

metzler kompakt

68er, abkürzende Bezeichnung für die Generation, die Träger der Studentenrevolte der Jahre 1967–69 war. Obwohl die 68er ein internationales Phänomen waren, sollten die politischen und kulturellen Besonderheiten in den jeweiligen Ländern berücksichtigt werden. Während die Proteste in den USA – Studentenunruhen in Berkeley, antirasistische Demonstrationen schwarzer Bürgerrechtler – Ende der 60er Jahre ihren Höhepunkt bereits überschritten hatten, konnte sich im Einflussbereich des Warschauer Pakts allein die Tschechoslowakei während des Prager Frühlings für kurze Zeit aus der Umklammerung durch den Sowjetkommunismus lösen. In der Bundesrepublik, in der eine große Koalition aus CDU und SPD an der Macht war, forderte die APO (‚Außerparlamentarische Opposition‘) eine konsequentere Auseinandersetzung der Deutschen mit ihrer Nazi-Vergangenheit. In Frankreich und mit Einschränkung auch in Italien, also in jenen Ländern des Westens, in denen einflussreiche Arbeiterparteien existierten, weitete sich die Studentenrevolte zum Generalstreik der Arbeiter und Angestellten aus. Ende Mai 1968, als Präsident de Gaulle überraschend das Land verließ, schien in Paris eine Revolution in greifbare Nähe zu rücken. – Vor dem Hintergrund einer in den 60er Jahren prosperierenden Wirtschaft stellen sich die Ereignisse jedoch als unkoordinierte Kulturrevolte gegen die Werte der Elterngeneration dar. So sind auch die Nachwirkungen der antiautoritären 68er-Bewegung weniger in den flüchtigen politischen, als vielmehr in den langfristigen kulturellen Veränderungen spürbar. In der Geschichtswissenschaft und der »Sozialen Bewegungsforschung« (Gilcher-Holtey) rücken zunehmend die unvorhersehbaren und zufälligen Momente in den Vordergrund. Die Jahreszahl 1968 als Chiffre unterschiedlicher Teilbewegungen und ambivalenter Motive, häufig auch als

Synonym für den Mentalitätswandel in den 60er Jahren insges., wird auf diese Weise entmythisiert. Bewertungsversuche, die solche Widersprüche reflektieren, anstatt die Legenden der nostalgischen Erinnerungsliteratur fortzuschreiben, entgehen der ideologischen Einseitigkeit: der Fixierung auf Erfolg oder Misserfolg der Revolte. Paradox ist, dass gerade die utopischen Ansprüche, die mit dem Pragmatismus der Alten Linken, der Oppositionsparteien und Gewerkschaften nicht zu vermitteln waren, die Voraussetzungen für kulturelle Veränderungen schufen. Deshalb sollte nicht übersehen werden, dass es wohl nie zur Herausforderung des *status quo* gekommen wäre, wenn sich die Studenten und ihre Leitfiguren D. Cohn-Bendit und R. Dutschke auf begrenzte, reformorientierte Ziele beschränkt hätten. Ihr Einsatz für Selbstverwirklichung und selbstbestimmtes Sexualverhalten schuf in den Folgejahren ein Klima der Toleranz für die Emanzipation der Frauen und für die Rechte von Homosexuellen. Wie häufig in Revolten und Revolutionen – von 1789 bis 1989 – erkannten freilich die Akteure in dem, was sie auf den Weg brachten, ihre Absichten nicht mehr wieder. Einen Ausspruch B. Brechts aufnehmend, der Kapitalismus verwandle das ihm injizierte Gift in sein eigenes Rauschmittel, könnte man sagen: Die 68er haben dafür gesorgt, dass der kulturelle Liberalismus den wirtschaftlichen Liberalismus eingeholt hat. Sie haben die schon 1967 von G. Debord als »spektakulären Kapitalismus« bezeichnete Medien- und Erlebnisgesellschaft vorbereitet. In Abgrenzung zu den damals wiederbelebten kommunistischen Utopien prägte M. Foucault den Begriff der »Heterotopien« und fasst damit Phänomene wie ↗ Globalisierung, Medialisierung und die Überlagerung heterogener Orte und Zeiten zusammen – Tendenzen, die das utopische Projekt der 68er längst eingeholt haben.

Während bereits Pariser Studentengruppen wie die »Wütenden« ihre Slogans vom Dadaismus und Surrealismus entlehnt hatten (»Es ist verboten, zu verbieten«), folgten Künstler und Theatergruppen der situationistischen Parole »l'imagination au pouvoir!« (»Die Phantasie an die Macht!«). Sie setzten sich für eine Verschmelzung von Kunst und Leben außerhalb der bürgerlichen Kulturinstitutionen und für eine Erweiterung und Intensivierung der sinnlichen Wahrnehmung ein. Der Aufstieg des Fernsehens zum dominanten Massenmedium, das der 68er-Bewegung und ihrer Gegenkultur eine beobachtende Öffentlichkeit verschaffte, stürzte in der Bundesrepublik die Literatur und ihren Markt vorübergehend in eine Legitimationskrise. Hinzuweisen ist auf die im Umkreis der Studentenbewegung entstandene Literatur, die Lyrik von E. Fried, F.C. Delius und D. Biga, die Mai-Romane in Frankreich, die Pop-Collagen R.D. Brinkmanns und die Sozialreportagen E. Runges (*Bottroper Protokolle* 1968) bis hin zur literarischen Verarbeitung der enttäuschten Illusionen in den Nach-68er-Romanen: P. Lainés *L'irrévolution* (1971), P. Schneiders *Lenz* (1973), U. Timms *Heißer Sommer* (1974), P.P. Zahls *Die Glücklichen* (1979) und M. Houellebecqs *Les particules élémentaires* (1998). Doch fanden seit Anfang der 60er Jahre die produktivsten Experimente im Film und auf dem Theater statt. Die Theatergruppen von P. Brook und J. Grotowski, das »Living Theatre« J. Becks, A. Mnouchkines »Théâtre du Soleil«, H. Nitschs »Orgien-Mysterien-Theater« und nicht zuletzt die spontan gegründeten Amateur- und Straßentheater erprobten ein von A. Artauds Theater der Grausamkeit ausgehendes Körper-Theater, das direkt auf die Nervenzellen der Zuschauer einwirken sollte. In der Bundesrepublik bezogen sich die Regisseure auf Brecht und Piscator und machten im Dokumentartheater politische Hinter-

gründe transparent, etwa die brutale Kriegsführung der amerikanischen Truppen in Vietnam (P. Weiss' *Vietnam-Diskurs*, 1968). Die Trennung zwischen Schauspielern und Publikum war in den Augen der 68er ein Spiegelbild der Zuschauerdemokratie. Die festgelegten Rollen in der Familie und an der Universität (»Unter den Talaren, der Muff von 1000 Jahren«, lautete ein berühmtes Transparent) sollten durch Improvisation, Spontaneität und die rituelle Erfahrung des eigenen Körpers aufgehoben werden. Die Ambivalenz der 68er-Formel, Kunst müsse unmittelbar politisch wirksam sein, zeigt sich bei Künstlern wie J.-J. Lebel, der Protestakte gegen die Gesellschaftsordnung schlechthin zur Kunst erklärte, oder J. Immendorff, der auf eine Leinwand den Satz »Hört auf zu malen!« malte. Auch die Filmemacher der Nouvelle Vague, des Neuen Deutschen Films und des New British Cinema nahmen die 7 intermedialen Experimente dieser Zeit auf. Die Filmproduktion wurde als Modell eines kollektiven Werks herausgestellt, für das kein Autorsubjekt mehr allein verantwortlich zeichnet. Die in den historischen und mentalitätsgeschichtlichen Analysen noch viel zu wenig beachteten Filme von J.-L. Godard, J. Rivette, R.W. Fassbinder, K. Reisz und J. Cassavetes entwerfen schon früh ironische, paradoxe und mehrdeutige Zeitbilder. In Godards Filmen *La Chinoise* und *Week-end* erscheinen die jugendlichen Revolteure bereits in der Geburtsstunde der Revolte, im Jahr 1967, widersprüchlich, weil ihnen die Distanz zu den übernommenen Rollen und Vorbildern entgleitet. Auch M. Antonionis Film *Blow up* (1966), vor der Kulisse des *swinging London* gedreht, nimmt die surrealen und karnevalesken Aspekte der 68er-Ereignisse vorweg. Die Verquickung von Kunst und Engagement, ästhetischer und politischer Demonstration, die Medienkombinatorik und die Genremischungen erfordern eine

noch zu schreibende integrierte Kultur- und Kunstgeschichte der 60er Jahre, die auch Kleidungsstile, Videokunst, Performance, Rockmusik und die im Free Jazz erreichte Auflösung harmonischer Vorgaben berücksichtigen müsste.

Lit.: M.L. Syring (Hg.), Um 1968: konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft (1990). – I. Gilcher-Holtey (Hg.), 1968 – vom Ereignis zum Gegenstand der Geschichtswissenschaft (1998). – Cahiers du Cinéma, Cinéma 68, numéro hors-série (1998).

M.Lo.

Agitprop (Kurzwort aus ›Agitation‹ und ›Propaganda‹), im 20. Jh. die massenwirksame politische Beeinflussung durch den Einsatz auch künstlerischer Mittel, und zwar in sozialistisch-antikapitalistischer Orientierung. – Die von Lenin maßgeblich entwickelte Verbindung zielte mit der Propaganda mehr auf eine (langfristige) Verbreitung parteioffizieller Anschauungen, mit der Agitation mehr auf eine (kurzfristige) Handlungsanweisung in bestimmten gesellschaftlichen Situationen. A. war in den sozialistischen Staaten kulturpolitisch institutionalisiert (der Begriff selbst wurde dort seit den 60er Jahren weniger gebraucht). Solche Vorgaben bestimmten auch die A.-Bewegung in der Weimarer Republik, zusammen mit Einflüssen aus dem sowjetrussischen Proletkult: Traditionen des sozialdemokratischen Arbeitertheaters und des Laienspiels wurden gebündelt und umfunktioniert zum proletarisch-revolutionären A.-Theater, in Abkehr vom bürgerlichen Kulturbetrieb. Exemplarische Spielszenen wechselten mit statistisch-dokumentarischen Informationen (samt Bild- und Schrifttafeln) und mit chorischen Aufrufen zur unmittelbaren Aktion (samt unterstützender Musik). Die Wirkung war entscheidend durch Mobilität und Variabilität bedingt: durch Aufführungen abseits der etablierten Spielorte und durch Anpas-

sungen der Texte an die jeweils aktuelle Problemlage (einige Namen von A.-Truppen: *Das rote Sprachrohr*, *Die Trommler – 1. Deutsche Truppe von Arbeiterschauspielern*, *Kolonne Links*, *Spieltrupp Südwest*). – Nach der Zerstörung durch den Faschismus wird dieses Modell in den westlichen Ländern während der 60er Jahre wiederaufgenommen, nun aber ausdrücklich gegen alle kulturell und politisch herrschenden Institutionen. Das Straßentheater der anti-autoritären Bewegungen erneuert den stark mimisch-gestischen Darstellungsstil voll grotesk-satirischer Übertreibungen und verbindet wieder das beleghende Zitat mit dem Appell zur eingreifenden Umsetzung. Theatertruppen solcher Gegenöffentlichkeit sind z.B. in den USA die *San Francisco Mime Troupe* und das *Teatro Campesino*, in der Bundesrepublik Deutschland das *Theaterkollektiv Zentrifuge*, die Kollektive *Rote Rübe* und *Das Rote Signal*. Kunstmittel der A. gehen auch in das zunächst bühnengebundene politische Theater ein (z.B. Peter Weiss, *Gesang vom Lusitanischen Popanz*) und bestimmen zudem, über den Protestsong, einen Teil der Politischen Lyrik der Zeit (z.B. Dieter Süverkrüp, Franz Josef Degenhardt). Bei allen neueren Formen dieser operativen Kunst bleibt aber die Wendung an wirklich anwesende und sich letztlich beteiligende Zuhörer und Zuschauer das entscheidende Kriterium: A. als appellative Demonstration und Aktion.

Lit.: A. v. Bormann, Politische Lyrik in den sechziger Jahren. In: M. Durzak (Hg.), Die deutsche Literatur der Gegenwart (1971). – D. Herms/A. Paul, Politisches Volkstheater der Gegenwart (1981). – B. Büscher, Wirklichkeitstheater, Straßentheater, Freies Theater (1987).

K.H.H.

AIDS (Akronym für engl. Acquired Immune Deficiency Syndrome = erworbenes Immunschwächesyndrom), seit

1982 offizielle Bezeichnung für eine durch Infektion mit HIV (Human Immuno Deficiency Virus) bedingte Verminderung der körperlichen Abwehrfähigkeit gegenüber Krankheitserregern, die sog. opportunistische Krankheiten mit häufig tödlichem Ausgang zur Folge hat. Trotz der Fortschritte in der Entwicklung lebensverlängernder Therapien gilt A. bis heute als unheilbar. – Um die Implikationen von A. für die Kultur der Gegenwart zu erfassen, ist zu berücksichtigen, dass die ›neue‹, als tödlich geltende Krankheit Gegenstand einer interdiskursiven Konstruktion ist und mit Bedeutungen befrachtet wurde, die weit über die ohnehin unsicheren medizinischen Tatsachen hinausgehen. Aufgrund der Unklarheit über Herkunft, Verbreitung, Übertragungsweisen, Krankheitsverlauf und Therapiemöglichkeiten gestaltete sich der Diskurs über A. als Arbeit unterschiedlicher Spezialdisziplinen (Medizin, Biochemie, Immunologie; Politik, Recht, Ethik, Sozialwissenschaften; Kunst etc.) an einer epistemologischen Lücke. Diese Offenheit begünstigte, dass verschiedenste aktuelle Dispositionen auf das Thema übertragen werden und A., häufig als »postmoderne Seuche« bezeichnet, zum Gegenstand zeitdiagnostischer und kulturkritischer Zuschreibungen werden konnte. Als ›Zeichen, das uns etwas sagen will‹, wurde A. mit unterschiedlichen Sinnzuweisungen befrachtet, was Anlass zu der Diagnose einer »epidemic of signification« (P.A. Treichler) bot. Zu den einschlägigen Topoi, auf die sich eine Reihe kultureller Produktionen reflexiv beziehen, gehören: A. als Strafe (Gottes oder säkularisierter Instanzen wie ›natürliche Selbstregulierung‹ für Perversion, falschen und/oder zuviel Sex; als Dekadenzphänomen, das nach der ›Permissivität‹ der 60er und 70er Jahre für einen *backlash* einsteht; als Zivilisationskrankheit, die an ökologische Kosten des technologischen Fortschritts erinnert; als soziale

Krankheit, die gesellschaftliche Ungerechtigkeiten ins Organische übersetzt; als *Memento mori*, das insbes. industrialisierte Gesellschaften mit ihrer Todesverdrängung konfrontiert, u. a. – Der Diskurs über A. erweist sich als Schauplatz von Grenzverhandlungen, wo stellvertretend eine Reihe anderer gesellschaftlicher Probleme diskutiert werden. Maßgeblich für die Etablierung einer auch politisch effizienten »Logik des Epidemischen« (L. Singer) ist die Unterscheidung zwischen dem Eigenen und dem identitätsbedrohenden Fremden. Das verdeutlicht die Konzeptualisierung von A. als ›Krankheit der Anderen‹, in der Rede von »Risikogruppen« (in westlichen Gesellschaften v. a. Homosexuelle und Benutzer intravenöser Drogen) sowie in diversen Ursprungshypothesen, die die Herkunft des Virus z. B. in Afrika oder in den biochemischen Waffenlabors des jeweiligen politischen Gegners lokalisieren. Die sexuelle Übertragbarkeit von HIV hat nachhaltige Auswirkungen auf das Verständnis von Sexualität (als ›Grenzerfahrung‹, aber auch als Gegenstand von regulierender Grenzsetzung). Einerseits ist hier die Repathologisierung von Homosexualität und damit die Revision der sexuellen Befreiungsbewegungen unter dem Schlagwort der ›Promiskuität‹ und die Konjunktur des Wertes ›Familie‹ zu beobachten. Andererseits haben Aufklärungs- und Safer-Sex-Kampagnen zu einer Vermehrung der Diskurse über sexuelle Praktiken und deren ›Normalisierung‹ beigetragen (↗ Homosexuellenkultur). – Der Bandbreite der Aspekte, die das Thema berühren, entspricht die Vielfalt der künstlerischen Reaktionen auf die A.-Krise und der Rückgriff auf unterschiedlichste Ausdrucksformen und Genres, so dass von einer spezifischen ›A.-Kunst‹ oder ›A.-Kultur‹, wenngleich häufig als Desiderat formuliert, nicht gesprochen werden kann. Dass A. hinsichtlich der stereotypen Kopplung von Krankheit und

Kunst diverse symbolische Zuschreibungen insbes. der Tuberkulose und der Syphilis beerbt, kommt im Topos ›A. als Künstlerkrankheit‹ zum Ausdruck (S. Sontag). Die Anfälligkeit der Thematik für stigmatisierende, insbes. homophobe und rassistische Projektionen provozierte gerade in den 80er Jahren zu repräsentationskritischen Herangehensweisen, die auf eine Diskurskorrektur abzielen. In der expliziten Reflexion auf traditionelle Vorgaben und symbolische Bestände sowie auf die Kodierung des verwendeten Diskursmaterials zeigt sich häufig der Einfluss differenztheoretischer Befunde und ästhetischer Praktiken der 7 Postmoderne. Zu den einschlägigen Verfahren gehört dabei die zitierende Aneignung kursierender Stereotypen und Mythologeme, sei es, um deren Konstruktcharakter durch parodistische Übertreibung und Verzerrung auszustellen, sei es, um durch 7 Collagen bzw. Montagen heterogenen Materials jene Bedeutungskonkurrenz zu exponieren, die A. als ›massenmediales Syndrom‹ kennzeichnet. – Die künstlerische Auseinandersetzung mit A. reicht von professioneller Kunstproduktion bis zu ›laienhafter‹ persönlicher Bewältigung, was häufig als gelungene Umsetzung der von verschiedenen 7 Avantgarden reklamierten Überschreitung der Kunst-Leben-Grenze gewürdigt wird (A. Schock, F. Wagner), aber auch Ressentiments seitens einer Kunstkritik hervorgerufen hat, die an der Unterscheidung von Hoch- vs. Trivialekultur festhält (T. Krause, F.J. Raddatz). Bes. in den USA haben die sozialen, politischen und kulturellen Implikationen der A.-Krise zu Allianzen zwischen Künstler/-innen und aktivistischen Gruppen (wie ACT UP, Testing the Limits, Gran Fury) geführt. Der pragmatische Einsatz von Strategien z.B. der Werbung, des propagandistischen Plakats und des Aufklärungsfilms spielt für die aktivistischen Interventionen eine zentrale Rolle. Das gilt auch

für Produktionen, die der Tradition von Pop Art verpflichtet sind (General Idea, K. Haring). Andere Arbeiten thematisieren die Krise des Körpers und der sexuellen Identität oder den Verlust von Geliebten und Freunden (R. Faber, A. Serrano, K. Smith, F. Gonzales-Torres). In der Fotografie ist eine Tendenz zum Dokumentarischen, etwa in der sich als authentisch ausweisenden Repräsentation des kranken Körpers, zu beobachten (J. Baldiga, N. Goldin, A. Leibowitz, N. Nixon). – Zumindest in der deutschsprachigen Literatur zum Thema dominieren ego-dokumentarische Genres wie Autobiographien, Krankheitsjournale, Tagebücher, Memoiren, obwohl auch im engeren Sinne fiktionale Texte vorliegen. So greifen verschiedene Anti-Utopien die Debatten um Zwangsmaßnahmen wie Meldepflicht und Quarantänisierung auf, indem sie totalitäre ›Seuchenregime‹ entwerfen und dabei explizit oder implizit einen Konnex zwischen A.-Krise und Holocaust herstellen (F. Breinersdorfer, P. Zingler). Dass in der westlichen Welt männliche Homosexuelle von der A.-Krise in bes. Maße betroffen sind, hat sich auch in der literarischen Auseinandersetzung mit dem Thema niedergeschlagen. Ein Großteil sowohl der fiktionalen wie der nicht-fiktionalen Texte stammt von schwulen Autoren, die in unterschiedlichen Genres ihre subjektiven Erfahrungen verarbeiten, z.B. das Sterben, die Effekte für die eigene Sexualität, aber auch das kollektive Trauma, das A. für die *gay community* bedeutet (D. Feinberg, W.M. Faust, H. Fichte, H. Guibert, D. Meyer, P. Monette, N. Seyfahrt, M. Wirz). – Im Film findet die A.-Thematik bis in die 90er Jahre ausschließlich jenseits von Mainstream-Produktionen statt. Erst 1993 wird mit *Philadelphia* (J. van Demme) die Ignoranz des Hollywood-Kinos gegenüber dem nicht Happy-End-fähigen Thema aufgegeben. Eine Reihe von *low-budget*-Filmen bezieht

sich auf die Situation der *gay community*, darunter Dokumentationen über Menschen mit HIV und A. (A.L. Bresnan) und Safer-Sex-Pornos (W. Speck). Häufig wird an die Darstellung der eigenen Erkrankung die Kritik an politischen Zuständen und an gesellschaftlicher Ignoranz bzw. Ausgrenzung gekoppelt (D. Jarman). Parodistische Inszenierungen der A.-Hysterie greifen z.T. auf die mit Schwulenkulturen assoziierte Camp-Ästhetik zurück (R. von Praunheim, J. Greyson). – Auch im Theater bezieht sich die Reaktion auf die A.-Krise v.a. auf den Konnex von Homosexualität, Krankheit und Tod. Während die ersten Stücke häufig der Trauerarbeit und dem persönlichen Verlust gelten, formulieren viele der späteren Stücke eine Kritik an der homophoben Gesellschaft (Copi, L. Kramer, T. Kushner). – Die Diversität der jeweiligen Herangehensweisen, Medien und Genres (neben den erwähnten sind hier noch Performances, Comics, Internet-Installationen, elektronische Newsgroups, neue Formen kollektiver Trauerarbeit wie das A.-Quilt oder der Solidaritätsbekundung wie die A.-Schleife u.a. zu nennen) ist nicht der einzige Einwand gegen eine Subsumption der künstlerischen und kulturellen Resonanz auf A. unter das homogenisierende Etikett einer ›A.-Kultur‹. Als Reaktionen auf die A.-Krise können auch Arbeiten gelten, die sich mit den ›sekundären‹ Effekten von A. auseinandersetzen, z. B., wie in E. Jelineks Roman *Lust* (1989), mit den Folgen für die psychosexuelle Gestaltung von Geschlechterverhältnissen. – Die Fortschritte in der Entwicklung lebensverlängernder Therapieformen haben dazu beigetragen, dass A. zunehmend als ›normale‹ Krankheit wahrgenommen wird, während der Schauplatz der ›Katastrophe‹ sich auf nicht-westliche Regionen verschoben hat. War die direkte Auseinandersetzung ohnehin stark den Kulturprogrammen der A.-Hilfen und Schwulen-

verbände vorbehalten, die sich allerdings auch für die Interessen anderer Gruppen öffneten, so trägt die Tendenz einer ›Entdramatisierung‹ der A.-Krise in der westlichen Welt zu einer weiteren Marginalisierung des Themas im öffentlichen Diskurs bei.

Lit.: D. Crimp (Hg.), *AIDS. Cultural Analysis/Cultural Activism* (1989). – A.G. Düttmann, *Uneins mit AIDS: wie über einen Virus nachgedacht und geredet wird* (1993). – B. Weingart, *Ansteckende Wörter. Repräsentationen von AIDS* (2002).

B.We.

Aktionskunst, auch ›Performance‹, Bezeichnung für ästhetische Ausdrucksformen, in denen die Handlungen des Künstlers, nicht dessen Objekte im Mittelpunkt stehen. Sieht man von Vorformen in früheren Jahrhunderten ab, etwa den sog. ›tableaux vivants‹ (›lebende Bilder‹) und den gesellschaftsinhärenten Ritualen und Riten, waren es die gattungsübergreifenden Künste der 10er und 20er Jahre (Dadaismus, Surrealismus, auch Futurismus), die die handlungsorientierte (Ent-)Äußerung des Künstlers als zentrales Darstellungsmittel für sich entdeckten. Teils durch das Wiederaufgreifen dieser Ismen-Künste nach dem Zweiten Weltkrieg, teils autonom nahmen in den 50er und 60er Jahren verschiedene künstlerische Strömungen in Europa, den USA und Japan unabhängig voneinander die Initiative der handelnden Künstlerselbstdarstellung wieder auf und führten sie weiter (Fluxus, Nouveau Réalisme, Pop Art, 7 Happening, Wiener Aktionismus, Neodadaismus, Gutai, später Body Art). Den Grundstein dieser Neuaneignung bildete die um 1950 entstandene Ausdrucksform des ›Action Painting‹ etwa von J. Pollock, eine improvisierende, spontane ›Freisetzung der subjektiven Gestik‹ (K. Thomas), bei der der Künstler z. B. schnell und unkontrolliert Farbe auf eine Leinwand spritzt oder tropft

oder mit zum Malen unüblichen Körperteilen (etwa mit Füßen oder dem ganzen Leib) verteilt. Weitere wichtige Vordenker der A. sind zu Beginn der 50er Jahre v. a. J. Cage und A. Kaprow. Diese Aktionsform hat sich zur ›Prozesskunst‹ weiterentwickelt. D.h., das Kunstwerk entsteht nicht mehr in einem der Öffentlichkeit verschlossenen Atelier, es wird auch nicht mehr als fertiges Resultat präsentiert, sondern entscheidend ist das Demonstrieren des Arbeitsvorgangs vor Publikum. Dabei wird die Trennung zwischen Künstler und Betrachter zumeist beibehalten wie auch bei der 7 ›Performance‹ (= Aufführung, Darstellung, Leistung), ein engl. Begriff, der den der A. seit den 70er Jahren zunehmend abgelöst hat. – Performances wie überhaupt die meisten Formen der A. stehen formal in der Nähe zum Theater: Mit diesem haben sie zum einen die potentielle Entgrenzung der Ausdrucks- und damit auch der Wahrnehmungs- und Rezeptionsmöglichkeiten gemeinsam, zum anderen den inszenatorischen Gestus der Aktion. Denn obgleich der A. meist ein improvisatorischer, spontan-subjektiver Anspruch innewohnt, liegen den meisten Aktionen zuvor erstellte Konzepte bzw. Absprachen zwischen den Ausführenden zugrunde. Über Einzelheiten der Ausführung wird jedoch oft erst im Moment der Ausübung entschieden. Dabei ist die Anwesenheit eines Publikums nicht zwingend erforderlich. Das prozessuale Darstellungsexperiment, das allen Spielarten der A. eigen ist, führen einige Künstler auch für sich allein aus, teils von der Öffentlichkeit unbemerkt, teils – wie mittlerweile in der Mehrzahl der Performances – vor einem Publikum. – Phänomen wie Begriff der Performance oder A. lassen sich weder auf eine bestimmte Aktionsart festlegen noch auf einen gewissen Zeitraum eingrenzen. Performance meint heute vielmehr jegliche Art der prozessualen Handlung eines von der Tradition her-

kommenden Bildenden Künstlers, aber z. B. auch eines experimentellen Musikers, der die Nähe zum Visuellen und anderen Sinnesbereichen sucht, und ebenso den Bildenden Künstler, der eine Amalgamierung von Sehen und Hören anstrebt (zuweilen auch von Riechen, Fühlen, Schmecken). Die Verschmelzung von Kunst und Leben spielt von jeher bei der A. eine wichtige Rolle. Doch die für die A. anvisierte Identität einer gleichsam stilbildenden Kunstform ist eher Wunsch geblieben, als dass sie Wirklichkeit geworden wäre. Obgleich manche der Aktionskünstler ihre Arbeit explizit in den Dienst einer aufklärerischen, dezidiert gesellschaftsverändernden Politik gestellt haben, sind sie mit diesen Ideen meist gescheitert (vgl. z. B. die Aktivitäten von J. Beuys). Wichtig an der Performance sind jedoch gerade das Ephemere und das jeweils Einmalige der Ausübung. Trotzdem versuchen die Künstler selbst – und auch die insgesamt geringe Zahl der Rezensenten und Wissenschaftler, die sich mit der Performancekunst auseinandersetzen –, diese per Fotos, Videos, Beschreibungen, Mitschriften etc. zu dokumentieren. Zudem erhalten die bei der Performance benutzten Gegenstände nach Beendigung des Geschehens nicht selten den Status von Sammelobjekten. Sie werden oft signiert und anschließend ebenso gehandhabt und gehandelt wie die sonstigen Objekte des 7 Kunstmarkts. In den 80er und 90er Jahren hat sich zudem ein Künstlertypus im Performancebereich hervorgetan, der, einem Popstar ähnlich, sich bewusst zur Kultfigur stilisieren lässt. Lebt hierin die individuelle Autorenschaft des Künstlers wie in früheren Formen der A. weiter, so geht damit auch das genaue Gegenteil einher: Der Künstler zeigt sich nicht in seiner Privatheit, als biographisches Subjekt, sondern er ist nur Ausdrucksmedium seiner Ideen. In diesem vielfältigen Spannungsfeld sind die kaum noch zu übersehenden Spielarten

der A. bzw. der Performance angesiedelt. Eine Systematisierung wie auch eine handhabbare Terminologie stehen, zumindest für den Wissenschaftsbetrieb, noch aus.

Lit.: J. Schilling, Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben (1978). – E. Jappe, Performance. Ritual. Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa (1993). – out of actions. Aktionismus, Body Art & Performance 1949–1979 (Ausstellungskatalog, 1998).

St. F.

Akustik Design. Aus den Begriffen Soundscape, Klanglandschaft und Akustik-Ökologie hat der kanadische Komponist R.M. Schafer seine vom Bauhaus beeinflusste futuristische Disziplin A.D. entworfen. Er wollte zeitgenössische Komponisten mit Architekten, Produktdesignern und Ingenieuren zusammenbringen, um den zahllosen Objekten des Alltags ihren Klang zu verleihen: funktionell differenziert, ästhetisch originell, sozialverträglich und v.a. am Nutzer orientiert. Statt ohrenbetäubendem Chaos in der Stadt informative Sirenen, anstelle des stereotypen Telefonsignals aus der Retorte ein musikalisches Crescendo, in Sound, Rhythmus und Hüllkurve individuell einstellbar. Sein wichtigstes Design jedoch gilt den Hörgewohnheiten selbst. Schafers ›Schule des Hörens‹ zielt auf das Training der auditiven Wahrnehmung. Wenn auch nicht mit Hilfe der zeitgenössischen Komponisten, so ist doch in den letzten Jahren der ›Klang der Dinge‹, die hörbare Dimension von Haushaltsgeräten, Autos und elektronischen Spielzeugen stärker ins Bewusstsein geraten, oft allerdings, nachdem die anderen formgebenden Phasen bereits abgeschlossen waren. ›Design ahead, Sound behind‹, spotten interdisziplinäre Designer und stehen einer visuellen Dominanz der Sinne im Entwurfsprozess kritisch gegenüber. Es gibt aber auch Stadtplaner und Architekten,

die Klangräume, neue Plätze oder die Signalisation für eine Metrolinie auch mit dem Ohr planen. Der Wirtschaftswissenschaftler und Audio-Designer A. Rudolph aus Köln gestaltet Sparkassen, Messen, Hotels und Museen über auditive Kommunikation. Das Basler Klangatelier ›Corporate Sound‹ inszeniert ganze Unternehmen, Produkte und die Arbeitswelt wie ein Hörspiel oder einen Filmsoundtrack. Innovationen finden sich im audiovisuellen Bereich, vom ›Auditory Display‹ für Computerbildschirme, wo die symbolischen Objekte reale Klänge oder mehrdimensionale Tonfolgen erhalten, bis zur *sound design* genannten Klangpartitur für den großen Publikumsfilm und die Fernsehserie, aber auch in Hörspiel und Akustischer Kunst.

Seit dem Pionierwerk *Apocalypse Now* (1979) von F.F. Coppola sind Klanggestaltungen, *film soundscapes*, unverzichtbar für Action-Streifen und große Filmerzählungen wie *Der englische Patient* des Bild-Cutters und Klangregisseurs Walter Murch. Von der Montage der Geräusche zu dichten akustischen Metaphern bis hinein in die Raumklangmischung für das moderne Surroundkino nimmt der Sound Einfluss auf das erzählerische Zusammenspiel aller Ebenen eines Films. Sound wird dann, wie in dem klassischen Film *Blade Runner*, selbst zur Story und zum unsichtbaren Akteur, der Cineasten ebenso begeistert wie er das Denken von Stadtforschern über unsere zukünftige Umwelt beeinflusst. Tongestaltung erzeugt auf diese Weise eine neue Soundscape, weit vor deren Eintritt in die Wirklichkeit.

Lit.: J. Belton/E. Weiss, Film Sound (1984). – A. Rudolph, Akustik Design (1994). – H. U. Werner, Soundscape Design (1997).

H. U. W.

Alltagskultur. Verschiedene Wissenschaften untersuchen das Phänomen A.: Kulturanthropologie, Ethnologie, Kultur- und Medienwissenschaften, Soziologie und Philosophie. Für die vergleichende Volkskunde des 19. Jh. waren es noch Objekte wie die folgenden, an denen sich die Kultur des Alltags studieren ließ: Kleidung, Schmuck, Werkzeuge, Kriegs- und Jagdgeräte, Fahrzeuge, Landkarten, Wohnungen und Hausgeräte. Für die Hochkultur der Feiertage standen dagegen die Gegenstände der Totenkulte und der religiösen Riten, Denkmäler, Musikinstrumente, Ornamente und Kunstwerke. Heute sind es nicht so sehr Objekte als vielmehr Handlungen, die den Ort der Alltagskultur ausmachen. R. Schwendter zählt exemplarisch u. a. auf: »frühstücken und zur Arbeit fahren, am Arbeitsplatz Kaffee (Bier) trinken und mit Kolleginnen und Kollegen klatschen, [...] Kantinen benutzen, Güter produzieren oder Dienstleistungen verrichten, [...] Kinder zum Kindergarten bringen, Tiefkühlkost auftauen, die Waschmaschine bedienen, den Staubsauger betätigen, [...] fernsehen, das Automobil reparieren, Urlaubsprospekte lesen, Karten spielen, [...] Steuererklärungen abfassen, zum Friseur gehen, den Zahnarzt besuchen, Hunde halten, [...] mit Partnern und Partnerinnen (auch sexuell) kommunizieren, [...] telefonieren und in Lokale gehen, [...] Deosprays, Illustrierte, Video-Recorder, Bankomatkarten, Personalcomputer oder Sportgeräte konsumieren« (*Tag für Tag. Eine Kultur- und Sittengeschichte des Alltags*, Hamburg 1996, 17f.).

Im Begriff der A. schwingt heute noch ein wenig von der Spannung mit, die einst zwischen den Konzepten hoher und niederer Kultur bestand. Nicht nur am Feiertag manifestiert sich demnach Kultur, sondern auch in der engen Welt wiederkehrender, routinierter Handlungsvollzüge, die in den Bannkreis des profanen, instrumentellen Handelns

eingeschrieben sind. Intendiert war im Begriff der A. die Aufwertung einer Sphäre, in der sich, nach Ansicht von Novalis, F. Engels, E. Bloch u. a., bornierte »Philister« und »Spießbürger« tummeln. Der Bereich des Trivialen und der Langeweile stelle in Wahrheit unabdingbare Rahmenbedingungen gesellschaftlichen Daseins bereit, nämlich Entlastung, Sicherheit und stabile Kommunikationsstrukturen. Das kulturelle Potential des Alltags wurde entdeckt. Das Konzept »Alltag und Kultur« geht auf die phänomenologische Philosophie von E. Husserl zurück, der beide Bereiche als Erster systematisch verbunden hat. Die »Lebenswelt« der Menschen ist ihre Alltagswelt – eine beschränkte und vorgegebene Erfahrungsumwelt, die aber nicht naturgegeben vorgefunden wird, sondern eine »Kulturwelt« ist, die historisch immer wieder neu angeeignet und so, in der Überlieferung, auch stets verändert wird. Die Marxisten A. Heller und H. Lefebvre widmeten dem Alltagsleben ihre philosophische Aufmerksamkeit, weil es die Sphäre der notwendigen Reproduktionsarbeit der Gattung sei. Die einzelnen Menschen, so Heller, objektivieren sich im Alltag, sie geben sich vielfältige Formen und Lebensstile und schaffen sich je eigene Welten. Und im Alltag kommen die Individuen mit den kulturellen Objektivationen der Gattung in Berührung, also u. a. mit Wissenschaft, Kunst, Religion und Politik. Lefebvre beschreibt den Verlust von Lebenswelt, die in einer entfalteten kapitalistischen Gesellschaft nicht mehr als gehaltvolles, zusammenhängendes Ganzes erfahren werden könne. Sein Programm ist die Rückgewinnung der Alltagswelt als Lebenswelt, in der Handlungen und Orientierungen auf gemeinsam geteilte Sinnvorstellungen bezogen werden können. Die bedeutendsten Analysen der A. stammen aus den 60er und 70er Jahren. Im Zuge der weltweit expandierenden 7. Massenkultur hatte der Begriff der A. auch eine wissen-

schaftliche Hochkonjunktur. Bald trat jedoch eine gewisse Ernüchterung ein. Norbert Elias machte 1978 auf die mangelnde Trennschärfe des Begriffs Alltag aufmerksam, der für ganz disparate Bereiche wie Arbeits- und Privatleben oder konsumistischen Massenkonsum verwendet werde.

Für ein heutiges wissenssoziologisches Verständnis des Begriffs A. würde sich anbieten, den Alltagsbegriff von A. Schütz und Th. Luckmann mit Niklas Luhmanns Konzept von Kultur zu verbinden. »Nur in der alltäglichen Lebenswelt kann sich eine gemeinsame kommunikative Umwelt konstituieren«, meinen Schütz und Luckmann. »Die Lebenswelt des Alltags ist folglich die vornehmliche und ausgezeichnete Wirklichkeit des Menschen.« Kultur wird bei Luhmann als das »Gedächtnis sozialer Systeme« aufgefasst, das einen Themenvorrat bereitstellt, der kontinuierliche Kommunikationsprozesse in Gang hält. Demnach wäre A. die spezifische Gedächtnisleistung, mit deren Hilfe sich das Subsystem des lebensweltlichen kommunikativen Alltagshandelns selbst produziert und erhält, indem es die Grenze zwischen sich und seiner Umwelt aufrechterhält, z.B. zu den Bereichen Politik, Religion oder Wissenschaft. A. kann aber auch, ohne Bindung an die Systemtheorie, verstanden werden als Besetzung profaner Arbeits- und Kommunikationsvorgänge mit Sinn und Bedeutung, mit Formen und Stilen, auch mit Genuss und Lust. Darin drückt sich eine Profanisierung der Kultur aus, die nicht wieder rückgängig zu machen ist. Aber bei der endgültigen Entmystifizierung der Kultur könnte auch etwas verloren gehen. Der Maßstab, an dem sich etwa Lefébvres Ideologiekritik des fremdbestimmten Alltagslebens oder die Kulturindustrie-Analysen der Kritischen Theorie ausrichteten, beruhte auf der Unterscheidung zwischen gelingender Bedürfnisbefriedigung und bloßer Ersatzbefriedi-

gung. Als theoretischer Reflex auf Letztere hat sich inzwischen eine üppig wuchernde »Trendforschungs«-Literatur ausgebildet (z.B. M. Horx' *Mega-Trends für die späten neunziger Jahre*). Eine heutige Theorie der A. hat dagegen die Spannung begrifflich aufrechtzuerhalten, die zwischen authentischer Artikulation sozialer und individueller Bedürfnisse und illusionären oder manipulativen ökonomischen Veranstaltungen besteht, auch wenn die ältere Spannung zwischen den Polen »high« und »low culture« immer mehr zum Anachronismus wird. Das geschieht z.B. in Schwendters (mitunter skurrilen) empirischen Analysen der Integrations- und Anpassungsmechanismen unseres heutigen Alltags.

Lit.: R. Schwender, Tag für Tag. Eine Kultur- und Sittengeschichte des Alltags (1996). – H. Bausinger, Alltag und Utopie. In: Kaschuba, W. u.a. (Hg.), Alltagskultur im Umbruch (1996). – I.-M. Greverus, Kultur und Alltagswelt (1987).

G.Sch.

Alterität (lat. alter = der eine von beiden; der andere; verschieden, entgegengesetzt). Eine erste wichtige Rolle spielt das Konzept der A. im dialektischen Denken Hegels, für den alle endlichen Dinge dadurch bestimmt sind, dass sie sich auf andere Dinge beziehen, indem sie anders sind als alle anderen. Diese A. alles Endlichen bedeutet gleichzeitig seine dialektische Mobilität: In einem ersten Schritt enthält jedes endliche Dasein in Form seiner A. seine eigene Negation in sich und definiert sich als ein Anderssein. In einem zweiten Schritt aber reflektiert sich das Anderssein als Sein-für-Anderes, was bedeutet, dass sich das Dasein in der A. erhält, die es zu seiner eigenen gemacht hat und die ihm fortan nicht mehr als eine unmittelbare Negation gegenübersteht. Auf diese Weise ist A. immer schon gesetzt als aufgehoben: Am Ende jeder dialekti-

schen Bewegung findet die Aufhebung der A. (die Negation der Negation) statt. So triumphiert am Ende bei Hegel stets die Identität über die A., v. a. in Gestalt des Absoluten Geistes, dem die physische Natur als das »Andere des Geistes« zur Durchgangsstufe auf dem Weg zu seiner Selbstverwirklichung wird. Dasselbe gilt auch für das anthropomorphe Andere, das andere Bewusstsein. Selbstbewusstsein ist nicht die tautologische Identität von Ich = Ich, sondern Rückkehr zu sich selbst aus der Entäußerung in ein Andersein, Beziehung zu einem anderen Selbstbewusstsein, dessen A. jedoch negiert und aufgehoben wird. Exemplarischer Fall eines solchen Beisich-Seins im Andersein ist für Hegel zunächst die Liebe und später der Kampf. Mit der »Dialektik von Herr und Knecht« beschreibt er das Selbstbewusstsein als Resultat eines Kampfes um Anerkennung, als Resultat der Unterwerfung des anderen Bewusstseins (des bloß genießenden Herrn durch den arbeitenden, d. h. negierenden Knecht). Allerdings ist auch hier der Kampf ein illusorischer, weil die Versöhnung – die Aufhebung der A. in der Identität – immer schon vorausgesetzt ist. Erst vom Aufkommen der ↗Moderne an lässt sich eine kontinuierliche Infragestellung der Identitäten durch Verweis auf unaufhebbare A. beobachten. Als paradigmatisch dafür kann Rimbauds Wort »Ich ist ein anderer« (1871) gelten wie auch generell die Entstehung der modernen Kunst im Namen der Anderen der bürgerlichen Gesellschaft, der sog. Primitiven, der Kinder, der Ausgestoßenen oder der Geisteskranken. Bereits in Symbolismus und Dekadenz, v. a. aber durch Surrealismus und ↗Psychoanalyse erhält der Begriff A. die Dimension des Unbewussten und verliert dadurch z. T. seine Bedeutung als anderes Bewusstsein oder andere Subjektivität.

Im 20. Jh. bestimmt J.-P. Sartre A. als radikal andere Subjektivität (*Das Sein*

und das Nichts, 1943). Die Beziehung zum Anderen verläuft über den Blick, wobei der Blick des Anderen ein gefährlicher, böser Blick ist. Am Beispiel der Scham zeigt Sartre das Funktionieren dieser Beziehung auf: Meine Scham ist Anerkennung der Tatsache, dass ich so bin, wie der Andere mich sieht (jenseits aller Ausflüchte vom Typ »ich bin ein anderer«). Dabei ist das Beispiel nicht zufällig gewählt: Für Sartre ist das urspr. Verhältnis zum Anderen der Konflikt. Für den Anderen bin ich bloß Objekt (Gegenstand, Mittel), genauso wie ich den Anderen bloß als Objekt sehen kann (seine Subjektivität bleibt ein purer Verdacht – und zugleich eine drohende Gefahr). Ich kann mich selbst nicht objektivieren, sondern der Andere objektiviert mich durch den Blick auf meinen Körper, der mich beschämt und quält. Sartre vergleicht das »Abfließen meines Universums zum Objekt-Anderen hin« mit einem »Bluterguss in meinem Universum« (bei dem kein Tropfen Blut verloren geht), während der Andere als Subjekt einen unwiederbringlichen Blutverlust bedeutet. Das Sein des Anderen ist die Grenze meiner Freiheit – und umgekehrt. So kann es keine gelingende Beziehung zum Anderen geben, sondern nur Versuche, sich der Freiheit des Anderen zu bemächtigen, ohne ihm diese Freiheit zu nehmen: Projekte der »Niederlage des Anderen«, von der Liebe bis zum Sadismus. Vor diesem Hintergrund ist auch Sartres Bemerkung »Die Hölle sind die anderen« zu verstehen. – Einer solchen Phänomenologie des Anderen widerspricht E. Lévinas (*Totalität und Unendlichkeit*, 1961), für den der Versuch, aus dem Anderen ein Alter Ego zu machen, bedeutet, die unendliche A. des Anderen zu verleugnen, sie im Selben aufzuheben und auszuschalten (worin die Struktur des Krieges bestehe). Eine Grenze findet dieser Versuch in der Begegnung mit dem Anderen als Ereignis, das dem Ich seine Herrschaft als Subjekt