

Kunst und ihre multiplen Widerstände

HESAM SALAMAT

Fangen wir mit Gilles Deleuze an. In der 1987 vor Kinostudent*innen gehaltenen Rede unter dem Titel »Was ist der schöpferische Akt?« behandelt er unmittelbar und mehr oder weniger improvisiert das Thema Kunst und Widerstand:

Kunst leistet Widerstand, auch wenn sie nicht das Einzige ist, was Widerstand leistet. Daher die enge Beziehung zwischen einem Akt des Widerstands und einem Kunstwerk. Nicht jeder Akt des Widerstands ist ein Kunstwerk, obwohl er in gewisser Weise ein Kunstwerk ist. Nicht jedes Kunstwerk ist ein Akt des Widerstands, und doch ist es in gewisser Weise ein Akt des Widerstands.¹

Dem Anschein nach geht es hier nicht darum, dass Kunst hin und wieder widerstehen ›kann‹. Deleuzes Behauptung ist viel ausdrücklicher: Die Kunst ›leistet‹ Widerstand. Aber was ist Widerstand? Jeder Akt, der dem

Tod die Stirn bietet. Deleuze zitiert André Malraux, der einmal gesagt hatte: »Die Kunst ist das Einzige, was dem Tod Widerstand leistet.«² Der Tod ist hier ein Name für jede Kraft, die das Leben erwürgt, fesselt und unterdrückt. Dennoch ist Widerstand immer Widerstand gegen eine Manifestation des Todes, nicht für das Streben nach etwas wie Ewigkeit oder Unsterblichkeit, sondern ganz im Gegenteil für die Befreiung des Lebens von allem, was es schwächt und einsperrt. Aber warum kann Kunst dem Tod Widerstand leisten? Genauer gesagt, woher nimmt die Kunst ihre Widerstandskraft? Aus ihrem schöpferischen Akt, aus ihrer Kraft in der Schöpfung. Kunst ist jedoch nicht das Einzige, was erschafft. Wissenschaft, Philosophie und Literatur erschaffen auch. Wenn jede Schöpfung ein Akt des Widerstands ist, dann ist die Kunst, wie Deleuze erläutert und gegen Malraux' Behauptung, nicht das Einzige, was Widerstand leistet. Jede Form von Schöpfung hält irgendwie dem Tod stand. Was die Kunst

betrifft, so können wir uns fragen, was sie erschafft? Jede Kunst erschafft etwas Eigenes, das sie von anderen Künsten unterscheidet. Gemälde? Linien- und Farbkombinationen. Kino? Bild-Bewegungs- und Bild-Zeit-Sammlungen. Theater? Rede- und Körperhaltungen (Sprechakte und Gesten). Und so weiter. Dennoch befreit jedes Kunstwerk als ein Bereich der Schöpfung auf seine eigene Weise das Leben von den Zwängen, die es umgeben haben, nicht das persönliche Leben der Künstler*innen (immerhin nicht nur ihr Leben), sondern das Leben jener Menschen, die jedes Kunstwerk einberuft oder anspricht. Darin besteht der Widerstand der Kunst.

Deleuze nennt ein unverhofftes Beispiel: Bach. Seiner Meinung nach ist Bachs Musik »ein aktiver Kampf gegen die Trennung von Profanem und Heiligem«. Bachs Kunst gibt dem Leben durch den Widerstand gegen diese

Trennung die Möglichkeit, eine seiner erstickenden Grenzen zu überwinden, um freier atmen zu können. Jede Kunst, um zur Schöpfung zu gelangen, soll Widerstand leisten und kämpfen. Es gibt keine Kunst ohne Kampf. Wir stoßen hier also eher auf das kämpfende Gesicht der Kunst als auf das künstlerische Gesicht des Kampfes. Folgt man dieser Deleuzschen Linie, so gelangt man zum immanenten Zusammenhang von Kunst und Widerstand, was diese beiden essenziell in Beziehung setzt, soweit die Vorstellung des einen ohne das andere zumindest mangelhaft, wenn nicht gar unmöglich wäre. In dieser Hinsicht ist die Behauptung »Kunst leistet Widerstand« nicht mehr eine sekundäre, untergeordnete und kontingente Sache, sondern eine Bedingung für die Möglichkeit der Kunst selbst, mit anderen Worten, ihre Daseinsberechtigung (raison d'être). Das Verhältnis von Kunst und



Widerstand geht also über das hinaus, was als Protestkunst, aktivistische oder politische Kunst bezeichnet wird. Das kämpferische Gesicht der Kunst ist nicht auf solche Fälle beschränkt und umfasst ein viel breiteres Spektrum. Anders ausgedrückt, aus Deleuzscher Perspektive, viele Kunstwerke (und die literarischen, philosophischen und wissenschaftlichen Werke), die zuvor keine direkte oder definitive Verbindung zum Widerstand zu haben schienen, offenbaren nun auf einmal ihre Verbindungen zum Akt des Widerstands. Insofern ist beispielsweise Béla Tarrs Werk wie ein unermüdlicher Kampf gegen die narrative Kinematografie, oder Francis Bacon wird als ständiger Widerstand gegen die figurative Geschichte in der Malerei verstanden, oder Thomas Ostermeiers Werk zeigt sich als hartnäckiger Widerstand gegen melodramatische Voraussetzungen im Theater.

Natürlich sollte Widerstand hier nicht als eine absolut negative Kraft betrachtet werden, die nur Nein sagt und ausschließlich durch Dissens, Subversion oder Sabotage vorgeht. Widerstand ist nicht nur Widerstand ›gegen‹ etwas, sondern gleichzeitig ›für‹ etwas. In gewissem Sinne sind die negativen und positiven Kräfte in einem einzigen Moment ohne Priorität oder Posteriorität im Widerstandsakt beteiligt. Dieser Zusammenhang ist im Kunstraum vermutlich offensichtlicher als anderswo, aus dem einfachen Grund, dass jedes Kunstwerk teilweise poiesis (Schöpfung) ist: ein schöpferischer Akt, der einen zuvor nicht vorhandenen Gegenstand erschafft. Diese Erschaffung, diese Positivität, um einen Gegenstand aus dem Abgrund des Nichtseins herauszuziehen, muss die Kräfte überwinden und sich ihnen entgegenstellen, die die Existenz dieses Gegenstands unmöglich machen bzw. auf seiner Nichtexistenz beharren oder, was noch wichtiger ist, ihm eine vorbereitete Form oder Bestimmung von außen aufzwingen. Genau wie eine Schwimmerin, die einer Wasserströmung widerstehen soll, um sich fortzubewegen. Die Bewegung der Schwimmerin hängt von der Macht ihres

Antriebs über dem Strömungswiderstand ab. Hier sind Aktions- und Reaktionskräfte untrennbar ineinander verflochten. Dennoch, wenn wir über den Akt des Widerstands reden, reden wir von einer Art positiver Negation, die zugleich eine Art negatives Positives ist. Und Kunst ist, wie gesagt, einer der Schauplätze für das Sichtbarwerden dieses Widerstands.

Doch die Ausweitung der Verhältnisse von Kunst und Widerstand, welche diese beiden letztlich an den Rand der Identität oder Koexistenz treibt, wirft eine einfache, aber unvermeidliche Frage auf: Ist jedes Kunstwerk eine Art Widerstand? Wenn tatsächlich jedes Kunstwerk – egal welches – in irgendeiner Weise Widerstand leistet, dann wird der Begriff des Widerstands keine Frage des Nachdenkens sein, weil er in jedem Kunstwerk bereits vorhanden ist. Aus diesem Grund spielt es keine Rolle mehr, uns zu fragen, in welcher Form und unter welchen Bedingungen das Kunstwerk Widerstand leistet, da es in jeder Form und unter allen Umständen Widerstand leistet. Es wird daher im Wesentlichen keinen Unterschied mehr zwischen den Kunstwerken geben: Jedes Kunstwerk in seinem eigenen Stil ist ein Beweis für den Widerstand der Kunst und die Kunst des Widerstands.

Vielleicht sollten wir für einen Moment zu Deleuze zurückkehren. Lesen wir noch einmal einen Teil seiner Behauptung, der in direktem Zusammenhang mit unserer Diskussion steht: »Nicht jedes Kunstwerk ist ein Akt des Widerstands, und doch ist es in gewisser Weise ein Akt des Widerstands.« Anscheinend haben wir es hier mit einem paradoxen Satz zu tun, der die Identität von Kunst und Widerstand sowohl leugnet wie befürwortet. Spätestens seit Ende der 1910er Jahre, als der Schutzraum der Kunst durch avantgardistische Bewegungen in Frage gestellt und der Umfang der Kunst erweitert wurde, ist das Kunstfeld in der Verwendung des Namens ›Kunst‹ und der Definition dessen, was ein Kunstwerk ist, im Laufe der

Zeit großzügiger geworden. Dieser Trend intensiviert sich mit dem Aufkommen von Pop-Art, Readymade, Naïve Kunst, Digital-kunst und einer Vielzahl anderer künstlerischer Bewegungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis zu dem Punkt, an dem es nicht mehr einfach wie überhaupt möglich ist, die Grenze zu unterscheiden, die Kunst von Nicht-Kunst trennt. Wir haben es also mit Situationen zu tun, in denen Kunst praktisch überall ist und alles Kunst sein mag. Es ist durchaus optimistisch und phantasievoll zu glauben, dass in solcher Situation, in der die Massenproduktionen des Kunstfeldes tief

Rechtfertigung der herrschenden Ordnung. Daher funktioniert die Behauptung »Kunst leistet Widerstand« nur von Zeit zu Zeit.

Deleuze meint, dass jedes Kunstwerk in »gewisser Weise« ein Akt des Widerstands sei. Das ist genau der Wendepunkt der Debatte: Jedes Kunstwerk leistet Widerstand nicht an sich, sondern nur insoweit, als es einer »gewissen Weise« folgt. Aber was ist die »gewisse Weise« eines Kunstwerks, Widerstand zu leisten? Beschränken wir unsere Diskussion auf das Theater (zu dem auch Performance gehört). Um zum »Theater des Widerstands« zu werden, hat das Theater viele

Der Akt des Widerstands eines Kunstwerks hängt von der Neuordnung seines Organons, d.h. seines Werkzeugs im aristotelischen Sinne, ab.

mit den Anforderungen der Warenlogik, den Kriterien der Kulturindustrie, den Regeln der »Spektakelgesellschaft«, den öffentlichen Geschmackserwartungen und den Anordnungen der ideologischen Staatsapparate verbunden sind, jedes Kunstwerk seiner bloßen Existenz nach, ein Teil des Aktes des Widerstands ist. Wir müssen anspruchsvoll sein, was das Verhältnis von Kunst und Widerstand angeht. Wir sollen sogar geizig sein. Widerstand ist sehr gering und kommt selten vor. Tatsache ist, dass in einer Zeit des extremen Überflusses an Kunstgüterproduktion und ihrer zunehmenden Kommerzialisierung und der politisch-kulturellen Hegemonie von Staat und Kapital über das Kunstfeld die Widerstandsakte kaum den Weg zu Kunstwerken ebnen. Die meisten Kunstmarktprodukte, ob es uns gefällt oder nicht, sind eher die Belege für stille Unterwerfung unter die Regeln des Status quo als Bekräftigungen des »Widerstands der Kunst«, und insofern machen sie nicht nur nichts problematisch, sondern handeln vielmehr praktisch im Dienst der Reproduktion, Festigung und

»gewisse Weisen« erprobt: direkte Vermittlung einer Protestbotschaft, expliziter Hinweis auf Diskriminierungs- und Herrschaftsmechanismen, Repräsentation marginalisierter Gruppen, Inszenierung der Unterdrückten, das Verwandeln des Theaters in ein Manifest oder eine politische Aktion, politische Guerilla-Aufführungen auf den Straßen, die Ermunterung der Zuschauenden, die Passivität aufzugeben und sich in die Aufführung einzumischen. Diese Liste kann fortgesetzt werden. Hier werden wir jedoch nicht über die Effizienz oder Wirksamkeit dieser »gewissen Weisen« bei der Einrichtung des »Theaters des Widerstands« diskutieren.

Bevor wir auf diese oder jene Weise eingehen, sollten wir uns fragen, was die grundlegende Bedingung ist, unter der ein Kunstwerk (und hier eine Theateraufführung) zu einem Akt des Widerstands wird? Die Antwort sollte in der Transformation der poetischen Mittel jedes Kunstwerks gesucht werden, in der kritischen Überprüfung der Gebrauchsweise von Werkzeugen (einem Text, einem Raum, einer Reihe von Körpern mit

ihren Gesten, Worten und Klängen, Lichtern, Bühnenobjekten, Zuschauern usw.), auf deren Grundlage das Werk hergestellt und behandelt wird. Genauer gesagt, der Akt des Widerstands eines Kunstwerks hängt von der Neuordnung seines Organons (d.h. seines Werkzeugs im aristotelischen Sinne) ab, und dies erfordert oft nicht weniger als eine Umwälzung der künstlerischen Produktionsmittel. Das Ergebnis einer Revision der künstlerischen Poiesis (bzw. Konstruktionslogik) ist ein ästhetischer Bruch oder die Setzung einer neuen Ästhetik. Ästhetik hat hier nichts mit Geschmack oder Schönheit zu tun, sondern mit der Bedeutung, die Kant meint, demzufolge mit apriorischen Formen der Sensibilität, und in diesem Sinne ist sie ein Rahmen für die Anschauung oder Sichtbarkeit von Objekten in Zeit und Raum. Mit anderen Worten, jedes Kunstwerk erschafft aufgrund der von ihm auferlegten Ästhetik eine Welt, in der wahrnehmbare Objekte von nicht wahrnehmbaren Objekten getrennt sind. Die Ästhetik eines Kunstwerks zieht die Grenzen seiner Welt. In dieser Hinsicht folgt die Ontologie eines Werkes tief seiner eigenen Ästhetik. In ähnlicher Weise ist jeder ästhetische Bruch eine Erfahrung für die Neukonfiguration von empfindlichen und unempfindlichen Angelegenheiten im Streben nach Etablieren einer neuen Ontologie.³ Nach dem bisher Gesagten lässt sich Deleuzes Behauptung wie folgt umschreiben: Jedes Kunstwerk, sofern es auf die eine oder andere Weise ein ästhetischer Bruch ist, ist ein Akt des Widerstands.

Obwohl Widerstand im Bereich der Kunst und in anderen Bereichen gering ist, geschieht er immer noch und weiterhin auf vielfältige Weise. Nach diesen theoretischen Überlegungen, die wir diskutiert haben, wollen wir uns nun fragen, mit welcher »gewissen Weise« dieses oder jenes Kunstwerk Widerstand leistet. Im Folgenden werden zwei Werke betrachtet, die belegen, wie Performance-Theater durch

den Einsatz seiner poetischen Fähigkeiten zum Widerstand gelangen kann, ohne seinen Widerstand zu erschüttern oder ausführlich eine politische Geste zu machen oder eine »protestierende Kunst« zu werden. Untersuchen wir kurz die »gewisse Weise« des Widerstandsaktes jeder dieser Arbeiten.

Der Nacht- oder Endlosbrief von Tina Younestabar, 2021

Eine kleine Halle. Ein Performer. Ein Tisch. Ein Stuhl. Ein Laptop. Ein ziemlich großer weißer Vorhang, der den Bildschirm des Laptops anzeigt. Und eine Reihe von Zuschauern, die sich während der Aufführung vergrößern oder verkleinern. Der Performer sitzt hinter dem Laptop und fängt an zu schreiben. Er schreibt, dass er nicht wisse, wann die Aufführung zu Ende sei, und dass das Publikum seine Texte laut vorlesen könne und während der Aufführung jede Person im Publikum seinen Platz einnehmen könne, wenn sie möchte. Der Performer beginnt mit der Eingabe des Textes, den er bereits geschrieben hat. Das Schreiben kreist um das Thema Tod, ohne eine klare Erzähllinie zu haben. Der Tod, nicht als existenzielle Erfahrung, sondern als politisches Phänomen, das im heutigen Iran reichlich und leicht zu finden ist, sei es durch die Polizeischüsse auf Straßendemonstrierende oder durch einen Gerichtsbeschluss oder durch die Hilflosigkeit schutzbedürftiger Menschen, die zum Sterben freigelassen wurden. In wenigen Minuten konzentriert sich die Schrift speziell auf die Hinrichtung von Navid Afkari, einem jungen Athleten, der letztes Jahr von der Regierung unter Anschuldigungen getötet wurde, die nie in einem ordnungsgemäßen Verfahren bewiesen wurden, und seitdem als Wunde im kollektiven Gedächtnis der Iraner*innen geblieben ist. Die Schrift ist verzweifelt, ängstlich und nervös in all den Momenten des Schreibens des Performers. Während einige Zuschauer den

Tina Younestabar, *Nachtbrief*

Saal verlassen haben, nimmt einer von ihnen den Platz des Performers ein und fängt an zu schreiben. Die Sinnlosigkeit seiner Schrift macht das Publikum rasend. Viele von ihnen verlassen den Saal. Die Aufführung ist aus dem Rhythmus geraten und schwer zu folgen. Ein anderer Zuschauer sitzt hinter dem Laptop und schreibt ausdrücklich, dass die Performance schlecht ist und nicht funktioniert. Seine kritische Intervention erschüttert die trübe und verworrene Atmosphäre, die den Saal dominiert. Die Aufführung, die völlig gescheitert und am Ende zu sein schien, findet plötzlich statt. Der nächste Zuschauer geht hinter den Laptop. Und der nächste. Und so weiter. Die Debatte eskaliert und läuft auf eine ganze Reihe von Themen hinaus: politische Frustration über die Veränderung der Situation, die Verschmelzung des täglichen Lebens mit der Erfahrung des Scheiterns und der Hilflosigkeit, die Notwendigkeit eines leidenschaftlichen Kampfes gegen den Status quo, und die Fähigkeit oder Unfähigkeit des Theaters, die Last des menschlichen Leidens zu tragen, die Aufgabe des Theaters in der heutigen Zeit usw. Die Aufführung

durch das spontane Eingreifen des Publikums wird allmählich zu einem schriftlichen Dialog und zu einem kollektiv verfassten offenen Text.

In *Der Nachtbrief* haben wir es mit einer Aufführung zu tun, die sich unter den poetischen Werkzeugen des Theaters ausschließlich auf den Text verlässt und jede andere Einrichtung beiseitelegt. Die einzige Aktivität, die im Aufführungsraum ausgeführt wird, ist der Schreibakt. Von dem Moment an, in dem das Performer-Zuschauer-Divisionssystem zusammenbricht und die Unterscheidung zwischen den beiden verschwindet, wird die gesamte Performance zu einer kollektiven Selbstreflexion, die durch das gemeinsame Schreiben des Textes vermittelt wird. Bei der »gewissen Weise«, in der *Der Nachtbrief* seinen Widerstandsakt vollzieht, geht es eher um so etwas wie Unterbrechung oder Verzögerung als um Übertretung oder Ungehorsam, denn ab einem bestimmten Punkt zweifelt die Arbeit an sich selbst und zwar in aller Ausdrücklichkeit an ihren Fähigkeiten als Performance-Theater und lässt sich auf die Frage ein, was kann das Theater in Zeiten der



Ehsan Shayanfard, *Warm-Up*

Agonie leisten? Jede*r Zuschauer*in, die den sicheren Ort des Zuschauerseins verlässt und sich hinter den Laptop begibt, um am Schreiben des Textes der Aufführung mitzuwirken, sieht sich mit der Frage nach dem Verhältnis von Theater und Situation konfrontiert. *Der Nachtbrief* wird so zu einem Werk, das die Möglichkeiten des Performance-Theaters selbst nutzt, um eine dialogische Reflexion über die Möglichkeiten (und Einwände) des Performance-Theaters anzustellen. Aber vielleicht am wichtigsten ist, dass *Der Nachtbrief* im engeren Sinne des Wortes zur Erschaffung eines ›Demos‹ führt. Menschenmassen, die von einem Film, einem Theater oder einer Gemäldeausstellung nach Hause zurückkehren, machen nicht unbedingt einen Demos. Sie können leicht verstreute Monaden sein, die zufällig zusammenkommen sind und bald auseinanderfallen, ohne sich gegenseitig zu beeinflussen. Das Kunstwerk, dem es gelingt, einen eigenen Demos zu schaffen, hat tatsächlich eine gemeinsame Welt geschaffen, deren Bewohner die Sprache des anderen verstehen, obwohl sie oft über die Dinge und Probleme dieser Welt uneins sind.

Warm-Up von Ehsan Shayanfard, 2018

Im Stil von theatralischen Gruppenproben laufen dreizehn Schauspieler*innen, neun Männer und vier Frauen, in einer Dekorationshalle um die Bühne herum und wärmen sich unter der Anleitung von einem der Schauspieler, der den Mentor spielt, auf. Ihre Bewegungen ähneln jedoch im Laufe der Zeit den Gesten von Bereitschaftspolizisten oder Spezialwachen. Im weiteren Verlauf der Aufführung nehmen die Schauspieler*innen Schlagstöcke und Schilde, schlagen Puppenfiguren und üben verschiedene Angriffs- und Verteidigungsweise gemäß den Anweisungen des Mentors. Die Schauspieler*innen werden dann in zwei Sechsergruppen eingeteilt und stellen sich gegeneinander auf. Eine der Gruppen spielt die Rolle der Spezialwache und die andere spielt die Zivilpersonen. Die erste hält Schlagstöcke und Schilde, und die letztere hat Plastikwasserflaschen. Die zweite wirft die Flaschen auf die erste und

diese greift dann jene an. Die Schauspieler*innen, die die Rolle der Zivilpersonen spielen, werden in jeder Probenrunde nacheinander der Spezialwache hinzugefügt, bis schließlich alle zwölf Schauspieler*innen deren Mitglieder werden. Hier lädt der Mentor die Zuschauenden ein, hereinzukommen und die Rolle der Zivilpersonen zu spielen. Eine Reihe von Zuschauenden meldet sich freiwillig und stellt sich gegen die Wachen auf. Der Mentor befiehlt den Angriff und die beiden Seiten greifen sich gegenseitig an. Der Konflikt zwischen ihnen ist von Anfang an ernst und steigt in den Minuten stark an und endet erst mit dem Pfiff des Mentors, der den Stoppbefehl gibt. Die Aufführung endet nach mehreren Angriffs- und Gegenangriffsrunden beider Seiten.

Warm-Up kann nicht von der politischen Situation des heutigen Iran getrennt werden. In den letzten Jahren waren in Klein- und Großstädten von Iran oftmals weit verbreitete Massenproteste und parallel dazu die weit verbreitete Präsenz von Bereitschaftspolizei und Spezialwachen zur Unterdrückung von Kundgebungen zu beobachten. In dieser Hinsicht ist die Konfrontation zwischen den Menschen und der Polizei Teil der iranischen Stadterfahrung, und ihr kollektives Gedächtnis erinnert an klare Bilder dieser Konfrontation. Genau hier liegt das nackteste Gesicht der Politik: der Moment der gewaltsamen Konfrontation zwischen Polizei und Menschen auf den Straßen der Stadt. Die Politik erschöpft in einem solchen Moment alle ihre ideologischen Erscheinungsformen und steht auf den Brettern der reinen Gewalt. In diesem Sinne ist *Warm-Up* eine Bühne für die Politik in ihrer offensichtlichsten und antagonistischsten Weise: der Augenblick des Konflikts zwischen zwei Körpern, dem der Polizei und dem der Zivilperson. Es ist kein Zufall, dass sich alles bei *Warm-Up* um die Körper dreht. Alle Übungen dienen dazu, die Körper auf den Moment der ›letzten Begegnung‹ vorzubereiten. Hier gibt es keine Sprache mehr oder im besseren Sinne ist die Sprache deak-

tiviert. Wenn sich Polizei und Öffentlichkeit gegeneinander aufstellen, geht es nicht mehr um Verhandlung, Dialog, Einigung oder Überzeugung. Die Zeit für diese Dinge ist vorbei. Nun ist es Zeit für das Gerangel der Körper. Nur das Performance-Theater kann diese kritische Situation heraufbeschwören, aber nicht durch deren Nachahmung oder Repräsentation, sondern durch ihre Erschaffung in der Praxis. Wenn *Der Nachtbrief* die Aufführung auf einen Text unter Massenschrift reduziert, reduziert *Warm-Up* sie auf die Konfrontation zweier antagonistischer Körper. Beide Werke durchlaufen jedoch einen Kollektivierungsprozess durch die Performance. Diese Kollektivierung dient im ersten der dialogischen Konstruktion einer Art allgemeiner Intellekt und im zweiten der Herstellung eines politischen Antagonismus. Während sich das Performance-Theater in *Der Nachtbrief* in die Szene eines kollektiven schriftlichen Dialogs verwandelt, haben wir es in *Warm-Up* damit zu tun, die Szene in ein Reich der Gewalt zu verwandeln. Während die Performance-Dynamik in *Der Nachtbrief* auf der Improvisation der Sprechakte des Publikums beruht, beruht *Warm-Up* auf der antagonistischen Augenblicksdynamik des physischen Konflikts von Körpern, die sich nichts zu sagen haben.

Jeder Widerstandsakt ist in seiner gewissen Weise und Methode ein schöpferischer Bruch. Abhängig von der Logik der Situation und der Anordnung der Kräfte jedes politisch-kulturellen Feldes gibt es unendlich viele Widerstandsakte, und aus diesem Grund ist es nicht möglich, unabhängig von Situationen und Feldern im Voraus zu bestimmen, was ein Akt des Widerstands ist und was nicht. Noch wichtiger ist, dass es die Felder und Situationen gibt, die bestimmen, welchen Kräften ein Widerstandsakt tatsächlich Widerstand leisten muss. Auch die Kunstwerke leisten auf ihre eigene »gewisse



Ehsan Shayanfar, *Warm-Up*

Weise« Widerstand. Um den Widerstand der Kunstwerke zu demonstrieren, sollte man die »gewisse Weise« jedes Werkes diskutieren. Aber die »gewisse Weise« von Kunstwerken, einen Akt des Widerstands voranzutreiben, wird durch seine Form, Ausdrucksweise und poetischen Anordnungen ermöglicht, nicht durch das Thema, den Inhalt, die Bedeutung oder die Botschaft des Werkes.

Der Nachtbrief und *Warm-Up* gehören beide paradigmatisch zum »postdramatischen Theater« und sind in diesem Sinne definiert durch einen ästhetischen Bruch mit der Logik der Mimesis. Sie dienen dazu, anstatt einer Repräsentation der gegebenen Situationen lebendige Situationen zu schaffen, um aufkommende Ideen-Probleme zu generieren; die Ideen-Probleme, die die Beziehung des Publikums zu seiner Welt verändern sollen, indem sie seine Wahrnehmungskräfte neu ordnen. Der wirksame Widerstand der Kunst gegen verdinglichte soziale Verhältnisse hängt zutiefst von der Aktivierung ihrer Macht in der Problematisierung der Dinge ab.

Aus dem Persischen übersetzt von Shahed Ebadpour

Hesam Salamat promovierte in Soziologie an der Universität Teheran. Seine Forschungsinteressen sind Wirtschaftssoziologie, Politische Philosophie und Gesellschaftstheorie. Er arbeitet für die Iranische Gesellschaft für Soziologie als freier Dozent und schreibt Essays für unabhängige Websites. Er ist Ko-Übersetzer und Herausgeber der *Aspekte der Hegelschen Philosophie* von Adorno ins Persische.

- 1 Gilles Deleuze, *Two Regimes of Madness, Semiotext(e)*, 2007, S. 323
- 2 Ebd.
- 3 Die Debatten über den ästhetischen Bruch als Erschaffung eines alternativen sinnlichen Systems, das die hegemoniale, über die sichtbaren und unsichtbaren Gelegenheiten herrschende Ordnung verschiebt, werden von Jacques Rancière beeinflusst. Siehe Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, Bloomsbury Publishing 2013