Die indigenen Tehuelche hätten früher Nandus gejagt, indem sie über Wochen hinweg hinter ihnen hergingen, bis die Vögel aus Erschöpfung zusammengebrochen waren und so zur leichten Beute wurden.⁶²⁰ Nach den Dreharbeiten mit Rafael Ortega und Oliver Debroise in der patagonischen Pampa entschied sich Alÿs dazu, nur die Aufnahmen der flimmernden Luft über den Straßen als Videostills zu zeigen (siehe Abb. 25); Die Gruppe hatte sie auf ihren langen Autofahrten ins Naturgebiet unwillkürlich mitgefilmt. Er schuf damit eine vielschichtige Metapher der »*fuite en avant*, der Flucht nach vorn«, wie der Künstler ausführt:

Ja, mittlerweile ist mir klar, dass das, was mir im ununterbrochenen Fortschwinden der Luftspiegelungen sofort aufschien, etwas war, das mich zuvor schon in verschiedenen Arbeiten beschäftigt hatte: Dieses sehr lateinamerikanische Phänomen, nach dem Entwicklungsprogramme in der Praxis stets dazu neigen, nach Art eines Trugbildes zu funktionieren, »ein historisches Ziel, das Schritt für Schritt in der dünnen Luft verschwindet, sobald es sich am Horizont abzuzeichnen beginnt«, um meinen Freund Cuauhtémoc zu zitieren, etwas, das einem beständig davonläuft.⁶²¹

Abb. 24: Francis Alÿs, *Politics of Rehearsal* (2004), Videostill;

Abb. 25: Francis Alÿs, *A Story of Deception* (2003-2006), Videostill



620 Vgl. Ferguson 2007b, 13.

621 Alÿs 2006, 40.

Die Metapher der *Flucht nach vorn* betrifft in dieser Arbeit also mindestens drei unterschiedliche Handlungsebenen: die Jagden der Tehuelche, Alÿs eigene Vorhaben in Patagonien und nicht zum Schluss auch Gesellschaften Lateinamerikas in ihren Modernisierungsbestrebungen.

Die von Alÿs problematisierte, »aus dem Westen importierte, der mexikanischen Gesellschaft *aufgedrückte* Moderne« stellt diese Publikation zusätzlich vor das Problem eines möglichen methodologischen Eurozentrismus. Kann eine in Westeuropa sozialisierte (und ausgebildete) Kunsthistorikerin ausreichend erfassen, was aus der Perspektive Mexikos genau mit dem Begriff »Moderne« gemeint ist? Was impliziert in diesem besonderen Fall der Begriff »westlich«? Wie in dieser Publikation bereits erläutert wurde, lehnen Hardt und Negri den Diskurs um *die* Moderne insgesamt als eurozentristisch ab. Das ständige Abgleichen mit der Idealvorstellung einer absolut erstrebenswerten, vermeintlich »neutralen« Modernisierung kann der Vielzahl parallel existierender und gültiger Modernen niemals gerecht werden. Alÿs schlägt in dieselbe Kerbe, wenn er in seinen künstlerischen Arbeiten die Vorstellung der *Rückständigkeit* radikal in Zweifel zieht.

Wenn Alÿs die Zeit in seinen Werken suspendiert, referiert er im Grunde genommen genau auf das, was Iddo Landau mit Bezugnahme auf Sisyphos als Paradoxon des Ziels bezeichnet hat: das ewige Streben nach etwas, das nie erreicht wird. Das wiederum führt uns zur Frage nach Orten und Zeiten der Muße, also des Seins abseits jeglichen Strebens. Die Zeit der Muße wird allgemein als Zeit abseits jeglicher *notwendiger* Tätigkeiten und vor allem auch abseits der Arbeit definiert. Der Duden versteht die Muße als »freie Zeit und [innere] Ruhe, um etwas zu tun, was den eigenen Interessen entspricht«⁶²². Laut Han verwandelt der neoliberale Imperativ der Leistung jedoch die gesamte Zeit in Arbeitszeit. Auch die Pause wird somit zu einer weiteren Phase der Arbeitszeit, in der man sich von der eigentlichen Arbeit entspannt und für die weitere Arbeit erholt.⁶²³ Digitale Apparate, so Han, verwandeln aufgrund ihrer Mobilität jeden Ort in einen potenziellen Arbeitsplatz, und jede Zeit zur potenziellen Arbeitszeit. Was einerseits das örtlich und zeitlich flexible Arbeiten ermöglicht, kann andererseits in den Zwang umschlagen, überall zu arbeiten.⁶²⁴ Laut Karin Jurczyk und G. Günter Voß reagiert der weiter oben bereits charakterisierte *Arbeitskraftunternehmer* auf die Flexibilisierung von Arbeitsverhältnissen mit einer Ökonomisierung seiner Affekte, und darüber hinaus auch seiner Freizeit. Neu sei jedenfalls – in Kontrast zum unmittelbaren Übergreifen

622 Duden Online Wörterbuch, »Muße, die«.

623 Vgl. Han 2013, 48. Auch die diskutierte *Entschleunigung* kann laut Han keine andere Zeit produzieren, denn »sie ist ebenfalls eine Folge, ein Reflex der beschleunigten Arbeitszeit. Sie *verlangsamt* nur die Arbeitszeit, statt diese in eine *andere* Zeit zu verwandeln.« Ebd., 49; Hervorheb. im Original.

624 Ebd., 49.

zeitökonomischer Anforderungen der Erwerbsarbeit auf das Privatleben in früheren Paradigmen – die von den Betroffenen aktiv entwickelte und praktizierte, »eigenständig gesetzte und kontrollierte umfassende Rationalisierung des gesamten Handelns (und des gesamten Lebensrahmens) auf Basis zeitökonomischer Mechanismen«⁶²⁵. Die gesamte biografische Zeit des Arbeitskraftunternehmers wird unter ökonomischen Gesichtspunkten zur verfügbaren, ökonomisch verwertbaren Zeit.⁶²⁶ Umgekehrt werden nicht unmittelbar erwerbs- oder karriererelevante Phasen der Biografie als vergeudet wahrgenommen.⁶²⁷

Auch wenn Han, Jurczyk und Voß mit ihren pessimistischen Diagnosen die Unterjochung des Subjekts unter die totalitäre Zeitökonomie vielleicht in ihrem Ausmaß überschätzen, zeigen sie zumindest relevante Tendenzen auf, die in den Sozialwissenschaften gemeinhin anerkannt sind. Die Theorie der individuellen Zeitökonomie wiederum hat einen ihrer Vorgänger*innen in Bolívar Echeverría, der in den 1980er-Jahren den der Kulturgeschichte entlehnten Begriff des *Barock* prägte, um eine alternative Moderne der lateinamerikanischen Welt zu beschreiben. Ausgehend von Karl Marx' »Tausch- und Gebrauchswert von Waren« in *Das Kapital* sowie Walter Benjamins Ausführungen zum barocken Trauerspiel untersuchte Echeverría den mediterranen sowie den lateinamerikanischen Barock des 17. Jahrhunderts, um seine soziokulturelle Relevanz für die heutige Zeit auszuloten.

Trotz seiner kapitalismuskritischen Haltung definiert er in seinem Hauptwerk *La modernidad de lo barroco* (1998) das »Prinzip der Welt- und Lebensordnung«⁶²⁸ des *barocken Ethos* als eine Form, »im und mit dem Kapitalismus zu leben«.⁶²⁹ Sie sei aber diejenige der vier großen historischen Kulturpraktiken der Moderne, die sich am meisten der Marktlogik des Tauschwertes verweigere. Das barocke Ethos verschmelze Modernität, barocke Ästhetik und kulturelle *Mestizaje*⁶³⁰, anstatt sich

625 Jurczyk und Voß 2000, 180.

626 Jurczyk und Voß bedienen sich an Bourdieu's kulturellem Kapital, wenn sie von »zeitlichem« Kapital sprechen. Vgl. ebd., 32, Anm. 20.

627 In der vermeintlichen *Vergeudung* der Lebenszeit klingen die Zeittheorie Georges Batailles und Boris Groys' an.

628 »El *ethos barroco* no puede ser otra cosa que un principio de ordenamiento del mundo de la vida.« Echeverría 2005, 48; Hervorheb. im Original.

629 »La propuesta específicamente barroca [...] tampoco [...] se salva de ser una propuesta específica para vivir *en y con* el capitalismo.« Ebd., 48; Hervorheb. im Original. Echeverría statuiert in seinen Werken zwar die Möglichkeit einer postkapitalistischen Moderne (Vgl. Echeverría 1989, 12), versteht aber den Kapitalismus als für das Individuum unausweichliche historische Bedingung. Vgl. Echeverría 2005, 38.

630 Das Barocke, wie es laut Echeverría vor allem der frühe Kapitalismus im Mittelmeerraum und Lateinamerika hervorbrachte, ist stark mit dem Begriff der *Mestizaje* verbunden: Durch das Barocke als mit Sterblichkeit und Allegorie verbundenes Konzept reorganisierten die urbanen Indigenen nach der Eroberung über eine Theatralisierung ihrer neuen Identität als Mestizen ihr Leben. Vgl. Echeverría 2010, 67.

vorbehaltslos mit der kapitalistischen Moderne zu identifizieren (wie das *realistische Ethos*), sie schlicht abzulehnen (wie das *romantische Ethos*) oder sie distanziert zu transzendieren (wie das *klassische Ethos*).⁶³¹ Das barocke Ethos huldigt stattdessen dem Gebrauchswert, also der individuellen Nützlichkeit eines Gutes im Unterschied zu seinem Tauschwert am Markt.⁶³²

Die kapitalistische Moderne basiert laut Echeverría auf einem grundlegenden Widerspruch: Die Logik von Produktion und Konsum in seiner »natürlichen Form« des gesellschaftlichen Zusammenlebens wird dabei immer wieder von Dynamiken der Wertschöpfung und der Akkumulation von Kapital verdrängt.⁶³³ Das barocke Ethos ist sowohl eine spontane Reaktion auf diesen Widerspruch als auch ein Set sozial determinierter Verhaltensweisen, mit Hilfe derer die Bedingungen des modernen Kapitalismus auf »natürliche« Art und Weise in den Alltag integriert werden.⁶³⁴

Die moderne Gesellschaft habe die Zeitlichkeit des Alltags völlig neu organisiert, indem sie die Zeit der »Unterbrechung« (als *unproduktive Zeit*) von der Zeit der »Routine« (als *produktive Zeit*) getrennt und zweiterer eine unbedingte Priorität zugesprochen hat. Im Laufe des 17. Jahrhunderts wurde damit das komplexe Geflecht diverser zeitlicher Modalitäten des Mittelalters, mit der Kirche als Verfechterin der zeremoniellen Zeit, verdrängt und reduziert auf die Dualität von Produktivität und Unproduktivität. Das barocke Ethos verweigert sich dieser Reduzierung, widmet sich aber, den verschwenderischen Charakter monopolisierter unproduktiver Zeit durch die religiöse Ritualisierung erkennend, stattdessen der Kultivierung der unproduktiven Zeit in der ästhetischen Erfahrung.⁶³⁵ Das bringt uns wieder zurück zu Alÿs, der die unproduktive Zeit in seinen Performances ästhetisiert, Echeverrias Theorie also in gewisser Weise performativ hervorbringt.

631 Vgl. ebd., 212; Echeverría 2005, 37-39, zit.n. Espinosa 2012, 67.

632 Zur Theorie von Tausch- und Gebrauchswert, siehe Karl Marx' *Das Kapital*. Siehe auch Arendt 1981, 151-154.

633 Vgl. Echeverría 2005, 37-38; 90.

634 Vgl. ebd., 90. Siehe auch Echeverría 1995, 30.

635 Vgl. ebd., 193-194. Zu dazu auch Severo Sarduy's Ausführungen zum Verhältnis von Barock und Ökonomie.

Schluss

Zeit ist eine knappe Ressource; Die Lebenszeit jedes Menschen ist begrenzt. In der Ökonomie wird die Verknappung der Zeit wirtschaftlich beziffert. Zahlreiche philosophische und soziologische Untersuchungen kritisieren die Auswirkungen ihrer Nutzung und Verfügbarmachung für die Zwecke kapitalistischen Wirtschaftens auf die betroffenen Subjekte. Immer weiter, so die Kritik, lösen sich aktuell die Grenzen zwischen Freizeit und Erwerbsarbeit auf; Gleichzeitig kehren die Subjekte das Private immer mehr nach außen (Richard Sennett), in die zwischenmenschliche Kommunikation und ins Digitale (Eva Illouz). Das wiederum ermögliche neue Kontrollmechanismen, die nicht mehr nach den Regeln der Biopolitik, sondern nach denen der Psychopolitik (Byung-Chul Han) funktionieren.

Vor diesem Hintergrund wurde das Scheitern – das ehemals letzte »Tabu der Moderne« (Richard Sennett) – kürzlich als Mittel zur immerwährenden Optimierung von Handlungsabläufen entdeckt. Der gegenwärtig erkennbare, betont positive Diskurs über das Scheitern leitet scheinbar eine neue *Fehlerkultur* ein, die die betroffenen Subjekte von ihrer Bringschuld der individuellen Leistungsfähigkeit erlöst (»Ich darf mir auch einmal einen Fehler erlauben«); Dahinter steht aber der Versuch, auch misslungene Projekte durch propagierte »Lernprozesse« für eine Verwertung nutzbar zu machen.¹ Deshalb ist der Ruf nach einer neuen Fehlerkultur ein zweigleisiges Schwert: Projektbasierte Arbeit (Luc Boltanski, Ève Chiapello), die Sennett mit seinem »flexiblen Menschen« bereits vorgezeichnet hatte, verspricht neue Möglichkeiten zeitlicher und räumlicher Flexibilität, bringt aber schlussendlich eine Erhöhung des Leistungsdrucks mit sich. Han sieht darin den »größten Zwang zur Selbstoptimierung« verwirklicht.

Aus der Empfindung der knappen Zeitlichkeit entspringt der moderne Impetus zur Prozessoptimierung. Das moderne Historizitätsregime (Reinhart Koselleck) möchte die Vergangenheit zugunsten einer vielversprechenden Zukunft hinter sich lassen. Die Gegenwart ist die notwendige, ja lästige Passage dorthin (Boris Groys).

¹ Es ist anzunehmen, dass der affirmative Diskurs rund um das Scheitern selbst eine Funktion erfüllt, etwa als Teil einer neoliberalen Agenda, die die Selbstoptimierung und Ökonomisierung des Individuums bis hin zu dessen Emotionen propagiert.

Diese »Zäsur des Neubeginns« (Jürgen Habermas) stellt einen Generalverdacht des Zeitverlusts in den Raum: Die in ein Projekt investierte (Produktions-)Zeit »akkumuliert« sich. Nachdem sich die Zeit in einem unmittelbaren Ergebnis materialisiert hat, wird sie in ein historisches Narrativ aufgenommen. Wird die investierte Zeit aber als unproduktiv oder vergeudet wahrgenommen, läuft sie Gefahr, aus der Erinnerung als auch aus dem historischen Narrativ zu verschwinden. Nach dem teleologischen, linearen Geschichtsverständnis entwickelt sich die Weltgeschichte in den drei dialektischen Schritten These, Anti-These und der sinnbringenden Synthese zu Vernunft und Freiheit hin (G. W. F. Hegel). Seit dem proklamierten »Ende der Geschichte« im ausgehenden 20. Jahrhundert steht diese Gewissheit auf wackeligen Beinen, was dem allgemeinen Verbesserungswillen in fast allen gesellschaftlichen Sphären aber keinen Abbruch tut.

Im Ausblick auf zukünftige Verbesserung werden Ziele gesetzt und Soll-Werte angenommen. Die Gegenwart ist vom Streben nach diesen Zielen erfüllt. Auf einer individuellen Ebene wirken Zielsetzungen auch sinnstiftend: Da die Welt keinen höheren Sinn in sich trägt und die menschliche Existenz deshalb absurd ist (Albert Camus), sind persönliche Ziele, die dem Leben eine Richtung geben, nicht die Mittel, sondern der eigentliche Zweck des Lebens (Robert Pfaller). Daraus folgt ein Paradoxon: Ziele sollten um ihrer selbst willen, nicht aber um ihrer Erfüllung wegen verfolgt werden, weil die Vorfriede darauf unter Umständen glücklicher macht als das Erreichen des Ziels selbst (Iddo Landau).

Das Spiel und die Kunst stehen hingegen unter umgekehrten Vorzeichen. Der Homo ludens kann im Spiel als »geschützter Sphäre« die Zeit verschwenden, seine Kräfte verausgaben und sich am Scheitern probieren, ohne realgesellschaftliche Konsequenzen erwarten zu müssen. Das Medium der Videoperformance folgt weder derselben Logik noch denselben Zielen wie andere, ökonomischen Zwängen unterworfenen Lebenssphären, kann sich deren Logik aber annehmen und sie unterwandern, sabotieren, mystifizieren oder pervertieren, was in dieser Publikation anhand von drei exemplarischen künstlerischen Positionen gezeigt wurde. Die Erfahrungen aus den »geschützten« Bereichen des Spiels und der Kunst können außerdem wichtige Impulse für die Bewältigung des restlichen Lebens geben. Helga Peskoller schlägt daher mit Bezug auf die Bataille'sche Philosophie der Verschwendung vor,

die Langeweile, das Aproduktive und die Selbstverschwendung als die Grundlage einer »Produktivität« anzuerkennen, die auf eine Souveränität abzielt, die nicht Macht ausübt, sondern Herrschaftsverhältnisse in Frage stellt, unterwandert und mithin auch den heterogenen Teil der Wirklichkeit zum Ausdruck bringt.²

2 Peskoller 2010, unpag. [15]. Die *Souveränität* versteht sie im Sinne Batailles: Siehe dazu Bischof 1984.

Warum geht es in einer Publikation über das Scheitern vor allem um Zeitlichkeit? Das Scheitern ist eng mit ihr verbunden, sie ist ihm quasi eingeschrieben. Ich kann nur an etwas scheitern, was ich mir in der Vergangenheit für die Zukunft vorgenommen habe. Wenn sich Künstler*innen performativ mit Aufgaben auseinandersetzen, deren Erfüllung letzten Endes scheitern muss, wird jene vergeudete Zeit sichtbar, die eine zielorientierte Gesellschaft aus ihren historischen Erzählungen ausschließt. Zum Ausdruck kommt dieser Vorgang auch in der mythologischen Figur des Sisyphos, die aufgrund der Zeitstruktur ihrer Qualen von Albert Camus zum Sinnbild des absurden modernen Lebens erkoren wurde. Der Mythos dient außerdem zahlreichen zeitgenössischen Performance-Künstler*innen als Vorbild: Boris Groys nannte Sisyphos einen proto-zeitgenössischen Medienkünstler, der sich wie zeitgenössische Kunstschaffende performativ mit Ausgaben auseinandersetzt, an denen er letzten Endes scheitern muss. Während Erwartungen, Hoffnungen und Zielsetzungen auf eine lineare Entwicklung der Zeit hin streben, ist dem Sisyphos'schen Kreislauf von Versuch und Scheitern ein ewiger Aufschub eingebaut. Die Zeitlichkeit ist *die* zentrale »Materialität« der Medienkunst, und gleichzeitig eines ihrer großen Themen: Dabei wird auch das Historizitätsregime der Moderne (Reinhart Koselleck) verzerrt, gedehnt oder aufgehoben (Christine Ross). Die Performancekunst ist dahingehend besonders spannend, weil sie nicht nur Kunst, sondern auch Wirklichkeit (d.h. *Handlungsformen*) hervorbringt.

Die drei Künstler*innen Bas Jan Ader, Cathy Sisler und Francis Alÿs verbindet zuallererst, dass sie trotz der unterschiedlichen Entstehungskontexte ihrer Werke das Medium der Videoperformance heranziehen, um auf die eine oder andere Art das menschliche Scheitern zu thematisieren. Sie tun das auf verschiedene Arten: Bas Jan Ader manövriert sich selbst in seiner Videoreihe der *Falls* willentlich in eine Schwebelage, in der ein Fallen schlussendlich unvermeidlich ist. Der Fall dient hier als Metapher für das Scheitern: Beide Erfahrungen sind durch eine absolute (soziale) Handlungsunfähigkeit gekennzeichnet. Das Scheitern, das hier äußerst positiv konnotiert ist, wird von Ader im Dienste der Lebenssteigerung willentlich performativ hervorgebracht. In Cathy Sislers Werk hingegen symbolisieren »abweichende« Bewegungen wie das Stürzen, Stolpern und Fallen die Unmöglichkeit, sich als queere Person an die heteronormativen Gesellschaftsstrukturen anzupassen: Ihre Versuche der Integration sind *zum Scheitern verurteilt*. Ihre Arbeiten drehen sich in weiterer Folge um die Frage, wie diese restriktiven und ausschließenden Handlungsformen durch performative Gesten subversiv unterwandert und in weiterer Folge transformiert werden können. Francis Alÿs wiederum zeigt in seiner Werkreihe *Rehearsals* mit der gestischen Verausgabung seiner Kräfte und der Ausführung »absurder« Tätigkeiten Wege auf, sich der Ökonomisierung des Lebens zu entziehen. Seine performativen Tätigkeiten außerhalb der »produktiven« Sphäre, wie etwa das Spazieren, sind als scharfer Kommentar zu den Modernisierungsversprechungen zu sehen, die immer wieder an Staaten Lateinamerikas herangetra-

gen werden und immer wieder auch gescheitert sind. Der Fall als Metapher des Scheiterns nimmt dabei höchst unterschiedliche Bedeutungen an: Bei Ader ist es das Resultat einer unbedingten Aktivität aus freien Stücken, während Sislers *Almost Falling Woman* durch unwillentliche Stürze an den Rand der gesellschaftlichen Sphäre gedrängt wird. Auch das Scheitern selbst verstehen die drei Künstler*innen auf unterschiedlichen Ebenen: Für Ader ist das Scheitern eine Kontrastfläche, die in seiner existenzialistischen Sinnsuche existenzsteigernd wirkt. Hätte er ein *Motto*, wäre es die Lebensbejahung im Sinne Camus' trotz oder gerade wegen der Absurdität der Welt. Für Sisler betrifft das Scheitern die feinen Mechanismen von Identitätsfindung und zwischenmenschlicher Kommunikation. Aus einer queerfeministischen Perspektive heraus untersucht Sisler deshalb performative Handlungen in ihrem Potenzial, neue Handlungsräume zu eröffnen. Im nur scheinbar »unmarkierten« öffentlichen Raum stört sie den Strom der Passierenden, indem sie sich drehend, taumelnd und stolpernd fortbewegt. Diese »abweichenden« Bewegungen dienen dazu, die Abweichung selbst als hegemoniales Konzept zu demaskieren. Abseits ihrer schmerzhaften Darstellung von Ablehnung, Scheitern und dem Erleben von Grenzsituationen geben Sislers Arbeiten auch einen hoffnungsvollen Ausblick: darauf, dass mit der Subversion, dem absichtlich falschen Zitieren oder Lesen von Sprechakten und Handlungsweisen die Wirklichkeit als soziale Konstruktion, als »konstituierte soziale Zeitlichkeit«³, verändert werden kann. Alÿs hingegen spricht mit den immer verzögerten Modernisierungsbestrebungen lateinamerikanischer Gesellschaften ein makrosoziales Scheitern an, das naturgemäß davon abhängt, von welchem Standpunkt aus es betrachtet wird.⁴

Bei der vergleichenden Analyse der Kunstwerke wurde ein besonderes Augenmerk auf deren metaphorische Funktion gelegt, ihre Wirkung als *politische Geste* im sozialen Raum. Die Geste ist ein zwischen Sprache und Körperlichkeit angesiedelter, vom Ablauf gewöhnlicher Handlungen losgelöster willentlicher Akt, der nach Judith Butler dank seinem zitathaftem Charakter das Potential zur »kritische[n] Praxis«⁵ hat. Wie Veronika Darian und Peer de Smit festhalten, birgt das Gestische nach Walter Benjamin als »unterbrochener Handlungszusammenhang« auch das Potenzial zur »Unterbrechung von linearen, chronologischen, kausalen, teleologischen Erzähl- und Forschungszusammenhängen« in sich.⁶ Dieselbe Geste kann in verschiedenen Kontexten mit unterschiedlichen Bedeutungen aufgeladen werden.

3 Butler 1990, 141.

4 So gibt es durchaus Narrative, die in der Implementierung neoliberaler Strukturen in lateinamerikanische Staaten eine Erfolgsgeschichte sehen, während andere die teilweise verheerenden Implikationen für breite Bevölkerungsschichten hervorheben.

5 Butler 2019, 39.

6 Darian und de Smit 2019, 14.

Genau darin liegt ihr performatives Potenzial der Geste als künstlerisches Ausdrucksmittel: Es verleiht ihr die Möglichkeit, mehrere verschiedene, auch widersprüchliche Bedeutungen in sich zu vereinen. Aus der potenziellen Mehrdeutigkeit kann so ein Spannungsmoment entstehen. Bei allen drei Künstler*innen finden sich mannigfache Bezüge auf philosophische und sozialwissenschaftliche Theorien, die in der Analyse der jeweiligen Videoarbeit mitdiskutiert wurden. Aus der Kontextualisierung der Werke mit ihren (direkten oder indirekten) theoretischen Bezügen lässt sich ein Aspekt der *sozialen bzw. politischen Relevanz* dieser performativen Hervorbringungen ableiten. Einen weiteren, wenn auch banaleren Aspekt liefert die menschliche Lebensrealität, der das Scheitern als »Alltagsphänomen« gleichsam immer eingeschrieben ist.

Ein Beispiel zivilen Ungehorsams, das sowohl den von Ader performten *Willen zur Aktivität* als auch die *Verausgabung der Kräfte* im Sinne von Alÿs veranschaulicht, bietet das Krankenhaus *San Juan de Dios* in Bogotá, Kolumbien. Das gesamte Personal des einst renommierten Hauses wurde vor mittlerweile 20 Jahren entlassen. Gegründet 1723, schloss es als eines der ältesten Krankenhäuser Lateinamerikas im Jahr 2001 seine Pforten; Sparmaßnahmen, Privatisierungsbestrebungen und unklare Verantwortungsbereiche hatten die ehemalige Universitätsklinik über die Jahrzehnte zu einer baufälligen Ruine gemacht. Ein Teil des Personals stellte sich gegen die plötzliche Schließung und kam aus Protest bis ins Jahr 2018, also mehr als 15 Jahre lang, weiterhin jeden Tag zur Arbeit, selbstredend unbezahlt und ohne dort Patient*innen zu behandeln. Sie notierten sich ihre Arbeitsstunden, manche zogen sogar in verlassene Gebäudeteile ein. Damit signalisierten die Angestellten, dass die Schließung nicht rechtens war, und pochten darauf, für ihre Arbeit entlohnt zu werden. Sie gingen jeden Tag zur Arbeit, obwohl es keine Aussicht auf Entlohnung gab; Sie taten es um der Handlung willen, und um damit ihren Protest auszudrücken: Sie weigerten sich ganz einfach, zu resignieren. Schlussendlich wurden Teile des Krankenhauses abgerissen, und die Stadtregierung stellte Ende 2018 neue Pläne für eine Revitalisierung der Klinik vor.⁷ Seine unerschütterliche, zuverlässige Arbeitskraft in einem absurden Akt des Protests einzusetzen, kehrt den traditionellen Streik, die Arbeitsniederlegung ins Gegenteil. Es pervertiert außerdem die Verausgabung, die in vielen Facetten des alltäglichen Lebens in Lateinamerika spürbar wird und in diesem Beispiel auch existenzielle Ausmaße annimmt. Dass sich diese und ähnliche Verausgabungen der (Arbeits-)kräfte auch in künstlerischen Arbeiten widerspiegeln, wurde in dieser Publikation exemplarisch am Werk von Francis Alÿs gezeigt.

Anders als für Alÿs' explizit politische Arbeiten ist für Aders Werke die Intention einer gesellschaftspolitischen Wirkkraft nicht belegt. Andriessie betonte jedenfalls, dass dessen Arbeiten nicht auf eine soziale Wirkung hin gemacht worden wären;

7 Vgl. Díaz Cardona et al. 2019.

Viel mehr interessierte er sich für absolute Wahrheiten, die er in solipsistischen Akten zu finden erhoffte. Seine Aktionen ähneln auf ihre Art den Methoden der Sprachphilosophie, die logische Sätze aufstellt, um ihre Gültigkeit empirisch zu verifizieren.⁸ Wie weiter oben bereits zur Sprache kam, setzte Ader verschiedene Stilmittel ein, um seine eigene Person von den Performances zu distanzieren und so allgemein gültige Aussagen treffen zu können.⁹ Aden-Schraenen wiederum sieht in den Falls eine explizit politische Kritik verwirklicht. *Broken Fall (Geometric)*, *Westkapelle Holland* beschreibt sie als »eine der konsequentesten und ironischsten Kritik[en] an modernen Utopieentwürfen [...] in der Kunst seiner Zeit«. ¹⁰ Auf die Hintergründe dieser Behauptung geht sie aber nicht weiter ein. Möglicherweise lässt sich bei Ader im Gegenteil sogar eine gewisse Weltabgewandtheit feststellen, wenn er sich in den *Falls* in eine Schwebegestalt begibt, »einem schwebenden Getrenntsein von der Welt. Die Konsequenz, die die Welt wieder in das Bewusstsein zurückholen würde, bleibt sekundär«¹¹.

Was die gesellschaftliche Wirkkraft der Künste allgemein betrifft, so eignen sich laut Robert Pfaller Praktiken des Prozesshaften und der Imitation gesellschaftlicher Verhältnisse (er nennt das »Realkunst«) besonders gut dafür, Veränderungen in der Gesellschaft anzustoßen; und zwar deshalb, weil sie über die Sphäre der Kunst hinaus selbst *Wirklichkeit* produzieren. Nach dieser Theorie sollten Alÿs' Performances besonders gut als soziale Praxis geeignet sein: Sie pervertieren die Wirklichkeit, indem sie Handlungen im öffentlichen Raum imitieren und so deren Alltäglichkeit in Frage stellen.¹² Alÿs selbst beantwortete in einem Gespräch mit Russell Ferguson die Frage nach einem möglichen »Widerstand gegen politische Macht« in seiner künstlerischen Arbeit damit: Ihren politischen Gehalt sieht er über die Poesie seiner Arbeiten verwirklicht (Mark Godfrey nennt es das *Politik/Poetik-Paradigma*, in dem Alÿs imaginative Handlungen realisiert, um Probleme der wirklichen Welt anzusprechen). Ähnlich wie Camus setzt sich Alÿs das Ziel, einen Moment des Bewusstseins über die Absurdität einer Situation anzuregen. Er möchte zeigen, dass letztendlich allen unseren Handlungen bestimmte Denk- und Glaubensmodelle zugrunde liegen, seien sie bewusst oder unbewusst, die bis zu einem gewissen Grad manipulierbar sind. Das wiederum soll in der Folge einen politischen Bedeutungsraum eröffnen:

Poetic licence functions like a hiatus in the atrophy of a social, political, military or economic crisis. Through the gratuity or the absurdity of the poetic act, art provokes a moment of suspension of meaning, a brief sensation of senselessness that

8 Vgl. Andriess 1988a, 74.

9 Vgl. Aden-Schraenen 2014, 33f.

10 Ebd., 33.

11 Ebd., 34.

12 Vgl. Pfaller 2012, 194-197.

reveals the absurd of the situation and, through this act of transgression, makes you step back or step out and revise your prior assumptions about this reality. And when the poetic operation [...] allows a distancing from the immediate situation, then poetics might have the potential to open up a political thought.¹³

Was die politische Dimension von Sislers *Aberrant Motion*-Serie betrifft, können deren ›abweichende‹ Bewegungen im öffentlichen Raum als vorsätzliches Stören der (gesellschaftlichen) Ordnung gelten. Aus Sicht der queer-feministischen Theorie nach Judith Butler kann Sislers »fehlerhaftes Zitieren« der normativen Handlungsformen als der Versuch gelten, hegemoniale Gesellschaftsstrukturen zu dekonstruieren. Das Interesse am Gehen im öffentlichen Raum als politische Praxis teilt sie mit Francis Alÿs, der in seinen Arbeiten der 1990er- und frühen 2000er-Jahre Alltagshandlungen rekontextualisierte, um die politischen Implikationen dieser »Verausgabungen« aufzuzeigen. Insofern gilt für beide Künstler*innen das Motto »The Private is Political«. Mit Ader teilt Alÿs wiederum den Hang zur exzessiven performativen Verausgabung. Wendet man das Bataille'sche Prinzip der Verschwendung auf Aders *Falls* und *In Search of the Miraculous* an, zeigt sich in dessen Performances nicht nur der Wille zur Lebenssteigerung, sondern auch ein Hang zur »maßlosen Selbstverschwendung«. Nach minutiöser Planung, Vorbereitung (und Kameraeinstellung) lieferte sich Ader dem Zufall und der Kontingenz des Lebens aus, ganz nach dem Konzept des *Abenteurers* nach Chrétien de Troyes. In anderen Worten kann diese Suche nach Grenzerfahrungen den eigenen Lebens- oder Sterbensmut auf die Probe stellen. Mit der Möglichkeit des Scheiterns vor Augen wird die Erfahrung des Moments potenziert (Maike Aden-Schraenen).

In aktuellen Diskursen der Gouvernamentalitätstheorie wird die unternehmerische Subjektivierung diskutiert, was mit einer Anrufung und Ökonomisierung von Affekten, der Freizeit oder persönlicher Beziehungen einhergeht. Das führt uns zur Frage nach einer möglichen Sphäre von Raum und Zeit, »wo ich kein Bild, kein Objekt bin.«¹⁴ Insofern kann vorliegende Arbeit auch als Manifest der Muße gelesen werden, die als »Abwesenheit von Arbeit, aber nicht als Abwesenheit von Tätigkeit, sondern als tätige Untätigkeit«¹⁵ das Spiel und die Kunst als Sphären huldigt, in denen Nützlichkeit und Produktivität als zentrale Kategorien gesellschaftlichen Zusammenlebens außer Kraft gesetzt sind.

13 Ferguson und Alÿs 2007, 40.

14 Barthes 2016, 23.

15 Peskoller 2010, unpag. [13].

Verzeichnis der Kunstwerke

Bas Jan Ader (1942-1975)

Broken Fall (Geometric), Westkapelle Holland (1971): 16mm-Film, übertragen auf Video, s/w, stumm, 1'49", Kamera: Mary Sue Ader-Andersen

Broken Fall (Organic), Amsterdamse Bos, Holland (1971): 16mm-Film, übertragen auf Video, s/w, stumm, 1'44", Kamera: Mary Sue Ader-Andersen

Fall I, Los Angeles (1970): 16mm-Film, übertragen auf Video, s/w, stumm, 24", Kamera: Mary Sue Ader-Andersen

Fall II, Amsterdam (1970): 16mm-Film, übertragen auf Video, s/w, stumm, 19", Kamera: Mary Sue Ader-Andersen

Farewell to Faraway Friends (1971): Fotografie, Farbe, 49,8 x 56,7 cm

I'm too sad to tell you (1971): 16mm-Film, übertragen auf Video, s/w, stumm, 3'18", Kamera: Peter Bakker

In Search of the Miraculous (1973-1975): unvollendete Multimedia-Arbeit; 14 Fotografien, s/w (*One Night in Los Angeles*), Performance, Chorgesang, Notenblätter, Diaprojektion, Einladungskarten, Publikation (*Songs for the North Atlantic*, July 1975-...)

Light vulnerable objects threatened by eight cement bricks (1970): Installation, Videografische (16mm-Film, übertragen auf Video, s/w, stumm, 66") und fotografische (14 35mm-Fotografien, Farbe, mit Ballpoint-Inskriptionen) Dokumentation einer Performance

Piet Niet (1974): 8 Zeichnungen, Gouache auf Papier, je 76,2 x 55,9 cm

Nightfall (1971): 16mm-Film, übertragen auf Video, s/w, stumm, 4'16", Kamera: Mary Sue Ader-Andersen

On the Road to a new Plasticism, Westkapelle, Holland (1971), 4 Fotografien, Farbe

The Boy who fell over Niagara Falls (Art & Project Gallery, Amsterdam, 1972), Fotografische Dokumentation einer Performance

Untitled (Sweden) (1971): Parallelprojektion zweier Dias, 35mm, Farbe

Untitled (Tea Party) (1971): Videografische (16mm-Film, übertragen auf Video, s/w, stumm, 1'52") und fotografische (6 C-Prints, je 12,6 cm x 20,2 cm) Dokumentation einer Performance

Untitled (Westkapelle, The Netherlands) (1971/2003): 2 Fotografien, Farbe, je 40,6 x 40,6 cm

Cathy Sisler (geb. 1957-2021)

Aberrant Motion #1 (Quebec, 1993): Hi-8 Video, Farbe, Ton, 10'42"

Aberrant Motion #2 (The Spinning Woman Disguised as a Stability Delusion) (Quebec, 1993): Hi-8 Video, Farbe, Ton, 10'32«, Kamera: Eduardo Aquino; Konzept, Ton, Schnitt: Cathy Sisler

Aberrant Motion #3 (Quebec, 1993), Hi-8 Video, Farbe, Ton, 9'36"

Aberrant Motion #4 (Face Story, Stagger Stories) (Quebec, 1994): Hi-8 Video, Farbe, Ton, 14'31", Kamera: Elaine Mari, Miriam Sampaio, Cathy Sisler, Ton: Cathy Sisler, Elaine Mari

Aberrant Public Speaking (Quebec, 1994): Videographische Dokumentation (Hi-8 Video, Farbe, 18") einer Performance

Backwards (Kanada, 1992): Hi-8 Video, Farbe, Ton, 12'13"

Lullabye for the Almost Falling Woman (Montréal, 1996), Hi-8 Video, Farbe, Ton, 21'30", Kamera: Miriam Sampaio, Cathy Sisler; Ton, Schnitt: Cathy Sisler; enthält: TV-Spot aus CBC News Magazine: *Friday Night Survival Guide: How to get and keep a job*

Mr. B. (Quebec, 1994): Video, Farbe, Ton, 7"

The Better Me (Quebec, 1995): Video, Farbe, Ton, 18"

Untitled Performance (Western Front, Vancouver, Kanada, 1996): Videografische Dokumentation (3/4" Umatic, Farbe, Ton, 38'50") einer Performance, 2-Kanal-Video

Francis Alÿs (geb. 1959-heute)

A Story of Deception (Patagonien, 2003-2006): 16mm-Film, 4'20", Loop, in Kollaboration mit Olivier Debrouse und Rafael Ortega, produziert von MALBA, Argentinien

Ambulantes (Pushing and Pulling) (Mexiko-Stadt, 1992-2006): Diaprojektion, 35mm, Farbe

Bolero (Shoe Shine Blues) (1999-2006): Animation

Caracoles (Mexiko-Stadt, 1999): Fotografische und videografische (Video, Farbe, Ton, 4'34") Dokumentation einer Performance, Kamera: Francis Alÿs, Schnitt: Julien Devaux; in Kollaboration mit Francis' Bruder Frédéric, Constantin Felker und Julien Devaux

Housing for all (Vivienda para todos) (Mexiko-Stadt, 21.08.1994): Fotografische Dokumentation einer Performance

Looking Up (Plaza de Santo Domingo, Mexiko-Stadt, 18.08.2001): Fotografische und videografische (Video, s/w, Ton, 3'33") Dokumentation einer Performance, in Kollaboration mit Rafael Ortega

- Patriotic Tales (Cuentos Patrióticos)* (Zócalo, Mexiko-Stadt, 1997): Video, s/w, Ton, 24'40", in Kollaboration mit Rafael Ortega
- Paradox of Praxis I (Sometimes Making Something Leads to Nothing)* (Mexiko-Stadt, 1997): Fotografische und videografische (Video, Farbe, Ton, 9'54") Dokumentation einer Performance
- Politics of Rehearsal* (New York, 2004): Video, Farbe, Ton, 29'23", in Kollaboration mit Performa, Rafael Ortega und Cuauhtémoc Medina
- Re-Enactments* (Mexiko-Stadt, 2000): Videografische Dokumentation (2-Kanal-Video, 5'20") einer Performance, in Kollaboration mit Rafael Ortega
- Reel/Unreel* (Kabul, 2011), Video, Farbe, Ton, 19'28", in Kollaboration mit Julien Devaux und Ajmal Maiwandi
- Rehearsal I* (Tijuana, 1999-2001): Video, Farbe, Ton, 29'25", Kamera/Produktion: Rafael Ortega, Musik: »El Chaparro de Oro« – Musikkapelle aus Juchitán, Oaxaca, Kapellmeister: Carlos Robles Nicolas, Audio: Jorge Romo
- Rehearsal II* (Mexiko-Stadt, 2001-2006): Fotografische und videografische (Video, Farbe, Ton, 14'30") Dokumentation einer Performance, in Kollaboration mit Rafael Ortega
- Rehearsal III* (2006-2007): Modelle für ein Perpetuum Mobile, in Kollaboration mit Angel Gustavo Toxqui u.a.
- Sign Painters Project (Rotulistas)* (Mexiko-Stadt, 1993-1997): ca. 400 Gemälde, in Kollaboration mit Juan García, Enrique Huerta und Emilio Rivera
- Sleepers* (Mexiko-Stadt, 1999-2006): Diaprojektion, 35mm, Farbe
- Song for Lupita (Mañana)* (1998): Installation mit projizierter Animation (Farbe, Ton, 12", Loop), in Kollaboration mit Lourdes Villagómez, Philippa B. Day und Antonio Fernández Ros (hier: vorbereitende Serie aus 6 Zeichnungen, Bleistift und Gouache auf Pergament, je 27,9 x 22,9 cm)
- The Loop* (1997): div. Ephemera einer Performance
- The Rumour* (Tlayacapan, Mexiko, 1997): Fotografische Dokumentation einer Performance
- The Swap (Trueque)* (Mexiko-Stadt, 1996): Fotografische Dokumentation einer Performance
- Tornado (working title)* (Milpa Alta, 2000-2010): Videografische Dokumentation (55") mehrerer Performances
- Turista* (Zócalo, Mexiko-Stadt, 1994): Fotografische Dokumentation einer Performance
- When Faith moves Mountains (Cuando la fe mueve montañas)* (Lima, 11.04.2002): Fotografische und videografische (Video, Farbe, Ton, 36") Dokumentation einer Performance, in Kollaboration mit Cuauhtémoc Medina und Rafael Ortega; Konzeptblatt zur Performance, Bleistift, Öl, Sprayfarbe, Klebestreifen auf Pergamentpapier, 27,9 x 35,9 cm

Ohne Titel (o.J.): Konzeptblatt, Tinte, Bleistift, div. Farbstifte, abgedruckt in: Dietrich, Nicola (Hg.) (2006), *A Story of Deception. Patagonien 2003-3006*, 38.

Ohne Titel (1999-2001): Konzeptblatt zur Performance *Rehearsal I*, Tinte, Bleistift, Farbstift, Korrekturflüssigkeit, Typoskript auf Papier, 27,9 x 21,6 cm, Sammlung MoMA, Objektnr. 207.2007.30

Sonstige

Marcel Broodthaers, *La Pluie (Projet pour un texte)* (1969), 16mm-Film, s/w, stumm, 2' Ford Madox Brown, *Take Your Son, Sir!* (1851-1856), Öl auf Leinwand (unvollendet), 38,1 cm x 70,5 cm, Tate Gallery

George Cruikshank, *A destitute girl throws herself from a bridge, her life ruined by alcoholism* (1848), Beschriftung: *The drunkard's children. plate VIII. the maniac father and the convict brother are gone – the poor girl, homeless, friendless, deserted, destitute, and gin-mad, commits self-murder*, Radierung und Aquarell auf Papier, 21,9 x 32,9 cm, Wellcome Collection

Aukje Dekker, *Deadpan Busted* (2017), Video, s/w, stumm, 2'44"

Augustus Egg, *Past and Present* (1858), Öl auf Leinwand, 3-teilig, je 63,5 cm x 76,2 cm, Tate Britain

Karlo Andrei Ibarra, *Aspiraciones (Aspirations)* (2009), Video, Farbe, Ton, 2'41"

Klara Lidén, *Grounding* (2018), HD Video, Farbe, Ton, 5'53"

Steve McQueen, *Deadpan* (1997), 16mm-Film, übertragen auf Video, s/w, stumm, 4'35", Loop

Bruce Nauman, *Anthro-Socio* (1991), Videoinstallation (3 Projektionen, 6 Monitore), Farbe, Ton, Loop

Bruce Nauman, *Clown Torture* (1987), 4-Kanal-Videoprojektion, Farbe, Ton, 60", Loop

Bruce Nauman, *Falls, Pratfalls and Sleights of Hand (Clean Version)* (1993), Videoinstallation. Maße variable

Bruce Nauman, *Walk with Contrapposto* (1968), 16mm-Film, s/w, Ton, 54"

Bruce Nauman, *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1967-1968), 16mm-Film, s/w, Ton, 10"

Abbildungsnachweis

- Abb. 1* © abgedruckt mit freundlicher Genehmigung der University of Glasgow Library, Archives & Special Collections, Glasgow; Quelle: Montage aus <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/facsimile.php?id=sm26-F2v> und <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/facsimile.php?id=sm26-F3r> [16.02.2021].
- Abb. 2* © The Estate of Bas Jan Ader/Mary Sue Ader-Andersen, The Artist Rights Society (ARS), New York, Courtesy Meliksetian/Briggs, Los Angeles; Quelle: <https://www.maikeaden.com/bas-jan-ader/> [16.02.2021].
- Abb. 3* © The Estate of Bas Jan Ader/Mary Sue Ader-Andersen, The Artist Rights Society (ARS), New York, Courtesy Meliksetian/Briggs, Los Angeles; Quelle: <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/163196/farewell-to-faraway-friends> [16.02.2021].
- Abb. 4* © Mary Sue Ader-Andersen, Courtesy Meliksetian/Briggs, LA und Simon Lee Gallery, London; Quelle: <https://www.simonleegallery.com/exhibitions/46/works/artworks7142/> [16.02.2021].
- Abb. 5* © The Estate of Bas Jan Ader/Mary Sue Ader-Andersen, The Artist Rights Society (ARS), New York, Courtesy Meliksetian/Briggs, Los Angeles; Quelle: <https://latimesblogs.latimes.com/.a/6a00d8341c630a53ef0134881c4d87970c-pi> [16.02.2021].
- Abb. 6* © The Estate of Bas Jan Ader/Mary Sue Ader Andersen, The Artist Rights Society (ARS), New York, Courtesy Meliksetian/Briggs, Los Angeles; Quelle: <https://www.meliksetianbriggs.com/artists/bas-jan-ader?view=slider#5> [16.02.2021].
- Abb. 7* © Mary Sue Ader-Andersen, Courtesy Bas Jan Ader Estate und Patrick Painter Editions; Quelle: <https://www.dallasartfair.com/online/meliksetian-briggs> [16.02.2021].
- Abb. 8* © The Estate of Bas Jan Ader/Mary Sue Ader Andersen, The Artist Rights Society (ARS), New York und SOFAM, Belgium; Courtesy Meliksetian/Briggs, Los Angeles; Quelle: https://www.knack.be/nieuws/magazine/artroze/article-normal-1496869.html?cookie_check=1613839435 [16.02.2021].
- Abb. 9* © Steve McQueen; Courtesy der Künstler, Marian Goodman Gallery, New York/Paris und Thomas Dane Gallery, London; Quelle: <https://www.thomasdanegallery.com/artists/45-steve-mcqueen/works/3259/> [16.02.2021].

- Abb. 10* © Cathy Sisler; Quelle: <https://vucavu.com/en/groupe-intervention-video/1996/lullabye-for-the-almost-falling-woman-en> [16.02.2021].
- Abb. 11* © Cathy Sisler; Quelle: <https://vucavu.com/en/groupe-intervention-video/1996/lullabye-for-the-almost-falling-woman-en> [16.02.2021].
- Abb. 12* © Cathy Sisler; Quelle: <https://www.vtape.org/wp-content/uploads/2013/07/video-still-513-08-500x375.jpg> [16.02.2021].
- Abb. 13* © Cathy Sisler; Quelle: https://vucavu.com/VUCAVU/media/VUCAVU/content/titles/GIV/backwards_740.jpg [16.02.2021].
- Abb. 14* © Wellcome Collection. Attribution 4.0 International (CC BY 4.0); Quelle: <https://iif.wellcomecollection.org/image/V0019429.jpg/full/full/o/default.jpg> [16.02.2021].
- Abb. 15* photo credit: Tate, lizenziert unter CC BY-NC-ND; Quelle: <https://artuk.org/discover/artworks/take-your-son-sir-117719> [07.11.2023].
- Abb. 16* © Cathy Sisler; Quelle: [https://vucavu.com/en/groupe-intervention-video/1993/aberrant-motion-4-\(face-story-stagger-stories\)](https://vucavu.com/en/groupe-intervention-video/1993/aberrant-motion-4-(face-story-stagger-stories)) [16.02.2021].
- Abb. 17* © Cathy Sisler; Quelle: [https://vucavu.com/en/groupe-intervention-video/1993/aberrant-motion-4-\(face-story-stagger-stories\)](https://vucavu.com/en/groupe-intervention-video/1993/aberrant-motion-4-(face-story-stagger-stories)) [16.02.2021].
- Abb. 18* © Francis Alÿs; Courtesy der Künstler und David Zwirner, New York; Quelle: <https://publicdelivery.org/wp-content/uploads/2017/08/Francis-Allys-When-Faith-Moves-Mountains-still-2002-In-collaboration-with-Cuauhtemoc-Medina-and-Rafael-Ortega.-16mm-film-transferred-to-DVD-Lima-Peru-1.jpg> [16.02.2021].
- Abb. 19* © Francis Alÿs; Courtesy der Künstler und David Zwirner, New York; Quelle: [https://www.davidzwirner.com/artists/francis-aly/survey#/When-Faith-Moves-Mountains-\(Cuando-la-Fe-Mueve-Montañas\)-artwork-C90DCA24-121E-4D7C-A961-00173F0CB722/Artwork](https://www.davidzwirner.com/artists/francis-aly/survey#/When-Faith-Moves-Mountains-(Cuando-la-Fe-Mueve-Montañas)-artwork-C90DCA24-121E-4D7C-A961-00173F0CB722/Artwork) [16.02.2021].
- Abb. 20* © Francis Alÿs; Courtesy der Künstler und David Zwirner, New York; Foto: Enrique Huerta; Quelle: <https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/widht-720/public/images/image/paradox-praxis-i-sometimes-doing-something.jpg> [16.02.2021].
- Abb. 21* © Francis Alÿs; Courtesy der Künstler und David Zwirner, New York; Foto: Enrique Huerta; Quelle: <https://hammer.ucla.edu/sites/default/files/styles/large/public/migrated-assets/image/05/45.jpg.jpeg?itok=nLeZEaAw> [16.02.2021].
- Abb. 22* © Francis Alÿs; Courtesy der Künstler und David Zwirner, New York; Quelle: [https://www.davidzwirner.com/artists/francis-aly/survey#/Rehearsal-I-\(Ensayo-I\)-artwork-34C6B609-EEC8-4462-929A-BD2193A752EE/Artwork](https://www.davidzwirner.com/artists/francis-aly/survey#/Rehearsal-I-(Ensayo-I)-artwork-34C6B609-EEC8-4462-929A-BD2193A752EE/Artwork) [16.02.2021].
- Abb. 23* © Francis Alÿs; Courtesy der Künstler und David Zwirner, New York; Quelle: <http://not-yet-there.blogspot.com/2009/01/fail-and-repeat.html> [16.02.2021].
- Abb. 24* © Francis Alÿs; Quelle: <https://francisalys.com/politics-of-rehearsal/> [16.02.2021].

Abb. 25 © Francis Alÿs; Courtesy der Künstler und Galerie Peter Kilchmann, Zürich; Quelle: <https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-1200/public/images/image/story-deception-patagonia.jpg> [16.02.2021].

Abkürzungsverzeichnis

Allgemein

Anm.	Anmerkung
bes.	besonders
bzw.	beziehungsweise
ca.	circa
d.	der; des
d.h.	das heißt
div.	diverse
ebd.	ebenda
gest.	gestorben
Hervorheb.	Hervorhebung
Hg./hg.	Herausgeber*in/herausgegeben
o.Ä.	oder Ähnliches
S.	Seite
s/w-	Schwarz-Weiß-
u. a.	unter anderem; und andere/s
u.Ä.	und Ähnliches
u.v.m.	und viel/e mehr
unpag.	unpaginiert (nicht nummeriert)
Übers./übers.	Übersetzung/übersetzt
Verf.	Verfasser*in
zit.	zitiert

Bibel

Mk	Markusevangelium
Lk	Lukasevangelium
Gen	Genesis
Offb	Offenbarung

Linguistik

Adj.	Adjektiv
engl.	englisch
franz.	französisch
griech.	griechisch
mittellat.	mittellateinisch
spätlat.	spätlateinisch
Vb.	Verb

Literaturverzeichnis

- Aden-Schraenen, Maike (2013), *In search of Bas Jan Ader*, Berlin: Logos Verlag.
- (2014), »Bas Jan Ader als absurder Held: Die Moderne im und als Fall«, *NEUE kunstwissenschaftliche forschungen* 1, 26-38.
- Ader-Andersen, Mary Sue/Pilar Tompkins Rivas (2010), »VENTURA, CALIFORNIA, August 12, 2009: A conversation with Mary Sue Ader-Andersen«, in: Bas Jan Ader: *Suspended between laughter and tears* [anlässlich der Ausstellung »Bas Jan Ader – Suspended Between Laughter and Tears«, Pitzer Art Galleries Claremont, 30. September 30 – 10. December 2010], Pitzer Art Galleries, hg. von Bas Jan Ader und Pilar Tompkins Rivas, Claremont, Calif.: Pitzer College, 24-29.
- Adorf, Sigrid (2004), »Eine Frage der Geste?«, in: *Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem/That bodies speak has been known for a long time* [anlässlich der Ausstellung »Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem« in der Generali Foundation Wien, 22. Januar – 25. April 2004,], Generali Foundation, hg. von Hemma Schmutz und Tanja Widmann, Köln: König, 21-37.
- Adorno, Theodor W. (2003), *Ästhetische Theorie* [1970], Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ahmed, Sara (2009), »Happiness and Queer Politics«, *world picture* 3/Sommer: happiness, online unter: www.worldpicturejournal.com/WP_3/PDFs/Ahmed.pdf [06.04.2021].
- (2018), *Das Glücksversprechen: Eine feministische Kulturkritik* [2010], Münster: Unrast.
- Aichner, Véronique/Bettina Steinbrügge (2012), »Die Institution des Selbst/The Institutions of the Self«, in: *Keine Zeit: Erschöpftes Selbst, entgrenztes Können/busy: exhausted self, unlimited ability* [anlässlich der Ausstellung »Keine Zeit. Erschöpftes Selbst, Entgrenztes Können«, 21er Haus, Wien, 20. September – 6. Januar 2013], 21er Haus, hg. von Agnes Husslein-Arco, Köln: König, 12-33.
- Albero, Miguel (2013), *Instrucciones para fracasar mejor: Una aproximación al fracaso*, Madrid: Abada Editores.

- Althaus, Thomas (2001a), »Apologetischer Entwurf«, in: Kleinbürger: Zur Kulturgeschichte des begrenzten Bewußtseins, hg. von dems., Tübingen: Attempo-Verl., 1-20.
- (2001b), Kleinbürger: Zur Kulturgeschichte des begrenzten Bewußtseins, Tübingen: Attempo-Verl.
- Alÿs, Francis (2004), »Politics of Rehearsal/Die Politik der Probe«, in: Francis Alÿs: Blue Orange 2004 – Kunstpreis der Deutschen Volksbanken und Raiffeisenbanken [anlässlich der Ausstellung »Francis Alÿs: Blue Orange 2004. Kunstpreis der Deutschen Volksbanken und Raiffeisenbanken«, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 2. September – 18. Oktober 2004], hg. von dems., Luminita Sabau und Klaus Biesenbach, Köln: König, 10-17.
- (2005), »Politics of rehearsal«, online unter: <https://francisalys.com/politics-of-rehearsal/> [06.04.2021].
- (2006), »Auszüge aus einem Gespräch in Buenos Aires«, in: Francis Alÿs: A story of deception – Patagonien 2003-2006 mit Rafael Ortega und Olivier Debroise [anlässlich der Ausstellung »Francis Alÿs: A story of deception«, Portikus, Frankfurt a.M., 2. September bis 15. Oktober 2006], Portikus, hg. von Nikola Dietrich, Frankfurt a.M.: Revolver, Archiv für aktuelle Kunst, 37-47.
- (2009), »The Sign Painting Project«, in: Francis Alÿs: The Sign Project [anlässlich der Ausstellung »Francis Alÿs: The Sign Painting Project (1993-1997): A Revision«, Schaulager Basel, 13. Mai – 24. September 2006], Schaulager, hg. von dems. et al., Göttingen/Basel: Steidl/Schaulager, 7-11.
- Alÿs, Francis/Cuauhtémoc Medina (2010), »Entries«, in: Francis Alÿs: A Story of Deception [anlässlich der Ausstellung »Francis Alÿs: A Story of Deception«, Tate Modern, London, 15. Juni – 5. September 2010; Wiels, Brüssel, 9. Oktober – 30. Januar 2011; The Museum of Modern Art, New York, 8. Mai – 1. August 2011], hg. von Mark Godfrey, London: Tate, 44-169.
- Andriess, Paul (1988a), »Bas Jan Ader, an artist in search of the miraculous«, in: Bas Jan Ader: kunstenaar, hg. von dems., Ger van Elk und William Leavitt, Amsterdam: Openbaar Kunstbezit, 72-83.
- (1988b), »Bas Jan Ader, een kunstenaar op zoek naar het wonderbaarlijke«, in: Bas Jan Ader: kunstenaar, hg. von dems., Ger van Elk und William Leavitt, Amsterdam: Openbaar Kunstbezit, 8-67.
- Anton, Saul (2002), »1000 WORDS: Francis Alÿs talks about When Faith Moves Mountains«, Artforum 40/10, 147.
- Arendt, Hannah (1981), Vita activa oder Vom tätigen Leben [1958 als »The Human Condition«], München: Piper.
- (2008), Vom Leben des Geistes: Das Denken, Das Wollen [1979], übers. von Mary McCarthy, München: Piper.
- (2017), Macht und Gewalt [1970 als »On violence«], übers. von Gisela Uellenberg, München: Piper.

- Aristoteles (2019), *Philosophische Schriften: Band 5: Metaphysik*, übers. von Hermann Bonitz, bearb. von Horst Seidl, Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Artspace Editors (2018), »I Am Too Tall, Too Pale, and Too Gringo«: Francis Alys on Being a Belgian Artist in Mexico City«, *Artspace*, 21. Juni 2018, online unter: https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/i-am-too-tall-too-pale-and-too-gringo-looking-francis-aly-s-on-being-a-belgian-artist-in-mexico-55490 [06.04.2021].
- Auberle, Anette (2003), *Duden – Deutsches Universalwörterbuch*, hg. von Kathrin Kunkel-Razum, Mannheim/Wien u. a.: Dudenverl.
- Auerbach, Nina (1980), »The Rise of the Fallen Woman«, *Nineteenth-Century Fiction* 35/1, 29-52.
- Auslander, Philip (1999), *Liveness: Performance in a mediatised culture*, London/New York: Routledge.
- Austin, J. L. (1962), *How to do things with words*, Oxford: Clarendon Press.
- Avanessian, Armen (Hg.) (2013), *#Akzeleration*, Berlin: Merve Verlag.
- Avanessian, Armen/Robin Mackay (Hg.) (2014), *Akzeleration# 2*, Berlin: Merve Verlag.
- Avanessian, Armen/Suhaila 'Abd-al-Ḥusain Malik (Hg.) (2016), *Der Zeitkomplex: Postcontemporary*, übers. von Andreas Töpfer, Berlin: Merve Verlag.
- Backert, Wolfram (2004), »Kulturen des Scheiterns: Gesellschaftliche Bewertungsprozesse im internationalen Vergleich«, in: *Scheitern: Aspekte eines sozialen Phänomens*, hg. von Matthias Junge und Götz Lechner, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 65-77.
- Baetghe, Martin (1991), »Arbeit, Vergesellschaftung, Identität: zur zunehmenden normativen Subjektivierung der Arbeit«, in: *Die Modernisierung moderner Gesellschaften: Sektionen, Arbeits- und Ad-hoc-Gruppen*, Ausschuß für Lehre. 25. Deutscher Soziologentag 1990, hg. von Wolfgang Glatzer, Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag, 260-278.
- Bähr, Andreas (2005), »Schiffbruch ohne Zuschauer?: Überlegungen zur heuristischen Kategorie des Scheiterns aus der Perspektive moralischer Ausweglosigkeit im 18. Jahrhundert«, in: *Scheitern und Biographie: Die andere Seite moderner Lebensgeschichten*, hg. von Stefan Zahlmann und Sylka Scholz, Gießen: Psychosozial-Verl., 35-51.
- Balke, Gregor (2019), *Vom komischen Scheitern: Über neue (Selbst-)Bilder der Weiblichkeit aus Amerika*, Berlin: Neofelis Verlag.
- Bandera, Cesáreo (2006), *The humble story of Don Quixote: Reflections on the birth of the modern novel*, Washington, D.C: Catholic University of America Press.
- Barrett, Michèle/Mary MacIntosh (1982), *The anti-social family*, London: Verso.
- Barthes, Roland (2012), *Mythen des Alltags [1957 als » Mythologies«]*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- (2016), *Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie* [1980 als »La chambre claire«], Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bas Jan Ader exposeert in Vereingde Staaten: Zoon van het Groningse land (1961), Amersfoortse Courant 1961, 22.04.1961.
- Bataille, Georges (1985), *Die Aufhebung der Ökonomie*, München: Matthes & Seitz.
- Bauman, Zygmunt (2011), *Wasted lives: Modernity and its outcasts*, Cambridge: Polity.
- Bauman, Zygmunt/David Lyon (2013), *Daten, Drohnen, Disziplin: Ein Gespräch über flüchtige Überwachung*, Berlin: Suhrkamp.
- Becker, Howard (1982), »Devianz«, in: *Elementare Soziologie: Studententexte*, hg. von Émile Durkheim und Wolfgang Conrad, Opladen: Westdt. Verl., 224-242.
- Becker, Howard Saul (2014), *Außenseiter: Zur Soziologie abweichenden Verhaltens*, übers. von Michael Dellwing, Viola Abermeit und Monika Plessner, Wiesbaden: Springer VS.
- Beenker, Erik (2006), »Bas Jan Ader (1942-1975 missing at sea): The man who wanted to look beyond the horizon«, in: *Bas Jan Ader: Please don't leave me*. [anlässlich der Ausstellung »Bas Jan Ader: Please don't leave me«, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 26. August – 5. November 2006], Museum Boijmans Van Beuningen, hg. von Rein Wolfs, übers. von Erik Beenker, Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen, 9-23.
- Bell, Daniel (1991), *Die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*, Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag.
- Bell, David M. (2017), »The Politics of Participatory Art«, *Political Studies Review* 15/1, 73-83.
- Bellah, Robert Neelly (2008), *Habits of the heart: Individualism and commitment in American life*, Berkeley, Calif.: Univ. of California Press.
- Benjamin, Walter (1972a), »Was ist das epische Theater? (1)«, in: *Gesammelte Schriften II.2*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 519-531.
- (1972b), »Was ist das epische Theater? (2)«, in: *Gesammelte Schriften II.2*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 532-539.
- Bentham, Jeremy (2013), *Panoptikum oder Das Kontrollhaus*, hg. von Christian Welzbacher, Berlin: Matthes & Seitz.
- Best, Susan (2013), »Funny Feeling: Conceptual Art and Absurdity« (Visual Culture), *The I. B. Tauris Blog*, 12.09.2013, online unter: <https://theibtaurisblog.com/2013/09/12/funny-feeling-conceptual-art-and-absurdity/> [06.04.2021].
- (2014), *Visualizing feeling: Affect and the feminine avant-garde*, London/New York: I.B. Tauris.
- Biesenbach, Klaus (2004), »Si. Pero No – Rehearsing Modernities«, in: Francis Alÿs: *Blue Orange 2004 – Kunstpreis der Deutschen Volksbanken und Raif-*

- feisenbanken [anlässlich der Ausstellung »Francis Alÿs: Blue Orange 2004. Kunstpreis der Deutschen Volksbanken und Raiffeisenbanken«, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 2. September – 18. Oktober 2004], hg. von Francis Alÿs, Luminita Sabau und dems., Köln: König, 18-35.
- Bischof, Rita/Georges Bataille (1984), *Souveränität und Subversion: Georges Batailles Theorie d. Moderne*, München: Matthes & Seitz.
- Bishop, Claire (2006), »The social turn: Collaboration and its discontents«, *Artforum* 44/6, 178-183.
- (2012), *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*, London: Verso.
- Blackwood, Michael (1987), *Four artists: Robert Ryman, Eva Hesse, Bruce Nauman, Susan Rothenberg*, Interviewer und Erzähler: Joan Simon. Regie: Michael Blackwood. VHS-Video, New York: Michael Blackwood Productions.
- Blättler, Alexandra/Rein Wolfs (2006), »The works of Bas Jan Ader«, in: Bas Jan Ader: *Please don't leave me*. [anlässlich der Ausstellung »Bas Jan Ader: Please don't leave me«, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 26. August – 5. November 2006], Museum Boijmans Van Beuningen, hg. von Rein Wolfs, übers. von Erik Beenker, Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen, 31-142.
- Blocker, Jane (2016), *Becoming past: History in contemporary art*, Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press.
- Blumenberg, Hans (1998), *Paradigmen zu einer Metaphorologie* [1960 im »Archiv für Begriffsgeschichte«, Band 6, hg. von Erich Rothacker, 7-142], Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2011), *Arbeit am Mythos* [1979], Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2012), *Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher* [1979], Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Böhnelt, Max (2019), Internationales Literaturfestival in New York (= Journal um acht), *Kulturradio Ö1*, 14.05.2019.
- Boltanski, Luc/Ève Chiapello (2001), »Die Rolle der Kritik in der Dynamik des Kapitalismus und der normative Wandel«, *Berliner Journal für Soziologie* 11/4, 459-477.
- (2013), *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz: UVK-Verl.-Ges.
- Boltanski, Luc/Laurent Thévenot (2018), *Über die Rechtfertigung: Eine Soziologie der kritischen Urteilskraft*, Hamburg: Hamburger Edition.
- Bourdieu, Pierre (1976), *Entwurf einer Theorie der Praxis: Auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft*, übers. von Cordula Pialoux, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1986), »Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung«, in: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, hg. von dems., Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 159-201.

- (1997), *Ökonomisches Kapital – Kulturelles Kapital – Soziales Kapital*, in: Pierre Bourdieu, *Die verborgenen Mechanismen der Macht*, hg. v. Margareta Steinrücke, übers. von Jürgen Bolder, Hamburg: VSA-Verl., 49-80.
- Braden, Gordon (2010), »Sisyphus«, in: *The Classical Tradition*, hg. von A. Grafton, G. W. Most und S. Settis, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 888-889.
- Brock, Bazon, »Cheerful and Heroic Failure: 2004«, in: *Failure: Documents of contemporary art*, hg. von Lisa Le Feuvre, Cambridge, Mass./London: MIT Press; Whitechapel Gallery, 2010, 180-182.
- Brock, Eike (2014), *Nietzsche und der Nihilismus*, Berlin: De Gruyter.
- Bröckling, Ulrich (2007), *Das unternehmerische Selbst: Soziologie einer Subjektivierungsform*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bruckner, Pascal (1997), *Ich leide, also bin ich: Die Krankheit der Moderne ; eine Streitschrift*, Weinheim u.a.: Quadriga-Verl.
- (2001), *Verdammt zum Glück: Der Fluch der Moderne: ein Essay*, Berlin: Aufbau-Verl.
- Brunkhorst, Hauke (1999), »Ästhetik der Existenz: Foucault, Hannah Arendt, die Griechen und wir«, *Revue Internationale de Philosophie* 53/208 (2), 223-240.
- Brunssen, Frank (1997), *Das Absurde in Günter Grass' Literatur der achtziger Jahre*, zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 1995, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Burke, Edmund (1989), *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen [1757]*, hg. von Werner Strube, Hamburg: Meiner.
- Busch, Werner (1993), *Das sentimentalische Bild: Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München: Beck.
- Busse, Dietrich (2000), »Anmerkungen zur politischen Semantik«, in: *Politik als Inszenierung: Zur Ästhetik des Politischen im Medienzeitalter*, hg. von Gerhard Pitz und Peter Siller, Baden-Baden: Nomos, 91-94, 105-114.
- Butler, Judith (1990), *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*, New York: Routledge.
- (1997), *Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts [1993 als »Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex«]*, übers. von Karin Wördemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2004), *Undoing gender*, New York: Routledge.
- (2006), *Hass spricht: Zur Politik des Performativen [1997 als »Excitable Speech. A Politics of the Performative«]*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2019), *Wenn die Geste zum Ereignis wird*, Wien/Berlin: Turia + Kant.
- Cahill, James/Diane Fortenberry/Rebecca Morrill (Hg.) (2018), *Flying too close to the sun: Myths in art from classical to contemporary*, London: Phaidon Press.
- Campbell, Colin (2005), *The romantic ethic and the spirit of modern consumerism*, York: Alcuin Academics.

- Camus, Albert (1972), *Tagebücher: 1935 – 1951*, übers. von Guido G. Meister, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- (1986), *Hochzeit des Lichts*, in: Albert Camus, *Zwischen Ja und Nein: Frühe Schriften*, hg. v. Brigitte Sändig, Leipzig/Weimar: Kiepenheuer.
- (1997), *Der Mythos von Sisyphos: Ein Versuch über das Absurde [1942]*, übers. von Liselotte Richter und Hans Georg Brenner, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Cervantes, Miguel de (2008), *Der geistvolle Hidalgo Don Quijote von der Mancha [1615]*, Bd. 1, übers. von Susanne Lange, München: Hanser.
- (2013), *Don Quijote de la Mancha: Edición de Francisco Rico [1615]*, Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Chávez Mac Gregor, Helena (2018), *Insistir en la política: Rancière y la revuelta de la estética*, Mexiko-Stadt: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Clough, Patricia Ticineto/Jean Halley (Hg.) (2007), *The affective turn: Theorizing the social*, Durham: Duke Univ. Press.
- Cocker, Emma (2011a), »Over and Over, Again and Again«, in: *Contemporary art and classical myth*, hg. von Isabelle Loring Wallace und Jennie Hirsh, Farnham: Ashgate, 267-294.
- Connor, Steven (2000), »Auf schwankendem Boden«, in: Samuel Beckett, Bruce Nauman [anlässlich der Ausstellung »Samuel Beckett / Bruce Nauman«, Kunsthalle Wien, 4. Februar – 30. April 2000], hg. von Kunsthalle Wien. Michael Glasmeier, Kunsthalle Wien, 80-87.
- Csef, Herbert (2014), »Sinnorientierte Lebensentwürfe bei Albert Camus: Ein Brückenschlag zwischen Existenzphilosophie und Psychotherapie«, *IZPP (Internationale Zeitschrift für Philosophie und Psychosomatik)* 10/1, online unter: www.izpp.de/fileadmin/user_upload/Ausgabe_10_1-2014/IZPP_1-2014_Csef.pdf [06.04.2021].
- Daalder, Rene (2008), *Here Is Always Somewhere Else, The Disappearance of Bas Jan Ader*, Film, 170 min.
- Dahrendorf, Ralf (1983a), »Wenn der Arbeitsgesellschaft die Arbeit ausgeht«, in: *Verhandlungen des 21. Deutschen Soziologentages in Bamberg 1982, Deutscher Soziologentag*, hg. von Joachim Matthes, Frankfurt a.M.: Campus Verlag, 25-37.
- Dale, Alan S. (Hg.) (2000), *Comedy is a man in trouble: Slapstick in American movies*, Minneapolis Minn. u.a.: University of Minnesota Press.
- Darian, Veronika/Peer de Smit (Hg.), *Gestische Forschung: Praktiken und Perspektiven*, Berlin: Neofelis Verlag.
- Davis, Oliver (2014), *Jacques Rancière: Eine Einführung; Die neueren Schriften (bis 2013)*, Wien/Berlin: Turia + Kant.
- Debroise, Olivier (2014), »Puertos de entrada: el arte mexicano se globaliza 1987-1992/Entry and Exit: A New Internationalization of Mexican Art 1987-1992«, in:

- Le era de la discrepancia: Arte y cultura visual en México, 1968-1997 [anlässlich der Ausstellung »La era de la discrepancia«, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Mexiko-Stadt, 24. Februar – 30. September 2007], Museo Universitario de Ciencias y Arte, hg. von dems., Cuauhtémoc Medina und Tatiana Falcón, México: Editorial Turner, 328-247.
- Derrida, Jacques (1999), Signatur Ereignis Kontext, in: ders., Randgänge der Philosophie, hg. v. Jacques Derrida und Peter Engelmann, Wien: Passagen Verl.
- Díaz Cardona, Andrea/José Luis Peñarredonda/Camila Segura (2019), El hospital, Radio Ambulante/NPR, 02.05.2019, online unter: <https://radioambulante.org/audio/el-hospital-2018> [06.04.2021].
- Dietschreit, Frank/Barbara Heinze-Dietschreit (1986), Hans Magnus Enzensberger, Stuttgart: Metzler.
- Dietz, Katharina (2005), »Francis Alÿs: kulturelle und mediale Grenzüberschreitungen im ›Global Village‹ – Zum Verhältnis von Hören und Sehen in der zeitgenössischen Kunst/Francis Alÿs: Cultural and Medial Border-Crossings in the ›Global Village‹ – On the Relationship of Hearing and Seeing in Contemporary Art«, in: Cultrans: Ansichts-Sachen der Kunst/views of Art, hg. von Arthur Engelbert, Würzburg: Königshausen & Neumann, 157-180.
- Diserens, Corinne/Francis Alÿs (2006), »The Court of Miracles. Francis Alÿs in conversation with Corinne Diserens. Mexico City, 25 May 2004/La Corte de los Milagros. Una conversación entre Francis Alÿs y Corinne Diserens. México, 25 de mayo de 2004«, in: Diez cuerdas alrededor del estudio/Walking distance from the studio: Francis Alÿs, hg. von Cuauhtémoc Medina, Corinne Diserens und Francis Alÿs, Mexiko-Stadt: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 104-129.
- Doherty, Claire (2002), »John Wood and Paul Harrison: The Odd Couple«, in: John Wood and Paul Harrison: Twenty Six. (Drawing and Falling Things), hg. von John Wood, Paul Harrison und Roderick Buchanan, Bristol, England: Picture This Moving Image, unpag. (2-3).
- Dolev, Yuval (2007), Time and realism: Metaphysical and antimetaphysical perspectives, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Duden Online Wörterbuch, »absurd«, Duden, online unter: <https://www.duden.de/rechtschreibung/absurd> [06.04.2021].
- , »Ekstase, die«, online unter: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Ekstase> [06.04.2021].
- , »Experiment, das«, Duden, online unter: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Experiment> [06.04.2021].
- , »gehen«, Duden, online unter: <https://www.duden.de/rechtschreibung/gehen> [06.04.2021].
- , »Hindernis, das«, Duden, online unter: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Hindernis> [06.04.2021].

- , »Muße, die«, Duden, online unter: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Mu%DFe> [06.04.2021].
- , »normal«, Duden, online unter: <https://www.duden.de/rechtschreibung/normal> [06.04.2021].
- , »Probe, die«, Duden, online unter: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Probe> [06.04.2021].
- , »scheitern«, Duden, online unter: <https://www.duden.de/rechtschreibung/scheitern> [06.04.2021].
- , »taumeln«, Duden, online unter: <https://www.duden.de/rechtschreibung/taumeln> [06.04.2021].
- Dumbadze, Alexander Blair (2013), *Bas Jan Ader: Death is elsewhere*, Chicago/London: University of Chicago Press.
- Durden, Mark (2000), »Viewing positions: Steve McQueen«, *Parachute: Contemporary Art Magazine* 98, 18-25.
- DWDS, »DWDS-Wortverlaufskurve für »Scheitern«, DWDS, online unter: <https://www.dwds.de/r/plot?view=1&corpus=zeitungen&norm=date%2Bclass&smooth=spline&genres=0&grand=1&slice=1&prune=0&window=3&wbase=0&logavg=0&logscale=0&xrange=1945%3A2017&q1=Scheitern> [06.04.2021].
- , »scheitern«, DWDS, online unter: <https://www.dwds.de/wb/scheitern> [06.04.2021].
- Eberlein, Undine (2000), *Einzigartigkeit: Das romantische Individualitätskonzept der Moderne*, zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 1998, Frankfurt a.M.: Campus Verlag.
- Echeverría, Bolívar (1989), *Modernidad y capitalismo: (15 Tesis) Bolívar Echeverría: Discurso Crítico y Filosofía de la Cultura*, online unter: www.bolivare.unam.mx/ensayos/Bolivar%20Echeverria-Modernidad%20y%20capitalismo-15%20tesis.pdf [24.10.2018].
- (2005), *La modernidad de lo barroco*, México: Eds. Era.
- Eco, Umberto (1994), *The limits of interpretation*, Bloomington u.a.: Indiana Univ. Press.
- Enzensberger, Hans Magnus (1963): *Verteidigung der Wölfe*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Erhart, Ingeborg (2017): *Vanishing Voids: Motive des Verschwindens in der zeitgenössischen Kunst*, Innsbruck, Univ., unpubl. Diss.
- Espinosa, Carlos (2012), »El barroco y Bolívar Echeverría: encuentros y desencuentros«, *Íconos. Revista de Ciencias Sociales* Num. 43, 65-80.
- Fanon, Frantz (2016), *Schwarze Haut, weiße Masken*, Wien/Berlin: Turia + Kant.
- (2017), *Die Verdammten dieser Erde*, übers. von Jean-Paul Sartre, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ferguson, Russell (2007), »Francis Alÿs: Politics of Rehearsal«, in: Francis Alÿs: *Politics of Rehearsal* [anlässlich der Ausstellung »Francis Alÿs: Politics of Re-

- hearsal«, Hammer Museum, Los Angeles, 30. September 2007 – 20. Februar 2008], Hammer Museum, hg. von dems. und Francis Alÿs, Los Angeles, Calif./Göttingen: Hammer Museum; Steidl, 11-123.
- Ferguson, Russell/Francis Alÿs (2007), »Interview: Russell Ferguson in conversation with Francis Alÿs«, in: Francis Alÿs, hg. von Cuauhtémoc Medina, Russell Ferguson und Jean Fischer, London u.a.: Phaidon Press, 7-55.
- Ferriss, Timothy (2010), *The 4-hour body*, New York: Crown Publishers.
- Fischer, Ralph (2014), *Walking Artists: Über die Entdeckung des Gehens in den performativen Künsten*, Bielefeld: transcript Verlag.
- Flick, Corinne Michaela (Hg.) (2014), *Rechnen mit dem Scheitern: Strategien in ungewissen Zeiten*, Göttingen: Wallstein-Verl.
- Flusser, Vilém (1994), *Dinge und Undinge: Phänomenologische Skizzen*, München: C. Hanser.
- Foucault, Michel (1989), *Résumé des cours: 1970-1982*, Paris: Julliard.
- (2015), *Archäologie des Wissens*, übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2017a), *Geschichte der Gouvernementalität. 1: Sicherheit, Territorium, Bevölkerung, Vorlesung am Collège de France, 1977-1978*, hg. von Michel Sennelart, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2017b), *Geschichte der Gouvernementalität. 2: Die Geburt der Biopolitik, Vorlesung am Collège de France, 1978-1979*, hg. von Michel Sennelart, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2017c), *Die Ordnung des Diskurses*, übers. von Ralf Konersmann, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Freud, Sigmund (1907), *Zur Psychopathologie des Alltagslebens (über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum)*, Berlin: S. Karger.
- (2000a), *Massenpsychologie und Ich-Analyse [1921]*, in: Sigmund Freud, *Fragen der Gesellschaft: Ursprünge der Religion*, hg. von dems., Frankfurt a.M.: Fischer, 61-134.
- (2000b), *Das Unbehagen in der Kultur [1930]*, in: Sigmund Freud, *Fragen der Gesellschaft: Ursprünge der Religion*, hg. von dems., Frankfurt a.M.: Fischer, 191-270.
- Freud, Sigmund/Wilhelm Fließ (Hg.) (1999), *Briefe an Wilhelm Fließ: 1887 – 1904*, übers. von Jeffrey Moussaieff Masson und Michael Schröter, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Frisinghelli, Christine et al. (2000), »Vorwort«, *Camera Austria* 71, 2.
- Fromm, Erich (1999), »Sozialistischer Humanismus und humanistische Ethik«, in: Gesamtausgabe: In zwölf Bänden, hg. von dems. und Rainer Funk, Stuttgart/München: DVA; Dt. Taschenbuch-Verl.
- Fuchs, Thomas (2008), »Existenzielle Vulnerabilität: Ansätze zu einer Psychopathologie der Grenzsituationen«, in: Karl Jaspers' *Allgemeine Psy-*

- chopathologie zwischen Wissenschaft, Philosophie und Praxis, hg. von Sonja Rinofner-Kreidl, Harald A. Wiltse und Karl Jaspers, Würzburg: Königshausen & Neumann, 95-108.
- Glasgow University Emblem Website, »Andrea Alciato's Emblemata libellus, Paris, Chrestien Wechel, 1542« (Alciato at Glasgow), Glasgow University. Glasgow, online unter: <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A42b&o=> [06.04.2021].
- Godfrey, Mark (2005), »From Box to Street and Back Again: An inadequate descriptive system for the Seventies«, in: Open systems: Rethinking art c.1970 [anlässlich der Ausstellung »Open Systems ...«, Tate Modern, London, 1. Juni – 29. August 2005], Tate Modern, hg. von Donna M. de Salvo, London: Tate, 24-49.
- (2010), »Politics/Poetics: The Work of Francis Alÿs«, in: Francis Alÿs: A Story of Deception [anlässlich der Ausstellung »Francis Alÿs: A Story of Deception«, Tate Modern, London, 15. Juni – 5. September 2010; Wiels, Brüssel, 9. Oktober – 30. Januar 2011; The Museum of Modern Art, New York, 8. Mai – 1. August 2011], hg. von dems., London: Tate, 8-33.
- Grass, Günter/Siegfried Lenz (1987), »Phantasie als Existenznotwendigkeit: Januar 1981«, in: Gespräche mit Günter Grass, hg. von Günter Grass, Klaus Stallbaum und Volker Neuhaus, Darmstadt: Luchterhand, 255-281.
- Grass, Günter et al. (1987), »Günter Grass, Sisyphos und der Traum vom Gelingen: Gespräch mit Oskar Negt, Horst Wernicke und Johano Strasser«, Juni 1985, in: Gespräche mit Günter Grass, hg. von Günter Grass, Klaus Stallbaum und Volker Neuhaus, Darmstadt: Luchterhand, 323-341.
- Grave, Johannes (2001), Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen: Friedrichs Eismeer als Antwort auf einen zentralen Begriff der zeitgenössischen Ästhetik, Weimar: VDG.
- Grimm, Jacob/Wilhelm Grimm (1893), Deutsches Wörterbuch: Bd. 8: R- Schiefe, Bearbeitet und unter der Leitung von Moriz Heyne, Leipzig: Hirzel.
- Gringas, Nicole (1996), »The Nature of the Double«, in: La femme Écran – Reflexive woman [anlässlich der Ausstellung »La femme Écran – Reflexive Woman«, Oboro, Montréal, 13. April – 19. Mai; YZY Artists' Outlet, Toronto, 22. Mai – 22. Juni 1996; Western Front, Vancouver, 15. November – 15. Dezember 1996; Centre d'art contemporain de Basse-Normandie, Hérouville Saint-Clair, Frankreich, Winter 1997], hg. von Cathy Sisler und ders., Montréal: Oboro, 16-23.
- Groom, Amelia (2013), »Sisyphus: 2012«, in: Time: Documents of contemporary art, hg. von ders., Cambridge, Mass./London: MIT Press; Whitechapel Gallery, 155-157.
- Groupe Intervention Vidéo (2003), »Index 2002/03« (Catalogue: 1975-2003), Montréal, Québec, online unter: https://givideo.org/1/wp-content/uploads/2015/02/giv_catalogue1975-2003.pdf [06.04.2021].

- Groys, Boris (2009), »Comrades of Time«, e-flux 11, online unter: <https://www.e-flux.com/journal/11/61345/comrades-of-time/> [06.04.2021].
- (2010), »How to do time with art«, in: Francis Alÿs: A Story of Deception [anlässlich der Ausstellung »Francis Alÿs: A Story of Deception«, Tate Modern, London, 15. Juni – 5. September 2010; Wiels, Brüssel, 9. Oktober – 30. Januar 2011; The Museum of Modern Art, New York, 8. Mai – 1. August 2011], hg. von Mark Godfrey, London: Tate, 190-192.
- (2016), »Francis Alÿs«, in: Particular cases, hg. von dems., übers. von Max Bach, Berlin: Sternberg Press, 157-163.
- Habermas, Jürgen (2011), »Das Zeitbewusstsein der Moderne und ihr Bedürfnis nach Selbstvergewisserung«, in: Der philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen, hg. von dems., Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 9-33.
- Hainley, Bruce (1999), »Legend of the Fall: Photographer Bas Jan Ader«, Artforum 37/7, 90-95.
- Han, Byung-Chul (2013), Im Schwarm: Ansichten des Digitalen, Berlin: Matthes & Seitz.
- (2014), Psychopolitik: Neoliberalismus und die neuen Machttechniken, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Hardt, Michael/Antonio Negri (2003), Empire: Die neue Weltordnung, Frankfurt a.M.: Campus Verlag.
- (2004), Multitude: Krieg und Demokratie im Empire, Frankfurt a.M.: Campus Verlag.
- (2005), Multitude: War and democracy in the age of empire, New York: Penguin Books.
- Harrison, Rachel (2018), »The Pratfall Effect«, in: Bruce Nauman: Disappearing Acts [anlässlich der Ausstellung »Bruce Nauman: Disappearing Acts«, Schaulager Basel, 17. März – 26. August 2018; MoMA, New York, 21. Oktober 2018 – 17. März 2019; MoMA PS1, New York, 21. Oktober 21 2018 – 24. März 2019], hg. von Kathy Halbreich et al., New York: Museum of Modern Art, 230-237.
- Hartog, François (2003), Régimes d'historicité: Présentisme et expériences du temps, Paris: Éd. du Seuil.
- (2011), »Von der Universalgeschichte zur Globalgeschichte?: Zeiterfahrungen«, Trivium 9, online unter: <http://journals.openedition.org/trivium/4059>
- Hearn, Jeff (1992), Men in the public eye: The construction and deconstruction of public men and public patriarchies, London/New York: Routledge.
- Hedinger, Bärbel (Hg.) (2006), Alles im Fluss: Ein Panorama der Elbe [anlässlich der Ausstellung »Alles Im Fluss. Ein Panorama Der Elbe«, Altonaer Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Hamburg, 15. November 2006 – 15. November 2007], Altonaer Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Hamburg.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986), Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, in: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Gesamte Werkausgabe, Bd. 12, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Heidegger, Martin (2007), Was ist Metaphysik? [1929], Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann.
- Heidenreich, Martin/Sascha Zirra (2013), »Arbeitswelt: die Entgrenzung einer zentralen Sphäre«, in: Deutsche Verhältnisse: Eine Sozialkunde, hg. von Stefan Hradil et al., Frankfurt a.M.: Campus Verlag, 313-334.
- Heimerdinger, Timo (2005), Der Seemann: Ein Berufsstand und seine kulturelle Inszenierung (1844 – 2003), zugl.: Kiel, Univ., Diss., 2004, Köln: Böhlau.
- Heiser, Jörg (2002), »Emotional Rescue: Romantic Conceptualism«, Frieze 71/Nov-Dez 2002, 70-75, online unter: <https://frieze.com/article/emotional-rescue> [06.04.2021].
- (2006), »Curb Your Romanticism: Bas Jan Ader's Slapstick«, in: Bas Jan Ader: Please don't leave me. [anlässlich der Ausstellung »Bas Jan Ader: Please don't leave me«, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 26. August – 5. November 2006], Museum Boijmans Van Beuningen, hg. von Rein Wolfs, übers. von Erik Beenker, Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen, 25-28.
- (2007a), »Eine romantische Maßnahme«, in: Romantischer Konzeptualismus/Romantic Conceptualism [anlässlich der Ausstellung »Romantischer Konzeptualismus«, Kunsthalle Nürnberg, 10. Mai – 15. Juli 2007; BAWAG Foundation Wien, 14. September – 1. Dezember 2007], Kunsthalle Nürnberg, BAWAG Fondation, hg. von dems. und Ellen Seifermann, Bielefeld: Kerber, 10-27.
- (2007b), »Susan Hiller«, in: Romantischer Konzeptualismus/Romantic Conceptualism [anlässlich der Ausstellung »Romantischer Konzeptualismus«, Kunsthalle Nürnberg, 10. Mai – 15. Juli 2007; BAWAG Foundation Wien, 14. September – 1. Dezember 2007], Kunsthalle Nürnberg, BAWAG Fondation, hg. von dems. und Ellen Seifermann, Bielefeld: Kerber, 92-95.
- (2008), »All of a Sudden: Things that Matter in Contemporary Art«, Art & Research 2/1, online unter: www.artandresearch.org.uk/v2n1/heiser.html [06.04.2021].
- (2010a), »All of a Sudden: 2008«, in: Failure: Documents of contemporary art, hg. von Lisa Le Feuvre, Cambridge, Mass./London: MIT Press; Whitechapel Gallery, 137-142.
- Heiser, Jörg/Ellen Seifermann (Hg.) (2007), Romantischer Konzeptualismus/Romantic Conceptualism [anlässlich der Ausstellung »Romantischer Konzeptualismus«, Kunsthalle Nürnberg, 10. Mai – 15. Juli 2007; BAWAG Foundation Wien, 14. September – 1. Dezember 2007], Kunsthalle Nürnberg, BAWAG Fondation, hg. von dems., Bielefeld: Kerber.

- Henkel, Arthur/Albrecht Schöne (Hg.) (1996), *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler.
- Hensing, Dieter (1992), »Günter Grass und die Geschichte: Camus, Sisyphos und die Aufklärung«, in: Günter Grass: Ein europäischer Autor?, hg. von Gerd Labrousse und Dick van Stekelenburg, Amsterdam: Rodopi, 85-122.
- Hille, Nicola (2008), »Willy Brandts Kniefall: Die politische Bedeutung, emotionale Wirkung und mediale Rezeption einer symbolischen Geste«, in: Erinnerungsorte, Mythen und Stereotypen in Europa [anlässlich der Nachwuchstagung »Erinnerungsorte und Mythen in Europa. Das Beispiel Schlesien«, Karpacz Górny, 2005], hg. von Heidi Hein-Kircher und Hans Henning Hahn, Warschau: ATUT, 163-184.
- Hirschauer, Stefan (2001), »Das Vergessen des Geschlechts: Zur Praxeologie einer Kategorie sozialer Ordnung«, in: Geschlechtersoziologie: Sonderheft 41 der Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, hg. von Bettina Heintz, Opladen: Westdt. Verl., 208-235.
- Hirschberg, Rainer (2000), »Die Chronologie des Bewußten und dessen ewige Negation durch das Unbewußte«, in: Zeit und Zeitlichkeit, hg. von Christian Kupke, übers. von Martin Heinze, Stephan Pflanz und Kai Vogeley, Würzburg: Königshausen & Neumann, 101-118.
- Hochschild, Arlie Russell (1990), *Das gekaufte Herz: Zur Kommerzialisierung der Gefühle*, Frankfurt a.M. u.a.: Campus Verlag.
- (2012), *The managed heart: Commercialization of human feeling*, Berkeley, Calif./London: University of California Press.
- Homerus/Günter Kunert/Bernd Seidensticker (Hg.) (2001), *Mythos Sisyphos: Texte von Homer bis Günter Kunert*, Leipzig: Reclam Verl.
- Horkheimer, Max/Theodor W. Adorno (2006), *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente [1947]*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Ickowicz, Pierre (2012), »Storms and shipwrecks, representations and the evolution of the glance over the turbulent sea and the drama in painting between the seventeenth and the twentieth century«, in: The ages of the sea [anlässlich der Ausstellung »The ages of the sea«, Calouste Gulbenkian Museum, Lissabon, 26. Oktober 2012 – 27. Januar 2013], Museu Calouste Gulbenkian, hg. von João Castel-Branco Pereira und João Carvalho Dias, Lissabon: Calouste Gulbenkian Foundation, 145-177.
- Illouz, Eva (2007), *Der Konsum der Romantik: Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2015), *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus: Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2004*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Inaga, Shigemi (2017), »Kuki Shūzō and the Idea of Metempsychosis: Recontextualizing Kuki's Lecture on Time in the Intellectual Milieu Between the Two World

- Wars«, *Japan Review* 31, 105-122, online unter: <http://doi.org/10.15055/00006839> [06.04.2021].
- Jaspers, Karl (1954), *Psychologie der Weltanschauungen*, Berlin u.a.: Springer.
- (1953), *Einführung in die Philosophie: Zwölf Radiovorträge*, München: Piper.
- Joh-Carnella, Meyung (2012): *Generative Connections: Affective Links in the Media Works of Cathy Sisler and Lindsay Seers*, OCAD University, Toronto, Ontario, Canada.
- John, René/Antonia Langhof (2014), »Die heimliche Prominenz des Scheiterns«, in: *Scheitern – Ein Desiderat der Moderne?*, hg. von dens., Wiesbaden: Springer VS, 1-7.
- Jones, Amelia (1997), »„Presence in Absentia: Experiencing Performance as Documentation«, in: *Art Journal* 56/4, Winter 1997, 11-18.
- (2006), *Self/image: Technology, representation, and the contemporary subject*, London: Routledge.
- Jung, C. G. (Hg.) (2011), *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*, übers. von Lilly Jung-Merker, Ostfildern: Patmos-Verl.
- Jung, Willi (2014), *Albert Camus oder der glückliche Sisyphos – Albert Camus ou Sisyphus heureux*, Göttingen: V&R Unipress.
- Junge, Matthias (2004), »Scheitern: Ein unausgearbeitetes Konzept soziologischer Theoriebildung«, in: *Scheitern: Aspekte eines sozialen Phänomens*, hg. von dems. und Götz Lechner, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 15-32.
- (2014), »Scheitern in Moderne und Postmoderne«, in: *Scheitern – Ein Desiderat der Moderne?*, hg. von René John und Antonia Langhof, Wiesbaden: Springer VS, 11-24.
- Jurczyk, Karin/Gerd Günter Voß (2000), »Entgrenzte Arbeitszeit – Reflexive Alltagszeit«, in: *Reflexive Lebensführung: Zu den sozialökologischen Folgen flexibler Arbeit*, hg. von Eckart Hildebrandt und Gudrun Linne, Berlin: Ed. Sigma, 151-206.
- Kannetzky, Frank (2010), »Die kooperative Struktur individuellen Handelns und Intendierens: Überlegungen zur Topologie der Begriffe des Sozialen«, in: *Dimensionen und Konzeptionen von Sozialität*, hg. von Gert Albert, Rainer Greshoff und Rainer Schützeichel, 65-85.
- Kant, Immanuel (1913), *Kritik der Urteilskraft* [1790], in: *Immanuel Kant, Gesammelte Schriften: Abteilung 1: Werke, Band V*, hg. von der (Königlich) Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin: G. Reimer, 165-485.
- (1991), *Kritik der praktischen Vernunft. Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* [1788], Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kastner, Jens (2013), »Flaneur und Tourist unter Vagabunden: Francis Alÿs und die Psychogeographie der Globalisierung«, *kritische berichte – Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 32/3, 76-83.

- (2018), »Kunst, Forschung, Politik im Buch«, Bildpunkt. Zeitschrift der IG BILDENDE KUNST 45/Frühjahr 2018, online unter: https://igbildendekunst.at/bildpunkt_/kunst-forschung-politik-im-buch/ [06.04.2021].
- Kernbauer, Eva (Hg.) (2015), *Kunstgeschichtlichkeit: Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*, Paderborn: Wilhelm Fink.
- (2017a), »With Your Back to the Future: On Right Senses and Left Melancholia«, *springerin* 2/2017, online unter: <https://www.springerin.at/en/2017/2/mit-dem-rucken-zur-zukunft/> [06.04.2021].
- (2017b), »Anachronic concepts, art historical containers and historiographical practices in contemporary art«, *Journal of Art Historiography* 16, unpag. [1-17], online unter: https://arthistoriography.files.wordpress.com/2017/05/kernbaue_r.pdf [06.04.2021].
- (2019), »Die Befreiung von der Zeit: Kunst, Politik, Anachronie« [Workshop im Rahmen der Salzburger Tagung für Junge Analytische Philosophie 2019, »Time. Image«, Universität Salzburg, 19. September 2019].
- Kester, Grant H. (2011), *The one and the many: Contemporary collaborative art in a global context*, Durham/London: Duke Univ. Press.
- Kibbins, Gary (2006), »Reflections on Art and Politics at a Decade's End«, in: *Grammar and Not-Grammar. Selected Scripts and Essays by Gary Kibbins*, hg. von Andrew J. Peterson, Toronto: YYZ Press, 207-222.
- Kilian, Eveline (2010), »Ein folgenreicher Paradigmenwechsel: Zwanzig Jahre Judith Butler«, *FZG – Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien* 16/24, 95-108, online unter: <https://budrich-journals.de/index.php/fgs/article/viewFile/4102/3439>
- Kix, Martina (2017), »Scheitern: Oh Shit!«, *ZEIT Campus* Nr. 3/2017, online unter: <https://www.zeit.de/campus/2017/03/scheitern-niederlage-rueckschlaege-positive-effekte-oeffentlichkeit/seite-3> [06.04.2021].
- Koselleck, Reinhart (1981), »Modernity and the planes of historicity«, *Economy and Society* 10/2, 166-183.
- (2003), »Erfahrungsraum« und »Erwartungshorizont«: zwei historische Kategorien«, in: *Vergangene Zukunft: Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, hg. von dems., Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 349-375.
- Kößler, Reinhart (2013), »Kapitalismus und Moderne«, *PERIPHERIE* 33/2, 149-178.
- Krauss, Rosalind (1978), »LeWitt in Progress«, *October* Vol. 6/Herbst 1978, 46-60.
- Kreil, Lisa (2011), »Schiffbruch erleiden: Zur metaphorischen Bedeutung von Schifffahrt und Naufragium in der Kunst«, in: *Aiwasowski: Maler des Meeres* [anlässlich des Ausstellung »Aiwasowski – Maler des Meeres«, Bank-Austria-Kunstforum Wien, 17. März – 10. Juli 2011], *Kunstforum Wien*, hg. von Ivan Konstantinovič Ajvazovskij, Ingrid Brugger und Hartmut Böhme, Ostfildern: Hatje Cantz, 37-49.

- Kuki, Shūzō (1998), »The Idea of Time and the Repossession of Time in the Orient«, in: Sourcebook for modern Japanese philosophy: Selected documents, hg. von David A. Dilworth, Valdo H. Viglielmo und Agustín Jacinto Zavala, Westport/Conn.: Greenwood Press, 191-220.
- Kunert, Sebastian (Hg.) (2016), *Failure Management: Ursachen und Folgen des Scheiterns*, Berlin/Heidelberg: Springer Gabler.
- Kunert, Sebastian et al. (2016), »4 Deutungen zum Scheitern«, in: *Failure Management: Ursachen und Folgen des Scheiterns*, hg. von Sebastian Kunert, Berlin/Heidelberg: Springer Gabler, 3-17.
- Kurz, Gerhard (2009), *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Lambrianou, Nickolas (2018), »Delay, Repeat, Mirror: Temporalities of the Image after the Post-conceptual Artwork«, *The International Journal of the Image* 9/1, 19-29.
- Landau, Iddo (1995), »The Paradox of the End«, *Philosophy* 70/274, 555-565.
- Lasch, Christopher (1984), *The minimal self: Psychic survival in troubled times*, New York u.a.: Norton.
- Lazzarato, Maurizio (2012), *Die Fabrik des verschuldeten Menschen: Essay über das neoliberale Leben*, Berlin: b_books Verl.
- Le Feuvre, Lisa (Hg.) (2010a), *Failure: Documents of contemporary art*, Cambridge, Mass./London: MIT Press; Whitechapel Gallery.
- (2010b), »If at First you Don't Succeed...«, *Tate Etc.* 18, 30-37.
- Le Grice, Malcolm (2011), »Time and the Spectator in the Experience of Expanded Cinema«, in: *Expanded cinema: Art, performance, film*, hg. von Alan L. Rees, London: Tate, 160-170.
- Leavitt, William (1988), »Wie wil tegen de beer vechten?/Who will fight the bear?«, in: *Bas Jan Ader: kunstenaar*, hg. von Paul Andriesse, Ger van Elk und dems., Amsterdam: Openbaar Kunstbezit, 70-71.
- Lehner, Maximilian (2018), »Capital's Time Machine«, *The Real Office*. Stuttgart, online unter: [https://www.realofficers.net/de/capitals-time-machine/\[06.04.2021\]](https://www.realofficers.net/de/capitals-time-machine/[06.04.2021]).
- LeWitt, Sol (1999a), »Paragraphs on Conceptual Art (1967)«, in: *Art in theory, 1900 – 1990: An anthology of changing ideas*, hg. von Charles Harrison und Paul Wood, Oxford: Blackwell, 834-837.
- (1999b), »Sentences on Conceptual Art (1969)«, in: *Art in theory, 1900 – 1990: An anthology of changing ideas*, hg. von Charles Harrison und Paul Wood, Oxford: Blackwell, 837-839.
- Lippard, Lucy R. (1995), *The Pains and Pleasures of Rebirth: European and American Women's Body Art*, in: Lucy R. Lippard, *The pink glass swan: Selected essays on feminist art*, 1995, New York: New Press, 99-116.

- Lippmann, Walter (1914), *Drift and Mastery: An Attempt to Diagnose the Current Unrest*, übers. von Ganesh Sitaraman und William E. Leuchtenburg, 2015 (1914). LUX London, »The Almost Falling Woman: Cathy Sisler«, LUX London, online unter: <https://lux.org.uk/work/the-almost-falling-woman> [06.04.2021].
- Lyotard, Jean-François (1993), *Die Analytik des Erhabenen: (Kant-Lektionen ; Kritik der Urteilskraft, §§ 23 – 29)*, München: Fink.
- Machnik-Kiss, Angelika (2017): *Zwang durch Freiheit: Über den Todestrieb der praktischen Vernunft*, München, Ludwig-Maximilians-Univ., Diss., online unter: https://edoc.ub.uni-muenchen.de/20580/1/Machnik-Kiss_Angelika.pdf [06.04.2021].
- Macías, Vania (2014), »Espacios alternativos de los noventa/Alternatives Spaces in the 1990s«, in: *Le era de la discrepancia: Arte y cultura visual en México, 1968-1997* [anlässlich der Ausstellung »La era de la discrepancia«, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Mexiko-Stadt, 24. Februar – 30. September 2007], Museo Universitario de Ciencias y Arte, hg. von Olivier Debroise, Cuauhtémoc Medina und Tatiana Falcón, México: Editorial Turner, 366-377.
- Marchart, Oliver (2014), *Die Prekarisierungsgesellschaft*, Bielefeld: transcript Verlag.
- Marcuse, Herbert (1995), *Triebstruktur und Gesellschaft: Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud [1955]*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Marx, Karl/Friedrich Engels (1848), *Manifest der kommunistischen Partei*, London: Office der »Bildungs-Gesellschaft für Arbeiter« von J. E. Burghard.
- Mathiesen, Thomas (1997), »The Viewer Society«, *Theoretical Criminology* 1/2, 215-234.
- Matilsky, Barbara C. (1988), »Classical myth and imagery in contemporary art«, in: *Classical myth and imagery in contemporary art* [anlässlich der Ausstellung »Classical myth and imagery in contemporary art«, The Queens Museum Flushing, 15. April – 12. Juni 1988], hg. von Queens Museum, New York, 4.
- Matthes, Joachim (Hg.) (1983a), *Krise der Arbeitsgesellschaft? Verhandlungen des 21. Deutschen Soziologentages in Bamberg 1982*, Deutscher Soziologentag, Frankfurt a.M.: Campus Verlag.
- (1983b), »Vorwort«, in: *Krise der Arbeitsgesellschaft? Verhandlungen des 21. Deutschen Soziologentages in Bamberg 1982*, Deutscher Soziologentag, hg. von ders., Frankfurt a.M.: Campus Verlag, 11-12.
- Medina, Cuauhtémoc (2005), »Maximum Effort, Minimum Result/Máximo esfuerzo, mínimo resultado«, in: *When Faith Moves Mountains/Cuando la fe mueve montañas*, hg. von Francis Alÿs und dems., Madrid: Turner, 178-181.
- (2006), »Urbanism of the Imagination:/Urbanismo de la Imaginación«, in: *Diez cuadras alrededor del estudio/Walking distance from the studio: Francis Alÿs*, hg. von dems., Corinne Diserens und Francis Alÿs, Mexiko-Stadt: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 4-9.

- (2009), »Francis Alÿs ›Tu subrealismo‹ (your subrealism)«, in: Francis Alÿs: The Sign Painting Project [anlässlich der Ausstellung »Francis Alÿs: The Sign Painting Project (1993-1997): A Revision«, Schaulager Basel, 13. Mai – 24. September 2006], Schaulager, hg. von Francis Alÿs et al., Göttingen/Basel: Steidl/Schaulager, 25-39.
- (2013), »Exterior Interiorizado/Interiorized Exterior«, in: Sin límites: Arte contemporáneo en la Ciudad de México 2000-2010/Limitless, hg. von Edgar Alejandro Hernández et al., Barcelona: RM Verlag, 18-29.
- (2017a), »Lecciones desde los escombros« [Vortrag auf dem Symposium »Mexico City in the 1990s: The Paint's Not Dry«, University of California San Diego, Kalifornien, 13. Mai 2005], in: ders. et al., Abuso mutuo: Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013), Mexiko-Stadt: Promotora Cultural Cubo Blanco; Editorial RM S.A. de C.V., 375-398.
- (2017b), »Notas para una estética del modernizado« (Abuso mutuo II) [2005 im Ausstellungskatalog »Eco: arte contemporáneo mexicano«, Museo Reina Sofía, Madrid, 2005, 13-18, 209-211], in: ders., Edgar Alejandro Hernández und Daniel Montero, Abuso mutuo: Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013), Mexiko-Stadt: Promotora Cultural Cubo Blanco; Editorial RM S.A. de C.V., 365-373.
- (2017c), »Retrasos y llegadas« [2006 in »Curare. Espacio Crítico para las Artes«, Nr. 27, Juli-Dezember 2006, 108-117], in: ders., Edgar Alejandro Hernández und Daniel Montero, Abuso mutuo: Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013), Mexiko-Stadt: Promotora Cultural Cubo Blanco; Editorial RM S.A. de C.V., 97-109.
- Menke, Christoph/Juliane Rebentisch (Hg.) (2012), Kreation und Depression: Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus, Berlin: Kadmos.
- Milton, John (1667, 1674), Paradise Lost, online unter: <https://www.paradiselost.org/novel.html> [06.04.2021].
- Montero Fayad, Daniel Enrique (2013), El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90, México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo.
- Morini, Cristina (2007), »The feminization of labour in cognitive capitalism«, *Feminist Review* 87, 40-59.
- Müller, Christoph (2000), »Bas Jan Ader«, in: Bas Jan Ader: Filme, Fotografien, Projektionen, Videos und Zeichnungen aus den Jahren 1967-1975, hg. von dems., Brunswick/Bonn: Kunstverein Braunschweig; Bonner Kunstverein, 53-74.
- Muñoz-Alonso, Lorena, »Bas Jan Ader at Simon Lee: Why Romantic Conceptualism Is Exactly What We Need Now«, *artnet news*, 29.06.2016, online unter: <https://news.artnet.com/exhibitions/bas-jan-ader-simon-lee-review-531755> [06.04.2021].
- Nead, Lynda (1988), *Myths of sexuality: Representations of women in Victorian Britain*, Oxford: Basil Blackwell.

- Negri, Toni/Maurizio Lazzarato/Paolo Virno (Hg.) (1998), *Umherschweifende Produzenten: Immaterielle Arbeit und Subversion*, Berlin: ID Verlag.
- Nerlich, Michael (1997), *Abenteuer oder das verlorene Selbstverständnis der Moderne: Von der Unaufhebbarkeit experimentalen Handelns*, München: Gerling Akad.-Verl.
- Nietzsche, Friedrich (1984), *Zur Genealogie der Moral: Eine Streitschrift [1887]*, Frankfurt a.M. u.a.: Ullstein.
- Nigro, Roberto (2016), »Wie verändert sich Kunst, wenn sie zur Tätigkeit ohne Werk wird?«, in: *Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?*, hg. von Judith Siegmund, Bielefeld: transcript Verlag.
- (2017), *Kunst und Kapitalismuskritik*, Podiumsdiskussion mit Christin Lahr, Roberto Nigro und Gabriele Senn, moderiert von Jens Kastner, depot. Kunst und Diskussion, Wien, 09.11.2017.
- Nova, Alessandro (2010), »Kirche, Nation, Individuum: Das stürmische Meer als Allegorie, Metapher und Seelenzustand«, in: *Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation*, hg. von Hannah Baader und Gerhard Wolf, Zürich: Diaphanes, 67-94.
- Nungesser, Michael (2004), »Mexikanische Kunst seit der Revolution«, in: *Mexiko heute: Politik, Wirtschaft, Kultur*, Ibero-Amerikanisches Institut, hg. von Walther L. Bernecker, Frankfurt a.M.: Vervuert, 625-661.
- Oberprantacher, Andreas (2019), »Boat people: Wiederkehr einer verdrängten Schiffsmetapher«, in: *Kunst :: Wissenschaft*, Universität Innsbruck, hg. von Christoph Bertsch und Sybille Moser-Ernst, Innsbruck: iup.
- Online Etymology Dictionary, »fail«, online unter: <https://www.etymonline.com/word/fail> [06.04.2021].
- , »poise«, online unter: <https://www.etymonline.com/word/poise> [06.04.2021].
- Osborne, Peter (2013), *Anywhere or not at all: Philosophy of contemporary art*, London/New York: Verso.
- Otte, Carsten (2019), Norbert Gstrein: »Als ich jung war« (= Ex libris), Kulturradio Ö1, 26.08.2019.
- Paganini, Claudia (2004), *Das Scheitern im Werk von Friedrich Dürrenmatt: »Ich bin verschont geblieben, aber ich beschreibe den Untergang«*, zugl.: Innsbruck, Univ., Diss., 2004, Hamburg: Kovac.
- Paravicini, Werner (1997), »Zeremoniell und Raum«, in: *Zeremoniell und Raum [anlässlich des 4. Symposiums der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Potsdam, 25. – 27. September 1994]*, Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Residenzen-Kommission, hg. von dems., Sigmaringen: Thorbecke, 11-36.
- Penz, Otto/Birgit Sauer (2016), *Affektives Kapital: Die Ökonomisierung der Gefühle im Arbeitsleben*, Frankfurt/New York: Campus Verlag.

- Pépin, Charles (2017), *Die Schönheit des Scheiterns: Kleine Philosophie der Niederlage*, übers. von Caroline Gutberlet, Berlin: Hanser.
- Peskoller, Helga (2009), »Außer Gewohnheit: Subjektive Ent- und Absicherung in extremen Lebenslagen«, in: *Konglomerationen – Produktion von Sicherheiten im Alltag: Theorien und Forschungsskizzen*, hg. von Maria A. Wolf, Bernhard Rathmayr und ders., Bielefeld: transcript Verlag, 199-218.
- (2010), »Freizeit als Leistung: Am Beispiel von Klettern, Wandern, Reisen und der Fitnessmaschine«, in: *Kritik der Leistungsgesellschaft: Tagungsband der IPPh-Herbsttagung 2009*, Institut für Praxis der Philosophie, hg. von Gernot Böhme, Bielefeld/Basel: Aisthesis-Verl., 85-106, online unter: https://www.uibk.ac.at/iezw/mitarbeiterinnen/univ.-professorinnen/helga-peskoller/hp/download/freizeit_als_leistung.pdf [06.04.2021].
- (2014), »Equilíbrio precário no exemplo de Lynn Hill/Prekâres Gleichgewicht am Beispiel von Lynn Hill«, in: *Emoção e Imaginação/Emotion und Imagination: Os Sentidos e as Imagens em Movimento*, hg. von Christoph Wulf und Norval Bateillo Junior, São Paulo: Estação das Letras e Cores, 103-111.
- (2015), »Berge, Menschen, Meere: Ent- und Absicherung im Durchzug der Elemente«, *Paragrana* 24/1, 39-50.— (2016), »Abweichendes Verhalten und soziale Kontrolle«, in: *Einführung in Hauptbegriffe der Soziologie*, hg. von Hermann Korte und Bernhard Schäfers, Wiesbaden: Springer VS, 127-151.
- Pfaller, Robert (Hg.) (2005), *Schluss mit der Komödie! Zur schleichenden Vorherrschaft des Tragischen in unserer Kultur/Stop that comedy! On the subtle hegemony of the tragic in our culture*, Wien: Sonderzahl.
- (2011), *Wofür es sich zu leben lohnt: Elemente materialistischer Philosophie*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- (2012), *Zweite Welten und andere Lebenselixiere*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Phelan, Peggy (1993), *Unmarked. The Politics of Performance*, London/New York: Routledge.
- Phillips, Adam (1997), *Vom Küssen, Kitzeln und Gelangweltsein*, Göttingen: Steidl.
- (1998), *The beast in the nursery: On curiosity and other thoughts*, London: Faber.
- Pidduck, Julianne (2004), »New queer cinema and experimental video«, in: *New queer cinema: A critical reader*, hg. von Michele Aaron, Edinburgh: Edinburgh University Press, 80-100.
- Pohlmann, Ulrich (2015), »Mare Nostrum, Mare Nostrum? Das Meer als Fluchtweg und Symbol der Migration«, in: *Über Wasser: Malerei und Photographie von William Turner bis Olafur Eliasson [anlässlich der Ausstellung »Über Wasser. Malerei und Photographie von William Turner bis Olafur Eliasson«*, Bucerius-Kunst-Forum, im Rahmen der Triennale der Photographie Hamburg, 13. Juni – 20. September 2015], Bucerius Kunst Forum, hg. von Ortrud Westheider, dems. und Michael Philipp, München: Hirmer, 56-63.

- Pongratz, Hans J./G. Günter Voß (2004), *Arbeitskraftunternehmer: Erwerbsorientierungen in entgrenzten Arbeitsformen*, Berlin: Ed. Sigma.
- Popper, Karl R. (2009), *Alles Leben ist Problemlösen: Über Erkenntnis, Geschichte und Politik* [1994], München: Piper.
- Posselt, Gerald (2003), »Performativität (D)«, produktive differenzen: forum für differenz- und genderforschung. Wien, 06.10.2003, online unter: <https://differezenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=4> [06.04.2021].
- Rancière, Jacques (2006), *Die Aufteilung des Sinnlichen: Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, übers. von Maria Muhle, Berlin: b_books Verl.
- (2008), *Ist Kunst widerständig?* [Vortrag auf dem 5. Internationalen Philosophischen Symposium »Nietzsche und Deleuze: Kunst und Widerstand«, Fortaleza, Brasilien, 2004], Berlin: Merve Verlag.
- Reckwitz, Andreas (2004), »Die Reproduktion und die Subversion sozialer Praktiken: Zugleich ein Kommentar zu Pierre Bourdieu und Judith Butler«, in: *Doing Culture*, hg. von Karl H. Hörning und Julia Reuter, Bielefeld: transcript Verlag.
- (2014), *Die Erfindung der Kreativität: Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin: Suhrkamp.
- Rees, Alan L. (2011), *A History of Experimental Film and Video: From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice*, London: Palgrave Macmillan.
- Reynolds, Margaret (2015), »Fallen Women and the Great Social Evil in Victorian Literature and Culture«, in: *The Fallen Woman* [anlässlich der Ausstellung »The Fallen Woman«, The Foundling Museum, London, 25. September 2015 – 03. Januar 2016], The Foundling Museum, London, unpag. [9-13].
- Rich, B. Ruby (1992), »New Queer Cinema«, *Sight & Sound* 2/5, 30-39.
- Richter, Karl Wolfgang (2014), *Antiker Mythos in der Bildsprache der Gegenwart: Sisyphos – Ikaros – Europa* [Vortrag in der Kranichhaus-Gesellschaft Otterndorf, 22.10.2014], online unter: https://www.kranichhausgesellschaft.de/site/s/mitteilungen/vortraege_pdf/2005_antiker_mythos_in_der_bildsprache.pdf [06.04.2021].
- Roberts, James (Juni-1994), »Bas Jan Ader: The Artist Who Fell from Grace with the Sea«, *Frieze* 17, 32-35.
- Rocher, Achim/Günter Grass (1992), »Aufhören, auf leere Hoffnungen zu setzen: Gespräch mit Günter Grass«, *Neue deutsche Literatur* 40/9, 7-28.
- Rohgalf, Jan (2015), *Jenseits der großen Erzählungen: Utopie und politischer Mythos in der Moderne und Spätmoderne*, Wiesbaden: Springer VS.
- Rose, Gillian (2016), *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials*, Los Angeles u.a.: SAGE.
- Rosler, Martha (2012), »Video: Shedding the Utopian Moment (1985-86)«, in: *Theories and documents of contemporary art: A sourcebook of artists' writings*,

- hg. von Kristine Stiles und Peter Howard Selz, Berkeley, Calif.: University of California Press, 512-523.
- Ross, Christine (2012), *The past is the present; it's the future too: The temporal turn in contemporary art*, New York: Continuum.
- Said, Edward W. (2003), *Orientalism*, London: Penguin Books.
- Sändig, Brigitte (1997), *Albert Camus*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- (2004), *Albert Camus: Autonomie und Solidarität*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Sasse, Carl (2006), »Eine Romantische Arbeitsethik? Die neuen Ideale in der Arbeitswelt«, in: *Die Ausweitung der Bekenntniskultur — neue Formen der Selbstthematization?*, hg. von Günter Burkart, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 285-312.
- Sawchuk, Kim (2014), »Gut Reactions: Mona Hatuom's Corps étranger«, in: *Embodied politics in visual autobiography*, hg. von Sarah Brophy und Janice Hladki, Toronto: Univ. of Toronto Press, 153-170.
- Schiller, Friedrich (1984), *Über das Schöne und die Kunst: Schriften zur Ästhetik*, München: Dt. Taschenbuch-Verl.
- Schimroszik, Nadine (2017), *Rückschläge in Siege verwandeln: Wie und was wir aus den Niederlagen der Großen lernen können*, München: Finanz Buch.
- Schmutz, Hemma/Tanja Widmann (Hg.) (2004), *Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem/That bodies speak has been known for a long time [anlässlich der Ausstellung »Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem« in der Generali Foundation Wien, 22. Januar – 25. April 2004]*, Generali Foundation, Köln: König.
- Schneede, Uwe M. (2001), *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert: Von den Avantgarden bis zur Gegenwart*, München: Beck.
- Schneider, Rebecca (2001), »Performance Remains«, *Performance Research* 6/2, Juni 2001, 100-108.
- Schoenberger, Janna (2015), »Bas Jan Ader's Ludic Conceptualism: Performing a transnational identity«, in: *The power of satire*, hg. von Marijke Meijer Drees und Sonja de Leeuw, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 185-193.
- Schorr, Collier (1994), »This Side of Paradise«, *Frieze* 17/Juni 1994, 35-37.
- Schumpeter, Joseph A. (1993), *Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie* [1942], München/Basel: E. Reinhardt.
- Segura Munguía, Santiago (2014), *Lexicón (incompleto) etimológico y semántico del Latín y de las voces actuales que proceden de raíces latinas o griegas*, Bilbao: Universidad de Deusto.
- Seidensticker, Bernd (2003), »Der glückliche Sisyphos: zur Präsenz des antiken Mythos«, in: *Ferne und Nähe der Antike: Beiträge zu den Künsten und Wissenschaften der Moderne*, hg. von Walter Jens, Berlin: De Gruyter.

- Seifermann, Ellen/Christine Kintisch (2007), »Vorwort/Foreword«, in: *Romantischer Konzeptualismus/Romantic Conceptualism* [anlässlich der Ausstellung »Romantischer Konzeptualismus«, Kunsthalle Nürnberg, 10. Mai – 15. Juli 2007; BAWAG Foundation Wien, 14. September – 1. Dezember 2007], Kunsthalle Nürnberg, BAWAG Fondation, hg. von Jörg Heiser und Ellen Seifermann, Bielefeld: Kerber, 4-9.
- Sennett, Richard (1998), *Der flexible Mensch: Die Kultur des neuen Kapitalismus*, Berlin: Berlin-Verlag.
- (2006), *The culture of the new capitalism*, New Haven: Yale University Press.
- (2013), *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens: Die Tyrannei der Intimität* [1974 als »The Fall of public man«], Berlin: Berliner Taschenbuch-Verl.
- Sharp, Willoughby (1971), »Rumbles«, *Avalanche* No. 2/Winter, 2-3.
- Šiaulytė, Viktorija (2019), »Making a Life, Not Just a Living«, *transmediale journal* 2: *Uneasy Alliances*, online unter: <https://transmediale.de/content/making-a-life-not-just-a-living> [04.10.2019].
- Sisler, Cathy/Nicole Gringas (1996), »Works in the Exhibition«, in: *La femme Écran – Reflexive woman* [anlässlich der Ausstellung »La femme Écran – Reflexive Woman«, Oboro, Montréal, 13. April – 19. Mai; YYZ Artists' Outlet, Toronto, 22. Mai – 22. Juni 1996; Western Front, Vancouver, 15. November – 15. Dezember 1996; Centre d'art contemporain de Basse-Normandie, Hérouville Saint-Clair, Frankreich, Winter 1997], hg. von dens., Montréal: Oboro, 51.
- Smith, Chrysti Mueller (2015), *Verbivore's Feast: Second Course, More Word & Phrase Origins*, United States: Farcountry Press.
- Solte-Gresser, Christiane (2010), *Spielräume des Alltags: Literarische Gestaltung von Alltäglichkeit in deutscher, französischer und italienischer Erzählprosa (1929 – 1949)*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Verena Sperk et al. (Hg.) (2020), *Geschlecht und Geschlechterverhältnisse bewegen: Queer/Feminismen zwischen Widerstand, Subversion und Solidarität*, Bielefeld: transcript Verlag.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1985), »The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives«, *History and theory: studies in the philosophy of history* 24/3, 247-272.
- Stefan, Leopold (2019), *Ökonom: Die Kritiker irren – wir müssen weiter wachsen: Interview mit dem Schweizer Ökonom Mathias Binswanger, Der Standard*, online unter: <https://www.derstandard.at/story/2000106563574/oekonom-die-kritiker-irren-wir-muessen-immer-weiterwachsen> [06.04.2021].
- Stehr, Johannes (2006), »Normalität und Abweichung«, in: *Soziologische Basics: Eine Einführung für Pädagogen und Pädagoginnen*, hg. von Albert Scherr, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 130-134.
- Sternfeld, Nora (2014), *Verlernen vermitteln*, Hamburg: Lüdke, online unter: http://kunst.uni-koeln.de/_kpp_daten/pdf/KPP30_Sternfeld.pdf [06.04.2021].

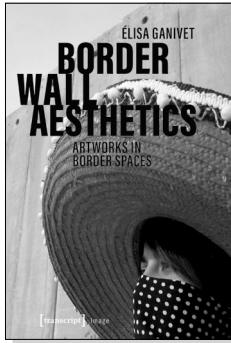
- Summers, Fiona (2010), »Movement as a strategy to destabilize normativity«, *Feminist Theory* 11/1, 23-38.
- Tabor, Jürgen (2007), *Tabu und Begehren: Metaphern einer Revolte*, zugl.: Innsbruck, Univ., Diss., 2005, Wien: Passagen Verl.
- Tahir, Ibrahim (2011), *Video, an art, a history, 1965-2010: A selection from the Centre Pompidou and Singapore Art Museum collections*, Singapore: Singapore Art Museum.
- Taylor, Charles (2016), *Quellen des Selbst: Die Entstehung der neuzeitlichen Identität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Thomann, Geri (2008), *Produktives Scheitern: Wie Führungskräfte und Systemberaterinnen und -berater in Bildungsorganisationen Komplexität bewältigen*, zugl.: Zürich, Univ., Diss., 2007, Bern: hep verlag.
- Thomann, Geri/Silvia Flury (2005), *Produktives Scheitern: Geschichten aus dem Führungsalltag*, Bern: hep verlag.
- Thomas, Evan (2014), *The everything big book of jokes: Hundreds of the shortest, longest, silliest, smartest, most hilarious jokes you've ever heard!*, Avon, Mass.: Adams Media.
- Thomas Zacharias, »DIE AKTE DER GESELLSCHAFT DES GLÜCKS DER VERFEHLUNG«, online unter: www.zacharias.ch/ggv.html [06.04.2021].
- Timm, Werner (1976), *Schiffe und ihre Schicksale: Maritime Ereignisbilder*, Bielefeld: Delius Klasing & Co.
- Tompkins Rivas, Pilar (2010), »The sea, the land, the air: The space between them«, in: Bas Jan Ader: *Suspended between laughter and tears* [anlässlich der Ausstellung »Bas Jan Ader – Suspended Between Laughter and Tears«, Pitzer Art Galleries Claremont, 30. September 30 – 10. December 2010], Pitzer Art Galleries, hg. von Bas Jan Ader und ders., Claremont, Calif.: Pitzer College, 5-22.
- transmediale/art&digitalculture (1999), »The Almost-Falling Woman«. Berlin, online unter: <https://transmediale.de/content/the-almost-falling-woman> [04.10.2019].
- Tursi, Antonio (2014), »Vom Barock zum Internet: Die Geschichte einer anderen Moderne«, in: *Barock – Moderne – Postmoderne: Ungeklärte Beziehungen*, hg. von Victoria von Flemming, 191-200.
- Vaan, Michiel de (2008), *Etymological dictionary of Latin and the other Italic languages*, Leiden: Brill.
- van Garrel, Betty (1972), »Bas Jan Ader's tragiek schuilt in een pure val«, *Haagse Post*, 48-49.
- Verwoert, Jan (2000), »Bas Jan Ader: Die Konzeptualität der großen Gefühle«, *Camera Austria* 71, 3-14.
- (2006), *Bas Jan Ader: In search of the miraculous*, London: Afterall Books.
- Virilio, Paul (1978), *Fahren, fahren, fahren*, Berlin: Merve Verlag.

- (1980), *Geschwindigkeit und Politik: Ein Essay zur Dromologie*, übers. von Ronald Voullie, Berlin: Merve Verlag.
- (1989), *Der negative Horizont: Bewegung, Geschwindigkeit, Beschleunigung*, München: Hanser.
- (1992), *Rasender Stillstand: Essay*, München: Hanser.
- (1993), *Revolutionen der Geschwindigkeit*, Berlin: Merve Verlag.
- Vogel, Berthold (2008), »Prekarität und Prekariat: Signalwörter neuer sozialer Ungleichheiten«, Bundeszentrale für politische Bildung, online unter: <https://www.bpb.de/apuz/31024/prekaritaet-und-prekariat-signalwoerter-neuer-sozialer-ungleichheiten?p=all> [06.04.2021].
- Vogl, Joseph (2008), *Über das Zaudern*, Zürich: Diaphanes.
- Volkmer, Ingrid (1991), *Medien und ästhetische Kultur: Zur gesellschaftlichen Dynamik ästhetischer Kommunikation*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Vofß, Gerd Günter (1994), »Das Ende der Teilung von »Arbeit und Leben«?: An der Schwelle zu einem neuen gesellschaftlichen Verhältnis von Betriebs- und Lebensführung«, in: *Umbrüche gesellschaftlicher Arbeit*, hg. von Niels Beckenbach und Werner van Treeck, Göttingen: Schwartz, 269-294.
- (1998), »Die Entgrenzung von Arbeit und Arbeitskraft«, *Mitteilungen aus der Arbeitsmarkt- und Berufsforschung* 3/31, 473-487.
- Voswinkel, Stephan/Gabriele Wagner (2011), »Die symbolische Macht der Individualisierung und der Kampf um die Kritik«, *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 36/4, 71-88.
- Vtape, »Aberrant Motion #1: Cathy Sisler«, Video, Vtape, online unter: <https://www.vtape.org/video?vi=3739> [06.04.2021].
- , »Aberrant Motion #3: Cathy Sisler«, Video, Vtape, online unter: <https://www.vtape.org/video?vi=3013> [06.04.2021].
- , »Aberrant Motion #4: Cathy Sisler«, Video, Vtape, online unter: <https://www.vtape.org/video?vi=3014> [06.04.2021].
- Wallace, Isabelle Loring/Jennie Hirsh (Hg.) (2011a), *Contemporary art and classical myth*, Farnham: Ashgate.
- (2011b), »Introduction«, in: *Contemporary art and classical myth*, hg. von dens., Farnham: Ashgate, 1-15.
- Walther, Silke (2005), »Allegorie im Wandel: Bemerkungen zum theoretischen Diskurs von Winckelmann bis Benjamin«, in: *Video II: Allegorie [anlässlich der Ausstellung »Video II: Allegorie«]*, NRW-Forum Kultur und Wirtschaft, Düsseldorf, 17. September 2005 – 15. Januar 2006], NRW-Forum Kultur und Wirtschaft, Düsseldorf, 10-31.
- Weber, Max (1976), *Die rationale Staatsanalt und die modernen politischen Parteien und Parlamente (Staatssoziologie)*, in: ders., *Wirtschaft und Gesell-*

- schaft: Grundriss der verstehenden Soziologie [1922], hg. v. Johannes Winckelmann, Tübingen: Mohr Siebeck, 515-568.
- (2016), Die protestantische Ethik und der »Geist« des Kapitalismus [1920], hg. von Klaus Lichtblau und Johannes Weiß, Wiesbaden: Springer VS.
- Weinelt, Nora (2015), »Zum dialektischen Verhältnis der Begriffe ›Held‹ und ›Antiheld‹: Eine Annäherung aus literaturwissenschaftlicher Perspektive«, *helden. heroes. héros* 3, 15-23.
- (2018), »Kein Schiffbruch, nirgends: Über das Versagen als modernes Anderes des Scheiterns«, in: *Poetiken des Scheiterns: Formen und Funktionen unökonomischen Erzählens*, hg. von Agnieszka Komorowska und Annika Nickenig, Paderborn: Wilhelm Fink.
- Weiß, Heinz (2017), »Neuere Überlegungen zur Psychodynamik zwanghafter Mechanismen«, *PSYCHE* 71/08, 663-686.
- Welsch, Wolfgang (2018), *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin: Akademie Verlag.
- West, Candace/Don H. Zimmerman (1987), »Doing Gender«, *Gender & Society* 1/2, 125-151.
- Western Front (1996), »La Femme Écran – The Reflexive Woman: a touring exhibition curated by Nicole Gingras«. Vancouver, Canada, online unter: <https://front.bc.ca/events/la-femme-ecran-the-reflexive-woman/> [06.04.2021].
- Westheuser, Linus (2015), »Männer, Frauen und Stefan Hirschauer: Undoing gender zwischen Praxeologie und rhetorischer Modernisierung«, *GENDER – Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft* 7/3, 109-125, online unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-458255> [06.04.2021].
- Windisch, Lysann (2012), »Die Stimme aus dem Off: Medienanalyse von Off-Texten in Kinderdokumentationen«, *Television* 25/1, 13-15, online unter: https://www.br-online.de/jugend/izi/deutsch/publikation/television/25-2012-1/Windisch-Stimme_aus_dem_Off.pdf [06.04.2021].
- Wintersteiger, Mario (2017), »Der mediterrane Mythos als kritische Theorie der Moderne«, *ZfPP* 4/2, 87-106.
- Wittgenstein, Ludwig (2004), *Logisch-philosophische Abhandlung: Tractatus logico-philosophicus* [1921], Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Wolfs, Rein (Hg.) (2006), Bas Jan Ader: Please don't leave me. [anlässlich der Ausstellung »Bas Jan Ader: Please don't leave me«, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 26. August – 5. November 2006], Museum Boijmans Van Beuningen, hg. von dems., übers. von Erik Beenker, Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen.
- Wuggenig, Ulf (2016), »Kreativitätsbegriffe: Vorwort zur Neuauflage von Kritik der Kreativität, 2016«, in: *Kritik der Kreativität*, hg. von Gerald Raunig, Wien: Turia + Kant, 11-69.
- Wulf, Christoph/Michael Göhlich/Jörg Zirfas (2001), »Sprache, Macht und Handeln: Aspekte des Performativen«, in: *Grundlagen des Performativen: Eine Einfüh-*

- rung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln, hg. von dens., Weinheim: Juventa-Verl., 9-24.
- Zadjermann, Paule (2006), Judith Butler, philosophe en tout genre. Arte France & Associés. Frankreich. Film, 52 min. Arte.
- Zahlmann, Stefan (2005), »Sprachspiele des Scheiterns: Eine Kultur biographischer Legitimation«, in: Scheitern und Biographie: Die andere Seite moderner Lebensgeschichten, hg. von dems. und Sylka Scholz, Gießen: Psychosozial-Verl., 7-31.
- Zahlmann, Stefan/Sylka Scholz (Hg.) (2005), Scheitern und Biographie: Die andere Seite moderner Lebensgeschichten, Gießen: Psychosozial-Verl.
- Zahradnik, Aneta (2013): Strategien des Unproduktiven bei Francis Alÿs, Wien, Univ., unpubl. Dipl. Arbeit, online unter: https://othes.univie.ac.at/26869/1/2013-01-09_0547489.pdf [06.04.2021].
- Zitko, Hans (1998), »Der Ritus der Wiederholung: Zur Logik der Serie in der Kunst der Moderne«, in: Dasselbe noch einmal: Die Ästhetik der Wiederholung, hg. von Carola Hilmes, Opladen u.a.: Westdt. Verl., 159-183.
- Zunz, Olivier (1992), Making America corporate: 1870-1920, Chicago u.a.: Univ. of Chicago Press.

Kunst- und Bildwissenschaft



Elisa Ganivet

Border Wall Aesthetics
Artworks in Border Spaces

2019, 250 p., hardcover, ill.

79,99 € (DE), 978-3-8376-4777-8

E-Book:

PDF: 79,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4777-2



Artur R. Boelderl, Monika Leisch-Kiesl (Hg.)

»Die Zukunft gehört den Phantomen«
Kunst und Politik nach Derrida

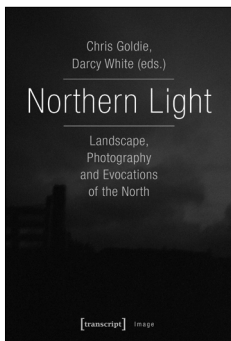
2018, 430 S., kart.,

21 SW-Abbildungen, 24 Farbabbildungen

39,99 € (DE), 978-3-8376-4222-3

E-Book:

PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4222-7



Chris Goldie, Darcy White (eds.)

Northern Light
Landscape, Photography and Evocations of the North

2018, 174 p., hardcover, ill.

79,99 € (DE), 978-3-8376-3975-9

E-Book:

PDF: 79,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3975-3

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Kunst- und Bildwissenschaft



Thomas Gartmann, Christian Pauli (Hg.)

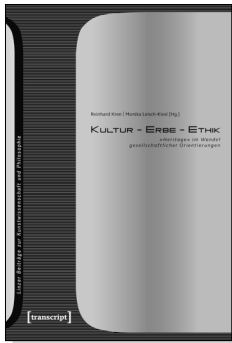
Arts in Context – Kunst, Forschung, Gesellschaft

September 2020, 232 S., kart.

39,00 € (DE), 978-3-8376-5322-9

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5322-3



Reinhard Kren, Monika Leisch-Kiesel (Hg.)

Kultur – Erbe – Ethik

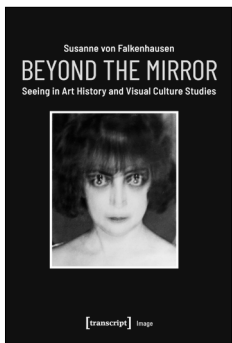
»Heritage« im Wandel gesellschaftlicher Orientierungen

Juli 2020, 486 S., kart.

49,00 € (DE), 978-3-8376-5338-0

E-Book:

PDF: 49,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5338-4



Susanne von Falkenhausen

Beyond the Mirror

Seeing in Art History and Visual Culture Studies

July 2020, 250 p., pb., ill.

60,00 € (DE), 978-3-8376-5352-6

E-Book: available as free open access publication

PDF: ISBN 978-3-8394-5352-0

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**