



Wiebke Hahn

Situation als Material

Interventionskunst als politische Aktivität

∟ λογος ∟

Wiebke Hahn

Situation als Material

Interventionskunst als politische Aktivität

Die Aktionen des Zentrums für Politische Schönheit
und die Präsenz- und Produktionsarbeiten
von Thomas Hirschhorn



Diese Arbeit wurde im Jahr 2019 als Dissertation (D 188) am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften der Freien Universität Berlin eingereicht und im Jahr 2020 verteidigt.

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 CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>). 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.

Umschlagabbildung: Zentrum für Politische Schönheit, *Flüchtlinge fressen*, 2016,
© Patryk Witt | Zentrum für Politische Schönheit

Satz: Florian Hawemann (satz+layout, Berlin)

ISBN 978-3-8325-5292-3

DOI 10.30819/5292

Logos Verlag Berlin GmbH
Georg-Knorr-Str. 4, Geb. 10
D-12681 Berlin
Tel.: +49 (0)30 42 85 10 90
Fax: +49 (0)30 42 85 10 92
INTERNET: <http://www.logos-verlag.de>

Inhaltsverzeichnis

1 Einführung: Öffentlichkeit als Aktionsfeld – Interventionskunst als Gegenöffentlichkeit	5
1.1 Interventionskunst als politische Aktivität	5
1.2 Interventionskunst als Gegenöffentlichkeit	14
1.3 Interventionskunst als Ereignis – über die Materialästhetik der Situation	18
1.4 Forschung und Methodik	25
2 Das Zentrum für Politische Schönheit	37
2.1 Gründung und Struktur der Künstlergruppe	37
2.2 Künstlerische Programmatik	38
3 Die Aktionen des ZPS – eine Auswahl	47
3.1 Flüchtlinge fressen. Not und Spiele (2016)	47
3.2 75 Jahre Weiße Rose (2017).....	56
3.3 Holocaust-Mahnmal Bornhagen (2017)	63
4 Materialanalyse	71
4.1 Die Aktion zwischen Aufführung und Performance	71
4.2 Die Aktion zwischen Inszenierung und Emergenz	75
4.3 Die Aktion als alternative Wirklichkeitserfahrung	79
5 Die Präsenz- und Produktionsarbeiten von Thomas Hirschhorn – eine Auswahl	97
5.1 Einführung in die Werkreihe und das Schaffen des Künstlers	97
5.2 Das Gramsci-Monument (2013)	102
5.3 Die Robert Walser-Sculpture (2019)	109
6 Materialanalyse	121
6.1 Die Präsenz- und Produktionsarbeit als Prekariat	121
6.2 Die Präsenz- und Produktionsarbeit als partizipativer Erfahrungsraum ..	130
6.3 Die Präsenz- und Produktionsarbeit als relationale Wirkungsumgebung .	138

7 Wie kann Kunst als politische Aktivität wirken?	147
7.1 Interventionskunst als Möglichkeitsraum	147
7.2 Strategien der Bedeutungskonstitution	155
7.3 Ästhetizität als Erfahrung	164
8 Schlussfolgerung	169
9 Quellenverzeichnis	175
9.1 Literaturverzeichnis	175
9.2 Onlinequellen	180
9.3 Filmografie	183
Abbildungsverzeichnis	185
Anhang	189
Dank	191

1 Einführung: Öffentlichkeit als Aktionsfeld – Interventionskunst als Gegenöffentlichkeit

1.1 Interventionskunst als politische Aktivität

Im Merve Verlag ist 2012 ein Glossar der Interventionen¹ erschienen, das insgesamt – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – 165 verschiedene Anwendungsarten des Interventionsbegriffes vermerkt, so zum Beispiel aktivistische Intervention, christliche Intervention, Geschichtsintervention, Interventionspolitik, kreative Intervention, urbane Intervention.² Hiermit ist bereits auf den inflationären Gebrauch des Begriffs verwiesen und die Vielfalt und Unbestimmtheit seiner Bedeutung. Heute wird er gattungs- und epochenübergreifend eingesetzt für politische Protestbewegungen, medienaktivistische Initiativen und ästhetische Störaktionen. Im Anwendungsbereich der Kunst bezeichnet er nicht determinativ eine bestimmte Gattung, sondern eine pluralistische Praxis temporärer Eingriffe in die Strukturen des öffentlichen Raums, die auf seine formale, funktionale oder soziale Dimension einwirken und dabei eine Vielzahl von Erscheinungsformen annehmen: Skulptural, installativ, diskursiv, performativ, bildnerisch, aktivistisch oder projektorientiert operieren diese sowohl wahrnehmungsästhetisch als auch handlungsbezogen. Gemeinsam ist ihnen eine temporäre Zeitlichkeit, die Abhängigkeit und gleichzeitige Grenzüberschreitung von umgebenden Kontexten und Strukturen und ein Widerspruch zu ihrem Erscheinungsraum.

Seit den 1990er-Jahren ist eine verstärkte Tendenz zu interventionistischen Arbeiten im öffentlichen Raum mit einem politisch-aktivistischen, handlungsorientierten Bezug auszumachen. Künstlerische Praktiken sind zunehmend geprägt von einer politischen Dimension und thematischen

¹ Borris, Friedrich/Hiller, Christian/Kerber, Daniel/Wegner, Friederike/Wenzel, Anna-Lena: *Glossar der Interventionen. Annäherung an einen überverwendeten, aber unterbestimmten Begriff*, Berlin 2012.

² Etymologisch geht der Interventionsbegriff auf das lateinische Verb ›intervenire‹ zurück: einschreiten, entgegenreten, hindern. Im 19. Jahrhundert wurde dieser in die Diplomatensprache eingeführt mit der Bedeutung ›sich in die Angelegenheiten eines anderen Staates einmischen‹ und ist seitdem politisch konnotiert. Vgl. ebd., S. 72.

Anknüpfungen an aktuelle Fragestellungen und räumliche, diskursive und soziale Kontexte.³ Damit einher geht die Entwicklung neuartiger Werkformate: Die Situation und der Kontext, aus dem die Arbeiten hervorgehen, bestimmen allein ihre mediale Erscheinung.

›DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst‹ ordnet den Begriff der Interventionskunst erstmals kunsthistorisch ein unter der Rubrik ›Interventionismus und Aktivismus‹, ohne sich dabei jedoch an einer Definition oder formalästhetischen Kategorisierung zu versuchen. In Nordamerika sind es die AIDS-Krise in den 1990er-Jahren und die Stigmatisierung von Homosexualität als gesellschaftliches Tabu, die, ausgehend von New York, eine Kunstpraxis auslösen, die durch Aktionen im Stadtraum gegen Homophobie und stereotype Geschlechterrollen politische und künstlerische Strategien miteinander verbindet. In Europa gilt die Wiedervereinigung Deutschlands als wesentliche Zäsur für eine politisch-aktivistisch motivierte Interventionskunst.⁴ Damit einhergehende geopolitische und gesellschaftliche Veränderungen, neue globale Arbeits- und Beziehungsstrukturen, die Idee eines neuen Europas sowie die zunehmende Mediatisierung der Gesellschaft und der Verlust direkter Austauschformate und gesellschaftlicher Teilhabe spielen ebenso eine maßgebliche Rolle für die Entwicklung. Schlagworte wie Gemeinschaft, Präsenz, direkte Erfahrung, Aktivität, Partizipation, Zeitlichkeit, Prozessualität, Immersion spiegeln die aktuellen künstlerischen Tendenzen der Interventionskunst wider. Sie greift in die Realität ihrer Umgebung ein und bringt im Akt der Umgestaltung eine neue Situation hervor mit dem Ziel, neue Arten von sozialen Beziehungen und politischen Diskursen anzuregen; die Interventionskunst agiert also auf dem Terrain des Politischen.

Doch der politische Impuls kann auch leicht dekoratives Beiwerk werden, wenn die formalen, werkimmanenten Entscheidungen den Inhalt nicht

³ Diese Neuausrichtung darf nicht als lineare Entwicklung von einer formalen beziehungsweise funktionalen Interventionskunst hin zu einer politisch motivierten begriffen werden, vielmehr existieren die Arbeitsweisen parallel. Auch ist eine Abgrenzung nicht immer möglich, da die Arbeiten in zahlreicher Form mit dem öffentlichen Raum interagieren. Vgl. Butin, Hubertus: *Kunst im öffentlichen Raum*, S. 154, in: Butin, Hubertus (Hrsg.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, überarbeitete Neuaufl., Köln 2006, S. 149–154.

⁴ Geene, Stephan: *Interventionismus und Aktivismus*, S. 140f, in: Butin, Hubertus (Hrsg.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, überarbeitete Neuaufl., Köln 2006, S. 138–141.

transportieren, sondern unterlaufen, und so der politische Wille, den die Arbeit in sich birgt, in der Wahrnehmung der Rezipierenden nicht greift. »Fehlen den Werken kommunikative Stärken, wird das politische Thema zum Ornament [...]«, folgert auch die Kunstkritikerin Larissa Kikol im ›Kunstforum International‹ zum Thema ›Politik, Ethik, Kunst‹.⁵ In ›Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien‹ ruft Rancière dazu auf, dass Kunst als politische Aktivität nicht konsensorientiert handeln darf, sondern den Dissens suchen muss, diesen jedoch nicht als einfachen Interessen- oder Wertekonflikt, sondern als eine Möglichkeit, der gemeinsamen Welt eine andere gemeinsame Welt entgegensetzen. Dabei besteht immer die Gefahr, lediglich als Ersatzfunktion der Politik wahrgenommen zu werden und sich selbst als ästhetische Disziplin aufzulösen – ein kritischer Aspekt, auf den diese Arbeit eingehen wird.⁶

Im Fokus der folgenden Arbeit steht eine Interventionskunst, die eine aufklärerische, soziale Wirkkraft verfolgt und sich im sogenannten öffentlichen Raum als temporäres Ereignis realisiert. Der Blick ist dabei nicht auf Interventionen gerichtet, die eine konkrete Nutzbarkeit aushandeln und realisieren wie beispielsweise die Künstlergruppe Wochenklausur oder Ólafur Elíasson mit seinen Projekten *Green Light* oder *Little Sun*. Der Fokus liegt auf Arbeiten, die disziplinübergreifend in öffentliche Strukturen eingreifen, um eine alternative Wirklichkeitserfahrung zu evozieren und zu stören oder treffender: zu agitieren. Im Mittelpunkt der Betrachtung stehen die formalen Entscheidungen, die interpretatorischen Metaebenen, die Kommunikationsstrategien und ihre Qualitäten, die insgesamt eine Werksprache und Ausdrucksform akkumulieren, die den politischen Willen ausdrücken. So zum Beispiel die anonyme US-amerikanische Aktivisten-Gruppe Indecline, die in ihren aktuell primär gegen Donald Trump gerichteten Projekten mit Graffiti, Skulpturen, Videos und Installationen die Öffentlichkeit mobilisiert; die Künstlergruppe Peng!, die für ihre satirischen Kampagnen 2018 mit dem Aachener Friedenspreis ausgezeichnet wurde; der mexikanische Künstler Pedro Reyes, der mit seinen partizipatorischen

⁵ Kikol, Larissa: *Nett geknebelt – Zur Schalldichte der »L'art politique pour l'art politique«*, S. 55, in: *Kunstforum International*, Bd. 254: *Politik, Ethik, Kunst*, hrsg. von Larissa Kikol, Juni – Juli 2018, S. 46–61.

⁶ Rancière, *Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, S. 85/96, in: Muhle, Maria (Hrsg.): *Jacques Rancière. Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, 2. Aufl., Berlin 2008a, S. 21–99.

Interventionen und Skulpturen die individuelle politische Handlungsfähigkeit aktiviert, oder die Organisation Women on Waves, die ihre, vom Atelier van Lieshout geschaffene mobile Abtreibungsklink, ein Schiff, in Ländern, in denen die Abreibung illegal ist, performativ inszeniert, um dem Thema Aufmerksamkeit zu verschaffen, um nur einige exemplarisch zu nennen.

Die Arbeit wird sich aus dieser Vielzahl auf einen Künstler respektive eine Künstlergruppe konzentrieren: Die Berliner Künstlergruppe Zentrum für Politische Schönheit (im Weiteren ZPS oder Zentrum), die unmittelbar auf politische Geschehnisse reagiert, ihr Ziel ist eine gesellschaftliche Mobilisierung. Ihre Arbeiten benennen sie als Aktionen, die sie kontextbezogen und medienübergreifend ausgestalten. Dabei erfassen, visualisieren und verbalisieren diese nicht nur ihre politische Haltung, sondern zeigen ebenso Konsequenzen und Gegenvorschläge auf. In Gegenüberstellung wird die Arbeit auf die Präsenz- und Produktionsarbeiten des Schweizer Künstlers Thomas Hirschhorn eingehen, der so eine Reihe von Interventionen im öffentlichen Raum benennt, für deren Entstehung und Präsentation die Präsenz des Künstlers und die gemeinsame Produktion mit Bürgerinnen und Bürgern vor Ort wesentlich sind. Wie dem ZPS geht es auch Thomas Hirschhorn um die Rückgewinnung des öffentlichen Raums und eine Aktivierung der Gesellschaft.

Mit unterschiedlichen Mitteln verfolgen beide das gleiche Ziel: Kunst als politische Aktivität. Die politische Bestimmung ist nicht als soziopolitischer Zweck außerhalb zu verorten, sondern werkimmanent verankert und entscheidend für die Werkgenese. Die politische Ästhetik manifestiert sich zum einen unmittelbar in den formalen Entscheidungen und wird zum anderen performativ durch die Handlungen des Publikums hervorgebracht. Die Platzierung, Formgebung und Ausgestaltung der Aktionen des ZPS fallen mit dem öffentlichen Raum zusammen, bei Hirschhorn müssen sich Intervention und Öffentlichkeit gegeneinander behaupten, da seine künstlerische Autonomie bestehen bleibt. Eine gemeinsame Betrachtung der sehr verschiedenen Interventionsformate ist daher nur gewinnbringend unter der Fragestellung, wie Kunst als politische Aktivität – als Gegenöffentlichkeit – wirken kann.

Der Anspruch an eine gesellschaftliche Relevanz von Kunst knüpft – nachdem in den 1980er-Jahren die kontemplativen Funktionen der Kunst erneut in den Fokus rückten – an die politische Programmatik von Teilen des Kunstbetriebs in den 1960er- und 1970er-Jahren an. In Europa stellt vor

allem Joseph Beuys' aktivistische Arbeitsweise der ›Sozialen Plastik‹ einen wesentlichen Wegbereiter dar, der seine Vorstellungen einer gesellschaftlichen Mitgestaltung ganz konkret im Rahmen seiner Arbeit als Künstler umsetzte und Kunst für jedes Arbeitsfeld als Ausgangspunkt aller Produktion avancierte. Er revolutionierte, was der Dadaismus, Futurismus und russische Konstruktivismus begonnen hatte: eine Erneuerung des Kunstbegriffs und der Ästhetik, den Prozess der Kreativität als tragendes Fundament jeder Praxis, die Neudefinition der Künstlerin und des Künstlers und ihres Publikums durch die Ausdehnung der Kunst auf ›fachfremde‹ Bereiche und schlussendlich ihre Rolle in der Gesellschaft. Sein Beitrag zur ›documenta5‹ im Jahr 1972, das Informationsbüro der von ihm und Johannes Stüttgen im Jahr zuvor in Düsseldorf gegründeten politischen *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung*, bildet den Beginn dieser erneuerten politischen Ästhetik. Während Beuys' eigenes Auftreten als Künstler für die Publikumswirkung zentral ist und er damit eine Hierarchisierung nicht vermeiden kann – wodurch seine Setzung in der Ausführung schlussendlich an eine unüberwindliche Grenze stößt – löst sich diese enge Anbindung an die eigene Künstlerpersönlichkeit heute zunehmend auf.⁷

Das Merve-Glossar arbeitet eine Ambivalenz heraus, die bis zur Gegenwart die interventionistische Praxis prägt: »[...] ist er [der Begriff] einerseits politisch-subversiv aufgeladen, dient er andererseits zur Beschreibung aufmerksamkeitsgenerierender Eingriffe, denen es weniger um die langfristige Veränderung, denn um die momenthafte Irritation und Störung geht.«⁸

Während zum Beispiel die Yes Men seit Ende der 1990er-Jahre mit ihren Aktionen die im massenmedialen Kommunikationsraum herrschenden Zeichen- und Bedeutungsregime neu codieren und damit kurzzeitig Sinnzusammenhänge aushebeln und Chaos stiften, ist das Projekt Conflict Kitchen in Pittsburgh stärker ergebnisorientiert ausgerichtet. Das Restaurant bietet ausschließlich landestypische Gerichte jener Länder an, mit denen die USA im Konflikt stehen. Begleitet durch ein Rahmenprogramm wie zum Beispiel die Veranstaltung *Join a local Palestinian for Lunch* bietet das Projekt durch eine sozial-relationale Wirkungsumgebung, die über das

⁷ Weitere Ausführungen zu Josef Beuys und seinem Kunstverständnis würden hier zu weit gehen, siehe dazu weiter: Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, 1. Aufl., Frankfurt am Main 2002, S. 266–278.

⁸ Borris et al. 2012, S. 91.

Thema des gemeinsamen Essens entsteht, längerfristig Möglichkeiten der politischen Auseinandersetzung und Neuordnung.⁹

In Europa hat die 1993 gegründete österreichische Künstlergruppe Wochenklausur das interventionistische Verständnis einer Kunst als Verhandlungsfeld für gesellschaftliche Missstände stark mitgeprägt und den Begriff ›Konkrete Intervention‹ eingeführt. Sie knüpft damit an die in den USA bereits viel besprochene Form der ›community-based art‹ an, die sich als direkter Eingriff in soziale Prozesse manifestiert.¹⁰ Auf Einladung von zumeist Kunstinstitutionen, aber auch anderer Einrichtungen, wie jüngst 2018 die Kirchengemeinde St. Gereon in Köln, macht die Gruppe während ihrer temporären Einsätze und in Zusammenarbeit mit örtlichen Initiativen ein soziales Defizit aus, erarbeitet Methoden zur Behebung, akquiriert die Finanzierung und setzt die Maßnahmen um. Ziel ist es, den Dauerbetrieb und seinen eigenständigen Fortbestand zu sichern. Dass sich die interventionistische Praxis jedoch – nicht zuletzt aufgrund ihrer hybriden Erscheinungsform – klaren Zuschreibungen immer wieder zu entziehen vermag, machen die zahlreichen Begriffe deutlich, die sich seitdem in der Kunstwissenschaft gebildet haben.¹¹

Indem die Intervention in die umgebenden Kontexte und Strukturen eingreift, diese verändert und neu verhandelt, agiert sie im Feld des Politischen. Das Politische ist gegenüber der Politik als normativer Begriff zu verstehen, als ihr Möglichkeitsraum.¹² Es umfasst alle Themen, die auf gesellschaftlicher Ebene als entscheidungsbedürftig erkannt und propagiert werden. Chantal Mouffe definiert die Differenz der Begriffe:

»Das ›Politische‹ bezieht sich auf die Dimension des Antagonismus, der viele Formen annehmen und in unterschiedlichen sozialen Beziehungen zutage treten kann. Es ist eine Dimension, die sich niemals gänzlich eliminieren lässt. ›Politik‹ verweist demgegenüber auf das Ensemble von Praktiken, Diskursen und Institutionen, das eine bestimmte Ordnung zu etablieren und das menschliche Zusammenleben unter Bedingungen zu organisieren versucht, die von der Dimension des ›Politischen‹ beeinflusst und deshalb immerzu potenziell konfliktträchtig sind.«¹³

⁹ URL: <https://www.conflictkitchen.org/about/> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

¹⁰ URL: <http://www.wochenklausur.at/methode.php?lang=de/>, <http://www.wochenklausur.at/projekt.php?lang=de&tid=46> (Letzter Aufruf jeweils: 22. Mai 2019).

¹¹ Es hat sich bis heute keine feste Terminologie gebildet. Auf die verschiedenen Begriffe und Theoriegerüste geht das Kapitel 1.4 ›Forschung und Methodik‹ ein.

¹² Bedorf, Thomas: *Das Politische und die Politik – Konturen einer Differenz*, S. 19, in: Bedorf, Thomas/Röttgers, Kurt (Hrsg.): *Das Politische und die Politik*, Berlin 2010, S. 13–37.

¹³ Mouffe, Chantal: *Agonistik. Die Welt politisch denken*, 2. Aufl., Berlin 2016, S. 22f.

Das Politische ist also wesentlicher öffentlicher Erscheinungsraum, der das Handeln aller und Politik überhaupt erst ermöglicht. In ihrer Hegemonie-theorie tragen künstlerische Praktiken als mögliche Identifizierungsmodelle und Destabilisierungsstrategien zur Konstituierung, Aufrechterhaltung und Infragestellung einer politischen Ordnung bei.¹⁴ In ihrem Text ›Kritik als gegenhegemoniale Intervention‹ führt sie in Anlehnung an Antonio Gramsci den Terminus ›gegenhegemoniale Intervention‹ ein als mögliche Unterbrechung und Desartikulation der bestehenden Hegemonie, die durch gegenwärtige Diskurse und Praktiken aufrechterhalten und reproduziert wird.¹⁵ Während hier die politische Dimension der Kunst liege, sei im Einfluss des Politischen auf die symbolische Ordnung und soziale Beziehungen eine ästhetische Dimension auszumachen.¹⁶ Jacques Rancière führt diesen Gedanken noch weiter, indem er das Politische als Inszenierung einer Machtwirkung – einer Erscheinung – ansieht, ähnlich wie die bildende Künstlerin und der bildende Künstler oder die Regisseurin und der Regisseur das Entstehen einer Realität bewirken und Wahrnehmungsprozesse justieren. Die der Politik inhärente ästhetische Dimension setzt Rancière jedoch nicht mit Schönheit oder Kunst gleich, sondern mit Wahrnehmung und dem Sinnlichen, ist die Politik bestimmt durch die Umgestaltung von jenen Mitteln und Prozessen, wie Handlungen und Subjekte wahrgenommen werden.¹⁷ Das Politische und das Ästhetische werden damit in ein Verhältnis gebracht, welches schon Richard Schechner in seinem Diagramm über die Beziehung zwischen ›social drama‹ und aesthetic drama‹ darstellt, das er 1976 in seinem Essay ›A Traditional Way of Spectating Now Part of the Avant-Garde‹¹⁸ entwickelt hat. Das Diagramm (siehe Abbildung 1) bildet das soziale Drama – als Vergegenwärtigung wirklicher sozialer und politischer Konflikte und ihrer Konsequenzen – und das ästhetische Drama als theatralisches Ereignis, das auf Erkenntnis und Bewusstseinsveränderung zielt, welche so zu sozialem und politischem Handeln führen, als zwei Teile einer kontinuierlichen, sich gegenseitig affizierenden Schleife ab.

¹⁴ Ebd., S. 158.

¹⁵ Mouffe, Chantal: *Kritik als gegenhegemoniale Intervention*, April 2008, URL: <http://eicpc.net/transversal/0808/mouffe/de> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

¹⁶ Vgl. Mouffe 2016, S. 140.

¹⁷ Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt am Main 2002, S. 85.

¹⁸ Schechner, Richard: *Selective Inattention: A Traditional Way of Spectating Now Part of the Avant-Garde*, in: *Performing Arts Journal*, Vol. 1, No. 1, Spring 1976, S. 8–19.

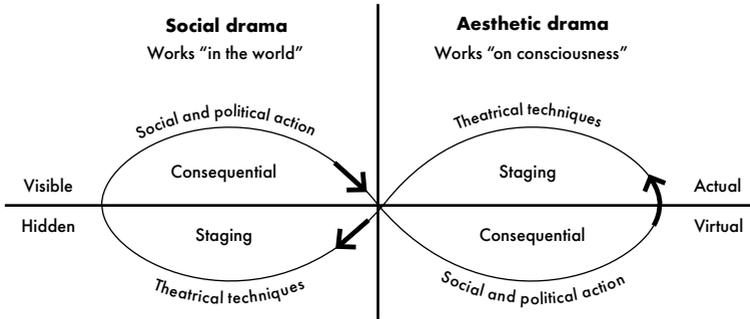


Abb. 1: Richard Schechners »Performance Continuum«, 1976

In beiden Formen des Dramas werden theatrale Techniken zur Ausführung gebracht und die sozialen und politischen Aktionen sind die daraus folgende Konsequenz. Während sich jedoch im ästhetischen Drama nur die theatrale Handlung unmittelbar vollzieht, verläuft diese Abfolge im sozialen Drama umgekehrt: Die soziale und politische Aktion ist sichtbar, während die theatralen Techniken, die die Sichtbarkeit eigentlich erst auslösen, unsichtbar bleiben. Während das soziale Drama auf theatrale Techniken zurückgreift, um die soziale Ordnung zu beeinflussen, nutzt das ästhetische Drama einerseits das soziale Leben für die inhaltliche Produktion und sucht andererseits Veränderungen hinsichtlich der Wahrnehmung und Einstellung der Rezipierenden zu bewirken, um die soziale Ordnung zu destabilisieren. Schechner erarbeitet das Diagramm im Vergleich von William Shakespeares *Romeo und Juliet* und der politischen Machtspiele um Gerald Ford, der als Folge der Wahlniederlage im November 1976 sein Präsidentenamt verlor. Dabei beschreibt er jenen dramaturgischen Aspekt der Politik, den sich, wie sich im weiteren Verlauf der Arbeit noch zeigen wird, auch das ZPS und Thomas Hirschhorn zu eigen machen:

»What comparison can I make between Ford's cabinet shakeup and the tragedy of *Romeo and Juliet*? The hidden structure of one is the visible structure of the other. In Ford's action is a story – an aesthetic component, scenario – that the President is, both consciously and at a nonconscious level, arranging the release of information and the sequence of events to suit a sense of drama that in turn will portray him as a character of determination, self-will, strength, purpose, and independence. [...] Ford's social drama did not work out as he had planned it, and its failure was clearly a failure experienced in theatrical terms.«¹⁹

¹⁹ Ebd., S. 10.

Ähnlich einem Theaterstück folgt das politische Geschehen ausgearbeiteten Inszenierungsstrategien, um bestimmte Symboliken und Bedeutungen zu generieren, die wiederum die gewünschte Situation konstituieren. Dabei kann die politische Bühne jedoch nicht auf theatrale Techniken wie der Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum, der Sitzausrichtung der Zuschauerinnen und Zuschauer oder der Verdunkelung des Raums zurückgreifen, um die Aufmerksamkeit der Zuschauenden zu steuern und zu lenken. Es bleibt nur, auf die entsprechende mediale Berichterstattung zu hoffen, die die Symbolik ›richtig‹ nach außen weiterträgt. Als weitere theatrale Mittel nennt Schechner die Manipulation der Öffentlichkeit durch Kleidung, Make-Up, die Haltung und die Art des Sprechens. Fords misslicher Ausgang der politischen Karriere schiebt Schechner vor allem auf sein theatrales Ungeschick.²⁰ Auf die soeben erwähnte, im Theater angewandte Aufmerksamkeitslenkung kann auch die Interventionskunst nicht zurückgreifen, weshalb Schechners Diagramm erkenntnisbringend ist, um die künstlerischen Strategien, die die Interventionskunst zur Erzielung einer gesellschaftlichen Einflussnahme anwendet, zu reflektieren. Ebenso arbeitet Schechner eine Entgrenzungstendenz heraus, die nicht nur die Kunst, sondern auch die politische Arbeit seit den 1970er-Jahren prägt: eine zunehmende Ästhetisierung der Politik; Ästhetik und Politik agieren gleichermaßen gestalterisch. Über mediale Techniken und die Steuerung von Bildern und anderen Ausdrucksformen werden Persönlichkeiten wortwörtlich geschaffen – Strategien der Maskierung, die die Interventionskunst, wie sich später noch zeigen wird, aufzudecken oder sich anzueignen vermag.

Die durch die Intervention hervorgerufene Situation – dies wird in den folgenden Ausführungen explizit erörtert – evoziert zivilgesellschaftlichen Austausch und belebt damit die Demokratie als kollektive Handlungsfähigkeit des Demos.²¹ Ihre politische Wirkkraft entsteht durch die Oszillation zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit, womit eine Werkrealität evoziert wird, die neue Aspekte des Realen hervorzubringen vermag. Es steht dabei nicht die Durchsetzung eines konkreten Ziels im Vordergrund, sondern die Initiierung einer politischen Auseinandersetzung, die Repräsentation aus-

²⁰ Ebd., S. 11.

²¹ Celikates, Robin: *Ziviler Ungehorsam und radikale Demokratie. Konstituierende vs. Konstituierte Macht?*, S. 277, in: Bedorf, Thomas/Röttgers, Kurt (Hrsg.): *Das Politische und die Politik*, Berlin 2010, S. 274–302.

geschlossener Akteure und die Erhöhung des Handlungsdrucks oder mit den Worten Robin Celikates': die Belebung der Demokratie als Praxis des Dissens.²²

1.2 Interventionskunst als Gegenöffentlichkeit

Für ein eingehendes Verständnis von politisch motivierter Interventionskunst, ihrem Potenzial zur Veränderung und ihrer formgebenden Elemente, ist das Verständnis von Öffentlichkeit als Konstrukt verschiedener Teilöffentlichkeiten wesentlich. Auf der Grundlage einer agonistischen Raumtheorie, die im Folgenden noch näher erläutert wird, verfolgt diese Arbeit die Hypothese, dass Interventionskunst eine Gegenöffentlichkeit als Produzent alternativer sozialer Formate und Narrative schafft. Es wird der Frage nachgegangen, wie sie die nötigen Voraussetzungen herbeiführt, um eine Handlungsfähigkeit hervorzubringen. Lange Zeit wurden Öffentlichkeit und Privatheit²³ als zwei oppositionelle Konzepte verstanden. Bedeutungszuschreibungen sind noch immer stark kontextabhängig, wobei die Begriffe soziologisch ohnehin sehr ungenau sind, so dass verschiedene Bedeutungen miteinander konkurrieren. Das Begriffspaar ist als eine symbolische Ordnung einer Repräsentation des sozialen Raums zu begreifen, der einst vom Bürgertum als eine der Formen der Hegemonie konzipiert wurde – als eine Projektion der Ideale der bürgerlichen Klasse und vermittelnde Instanz zwischen der privaten Sphäre und dem Staat.²⁴ So formuliert Jürgen Habermas in seiner zum Klassiker avancierten, aber auch vielfach kritisch diskutierten Schrift ›Strukturwandel der Öffentlichkeit‹ (1962) in den Kapiteln eins bis vier ein Konzept von Öffentlichkeit, das im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts als Ort entstand, an dem sich Privatleute zum Publikum versammelten, um ihre gesellschaftlichen Bedürfnisse an den Staat zu vermitteln. Davon ausgehend argumentiert er in den Kapiteln fünf bis sieben,

²² Vgl. ebd., S. 299.

²³ Der vom Lateinischen entlehnte Terminus ›privat‹ fand in Deutschland seit Mitte des 16. Jahrhunderts Gebrauch für etwas, das außerhalb der Sphäre des Staatsapparates liegt. Vgl. Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, 3. Aufl., Neuwied/Berlin 1968, S. 21.

²⁴ Demirovic, Alex: *Hegemonie und das Paradox von privat und öffentlich*, S. 44ff, in: Raunig, Gerald/Wuggenig, Ulf (Hrsg.): *Publicum. Theorien der Öffentlichkeit*, republicart, Bd. 5, Wien 2005, S. 42–55.

dass sich dieses Konzept der Öffentlichkeit aufgrund sozialer, kommerzieller und kommunikativ-publizistischer Strukturveränderungen auflöst und als mediatisierte Öffentlichkeit ihre Funktion des Machtausgleichs einbüßt und die Trennung zwischen Öffentlichkeit und Privatsphäre zunehmend entgrenzt.

Oskar Negt und Alexander Kluge nehmen schließlich knapp zehn Jahre später die Theorie von Jürgen Habermas zum Ausgangspunkt, um diese vor dem Hintergrund der Massenproduktion und Mediatisierung um eine proletarische Öffentlichkeit zu erweitern, worunter sie die Entfaltung proletarischer Interessen verstehen.²⁵ An dem vorherrschenden Verständnis kritisieren sie, dass Öffentlichkeit als eine Art einheitlicher Zwischenbereich verstanden wird, dem zwar gewisse gesellschaftliche Funktionen zugesprochen werden, ohne dabei einen spezifischen gesellschaftlichen Lebenszusammenhang festzumachen. Sie plädieren vielmehr für eine Öffentlichkeit als Kumulation verschiedener durch einzelne Interessen erfasste Einzelöffentlichkeiten, als Organisationsform der kollektiven gesellschaftlichen Erfahrung.²⁶ Öffentlichkeit ist somit als Konfliktraum verschiedener Interessen zu begreifen, wobei Privatinteressen nicht ausgeschlossen sind.²⁷ Die Vorform der proletarischen Öffentlichkeit machen sie als Gegenöffentlichkeit aus: Als eine Interessengemeinschaft, die andere Auffassungen entgegen der herrschenden repräsentiert und zu vermitteln versucht.²⁸ Während Negt und Kluge Gegenöffentlichkeit als einen Transformationsprozess sehen, der zu einer gesamtgesellschaftlichen Neuorganisation führt, hat sich der Begriff heute als allgemeiner Ausdruck oppositioneller Interessengemeinschaften etabliert. Den Bedingungen ihrer Entstehung und ihres Potenzials ist bisher jedoch nur stiefmütterlich nachgegangen worden.

Mit dem Ausbau einer über nationale Beschränkungen hinausgehenden, mobilen, kommunikativen Infrastruktur, die Akteure und Öffentlichkeiten vernetzt, sowie der im Zuge des Neoliberalismus umgekehrten Bewegung von Öffentlichkeit zu Privatisierungen hat sich der öffentliche Raum noch weiter verändert. Heute wird Privatheit vor allem als Wert geschätzt,

²⁵ Negt, Oskar/Kluge, Alexander: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, 1. Aufl., Frankfurt am Main 1972, S. 163.

²⁶ Ebd., S. 15ff.

²⁷ Ebd., S. 32ff.

²⁸ Ebd., S. 163f.

die »[...] eine Sphäre bereitstellt, innerhalb derer Handeln frei von Einmischung und Beobachtung von anderen möglich ist.«²⁹ Öffentlichkeit wiederum ist ein vielfach institutionell gegliedertes Konstrukt und besteht aus einer Vielzahl von Teilöffentlichkeiten, die sich durch bestimmte Lokalitäten, Argumentationsstile, Argumente, Themen, Erscheinungsformen und Handlungsweisen bestimmen lassen. Dabei muss sich jedes Interesse zur Geltung bringen, um öffentlich anerkannt zu werden und sich gegen andere zu behaupten: Öffentlichkeit formiert sich also agonial als Machtraum.³⁰ Dabei ist ›Raum‹ hier nicht als hermetisch abgeschlossener Ort mit einem Außen und einem Innen zu verstehen, der selbstbestimmt besetzt werden kann. Er findet vielmehr im Sinne von ›Geschehen‹ statt. Heute sind wir mit einem Raumparadigma sich überschneidender Konturen konfrontiert, in dem

»[a]lle möglichen Hybride beständig durch Prozesse der Zirkulation in und zwischen bestimmten Räumen umgeformt werden. Die Welt besteht darin, dass über dieses Universum von Räumen vielerlei Dinge in Beziehung zu anderen gebracht werden, durch einen beständigen und weitgehend unwillkürlichen Prozess des Aufeinandertreffens und die oftmals heftigen Auswirkungen, die daraus resultieren.«³¹

Es lässt sich also über Öffentlichkeit nur im Plural sprechen, konstituiert sie sich doch in Fragmenten, als eine Vielzahl öffentlicher Räume, die sich aufgrund oppositioneller Praktiken und Bedeutungen immer wieder neu vernetzen, widersprechen, abstoßen oder gar umkehren und zu denen jedes Subjekt einen individuellen Zugang einnimmt. Ihre Grenzen sind somit fließend entsprechend der subjektiven Wahrnehmung und Zugehörigkeit. Sie konzipieren sich – manchmal unvorhersehbar – durch Diskurse und dessen Mittel und Formate der Verbreitung. So wird jede Öffentlichkeit durch eine spezifische Weise der Adressierung hergestellt und gesetzt.³² Öffentlichkeit als soziales Gefüge und Ergebnis beziehungsweise Produkt verschiedener

²⁹ Kockot, Vera/Wuggenig, Ulf: *Publicum. Theorien der Öffentlichkeit*, S. 7, in: Raunig, Gerald/Wuggenig, Ulf (Hrsg.): *Publicum. Theorien der Öffentlichkeit*, republicart, Bd. 5, Wien 2005, S. 7–17.

³⁰ Vgl.: Demirovic 2005, S. 42–55.

³¹ Thrift, Nigel: *Raum*, S. 393f, in: Döring, Jörg/Thielmann, Tristan (Hrsg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld 2008, S. 393–407.

³² Sheikh, Simon: *Anstelle der Öffentlichkeit? Oder: Die Welt in Fragmenten*, S. 82f, in: Raunig, Gerald/Wuggenig, Ulf (Hrsg.): *Publicum. Theorien der Öffentlichkeit*, republicart, Bd. 5, Wien 2005, S. 80–88.

Dynamiken bildet somit die Bedingung dafür, ob und welche Themen gesellschaftlich präsent und relevant sind.

Diese Arbeit folgt Chantal Mouffes agonistischer Konzeption von Öffentlichkeit als einem pluralistischen System multipler, hegemonial strukturierter öffentlicher Räume, in denen Konfliktparteien ihr Ringen um Änderungen nicht als Konkurrierende – so wäre es im antagonistischen Modell –, sondern als gleichberechtigte Kontrahierende³³ austragen. Grundlage dafür ist die allgemeine Anerkennung eines Systems, das allen das gleiche Recht auf Meinungs- und Ideenäußerung einräumt. Das agonistische Modell zeichnet sich durch eine Dynamik aus, in der sich verschiedene Kontrahierende einander gegenüberstehen, »[...] weil sie wollen, dass ihre Interpretation dieser [ihrer] Prinzipien hegemonial wird, stellen aber das Recht ihrer Kontrahenten, für ihre Position zu streiten, nicht in Frage.«³⁴ Verschiedene nach Hegemonie strebende Projekte befinden sich niemals im Einklang, es formuliert sich immer ein ›Wir‹ entgegen einem ›Sie‹. Konsens ist insofern immer begleitet von Dissens, welches von beiden Seiten als demokratisches Verfahren akzeptiert wird. Hiermit formiert Mouffe sich als Kritikerin jenes Antagonismusmodells von Jürgen Habermas, das sich konsensorientiert gestaltet und auf rationaler Deliberation fußt. Eine Einigung aufgrund rationaler Entscheidungsfindung ist für Mouffe konzeptuell jedoch unmöglich, da diese einen Konsens ohne Ausschluss zur Folge hätte.³⁵ Folgt man Mouffes Theorie der Raumproduktion, erarbeitet Interventionskunst neue Optionen der kritisch-öffentlichen Meinungsbildung und Mobilisierung. Sie nutzt das Potenzial des öffentlichen Raumes, der einen machtvollen Zugriff und Einfluss auf gesellschaftliche Kommunikation und Identifikationsprozesse ausübt. Zwar gestaltet sich Kunst spätestens seit der Moderne als eine öffentliche, auf Diskussion und Konfrontation ausgerichtete Aktivität, jedoch eignet sich jene Interventionskunst, die das Ziel einer politischen Einflussnahme verfolgt, die verschiedenen Dimensionen der Herstellung von Öffentlichkeit an und greift in die Prozesse der Verbreitung von Diskursen ein. Sie bemächtigt

³³ Die Definition der Kontrahentin bzw. des Kontrahenten nach Mouffe unterscheidet sich von der des Liberalismus, in der Kontrahentinnen und Kontrahenten als Konkurrierende angesehen werden. Mouffe sieht in Kontrahierenden die Sublimierung des Antagonismus. Vgl. Mouffe 2016, S. 30.

³⁴ Ebd., S. 29.

³⁵ Ebd., S. 32, siehe auch: Habermas 1968.

sich der potenziellen Vielheit an Teilöffentlichkeiten, setzt diesen etwas entgegen, formiert sich als Gegenöffentlichkeit oder – nach Mouffe – als »gegenhegemoniale Initiative«³⁶, um den gegenwärtigen Status quo in Frage zu stellen. Simon Sheikh bestimmt:

»Ein solches Vorhaben muss versuchen, eine spezifische Öffentlichkeit und ein (op-)positionelles und/oder partizipatorisches Modell der Betrachterschaft, das dem (modernistischen) verallgemeinerten Modell entgegengesetzt ist, wahrzunehmen und zu konstruieren.«³⁷

Interventionskunst macht es sich zur Aufgabe, durch die Herstellung von Differenzräumen neue Formate des Austauschs zu gestalten und belebt eine Nutzung von Öffentlichkeit, die sich nostalgisch an den öffentlichen Raum der griechischen Agora als Austragungsort für politische Machtkämpfe anlehnt und eine politische Bürgerwehr aktiviert. Was Simon Sheikh im oben aufgeführten Zitat so prägnant formuliert, wurde bisher in der Kunstwissenschaft im Sinne der Frage nach dem ›Wie‹ jedoch kaum vertieft, eine Fragestellung, der diese Arbeit fundiert nachgehen wird.

1.3 Interventionskunst als Ereignis – über die Materialästhetik der Situation

»In der traditionellen Kunst wurden Materialien geformt und verändert. Marmor, Leinwand, Farben und andere Stoffe waren die Grundlage jeder Formgebung. Sie halfen den KünstlerInnen, ihren Vorstellungen Gestalt zu geben. Anstelle dieser materiellen Grundlagen sind in der aktivistischen Kunst die sozialpolitischen Verhältnisse getreten, die, ähnlich den formalen Gestaltungen der alten Substanzen, verändert werden.«³⁸

So bestimmt die bereits eingangs erwähnte Künstlergruppe Wochenklausur ihr Materialverständnis auf der eigenen Homepage und knüpft damit an einen Materialbegriff an, dem ein Umwandlungsgedanke inhärent ist und der sich im 15. Jahrhundert in Abgrenzung zur Materie etablierte, die jegliche Substanzen der physischen Welt bezeichnet. Seitdem bezeichnet der Begriff ›Material‹ alle Stoffe, die zur weiteren Bearbeitung bestimmt sind: Durch einen ausführenden Akt wird Material verwandelt und erscheint im fertigen Werk als etwas Neues. Folglich wird ein Stoff erst durch seinen Gebrauch zum

³⁶ Mouffe 2016, S. 18.

³⁷ Sheikh 2005, S. 85.

³⁸ URL: http://www.wochenklausur.at/faq_detail.php?lang=de&id=16 (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

Material.³⁹ »Alles zur Weiterverarbeitung vorgesehene – nicht allein Rohstoffe – können als Material verstanden werden«, konstatiert Monika Wagner, die vornehmlich zur Geschichte der Wahrnehmung und zur Materialbedeutung publiziert und an der Universität Hamburg das ›Archiv zur Erforschung der Materialikonografie‹ aufgebaut hat.⁴⁰ Folglich existiert keine Unterscheidung zwischen der künstlerischen und alltäglichen Materialbehandlung per se, wurde jedoch in der ästhetischen Theorie angestrebt, versuchten Künstlerinnen und Künstler sowie Theoretikerinnen und Theoretiker doch die materielle Verarbeitung in der Kunst von der handwerklichen zu emanzipieren.⁴¹

Das Unterkapitel wird von einer weiteren theoretischen Reflexion des Materialbegriffs absehen, sondern diesen vor der Folie interventionistischer Praktiken charakterisieren, die sich als aktive Prozesse – als Ereignisse – vollziehen, in denen der Schaffensprozess nicht in ein ästhetisches Objekt mündet. In einer kontinuierlichen Wechselwirkung zum öffentlichen Raum und dem gesellschaftlichen Kontext, in den die Künstlerinnen und Künstler intervenieren, greifen sie vielmehr in die Realität einer bestimmten Situation ein, verändern diese mit ästhetischen Mitteln und inszenieren eine Neudarstellung – eine neue Situation. Die Intervention ist damit als Realitätshervorbringung zu begreifen, wobei sich das Kunstwerk als eine eigene situative Realität manifestiert. Indem die klassische Ausstellungssituation aufgehoben wird, entsteht eine neue Art von Besucherschaft. Das Kunstwerk als Situation lässt sich weiterhin als künstlerische Entität von einem Außerhalb betrachten, doch sobald diese betreten wird, werden die Betrachterin und der Betrachter unweigerlich Teil von ihr, sie werden zu Partizipierenden beziehungsweise Teilhabenden, da sie den Vollzug der Intervention immer mitbestimmen und mitverantworten. Da den Interventionen damit auch die Dimension einer Aufführung zu eigen ist, muss vielmehr von einem Publikum gesprochen werden.

³⁹ Vgl: Wagner, Monika: *Materialvernichtung als künstlerische Schöpfung*, in: Haus, Andreas/Hofmann, Franck/Söll, Änne (Hrsg.): *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität*, Bonn 2000, S. 109–121. Siehe hier auch weiterführende Erläuterungen zur Definition von Material und seinem historischen Kontext.

⁴⁰ Ebd., S. 110f.

⁴¹ Monika Wagner führt dazu aus: »Der Kernpunkt der Unterscheidung lässt sich dahingehend charakterisieren, daß handwerkliche Bearbeitungen das Material auch dann betonen, wenn es sich etwa um Materiallimitationen handelt. Die künstlerische Materialbehandlung sollte dagegen Material ›vernichten‹ (Schiller), ›aufheben‹ (Hegel) oder [...] ›immaterialisieren‹ (Lyotard).« Vgl. ebd., S. 111.

Um die neue Hinwendung zu sozial und politisch motivierten Kunstformen seit den 1990er-Jahren zu benennen, die ihren Fokus auf kollaborative und partizipatorische Formate legen, prägt Claire Bishop in ihrem 2006 im ›Artforum‹ erschienenen Essay ›The Social Turn: Collaboration and Its Discontents‹ den Terminus der ›Sozialen Wende‹: »[...] artists using social situations to produce dematerialized, antimarket, politically engaged projects that carry on the modernist call to blur art and life.«⁴² Der Begriff beschreibt zwar eine neue Ausrichtung einer Kunstpraxis, wird dieser jedoch nicht vollständig gerecht, denn die Interventionskunst nutzt nicht lediglich eine soziale Situation, sondern erschafft sie. Daher lässt sich auch nicht von einer Dematerialisierung der Kunst sprechen, die Materialität nimmt lediglich neue Formate an, hat sich verändert, dient ihr Einsatz doch auf ganz vielfältige Weise einer Erfassung, Visualisierung und Verbalisierung einer gesellschaftskritischen Praxis. Ferner konstatiert und kritisiert Bishop eine ethische Wende in der Kunstkritik, die nicht mehr ästhetisch, sondern ethisch bewertet. Stattdessen plädiert sie dafür, Werke danach zu beurteilen, inwiefern das Ästhetische, Politische und Soziale formal zusammenfinden, ein Plädoyer, dem sich diese Arbeit gerne anschließt. Während sich die Eingriffe der Wochenklausur in strategischer Planung vollziehen und nichts dem Zufall überlassen wird, geht es im Folgenden um Interventionen, für die vielmehr Tendenzen zum Symbolischen, Imaginären und Performativen ausschlaggebend sind. Die Arbeiten materialisieren sich aus der Situation heraus, in der sie entstehen. Hiermit ist keine Situation im soziologisch-alltäglichen Verständnis gemeint, die einen möglichen Handlungsrahmen vorgibt. Die Situation entsteht aus der Handlung selbst: als Kollektivleistung.

Spricht man von der Methodik der Situationskonstruktion muss auf die von Guy Debord gegründete Situationistische Internationale (SI) verwiesen werden, die sich zwischen 1957 und 1972 als interdisziplinäre Künstlergruppe aus den Bereichen Malerei, Bildhauerei, Architektur, Urbanismus, Film, Musik und Literatur von Frankreich aus über Westeuropa bis in die USA ausdehnt.⁴³ In Weiterentwicklung der Ideen des Dadaismus und Surrealismus forcieren sie mit ihren subversiven Taktiken des ›dérive‹ und des ›détournement‹ einen

⁴² Bishop, Claire: *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*, S. 179, in: *Artforum*, 44, 6, Februar 2006, S. 176–182.

⁴³ Orlich, Max Jakob: *Situationistische Internationale. Eintritt, Austritt, Ausschluss. Zur Dialektik interpersoneller Beziehungen und Theorieproduktion einer ästhetisch-politischen Avantgarde (1957–1972)*, Diss. Freiburg (Breisgau) 2010, Bielefeld 2011, S. 13/54.

aktiven Widerstand gegen die diagnostizierte Passivität der Spektakelgesellschaft.⁴⁴ Da eine kritische Kunst nur jenseits der Kunst erfolgen könne, so ihr Leitspruch, sagen sie sich von der Kunst als Haupttätigkeitsfeld los und setzen die Konstruktion einer bestimmten Situation revolutionsstrategisch ein. Die Aufhebung und Verwirklichung der Kunst gehen dabei Hand in Hand.⁴⁵ Hier besteht ein wichtiger Unterschied zur politisch motivierten Interventionskunst seit den 1990er-Jahren, die ihre Arbeit kunstimmanent als politisch betrachtet und mit ihrem künstlerischen Handeln nicht dem radikalen Umsturz und einer umfassenden Emanzipation des Individuums in einer repressiven Gesellschaft folgt. Hieraus ist jedoch nicht zu folgern, heute würde in der künstlerischen Produktion das kapitalistische System als Tatsache hingenommen werden. Viele haben sich lediglich von radikalen Umsturzversuchen distanziert und konzentrieren sich auf die Modifizierung einzelner Handlungsweisen. Gemeinsam ist jedoch ein Situationsverständnis als Prozess und zugleich als aktives Moment. Es wird nicht in einer Situation gehandelt, sondern es wird gehandelt, um eine Situation herbeizuführen. Ihre Erhaltung ist nicht zwangsläufig, sie ist eine Art Durchgangsort von temporärer Dauer.⁴⁶ Die Situation wird sowohl von den Künstlerinnen und Künstlern als auch von den Partizipierenden hervorgebracht, in Gang gehalten und beendet. Um jene ästhetische Produktivität zu betonen, spricht das ZPS nicht von Werken, sondern von Aktionen beziehungsweise Thomas Hirschhorn von Präsenz- und Produktionsarbeiten. Jede Aktion beziehungsweise Präsenzarbeit vollzieht sich als semiotische Situation und als ein gegenwärtiges Geschehen, bei dem die Teilhabe, Wahrnehmung und Erfahrung essentieller Bestandteil der Werkgenese und seiner Bedeutung sind. Die Interventionen bestehen aus disparaten Teilen, die im Akt der Rezeption zunächst eigenständig zu einem Gesamtbild zusammengesetzt werden müssen. Damit ergibt sich ein für alle Rezipientinnen und Rezipienten ganz eigenes, von der jeweiligen subjektiven Wahrnehmung abhängiges Werkverständnis.

Die Theaterwissenschaft vergleicht den Erscheinungsraum der Intervention zu Recht mit dem Bühnenraum, denn durchaus ist die Interventionskunst eine zwischen den Praktiken Theater und bildender Kunst

⁴⁴ Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*, 2. Aufl., Düsseldorf 1974, S. 10/19.

⁴⁵ Geldmacher, Pamela: *Re-writing Avantgarde, Fortschritt, Utopie, Kollektiv und Partizipation in der Performance-Kunst*, Ed. Kulturwissenschaft, Bd. 83, Bielefeld 2015, S. 197.

⁴⁶ Vgl. Orlich 2011, S. 129f.

oszillierende Praxis. Begriffe der Aufführung, Theatralität⁴⁷, Dramaturgie und Inszenierung sind auch für die Interventionskunst kennzeichnend, weswegen diese im Folgenden auch dezidiert aus einer theaterwissenschaftlichen Perspektive betrachtet wird. In Rückgriff auf den Theaterjargon muss die Intervention als Ergebnis einer Inszenierung begriffen werden – als Ereignis, das sich in ihrem Vollzug materialisiert. Das Ereignis als Schnittstelle zwischen Sein und Werden, Substanz und Akzidenz, Ewigkeit und Zeitlichkeit ist das, »[...] was als Zu- oder Unfall befällt, überfällt, was die Vergangenheit von der Zukunft trennt, indem es die Gegenwart als Punkt einer Zweiteilung markiert.«⁴⁸ In seiner Gegenwärtigkeit und der spezifischen momentanistischen Zeitstruktur kann es nur im Medium der Erinnerung erhalten bleiben. In diesem Erinnerungswert kann das Ereignis aber zugleich seine langfristige Wirkung erzielen, kann es nachwirken und sogar identitätsstiftend sein.⁴⁹ Es wird sich später im Text zeigen, dass die sich als politische Aktivität vollziehende Intervention anstrebt, diese dem Ereignis innewohnende Zäsur zwischen Gegenwart und Zukunft aufzuheben, zu transzendieren und ihr transitorisches Wesen auszuhebeln. Während die Theateraufführung⁵⁰ allein im Akt ihrer Hervorbringung existiert und nach ihrem Vollzug unwiderruflich verloren ist, gilt es dies für die Interventionskunst im Analyseteil dieser Arbeit zu prüfen.⁵¹ Zwar vollzieht und materialisiert sich die Intervention in Analogie zur Theateraufführung als eine sich gegenwärtig vollziehende Si-

⁴⁷ Theatralität wird als ein bestimmter Modus der Zeichenverwendung verstanden, der an einen bestimmten Wahrnehmungsmodus gekoppelt ist oder auch als eine besondere Art von semiotischen Prozessen, in denen spezifische Zeichen als Zeichen von Zeichen verwendet werden. Diese ist nicht objektiv gegeben, sondern eine subjektive Kategorie. Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004b, S. 278.

⁴⁸ Wallenstein, Sven-Olov: *Ereignis Denken*, S. 23, in: Gareis, Sigrid/Schöllhammer, Georg/Weibel, Peter: *MOMENTS. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*, Ausst. Kat. ZKM – Zentrum für Kunst und Medien, Köln 2012, S. 23–32.

⁴⁹ Reckwitz, Andreas: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, 2. Aufl., Berlin 2017, S. 137/142.

⁵⁰ Fischer-Lichte definiert Veranstaltungen als Aufführungen, wenn sich die Beteiligten zu einer bestimmten Zeit am selben Ort einfinden, um dort an einem spezifischen Programm von Aktivitäten als Akteurin, Akteur oder als Zuschauende teilzunehmen, wobei diese in ihren Rollen wechseln können. Die Aufführung vollzieht sich als Prozess in ihrer Begegnung, ihrer Interaktion und ihrem Zusammenwirken. Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Theaterwissenschaft*, Tübingen 2010, S. 24f.

⁵¹ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: *Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff*, S. 14, in: Fischer-Lichte, Erika/Risi, Clemens/Roselt, Jens (Hrsg.): *Kunst der Aufführung. Aufführung der Kunst*, Eggersdorf 2004a, S. 11–26.

tuation, aber ist nicht auch das, was aus ihr hervorgeht, die Handlungen, die sie auslöst, als jene Weiterentwicklung eines objektbasierten Werkbegriffs zu verstehen? Handlungen, so unterscheidet Dieter Mersch, sind intentional bestimmt durch Ziele, Pläne und Motive, Ereignisse wiederum geschehen nichtintentional.⁵² Ausgehend vom Ereignis als soziale-affektive Wirkungs-umgebung verankert sich also die Interventionskunst darüber hinaus in ihrem handelnden Vollzug. Doch wann wäre das Werk als ›beendet‹ zu begreifen oder offenbart sich in diesem Gedanken der Totalität ein zu gewagter Anspruch? Die Frage knüpft an Beuys' anthropologisch-künstlerisches Verständnis als Ausdrucksform des gesamten Lebens an, eine Auffassung des Künstlerischen als die »Permanenz einer Selbstverwirklichung«⁵³, und ist auch wegen der schier unmöglichen Belegung transformativer Wirksamkeiten schwer zu beantworten. Dieses existenzielle Sinnverständnis von Kunst ist wohl schlussendlich vor allem eine Lebensphilosophie, wenn nicht sogar ein Utopismus, das jedoch in einer Diskussion über den Werkbegriff der Interventionskunst nicht vergessen werden darf. Denn es ist eben jene Unabgeschlossenheit im Werkbegriff, die die Interventionskunst ausmacht.

In Analogie zum Theater legt die Inszenierung vorab die künstlerischen Mittel fest, gemäß derer die Intervention erzeugt und präsentiert wird. Sie bestimmt Zeitpunkt, Dauer, Art und Weise des Erscheinens von Personen, Dingen und Lauten. Als Erzeugungsstrategie legt sie die Abfolge und räumliche Konstellation fest, innerhalb der die Gegenwart von Erscheinungen performativ erzeugt und dargestellt werden soll.⁵⁴ Während die der Theateraufführung vorausgehende Inszenierung auf Wiederholung ausgelegt ist, trifft dies auf die Interventionen nicht zu. Sie bleiben sowohl in ihrer Planung als auch Ausführung zumeist einmalige Geschehnisse. Zudem haben Theateraufführungen den Anspruch, auch als künstlerische Inszenierung wahrgenommen zu werden, während Interventionen diesen Eindruck vielfach zu unterwandern versuchen. Bewusst begibt sich die interventionistische Situation in Abhängigkeit zu ihrem Erscheinungsraum und entzieht sich dem Radius ihrer Kontrolle.

Diese sich in ihrer Gegenwärtigkeit erschöpfende Selbsterzeugung vollzieht sich performativ, ein Begriff, welcher Ende der 1950er-Jahre in

⁵² Vgl. Mersch 2002, S. 9.

⁵³ Ebd., S. 270.

⁵⁴ Fischer-Lichte 2004b, S. 325f.

der Vorlesung ›How to do things with words‹ (1955) an der Harvard University von John Langshaw Austin (1911–1960) zuerst in die Sprachphilosophie eingeführt wurde. Er leitete den Ausdruck vom englischsprachigen Verb ›to perform‹ ab und diskutierte damit konstative und wirklichkeitskonstituierende, also performative sprachliche Ausdrücke. Diese zeigen bereits im Akt des Sprechens auch eine außersprachliche Wirkung, wie zum Beispiel die Aussage ›Ich erkläre euch hiermit zu Mann und Frau‹ während der Eheschließung. Hiermit führte er in die Kulturwissenschaft jene Wende ein, die heute als ›Performative Wende‹ bezeichnet wird und die sich auch in der Kunstproduktion durch das Ersetzen des Kunstobjekts durch Formen des Hervorbringens, Handelns und Bewirkens widerspiegelt. So zum Beispiel in der Aktionskunst unter anderem bei Allan Kaprows ›Happenings‹, Yoko Onos ›Instructions‹ oder Franz Erhard Walthers ›Handlungsformen als Skulptur‹. Die bildende Kunst näherte sich Aufführungsformaten des Theaters, der Musik und des Tanzes an. Judith Butler verwendete den Begriff der Performanz schließlich Ende der 1980er-Jahre in ihrem Essay ›Performative Acts and Gender Constitution – An Essay in Phenomenology and Feminist Theory‹ (1988) auch in einem gesellschaftstheoretischen Kontext, um der Identitätszuschreibung als Realitätshervorbringung nachzugehen.⁵⁵ Die Ästhetik des Performativen ist also weniger im Medialen, also in Prozessen der Inszenierung und Darstellung auszumachen, sondern vielmehr in Geschehnissen, die widerfahren – diese wiederum »[...] begegnen von einem Anderen, einem Ungemachten oder Unverfügbaren her.«⁵⁶

Bewusst negiert die Interventionskunst eine Ausstellbarkeit, sagt sich von jenen herkömmlichen institutionellen Rahmungen los, in denen Kunst gemeinhin als solche gilt, wirkt und wahrgenommen wird. Dies hat notwendigerweise eine Anpassung der Wahrnehmungs- und Rezeptionspraktiken und nicht zuletzt eine Innovation gängiger perzeptiver Modelle und Vermittlungsstrategien zur Folge. Solche Überlegungen können im Rahmen dieser Arbeit nicht weiterverfolgt werden. Vielmehr gilt es, die soeben vorgestellte Materialität an Arbeiten auszumachen, darzustellen und zu konkretisieren.

⁵⁵ Im Kapitel ›Kulturen des Performativen‹ gibt Fischer-Lichte einen strukturierten Überblick über den Performancebegriff, vgl.: Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*. Ed. Kulturwissenschaft, Bd. 10, 2. Aufl., Bielefeld 2013, S. 37ff.

⁵⁶ Mersch 2002, S. 9.

1.4 Forschung und Methodik

Die kunstwissenschaftliche Forschung zur Interventionskunst vollzieht sich seit den 1990er-Jahren interdisziplinär zwischen Künstlerinnen und Künstlern, Aktivistinnen und Aktivisten, Kunst-, Politik- und Theaterwissenschaftlerinnen und -wissenschaftlern. Unter dem Begriff ›New Genre Public Art‹ theoretisierte Suzanne Lacy erstmals 1995 Interventionskunst im öffentlichen Raum als ästhetische Erscheinungsform, die sich sozial engagiert, interaktiv und für ein multiples Publikum gestaltet ist.⁵⁷ Seitdem existieren eine Vielzahl von Begriffen und verschiedene Theoriegerüste, so zum Beispiel: ›Kontextkunst‹ (Peter Weibel)⁵⁸, ›Dialogical Art‹ (Grant Kester)⁵⁹, ›Relationale Ästhetik‹ (Nicolas Bourriaud)⁶⁰ oder ›Relationaler Antagonismus‹ (Claire Bishop)⁶¹, um die wohl gängigsten zu nennen. Insgesamt stehen diese für eine Vielzahl von Interventionsformen und setzen einen jeweils eigenen Schwerpunkt auf beispielsweise Methodiken der intersubjektiven Beziehungsgenese, der Kommunikation, des sozialen Engagements oder des ›Cultural Jammings‹ als temporär-störend operierende Kommunikationsguerilla und diskutieren diese als werkkonstituierende Elemente. Zuletzt muss jedoch jede interventionistische Arbeit innerhalb des eigenen Kontextes, in dem sie sich vollzieht, interpretiert werden, wobei die verschiedenen theoretischen Ansätze mögliche Verfahren und Parameter bieten. Es kann jedoch keine allgemeingültige Lesart oder gattungsspezifische Determinierung geben, zu ausdifferenziert sind ihre Erscheinungsformen.

Die kunsthistorische Literatur befasst sich im Wesentlichen mit zwei Aspekten: Der kunsthistorischen Historisierung beziehungsweise der Fragestellung, an welche Bewegungen die Interventionskunst historisch anknüpft, und mit Materialsammlungen im Sinne einer Katalogisierung interventionistischer Projekte. Letztere ist zwar hilfreich, um sich einen Überblick zu verschaffen, entbehrt jedoch zumeist einer tiefergreifenden Betrachtung. Der erste umfassende Band weltweiter Fallbeispiele ›Living as Form: Socially

⁵⁷ Lacy, Suzanne (Hrsg.): *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Washington 1995.

⁵⁸ Weibel, Peter (Hrsg.): *Kontext Kunst. Kunst der 1990er Jahre*, Ostfildern 1995.

⁵⁹ Kester, Grant H.: *Conversation Pieces: Community & Communication in Modern Art*, Berkeley/Los Angeles 2004.

⁶⁰ Bourriaud, Nicolas: *Relational Aesthetics*, Dijon 1998.

⁶¹ Bishop, Claire: *Antagonism and Relational Aesthetics*, in: *October*, No. 110, Fall 2004, S. 51–79.

Engaged Art from 1991–2011⁶² entstand 2012 im Rahmen der seit 2009 stattfindenden ›Creative Time Summits‹, wo auf Einladung der gleichnamigen New Yorker Stiftung Künstlerinnen und Künstler, Kuratorinnen und Kuratoren und Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler zusammenkommen. ›Creative Time‹ wurde bereits 1974 gegründet und fördert seitdem sozial und politisch motivierte Kunstprojekte. Ihre kontinuierlich wachsende Online-Datenbank, die interventionistische Projekte sowie diverse Vorträge und Podiumsgespräche archiviert, bietet ein umfassendes, digitales Forschungstool. Einen großen institutionellen Beitrag zum Anstoß des Diskurses hat die Whitechapel Art Gallery in London geleistet. Ihre Anthologie-Reihe ›Documents of Contemporary Art‹ widmete sich zwischen 2006–2009 unterschiedlichen Teilaspekten: Participation, Everyday, Situation, Utopias.⁶³ Die inhaltliche Trennung in Texte von Theoretikerinnen und Theoretikern und Texte von Künstlerinnen und Künstlern erlaubt jedoch keine direkte Reflexion der verschiedenen Theoriegerüste bezogen auf die Interventionen selbst, weswegen diese abstrakt bleiben. Insgesamt bilden die Publikationen jedoch einen überblicksgebenden Einstieg in das Thema.

An den Universitäten haben sich zunehmend verschiedene disziplinübergreifende Sonderforschungsbereiche hervorgetan, die sich einer geisteswissenschaftlich-hybriden Auseinandersetzung und Theoriebildung zur Interventionskunst widmen. An der Freien Universität Berlin sind hier das von Erika Fischer-Lichte geleitete Forschungsprojekt ›Kulturen des Performativen‹ und das Internationale Graduiertenkolleg ›InterArt‹ hervorzuheben, aus denen sich auch für diese Arbeit relevante Beiträge hinsichtlich einer aufführungsästhetischen Perspektive ergeben haben.⁶⁴ An der Universität Paderborn fand 2010 ein internationales Symposium mit Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern aus verschiedenen Disziplinen statt, aus dem eine Publikation hervorgegangen ist, die den Fokus auf eine

⁶² Thompson, Nato (Hrsg.): *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991–2011*, Cambridge/London 2012.

⁶³ Bishop, Claire (Hrsg.): *Participation* (2006); Johnstone, Stephen (Hrsg.): *Everyday* (2008); Doherty, Claire (Hrsg.): *Situation* (2009); Noble, Richard (Hrsg.): *Utopias* (2009), jeweils: White Chapel Art Gallery London (Hrsg.): *Documents of Contemporary Art*, Cambridge 2009.

⁶⁴ Fischer-Lichte, Erika/Risi, Clemens/Roselt, Jens (Hrsg.): *Kunst der Aufführung. Aufführung der Kunst*, Eggersdorf 2004a und Kammerer, Dietmar (Hrsg.): *Vom Publicum. Das öffentliche in der Kunst*, Bd. 19, Bielefeld 2012.

historische Kontextualisierung, Beschreibung und Bewertung einzelner Praktiken legt.⁶⁵

Dorothea von Hantelmann geht in ihrer Forschung den realitätsstiftenden Tendenzen von Kunst innerhalb der Ausstellungssituation nach. Sie schreibt mit Verweis auf Dieter Mersch prinzipiell jedem Kunstwerk eine performative Dimension zu, denn es nimmt durch die eigene Existenz und im Akt der Rezeption an der Konstitution von Realität teil.⁶⁶ Sie macht im 20. und 21. Jahrhundert zwei Paradigmen des Realitätsbezugs aus. Einerseits als repräsentationale Abbildung von Realität, indem der Eindruck des Realen auf der Ebene der Darstellung hervorgebracht wird. Andererseits als aktive Einbindung dieser jedem Kunstwerk inhärenten performativen Dimension, womit sie sich auf Arbeiten bezieht, die den Bildraum des Kunstwerks auf die situative Realität der Ausstellung ausweiten und damit die Bedeutung in Beziehung zu einem Außerhalb stellen.⁶⁷ Von Hantelmanns Überlegungen zu der »Realitätsdarstellung« und »Realitätshervorbringung«, der »situativen Realität als Kunstwerk« und der Realität der Situation als Außen sind durchaus auch für die Interventionskunst weiterführend und als wesentlicher Gedankeneinstieg für diese Arbeit zu würdigen.⁶⁸ Im Kontext dieser Arbeit kann ein weiteres Paradigma des Realitätsbezugs ergänzt werden, geht es doch hierbei um eine Praxis, die sich erst in ihrer Realitätshervorbringung und -gestaltung als eine bestimmte Situation materialisiert. Nur unzulänglich sind bisher präzise ästhetische Betrachtungen und Analysen einzelner im öffentlichen Raum realisierter Interventionen unternommen worden, häufig liegt der Fokus – obwohl Claire Bishop dies bereits 2004 kritisierte – auf moralischen oder ethischen Fragestellungen. Die Theaterwissenschaftlerin Frauke Surmann hat sich knapp zehn Jahre später explizit der künstlerischen Realisierung ausgewählter ästhetischer Interventionen gewidmet sowie die soziale und politische Wirksamkeit ermittelt, womit

⁶⁵ Hartmann, Doreen/Lemke, Inga/Nitsche, Jessica (Hrsg.): *Interventionen. Grenzüberschreitungen in Ästhetik, Politik und Ökonomie*, München 2012.

⁶⁶ von Hantelmann, Dorothea: *How to Do Things with Art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst*, Diss. Berlin 2006, Zürich/Berlin 2007, S. 13f und Mersch 2002, S. 289f.

⁶⁷ von Hantelmann, Dorothea: *Performativer Realismus? Zum Realismus nach Minimalismus und Konzeptkunst*, S. 86ff, in: Linck, Dirck/Lüthy, Michael/Obermayr, Brigitte/Vöhler, Martina (Hrsg.): *Realismus in den Künsten der Gegenwart*, Zürich 2010, S. 85–105.

⁶⁸ Ebd., S. 90.

sie einen großen Beitrag zu einer disziplinübergreifenden Rezeption und Theoriebildung geleistet hat.⁶⁹

Aufgrund der hybriden Erscheinungsform der Interventionskunst und der Vielzahl an Tätigkeitsbereichen, innerhalb derer sie agiert, ist ein gemeinsames Theoriegerüst natürlich nicht möglich, doch trägt jede dezierte Auseinandersetzung mit einzelnen interventionistischen Arbeiten zu einem ausdifferenzierten Vokabular bei, durch das die Betrachtung sicherlich stärker zu formalen Perspektiven übergehen würde. Welches sind die künstlerischen Strategien? Welche Materialität manifestiert sich hier, damit Kunst als politische Aktivität wirken kann? Mit welchen künstlerischen Methodiken schafft die politisch motivierte Interventionskunst die Voraussetzungen, um eine Handlungsfähigkeit zu konstruieren? Fragen, die sich die folgende Arbeit vor dem Hintergrund der Hypothese stellt, dass sich Interventionskunst in der Gegenwärtigkeit der Situation materialisiert und eine Gegenöffentlichkeit als Produzent alternativer politischer und sozialer Formate und Narrative erarbeitet.

Um die Materialität und die Vielfalt künstlerischer Strategien des Situativen zu ermitteln, wird sich die Arbeit der Interventionskunst zuerst methodisch durch die von Erwin Panofsky vorgeschlagene Drei-Schritt-Methode für die Analyse künstlerischer Bilder nähern. Eine Anlehnung an seine Unterteilung in die vorikonografische Beschreibung, die ikonografische Analyse und ikonologische Interpretation ist hilfreich, um die Interventionskunst analytisch erfassbar zu machen. Doch da es sich bei der Interventionskunst nicht um ein Bild handelt, sondern um ein Ereignis, muss sein Analyseverfahren notwendiger Weise modifiziert werden. So werden in einem ersten Schritt in den Kapiteln zwei, drei beziehungsweise fünf alle Elemente und Phasen des Sicht- und Erfahrbaren der jeweiligen Interventionen erfasst und identifiziert, um in einem zweiten Schritt in den Kapiteln vier beziehungsweise sechs die künstlerischen Strategien, die das Sicht- und Erfahrbare erzeugen, zu ermitteln und zu benennen. In einem dritten Schritt wird die Interventionskunst in Kapitel sieben auf der Basis der vorangegangenen Analyse in einem gesellschaftskritischen Kontext betrachtet und die verschiedenen Bedeutungsdimensionen erschlossen. Doch mit dieser hermeneutischen Interpretationsmethodik allein würden wesent-

⁶⁹ Surmann, Frauke: *Ästhetische In(ter)ventionen im öffentlichen Raum. Grundzüge einer politischen Ästhetik*, Diss. Berlin 2013, Paderborn 2014.

liche künstlerische Aspekte der Interventionskunst unbeachtet bleiben, die diese als politische Aktivität auszeichnen und erfahrbar machen. Denn die besondere ästhetische Erfahrung der Interventionskunst vollzieht sich als phänomenologisch-ästhetisches Moment: Erst das subjektive ästhetische Erlebnis konstituiert den ästhetischen Gegenstand, der sich in der Intervention als Geschehen manifestiert. Eine Analyse des ästhetischen Erlebens der durch die Intervention hervorgebrachten Situation muss daher unter besonderer Berücksichtigung des Aspekts der Wahrnehmung erfolgen. Um die Wie-Gegebenheit dieses Geschehens nachvollziehen zu können, wird sich der Interventionskunst auch aus einer phänomenologisch-erfahrungswissenschaftlichen Perspektive angenähert werden. Dabei ist es ein Anliegen der Arbeit, die besondere Wechselbeziehung zwischen Erleben, Wahrnehmung und Erfahrungskonstitution herauszuarbeiten. Diese Gegenseitigkeit ist wesentlich – so die These der Arbeit – für die Wirkkraft auf dem Terrain des Politischen. Zudem wird eine semiotische Fragestellung verfolgt, um dem ›Wie‹ der Bedeutungskonstitution nachzugehen und die Zeichenträger, Zeicheninhalte, Zeichenempfänger und den situativen Kontext, in dem der Interpretationsprozess geschieht, zu ermitteln.

Der Aufführungsbegriff von Erika Fischer-Lichte als methodische Klammer für kulturelle Praktiken, die in Form von Ereignissen entstehen, hat sich als besonders produktiv herausgestellt, um die erfahrungsästhetische Dimension der Interventionskunst zu erschließen.⁷⁰ Ausgehend von der ›Performativen Wende‹ in den 1960er-Jahren bestimmt sie diesen anhand der Medialität, Materialität, Semiotizität und Ästhetizität.⁷¹ Leibliche Ko-Präsenz von Akteurinnen und Akteuren und Zuschauerinnen und Zuschauern, Beteiligte als Mit-Erzeugende, Performativität, phänomenale Leiblichkeit beziehungsweise semiotische Körperlichkeit, Autopoiesis, Gegenwärtigkeit, Emergenz, Ereignis und die Ästhetizität der Liminalität bilden wesentliche Schlüsselbegriffe ihrer Thesen. Die Rezeption ihrer Publikationen gestaltet sich anfänglich zwar mühsam, da ihre Veröffentlichungen neben Neuem teils bereits Publiziertes wiederholend aufgreifen, doch ist ihre Studie insgesamt gesehen in diesem Kontext unerlässlich. Dem spezifischen Wahrnehmungs-

⁷⁰ Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetische Erfahrung. Das semiotische und das Performative*, Basel 2001/Fischer-Lichte 2004a/Fischer-Lichte 2004b/Fischer-Lichte 2010/Fischer-Lichte 2013.

⁷¹ Fischer-Lichte 2004a, S. 11–26.

geschehen, also den Paradigmen einer phänomenologischen Wahrnehmung, geht Dieter Mersch in seiner Forschung zur Ereignisästhetik nach.⁷²

Eine Forschungslücke, zu deren Schließung diese Arbeit ihren Beitrag leisten wird, besteht jedoch in der dezidierten Auseinandersetzung mit dem Beziehungsverhältnis zwischen der Intervention und dem öffentlichen Raum, in den sie eingreift. Die Forschung von Frauke Surmann untersucht in diesem Kontext unter anderem Flashmobs und Strategiespiele als interventionistische Praktiken unter performativen und aufführungsästhetischen Aspekten. Dabei analysiert sie diese als ästhetische Eingriffe in den öffentlichen Raum und als systemimmanente, performative Widersprüche zum realen Ort ihres Geschehens.⁷³ Mit ihrem Terminus »In(ter)vention« erfasst sie den performativen Grenzgang zwischen der Intervention als dem Eingriff in den soziopolitischen Raum und der Invention als die dadurch evozierte alternative Wirklichkeitserfahrung auch typografisch, der jedoch in der Forschung keine weitere Berücksichtigung findet.⁷⁴ Zwar legt sie ihren Fokus dezidiert auf die körperbasierte Nutzungsweise des öffentlichen Raums, doch ist das dabei von ihr ausgearbeitete dreiteilige Inszenierungsverfahren als topologischer Materialisierungsvorgang auch für Interventionen und damit für diese Arbeit von Bedeutung, die die öffentlichen Strukturen andersartig unterwandern:⁷⁵

- Die Ortung als die Sondierung und Erschließung eines geeigneten Spielraums.
- Die Räumung als die ästhetische (Um-)Gestaltung eines alltäglichen Ortes des sozialen Verkehrs, in dem sich die Intervention als ein Schwellenraum liminaler Qualität eröffnet, mit dem alle Anwesenden mit der gleichen Voraussetzungslosigkeit konfrontiert sind.
- Die Verräumlichung als temporärer Handlungsspielraum, der für das ereignishaft Erscheinen einer vor allem körperbasierten Relationalität offen ist.

In dieser selbstreferentiellen Politik der Begegnung liegt für Surmann eine Unterscheidung zwischen der ästhetischen »In(ter)vention« und jener Interventionskunst, die die ästhetische Erfahrung in Kausalität mit dem sozial-

⁷² Mersch 2002.

⁷³ Surmann 2014, S. 22.

⁷⁴ Ebd., S. 14/176.

⁷⁵ Ebd., S. 62–91.

politischen Effekt setzt, ein kritischer Einwand, den es im weiteren Verlauf zu prüfen gilt.⁷⁶

Ihre Theorie hebt die politische Qualität und transformative Kraft hervor, ein Aspekt, mit dem sich auch der französische Philosoph Jacques Rancière durch seine ausführlichen Äußerungen über die Politisierung und Ästhetisierung von Kunst beziehungsweise Politik und das Verhältnis zwischen Autonomie und Heteronomie für die moderne Ästhetik hervorgerufen hat, weshalb seine Überlegungen zur politischen Ästhetik in den Verlauf der Arbeit immer wieder Eingang finden werden. In der Aufteilung und Neuverhandlung des Sinnlichen verortet er die Kunst als politisch per se und geht der politischen Struktur der Ästhetik und der ästhetischen Struktur der Politik nach. Kunst als auch Politik revidieren die Ordnung der sinnlichen Welt und bestimmen damit signifikant die Möglichkeitsbedingungen von Tun, Sein, Sehen und Sagen.⁷⁷ In seinem Vortrag ›Ist Kunst widerständig?‹ fordert er jedoch die Widerstandsfähigkeit der Kunst gerade im Aushalten der Spannung zwischen Autonomie und Heteronomie zu verstehen, da eine Politik der Kunst und eine Poetik der Politik nicht zusammenkommen können, ohne sich gegenseitig zu unterdrücken.⁷⁸ Ein kritischer Aspekt, der im Laufe der Arbeit einer weiteren Untersuchung unterzogen wird.

Eine poststrukturalistische Forschungsperspektive hat sich als unerlässlich herausgestellt, um die verschiedenen Prozesse zu bestimmen, die interventionistischen Praktiken zur Etablierung einer Struktur einer Gegenöffentlichkeit verhelfen. Weiterführend ist die sich in den 1960er-Jahren etablierende Theorie im Besonderen, da sie unter anderem die diskursiven und semiotischen Stabilisierungs- und Destabilisierungsmechanismen innerhalb der gesellschaftlichen Sphäre hinterfragt und dabei den kulturellen Strategien nachgeht, die Machtgefüge und Ausschlussmechanismen etablieren beziehungsweise aushebeln können. Der politischen Qualität der Interventionskunst wird diese Arbeit explizit vor der Folie des bereits erläuterten agonistischen Demokratiemodells von Chantal Mouffe nachgehen, die die politische Theorie mit der Sozial- und Gesellschaftstheorie verbindet. Die Kernthesen hat Mouffe erstmals im Jahr 2000 in ›Das demokratische Para-

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 137.

⁷⁷ Rancière 2008a, siehe hier im Besonderen S. 70/Rancière, Jacques: *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2009.

⁷⁸ Rancière, Jacques: *Ist Kunst widerständig?*, Berlin 2008b, siehe hier im Besonderen S. 34.

dox⁷⁹ ausgeführt, wobei sie dabei an ihre gemeinsam mit Ernesto Laclau formulierte postmarxistische Hegemonietheorie ›Hegemonie und radikale Demokratie‹⁸⁰ (1991) anknüpft. Laclau und Mouffe diskutieren hier die komplexe Dynamik von Macht und Gegenmacht als Innen der hegemonialen Formation und ihrem antagonistischen Außen und wie sich dabei hegemoniale Projekte mit ihren Denkweisen, Vorstellungen und Identitätspositionen als universale Leitvorstellung und alternativlos hervortun. Diese Arbeit wird sich in ihren Ausführungen auf Mouffes 2014 erschienene Essay-Sammlung ›Agonistik. Die Welt politisch denken‹⁸¹ konzentrieren, da sie hier dezidiert die Funktionsweisen künstlerischer Praktiken zur Aufrechterhaltung einer Praxis eines konsensorientierten Dissenses erörtert.

Die in dieser Arbeit zur Diskussion stehenden Interventionen werden aus einer bewusst distanzierten Haltung zur eigenen Rezeptionserfahrung betrachtet, um einen analytisch-objektiven Fokus auf die Komplexität der einzelnen künstlerischen Strategien und ihrer Relationen legen zu können. Die Darstellung der einzelnen Arbeiten beruht zum einen auf eigenen Rezeptionserfahrungen. Da es jedoch quasi unmöglich ist, die Interventionen in ihrem vollen Umfang zu rezipieren aufgrund der zeitlichen Dauer und verschiedener geografischer Örtlichkeiten, wird zum anderen auch auf diverse Zeitungsartikel zurückgegriffen, die die Interventionen kritisch besprechen. Zudem stellen in diesem Kontext die künstlereigenen Online-Archive⁸² wesentliche Primärquellen dar. Die einzelnen Mitglieder des ZPS beziehen auf ihrer Website⁸³, in erschienenen Artikeln verschiedener Magazine und in Podiumsdiskussionen regelmäßig Stellung zu ihren Aktionen. Zudem hat Philipp Ruch 2015 die Publikation ›Wenn nicht wir, wer dann? Ein politisches Manifest‹⁸⁴ herausgegeben, in dem er sich immer wieder auf die Arbeit des ZPS bezieht. Der auf ein Manifest verweisende Untertitel legt zwar eine programmatische Äußerung nahe, doch verfasst Ruch hier keine Handlungsanweisung für politisches Engagement oder eine politische Analyse der Gegenwart. Mit appellierendem, agitatorischem

⁷⁹ Mouffe, Chantal: *Das demokratische Paradox*, Neuaufl., Wien 2010.

⁸⁰ Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal: *Hegemonie und radikale Demokratie*, Wien 1991.

⁸¹ Mouffe 2016.

⁸² URL: www.politicalbeauty.de, <http://www.diaart.net/gramsci-monument/>, www.robertwalsersculpture.com (Letzter Aufruf jeweils: 22. Mai 2019).

⁸³ URL: www.politicalbeauty.de (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

⁸⁴ Ruch, Philipp: *Wenn nicht wir, wer dann? Ein politisches Manifest*, München 2015.

Impetus und im sprachlichen Ausdruck kämpferisch-pathetisch übt er vielmehr eine ätzende, bissige Kritik an der gegenwärtigen politischen Lage. Eine konkrete Forderung oder Alternativbenennung als Konsequenz seiner Kritik bleibt jedoch vage formuliert. Argumentativ bedient er sich diverser politischer, naturwissenschaftlicher und philosophischer Theorien von beispielsweise Søren Kierkegaard, Sigmund Freud und John Locke, die er jedoch teils sehr postulierend einsetzt. Als Ausdruck einer thematischen Position und Überzeugung ist sein Manifest dennoch auch für das Verständnis und die Reflexion der Arbeit des ZPS relevant, vermittelt es doch zwischen dem geistigen Dynamismus der Gruppe, den daraus entstehenden Interventionen und dem Gründer. 2018 ist erstmals eine Monografie erschienen: ›Haltung als Handlung. Das Zentrum für Politische Schönheit‹⁸⁵, die alle wichtigen Aktionen in chronologischer Reihenfolge vorstellt, fünf kurze Essays verschiedener Autorinnen und Autoren beleuchten diese hinsichtlich unterschiedlicher Fragestellungen.⁸⁶

Für die Auseinandersetzung mit dem Schaffen von Thomas Hirschhorn sind seine eigens entwickelten Künstlertheorien und die von ihm herausgegebene Publikation ›Establishing a Critical Corpus‹⁸⁷ wesentlich, die 2011 parallel zu seinem Biennale-Beitrag *Crystal of Resistance* im Schweizer Pavillon erschienen ist und kritische Essays versammelt. Künstlerkommentare werden in der kunstwissenschaftlichen Rezeption unterschiedlich eingeschätzt, erachten sie manche doch als subjektiv und unwissenschaftlich. Doch Hirschhorns bildhauerisches Werk ist eng mit seinem theoretischen Denken über die politische Rolle verknüpft, weshalb seine persönlichen Theorien, anhand derer er seine Kunst selbst kommentiert und auch komplementiert, in eine Arbeit, die die tiefgehende Auseinandersetzung mit seinem Schaffen zum Anspruch hat, miteinbezogen werden müssen. Zudem stellt die 2013 im Edition Metzler Verlag erschienene Dissertation

⁸⁵ Rummel, Miriam/Stange, Rainer/Waldvogel, Florian (Hrsg.): *Haltung als Handlung. Das Zentrum für Politische Schönheit*, München 2018.

⁸⁶ Mit der Einreichung der hier vorliegenden Dissertationsschrift erschien im Ludwig Verlag eine neue Publikation von Philipp Ruch. ›Schluss mit der Geduld. Jeder kann etwas bewirken. Eine Anleitung für kompromisslose Demokraten‹ diskutiert die aktuelle politische Lage vor der Folie historischer Parallelen und ruft erneut zum Handeln auf. Zwar geht Ruch dabei auch auf die Arbeit des Zentrums ein, doch bringt sie der Forschungsfrage dieser Arbeit keine weiteren Erkenntnisse und findet daher keinen Eingang.

⁸⁷ Bizzarri, Thomas/Hirschhorn, Thomas (Hrsg.): *Establishing a Critical Corpus*, Zürich 2011.

von Christina Braun ›Thomas Hirschhorn. Ein neues politisches Kunstverständnis?‹⁸⁸, in der sie der spezifischen Materialästhetik Hirschhorns nachgeht und seine theoretischen Reflektionen in engem Zusammenhang mit seiner praktischen Tätigkeit analysiert, eine wesentliche Sekundärquelle dieser Arbeit dar. Zum *Gramsci-Monument* hat die Dia Art Foundation einen umfassenden Katalog herausgegeben, der alle einzelnen Phasen der Intervention dokumentiert und erörtert.⁸⁹ Die verschiedenen Entstehungsphasen und die künstlerischen Konzepte des *Gramsci-Monuments* und der *Robert Walser-Sculpture* sind zudem auf jeweils eigenen Websites dokumentiert, womit eine umfängliche Rezeption, zumindest digital, auch noch nach Beendigung der Intervention möglich ist.⁹⁰

Im Anschluss an eine Auseinandersetzung mit der künstlerischen Programmatik und dem formalen Aufbau der Interventionen werden also formalästhetische Analysen helfen, die Materialität der Aktionen des ZPS und der Präsenz- und Produktionsarbeiten Hirschhorns jeweils in eigenen Kapiteln näher zu bestimmen. Während beim ZPS der durch die Aktionen evozierte Handlungsraum und die Schnittstellen zwischen Aufführung und Performance sowie geplanter Inszenierung und Emergenz im Vordergrund stehen, wird es bei den Präsenz- und Produktionsarbeiten um andere Aspekte gehen: Das Prekäre als Inszenierungsstrategie und Dualismus zur Formsprache, die Partizipation zwischen Handlungsanweisung und freier Teilnahme, die Bildung von Gemeinschaft zur Rückgewinnung des öffentlichen Raums.

Die Analyse der verschiedenen künstlerischen Strategien ermöglicht eine anschließende Diskussion, zum einen über die Erscheinungsbedingungen, wie Interventionskunst einen Möglichkeitsraum beziehungsweise politisches Potenzial hervorbringt, zum anderen über die unterschiedlichen

⁸⁸ Braun, Christina: *Thomas Hirschhorn. Ein neues politisches Kunstverständnis?*, Diss. Köln 2012, München 2013.

⁸⁹ Dia Art Foundation (Hrsg.): *Thomas Hirschhorn. Gramsci Monument*, Ausst. Kat. Dia Art Foundation, London 2015.

⁹⁰ 2020, also erst nach der Einreichung der hier vorliegenden Dissertationsschrift, ist eine umfassende Publikation über die *Robert Walser-Sculpture* erschienen, die die Vorbereitung und Durchführung dokumentiert und diese hinsichtlich verschiedener Aspekte erörtert: Kathleen Bühler/Schweizer Plastikausstellung Biel (Hrsg.): *Thomas Hirschhorn. Robert Walser-Sculpture 2019, Biel/Bienne*, Texte: Thomas Hirschhorn, Kathleen Bühler, Ann Cotten, Julia Gelshorn, José Gsell, Wiebke Hahn, Gabriela Pereira, Jean-Pierre Rochat, Armin Senger, Marcus Steinweg, Berlin 2020.

Strategien der Bedeutungskonstitution durch affektive und semiotische Dynamiken. Die gewonnenen Schlussfolgerungen, die diese Arbeit ziehen wird, sind nicht zwangsläufig auf andere Interventionen übertragbar, zu verschieden ist ihre Ausgestaltung. Dennoch werden Teilaspekte sicherlich bei der formalen Auseinandersetzung mit anderen Interventionen zu neuen Einsichten verhelfen und auch die Diskussion über das Verhältnis von Ästhetik und Politik anwendungsnah voranbringen.

2 Das Zentrum für Politische Schönheit

2.1 Gründung und Struktur der Künstlergruppe

2008 gründete der deutsch-schweizerische Philosoph Philipp Ruch⁹¹ das Zentrum für Politische Schönheit als ein Künstlerkollektiv, das ein Kunstverständnis verfolgt, das mit einer direkten gesellschaftlichen Funktion einhergeht. Die Gruppe versteht Kunst als Handlungsfeld und hält sich damit, so Birte Kleine-Benne, »[...] nicht mehr nur innerhalb des eigenen Systems beziehungsweise Referenzrahmens auf, sondern erweitert ihren Aufenthalts- und Aktionsradius [...] sowie ihr Operationsfeld kompetenzausdehnend um neue, auch bisher unmarkierte Felder.«⁹² Oszillierend zwischen den Disziplinen bildender Kunst und Theater entstehen die aufwendigen Aktionen – aus- und aufgeführt im öffentlichen Raum – als unmittelbare Reaktionen auf politische Ereignisse und verfolgen das Ziel einer direkten Auswirkung auf die politische Haltung, das menschliche Zusammenleben und die Meinungsbildung durch das Aufzeigen von Widersprüchen. Die Gruppe bezeichnet ihre Arbeit als Aktionskunst und lehnt die Zuschreibung als Aktivistinnen und Aktivisten oder den Vergleich mit den Tätigkeiten des Aktivismus ab.⁹³

Neben Philipp Ruch als künstlerischen Leiter besteht die Künstlergruppe aus einem festen Kernteam verschiedener Professionen, das sich den Politikjargon übernehmend als Planungsstab bezeichnet und maßgeblich für die Konzeption, Dramaturgie und Inszenierung der Aktionen verantwortlich ist: Stefan Pelzer (Eskalationsbeauftragter), Cesy Leonard (Chefin des Planungsstabs) und André Leipold (Geheimrat). Bei jeder Konzeption und Ausführung der Aktionen erweitert sich das Team um weitere Mitwirkende.⁹⁴ Das ZPS muss zwar als Kollektiv verschiedener Künst-

⁹¹ Philipp Ruch, 1981 in Dresden geboren, studierte politische Philosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin mit abschließender Promotion bei Herfried Münkler und Hartmut Böhm über ›Ehre und Rache – Eine Gefühlsgeschichte des antiken Rechts‹. Ruch lebt und arbeitet zurzeit in Berlin.

⁹² Kleine-Benne, Birte: *Kunst als Handlungsfeld*, Diss. Hamburg 2006, Berlin 2006, S. 43.

⁹³ Vgl. URL: <https://politicalbeauty.de/Hinweise.html> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

⁹⁴ Vgl. URL: <http://politicalbeauty.de/page58.html> (Letzter Aufruf: 6. Juni 2019).

lerinnen und Künstler aufgefasst werden, die gemeinsam als Urheberinnen und Urheber der Aktionen verstanden werden müssen, dennoch begreift die Öffentlichkeit Philipp Ruch oftmals als ›Verantwortlichen‹. Zur Archivierung der Aktionen, Darstellung des Selbstverständnisses der Gruppe sowie zur Generierung von Unterstützung aktiver sowie monetärer Art nutzt das Zentrum die eigene Website⁹⁵.

2.2 Künstlerische Programmatik

Der Name der Künstlergruppe ›Zentrum für Politische Schönheit‹ verweist gleichzeitig auf die künstlerische Programmatik, die die Gruppe in ihren Aktionen in den Mittelpunkt stellt. Doch was bedeutet ›politische Schönheit‹, auf welchen Zustand soll der Name verweisen, den die Gruppe zu erreichen anstrebt? Vom Namen her scheint die Gruppe das Zentrum zu bilden, was entscheidend für das Verständnis des Zustands ist, da sie damit definiert, welcher Akt politisch ›schön‹ ist und welcher nicht. Auf der Homepage wird der Begriff mit ›moralischer Schönheit‹ gleichgesetzt und der Zustand definiert als das »Streben nach dem, was wäre, wenn«.⁹⁶ Als Personen, die beispielhafte Akte von politischer Schönheit vollzogen haben, sind unter anderen Varian Fry (im Auftrag des Emergency Rescue Committee verhalf Fry zahlreichen Verfolgten des NS-Regimes zur Flucht), Eduard Schulte (informierte im Juli 1942 die West-Alliierten über die durch das NS-Regime geplante Judenvernichtung), Elie Wiesel (Holocaustüberlebender, engagierte sich zeitlebens gegen Gewalt und Rassismus und erhielt 1986 den Friedensnobelpreis), Georg Elser (verübte 1939 im Münchner Bürgerbräukeller ein Bombenattentat auf Adolf Hitler und die NS-Führungsspitze) sowie das World Food Programme der Vereinten Nationen genannt.⁹⁷ Daran orientiert sind politisch schöne Akte als Widerstand gegen Menschenrechtsverbrechen – auch entgegen persönlicher Interessen – oder als humanitäre Hilfeleistungen zu verstehen. Auf der Homepage bleibt der Begriff vage formuliert, so sind zum Beispiel keine Parameter genannt, an denen sich politische Schönheit orientieren könnte. Denn, dies zeigen die kontroversen Diskussionen über das ZPS und seine Aktionen immer wie-

⁹⁵ URL: www.politicalbeauty.de (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

⁹⁶ URL: <https://www.politicalbeauty.de/Hinweise.html> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

⁹⁷ Ebd.

der, was der eine subjektiv als eine politisch schöne Handlung empfinden mag, muss nicht unbedingt für einen anderen gelten. So müssen die Aktionen des ZPS als Leitbild politisch schöner Akte gesehen werden.

In seinem Manifest schreibt Philipp Ruch über die politische Schönheit: »Wir [das ZPS] handeln alle wichtigen Verträge aus, die für ihre Rückkehr nötig sind.«⁹⁸ Im Manifest wird deutlich, dass sich Ruch und das ZPS natürlich der Relativität von Schönheit bewusst sind. Daher versucht er sich auch nicht daran, diesen Begriff zu definieren, sondern die Ästhetik als künstlerische Disziplin auch auf die Politik zu übertragen.⁹⁹ So plädiert er für ein Umdenken in der Politik, die Arbeit weniger am Status quo auszurichten, sondern an dem, was ein wünschenswerter, sprich: schöner Zustand wäre. »In dieser Lücke zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit liegt die Kraft, eine Epoche der Aufklärung auszurufen [...]«, schreibt er.¹⁰⁰ Sich selbst bezeichnet er als »Chefunterhändler der politischen Schönheit«, als ihr Gesandter.¹⁰¹ Übernimmt man den Politikjargon, den er sich hier zu eigen macht, lässt sich daraus schließen, dass er Kompromisse aushandelt und entscheidende Vorbereitungen trifft, so wie auch die Chefunterhändlerinnen und -unterhändler einer Regierung vor großen Gipfeltreffen den politischen Spielraum ausloten. Doch wer übernimmt hier anschließend? Folgt man dem ZPS, im besten Falle die Regierung selbst. Gemeinsam mit dem ZPS widmet sich Ruch einem Zustand, der aus globaler Perspektive noch immer eine Utopie darstellt: Humanität.¹⁰² Und hier wird er in seinem Manifest sehr konkret: »Politisch haben wir die Humanität durch die Erklärung der Menschenrechte vorformuliert und konstituiert. Jetzt ist es an der Zeit, sie in unser Handeln zu übersetzen.«¹⁰³ Hier erschließt sich eine Auffassung von politischer Schönheit, deren politische Ausrichtung sich klar an den Menschenrechten orientiert, und ein Verständnis mit aktivistischer und agitatorischer Konnotation. Das ZPS setzt sich mit seiner Aktionskunst für die unabdingbare Berücksichtigung und die staatliche Schutzpflicht ein, die mit den Menschenrechten einhergeht. Mit seiner Aktionskunst löst es sich von Denk- und Handlungsverboten und experimentiert mit Lösungsansätzen.

⁹⁸ Ruch 2015, S. 105.

⁹⁹ Ebd., S. 98.

¹⁰⁰ Ebd., S. 100.

¹⁰¹ Ebd., S. 104.

¹⁰² Ebd., S. 176.

¹⁰³ Ebd., S. 201.

Die aktions-künstlerische Taktik, mit der es sich für Menschenrechte einsetzt, benennt es als »Aggressiven Humanismus«.¹⁰⁴

Die Programmatik liest sich zunächst wie ein Paradoxon und führt die gängige Vorstellung von Humanität ad absurdum. Ihr ist aber auch ein Mobilisierungsgedanke inhärent, den Ruch in seinem Manifest erörtert. Hier klagt er die »Abgeschiedenheit des Menschen«¹⁰⁵, den Verlust einer gelebten, verantwortungsvollen Gemeinschaft an und beschreibt metaphorisch ihren aktuellen Zustand als einen »[...] großen Billardtisch, auf dem die Individuen wie Kugeln voneinander abprallen.«¹⁰⁶ Ruch ruft die Leserinnen und Leser dazu auf, selbstbestimmt, ethisch und moralisch zu handeln und bezieht sich dabei auf die ethische Lebensanschauung, wie sie der Existenzphilosoph Søren Kierkegaard aus der individuellen Sicht zweier Pseudonyme in seiner Schrift »Entweder – Oder« (1843) der ästhetischen Lebensweise gegenüberstellt:

»Der gestalterische Impuls der ästhetischen Lebensweise ist die Ungebundenheit. Ethisch zu leben bedeutet hingegen eine Entscheidung zu treffen und sie zu verantworten. Darin lag für Kierkegaard die Hoffnung, dem Leben Tiefe zu geben. Nicht die Umstände sollen unser Handeln bestimmen, sondern das, was wir selbst wollen. Über die Bedingungen der Situation, in der wir leben, hinaus.«¹⁰⁷

Wie bei Kierkegaard bleibt auch bei Ruch das Ethische unbestimmt. Während Kierkegaard die ethische Lebensweise hinsichtlich der sozialen und persönlichen Pflichten vor Gott definiert, überträgt Ruch seine subjektive

¹⁰⁴ Zentrum für Politische Schönheit: *Aggressiver Humanismus. Von der Unfähigkeit der Demokratie, große Menschenrechte hervorzuheben*, in: Bierdel, Elias/Lakitsch, Maximilian (Hrsg.): *Wege aus der Krise. Ideen und Konzepte für Morgen*, Dialog, Bd. 63, Wien/Münster 2013, zit. n. URL: <https://medium.com/@politicalbeauty/aggressiver-humanismus-3d091f8732a3> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

¹⁰⁵ Ruch 2015, S. 78.

¹⁰⁶ Ebd., S. 78. In Rückgriff auf Freuds Psychoanalyse kritisiert Ruch die Loslösung der Gesellschaft mit ihren kulturellen Werten von der Persönlichkeit des Individuums. Durchaus haben Freuds Vorstellungen über die menschliche Psyche das Denken des 20. Jahrhunderts in einer Weise beeinflusst wie vermutlich kein anderes Gedankengebäude dieser Zeit. Dennoch erscheint Ruchs Darstellung von Freuds komplexer Konzeption des Unbewussten und der Triebpsychologie als Schuldträger eines Individualisierungsprozesses undifferenziert. Liest man Ruchs Argumentation, hat es den Anschein, dass der Autor, obwohl er den Freudianismus so verurteilt, diesem selbst verfallen ist. So missachtet er gänzlich die kultur- und geistesgeschichtlichen Zusammenhänge, aus denen heraus Freuds Arbeit entstanden ist, was jedoch notwendig wäre, um eine differenzierte Haltung einzunehmen.

¹⁰⁷ Ruch 2015, S. 139.



Abb. 2: Plakat »Aggressiver Humanismus«, © Zentrum für Politische Schönheit

Perspektive bezüglich eines moralischen und ethischen Handelns auf die Allgemeinheit.¹⁰⁸ Hier lässt sich wiederum auf die Aktivitäten des ZPS verweisen, die als Leitbild moralischer und humanitärer Taten fungieren können.

Die Gruppe selbst definiert den Begriff des aggressiven Humanismus als einen Ausdruck dafür, »[...] dass der Kampf um Menschenrechte viel zu höflich geführt wird, jedoch ein offensives Auftreten legitimiert.«¹⁰⁹ Ein solcher Auftritt wird in der kriegesischen Semantik weitergeführt, die sich in allen Aktionen wiederfindet: militärisches Vokabular, Kriegsbemalung mit

¹⁰⁸ Hügli, Anton: *Die Bedeutung existenzphilosophischen Denkens für die Ethik – exemplifiziert an Kierkegaard und Karl Jaspers*, S. 119, in: von Feger, Hans/Hackel, Manuela (Hrsg.): *Existenzphilosophie und Ethik*, Berlin/Boston 2014, S. 113–138.

¹⁰⁹ Zentrum für Politische Schönheit 2013, o. S.



Abb. 3: Philipp Ruch, *Flüchtlinge fressen*, 2016, © Patryk Witt | Zentrum für Politische Schönheit

schwarzem Ruß als Sinnbild verbrannter Hoffnungen auf den Gesichtern der Künstlerinnen und Künstler bei öffentlichen Auftritten (siehe Abbildung 3) sowie das ZPS-Plakat mit einer senkrecht nach oben gestreckten Faust (siehe Abbildung 2), die sich schraffiert vor einem roten Hintergrund als Geste des Aufrufs zur humanistischen Revolution nach oben streckt, womit sie ein ikonografisches Symbol verschiedener aktivistischer Bürgerbewegungen als Ausdruck ihres politischen Willens aufgreifen. Vor ihr schwebt in weißen Lettern der Slogan ›Aggressiver Humanismus‹. Weitergeführt wird dieser Impetus in den eigenen politisch konnotierten Aufgabenzuschreibungen: Chefunterhändler (Philip Ruch), Planungsstab (Kernteam um Philipp Ruch), Eskalationsbeauftragte/r (ist bei jeder Aktion vor Ort).

Zu den ersten Aktionen des ZPS gehört die Studie *Zeitkapsel* (2009), bei der die Mitglieder zahlreiche Menschen auf der Straße befragt haben, wonach sie persönlich streben, was sie antreibt und was ihnen missfällt.¹¹⁰ Die darin herausgearbeitete Visions- und Antriebslosigkeit der meisten Befragten ist bis heute Legitimation der künstlerischen Arbeit des Zentrums. Die dann folgenden Aktionen entstehen als Reaktion auf konkrete politische Zusammenhänge und sind visionär als Impulsgebungen und Handlungsaufforderungen zu verstehen. Retrospektiv und im Vergleich zu jüngeren Aktionen erscheinen ältere Aktionen wie beispielsweise die eBay-Versteigerung der Kanzlerin Angela Merkel und ihres Herausforderers Frank-Walter Stein-

¹¹⁰ URL: <https://www.politicalbeauty.de/Zeitkapsel.html> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

meier, die sich humorvoll für einen Führungswechsel einsetzt, wie politische Gesten. Die Aktionen werden immer aufwendiger, komplexer und diverser in ihrer künstlerischen Sprache, entziehen sich tradierten Kategorien, sind stets interdisziplinär und in verschiedene Phasen unterteilt. Die Verfremdung realer Narrative und Symbole, das Oszillieren zwischen Aufführung und Performance, die aktive Einbindung der Medienlandschaft und Schaffung von Irritationsmomenten durch Bilder und Metaphern sind gängige künstlerische Mittel. Formal sind etliche Referenzen zu der Arbeitsweise Christoph Schlingensief's¹¹¹ auszumachen, auf den sich das ZPS auch als Vorbild bezieht:¹¹² Die sozial-politische Brisanz, das Unvorhersehbare, das Zusammenspiel von Faktischem und Imaginiertem, die Reaktionen der Öffentlichkeit und der Verzicht auf Kontrollmechanismen erzeugen bei beiden im Wesentlichen die Dramaturgie und Bildsprache der Intervention.

Die Aktionen lassen sich an der Schnittstelle von Theater und bildender Kunst verorten, vereinen sie doch Elemente der Aufführung, Performance und Verfremdung. Dies spiegelt sich auch in den Institutionen wider, mit denen das ZPS kooperiert: unter anderem mit der Berlin Biennale (2012), mit dem Maxim Gorki Theater (2014/2016) sowie mit den Kammerspielen München (2017). Seit seiner Gründung hat das ZPS eine Vielzahl von Aktionen ausgearbeitet und sich dabei immer stärker professionalisiert. Jede Aktion ist als Ausgestaltung und Aufführung einer inszenierten Situation, als semiotische Störaktion zu lesen. Betrachtet man die verschiedenen Ausführungen der Aktionen in ihrer chronologischen Gesamtheit, stellt die Aktion *Rettung des Bundes* (2014)¹¹³ – die zahlreiche Parallelen zu Schlin-

¹¹¹ Christoph Schlingensief (* 24. Oktober 1960 Oberhausen, † 21. August 2010 Berlin) war Theater- und Opernregisseur, Schauspieler, Autor, TV-Moderator und Aktionskünstler. Mühlemann, Kaspar: *Christoph Schlingensief und seine Auseinandersetzung mit Beuys*, Europäische Hochschulschriften Kunstgeschichte, Reihe XXVIII, Bd. 439, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien 2011, hier S. 9.

¹¹² Lintzel, Aram: »Moral muss wehtun!« – Philipp Ruch vom Zentrum für Politische Schönheit im Interview, in: spex, 1. Dezember 2017, URL: <https://spex.de/philipp-ruch-interview-zps/> (Letzter Aufruf: 5. Juni 2019).

¹¹³ Unter dem Aktionsnamen ›1 aus 100‹ ruft die Bundesfamilienministerin, so wird es zumindest vom ZPS kommuniziert, die Rettungsaktion ›Kindertransporthilfe des Bundes‹ ins Leben. Am 8. Mai 2014 sei mit dem Gesetzesentwurf 18/1333 von der Bundesregierung eine gesetzliche Grundlage geschaffen worden, wodurch 55.000 besonders gefährdete Kinder aus dem Bürgerkriegsland Syrien für die Dauer des Konfliktes in deutschen Pflegefamilien aufgenommen werden können. Auf der Website ›www.kindertransporthilfe-des-bundes.de‹ können interessierte Pflegefamilien Bewerbungs-

gensiefs Arbeit *Ausländer raus! Schlingensiefs Container* (Wien 2000)¹¹⁴ aufweist – eine Art Zäsur dar, denn hier bildet sich ein künstlerisches Repertoire heraus, auf das die Gruppe in den folgenden Aktionen immer wieder zurückgreift: Ausgehend von einem aktuell relevanten Thema unterwandern sie die Organisation des soziopolitischen Raums und evozieren dabei eine alternative Wirklichkeitserfahrung. Der Verlauf der Aktion folgt zu einem Teil einer festgelegten Dramaturgie und ist zum anderen Teil von der Reaktion der Medien und Rezipientinnen und Rezipienten abhängig. Die Aktionen werden begleitet von einem Kurzfilm und einer Homepage. Jede Aktion als Situation ist schwerlich in ihrer Gesamtheit zu rezipieren, da sie sich, ähnlich einem Theaterstück, in unterschiedliche Phasen oder

unterlagen heruntergeladen und einreichen. Die Aktion wird begleitet von diversen Aktionen im öffentlichen Raum, u. a. von dem ›Mahnmal gegen die Lebensgefahr und Todesängste syrischer Kinder‹ nahe des Berliner S-Bahnhofs Friedrichstraße. In Containern informieren vermeintlich syrische Ärzte über die Verhältnisse, Videos zeigen die verheerende Lage, Portraitfotos der Schutzsuchenden und ein Telefon-Voting laden zur Abstimmung ein, wer nach Deutschland darf. Vgl. dazu URL: <https://politicalbeauty.de/kindertransporte.html> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

¹¹⁴ Im Rahmen der Wiener Festwochen im Jahr 2000 errichtet Schlingensief ein Areal aus Containern neben der Wiener Staatsoper, in denen für eine Woche zwölf, von Schlingensief als Asylbewerbende bezeichnete, Teilnehmende leben. Nach den Prinzipien der TV-Realityshow ›Big Brother‹ wird das Geschehen im Container-Innenen durchgängig auf Bildschirmen auf dem umliegenden Gelände sowie online auf der die Aktion begleitenden Homepage übertragen. Der tägliche Weckruf mit Redemitschnitten des damaligen Vorsitzenden der rechtspopulistischen Freiheitlichen Partei Österreichs (FPÖ) Jörg Haider, der Besuch eines Deutschkurses auf dem Dach des Containers oder wechselnde Tagesaktivitäten können so verfolgt werden. Somit kann das Publikum die Bewerberinnen und Bewerber kennenlernen, um dann per Online- oder Telefon-Voting an der Abstimmung teilzunehmen, wer zurück in das Herkunftsland geschickt wird. Der Gewinner beziehungsweise die Gewinnerin bekommt nicht nur einen Geldpreis ausbezahlt, sondern auch eine Einheirat und somit ein Aufenthaltsrecht in Österreich, denn die Aktion wird von einem Aufruf an Heiratswillige begleitet. Schlingensief kritisiert damit die wachsende Xenophobie und provoziert sowohl ein großes Medien-Echo als auch direkte, heftige Reaktionen in der Öffentlichkeit. Unzählige Zuschauende – verwirrt und verunsichert, ob in dem Container tatsächlich echte Asylantinnen und Asylanten leben oder sich lediglich Schauspielerinnen und Schauspieler inszenieren – versammeln sich täglich unter anderem verärgert, verwundert, überfordert oder amüsiert zu Diskussionen vor Ort, wobei es sogar so weit geht, dass einige die Freilassung der Asylbewerbenden fordern, das Dach des Containers erstürmen und die Fahne herunterreißen. Vgl. dazu Poet, Paul: *Essay zur Wienaktion. La Austria e bella oder Stalag Y2k – Geschichten von der interaktiven Konzentration*, URL: http://www.schlingensief.com/downloads/wienaktion_essay.pdf (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

besser: Akte unterteilt. Der lange Zeitraum, Unterbrechungen und unterschiedliche Örtlichkeiten machen es den Rezipientinnen und Rezipienten fast unmöglich, diese in ihrer Gesamtheit wahrzunehmen. So erfolgt die Rezeption nicht nur frontal vor Ort oder per Partizipation, sondern von einem Großteil des Publikums auch über das Internet und die mediale Berichterstattung, da nicht immer alle an den Ort des Geschehens anreisen können. Der Berichterstattung kommt damit eine wesentliche Rolle zu, weil sie dem Flüchtigen, Singulären und Unwiederholbaren etwas entgegensetzt. Sie bestimmt das Geschehen und den Fortlauf der Aktion dramaturgisch mit und dokumentiert gleichzeitig. So wird die mediale Kritik stets inhärenter Teil der Aktion. Sie dient der Konstitution eines Diskursraumes, der den Aufmerksamkeitsradius der Aktion ausweitet und die Gesellschaft zu durchdringen vermag und so auch ›externes‹ Publikum einbezieht. Die Bedeutung der Aktionen entsteht auch im Diskurs und stellt einen eigenen, für den Fortgang der Aktion ganz wesentlichen Akt dar. Die ZPS-Mitglieder sind in den Aktionen und auch bei anderen öffentlichen Auftritten stets an den mit Ruß geschwärzten Gesichtern erkennbar, der, so Ruch, bei der Kollision von Geschichte und Öffentlichkeit entstehen würde, und an ihrem legeren Businesslook: Männer tragen mindestens Jeans und Hemd oder einen dreiteiligen Anzug, Frauen Kleider, Hosenanzug oder Bluse.¹¹⁵

Im Folgenden werden drei verschiedene Aktionen erörtert. Um die Aktionen nachvollziehbar darstellen und die Geschehensabläufe detailliert überblicken zu können, werden diese in Anlehnung an den Aufführungsmodus in Akte unterteilt. Die Unterteilung entspricht nicht einer chronologischen Abfolge, sondern kann sich zeitlich durchaus überschneiden. Die Einteilung in Akte wird vom ZPS selbst nicht vorgenommen, doch erscheint sie sinnvoll, um die verschiedenen ›Eskalationsphasen‹ herauszuarbeiten.

¹¹⁵ »Gespräch mit Philipp Ruch zur Holocaust-Mahnmal Kunstaktion«, 3sat, Kulturzeit, Min.: 0:07–0:16, URL: <http://www.3sat.de/mediathek/?mode=play&obj=70376> (Letzter Aufruf: 18. Januar 2019).

3 Die Aktionen des ZPS – eine Auswahl

3.1 Flüchtlinge fressen. Not und Spiele (2016)



Abb. 4: Arena auf dem Platz der Märzrevolution in Berlin-Mitte, *Flüchtlinge fressen*, 2016, © Patryk Witt | Zentrum für Politische Schönheit

In der Aktion *Flüchtlinge fressen. Not und Spiele* setzt sich das ZPS mit den Folgen des Krieges in Syrien auseinander sowie mit den Konsequenzen und Herausforderungen des Flüchtlingszustroms nach Europa und insbesondere Deutschland. Die dramatisch inszenierte Aktion gilt der Flüchtlingspolitik der Bundesregierung und ganz konkret der Aufhebung des Beförderungsverbots für Personen ohne Einreisegenehmigung (§ 63 Abs. 3 AufenthG). Die Richtlinie verhindert die Einreise ohne gültigen Ausweis, Pass oder Visum und sieht hohe Strafen für Fluggesellschaften vor, die diese übergehen. Eine Aufhebung wäre ein politischer Schritt, der den Tod vieler Geflüchteter durch die gefährliche Mittelmeerroute verhindern würde.



Abb. 5: Inszenierung ›Not und Spiele‹, *Flüchtlinge fressen*, 2016, © Patryk Witt | Zentrum für Politische Schönheit

Akt I – Inszenierung eines hyperrealen Roms

Am 16. Juni 2016 eröffnet das ZPS vor dem Maxim Gorki Theater auf dem Platz der Märzrevolution mit der Wiedergabe der Europahymne seine Aktion *Flüchtlinge fressen. Not und Spiele*. Der Titel rekurriert auf den Aphorismus ›panem et circenses‹ [Brot und Spiele] des römischen Satiredichters Juvenal, dessen überlieferte Schriften einen Einblick in die römische Gesellschaft des ersten und zweiten Jahrhunderts geben.¹¹⁶ So spricht das ZPS von einem »hyperrealen Rom«¹¹⁷, das es im Rahmen der Aktion im »Zentrum des europäischen Reiches«¹¹⁸ geschafft hat. Die Mitglieder des ZPS und Schauspielerinnen und Schauspieler des Theaters inszenieren sich selbst als Veranstalterinnen und Veranstalter von dreizehn Tage andauernden Spielen »um Leben und Tod«¹¹⁹.

Mittelpunkt und Schauplatz der Aktion bildet die Installation einer großen Arena: Ein schwarzer, frontal geöffneter Kubus, der im Inneren einen zur Schauseite hin verglasten Tierkäfig offenbart. Das Dach bildet eine Bühne, die durch Europafahnen begrenzt ist und den diversen Veranstaltungen dient, die die Aktion begleiten. Für die Dauer der Aktion leben im Käfig vier Tiger. Das ZPS verbreitet das Gerücht, es handle sich um libysche Tiger, die es vom

¹¹⁶ Weber, Karl-Wilhelm: *Panem et circenses. Massenunterhaltung als Politik im antiken Rom*, Zaberns Bildbände zur Archäologie, erweiterte Neuaufl., Mainz 1994, S. 145–155.

¹¹⁷ URL: <http://www.politicalbeauty.de/ff.html> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Ebd.



Abb. 6: Aufbau der Arena in Berlin-Mitte, *Flüchtlinge fressen*, 2016, © Patryk Witt | Zentrum für Politische Schönheit

türkischen Großdiktator als Geschenk erhalten habe.¹²⁰ Dies ist natürlich nur Teil des Schauspiels, denn tatsächlich wurden die Tiere dem ZPS von einem privaten Halter aus Süddeutschland zur Verfügung gestellt.¹²¹ Der Kubus ist flankiert von Vitrinen auf breiten Ziegelsteinsockeln – wohl als Nachahmung eines Abschnitts einer Grenzmauer –, die Strandgut von der libyschen Küste und Ausweise und Fotos von Geflüchteten zeigen, die nach Aufhebung der Richtlinie einreisen könnten. Die Seitenwand zeigt das Aktionslogo, das im Profil einen angreifenden Tiger in schwarz-weiß abstrahiert: ein grafisch gestalteter Tigerkopf vor schraffiertem weißem Hintergrund, mit gefletschten Zähnen und aggressivem Blick, sich vermutlich auf sein Opfer zu bewegend. Vor der schwarzen Aussparung, die seinen übrigen Körper abstrahiert, prangt der Aktionstitel *Flüchtlinge fressen. Not und Spiele*. Hinter der Arena weht ein rotes Banner, das die Rückenansicht eines Mädchens an der Hand seiner Mutter zeigt. Über ihnen steht in weißen Lettern: »Mama, warum kommen die Flüchtlinge nicht mit dem Flugzeug?« Wenn die Regierung den Paragraphen 63 Abs. 3 AufenthG, der durch die Wiedergabe auf den Fensterscheiben des Käfigs dem Publikum im Gedächtnis bleibt, nicht abschafft, würde am 28. Juni 2016 vor den Augen der Öffentlichkeit ein Flüchtling den Tieren zum Fraß vorgeworfen werden: »Durch die Schleuse der römischen Göttin des Todes gelangen die Plünderer Europas auf allen Vieren in die

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Breher, Nina: *Flüchtlinge fressen* (2016), S. 229, in: Rummel et al. 2018, S. 229–248.



Abb. 7: Blick in den Tigerkäfig, *Flüchtlinge fressen*, 2016, © Patryk Witt | Zentrum für Politische Schönheit

Arena«¹²², heißt es dazu zynisch auf der Website. Eine digitale Uhr an der Schauseite zählt die Tage, Stunden und Minuten bis zum Ablauf der gesetzten Frist und des »öffentlichen Untergangs«¹²³ im Falle einer Nichtaufhebung herunter. Das ZPS stellt so eine Analogie zwischen den Geflüchteten und den Staatsfeinden her, die im antiken Rom während öffentlicher Spektakel im Kolosseum bestialisch hingerichtet wurden, und inszeniert Deutschland beziehungsweise Europa als ein Imperium, das über Leben und Tod entscheidet und in die Barbarei zurück verfällt.

Akt II – Mediale Berichterstattung

Dass die Einbindung der Presse und ihre Berichterstattung einen wesentlichen Bestandteil der Aktion darstellt, wird bereits durch die Pressekonferenz im Maxim Gorki Theater deutlich, mit der sich das ZPS an Journalistinnen und Journalisten wendet und diese aktiv miteinbezieht. Das ZPS überträgt dort den Vertreterinnen und Vertretern der öffentlichen Meinungsbildung die Aufgabe, die Botschaft beziehungsweise Inhalte der Aktion zu vermitteln. Dass dabei nicht zwangsläufig die vom ZPS angestrebten Inhalte übermittelt werden, ist ebenfalls integraler Teil der Aktion: Alle werden so zu Mit-Akteurinnen und -Akteuren, jede Reaktion trägt zur Wahrnehmung

¹²² URL: <http://politicalbeauty.de/ff.html> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

¹²³ Ebd.

und Bedeutungskonstitution bei. Das ZPS stellt nicht die Zustimmung in den Vordergrund, sondern die Aufmerksamkeit.

Die Aktion wird als höchst provokant wahrgenommen, was eine weitreichende Berichterstattung in den Printmedien, im Rundfunk und Fernsehen in Deutschland und darüber hinaus bewirkt. Die verschiedenen Artikel kreisen um die moralische Fragwürdigkeit der Aktion, die Frage ihrer Glaubwürdigkeit sowie ihres Fortbestandes, den Tierschutz und die Grenzen der Kunst. Eine Diskussion über die EU-Richtlinie und ihre Aufhebung bleibt jedoch aus. Der Journalist Thomas Leinkauf gibt die Ansicht einer Besucherin wieder:

»Eine Frau um die fünfzig, Künstlerin aus Berlin, reagiert lautstark und empört auf die Aktion. Bisher fand sie gut, was das Zentrum gemacht habe. Aber hier fände sie eine Grenze überschritten. Die Leute vom Zentrum für Politische Schönheit sollten doch selbst in den Käfig gehen und sich zerfleischen lassen, statt traumatisierte Flüchtlinge für ihre Aktion zu missbrauchen.«¹²⁴

Das Zitat steht sinnbildlich für einen Teil des Publikums, welches durch die Aktion aufgewühlt ist und die Vermengung von Inszenierung und realen Inhalten nicht auseinanderzuhalten scheint. Im Publikum sind sichtlich irritierte Personen auszumachen, manche zeigen sich amüsiert, einige begeistert. Fragen, ob sich wahrhaftig Flüchtlinge beworben haben und ob die Verfütterung am Ende wirklich stattfinden wird, werden lebhaft diskutiert.

Akt III – Ablenkendes Unterhaltungsprogramm und informierende Diskussionsrunden

Der Titel *Not und Spiele* polemisiert einerseits das politische Desinteresse der heutigen Gesellschaft, andererseits die Politik, die die Gesellschaft mit Großereignissen von wahren Problemen ablenkt. Das ›Begleitprogramm‹ spiegelt diese Kritik wider. Jeden Abend um 18:45 Uhr findet für die Zeitdauer der Inszenierung ›Not und Spiele – Die Show‹ statt, in deren Rahmen die Schauspielerinnen und Schauspieler des Theaters als Imperatoren und Gaukler verkleidet das Publikum unterhalten durch beispielsweise

¹²⁴ Leinkauf, Thomas: *Zentrum für Politische Schönheit. Springen die Flüchtlinge wirklich in den Tigerkäfig?*, in: Berliner Zeitung, 24.06.2016, URL: <https://www.berliner-zeitung.de/berlin/zentrum-fuer-politische-schoenheit-springen-die-fluechtlinge-wirklich-in-den-tigerkaefig--24283808> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).



Abb. 8: Inszenierung ›Not und Spiele‹, *Flüchtlinge fressen*, 2016, © Patryk Witt | Zentrum für Politische Schönheit

Imitationen deutscher Politikerinnen und Politiker als Entscheiderinnen und Entscheider über Leben und Tod, Verlesen von Hass-Kommentaren auf Facebook, Tigerfütterungen oder Übertragungen der Fußball-Europameisterschaft.

Im Garten des Theaters finden an zwölf Abenden um 19:30 Uhr im ›Zentrums-Salon zur letzten Schönheit‹ kritische Diskussionen mit verschiedenen Gästen über die Aktion und ihren Kontext statt. So sind unter anderem Aiman A. Mazyek vom Zentralrat der Muslime in Deutschland, der Spiegel-Journalist Maximilian Popp und der CDU-Bundestagsabgeordnete Philipp Lengsfeld, der die Aktion scharf kritisiert, gemeinsam auf dem Podium oder Prof. Joseph Vogl gemeinsam mit Prof. Michael Diers. Das Publikum nimmt an den Diskussionen durch eigene Wortbeiträge teil, wodurch anregende Gespräche zwischen den Zuschauerinnen und Zuschauern und den Personen auf der Bühne entstehen.

Akt IV – Der Flug der Joachim 1

Das ZPS fordert den damaligen Bundespräsidenten Joachim Gauck dazu auf, den nach der EU-Richtlinie 2001/50/EG geschaffenen Paragraphen 63 Absatz 3 im Ausländerrecht abzuschaffen, um die legale und sichere Immigration zu ermöglichen. Parallel startet eine Crowdfunding-Aktion, um die Einreise von Flüchtlingen per Flugzeug zu ermöglichen. Das ZPS hat dafür ein AirBerlin-Flugzeug gechartert, das die Geflüchteten vom türkischen Izmir nach Berlin-Tegel bringen soll, um einen Asylantrag zu stellen. Be-



Abb. 9: Joachim 1 – Die Flugbereitschaft der deutschen Zivilgesellschaft, *Flüchtlinge fressen*, 2016, © Alexander Lehmann | Zentrum für Politische Schönheit

reits vorab sammelt das Zentrum die persönlichen Daten von Geflüchteten in der Türkei, die bereits Familie in Deutschland haben, und übermittelt diese an das Kanzleramt, das Auswärtige Amt, das Innenministerium (BMI) und an das Bundesamt für Migration und Flüchtlinge (BAMF). Die Entscheidung, welche der vielen Asylsuchenden schlussendlich die Maschine besteigen dürfen, überträgt das ZPS dem Publikum auf der Spendenwebseite ›www.joachim1.de‹, auf der man aus einer langen Namensliste seine Wahl trifft. Auch bei diesem Teil der Aktion wird über die Echtheit angeregt spekuliert. Ein knapp fünfminütiger Image-Film¹²⁵ im Netz klärt über die Aktion und wie daran teilzunehmen ist auf. Beginnend mit dem Satz »Das Gegenteil von Gnade ist Gnadenlosigkeit.«¹²⁶ begleitet die erste Sequenz des Films Menschen auf dem Weg ihrer Flucht: Ein kleiner Junge trocknet und wärmt seine nackten Füße über einem Lagerfeuer, ein Zeltlager, Geflüchtete werden beim Überwinden eines Grenzzaunes vom Grenzschutz heruntergeprügelt. Der Bundestag klatscht im nächsten Schnitt Beifall. Dann ein Re-

¹²⁵ »Flüchtlinge fressen – Not und Spiele«, Zentrum für Politische Schönheit, veröffentlicht am 15. Juni 2016 auf YouTube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vFzDH8OvDqE> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

¹²⁶ Ebd., Min.: 0:03–0:10.

chenbeispiel zu der Entscheidung des Innenministers Thomas de Maizière über die Aufnahme von Familiennachzüglern: Es würde 416 Jahre dauern, bis nach jetzigem Stand alle in Deutschland wären. Parallel zu Bildern von Menschen in prekären Situationen klärt eine Frauenstimme über das Projekt auf, Geflüchteten in der Türkei, die bereits Familie in Deutschland haben, die Einreise per Flugzeug zu ermöglichen. Dann ein Flugzeug, das deutsche Banner tragend und die Aufschrift ›Joachim 1‹ sowie ›Flugbereitschaft der Deutschen Zivilgesellschaft‹ und der Aufruf zu spenden und abzustimmen. Bis zum 22. Juni 2017 hat die Bundesregierung Zeit; Joachim Gauck wird aktiv aufgefordert, »[...] Retter des europäischen Reiches [...]«¹²⁷ zu sein und zu insistieren, sonst würde man sich an den Vatikan als letzte Instanz wenden. Angela Merkel, Thomas de Maizière und Frank-Walter Steinmeier heben nach Art römischer Imperatoren den Daumen hoch. Drei Flugzeuge des Typs der Joachim 1 fliegen dem Sonnenuntergang entgegen. Dann ein Mitschnitt des Aufbaus der Arena, die römischen Imperatoren Merkel, Maizière und Steinmeier halten den Daumen nach unten. Es folgt der Aufruf an Flüchtlinge, sich bereit zu stellen sich am 28. Juni 2018 den Tigern zum Fraß vorzuwerfen.

Akt V – Bundestagssitzung

Die kritische Berichterstattung übt anscheinend erheblichen Druck auf die politischen Vertreterinnen und Vertreter aus, wodurch diese zu Mit-Akteurinnen und -Akteuren der Aktion werden. Zu einem weiteren Schauplatz wird so die Bundestagssitzung am 24. Juni 2016 aufgrund des Antrags der Aufhebung des Beförderungsverbots, eingereicht durch die Linksfraktion. Die Linke und die Grünen sprechen sich für die Streichung der Passage aus.¹²⁸ Doch all der Druck scheint schlussendlich nichts bewirkt zu haben, so heißt es abschließend von Seiten des Innenministeriums in einer Stellungnahme zur Aktion:

»Die geplante Aktion ist aus Sicht des Bundesministeriums des Innern unangemessen und zynisch. Es handelt sich um eine geschmacklose Inszenierung, die auf dem Rücken

¹²⁷ Ebd., Min.: 1:43–1:45.

¹²⁸ Vgl. »Flüchtlinge fressen: Die Abstimmung im Deutschen Bundestag«, Zentrum für Politische Schönheit, veröffentlicht am 24. Juni 2016 auf YouTube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xde2dCz8SmA> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

der Schutzbedürftigen ausgetragen werden soll. Die gesetzlich vorgesehenen Einreisevoraussetzungen werden durch solche Aktionen nicht außer Kraft gesetzt.«¹²⁹

Aufgrund des Eingriffs des BMI, der Bundespolizei und des Auswärtigen Amtes löst die Fluggesellschaft kurzfristig den Charter-Vertrag mit dem ZPS. Damit kommt es zur erzwungenen Streichung eines geplanten Aktes, der wesentlich für die Aktion gewesen wäre: dem symbolträchtigen Anflug eines leeren Flugzeugs in Berlin-Tegel.¹³⁰

Akt VI – Tierfütterung

Als der Countdown auf dem Tigerkäfig den Nullstand erreicht, betritt schließlich die libanesisch-syrische Fernsehschauspielerin und Aktivistin May Skaf die Bühne, sie hatte sich zu Beginn freiwillig für die Verfütterung gemeldet. Sie steigt jedoch nicht in den Käfig, sondern hält eine abschließende, sorgfältig ausgearbeitete Rede mit kunstvoll, theatralisch gespielter, schluchzend-zittriger Stimme und bedeutungsgeladenen Pausen. Auf Arabisch mit simultaner Übersetzung appelliert sie für einen stärkeren Einsatz der Bevölkerung in der Flüchtlingskrise und mehr Humanität. Ihre Worte heben die vorab in der Aktion inszenierte Verblendung von Fiktion und Faktizität auf und lenken den Blick somit wieder zurück auf die grausame Realität des tatsächlichen Alltags vieler Flüchtlinge.

Akt VII – Klage gegen die Bundesregierung

Im Namen von 23 Flüchtlingen, denen durch den Eingriff des BMI und anderen die Einreise per Flugzeug verweigert wird, reicht das ZPS am 9. Oktober 2016 eine Klage gegen die Bundesregierung ein. Zur Prüfung steht, ob die syrischen Kriegsflüchtlinge tatsächlich keine humanitären Gründe für ihren Einreisewunsch vorweisen können, was allein Grund der Bundesregierung für die Absage des Fluges sein kann. Würde das ZPS, das die Kosten für den Fall trägt, diesen gewinnen, wäre ein Präzedenzfall geschaffen.¹³¹

¹²⁹ Berger, Melanie: *Aktion »Flüchtlinge fressen« präsentiert Freiwillige*, in: Der Tagesspiegel, 20.06.2016, URL: <https://www.tagesspiegel.de/berlin/protest-gegen-fluechtlingpolitik-aktion-fluechtlinge-fressen-praesentiert-freiwillige/13759316.html> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

¹³⁰ Breher 2015, S. 237.

¹³¹ Vgl. URL: <https://politicalbeauty.de/ff/KlageZPS.pdf> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).



Abb. 10: Schüler-Registratur vor dem Sophie-Scholl-Gymnasium in München, 75 Jahre Weiße Rose, 2017, © Patryk Witt | Zentrum für Politische Schönheit

3.2 75 Jahre Weiße Rose (2017)

Zum 75. Jubiläum der Weißen Rose inszeniert das ZPS bundesweit, vorgeblich im Namen des Freistaates Bayern, den Schülerwettbewerb und Geschichtsunterricht *75 Jahre Weiße Rose. Von der Vergangenheit lernen*. Die Aktion ruft Schülerinnen und Schüler sowie Studentinnen und Studenten dazu auf, der Aktionen der Widerstandsgruppe gegen die Diktatur des Nationalsozialismus zu gedenken und sich ihren gesellschaftlichen Einsatz zum Vorbild zu nehmen.

Akt I – Versand von Lernmaterial und Werbebroschüren an bayrische Gymnasien

Die Aktion beginnt mit dem Versand von Arbeitsmaterialien für den Geschichtsunterricht an alle Gymnasien Bayerns mit dem Verweis auf ein Sonderthema in dem Fachbereich. Das Lehrbuch und die begleitenden Flyer suggerieren, dass diese vom ›Bayrischen Staatsministerium für Bildung, Kultur und Demokratie‹ (siehe Abbildung 11) initiiert seien. So tragen sie das bayrische Staatswappen, ein Logo mit den weiß-blauen Rauten des Freistaats und ein Konterfei Sophie Scholls. Bildhintergrund des Lehrheftes ist die Basilius-Kathedrale auf dem Roten Platz in Moskau. Dem Lehrmaterial ist ein Schreiben mit einer Anordnung des Staatsministers für Bildung, Dr. Ludwig Spaenle, beigefügt, jedoch ›im Auftrag‹ unterzeichnet von Philipp K. Ruch:

»Die beigelegten Unterrichtsmaterialien (die Schulbücher à 62 Seiten) zum großen SchülerInnen Wettbewerb rund um das Scholl-Jahr 2017 sind umgehend an die Lehrkräfte des Fachbereiches Geschichte weiterzuleiten. Die Materialien sind in der Unterrichtswoche KW 26 als Sonderblöcke zu je 4 × 45 Minuten in den Geschichtsunterricht zu integrieren. Das Thema des Sonderblocks lautet: ›75 Jahre Weiße Rose – Von der Vergangenheit lernen‹.«

Die Schirmherrschaft des Wettbewerbs wird Dr. Ludwig Spaenle und Joachim Herrmann, CSU-Politiker und Innenminister des Landes, zugeschrieben, die Logos des ›G20-Hamburg‹ und des ›Bundesamts für Diktatorenbeseitigung‹, die dem Layout und Gestaltungsprinzip der Bundesregierung folgen, verweisen auf die vermeintlichen Sponsoren und Partner. Die Flyer rufen Schülerinnen und Schüler sowie Studentinnen und Studenten im Alter zwischen 16 und 24 Jahren im Namen des Bayerischen Staatsministeriums für Bildung, Kultur und Demokratie dazu auf, am Geschwister-Scholl-Wettbewerb teilzunehmen. Für das Gestalten und Einreichen von Flugblättern gegen Diktatoren individueller Wahl werden Gewinne wie beispielsweise ein Tablet, eBook Reader, Abonnement eines Streamingportals oder Festivaltickets versprochen, was wohl als Polemik gegen die vermeintlich eventorientierte Jugend zu lesen ist. Die Preisverleihung soll am 29. Juni 2017 in den Münchner Kammerspielen stattfinden. Zudem besteht die Möglichkeit, sich auf Kosten des Bundeslandes Bayern für die Teilnahme an einem Auslandseinsatz in einer Diktatur zu registrieren, um dort das Gewinnerblatt zu verteilen und, so heißt es auf dem Flyer, ein spannendes Wochenende in einer Diktatur zu verbringen.¹³² Diejenigen, die den Hauptgewinn nicht gewinnen, aber dennoch ihr Flugblatt verteilen möchten, können auf die



Abb. 11: Cover des Lehrbuchs für das Sonderthema im Fachbereich Geschichte, *75 Jahre Weiße Rose*, 2017

¹³² Vgl. URL: https://politicalbeauty.de/Media/scholl/Flyer_final1.pdf (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

Infomappe ›Auf eigene Faust‹ zurückgreifen. Diese liefert Informationen wie zum Beispiel Notfallnummern deutscher Botschaften in Diktaturen, Anmerkungen zur Auslands-Rechtsschutzversicherung oder Notfallsätze in verschiedenen Sprachen. Laut der Homepage des ZPS registrieren sich über 70 Kandidatinnen und Kandidaten.¹³³

Einige Lehrerinnen und Lehrer nehmen das Lehrmaterial an, schicken sogar das beigefügte Formular zur Bestätigung des Erhalts zurück.¹³⁴ Ob sie da bereits wissen, dass es sich um eine Kunstaktion handelt oder vom beiliegenden amtlichen Schreiben getäuscht sind, bleibt offen. Für aufmerksame, kritische Lesende wird dennoch schnell anhand des zwischen moralischem Apell und satirischem Humor gehaltenen Tonfalls deutlich, dass es sich hier wohl eher um einen Affront gegen die bayrische Regierung und nicht um eine amtliche Anordnung handelt. So formuliert ›Joachim Hermann‹ in seinem Vorwort des Schulbuchs ungewohnt reißerisch und pathetisch:

»Wir leben im Zeitalter des Verfalls der Freiheit und der Humanität. [...] [D]ie Assads, Putins und Erdogans dieser Welt sollen auch in ihren opulenten Herrscherpalästen noch Angst vor uns Demokraten haben. Denn wir wollen sie jagen – nicht aus Lust, sondern aus Pflichtgefühl. Respekt vor der Würde des Menschen bedeutet Respekt vor der Demokratie.«¹³⁵

Dennoch ist das 62-seitige Lehrbuch gründlich recherchiert und faktenreich. Es enthält Texte, Aufgaben und einen Lösungsteil über die Historie des Widerstandes, die Werte und Aufgaben der Demokratie und gegenwartsbezogene politische Analysen, auch vom US-amerikanischen Historiker und Holocaustforscher Timothy Snyder, zudem Rubriken wie ›Wussten Sie schon, dass...?‹, das ›Diktatoren-Karussell‹ oder den ›Tyrannen-Tratsch‹. Trotz dieses parodistischen Stils, der sich hierdurch teils offenbart, handelt es sich zuallererst um ein ernst zu nehmendes Lehrbuch. Durch die Verzahnung von historischer Widerstandsgeschichte und einer Kritik an der politischen Gegenwart motiviert es zu einer Gedenkkultur, die die Taten der Mitglieder der Weißen Rose nicht nur in Erinnerung ruft, sondern ihre moralische Lauterkeit und Opferbereitschaft im Einsatz für humanistisch-demokratische Ideale auch aktiv wiederbelebt.

¹³³ URL: <https://politicalbeauty.de/scholl.html> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

¹³⁴ Küppel, Lutz Oliver: *Scholl 2017 (2017)*, S. 251, in: Rummel et al. 2018, S. 249–268.

¹³⁵ URL: https://politicalbeauty.de/Media/scholl/Schulbuch_small.pdf, S. 6 (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

Akt II – Aufruf zur Teilnahme am Geschwister-Scholl-Wettbewerb

Die Aktion beginnt am 26. Juni 2017 am Münchner Sophie-Scholl-Gymnasium, wo das ZPS ausgewählte Pressevertreterinnen und -vertreter in das Vorzimmer des Direktorats eingeladen hat, um diese zu eröffnen. In der Pause werden die Flyer und Broschüren an die Schülerinnen und Schüler verteilt. Vor der Schule steht ein roter Oldtimer-Doppeldeckerbus, wo ZPS-Mitglieder erneut, angeblich im Auftrag der bayrischen Regierung, weitere Informationen zur Verfügung stellen und wo man sich zur Teilnahme registrieren kann. Auch der Bus ist im Banner des blau-weißen Corporate Designs der Aktion gehalten. Auf diesem steht geschrieben: »Schüler-Registrator. Verteile ein Flugblatt in einer Diktatur.« Hier wird darüber hinaus auf die begleitende Homepage ›www.scholl2017.de‹ aufmerksam gemacht, die online über die Aktion informiert und wo Teilnehmerinnen und Teilnehmer über eine Maske ihren Aufruf niederschreiben können. Als Diktaturen stehen zur Auswahl: Russland, Sudan, Nordkorea, Eritrea, Syrien, Simbabwe, Türkei, Usbekistan, Saudi-Arabien und Tschetschenien. Der Schulleiter des Gymnasiums beendet schließlich nach einiger Zeit den Auftritt, da es sich hierbei, so die Leitung, nicht um eine künstlerische, sondern politische Aktion handle. Selbst der Referent für Diktatorenbeseitigung – natürlich handelt es sich hier in Wahrheit um ein ZPS-Mitglied –, kann den Abbruch nicht verhindern. Zudem stellt das ZPS einen knapp vier-minütigen Trailer¹³⁶ ins Internet, wie er im Rahmen von Image- und Werbekampagnen üblich ist. Auch er ist im Namen der bayerischen Staatsregierung verfasst und in seiner epischen und emotionalisierten Darstellung überzogen: Im ersten Schnitt fällt der Blick auf ein bayrisches Idyll. Dann wird mit der Einblendung historischen Bildmaterials aus den Flugblättern der Weißen Rose zitiert, untermalt von aufrührender Musik. Es folgen verschiedene Einspielungen heutiger Diktatoren und Widerstandskämpferinnen und -kämpfern, wodurch Vergangenheit und Gegenwart ihre Gleichstellung finden. Dann folgt ein Schnitt, das Aktionslogo wird eingeblendet und es schließen sich Informationen zum außerregulären Lehrplan und dem Wettbewerb an. Ein Klassenzimmer, ein Lehrer – es handelt sich um das ZPS-Mitglied André Leipold – verteilt das Lehrbuch, ein Junge und ein Mädchen, vermutlich Hans und Sophie Scholl

¹³⁶ »Verteile Dein Flugblatt in einer Diktatur!«, Zentrum für Politische Schönheit, veröffentlicht am 25. Juni 2016 auf YouTube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vFzDH8OvDqE> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

der Gegenwart, packen ihren Rucksack. Eine Schauspielerin appelliert als Franziska Eisenreich, »Staatssekretärin des Bayerischen Staatsministeriums für Bildung, Kultur und Demokratie«, an junge Menschen, sich für ein »Widerstandsspektakel nach deutscher Vorlage« zu registrieren. Begleitet von heroischen Worten laufen das Mädchen und der Junge entschlossenen Schrittes durch ein Kornfeld der Abendsonne entgegen. In der abschließenden Sequenz fallen Flugblätter, eventuell ihre, auf den Roten Platz in Moskau.

Akt III – Mediale Berichterstattung

Neben der bereits erwähnten Pressekonferenz im Gymnasium findet eine weitere zuerst vor dem roten Schulbus statt, der inzwischen vor den Münchner Kammerspielen steht, die auch Kooperationspartner des ZPS sind, und schließlich in den Theaterräumen. Hier stellt sich der erste Kandidat, ein 20-jähriger Student aus Stuttgart, vor. Das ZPS hält konsequent die inszenierte Kooperation mit der bayrischen Staatsregierung aufrecht und verweist bei Fragen entsprechend auf diese. So verlässt ein Journalist während der Konferenz schimpfend den Raum, nachdem das ZPS auf seine Frage hin, warum die Lehrmaterialien lediglich an Gymnasien verteilt worden seien, auf die politischen Verantwortlichen verweist. Ein anderer Journalist einer überregionalen Tageszeitung denunziert Ruch mit Kraftausdrücken, da das ZPS, anstatt selbst in den Widerstand zu gehen, Jugendliche und junge Leute zu einer Tat animiere, für die die Mitglieder der Weißen Rose mit ihrem Leben zahlen mussten.¹³⁷ Insgesamt steht die Presse der Aktion vorwiegend negativ gegenüber und wirft dem Zentrum immer wieder die Instrumentalisierung von Jugendlichen vor.

Akt IV – Veranstaltungsreihe zur Bewerbung des Wettbewerbs und zum Gedenken an die Geschwister Scholl

Parallel finden über mehrere Tage verschiedene Aktionen statt, die gemeinsam das gleiche Ziel verfolgen: die Bewerbung des Wettbewerbs, das Gedenken an die Geschwister Scholl und die Aktivierung der Gesellschaft

¹³⁷ Bovermann, Philipp: *Die Realität reicht euch nicht!*, in: nachtkritik, o. A., URL: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=14186:scholl-2017-das-zentrum-fuer-politische-schoenheit-wirbt-im-auftrag-der-muenchner-kammerspiele-nachwuchs-humanisten-an&catid=99&Itemid=83 (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

Abb. 12: Gedenkstätte und Infostand vor der Ludwig-Maximilian-Universität in München, 75 Jahre Weiße Rose, 2017, © Patryk Witt | Zentrum für Politische Schönheit



zum Widerstand gegen diktatorische Regime. Der Informationsbus tourt durch München, sofern er nicht vor den Münchner Kammerspielen steht. Es finden zwei Ersatznachhilfestunden in den Münchener Kammerspielen für Interessierte und Schülerinnen und Schüler statt, deren Schulen das Programm nicht aufgenommen haben; im Rahmen dieser werden eingereichte Flugblätter und Kandidaten vorgestellt. Der ehemalige Leiter des ›Zentrums für Antisemitismusforschung‹ der Technischen Universität Berlin und Träger des Geschwister-Scholl-Preises Prof. em. Dr. Wolfgang Benz hält einen Vortrag über die Widerstandsbewegung im Nationalsozialismus; Irina Revina Hofmann, Unterstützerin der russischen Opposition, tritt zusammen mit Aktivistinnen und Aktivisten des kurdischen Gesellschaftszentrums auf; Demonstrationzüge für den aggressiven Humanismus ziehen durch Münchens Straßen; aus einem Bauzaun mit Trauerschmuck und zum Teil aus der Presse bekannten Fotos zur Erinnerung an die Opfer gegenwärtiger Diktaturen wird eine Gedenkstätte vor der Ludwig-Maximilian-Universität errichtet, wo die Geschwister Scholl beim Verteilen der Flugblätter festgenommen wurden. Ebendort wird ein Informationsstand aufgestellt, wo ›Die letzten Zeugen‹ – Seniorinnen und Senioren als letzte Überlebende der NS-Zeit – das Gespräch mit umstehenden Passanten suchen.¹³⁸ ›Die letzten Zeugen‹ sind es auch, die nach der Vorlesung von Wolfgang Benz zur Demonstration aufrufen und sich an das Geländer der Staatskanzlei

¹³⁸ URL: <https://www.politicalbeauty.de/scholl.html> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019) und Küppel 2018, S. 260.

ketten, bis die Polizei die Aktion beendet.¹³⁹ So mündet der Vortrag schlussendlich doch in eine Aufführung, die durch die Überlagerung von Historie, Erinnerung und Kritik an der gegenwärtigen Politik, das heißt durch die Aktualisierung der historischen Inhalte entsteht.

Akt V – Blätterflut am Istanbuler Gezi-Park

Überraschender Höhepunkt der Aktion ist nicht etwa die Ausrufung der Gewinnerin oder des Gewinners, sondern eine installative Intervention im Gezi Hotel Bosphorus am Istanbuler Gezi-Park, der seit 2013 gemeinsam mit dem anliegenden Taksim-Platz immer wieder Schauplatz von Protesten gegen die türkische Regierung ist. Am Fenster eines Hotelzimmers hat das ZPS den über einen Cloud-Dienst ferngesteuerten Drucker ›Churchill I‹ so installiert, dass die gedruckten, regimekritischen Blätter (es handelt sich dabei wohl tatsächlich um das Gewinnerblatt, verfasst von kurdischen Jugendlichen) direkt aus dem Fenster hinaus auf den überwachten Platz fallen.¹⁴⁰ Erst als Mitarbeiter des Hotels das Gerät ausschalten, stoppt die Blätterflut. Das Flugblatt ruft zum Widerstand gegen den türkischen Präsidenten Erdoğan auf und endet mit dem Aufruf »Tod dem Diktator«. Da das ZPS nicht vor Ort sein kann, hat es zwei Kameras im Zimmer installiert, die es im Gedenken an die Scholl-Geschwister Sophie und Hans nennt. Die Polizei fahndet schließlich nach einem deutschen Staatsbürger. Parallel kursiert ein vom ZPS in Umlauf gebrachtes Fahndungsplakat, das polemisch im Namen der türkischen Polizei um die Mithilfe bei der Suche nach einem Monochrom-Laserdrucker der Marke Lexmark bittet.¹⁴¹

Akt VI – Aus der Vergangenheit lernen

Im Kontext des bevorstehenden G20-Gipfels am 7. und 8. Juli 2017 in Hamburg stellt das ZPS schließlich vor dem Bundeskanzleramt ein Mercedes-Benz Cabriolet auf. Das Auto steht mit den Hinterrädern auf einem Sockel, auf dem ein Banner fixiert ist, das zusammen mit den Konterfeis von Wladimir Putin, Recep Tayyip Erdoğan und Salman ibn Abd al-Aziz

¹³⁹ Küppel 2018, S. 261.

¹⁴⁰ Vgl. ebd., S. 264f.

¹⁴¹ Für Fahndungsplakat vgl.: <http://politicalbeauty.de/Media/scholl/Fahndungsposter.jpg> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019)/Küppel 2018, S. 265.

das G20-Logo und das des ›Bundesamt für Diktatorenbeseitigung‹ abbildet. Es fragt aufrufend: »Willst du dieses Auto? Töte die Diktatur.« Parallel stellt das ZPS einen weiteren Film online zur Verfügung mit einer fiktionalen Berichterstattung über eine humanistische Revolution ausgeübt von einer Gesellschaft, die aus der Vergangenheit gelernt hat und die im Rahmen des G20-Gipfels stattfindet. Bilder des Protestmarsches werden durch Nachrichtensequenzen unterbrochen, die über Anschläge auf am Kongress teilnehmende Diktatoren berichten: 5000 Menschen bekennen sich zu einem Anschlag auf das Fahrzeug Erdogans; im Nordosten Weißrusslands stürzt die russische Präsidentenmaschine ab, der Täter: ein Flugzeugmechaniker; auf König Saud wird ein Giftanschlag verübt. Eine vermeintliche Nachrichtensprecherin verkündet, das Auswärtige Amt habe eine Reisewarnung für die Staatschefs autokratischer Regime ausgesprochen. Der Generalsekretär der Non-Profit-Organisation Amnesty International verurteilt den Tyrannenmord als zu einfache Lösung. Eine Sprecherin der Wollheim-Stiftung verteidigt diesen als Widerstand gegen einen seine Macht missbrauchenden Herrscher. Es erfolgt die Einblendung des Logos des ›Bundesamt für Diktatorenbeseitigung‹ und ein Aufruf zum Tyrannenmord.¹⁴²

3.3 Holocaust-Mahnmal Bornhagen (2017)

Im Rahmen des vom Maxim Gorki Theater veranstalteten 3. Berliner Herbstsalons konzipiert und realisiert das ZPS die Aktion *Holocaust-Mahnmal Bornhagen*. Sie richtet sich gegen Björn Höcke, Politiker der Alternative für Deutschland (AfD) und seit 2014 AfD-Fraktionsvorsitzender im Thüringer Landtag. Auslöser ist eine öffentliche Rede Höckes vom Januar 2017 im Ballhaus Watzke in Dresden, in der er sich gegen das *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, das so genannte Holocaust-Mahnmal¹⁴³

¹⁴² »Die Geschichte lehrt uns, Diktatoren nicht zu dulden«, Zentrum für Politische Schönheit, veröffentlicht am 4. Juli 2017 auf YouTube, URL: https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=G-y07RhD7VQ (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

¹⁴³ Das 1999 beschlossene und 2005 fertiggestellte Denkmal geht auf den Entwurf des New Yorker Architekten Peter Eisenmann zurück. Auf knapp 19.000 m² wellenförmig angelegter Grundfläche stehen rasterartig 2.711 unterschiedlich hohe Stelen. Das Denkmal ist von allen Seiten begehbar und vermittelt den inmitten der Stelen stehenden Besucherinnen und Besuchern ein Gefühl von Unwohlsein. Vgl. URL: <https://www.stiftungdenkmal.de/denkmaeler/denkmal-fuer-die-ermordeten-juden-europas/stelenfeld.html> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).



Abb. 13: Blick vom Stelenmahnmal auf das Haus von Björn Höcke, *Holocaust-Mahnmal Bornhagen*, 2017, © Patryk Witt | Zentrum für Politische Schönheit

nahe dem Brandenburger Tor in Berlin-Mitte äußert: »[...] wir Deutschen, also unser Volk, sind das einzige Volk der Welt, das sich ein Denkmal der Schande in das Herz seiner Hauptstadt gepflanzt hat.«¹⁴⁴

Akt I – Aufbau und Enthüllung des Stelenmahnmals

Das ZPS mietet das Nachbargrundstück Höckes im thüringischen Bornhagen und errichtet dort unter Planen, zum Schutz vor fremden Blicken, einen Nachbau des Stelenmahnmals aus 24 wetterfesten Stelen auf einer Fläche von 13 × 18 Metern. Die Stelen sind aus Holz und wurden vorab im Maxim Gorki Theater gebaut, in der Öffentlichkeit spricht das ZPS jedoch zum Zweck der Wirksamkeit von Beton.¹⁴⁵ Die Produktion und Instandhaltung sind durch Crowdfunding finanziert. An einem Morgen im November wird das Mahnmal schließlich in Blickachse zu Höckes Haus enthüllt. Eine Webcam vor Ort, die im Verlauf der Aktion von einem Demonstranten mutwillig entfernt wird, ermöglicht die Verbreitung über das Netz.

¹⁴⁴ Kitterer, Alexander: *Holocaust-Mahnmal Bornhagen* (2017), S. 271, in: Rummel et al. 2018, S. 270–283.

¹⁴⁵ Zum Material der Stelen, vgl. Simon, Jana: *Zentrum für Politische Schönheit. Höcke hat Besuch*, in: ZEIT ONLINE, 29.11.2017 und DIE ZEIT, Nr. 49/2017, URL: <https://www.zeit.de/2017/49/zentrum-fuer-politische-schoenheit-bjoern-hoecke-holocaust-mahnmal/komplettansicht> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019). In der folgenden Publikation wird das Material als Beton benannt: Kitterer 2018, S. 274.

Akt II – Die Initiative ›zivilgesellschaftliche Langzeitbeobachtung des Rechtsradikalismus in Deutschland‹

In einem kurzen Trailer¹⁴⁶ auf der die Aktion begleitenden Webseite ›deine-stele.de‹ gibt das ZPS vor, Höckes Privatleben langfristig beobachtet und erfasst zu haben: Mit dem Satz beginnend »Stellen Sie sich vor, in Ihrem Land hetzt wieder ein Rechtsradikaler.«¹⁴⁷ werden Auszüge von Höckes Rede, Aufnahmen einer Nazi-Demonstration mit ihm selbst als Teilnehmer sowie Bornhagen und Höckes Grundstück eingeblendet. Im nächsten Schnitt sieht man Zentrumsmitglieder auf dem angemieteten Nachbargrundstück hinter einer Gardine Richtung Höckes Haus hervorspähen und sich hinter Zeitungen versteckend oder in Tarnkleidung beziehungsweise Trenchcoats und mit überdimensionierten Ferngläsern und



Abb. 14: Inszenierung einer Beobachtung der Familie Höcke durch ein ZPS-Mitglied, *Holocaust-Mahnmal Bornhagen*, 2017, © Zentrum für Politische Schönheit

Fotoapparaten ausgestattet die Umgebung erkunden. Es folgen scheinbare Aufnahmen aus dem Privatleben des Politikers, im Supermarkt oder einem Erfurter Hotel. Es folgt eine Sequenz über den NSU-Prozess, womit das ZPS das Versagen staatlicher Institutionen bei der Bekämpfung des Rechtsextremismus kritisiert. Eine nächste Sequenz zeigt die Planung und Umsetzung des Mahnmals und ruft zur Spende auf, um den Bau unmittelbar vor Höckes Haus zu ermöglichen oder aktiv bei der langzeitlichen Überwachung mitzuhelfen. Abschließend eröffnet der Sprecher des Clips: Sofern Höcke vor

¹⁴⁶ »Bau das Holocaust-Mahnmal direkt vor Höckes Haus!«, Zentrum für politische Schönheit, veröffentlicht am 21. November 2017 auf YouTube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nZaCmu-cc3Q> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

¹⁴⁷ Ebd., Min.: 0:04–0:08.

dem *Holocaust-Mahnmal Bornhagen* für die judenfeindlichen Äußerungen öffentlich in einer Geste der Demut Willy Brandts Warschauer Kniefall von 1970 nachahme, werde die Observierung abgebrochen, ansonsten werde das Material veröffentlicht. Das Video ist in seiner ironischen, tragikomischen Darstellung völlig überzogen und seine Bilder legen nahe, dass es sich hierbei um ein Schauspiel handelt. Dennoch zeigt sich an der Reaktion einiger, dass dieses Schauspiel nicht als solches wahrgenommen wird, was den nachfolgenden dritten Akt in seiner Inszenierung und Dramaturgie verschärft.

Akt III – Inszenierung einer politischen Bühne

Bereits kurz nach der Enthüllung des Mahnmals finden sich Presse, Schaulustige, Polizei und Anhängerinnen und Anhänger der AfD in Bornhagen ein. Es kommt zu Angriffen auf Journalistinnen und Journalisten sowie Künstlerinnen und Künstler, Drohanrufen und Vandalismus am Mahnmal. Der Sender MDR Kultur berichtet in der Sendung ›artour‹ über das Handgemenge vor Ort und fasst im Begleitartikel in der Mediathek des Senders zusammen:

»Die zahlreichen Journalisten, die sich inzwischen auf dem Gelände mit den Stelen befanden, wurden von einer Gruppe Männer zunächst beleidigt, später dann vom Gelände gedrängt. Wie eine Reporterin von MDR KULTUR berichtete, wurden die Medienvertreter von der etwa 20 Mann starken ›Bürgerwehr‹ unter anderem als ›Je-suitenpack‹, ›Bolschewiken‹ und ›Arschlöcher‹ beschimpft. Anschließend versperren sie mit einem AfD-Plakat die Einfahrt zu dem Gelände.«¹⁴⁸

Kurzzeitig schränkt die Plattform YouTube die Verbreitung eines Videozuschnitts des ZPS, welcher die Angriffe auf das ZPS und Journalistinnen und Journalisten vor Ort dokumentiert, in Deutschland und vielen Teilen Europas ein; einige sprechen bei dem Eingriff von Zensur.¹⁴⁹

Nach der Enthüllung werfen die Anwälte Höckes in einem 16-seitigen Schriftsatz dem ZPS den Eingriff in Höckes Privatsphäre vor und fordern

¹⁴⁸ »Aktivisten stellen Björn Höcke Holocaust-Mahnmal vor die Tür«, MDR Fernsehen, artour, 23. November 2017, URL: <https://www.mdr.de/kultur/zentrum-fuer-politische-schoenheit-aktion-bjoern-hoecke-holocaust-mahnmal-100.html> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

¹⁴⁹ Vgl. Reuter, Markus: *Youtube schränkt Verbreitung von Video des Zentrums für Politische Schönheit ein*, in: netzpolitik.org, 04.12.2017, URL: <https://netzpolitik.org/2017/youtube-schraenkt-verbreitung-von-video-des-zentrums-fuer-politische-schoenheit-ein/> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2018).

Abb. 15: AfD-Anhängerinnen und Anhänger vor dem ZPS-Grundstück, Holocaust-Mahnmal Bornhagen, 2017, © Patryk Witt | Zentrum für Politische Schönheit



die sofortige Unterlassung der Überwachung.¹⁵⁰ Höcke selbst bezieht in einer kurzen Rede Stellung und nennt das ZPS eine terroristische Vereinigung, die über Monate hinweg sein Privatleben aufgezeichnet habe. Seine Frau bewirkt kurzzeitig eine gerichtliche Verfügung, dass sich Philipp Ruch dem Haus maximal bis auf 500 Meter nähern darf. Ein weiteres Gerichtsverfahren bestimmt jedoch, dass die Aktion von der Kunstfreiheit gedeckt sei. Neun Tage nach der Veröffentlichung stellt das ZPS schließlich ein weiteres Video online zur Verfügung das im Stil der Kindersendung ›Die Sendung mit der Maus‹ als ›Lach und Sachgeschichten – Die Sendung mit dem Höcke: Opfer und Überwachungsgeschichten!‹¹⁵¹ das Schauspiel aufklärt. Bis heute ist das Zentrum Mieter des Grundstücks und das Mahnmal für weitere Jahre finanziert. Kurz vor dem Ort steht heute ein Hinweisschild mit der Aufschrift: ›Mahnmal geöffnet – kommt vorbei!‹ Freiwillige Helferinnen und Helfer heißen Besucherinnen und Besucher willkommen.¹⁵²

¹⁵⁰ Simon, Jana: *Zentrum für Politische Schönheit. Höcke hat Besuch*, in: ZEIT ONLINE, 29.11.2017 und DIE ZEIT, Nr. 49/2017, URL: <https://www.zeit.de/2017/49/zentrum-fuer-politische-schoenheit-bjoern-hoecke-holocaust-mahnmal/komplettansicht> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

¹⁵¹ ›Die Sendung mit dem Höcke: Opfer und Überwachungsgeschichten!‹, Zentrum für politische Schönheit, veröffentlicht am 30. November 2017 auf YouTube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kCatPwK42EI> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

¹⁵² Leber, Sebastian: *Björn Höcke bekommt keine Ruhe*, in: Der Tagesspiegel, 14.02.2018, URL: <https://www.tagesspiegel.de/themen/reportage/stelenfeld-in-bornhagen-bjoern-hoecke-bekommt-keine-ruhe/20958826.html> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).



Abb. 16: Plakatkampagne bei Bornhagen, Holocaust-Mahnmal Bornhagen, 2017, © Patryk Witt | Zentrum für Politische Schönheit

Akt IV – Enttarnung Höckes als Landolf Ladig

Knapp eine Woche nach der Enthüllung wird die Internetseite ›Landolf-Ladig.de‹ veröffentlicht und im Umkreis Bornhagens entsteht eine an Wahlkampagnen angelehnte Plakatkampagne, die eine Diskussion über die Vermutung aufgreift, dass Bernd Höcke seit langer Zeit das Pseudonym Landolf Ladig benutzt, um in neonazistischen Zeitschriften Beiträge zu publizieren. Diese Vermutung kam erstmals 2015 auf, der Vorwurf wurde vom Politiker selbst stets abgestritten, eine eidesstattliche Erklärung wollte er jedoch nicht abgeben. Das Plakat bildet das Konterfei des Politikers ab sowie das Logo der NPD, wodurch die Assoziation entsteht, Höcke kandidiere für die NPD. Die Website ruft all jene auf, die zur Klärung des Falls beitragen können: Erbringer verwertbarer Beweise erhielten 250 Euro und jene, die ihre Aussage vor Gericht bestätigen würden, 5.000 Euro. Auf der Webseite werden Fanartikel wie Tassen, Handyhüllen und T-Shirts veräußert. Auf einigen Artikeln ist im brüderlichen Nebeneinander das Konterfei Höckes (hier Landolf Ladig) gemeinsam mit Thomas Heise, Mitglied im NPD-Bundesvorstand, abgebildet. Darunter steht in Frakturschrift ›Landolf & Thorsten. NPD‹. Letzterer ging gerichtlich gegen die Urheber des Bildes, also das ZPS, vor. Das Landgericht Göttingen entschied jedoch, dass die Aktion von der Kunstfreiheit gedeckt sei.

Akt V – Mediale Berichterstattung

Während der Nachbau des Stelenmahnmals vor Höckes Haus bei vielen durchaus positive Reaktionen findet, überschreitet die Überwachungsaktion für viele eine rote Linie und so konzentriert sich auch die Berichterstat-

tung vorwiegend auf dieses Thema. So schreibt ›Die Welt‹ am 26. November 2017: »Noch dazu hat das Zentrum für Politische Schönheit, das sich diese Aktion ausdachte, über Monate Höckes Familie ausgespäht. Was zwar bestimmt interessant ist, aber wohl den Strafbestand der Nötigung erfüllt.«¹⁵³ Die Ironie des Films, der eine bloße Inszenierung und keine professionell ausgeführte Überwachungsaktion nahelegt, wird bei der Debatte wie auch in der Reaktion Höckes fast ausnahmslos ausgeblendet. Natürlich tragen die Aussagen des ZPS dazu bei, das auf Nachfragen hin immer wieder bestätigt, dass es den Politiker überwacht und Material zusammengetragen hat.¹⁵⁴

Markus Reuter fasst in einem Artikel auf ›netzpolitik.org‹ passend zusammen:

»Dieser behauptete Eingriff in die Privatsphäre des Rechtsradikalen macht die Aktion des Zentrums schwer erträglich. [...] Kunst hat nicht die Aufgabe, gefällig zu sein, sondern kann die Komplexität der Gesellschaft darstellen. [...] Dennoch legt die Kunstaktion auf wunderbare Weise offen, wie groß die Unterschiede in der Wahrnehmung von Individual- und Massenüberwachung sind. Als die Große Koalition unlängst entschied, bei Flüchtlingen das Auslesen von Handys und Datenträgern zum Standardinstrument zu machen, regte sich kaum jemand auf. Viele der Höcke-Freunde applaudierten.«¹⁵⁵

Das konkrete Stelenfeld vor Höckes Haus, das noch mindestens für weitere sieben Jahre¹⁵⁶ finanziert ist und dort stehen bleiben wird, findet in den Presseartikeln wenig Erwähnung. Auch ästhetische Aspekte werden kaum erörtert. Vielmehr löst die Aktion die Frage aus, wie weit Kunst gehen darf und wann die Kunstfreiheit für politische Zwecke missbraucht wird.¹⁵⁷

¹⁵³ Schwilden, Frédéric: *Man sollte nicht auf Moral setzen. Sondern auf Argumente*, in: WELT, 26.11.2018, URL: <https://www.welt.de/debatte/kommentare/article170981902/Man-sollte-nicht-auf-Moral-setzen-Sondern-auf-Argumente.html> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

¹⁵⁴ »Gespräch mit Philipp Ruch zur Holocaust-Mahnmal Kunstaktion«, 3sat, Kulturzeit, Min.: 01:52–02:08, URL: <http://www.3sat.de/mediathek/?mode=play&obj=70376> (Letzter Aufruf: 18. Januar 2019).

¹⁵⁵ Reuter, Markus: *Protest gegen Höcke: Endlich reden alle von Überwachung*, in: netzpolitik.org, 28.11.2017, URL: <https://netzpolitik.org/2017/protest-gegen-hoecke-endlich-reden-alle-von-ueberwachung/> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

¹⁵⁶ Leber, Sebastian: *Björn Höcke bekommt keine Ruhe*, in: Der Tagesspiegel, 14.02.2018, URL: <https://www.tagesspiegel.de/themen/reportage/stelenfeld-in-bornhagen-bjoern-hoecke-bekommt-keine-ruhe/20958826.html>.

¹⁵⁷ Ruch, Philipp: *Die Macht der fünften Gewalt. Über den Miss- und Gebrauch der Kunstfreiheit*, in: Monopol, 5/2018.

4 Materialanalyse

4.1 Die Aktion zwischen Aufführung und Performance

Für eine Aufführung gelten andere mediale Bedingungen als für ein Artefakt, denn die Materialität des Letzteren ist zumeist gleichbleibend, in der Rezeption der Betrachterinnen und Betrachter können sich zwar verschiedene Bedeutungen konstituieren, doch vermag diese nicht die Materialität zu verändern. In der Aufführung bringt sich die Materialität jedoch aus der Begegnung zwischen Akteurinnen und Akteuren sowie Zuschauerinnen und Zuschauern und der Wechselwirkung von Handlungen und Reaktionen selbst hervor. Während die Strategien der Inszenierung vorab die Darstellungsweisen im Raum festlegen, umfasst die Aufführung, was in ihrem Verlauf in Erscheinung tritt, und konstituiert sich in der Wechselwirkung von Bühnengeschehen und Zuschauerreaktion. Die Reaktionen geschehen teils kognitiv, teils affektiv, aber auch wahrnehmbar durch Lachen, Kommentieren oder unruhiges Bewegen und bewirken wiederum wahrnehmbare Reaktionen sowohl bei Zuschauenden als auch bei Schauspielenden. Die Anteilnahme des Publikums beeinflusst so die Qualität der Darbietung und diese wiederum die Reaktion des Publikums. Durch dieses Wechselspiel aus Begegnung und Konfrontation entsteht und vergeht die Aufführung erst in ihrem Verlauf. Sie erzeugt sich selbst als eine »autopoietische Feedbackschleife«: Eine Selbsterzeugung, die sich in ihrer Gegenwärtigkeit erschöpft.¹⁵⁸ Die Aufführung manifestiert sich also als Prozess einer Selbsterschaffung und Selbsterhaltung.

Ein solcher Aufführungsmodus offenbart sich auch in den Aktionen des ZPS: Das ZPS plant vorab präzise, wie die Aktion in Erscheinung treten soll, doch schlussendlich wirken alle Beteiligten in unterschiedlichem Ausmaß auf den Werdegang und die endgültige Ausgestaltung der Aktion ein. Dies zeigt sich besonders deutlich in der kurzfristigen Anpassung des finalen Aktes der Aktion *Flüchtlinge fressen*. Dieser sollte ursprünglich in Tegel mit dem Einflug des Flugzeugs stattfinden. Aufgrund der Kündigung des Vertrages durch AirBerlin muss das ZPS kurzfristig den Akt neu planen und verlegt den Austragungsort zurück nach Berlin-Mitte. Neues Ziel ist es, durch

¹⁵⁸ Fischer-Lichte 2010, S. 25–32.

die finale Tierfütterung ein Aufgebot der Polizei herauszufordern, so dass ein symbolträchtiges Bild der Billigung und des Schutzes der Arena durch den Staat entsteht, das wiederum sinnbildlich für den nicht verhinderten Tod im Mittelmeer steht. Dies bleibt jedoch aus, da die Polizei wohl kundig ist, dass die Verfütterung nicht stattfindet.¹⁵⁹ So ist es schlussendlich die theatral aufgeladene Rede, die die inszenierte Situation einer legalen Einreise beziehungsweise die Tierfütterung mit der Realität verknüpft und effektiv zu einem stärkeren Einsatz aufruft.

Während jedoch für das In-Erscheinung-Treten der Theateraufführung die leibliche Ko-Präsenz der Akteurinnen und Akteure und des Publikums wesentlich sind, bildet dies für die Entstehung der Aktion keine Voraussetzung. Vielmehr initiiert die Aktion zuallererst das Zusammenkommen, die Teilhabe und Handlungsbereitschaft des Publikums in ihrem Verlauf. So beginnt die Aktion *Holocaust-Mahnmal Bornhagen* bereits mit der Enthüllung des Mahnmals, doch erst als die Bilder in die Öffentlichkeit dringen, versammelt sich ein Publikum vor Ort, das aufgrund der Brisanz partizipiert. Erst die Inszenierung des Mahnmals vor Höckes Haus und die Kommunikation durch die Medien bewirken das teilhabende Publikum. Das ZPS schafft sich durch die Symbolik einer Bühne ein Aufmerksamkeitspotenzial, das Gruppierungen hervorruft, die ihren Zusammenhalt in der Affektgemeinschaft finden. Die einen gehen gemeinsam massiv gegen das Mahnmal vor, allein zusammengehalten durch die Wut gegen die Künstlergruppe und das Wohlwollen gegenüber Höcke und seiner Familie. Die anderen sehen das Mahnmal als gelungene Kritik und versuchen, in dieser Gemeinsamkeit zusammengehalten, gegen Randalierende und rechtspopulistische Äußerungen anzukämpfen. Die Inszenierung der Überwachung und die vermeintliche Enttarnung Höckes als Landolf Ladig als nachfolgender Akt bewirken den Fortgang und die öffentliche Wirksamkeit der Aktion. Dies lässt sich auch für die Aktionen *Flüchtlinge fressen* und *75 Jahre Weiße Rose* festhalten. Der Tigerkäfig vor dem Maxim Gorki Theater bildet den Mittelpunkt, die Bühne der Aktion, und verschafft ihr spektakuläre Bilder, die sowohl das Publikum anlocken als auch für die notwendige mediale Aufmerksamkeit und Berichterstattung sorgen. Das Begleitprogramm und Abflugdatum der Joachim 1 setzen ihr einen zeitlichen Rahmen und sorgen für eine notwendige öffentliche Anteilnahme. Darüber hinaus schaffen die

¹⁵⁹ Vgl. Breher 2015, S. 242.

im Rahmen des ›Zentrums-Salon zur letzten Schönheit‹ stattfindenden Diskussionen einen Diskursraum¹⁶⁰, der sich tiefergehend ganz spezifischen Themen widmet und dem Begleitprogramm seine politische Qualität verleiht. *75 Jahre Weiße Rose* hingegen verzichtet auf einen festen Standort. Doch der rote Bus und die gleichartige Gestaltung durch das Corporate Design bewirken an allen Standorten ein Setting, das dem Publikum die Erschließung des jeweiligen Aktes als Teil der Aktion ermöglicht.

Da die Aktion wie auch die Theateraufführung nicht von passiven Teilnehmerinnen und Teilnehmern ausgeht – denn auch keine Reaktion ist eine Reaktion, weil sie die Aktion nicht beendet oder verändert – vollzieht sie sich als sozialer Prozess. Die Aktion entsteht in der Wechselwirkung des Handelns und Verhaltens aller Beteiligten und bildet Allianzen und Gemeinschaften. Sobald es zu Auseinandersetzungen aufgrund voneinander abweichender Ansichten, Werte, Verhaltensweisen oder Überzeugungen kommt, wird dieser soziale Prozess politisch. Was Fischer-Lichte im Folgenden für die Aufführung konstatiert, gilt auch für die Aktionen des ZPS:

»Die Aufführung eröffnet so allen Beteiligten die Möglichkeit, sich im Verlauf der Aufführung als ein Subjekt zu erfahren, welches das Handeln und Verhalten anderer mitzubestimmen vermag und dessen eigenes Handeln und Verhalten ebenso von anderen mitbestimmt wird; als ein Subjekt, das weder autonom noch fremdbestimmt ist und das die Verantwortung auch für eine Situation übernimmt, die es nicht geschaffen hat, in die es jedoch hineingeraten ist.«¹⁶¹

Es ist gerade dieser Wechsel vom sozialen hin zum politischen Prozess, den sich das ZPS zu eigen macht, um als politische Aktivität zu wirken. Durch den Einsatz der Mittel strebt das ZPS in seinen Aktionen Situationen der Konfrontation an, versucht durch die Mittel des Zynismus und der Ununterscheidbarkeit von Faktizität und Fiktion das Publikum affektiv zu bestimmten Reaktionen zu bewegen. Hierbei ist zwischen dem phänomenalen Leib und dem semiotischen Körper zu unterscheiden. Der phänomenale Leib wirkt physiologisch, affektiv, energetisch und motorisch auf den phänomenalen Leib der anderen Beteiligten ein und löst so wiederum neue Zustände

¹⁶⁰ Diskurs als soziale Praxis meint reale Aushandlungspraktiken, die in Form von thematisch verbundenen regelnden und geregelten Aussagen soziale Wirklichkeit und kollektive Wissensbestände herstellen. Vgl. Meier, Stefan: *Diskurstheorie*, in: Netzwerk Bildphilosophie (Hrsg.): *Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft*, Köln 2014, S. 35–44.

¹⁶¹ Fischer-Lichte 2004a, S. 13.

aus. Dieser erscheint als semiotischer Körper, wenn die Akteurinnen und Akteure ihren phänomenalen Leib auf eine Weise hervorbringen, um zugleich spezifische Bedeutungen wie zum Beispiel eine dramatische Figur, eine bestimmte Identität oder eine soziale Rolle zu erzeugen.¹⁶² Die ZPS-Mitglieder oszillieren zwischen diesen beiden, indem sie einerseits klar als Aktionskünstler, erkennbar an den rußgeschwärzten Gesichtern, auftreten oder sich andererseits beispielsweise als Beauftragte der Bundesregierung, Lehrer oder Staatsminister inszenieren. Die Aktionen vollziehen sich damit als ein Möglichkeitsraum, der bestimmte affektive Reaktionen herausfordert und damit in einen Handlungsraum übergeht. In *Flüchtlinge fressen* schafft es das Zentrum so sogar bis in den Bundestag und bewirkt eine Repräsentation seiner Aktion durch die Partei Die Linke. Zwar bleibt der realpolitische Erfolg aus, denn es kommt nicht zur erhofften Abschaffung des Paragraphen. Dennoch vermag die Aktion eine öffentliche, lebhafte Debatte zu bewirken über die Wirkungsmacht der Politik, das Leid Geflüchteter zu beenden. Die Aktion *Holocaust-Mahnmal Bornhagen* ist von Beginn auf Eskalation ausgelegt, um einen politischen Handlungsraum aufzubauen. Auf der Basis teils erfundener und geschaupielter Bilder und Narrative löst die Aktion einen Schlagabtausch vor Ort aus, der vor allem die Nähe Höckes und seiner Partei, der AfD, zu rechtsextremem Gedankengut sichtbar macht: Sie bringt dies real zur Aufführung.¹⁶³ Zwar schafft es die Aktion so, die Nähe der rechtsradikalen Szene zur AfD für kurze Zeit in den Fokus der Öffentlichkeit zu bringen, doch eine direkte politische Wirksamkeit bleibt aus. Nochmal anders verhält es sich mit der Aktion *75 Jahre Weiße Rose*, die auf verschiedenen Ebenen politisch agiert: Auf der einen Seite bringt sie jungen Menschen mit Hilfe des Lehrmaterials die Geschichte des Widerstands nahe und animiert sie zu gesellschaftlichem und politischem Einsatz, was sich an der hohen Teilnahmebereitschaft zeigt. Eine öffentliche Debatte bleibt jedoch aus, zu sehr echauffiert sich die Öffentlichkeit über das Zentrum und die Ausnutzung junger Leute. Den Erfolg auf der politischen Bühne verschafft sich das ZPS auf der anderen Seite letztendlich durch die tatsächlich stattfindende Flugblatt-Aktion in Istanbul.

Die Materialität der Aktionen wird in erneuter Anlehnung an eine Theateraufführung performativ durch Körperlichkeit, Räumlichkeit und

¹⁶² Ebd., S. 16.

¹⁶³ Vgl. dazu Mitschnitte eines anonymen Drohanrufs: Kitterer 2018, S. 272.

Lautlichkeit hervorgebracht und ist in ihrer Erscheinung ephemere. Das Performative, so Fischer-Lichte,

»[...] bezeichnet bestimmte symbolische Handlungen, die nicht etwas Vorgegebenes ausdrücken oder repräsentieren, sondern diejenige Wirklichkeit, auf die sie verweisen, erst hervorbringen. Ein performativer Akt ist ausschließlich als ein verkörperter Akt zu denken.«¹⁶⁴

Die folgende von Fischer-Lichte formulierte Unterscheidung ist für das Verständnis der Aktionen weiterführend: Während eine Aufführung sich immer performativ vollzieht, hält sie fest, dass umgekehrt nicht alles Performative eine Aufführung ist, da für performative Prozesse die leibliche Ko-Präsenz nicht Voraussetzung ist. Performativität ist gekennzeichnet durch Unvorhersehbarkeit, Ambivalenz, transformative Kraft und eine bestimmte Art der Wahrnehmung und Bedeutungsproduktion.¹⁶⁵ Hier wird deutlich, dass die Aktionen des ZPS zwischen Aufführung und Performance oszillieren. Zum einen nehmen die ZPS-Mitglieder bestimmte Rollen ein beziehungsweise inszenieren vorab geplante Narrative und Situationen, um ein bestimmtes Bedeutungsspektrum aufzubauen, deren Fortgang und Ausgang jedoch nicht planbar und nur zum Teil vorhersehbar ist: Während der *Aktion 75 Jahre Weiße Rose* bleiben sie zum Beispiel konsequent in der Rolle der Beauftragten durch die Landesregierung Bayern oder behalten konsequent den möglichen finalen Akt der Verfütterung der Aktion *Flüchtlinge fressen* bei. Zum anderen setzen die Inszenierungsstrategien Bilder und eine transformative Kraft frei, die erst im Vollzug der Aktion bisher dichotomische Ordnungssysteme destabilisieren, so zum Beispiel: Flüchtling/Flugzeug/Legalität; Erdogan/Flugblatt/Sturz; Höcke/AfD/rechtradikal/antisemitisch. Hiermit entsteht ein Möglichkeitsraum, der ein veränderndes Potenzial freisetzt, den jedoch das Zentrum lediglich aufbaut und den das Publikum einnehmen muss, um eine Transformation auszuführen.

4.2 Die Aktion zwischen Inszenierung und Emergenz

Hätte der Schülerwettbewerb *75 Jahre Weiße Rose* nicht ein solches Interesse bei Schülerinnen und Schülern beziehungsweise Studentinnen und Studenten ausgelöst, wären die Bilder und Berichte ausgeblieben, die die

¹⁶⁴ Fischer-Lichte 2013, S. 44.

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S. 71.

Ansammlung vor dem Schulbus oder die Präsentation eines Flugblattes während der Pressekonferenz dokumentieren und verbreiten. Diese sind jedoch notwendig, um überhaupt den Inhalt der Aktion zu kommunizieren und die Botschaft senden zu können, die die Öffentlichkeit erreichen soll: einen aktiven Einsatz seitens der Bürgerinnen und Bürger gegen autokratische Regime. Die Schülerinnen und Schüler beziehungsweise Studentinnen und Studenten werden so zu wesentlichen Akteurinnen und Akteuren der Aktion und tragen zu ihrem Werdegang bei. Die zeitliche und örtliche Entscheidung des ZPS, die Aktion während der Pause im Sophie-Scholl-Gymnasium mit dem Verteilen von Flugblättern und dem Schulbus als Informationsstand zu beginnen, hat sicherlich zu dieser großen Resonanz beigetragen. Denn diese macht keine Aufopferung der Freizeit erforderlich, bietet eine Abwechslung des Schulalltags sowie eine alternative Beschäftigung in der Pause. Der Zeitpunkt und die Art und Weise des ersten Auftritts sind bewusste, vorab detailliert geplante Entscheidungen des ZPS mit dem Ziel, eine von ihnen intendierte Handlung und Narration auszulösen und zu vollziehen beziehungsweise vollziehen zu lassen.

Ähnliches lässt sich auch für die Aktion *Holocaust-Mahnmal Bornhagen* festhalten: Wäre das Mahnmal nicht unmittelbar vor Höckes privatem Wohnhaus errichtet und enthüllt worden, sondern beispielsweise vor einer AfD-Parteizentrale, wäre Höcke nicht alleinige dramatis persona der Aktion gewesen. Die Proteste wären sicherlich anders – und vielleicht weniger böse und geschmacklos – ausgefallen, hätte sich die Aktion gegen die gesamte Partei gerichtet. Dieser Akt, der vom ZPS inszeniert ist, jedoch allein vom Publikum ausgeführt wird, hätte sich dann vermutlich völlig anders vollzogen. Denn einzelne Aussagen der Demonstrantinnen und Demonstranten wie »Lasst die Familie Höcke in Ruhe! [...] Früher hätte ich euch mit der Schlinge weggefangen! [...] Ich muss mal einen Knüppel herholen!«¹⁶⁶ zeigen, dass die Tatsache, sich gegen eine Einzelperson zu richten und die Vermengung von privaten und beruflichen Sphären, die Leute aufwühlt. Das inszenierte Ausspähen und Dokumentieren seines Privatlebens ist schließlich eine weitere Provokation, die auch die letzten Befürworterinnen und Befürworter Höckes mobilisiert.

¹⁶⁶ »Gewalt gegen Kunst: Das Holocaust-Mahnmal vor Höckes Haus in Bornhagen«, MDR Fernsehen, artour, veröffentlicht durch Horst Meier am 4.12.2017 auf YouTube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Y03vhxF9TRQ>, 0:37–0:48 Min. (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

Bei der Aktion *Flüchtlinge fressen* war es nicht so sehr der Zeitpunkt und der Ort des ersten Aktes, die die Teilhabe anregen, sondern die Mittel der Inszenierung und der Zynismus der Verfütterung. Das spektakuläre Aufgebot des Kolosseums und das teils an eine flache Unterhaltungsshow angelehnte Begleitprogramm, aber wohl vor allem die Diskussionsrunden animieren nicht nur vorbeikommende Passanten zum Stehenbleiben, sondern bewirken auch ein bewusst zuschauendes und an den Diskussionen teilnehmendes Publikum. Allein das Interesse der Öffentlichkeit und die breite Berichterstattung lösen einen weiteren Akt im Bundestag und die dortige Abstimmung über die Abschaffung der Richtlinie aus, die so nicht vorab hätten geplant werden können.

Hier wird das Ausmaß deutlich, in dem die finale Ausgestaltung der Aktionen in Abhängigkeit von den Reaktionen und der Teilhabe der Medien und des Publikums steht. Es zeigt sich darin jedoch auch, dass, in Analogie zu der Arbeitsweise im Theater, der im Verlauf der Aktionen performativ hervorgebrachten Bedeutung, die Inszenierung vorangeht. Als eine Erzeugungsstrategie bringt die Inszenierung die Gegenwart von Erscheinungen performativ hervor und bestimmt ihre zeitliche Abfolge und räumlichen Konstellationen.¹⁶⁷ Das ZPS plant und bestimmt vorab die künstlerischen Strategien, die die Aktion erzeugen und ihren Verlauf anregen: Es erarbeitet den thematischen Rahmen, setzt den Ort des Geschehens, den Zeitpunkt und Auftakt der Aktion fest und bestimmt die Art und Weise, wie sie selbst und Dinge in Erscheinung treten. Es nutzt dabei das breitenwirksame Potenzial der neuen Medien, die die Öffentlichkeit zu durchdringen vermögen: spektakuläre Bilder, die ein medienaffines Publikum zum Kommentieren und Teilen in den eigenen sozialen Netzwerken anregen, eine die Aktion begleitende Website, Videos, die über soziale Netzwerke wie YouTube massenhaft verbreitet werden, Presseinterviews. Ziel ist es, eine Gegenöffentlichkeit, also eine Interessengemeinschaft gegen vorherrschende Auffassungen zu schaffen. Wie in der Theateraufführung produzieren die Inszenierungsstrategien schließlich eine Gegenwart und Präsenz, doch anders als im Theater finden sie in den Aktionen nicht zwangsläufig ihre Darstellung und Präsentation. Je nach Reaktion und Einsatz der Medien und des Publikums führt die Planung des ZPS zu den intendierten Handlungen oder löst ganz unerwartete Reaktionen aus, die einen neuen,

¹⁶⁷ Fischer-Lichte 2004b, S. 325f.

ungeplanten Akt notwendig machen: beispielsweise die Bundestagssitzung, die Rede von May Skaf oder das Ausmaß der Proteste in Bornhagen.

In der Theaterpraxis geht die Aufführung als einmaliges Ereignis aus der Inszenierung hervor, die wiederum auf Wiederholung angelegt ist.¹⁶⁸ Zwar ist die ZPS-Aktion Ergebnis vorab festgelegter Strategien, doch ist ihre finale Gestalt und Deutung von einer medialen Berichterstattung und der Partizipation des Publikums abhängig, vor allem die mediale Kommunikation macht die Aktion überhaupt erst zu einem Ereignis. Denn ohne die aktive Teilhabe der Medien wären die Aktionen nicht in vollem Umfang wahrnehmbar. Zahlreiche Artikel und Fernsehberichte, die sich das ZPS durch eine aktive Pressearbeit (Pressekonferenzen werden bei allen Aktionen abgehalten) mit erarbeitet, wecken bei vielen überhaupt erst das Interesse. Damit vollziehen sie sich als ein Hybrid aus detaillierter Planung und der Partizipation des Publikums, das den Verlauf mit vorgibt, immer wieder modifiziert und in neue, nicht intendierte Richtungen lenken kann. Diese Unvorhersehbarkeit ist wesentlicher Teil des dramaturgischen Konzepts und wird mit dem Begriff der Emergenz erfasst, der das plötzliche Auftauchen von etwas nicht Gegebenen bezeichnet. Nach Fischer-Lichte, die den Begriff auf die Performativität überträgt, gelten als emergent »[...] Eigenschaften von Systemen der Ganzheiten, die sich aus den Gesetzen, die für ihre Komponenten und deren Wechselwirkung gelten, nicht vorherzusagen lassen.«¹⁶⁹ Diese Eigenschaften gelten auch für performative Prozesse, da sie eben diese wirklichkeitskonstituierenden und selbstreferentiellen Qualitäten aufweisen. Hier ist eine klare Anlehnung des ZPS an das experimentelle Theater und die Performance Kunst der 1960er- und 1970er-Jahre auszumachen, die die Zuschauerpartizipation beziehungsweise das Prinzip der Emergenz zur Auslotung der Zusammenhänge zwischen Bewegung und Wahrnehmung in ihrer Arbeit thematisierten.

Die Inszenierungsstrategien geben den Aktionen also lediglich ihren inhaltlichen Wirkungsrahmen, vermögen es jedoch nicht, sie vorab detailliert zu planen. Da die Aktionen an öffentlichen Plätzen stattfinden, ist das Publikum anders als bei einer Theateraufführung weniger vorherseh- und steuerbar,

¹⁶⁸ Roselt, Jens: *Erfahrung im Verzug*, S. 28, in: Fischer-Lichte et al. 2004a, S. 27–39.

¹⁶⁹ Fischer-Lichte 2013, S. 76. Der Begriff leitet sich vom lateinischen Verb ›emergere‹ ab und bezeichnet das unvorhergesehene Auftauchen eines Gegenstandes aus dem Wasser, der sich vorher unter der Wasseroberfläche verbarg. Siehe weitere Anmerkungen ihrerseits zum Begriff in derselben Publikation, S. 75–84.

denn seine Reaktionen lassen sich kaum lenken durch beispielsweise die Sitzausrichtung, das Einspielen von Hintergrundgeräuschen oder Lichteffekten. Hier ist eine Analogie zu Schechners sich gegenseitig affizierendem Kreislauf zwischen sozial-politischem und ästhetischem Drama auszumachen. Wie die politischen Akteure, die vorab ihre Selbstdarstellung gleich einer Inszenierung in der Öffentlichkeit planen, ist auch das ZPS schlussendlich von den Reaktionen und der Teilnahme der Öffentlichkeit abhängig. Ihre künstlerische Planung nimmt dabei inhaltlich Bezug auf das gegenwärtige politische Geschehen und strebt eine Veränderung dessen an. Ihre Inszenierung ist somit anders als die Theateraufführung nicht auf Wiederholung angelegt.

4.3 Die Aktion als alternative Wirklichkeitserfahrung

Das ZPS formuliert in allen Aktionen Zukunftsszenarien, die die gesellschaftliche und politische Ordnung in neue Richtungen lenken können: Die Aktion *75 Jahre Weiße Rose* entwirft eine von der Regierung angeordnete Gedenkkultur, die aufgrund der historischen Erfahrung Deutschlands und der damit einhergehenden Verantwortung gegen diktatorische Regime vorgeht beziehungsweise seine Bürgerinnen und Bürger aktiv dazu aufruft und unterstützt. *Flüchtlinge fressen* initiiert eine Zukunft, die Geflüchteten die sichere Reise mit dem Flugzeug ermöglicht. *Holocaust-Mahnmal Bornhagen* setzt sich für eine Zukunft ein, in der antisemitische und rassistische Gedanken und Äußerungen keine Toleranz und Duldung finden.

Doch diese Entwürfe lässt das ZPS nicht in ferner Zukunft spielen, sondern verankert ihre Narration und Realisierung in der Gegenwart. Indem beispielsweise die Aktion *75 Jahre Weiße Rose* vorgeblich im Namen der Landesregierung Bayern in Schulen tatsächlich dazu aufruft, im Rahmen eines real stattfindenden Wettbewerbs ein Flugblatt zu verfassen mit der Aussicht, dieses in einem diktatorisch regierten Land zu verteilen, oszilliert die Aktion zwischen Faktischem und Imaginiertem. Damit vollzieht sich der Akt der Neugestaltung nicht allein als Scheinwelt, sondern wird realer Teil der Erfahrungswelt der Schülerinnen und Schüler beziehungsweise Studentinnen und Studenten. Auch die gesellschaftliche Beteiligung des crowdfinanzierten Fluges von Izmir nach Berlin, der tatsächliche Vertragsabschluss mit der Fluggesellschaft und die real stattfindende Abstimmung im Bundestag verschaffen dem fiktiven Zukunftswandel in *Flüchtlinge fressen* Gegenwärtigkeit. In der Aktion *Holocaust-Mahnmal Bornhagen*

bleibt die erwartete, aktiv vom Publikum vollzogene Denunzierung Höckes wegen seiner politischen Äußerungen aus. Dennoch ist in der gesamten Inszenierung einer real stattfindenden Überwachung und der Aufklärungsaktion über Höckes vermeintliches Pseudonym eine Verknüpfung mit dem Status quo auszumachen.

Die Aktionen formulieren eine alternative Wirklichkeit, die in ihrer Aktualität inhaltlich in der Gegenwart verankert ist, und bringen sie gemeinsam mit dem Publikum performativ zur Aufführung. Ziel ist immer die intendierte Situation auch realpolitisch umgesetzt zu sehen. Das ZPS gestaltet eine Situation im Widerspruch zu dem jeweiligen Erscheinungsraum der Aktion und vermag so in der Kontrastwirkung eine analytische Distanz zum Faktisch-Realen zu ermöglichen und einen Prozess der Infragestellung auszulösen. Es greift auf das Mittel der Fiktion zurück, indem die Aktion eine potenziell andere Situation inszeniert und anordnet, die aber ein Verhältnis zur referenziellen Welt eingeht.¹⁷⁰ Die tatsächliche Umsetzung überlässt das ZPS dem Publikum beziehungsweise der Politik.

In diesem durch die Aktion geschaffenen alternativen Wirklichkeitsraum offenbart sich die Utopie als künstlerisches Ausdrucksmittel, das wesentlich für die Programmatik einer jeden Aktion ist. Kunsthistorisch blickt der Utopietopos auf eine lange Tradition zurück, der seit der Moderne eine neue Ausrichtung erfahren hat.¹⁷¹ Anstatt ein Lebensmodell in der Zukunft

¹⁷⁰ Rancière, Jacques: *Der Wirklichkeitseffekt und die Politik der Fiktion*, S. 145, in: Linck, Dirk/Lüthy, Michael/Obermayr, Brigitte/Vöhler, Martin: *Realismus in den Künsten der Gegenwart*, Zürich 2010, S. 141–158.

¹⁷¹ Der Begriff ›Utopie‹ entstammt dem 1516 von Thomas Morus geschriebenen Traktat, in dem er ein ideales Staatswesen nicht als Flucht aus der Realität, sondern als mögliche Alternative und gleichzeitige Kritik an den gesellschaftlichen und sozialen Verhältnissen im gegenwärtigen England beschreibt. Mit dem Roman hat sich die Utopie erstmals als Ausdrucksmittel einer Kritik am Staat und der gesellschaftlichen Ordnung formiert. In literarischer Hinsicht wird Morus als Begründer des Utopiebegriffs genannt, doch bereits Platon widmete sich in der ›Politeia‹ (ca. 375 v. Chr.) dem Schaffen eines idealen Staates, weshalb seine Formulierungen im Nachhinein ebenfalls der Utopie zugeordnet werden können. Als Intention oder antizipatorisches Bewusstsein, entfalten sich Utopien als Gesellschaftskritik in Form von Visionen oder Wünschen besonders in gesellschaftlichen Umbruchszeiten. Siehe Garber, Jörn: *Von der urbanistischen Großutopie zur naturalen Kleinutopie. Strukturmodelle utopischen Denkens in der frühen Neuzeit*, in: Gaßner, Hubertus/Kopanski, Karlheinz/Stengel, Karin (Hrsg.): *Die Konstruktion der Utopie. Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er-Jahren*, Schriftenreihe des documenta Archivs, Bd. 1, Marburg 1992, S. 13–30 und Geldmacher 2015, S. 158. Siehe zusätzlich auch folgenden Ausstellungskatalog, der sich dezidiert

zu entwickeln, formuliert das ZPS eine Wirklichkeit als »innerweltliche« Alternative in der Gegenwart.¹⁷² Als eine Utopie lässt sich laut Lars Gustafson ein Gesellschaftszustand vorgestellter, unverwirklichter Art nennen, der außerhalb der historischen Erfahrung liegt. Nicht die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion, sondern das »paradoxe Verhältnis zwischen dem Anspruch, eine Vorhersage zu enthalten, und dem Anspruch, etwas Unvorhersagbares vorherzusagen, macht die Utopie zur Utopie.«¹⁷³ In seiner Argumentation bietet er eine neue zeitgenössische Auslegung an, indem er auf einen Zusammenhang zwischen den Utopien heute als Vorstellung von etwas noch Kommendem zu realen gesellschaftlichen Umständen aufmerksam macht: sogenannte »inhärente Eigenschaften«, die die Realisierung der Utopie theoretisch möglich machen.¹⁷⁴ Bei der Realisierung ist die historische Wahrscheinlichkeit ein entscheidender Faktor. Diese definiert er nach Herbert Marcuse als »[...] das Urteil, daß in einer gegebenen Gesellschaft spezifische Möglichkeiten zur Verbesserung des menschlichen Lebens bestehen sowie spezifische Mittel und Wege, diese Möglichkeiten zu verwirklichen.«¹⁷⁵ In diesem Sinne existieren für verschiedene äußere Umstände wie zum Beispiel Produktionsweisen oder soziale Formen des Zusammenlebens alternative, wählbare gesellschaftliche Zustände. Hierauf beruht der utopische Gedanke, der daher auch als »systemimmanente und systemtranszendente Kritik« verstanden werden kann, indem er sich die soziale Dynamik eines jeden Gesellschaftslebens zu Nutze macht und auf die Austauschbarkeit einer jeden Situation hinweist.¹⁷⁶ Die Aktion *Flüchtlinge fressen* kommt diesem am nächsten: Sie entwirft einen Zustand, der

den verschiedenen Formen des Utopietopos' in der Kunst seit der Moderne widmet: Gassen, Richard W. (Hrsg.): *Utopien heute? Kunst zwischen Vision und Alltag*, Ausst. Kat. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen 2001.

¹⁷² Svestka, Jiri: *Die ästhetische Botschaft der Hoffnung durch ein Kunstwerk gesehen*, S. 13, in: Spielmann, Peter/Museum Bochum: »Das Prinzip Hoffnung«. Aspekte der Utopie in der Kunst und Kultur des 20. Jahrhunderts. Malerei, Bildhauerei, Objekte und Architektur, Ausst. Kat. Museum Bochum, Bochum 1983, S. 11–13. Siehe zusätzlich auch: Gustafson, Lars: *Utopien*, S. 18f, in: Spielmann, Peter/Museum Bochum: »Das Prinzip Hoffnung«. Aspekte der Utopie in der Kunst und Kultur des 20. Jahrhunderts. Malerei, Bildhauerei, Objekte und Architektur, Ausst. Kat. Museum Bochum, Bochum 1983, S. 18–22.

¹⁷³ Gustafson 1983, S. 20.

¹⁷⁴ Ebd., S. 18.

¹⁷⁵ Ebd., zit. n. Marcuse, Herbert: *Der Eindimensionale Mensch*, 2. Aufl., Neuwied/Berlin 1967, S. 13.

¹⁷⁶ Ebd.

von der Regierung mit einer einzigen positiv ausgehenden Abstimmung und damit einhergehenden Abschaffung des § 63 Abs. 3 AufenthG sofort in die Tat umgesetzt werden könnte. In diesem Falle wäre tatsächlich die erste Maschine mit Geflüchteten gestartet, finanziert durch zivile Spenden.

Somit kritisiert die Aktion die gegenwärtige Situation nicht allein indirekt durch einen positiven Gegenentwurf, sondern auch revolutionsstrategisch aus dem Alten heraus in Anknüpfung an einen bestehenden Begriffssapparat und Zustände, wodurch eine Verschmelzung von konkreten politischen Ambitionen mit einer künstlerischen Strategie entsteht.¹⁷⁷ Gustafsons Schrift zur Utopie erläutert einen Unterschied zwischen der Revolution und der Utopie, der für das Verständnis der Arbeit des ZPS erkenntnisbringend ist. Während sich die Revolution durch eine umrissene Strategie und Zielsetzung der Aufhebung der Voraussetzungen und Mechanismen der Machtübung widmet, verbreitet die Utopie einen im Grunde unbekanntem Zustand, und zwar so, als ließe dieser sich vorhersehen und kalkulieren. Diesen entscheidenden Unterschied macht Gustafson deutlich in Bezug auf die Diskontinuität – die Veränderung der gesellschaftlichen Entwicklung: So ist diese in der revolutionären Tradition politischer Art, während sie in der utopischen Vorstellung eher kognitiven und erkenntnistheoretischen Charakter hat. Denn utopische Ideen setzen die Vorstellung eines Gesellschaftszustandes voraus, der sich über die existierende Erfahrung hinausbewegt, da diese durch bestimmte außerhistorische, also noch nicht erfahrene Bedingungen verwirklicht werden würden.¹⁷⁸ So schreibt Gustafson:

»Während das Problem, eine Revolution zu verwirklichen, eher eine Frage soziologischer, anthropologischer und militärstrategischer Natur, kurz, eine technische Frage ist und also im Rahmen der zur Verfügung stehenden technischen Möglichkeiten lösbar, ist das Problem, eine Utopie zu verwirklichen, mehr den Bedingungen künstlerischen Schaffens verwandt: aus Erfahrungen, die gemacht worden sind, Erfahrungen zu schaffen, die nicht gemacht worden sind.«¹⁷⁹

Bezugnehmend auf das ZPS schafft die eindeutige Gestaltung eines im Grunde uneindeutigen Zustands im umgekehrten Sinne eine Durchbrechung des Gustafson'schen Erfahrungskontinuums: Noch nicht gewonnene Erfahrungen werden ermöglicht, indem eine alternative Situation in Rück-

¹⁷⁷ Diese Argumentation knüpft an Garbers Argumentation über Utopien an. Vgl. Garber 1992, S. 15.

¹⁷⁸ Vgl. Gustafson 1983, S. 21f.

¹⁷⁹ Ebd.

griff auf das Reale inszeniert und performativ umgesetzt wird. Die Arbeit des ZPS wird immer wieder heftig kritisiert, da es teils auf extrem zynische Bilder und Narrative zurückgreift. Der zweite Film, der im Rahmen der Aktion *75 Jahre Weiße Rose* ins Netz gestellt wurde und zu einem Tyrannenmord aufruft, lässt sich kaum mehr von linkem Faschismus unterscheiden. Hier zeigt sich, wie schmal der Grat zwischen Aktivismus und künstlerischem Aktionismus ist. Der Kurzfilm wurde zu einem Zeitpunkt ins Netz gestellt, als sich Polizeikräfte auf die angekündigten Aktionen der autonomen Szene vorbereiteten. Zurecht darf hier die Frage nach einer Grenzüberschreitung und der gesellschaftlichen Verantwortung der Künstlerinnen und Künstler gestellt werden.

Seine dramaturgische Strategie verortet das ZPS selbst als hyperreale Methode. André Leipold erörtert in der Zeitschrift ›Theater der Zeit‹:

»Interdisziplinäres Denken [ist] der Ausgangspunkt. Dies, um eine Begriffswelt zu erzeugen, die in der Öffentlichkeitsblase zum einen auf Resonanz innerhalb verschiedener Teilöffentlichkeiten stößt und zum anderen neue Kontexte aufmacht – Umwidmung und Vereinnahmung als Grundkraft, um durchzudringen, bis hinein in die Sphären der Entscheidungen. [...] Ich sehe die ›hyperreale Methode‹ als Mittler zwischen Realität und Fiktion durch die Erschaffung eines Möglichkeitsraumes für das Wünschenswerte. [...] So versuchen wir in verschiedenen Teilöffentlichkeiten die aktuell dominierenden Grenzen der Sprache, des Denkens und der Wahrnehmung aufzuweichen, Realitäten zu fiktionalisieren und Fiktionen zu realisieren. Der Mechanismus unserer Aktionen zielt also häufig darauf ab, einen Moment der Entscheidung zwischen scharf konturierten Alternativen herbeizuführen.«¹⁸⁰

Mit dem Prinzip der Hyperrealität bezieht sich Leipold auf die simulations-theoretischen Schriften des Soziologen, Philosophen und Kritikers der kapitalistischen Ökonomie Jean Baudrillards (1929–2007).

Die Schrift ›Der symbolische Tausch und der Tod‹ (1976, deutsche Erstveröffentlichung 1983) bildet den Auftakt jener Theorie Baudrillards, in der er die Geschichte der Zeichenökonomie als dreiteilige Abfolge der Simulakren beschreibt, die schließlich im Zeitalter der Simulation endet, in dem ein Zustand der Verbildlichung einsetzt, in dem Bild und Wirklichkeit ununterscheidbar werden.¹⁸¹ Bei den drei Ordnungen unterscheidet

¹⁸⁰ Leipold, André: *Hyperreales Theater*, in: Theater der Zeit, 11/2015, URL: <http://www.theaterderzeit.de/2015/11/33302/komplett/?print=print> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

¹⁸¹ Strehle, Samuel: *Zur Aktualität von Jean Baudrillard. Einleitung in sein Werk*, 1. Aufl., Wiesbaden 2012, S. 95.

er ›Imitation‹, die er auf das Zeitalter der Renaissance und des Barocks datiert, ›Produktion‹ im 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und ›Simulation‹, die in der Nachkriegszeit anbricht. Im Stadium der Imitation werden durch den beginnenden Wettbewerb aus starren symbolischen Zeichen Simulakren, trügerische Nachahmungen des Realen. In der Produktion entsteht das Simulakrum nicht mehr durch Imitation, sondern auf Basis der Massenproduktion durch Serialität, was den Status der Gleichheit und den Verlust des Originals mit sich bringt. In der Ordnung der Simulation schließlich existieren Modelle, aus denen Zeichen durch die Modulation von Differenzen entstehen.¹⁸² Baudrillards Simulationsbegriff definiert sich durch die Einswerdung von Realität und Imaginärem: Das Wirkliche wird durch das Fiktive verwandelt, indem beide ununterscheidbar werden, ineinander übergehen, miteinander verschmelzen.¹⁸³ Die Simulation verweist bei Baudrillard also nicht auf die Repräsentation originärer Bilder und Zeichen, sondern vollzieht sich als Akt der Vortäuschung, in dem etwas als gegeben dargestellt wird, das so nicht existiert: Als eine Neuschöpfung von Wirklichkeit.¹⁸⁴

Das Prinzip der Realität existiert somit innerhalb der dritten Ordnung nicht mehr. Hier setzt der von Leopold zitierte Begriff des Hyperrealen an, ein Zustand, in dem das Reale ohne Ursprung oder Realität erzeugt wird.¹⁸⁵ Mit den Worten Baudrillards folgt die Gesellschaft einer Logik der Simulation, die nichts mehr mit einer Logik der Tatsachen gemein hat.¹⁸⁶ Samuel Strehle erläutert in seinem Beitrag zur Baudrillard-Forschung, dass die hyperreale Strategie nicht auf dem Prinzip der Nachahmung des Realen beruht, sondern darin, »[...] das Reale negativ zu evozieren – mit Hilfe einer paradoxen Strategie der Realitätsverneinung.«¹⁸⁷ Dies hat die Fiktionalisierung des Realen zur Folge. Dabei spielt der Simulationsbegriff nicht auf den völligen Verlust

¹⁸² Ebd., S. 102ff.

¹⁸³ Ebd., S. 97.

¹⁸⁴ Baudrillard, Jean: *Agonie des Realen*, Berlin 1978, S. 10.

¹⁸⁵ Ebd., S. 7f. Baudrillard greift hier auf die Metapher der Landkarte zurück. Während in der Vergangenheit Kartografierende noch eine Landkarte herstellten, auf der die sichtbaren Teile des Territoriums und die Karte deckungsgleich oder simuliert wurden, greift man heute auf verschiedenste Simulationsmodelle zur Generierung des Realen zurück. Die Landkarte bringt erst das Territorium hervor, die Differenz zwischen Abstraktion und Realität findet ihre Auflösung.

¹⁸⁶ Ebd., S. 30.

¹⁸⁷ Strehle 2012, S. 111.

des Realen an, sondern auf den Verlust ihres Prinzips. Mit der Nachahmung addiert sich das Reale und mündet in den Hyperrealismus.¹⁸⁸

In Anknüpfung an Baudrillard würde das ZPS in Beziehung zu den bestehenden Simulakren neue wirklichkeitsmächtige Zeichen beziehungsweise Bilder schaffen, die von den Rezipierenden in den jeweils eigenen Zeichensfundus eingegliedert werden können, um so ein neues Konstruktionsmodell von Wirklichkeit zu bilden. Kritisch zu hinterfragen ist dabei, ob das ZPS durch die Genese weiterer Wirklichkeitsmodelle die oben zitierte Anhäufung und gleichzeitige Verneinung von Realität nicht weiter fortführt und somit den negativen Effekt verstärkt. Nach Baudrillard können hyperreale Ereignisse von keiner Ordnung kontrolliert werden, die auf realer und rationaler Macht beruhen.¹⁸⁹ Zu fragen ist also, wohin diese Indifferenz zwischen Realität und Irrealität beziehungsweise die Verdopplung des Realen führen soll, welcher politische Effekt das Ergebnis sein soll? Das ZPS strebt einen Zustand der politischen Schönheit an; Baudrillard selbst spricht in der ›Transparenz des Bösen‹ (Originalausgabe 1990) von einer Gesellschaft, in der das Zeichen- und Wertesystem und damit das Schema unserer Kultur außer Kontrolle gerät, da jegliche Form der Äquivalenz und Bezugnahme zueinander verloren geht.¹⁹⁰ Baudrillard schlägt hier einen stark katastrophischen, dystopischen Ton an. Blickt man nochmal näher auf die im Vorangegangenen beschriebenen Aktionen, lässt sich beispielsweise in der Aktion *Flüchtlinge fressen* durchaus ein Effekt ausmachen. Denn das ZPS hat erreicht, dass der Vorschlag, das Einwanderungsgesetz zu justieren, von den realen Ordnungssystemen zumindest zur Diskussion gestellt wird, da er aufgrund des breiten Medienechos relevant geworden ist. Doch der Begriff des Effekts ist im Kunstdiskurs oft negativ konnotiert, erweckt er doch den Anschein, dass jeder Akt einer ZPS-Aktion lediglich inszeniert wird, um ein bestimmtes Ziel zu verfolgen. Schnell kommt dabei die Frage auf, ob die Mittel der Kunst zweckentfremdet werden, eine Diskussion, die im letzten Kapitel ausgeführt wird.

Während die Methodik des Hyperrealen zwar die Fiktionalisierung gegenwärtiger Strukturen theoretisiert, die in den Aktionen Ausdruck findet, kommt dabei doch die eigene Eingliederung in eben diese Strukturen zu kurz.

¹⁸⁸ Ebd., S. 144f.

¹⁸⁹ Baudrillard 1978, S. 38.

¹⁹⁰ Baudrillard, Jean: *Die Transparenz des Bösen. Ein Essay über extreme Phänomene*, Berlin 1992, S. 11f.

Denn die Aktionen schaffen keine Scheinwelt, sondern ganz reale Möglichkeitsräume, in denen real gehandelt werden kann, was wiederum reale Konsequenzen nach sich zieht. Daher erscheint es sinnvoll, die Aktionen des ZPS auch im Kontext des von Michel Foucault ausgearbeiteten Konzepts der Heterotopie zu diskutieren, das er in seinem Vortrag ›Des Espaces Autres‹ (1967) erstmals skizzierte. Foucault stellt die Heterotopie im Unterschied zu den Utopien, die sich perfektioniert in Analogie zu Realität anlegen, als Orte oder Narrative dar, die sich integrationistisch in die gesellschaftlich vorgegebenen Strukturen eingliedern. Diese Strukturen erklären sie zu ihren eigenen Ordnungsprinzipien und stellen sie zugleich in Frage. Als Metastrukturen oder »counter-sites« realisieren sie sich als gesellschaftliche Dynamiken, die gesamtgesellschaftlich gesehen nicht funktionieren würden, sondern nur innerhalb ihres eigenen Systems bestehen können.¹⁹¹ Als »kind of effectively enacted utopia« stehen sie für jene bereit, deren Verhalten und Ideen von der gesellschaftlichen Norm abweichen.¹⁹² Im Rahmen dieser Heterotopologie erörtert er sechs Prinzipien, denen die Heterotopien folgen: Ihr Phänomen ist universal und dabei jeweils kulturell spezifisch, denn in ihrer Ausgestaltung sind sie anpassungsfähig; ihr Erscheinen ist räumlich und doch geografisch losgelöst; in ihrem Bestehen sind sie entweder von Dauer (Foucault nennt hier als Beispiel das Museum) oder gestalten sich in ihrer Präsenz ephemere (hier nennt er das Beispiel des Jahrmarkts); sie erscheinen isoliert und durchdringbar zugleich; sie gewähren Zutritt oftmals nur in Vollziehung gewisser Gesten und zuletzt erfüllen sie gegenüber dem realen Raum eine Funktion, die sich illusorisch manifestiert (hier ist die Rolle des Bordells als Beispiel angeführt) oder in der Erschaffung eines realen Ortes (Foucault nennt hier das Beispiel der Jesuitenkolonie in Südamerika).¹⁹³ Foucault erörtert mehrere, auf den ersten Blick nicht wirklich zusammenpassende Beispiele, wie das Museum, den Jahrmarkt, die gesellschaftliche Rolle des Bordells oder die Jesuitenkolonie in Südamerika. Seine Gedanken finalisieren sich nicht in einer kohärenten These oder in der Formulierung einer rationalen Definition,

¹⁹¹ Foucault, Michel: *Other Spaces* (1967), S. 62f, in: Noble et al. 2009, S. 60–68.

¹⁹² Foucault unterscheidet zwischen den Krisenheterotopien und den Abweichungsheterotopien. Erstere existierten bis ins 19. Jhd. und gelten jenen, die sich aus gesellschaftlicher Sicht in einem Krisenzustand befinden (so z. B. Geburtshäuser, Menstruationshäuser). Letztere schaffen Orte für jene, deren Verhalten oder Denken von der gesellschaftlichen Norm abweicht (so z. B. psychiatrische Kliniken, Gefängnisse). Foucault 2009, S. 60–68.

¹⁹³ Ebd. 2009, S. 64–68.

sondern sind vielmehr ein kreatives Nachdenken über normative Strukturen und jene, die sich oppositionär dazu formulieren. Seine Idee der Heterotopie schafft eine mögliche Grundlage, Formen der Abweichung von gegebenen Machtstrukturen zu diskutieren. Vor der Folie einer heterotopischen Lesart lösen die Aktionen des ZPS eine Gleichzeitigkeit verschiedener Ordnungen aus und sagen sich in ihrer Organisation von gegebenen Regeln los. Sie schaffen Räume, in die denjenigen Zugang ermöglicht wird, die das Regelwerk annehmen. Die ausgeklügelte Agglomeration realer und erfundener Inhalte bekommt in der Aktion *75 Jahre Weiße Rose* durch die Kopie der bayerischen Regierungsidentität, mit der die Bevölkerung in der Regel ernstzunehmende Botschaften verbindet, die wohl stärkste realpolitische Konnotation. Jene, die die Illusion nicht als gegeben hinnehmen, sind zwar Teil der Aktion und treiben diese gerade in ihrer Abwehrhaltung voran, doch sind sie damit nicht imstande, den Aktionen eine positive Wirkungsmacht zuzuschreiben. Sie würden eine realpolitische Realisierung der intendierten Alternative niemals gutheißen können.

In dieser Neuaushandlung des Bestehenden entsteht ein Moment der Unbestimmtheit, die eine Entgrenzung von alltäglichen Realitätserfahrungen und damit eine Schwellenerfahrung als besondere ästhetische Erfahrung ermöglicht. Gemäß Frauke Surmann, die sich hier auf Rancières Konzeptualisierung einer Inszenierung eines Widerspruchs bezieht, liegt dem interventionistischen Schwellenraum das Potenzial zugrunde, Wahrnehmungs- und Verhaltensordnungen zu transformieren. In dieser Geste einer wirklichkeitskonstituierenden Grenzüberschreitung liegt die besondere politisch-ästhetische Qualität der Interventionskunst.¹⁹⁴ Während sich Surmann auf die sinnliche Qualität von Interventionen konzentriert, die ohne spezifische Inhalte gesellschaftliche Wirksamkeit postulieren, zeigt dieses Kapitel, dass auch politisch engagierten Interventionen wie den Aktionen des ZPS eine liminale Qualität innewohnt, die ihnen zu realpolitischer Aktivität verhilft. Der Schwellenraum eröffnet sich Surmann zufolge im Zuge der Räumung. Das bereits eingangs erwähnte topologische Inszenierungsverfahren aus Ortung, Räumung und Verräumlichung reflektiert theoretisch auch eine künstlerische Strategie des ZPS, um schlussendlich einen Handlungsraum hervorzubringen – eine Vorgehensweise, die im Folgenden erläutert wird.

¹⁹⁴ Surmann 2014, S. 85f/Ranciere 2002, S. 53.

4.4 Die Aktion als agonistischer Handlungsraum

Eine Räumlichkeit, die sich nicht architektonisch darstellt, sondern durch die ihr zugeschriebenen Ordnungssysteme vollzieht, entsteht erst durch bestimmte konstitutive Leistungen, ausgelöst durch mediale, kulturelle, ökonomische, politische oder gesellschaftliche Prozesse. Sie resultiert aus Gebrauchszusammenhängen und ist daher nicht als Bedingung, sondern vielmehr als ein dynamisches Gefüge zu verstehen, das gewonnen wird, wobei jede Änderung Auswirkungen auf die Räumlichkeit hat.¹⁹⁵ Ein Wartebereich, um ein Beispiel zu nennen, ist ein räumliches und sozial konstruiertes System, das allein durch die für alle gleiche Bestimmung des Wartens entsteht. Je bestimmter das Raumgefüge, desto klarer ist der Nutzen, doch gleichwohl agiert es stets sowohl konstitutiv als auch restriktiv für politisches und soziales Handeln. Räumlichkeit bildet die Voraussetzung für soziale Interaktion, wodurch das Soziale abhängig von seiner Qualität ist. Hier manifestiert sich ein feinnuanciertes, reziprokes Verhältnis zwischen Raum und Gesellschaft: Die Genese des Raums gründet einerseits auf sozialer Interaktion, der Raum andererseits wirkt sich gestaltend auf das soziale Zusammenkommen aus.¹⁹⁶

Dieses Konzept der Räumlichkeit ist hilfreich, um sich die Aktionen als Gegenöffentlichkeit gedanklich zu vergegenwärtigen. Sie greifen in die gegebenen Strukturen ein, verändern sie und schaffen neue Möglichkeitsbedingungen für Raumsituationen, die neue Bewegungsabläufe, Diskurse, Interaktionen, Handlungen oder Existenzen ermöglichen können. Nach Surmanns Theoriegerüst des typologischen Inszenierungsverfahrens erschließt sich das Zentrum im Akt der Ortung einen geeigneten Spielraum. Je nach inhaltlicher Ausrichtung der Aktion sucht das Zentrum nach einem passenden Ort, wo die Aktion beginnt, und, wenn nötig, nach weiteren Spielstätten für folgende Akte. Es ist ein Prozess des »Auffindens, Entdeckens und Auskundschaftens« potenziell auftretender Probleme und Gestaltungsmöglichkeiten.¹⁹⁷ Geografische, architektonische, rechtliche und soziale Dynamiken und Qualitäten müssen in dieser Planungsphase sorgfältig recherchiert und geprüft werden; sie erfordert Taktik und Kalkül. Denn im Akt der

¹⁹⁵ Günzel, Stephan: *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2010, S. XI/81/93.

¹⁹⁶ Surmann 2014, S. 62.

¹⁹⁷ Ebd., S. 73.

dann folgenden Aneignung werden auch die Konventionen und restriktiven Logiken, die den sozialen Verkehr steuern, und die kulturelle Identität des Ortes eingenommen und unterwandert, was eine genaue Kenntnis dieser voraussetzt.¹⁹⁸ Während sich Surmann in ihrer Analyse ästhetischer ›In(ter)vention‹ auf Arbeiten bezieht, die sich, ähnlich wie Guerillakämpferinnen und -kämpfer, den Ort ohne rechtliche Legitimation aneignen, trifft dies auf die Interventionen des ZPS nicht zu.¹⁹⁹ Denn eine politische Wirksamkeit ist dann am wahrscheinlichsten, wenn im Rahmen des gesellschaftlichen Regelwerks gehandelt wird. Das ZPS möchte die Gesellschaft nicht revolutionär umstürzen, sondern alternative Möglichkeiten in die Augen der Öffentlichkeit rücken, die per se schon existieren, jedoch von aktuellen hegemonialen Strukturen nicht berücksichtigt werden. Sich der Worte Mouffes bedienend ist es das Ziel, als gegenhegemoniale Intervention einen Möglichkeitsraum zu schaffen, in dem sich die Gesellschaft mit alternativen Strukturen und Handlungsmöglichkeiten identifizieren kann.²⁰⁰ Zudem finden die Aktionen in Kooperation mit Kulturinstitutionen statt und werden somit durch staatliche Gelder finanziert, was einen legalen Rahmen voraussetzt, denn nicht alles kann durch die Kunstfreiheit abgedeckt werden.

Dies sei einmal ausführlich und beispielhaft an der Aktion *Flüchtlinge fressen* ausgeführt: Ihr offensichtlicher Schauplatz ist die Arena, die symbolisch für den Rückfall in die Barbarei steht. Das spektakuläre Aufgebot vor dem Maxim Gorki Theater führt zu weiteren Akten im Bundestag, in den Medien und den Gerichtssälen. Der Theatervorplatz ist wohl gewählt, bietet er nicht nur ausreichend Platz für die Arena und das schaulustige Publikum, sondern auch eine geistige Nähe zu einer Kunstinstitution, deren Infrastrukturen zudem mitgenutzt werden kann. Das Zentrum hat die Aktion und den Bau der Arena im Straßen- und Grünflächenamt des Bezirks Berlin-Mitte als Informationsveranstaltung zum Grundgesetz angemeldet und entsprechende Genehmigungen eingeholt, um auf der Basis rechtlicher Grundlagen handeln zu können. Während des Verlaufs der Aktion hat das Zentrum dennoch immer wieder mit rechtlichen Problemen zu kämpfen, auf die es reagieren muss: Das Straßen- und Grünflächenamt will die Aktion vorzeitig abbrechen, da es sich um eine politische Aktion

¹⁹⁸ Ebd., S. 72ff.

¹⁹⁹ Ebd., S. 76.

²⁰⁰ Mouffe 2016, S. 158.

handle, die so hätte bei der Polizei angemeldet werden müssen.²⁰¹ Nach Aufforderung des Ordnungsamts muss das an der Arena angebrachte Bundesgerichtshof-Schild abgenommen werden, da es sich dabei um ein offizielles Symbol handle. Erst nachdem der Co-Intendant des Theaters, Jens Hillje, ein Verfahren eröffnet, erhält das ZPS das Schild zurück. Der Banner ›Flüchtlinge fressen‹ an der Außenwand der Arena muss kurzzeitig auf Verweis des Ordnungsamtes hin abgehängt werden, da er die Aktion zu einer politischen Aktion macht, so jedoch nicht angemeldet ist. Ein Tag vor Ende der Aktion muss der Käfig auf Geheiß eines Veterinärmediziners um einen Meter erhöht werden.²⁰² Für die *Aktion 75 Jahre Weiße Rose* muss das Scholl-Gymnasium einwilligen, Schauplatz zu werden, der Schulbus gemietet, müssen Demonstrationen angemeldet und Routen festgelegt werden. Für die Aktion *Holocaust-Mahnmal Bornhagen* muss das ZPS nicht nur einen Mietvertrag aushandeln, Werbeflächen für die Ladig-Plakate mieten und die Anfertigung, Finanzierung und sichere Aufstellung der Stelen organisieren, sondern sich auch juristisch absichern, dass das Mahnmal dort längerfristig stehen bleiben kann. Um sicherzustellen, dass Behörden das Mahnmal nicht zwangsabreißen lassen können, prüfte das ZPS vor dessen Aufstellung juristische Vorgaben und hat so herausgefunden, dass laut Thüringer Baurecht ein Denkmal bis zu vier Metern Höhe genehmigungsfrei und die eingenommene Grundfläche dabei nicht von Belang ist.²⁰³ Diese Vorgaben bestimmen schlussendlich die formale Ausgestaltung des Mahnmals. In der Phase der Ortung muss das ZPS also die urbanen Strukturen genau ermitteln, rechtliche Fragen klären und sich mit einer Vielzahl möglicher Probleme beschäftigen: Tierschutz, Mieterschutz, Behördengänge, Anmeldungen etc., um den angestrebten Handlungsraum realpolitisch nutzbar zu machen. Die Aufzählung auftretender Probleme zeigt jedoch, dass immer wieder auch im Verlauf der Aktion nachjustiert werden muss.

Da die mediale Aufmerksamkeit stets dramaturgischer Teil der Aktion ist, spielt auch die Zeitlichkeit der Aktion eine große Rolle. Das Thema muss

²⁰¹ »›Europa zum Fraß vorwerfen‹ – Streit um Aktion ›Flüchtlinge fressen‹«, 3sat, Kulturzeit, URL: <https://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/themen/187413/index.html> (Letzter Aufruf: 15. Januar 2019).

²⁰² Breher 2018, S. 238.

²⁰³ Leber, Sebastian: *Björn Höcke bekommt keine Ruhe*, in: Der Tagesspiegel, 14.02.2018, URL: <https://www.tagesspiegel.de/themen/reportage/stelenfeld-in-bornhagen-bjoern-hoecke-bekommt-keine-ruhe/20958826.html>.

von den Medien als relevant erachtet werden, andere aufmerksamkeitsgenerierende Events, die zur selben Zeit stattfinden, können die mediale Teilhabe schmälern und damit die Wirkkraft der Aktion gefährden. Somit muss auch dies in der Phase der Ortung recherchiert und abgedeckt werden. Die Bestimmung der Zeitlichkeit obliegt bei der Aktion *Flüchtlinge fressen* jedoch dem Theater, weswegen das Zentrum die kurzfristige Verschiebung des Beginns der Aktion um einen Monat durch das Theater hinnehmen muss. Die Fußball-Europameisterschaft und der Austritt Großbritanniens aus der EU, über den in dieser Zeit abgestimmt wird, stellt für das Zentrum nun eine starke Konkurrenz dar, was die Aufmerksamkeit der Medien betrifft. Sind die Arena und der Flug zuerst als zwei separate Aktionen geplant, erfolgt eine kurzfristige Zusammenlegung lediglich um, so Ruch, »[...] eine Tsunamiwelle gegen die EM zu kreieren.«²⁰⁴ Zeitlich gesehen ist es so sicherlich auch kein Zufall, dass die Aktion *Holocaust-Mahnmal Bornhagen* kurz vor dem Bundesparteitag der AfD in Hannover stattfindet, in dessen Rahmen eine mögliche Kandidatur Höckes diskutiert wird. Ein medialer Fokus auf seine Dresdner Rede und der Enttarnung seiner politisch rechts-extremen Anhängerinnen und Anhänger durch die ZPS-Aktion zielt auf eine Diskreditierung ab, die seinen politischen Erfolg beeinträchtigen soll.

Im Akt der Räumung schließlich erschließt sich das ZPS ein Experimentierfeld, indem es den realen Raum und den Aufführungsraum in einen konfliktiven Bezug bringt, und zwar durch Mittel der performativen Grenzverschiebung des Sicht-, Sag- und Machbaren. Es entsteht eine raumzeitliche Situation, die durch materielle und symbolische Ausstattung als Handlungsspielraum nutzbar wird.²⁰⁵ Hiermit verschafft die Räumung

»[...] konkrete Zugänge zu einer alternativen, diesen öffentlichen Verkehrsräumen als antagonistisches Potential immer schon inhärenten Räumlichkeit. Die Räumung programmiert den Raum auf eine bestimmte Nutzbarkeit und spannt dadurch eine Art Handlungsspielraum auf, dem sich alle während der ästhetischen In(ter)vention körperlich Anwesenden mit derselben Voraussetzungslosigkeit ausliefern. Dieser Handlungsspielraum kann sich nur aufgrund individueller Entscheidungen aktualisieren und ist in diesem Sinne wesentlich unkalkulierbar.«²⁰⁶

Während die in der Phase der Ortung durchgeführten Recherche-, Planungs- und Genehmigungsprozesse durch ein verhältnismäßig kleines Team

²⁰⁴ Breher 2018, S. 233.

²⁰⁵ Surmann 2014, S. 78–81.

²⁰⁶ Ebd., S. 81.

erfolgen, vergrößert sich dieses während der Räumungsphase um zahlreiche weitere benötigte Kompetenzfelder: Für *Flüchtlinge fressen* muss die Arena erbaut werden, das Ausstatten des Tiergeheges erfordert fachliche Expertise, das Rahmenprogramm muss erstellt und bespielt, das Flugzeug gechartert, die Website eingerichtet, der Film produziert, das Crowdfunding betreut und ein Corporate Design erstellt und in Bannern und Bildern symbolträchtig umgesetzt werden. Die in der Räumung programmierte Nutzbarkeit des gegebenen Raums evoziert eine Situation, die von der alltäglichen Erfahrungswelt abweicht: Geflüchtete werden Tigern zum Fraß vorgeworfen, durch zivile Spenden erfolgt die Buchung eines Flugzeugs, das Flüchtlinge sicher nach Deutschland bringt. Kurzzeitig ergibt sich eine in die gegebenen Strukturen eingebettete, andersartige Räumlichkeit – eine systemimmanente, alternative Situation – in der der §63 des Aufenthaltsgesetzes nicht existiert und andere Einreiseformen für Geflüchtete möglich sind. Die Möglichkeit der Nutzung und Umsetzung der Situation steht allen offen, ist jedoch nicht verpflichtend.

Die Räumung richtet einen Schwellenraum ein, der wiederum im Akt der Verräumlichung temporäre Handlungsspielräume ermöglicht und sich an die Teilhabe eines nicht kalkulierbaren Publikums richtet.²⁰⁷ In Surmanns ästhetischen ›In(ter)vention‹ konstituiert sich dieser als sinnlich-sinnhafte Aussetzung eines bestehenden Raumgefüges und somit als topologischer Widerspruch. Dabei ist ihm ein veränderndes Potenzial zu eigen bezüglich individueller und sozialer Wirklichkeitsmomente, die sich im Kontext der eingangs beschriebenen Raumgenese entwickeln. In Surmanns Auseinandersetzung mit der ästhetischen ›In(ter)vention‹ steht die selbstreferentielle Politik der Begegnung im Vordergrund, ohne, dass dabei die Vermittlung einer konkreten Botschaft angestrebt wird. Hierdurch unterscheidet sich diese grundlegend von der politisch motivierten Intervention.²⁰⁸ Daher ist der Schwellenraum, den die ›In(ter)vention‹ eröffnet, auch nicht auf die Interventionen des ZPS übertragbar, da er ein, je nach Aktion, bestimmtes Ziel und Zweck verfolgt. In der ›In(ter)vention‹ eröffnet sich das politische Potenzial in Anlehnung an Roland Barthes als ein Ereignis der Alterität, in der Geste eines zeitlich begrenzten Widerspruchs, einer Öffnung, die ins Ungewisse führt.²⁰⁹ In den

²⁰⁷ Ebd., S. 82ff.

²⁰⁸ Ebd., S. 85/137.

²⁰⁹ Vgl. ebd., S. 91/Barthes, Roland: *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt am Main 1988, S. 124f.

Aktionen des ZPS vollzieht sich der Widerspruch nicht allein topologisch, sondern wird um eine weitere Ebene um die Neuzusammenstellung aktueller Strukturen, Diskurse und Narrative als künstlerische Geste erweitert. Der Schwellenraum und Grenzgang vollzieht sich als eine alternative systemimmanente Wirklichkeitserfahrung, evoziert durch die bereits bestimmten künstlerischen Strategien der Aufführung, Performanz und Verzahnung von Faktischem sowie Imaginiertem. Das ZPS konstituiert eine Situation, die zwischen Wirklichkeit und Möglichkeit oszillierend als Geschehen widerfährt, und eine Umgebung, die – zum Teil – intendierte Handlungen und ein vorab geplantes Geschehen auszulösen vermag. Es entsteht ein temporärer Zwischenraum oder besser: eine Gegenöffentlichkeit, die konventionalisierte Verhaltensregeln und Vorstellungen in Frage stellt. Dafür strebt das Zentrum eine zielgerichtete Wahrnehmung des Publikums an, um jene Elemente in den Fokus der Aufmerksamkeit zu rücken, die wesentlich für die angestrebte Narration und Wirksamkeit der Aktion sind. Ziel ist es, in dem inszenierten Wechselspiel aus Wirklichkeit und Fiktion sowie Begegnung und Konfrontation einen Handlungsraum einzurichten, der eine realpolitische Wirksamkeit zur Folge haben kann. Jeder Akt einer Aktion ist als Situation zu verstehen, die, formuliert nach Chantal Mouffe, nach einer Hegemonie der jeweils eigenen gesellschaftlichen Idee strebt, indem diese das Meinungsbild und die politische Ordnung destabilisiert und alternative Werte und Möglichkeiten schafft.²¹⁰ Das ZPS erweitert mit den Aktionen den Diskursraum und schafft Strukturen, um sich mit Fragen auseinanderzusetzen, die momentan wichtig erscheinen: die prekäre Lage Geflüchteter, rechter Populismus, das Erstarken autokratischer Regime usw.

Gemeinsam haben die unterschiedlichen Interventionsformate jedoch die Erfahrung des öffentlichen Raums und seiner Raumbezüge als eine immer wieder neu verhandelbare Szene des Dissenses, die im Rahmen der Intervention ein Provisorium bleibt. Die Gemeinsamkeit ihres im Akt der Räumung eingerichteten Schwellenraums manifestiert sich »[...] an der Schnittstelle zwischen geortetem Raum und dessen künstlerischer Bearbeitung [...], ohne sich weder als realer noch als fiktionaler Raum eindeutig zu identifizieren.«²¹¹ Er ist Teil der sozialen Wirklichkeit und gleichzeitig von ihr losgelöst. Auch das ZPS, das diesen Versuchsraum zwar

²¹⁰ Mouffe 2016, S. 141.

²¹¹ Surmann 2014, S. 87.

initiiert und, soweit möglich, seine Grenzen und Mittel determiniert, ist schlussendlich selbst diesem Handlungsraum ausgeliefert. Anders als im Theater würde der Fall des Vorhangs nicht das Ende der Aktion bedeuten. Ein Ende kann das ZPS nicht bestimmen, auch kann es hinterher nicht zum ursprünglichen Ausgangspunkt zurückkehren. Während die Theaterauf-führung und wohl auch die ästhetische ›In(ter)vention‹ vor allem kognitive und geistige Veränderungen hervorrufen, folgen auf jede Zentrums-Aktion realpolitische und -gesellschaftliche Konsequenzen. Die Richtung, die der eröffnete Handlungsraum einschlägt, muss das ZPS einnehmen und die Konsequenzen tragen beziehungsweise von diesen ausgehend einen folgen-den Akt gestalten.

Surmanns erarbeitete Theorie der Ortung, Räumung und Verräumlichung ist sowohl sinnvoll, um die Aktion in ihrer Gesamtheit zu analysieren, als auch für das tiefere Verständnis jedes einzelnen Aktes. Denn jeder Akt setzt eine taktische Planung im Zuge der Ortung und eine disziplinüber-greifende Umsetzung im Zuge der Räumung voraus und schafft schluss-endlich in der Verräumlichung einen Differenzraum, der zu bestimmten Handlungen und Diskursen aufruft. Damit die nötigen Prozesse der Wahr-nehmung und Impulse Handlungen auslösen, greift das ZPS in jedem Akt auf effektvolle Inhalte und Bilder zurück. Jeder Akt hat in seiner Ausgestaltung das Ziel, eine Wirkungsumgebung zu schaffen, die das Bedeutungssystem des Publikums irritiert, destabilisiert oder erneuert, und Möglichkeits-bedingungen, die affektive, physiologische, energetische oder motorische Reaktionen auslösen, um die intendierte Handlung herbeizuführen: In der Aktion *Flüchtlinge fressen* sind es das spektakuläre Aufgebot der Arena, der prekäre Inhalt der Vitrinen, die Narration der Verfütterung; in *75 Jahre Weiße Rose* sind es der vermeintlich von der Regierung ausgerufene Wett-bewerb, das zwischen Ironie und ernstgemeinter Vermittlung oszillierende Lehrangebot, die Humanismus-Demonstrationen und die Gedenkstätte vor der Universität; in *Holocaust-Mahnmal Bornhagen* führen der vermeintliche Eingriff in Höckes privaten Wohnraum durch die Errichtung eines Mahn-mals unmittelbar vor seiner Tür, Spionage und die vermeintliche Enttarnung als Landolf Ladig zu teils intendierten Aussagen und Handlungen.

Parallel konstituiert sich die Bedeutung der Aktion und des Handlungs-raums, den sie erzeugt, auch aus sich selbst heraus durch das dramaturgische Konzept der Emergenz, also den direkten Reaktionen der Teilnehmenden untereinander und gegenüber den ZPS-Mitgliedern. Denn jede Reaktion

und Handlung löst wiederum Reaktionen und Handlungen anderer aus. Nimmt beispielsweise eine Person an der Crowdfunding-Kampagne teil und erzählt es weiter, kann daraus die Teilnahme weiterer erfolgen, wodurch schließlich der Abflug des Charter-Flugzeuges in *Flüchtlinge fressen* realisierbarer wird. Oder äußert sich eine Person kritisch oder lobend, vermag dies einen Austausch anzuregen, der den Diskurs über die jeweilige Aktion aufrechterhält. Die Bedeutungskonstitution und Wirkung der Aktion und ihres Handlungsraumes ist also wesentlich durch die Wechselseitigkeit der Handlungstätigkeiten der ZPS-Mitglieder und der Rezipierenden bestimmt. Indem sich das Publikum den durch die Aktion inszenierten Raum aneignet, ermöglicht sich eine Aktualisierung sozialer Beziehungen und Identitäten sowie eine Neuverhandlung von Gemeinschaft. Alle nehmen unter der gleichen Voraussetzungslosigkeit teil. Es vollzieht sich ein Moment der Dekonstruktion gegebener Strukturen, ein Moment des Umbruchs beziehungsweise des Aufbruchs, der jedoch nur für die Dauer der Aktion anhält. Sobald sich diese offene Situation, die aus der Intervention in gegebene Machtstrukturen erfolgt ist, etabliert, ist der liminale Raum aufgehoben. Kurzzeitig erscheint es einigen möglich, dass Flüchtlinge über den sicheren Luftweg einreisen, dass diktatorische Regime gestürzt werden oder dass sich der AfD-Politiker für seine antisemitischen Äußerungen öffentlich entschuldigt.

Doch der Handlungsraum ist kaum steuerbar und stark von der Berichterstattung abhängig, weshalb er sich nicht immer gemäß der Intention des ZPS vollzieht. Sicherlich erhofft sich das ZPS mit der Aktion *Holocaust-Mahnmal Bornhagen* eine stärkere mediale Diskussion über die antisemitischen Äußerungen Höckes und seine Verleumdung des Holocaust. Diese bleibt jedoch aus, tatsächlich beschränkt sie sich auf die vermeintliche Ausspionierung Höckes, die viele nicht als Schauspiel wahrnehmen, und die Frage der Kunstfreiheit. Dies wird auch in den vier verschiedenen Klagen deutlich, eingereicht von Björn Höcke, seiner Frau Nora Höcke, der NPD und Thorsten Heise.²¹² Der Akt, über das Pseudonym Landolf Ladig aufzuklären, ruft dagegen nur eine geringe Berichterstattung hervor. Auf

²¹² »Jahresabschlusskonferenz 2017: Das Zentrum für Politische Schönheit auf dem CCC«, Zentrum für Politische Schönheit, veröffentlicht am 29. Dezember 2017 auf YouTube, URL: https://www.youtube.com/watch?v=-i_PyfrgwOI&t=5s (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

der Jahresabschlusskonferenz des Chaos Computer Club (CCC), auf der Philipp Ruch und Stefan Pelzer das Jahr 2017 zusammenfassen, ist aus einigen Aussagen herauslesbar, dass die Werbeplakataktion Höckes als Ladig einen anderen Akt intendiert, nämlich eine Anklage des Zentrums durch Höcke, die jedoch ausbleibt. Diese hätte einen Prozess der Aufklärung zur Folge gehabt und eventuell eine Enttarnung.²¹³ Doch auch wenn diese realpolitische Pointe ausbleibt, schafft es das ZPS, die Beziehung zwischen der AfD und der rechtsextremistischen Szene erfolgreich zur Schau zu stellen. Während in den Aktionen *Flüchtlinge fressen* und *75 Jahre Weiße Rose* wohl das Erfahren einer Handlungsgemeinschaft und ihrer Wirkungsmacht im Vordergrund steht, mag die Aktion *Holocaust-Mahnmal Bornhagen* die Beziehung einiger untereinander neu bestimmt haben. Gemeinsam haben die Aktionen jedoch neue Bedeutungen geschaffen, die politische Subjekte hervorbringen und in ihrer Konsequenz ein politisches Potenzial entfalten können. In dieser transformativen Kraft überwindet die Aktion die dem Ereignis innewohnende Zäsur zwischen Gegenwart und Zukunft und vermag auch zu einem späteren Zeitpunkt noch eine Wirkung zu entfalten.

²¹³ Ebd. Min.: 49:33–39:40 und Min.: 57:04–57:35.

5 Die Präsenz- und Produktionsarbeiten von Thomas Hirschhorn – eine Auswahl

5.1 Einführung in die Werkreihe und das Schaffen des Künstlers

Das Schaffen des Schweizer Künstlers Thomas Hirschhorn²¹⁴ setzt in den 1990er-Jahren ein, zu einem Zeitpunkt, als sich der kunstwissenschaftliche Diskurs über Kunstformen entwickelt, die im öffentlichen Raum konkret zu gesellschaftlichen, sozialen und politischen Themen Stellung beziehen und das Format eines Ereignisses annehmen. Kontinuierlich formuliert er dabei seine Auffassung vom politischen Potenzial der Kunst, auch um sich innerhalb des Kontextes zu positionieren und von Klassifizierungen abzugrenzen. Seine Aussage »I want to do my work politically! This means: What is important is how [sic] to do the work!«²¹⁵ stellt das Fundament seines künstlerischen Produktionsbegriffes dar und wird von ihm immer wieder in seinen Künstlerkommentaren neu durchdacht. Diesen Anspruch setzt er sowohl in seiner Materialauswahl als auch in seiner bewussten Adressierung eines nicht-exklusiven Publikums um. Hirschhorn manifestiert das politische Potenzial innerhalb seines künstlerischen Handelns, nicht das, was er hervorbringt, erzeugt das Politische, sondern die Art und Weise und der Akt des Hervorbringens selbst. Sein theoretisches Denken hat keinerlei Anspruch auf Allgemeingültigkeit, sondern dient ihm persönlich dazu, sein Kunstverständnis zu konkretisieren, und steht daher auch stets im Verhältnis zu seinem praktischen Schaffen. Sein praktisches sowie theoretisches Arbeiten bilden gemeinsam seinen Erkenntnisprozess ab bezüglich der politischen Rolle seiner Kunst.²¹⁶

In einer konkreten Formgebung macht Hirschhorn ein Mittel aus, eine kommunikative Beziehung zu seiner Umwelt aufzubauen, die über die

²¹⁴ Thomas Hirschhorn ist 1967 in Bern geboren, seit 1983 lebt und arbeitet er in Paris.

²¹⁵ Die Aussage ist angelehnt an eine Aussage Jean-Luc Godards, der proklamiert, es gehe darum, Filme politisch zu machen und nicht darum, politische Filme zu machen. Vgl. Braun 2013, S. 48.

²¹⁶ Ebd., S. 30.

kulturellen, politischen und ästhetischen Konventionen hinausgreift: »Er begreift die Form als eine absolute Kraft, die über die Gegebenheiten der Realität hinausgehen und sich behaupten muss, um die Grenzen dessen auszuloten, was dem einzelnen Menschen möglich ist«, folgert Christina Braun.²¹⁷ Benjamin Buchloh ordnet Hirschhorns bildhauerisches Schaffen ganz richtig einerseits in die Tradition von Josef Beuys' ›Sozialer Plastik‹ und andererseits in die Tradition post-minimalistischer Praktiken ein, die das Beziehungsverhältnis von individueller Selbstbestimmung und Kontrollmechanismen an sozial-öffentlichen Orten reflektieren, wie zum Beispiel Bruce Naumann oder Michael Asher.²¹⁸ Denn Hirschhorn treibt in seinem Schaffen jene Fragestellungen bezüglich kollektiver Raumerfahrung, Selbstbestimmung und hegemonischer Kräfte konsequent voran.

Die Technik der Collage und Assemblage als symbolische sowie politische Form stellt dabei die Grundlage Hirschhorns künstlerischer Arbeitsweise dar. Auch seine bisweilen über 70 skulpturalen Interventionen im öffentlichen Raum müssen als raumgreifende Assemblagen verstanden werden, denn er führt hier verschiedenste Einzelbestandteile zu einer architektonisch-wuchernden Ansammlung und einem Aktionsgeschehen zusammen: Bilder, Objekte, Textfragmente, Raumstrukturen sowie Events und die damit einhergehenden Handlungen, Reaktionen und Emotionen als performative Materialdimension. Bisher folgen fünf Arbeiten, ausgeführt im öffentlichen Raum, seinem künstlerischen Konzept der Präsenz- und Produktionsarbeit: die *Robert Walser-Sculpture* (2019, Biel), das *Gramsci-Monument* (2013, New York), das *Bijlmer Spinoza Festival* (2009, Amsterdam), das *Bataille-Monument* (2002, Kassel) und das *Deleuze-Monument* (2000, Avignon). Den Interventionen ist gemein, dass sie als Hommage an eine von Hirschhorn bestimmte Person zu verstehen sind und auf Hirschhorns Grundsätzen der Präsenz und Produktion und der Rückgewinnung des öffentlichen Raums basieren. Konzeptuell hinterfragen sie die unterschiedlichen Formate, wie sich ein Ereignis künstlerisch gestalten lässt, ob als Festival, interaktive Skulptur oder Monument. In seinem Schema ›Mein Form- und Kraftfeld‹ führt der Künstler weitere konzeptuelle Überlegungen zu der Serie aus, die bereits darauf hinweisen, dass jede formale und inhalt-

²¹⁷ Ebd., S. 51.

²¹⁸ Buchloh, Benjamin H.D.: *Pecarious publics and the public of precariat*, in: Bizzarri et al. 2011, S. 428–439.

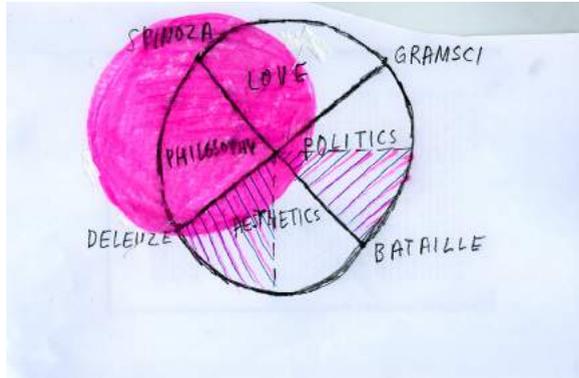


Abb. 17: Thomas Hirschhorn, *Schema: My Form- and Force-field*, 2012, 21 × 29,7 cm, Courtesy of the artist, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020

liche Entscheidung, die er trifft, auf einer ganz konkreten, vorab festgelegten künstlerischen Strategie und Planung fußt.

In seiner Skizze (siehe Abbildung 17) ordnet Hirschhorn einen in vier Sektionen unterteilten Kreis den Begriffen oder besser Konzepten: Liebe, Politik, Ästhetik und Philosophie zu und bestimmt damit gewisse Parameter, die seine Arbeiten erschließen sollen. Ein weiterer (hier in Pink) hinzugefügter Kreis schafft vier Schnittstellen: Liebe/Philosophie, Philosophie/Ästhetik, Ästhetik/Politik, Politik/Liebe. Während sich die ersten drei jeweils dem *Bijlmer Spinoza-Festival*, dem *Deleuze- und Bataille-Monument* widmen, ist die Sektion Politik/Liebe dem *Gramsci-Monument* zugeordnet, das später näher betrachtet wird. Hirschhorn hat die Philosophen ausgewählt, so erläutert er selbst, weil er ein ›Fan‹ ist, was seinen Zugang zu diesen von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern und Historikerinnen und Historikern unterscheidet, denn ein Fan kann frei von Rechenschaft handeln. Er definiert die Konzepte Liebe und Philosophie als positiv, die Ästhetik und Politik als negativ, wobei er seine Gedanken dazu nicht näher ausführt, auch nicht, warum er die Konzepte in dieser Einteilung den ersten vier Präsenz- und Produktionsarbeiten zuordnet.²¹⁹ Stilistisch folgt die Serie insgesamt der für Hirschhorn charakteristischen ästhetischen Formgebung: polymorphe Objekte herausgenommen aus dem Alltag, Graffiti, günstige industriell hergestellte Gebrauchsgegenstände und ›niedere,

²¹⁹ Hirschhorn, Thomas: *Why Gramsci? Why New York?* (2013), S. 58, in: Dia Art Foundation 2015, S. 58–59.

wertlose Materialien wie Pappe, Paketband, Holzpaletten, Sperrholz oder Styropor verbaut er in die für ihn kennzeichnenden, provisorisch wirkenden Konstruktionen. Die Serie kann als formale Weiterentwicklung des *Spinoza-Monuments* (Amsterdam, 1999) eingeordnet werden, die wiederum das Prinzip der *Altar-Arbeiten*²²⁰ konzeptuell erweitert.²²¹ So fügt er der Akkumulation verschiedener auf der Straße ausgebreiteter Gegenstände lediglich eine gebastelte, überlebensgroße Skulptur Spinozas sowie eine Lektüreauswahl an Büchern hinzu.

Das *Deleuze-Monument* (Avignon, 2000) errichtet Hirschhorn schließlich erstmals gemeinsam mit Anwohnerinnen und Anwohnern. Im Unterschied zum *Spinoza-Monument* strukturiert sich das *Deleuze-Monument* wesentlich räumlicher und unterteilt sich in vier architektonisch separate Teile: Eine Bibliothek, eine Skulptur Deleuzes, einen Altar in Erinnerung an den Philosophen und einen philosophischen Stein. Doch Hirschhorn bleibt nicht während der gesamten Dauer der Intervention vor Ort und gewinnt daraus die Erkenntnis, »[...] when working with residents, presence is a necessity. It is necessary because the monument has to be rebuilt anew every moment – literally – but also as a mission.«²²² Aus dieser Erkenntnis heraus entwickelt er die Grundsätze der Präsenz- und Produktionsarbeiten: »»Presence and Production« is a term I use for specific artworks which require my presence on site and where my production takes place during a given time on a specific location with the co-operation of others.«²²³ Über den gesamten Zeitraum der Entwicklung und des Bestehens hinweg ist der Künstler also vor Ort anwesend und produziert. Dies erwartet er

²²⁰ Thomas Hirschhorn widmete zwischen 1997 und 2006 den Künstlern Piet Mondrian und Otto Freundlich sowie der Schriftstellerin Ingeborg Bachmann und dem Schriftsteller Raymond Carver jeweils eine *Altar-Arbeit* im öffentlich-städtischen Raum, die weltweit an verschiedenen Orten gezeigt wurden, siehe dazu: URL: Hirschhorn, Thomas: *Statement Altars* (2003/2006), URL: <http://www.thomashirschhornwebsite.com/statement-altars/> (Letzter Aufruf: 2. September 2019).

²²¹ Braun 2013, S. 102f.

²²² Simpson, Veronica: *Thomas Hirschhorn: »The Gramsci Monument, like all monuments, is made for eternity«*, in: studio international, 15.2.2017, URL: <https://www.studiointernational.com/index.php/thomas-hirschhorn-interview-the-gramsci-monument-is-made-for-eternity> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

²²³ Hirschhorn, Thomas: *Gramsci Monument at Forest Houses, The Bronx, NYC* (2013), URL: http://www.diaart.net/gramsci-monument/GM_at_FH_P+P.pdf, S. 2 (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

im Umkehrschluss auch von allen Teilnehmenden. Mit dem dann folgenden *Bataille-Monument*, das der Künstler 2002 für die ›documenta11‹ errichtete, erweitert er die Serie um eine ereignishafte Komponente. Weit ab vom Ausstellungsgelände entsteht die Intervention in einem multikulturellen Wohngebiet in der Nordstadt Kassels in Zusammenarbeit mit Freiwilligen aus der Anwohnerschaft. Workshops, ein TV-Studio, eine Bibliothek, ein Imbiss, ein Fahrdienst, eine Internetseite, alles betreut und am Laufen gehalten durch den Künstler und die Nachbarschaft, integrieren eine dynamisch-partizipatorische Materialebene. In ihrer Gesamtheit kann die Serie der Präsenz- und Produktionsarbeiten auch als persönlicher Lernprozess Hirschhorns verstanden werden. Kontinuierlich arbeitet er an der Aktualisierung der kunstwissenschaftlichen Gattungen Monument und Skulptur und an einer Formsprache, die ein Ereignis konstituiert. Während beim *Deleuze-Monument* noch die Skulptur für viele Betrachterinnen und Betrachter die Verbindung zum Monument ausmacht, verzichtet der Künstler zunehmend auf kontemplative Elemente, um das Monument vor allem als aktive Erinnerung zu gestalten. Die Verortung an abseits gelegene Areale ist dabei ebenso als Kritik am bestehenden Monument-Konzept zu verstehen, da Monumente oftmals an strategisch-zentralen, historischen Plätzen stehen. Erst mit der aktuellen Intervention, der *Robert Walser-Sculpture*, löst er sich von dieser Verortungsstrategie, denn sie befindet sich im Stadtzentrum Biels. Sein Skulpturen-Verständnis erläutert er:

»Mein Skulpturenbegriff ist prekär und zeitlich limitiert. Das heisst, die Skulptur ist präsent während der Zeit, in der ich mich an diesem Ort aufhalte. Es geht mir bei diesen Skulpturen aber nicht um das Objekt, deshalb brauche ich auch nicht den Begriff ›Installation‹, sondern um die Erfahrungen, die ich in diesen Skulpturen mit anderen Menschen teile.«²²⁴

Hirschhorn löst sich damit auch von festen kunsthistorischen Gattungen und Zuschreibungen. Er begreift die Skulptur als ein Medienverbund verschiedenster Materialien, die in ihrem Arrangement den Entstehungsprozess und Veränderungsvorgang hervorheben und die Assoziationsfähigkeit und Reflexionsbereitschaft des Publikums unmittelbar ansprechen.

²²⁴ Heim, Christoph: *Hier sein. Kaffee trinken. Ein Buch lesen. Etwas produzieren*, in: Der Bund, 15.1.2019, URL: <https://www.derbund.ch/kultur/kunst/hier-sein-kaffee-trinken-ein-buchlesen-etwas-produzieren/story/31770323> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).



Abb. 18: Thomas Hirschhorn, *Preparatory Drawings, Gramsci Monument*, 2013, Courtesy of the artist, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020

5.2 Das Gramsci-Monument (2013)

Das *Gramsci-Monument* ehrt den italienischen Philosophen Antonio Gramsci (1891–1937). Konzeptuell soll es eine Gemeinschaft auf der Basis der ›Co-Existence‹, ›Friendship‹, ›Equality‹, ›Encounters‹ hervorbringen.²²⁵ Denn Gramsci prägte die Begriffe der Hegemonie und Zivilgesellschaft und ging unter anderem der Frage nach den gesellschaftlichen Kräfteverhältnissen nach, die das vorherrschende Denken und Ordnungsstrukturen bestimmen, und wie diese einem Wandel unterzogen werden können. Als führender Politiker des italienischen und internationalen Kommunismus wurde er 1924 zum Generalsekretär der kommunistischen Partei Italiens (PCd'I) gewählt. Nach der Zerschlagung der Partei durch die Faschisten kam er 1926 ins Gefängnis, wo er seine 29 ›Gefängnishefte‹²²⁶ verfasste, die das politische Den-

²²⁵ Dia Art Foundation 2015, siehe Abbildung, S. 110.

²²⁶ Gramsci, Antonio: *Gefängnishefte*, hrsg. vom Deutschen Gramsci-Projekt unter der wissenschaftlichen Leitung von Klaus Bochmann und Wolfgang Fritz Haug, 10 Bd., Hamburg 1991–2006.

ken in der Tradition des Marxismus und Sozialismus oder Kommunismus stark geprägt haben. Im Alter von 46 Jahren starb Gramsci aufgrund seiner ohnehin schlechten gesundheitlichen Verfassung und der schlechten Haftbedingungen.²²⁷ Bereits mit dem Ort der Entstehung spiegelt die Intervention das gramscianische Denken wider, wird sie durch jene verwirklicht und repräsentiert, die durch neoliberale Hegemonie-Strukturen marginalisiert werden. Gramsci prägte den Satz, alle Menschen seien Intellektuelle, wobei er verschiedene Grade spezifischer intellektueller Tätigkeiten unterscheidet. Doch außerhalb seines Berufs übe jeder irgendeine intellektuelle Tätigkeit aus, indem sie oder er die Weltauffassung teile oder dazu beitrage, diese zu verändern.²²⁸ Ein Herrschaftssystem kann sich nur als ein stabiles etablieren, sofern es auf einem ausgeglichenen Kräfteverhältnis zwischen dem Alltagsverstand und den Alltagskulturen als der Weltanschauung der Volksmasse und den Ideologien der Herrschenden beruht.²²⁹ Hier setzt das *Gramsci-Monument* an, stellt sich als Impulsgeber dar, wie das gesellschaftliche Zusammenleben anders gedacht und gestaltet werden kann; einmal in der Alltagskultur gefestigt, könnten aktuelle Ordnungssysteme neu strukturiert werden.

Thomas Hirschhorn realisiert das *Gramsci-Monument* 2013 in Zusammenarbeit mit der Dia Art Foundation in der Sozialbausiedlung ›Forest Houses‹, in der vor allem Afro- und Lateinamerikanerinnen und -amerikaner wohnen. Diese liegt in der Süd-Bronx, dem nördlichsten Stadtteil der US-Metropole New York City. Der Stadtteil war seit den 1960er-Jahren vor allem durch seine hohe Kriminalitätsrate als sozialer Brennpunkt bekannt; Schießereien, Bandenkriege, Prostitution und Drogenhandel prägten damals vor allem die Süd-Bronx. Seit dem Rückgang der Kriminalität in den 1990er-Jahren zieht die Bronx zunehmend Touristinnen und Touristen an, denn der Stadtteil hat auch viel Kulturelles hervorgebracht: New York und insbesondere die Bronx sind der Ursprung des vor allem durch die afro- und puertorikanische Bevölkerung entwickelten Hip-Hop und Breakdances, zudem entstanden hier große Gartenanlagen und Art-Déco Gebäude. Und dennoch ist der Stadtteil noch immer von sozial Schwachen geprägt. Eine Statistik²³⁰,

²²⁷ Deppe, Frank: *Politisches Denken im 20. Jahrhundert*, Bd. 2: Zwischen den Weltkriegen, Hamburg 2003, S. 208/222/224.

²²⁸ Gramsci 1991–2006, Bd. 7, S. 1531.

²²⁹ Deppe 2003, S. 241.

²³⁰ Vgl. Tabelle zur Erhebung der ›Forest Houses‹-Bewohnerinnen und Bewohner vom 1. Januar 2011: Dia Art Foundation 2015, S. 71.

die auch dem Künstler vorlag, zeigt, dass im Durchschnitt das Brutto-Jahres-einkommen in ›Forest Houses‹ 2011 lediglich 21.177 US-Dollar betrug und eine hohe Arbeitslosigkeit herrschte.

Die Intervention folgt Hirschhorns künstlerischem Willen, die Gattung des Monuments neu zu bestimmen, Austausch zu provozieren, ein Ereignis zu kreieren und Gramsci heute neu zu denken.²³¹ Der Ort der Entstehung ist Ergebnis von anderthalb Jahren intensiver Recherche, in der Hirschhorn über 46 verschiedene Sozialbausiedlungen in ganz New York City aufsucht, ihre Strukturen untersucht und sich mit Behörden und Anwohnerinnen und Anwohnern austauscht, die sich aktiv in der Nachbarschaft engagieren:

»I visited forty-six projects in the five boroughs, then reduced the visits to fifteen sites in three boroughs where I met with residents, presented my project and tried to find out if a cooperation might be possible. I finally focused on seven sites, all in The Bronx: Castle Hill, Soundview, Monroe Houses, Patterson, Bronx River, Claremont and Butler Houses and Forest Houses. There, I had several encounters with residents who are actively involved in their neighborhood. To discuss with all of them was instructive, fun and truly helpful. I admired their commitment, their implication and their thoughts toward and for the neighborhood, which reinforced my conviction that the question of the site is a question of human encounter.«²³²

Diese erste Phase intensiver Forschung und Auskundschaftung, die Hirschhorn als »Fieldwork«²³³ bezeichnet, stellt einen wesentlichen ersten Teil der Präsenz- und Produktionsarbeiten dar. Die Realisierung in der Süd-Bronx entsteht schließlich auf Einladung von Erik Farmer, Präsident der ›Residents Association of Forest Houses‹. Das Einverständnis der Nachbarschaft und ihr aktives Interesse, die Präsenz- und Produktionsarbeit zu realisieren, ist essentiell, so schreibt Hirschhorn:

»The residents are the ones who invite me, who agree with me and accept to help me do my work, here, in their neighborhood, on their grounds. My mission consists in creating the conditions for an encounter, discussing and finally convincing the Other of the sense and seriousness of the ›Gramsci-Monument‹.«²³⁴

²³¹ Vgl. URL: <http://www.diaart.net/gramsci-monument/page46.html> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

²³² Hirschhorn, Thomas: *Gramsci Monument at Forest Houses, The Bronx, NYC* (2013), URL: http://www.diaart.net/gramsci-monument/GM_at_FH_P+P.pdf, S. 1 (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

²³³ Ebd.

²³⁴ Ebd.



Abb. 19: Thomas Hirschhorn, *The Gramsci-Monument Map*, 2013, 126 × 208 cm, Courtesy of the artist and Dia Art Foundation, New York, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020

Die Anfertigung zahlreicher Skizzen, Collagen und Schaubilder, die seine gestalterischen und theoretischen Überlegungen abstrahieren, helfen ihm dabei, seine konzeptuelle Idee und Vision des *Gramsci-Monuments* zu entwickeln und zu vermitteln. *The Gramsci-Monument Map* (siehe Abbildung 19) veranschaulicht die konzeptuelle Komplexität und kann als Theoriegerüst gesehen werden, dem die Intervention folgt. Das Monument erscheint hier als logische Konsequenz verschiedener theoretischer Überlegungen Hirschhorns zur formalen und politischen Wirksamkeit von Kunst im öffentlichen Raum, Autorenschaft, Partizipation und Gemeinschaft und in genealogischer Weiterentwicklung zu vergangenen Arbeiten.

Der Aufbau der Skulptur vollzieht sich schließlich in 35 Tagen vom 13. Mai bis 30. Juni 2013 gemeinsam mit 15 Anwohnerinnen und Anwohnern und einem Team der Dia Art Foundation. Thomas Hirschhorn wählt diese mit Unterstützung durch Erik Farmer gemäß ihren Qualifikationen aus. Alle, die während dieses Prozesses rekrutiert werden, erhalten 12 US-Dollar pro Stunde. Alle Angehörigen des Aufbauteams tragen rote T-Shirts und Schirmmützen mit der Aufschrift ›Staff‹. Wie die Feldforschung ist auch diese Aufbauphase bereits integraler Bestandteil der Intervention:



Abb. 20: Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument*, 2013, Forest Houses, Bronx, New York, Courtesy of the artist and Dia Art Foundation, New York, Foto: Romain Lopez, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020

»The construction phase is always crucial because it's the first contact with reality on the field, it's a confrontation with the Other, it's the ›in-fight‹ with everyday life – here and now – at Forest Houses. Constructing doesn't only mean building something to be used, constructing means belief: belief in art, belief in co-operation, belief in confronting a vision, belief in a dream, belief in one's own capacities and competence, belief in making a work, belief in making a work of art.«²³⁵

Im Aufbau entsteht schließlich ein großzügiges Areal aus verschiedenen Innen- und Außenbereichen aus betont günstigen Bau- und Verpackungsmaterialien wie Sperrholz, Tape oder Plastik. Die Basis des *Gramsci-Monuments* bilden zwei Plattformen aus insgesamt 508 Paletten, die über Treppen und Rampen zugänglich sind. Sie werden durch eine Brücke miteinander verbun-

²³⁵ Simpson, Veronica: *Thomas Hirschhorn: »The Gramsci Monument, like all monuments, is made for eternity«*, in: studio international, 15.2.2017, URL: <https://www.studiointernational.com/index.php/thomas-hirschhorn-interview-the-gramsci-monument-is-made-for-eternity> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

den und sind struktureles Element der Skulptur, Verbindungsstück und Präsentationsfläche für weitere formgebende Elemente: ein kleiner Pool, ein Workshop- und Computerraum, ein Archiv, Sitztribünen, eine Bibliothek, eine Radiostation und eine Lounge. In Anlehnung an den Sockel zur Präsentation von Skulpturen hat der Künstler mit der Konstruktion der Plattform eine Präsentationsfläche für verschiedene Gedenkräume und Veranstaltungen eingerichtet, die um das Schaffen und Wirken Gramscis kreisen. Diverse Banner zeigen sowohl Textzitate Gramscis wie beispielsweise »Every human being is an intellectual.« oder »Reality exists independently of the thinking individual.« oder geben theoretische Aussagen des Künstlers über Kunst wieder wie: »Art – because it's Art – is resistance as such. Resistance to aesthetical cultural, political habits.« Braunes Klebeband dient nicht nur der Fixierung aller Arten von Text- und Bildmaterial, sondern umgibt auch zahlreiche Sitzgelegenheiten



Abb. 21: Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument*, 2013, Gramsci Bar, Forest Houses, Bronx, New York, Courtesy of the artist and Dia Art Foundation, New York, Foto: Romain Lopez, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020



Abb. 22: Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument*, 2013, Ambassador Room, Forest Houses, Bronx, New York, Courtesy of the artist and Dia Art Foundation, New York, Foto: Romain Lopez, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020

wie Sofas und Barhocker oder ebnet Ecken und Kanten. Eingeladene Graffiti-Künstler besprühen nach Fertigstellung die Außenwände mit einem Portrait Gramscis, Stadtdarstellungen oder markieren einzelne Bereiche.

Vom 1. Juli bis 15. September 2013 ist das Gramsci-Monument schließlich täglich von 10:00 bis 19:00 Uhr kostenfrei geöffnet und bietet zahlreiche Gelegenheiten, um sich zu begegnen, zu diskutieren und bisher Unbekanntes zu entdecken. Die Betreuung der einzelnen Räume und Teile des Angebots



Abb. 23: Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument*, 2013, Round Table Discussion about John Ahearn's ›Bronx Bonzes‹ Issue, Forest Houses, Bronx, New York, Courtesy of the artist and Dia Art Foundation, New York, Foto: Romain Lopez, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020

werden dabei stets von angestellten Helferinnen und Helfern aus der Nachbarschaft betreut, die aktiv das Gespräch mit dem Publikum suchen. Das Archiv stellt rund 500 Bücher aus der ›Italian-American society at City University of New York‹ zur Verfügung. Die Bibliothek, eine Art Ausstellungsraum, zeigt Fotografien und Gegenstände aus dem Umfeld Gramscis, die die ›Fondazione Istituto Gramsci‹ in Rom und die italienische ›Casa Museo Antonio Gramsci‹ als Leihgaben zur Verfügung gestellt haben. Die Bar und die Lounge bieten

Möglichkeiten zur Erfrischung sowie für spontane Treffen und Diskussionen. Täglich werden Events veranstaltet: eine Vorlesung des Philosophen Marcus Steinweg zu verschiedenen Thematiken; Kinderworkshops, organisiert von der Künstlerin Lex Brown und Susie Shaw, die seit über 50 Jahren in der Siedlung wohnt; eine ›Happy Hour‹ an der Bar; Yasmil Raymond, Kuratorin der Dia Art Foundation, fungiert als Botschafterin, steht für Fragen aller Art zur Verfügung und verfasst eine tägliche Kolumne; täglich erscheint eine ›Gramsci-Monument Newspaper‹ mit Marcus Steinwegs Vorlesungen, einem Beitrag einer Anwohnerin beziehungsweise eines Anwohners, einem Text von Gramsci und dem Feature ›The resident of the day‹; eine Radio-sendung; eine Homepage²³⁶, die täglich neue Inhalte produziert und, noch heute abrufbar, jeden Schritt der Präsenz- und Produktionsarbeit dokumentiert. Zudem werden ›Weekly Events‹ angeboten, immer mitgestaltet von den Anwohnenden: ein Gramsci-Theaterstück; der ›running-event‹, der von einer Anwohnerin beziehungsweise einem Anwohner vorgeschlagen und mit Unterstützung des Künstlers organisiert wird; Gedichtlesungen; Tanz- und Musikperformances im Rahmen des ›Open-Microphones‹; ›Fieldtrips‹ zu beispielsweise einer ökologischen Farm oder in die Büros der New York

²³⁶ URL: <http://www.diaart.net/gramsci-monument/index.html> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

Times; Kunstunterricht gemäß dem Motto ›Energy Yes! Quality No‹ und Gramsci-Seminare. Alle Aktivitäten stehen sowohl für Anwohnende als auch ›externe‹ Besucherinnen und Besucher offen. Durch die einladende Struktur der einzelnen Veranstaltungen und die insgesamt formlose Stimmung gehen die Besucherinnen und Besucher schnell verschiedene Arten der Interaktion ein. Zahlreiche Sitzgelegenheiten – Plastikstühle oder in braunes Paketband gefasste Sofas, die sich so in die grob zusammengezimmerete Umgebung ideal eingliedern – laden zum Verweilen ein.

Nach einer Abschiedsparty wird die Skulptur schließlich wieder gemeinsam mit einem festen Team zwischen dem 16. und 27. September 2013 abgebaut. Alle noch verwertbaren Materialien und Objekte werden im Rahmen einer Tombola in der Nachbarschaft verlost.

5.3 Die Robert Walser-Sculpture (2019)

Hirschhorns aktuelle Präsenz- und Produktionsarbeit findet im Rahmen der 13. Ausgabe der Stiftung Schweizerische Plastikausstellung SPA Biel statt, kuratiert von Kathleen Bühler, und trägt den Titel *Robert Walser-Sculpture, Thomas Hirschhorn, Biel/Bienne 2019*. Die bilinguale Schreibweise spiegelt die Zweisprachigkeit der Stadt Biel wider und ehrt dem Namen nach den in Biel geborenen Schriftsteller Robert Walser (1878–1956). Im Mittelpunkt stehen das Neudenken Walsers, seine gesellschaftliche Randständigkeit, Singularität, Erfolglosigkeit und die für ihn charakteristische Art, Dinge aus seiner ganz persönlichen Perspektive darzustellen.²³⁷ Denn in seinen Romanen, Mikrogrammen und Feuilleton-Texten verarbeitete der Autor in assoziativem Erzählen oftmals Selbsterlebtes und -beobachtetes und dennoch sind seine Texte autofiktiv, oszillieren immer zwischen Fiktion und Autobiografie beziehungsweise einem Sich-Verbergen und Sich-Offenbaren. Seine zu Anfang erfolgreichen Jahre als Schriftsteller endeten in einer psychischen Krise, Armut und Isolation. In der Heil- und Pflegeanstalt Herisau (Appenzell), wo er die letzten 23 Jahre seines Lebens verbrachte, stellte er das Schreiben ganz ein und starb als in Vergessenheit geratener Autor. Heute wird er als einer der wichtigsten deutschsprachigen Autoren des 20. Jahr-

²³⁷ Vgl. Bühler, Kathleen: *Bericht im Newsletter 1, Fieldwork in Biel vom 20.–26. November 2016*, URL: <https://www.robertwalser-sculpture.com/newsletter-n1-text-kathleen-buhler/> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

hunderts geschätzt. Hirschhorn stellt die Intervention in Anlehnung an den brasilianischen Künstler Hélio Oiticica (1937–1980) unter das Motto: ›Be a hero! Be an outsider! Be Robert Walser!‹ und bringt damit seine eigene Wertschätzung gegenüber dem Schriftsteller zum Ausdruck.²³⁸ Denn für den Künstler stellt Walsers Verweigerung, während seiner Zeit in Herisau seine Tätigkeit des Schreibens fortzuführen, eine radikale künstlerische Geste dar, weshalb er in ihm kein ausgegrenztes Opfer, sondern einen selbstbestimmten Außenseiter sieht.²³⁹

Die Intervention greift skulptural in den Bieler Bahnhofplatz ein und damit in den zentralen Verkehrsknotenpunkt der Stadt. Die Intervention folgt formal der *Monuments*-Serie, die, so Hirschhorn, abgeschlossen ist. Sie ist eine Weiterentwicklung aller Lernerfahrungen des Künstlers, die nun in das Skulptur-Projekt einfließen:

»[...] ich will dass die Skulptur einen ›kritischen Corpus‹ bildet und ich liebe Robert Walser. Meine Arbeit wird eine Hommage an Robert Walser und sein Werk. Ich nenne diese Arbeit ›Skulptur‹ weil jeder Mensch den Begriff ›Skulptur‹ versteht. Es liegt an mir, Künstler/in, diesen Begriff neu auszufüllen.«²⁴⁰

Die Intervention war ursprünglich für den Zeitraum vom 15. Juni bis 9. September 2018 geplant, musste jedoch aufgrund einer ablehnenden Haltung seitens Teilen der Bevölkerung, offener Finanzierungsfragen und einer fehlenden Baugenehmigung um ein Jahr auf den Zeitraum vom 15. Juni bis 8. September 2019 verschoben werden. Die Verschiebung verdeutlicht bereits die Arbeitsweise Hirschhorns, denn sie spiegelt seinen Wunsch nach einer engen Zusammenarbeit, einem kritischen Austausch mit der Bevölkerung und einem tiefgreifenden Verständnis für seine künstlerische Arbeit wider und muss konzeptuell bereits als Teil der Skulptur verstanden werden. Frühzeitig informiert eine die Intervention begleitende Homepage²⁴¹ über das Konzept der Skulptur und dokumentiert die Entwicklungen der Diskussionen und ihre Fortschritte im Rahmen der zahlreichen Fieldworks:

²³⁸ Thomas Hirschhorn bezieht sich hier auf Oiticicas ikonische Arbeit *seja marginal, seja herói* [*Sei ein Gesetzloser, sei ein Held*], 1968, die er als Hommage seinem Freund und Kriminellen Manuel Moreira, bekannt als Cara de Cavalo, widmete, der während der Militärdiktatur in Brasilien zwischen 1964 und 1986 von der paramilitärischen Gruppe ›Esquadrao da Morte‹ im Jahr 1966 ermordet wurde.

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ URL: https://www.robertwalser-sculpture.com/wp-content/uploads/2019/01/DOSSIER_RobertWalserSculpture_adapte%CC%81.pdf, S. 83. (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

²⁴¹ URL: <https://www.robertwalser-sculpture.com/> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

seine Suche nach Fürsprecherinnen und Fürsprechern, seine Auseinandersetzung mit Gegnerinnen und Gegnern, seine Überzeugungsarbeit und die Recherchetätigkeiten nach geeigneten Teilhaberinnen und Teilhabern.

Dieser Prozess der Feldforschung beginnt bereits im November 2016 gemeinsam mit Kathleen Bühler, die den Künstler begleitet. In diesem Rahmen ist Hirschhorn gemeinsam mit der Kuratorin in unregelmäßigen Abständen für einen längeren Zeitraum vor Ort, um Interessentinnen und Interessenten zu treffen, mögliche Kooperationen anzufragen und seine künstlerische Idee der Bieler Bevölkerung zu vermitteln. Zunächst stehen die Orte, an denen der Schriftsteller gelebt und gewirkt hat, und das Durchdringen der kulturellen, wirtschaftlichen und sozialen Bieler Gesellschaft im Fokus der Recherchen, kurz: die Suche nach den »[...] Spuren der walserschen Momente im Bieler Alltag.«²⁴² Ganz bewusst suchen sie marginalisierte Institutionen und Gruppierungen der Gesellschaft auf, Orte wie das Sozialamt, die Heilsarmee, die psychiatrische Klinik, Jugendtreffs, Integrationsinitiativen und Sprachschulen für Migrantinnen und Migranten.²⁴³ Kathleen Bühler fasst den Kern der ersten Gespräche auf der Suche nach potenziellen Mitwirkenden folgendermaßen zusammen: »Die Hauptfrage war immer ›Was ist ihre Kompetenz im Hinblick auf die ›Robert Walser-Sculpture? Was macht die Person, was ist ihr Anliegen, das in die ›Robert Walser-Sculpture‹ einfließen könnte?«²⁴⁴ Bei späteren Treffen geht es bereits viel konkreter zu:

»So gab es in jenen heißen Augusttagen also Gespräche mit Menschen, die am Auf- und Abbau mitwirken werden, die sich täglich für lautes Vorlesen von Robert Walser Texten in ihrer Muttersprache verpflichten, welche die projekteigene Zeitung produzieren, oder täglich Vorlesungen zur Geschichte der Stadt Biel machen werden. Bereits zeichnet sich ab, dass eine Kantine und eine Bar betrieben werden, welche täglich von 10 bis 22 Uhr offen stehen und zu günstigen Preisen gepflegt werden. Außerdem wird es Sprachkurse – u. a. in Esperanto – geben sowie literarische Veranstaltungen und voraussichtlich täglich eine Vernissage.«²⁴⁵

²⁴² Bühler, Kathleen: *Bericht im Newsletter 1, Fieldwork in Biel vom 20.–26. November 2016*, URL: <https://www.robertwalser-sculpture.com/newsletter-n1-text-kathleen-buhler/> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Bühler, Kathleen: *Bericht im Newsletter 2, Fieldwork in Biel vom 5.–19. März 2017*, URL: <https://www.robertwalser-sculpture.com/newsletter-n2-text-kb/> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

²⁴⁵ Bühler, Kathleen: *Bericht im Newsletter 3, Fieldwork in Biel vom 13. Juli–6. August 2017*, URL: <https://www.robertwalser-sculpture.com/newsletter-n3-text-kathleen-buehler/> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).



Abb. 24: Thomas Hirschhorn, *Robert Walser-Sculpture*, 2019, Biel/Bienne, Courtesy of the artist and ESS/SPA Bienne/Biel, Foto: Enrique Muñoz García, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020

Es werden also Kooperationen mit Einzelpersonen, Organisationen oder Institutionen konkretisiert oder auch verworfen, da man nicht zusammenfindet, Vorgehensweisen und Ziele bestimmt. Alle Teilnehmenden verpflichten sich an 86 Tagen 12 Stunden täglich und ohne Ruhetag Teil der Intervention zu sein. Für ihre Tätigkeit gehen sie mit dem Künstler ein Arbeitsverhältnis ein, für das sie einen Lohn erhalten.²⁴⁶ Des Weiteren lädt Hirschhorn zu öffentlichen Gesprächen in die Stadtbibliothek und in das Kongresshaus ein (8./12. Januar und 15. März 2018) und veranstaltet ein Sommerfest (23. Juni 2018), um kontinuierlich zum einen sich selbst und zum anderen seine Vorstellungen der Bevölkerung näher zu bringen und so eine Zusammenarbeit mit den Bielerinnen und Bielern zu ermöglichen – denn wie beim *Gramsci-Monument* ist ihr Einverständnis für ihn eine erforderliche Voraussetzung.

²⁴⁶ Bühler, Kathleen: *Bericht im Newsletter 4, Fieldwork in Biel vom 10.–21. Oktober 2017*, URL: <https://www.robertwalser-sculpture.com/newsletter-n4-bericht-von-kathleen-buhler/> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

Dennoch gibt es Entscheidungen, auf die Hirschhorn aufgrund seines künstlerischen Entwurfs konsequent beharrt. Vor allem die Verortung am zentralen Bahnhofplatz wird stark kritisiert, so zum Beispiel von den Verkehrsbetrieben und den Taxifahrinnen und -fahrern, die um ihre Standplätze und geschäftliche Einbußen fürchten. Doch seine Entscheidung, alle Elemente der Skulptur derartig zentral an einem Ort zu realisieren, resultiert aus seiner Feldforschung und langjährigen Erfahrung. Plante er zunächst, die einzelnen Elemente der Skulptur satellitenartig über die gesamte Stadt zu verteilen, verwarf er das Konzept wieder, damit die einzelnen formgebenden Bestandteile in ihrer Gesamtheit auf die Besucherinnen und Besucher wirken können.²⁴⁷ Ganz bewusst hat er also den Knotenpunkt der Stadt ausgewählt, denn dort treffen Menschen ganz unterschiedlicher Herkunft und sozialer Milieus zusammen. Zudem sind Bahnhofsplätze ein häufiger literarischer Schauplatz in Robert Walsers Werk, wodurch der Ort auch einen inhaltlichen Bezug erhält.

Unmittelbar vor der Bahnhofhalle erstreckt sich die Robert Walser-Sculpture über den gesamten Bahnhofplatz. Sie ist mit rund 1.300 Quadratmetern Grundfläche Hirschhorns raumeinnehmendste Arbeit im öffentlichen Raum. In ihrer formalen Architektur folgt sie dem Aufbau und der Ästhetik des Gramsci-Monuments, doch unterteilt sie sich nicht in zwei, sondern in drei architektonisch eigenständige Plattformen, die ebenfalls aus Holzpaletten und Spanplatten zusammengezimmert und durch zwei Holzbrücken miteinander verbunden sind. In den Aufbau waren eine Vielzahl von Personen und Institutionen involviert: Einerseits haben zahlreiche Anwohnende mitgewirkt, andererseits haben beispielsweise die Bachelorstudierenden der Holztechnik der Berner Fachhochschule die Brücken entworfen und produziert.²⁴⁸ Die Plattformen sind um circa drei Meter erhöht und können über zwei Rampen, Treppen und eine Hebebühne erreicht werden. Ankommende können den Bahnhofplatz auf direktem Weg nur über einen Durchgang unterhalb der einen Brücke oder einen schmalen Tunnel überqueren. Die Außenwände der Skulptur und herabhängende weiße Banner präsentieren handschriftliche

²⁴⁷ Bühler, Kathleen: *Bericht im Newsletter 2, Fieldwork in Biel vom 5.–19. März 2017*, URL: <https://www.robertwalser-sculpture.com/newsletter-n2-text-kb/> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

²⁴⁸ URL: <https://www.bfh.ch/ahb/de/aktuell/news/bruecken-fuer-robert-walser-sculpture/> (Letzter Aufruf: 8. August 2019).



Abb. 25: Thomas Hirschhorn, Blick auf das ›Forum‹, *Robert Walser-Sculpture*, 2019, Biel/Bienne, Courtesy of the artist and ESS/SPA Bienne/ Biel, Foto: Enrique Muñoz García, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020

Auszüge aus Texten von Robert Walser auf Deutsch und Französisch und weisen bereits auf die Skulptur als Würdigung des Schriftstellers hin. Die Textauswahl und -abfolge wie auch die Typografie der einzelnen Texte, ob Schreibschrift, Minuskel oder Majuskel, hat der Künstler vorab festgelegt und dem Aufbauteam vorgeschrieben. Schräg gegenüber vom Haupteingang des Bahnhofs werden Ankommende in Anlehnung an Hirschhorns Altar-Serie mit einer kuriosen Ansammlung niedergelegter Wanderschuhe, Blumen, Kerzen, Fotos und Briefe konfrontiert, die als Ort des Andenkens Walser als Schriftsteller und passionierten Wanderer und seinen Förderer und Vormund Carl Seelig huldigt. Noch immer leitet die Zufahrtsstraße die Taxis zum Bahnhofplatz, die nun jedoch an dem in die Skulptur integrierten Taxistand ›Taxi mit Walser‹ halten. Die Skulptur verbaut also den gesamten Platz einschließlich routinierter Wege und fordert damit alle Ankommenden auf, sich die Architektur neu zu erschließen. Während der Fieldworks hat der Künstler insgesamt 36 Programmpunkte in Zusammenarbeit mit zahlreichen Bielerinnen und Bielern, Institutionen und sozialen Einrichtungen konzipiert, die als formgebende Elemente während der gesamten Zeit zwischen 10:00 und 22:00 Uhr die Plattformen bespielen und kostenlos dem Publikum eine Auseinandersetzung mit dem schriftstellerischen Wirken, Schaffen und Leben Walsers ermöglichen.²⁴⁹ Die vom Bahnhof auf die Skulptur blickend linke

²⁴⁹ URL: https://www.robertwalser-sculpture.com/wp-content/uploads/2019/01/DOSSIER_RobertWalserSculpture_adapte%CC%81.pdf, S. 10 (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

Plattform ist auf das Unterhaltungsprogramm und die Verpflegung ausgerichtet. Ähnlich einem Amphitheater steigen zur Plattformmitte Stufen hinab zu einer viereckigen Bühne, dem ›Forum‹ (siehe Abbildung 25). Auf den Stufen stehen Plastikstühle und in braunes Paketband gefasste Sofas. Zahlreiche Segel und Schirme schützen vor Sonne und Regen. Auf der Bühne steht technisches Equipment zur Verfügung. Außerdem befinden sich dort große Styroporquader, die im Verlauf der Intervention von Besucherinnen und Besuchern gestaltet und immer weiter in Einzelteile zerlegt werden, so dass zum Ende hin kleine Styroporreste bei Wind über die Skulptur wehen und die surreale Stimmung verstärken. Auf dem



Abb. 26: Thomas Hirschhorn, Ausstellungsraum der Ex-Domina Lady Xena, *Robert Walser-Sculpture*, 2019, Biel/Bienne, Courtesy of the artist and ESS/SPA Bienne/Biel, Foto: Wiebke Hahn, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020

›Forum‹, angelehnt also an den Fest- und Versammlungsplatz in römisch-antiken Städten, findet täglich ein vielseitiges Programm statt: Marcus Steinweg führt, wie schon beim Gramsci-Monument, als Leiter gemeinsam mit der Bieler Regisseurin und Schauspielerin Isabelle Freymond das ›Robert Walser Theater‹ und hält Vorträge, nationale und internationale Robert Walser-Expertinnen und Experten geben Einblick in ihre Forschung, die Bieler Historikerin Margrit Wick hält täglich eine Vorlesung über die Stadt Biel und ihre Geschichte, die Autorin Ann Cotton, die als Teil des begleitenden Artist-in-Residence-Programms einige Wochen in Biel verbringt, liest ihre eigenen Texte vor oder aus jenen, die sie aktuell beschäftigen, um nur einige der Programmpunkte zu nennen. Am Rand der Bühne steht ein kleines Tipi, von wo aus Markus, ein Sozialhilfeempfänger aus dem Bieler ›Problemviertel‹ Madretsch, gelegentlich als Joker unterschiedliche Rollen und Aufgaben übernimmt. Die Bühnensituation wird zum einen durch eine zum Bahnhof führende Rampe und eine zur Stadt führende Treppe flankiert, zum anderen



Abb. 27: Thomas Hirschhorn, Ausschank für Vernissage, *Robert Walser-Sculpture*, 2019, Biel/Bienne, Courtesy of the artist and ESS/SPA Bienne/Biel, Foto: Wiebke Hahn, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020

durch barackenartige, an kleine Schuppen oder Verschläge erinnernde, rein zweckmäßig errichtete Buden, die Platz für weitere formgebende Elemente bieten: Eine Ausstellung stellt die anfängliche Erfolglosigkeit des Schriftstellers dem malerischen Schaffen seines Bruders Karl Walser mit Leihgaben aus dem Neuen Museum Biel und einer Collage Hirschhorns gegenüber; eine Bar und Kantine, geführt von Einwanderinnen und Einwandern aus Eritrea und Äthiopien, sorgt für Verpflegung; eine Werkstatt; ein Projektraum, in dem der Bieler Künstler Roland Fischer handschriftlich Walsers ›Seeland‹ auf 70 × 100 cm große Halbkartonbögen überträgt; eine Ausstellung, die das

Leben der Bieler Ex-Domina Lady Xena sexuell konnotierten Schriften Walsers gegenüberstellt (siehe Abbildung 26); ein Ausschank, wo täglich eine Vernissage stattfindet, organisiert von Chri Frautschi, dem Betreiber des Bieler Off-Spaces Lokal-int (siehe Abbildung 27); das ›l'institut Benjamenta‹ – bezugnehmend auf Walsers Buch ›Jakob von Gunten‹, das sich mit dem eigenen Misserfolg auseinandersetzt –, wo der Bieler Autor Jean-Pierre Rochat für die Dauer der Intervention einen Schreibort eingerichtet hat; einen Informationsstand für den ›Ambassador‹.

Über eine Brücke gelangen Besuchende auf die mittlere Plattform, die thematisch Walsers Schaffen in den Mittelpunkt stellt: Im ›Robert Walser-Zentrum‹, das hier neben seinem Sitz in Bern eine Dependance eingerichtet hat, machen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter das Publikum mit Walsers Œuvre vertraut; ein Bookshop bietet Walsers Publikationen zum Verkauf an; in einer Bücherei können sich Interessierte Walser-Literatur und zurückgelassene Texte des Publikums ausleihen oder eine Buchpresse ausprobieren. Diese ›akademische Ausrichtung‹ wird unterbrochen durch das Büro der

Abb. 28: Thomas Hirschhorn, Blick auf die Plattform, *Robert Walser-Sculpture*, 2019, Biel/Bienne, Courtesy of the artist and ESS/SPA Bienne/Biel, Foto: Enrique Muñoz García, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020



Gassenarbeit, die für gewöhnlich in der Bieler Innenstadt ihren Arbeitsraum hat und die Videoarbeit *Die Welt in Biel* des Bieler Künstlers Enrique Muñoz García, in der dieser in Interviews den einzelnen Beweggründen Bieler Zugezogener nachgeht. Damit setzt sich die Skulptur im Kontext der Randständigkeit Walsers auch mit der Bieler Bevölkerungsstruktur auseinander, denn die Stadt zählt in der Schweiz die meisten Sozialhilfebeziehenden und jede oder jeder dritte Einwohnerin oder Einwohner hat einen Migrationshintergrund. Auf der Seite zum Bahnhof befindet sich eine Hebebühne, die über einen roten ›Help Me‹-Knopf angefordert werden kann. Immer wieder schallt der penetrant laute Ton über die Skulptur. Auf der gegenüberliegenden Seite führen breite Stufen hinab zur Innenstadt. Unten steht ein Arrangement aus einem Plastikstuhl, Mikrofon und Sonnenschirm, von wo aus über die gesamten 12 Stunden täglich jemand in ihrer beziehungsweise seiner Muttersprache Texte von Robert Walser vorliest. Die Lesenden sitzen dabei mit dem Rücken zur Skulptur, so dass die Worte in die Stadt getragen werden (siehe Abbildung 28).

Eine weitere Brücke führt das Publikum zur dritten Plattform, die sich vor allem mit der Interkulturalität und Sprachdiversität Biels auseinandersetzt, die auch für Walser von großer Bedeutung war. U-förmig formieren sich hier die Projekträume um ein großes auf den Boden gemaltes Schachbrett, auf dem große Spielfiguren aus Styropor zum Spielen einladen (siehe Abbildung 29). Konzeptuell wird erneut auf den Misserfolg Walsers Bezug



Abb. 29: Thomas Hirschhorn, Blick auf die Plattform, *Robert Walser-Sculpture*, 2019, Biel/Bienne, Courtesy of the artist and ESS/SPA Bienne/ Biel, Foto: Enrique Muñoz García, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020

genommen, heißt Schach doch auf Französisch ›échechs‹, was zugleich auch ›Erfolglosigkeit‹ bedeutet. Dort befinden sich eine Bastelwerkstatt und eine Kinderbetreuung, die Redaktionsräume für die täglich erscheinende Zeitung, Homepage und das TV-Studio, das den eigenen YouTube-Kanal bespielt und eine Ausstellung mit Filmen, Collagen und Zeichnungen des Kunstunterrichts des Bieler Gymnasiums. Weiterhin werden Sprachkurse angeboten: an einem langen Tisch – eine Spanplatte, beklebt mit Klebeband – lehrt der Bieler Außenseiterkünstler Parzival die Plansprache Esperanto oder spricht über seine Aktivitäten als Friedensaktivist, die Volkshochschule gibt Deutsch-Französisch-Kurse und in den Räumen der Arabischschule können Besuchende die arabische Schrift erlernen.

Während beim *Gramsci-Monument* nur die ›running events‹ und ›Open Microphone-Sessions‹ als offene Programmpunkte konzipiert waren, sind in Biel alle aufgefordert, etwas zur Gestaltung der Skulptur beizutragen. Einzige Bedingung ist, dass ein Bezug zu Robert Walser hergestellt wird. Täglich entstehen kleine Kunstwerke, Gedichte oder Musikstücke, die, zumeist in Absprache mit Hirschhorn, auf dem ›Forum‹ vorgetragen oder mittels des verfügbaren Werkzeugs an freie Wände montiert werden. So produziert zum Beispiel Celestine Perissinotto während ihres Urlaubs auf der Skulptur eine Collage aus Stoffresten und Alltagsgegenständen über das Leben und Wirken Walsers oder Michael Otto – einige würden ihn als ausgefallene Persönlichkeit bezeichnen –, präsentiert auf dem ›Forum‹ selbst geschriebene Gedichte. Obdachlose und Bedürftige, zum Teil auch Alkoholisiertere, die sich für gewöhnlich auf dem Bahnhofplatz aufhalten, sind aktiv

von Hirschhorn eingeladen, ihren Tag auf der Skulptur zur verbringen, ihre Anwesenheit prägt die Atmosphäre: Denn zumeist sitzen sie friedlich auf den zahlreichen Sofas, grüßen Vorbeigehende oder suchen das Gespräch, doch zuweilen wird das Geschehen auch durch ihr Kommentieren und Handeln unterbrochen, wie zum Beispiel durch laute Zwischenrufe und das Betreten der Bühne bei Vorträgen. Ein weiterer Bestandteil der Skulptur ist die interventionistische Durchdringung des Stadtraums und der Umgebung Biels: Täglich werden zwei Wanderungen – einmal zwei- und einmal fünfständig – angeboten, um Walser als passionierten Spaziergänger aufleben zu lassen. Unter den Partizipierenden können verschiedene Gruppierungen ausgemacht werden, die gemeinsam die Skulptur im Sinne eines Geschehens konstituieren: Angestellte, die von Hirschhorn vorab im Rahmen der Feldforschung angefragt wurden und für ihren Beitrag bezahlt werden, wie beispielsweise das Redaktionsteam, Parzival, die Schauspielerinnen und Schauspieler des ›Robert Walser-Theaters‹ oder Roland Fischer. Interessierte, die im Verlauf der Intervention auf Hirschhorn mit dem Wunsch zugehen, etwas zur Produktion der Skulptur beizutragen; Robert Walser-Liebhaberinnen und -Liebhaber; Kunstinteressierte; Touristinnen und Touristen und jene, die schlicht die Zeit und das Interesse haben, ihren Tag auf der Skulptur zu verbringen wie zum Beispiel Rentnerinnen und Rentner oder Arbeitslose. Geflechtartig entstehen somit kontinuierlich neue Materialebenen aus Texten, Bildern, Begegnungen und Handlungen, die die Skulptur zum einen plastisch-gestalterisch und zum anderen als Aktionsgeschehen immer wieder erweitern und neu formen. Anders als beim *Gramsci-Monument* folgen die Aktivitäten der Bieler Intervention weder einem strikten zeitlichen noch inhaltlichen Rahmen, vielmehr konzipiert sich diese aus sich selbst heraus. Sie folgt Hirschhorns Konzept der Nicht-Programmierung, jeden Morgen legt dieser die Programmpunkte und ihren Ablauf neu fest und schreibt sie auf ein Flipchart nahe der Bühne.²⁵⁰ Dadurch müssen sich Besuchende zuallererst räumlich orientieren und in Erfahrung bringen, welche Gäste und Veranstaltungen an diesem Tag stattfinden, was eine frühzeitige Kontaktaufnahme, erste Gespräche und Bekanntschaften mit anderen Besucherinnen und Besuchern fördert. Das Publikum findet

²⁵⁰ Hirschhorn, Thomas: »Non-Programming« and »Non-Satisfaction« in the Robert Walser-Sculpture (2018), URL: <https://www.robertwalser-sculpture.com/non-programming-and-non-satisfaction-in-the-robert-walser-sculpture/> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

sich also relativ spontan zu verschiedenen Programmpunkten zusammen, deren Teilnahme auf freiwilliger Basis erfolgt, kostenlos ist und auch nach Belieben frühzeitig abgebrochen oder fortgeführt werden kann. Hirschhorn schafft so eine Situation, in die alle mit der gleichen Unkenntnis hineingehen, und eine Basis, auf der sich Menschen unterschiedlichster Milieus auf ähnlicher Wissensebene austauschen und miteinander bekanntmachen können. Das Publikum nimmt die Intervention sehr unterschiedlich wahr, so fasst ein regionaler Radiosender zusammen:

»Am Eröffnungstag liessen sich zahlreiche Besucherinnen und Besucher durch die Installation treiben. »Walser und die Skulptur passen zu uns hier in Biel«, sagen die einen. »Es braucht Irritation, um das Festgefahrene zu verlassen«, meinen andere. Wieder andere finden: »Ist das Kunst?« oder: »Das ist der grösste Mist, den Biel je gesehen hat.«²⁵¹

Die *Robert Walser-Sculpture* wie auch das *Gramsci-Monument* folgen Hirschhorns Grundsatz des »Kunst politisch Machens«. Sie wenden sich an jeden einzelnen, beziehen diejenigen aktiv mit ein, die sonst vielleicht kein Museum aufgesucht hätten, um sich mit Gramsci oder Walser auseinanderzusetzen. Menschen unterschiedlicher Bevölkerungsschichten kommen zusammen und erschaffen gemeinsam einen Erfahrungsraum, der ausserhalb ihres Alltags liegt. Neben dieser performativen Materialdimension sind auch die Außenseiterrolle Walsers beziehungsweise die theoretischen Überlegungen Gramscis über die Möglichkeiten, andere gesellschaftliche Strukturen, Wertvorstellungen und Gedanken hegemonial zu machen, konstitutiv für die politische Wirksamkeit und Bedeutung der jeweiligen Interventionen.

²⁵¹ SRF 1, Regionaljournal Bern Freiburg Wallis: *Warum ist Robert Walser so wichtig?*, in: SRF 1, Regionaljournal Bern Freiburg Wallis, 15.06.2019, URL: <https://www.srf.ch/news/regional/bern-freiburg-wallis/kunstprojekt-in-biel-warum-ist-robert-walser-so-wichtig> (Letzter Aufruf: 25. Juli 2019).

6 Materialanalyse

6.1 Die Präsenz- und Produktionsarbeit als Prekariat

Beide soeben beschriebenen Präsenz- und Produktionsarbeiten haben die Akkumulation ›niederer‹ Materialien, die temporär und instabil wirkende Materialästhetik und die mehrteiligen, begehbaren Strukturen gemeinsam. Die Alltäglichkeit der Materialien und die bewusst grobe Ausführung der einzelnen Bauelemente vermitteln einen temporären, rein zweckdienlichen Charakter. Zudem kontrastiert dies mit der sonst elitär aufgeladenen Wirkung von Kunst und löst in direkter Konfrontation eine weniger distanzierte Rezeptionshaltung aus. Es entsteht der Eindruck einer Einladung, selbst Hand anzulegen, mitzuwirken und Einfluss zu nehmen. Obwohl die Auswahl und Zusammenführung der Arbeitswerkstoffe zunächst wahllos wirkt beziehungsweise dem Motto zu folgen scheint ›Hauptsache billig!‹, wird bei näherer Betrachtung doch schnell ersichtlich, dass jedes Objekt, jeder Stoff, der verarbeitet wird, und jedes Zueinander sorgsam und bewusst gewählt sind und als konstruiertes Chaos einer ganz bestimmten, dem Künstler eignen Logik folgen. Somit muss der für Hirschhorn spezifischen Materialästhetik eine hohe programmatische Bedeutung zugesprochen werden. Die Auswahl des Materials erfolgt kalkuliert nach jeweiligem Bedeutungsgehalt und in Aneignung der jedem Werkstoff innewohnenden sozialen sowie kulturellen Assoziationspotenziale. Hirschhorn wählt somit das Material strategisch hinsichtlich Eigenschaft und Wirkung aus. Es geht dem Künstler dabei nicht um die Offenbarung der Gebrauchsspuren und individueller Geschichten einer Industriegesellschaft wie zum Beispiel seinen kunsthistorischen Vorgängern, die bereits fertig produzierte Gegenstände verwendeten, wie etwa Robert Rauschenberg oder Kurt Schwitters. Vielmehr geht es ihm um die Widerspiegelung unserer zerrütteten Gesellschaft in der Formsprache, die etwas Temporäres, nur für eine kurze Lebensdauer Zusammengebrachtes vermittelt; nichts scheint hier für ein längerfristiges Dasein bestimmt zu sein. Mit jeder formalen Entscheidung bringt Hirschhorn seinen künstlerischen Widerstand zum Ausdruck. Jede soll eine ganz bestimmte, von ihm intendierte Wirkung erzielen und definiert insgesamt die Form seiner Arbeit.²⁵² Damit

²⁵² Ebd., S. 164.

stellt er die Form über die Ästhetik, denn die Ästhetik resultiert allein aus der Formgebung. Ort, Zeit, Dauer, ›Events‹ wie Theater oder Tageszeitung sind dabei ebenso formale Entscheidungen, die auf die Rezeptionshaltung und Wirkung der Arbeit einwirken. Über die Form schafft der Künstler eine Situation, die ein Miteinander und Austausch bewirken, wobei Hirschhorn den Fokus auf jene Themen legt, die ihn beschäftigen. Form und der Wille zur Formgebung konstatiert Braun daher als Leitprinzip von Thomas Hirschhorns künstlerischer Tätigkeit: »Es ist sein Anliegen, mit Hilfe von konkreten Formgebungen oder Setzungen, als die er seine Kunstwerke versteht, eine Wahrheit zu schaffen, die über die konventionellen, politischen und ästhetischen Konventionen hinausgeht.«²⁵³ Der Begriff der Setzung als Kunstwerk trifft dabei passend Hirschhorns Anspruch der theoretischen und praktischen Geltendmachung durch seine Arbeiten.

Hirschhorn selbst nutzt zur Charakterisierung seiner Formsprache den Terminus ›prekär‹.²⁵⁴ In einer E-Mail an Hal Foster bezüglich dessen Essays ›Towards a Grammar of Emergency‹ (2011) fragt er:

»Is there a way to cross from our stable, secure, and safe place, in order to join the space of the precarious? Is it possible, by voluntarily crossing the border of this protected space, to establish new values, real values, the values of the precarious-uncertainty, instability, and self-authorization?«²⁵⁵

Mit dem unsicheren und limitierten Status seiner Kunst und der eingesetzten Materialsprache bringt er nicht nur das Prekäre formal zum Ausdruck, sondern bezieht darüber hinaus auch Personen als weitere Materialebene mit ein, deren gesellschaftlicher Status als prekär beschrieben werden muss. Als vom neoliberalen Kapitalismus eingeführte Zustandsbeschreibung einer sozio-ökonomischen Unsicherheit sieht Hal Foster hier einen diskursiven Wechsel vom Proletariat hin zum Prekariat mit dem Unterschied, dass im zeitgenössischen Kontext keine vereinte Klasse beschrieben wird. Mit Berufung auf Gerald Raunig unterteilt er diese in zwei Gruppen, so gibt es die »digital bohemians«, die sich freiwillig in instabile Arbeitsverhältnisse, Gesundheitsfürsorge usw. begeben, und jene, die unfreiwillig dazu gezwungen werden wie zum Beispiel Migrantinnen und Migranten.²⁵⁶ Über die Form-

²⁵³ Ebd., S. 164.

²⁵⁴ Foster, Hal: *Towards a Grammar of Emergency*, S. 163, in: Bizzarri et al. 2011, S. 162–213.

²⁵⁵ Ebd., S. 164.

²⁵⁶ Ebd., Foster bezieht sich hier auf Raunig, Gerald: *A Thousand Machines: A Concise Philosophy of the Machine as Social Movement*, Los Angeles 2010, S. 78.

gebung setzt sich Hirschhorn mit eben diesem unsicheren Gesellschaftszustand künstlerisch auseinander und schafft eine situative Beziehung zur Umwelt oder mit den Worten Egenhofers gesagt: »[...] the precarious form of the work is at the same time the outline of its situation, the place of the explanation of its relationship to the world.«²⁵⁷ Über die Form – in ihrer Sprache prekär – sollen zum einen die Persönlichkeiten Robert Walser beziehungsweise Antonio Gramsci geehrt und erinnert und im zeitgenössischen Kontext neu gedacht werden. Zum anderen soll die Form eine Hinterfragung und Neuverhandlung gesellschaftlich etablierter Deutungen, Handlungen und Gewohnheiten des Zueinanders auslösen, die zu bestimmten Machtverhältnissen und Hierarchisierungen führen.

Hirschhorn interveniert mit dem *Gramsci-Monument* in einen gesellschaftlichen Kontext, der durch prekäre Lebensverhältnisse bestimmt ist, ein Ort, den er während der Feldforschung bewusst aufgrund bestimmter Kriterien ausgewählt hat. Diese Phase der Feldforschung kann mit Surmann als Akt der Ortung bestimmt werden.²⁵⁸ Der Künstler recherchiert nach einer geeigneten Spielstätte und setzt sich dabei mit den sozialen und urbanen Strukturen auseinander. Mit der geografischen Verortung legt er auch die soziale Gruppierung der Teilnehmerinnen und Teilnehmer fest, die nicht nur den Aufbau, die Instandhaltung und den Abbau der Intervention realisieren, sondern auch das Gros der Veranstaltungen bestreiten werden. Ihre Partizipation macht eine wesentliche, performative Materialebene aus, denn ihre Anwesenheit ist die Wirksamkeit der Intervention. Würden stattdessen beispielsweise die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Dia Art Foundation oder ausschließlich Gramsci-Expertinnen und -Experten die Intervention bestimmen, ergäbe sich eine ganz andere Setzung – eine andere Wirkungssituation – und damit eine andere Aussage. Auch hätten zum Beispiel ein Altersheim oder ein öffentlicher Park eine ganz andere Wirkungsumgebung geschaffen, die eine andere Bedeutung konstituiert hätte. Doch ganz bewusst trifft Hirschhorn die Entscheidung im Sinne Gramscis, einen Ort aufzusuchen, der aufgrund hegemonialer Strukturen als ›sozialer Brennpunkt‹ diffamiert wird.

Auch für die *Robert Walser-Sculpture* ist die Verortung im Stadtraum bereits formgebendes Element der Intervention. Mit ihr stellt sich Hirsch-

²⁵⁷ Egenhofer, Sebastian: *What Is Political about Hirschhorn's Art*, S. 105, in: Bizzarri et al. 2011, S. 99–123.

²⁵⁸ Siehe Ausführungen zu Surmanns topologischem Inszenierungsverfahren auf S. 30f und S. 88f.

horn ganz bewusst der Komplexität der Strukturen und Regularien des öffentlich-städtischen Raumes entgegen und zeigt eine alternative urbane Gestaltungsmöglichkeit auf. Auch hier folgt die Entscheidung der Verortung einer strategischen und kalkulierten Planung des Künstlers. Denn der thematische Rahmen entsteht auch hier zum einen durch die Erinnerung an den Schriftsteller, aber zum anderen durch die Umgebung, die unmittelbar auf die Interventionen und ihre Wirkung Einfluss nimmt. Indem Hirschhorn Obdachlose und Alkoholisierte, die normalerweise den Bahnhofplatz besetzten, aktiv integriert und auch andere Bielerinnen und Bieler während der Feldforschung aufsucht, deren Lebensumstände – sei es aus Gründen der Flucht oder wegen Arbeitsunfähigkeit – als prekär angesehen werden müssen, arrangiert er ein Setting, in dem das Publikum dem Prekären nicht aus dem Weg gehen kann.

Alle Besucherinnen und Besucher der Interventionen werden zu Teilnehmerinnen und Teilhabern, da sie durch ihre Reaktionen und Handlungen die Situation mitprägen und verändern. Hier ist wie bei den Aktionen des Zentrums für Politische Schönheit die performative Dimension der Präsenz- und Produktionsarbeiten auszumachen. Viele sehen sich dadurch vermutlich mit Personen konfrontiert, denen sie aller Wahrscheinlichkeit nach in ihrem Alltag aus dem Weg gehen oder gar nicht begegnen würden. Einige würden wohl sonst nicht ein Gespräch mit Obdachlosen aufnehmen, diese wohl vielleicht sogar eher meiden, wenn sie den Platz nach der Ankunft überqueren müssten, oder von Parzival mehr über seine aktivistischen Tätigkeiten erfahren wollen. Auch für die New Yorker Besucherinnen und Besucher ist die Anreise in eine Sozialbausiedlung, die sie sonst vermutlich nicht aufgesucht hätten, und der Weg von der Station hin zur Intervention Teil der ästhetischen Erfahrung. Andersherum ist ihre Präsenz auch für die Siedlungsbewohnerinnen und -bewohner ungewohnt. Für alle Seiten kommt es zu einer Konfrontation mit dem ›Anderen‹. Marcella Paradise, selbst Anwohnerin der ›Forstest Houses‹ und Bibliothekarin des *Gramsci-Monuments*, rekapituliert: »Gramsci Monument did a good job of bringing diverse communities together. Whites saw that they could walk through a black community and not have anything to fear. Whoever thought that you would see whites in and out of the projects?«²⁵⁹

²⁵⁹ Paradise, Marcella: *Gramsci Monument through the eyes of Marcella Paradise*, S. 105, in: Dia Art Foundation 2015, S. 303–305.

Hirschhorn selbst führt dazu aus: »To address a ›non-exclusive‹ audience means to face reality, failure, unsuccessfulness, the cruelty of disinterest, and the incommensurability of a complex situation.«²⁶⁰ Er konfrontiert sich selbst wie auch sein Publikum mit einer gesellschaftlich-sozialen Realität, die auf Mitteln des Ausschlusses und hegemonialen Kriterien der Bewertung beruht; sie wird selbst zum Material. Im Rahmen der Intervention bezieht der Künstler alle – immer auf freiwilliger Basis – mit ein. Während der Feldforschung sucht er hinsichtlich seines vorab ausgearbeiteten künstlerischen Konzepts geeignete Mitspielerinnen und Mitspieler, um anschließend in einem kooperativen Arbeitsverhältnis die Zusammenarbeit konkreter abzustimmen. Während der Dauer der Intervention ist schließlich auch das Publikum aufgefordert teilzunehmen. In der *Robert Walser-Sculpture* wird die situative Realität einzelner Bewohnerinnen und Bewohner in die Realität der Intervention integriert, wobei die Rezeption nicht durch festgeschriebene Programmpunkte gelenkt wird: so wird beispielsweise die Arbeit der Volkshochschule oder der Gassenarbeit im Rahmen der Skulptur fortgeführt, Besucherinnen und Besucher können sich mit der beruflichen Existenz Lady Xenas auseinandersetzen oder Kreative können spontan selbst aktiv werden und gestalterisch der Skulptur eine weitere Materialdimension hinzufügen. Das Programm des *Gramsci-Monuments* ist im Vergleich dazu noch wesentlich konkreter gestaltet: Innerhalb der ›Field Trips‹ werden zum Beispiel verschiedene Unternehmungen angeboten, organisiert durch die Kuratorin, einer Expertin, Yasmil Raymond. So entsteht für viele die Möglichkeit, verschiedenste Institutionen – häufig erstmals – zu besuchen wie beispielsweise das Bronx Museum of Art, die Dia Beacon, das UN-Headquarter oder eine ökologische Farm. Während der ›Art School‹ wird nicht nur gemeinsam mit Thomas Hirschhorn Kunst produziert, sondern es wird das unterschiedliche Kunstverständnis der Teilnehmenden zur Diskussion gestellt. Mit dem umfassenden Programm wird die Gemeinschaft der ›Forest Houses‹ einerseits gefördert, andererseits wird auch eine andere Gemeinschaft, die Gemeinschaft zwischen der Anwohnerschaft und den Besuchenden von ›außerhalb‹ geformt, führt doch der Künstler so verschiedenste gesellschaftliche Gruppierungen zusammen. Die Interventionen stellen damit jeweils eine vom Künstler konzipierte andere Realität dar, innerhalb der sich die

²⁶⁰ Hirschhorn, Thomas: »Gramsci Monument« at Forest Houses, The Bronx, NYC (2013), S. 57, in: Dia Art Foundation 2015, S. 56–57.

von ihm engagierten Ko-Akteurinnen und -Akteure frei entfalten können. Sie bringen also eine Neudarstellung des Realen hervor, die erst mit dem Abbau ihre Auflösung findet. Seine eigene Anwesenheit ist für Hirschhorn dabei essentiell:

»To be present all the time at the ›Gramsci Monument‹ means to understand full-time presence as a noble task, as the task of taking responsibility. The artist is not present because he is the artist (the creator of the work)-he is present because being present is the most important. To give his time, to share his time, there is nothing more important elsewhere. That is the commitment and the meaning of my presence.«²⁶¹

Er ist also nicht vor Ort, um der Intervention mit seiner Anwesenheit die künstlerische Legitimation zu verleihen. Vielmehr fordert er mit seiner eigenen Präsenz auch die wahrhaftige Präsenz aller Mitwirkenden ein und bringt damit zum Ausdruck, wie essentiell die Wahrnehmung einer konsequenten Haltung ist.

Mit der Anstellung von ›Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern‹ als weitere Materialebene, die für ihren Einsatz einen Lohn erhalten, integriert Hirschhorn formal ein kapitalistisches System aus Arbeiterschaft, Entlohnung und Konsum und greift so bestimmte, dem kapitalistischen System zugeschriebene Produktionsabläufe und Machtverteilungen auf. Es entsteht ein hierarchischer Führungs- und Arbeitsprozess, wie er auch real in Unternehmen eingehalten wird, die keinem dynamisch-kollaborativen Führungssystem folgen. Denn zunächst trifft Hirschhorn als Künstler allein alle Entscheidungen, die von ihm engagierte und bezahlte Arbeiterinnen und Arbeiter umsetzen. Auf die formale Ausgestaltung haben sie kaum Einfluss; es erfolgt die Realisierung seiner künstlerischen Vision. Das Publikum, das während der ›Ausstellungsdauer‹ die Intervention besucht, nimmt die Rolle der Konsumentinnen beziehungsweise der Konsumenten der von den Arbeiterinnen und Arbeitern erbrachten Leistungen ein. Es komplementiert die Intervention durch die eigene Präsenz, Gedanken und Diskussionen und agiert so ebenfalls partizipierend. Kritisch zu hinterfragen ist, ob Hirschhorn mit der Anstellung der Bewohnerinnen und Bewohner der Sozialbausiedlung beziehungsweise der Stadt Biel als weitere Materialebene diese nicht instrumentalisiert oder paternalistisch bevormundet. Denn es entsteht eine Hierarchisierung des Publikums und eine Art Besucherschaft zweiter Klasse durch das nicht unmittelbar in die Abläufe miteinbezogene Publi-

²⁶¹ Ebd.

kum, das die Intervention während des ›Ausstellungszeitraums‹ besucht. Surmanns Kritik an sozial engagierten Interventionen – dass sie sozialen Missstand ästhetisieren und als verwertbaren und konsumierbaren Umstand ausstellen und damit in erster Linie doch systemaffirmierend handeln – mag daher zunächst berechtigt erscheinen.²⁶² Doch indem Hirschhorn jene Hierarchisierungsprozesse, die alltägliche Abhängigkeitsverhältnisse und Ausschlussverfahren widerspiegeln und auf denen Gesellschaften in der Regel basieren, innerhalb der Intervention zur Aufführung bringt, entlarvt er den öffentlichen Raum und marginalisierte Existenzen als soziales Konstrukt, das ohne weiteres auch anders gestaltet werden kann. Ob diese Offenlegung vom Publikum entschlüsselt wird und damit Transformationsprozesse ausgelöst werden, lässt sich kaum darstellen.

Dennoch schafft die Serie temporäre Orte, die die Menschen kurzzeitig irritieren, gegebenenfalls überfordern, doch sobald sie sich darauf einlassen, ein diverses Programm bieten, das Schaffen Gramscis beziehungsweise Walsers zu vergegenwärtigen und neu zu erschließen. Während des *Gramsci-Monuments* verhandeln beispielsweise die insgesamt 77 Vorlesungen von Marcus Steinweg die Beziehung zwischen Philosophie und bildender Kunst, geben Einführungen in die Theorien verschiedener Theoretiker wie Jacques Derrida, Theodor W. Adorno oder Alexander Kluge, stellen aber auch allgemeinere Fragen zur Diskussion wie beispielsweise ›What is Reality?‹, ›How to be Critical?‹ oder ›Knowledge is nothing but Knowledge‹. Die ›Happy Hour‹ an der Bar führt nicht nur zu einem ausgelassenen Miteinander, sondern auch zu Diskussionen über die Intervention und das ihr zugrunde liegende Konzept, welches Hirschhorn in der Tageszeitung ausführlich darstellt. In dieser werden verschiedene Themen aus Gramscis Biografie und seine Theorie erläutert und tagespolitischen Geschehnissen gegenübergestellt wie beispielsweise der Gerichtsverhandlung über den erschossenen 17-jährigen afroamerikanischen Highschool-Schüler Trayvon Martin am 12. Juli 2013.²⁶³ Er kam durch einen tödlichen Schuss des Wachmanns George Zimmerman am 26. Februar 2012 in Sanford im US-Bundesstaat Florida ums Leben, der an diesem Tag freigesprochen wurde. Der Fall führte zu landesweiten Demonstrationen gegen Rassendiskriminierung und

²⁶² Vgl. Surmann 2014, S. 156ff.

²⁶³ Siehe für die Ausgabe der ›Gramsci-Newspaper‹: <http://www.diaart.net/gramscimonument/newspaper15.pdf> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

Polizeiwillkür. In Unterhaltungen kommt es dadurch durchaus zum Austausch über gesellschaftliche Machtstrukturen und Ausschlussprinzipien.

Ebenso lässt auch die *Robert Walser-Sculpture* nicht nur eine tiefgehende Beschäftigung mit dem Autor und seinem Schaffen zu, sondern auch Begegnungen und Unterhaltungen, die außerhalb des interventionistischen Schwellenraums nicht zustande kämen. Bisher intervenierte Hirschhorn mit seiner Serie fernab ›geschützter‹ Kunstinstitutionen inmitten sogenannter sozialer Brennpunkte: So fand das *Bijlmer Spinoza Festival* im Rotlichtmilieu Amsterdams statt, das *Deleuze Monument* in einem Teil Avignons, der stark nordafrikanisch geprägt ist, das *Bataille Monument* im türkisch geprägten Teil Kassels und das *Gramsci-Monument* in einer Sozialbausiedlung in der Bronx. Mit der neuesten Intervention, der *Robert Walser-Sculpture*, ändert Hirschhorn seine Verortungsstrategie, greift in den Verkehrsknotenpunkt der Stadt ein und errichtet einen für und mit der Öffentlichkeit geschaffenen Platz des Miteinanders. Doch auch hier sucht er nach gesellschaftlichen Randgruppen, deren Lebensumstände als prekär bezeichnet werden müssen. Auch sie bilden einen wesentlichen Werkstoff der Intervention: Alkoholabhängige, Obdachlose und andere Personen, die eher dem Rand und nicht der Mitte der Gesellschaft zugeordnet werden können. Doch dies alles findet seine inhaltliche Legitimation in dem Leitsatz, unter dem die Intervention steht: ›Be a hero! Be an outsider! Be Robert Walser!‹ Der Schriftsteller war ein Einzelgänger, der sich aufgrund seiner psychischen Krankheit aus der Gesellschaft zurückzog und daher auch von ihr diffamiert wurde. Hirschhorn zu Folge hat Walser jedoch seine gesellschaftliche Außenseiterrolle selbst gewählt und wurde nicht von der Gesellschaft zum Außenseiter ›gemacht.²⁶⁴ Seine Bieler Skulptur mag zunächst nahelegen, dass er diese selbst gewählte Stigmatisierung auch Alkoholabhängigen, Migrantinnen und Migranten, Markus aus Madretsch oder Parzival zuschreibt. Doch dies löst sich im direkten Erlebnis der Intervention auf, da alle aufgerufen sind, eine Gemeinschaft zu bilden, in der Randständige dazugehören – in der Außenseiter nicht existieren.

In diesem Kontext ist es interessant, die Präsenz- und Produktionsarbeiten kritisch vor der Folie der von Hal Foster deklarierten ›ethnografischen

²⁶⁴ Bühler, Kathleen: *Bericht im Newsletter 1, Fieldwork in Biel vom 20.–26. November 2016*, URL: <https://www.robertwalser-sculpture.com/newsletter-n1-text-kathleen-buhler/> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

Wende« zu diskutieren, die er in den 1990er-Jahren als methodologischen-programmatischen Ansatz ausmacht.²⁶⁵ In Rückgriff auf anthropologische und ethnografische Arbeitsweisen widmen sich Künstlerinnen und Künstler wie zum Beispiel Fred Wilson oder Andrea Fraser der Erforschung, Repräsentation und Darstellung der kulturellen Differenz; die Auseinandersetzung mit Alterität, Fremdheit, Authentizität und Repräsentation stehen im Mittelpunkt ihrer künstlerischen Tätigkeit. Auch Hirschhorn greift auf ethnografisch-soziologische Forschungsmethoden zurück, indem er mittels der Feldforschung gesellschaftliche Gruppierungen im intensiven Austausch durchdringt und die soziale und politische Organisation randständiger Gesellschaftsgruppen erforscht, womit er Alterität und Repräsentation sowie Darstellungsweisen und Macht als gesellschaftliche Konstrukte künstlerisch ermittelt. Doch entlarvt er dabei die Darstellung des Anderen und Fremden als Fiktion, da ihr immer eine subjektive Einschätzung vorausgeht. Während in der Feldforschung, die er als Materialrecherche und -suche einsetzt, noch seine individuelle Perspektive und Interpretation im Vordergrund stehen, schafft er daraus im Anschluss eine künstlerische Situation, die das »Andere« in den Mittelpunkt rückt und damit Repräsentation, Marginalisierung und Fiktionalisierung als soziale Prozesse dekonstruiert. So stört zum Beispiel der ursprünglich aus dem Senegal kommende Malick, der einigen Bielerinnen und Bielern als Suchtkranker vom Bahnhofplatz bekannt ist, immer wieder das Bühnenprogramm, indem er unter anderem wiederholend während des Vortrags von Lucas Marco Gisi über Walsers Verstummen zu einem Mikrofon greift, um selbst etwas vorzutragen. Der Vortragende und das Publikum sind gezwungen, einen Weg zu finden, diese Störmomente anzunehmen und zu integrieren. Hirschhorn selbst erklärt ihm kontinuierlich, wieso seine Handlungen nicht akzeptierbar sind. Indem er Malick schließlich täglich für einen Programmpunkt die Bühne überlässt, integriert er ihn und hilft ihm, seinen Platz in der temporären Gemeinschaft, die innerhalb dieses interventionistischen Schwellenraums entsteht, zu finden. Die Form wird so zu einem Widerstand gegenüber gesellschaftlichen Stigmatisierungen und Hierarchisierungen. Malicks Schilderungen über seine Erlebnisse und Erfahrungen sind zum Teil sehr diffus, aber auch verstörend und bewirken eine Auseinandersetzung mit seinem Schicksal.

²⁶⁵ Forster, Hal: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, October Books, Cambridge/London 1996.

Indem also alle Handlungen und Reaktionen des Publikums die Realität der von Hirschhorn inszenierten Intervention mitbestimmen, verhandelt Hirschhorn mit den Worten Rancières, die Möglichkeiten und Grenzen des Sichtbaren und Sagbaren sowie des Möglichen und Machbaren neu.²⁶⁶

Durch die Auswahl und Zusammenstellung der Materialien werden die Präsenz- und Produktionsarbeiten zu einem formalen Kommentar über unsere Gegenwart. Hirschhorns Hinterfragungen, auf welchen Mechanismen gemeinschaftliche Harmoniestrukturen basieren, können durch den von Claire Bishop geprägten Begriff des ›Relationalen Antagonismus‹ beschrieben werden: »This relational antagonism would be predicted not on social harmony, but on exposing that which is repressed in sustaining the semblance of this harmony.«²⁶⁷ Hirschhorn bringt dies weniger in einer von ihm postulierten Haltung oder Tendenz zum Ausdruck, sondern indem er den gesellschaftlichen Zustand der Prekarität als Dualismus zu seinen formalen Entscheidungen übernimmt und so die Konstruiertheit des Zustandes offenbart. Die politische Wirksamkeit kommt in der Funktion seiner formalen Entscheidungen zum Tragen, er intendiert keine bestimmte Reaktion der Teilhabenden oder direkte politische Einflussnahme, sondern zielt mehr auf die Sichtbarmachung verborgener Beziehungen und Strukturen und die Chancen neuer Möglichkeiten des Miteinanders. Das Politische produziert sich in der Intervention also nicht durch propagierte Inhalte, sondern werkimmanent durch die Form.

6.2 Die Präsenz- und Produktionsarbeit als partizipativer Erfahrungsraum

Das vorangegangene Kapitel hat aufgezeigt, dass fremde Beiträge eine wesentliche Material- und Gestaltungsebene in den Interventionen Hirschhorns bilden. Dennoch sieht Hirschhorn den Partizipationsbegriff sehr differenziert, wenn er schreibt: »Participation cannot be a goal, participation cannot be an aim, participation can only be a lucky outcome.«²⁶⁸ Damit grenzt er seine Tätigkeit von Künstlerinnen und Künstlern ab, für die die partizipativen Elemente wesentlicher Teil der Werkgenese sind.

²⁶⁶ Vgl. Rancière 2008a, S. 23.

²⁶⁷ Bishop 2004, S. 79.

²⁶⁸ Hirschhorn 2015, S. 57.

Rikrit Tiravanijas wohl bekannteste und im Kontext von Bourriauds Theorie der ›Relationalen Ästhetik‹ viel besprochene Serie *pad thai*, die 1990 in der Pala Allen Gallery in New York begann, konstituiert sich als partizipatorischer Prozess. Der Künstler gestaltet den Ausstellungsraum als Kochstation, von der aus er allen Besucherinnen und Besuchern eine Schale Curry zubereitet und serviert. Die Galerie wird so zu einer Situation, in der das Konzept der Ästhetik als Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt seine Aufhebung findet. Durch das Mittel der Partizipation löst sich Tiravanija von der Dichotomie ›Künstlerin, Künstler/Betrachterin, Betrachter‹. Gängige Rezeptionsvorstellungen werden aufgelöst und durch das Konzept der Teilhabe ersetzt. Hirschhorn hält jedoch an einer Trennung ›Künstlerin, Künstler/Rezipientin, Rezipient‹ fest und deklariert die Autonomie des Künstlers über sein Werk. Alles geschieht unter der Aufsicht und Anordnung des Künstlers, so sind die Teilhabenden zwar integraler Bestandteil der Werkgenese, doch das Mittel der Partizipation wird im Gegensatz zu Tiravanija kalkuliert und strategisch eingesetzt. Während Tiravanija die Teilhabe offen lässt und die Ausgabe des Essens das Setting bildet, das diese erst ermöglicht, verfolgt Hirschhorn mit jeder Teilhaberschaft ein konkretes Ziel, das seinem geistigen Entwurf der Präsenz- und Produktionsarbeit entgegenkommt: Das Aufbauteam, das nach persönlicher Qualifikation zusammengestellt ist und allein nach seinen Vorgaben die Infrastruktur errichtet, das Anheuern eines Teams, das die ›Events‹ formt. Entsprechend seines Prinzips ›Kunst auf politische Weise machen‹ nutzt Hirschhorn diese aktive Dimension als weiteren Werkstoff für die eigene Produktion. Dieser dient ihm gewissermaßen als subversives Prinzip der Dekonstruktion einer Gemeinschaft, die auf kapitalistisch geprägten Wertesystemen beruht.

Zwar hält Hirschhorn durch seine Vorgaben an seiner Rolle als Künstler fest, doch strebt er dennoch ein erneuertes Konzept der Autorenschaft an, die er als ›Ungeteilte Autorenschaft‹ bezeichnet. In einem Schema skizziert er das von ihm entwickelte Modell der ungeteilten Autorenschaft in Abgrenzung zur geteilten Autorenschaft (siehe Abbildung 27). Während sich die Autorenschaft, dargestellt als Kreis, in dem ungeteilten Modell zu 100 Prozent beim Künstler befindet, der seine eigene Urhebererschaft durch die rote Färbung kenntlich macht und sich ins Infinite steigert, liegt sie im geteilten Modell unter 25 Prozent mit einer Tendenz zur Reduktion.

Hirschhorn erläutert dazu:

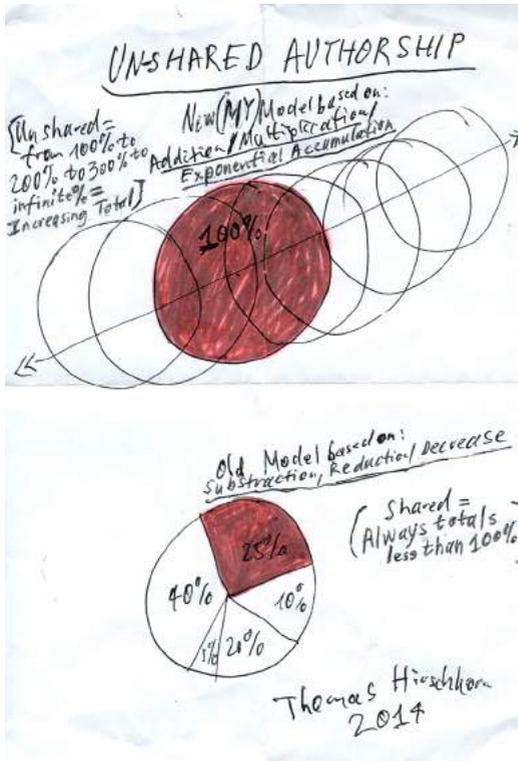


Abb. 30: Thomas Hirschhorn, Schema: *Unshared Authorship*, 2014, 29,7 × 21 cm, Courtesy of the artist, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020

»Consequently I want to propose a new kind of authorship: the Unshared Authorship. This means that I, the artist, am the author of the ›Gramsci Monument‹; I am entirely and completely the author-in Unshared Authorship-I dont share the responsibility of my work nor my own understanding of it; that's why the term: Unshared. But I am not the only author! Because the Other, who takes the responsibility of the work also, is-equally-author. The Other can be author, completely and entirely, in his/her understanding of the work and regarding everything about the work.«²⁶⁹

Hirschhorn bringt hiermit zum Ausdruck, dass die Autorenschaft nach seinem Modell zwar multipel ist, doch er als Künstler die Verantwortung, die mit seiner Rolle einhergeht, allein trägt. Er bestimmt sich als Urheber der Idee und der Umsetzungsprozesse. Schon Guy Debord hielt fest: »A

²⁶⁹ Hirschhorn, Thomas: *Unshared Authorship* (2013), S. 54, in: Dia Art Foundation 2015, S. 54–55.

constructed situation must be collectively prepared and developed. It would seem, however, that, at least during the initial period of rough experiments, a situation requires one individual to play a sort of ›director‹ role.«²⁷⁰ Somit nehmen nach Debord außenstehende Betrachterinnen und Betrachter eine Person als die verantwortlich produzierende wahr, die die Situation und ihre einzelnen Elemente zusammengestellt hat. Einzelne Beteiligte, die am kreativen Prozess und den einzelnen Komponenten beteiligt sind, und einige passive Betrachtende, die nun in die Situation einbezogen werden sollen. Dies spiegelt auch die Partizipationsmodi innerhalb Hirschhorns interventionistischem Raum wider. Als Künstler behält dieser den Überblick über die tägliche Neugestaltung der Präsenz- und Produktionsarbeit und überwacht die Einhaltung der von ihm vorab festgelegten Leitideen, im Rahmen derer sich das Publikum einbringen kann. Die von ihm angestellten Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter nehmen täglich ihre zugewiesenen Rollen ein und interagieren entsprechend mit dem Publikum, um sie zu intendierten Gedanken und Handlungen und damit zur Teilnahme anzuregen. So werden Besuchende durch Roland Fischers Abschrift von ›Seeland‹ aufgefordert, sich ganz konkret mit dem Text Walsers zu beschäftigen oder in der Arabischschule eingeladen, sich auf eine neue Herausforderung und Kultur einzulassen. Die Interaktion und die durch die entstehenden Beziehungsstrukturen gewonnenen Erfahrungen bilden einen wesentlichen materiellen Korpus der Intervention. Jede individuelle Erfahrung und das dabei gewonnene Verständnis von der Präsenz- und Produktionsarbeit kann als Autor oder Autorin kommuniziert werden, was zur Bedeutungskonstitution beiträgt. Hirschhorns Konzept der ungeteilten Autorenschaft steht damit in Abgrenzung zu anderen kooperativen Gemeinschaftsprojekten, in denen eine geteilte Urheberschaft und damit eine geteilte Autorenschaft forciert wird und wo die Verpflichtung und das Verantwortungsbewusstsein untereinander geteilt werden. Hirschhorn gelingt es mit diesem Prinzip, Verantwortung auch für etwas zu übernehmen, das er eigentlich nicht verantwortet, etwas, das seiner Kontrolle entgeht. Dennoch gibt er als Künstler das Konzept vor, bestimmt die Disposition sowie den Kontext und überwacht die Kohärenz der Intervention. Die übrigen Teilnehmerinnen und Teilnehmer agieren als Ausführende seiner Vorgaben und als Konstituierende.

²⁷⁰ Vgl. Debord, Guy: *Preliminary Problems in Constructing a Situation* (1958), S. 111, in: Doherty et al. 2009, S. 110–112.

Lars Blunck merkt zurecht einen der Strategie der Kollektivautorenschaft innewohnenden Widerspruch an, der auch hinsichtlich Hirschhorns Konzept der ungeteilten Autorenschaft zur Diskussion gestellt werden muss: Denn auch wenn damit traditionelle Rezeptionsprozesse aufgelöst werden sollen, wird die Intervention doch mit dem Ziel ausgeführt, verstanden und dechiffriert zu werden, wodurch das Publikum, auch jenes, das von Hirschhorn eigens rekrutiert wird, per se irgendwann in die Rolle der Rezipierenden zurückfallen muss, um dieser Aufgabe nachzukommen.²⁷¹ Rancière fordert daher auch in seinem Konzept des emanzipierten Zuschauers, die Trennung zwischen den Absichten der Künstlerinnen und Künstler und den Reaktionen der Zuschauenden zu vollziehen und die Differenziertheit des Publikums anzuerkennen. Denn Zuschauende können nur dann als politische Subjekte wahrgenommen werden, wenn sie aus der ihnen eigenen Interpretation heraus schlussfolgern und verändern; dieser Aussage folgt die hier vorliegende Arbeit. Daher argumentiert Rancière, Schauen als Handlung anzuerkennen. Denn erst aus dem Akt des Betrachtens, Auswählens, Vergleichens und Hinterfragens geht die aktive Interpretation hervor. Dieser Rezeptionsprozess kann jedoch erst dann vollzogen werden, wenn die Autonomie der Zuschauenden bewahrt bleibt und diesen die Möglichkeit überlassen wird, die Teilhabe aufzulösen, Abstand zu nehmen und das Gesehene mit anderem vorab Rezipiertem in Beziehung zu stellen, denn die politische Wirkung kann sich erst in der ästhetischen Distanz offenbaren.²⁷² Indem die Präsenz- und Produktionsarbeiten die Modi der Darstellung, Bedeutung und Wirkung derart miteinander verzahnen, entsteht eine immersive Situation, die nur schwer ein kritisch wahrnehmendes, rezipierendes und hinterfragendes Publikum hervorbringen kann.

Hirschhorn bringt mit dem Konzept der ungeteilten Autorenschaft des Weiteren seinen Willen zum Ausdruck, anderen auf der Basis der Gleichheit zu begegnen, wenn er aus seinem Theoriegerüst schlussfolgert: »I want to do everything to use art as a tool for involving the Other throughout my work. [...] I want to do a work in which the affirmation: the Other is included in

²⁷¹ Blunck, Lars: *Biertrinken als höchste Kunstform? Zur Formierung des Publikums in Relationaler Kunst*, S. 26, in: Kammerer 2012, S. 13–28.

²⁷² Vgl. Rancière 2009, S. 98f. Rancière bezieht sich hierbei auf verschiedene Formen der künstlerischen Praxis: Kino, Fotografie, Video, Installation und alle Performances des Körpers, der Stimme und der Töne.

›me‹ and in ›I,‹ takes a form. This is my competence as an artist.«²⁷³ Die/den Andere/n integriert der Künstler in seine Arbeit formal, sie/er ist Werkstoff, um künstlerisch einer Koexistenz Ausdruck zu verleihen, in der alle gleich sind. Gleichheit ist hier jedoch nicht als Entindividualisierung misszuverstehen, sondern eher als gleichartige Pflicht aller gegenüber der Realisierung des Kunstwerks. Die Tatsache, dass der Künstler jedoch seine Vision der Intervention und das dahinterstehende Theoriegerüst als gegeben voraussetzt und darin die Basis der Zusammenarbeit ausmacht, löst eine Infragestellung der Gleichheit aus. Der Schweizer Fotograf und Filmemacher Angelo Lüdin hat den interventionistischen Eingriff des *Gramsci-Monuments* filmisch begleitet. Der daraus entstandene Film zeigt die kooperative und respektvolle Zusammenarbeit aller einerseits und die Unstimmigkeiten und das Entstehen Hirschhorns für seine Überzeugung und sein Selbstverständnis als Künstler andererseits. Während des Aufbaus kommt es zu Auseinandersetzungen, da Hirschhorn insistiert, dass die Arbeits- und Pausenzeiten eingehalten werden müssen, persönliche Gründe für ein Nicht-Erscheinen werden nicht akzeptiert. Auf der einen Seite ist dies nur die Konsequenz des Prinzips der Präsenz- und Produktionsarbeit, auf der anderen Seite liegt damit auch ein klassisches Arbeitsverhältnis als Erbringen von Leistung zum Erhalt des Lohns vor. Dies zeigt sich nicht nur in der Entlohnung, sondern auch darin, dass alle im Anschluss ein Empfehlungsschreiben erhalten, mit dem sie sich auf dem Arbeitsmarkt besser darstellen können.²⁷⁴ Während der Aufbauphase hinterfragt das Aufbauteam die formalen Entscheidungen Hirschhorns, zum Beispiel, warum er so viele Sitzmöglichkeiten an der Bar bieten möchte, die Besucherinnen und Besucher sollen doch schließlich nicht nur an der Bar sitzen, so seine Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter. Hirschhorn geht auf die Diskussion ein, fragt nach Gegenvorschlägen, trifft aber als Künstler doch die finale Entscheidung.²⁷⁵ Dennoch nimmt Hirschhorn auch eine vermittelnde Rolle zwischen den Anwohnerinnen und Anwohnern ein und setzt sich auch außerhalb des Monuments für eine Gemeinschaft ein. So beschwert sich eine ältere Dame aus der Nachbarschaft, dass das Monument zu dicht an ihrem Garten liege, den sie über die letzten Jahre hinweg

²⁷³ Hirschhorn 2015, S. 55.

²⁷⁴ »Thomas Hirschhorn. Gramsci Monument«, Dir. Angelo A. Lüdin, Cineworx, 2015, Film, 96 Min., Min.: 56:50/57:13.

²⁷⁵ Ebd., Min.: 47:43.

gestaltet und gepflegt hat. Einige aus dem Aufbauteam raten Hirschhorn, die Beschwerde der Frau nicht weiter zu verfolgen. Doch Hirschhorn zeigt Verständnis und honoriert ihre Arbeit. Während der Dauer der Intervention arbeitet Hirschhorn schließlich täglich eine Stunde in dem Garten, um die Frau zu entschädigen. Der vorangegangene Konflikt wird damit konzeptuell und formal in das Werk eingebunden.²⁷⁶ Der Süd-Bronx Anwohner Monxo López, Musiker, Aktivist und Schriftsteller, besucht das *Gramsci-Monument* regelmäßig und tritt mit seiner Band Los Guapos Planetas beim ›Open Microphone‹ auf. Er hat bei seinen Besuchen die Erfahrung gemacht, dass das Monument gerade so ›erfolgreich‹ ist, weil es alle Probleme, Gerüchte und Herausforderungen annimmt und formal integriert: »The experiment was substantially successful precisely because of its capacity to grow and adapt from the contradictions, difficulties, neighborhood gossip, and other challenges that became apparent when the monument opened.«²⁷⁷ Dieses Integrationsprinzip bestimmt auch das Konstitutionsprinzip der *Robert Walser-Sculpture*, indem Hirschhorn auftretende Probleme stets im Kontext seiner Leitideen zu lösen versucht.

Denn auf einer theoretischen Ebene greifen Hirschhorns Präsenz- und Produktionsarbeiten ein strategisches Prinzip der Hegemonietheorie Gramscis auf, die in ihrer ganzen Komplexität hier nicht ausgeführt werden kann. Im sechsten Heft seiner Gefängnishefte unterteilt er den Staat in die politische Gesellschaft und die Zivilgesellschaft, die jeweils für diesen konstituierend und nicht durch klare Grenzen voneinander zu trennen sind. Somit kann sich Herrschaft einerseits durch Zwang und Gewalt konstituieren, wobei kulturelle Codes und die Ausführung dieser durch die Beherrschten diese stärken, prägen kulturelle Gewohnheiten doch die Kommunikation, Symbolik und Bedeutungssysteme, die Deutungs- und Handlungsmuster bestimmen.²⁷⁸ In der Aneignung von Kultur durch die Organisationen der Zivilgesellschaft liegt andererseits die Möglichkeit eines Widerstandes gegen hegemoniale Strukturen und ein Instrumentarium, gegenhegemoniale Lebenskonzepte zu entwerfen und umzusetzen. Nach gramscianischer Lesart begründen das Monument beziehungsweise die Skulptur eine Gemeinschaft

²⁷⁶ Ebd., Min.: 42:30.

²⁷⁷ López, Monxo: *Gramsci's Gramsci and Hirschhorn's Gramsci*, S. 133, in: Dia Art Foundation 2015, S. 130–134.

²⁷⁸ Gramsci 1991–2006, Bd. 4, S. 783f.

auf der Basis der Präsenz und Produktion. Alle Herausforderungen und Probleme, die beim Aufbau der Gemeinschaft entstehen, wirken konstituierend auf diese ein. In den daraus resultierenden Diskussionen werden Grundsätze einer gleichberechtigten Koexistenz abgestimmt und neu verhandelt. Nach Gramsci können sich hegemoniale Projekte gesamtgesellschaftlich jedoch nur durchsetzen, wenn sie verallgemeinerbar formuliert sind und sich damit unterschiedliche Interessen zu einem Kollektivwillen verknüpfen lassen.²⁷⁹ Doch diese langfristige Umsetzung kann Hirschhorn nicht nachgesagt werden, vielmehr scheint er eine temporäre Neuorganisation gesellschaftlicher Verhältnisse im Sinn zu haben, deren Erleben subjektive Bedürfnisse weckt und einen Teil des Publikums eventuell langfristig aktiviert, Formen des Zusammenlebens neu zu denken.

Öfter sieht sich Hirschhorn dem Vergleich mit der Tätigkeit der Sozialarbeit ausgesetzt, so wurde das *Gramsci-Monument* zum Beispiel von einer Journalistin als »Gemeinschaftszentrum in Kunstform«²⁸⁰ beschrieben, das die weniger gut gestellte Bronx-Bewohnerschaft beschäftige und bespaße. Dieser Rückschluss wird jedoch nur dann gezogen, wenn das Projekt rein oberflächlich, von außen, betrachtet wird und die Geschehnisse vor Ort unbeachtet gelassen werden. So klärt auch Hirschhorn die Presse auf, er sei kein Sozialarbeiter, sein Monument bestehe »[...] aus den gemeinsamen Erfahrungen, der gemeinsam verbrachten Zeit, den Begegnung[en] und Gesprächen der Menschen, die es zusammengeführt hat.«²⁸¹ Anders als die Projekte der Wochenklausur sind Hirschhorns Präsenz- und Produktionsarbeiten nicht langfristig angelegt und er trägt auch nicht dafür Sorge, dass konkrete Maßnahmen umgesetzt bleiben, so wie es ein Sozialarbeiter tun würde. Sie sind in ihrer Zeitlichkeit begrenzt, denn mit dem Abbau der Arbeit erfolgt auch die Dekonstruktion der sozialen Situationsstruktur, die sich aus ihr ergeben hat. Die die Intervention abschließende Verlosung aller Materialien des *Gramsci-Monuments* stellt sich auch der Ewigkeitssemantik von Kunst entgegen, denn die Einzelteile werden nicht in einem Museumsdepot eingelagert, sondern finden wieder ihren Weg zurück in den

²⁷⁹ Ebd., Bd. 6, S. 1537. Der Kollektivwille wird hier weiter als politische Partei ausgeführt.

²⁸⁰ Vgl. Verna, Sacha: *Gramsci-Monument: Ein Denkmal als Gemeinschaftszentrum*, in: SRF, 10.7.2013, URL: <https://www.srf.ch/kultur/kunst/gramsci-monument-ein-denkmal-als-gemeinschaftszentrum> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).

²⁸¹ Ebd.

Alltag. Offen bleibt, ob aus den Erfahrungen, die aus der Intervention mitgenommen werden, gesellschaftliche oder individuelle Veränderung oder Erneuerung entsteht. So rekapituliert auch Christina Braun: »Die soziale Rolle der Kunst liegt für Hirschhorn in ihrer Potenz, das Leben des Individuums verändern zu können, indem sie dessen Sicht auf die Welt und somit dessen Voraussetzungen des Handelns verändert.«²⁸² Die Mittel der Erforschung, Konstruktion, Dekonstruktion und Rekonstruktion sozialer Prozesse und Logiken der In- und Exklusion sind also wesentliches Werkzeug Hirschhorns zur Schaffung einer relationalen Wirkungsumgebung, die Konstrukte des Fremden zur Aufführung bringt.

6.3 Die Präsenz- und Produktionsarbeit als relationale Wirkungsumgebung

Sowohl das *Gramsci-Monument* als auch die *Robert Walser-Sculpture* bieten verschiedene Vergnügungssituationen wie Bar, Computerraum, Kunstworkshop, Bibliothek gleichwertig neben Gedenksituationen wie Vortragsreihe und Ausstellung an. Die *Robert Walser-Sculpture* erweitert das Programm sogar noch um eine Angebotsreihe wie Sprachunterricht und Lesungen, die man als eine Form der Weiterbildung betrachten kann. Die vorangegangenen Kapitel haben aufgezeigt, dass dieses Programm und die damit einhergehenden Handlungen und Emotionen als performative Materialebene verstanden werden müssen, die konstitutiv für die Werkgenese der Präsenz- und Produktionsarbeit ist. Sie fügt der Intervention eine ereignishaft Dimension hinzu, so erzeugt Hirschhorn eine Situation, in der jede Person, die die Plattform betritt, zur Teilhaberin und Teilhaber wird. Auch wenn Besucherinnen oder Besucher nicht aktiv teilnehmen, sondern nur zuschauen, wirkt ihre Anwesenheit auf die Präsenz und Teilhabe der sie umgebenden Besucherinnen und Besucher ein. Mit dem Betreten der Plattform begeben sie sich in eine künstlerisch hervorgebrachte, doch reale Situation, an der sie auf ihre individuelle Art und Weise partizipieren und in Beziehung zu den anderen Besucherinnen und Besuchern treten. Die Plattform ist damit mit der Funktion einer Theaterbühne gleichzusetzen. Anders als bei den Aktionen des ZPS ist der durch Hirschhorns Materialgebung erzeugte Aufführungsraum durch die erhöhte Position und die Wahl

²⁸² Braun 2013, S. 57.

der Gestaltungsmittel räumlich erschließ- und erkennbar. Der Künstler überlässt den Besucherinnen und Besuchern die Wahl, ob sie die Bühne betreten und Teil der Inszenierung werden möchten oder ob sie von außerhalb, zum Beispiel auf einer Parkbank sitzend, dem Treiben zuschauen. Auch Hirschhorn evoziert damit im Foucault'schen heterotopischen Sinne eine Situation, die in ihren Erscheinungsraum eingreift, ihn umgestaltet und aus den existierenden Strukturen eine neue Realität hervorbringt, die das Publikum erfahren kann, sofern es seinem Regelwerk folgt.²⁸³ Anders als beim ZPS bezieht sich die evozierte Situation nicht unmittelbar auf das politische Geschehen, sondern auf die Art und Weise, wie Menschen miteinander umgehen und zueinander in Beziehung treten. Dies spiegelt auch die nicht-hierarchische Unterbreitung der verschiedenen Angebote wider. Das Gedenken an Walser und Gramsci erscheint damit eher als Mittel zum Zweck, um verschiedenste Menschen zusammenzubringen und bestimmten sozialen und affektiven Dynamiken zur Aufführung zu verhelfen. Christina Braun bestimmt daher die Gedenksituation vor allem als einen materiellen Gebrauchswert zur Vergegenwärtigung der Relation.²⁸⁴

Nicolas Bourriaud analysiert in seiner Publikation ›Relational Aesthetics‹ erstmals kunsttheoretisch die menschliche Interaktion und ihren sozialen Kontext als Mittel der Formgebung. In der Traditionslinie mit der Avantgarde der Moderne macht er hier ein werkkonstituierendes Element aus, um Lebensmodelle zu erschließen, deren Realisierung sich nicht imaginiert oder als Utopie in der Zukunft vollziehen, sondern unmittelbar in der Gegenwart verankert sind. Das Werk kann nicht mehr nur als etwas angesehen werden, das man durch- oder abschreitet, sondern als zeitlicher, zu durchlebender Abschnitt.²⁸⁵ Bourriaud definiert die ›Relationale Ästhetik‹ als

»[...] not connected together by any style, theme or iconography. What they [die Werke] do share together is much more decisive, to wit the fact of operating within one and the same practical and theoretical horizon: the sphere of inter-human relations. Their works involve methods of social exchanges, interactivity with the viewer within the aesthetic experience being offered to him/her, and the various communication processes, in their tangible dimension as tools serving to link individuals and human groups together.«²⁸⁶

²⁸³ Siehe Ausführungen zu Foucaults Heterotopologie auf S. 86f.

²⁸⁴ Vgl. Braun, S. 106.

²⁸⁵ Bourriaud 2002, S. 13f.

²⁸⁶ Ebd., S. 43.

In Anlehnung an Bourriaud bilden bei den Präsenz- und Produktionsarbeiten Hirschhorns also das Zwischenmenschliche und die Interaktion einen Ausgangspunkt, um alternative Formate eines Miteinanders zu prüfen. Das Kunstwerk formiert sich nach Bourriaud dergestalt als temporärer, sozialer Zwischenraum, als eine Situation des Experimentierens und erhält dadurch ihr kritisches Potenzial.²⁸⁷ Hier ist aus theaterwissenschaftlicher Perspektive die Konstruktion eines liminalen Raums festzumachen, der sich nach Surmann im Akt der Räumung konstituiert. Wie beim ZPS formiert sich in diesem Moment der Unbestimmtheit das Wirklichkeitskonstituierende Potenzial der Präsenz- und Produktionsarbeit.²⁸⁸

Bourriaud macht in seiner Betrachtung diverser relationaler Kunstwerke fünf verschiedene Kategorien von Relationalität aus: ›Connections and Meetings‹, ›Conviviality and Encounters‹, ›Collaborations and Contracts‹, ›Professional Relations: Clienteles‹, ›How to Occupy a Gallery‹. Seine Anwendung der einzelnen Kategorien auf die verschiedenen Kunstwerke bleibt jedoch schlussendlich sehr oberflächlich und ist auch in dieser kategorischen Trennung nicht schlüssig. Der Typus ›Verbindung und Zusammentreffen‹ bezieht sich zum Beispiel auf sowohl zeitlich als auch räumlich begrenzte Arbeiten, die nur in ihrer Dokumentation erschließbar sind. Als Beispiel führt er unter anderem Robert Barrys *Inert Gas Series*, 1969, auf, eine Reihe von Aktionen, in der der Künstler unter anderem am 3. März 1969 in Beverly Hills einen Liter Krypton in die Atmosphäre entlässt und dies fotografisch dokumentiert.²⁸⁹ Doch vernachlässigt Bourriaud, dass es dem Konzeptkünstler weniger um die Relation als um die Sichtbarmachung einer immateriellen Wirklichkeit geht. ›Geselligkeit und Begegnungen‹ bezieht er auf Kunstwerke als »relational device«, die als Auslöser für die Begegnung zum Einsatz kommen.²⁹⁰ So zum Beispiel der durch Gordon Matta-Clark und andere Mitglieder der später gegründeten Künstlergruppe Anarchitecture 1971 in New York eröffnete Projektraum *Food*. In künstlerischer Kooperation betrieben diese hier ein Restaurant, das für die damalige Zeit nicht nur außergewöhnliche Speisen wie Sashimi oder rein vegeta-

²⁸⁷ Ebd., S. 16/45.

²⁸⁸ Siehe Ausführungen zu Surmanns topologischem Inszenierungsverfahren unter anderem auf S. 30f.

²⁸⁹ Bourriaud 2002, S. 29.

²⁹⁰ Ebd., S. 30.

rische Gerichte anbot, sondern auch Performances und Workshops. Es trug wesentlich zur Rückgewinnung des damals dem Verfall ausgesetzten Bezirks SoHo bei. Die von Bourriaud vorgenommene Kategorisierung verliert sich bereits bei den hier aufgeführten Beispielen der Künstler, die er der ›Relationalen Ästhetik‹ zuordnet, müsste nach seiner Interpretation auch Robert Barrys Gasflasche als beziehungsförderndes Instrument verstanden werden, da der Künstler die Performance oft vor einem Publikum ausführte. Teils lässt sich der Begriff auf Hirschhorns Präsenz- und Produktionsarbeiten und die relationale Wirkungsumgebung, die sie evozieren, übertragen, wird doch hier das Monument beziehungsweise die Skulptur zu einem Werkzeug, um verschiedene Menschen zusammenzuführen. Eine Reduzierung auf die Interaktion und Relation wäre jedoch zu eindimensional, denn Bourriauds Theorie lässt die Inhalte und den gesellschaftlichen Rahmen, innerhalb dessen sich das Relationale abspielt, völlig außen vor und trägt so nicht zu einer Antwort auf die Frage bei, wie die Präsenz- und Produktionsarbeiten als politische Aktivität wirken. Zwar macht Bourriaud das politische Potenzial in Anlehnung an Louis Althusser's ›Materialismus der Begegnungen‹ (1978–1987) in der Intersubjektivität aus, das heißt in der zufälligen zwischenmenschlichen Begegnung und ihren sich abstoßenden Sichtweisen, diese beschreibt Althusser aber als risikohaft, da das daraus Entstehende nicht planbar ist.²⁹¹ Daraus könnte die Schlussfolgerung gezogen werden, dass aus den Begegnungen heraus die Teilnehmerinnen und Teilnehmer ihre individuelle Weltansicht in den Diskussionen anpassen oder überdenken, doch lässt sich diese transformative Kraft nicht belegen.

Hier setzt auch Claire Bishops zwei Jahre später formulierte Kritik an, die die politische Wirkkraft ›Relationaler Ästhetik‹ und damit die spezifische Qualität der entstehenden Beziehungsstruktur hinterfragt. Gerade in der Ergebnisoffenheit liegt für Bishop die schmale Schnittstelle zwischen künstlerischer Produktion und Unterhaltungsspektakel. Claire Bishop führt dazu beispielhaft ihren Besuch der von Tiravanija in der 303 Gallery in New York ausgeführten ›Thai-Curry-Aktion‹ aus, bei der sie vor allem ein Zusammenkommen von Akteurinnen und Akteuren des Kunstsystems beobachtet. In diesem Netzwerk von Gleichgesinnten sieht sie zurecht das politische Potenzial der Aktion verloren, da vor allem ein konsensorientierter Dis-

²⁹¹ Ebd., S. 18f./Althusser, Louis: *Philosophy of the Encounter: Later Writings 1978–1987*, London/New York 2006, S. 193.

kurs entsteht. Ihrer daraus gezogenen Schlussfolgerung, dass das politische Potenzial vor allem in der inhaltlichen Qualität der intersubjektiven Relation auszumachen ist, kann sich nur angeschlossen werden. Zurückkommend auf Hirschhorn lässt sich daraus feststellen, dass der Künstler zu diesem Zwecke im Rahmen der performativen Materialebene die Teilnehmer-schaft kuratiert. Seine Legitimation und die Kriterien seines Auswahlverfahrens verankert er in der inhaltlichen Anknüpfung an die Person, die die Präsenz- und Produktionsarbeiten würdigt. Beim *Gramsci-Monument* werden Personen als wesentliche Materialebene einbezogen, die von gegenwärtigen Hegemoniestrukturen nicht wahrgenommen werden. Die *Robert Walser-Sculpture* bezieht eine spezifische, oft marginalisierte Gruppe der Gesellschaft mit ein. So machen die Teilnehmenden die Exklusion sozialer Gruppierungen sichtbar und werden dabei in die Gemeinschaft integriert, die der liminale Raum hervorbringt.

Die Verortung im öffentlichen Raum hebt die sozialen Zugangsbarrieren und Selektionsprozesse des Publikums auf, die bei Tiravanija mit der Umsetzung der ›Thai-Curry-Aktion‹ in einer Galerie auszumachen sind. Es entsteht eine Art umgekehrter Ausschlussprozess, das übliche Kunstpublikum muss sich den Zugang erst einmal neu erschließen. Gemäß Lacan argumentiert Bishop, dass der Austausch mit dem/der Anderen ein Prozess der Identifizierung und Selbstwahrnehmung auslöse, der niemals abgeschlossen ist. Dabei ist der Austausch zwischen eigen/fremd beziehungsweise bekannt/unbekannt besonders effektiv, womit sie die ›Relationale Ästhetik‹ als konsensorientiert kritisiert.²⁹² Denn je homogener die soziale Gruppe, deren Austausch das relationale Werk hervorbringt, desto geringer ihr politisches Potenzial. Indem Hirschhorn mit seinen Präsenz- und Produktionsarbeiten eine relationale Situation zwischen verschiedenen sozialen Gruppen bewirkt, verhilft er einer gesellschaftlichen Ungleichheit zur Sichtbarkeit, die auf den Mechanismen des kapitalistischen Systems beruht. Indem er Systemkritik übt, die dieselben Mechanismen kunstimmanent aufgreift, schlägt er keine Lösung vor, sondern setzt auf das Engagement jedes Einzelnen, das aus den Erfahrungen und dem Dialog vor Ort entstehen kann. Hier wird die von Bishop aufgestellte These der antagonistischen Strukturen im zwischenmenschlichen Austausch und die spezifische politische Qualität des intersubjektiven Austauschs wirksam.

²⁹² Vgl. Bishop 2004, S. 65f.

Für einige liegt in der Instrumentalisierung und Zurschaustellung sozialer Randgruppen jedoch eine ethisch-moralische Grenzüberschreitung, weshalb Hirschhorns Arbeit vielfach kontrovers diskutiert wird. Nach Bishop ist aber gerade in der Entgrenzung von Kunst und Ethik die politische Wirksamkeit auszumachen, da die Sichtbarmachung sozialer Ungerechtigkeit auf der einen Seite und die Provokation durch die ›political incorrectness‹ auf der anderen die gutmenschliche Konnotation, die häufig mit partizipativer Kunstpraxis einhergeht, untergräbt.²⁹³ Wie und ob sich das politische Potenzial schließlich außerhalb des Kunstsystems entfaltet und wie beim ZPS eine realpolitische Anwendung findet, könnte nur anhand von weitgreifenden Analysen und Besucherbefragungen vor Ort geklärt werden. Einer solch komplexen Aufgabe hat sich jedoch bisher noch niemand gewidmet. Im Rahmen Ihres Essays für Thomas Hirschhorns Publikation ›Establishing a Critical Corpus‹ (2011) interviewt Claire Bishop zwar verschiedene Teilnehmerinnen und Teilnehmer des *Bijlmer Festivals*. Aufgrund der relativ geringen Zahl der Interviewten sind die Schlussfolgerungen ihrer Befragung jedoch nicht repräsentativ. Sie stellt fest, dass die Teilnehmerinnen und Teilnehmer – vorrangig Mitglieder der Gemeinde Bijlmer, angestellt als Technikerinnen und Techniker, Künstlerassistentinnen und -assistenten oder Verantwortliche für die Bar, Zeitung oder Workshops – das Festival nicht als Kunstwerk, sondern als temporäres soziales Experiment betrachten. Ihre Bewertung ergibt weiter, dass das Festival anfänglich skeptisch, später jedoch von der Gemeinde positiv wahrgenommen wird, da ein neues Zusammengehörigkeitsgefühl und ein reger Austausch aktiviert wird.²⁹⁴ Diese Umkehr führt wohl auch dazu, dass weitere, von Hirschhorn unabhängige, Veranstaltungen organisiert werden.²⁹⁵ Hirschhorn ist es somit wohl gelungen, Bedürfnisse zu wecken.

Es ist in diesem Kontext für das Wirkungsverständnis der Präsenz- und Produktionsarbeiten sinnvoll, abschließend verschiedene Teilnehmerinnen und Teilnehmer des *Gramsci-Monuments* sprechen zu lassen, deren Beiträge in der anschließend erschienenen Publikation zum *Gramsci-Monument* abgedruckt sind. Die Kommentare können natürlich nicht auf die Wirksamkeit anderer Interventionen Hirschhorns übertragen werden, doch sind sie

²⁹³ Vgl. ebd., S. 73.

²⁹⁴ Bishop, Claire: *And That Is What Happened There*, S. 48, in: Bizzarri et al. 2011, S. 6–97.

²⁹⁵ Ebd., S. 10

in der Hinsicht ihres Wirkungspotenzials von Bedeutung. Die Künstlerin Lex Brown gab täglich mehrstündige Kinderworkshops und resümiert: »Working on Gramsci Monument was like living an another configuration of reality where all time was dictated by the architecture of the space.«²⁹⁶ Die Kuratorin und Botschafterin Yasmil Raymond rekapituliert über die Formensprache und sozialen Beziehungen:

»[...] the form is restored to the monument on a daily basis. Put differently, the nature of social life itself is a reconstruction, situations are constantly surfacing, something or someone needs attention, a problem arises and needs to be resolved, and a position needs to be rearticulated. The monument seems to be regularly actualizing itself, self-producing and self-referencing its own present in sequences of spontaneous movements and improvisations.«²⁹⁷

Der bereits erwähnte Monxo López fasst seinen Eindruck von der Wirkung des Monuments zusammen:

»Hirschhorn is an ideological contractor; in the South Bronx he built an ideological critique about our use of space, about our class abuses, about our cynicism and jadedness of things political, about our lack of hope that change can happen, about our scepticism toward investing (financially and emotionally) in things that we know are not supposed to last.«²⁹⁸

Dies zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Hirschhorns Präsenz- und Produktionsarbeiten als Dekonstruktionen des sowohl kapitalistischen als auch sozialen Raums wahrgenommen werden. Ohne einzelne Elemente der Realität zu fiktionalisieren, übernehmen sie diese und schaffen aus der Neuzusammensetzung eine erweiterte Realitätsebene, die sich nur innerhalb des Settings der Intervention erleben lässt. Alle Handlungen, Gedanken und Äußerungen, die sich innerhalb dessen ergeben, wirken konstituierend und formverändernd auf die Intervention. Die Programmreihe der verschiedenen ›Events‹ evoziert einerseits die relationale Wirkungssituation, andererseits die Anknüpfung an das Denken und Wirken Antonio Gramscis beziehungsweise Robert Walsers, worüber der theoretische Rahmen definiert ist, innerhalb dessen gesellschaftliche Normen mit der Intervention neu gedacht werden. Das *Gramsci-Monument* setzt, wie bereits aufgezeigt, die Aneignung von Kultur ein, um gesellschaftliche Hegemoniestrukturen zu

²⁹⁶ Brown, Lex: *Monument Time*, S. 230, in: Dia Art Foundation 2015, S. 230–233.

²⁹⁷ Raymond, Yasmil: *Ambassador's Notes, Note 7*, S. 255, in: Dia Art Foundation 2015, S. 254–258.

²⁹⁸ López 2015, S. 131.

hinterfragen. Die *Robert Walser-Sculpture* hinterfragt einerseits gesellschaftliche Ausschlussmechanismen, indem sie Randgruppen integriert. Andererseits gibt sie biografischen Momenten Walsers Raum, sich in der Gegenwart neu zu verankern: Spaziergänge, auf denen man, wie einst der Schriftsteller, mit offenen Augen die Umgebung neu wahrnimmt, historische Vorträge, die neue Seiten der Stadtgeschichte eröffnen, oder Sprachkurse, die Walsers zahlreiche Ortswechsel reflektieren und für eine globale, weltoffene Gesellschaft stehen. Mit dem zeitlichen Ende der jeweiligen Intervention erfolgt der Rückbau und damit auch die Auflösung der Heterotopie, wodurch sich die Interventionen auch von dem Konzept traditioneller Gedenkorte distanzieren.

7 Wie kann Kunst als politische Aktivität wirken?

7.1 Interventionskunst als Möglichkeitsraum

Die vorangegangenen Analysen haben erörtert, wie es den Mitgliedern des ZPS und Thomas Hirschhorn gelingt, durch ihre künstlerische Arbeit den öffentlichen Raum neu zu konfigurieren und damit eine politische Wirkkraft zu erzielen, verschaffen sie sich doch eine über den Bereich der Kunst hinausweisende Relevanz. Dennoch darf ihre Tätigkeit nicht als Politikersatz missverstanden werden, denn es bleibt deutlich, dass sie aus dem Feld der Kunst heraus agieren. Ihre Kunst ist nicht politisch aufgrund von Überschneidungen mit politisch relevanten Thematiken, sondern, so Rancière:

»Wenn Kunst politisch ist, dann nur, wenn sich die von ihr aufgeteilten Räume und Zeiten und die von ihr gewählten Formen der Besetzung dieser Zeiten und Räume mit jener Aufteilung von Räumen und Zeiten, von Subjekten und Objekten, von Privatem und Öffentlichem, von Fähigkeiten und Unfähigkeiten überlagern, durch die sich die politische Gemeinschaft definiert.«²⁹⁹

Die (Neu-)Gliederung von Raum und Zeit, die die künstlerische Intervention vollzieht, und die Gegenstände und Dialoge, die damit befüllt werden, evozieren Erfahrungsbilder, die mit den eigenen routinierten Erfahrungen übereinstimmen oder kollidieren und so einen neuen Erfahrungsraum hervorbringen. Somit erneuert die Intervention das Beziehungsverhältnis zwischen Sichtbarkeit und Bedeutungszuweisung und konfiguriert einen Raum gemeinsamer Angelegenheiten, jenen Raum, den sonst die Politik besetzt.³⁰⁰ Diese politische Dimension der Interventionskunst leitet auch erneut dazu über, die Interventionen bewusst in einem heterotopischen Sinne zu verstehen. Das Fiktive als darstellendes Element muss dabei mit den Worten Rancières als Mittel zur Herstellung von Bezügen zwischen Schein und Wirklichkeit, dem Aktiven und Passiven, dem Sichtbaren und seiner Bedeutung und dem Singulären und Gemeinsamen verstanden werden.³⁰¹ Die Interventionen des Zentrums und Hirschhorns evozieren jeweils einen

²⁹⁹ Rancière 2008a, S. 77.

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Vgl. ebd., S. 88f.

Möglichkeitsraum, der sich räumlich, zeitlich und in seiner Bedeutung in die politische und soziale Wirklichkeit integriert – mit ihr überlagert und so als politische Aktivität wirkmächtig ist. Die Erfahrungswelt erfährt eine Neugestaltung, womit die Kunst auf einem Terrain agiert, aus dem heraus politische Subjekte hervorgehen können, die wiederum neue Erfahrungen und neuen Dissens hervorbringen.³⁰²

Doch was bestimmt eine Aktivität als politisch? Thomas Bedorf definiert den Begriff des Politischen als öffentlichen Erscheinungsraum eines gemeinsamen Handelns von vielen gegenüber der Politik, ohne dass die Pluralität aufgrund eines vereinigenden Ziels eingeschränkt wird. Das Politische ist damit als Möglichkeitsbedingung für die Politik anzusehen und die Diversität ihrer Bühne als ihr kritischer Maßstab.³⁰³ Chantal Mouffe definiert in ›Agonistik. Die Welt politisch denken‹ (2013) das Terrain des Politischen als die ontologische Dimension des Antagonismus, auf dem die Politik als Ensemble von Praktiken und Institutionen die menschliche Koexistenz organisiert.³⁰⁴ Mouffe plädiert dabei für ein Demokratiemodell, in dem sich der Antagonismus als Agonismus ausdrückt. Als Widerstreit also, in dem sich die Opponentinnen und Opponenten nicht als Feinde verstehen, die es auszulöschen gilt, sondern als Kontrahentinnen und Kontrahenten³⁰⁵, zwischen denen ein konflikthafter Konsens besteht. Während im antagonistischen Konfliktmodell Gegnerinnen und Gegner ihren Wettstreit jenseits übereinstimmender Regeln austragen, vollzieht sich der agonistische Wettstreit³⁰⁶ auf der Basis gemeinsamer ethisch-politischer Prinzipien und einer Übereinkunft über jene Institutionen, die für eine liberale Demokratie konstituierend sind. Im Widerstreit verfolgen sie das Ziel, sich als hegemoniale Ordnung hervorzutun und ihrem Interesse vorübergehend eine universale Funktion zu verleihen, die die gegebene Ordnung und die Bedeutung der gesellschaftlichen Institutionen festlegt. Somit stellt sich jede Ordnung als ein

³⁰² Ebd., S. 90.

³⁰³ Vgl. Bedorf 2010, S. 13–37.

³⁰⁴ Vgl. Mouffe 2016, S. 12/22.

³⁰⁵ Siehe Ausführungen zu Mouffes Definition der Kontrahentin bzw. des Kontrahenten in Anmerkung 33.

³⁰⁶ Der agonistische Wettstreit findet seinen Ursprung in der griechischen Antike. Ein ›ἀγών‹ war ein sportlicher oder musikalischer Wettstreit, der gemeinsame Spielregeln voraussetzte, die von den Agonisten geteilt werden müssen. Vgl. Marchart, Oliver: *Das unmögliche Objekt. Eine postfundamentalistische Theorie der Gesellschaft*, Berlin 2013, S. 205.

hegemonialer Versuch dar, eine kontingente Form von Ordnung universal zu machen.³⁰⁷ Da es sich um Austragungen gegensätzlicher nach Hegemonie strebender Projekte handelt, beruht die soziale Bedeutungsproduktion per se auf antagonistischen Mechanismen, womit Mouffe Antagonismus als ein Kontingenzbegriff versteht. Damit verneint sie eine antagonistische Dimension also nicht, sondern sieht im Agonismus vielmehr die Manifestierung des Antagonismus. Denn Konsens ist immer von Dissens begleitet, da jedem Widerstreit die diskursive Logik des Antagonismus zugrunde liegt. Diese dem Agonismus inhärente antagonistische Dimension ist sogar wesentlich, da eine zu große Orientierung am Konsens und eine Abneigung gegen Konflikte zu einer politischen Teilnahmslosigkeit führen würde.³⁰⁸ Damit steht sie im Widerspruch zu Hannah Arendt, die für ein gemeinsames Handeln im Einvernehmen und Zusammenschluss plädiert und damit Macht als Kooperation und Konsens begreift.³⁰⁹ Aus Sicht der agonistischen Raumtheorie treffen im öffentlichen Raum konfligierende Sichtweisen aufeinander mit dem Ziel, sich als hegemoniale Ordnung hervorzutun, ohne, dass dabei die Möglichkeit einer veröhnlichen Austragung im Sinne eines rationalen Konsens besteht.³¹⁰ Somit ist jede gesellschaftliche Ordnung ein temporärer und gefährdeter Ausdruck bestimmter Konstellationen von Machtverhältnissen und kontingenter Praktiken, die jederzeit eine neue Anordnung einnehmen können. In der agonistischen Raumtheorie sind die politische Pluralität und eine Streitkultur wesentlich, wobei sich diese nicht nur auf die Verteidigung kollektiver Identitäten beschränken darf.³¹¹ Mouffes Demokratiemodell des agonistischen Pluralismus ermöglicht eine politisch-demokratische Ord-

³⁰⁷ Mouffe 2016, S. 22/27.

³⁰⁸ Ebd., S. 27–39. Mouffe knüpft hier an ihre gemeinsam mit Ernesto Laclau erarbeitete Argumentation über die Notwendigkeit einer Konfliktdimension im politischen Handeln an, die davon ausgeht, dass die Bedeutungskonstitution aus dem System von Differenzen hervorgeht. Die antagonistische Dimension entsteht in der konfliktiven Grenzerfahrung mit dem negativen Außen des eigenen Bedeutungssystems, die dialektisch nicht auflösbar ist. Somit ist die Gesellschaft niemals als totalitäres Ganzes erfahrbar, wobei dieses Streben nach sozialer Vereinheitlichung das politische Feld konstituiert. Vgl. Laclau/Mouffe 1991.

³⁰⁹ Arendt, Hannah: *Macht und Gewalt*, 2. erweiterte Aufl., München 1972, S. 45.

³¹⁰ Damit stellt sich Mouffe argumentativ Jürgen Habermas entgegen, da der von ihm postulierte rationale Konsens eine Einigung ohne Ausschluss voraussetzt. Aus der agonistischen Perspektive ist dies jedoch unmöglich.

³¹¹ Mouffe 2016, S. 22.

nung, die die Thesen der Unauslöschlichkeit des Antagonismus und der radikalen Negativität nicht leugnet.

Das Modell ist hilfreich, um den Charakter politisch motivierter Interventionskunst theoretisch zu fassen, denn Mouffe gesteht – mit Verweis auf Antonio Gramsci – kulturellen und künstlerischen Praktiken eine signifikante Rolle zu, agonistische öffentliche Räume zu schaffen und so den Dualismus von Konsens und Dissens aufrecht zu erhalten. Denn eine politische Neuordnung kann nur hegemonial werden, wenn eine kollektive Form der Identifikation mit ihr besteht und sich eine Gemeinschaft als ›Wir‹ entgegen einem ›Sie‹ durchsetzt. Mouffe schreibt künstlerischen Praktiken das Potenzial zu, eben solche Identifikationsprozesse auszulösen, indem sie spezifische Formen der Subjektivität konstruieren und Räume des subjektiven und kollektiven Widerstands erschaffen. Denn gerade in der Zivilgesellschaft, innerhalb derer sich die Interventionen vollziehen, werden Hegemoniebestrebungen gestärkt, hinterfragt und definiert. Mouffe unterscheidet daher nicht zwischen einer politischen und unpolitischen Kunst, denn jede Praxis trägt entweder zur Aufrechterhaltung oder Infragestellung einer gegebenen Ordnung bei.³¹² Dieser Perspektive auf die politische Dimension der Kunst schließt sich diese vorliegende Arbeit uneingeschränkt an. Die vom Zentrum und Hirschhorn ausgearbeitete Interventionskunst als politische Aktivität – Aktivität im Sinne einer Beteiligung an Willens- und Entscheidungsprozessen – ist daher als gegenhegemoniale Praxis zu verstehen, denn sie unterwandert und hinterfragt den hegemonial strukturierten Raum, um andere Artikulationsformen aufzuzeigen. Somit trägt sie zu einer gesellschaftlichen Destabilisierung und Möglichkeit zur Erneuerung bei. Mouffe führt dazu weiter aus:

»Aus Sicht des agonistischen Ansatzes wird kritische Kunst von einer Vielzahl künstlerischer Praktiken konstituiert, die ein Schlaglicht darauf werfen, dass es Alternativen zur gegenwärtigen postpolitischen Ordnung gibt. Ihre kritische Dimension besteht darin, sichtbar zu machen, was der vorherrschende Konsens oft verschleiert und überdeckt, und all jenen eine Stimme zu verleihen, die im Rahmen der bestehenden Hegemonie mundtot gemacht werden.«³¹³

Mouffe bezieht sich dabei konkret auf den chilenischen Künstler Alfredo Jaar, dessen künstlerische Arbeit sie als ästhetischen Widerstand auf Grund-

³¹² Ebd., S. 138ff.

³¹³ Ebd., S. 143.

lage der von ihr diskutierten hegemonialen Strategie untersucht. In seinem Schaffen macht sie eine Desartikulation der vorherrschenden hegemonialen Struktur aus und eine Evokation eines agonistischen Raumgefüges, die zum Aufbau einer Gegenhegemonie beitragen. Jaar tritt dabei nicht als Autorität auf, sondern versucht vielmehr die Menschen zum Handeln zu veranlassen, indem er in ihnen den Wunsch nach Veränderung weckt und Prozesse in Gang setzt, die zu einer Hinterfragung unbewusster Überzeugungen führen. Denn eine Strategie Menschen zum Handeln zu veranlassen, ist Bewusstsein auszulösen für das, was im Leben fehlt, beziehungsweise das Gefühl zu vermitteln, dass alles auch anders sein könnte – Kunst zur Entstehung von Bedürfnissen also.³¹⁴ Als Beispiel führt sie die im Jahr 2000 realisierte Intervention an, die Jaar für die für ihre Papierindustrie bekannte schwedische Stadt Skoghall erarbeitete. Mit finanzieller Unterstützung eines Papierherstellers errichtete er eine Kunsthalle aus Papier und verschaffte der Stadt damit eine bisher im Stadtbild fehlende Kultureinrichtung. Nach der Eröffnung mit Kunstwerken junger schwedischer Künstlerinnen und Künstler brannte er trotz Protests einiger Bürgerinnen und Bürger das Gebäude wieder nieder. Aufgrund von fortgesetzten Protesten beauftragte die Stadt den Künstler sieben Jahre später, die erste ›Skoghall Konsthall‹ zu entwerfen. Seine Intervention veranlasste also Menschen dazu, ihre Bedürfnisse zu erkennen, diesen Ausdruck zu verleihen und sich dafür aktiv zu engagieren. Mouffe schreibt demnach Affizierungsdynamiken großes politisches Potenzial zu:

»Wenn künstlerische Praktiken bei der Schaffung neuer Formen der Subjektivität eine maßgebliche Rolle spielen können, dann deshalb, weil sie durch den Rückgriff auf Ressourcen, die emotionale Reaktionen auslösen, Menschen auf der affektiven Ebene anzusprechen vermögen.«³¹⁵

Ganz konkret hat die Intervention die Bewohnerinnen und Bewohner also in die Lage versetzt, eine Kunsthalle vor Ort besuchen zu können und damit neue Identifikationsweisen hervorgebracht und so ein Bedürfnis ausgelöst. Eine Strategie, die sich auch bei Hirschhorn und dem ZPS ausmachen lässt.

So schaffen Hirschhorns Präsenz- und Produktionsarbeiten ebenfalls eine Erfahrungsumgebung, die außerhalb des Alltages liegt, und damit neue Identifikationsmodi. Die Bewohnerinnen und Bewohner der ›Forest

³¹⁴ Ebd., S. 144–147.

³¹⁵ Ebd., S. 148.

Houses< haben nicht nur als Gemeinschaft und durch ihr Engagement die Realisierung der Intervention ermöglicht, sondern auch erfahren, was sie in Zusammenarbeit bewirken können. Zudem zeigt die Studie Bishops³¹⁶, die bereits in die Arbeit Eingang fand, dass die Interventionen durchaus ein Verlangen nach weiteren Kulturveranstaltungen wecken, für deren Umsetzung sich engagierte Anwohnende auch noch später, nach dem Rückbau und der Abkehr Hirschhorns einsetzen. Mit den Interventionen wird zudem ein gesellschaftlich peripherer Ort in den Mittelpunkt des Geschehens gerückt. Besucherinnen und Besucher aus aller Welt kamen in die Süd-Bronx und setzten sich mit einem Ort außerhalb ihres eigenen Alltags auseinander. In Biel ruft die Intervention durch die ästhetische Besetzung und Zweckentfremdung des Bahnhofplatzes gemeinsam mit den Bielerinnen und Bielern und anderem Publikum eine Gemeinschaft hervor, die sich im Rahmen der Auseinandersetzung mit Robert Walser und auf der Basis aller Beiträge und Handlungen neu aufstellt. Hirschhorn agiert damit politisch, indem er die politische Ordnung unterbricht, ihre Selbstverständlichkeit in Frage stellt und neue Verbindungslinien und Möglichkeiten des Miteinanders aufzeigt: Das gemeinschaftsstiftende offenbart sich als interventionistisches Moment. Die Präsenz- und Produktionsarbeiten artikulieren eine Wirklichkeit als Modus von Möglichkeit und modifizieren die Wahrnehmung auf bestimmte Beziehungsstrukturen.

Während die Serie Hirschhorns gesellschaftliche Normen unterbricht, bringt das ZPS durch das Mittel der Fiktionalisierung Möglichkeiten hervor, die per se zwar schon existieren, aber unbeachtet sind. Mit unterschiedlichen Mitteln legen die Interventionen also neue Räume der Potenzialität offen. Die vom Zentrum eingesetzten ästhetischen Mittel können konkrete gegenhegemoniale Ergebnisse oder besser: realpolitische Ergebnisse vorweisen, die der von ihm evozierte Möglichkeitsraum bewirkt: Seien es die Abstimmung im Bundestag (*Flüchtlinge fressen*), die von zahlreichen jungen Leuten eingereichten Flugblätter (*75 Jahre Weiße Rose*) oder die emotionale Auseinandersetzung in Bornhagen (*Holocaust-Mahnmal Bornhagen*). Anders als Hirschhorn propagiert das Zentrum eine konkrete politische Einstellung, mit der sich andere identifizieren oder an der sie sich stören können. Assoziationspotenziale werden freigesetzt, wobei das ZPS erfolgreich ein ›Wir‹ gegenüber einem Außerhalb als Gegnerschaft konstituiert. Seine

³¹⁶ Siehe Ausführungen zur Studie auf S. 143.

Interventionen sind nicht nur von starken Meinungen geprägt, sondern auch von einer großen Leidenschaft für die direkte Konfrontation. Dennoch möchte das ZPS die widerstreitenden Perspektiven nicht zerstören, sondern möglichst viele auf die eigene Seite bringen. Es initiiert eine politische Auseinandersetzung und erweitert den Raum politischer Möglichkeiten für eine aktive Bürgerschaft, indem es eine konstituierende Macht entgegen einer konstituierten zur Geltung bringt, jenes Spannungsverhältnis, das für eine agonistische Raumtheorie essentiell ist. Doch wann können solche gegenhegemonialen Initiativen, so wie es Alfredo Jaar gelungen ist, hegemonial werden? Mouffe selbst verneint die Möglichkeit, dass künstlerische Praktiken allein die Durchsetzung einer neuen Hegemonie oder die Voraussetzungen dazu herbeiführen können – eine Verneinung, der auch diese Arbeit folgt. Zwar etablieren Projekte wie Ólafur Elíassons *Little Sun* oder die konkreten Interventionen der Wochenklausur erfolgreich neue Strukturen, doch ist die enge Zusammenarbeit mit politischen Institutionen und, im Falle Elíassons aufwendiger Marketingstrategien, bereits Teil der Werkgenese. Die Realität findet damit in der Kunst ihre Repräsentation, es wird vielmehr in und mit der Realität agiert, als dass sie mit künstlerischen Mitteln umgestaltet wird. Realität und die künstlerische Transformation ihrer Situation werden in der Rezeption ununterscheidbar, eine sinnhafte Dimension der Kunst wird damit der sinnlichen vorangestellt.

Hirschhorn und das ZPS inszenieren vielmehr eine sicht- und spürbare Diskrepanz zwischen dem hegemonialen Außenraum und jenem Raum, in dem sich die Intervention vollzieht. Von dieser Wechselbeziehung zwischen Realität und Irrealität ausgehend entwickeln sie neue Handlungsformate, Bedeutungssysteme und Identitätsmodelle, die sie gemeinsam mit dem Publikum performativ und temporär innerhalb der geschützten Realität des Kunstwerks umsetzen, wobei die sich gegenseitig bedingende Relation zwischen der künstlerischen Realität und dem gesellschaftlichen Kontext, in dem sie sich vollzieht, immer offenkundig ist. In der Hervorbringung einer fiktionalen Dimension stellen sie bestehende Lebensweisen und Machtkonfigurationen in Frage, wirken verändernd und gestaltend auf die Weltwahrnehmung ein und lösen sicherlich auch bei vielen im teilnehmenden Publikum den Wunsch aus, die vor- und aufgeführten Alternativen langfristig umgesetzt zu sehen. Doch für die tatsächliche Veränderung von bestimmten Machtverhältnissen bleibt die Notwendigkeit institutioneller Bahnen bestehen, so wendet Mouffe richtigerweise ein,

dass in einer demokratischen Gesellschaft repräsentative Institutionen und die Institutionalisierung eines Konflikts essentiell sind.³¹⁷ In diesem Zusammenhang sieht sie zum Beispiel auch die zunehmende Verbreitung von Ansichten und Diskursen, die die etablierte internationale Ordnung radikal verneinen, im Fehlen von institutionellen Kanälen begründet, da so der Antagonismus keinen agonistischen Ausdruck annehmen kann und sich oftmals in Gewalt entlädt.³¹⁸ Vor der Folie eines institutionalisierten Konflikts ist auch die Interventionskunst des Zentrums zu verstehen, das einen öffentlichen Handlungsdruck auszulösen versucht, um so die Aufgabe, die gegenhegemoniale Initiative umzusetzen, auf die Instanzen der Politik zu übertragen. Indem es Figuren und Darstellungsweisen politischer Instanzen kopiert und ihre Repräsentation verändert, macht es auch die Theatralität des Politischen sichtbar: Es führt vor Augen, dass Identitäten und politische Instanzen erst durch diskursive Konstruktion produziert werden. Auch Mouffe zufolge existieren kollektive politische Subjekte nicht a priori, sondern werden durch Repräsentation geschaffen.³¹⁹ Indem sie mit denselben Mitteln neue politische Instanzen entwerfen und diesen während der Aktion zur Aufführung verhelfen, stellen sie auf die ihnen eigene Art zur Diskussion, welche Instanzen in einer Demokratie noch fehlen. Denn wieso sollte kein ›Bayerisches Staatsministerium für Bildung, Kultur und Demokratie‹ ins Leben gerufen werden oder ein ›Bundesamt für Diktatorenbeseitigung‹? Hirschhorn wiederum agiert auf andere Weise politisch, richtet er sich doch weniger an eine bestimmte Interessengemeinschaft oder politische Instanzen, sondern an das Subjekt selbst und versucht, dieses zu neuem Denken und neuen Handlungsweisen anzuregen. Somit beleben beide Interventionsmodelle vor der Folie einer agonistischen Raumtheorie nach Mouffe die Demokratie als Praxis des Dissens und tragen so zu einem konflikthaften Konsens – ausgetragen innerhalb eines gemeinsamen Regel-

³¹⁷ Mouffe 2016, S. 171/185. Mouffe fasst den Institutionsbegriff sehr weit und versteht darunter Praktiken verschiedener Formen der Teilhabe, wie z. B. Parteien, die Gesamtheit der Diskurse, Institutionen, die eine Ordnung in einen bestimmten Kontext organisieren. Siehe dazu auch: Hirsch, Nikolaus/Miessen, Markus (Hrsg.): *The Space of Agonism. Critical Spatial Practice 2. Markus Miessen in Conversation with Chantal Mouffe*, Berlin 2012, S. 12.

³¹⁸ So darf der Antagonismus zum Beispiel nicht wie in einer fundamentalistischen Identitätspolitik bis zur völligen Vernichtung des politischen Feindes ausgetragen werden, sondern als agonaler Streit zwischen Gegnerinnen und Gegnern.

³¹⁹ Vgl. Mouffe 2016, S. 185.

kanons – bei. Damit lässt sich auch ein Partizipationsbegriff bestimmen, der auf einer konflikthafter Teilhabe basiert und die Wahl lässt, dafür oder dagegen zu sein.

Zusammenfassend entsteht also als Folge der Aneignung des Schwellenraums durch das Publikum eine parallele Ordnung, die die Aktualisierung von Machtstrukturen, sozialen Beziehungen und Identitäten ermöglicht. Es vollzieht sich damit ein Moment der Dekonstruktion gegebener Machtstrukturen und die Einrichtung eines Möglichkeitsraums, der jedoch nur für die Dauer der Intervention existiert. Sobald diese offene Situation hegemonial wird, erfolgt die Auflösung des Schwellenraums und der Eintritt in die Sphäre der Politik. Dennoch vollziehen sich die Interventionen innerhalb ihrer eigenen Logik, die dem Willen der Künstlerinnen und Künstler unterliegt, und agieren nicht als Repräsentation oder Wissensproduktion für die Politik.³²⁰ Vor dem Hintergrund einer agonistischen Raumtheorie, also eines konflikthafter Konsens, evoziert die Interventionskunst des ZPS und Hirschhorns im Wechselspiel aus Begegnung und Konfrontation eine aus den Handlungen entstehende sozial-affektive Wirkungsumgebung, aus der sich auch ein wesentlicher Teil der Bedeutung der Intervention konstituiert.

7.2 Strategien der Bedeutungskonstitution

Geht man der Frage der Bedeutungskonstitution in der Interventionskunst nach, lässt sich feststellen, dass diese aus zwei verschiedenen Qualitäten hervorgeht: der hermeneutischen und der ästhetischen. Auf der einen Seite konstituiert sich eine narrativ-hermeneutische Qualität und Bedeutung der jeweiligen Intervention unmittelbar durch die vorgegebene Thematik, womit der Intervention eine sinnhafte Dimension zu eigen wird: Aktiver Einsatz im Kontext des Flüchtlingszustroms nach Deutschland (*Flüchtlinge fressen*), Vorgehen gegen autokratische Regime (*75 Jahre Weiße Rose*) und Antisemitismus und Rechtspopulismus (*Holocaust-Mahnmal Bornhagen*), Erinnerung, Aktualisierung der und Austausch über das Leben und Denken Gramscis und Walsers (*Gramsci-Monument, Robert Walser-Sculpture*). Die vorab erarbeiteten dramaturgischen Strategien stellen die Erzählzusammenhänge her, indem sie erläutern, aufklären, informieren und rechtfertigen,

³²⁰ Dies ist angelehnt an eine Argumentation Rancières bezüglich der politischen Ästhetik der Kunst, vgl.: Rancière 2008a, S. 89.

und sind wesentlich für die interpretatorische Bedeutungsebene. Auf der anderen Seite sprechen sie die sinnliche Wahrnehmung an, indem sie unser Vermögen des Vorstellbaren herausfordern. Das ›Wie‹, die künstlerischen Mittel also, hat die Arbeit im Vorangegangenen bereits deutlich dargestellt. Die sinnlich-ästhetische Wahrnehmung wird zudem von der besonderen Atmosphäre geprägt, die die Interventionen wortwörtlich erschaffen. Das Atmosphärische geht unmittelbar aus dem Wechselspiel aus Begegnung und Konfrontation hervor, das durch die materielle Struktur der Intervention ausgelöst wird und einen Prozess der Erzeugung von Bedeutung und Wirkung initiiert. Bedeutung entsteht also auch unmittelbar durch die Bewusstseinszustände, die durch verbale Äußerungen und das Sichtbarwerden von Gefühlen und Empfindungen zum Ausdruck kommen.³²¹ Die Künstlerinnen und Künstler agieren mit dem Auftakt der Intervention als Impulsgebende und lösen eine Wechselseitigkeit von Handlung und Bedeutung aus, denn jede Bedeutung löst wieder neue Impulse für Handlungen aus, die neue Bedeutungen generieren.³²² Materialität, Zeichenstatus, Wirkung und Bedeutung stehen damit in einem wechselseitigen Beziehungsverhältnis. Einige vorab festgelegte inszenatorische und dramaturgische Strategien vermögen einerseits, die Reaktionen und Beziehungsgeneration zu lenken, doch andererseits lässt sich die Art und Weise der Begegnungen und Reaktionen und damit die Bedeutungskonstitution konzeptuell nur gering vorherbestimmen, zu sehr hängt sie von nicht steuerbaren Variablen und vom Verhalten der Rezipierenden selbst ab, das nur in geringem Maße vorhersehbar ist. Mit dieser Art von Bedeutungskonstitution beschäftigt sich dieses Kapitel noch näher.

In seiner gesellschaftskritischen Analyse ›Die Gesellschaft der Singularitäten‹ (2017) diskutiert Andreas Reckwitz den Zustand der Spätmoderne als Affektgesellschaft.³²³ Während in der Moderne die Kultur des Besonderen noch der Logik des Allgemeinen und Prozessen gesellschaftlicher Rationa-

³²¹ Fischer-Lichte 2004b, S. 163.

³²² Ebd., S. 168.

³²³ Vgl. Reckwitz 2017, siehe hierzu auch: Reckwitz, Andreas: *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*, Bielefeld 2016. Andreas Reckwitz geht in dieser knapp ein Jahr vorab erschienenen Publikation unter anderem der Relevanz affektiver und emotionaler Phänomene für das Soziale nach und diskutiert den ›affective‹ oder ›emotional turn‹ in den Sozial- und Kulturwissenschaften. Siehe insbesondere das Kapitel ›Praktiken und ihre Affekte‹, S. 97–114.

lisierung und Versachlichung untergeordnet war, ist seit den 1970er-Jahren zunehmend ein Strukturwandel aufgrund von drei Ursachen auszumachen: die sozio-kulturelle Authentizitätsrevolution einer auf erfolgreiche Selbstverwirklichung ausgerichteten neuen Mittelklasse aus Akademikerinnen und Akademikern, die die Werte des Kosmopolitismus, der Selbstentfaltung und Meritokratie teilen; die Transformation von einer industriellen Massenindustrie hin zu einer postindustriellen Ökonomie der Singularitäten, die sich vom Ideal einer normbildenden Gesellschaft entfernt; die technische Revolution der Digitalisierung. Formale Rationalisierungsprozesse treten strukturell in den Hintergrund, um eine Infrastruktur für die Logik des Singulären zu ermöglichen, die von Kulturalisierung und Affektintensivierung geprägt ist und neue kulturelle Klassen etabliert.³²⁴ Das Singuläre als das Streben nach Außergewöhnlichkeit und Einzigartigkeit ersetzt das Individuelle, denn es bezieht sich nicht mehr nur auf das Individuum, sondern auf alle Lebensbereiche: Dinge, Dienstleistungen, Personen, Nahrung, Reisen, Hobbies, Städte, Regionen, Schulen oder Netzwerke politischer, religiöser oder ethnischer Art werden zu Einzigartigkeitsgütern singularisiert, die auf Aufmerksamkeits- und Valorisierungsmärkten um Sichtbarkeit und Wertzuschreibung kämpfen. Das Leben wird insgesamt am Maßstab des Außergewöhnlichen ausgerichtet und entsprechend kuratiert, wobei Bewertungsmaßstäbe nicht mehr zweckorientierten und rationalistischen Mustern folgen, sondern dem Muster des Besonderen.³²⁵ Das Singuläre wird gesamtgesellschaftlich zur strukturbildenden Kraft, die Reckwitz in den verschiedenen Kontexten Arbeitswelt, Digitalisierung, Lebensstil, Alltagskultur und Politik betrachtet. Kritisch zu beurteilen ist, dass er die Kehrseite der Singularisierungspraxis nicht weiter vertieft, sondern lediglich knapp drei daraus resultierende Krisen erläutert: die Krisen der Selbstverwirklichung, der Anerkennung und des Politischen.³²⁶ Dies kann im Rahmen der hier vorliegenden Arbeit nicht weiter vertieft werden, stattdessen soll näher auf seine Theorie der Singularisierungspraxis eingegangen werden, denn diese ist durchaus weiterführend, um die Intervention als affektive Wirkungs-umgebung und die besondere Art und Weise ihrer Bedeutungskonstitution zu verstehen. Der Affekt bildet ein wesentliches werkkonstituierendes Ele-

³²⁴ Reckwitz 2017, S. 17/103.

³²⁵ Ebd., S. 429f.

³²⁶ Ebd., S. 432ff.

ment der Interventionskunst. Die affektive Struktur ist als materielle Praktik anzusehen, da der hervorgebrachte Affekt seine Realität als körperlicher und geistiger Erregungszustand erlangt. Jeder Erregungszustand wird dergestalt also ein körperliches Faktum und Zeichen von Emotion.³²⁷

Subjekte, Objekte, Räumlichkeiten, Zeitlichkeiten und Kollektive werden in Zuschreibungsprozessen der Beobachtung, Bewertung, Hervorbringung und Aneignung als etwas Einzigartiges sozial fabriziert. Im Akt der Beobachtung und Bewertung wird ihnen eine Eigenkomplexität zugeschrieben, die sie von anderen abhebt, wodurch sie als singularär wahrgenommen werden.³²⁸ Etwas oder sich selbst zu etwas Singulärem wortwörtlich ›zu machen‹, geht aus einer Praxis des Arrangierens hervor: Texte, Bilder, Gegenstände und Individuen werden in ihrer Heterogenität möglichst stimmig zusammengeführt. Mit dem Arrangement gehen auch narrativ-hermeneutische, ästhetisch-gestalterische und ludische Elemente einher, womit sich dieses als wertvoll oder affizierend behaupten kann. Dieser Akt der Hervorbringung als Gestaltung und Verfertigung nimmt die Darstellungsform einer Aufführung an. Es können bereits vorhandene Einzigartigkeiten neu entdeckt werden oder Dinge, Subjekte, Orte, Ereignisse etc. können von Grund auf neu kreiert werden. Publikumsfunktion und Wirksamkeit stehen dabei weit vor Nützlichkeit, Sachlichkeit und Funktionalität, weshalb die Produktion des Singulären auch aus dem imaginierten Blick des Publikums erfolgt.³²⁹ Das Singuläre, ob Objekt, Subjekt, Raum, Zeit oder Kollektiv, ist also kein funktionales Instrument, sondern wird zu einer affizierend wirkenden Entität, die im Akt der Rezeption angeeignet wird.³³⁰ Diese wird als Erleben wahrgenommen im Sinne eines physischen und psychischen Prozesses der Aneignung, da das Arrangement in seinen einzelnen sozialen Elementen sowohl positive als auch negative Prozesse und Relationen der Affizierung auslöst. Affekte im Sinne eines Affizierens oder Affiziertwerdens sind nicht subjektiv oder als Eigenschaft zu verstehen, sondern sind sozial und als bestimmte Aktivitäten beziehungsweise Erregungen zu begreifen, die auf andere Subjekte, Objekte oder Vorstellungen gerichtet sind.³³¹ Mög-

³²⁷ Vgl. Reckwitz 2016, S. 105f.

³²⁸ Reckwitz 2017, S. 52f.

³²⁹ Ebd., S. 69ff.

³³⁰ Ebd., S. 59.

³³¹ Reckwitz 2016, S. 104f.

liche Affekte sind Leidenschaft, Bewunderung, Ergriffenheit, ein Gefühl des Aufgehobenseins, Stolz, Harmoniegefühl, Bestürzung, Angst, Unbehagen, Zweifel, Verstörung oder der Reiz des Interessanten oder Spannenden. Die singularistische Praxis nimmt die Struktur einer Inszenierung an oder besser mit den Worten Reckwitz: einer Aufführung, in der das Performative ein zentrales Element der Darstellung ist: »Im Modus des Singulären begibt sich das Soziale in die Situation, etwas oder sich selbst vor einem Publikum aufzuführen oder etwas gemeinsam mit anderen füreinander aufzuführen, das dadurch für die Teilnehmer einen kulturellen Wert erhält.«³³²

Auch die Interventionskunst ist in mehrerlei Hinsicht als Singularisierungspraxis zu verstehen. Öffentlichkeit, Räumlichkeit, Zeitlichkeit und Subjekte werden so inszeniert, dass sie besonders oder besser: singular wirken und bestimmte, intendierte affektive Reize auslösen und eine Motivation schaffen, an der Intervention teilzunehmen. Die Intervention arrangiert Subjekte, Dinge, Texte und Laute – Reckwitz spricht von Affektgeneratoren – in einem bestimmten Sinne zueinander als semiotische Artefakte, so dass sie nicht einfach als Träger von Informationen erscheinen, sondern im Publikum bestimmte Erregungen auszulösen vermögen.³³³ Die Mittel der Affizierung ermöglichen eine Lenkung der Aufmerksamkeit, denn in den Fokus geraten vor allem jene Angelegenheiten, die besonders stark positiv oder negativ Einfluss nehmen, womit der Wahrnehmung des Publikums eine intendierte Struktur verliehen werden kann.³³⁴ Auch der Raum, den die Intervention einnimmt, wird zu etwas Singulär-Besonderem, indem ein Arrangement entsteht, das Dinge, Narrative, Subjekte etc. bedeutend erscheinen lässt und die Wahrnehmung in besonderer Weise anspricht. Als wertvoll und affektiv anziehend wird der einnehmende öffentliche Raum nicht einfach durchquert oder genutzt, sondern wirkt identifizierend.³³⁵ »Erst der zum Ort verdichtete Raum kann zu einem Erinnerungsort und zur Stätte einer räumlichen Atmosphäre werden«, so Reckwitz.³³⁶ Indem sich die Intervention nicht als typisierte Gewohnheit oder Routine des Alltags erleben lässt, wird auch die Zeit, die mit ihr vergeht, singular. Sie wird

³³² Reckwitz 2017, S. 72.

³³³ Ebd., ab S. 111.

³³⁴ Vgl. ebd., S. 107.

³³⁵ Ebd., S. 60.

³³⁶ Ebd.

in der Präsenz des Gegenwärtigen erfahren, da sie nicht auf die Zukunft ausgerichtet ist, und nimmt damit die Form eines Ereignisses an, das aktiv und intensiv erlebt wird.³³⁷

Doch der Modus des Singulären hängt ganz von den jeweils subjektiven Praktiken der Beobachtung, Bewertung, Hervorbringung und Aneignung ab und wird damit fortwährend sozial konstruiert. Im Akt des Beobachtens wird etwas als nicht austauschbare Einzigartigkeit interpretiert; je höher die kulturelle Sensibilität für die Wahrnehmung des Besonderen, desto stärker ist das Singuläre identifizierbar, so zum Beispiel die besondere Eigenkomplexität eines Kunstwerks, einer religiösen Gemeinschaft oder einer Stadt. Das Beobachten und Interpretieren gehen also auch mit einem Sozialisations- und Lernprozess einher, um schließlich im Akt des Bewertens etwas als wertvoll zu begreifen. Doch eine Bedeutungskonstitution, die aus performativen Prozessen hervorgeht, so führt Fischer-Lichte konkreter aus, ist nicht mit einer symbolischen Bedeutung gleichzusetzen oder mit einer Bedeutung, die aus einer selbstreferentiellen Handlung hervorgeht. Sie ist vielmehr als etwas qualitativ Neues zu verstehen, das sich aufgrund der Wahrnehmung ereignet, womit der Bedeutungsgenese eine emergente Qualität zugesprochen werden muss.³³⁸ Doch ob in diesem Zuschreibungsprozess etwas als singulär und besonders erfasst wird, kann umstritten sein und zu Konflikten führen. In der Valorisierung kann etwas als Singularität erscheinen, das jedoch in seiner Eigenkomplexität dezidiert negativ wahrgenommen wird. In diesem Falle affiziert es als etwas Bedrohliches oder Problematisches, als etwas, von dem man sich besser abgrenzt.³³⁹ So erachten die einen die Interventionskunst und ihre Wirksamkeit als positiv, interessant, bereichernd, bedeutungsvoll oder mit einem Gefühl, etwas Sinnvolles zu erreichen, andere wiederum äußern in klarer, zum Teil diffamierender Sprache ihre Ablehnung. Das Verständnis, ob die Intervention eine Möglichkeit für Innovation und die Erprobung neuer Konzepte darstellt, hängt also stark von der Wahrnehmung und Einschätzung der Rezipierenden ab. Doch beide Arten der Gefühlsäußerung tragen zur Generierung der Bedeutung bei, da sie die Atmosphäre insgesamt prägen. Der liminale Raum jedoch, den die Interventionen jeweils eröffnen und den sich

³³⁷ Ebd., S. 61f.

³³⁸ Vgl. Fischer-Lichte 2001, S. 340.

³³⁹ Ebd. S. 82/140.

das Publikum aneignen muss, ist nicht steuerbar, da die Interventionen keinen zweckrationalen oder koordinierbaren Handlungen folgen und somit psychophysische Effekte nicht lenken können. Verfechter des Bestehenden nehmen diesen höchstwahrscheinlich nicht positiv als Experimentierfeld wahr, sondern als eine Chaos stiftende Interruption ihrer Ordnung, als Unordnung also. Alles, was daraus hervorgehen würde, kann folglich nur einen weiteren Zustand der Unordnung zur Folge haben. Diese Abhängigkeit von der jeweiligen Wahrnehmung bezeichnet Fischer-Lichte als »Ambivalenz des Performativen«. ³⁴⁰ Wahrnehmung wird hier selbst zum performativen Akt, indem sie entscheidet, ob die Ambivalenz aufgehoben beziehungsweise überhaupt erkannt wird. ³⁴¹

Für den sozialen Relationsraum, so führt Oliver Marchart aus, ist die klare Differenz zwischen dem negativen Außen und Innen wesentlich, damit soziale Prozesse der Subjektivierung vollzogen werden können. Denn das Selbst wird in der Begegnung mit dem Negativen vom Antagonismus affiziert, was sich in einer Vielzahl von Affektarten niederschlägt. ³⁴² Indem das ZPS mit den Aktionen klare Unterschiede herstellt zwischen dem realen Außen und dem heterotopischen Innen der Intervention, evoziert es verschiedene Begegnungen mit dem Antagonismus. Die einen nehmen dabei eben das heterotopische Innen als negativ wahr und die anderen werden dadurch erst auf das negative Außen aufmerksam. Somit entsteht der Aktionsraum der Intervention in der gegenseitigen Affizierung der protestierenden Körper, wobei sich unterschiedliche Gruppierungen – kollektiviert durch die Affizierung – zusammenfinden. Den Kommunikationsmedien kommt dabei eine gewichtige Rolle zu, weil sie die Affektionen vor Ort auf das räumlich entfernte Publikum übertragen. Eine räumliche Kopräsenz ist dafür jedoch Voraussetzung, um die Affizierungsdynamiken in Gang zu bringen. Hier spielen die vom ZPS organisierten Pressekonferenzen eine wesentliche Rolle, da die mediale Berichterstattung ein bedeutendes Kommunikationsmedium zwischen eben diesem Innen und Außen darstellt.

Hirschhorn hingegen scheint vielmehr anzustreben, Affizierungsprozesse neu zu bestimmen und soziale Dynamiken einer Wandlung zu unterziehen. So zum Beispiel die Wahrnehmung bisher als Problemviertel

³⁴⁰ Fischer-Lichte 2013, S. 99f.

³⁴¹ Vgl. ebd., S. 101f.

³⁴² Marchart 2013, S. 439.

determinierter Stadtgebiete oder marginalisierter gesellschaftlicher Gruppierungen, die in der Regel keinen Zugang zur Mitte der Gesellschaft haben. In dem von ihm vorab kuratierten Teilnehmerkreis entsteht im Kontakt mit dem Publikum eine von ihm bewusst intendierte intersubjektive Erfahrungssituation, die andere Arten der Begegnung schafft und damit von ihm vorab geplante Sinnverknüpfungen auslöst und diese erneuert. Auf unterschiedliche Art und Weise destabilisieren das ZPS und Hirschhorn so scheinbar stabile Funktionssysteme und Subjektivierungsformen, die das Zusammenleben ausmachen. Indem sie jeweils eine Konfrontation zwischen wahrhaftigen Alternativen auslösen und damit mit der Relativierung von Differenzen kollektive Identitäten hervorbringen, leisten sie einen Beitrag zu einer agonistischen Politikform. Indem das ZPS zudem politische Instanzen aktiv mit einbezieht und bestrebt ist eine Verbindung herzustellen, bringt es erfolgreich eine Synergie zwischen der sozialen Bewegung, die es anstößt, und den politischen Instanzen hervor.

Nur schwer lassen sich zwischenmenschliche Beziehungen und Subjektivierungsmechanismen zum Gegenstand der Untersuchung machen, müssten diese doch für eine fundierte, objektive Aussagetätigkeit empirisch erhoben werden. Zudem kann bei keiner geplanten Intervention vorhergesehen werden, wie viele Personen teilnehmen, sich in Diskussionen einbringen oder das Handlungsangebot überhaupt nicht wahr- beziehungsweise annehmen. Somit bleibt immer eine Diskrepanz zwischen dem intendierten Erfahrungsraum und den Bedeutungen und der Erfahrungssituation der Teilnehmenden. Den Interventionen Hirschhorns und des Zentrums ist damit eine amorphe Struktur zu eigen, deren Basis das Unplanbare ist, womit sie auch die Grenzen der Inszenierbarkeit ausloten. Während sich bei Hirschhorn die Mitwirkenden oftmals darüber bewusst sein können, welche Auswirkung und welchen Wirkungseffekt ihre Handlungen haben (sollen), bleiben die Beteiligten bei den Aktionen des ZPS oft in Unkenntnis darüber, welchen Akt sie durch ihre Reaktion auslösen werden. Denn die Deutung der dramaturgischen Maßnahmen sowie die Interpretation und das daraus resultierende Verhalten hängen von der jeweiligen Lesart der Rezipierenden ab. Der Interpretationsspielraum ist dabei vom Zentrum bewusst offen gestaltet, um eine konflikthafte Auseinandersetzung herbeizuführen.

Auf jeweils eigne Art und Weise führen beide Interventionsarten die Bedeutsamkeit der Mitverantwortlichkeit vor Augen und bringen die sich gegenseitig bedingende Dynamik sozialer Situationen zum Vorschein.

Denn im »[...] Hin und Her zwischen Seite und Gegenseite bildet sich die soziale Beziehung als gegenseitige und wechselseitige.«³⁴³ Hierbei werden sowohl individuelle als auch gemeinschaftliche Existenzen definiert, lösen die Beziehungsverhältnisse und Affekte unterschiedliche Arten und Weisen der Verbundenheit aus. Die Intervention kann also nur realisiert werden beziehungsweise der soziale Raum kann nur evoziert werden, wenn diese Prinzipien der Beziehungsgenese – die Notwendigkeit ihrer Erwiderng als Voraussetzung – eingehalten werden. Der Kunsthistoriker Oskar Bättschmann prägte in den 1990er-Jahren dafür den Begriff der Erfahrungsgestaltung, um die Hinwendung vom Objekt zur Prozessästhetik und somit von der produktionsästhetischen hin zur rezeptionsästhetischen Bedeutungskonstitution konzeptuell zu bestimmen. Die im Zuge der Rezeption entschlüsselte Bedeutung ist nicht länger von den ausgelösten Erfahrungen zu trennen, die in ihrer Gesamtheit die Bedeutung mit konstituieren.³⁴⁴ Um diese darzustellen und zur Genüge erörtern zu können, ist es notwendig, die zwischenmenschliche Erfahrungssituation selbst zum Gegenstand der Kritik zu machen. Dies wird vor allem im Bereich der Theaterwissenschaft zunehmend umgesetzt, so macht zum Beispiel Sandra Umatham in ihrer Dissertationsschrift ›Kunst als Aufführungserfahrung‹ (2011) ihre persönliche Rezeptionserfahrung in Konfrontation mit Werken von Felix Gonzales-Torres, Erwin Wurm und Tino Segal dezidiert zum Thema ihrer Arbeit.³⁴⁵ Damit verlässt sie den wissenschaftlich-objektiven Pfad, den diese vorliegende Arbeit gewählt hat, und nimmt eine subjektiv-narrative Ausrichtung ein, indem sie die Intervention auf der Basis des Erlebten diskutiert.

Die Trennung zwischen Publikumsraum und Bühne, um sich dem Vokabular der Theaterwissenschaft erneut zu bedienen, wird damit nicht nur im Vollzug, hier sei an Fischer-Lichtes Theorie der sich gegenseitig affizierenden Feedbackschleife erinnert, sondern auch in der kunstkritischen Re-

³⁴³ Hondrich, Karl Otto: *Gefühle als soziale Beziehungen*, S. 111, in: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*, München 2006, S. 107–123

³⁴⁴ Bättschmann, Oskar: *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, S. 232ff.

³⁴⁵ Umatham, Sandra: *Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst. Felix Gonzalez-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal*, Diss. Berlin 2008, Bielefeld 2011.

zeption aufgehoben. Doch können die Teilnehmenden dann noch aus der eigenen Interpretation heraus agieren? Jene Jugendlichen, die ein Flugblatt verfasst haben, jene, die für den Start der Joachim 1 gespendet haben, jene, die sich in Bornhagen aufgrund des Stelenmahnmals angegriffen gefühlt haben, jene, die in Biel und New York mit Randständigen einen Dialog gefunden haben, haben dies getan, weil sie von den Künstlerinnen und Künstlern angeleitet wurden beziehungsweise weil sie durch die Inszenierungsstrategien affiziert wurden. Doch ist die Einnahme einer distanzierten Rezeptionshaltung – nochmal mit Verweis auf das bereits angesprochene Konzept des emanzipierten Zuschauers nach Rancière³⁴⁶ – noch möglich, wenn die Bedeutung und Wirkung der Intervention derart an die Aktionen und Reaktionen des Publikums gebunden sind? Die Aktionen des ZPS zeigen, dass diese auf dem Terrain des Politischen wirksam sind, weil sie aufgrund der Affizierung, die sie auslösen, eine Situation schaffen, auf den die politischen Instanzen reagieren müssen, doch ob sie eigenständige politische Subjekte hervorbringen, ist eine Frage, die kaum zu beantworten ist. Hier ist bei Hirschhorn etwas Nachhaltigeres auszumachen, da er nicht auf einen bestimmten Effekt abzielt, sondern allein durch die Formsprache und Materialästhetik jedem Subjekt neue Identifikationsmöglichkeiten offeriert und damit eine subjektive, eventuell langfristige Veränderung der Weltwahrnehmung ermöglicht.

7.3 Ästhetizität als Erfahrung

Die Intervention manifestiert sich also als sinnlich-sinnhafte Kunsterfahrung, die einerseits das Vorstellungsvermögen herausfordert und andererseits auf intersubjektivem Austausch beruht. Das eigene Verhalten und die eigenen Handlungen beeinflussen unmittelbar die Umgebung und das Verhalten und die Handlungen anderer üben Einfluss auf das Selbst aus. Die Interventionen des Zentrums und Hirschhorns führen wortwörtlich vor, wie weit unser Verhalten, unsere Handlungen, Äußerungen in Diskussionen oder eben eine passive Teilnahme durch Nicht-Äußerungen und -Handlungen direkten Einfluss auf unsere Umgebung ausüben. Äußern wir uns nicht und handeln wir nicht gegen die massive Unterdrückung eines Erdogans oder Putins, gegen die Errichtung von Grenzzäunen und die Vernachlässi-

³⁴⁶ Siehe Ausführungen zu Rancières Konzept des emanzipierten Zuschauers auf S. 134.

gung humanitärer Verantwortung in Flüchtlingslagern, gegen rechtspopulistische Äußerungen und Diffamierungen oder setzen wir uns nicht ein für Mitmenschen in Not und tolerieren die Verdrängung einiger Gruppen an den Rand der Gesellschaft wie Wohnungslose, Homosexuelle, Andersgläubige, Menschen an der Armutsgrenze etc., so wird sich der Status quo nicht ändern. Die Interventionen konstituieren sich damit als aktive gemeinsame Gestaltung der Umwelt. Das eigene Mitwirken und die Mitverantwortlichkeit für die Intervention als Kunstwerk wird als erfahrungsästhetisches Erlebnis wahrgenommen. Doch wie lässt sich ein erfahrungsästhetisches Erlebnis von Kunst verstehen, welche Art von Erfahrung manifestiert sich hier?

Die besondere Erfahrung entsteht einerseits durch die spürbare Wechselseitigkeit und Bedingtheit der miteinander agierenden und sprechenden Teilnehmenden, andererseits durch die fiktive Ebene, die gemeinsam mit dem teilnehmenden Publikum performativ vollzogen wird. Kontinuierlich stellen sich die Rezipierenden die Frage, ob sie an einer fiktiven Welt oder der Wirklichkeit teilnehmen, als Rezipientin oder Rezipient bleiben sie darüber oftmals im Unklaren. So wird bei der Aktion *Flüchtlinge fressen* mitunter Geld für den Start der Joachim 1 gespendet, doch können sich die Spendenden dabei nie ganz im Klaren sein, ob die Maschine tatsächlich existiert und die rechtliche Möglichkeit, dass sie durch einen einfachen Klick auf einer Crowdfunding-Seite circa 100 Geflüchteten zu einer sicheren Einreise verhelfen. Während der *Robert Walser-Sculpture* bekommt eine Besucherin zum Beispiel eine Lehrstunde in Esperanto, nimmt an einem Stadtspaziergang teil, erweitert im ›Robert Walser-Zentrum‹ im Austausch mit den Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern die eigenen Kenntnisse über den Schriftsteller, tauscht sich mit dem Künstler Roland Fischer über seine Tätigkeit der Abschrift von ›Seeland‹ aus oder trinkt ein Feierabendbier an der Bar und kommt dabei in ein Gespräch. Es werden also reale Handlungen innerhalb der Realität einer Situation vollzogen, doch ist immer klar, dass diese Situation, deren Vollzug just mitproduziert wird, Teil einer künstlerischen Inszenierung ist. Narration, Repräsentation und Performativität gehen damit ein besonderes Verhältnis ein, denn erst durch die gemeinsame Performativierung der künstlerischen Inszenierungsstrategien kann die Intervention vollzogen und erfahrbar werden. Erst mit dem Akt der Performativierung konstituiert sich die Intervention in ihrer räumlichen, körperlichen und lautlichen Darstellung. Das Publikum bedingt damit nicht nur die Konstitution der Intervention, sondern auch

die gesamte Wahrnehmung.³⁴⁷ Damit manifestiert sich Wahrnehmung hier nicht als Geschehen, sondern als Handlung, die die Rezipierenden aktiv vollziehen.³⁴⁸ Erika Fischer-Lichte beschreibt die ästhetische Erfahrung als eine Transformation von Bedeutungssystemen, die sich im Prozess der Rezeption vollzieht. Die Intervention widerfährt als Schwellenerfahrung, in der sich das Publikum in einem Moment des Zwischenseins wiederfindet: zwischen verschiedenen Bedeutungssystemen und Handlungsmöglichkeiten. Innerhalb der ästhetischen Erfahrung wird so eine Verwandlung vollzogen, in der die Wahrnehmung, Bedeutungs- und Handlungsmodi akzeptiert oder in Frage gestellt werden, was auch Einfluss auf die eigene Praxis nach Beendigung der Intervention ausüben kann. Die besondere politische Qualität der ästhetischen Erfahrung ist also in ihrem kulturellen Experimentierfeld für neue Sicht- und Lebensweisen auszumachen.³⁴⁹ Eine Trennung zwischen Produktions-, Material-, Werk-, und Wirkungsästhetik findet dabei ihre Auflösung, denn Inszenierung, Wahrnehmung, Erfahrung, Bedeutung und Wirkung wirken unmittelbar aufeinander ein, doch ohne dabei eins zu werden:

»Auszugehen ist nicht von einzelnen Größen, die unabhängig voneinander gegeben wären, sondern von Feldern, die sich zwischen ihnen bilden und sie aufeinander beziehen, so dass sie voneinander affiziert werden und sich verwandeln, ohne doch dabei sich einander in dem Sinne anzuverwandeln, dass sie miteinander identisch würden.«³⁵⁰

Die Intervention wird damit als Entstehungsprozess wahrgenommen und im Erfahren der Atmosphäre als ein besonderes Ereignis.³⁵¹ Die Intervention und ihre besondere ästhetische Erfahrung konstituieren sich also als eine bedingt beeinflussbare Konstellation verschiedener zeichentragender Elemente, aus denen heraus etwas geschieht, das sich so nur einmal in der Gegenwärtigkeit dieser Situation ereignen wird; in dieser Einmaligkeit liegt auch ein besonderer Reiz der eigenen Anwesenheit und Teilhabe. Der ästhetischen Erfahrung als Schwellenerfahrung ist damit eine das Subjekt verändernde Wirkkraft zu eigen, da Prozesse wie Verunsicherung, Irritation oder Destabilisierung affektive, psychologische und physiologische Veränderungen

³⁴⁷ Fischer-Lichte 2001, S. 144.

³⁴⁸ Ebd., S. 352.

³⁴⁹ Ebd., S. 347–350.

³⁵⁰ Ebd., S. 150.

³⁵¹ Ebd., S. 327.

gen auslösen, die Bedeutungssysteme, Selbst- und Fremdwahrnehmung des rezipierenden Publikums verwerfen und in besonderen Fällen sogar langfristig verändern.³⁵² In einer erfahrungsästhetischen Ausgestaltung setzen sich die im Verlauf der Arbeit erörterten Interventionen infolgedessen für eine Teilhabe an der Demokratie und ein Vorgehen gegen Vorurteile, menschenfeindliche und demokratiemissachtende Meinungen ein.

³⁵² Ebd., S. 355f.

8 Schlussfolgerung

Die vorliegende Arbeit hat die ausgewählten Aktionen des ZPS und die Präsenz- und Produktionsarbeiten Thomas Hirschhorns einander gegenübergestellt mit dem Ziel, zum einen die verschiedenen künstlerischen Strategien auszumachen, die eine Materialästhetik der Situation definieren. Zum anderen, um die Interventionskunst als politische Aktivität zur Diskussion zu stellen und ihrer politischen Qualität nachzugehen. Dabei ist festgestellt worden, dass die Interventionen einen spezifischen Umgang mit dem öffentlichen Raum und dem gesellschaftlichen Kontext, in den sie eingreifen, gemeinsam haben, um auf dem politischen Terrain wirkmächtig zu sein: Die äußere Realität findet sich nicht als Repräsentation innerhalb des Kunstwerks wieder; das Außerhalb und der Kontext, in den das Kunstwerk interveniert, werden vielmehr als Material in die Intervention im Akt der Umgestaltung inkludiert, das Kunstwerk geht als Situation aus diesem hervor. Die Intervention bringt damit ihre eigene situative Realität hervor und ist räumlich als etwas innerhalb eines Außen erfahrbar. Es entsteht eine Neuausrichtung der Realität, die als liminaler Raum für einen gewissen Zeitraum in dem Spannungsverhältnis und der Ambiguität zwischen Faktizität und Imaginiertem und realem Außenraum und ästhetischem Darstellungsraum des Kunstwerks aufrechterhalten wird. Dabei entsteht ein Moment der Unschlüssigkeit, die einen Prozess des Überdenkens der eigenen Wahrnehmung und des eigenen Wertesystems auslöst.

Hier ist ein politisches Potenzial der Interventionskunst auszumachen, doch erst mit dem partizipierenden Publikum erfährt sie ihre gesellschaftliche Relevanz. Denn erst dann greift die Intervention in subjektive und politische Erfahrungs- und Wirkungszusammenhänge ein. Die Intervention kann damit so nur einmalig und als eine spezifische Situation, als Akt des gemeinsamen Vollzugs realisiert werden. Das materielle Artefakt ist als Situation im Modus der Aufführung und der alternativen Wirklichkeitserfahrung zu begreifen, das nur im Prozess seiner Produktion und Präsentation existiert. Vorab präzise geplante Inszenierungsstrategien legen fest, wie sich die Intervention vollziehen beziehungsweise mit welchen Mitteln das intendierte Verständnis hervorgebracht werden soll, und finden in performativen und realitätsstiftenden Akten ihre Ausführung und Darstellung.

Ähnlich einem Theaterstück gehen Rezeption und Darbietung eine Gleichzeitigkeit ein, doch nicht alle intendierten Handlungen werden vom Publikum vollzogen, dieses vermag die Intervention in eine ganz andere Richtung zu lenken. Vor dem Hintergrund einer agonistischen Raumtheorie ereignen sich die Interventionen als gegenhegemoniale, affizierende und identitätsstiftende Gegenöffentlichkeiten, innerhalb derer sich das Kunstwerk in der Transformation von – zum Teil vorab präzise geplanten – Handlungen und intersubjektiven Beziehungen performativ produziert und damit als Geschehen widerfährt.

Während Hirschhorns eigene Anwesenheit als Künstler und die physische Anwesenheit und Einflussnahme des Publikums signifikant für die Materialisierung der Intervention sind, ist für das ZPS die eigene faktische Anwesenheit oder die eines Publikums nicht in allen Akten Voraussetzung, da sich Teile der Intervention auch auf der medialen Metaebene vollziehen. Das ZPS setzt sich konkret mit den hegemonialen Entwicklungen der staatlichen Politik auseinander und bezieht dazu eine klare Stellung. Dazu nutzt es die Presse und eigene Kommunikationskanäle wie Social Media oder die Website als Mittel des politischen Widerstands. Hirschhorn artikuliert in seinen Präsenz- und Produktionsarbeiten kompromisslos seine persönliche Haltung als Künstler und kritisiert, wie städtischer beziehungsweise sozialer Raum und jene stigmatisierten Identitäten, die mit diesem Produktionsprozess einhergehen, bestimmt werden. Er erarbeitet im Rahmen der Feldforschung bestimmte Regeln und Ordnungsprinzipien, die der Realisierung der Intervention auferlegt werden. Einerseits versetzen diese das Publikum in eine Situation, deren Funktion und Ablauf es ausfindig machen muss, andererseits folgen sie bekannten gesellschaftlichen Strukturen und Abläufen und basieren nicht etwa auf Effekten der Des- oder Re-Orientierung. Dennoch evozieren sie ein Gefühl des Fremdseins, sind doch Abweichungen erkennbar, wodurch das Publikum eben Gewohnheiten ablegen und sich neu orientieren muss. Ein Regelwerk sucht man beim ZPS stattdessen vergeblich, jeder Akt scheint auf Eskalation ausgerichtet zu sein. Die Formgebung und Ausgestaltung fallen mit dem umgebenden Außenraum zusammen, während Hirschhorn auf seiner künstlerischen Autonomie besteht, weshalb das Kunstwerk als ästhetische Situation innerhalb des Realen immer erkenntlich ist. Beide Interventionsformate sind in ihrer Inszenierung so konzipiert, dass jede Art der Reaktion, ob physisch oder psychisch oder die Unterlassung einer solchen die Intervention performativ

aufrechterhält und mitgestaltet. Innerhalb des Schwellenraums, den Hirschhorn hervorbringt, kann sich das Publikum über die Auswirkungen und den Fortgang der Teilhabe stets bewusst sein, in den Aktionen des ZPS ist diese Referenz nicht immer offen ersichtlich.

Hirschhorn evoziert eine Gegenöffentlichkeit, die eine neue Form des Sozialen durch die Neuverknüpfung sozialer Relationen produziert. Gegenöffentlichkeit gestaltet sich hier als Soziabilität, die jedoch nur temporär den öffentlichen Raum besetzt, eine Zeitlichkeit, die durch eine vorab festgelegte Interventionsdauer nach außen kommuniziert wird; welche Beziehungsstrukturen bestehen bleiben und welche mit dem Ende der Intervention ihre Auflösung finden, lässt sich kaum voraussehen. Dem Publikum ist dadurch auch immer bewusst, dass es sich im Spielfeld der Kultur bewegt. Die Rahmenbedingungen der Begegnungen und der Handlungen, die daraus hervorgehen, sind durch den Künstler präzise geplant, der Ablauf wird von ihm überwacht und justiert, der Zugang erfolgt nach von ihm festgelegten Parametern. Das politische Potenzial entfaltet sich bereits im Akt des Hervorbringens selbst, werkimmanent also, in der Formsprache, da jede Materialebene entsprechend ihres Bedeutungsgehalts und Assoziationspotenzials durchgeplant ist.

Die einzelnen Akte der Aktionen des ZPS hingegen sind häufig weder sofort in ihrer ästhetischen Dimension noch in ihrer zeitlichen Dimension erschließbar. Die Inszenierungsstrategien geben einen sehr viel größeren Wirkungsrahmen vor, vermögen sie die einzelnen Abläufe nicht präzise zu planen, denn die finale Ausgestaltung geht aus dem Prinzip der Emergenz hervor. Indem das ZPS politische Zusammenhänge und Darstellungsstrategien formal miteinbezieht und innerhalb der Aktionen mittels der Fiktionalisierung der bestehenden Ordnung zu neuen Darstellungsformen gelangt, lässt sich die Gegenöffentlichkeit, die es hervorbringt, unmittelbar auf politische Kontexte beziehen; sie konstituiert sich als alternativer Wirklichkeitsraum. Anders als bei Hirschhorn ist der Zugang und die Möglichkeit der Nutzung dieses Schwellenraums nicht durch Regularien als solcher gekennzeichnet und somit erschließt er sich nicht zwangsläufig für alle. Der thematische Rahmen der Aktion ist jedoch klar definiert, so dass das Publikum Stellung beziehen und politisch eigenverantwortlich agieren kann. Den Aktionen als Ereignis der Alterität und als eine Öffnung, die zu etwas Neuem führen kann, ist ein politisches Potenzial zu eigen, das unmittelbar vom Publikum gebraucht werden kann. Der interventionistische Schwellenraum fin-

det damit in der wirklichkeitskonstituierenden Grenzüberschreitung seinen Weg zurück in die Realität, indem er vorab neue Möglichkeitsbedingungen für Wahrnehmungs- und Verhaltenskonventionen herbeigeführt hat.

Es ist die Frage zu stellen, ob zwischen einer sozial definierten und politischen Öffentlichkeit zu unterscheiden ist. Durchaus kann die soziale Praxis konflikthaft und antagonistisch agieren und damit auch politische Prozesse und hegemoniale Verschiebungen auslösen. Doch dies unterliegt dem Engagement jedes einzelnen und steht in Abhängigkeit von den Erfahrungen, die die Person während der Präsenz- und Produktionsarbeit gemacht hat. Auf unterschiedliche Weise führen die Künstlerinnen und Künstler so die Formbarkeit des Realen vor Augen, indem sie die Plastizität des Realen erfahrbar machen, worin wiederum ihre gemeinsame Politizität auszumachen ist.³⁵³ Dadurch, dass Thomas Hirschhorn seinem politischen Engagement durch seine Formensprache Ausdruck verleiht, kann das Publikum auf verschiedene Weisen einen Zugang finden, richtet er sich eben nicht an ein disperses Publikum als unbestimmbare Masse, sondern an jede und jeden einzelnen selbst. Eine affizierende-relationale Wirkungsumgebung soll routinierte Praktiken in Frage stellen und andersartige entgegensetzen. Ob diese strukturbildend für eine andere soziale Ordnung sind oder lediglich für den Moment der Präsenz- und Produktionsarbeit existieren, muss in dieser Arbeit offenbleiben. Das ZPS dagegen verzahnt das persönliche Ziel, den Handlungsraum des Politischen gemeinsam mit dem Publikum nutzbar zu machen, mit den künstlerischen Ausdrucksformen, so dass formale Entscheidungen und Inhalte nicht immer unterschieden werden können. So lastet einigen Akten der Anschein an, vor allem intentional Räume, Dinge, Subjekte und Sinne mittels künstlerischer Mittel als bestimmte affektuelle Ordnung zu inszenieren, um auf dem politischen Terrain wirksam zu sein. Dabei, dies hat die Arbeit ausgeführt, schafft das ZPS einerseits neuartige affektive Reize, spielt aber auch bereits routinierte Erregungszustände gegeneinander aus: So bringt *Flüchtlinge fressen* einerseits neue Denkansätze über Einreisebestimmungen hervor, das *Holocaust-Mahnmal Bornhagen* dient andererseits auch als Mittel der Provokation und entlarvt – geplant oder nicht – die Nähe der Rechtspopulisten zur AfD. Durch die Darstellung gezielt selektierter Themen und Problematisierungen werden also einzelne Affekte

³⁵³ Sieha dazu auch Tatari, Marita: *Wie politisch ist Rancières ästhetische »Neuaufteilung des Sinnlichen«?*, S. 183, in: Kammerer 2012, S. 181–196.

entweder repräsentiert, verstärkt, abgeschwächt oder hinterfragt. Ihre politische Qualität erhalten die Aktionen, wenn affektive Strukturen bezogen auf Subjekte, Dinge und Vorstellungen eine neue Ausrichtung erfahren.³⁵⁴ Zwar findet das Bestreben des ZPS nicht als Aktivistinnen und Aktivisten, sondern als Künstlergruppe wahrgenommen werden zu wollen, nicht in allen Akten seine Widerspiegelung, doch hat die Arbeit eindrücklich belegt, dass eine Auflösung der ästhetischen Dimension, wie Rancière sie anmahnt, hier keineswegs stattfindet.³⁵⁵ Es müssen lediglich neue Formen der Analyse angewendet werden, um diese auszumachen. Da für die Interventionen des ZPS vor allem emotionale und affektive Wirkungen von konstitutiver Bedeutung sind, muss ihre affektgenerierende Struktur berücksichtigt werden. Dabei muss der Fokus verstärkt auf sozialwissenschaftliche Aspekte gerichtet werden, um alle wesentlichen Materialdimensionen ausreichend darstellen zu können.

Der theaterwissenschaftliche Aufführungsbegriff wiederum hat sich in der Analyse als besonders nutzbar herausgestellt, um die intersubjektiven Bezüglichkeiten, das Performative und den flüchtigen Ereignischarakter adäquat erfassen, benennen und beurteilen zu können. Eine heterotopische Lesart im Sinne Foucaults erscheint sinnvoll, um der Dimension des Fiktiven und Imaginären, aber auch dem alternativen Raum, der sich innerhalb des Realen andersartig strukturiert, nachzugehen. Die Betrachtung der Interventionskunst vor der Folie eines politikwissenschaftlichen beziehungsweise soziologischen Theoriegerüsts und ihre Erschließung als Gegenöffentlichkeit haben sich als erkenntnisbringend erwiesen, um die politische Dimension und ihr Potenzial zu erschließen. Da die Interventionskunst in den öffentlichen Raum eingreift, sollte auch immer die Frage gestellt werden, welche künstlerischen Mittel Anwendung finden, um eine Gegenöffentlichkeit hervorzubringen. Es ist demnach unumgänglich, die Interventionskunst interdisziplinär zu begreifen. Die Erschließung der Intervention als eine ästhetische Situation, die aus dem Realen hervorgeht, ist dabei hilfreich, um eine Diskussion über den Werkcharakter zu umgehen, die bereits hinreichend geführt wurde. Bisher wird die Interventionskunst noch immer vielfach hinsichtlich ethischer und moralischer Kriterien denn ästhetischer Aspekte diskutiert und bewertet. Um eine dezidiert ästhetische

³⁵⁴ Siehe: Reckwitz 2016, S. 110.

³⁵⁵ Siehe Ausführungen im Einführungskapitel auf Seite 7.

Auseinandersetzung voranzubringen, sind mit Sicherheit weitere Analysen verschiedener interventionistischer Projekte notwendig und hilfreich, die den Fokus auf die materielle Ortspraxis und die künstlerischen Strategien legen. Nur so kann sich langfristig ein Vokabular zur ästhetischen Diskussion herausbilden und etablieren. Weitere Annäherungen an die Interventionskunst können zum einen bewusst subjektiv-erfahrungsästhetische Analysen darstellen, da so der konstitutiven Bedeutung von Affektivität für die Werkgenese der Installationskunst und ihrer bestimmten Sozialität konkret nachgegangen werden kann. Um dies noch weiter zu führen, können zum anderen Diskursanalysen ebenfalls einen Beitrag leisten, zum Beispiel in Anwendung von gesprächsanalytischen Verfahren aus der qualitativen Sozialforschung als Erhebungs- und Auswertungsmethoden.

9 Quellenverzeichnis

9.1 Literaturverzeichnis

- Arendt, Hannah: *Macht und Gewalt*, 2. erweiterte Aufl., München 1972.
- Althusser, Louis: *Philosophy of the Encounter: Later Writings 1978–1987*, London/New York 2006.
- Bätschmann, Oskar: *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, 1997.
- Barthes, Roland: *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt am Main 1988.
- Baudrillard, Jean: *Agonie des Realen*, Berlin 1978.
- Baudrillard, Jean: *Die Transparenz des Bösen. Ein Essay über extreme Phänomene*, Berlin 1992.
- Bedorf, Thomas: *Das Politische und die Politik – Konturen einer Differenz*, in: Bedorf, Thomas/Röttgers, Kurt (Hrsg.): *Das Politische und die Politik*, Berlin 2010, S. 13–37.
- Bishop, Claire: *Antagonism and Relational Aesthetics*, in: *October*, No. 110, Fall 2004, S. 51–79.
- Bishop, Claire/White Chapel Art Gallery London (Hrsg.): *Documents of Contemporary Art. Participation*, Cambridge 2006.
- Bishop, Claire: *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*, in: *Artforum*, 44, 6, Februar 2006, S. 176–182.
- Bishop, Claire: *And That Is What Happened There*, in: Bizzarri, Thomas/Hirschhorn, Thomas (Hrsg.): *Establishing a Critical Corpus*, Zürich 2011, S. 6–97.
- Bizzarri, Thomas/Hirschhorn, Thomas (Hrsg.): *Establishing a Critical Corpus*, Zürich 2011.
- Blunck, Lars: *Biertrinken als höchste Kunstform? Zur Formierung des Publikums in Relationaler Kunst*, in: Kammerer, Dietmar (Hrsg.): *Vom Publicum. Das öffentliche in der Kunst*, Bd. 19, Bielefeld 2012, S. 13–28.
- Borris, Friedrich/Hiller, Christian/Kerber, Daniel/Wegner, Friederike/Wenzel, Anna-Lena: *Glossar der Interventionen. Annäherung an einen überverwendeten, aber unterbestimmten Begriff*, Berlin 2012.
- Bourriaud, Nicolas: *Relational Aesthetics*, Dijon 1998.
- Braun, Christina: *Thomas Hirschhorn. Ein neues politisches Kunstverständnis?*, Diss. Köln 2012, München 2013.
- Breher, Nina: *Flüchtlinge fressen (2016)*, in: Rummel, Miriam/Stange, Rainer/Waldvogel, Florian (Hrsg.): *Haltung als Handlung. Das Zentrum für Politische Schönheit*, München 2018, S. 229–248.
- Brown, Lex: *Monument Time*, in: Dia Art Foundation (Hrsg.): *Thomas Hirschhorn. Gramsci Monument*, Ausst. Kat. Dia Art Foundation, London 2015, S. 230–233.
- Buchloh, Benjamin H.D.: *Pecarious publics and the public of precariat*, in: Bizzarri, Thomas/Hirschhorn, Thomas (Hrsg.): *Establishing a Critical Corpus*, Zürich 2011, S. 428–439.
- Butin, Hubertus: *Kunst im öffentlichen Raum*, in: Butin, Hubertus (Hrsg.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, überarbeitete Neuaufl., Köln 2006, S. 149–154.

- Celikates, Robin: *Ziviler Ungehorsam und radikale Demokratie. Konstituierende vs. Konstituierte Macht?*, in: Bedorf, Thomas/Röttgers, Kurt (Hrsg.): *Das Politische und die Politik*, Berlin 2010, S. 274–302.
- Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*, 2. Aufl., Düsseldorf 1974.
- Debord, Guy: *Preliminary Problems in Constructing a Situation* (1958), in: Doherty, Claire/White Chapel Art Gallery London (Hrsg.): *Documents of Contemporary Art. Situation*, Cambridge 2009, S.110–112.
- Demirovic, Alex: *Hegemonie und das Paradox von privat und öffentlich*, in: Raunig, Gerald/Wuggenig, Ulf (Hrsg.): *Publicum. Theorien der Öffentlichkeit*, republicart, Bd. 5, Wien 2005, S. 42–55.
- Deppe, Frank: *Politisches Denken im 20. Jahrhundert*, Bd. 2: *Zwischen den Weltkriegen*, Hamburg 2003.
- Dia Art Foundation (Hrsg.): *Thomas Hirschhorn. Gramsci Monument*, Ausst. Kat. Dia Art Foundation, London 2015.
- Doherty, Claire/White Chapel Art Gallery London (Hrsg.): *Documents of Contemporary Art. Situation*, Cambridge 2009.
- Egenhofer, Sebastian: *What Is Political about Hirschhorn's Art*, in: Bizzarri, Thomas/Hirschhorn, Thomas (Hrsg.): *Establishing a Critical Corpus*, Zürich 2011, S. 99–123.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetische Erfahrung. Das semiotische und das Performative*, Basel 2001.
- Fischer-Lichte, Erika/Risi, Clemens/Roselt, Jens (Hrsg.): *Kunst der Aufführung. Aufführung der Kunst*, Eggersdorf 2004a.
- Fischer-Lichte, Erika: *Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff*, in: Fischer-Lichte, Erika/Risi, Clemens/Roselt, Jens (Hrsg.): *Kunst der Aufführung. Aufführung der Kunst*, Eggersdorf 2004a, S. 11–26.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004b.
- Fischer-Lichte, Erika: *Theaterwissenschaft*, Tübingen 2010.
- Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*, Ed. Kulturwissenschaft, Bd. 10, 2. Aufl., Bielefeld 2013.
- Foster, Hal: *Towards a Grammar of Emergency*, in: Bizzarri, Thomas/Hirschhorn, Thomas (Hrsg.): *Establishing a Critical Corpus*, Zürich 2011, S. 162–213.
- Forster, Hal: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, October Books, Cambridge/London 1996.
- Foucault, Michel: *Other Spaces* (1967), in: Noble, Richard/White Chapel Art Gallery London (Hrsg.): *Documents of Contemporary Art. Utopias*, Cambridge 2009, S. 60–68.
- Garber, Jörn: *Von der urbanistischen Großutopie zur naturalen Kleinutopie. Strukturmodelle utopischen Denkens in der frühen Neuzeit*, in: Gaßner, Hubertus/Kopanski, Karlheinz/Stengel, Karin (Hrsg.): *Die Konstruktion der Utopie. Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 20er-Jahren*, Schriftenreihe des documenta Archivs, Bd. 1, Marburg 1992, S. 13–30.
- Gassen, Richard W.: *Zwischen Vision und Alltag. Künstlerische Utopien am Beginn des 21. Jahrhunderts*, in: Gassen, Richard W. (Hrsg.): *Utopien heute? Kunst zwischen Vision und Alltag*, Ausst. Kat. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen 2001, S. 9–21.

- Gassen, Richard W. (Hrsg.): *Utopien heute? Kunst zwischen Vision und Alltag*, Ausst. Kat. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen 2001.
- Geene, Stephan: *Interventionismus und Aktivismus*, in: Butin, Hubertus (Hrsg.): *Dumonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, überarbeitete Neuaufl., Köln 2006, S. 138–141.
- Geldmacher, Pamela: *Re-writing Avantgarde, Fortschritt, Utopie, Kollektiv und Partizipation in der Performance-Kunst*, Ed. Kulturwissenschaft, Bd. 83, Bielefeld 2015.
- Gramsci, Antonio: *Gefängnishefte*, hrsg. vom Deutschen Gramsci-Projekt unter der wissenschaftlichen Leitung von Klaus Bochmann und Wolfgang Fritz Haug, 10 Bd., Hamburg 1991–2006.
- Gustafson, Lars: *Utopien*, in: Spielmann, Peter/Museum Bochum: »Das Prinzip Hoffnung«. Aspekte der Utopie in der Kunst und Kultur des 20. Jahrhunderts. Malerei, Bildhauerei, Objekte und Architektur, Ausst. Kat. Museum Bochum, Bochum 1983, S. 18–22.
- Günzel, Stephan: *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2010.
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, 3. Aufl., Neuwied/Berlin 1968.
- Hartmann, Doreen/Lemke, Inga/Nitsche, Jessica (Hrsg.): *Interventionen. Grenzüberschreitungen in Ästhetik, Politik und Ökonomie*, München 2012.
- Hirsch, Nikolaus/Miessen, Markus (Hrsg.): *The Space of Agonism. Critical Spatial Practice 2. Markus Miessen in Conversation with Chantal Mouffe*, Berlin 2012.
- Hirschhorn, Thomas: *Tribute to Form* (2012), in Dia Art Foundation (Hrsg.): *Thomas Hirschhorn. Gramsci Monument*, Ausst. Kat. Dia Art Foundation, London 2015, S. 52–53.
- Hirschhorn, Thomas: *Unshared Authorship* (2013), in Dia Art Foundation (Hrsg.): *Thomas Hirschhorn. Gramsci Monument*, Ausst. Kat. Dia Art Foundation, London 2015, S. 54–55.
- Hirschhorn, Thomas: »*Gramsci Monument*« at *Forest Houses, The Bronx, NYC* (2013), in Dia Art Foundation (Hrsg.): *Thomas Hirschhorn. Gramsci Monument*, Ausst. Kat. Dia Art Foundation, London 2015, S. 56–57.
- Hirschhorn, Thomas: *Why Gramsci? Why New York?* (2013), in: Dia Art Foundation (Hrsg.): *Thomas Hirschhorn. Gramsci Monument*, Ausst. Kat. Dia Art Foundation, London 2015, 58–59.
- Hondrich, Karl Otto: *Gefühle als soziale Beziehungen*, in: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*, München 2006, S. 107–123.
- Hügli, Anton: *Die Bedeutung existenzphilosophischen Denkens für die Ethik – exemplifiziert an Kierkegaard und Karl Jaspers*, in: von Feger, Hans/Hackel, Manuela (Hrsg.): *Existenzphilosophie und Ethik*, Berlin/Boston 2014, S. 113–138.
- Johnstone, Stephen/White Chapel Art Gallery London (Hrsg.): *Documents of Contemporary Art. Everyday*, Cambridge 2008.
- Kammerer, Dietmar (Hrsg.): *Vom Publicum. Das öffentliche in der Kunst*, Bd. 19, Bielefeld 2012.
- Kester, Grant H.: *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, Cambridge 2004.

- Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal: *Hegemonie und radikale Demokratie*, Wien 1991.
- Kikol, Larissa: *Nett geknebelt – Zur Schalldichte der »L'art politique pour l'art politique«*, in: Kunstforum International, Bd. 254: Politik, Ethik, Kunst, hrsg. von Larissa Kikol, Juni – Juli 2018, S. 46–61.
- Kitterer, Alexander: *Holocaust-Mahnmal Bornhagen (2017)*, in: Rummel, Miriam/Stange, Rainer/Waldvogel, Florian (Hrsg.): *Haltung als Handlung. Das Zentrum für Politische Schönheit*, München 2018, S. 270–283.
- Kleine-Benne, Birte: *Kunst als Handlungsfeld*, Diss. Hamburg 2006, Berlin 2006.
- Kockot, Vera/Wuggenig, Ulf: *Publicum. Theorien der Öffentlichkeit*, in: Raunig, Gerald/Wuggenig, Ulf (Hrsg.): *Publicum. Theorien der Öffentlichkeit*, republicart, Bd. 5, Wien 2005, S. 7–17.
- Küppel, Lutz Oliver: *Scholl 2017 (2017)*, in: Rummel, Miriam/Stange, Rainer/Waldvogel, Florian (Hrsg.): *Haltung als Handlung. Das Zentrum für Politische Schönheit*, München 2018, S. 249–268.
- Lacy, Suzanne (Hrsg.): *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Washington 1995.
- López, Monxo: *Gramsci's Gramsci and Hirschhorn's Gramsci*, in: Dia Art Foundation (Hrsg.): *Thomas Hirschhorn. Gramsci Monument*, Ausst. Kat. Dia Art Foundation, London 2015, S. 130–134.
- Marchart, Oliver: *Das unmögliche Objekt. Eine postfundamentalistische Theorie der Gesellschaft*, Berlin 2013.
- Marcuse, Herbert: *Der Eindimensionale Mensch*, 2. Aufl., Neuwied/Berlin 1967.
- Meier, Stefan: *Diskurstheorie*, in: *Netzwerk Bildphilosophie* (Hrsg.): *Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft*, Köln 2014, S. 35–44.
- Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, 1. Aufl., Frankfurt am Main 2002.
- Mouffe, Chantal: *Agonistik. Die Welt politisch denken*, 2. Aufl., Berlin 2016.
- Mouffe, Chantal: *Das demokratische Paradox*, Neuaufl., Wien 2010.
- Mühlemann, Kaspar: *Christoph Schlingensiefel und seine Auseinandersetzung mit Beuys*, Europäische Hochschulschriften Kunstgeschichte, Reihe XXVIII, Bd. 439, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien 2011.
- Negt, Oskar/Kluge, Alexander: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, 1. Aufl., Frankfurt am Main 1972.
- Noble, Richard/White Chapel Art Gallery London (Hrsg.): *Documents of Contemporary Art. Utopias*, Cambridge 2009.
- Orlich, Max Jakob: *Situationistische Internationale. Eintritt, Austritt, Ausschluss. Zur Dialektik interpersoneller Beziehungen und Theorieproduktion einer ästhetisch-politischen Avantgarde (1957–1972)*, Diss. Freiburg (Breisgau) 2010, Bielefeld 2011.
- Paradise, Marcella: *Gramsci Monument through the eyes of Marcella Paradise*, in: Dia Art Foundation (Hrsg.): *Thomas Hirschhorn. Gramsci Monument*, Ausst. Kat. Dia Art Foundation, London 2015, S. 303–305.
- Raunig, Gerald: *A Thousand Machines: A Concise Philosophy of the Machine as Social Movement*, Los Angeles 2010.

- Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt am Main 2002.
- Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, in: Muhle, Maria (Hrsg.): Jacques Rancière. Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, 2. Aufl., Berlin 2008a, S. 21–99.
- Rancière, Jacques: *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2009.
- Rancière, Jacques: *Der Wirklichkeitseffekt und die Politik der Fiktion*, in: Linck, Dirk/Lüthy, Michael/Obermayr, Brigitte/Vöhler, Martin: Realismus in den Künsten der Gegenwart, Zürich 2010, S. 141–158.
- Rancière, Jacques: *Ist Kunst widerständig?*, Berlin 2008b.
- Raymond, Yasmil: *Ambassador's Notes, Note 7*, in: Dia Art Foundation (Hrsg.): Thomas Hirschhorn. Gramsci Monument, Ausst. Kat. Dia Art Foundation, London 2015, S. 254–258.
- Reckwitz, Andreas: *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*, Bielefeld 2016.
- Reckwitz, Andreas: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, 2. Aufl., Berlin 2017.
- Roselt, Jens: *Erfahrung im Verzug*, in: Fischer-Lichte, Erika/Risi, Clemens/Roselt, Jens (Hrsg.): Kunst der Aufführung. Aufführung der Kunst, Eggersdorf 2004a, S. 27–39.
- Ruch, Philipp: *Wenn nicht wir, wer dann? Ein politisches Manifest*, München 2015.
- Ruch, Philipp: *Die Macht der fünften Gewalt. Über den Miss- und Gebrauch der Kunstfreiheit*, in: Monopol, 5/2018.
- Rummel, Miriam/Stange, Rainer/Waldvogel, Florian (Hrsg.): *Haltung als Handlung. Das Zentrum für Politische Schönheit*, München 2018.
- Schechner, Richard: *Selective Inattention: A Traditional Way of Spectating Now Part of the Avant-Garde*, in: Performing Arts Journal, Vol. 1, No. 1, Spring 1976, S. 8–19.
- Sheikh, Simon: *Anstelle der Öffentlichkeit? Oder: Die Welt in Fragmenten*, in: Raunig, Gerald/Wuggenig, Ulf (Hrsg.): Publicum. Theorien der Öffentlichkeit, republicart, Bd. 5, Wien 2005, S. 80–88.
- Strehle, Samuel: *Zur Aktualität von Jean Baudrillard. Einleitung in sein Werk*, 1. Aufl., Wiesbaden 2012.
- Surmann, Frauke: *Ästhetische In(ter)ventionen im öffentlichen Raum. Grundzüge einer politischen Ästhetik*, Diss. Berlin 2013, Paderborn 2014.
- Svestka, Jiri: *Die ästhetische Botschaft der Hoffnung durch ein Kunstwerk gesehen*, in: Spielmann, Peter/Museum Bochum: »Das Prinzip Hoffnung«. Aspekte der Utopie in der Kunst und Kultur des 20. Jahrhunderts. Malerei, Bildhauerei, Objekte und Architektur, Ausst. Kat. Museum Bochum, Bochum 1983, S. 11–13.
- Tatari, Marita: *Wie politisch ist Rancières ästhetische »Neuaufteilung des Sinnlichen«?*, in: Kammerer, Dietmar (Hrsg.): Vom Publicum. Das öffentliche in der Kunst, Bd. 19, Bielefeld 2012, S. 181–196.
- Thrift, Nigel: *Raum*, in: Döring, Jörg/Thielmann, Tristan (Hrsg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Bielefeld 2008, S. 393–407.

- Thompson, Nato (Hrsg.): *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991–2011*, Cambridge/London 2012.
- Umathum, Sandra: *Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst. Felix Gonzalez-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal*, Diss. Berlin 2008, Bielefeld 2011.
- von Hantelmann, Dorothea: *Performativer Realismus? Zum Realismus nach Minimalismus und Konzeptkunst*, in: Linck, Dirck/Lüthy, Michael/Obermayr, Brigitte/Vöhler, Martina (Hrsg.): *Realismus in den Künsten der Gegenwart*, Zürich 2010, S. 85–105.
- von Hantelmann, Dorothea: *How to Do Things with Art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst*, Diss. Berlin 2006, Zürich/Berlin 2007.
- Wagner, Monika: *Materialvernichtung als künstlerische Schöpfung*, in: Haus, Andreas/Hofmann, Franck/Söll, Anne (Hrsg.): *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität*, Bonn 2000, S. 109–121.
- Wallenstein, Sven-Olov: *Ereignis Denken*, in: Gareis, Sigrid/Schöllhammer, Georg/Weibel, Peter: *MOMENTS. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*, Ausst. Kat. ZKM – Zentrum für Kunst und Medien, Köln 2012, S. 23–32.
- Weeber, Karl-Wilhelm: *Panem et circenses. Massenunterhaltung als Politik im antiken Rom*, Zaberns Bildbände zur Archäologie, erweiterte Neuaufl., Mainz 1994, S. 145–155.
- Weibel, Peter (Hrsg.): *Kontext Kunst. Kunst der 1990er Jahre*, Ostfildern 1995.

9.2 Onlinequellen

Bis auf die markierten Ausnahmen, wurden sämtliche Weblinks zuletzt am 22. Mai 2019 aufgerufen.

- Berger, Melanie: *Aktion »Flüchtlinge fressen« präsentiert Freiwillige*, in: Der Tagesspiegel, 20.06.2016, URL: <https://www.tagesspiegel.de/berlin/protest-gegen-fluechtlings-politik-aktion-fluechtlinge-fressen-praesentiert-freiwillige/13759316.html>.
- Berner Fachhochschule: <https://www.bfh.ch/ahb/de/aktuell/news/bruecken-fuer-robert-walser-sculpture/> (Letzter Aufruf: 8. August 2019).
- Bovermann, Philipp: *Die Realität reicht euch nicht!*, in: nachtkritik, o. A., URL: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=14186:scholl-2017-das-zentrum-fuer-politische-schoenheit-wirbt-im-auftrag-der-muenchner-kammerspiele-nachwuchs-humanisten-an&catid=99&Itemid=83.
- Bühler, Kathleen: *Bericht im Newsletter 1, Fieldwork in Biel vom 20.–26. November 2016*, URL: <https://www.robertwalser-sculpture.com/newsletter-n1-text-kathleen-buehler/>.
- Bühler, Kathleen: *Bericht im Newsletter 2, Fieldwork in Biel vom 5.–19. März 2017*, URL: <https://www.robertwalser-sculpture.com/newsletter-n2-text-kb/>.
- Bühler, Kathleen: *Bericht im Newsletter 3, Fieldwork in Biel vom 13. Juli–6. August 2017*, URL: <https://www.robertwalser-sculpture.com/newsletter-n3-text-kathleen-buehler/>.

- Bühler, Kathleen: *Bericht im Newsletter 4, Fieldwork in Biel vom 10.–21. Oktober 2017*, URL: <https://www.robertwalser-sculpture.com/newsletter-n4-bericht-von-kathleen-buehler/>.
- Conflict Kitchen: <https://www.conflictkitchen.org/about/>.
- Gramsci-Monument: <http://www.diaart.net/gramsci-monument/index.html>.
- Gramsci-Monument: <http://www.diaart.net/gramsci-monument>.
- Gramsci-Monument: <http://www.diaart.net/gramsci-monument/page46.html>.
- Gramsci-Monument: <http://www.diaart.net/gramsci-monument/newspaper15.pdf>.
- Heim, Christoph: *Hier sein. Kaffee trinken. Ein Buch lesen. Etwas produzieren*, in: Der Bund, 15.1.2019, URL: <https://www.derbund.ch/kultur/kunst/hier-sein-kaffee-trinken-ein-buchlesen-etwas-produzieren/story/31770323>.
- Hirschhorn, Thomas: *Gramsci Monument at Forest Houses, The Bronx, NYC* (2013), URL: http://www.diaart.net/gramsci-monument/GM_at_FH_P+P.pdf.
- Hirschhorn, Thomas: »Non-Programming« and »Non-Satisfaction« in the Robert Walser-Sculpture (2018), URL: <https://www.robertwalser-sculpture.com/non-programming-and-non-satisfaction-in-the-robert-walser-sculpture/>.
- Hirschhorn, Thomas: *Statement Altars* (2003/2006), URL: <http://www.thomashirschhornwebsite.com/statement-altars/> (Letzter Aufruf: 2. September 2019).
- Leber, Sebastian: *Björn Höcke bekommt keine Ruhe*, in: Der Tagesspiegel, 14.02.2018, URL: <https://www.tagesspiegel.de/themen/reportage/stelenfeld-in-bornhagen-bjoern-hoecke-bekommt-keine-ruhe/20958826.html>.
- Leinkauf, Thomas: *Zentrum für Politische Schönheit. Springen die Flüchtlinge wirklich in den Tigerkäfig?*, in: Berliner Zeitung, 24.06.2016, URL: <https://www.berliner-zeitung.de/berlin/zentrum-fuer-politische-schoenheit-springen-die-fluechtlinge-wirklich-in-den-tigerkaefig--24283808>.
- Leipold, André: *Hyperreales Theater*, in: Theater der Zeit, 11/2015, URL: <http://www.theaterderzeit.de/2015/11/33302/komplett/?print=print>.
- Lintzel, Aram: »Moral muss wehtun!« – Philipp Ruch vom Zentrum für Politische Schönheit im Interview, in: spex, 1. Dezember 2017, URL: <https://spex.de/philipp-ruch-interview-zps/> (Letzter Aufruf: 5. Juni 2019).
- Mouffe, Chantal: *Kritik als gegenhegemoniale Intervention*, April 2008, URL: <http://eipcp.net/transversal/0808/mouffe/de>.
- Poet, Paul: *Essay zur Wienaktion. La Austria e bella oder Stalag Y2k – Geschichten von der interaktiven Konzentration*, URL: http://www.schlingensief.com/downloads/wienaktion_essay.pdf.
- Reuter, Markus: *Youtube schränkt Verbreitung von Video des Zentrums für Politische Schönheit ein*, in: netzpolitik.org, 04.12.2017, URL: <https://netzpolitik.org/2017/youtube-schraenkt-verbreitung-von-video-des-zentrums-fuer-politische-schoenheit-ein/>.
- Reuter, Markus: *Protest gegen Höcke: Endlich reden alle von Überwachung*, in: netzpolitik.org, 28.11.2017, URL: <https://netzpolitik.org/2017/protest-gegen-hoecke-endlich-reden-alle-von-ueberwachung/>.
- Robert Walser-Sculpture: www.robertwalser-sculpture.com.

- Robert Walser-Sculpture: https://www.robertwalser-sculpture.com/wp-content/uploads/2019/01/DOSSIER_RobertWalserSculpture_adapte%CC%81.pdf.
- Simpson, Veronica: *Thomas Hirschhorn: »The Gramsci Monument, like all monuments, is made for eternity«*, in: studio international, 15.2.2017, URL: <https://www.studiointernational.com/index.php/thomas-hirschhorn-interview-the-gramsci-monument-is-made-for-eternity>.
- Schwilden, Frédéric: *Man sollte nicht auf Moral setzen. Sondern auf Argumente*, in: WELT, 26.11.2018, URL: <https://www.welt.de/debatte/kommentare/article170981902/Man-sollte-nicht-auf-Moral-setzen-Sondern-auf-Argumente.html>.
- Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas: <https://www.stiftung-denkmal.de/denkmaeler/denkmal-fuer-die-ermordeten-juden-europas/stelenfeld.html>.
- Simon, Jana: *Zentrum für Politische Schönheit. Höcke hat Besuch*, in: ZEIT ONLINE, 29.11.2017 und DIE ZEIT, Nr. 49/2017, URL: <https://www.zeit.de/2017/49/zentrum-fuer-politische-schoenheit-bjoern-hoecke-holocaust-mahnmal/komplettansicht>.
- SRF 1, Regionaljournal Bern Freiburg Wallis: *Warum ist Robert Walser so wichtig?*, in: SRF 1, Regionaljournal Bern Freiburg Wallis, 15.06.2019, URL: <https://www.srf.ch/news/regional/bern-freiburg-wallis/kunstprojekt-in-biel-warum-ist-robert-walser-so-wichtig> (Letzter Aufruf: 25. Juli 2019).
- Verna, Sacha: *Gramsci-Monument: Ein Denkmal als Gemeinschaftszentrum*, in: SRF, 10.7.2013, URL: <https://www.srf.ch/kultur/kunst/gramsci-monument-ein-denkmal-als-gemeinschaftszentrum>.
- Zentrum für Politische Schönheit: *Aggressiver Humanismus. Von der Unfähigkeit der Demokratie, große Menschenrechtler hervorzubringen*, in: Bierdel, Elias/Lakitsch, Maximilian (Hrsg.): *Wege aus der Krise. Ideen und Konzepte für Morgen, Dialog*, Bd. 63, Wien/Münster 2013, zit. n. URL: <https://medium.com/@politicalbeauty/aggressiver-humanismus-3d091f8732a3>.
- Wochenklausur: <http://www.wochenklausur.at/methode.php?lang=de>.
- Wochenklausur: <http://www.wochenklausur.at/projekt.php?lang=de&id=46>.
- Wochenklausur: http://www.wochenklausur.at/faq_detail.php?lang=de&id=16.
- Zentrum für Politische Schönheit: www.politicalbeauty.de.
- Zentrum für Politische Schönheit: <https://politicalbeauty.de/Hinweise.html>.
- Zentrum für Politische Schönheit: <http://politicalbeauty.de/page58.html> (Letzter Aufruf: 6. Juni 2019).
- Zentrum für Politische Schönheit: <https://www.politicalbeauty.de/Zeitkapsel.html>.
- Zentrum für Politische Schönheit: <https://politicalbeauty.de/kindertransporte.html>.
- Zentrum für Politische Schönheit: <http://www.politicalbeauty.de/ff.html>.
- Zentrum für Politische Schönheit: <https://politicalbeauty.de/ff/KlageZPS.pdf>.
- Zentrum für Politische Schönheit: https://politicalbeauty.de/Media/scholl/Flyer_final1.pdf.
- Zentrum für Politische Schönheit: <https://politicalbeauty.de/scholl.html>.
- Zentrum für Politische Schönheit: https://politicalbeauty.de/Media/scholl/Schulbuch_small.pdf.

9.3 Filmografie

Die Reihenfolge entspricht ihrem Auftreten im Text. Bis auf die markierten Ausnahmen, wurden sämtliche Weblinks zuletzt am 22. Mai 2019 aufgerufen.

- »Gespräch mit Philipp Ruch zur Holocaust-Mahnmal Kunstaktion«, 3sat, Kulturzeit, URL: <http://www.3sat.de/mediathek/?mode=play&obj=70376> (Letzter Aufruf: 18. Januar 2019).
- »Flüchtlinge fressen – Not und Spiele«, Zentrum für Politische Schönheit, veröffentlicht am 15. Juni 2016 auf YouTube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vFzDH8OvDqE>.
- »Flüchtlinge fressen: Die Abstimmung im Deutschen Bundestag«, Zentrum für Politische Schönheit, veröffentlicht am 24. Juni 2016 auf YouTube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xde2dCz8SmA>.
- »Verteile Dein Flugblatt in einer Diktatur!«, Zentrum für Politische Schönheit, veröffentlicht am 25. Juni 2016 auf YouTube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vFzDH8OvDqE>.
- »Die Geschichte lehrt uns, Diktatoren nicht zu dulden«, Zentrum für Politische Schönheit, veröffentlicht am 4. Juli 2017 auf YouTube, URL: https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=G-y07RhD7VQ.
- »Bau das Holocaust-Mahnmal direkt vor Höckes Haus!«, Zentrum für politische Schönheit, veröffentlicht am 21. November 2017 auf YouTube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nZaCmu-cc3Q> (Letzter Aufruf: 22. Mai 2019).
- »Aktivisten stellen Björn Höcke Holocaust-Mahnmal vor die Tür«, MDR Fernsehen, artour, 23. November 2017, URL: <https://www.mdr.de/kultur/zentrum-fuer-politische-schoenheit-aktion-bjoern-hoecke-holocaust-mahnmal-100.html>.
- »Die Sendung mit dem Höcke: Opfer und Überwachungsgeschichten!«, Zentrum für politische Schönheit, veröffentlicht am 30. November 2017 auf YouTube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kCatPwK42EI>.
- »Gewalt gegen Kunst: Das Holocaust-Mahnmal vor Höckes Haus in Bornhagen«, MDR Fernsehen, artour, veröffentlicht durch Horst Meier am 4.12.2017 auf YouTube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Y03vhxF9TRQ>.
- »Europa zum Fraß vorwerfen – Streit um Aktion ›Flüchtlinge fressen‹«, 3sat, Kulturzeit, URL: <https://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/themen/187413/index.html> (Letzter Aufruf: 15. Januar 2019).
- »Jahresabschlusskonferenz 2017: Das Zentrum für Politische Schönheit auf dem CCC«, Zentrum für Politische Schönheit, veröffentlicht am 29. Dezember 2017 auf YouTube, URL: https://www.youtube.com/watch?v=-i_PyfrgwOI&t=5s.
- »Thomas Hirschhorn. Gramsci Monument«, Dir. Angelo A. Lüdin, Cineworx, 2015, Film, 96 Min.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1:** Richard Schechners ›Performance Continuum‹, 1976, Schechner, Richard: Selective Inattention: A Traditional Way of Spectating Now Part of the Avant-Garde, S. 12, in: Performing Arts Journal, Vol. 1, No. 1, Spring 1976, S. 8–19.
- Abb. 2:** Plakat ›Aggressiver Humanismus‹, © Zentrum für Politische Schönheit.
- Abb. 3:** Philipp Ruch, *Flüchtlinge fressen*, 2016, © Patryk Witt | Zentrum für Politische Schönheit.
- Abb. 4:** Arena auf dem Platz der Märzrevolution in Berlin-Mitte, *Flüchtlinge fressen*, 2016, © Patryk Witt | Zentrum für Politische Schönheit.
- Abb. 5:** Inszenierung ›Not und Spiele‹, *Flüchtlinge fressen*, 2016, © Patryk Witt | Zentrum für Politische Schönheit.
- Abb. 6:** Aufbau der Arena in Berlin-Mitte, *Flüchtlinge fressen*, 2016, © Patryk Witt | Zentrum für Politische Schönheit.
- Abb. 7:** Blick in den Tigerkäfig, *Flüchtlinge fressen*, 2016, © Patryk Witt | Zentrum für Politische Schönheit.
- Abb. 8:** Inszenierung ›Not und Spiele‹, *Flüchtlinge fressen*, 2016, © Patryk Witt | Zentrum für Politische Schönheit.
- Abb. 9:** Flug der Joachim 1, *Flüchtlinge fressen*, 2016, © Patryk Witt | Zentrum für Politische Schönheit.
- Abb. 10:** Schüler-Registatur vor dem Sophie-Scholl-Gymnasium in München, *75 Jahre Weiße Rose*, 2017, © Patryk Witt | Zentrum für Politische Schönheit.
- Abb. 11:** Cover des Lehrbuchs für das Sonderthema im Fachbereich Geschichte, *75 Jahre Weiße Rose*, 2017, URL: <https://politicalbeauty.de/scholl.html> (Letzter Aufruf am 22. Mai 2019).
- Abb. 12:** Gedenkstätte und Infostand vor der Ludwig-Maximilian-Universität in München, *75 Jahre Weiße Rose*, 2017, © Patryk Witt | Zentrum für Politische Schönheit.
- Abb. 13:** Blick vom Stelen-Mahnmal auf das Haus von Bernd Höcke, *Holocaust-Mahnmal Bornhagen*, 2017, © Patryk Witt | Zentrum für Politische Schönheit.
- Abb. 14:** Inszenierung einer Observierung der Familie Höcke durch ein ZPS-Mitglied, *Holocaust-Mahnmal Bornhagen*, 2017, © Zentrum für Politische Schönheit.
- Abb. 15:** AfD-Anhängerinnen und Anhänger vor dem ZPS-Grundstück, *Holocaust-Mahnmal Bornhagen*, 2017, © Patryk Witt | Zentrum für Politische Schönheit.
- Abb. 16:** Plakatkampagne bei Bornhagen, *Holocaust-Mahnmal Bornhagen*, 2017, © Patryk Witt | Zentrum für Politische Schönheit.
- Abb. 17:** Thomas Hirschhorn, *Schema: My Form- and Forcefield*, 2012, 21 × 29,7 cm, Courtesy of the artist, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020, Creative Commons license terms for re-use do not apply to this picture and further permission may be required from the right holder.

- Abb. 18:** Thomas Hirschhorn, *Preparatory Drawings, Gramsci Monument*, 2013, Courtesy of the artist, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020, Creative Commons license terms for re-use do not apply to this picture and further permission may be required from the right holder.
- Abb. 19:** Thomas Hirschhorn, *The Gramsci-Monument Map*, 2013, 126 × 208 cm, Courtesy of the artist and Dia Art Foundation, New York, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020, Creative Commons license terms for re-use do not apply to this picture and further permission may be required from the right holder.
- Abb. 20:** Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument*, 2013, Forest Houses, Bronx, New York, Courtesy of the artist and Dia Art Foundation, New York, Foto: Romain Lopez, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020, Creative Commons license terms for re-use do not apply to this picture and further permission may be required from the right holder.
- Abb. 21:** Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument*, 2013, Gramsci Bar, Forest Houses, Bronx, New York, Courtesy of the artist and Dia Art Foundation, New York, Foto: Romain Lopez, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020, Creative Commons license terms for re-use do not apply to this picture and further permission may be required from the right holder.
- Abb. 22:** Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument*, 2013, Ambassador Room, Forest Houses, Bronx, New York, Courtesy of the artist and Dia Art Foundation, New York, Foto: Romain Lopez, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020, Creative Commons license terms for re-use do not apply to this picture and further permission may be required from the right holder.
- Abb. 23:** Thomas Hirschhorn, *Gramsci Monument*, 2013, Round Table Discussion about John Ahearn's ›Bronx Bonzes‹ Issue, Forest Houses, Bronx, New York, Courtesy of the artist and Dia Art Foundation, New York, Foto: Romain Lopez, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020, Creative Commons license terms for re-use do not apply to this picture and further permission may be required from the right holder.
- Abb. 24:** Thomas Hirschhorn, *Robert Walser-Sculpture*, 2019, Biel/Bienne, Courtesy of the artist and Dia Art Foundation, New York, Foto: Romain Lopez, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020, Creative Commons license terms for re-use do not apply to this picture and further permission may be required from the right holder.
- Abb. 25:** Thomas Hirschhorn, Blick auf das ›Forum‹, *Robert Walser-Sculpture*, 2019, Biel/Bienne, Courtesy of the artist and ESS/SPA Bienne/Biel, Foto: Enrique Muñoz García, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020, Creative Commons license terms for re-use do not apply to this picture and further permission may be required from the right holder.
- Abb. 26:** Thomas Hirschhorn, Ausstellungsraum der Ex-Domina Lady Xena, *Robert Walser-Sculpture*, 2019, Biel/Bienne, Courtesy of the artist and ESS/SPA Bienne/Biel, Foto: Wiebke Hahn, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020, Creative Commons license terms for re-use do not apply to this picture and further permission may be required from the right holder.
- Abb. 27:** Thomas Hirschhorn, Ausschank für Vernissage, *Robert Walser-Sculpture*, 2019, Biel/Bienne, Courtesy of the artist and ESS/SPA Bienne/Biel, Foto: Wiebke Hahn, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020, Creative Commons license terms for re-

use do not apply to this picture and further permission may be required from the right holder.

- Abb. 28:** Thomas Hirschhorn, Blick auf die Plattform, *Robert Walser-Sculpture*, 2019, Biel/Bienne, Courtesy of the artist and ESS/SPA Bienne/Biel, Foto: Enrique Muñoz García, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020, Creative Commons license terms for re-use do not apply to this picture and further permission may be required from the right holder.
- Abb. 29:** Thomas Hirschhorn, Blick auf die Plattform, *Robert Walser-Sculpture*, 2019, Biel/Bienne, Courtesy of the artist and ESS/SPA Bienne/Biel, Foto: Enrique Muñoz García, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020, Creative Commons license terms for re-use do not apply to this picture and further permission may be required from the right holder.
- Abb. 30:** Thomas Hirschhorn, *Schema: Unshared Authorship*, 2014, 29,7 × 21 cm, Courtesy of the artist, © VG Bild-Kunst, Bonn 2020, Creative Commons license terms for re-use do not apply to this picture and further permission may be required from the right holder.

Anhang

Aus der Dissertation hervorgegangene Veröffentlichungen:

Hahn, Wiebke: *Präsenz und Produktion. Die Robert Walser-Sculpture als Aktionsgeschehen*, in: Kathleen Bühler/Schweizer Plastikausstellung Biel (Hrsg.): *Thomas Hirschhorn. Robert Walser-Sculpture 2019, Biel/Bienne*, Texte: Thomas Hirschhorn, Kathleen Bühler, Ann Cotten, Julia Gelshorn, Jose Gsell, Wiebke Hahn, Gabriela Pereira, Jean-Pierre Rochat, Armin Senger, Marcus Steinweg, Berlin 2020, S. 818–827.

Dank

Ich danke Prof. Dr. Gregor Stemmrich und Prof. Dr. Karin Gludovatz für das Vertrauen, dass sie in mich und meine Arbeit gesetzt haben. Für die materielle Unterstützung danke ich der Daimler Art Collection, insbesondere Dr. Renate Wiehager und Dr. Kathrin Hatesaul. Ein großer Dank gilt meiner Mutter Dr. Gesine Hahn, meinem Vater Axel Krautner und meinem Bruder Malte Hahn, die mir bei allem tatkräftig und mit grenzenloser Fürsorge zur Seite stehen. Im Besonderen danke ich meinem Partner Hi-Sun Lee, der mich stets in meinem Vorhaben in konstruktiven Gesprächen und mental in so vielen Bereichen unterstützt hat. Ihm und meiner Tante Ute Hahn bin ich außerordentlich dankbar für unermüdliches Korrekturlesen, zahlreiche weiterbringende Diskussionen und wertvolle Kritik. Die Veröffentlichung meiner Forschungsarbeit in dieser Form verdanke ich der Exzellenzinitiative des Logos Verlags Berlin, dem ich für die finanzielle Förderung und professionelle Beratung danke.

Künstlerinnen und Künstler interagieren mit dem öffentlichen Raum und seinen Strukturen in einer immer komplexer werdenden Vielschichtigkeit, so dass auch die Rezeption und kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung neuartige Formate der Betrachtung und Analyse erfordern. In dem Verständnis, dass sich diese temporären Ereignisse in der Gegenwärtigkeit einer Situation materialisieren, werden in der Dissertation die ästhetischen Dimensionen und künstlerischen Strategien herausgearbeitet. Im Rahmen formalästhetischer Analysen aus kunst-, theater-, politik- und sozialwissenschaftlicher Perspektive steht die Ermittlung der künstlerischen Produktion einer Gegenöffentlichkeit im Mittelpunkt und wie diese neuartige soziale und politische Narrative hervorbringt. Der Fokus liegt dabei auf den Aktionen der Berliner Künstlergruppe Zentrum für Politische Schönheit und der Serie der Präsenz und Produktion des Schweizer Künstlers Thomas Hirschhorn.

Wiebke Hahn ist als Kunstwissenschaftlerin und Ausstellungsmacherin für verschiedene Institutionen tätig. Sie studierte Kunstgeschichte an der Universität Leipzig, Kulturmanagement und Kulturtourismus an der Europa-Universität Viadrina sowie Contemporary Art Theory am Goldsmiths College, University of London, bevor sie 2015 ihre Promotion im Fachbereich Kunstgeschichte der Freien Universität Berlin begann.