

Zeppelin Universität

Department of Communication & Cultural Management

Lehrstuhl für Kunsttheorie & inszenatorische Praxis

Prof. Dr. phil. Karen van den Berg

Masterarbeit

GRENZVERWISCHUNGEN

Nützliche Kunst in der »Flüchtlingskrise«

-Eine Gegenwartsanalyse in Deutschland 2015-

Bearbeitet von:	Caroline Brendel
Immatrikulationsnummer:	13201276
Studiengang:	Communication & Cultural Management
Semester:	Fall Semester 2015
Erstbetreuerin:	Prof. Dr. phil. Karen van den Berg
Zweitbetreuerin:	Dr. Hanna Göbel, Institut für Bewegungswissenschaft Universität Hamburg
Abgabedatum:	06.01.2015

Abstract:

Drängende Fragen zu Flucht, Asylpolitik und Willkommenskultur sind in den letzten zwei Jahren verstärkt Themen einer neuen sozial engagierten und partizipativen Kunst geworden, die ihre soziale und politische Realität auf vielfältige Weise aktiv mitgestaltet. In der zweiten Hälfte des Jahres 2015 hat sich diese Tendenz durch die ‚Flüchtlingskrise‘ noch einmal ausgeweitet. Was für Formen künstlerischer Intervention gibt es aktuell und wie sind diese zu bewerten? Welche Rolle können *nützliche* Künste in der Einwanderungsgesellschaft übernehmen? Die vorliegende Masterarbeit analysiert zunächst drei unterschiedliche Praktiken kritischer Kunst im urbanen Raum, die die Grenze zwischen Kunst, Politik und Sozialer Arbeit auf verschiedene Weise verwischen. Im Anschluss an die Analyse werden die erarbeiteten Beispiele in den Kontext der aktuellen Entwicklungen in der deutschen Kunst- und Kulturszene gesetzt und mögliche Problematiken herausgestellt. Es wird deutlich gemacht, dass sich vor allem die Kulturinstitutionen nachhaltig öffnen und Fragen zu Repräsentation und Partizipation erneut stellen müssen, um auf Augenhöhe mit dem Stadtraum, verstanden als Parapolis zu sein.

Schlagwörter: #RefugeesWelcome, Politische Schönheit, Sozial Engagierte Kunst, useful art, Stadttheaterdebatte, Theater und Migration, The new Commons, Autonomie der Kunst, Flüchtlingskrise

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungsverzeichnis	v
Abbildungsverzeichnis	v
1 Einleitung: Der Einbruch des Realen	1
2 Grenträume und -öffnungen	6
2.1 <i>Der urbane Raum als agonistische Parapolis</i>	6
2.2 <i>Kritische Kunst im öffentlichen Raum</i>	8
3 Grenzverwischungen	10
3.1 <i>Simulation als Provokation: Das Zentrum für politische Schönheit</i>	10
3.1.1 Die Künstler*innen: schöne Politiker*innen	10
3.1.2 Kommunikationsguerilla	12
3.1.3 Politische Schönheit	13
3.1.4 Die Aktion: Die Toten Kommen (2015)	14
3.1.5 Die hyperreale Methode	17
3.1.6 Politische Spiele	20
3.2 <i>(Dis)Engagement als Alternative: Neue Nachbarschaft // Moabit</i>	23
3.2.1 Die <i>Neue Heimat</i> für neue Nachbarn	24
3.2.2 Der Deutschstammtisch	26
3.2.3 Lernen und Verlernen	27
3.2.4 Aktivistische Kunst und künstlerischer Aktivismus	28
3.2.5 Anti-Propaganda	30
3.2.6 Commonisten	32
3.3 <i>Konversion als Herausforderung: Munich Welcome Theatre</i>	33
3.3.1 Der Open Border Congress	34
3.3.2 Die Konversion der Theaterstrukturen	37
3.3.3 Kollaboration im Stadtzentrum: Das Bellevue di Monaco	37
3.3.4 Die Kunst der Teilhabe	40
3.3.5 Agonistische Theater	42
3.4 <i>Zwischenfazit</i>	43
4 Grenzverhandlungen	46
4.1 <i>Nützliche Kunst</i>	46
4.1.1 Elendstransport in den Kunstraum?	46
4.1.2 Gefahren der Vereinnahmung trotz Ausstieg?	49

4.1.3	<i>Nützliche Kunst im urbanen Raum</i>	51
4.2	<i>Die Krise der repräsentativen Demokratie</i>	53
4.3	<i>Das Verhältnis von Kunst und Politik im Wandel</i>	55
4.3.1	Jacques Rancière: Widerständige Kunst und Politik des Erscheinens	56
4.3.2	Anschließende Überlegungen: Meta-Ethik und „serious play“	58
5	Schlussbetrachtung: Realitätscheck	61
	Literaturverzeichnis	v
	Anhang	xiv
	Anhang 1	xiv
	Anhang 2	xv
	Ehrenwörtliche Erklärung	xxi

Abkürzungsverzeichnis

Anm.d.R.	Anmerkung der Rede
bzw.	beziehungsweise
EU	Europäische Union
NGO	Non Profit Organisation
o.d.	ohne Datumsangabe
SZ	Süddeutsche Zeitung
u.a.	unter anderem
vgl.	vergleiche
vs.	versus
ZKM	Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe
ZPS	Zentrum für Politische Schönheit

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: (Kindness) of (Strangers), Alfredo Jaar (2015)	1
---	---

1 Einleitung: Der Einbruch des Realen

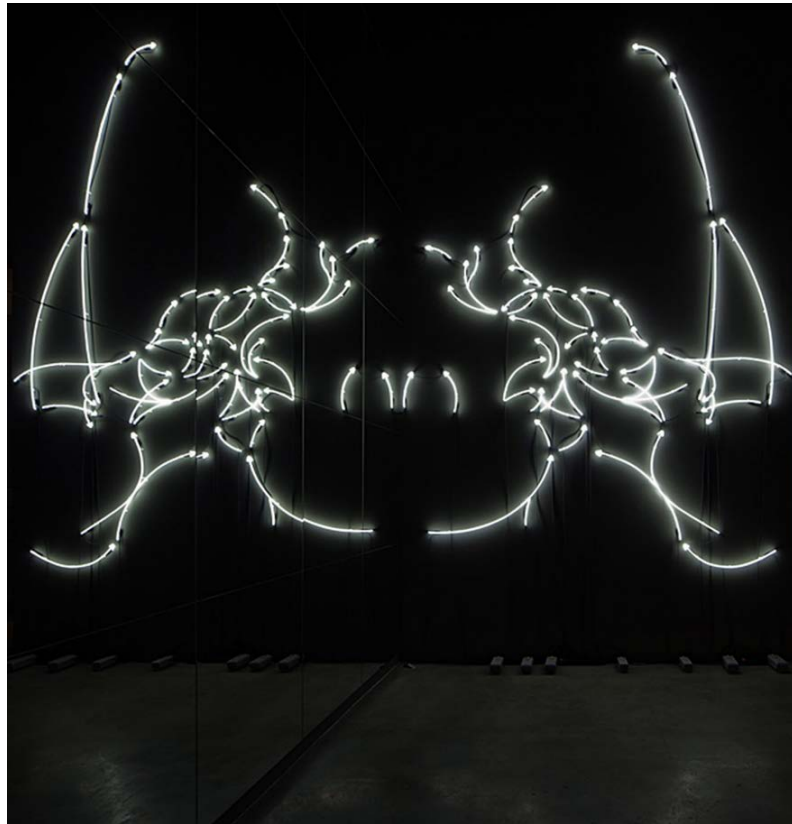


Abbildung 1: *(Kindness) of (Strangers)*, Alfredo Jaar (2015)

Die Neon-Arbeit *„(Kindness) of (Strangers)“* (2015) des chilenischen Künstlers Alfredo Jaar (Abb. 1), die auf den ersten Blick wie eine chaotische Anordnung von Pfeilen erscheint, zeigt die Haupttrouten von Migrant*innen auf ihrem Weg nach Europa im Jahr 2015. Meist gelangen sie über das Mittelmeer oder den Balkan in die Europäische Union. Auf ihrer langen und oft lebensgefährlichen Reise sind die Menschen dabei auf die Mitmenschlichkeit von zunächst Fremden angewiesen.¹ Die neu ankommenden Geflohenen und auch die, die schon oder noch nicht auf dem Weg sind, sowie die Toten, die vor den Grenzen Europas ertrinken, machen einen Prozess radikalen kulturellen Wandels sichtbar, in dem sich Deutschland und Europa momentan befinden, und stellen Fragen nach Teilhabe und Repräsentation, Humanismus und neuen Formen

¹ *(Kindness) of (Strangers)* wurde speziell für den 2. Berliner Herbstsalon des Maxim-Gorki-Theaters (13.-29.11.2015) produziert, der sich dem Themenbereich Flucht und Migration in Berlin zuwendete. Vom 5.12.-15.02.2015 wird die Arbeit in der Galerie Thomas Schulte in Berlin gezeigt. Mehr Informationen auf: <http://www.galeriethomasschulte.de/en/exhibitions/2015/alfredo-jaar/>

des Zusammenlebens.² Welche Rolle können, möchten oder sollen die Künste und ihre Akteur*innen in diesem Aushandlungsprozess spielen?

Im Jahr 2015 befinden sich 60 Millionen Menschen weltweit auf der Flucht.³ Die Gründe dafür sind vielfältig: Krieg, politische Repression und religiöser Fanatismus; Perspektivlosigkeit, wirtschaftliche Not und der Traum von einem besseren und lebenswerteren Leben in wirtschaftlich und politisch stabilen Staaten. In Folge der gewalttätigen Konflikte in Syrien, im Iran, Eritrea und anderen Staaten suchten im zweiten Halbjahr 2015 so viele Menschen wie seit dem zweiten Weltkrieg nicht mehr Zuflucht in Europa.⁴ Nach Angaben der *Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg* traf der ‚Flüchtlingsstrom‘ Deutschland unvorbereitet.⁵ Die Widersprüche und Paradoxien der deutschen und europäischen Migrations- und Identitätspolitik werden deutlich und stellen die Frage nach der praktischen Umsetzung ethischer Grundsätze. Die Reaktionen innerhalb der Gesellschaft auf die große Zahl der Ankommenden, die Europa meist durch eine gefährliche Überquerung des Mittelmeers erreichen, oszillieren zwischen Affekten der Inklusion und Exklusion, Gesten des Willkommens und der Angst, Solidarität und Zurückweisung.⁶

Der plötzliche „Einbruch des Realen“⁷, wie Theaterregisseur Milo Rau die aktuelle Situation in einem Interview mit *Theater Heute* beschreibt, löste eine nationale und europäische „Flüchtlingskrise“⁸ von Seiten der Politik aus und wurde in der medialen Öffentlichkeit vor allem durch überwältigende Bilder sichtbar: Menschen in Schlauchbooten im Mittelmeer, Leichen am Strand von Lampedusa, spektakuläre

² Vgl. Gersemann, O. (2015).

³ UNHCR (2015).

⁴ Vgl. Pro Asyl (2014).

⁵ Vgl. Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg (2015).

⁶ Vgl. Joffe, J. (2015); Bax, D. (2015).

⁷ Rau, M. in: Rau, M.; & Bossart, R. (2015), S. 30.

⁸ „Als **Flüchtlingskrise in Deutschland ab 2015** wird eine Krise in Staat und Gesellschaft bezeichnet, die durch die Einreise Hunderttausender Flüchtlinge und Migranten nach Deutschland ausgelöst wurde. Sie ist Teil der Flüchtlingskrise in Europa ab 2015. Auf der Balkanroute ist der Bürgerkrieg in Syrien eine der hauptsächlichen Fluchtursachen und einer der Gründe für die große Flüchtlingszahl. Im Jahr 2015 kamen in Deutschland fast 1,1 Millionen Flüchtlinge an.“ Wikipedia (2016). (Anm.d.R.: Aufgrund der Aktualität und schnellen Veränderung der Gegebenheit und aufgrund des Fehlens einer offiziellen Definition wird hier ausnahmsweise Wikipedia als Quelle verwendet.)

Rettungsaktionen vor der griechischen Küste, Konfrontationen zwischen Geflohenen und Polizisten, die die ‚Festung Europa‘ vor dem neu errichteten Zaun an der ungarischen Grenze schützen sollen, erschöpfte Massen zu Fuß auf österreichischen Autobahnen, gerade angekommene Geflohene werden zu Tausenden von Freiwilligen am Münchner Hauptbahnhof willkommen geheißen und versorgt, Asylsuchende in Berlin stehen für ihre Erstregistrierung wochenlang Schlange, ansteigende rechte Proteste gegen muslimische Migranten, Angela Merkel sagt „Wir schaffen das!“, viele Politiker bezweifeln dies, fordern Grenzschießungen, Gemeinschaftsunterkünfte brennen, mehr Familien ertrinken im Meer, der Winter kommt. Die extremen und antagonistischen Bilder produzieren eine Bildpolitik, die einen Ausnahmezustand propagiert.⁹

Jarrs Installation ist Teil der Ausstellung des 2. Berliner Herbstsalons im Maxim-Gorki-Theater, die sich vom 13.-29. November 2015 künstlerisch mit Fragen zum Thema Flucht auseinandersetzte und aktuelle Arbeiten von mehr als 20 weiteren Künstlern zeigte. Drängende Fragen zu Flucht, Asylpolitik und Willkommenskultur sind in den letzten zwei Jahren verstärkt Themen einer neuen sozial engagierten und partizipativen Kunst geworden, die ihre soziale und politische Realität auf vielfältige Weise aktiv mitgestaltet. In der zweiten Hälfte des Jahres 2015 hat sich diese Tendenz noch einmal ausgeweitet. Vor allem die Theaterhäuser engagieren sich gemeinsam mit den vielen Freiwilligen aus der Zivilgesellschaft und Nicht-Regierungs-Organisationen verstärkt mit sozialen Interventionen: Theaterhäuser sind nun temporäre Unterkünfte für Asylsuchende mit einer ‚Open Door Policy‘, gleichzeitig auch Kleidersammelstellen, Mensen; Mitarbeiter helfen beim Ausfüllen von Formularen; geben Raum für Spenden-Veranstaltungen, Diskussionen mit syrischen Autoren; laden Geflohene zu kostenlosen und untertitelten Vorstellungen und Museumsbesuchen ein; empören sich in Form spontaner künstlerischer Interventionen; ändern ihre thematische Setzungen für das Thema Flucht und Asyl, werden flexibel.¹⁰

⁹ Die Bildergalerie *Flüchtlingskrise in Europa* auf tageschau.de gibt einen guten Einblick in die Bilder, die vor allem von August bis Oktober 2015 in den deutschen Medien zirkulierten. Vgl. Tagesschau.de (2015).

¹⁰ Nachtkritik.de hat eine Sammlung von bisher 79 Schauspielhäusern und Theatern erstellt, die sich mit praktischen Lösungen für Asylsuchende engagieren. Vgl. nachtkritik.de (2015).

Dabei verwischen die Grenzen zwischen künstlerischer Praxis, politischem Aktivismus und sozialer Arbeit. Öffentlichkeit und urbaner Raum werden zu Bühne, Atelier und Aktionsraum verschiedener künstlerischer Praktiken. Alternative Entwürfe inklusiver Strategien und Räume stehen im Vordergrund. Die Kritikerin Sophie Diesselhorst, die die Haltung des Kulturbereichs zu Flucht und Migration seit Beginn des Jahres 2015 auf nachtkritik.de verfolgt, kommentierte im Hinblick auf die Positionierung vor allem der Theater in der ‚Flüchtlingsdebatte‘: „Ist das noch Kunst oder ist das schon Sozialarbeit?“¹¹ – eine Frage, die im Bereich der engagierten Kunst häufig gestellt wird.

Diese Entwicklung ist einerseits als direkte Reaktion auf die aktuelle Dringlichkeit der ‚Flüchtlingskrise‘ sowie auf die Taten(losigkeit) der Politik zu verstehen. Andererseits sind bereits seit 1990 verstärkt kollaborative Praktiken in der bildenden und performativen Kunst zu beobachten. Mit Beginn der Finanzkrise 2008 sowie im Zuge des Arabischen Frühlings 2011 haben sich zudem verschiedene neue Allianzen zwischen Kunst und Aktivismus, auch bezeichnet als „Artivismus“¹², gebildet, um mit künstlerischen Strategien Kritik zu äußern und in verschiedenen Kontexten Einfluss auf die bestehenden sozialen und politischen Verhältnisse zu nehmen. Der Ruf nach einer „nützlichen Kunst“ wird lauter. Doch diese Forderung oder Sehnsucht wird vor allem im Bereich der partizipativen Kunst mit Geflohenen stets kritisch betrachtet, denn neben der schon oft gestellten Frage nach der Autonomie der Kunst in diesem Szenario müssen Aspekte wie die Subsumierung politischer Aufgaben durch die Künste, die „hochkulturelle Vereinnahmung“¹³ von Geflohenen und falsche Gründe für die Übernahme von Verantwortung beachtet werden.

Im Moment historischer Transformation und der Krise der repräsentativen Demokratie diskutiert die Kunst ihre gesellschaftliche Relevanz. Die Beziehung zwischen Kunst und Politik, das Verhältnis von Autonomie und Engagement stehen dabei scheinbar erneut zur Disposition und werden re-konfiguriert, neu verhandelt. Da sich dies vor allem

¹¹ Diesselhorst, S. (2015b).

¹² Im Rahmen der Ausstellung „global aCtIVISm“ (zkm Karlsruhe 2012) bezeichnete Peter Weibel den „Artivismus“ als die „erste Kunstform des 21. Jahrhunderts“. Vgl. Weibel, P. (2013). Hier soll der Begriff nicht für ein Genre stehen, sondern allein zur Beschreibung des Phänomens dienen.

¹³ Nassehi, A. (2015).

durch den weit verbreiteten Einsatz der Kunst- und Theaterszene in der ‚Flüchtlingskrise‘ manifestiert, lohnt es sich, aktuelle partizipative Praktiken genauer zu beleuchten und zu beschreiben, welche Formen künstlerischer Auseinandersetzung und Kritik sich aktuell im öffentlichen Raum formieren. Dabei steht die Frage, wie nützlich Kunst und Theater ist oder sein soll und inwiefern diese Nützlichkeit widerstreitet mit der Forderung nach der Freiheit der Kunst, im Fokus.

Im Rahmen eines Forschungszeitraums von Juni bis November 2015 habe ich mich mit der sich angesichts der ‚Flüchtlingskrise‘ neu reformierenden Kunst- und Kulturszene auseinandergesetzt. Die Forschung erfolgte einerseits vor allem durch Diskursanalyse und Literaturrecherche, andererseits durch teilnehmende unstrukturierte Beobachtung. Die Aktion *Die Toten Kommen* im Juni 2015 habe ich von New York aus online verfolgt. Vom 12. bis 14. Oktober habe ich drei Tage in der Initiative *Neue Nachbarschaft // Moabit* in Berlin verbracht und vom 16. bis 18. Oktober 2015 am *Open Border Congress*, dem Auftakt des Konversionsprojekts *Munich Welcome Theatre* in den *Kammerspielen München* teilgenommen.

Am Beispiel von drei spezifischen künstlerischen Projekten, die sich mit dem Thema Flucht und Asyl auf verschiedene Weise auseinandersetzen, wird in dieser Arbeit exemplarisch aufgezeigt, welche Formen künstlerischer Kritik es momentan gibt: Die Aktion *Die Toten Kommen* des *Zentrum für politische Schönheit* (ZPS), die Nachbarschaftsinitiative *Neue Nachbarschaft // Moabit* in Berlin und das Konversionsprojekts *Munich Welcome Theatre* der *Kammerspiele München*. Ein besonderes Augenmerk liegt hierbei auf dem möglichen politischen Potential der Kritikformen. Die Analyse erfolgt ausgehend von Chantal Mouffes Konzept der Öffentlichkeit als agonistischer Raum. Anschließend werden die Beispiele in Kontext mit Reaktionen der Kunst- und Kulturszene in der ‚Flüchtlingskrise‘ gesetzt und im Hinblick auf Problematiken im Diskurs der *nützlichen* Kunst diskutiert. Dabei steht die Frage nach einer möglichen ethischen Wende der Kunst im Vordergrund. Darauf folgend und an die Beispiele anschließend werden die aktuelle postpolitische Situation sowie die Frage nach dem Nutzen der Autonomie der Kunst beleuchtet.

2 Grenträume und -öffnungen

2.1 Der urbane Raum als agonistische Parapolis

„Diskurse, Kapital und Macht sind unauflöslich mit Relationen im Raum und des Raums verbunden.“¹⁴ Für den Cultural Studies-Theoretiker Lawrence Grossberg ist aus diesem Grund die Frage nach gesellschaftlichen Alternativen fundamental mit der Konfiguration des Raumes verknüpft.¹⁵ Durch Betonung territorialer Grenzen sowie Unsichtbarkeit von illegalen Migrant*innen und Geflohenen im urbanen Raum wird ein „Container-Denken“¹⁶ von Raum impliziert, das mit der spezifischen Raum-Zeit-Konstellation der nordatlantischen Moderne, basierend auf Grenzziehungen und der Dominanz der Zeit über den Raum, der Fetischisierung des Nationalstaats sowie mit einem spezifischen Verständnis von Demokratie in Verbindung steht.¹⁷ Wie Grossberg argumentiert, ist der lineare Fortschrittsgedanke der Moderne in der Gegenwart obsolet.¹⁸ Nur eine Neu-Konfiguration des Raumes, dessen Ausgangspunkt „die Vielfalt einander überlappender Milieus“¹⁹ abseits der Idee der Nation ist, kann eine fundierte Analyse der komplexen urbanen Prozesse, die von Mobilität, Vielfalt und Migration geprägt sind, ermöglichen.

Mit Mark Terkessidis lässt sich der urbane Raum als „Parapolis“²⁰ verstehen, einem „Ort des „sehr viel“, der Fülle“²¹ aus einem Nebeneinander flüchtiger Lebensentwürfe, in dem das „»Wir« mittlerweile jede Selbstverständlichkeit verloren; es ist heute eine Schimäre, ein Phantasma oder auch ein strategischer Einsatz in gesellschaftlichen Auseinandersetzungen“²². Eine Stadt der Vielheit erscheint wie ein rhizomartiges²³

¹⁴ Grossberg, L. (2007), S. 120.

¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁶ Hepp, A., Couldry, N. (2009), S. 33.

¹⁷ Vgl. Grossberg, L. (2007), S. 118, 122.

¹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹ Vgl. S. 127.

²⁰ Terkessidis, M. (2015), S. 9.

²¹ Ebd.

²² Terkessidis, M. (2010), S. 13.

²³ Vgl. Deleuze, G.; & Guattari, F. (2005), S. 3-7.

Netzwerk, das nicht von festgeschriebenen Identitäten und Verortungen, sondern von einem stetigen Moment des Werdens, der Identifizierung geprägt ist.²⁴

Anstatt eines deliberativen, pluralistischen Verständnisses von Öffentlichkeit, wie es u.a. Jürgen Habermas oder Hannah Arendt vertreten, wird hier öffentlicher Raum im agonistischen Modell von Chantal Mouffe betrachtet, das sich aus ihrem anti-essentialistischen und anti-rationalistischen Politikverständnis ergibt.²⁵

Zentral für Mouffes agonistisches Modell sind die Konzepte des *Antagonismus* und der *Hegemonie* im Anschluss an die Diskurstheorie des italienischen marxistischen Philosophen Antonio Gramsci. Politisch zu denken, bedeutet für Mouffe, sich die ontologische Dimension radikaler Negativität und die darin implizierte omnipräsente Möglichkeit des Antagonismus in Gesellschaft bewusst zu machen, die durch *Wir/Sie*-Unterscheidungen manifest werden. Das bedeutet, dass jede Form von Ordnung a priori politisch ist und auf Exklusionsmechanismen basiert. Weiterhin geht sie von Gesellschaft als diskursivem Raum aus, in dem die soziale Ordnung durch multiple Artikulationen und signifizierende Praktiken etabliert und reproduziert wird. Die aus diesen Praktiken resultierende hegemoniale Struktur der Gesellschaft ist durch partikuläre Machtbeziehungen geprägt und definiert ein bestimmtes Verständnis von Welt, ‚Common Sense‘. Der öffentliche Raum wird folglich zum hegemonial strukturierten Ort des Kampfes, in dem Konsens ohne Exklusion nicht möglich ist. In diesem Fall wäre es die Aufgabe demokratischer Politik, Antagonismen zu entschärfen – das heißt, Leidenschaften zu sublimieren – und stattdessen eine Sichtweise auf den „Anderen“ als Kontrahent in einem konflikthaften Spannungsverhältnis, das Gesellschaft ausmacht, und nicht als Gegner zu forcieren.²⁶

So verstanden können agonistische Räume gesellschaftlichen Konflikt basierend auf „konflikthaften Konsens“²⁷ ermöglichen, wodurch sich kurzfristig Risse in der hegemonialen Ordnung zeigen. Auf lange Sicht ist so ein Wandel der hegemonialen

²⁴ Vgl. van den Berg, K. (2014), S. 3.

²⁵ Vgl. Mouffe, C. (2007), S. 3f.

²⁶ Vgl. Mouffe, C. (2014), S. 27ff.

²⁷ Mouffe, C. (2014), S 15.

Ordnung möglich. Gleichzeitig werden neue Formen der Identitätsbildung möglich. Diese werden durch Affekte, Leidenschaften, verstanden als kollektive Affekte, und die Produktion von Sehnsüchten produziert.²⁸

Allerdings besteht hier die Gefahr des Missbrauchs von Affektpolitik, beispielsweise durch populistische Gruppierungen oder radikale Politik, die durch das Schüren von Gefühlen der Angst und Unsicherheit Identitäten festschreiben und eine agonistische Sicht auf Antagonismen im Raum unmöglich machen.²⁹

2.2 Kritische Kunst im öffentlichen Raum

Welche Rolle kann eine kritische Kunst im öffentlichen Raum spielen? Um eine Position diesbezüglich zu erarbeiten, möchte ich mich zunächst weiter auf die theoretischen Überlegungen von Mouffe stützen. Sie wird im aktuellen Diskurs um *nützliche* Kunst in Deutschland häufig rezipiert und diskutiert u.a. während des Marathon Camp *Truth is Concrete* mit den anwesenden Künstler*innen über mögliche Orte für kritische Kunst in der Gegenwart.³⁰

Durch die Ästhetisierung der Wirklichkeit und das Aufkommen der Kreativindustrien scheint es, als sei die Kunst vollständig vom Kapitalismus und Politik subsumiert. Doch gerade die Möglichkeit, durch Symbolproduktion in den kulturellen Raum einzugreifen, sieht Mouffe als produktive Lücke für die Kunst.³¹ Mouffe begreift Kunst als Raum der Arbeit am gesellschaftlichen Imaginären und Symbolischen. Damit kommt ihr bei der Herstellung und Desartikulation eines „Common Sense“ eine entscheidende Funktion zu.³² So gesehen ist Kunst nach Mouffe a priori politisch. Aus diesem Grund argumentiert die Politikwissenschaftlerin, dass ein diskurstheoretischer Ansatz besonders produktiv sei, um die Beziehung zwischen Kunst und Politik sowie künstlerischen Strategien in der Politik und politischen Strategien in der Kunst zu verstehen.

²⁸ Vgl. ebd. S. 144.

²⁹ Vgl. Massumi, B. (2010), S. 72f.

³⁰ Mouffe, C. (2015), S. 66.

³¹ Vgl. Mouffe, (2014), S. 140.

³² Mouffe, C. (2015), S. 68.

Nach Mouffe ist es die Aufgabe kritischer Kunst, agonistische Räume in multiplen öffentlichen Räumen zu schaffen, um so „gegenhegemoniale Initiativen gegen die neoliberale Hegemonie“³³ zu starten. In *Agonistik. Die Welt politisch denken* (2014) ruft sie dazu auf, das Feld künstlerischer Interventionen im Raum zu erweitern und vor allem die Institutionen in die künstlerische Praxis miteinzubeziehen.³⁴

Die Hauptaufgaben dabei sind „die Produktion neuer Subjektivitäten und die Ausarbeitung neuer Welten“³⁵. Werden diese im öffentlichen Raum sichtbar, bietet sich die Möglichkeit, im Kollektiv über die künstlerischen Imaginationen nachzudenken. Die so entstehenden kollektiven Leidenschaften und Affekte untergraben die gesellschaftlichen Repräsentationen des gelebten Raumes, wodurch sich temporäre Räume des Widerstands und alternative Erfahrungsmodi öffnen.³⁶ Dies gilt nicht nur für unabhängig arbeitende Künstler*innen und künstlerische Aktivist*innen, sondern auch für Kulturinstitutionen, die von innen heraus und durch Kollaboration mit anderen politischen Akteuren ihre Rolle als Bildungsinstitution und konstitutiver Bestandteil der öffentlichen Sphäre wiederbeleben können.³⁷

Um exemplarisch darzustellen, wie künstlerische Strategien an der gegenwärtigen politischen Hegemonie in der Migrations- und Asylpolitik Kritik üben und Widerstand durch die Öffnung alternativer Räume leisten, werden, in Anlehnung an die von Mouffe vorgeschlagene Strategien, drei Beispiele für aktuelle kritische Praktiken analysiert: (1) die Aktion *Die Toten Kommen* (2015) des *Zentrum für Politische Schönheit* (ZPS) als Beispiel für eine gegenhegemoniale Intervention im öffentlichen Raum, (2) die Initiative *Neue Nachbarschaft // Moabit* der Künstlerin Marina Naprushkina als Beispiel für künstlerischen Aktivismus, der eine „Exodus-Strategie“ außerhalb der Institutionen verfolgt, und (3) das Projekt *Munich Welcome Theatre* in den Kammerspielen München, durch das das Stadttheater als Institution sich langfristig dem Themenkomplex Flucht, Asyl und Migration öffnen soll.

³³ Mouffe, C. (2014), S. 18f.

³⁴ Vgl. Mouffe, C. (2014), S. 153.

³⁵ Mouffe, C. (2014), S. 135.

³⁶ Vgl. Ebd. S. 146f.

³⁷ Vgl. Mouffe, C. (2014), S. 155.

3 Grenzverwischungen

3.1 Simulation als Provokation: Das *Zentrum für politische Schönheit*

„Denk- und Handlungsverbote werden aufgelöst, um die höchste Form der Kunst ins Werk zu setzen: Politik.“³⁸

Als Beispiel für eine künstlerische Intervention, die an vielfältigen Orten stattfindet und die hegemoniale Ordnung einerseits durch verschiedene Strategien desartikuliert sowie durch radikale Imagination Handlungsräume aufzeigt, die zwischen dem Fiktiven und Faktischen stehen, möchte ich die Künstlerorganisation *Zentrum für Politische Schönheit* (ZPS) vorstellen und ihr mögliches politisches Potential anhand der Aktion *Die Toten Kommen* (Juni 2015) aufzeigen.

Dabei argumentiere ich, dass sich nicht durch die Spannung des Dazwischen – „entweder oder“ – sondern durch die Gleichzeitigkeit – „sowohl als auch“ – von Kunst und Politik im Werk eine „strukturelle Ambivalenz“³⁹ ergibt, die zwischen Realität und Fiktion, Affirmation und Kritik changiert und durch die die Zuschauer scheinbar aus ihrer Rolle als passive Betrachter zu aktiven Teilnehmern der Aktionen transformiert werden sollen. Dadurch werden Grenzen der normalisierten Wahrnehmung aufgebrochen und in Frage gestellt sowie mit möglichen Lösungen experimentiert.

3.1.1 Die Künstler*innen: schöne Politiker*innen

Das ZPS ist ein Zusammenschluss aus Künstlern, Menschenrechtsaktivisten und Kreativen, die sich vor allem durch direkte, mehrphasige Aktionen gegen die Verletzung von Menschenrechten und für eine alternative deutsche Migrations- und Außenpolitik einsetzen. Das Kernteam besteht aus 10 Mitgliedern. Die ganze Gruppe variiert abhängig vom Umfang der jeweiligen Aktion auf bis zu 70 Mitglieder. Zentrale Personen der Gruppe sind der Politikwissenschaftler und Theaterregisseur Philipp Ruch („Chefunterhändler“), der Dramaturg André Leipold („Geheimer Rat“), Stefan Pelzer („Eskalationsbeauftragter“) und Cesy Leonhardt („Chefin des Planungstabs“).

³⁸ Ruch, P. (2013).

³⁹ Draxler, H. (2015), S. 102.

Die strukturelle Ausrichtung des ZPS, die auf ein langfristiges Engagement für die Etablierung „politischer Schönheit“⁴⁰ ausgelegt ist, steht exemplarisch für die Transformation der Vorstellung eines Kunstwerks als Objekt über das Konzept temporärer Projekte hin zur Organisation, die durch feste Strukturen und Selbstorganisation die Umsetzung langfristiger künstlerischer Visionen und die Situierung der künstlerischen Praxis in einen realen politischen Kontext erlaubt.⁴¹ Auch die Künstler*innen Milo Rau und Yael Bartana haben mit dem *International Institute for Political Murder* (IIPM) und *Jewish Renaissance Movement in Poland* (JRMiP) ähnliche Strukturen entwickelt, sodass sie ihre einzelnen Arbeiten in einen größeren und individuellen ideologischen Rahmen stellen können. Die Aktionen des ZPS sind durch das Konzept des *aggressiven Humanismus* in eine über die jeweils einzelne Aktion hinausreichende Narration gebettet.

Auf ihrer Homepage beschreiben sich die Aktionskünstler als „eine Sturmtruppe zur Errichtung moralischer Schönheit, politischer Poesie und menschlicher Großgesinntheit – zum Schutz der Menschheit“.⁴² Selbsternanntes Ziel ihrer Werke ist die Produktion von Wirklichkeiten und Ereignissen, die „zu schön“ anklingen, um wahr zu sein. Dafür wollen sie „aus den starren, rituellen Politikfloskeln – notfalls mit Pferden – herausreiten“⁴³ und die Gesellschaft von Denk- und Handlungsverboten befreien. Hierbei nutzt das ZPS Elemente aus der politischen Kommunikation, die auf die ständige Präsenz in den traditionellen Medien sowie der Social Media angewiesen ist, um eine paradigmatische ästhetische Repräsentation gegenwärtiger Politik zu erzeugen und ein gegenhegemoniales Agenda-Setting zu betreiben:

„[Das Zentrum] [Es] betreibt seit Jahren eine parallele deutsche Außenpolitik. Momentan planen wir, in all die Länder zu reisen, die Merkel besuchen will. Wir landen dann jeweils eine Stunde vor ihr, um Deutschland ordentlich zu repräsentieren.“⁴⁴

⁴⁰ Zentrum für Politische Schönheit (2015).

⁴¹ Vgl. Artist Organisation International (2015).

⁴² Zentrum für Politische Schönheit (2015).

⁴³ Ruch, P. (2012), S. 95.

⁴⁴ Ruch, P. (2015), S. 21.

3.1.2 Kommunikationsguerilla

Mit dem Künstler und Aktivist Gregory Sholette lässt sich das ZPS als „Mockstitution“⁴⁵ fassen. Durch die Simulation institutioneller Kommunikations- und Organisationsstrukturen etablierter Institutionen sowie zielgerichtete und gewitzte Selbstvermarktung durch „Tactical Media-Praktiken“⁴⁶ wie Cultural Hacking, die auf bekannte Symbole zurückgreifen, erlangen *Mockstitutions* große mediale Sichtbarkeit und können ihre „virtual offices“⁴⁷ zur Konfrontation und Intervention in der realen Welt der Unternehmen, Stadtverwaltungen und Staatspolitik nutzen.⁴⁸ Die Homepages, Logos und Plakate, die das ZPS für ihre Aktionen erstellt, imitieren das Branding der deutschen Bundesregierung und wirken teilweise täuschend echt. Das ZPS etabliert sich als artifizielle Institution an der Schnittstelle zwischen Politik und Medien und versucht so, die „Zerfließung zwischen Realität und Fiktion konkret zu machen“⁴⁹.

Im Sinne von Mouffe lässt sich die mediale Strategie des ZPS als „gegenhegemoniale Maßnahme[n] gegen die Vereinnahmung der Ästhetik“⁵⁰ durch politische Parteien und gegen deren Ziel betrachten, den nächsten Wahlerfolg zu sichern. Ähnlich wie die Gruppe *Yes Men*, die mit ihrer Strategie der „Identitätskorrektur“⁵¹ als Vertreter neoliberaler Institutionen auftritt, scheinbar offiziell wünschenswerte Entscheidungen verkünden und so die Unternehmen unter Druck setzen, adaptieren die Mitglieder des ZPS nicht nur die Organisationsform politischer Parteien, sondern übernehmen auch die Semantik und das Auftreten von Politikern. Die Mitglieder des ZPS treten stets in Businesskleidung auf und verwenden in Interviews meist die gleichen normativen und veralteten Floskeln und Phrasen, deren Rhetorik oft expressionistisch, pathetisch und überzogen, aber doch seltsam vertraut klingt: „Wir sind im Zeitalter der Krise der

⁴⁵ Sholette, G. (2011), S.153.

⁴⁶ „Tactical Media are what happens when the cheap ‘do it yourself’ media, made possible by the revolution in consumer electronics and expanded forms of distribution (from public access cable to the internet) are exploited by groups and individuals who feel aggrieved by or excluded from the wider culture.“ Vgl. Lovink/García (1997).

⁴⁷ Sholette, G. (2011), S. 153.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Leipold, A. in: *Schwindel der Wirklichkeit* (2014).

⁵⁰ Mouffe, C. (2014), S. 151.

⁵¹ Ebd.

Vorstellungskraft“⁵², „Kunst und Dichtung sind nach Auschwitz nicht nur möglich, sondern vor allem: notwendig“⁵³ oder „Wo die Politik versagt, ist es die heilige Pflicht von Künstlern, Dichtern und Denkern, einzuspringen und das politische Vermächtnis dieser Zeit zu retten, [...]“⁵⁴.

3.1.3 Politische Schönheit

Um den durch die übersteigerte Simulation politischer Kampagnen ausgelösten Verfremdungseffekt zu verstärken und auf eine bestimmte Zeitlichkeit und Verständnis von Geschichte hinzuweisen, treten die Mitglieder des ZPS stets mit einem von Ruß und Kohle verschmierten Gesicht als „Gewächse anderer stürmischer Zeiten“⁵⁵ auf. Ihre Aktionen und ihr Impetus sind im Modus des Futur II zu verstehen und geben mögliche Antworten auf die Frage, „[w]ie es gewesen sein wird“⁵⁶.

Sie sind „Ahnungsarchitekten“⁵⁷ auf der Suche nach Akten politischer Schönheit und stellen sich eine Zukunft vor, in der „Politik die höchste Form der Künste geworden ist“⁵⁸. Ihr theoretisches Fundament nennen sie im Kontrast zu dem als zu höflich empfundenen Humanismus von Menschenrechtsorganisationen *Agressiven Humanismus*⁵⁹.

Was genau impliziert ein Akt politischer Schönheit? Der Philosoph Byung-Hul Chan schreibt in seinem Essay *Die Errettung des Schönen* über das antike Verständnis einer „Politik des Schönen“⁶⁰, die sich bei Aristoteles findet. Sie wird als „Politik der

⁵² Ruch, P. in: Voigt, C. (2015).

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ruch, P. (2015), S. 20.

⁵⁵ Ruch, P. (2012), S. 96.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd. S. 99.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ „Darin werden zwei Elemente zusammengedacht, die als unvereinbar galten: der europäische Humanismus und die Aggression. [...] Die Folie des aggressiven Humanismus verweist auf eine Gruppe hochambitionierter Menschenrechtler, die politischen Widerstand leisten. Da diese großen Verteidiger der Menschenrechte [...] ausgestorben scheinen, versucht das Zentrum für Politische Schönheit deren Taten zu bergen und auszustellen—im „entstraften“ Handlungsraum, den die Kunst bieten kann (vgl. Bredekamp 2005: 22).“ Ruch, P. (2014).

⁶⁰ Han, C. (2015), S. 72.

Freiheit“⁶¹ definiert, die sich nur um ihrer selbst Willen und nicht aus Notwendigkeit oder Nützlichkeit ereignet. Dabei sind Schönheit und Gerechtigkeit miteinander verbunden, da Gerechtigkeit stets als schön empfunden wird.⁶²

Obwohl das ZPS bereits 2008 gegründet wurde und seitdem regelmäßig künstlerische Interventionen durchführt, die auf radikale Weise auf die Paradoxien der Politik im Umgang mit dem Thema Menschenrechte aufmerksam machen, stieß das ZPS 2015 vor allem durch ihre Aktionen *Erster Europäischer Mauerfall* (2014) und *Die Toten Kommen* (Juni 2015) auf große, jedoch sehr kontroverse Resonanz im künstlerischen sowie im öffentlichen Diskurs.

3.1.4 Die Aktion: Die Toten Kommen (2015)

Das ZPS verwendet eine erweiterte Form des Theaters und der Aktionskunst, das sich in ihrem Selbstverständnis an das Theater der griechischen Antike als Form der gesellschaftlichen Selbstvergewisserung anlehnt.⁶³ Die Aktionen folgen stets einem Spannungsbogen, der in drei oder mehr Akte unterteilt ist und unweigerlich auf die Katharsis hinausläuft.⁶⁴ Weiterhin sind die Arbeiten des ZPS Aktionskunst, die sich an der „Rettung der Gesellschaft“⁶⁵ versuchen.

Durch direkte Eingriffe in den Raum thematisieren die Aktionen die Performativität und Kontingenz verschiedenster sozialer wie territorialer Grenzen. Die Aktion *Die Toten Kommen* fand sowohl im öffentlichen Raum Berlins als auch in der virtuellen Öffentlichkeit statt und versuchte dem Bild der toten Flüchtlinge am Strand sowie unwürdigen Bestattungsmaßnahmen in Italien ein anderes, wünschenswertes Bild der

⁶¹ Ebd. S. 73.

⁶² Vgl. ebd. S. 75.

⁶³ Zentrum für Politische Schönheit (2015).

⁶⁴ Vgl. Diesselhorst, S. (2014).

⁶⁵ Ruch, P. (2015), S. 21.

Gegenwart entgegenzusetzen: eine offizielle Beerdigung von auf dem Mittelmeer gestorbenen Geflohenen in Berlin.⁶⁶

Die daraus resultierende Kunstaktion gleicht einem Gedankenspiel: Eine auf der Überfahrt nach Lampedusa verstorbene Mutter, die bereits als unbekannte Tote in Italien bestattet worden war und vom ZPS exhumiert wurde, sowie ein sechzigjähriger Mann, der im Schlauchboot kollabierte, werden zu ihren Angehörigen nach Deutschland überführt und sollen exemplarisch für alle Toten öffentlich bestattet werden. Das ZPS schreibt im Namen der Bundeskanzlerin und des Innenministers eine Todesanzeige und kündigt die Aktion groß in der Öffentlichkeit an. Die Beerdigungen werden durch Crowdfunding finanziert, was nicht zuletzt der Legitimation der Aktion dient.⁶⁷ Die Provokation wirkt direkt. Die Medien reagieren mit einem Aufschrei. Sofort steht der Vorwurf der Instrumentalisierung der toten Geflohenen und des Zynismus im Raum. Dies wird von ZPS-Mitglied Justus Lenz direkt dementiert:

„Das ist keine Show. Das ist Respekt. Wir möchten diese Menschen sichtbar machen, diese Leichen, anstatt sie in Hinterhöfen, in Kühlregalen, in Schubladen zu verstecken.“^{68/69}

Am 15. Juni 2015 hält der Imam, Abdallah Hajjir, eine muslimische Bestattungszeremonie für die tote Mutter ab. Obwohl die Grabreden für Angela Merkel und Thomas de Maizière schon vorbereitet sind, bleiben die Stühle in der ersten Reihe vor dem Grab, vom ZPS bestimmt für hochrangige Politiker, leer. Die weißen Namenszettel auf den Sitzen klagen an. Die Angehörigen können der Zeremonie leider nicht beiwohnen, aus Residenzpflichtgründen, wie das ZPS angibt. Dafür sind neben Personen aus der Berliner Theaterszene vor allem Journalisten und Fotografen vor Ort. Nach einem Bericht von André Mumot auf nachtkritik.de rennen sie über das

⁶⁶ Im Rahmen der Recherche für Die Toten Kommen verfolgt das ZPS die Spur von 17 toten Migranten, die während der Überfahrt nach Lampedusa ums Leben kamen. Im kommunalen Krankenhaus von Augusta findet sie die Leichen aufeinandergestapelt in einem überdimensionalen Kühlschrank. Die Plastiktüten, in die die Körper eingewickelt sind, sind voller Blut. Daneben ein Gebetschrein, Kerzen und ein Blumengesteck: <http://www.taz.de/Fluechtlingstragoedie-an-EU-Aussengrenzen!/5205181/>

⁶⁷ Vgl. Indiegogo (2015).

⁶⁸ Watty, C. (2015).

⁶⁹ Lenz, J. in: Watty, C. (2015).

Friedhofsgelände, suchen nach O-Tönen von „echten Trauernde[n]“⁷⁰. Der Sarg wird schließlich unter Blitzlichtgewitter in die Erde gelassen.

Die Reaktionen in der medialen Öffentlichkeit und aus der Politik sind kontrovers. Es wird über Pietätlosigkeit, Zynismus, Instrumentalisierung und Effektheiserei gestritten.⁷¹ Sonja Zekri, Journalistin bei der Süddeutschen Zeitung, wirft dem ZPS „politische Pornographie“⁷² vor. Unterstützer des ZPS dagegen loben den ausgelösten Schockmoment und die Polemik.⁷³ Sowohl gesellschaftliche Antagonismen als auch oppositionelle Positionen im Kunstdiskurs werden deutlich.

Im nächsten Schritt geht das Wunschscenario weiter: Da in Italien und Griechenland nicht genügend Platz für alle Toten ist, soll die Reichstagswiese in Zukunft als Friedhof und Gedenkstätte genutzt werden. Im Namen der Europäischen Union platziert das ZPS ein riesiges Bauschild für das Projekt *Den unbekanntem Einwanderern* im Regierungsgelände.⁷⁴

Um die Grundsteinlegung des Mahnmals möglich zu machen, möchte das ZPS im Zuge eines *Marschs der Entschlossenen* den Boden vor dem Reichstag mit Baggern aufreißen. Die Behörden schreiten jedoch ein und verbieten reale Bestattungen sowie das Mitführen von Baggern im Rahmen des Marsches. Das ZPS reagiert und veröffentlicht eine Not-to-do-Liste auf der offiziellen Facebook-Seite, in der sie die Teilnehmer*innen auffordern, während der Aktion keine Holzkreuze, Säрге, Grablichter, Schnellzement, sondern höchstens Blumen zum „von den staatlichen Organen künstlerisch umgestalteten *Marsch der Unentschlossenen*“⁷⁵ mitzubringen. Gleichzeitig veröffentlichen sie eine Bauanleitung für Grabstätten im öffentlichen Raum

⁷⁰ Mumot, A. (2015).

⁷¹ In einer Presseschau vom 15.-22. Juni 2015 sammelt nachtkritik.de die kontroversen Reaktionen bezüglich der künstlerischen und politischen Dimensionen in *Die Toten Kommen*. Vgl. nachtkritik.de (2015).

⁷² Zekri, S., zitiert nach: nachtkritik.de (2015).

⁷³ Vgl. Zentrum für Politische Schönheit (2015b).

⁷⁴ Vgl. Vgl. Zentrum für Politische Schönheit (2015c).

⁷⁵ Vgl. Zentrum für Politische Schönheit (2015c).

im Ikea-Stil. So wird die Politik zur Reaktion gezwungen. Ein großes Polizeiaufgebot wartet am nächsten Tag an der Reichstagswiese.⁷⁶

Ungefähr 5000 Menschen, unter ihnen Kunstinteressierte, Antifa-Gruppen und andere politische Gruppierungen, nehmen am *Marsch der Unentschlossenen* teil. Das ZPS führt den Zug zunächst mit einem angeblichen Leichenwagen an und bricht den Marsch vor der Reichstagswiese ab. Dann fällt der Zaun vor der Reichstagswiese. Die Demonstranten eignen sich den Raum in einem Akt zivilen Ungehorsams an und graben mehr als hundert symbolische Gräber. Die Polizei nimmt mehr als 50 Demonstranten fest. Wieder sind Journalisten vor Ort. Doch Bildproduktion und Berichterstattung erfolgen vor allem durch Smartphone-Images und die Sozialen Medien. Die Teilnehmer legen Zeugnis ab von ihrem politischen Protest. Über den symbolischen Friedhof wächst bald wieder Gras.⁷⁷

3.1.5 Die hyperreale Methode

Für das ZPS gibt es keinen Unterschied zwischen Ästhetik und Ethik: Sie schreiben „Kunst muss weh tun, reizen, Widerstand leisten“⁷⁹. Für den künstlerischen Leiter Ruch sind die Menschenrechte und die Mitmenschlichkeit in Zeiten der Post-Demokratie und des Postfundamentalismus die „letzte Utopie“⁸⁰ und ein grundsätzliches Wertesystem, das „jeden Tag gesehen, gehalten und verteidigt werden [muss]“⁸¹. Gerade Deutschland als Land der Täter des Holocaust kommt nach Ruch diese Verantwortung besonders zu.⁸² Er kritisiert die Politikverdrossenheit, Leidenschaftslosigkeit und Kleingeistigkeit der Zivilgesellschaft und übt außerdem Kritik am rationalisierten Diskurs der Politik, der es nicht schaffe, die Sehnsüchte der Gesellschaft zu erreichen.⁸³ In seiner Legitimierung der Menschenrechte durch den Rückbezug auf die negative Erinnerung des Holocaust wiederholt Ruch einen

⁷⁶ Vgl. Zentrum für Politische Schönheit (2015c).

⁷⁷ Vgl. Zentrum für Politische Schönheit (2015c).

⁷⁹ Zentrum für Politische Schönheit (o.d.).

⁸⁰ Ruch, P. (2015), S. 24.

⁸¹ Ruch, P. (2015), S. 207.

⁸² Ruch, P. (2014).

⁸³ Ruch, P. (2015), S. 23.

bekanntem Topos der Erinnerungspolitik.⁸⁴ Die polemische Affirmation bekannter Bilder und die gleichzeitige klare Kritik an der Grenzpolitik der Bundesregierung lassen die Aktionen des ZPS ambivalent erscheinen.

Intention des ZPS ist es nach André Leipold, durch Kunst in der Zivilgesellschaft sowie im Feld politischer Entscheidungsträger eine andere Art von „Verantwortungsethik“⁸⁵ zu etablieren. Durch die Erzeugung dialektischer Momente entstehen „Druckkammern“⁸⁶, so Leipold, die die Wahrnehmung von Politiker*innen, Betrachter*innen und Teilnehmer*innen verunsichere, reflexhafte Reaktionen auslöse, aber dennoch einen neuen Blick auf die Gegenwart ermögliche und im besten Fall zu konkreten Entscheidungen dränge. Die Entscheidung liegt hier zunächst, so scheint es, im Beziehen einer klaren Position bezüglich den Aktionen: Diese schwanken stets zwischen Affirmation und Ablehnung und berühren so kollektive Affekte. Nach Meinung des Dramaturgen Leipold „muss [das Theater des ZPS) scharf, subjektiv, schillernd und ambivalent sein, damit genügend Zugänge aufreißen, durch die Rezipienten zu Akteuren werden können“⁸⁷.

Die einzelnen Teile der Aktionen sowie die provozierten und damit vorhersehbaren Reaktionen sind sorgfältig geplant. Die Inszenierung schreibt sich durch die medialen Reaktionen der Presse, der Politik oder in den Sozialen Medien selbst weiter. Dadurch wird der Zuschauerraum aufgelöst und ist nicht mehr an die eigentliche verortete Handlung gebunden. Gleichzeitig stellt sich die Frage, ob nicht die Inszenierung der medialen Diskussion und die alternative Bildproduktion durch die Sozialen Medien das eigentliche Theater sind. Trotz des hohen Grades an Inszenierung lassen die Dramaturgen des ZPS gezielte Lücken in der Handlung, um eine gewisse Unvorhersehbarkeit zu erwirken. Von außen ist die Grenze zwischen Kunst und Leben,

⁸⁴ Wie die Geschichtswissenschaftlerin Aleida Assmann beschreibt, wird der Holocaust seit den 1990er Jahren als negativer Gründungsstatus des wiedervereinigten Deutschlands gesehen. Die Holocaust-Erinnerung ist mittlerweile einerseits selbstverständlich geworden und der deutschen Bildungskultur andererseits gibt es aber auch Widerstand gegen die dadurch entstandene Moralisation des Holocaust. Vgl. Assmann, Al. (2013), S. 67ff.

⁸⁵ Leipold, A. (2015).

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Leipold, A. (2015b), S. 1.

Realität und in der Aktion gespiegelte Realität intendiert undurchschaubar.⁸⁸ Im hegemonialen Diskurs Unsichtbares wird sicht- und greifbar, andere Realitäten hingegen bleiben unter der Oberfläche oder werden von der Inszenierung verdeckt.

In einem Artikel für *Theater der Zeit*, verweist Leipold auf das Konzept der Hyperrealität des Medientheoretikers Jean Baudrillard. In *Agonie des Realen* (1978) beschreibt Baudrillard das Hyperreale als „verschiedene[r] Modelle zur Generierung eines Realen ohne Ursprung oder Realität.“⁸⁹ In der Gegenwart und durch die modernen Kommunikationsmöglichkeiten verschwindet die Trennlinie zwischen Realem und Imaginären und es ist unmöglich, zwischen Zeichen oder Repräsentation und Wirklichkeit zu unterscheiden.⁹⁰ Somit kann nach Leipold das hyperreale Theater des ZPS als „Simulation innerhalb der Simulation“⁹¹ eine mögliche Realität unter vielen werden. Die Unmöglichkeit, die Aktionen in Fakt oder Fiktion einordnen zu können, provoziert umso mehr, denn eine klare Positionierung ist so unmöglich.

Die fiktive Realität oder reale Fiktion wird in den Aktionen des ZPS mit Spiegelungen und Analogien zu politischen Akten aus der Vergangenheit - verstanden als symbolträchtige Handlungen basierend auf einer humanistischen Grundeinstellung - pre-enacted.⁹² So öffnet sich ein „Möglichkeitsraum für das Wünschenswerte“⁹³

Die angewendete „hyperreale Methode“⁹⁴, durch die sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in der Inszenierung gleichzeitig materialisieren, soll einen Zwischenraum öffnen, indem „das Wünschenswerte“⁹⁵ greifbar wird.

⁸⁸ Leipold, A. in: *Schwindel der Wirklichkeit* (2014).

⁸⁹ Baudrillard, J. (1978), S. 7f.

⁹⁰ Vgl. ebd. S. 9.

⁹¹ Leipold, A. (2015a), S. 24.

⁹² Vgl. Marchart, O. (2015b), S. 255. „A future moment of antagonisation.“ (Ebd.).

⁹³ Leipold, A. (2015a), S. 22.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd.

3.1.6 Politische Spiele

In *Die Toten Kommen* spielt das ZPS mit verschiedenen Strategien künstlerischer Interventionen im öffentlichen Raum, die für sich allein gesehen auf eine spezifische Weise politisch wirken und auch als komplexes, nicht durchschaubares Gesamtwerk die Grenzen zwischen Kunst und Aktivismus immer wieder neu verwischen.

In seinem Artikel „Die Fallen der Freiheit“ dienen die Aktionen des ZPS dem Kulturkritiker Hanno Rauterberg als Impuls, um über die Wirksamkeit artistischer Kunst nachzudenken. Für ihn ist Kunst, die „weh tun, reizen, Widerstand leisten“⁹⁶ muss, „Kunstmission“⁹⁷, die in Gefahr läuft, Zusammenhänge zu vereinfachen und bevormundend darzustellen.⁹⁸ Dabei ist sie, so Rauterberg, vor allem auf medialen Widerhall angewiesen, folgt aus diesem Grund meist Strategien der „skandalisierenden Kampagne“⁹⁹ und wird nur als erfolgreich betrachtet, wenn sie medial unterrepräsentierte sozialpolitische Themen öffentlichkeitswirksam platziert.¹⁰⁰ Ginge es dem ZPS nur um die Sichtbarmachung und das affektive Bewusstwerden der Ausgeschlossenen, die sie gegen alle Widrigkeiten durch einen heroischen Akt in die deutsche Hauptstadt bringen, dann könnten wir *Die Toten Kommen* als moralisierende aktivistische Aktion abtun. Doch die Aktionen des ZPS sind keine Kampagnen sondern Theaterstücke, die durch eine „künstlerisch produktive doch ethisch herausfordernde Ambivalenz“¹⁰¹ neue Formen der Repräsentation und Analyse realer Ereignisse schaffen.¹⁰² Diese Ambivalenz provoziert einen Verfremdungseffekt und affiziert. Die Aktion, so drückt es Karen van den Berg aus, „rühr[t] an und [stößt] zugleich vor den Kopf.“¹⁰³

⁹⁶ Zentrum für Politische Schönheit (o.d.).

⁹⁷ Rauterberg, H. (2015).

⁹⁸ Vgl. ebd.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Vgl. Malzacher, F. (2015b), S. 40.

¹⁰² Martin, C. (2015), S. 48.

¹⁰³ Van den Berg, K. (2015), S. 13.

Auch dem Theaterkritiker und Kurator Florian Malzacher zu Folge sind die Reaktionen der Massenmedien und Sozialen Medien konstitutiv für die Aktion: „[...] the real battlefield is the newspaper headlines, as well as the TV news, Facebook and Twitter.“¹⁰⁴ Allerdings geht es dabei nicht um die Sichtbarkeit, sondern darum die Medien als Plattform und Player zur Diskursproduktion und Diskursanalyse zu nutzen. In einem Artikel in *Theater Heute* brachte es Helmut Draxler auf den Punkt: „Die Medien werden zur Bühne ihrer eigenen Realität.“¹⁰⁵

Zunächst werden durch die Reaktionen in den Medien gesellschaftliche Antagonismen sichtbar. Der dadurch zum Vorschein tretende Dissens kann mit dem Politikwissenschaftler Oliver Marchart als politisches Moment verstanden werden.¹⁰⁶

Was wir weiterhin auf dieser Bühne betrachten können, ist eine Aneignung und Sichtbarmachung politischer Macht-Mechanismen. Mit Michel Foucault kann Macht als produktiv-strategisches Phänomen verstanden werden, das gleichzeitig objektivierend und subjektivierend wirkt und in dem Widerstand als negative Seite der Macht notwendig ist, um diese zu reproduzieren.¹⁰⁷ Dieses Spiel zwischen Macht und Widerstand „funktioniert [...] auf der Basis einer Fiktion, einer nicht realisierten zweiten Realität“¹⁰⁸. *Die Toten Kommen* setzt genauso hier an. Beim *Marsch der Entschlossenen*, der ein fiktives Denkmal in die Tat umsetzen will, wird die Machtdrohung und dann auch die Machtausübung der Politik in Form der Polizei sichtbar.¹⁰⁹ Gleichzeitig wird auch die Machtunterlegenheit der Aktivisten evident. Der *Marsch der Unentschlossenen* wird durch die genaue „Bauanleitung“¹¹⁰, die die teilnehmenden Aktivisten konkret umsetzen, als Protestchoreographie entlarvt, bei der

¹⁰⁴ Malzacher, F. (2015b) S. 39f.

¹⁰⁵ Draxler, H. (2015), S. 102.

¹⁰⁶ Vgl. Marchart, O. (2012), S. 170ff.

¹⁰⁷ Vgl. Foucault, M. (1987), S. 257.

¹⁰⁸ Luhmann, N. (2000), S. 47.

¹⁰⁹ „Das Ausschließen des anwesenden Ausgeschlossenen erfordert laufende symbolische Anstrengungen. Die Polizei darf erscheinen, aber sie sollte nicht genötigt sein, zuzupacken. Gesteigerte Symbolizität [...] bedeutet auch gesteigerte symbolische Empfindlichkeiten. Die Macht darf sich keine erkennbare Schlappe leisten, weil dies Konsequenzen hätte, die über den Einzelfall hinausgehen.“ Luhmann, N. (2000), S. 48.

¹¹⁰ Kaul, M. (2015).

eine „folkloristische Politik“¹¹¹ deutlich wird. Statt tatsächlich politisch wirksam zu sein, mutiert der Marsch zum medialen Happening. Die Aktion läuft seltsam ins Leere und die „Autopoeisis der Macht“¹¹² hält an.

Zwei Bilder bleiben im Gedächtnis: einerseits das Bild der Beerdigung einer anonymen Geflohenen und Mutter auf einem muslimischen Friedhof, andererseits die zum symbolischen Friedhof transformierte Reichtagwiese. Damit, so könnte man einerseits feststellen, schafft das ZPS eine imaginative, poetische Situation und leistet Widerstand gegen die normative Kraft des Faktischen, die Untätigkeit gegenüber der toten Geflohenen am Strand.

Andererseits wirkt *Die Toten Kommen* am Ende seltsam leer. Ein unbehagliches Gefühl bleibt zurück, denn warum denken wir über die Toten nach, wenn die Lebenden ankommen? Die geflohene Mutter erscheint nicht als autonomes Subjekt sondern als totes Opfer ohne eigene Stimme und ohne Körper. Die viktimisierende Bildsprache des Humanitarismus wird wiederholt.¹¹³ In all seinen Aktionen geht es dem ZPS um das Einreißen von Grenzen, um die Autonomie der Migration, durch die Menschen ohne Grenzbeschränkungen in die EU einreisen können. Die wahre Provokation muss unsichtbar bleiben und so wird „die Humanität Europas zu Grabe getragen“¹¹⁴.

Auf diese spekulative Weise könne die Kunst, so Philipp Ruch, die Rolle einer fünften Gewalt im Staat einnehmen.¹¹⁵ Die Kunst des ZPS ist sowohl Kunst als auch Leben gleichzeitig, die Spannung besteht nicht in der Oszillation zwischen den beiden Polen sondern liegt in der Gleichzeitigkeit. In diesem Paradox verhaftet sind die Aktionen

¹¹¹ Folkloristische Politik bezeichnet eine Konstellation von Ideen und Intuitionen innerhalb der zeitgenössischen Linken, die einen gemeinschaftlich geteilten Stil der Organisation, des Handelns und des politischen Denkens formiert. [...] In einer ersten Annäherung können wir folkloristische Politik als einen kollektiven und historisch definierten Common Sense definieren, der den Anschluss an aktuelle Machtmechanismen verloren hat. [...] Die folkloristische Politik ist der gesunde Menschenverstand der heutigen Linken und handelt als solcher intuitiv, unkritisch und unbewusst.“ Srnicek, N.; Williams, A. (2015), S. 44.

¹¹² Luhmann, N. (2000), S. 46.

¹¹³ Vgl. Holert, T. (2008), S. 198f.

¹¹⁴ Zentrum für Politische Schönheit (o.d.).

¹¹⁵ Zentrum für Politische Schönheit (o.d.).

faktenschaﬀend und ﬁktionalisierend, Realität und keine Realität zur gleichen Zeit und kreieren sowohl Situationen als auch neue Praktiken.¹¹⁶

Beurteilt man die Aktionen des ZPS unter den Gesichtspunkten einer Politik des Schönen, so wird klar, dass die Kunst des ZPS weder nützlich noch linear gesellschaftlich wirksam sein kann oder darf, sondern für sich selbst steht. Für Ruch ist die Kunst „völlig frei. Nicht nur im rechtlichen Sinne sondern gerade im ethischen“¹¹⁷. Da die Politik in der Gegenwart nicht mehr frei, sondern an systemische Zwänge gebunden scheint, wird die Kunst zum Areal der schönen Politik. „Politisches Handeln heißt etwas ganz Neues beginnen lassen“¹¹⁸, schreibt Han. Dies gilt jedoch nicht nur für die Künstler*innen, sondern auch für das Publikum, das in den Aktionen des ZPS stets die Möglichkeit hat, zur Akteur*in zu werden.

3.2 (Dis)Engagement als Alternative: *Neue Nachbarschaft // Moabit*

„Um die hier kümmert sich hier niemand. Ich will das tun. Natürlich ist das vollkommen unrealistisch und verrückt. Natürlich.“¹¹⁹

Die weißrussische Künstlerin und Aktivistin Marina Naprushkina gründete im Sommer 2013 gemeinsam mit weiteren ehrenamtlichen Koordinatoren die Initiative *Neue Nachbarschaft // Moabit*¹²⁰ mit dem Ziel, neuankommenden Geflohenen soziale Kontakte zu ermöglichen und Gemeinschaft zwischen neuen und alten Nachbarn zu schaffen.¹²¹ Dies soll ohne feste Hierarchien und staatliche Förderung fernab der Behörden und Sozialarbeiter*innen und unter anderen Prämissen als den kapitalistischen Prinzipien funktionieren.¹²² Als unabhängige¹²³ „artificial Institution“¹²⁴

¹¹⁶ Vgl. Florian Malzacher (2015b), S. 44.

¹¹⁷ Ruch, P. (2015).

¹¹⁸ Han, B. (2015), S. 73.

¹¹⁹ Naprushkina, M. (2015).

¹²⁰ Im Folgenden wird im Text von der *Neuen Nachbarschaft* gesprochen, da dies in der Initiative so gängig ist,

¹²¹ Neue Nachbarschaft (2015).

¹²² Vgl. Naprushkina, M. (2013).

versucht die Initiative, andere Formen des Miteinanders zu etablieren und dabei die flexiblen Strukturen auf die Bedürfnisse und Wünsche der Teilnehmer*innen anzupassen.¹²⁵

Da Naprushkina zur Bearbeitung der sozialen Probleme in ihrem unmittelbaren Umfeld nach neuen Räumen außerhalb der Kunstinstitutionen sucht und, um unabhängig zu bleiben, keine öffentliche Förderung annimmt, wird sie hier als Beispiel für künstlerischen Aktivismus mit „Exodus-Ansatz“¹²⁶ vorgestellt. Sie verfolgt die Strategie, neue soziale Beziehungen außerhalb des unflexiblen institutionellen Rahmens aufzubauen.

3.2.1 Die *Neue Heimat* für neue Nachbarn

Im Sommer 2013 funktioniert das Landesamt für Gesundheit und Soziales Berlin eine leer stehende Schule in der Letzowstraße nahe Naprushkinas Wohnung in Berlin/Moabit zur Notunterkunft für ca. 260 Geflohene um. Da der private Träger der Notunterkunft, die GIERSO GmbH, keine Aktivitäten für die Bewohner*innen anbietet, nutzt Naprushkina einen ehemaligen Klassenraum als Studio und organisiert dort Malnachmittage für die Kinder. Der Andrang ist seitdem groß. Zunächst organisiert die Künstlerin die gemeinsame Zeit mit den Kindern allein, fährt auf Materialsuche durch ganz Berlin und schmiert Nutellabrote.¹²⁷ Schnell wird deutlich, dass den Geflohenen vor allem der soziale Austausch fehlt und dass es keine Räume gibt, die diesen möglich machen könnten. Einen solchen Raum der Begegnung will sie schaffen. Durch

¹²³ Die Initiative ist unabhängig von staatlichen Mitteln und finanziert sich über an eine bestimmte Summe geknüpfte Mitgliedschaften, den Barbetrieb, durch selbst organisierte Flohmärkte und Soli-Konzerte sowie auf Spendenbasis. Nur so kann eine kritische Distanz zu den gegenwärtigen Institutionen gesichert werden. Vgl. Naprushkina, M. (2015), S. 234.

¹²⁴ Sholette, G. (2015).

¹²⁵ Vgl. Anhang 1: Min. 3.

¹²⁶ Mouffe, C. (2014), S. 152.

¹²⁷ Naprushkina kann einen Teil ihres Honorars der Ausstellung „Der Ungeduld der Freiheit Gestalt geben“ (2013-12.01.2014) im Württembergischen Kunstverein Stuttgart verwenden, um die Materialkosten zu decken. Im Gegenzug führte sie zum Abschluss der Ausstellung den Workshop „Unter Ausschluss der Öffentlichkeit“ durch, in dem Fragen und Konflikte der deutschen Asylpolitik diskutiert und ein Austausch zwischen Workshop-Teilnehmern und Mitgliedern der Initiative ermöglicht wurde. Naprushkina stellte die Initiative bereits in diesem frühen Stadium als Modellprojekt ein. Vgl. Naprushkina, M. (2013).

Mundpropaganda kann die Künstlerin immer mehr Freiwillige motivieren. Gemeinsam erstellen sie ein festes Wochenprogramm, starten zusätzlich mit Deutschunterricht für die Erwachsenen. Gleichzeitig begleiten sie die Geflohenen in ihrem Alltag, unterstützen sie bei Behördengängen oder übersetzen Formulare. Je mehr Naprushkina involviert ist, desto klarer werden ihr die Defizite des bürokratischen Asylsystems:

„Marina, weißt du, wir haben für November kein Geld bekommen. In Berlin haben sie uns beim Amt gesagt, dass wir das Geld nach dem Umzug in Münster bekommen werden. In Münster sagen sie, dass wir es in Berlin hätten bekommen müssen.“¹²⁸

Auch die Missstände in der Notunterkunft springen immer deutlicher ins Auge: das Essen ist schlecht, es gibt nur fünf Waschmaschinen für fast dreihundert Bewohner und das Wasser ist höchstens lauwarm. Die Mindeststandards werden nicht eingehalten. Die Initiative reicht Beschwerde bei den staatlichen Stellen ein und veranstaltet eine öffentliche Demonstration. Daraufhin bekommt Naprushkina Hausverbot in der Notunterkunft. Das Studio darf nicht länger benutzt werden. Die Bar *Neue Heimat* um die Ecke der Letzowstraße stellt ihre Räume zur Verfügung. Die neuen Räumlichkeiten bieten Raum zur gemeinsamen Gestaltung und der Umsetzung von Wünschen und Bedürfnissen. Die Initiative wächst und die Organisation wird komplexer.¹²⁹ Doch obwohl sie die Geflohenen auffängt und ihnen einen gesicherten Raum sowie soziale Kontakte ermöglicht, können nicht alle Probleme dadurch gelöst werden:

„Neulich hat mir Malika erzählt, dass Islam Depressionen bekommen hat, dass er angefangen hat, zu weinen. [...] Seine Freunde sind dort [Tschetschenien] geblieben, neue hat er nicht. Hier im Heim gibt es keine Jungen in seinem Alter. [...] Einfach zur Schule gehen, das ist es, was er jetzt braucht. Aber nicht einmal das geht. Nach einem Jahr in Deutschland...“¹³⁰

Im Juli 2015 bezieht die Initiative die Räumlichkeiten eines ehemaligen koreanischen Restaurants mit dem Namen „Neue Heimat“ in der Beusselstraße im Stadtteil Moabit in Berlin und fungiert seitdem als „Sozial- und Kulturzentrum für die Nachbarschaft auf der ganzen Welt“¹³¹. Mittlerweile treffen sich 100 Menschen dort dreimal in der Woche zum *Deutschstammtisch*, um gemeinsam in Kleingruppen Deutsch zu sprechen und

¹²⁸ Naprushkina, M. (2015), S. 125.

¹²⁹ Vgl. Naprushkina, M. (2015), o.S.

¹³⁰ Ebd. S. 180f.

¹³¹ Ebd.

Grammatik zu üben. Der Samstag ist für den Frauen-Kind-Nachmittag reserviert. Gemeinsam mit den Kindern gestaltet Naprushkina Linoldrucke, die einerseits zur Dekoration der Räumlichkeiten dienen und deren Ästhetik andererseits in der Kommunikation der Initiative als *Branding* fungiert. Die Initiative ist nicht mehr nur ein Ort für Geflohene, sondern ein allgemeiner Treffpunkt für die Bewohner des Viertels geworden.

3.2.2 Der Deutschstammtisch

Ich betrete die *Neue Heimat* zum ersten Mal an einem Montagvormittag. Nach einem Fest anlässlich des nigerianischen Unabhängigkeitstags am Abend zuvor funktioniert das Licht im Spendensaal im Keller der Neuen Nachbarschaft nicht mehr. Die Frauen, die gekommen sind, um Kleidung für sich herauszusuchen, können dort nichts sehen. Naprushkina muss eine Lösung finden und sucht nach Stehlampen. Sie hat keine Zeit und drückt mir zur Begrüßung ihr Buch *Neue Heimat. Wie Flüchtlinge uns zu besseren Nachbarn machen* (2015) in die Hand, in dem sie ihre Erfahrungen der letzten zwei Jahre und den Alltag der Geflohenen nüchtern beschreibt. Während ich lese, bietet mir der Barkeeper, ein junger Geflohener aus Syrien, Kaffee an. Eine Gruppe junger Menschen sitzt auf Sesseln auf der anderen Seite des Raumes und lernt gemeinsam Deutsch.

Am Abend findet der *Deutschstammtisch* statt. Plötzlich ist die Bar voll. Mindestens 150 Menschen sind gekommen und verteilen sich je nach Sprachniveau in verschiedene Kleingruppen. Ich sitze mit einem Arzt aus Jordanien und einem syrischen Jugendlichen an einem Tisch und soll ihnen den Unterschied zwischen Nominalkonstruktionen und dem Genitiv erklären. Wie sehr meine Erklärungsversuche den Männern wirklich nützen ist unklar, jedoch zweitrangig. Hinterher holen sich alle einen Drink. An der Bar arbeiten eine Freiwillige und ein Geflohener zusammen und mixen Moscow Mule. So bekommen die Geflohenen einen Einblick in die Arbeit als Barkeeper und können später neben dem Studium hinter der Theke arbeiten. Naprushkina beschreibt die abendlichen Treffen als „Performance“ und liest sie so als künstlerische Form.¹³²

¹³² Vgl. Anhang 1: Min. 5.

In der *Neuen Nachbarschaft* herrscht meist eine warme und willkommen-heißende Stimmung, obwohl die Spannungen und die Unvorhersehbarkeit des Alltags spürbar werden, solange nur Naprushkina und ihr Kernteam vor Ort sind. Die Balance zwischen der aktuellen Dringlichkeit und dem damit verbundenen direkten Handeln sowie der langfristigen Planung der Initiative und der Umsetzung neuer Ideen zu halten, ist schwierig. Diese Atmosphäre entsteht nicht zufällig, sondern ist das Ergebnis reibungsloser Organisation, Flexibilität und eines Konzepts, durch das versucht wird, neue Strukturen zu etablieren, die auf dem Prinzip gemeinsamen Lernens basieren. Dabei stehen einerseits das Erlernen neuen Wissens, anderer Perspektiven und Verhaltensweisen, andererseits das Verlernen von Stereotypen, Vorurteilen und festgefahrenen Kategorien im Vordergrund. Naprushkina betont, dass auch die Alt-Berliner Nachbarn durch die alternativen Formen der Wissens(re)produktion sowie die sozialen Kontakte von der Initiative profitieren.¹³³

3.2.3 Lernen und Verlernen

Diese alternative Art des Lernens wird durch verschiedene Strukturen etabliert: Dem *Deutschstammtisch* in Form informellen Lernens an Gruppentischen wird ein Arabischkurs, der am Donnerstagabend zur gleichen Uhrzeit, zu der sonst der Deutschstammtisch stattfindet, als Pendant entgegengesetzt. Viele Studierende der Islamwissenschaften oder solche, die Arabisch lernen, kommen zur *Neuen Nachbarschaft*, um ihre Studieninhalte in der Praxis zu testen und ihre Sprachkenntnisse zu verbessern. Doch vor allem die Möglichkeit, das eigene Land aus den Augen Geflohener zu sehen, einen Einblick in die bürokratischen Strukturen der Ausländerbehörde zu bekommen und die Widersprüche in der unterschiedlichen Behandlung von Staatsbürgern und Ausländern zu erkennen und zu hinterfragen, erscheint als ein zentraler Aspekt. Jeden Mittwoch ist ein anderes Teammitglied für das Abendessen zuständig und übernimmt die Leitung. Die *Integrationsküche* schafft die Basis für gegenseitiges Wahrnehmen. Durch den gemeinsamen Umbau der Bar *Neue Heimat* haben alle Initiativen-Mitglieder, ob Freiwillige oder Geflohene, ein besonderes Verantwortungsgefühl für den Raum entwickelt und gestalten ihn aktiv mit. 2016 soll

¹³³ Vgl. Naprushkina, M. (2015), S. 234.

eine Vortragsreihe etabliert werden, in dem Geflohene als ‚lokale Experten‘ über die Situation in ihren Heimatländern berichten, und so eine alternative Wissensproduktion abseits der hegemonialen medialen Narrativen möglich machen.

Jeden Dienstag gibt es eine Einführung für neue interessierte Freiwillige. Zu dieser Gelegenheit erklärt Naprushkina oder ein*e andere*r Verantwortliche*r das Konzept der Initiative:

„Wir sind keine Lehrer hier, und die Menschen, die zu uns kommen, sind keine Schüler. Hier ist keine Schule, kein Frontalunterricht, keine Hierarchie. Wir helfen nicht – wir lernen voneinander. Die Leute kommen zu uns, weil sie den Ort angenehm finden, weil sie soziale Kontakte suchen. Unterhaltet euch.“¹³⁴

Im pädagogischen Ansatz der Neuen Nachbarschaft // Moabit lassen sich Parallelen mit Rancières Konzept einer „kollektive[n] Intelligenz der Emanzipation“¹³⁵ finden. Es geht darum, was unter der Annahme absoluter Gleichheit möglich ist. Dabei wird Gleichheit, wie Claire Bishop argumentiert, zur Methode, die durch ihre Ausübung immer wieder neu verifiziert wird.¹³⁶

3.2.4 Aktivistische Kunst und künstlerischer Aktivismus

Neben der sozialen Gestaltung des geteilten Raums ist die direkte Unterstützung der Geflohenen bei Behördengängen ein wichtiger Bestandteil des Engagements der Initiative. Dabei finden die Entscheidungen über individuelle Asyl-Anträge unter Ausschluss der Öffentlichkeit statt. Um eine Öffentlichkeit zum Thema Asyl- und Migrationspolitik herzustellen, initiierte Naprushkina das Projekt *Refugees Library*, ein Archiv von Gerichtszeichnungen¹³⁷, die als Protokolle konkreter Prozesse über Asyl-Entscheide dienen. In einem kollaborativen Prozess im Internet werden die Texte in die relevantesten Sprachen übersetzt, damit sie Geflohenen, die sich auf ihren eigenen Prozess vorbereiten, als Information und Vorlage dienen können. In Form szenischer Lesungen wurden die Protokolle mit verteilten Rollen von alten und neuen Nachbarn der Initiative u.a. beim 2. Berliner Herbstsalon des Maxim-Gorki Theaters vorgetragen.

¹³⁴ Naprushkina, M. (2015), S. 146.

¹³⁵ Rancière, J. (2010), S. 61.

¹³⁶ Vgl. Bishop, C. (2012), S. 266.

¹³⁷ Das Archiv ist öffentlich zugänglich: <https://refugeeslibrary.wordpress.com>

Ihre künstlerischen Arbeiten entstehen mit und für Geflohene, dienen als Zeugnis, politische Bildung und nützliche Vorbereitung gleichzeitig.

Ist die *Neue Nachbarschaft* ein Kunstprojekt oder eine Initiative einer Künstlerin, die aus ihrer künstlerischen Praxis resultiert? Die soziale Gestaltung und das Schaffen eines autonomen Modellraums, in dem Gesellschaft stattfinden kann, stehen im Mittelpunkt. Naprushkina reagiert auf ihren lokalen Kontext, der von solcher Dringlichkeit geprägt ist, dass ihr der Rückzug in das Kunstsystem sinnlos erscheint.¹³⁸ Dies betont sie sowohl in ihrem Buch, als auch in einem Kommentar in *Der Zeit*, in dem sie den Eröffnungsabend des 2. Berliner Herbstsalons im Gorki Theater beschreibt. Dieser kommt ihr wie alltagsferne, intellektuelle Debatte über ein Problem, das praktisch angegangen werden muss, vor. Müde kommt sie nach einem langen Tag in der Initiative ins Theater:

„Das Betrinken muss heute schnell und schmerzfrei gelingen, immerhin habe ich nur gefrühstückt. Ich trinke drei Gläser Sekt nacheinander. Shermin Langhoff hält die Eröffnungsrede. [...] Zum Schluss hofft die Intendantin, dass die gezeigten Arbeiten nicht nur zu intellektuellen Debatten führen, sondern auch in Handlung übergehen. Die Menschen strömen in die Hallen. Ich überlege, was ich jetzt machen soll. Mir fällt ein, dass ich die Einladung zum Herbstsalon an niemanden verschickt habe. Ich habe einfach nicht daran gedacht.“¹³⁹

Trotzdem reflektiert sie den Alltag in ihrer künstlerischen Praxis und nutzt ihre künstlerischen Mittel für ihr aktivistisches Handeln. Hierzu zählen vor allem das Schaffen einer nachbarschaftlichen Atmosphäre, die künstlerische Erziehung der Kinder, aus denen die Linoldrucke entstehen, und eine bestimmte Form von Selbst-Organisation, auf der die Initiative aufgebaut ist. Obwohl ihr das Kunstsystem in ihrer täglichen Arbeit sinnlos erscheint, macht sie neben ihrer Arbeit als künstlerische Aktivistin aktivistische Kunst. Neben den *Refugee Libraries* kommentieren auch ihre Arbeiten *Unter Ausschluss der Öffentlichkeit* – eine Installation all ihrer Arbeitsmaterialien und des Tisches aus dem Studio in der Notunterkunft Letzowstraße – und *Dead Souls / German Money and Migration Politics in the World* (2014) – ein großes Wandbild, das die Kapitalströme aus Deutschland mit den in die Bundesrepublik hineinstrebenden Menschenströmen vergleicht – die Schattenseiten der

¹³⁸ Vgl. Naprushkina, M. (2015a), S. 236.

¹³⁹ Naprushkina, M. (2015b).

Migrationspolitik.¹⁴⁰ Auf ihrer Website beschreibt Naprushkina den Schwerpunkt ihrer Arbeit: *“The emphasis lies on projects which work outside the white cube and has social and political relevance.”*¹⁴¹

In ihrem Text *Aktivistische Kunst und der Markt der Kritik* markiert Karen van den Berg eine wesentliche Differenz zwischen „künstlerischem Aktivismus und politischer Kunst, der darin zu sehen ist, dass aktivistische Kunst nicht für ein Kunstpublikum produziert wird, sondern vielmehr künstlerische Strategien nutzt, um „aus gesellschaftliche heterogenen Initiativen heraus reale Veränderungen sozialer Verhältnisse zu bewirken“¹⁴². Naprushkinas Praxis changiert zwischen beiden Polen, da sie neben ihrer Initiative auch an die pädagogischen und kommunikativen Potentiale ihrer Projekte im White Cube glaubt, in dem somit politische Arbeit auch möglich ist und sie zusätzlich weiterhin als Künstlerin arbeiten möchte.¹⁴³ Die Grenzen zwischen Kunst und Aktivismus verschwinden scheinbar. Die Politik ihrer Kunst ist mit Oliver Marcharts Worten „social practice with its own protocols that are not, and cannot be entirely congruent with art as defined by the functionaries of the art field“¹⁴⁴.

3.2.5 Anti-Propaganda

Eine künstlerische Strategie, die Naprushkina für ihre aktivistische Kunst verwendet, ist die „Anti-Propaganda“¹⁴⁵. Nach Oliver Marchart ist diese Strategie eher als „Counter-Propaganda“¹⁴⁶ zu bezeichnen – „a particular kind of – dissensual and minoritarian – propaganda directed against a doxa defended by the hegemonic forces of propaganda fide“¹⁴⁷. Dabei geht es ihr einerseits um das Sammeln und Ausstellen weißrussischer Propagandaformen und andererseits um gegenhegemoniale Kommunikationsformen, die sich die Propaganda-Strategie der Simplifizierung aneignen.

¹⁴⁰ Office for Anti-Propaganda (o.d).

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Van den Berg, (2015), S. 47.

¹⁴³ Vgl. Naprushkina, & Office for Anti-Propaganda (2015), S. 240.

¹⁴⁴ Marchart, O. (2014), S. 225.

¹⁴⁵ Naprushkina, M.; & Office for Anti-Propaganda (2015), S. 240.

¹⁴⁶ Marchart, O. (2015), S. 227.

¹⁴⁷ Ebd.

Bereits 2007 gründete die Weißrussin das *Office for Anti-Propaganda*, um die Macht- und Propaganda-Mechanismen des Belarussischen Systems sichtbar zu machen und zu subvertieren. Dieses sollte zunächst als Archiv mit Original-Material staatlicher Institutionen und Dokumentationen künstlerischer Arbeit aus Belarus fungieren, das in Ausstellungen gezeigt wurde. Im Laufe der Zeit wurde es zur flexiblen politischen Plattform, durch die Naprushkina zusammen mit Aktivist*innen und NGOs arbeitet, um politische Kampagnen, soziale Projekte, Protestaktionen und Publikationen zu organisieren. Die Untergrund-Zeitung *Self#Governing*, die sie bei der 7. Berlin Biennale vorstellte, besteht fast ausschließlich aus Zeichnungen und wird von der Aktivisten-Gruppe *Nash Dom* in Weißrussland verteilt: „The newspaper covers social and political conditions with the aim of initiating change and encouraging civil commitment.“¹⁴⁸

Auf ihrer Homepage hat Naprushkina ein Manifest veröffentlicht, das klare politische Vorstellungen ausdrückt und sie als Kämpferin für „radikale Demokratie“ positioniert:

„Wir brauchen eine neue Politik, die nicht auf Angst, Ausgrenzung und Überwachung basiert, die nicht im Rahmen der Nationalstaaten denkt und immer mehr die wirtschaftlichen Interessen der Eliten bedient. In Staaten mit Repräsentativer Demokratie haben immer weniger Leute Zugang zum Privileg Arbeit//Bezahlung, die Zahl der Privilegierten wird streng limitiert. Die Regierungen schützen sich gegen Migranten und verlangen von den autoritär regierten Staaten die Einhaltung der Menschenrechte. Menschenrechte? Dort kann es keine geben. Dort gibt es auch keine Privilegierten in Beschäftigung und Kultur, weil dort beides nicht mehr existiert.“¹⁴⁹

Nach dem *Office for Anti-Propaganda* ist die *Neue Nachbarschaft // Moabit* ihre zweite selbst gegründete Organisation, die als utopischer Experimentierraum für neue gesellschaftliche Modelle dienen soll und neue Formen der Kollaboration ermöglicht. In ihrer künstlerischen Arbeit sind die Kreation von Gegenmodellen institutioneller Strukturen und die Anleitung zur Selbstorganisation zentral. Sie erforscht, wie moderne Ideologien funktionieren und so Gesellschaft beeinflussen können und versucht, diese mit künstlerischen Mitteln freizulegen. Die basalen Aspekte ihres künstlerischen Schaffens sind auch in den Strukturen der Initiative wiederzufinden. Mit Oliver Marchart kann Naprushkinas künstlerische und gleichzeitig politische Praxis als

¹⁴⁸ Naprushkina, M.; & Office for Anti-Propaganda (2015), S. 240.

¹⁴⁹ Naprushkina, M. (2012).

Strategie des „disrupting, expanding, instituting“¹⁵⁰ beschrieben werden. Kunst wird für sie dann politisches Handeln, wenn sie „die Utopie ins Leben ruff[t]“¹⁵².

3.2.6 Commonisten

Die Initiative basiert auf informellen Organisationsstrukturen mit politischen Intentionen. Einerseits geht es um das nachbarschaftliche Zusammenleben im urbanen Raum mit vormals durch von den Behörden infrastrukturell benachteiligten Nachbarn, den Geflohenen, die durch die Sprachbarriere und ihre Unterbringung in exkludierten, nicht als Unterkunft geeigneten Wohnräumen leben. Damit interveniert die Gruppe einerseits im Feld der Migrationspolitik, andererseits geht es um Fragen der Stadtplanung, des Zusammenlebens und der Gentrifizierung, von der Moabit momentan betroffen ist. Durch künstlerische Praxis wird eine „Heterotopie“¹⁵³ in der Parapolis kreiert, der Raum für Gemeinsames bietet. Aus diesem Grund ist die *Neue Nachbarschaft* als Teil des von Karen van den Berg eingeführten „New Regime of Commons“¹⁵⁴ zu verstehen.

Die *Neue Nachbarschaft // Moabit* ist ein Modellprojekt für Bottom-up-Initiativen, die sich mit manchmal bis an die Erschöpfung grenzendem Engagement für die Geflohenen einsetzt. Eine ähnliche Initiative ist das Projekt *Kunst-Asyl*¹⁵⁵ in Berlin-Spandau. Das Projekt hat keine konkrete Zielsetzung sondern sucht nach Möglichkeiten für gemeinsame Räume, die Geflohene und Ansässige gemeinsam nutzen können. Momentaner Ort der Initiative ist ein Wohnheim in der Staakener Straße, das an ein Industriegebiet angrenzt. Der zunächst rein funktional eingerichtete Raum wird von den Heimbewohnern und einem aus Künstler*innen und Architekt*innen bestehenden Kernteam durch temporäre Fassadengestaltung, *Urban Gardening* und andere gestaltende Elemente zum „performativen Ort von Geschehen und Verwandlung“¹⁵⁶.

¹⁵⁰ Marchart, O. (2015), S. 229.

¹⁵² Naprushkina, M. (2012).

¹⁵³ Vgl. Foucault, M. (1990), S. 39ff.

¹⁵⁴ van den Berg, K. (2014), S. 1.

¹⁵⁵ KUNSTASYL (o.d.).

¹⁵⁶ Ebd.

Am Tag nach meinem Besuch ist Naprushkina im Rahmen der Frankfurter Buchmesse zum Programm *Die Blaue Stunde: Flucht und Asyl* eingeladen, um gemeinsam mit den Autoren Karim El-Gawhary und Michael Richter über den Umgang mit der aktuellen Migrations- und Asylpolitik in der „Flüchtlingskrise“ zu diskutieren. Die *Neue Nachbarschaft // Moabit* wird als Modell für gelungene Integration gelobt.¹⁵⁷ Doch die Geflohenen werden nicht in die Initiative integriert, sondern die Initiative wird durch die Inklusion einer jeden, der teilhaben möchte, jeden Tag performativ geschaffen.

3.3 Konversion als Herausforderung: Munich Welcome Theatre

„Wenn das Handeln wichtiger wird als das
Zuschauen, dann landet man bei der entscheidenden
Frage.“¹⁵⁸

Seit dem Beginn der Intendanz von Matthias Lilienthal an den Münchner Kammerspielen im September 2015 ist das Stadttheater das erste langfristig geplante *Welcome Theatre* und setzt sich verstärkt auf der strukturellen, personellen sowie auf der inhaltlichen Ebene mit den Themen Flucht, Ankunft und Willkommenskultur auseinander. Das Theater soll unter der Leitung der Dramaturgen Björn Bicker und Malte Jelden zu einem Prototyp des Theaters für eine offene Gesellschaft und die Gestaltung eines interkulturellen, sozialen Raums werden. Dabei ist das „Konversionsprojekt“ dreistufig aufgebaut und nutzt verschiedene Formate von Inszenierung, um mehr soziale Teilhabe im Theater zu ermöglichen. Im Zentrum steht die Kollaboration mit der Initiative *Bellevue di Monaco*, die sich für alternative Wohnkonzepte für Geflohene im Stadtzentrum Münchens einsetzt.¹⁶⁰ Der Begriff Konversion weist dabei auf die institutionelle Öffnung des Theaters in den Stadtraum, die Veränderung organisationaler Strukturen und einen Prozess, in dem die Funktion des Stadttheaters in der Gesellschaft neu gedacht und zur Disposition gestellt wird, hin.¹⁶¹ Das Projekt wird zunächst für ein Jahr von der *Kulturstiftung des Bundes* gefördert, soll aber langfristig etabliert werden.

¹⁵⁷ Vgl. o. A. (2015).

¹⁵⁸ Bicker, B. (o.d.).

¹⁶⁰ Vgl. Bellevue di Monaco (o.d.).

¹⁶¹ Bicker, B. in: Asmuth, T. (2015).

Das *Munich Welcome Theatre* lotet durch die Öffnung des Theaters hin zum dringlichen Thema der Flucht und Migration die Rolle des Theaters als Bildungsinstitution und wichtiger Teil des öffentlichen Raums neu aus. So kann das Projekt als Veranschaulichung dafür dienen, wie eine staatliche Institution zum „Ort kritischer politischer Intervention“¹⁶² und zum agonistischen öffentlichen Raum werden kann, indem die Hegemonie der Konsumgesellschaft und des Konsenses dekonstruiert und Alternativen erprobt werden.¹⁶³

3.3.1 Der Open Border Congress

Vom 16. bis 18. Oktober 2015 fand als große Kick-off-Veranstaltung und Think Tank für das Projekt der *Open Border Kongress* in den Räumlichkeiten der Kammerspiele München statt. Drei Tage lang diskutierten und präsentierten Wissenschaftler*innen, Künstler*innen und Aktivist*innen (mit) dem Publikum Lösungsansätze und Experimentiermöglichkeiten, wie ein *Welcome Theatre* im besten Fall aussehen könnte. Die Teilnehmer*innen nahmen performativ das komplette Theatergebäude ein, hatten Zugang zu allen Räumen und wurden zu Akteuren vor und hinter der Bühne. So konnte das Theater einerseits als Plattform für lokale Initiativen, Flüchtlingsorganisationen und überregionale Akteure dienen, ihnen eine größere Sichtbarkeit bieten und im besten Fall neue Netzwerke schaffen. Andererseits wurden verschiedene künstlerische theatrale Arbeiten vorgestellt, die die Einwanderungsgesellschaft künstlerisch ausloten. Dabei standen gelungene Beispiele für Teilhabe im Mittelpunkt.¹⁶⁴

Die verschiedenen Formate wurden in drei Kategorien unterteilt:

Best Ideas: In dieser Rubrik regten verschiedene Vorträge und Gesprächsrunden vor allem zum Nachdenken über drei Themenkomplexe an: (1) die europäische Grenzpolitik, (2) die deutsche Willkommenskultur und dabei vor allem lokale kurz-, mittel- und langfristige Lösungsansätze in München und (3) die Rolle und

¹⁶² Mouffe, C. (2014), S. 152.

¹⁶³ Vgl. Mouffe, C. (2014), S. 153.

¹⁶⁴ Detaillierte Informationen zum Programm des Open Border Congress sowie zu den Künstler*innen und Initiativen sind unter folgenden Link zugänglich: <http://www.muenchner-kammerspiele.de/munich-welcome-theatre>.

Möglichkeiten ästhetischer Praktiken und von Kulturinstitutionen in der Einwanderungsgesellschaft. Die thematischen Setzungen können als klare politische Positionierung gelten. Dies wurde vor allem anhand der Eröffnungsreden deutlich, die von Ousmane Diarra, dem Präsident der Organisation AME (Assoziation der Abgeschobenen Malis), der sudanesischen Aktivistin Napuli Paul Langa und Heribert Prantl, der das ethische Versagen Europas angesichts der aktuellen Migrationsbewegungen anprangerte, gehalten wurden. Politiker*innen wurden gezielt nicht eingeladen, um so visionär anstatt realpolitisch diskutieren zu können. Eine weitere klare gegenhegemoniale Setzung erfolgte durch die Ausrichtung der 2. *Internationalen Schlepper- und Schleuserkonferenz* (ISS) als Tagung im Kongress, bei der die Figur des Schleppers umgedeutet und historisch in Verbindung mit der Figur des Fluchthelfers während des zweiten Weltkriegs oder zu DDR Zeiten betrachtet wurde. Die ISS erschien als simulierte Simulation, denn obwohl es sich um ein Kunstprojekt handelte, wurde trotzdem konkret über Möglichkeiten der Fluchthilfe gesprochen und Erfahrungen auch aus dem künstlerischen Bereich ausgetauscht.¹⁶⁵

Best Culture: In dieser Kategorie präsentierte der *Open Border Kongress* modellhafte Tanz- und Theaterprojekte sowie verschiedene Dokumentarfilme zum Thema Flucht. Hier standen vor allem Stücke aus dem Feld des Dokumentartheaters, die mit dem Prinzip „Experten des Alltags“ arbeiten, oder Kollaborationen mit Geflohenen im Vordergrund, die zum Teil in das Feld der Theaterpädagogik übergreifen und gleichzeitig ästhetisch anspruchsvoll sind. Hervorheben möchte ich vor allem das transnationale Theaterensemble *Hajusom* aus Hamburg sowie die Tanzkompanie *Gintersdorfer/Klaßen*. Als „künstlerische Intervention im Konfliktfeld der aktuellen Migrationspolitik“¹⁶⁶ arbeitet *Hajusom* seit 1999 mit unbegleiteten, jugendlichen Flüchtlingen und Migranten und beschäftigt sich mit den Folgen der Globalisierung. Für *Paradise Mastaz* kollaborierten sie mit einem Puppenspieler aus Mali, der ihnen Marionetten und Stabpuppen fertigte. Die Performer ließen die Puppen verschiedene Aspekte von Flucht und Migration zwischen Europa und Afrika verhandeln. In ihrem Stück *Identitäten dehnen* arbeitete die Performance-Gruppe *Gintersdorfer/Klaßen*

¹⁶⁵ Vgl. Munich Welcome Theatre (2015).

¹⁶⁶ Hajusom (o.d.).

zusammen mit der Aktivistin Napuli Paul Langa und verhandelte aktuelle Debatten um die Identität des Flüchtlings sowohl auf diskursiver Ebene mit Bezug auf Alain Badiou als auch durch Körperarbeit und verschiedene tänzerische Bilder.

Best Practice: In den letzten zwei Jahren ist eine Bandbreite von zivilgesellschaftlichen Projekten mit und von Geflohenen entstanden. Neben Ständen von lokalen Initiativen wie das *Bellevue di Monaco* stellte der *Open Border Congress* Möbel des sozialen Designprojekts *Cucula* aus Berlin, das durch Crowdfunding finanziert wird sowie Geflohene zu Designern und Möbelbauern ausbildet und bot u.a. Raum für das online Gemeinschaftsradioprogramm *Refugee Radio Network*. Auch die *Kiron University*, die Menschen auf der Flucht weltweit Online-Studiengänge anbietet, ohne dass ein gültiger Pass vorgewiesen werden muss, war mit einem Stand vertreten. Das *Grandhotel Cosmopolis* Augsburg eröffnete einen *Beauty Salon*, in dem sich die Teilnehmer*innen auf verschiedene Weise verschönern lassen konnten. Im Blauen Haus, der Kantine der Kammerspiele, kümmerten sich die Kochaktivist*innen des Kochprojekts *Culture Kitchen* gemeinsam mit dem Kantinen- und Restaurantbetrieb des Theaters, *Conviva*, um das Catering und verkauften Gerichte aus ihren Herkunftsländern.

In den Diskussionsrunden *Structures for a Welcome Theatre! How, who, where?* und *Die Rolle der Kulturinstitutionen in der Einwanderungsgesellschaft* werden nötige Strukturveränderungen in der deutschen Kulturlandschaft diskutiert. Wichtige Impulse kommen vor allem von Mark Terkessidis, der Theaterwissenschaftlerin Azadeh Sharifi und der postkolonialen Theoretikerin Grada Kilomba. Schnell geht es in der Diskussion um das post-migrantische Theater, das vor allem vom Maxim Gorki Theater umgesetzt wird. Sharifi machte deutlich, dass migrantische Gruppen bereits seit 30 Jahren die demokratische und inhaltliche Teilhabe an der deutschen Kulturproduktion einfordern, doch bisher sei es nie über Entertainment hinausgegangen. Auch die postkolonialistische Dimension der Kulturproduktion sowie immanente rassistische Vorstellungen und unsichtbare strukturelle Ausgrenzung müssten im Diskurs verhandelt und berücksichtigt werden.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Vgl. Anhang 2.

Obwohl – nach dem Motto *Refugees Welcome* – Geflohene freien Eintritt zum Kongress hatten und es eine der Hauptinteressen des Kongresses war, Menschen mit Fluchthintergrund einzuladen, ergab sich der Eindruck, das Publikum des Kongresses bestünde doch eher aus den Mitgliedern verschiedenster Initiativen rund um das Thema Flucht und Asyl sowie aus dem gängigen Theaterpublikum.

3.3.2 Die Konversion der Theaterstrukturen

In der zweiten Projektphase, die während der ganzen Spielzeit läuft, überlegt das Team des *Welcome Theatre* gemeinsam mit den Mitarbeiter*innen des Stadttheaters, wie interne Strukturen verändert werden können, um sich dem Thema Flucht zu öffnen und welche unerkannten Möglichkeiten ein Theater für Menschen mit Fluchterfahrung bietet. Angedacht sind zum Beispiel Ausbildungsprogramme für junge Geflohene in der Schreinerei, vom Förderverein organisierte Benefiz-Veranstaltungen, die Zusammenarbeit von Ensemble und Geflohenen sowie die Erarbeitung neuer Vermittlungs- und Theaterpädagogikprogramme, die die Bedürfnisse der Geflohenen miteinbeziehen. Dieser Prozess wird offen und partizipativ gestaltet, ohne dass klare Ergebnisse definiert sind. Dabei wird das Theater als flexible und lernende Institution begriffen. Die organisationalen Strukturen sowie die traditionellen Arbeitsweisen im Theater werden dabei angegriffen und neu gedacht. Hier sind Konflikte wahrscheinlich, denn eine Öffnung der Strukturen beinhaltet die Erhöhung des Anteils von Mitarbeiter*innen mit Migrationshintergrund.

3.3.3 Kollaboration im Stadtzentrum: Das Bellevue di Monaco

Im dritten Schritt übernimmt das Stadttheater eine aktive Patenschaft für das Willkommenszentrum *Bellevue di Monaco*, das 2016 in der Münchner Innenstadt entstehen soll. Da die Zahl der nach Deutschland flüchtenden Menschen 2014 rapide zunahm, wurden einerseits die begrenzten Möglichkeiten der Unterbringung und andererseits verstärkt das Bedürfnis nach besseren Angeboten für soziale Teilhabe und Begegnung von und mit Geflohenen sichtbar. Das *Bellevue di Monaco* soll sowohl Wohnraum für 40 bis 50 Geflohene im Zentrum schaffen, als auch als öffentlicher kultureller Raum mit der Stadt vernetzt werden. So soll durch Mikro-Prozesse ein anderer Umgang mit dem Themen Flucht und Willkommenskultur im urbanen Raum etabliert werden. Zusätzlich sollen in Kooperation mit verschiedenen Bildungsträgern

und der Industrie- und Handelskammer konkrete Bildungs- und Ausbildungsformate entwickelt werden sowie Konzepte für eine programmatische Vermittlung von Ausbildungs- und Praktikumsplätzen entstehen.¹⁶⁸ Außerdem ist ein Café oder Restaurant angedacht, das von den Geflohenen selbst betrieben werden soll.¹⁶⁹

Das *Welcome Theatre Projekt* möchte gemeinsam mit dem Team sowie mit den möglichen Bewohner*innen künstlerische Programme erarbeiten und die kulturellen Räume mit gestalten. Ziel ist es, einen transkulturellen Begegnungsort zu schaffen, der Nachbarschaftstreff, Veranstaltungsort und Infozentrum ist und gleichzeitig als „Theater- und Kulturlabor“ mit Ateliers, Probenräumen und Workshops funktioniert. Für Lilienthal entsteht in der Initiative „eine bestimmte Art von Sozialarbeit, dadurch entsteht ein bestimmtes Nachdenken über das Thema, wie wir mit Flüchtlingen umgehen wollen“. Ihm ist „gute Sozialarbeit lieber als schlechte Kunst“¹⁷⁰.

Das Aktionsbündnis *Bellevue di Monaco* geht aus einem Zusammenschluss verschiedener Akteure aus der Kultur-, Sozial- und Aktivistenszene Münchens hervor. Impulsgeber für das Projekt ist die Aktivistengruppe Goldgrund, bestehend aus dem Kulturmanager Til Hofmann, dem SZ-Journalist Alex Rühle und dem Filmemacher Christian Ganzer, die in den letzten Jahren mit verschiedenen Aktionen auf die Mietpreisspekulation und die ungleiche Wohnungsverteilung in München aufmerksam machten und u.a. in einer Fake-Aktion für einen Luxuswohnungsbau in ehemaligen Sozialwohnungen direkt an der Münchner Freiheit warben.¹⁷¹ Gemeinsam planen sie seit mehr als zwei Jahren die Umnutzung eines Häuserkomplexes in der Müllerstraße nahe des Viktualienmarktes, einem von Gentrifizierung besonders geprägten Viertel.¹⁷² Es erscheint als gegenwärtiger Kunstgriff, die in der aktuellen Gentrifizierungsdebatte als Politikum verhandelten Häuser als Modellprojekte für einen inklusiveren Umgang mit Geflohenen zu nutzen. Auch für die Stadt München bietet sich das

¹⁶⁸ Bellevue di Monaco (o.d.).

¹⁶⁹ Kastner, B. (2015).

¹⁷⁰ Vgl. Lilienthal, M. in: Heinrich-Boell-Stiftung (2015).

¹⁷¹ Vgl. Goldgrund Immobilien Organisation (o.d.)

¹⁷² Vgl. ebd.

Willkommenszentrum als „Prestigeobjekt“¹⁷³. Trotzdem verzögert sich die Umsetzung des Projekts immer wieder zeitlich nach hinten. Nachdem die Stadt nach langen Debatten im März 2015 den Abrissbescheid für die Häuser zurücknahm, gründete das Aktionsbündnis die gemeinnützige Sozialgenossenschaft *Bellevue di Monaco eG*. Lilienthal gehört als Intendant der Kammerspiele München dem Vorstand an. Erst im Januar 2016 entscheidet der Münchner Stadtrat über die weitere Nutzung der Häuser in der Müllerstraße.¹⁷⁴ Dies hat auch Auswirkungen für das *Munich Welcome Theatre*, da so die dritte Projektphase erst zu einem sehr viel späteren Zeitpunkt als bisher angenommen umgesetzt werden kann.

Im Rahmen des starken zivilgesellschaftlichen Engagements zur Erstversorgung der neu angekommenen Geflohenen in München vor allem im August und September 2015 nahm das *Bellevue di Monaco* bereits eine zentrale Rolle ein und konnte sich so als wichtiger Akteur im Feld der Willkommenskultur etablieren.¹⁷⁵ Schon im Dezember 2014 rief das Netzwerk zu Anti-Pegida-Demonstrationen auf, an der 12000 bis 20000 Menschen teilnahmen. Am 11. Oktober 2015 organisierten die Verantwortlichen des *Bellevue di Monaco* ein Konzert, an dem namhafte deutsche Künstler*innen teilnahmen, um den Münchner Helfer*innen zu danken und die angekommenen Geflohenen zu begrüßen und repräsentierten so München als weltoffene und hilfsbereite Stadt. Das Netzwerk des *Bellevue di Monaco* hat, so beschreibt es Kassian Stroh in der *Süddeutschen Zeitung*, durch seine Nähe zur Münchner Zivilgesellschaft sowie Vernetzung in der Münchner Kulturszene einerseits Einflussmöglichkeiten auf die Stadtpolitik. Andererseits besteht die Gefahr der Vereinnahmung durch die Politik, da die Aktionen für das Stadtmarketing genutzt werden und München nur als weltoffene, solidarische Stadt präsentieren, wobei Probleme wie die aufkommende rechte Szene sowie auch Alltagsrassismus überdeckt werden.¹⁷⁶

¹⁷³ Hofmann, T. in: Kastner, B. (2014).

¹⁷⁴ Vgl. Kastner, B. (2015).

¹⁷⁵ Vgl. Stroh, K. (2015).

¹⁷⁶ Vgl. ebd.

3.3.4 Die Kunst der Teilhabe

Der Dramaturg des Projekts, Björn Bicker, setzt sich bereits seit Beginn seiner Tätigkeit in der Dramaturgie für einen Paradigmenwechsel weg vom Repräsentationstheater und hin zu einer Kunst der Teilhabe ein, die für ihn eine konkrete soziale und politische Praxis bedeutet.¹⁷⁷ Dabei beschäftigen ihn vor allem Fragen des urbanen Lernens und die Auseinandersetzung mit urbaner Wirklichkeit. Um dies umzusetzen, ist eine radikale Öffnung des geschlossenen Raums des Theaters hin zu theatralen Stadtraumprojekten nötig, bei denen die Themen Migration und soziale Vielfalt immer wieder eine zentrale Rolle spielen. Bei all seinen Projekten wird die Grenze zwischen Kunst und politischer Aktion verwischt. Dabei geht es Bicker darum, den Kunstbegriff zu erweitern: „Kann Kunst nicht auch darin bestehen, soziale wie politische Wirklichkeiten zu transformieren, nämlich so, dass sie lebbarer sind als zuvor?“¹⁷⁸

Beim Theater als „kollektive Kunst der Inszenierung“¹⁷⁹ geht es darum, Kontexte herzustellen und Situationen zu ermöglichen, in denen das stattfinden kann, was Mark Terkessidis als „Kollaboration“ beschreibt: „eine Zusammenarbeit, bei der die Akteure einsehen, dass sie selbst im Prozess verändert werden, und diesen Wandel sogar begrüßen“¹⁸⁰. Durch diesen Begriff von Teilhabe wird die eigene Kunst und Kultur in Frage gestellt, um gemeinsam neue Formen des Ausdrucks zu entwickeln. Gerade die dabei entstehende Verunsicherung und mögliche aufkommende Konflikte, die es auszuhandeln gilt, erweisen sich als produktiv.¹⁸¹

So wird das Theater als „utopischer, dritter Ort“¹⁸² zur Bühne für soziales und politisches Handeln und macht gleichzeitig den Stadtraum zur Bühne. Die Autonomie der Kunst als Freiraum fernab von neoliberalen oder realpolitischen Logiken wird weiterhin als wichtig eingeschätzt. Gerade der Freiraum der Kunst ermöglicht das Entstehen ungeahnter, nicht-linearer Zusammenarbeiten und überraschender theatraler

¹⁷⁷ Vgl. Bicker, B. (2011), S. 93ff.

¹⁷⁸ Bicker, B. in: Kara, S. (2009).

¹⁷⁹ Bicker, B. (2015).

¹⁸⁰ Terkessidis, M. (2015), S. 147.

¹⁸¹ Vgl. Bicker, B. (2015).

¹⁸² Bicker, B. (2011), S. 200.

Arbeiten: „Wir haben die Freiheit zur Veränderung und Offenheit und was dabei entsteht, sind Freiheit und Offenheit.“¹⁸³ Durch diese Offenheit kann ein agonistischer Raum entstehen, bei der eine Begegnung auf Augenhöhe und das Aushandeln gemeinsamer Ausdrucksformen getestet werden kann. Ziel ist „das Bereitstellen und Inszenieren offener, demokratischer Räume in denen das geschehen kann, was der Gesellschaft fehlt. Vermischung, angst- und verwertungsfreies Arbeiten an den Entwürfen unseres aktuellen und zukünftigen Zusammenlebens“¹⁸⁴.

Bicker beschäftigt sich bereits seit 2001 mit post-migrantischen und post-säkularen Wirklichkeiten im urbanen Raum und hat seitdem zahlreiche Projekte durchgeführt, die paradigmatisch für den „Social Turn“¹⁸⁵ im Theater stehen. Das Projekt *Bunnyhill*, das Bicker gemeinsam mit Peter Kastenmüller und Michael Graessner 2004 an den Münchner Kammerspielen initiierte, kann als „Initialzündung“ für die Beschäftigung der deutschen Theaterlandschaft mit dem Thema Migration sowie die Entwicklung von Stadtraumprojekten an der Grenze zwischen künstlerischer und sozialer Praxis gesehen werden. Ausgehend von der Recherche für ein geplantes Theaterstück über den Fall „Mehmet“, ein vierzehnjähriger türkischer Junge, der 1998 bereits über 60 Straftaten begangen hatte, entwickelte sich das weitläufige Stadtraumtheaterprojekt, die Staatsgründung *Bunnyhill* mit über 80 Veranstaltungen zum Thema *Zentrum – Peripherie / Hasenberg – Stadtzentrum*. Dabei ging es konkret um die Frage: „Wem gehört die Stadt?“¹⁸⁶ Mittlerweile widmen sich die Kammerspiele München in jeder Spielzeit einem Stadtprojekt. Doch diese gingen bisher über die reine Projektarbeit nicht hinaus. Das *Munich Welcome Theatre* geht einen Schritt weiter, da nicht nur projektbasiert sondern langfristig und nachhaltig Strukturen, Arbeitsweise und Organisation im Theater verändert werden sollen.

¹⁸³ Bicker, B. (2015).

¹⁸⁴ Bicker, B. (o.d.) S. 3.

¹⁸⁵ Der Begriff „Social Turn“ bezeichnet im Kontext der Kunstwissenschaft die Hinwendung zu sozialen Kontexten in der Gegenwartskunst in Form von der Kreation kollektiver Aktivitäten als Kunst und wurde von der britischen Kunsthistorikerin Claire Bishop geprägt: „The mixed panorama of socially collaborative work arguably forms what avant-garde we have today: artists using social situations to produce dematerialized, antimarket, politically engaged projects that carry on the modernist call to blur art and life.“ Bishop, C. (2006), S. 179.

¹⁸⁶ Vgl. Bicker, B. (2011), S. 94ff.

3.3.5 Agonistische Theater

Übergeordnet ist im Kern des *Munich Welcome Theatre* die Frage nach der Funktion des Theaters als öffentlich geförderte Institution mit sozialem Auftrag in der Gegenwart und schließt sich somit an die „Stadttheaterdebatte“¹⁸⁷ an. Genau wie die Ästhetik ist die Gründung und Funktion des Theaters eng mit dem bürgerlichen Idealismus verknüpft und diente zu einem dazu dazu, die bürgerliche Hegemonie zu (re)produzieren sowie zum anderen, sich einer bestimmten nationalen Identität zu versichern.¹⁸⁸ In einem Dossier auf nachtkritik.de zu dieser Thematik heißt es, das Theater habe sich im 20. Jahrhundert „zu einer zentralen Stätte der Repräsentation, Vermittlung und Befragung von urbanen bürgerlichen Existenzbelangen entwickelt“¹⁸⁹. Doch die Krise der Repräsentation betrifft nicht nur die Demokratie, sondern hat auch Auswirkungen auf die Theaterpraxis wie Florian Malzacher feststellt:

„If political theatre can only exist in a context in which the world is believed to be changeable, in which theatre itself wants to be part of that change, and where there is an audience that is willing to actively engage in the exploration of what that change should be — then it becomes clear why it is so difficult to think of such a theatre today in a society paralysed by the symptoms of post-political ideologies that tend to disguise themselves as positivistic pragmatism, lachrymose resignation, or cheerful complacency.“¹⁹⁰

Die Frage der Teilhabe von Post-Migrant*innen und Migrant*innen in der öffentlich geförderten Kulturlandschaft blieb bisher eher unbeantwortet.¹⁹¹ Nach Mark Terkessidis erscheinen die meisten Stadttheater als „Panoptikum aus dem 19. Jahrhundert, wie ein symptomatisches Institut der Disziplinargesellschaft“¹⁹² und stehen gerade nicht „im Dienste der „Kontaktaufnahme““¹⁹³. Schon seit einigen Jahren setzen sich alle organisierten Diskursakteure der deutschen Theaterlandschaft mit der Frage

¹⁸⁷ Seit einigen Jahren existiert in der Theaterszene eine Debatte um die Gegebenheiten und Veränderungsmöglichkeiten der deutschen Stadt- und Staatstheater. Mehr Informationen hierzu können unter: http://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=9735:dossier-zur-stadttheaterdebatte&option=com_content&Itemid=84 eingesehen werden.

¹⁸⁸ Vgl. Mouffe (2014), S. 155.

¹⁸⁹ nachtkritik.de (o.d.).

¹⁹⁰ Malzacher, F. (2015), S. 21.

¹⁹¹ Schneider, W. (2013).

¹⁹² Terkessidis, M. (2015), S. 3292.

¹⁹³ Ebd.

auseinander, wie die Theater als Institution, Raum und Kunstform dem Thema Migration gerecht werden könnten. Doch trotz der vermehrten Durchführungen partizipativer Projekte hat auf institutioneller Ebene bisher noch keine Veränderung stattgefunden. Dabei bedeutet für Bianca Michaels der *Social Turn* eine kulturpolitische Chance:

„Migration könnte sich als ein produktiver Innovationsimpuls für die Theaterinstitutionen erweisen. Angesichts der Herausforderungen, welche die demografische und sozialen in Deutschland stellen, scheint sich [...] bei vielen Theaterschaffenden im Zuge des Social Turns herauszubilden. Dieses könnte sich nicht zuletzt zu einer neuen Funktionsbestimmung von Theater in der Gesellschaft ohne dabei einem einseitig instrumentellen Kunstbegriff anheim zu fallen, und einer neuen kulturpolitischen Legitimation entwickeln.“¹⁹⁴

Durch die starke thematische Setzung und die Zusammenarbeit mit dem *Bellevue di Monaco* nimmt das Theater konkret an der politischen Diskussion um Stadtraumverteilung teil und kollaboriert mit lokalen politischen Initiativen. Primär geht es um das prototypische Herstellen von Öffentlichkeit in einem Freiraum, den das Theater zur Verfügung stellen kann. So kann der „Möglichkeitssinn“¹⁹⁵ des Publikums geschärft und die Wahrnehmung verändert werden. Vor allem durch die Veränderung organisationaler Strukturen hin zu verstärkter Kollaboration und Netzwerkarbeit kann das *Munich Welcome Theatre*, begriffen als Form künstlerischen, sozialen und institutionellen Lernens, zum Modell für zukünftige Institutionen werden, auch wenn der Ausgang offen ist.¹⁹⁶

3.4 Zwischenfazit

Die in diesem Kapitel analysierten künstlerischen Strategien reagieren auf verschiedene Weise auf ein politisches Problem, das sich in der ‚Flüchtlingskrise‘ nicht mehr negieren lässt: die völlige Überforderung der Politik durch die große Zahl an Geflohenen, die auf einer tiefer liegenden Entwicklung im Neoliberalismus fußt, die Post-Politik (siehe dazu Kapitel 4.2). Diese geht mit dem Rückgang des Sozialstaats und der Fragmentierung des öffentlichen Raums einher.

¹⁹⁴ Michaels, B. (2011), S. 134.

¹⁹⁵ Bicker, B. (2013).

¹⁹⁶ Bicker, B. (2011), S. 200f.

Die Beispiele öffnen auf verschiedenen Ebenen Möglichkeitsräume und nutzen verschiedene Arten von Öffentlichkeit. Die Grenzen zwischen Politik und Kunst verwischen jeweils auf verschiedene Weise. Dabei nutzen sie ihre eigenen Protokolle, die auf den ersten Blick die Grenzen zwischen Kunst, Aktivismus, Politik und Sozialarbeit aufheben.

Eine konkrete Positionierung ist unmöglich. Dadurch wird die Frage, ob es sich um Kunst oder Aktivismus handelt, für die als Handelnde bestimmten Betrachter*innen obsolet. Es geht nicht darum, sich Meinungen zu bilden und dann ruhigen Gewissens nach Hause zu gehen, sondern die Praktiken fordern dazu auf, an der Konstruktion neuer Gesellschaftsentwürfe aktiv teilzunehmen.

Als gegenhegemoniale Intervention im urbanen und virtuellen Raum durchschlägt das ZPS zunächst Begriffe – statt der Lebenden kommen die Toten – und kann mit der Provokation die die Simulation der Beerdigung einer auf der Überfahrt nach Lampedusa gestorbenen Mutter darstellt, Antagonismen im öffentlichen Raum sichtbar werden lassen. Es entsteht Dissens, der den hegemonialen Diskurs zu Flucht- und Migrationspolitik scheinbar aufrüttelt, dann aber doch nur die Grenzüberschreitungen und –verwischungen der Aktion diskutiert. Durch die Ausweitung des Bühnenraums nicht nur in den urbanen Raum, sondern auch in die traditionellen und Sozialen Medien hinein, werden die Betrachter*innen zu Akteur*innen, die das Theaterstück mitschreiben. Neben der Fähigkeit, Machtmechanismen sichtbar zu machen und scheinbare widerständige Praktiken als systemstabilisierend zu entlarven, scheint vor allem der Begriff einer ‚Politik des Schönen‘, die das ZPS zu etablieren sucht, verstanden als ein freier, gerechter Akt, produktiv, da er die Grenzen zwischen Kunst und Politik noch einmal verwischt und klar macht: Politik als freie Handlung ist in der Post-Politik nur im Freiraum der Kunst möglich.

Als Form künstlerischen Aktivismus, unabhängig von Kunst- oder staatlichen Institutionen, öffnet die *Neue Nachbarschaft // Moabit* einen heterotopen Raum für Geflohene und andere Nachbarn, in denen neue Formen des Gemeinsamen und der Selbstorganisation modellhaft gelebt werden. Die Gleichheit aller Akteur*innen, die auf kurzfristige oder langfristige Weise die Initiative aktiv mitgestalten, ist der Kern von Naprushkinas Strategie und wird durch gleichzeitig ablaufende Prozesse des Lernens

und Verlernens hergestellt. Durch den Konflikt mit der Notunterkunft in der Letzowstraße sowie der fast täglich auftretenden Probleme von Geflohenen mit den Behörden muss Naprushkina politisch agieren und die Grenzen ihrer Handlungsmöglichkeiten immer wieder neu austesten.

Das *Munich Welcome Theatre* sucht das Stadttheater, die Kammerspiele München, auf inhaltlicher, struktureller und intersubjektiver Ebene langfristig den Themen Flucht und Asyl zu öffnen. Damit positioniert sich das Theater einerseits im sehr politisierten Diskurs der Migrations- und Asylpolitik, andererseits betreibt das Projekt auch Kulturpolitik indem es durch konkrete Umsetzungen und Kollaborationen mit Akteur*innen in der Stadt die Grenzen des Theaters als Institution verwischt. Nicht nur beim Open Border Congress erhält das Publikum so Zugang zum gesamten Theater. Im besten Fall können die Kammerspiele als agonistischer Raum fungieren, der es schafft, gesellschaftliche Antagonismen zusammenzubringen und zu entschärfen. Zusätzlich scheint vor allem die Arbeit an Themen wie dem Postkolonialismus oder dem Postmigrantischen essentiell, um Diskursverschiebungen bewirken zu können.

Die drei hier analysierten Beispiele künstlerischer Praktiken im Feld der aktuellen deutschen Migrationspolitik sind spezifische Praktiken im Spannungsfeld zwischen Kunst- und Politik und stehen exemplarisch für einen Großteil der deutschen Kunst- und Kulturszene, die sich seit Beginn der „Flüchtlingskrise“ im September 2015 in Form künstlerischer und diskursiver Formate sowie durch aktivistische Handlungen und Aktionen verstärkt mit den Themen Migration, Flucht und Asyl auseinandergesetzt hat und nach wie vor auseinandersetzt sowie akute Hilfe leistete. Ist dies als geschlossene politische Positionierung eines Feldes zu sehen, die sowohl auf die aktuelle Notlage, die langfristig entstehenden sozialen Herausforderungen sowie die Radikalisierung der Debatte um Asyl reagiert, zu sehen oder handelt es sich um einen die Szene durchziehenden und teilweise von der Politik durch Fördermaßnahmen forcierten ethischen Imperativ?

4 Grenzverhandlungen

4.1 Nützliche Kunst

Die in dieser Arbeit analysierten künstlerischen Strategien lassen sich alle in das Feld der *nützlichen* Kunst einordnen. „[W]e have to put Duchamp’s urinal back into the restroom.“¹⁹⁷ Die im Diskurs um nützliche Kunst fast schon zum geflügelten Wort gewordene Forderung der kubanischen Künstlerin Tania Bruguera beschreibt auf metaphorische Weise den Anspruch der neuen engagierten Kunst der letzten 15 Jahre: Direktes Engagement, künstlerischer Aktivismus und das aktive Mitgestalten der politischen Realität sowie des sozialen Kontexts statt Repräsentation und das bloße Kommentieren realer Verhältnisse sind die Charakteristiken diverser künstlerischer Praktiken.¹⁹⁸ Bruguera ist eine der Protagonistinnen der Bewegung und hat den Begriff ‚arte útil‘ geprägt, der sich mit ‚useful art‘ oder ‚nützlicher Kunst‘ übersetzen lässt. Tatsächlich geht es darum, Kunst als „tool“¹⁹⁹ zu verstehen, das als Mittel für gesellschaftliche Veränderung in reale Situationen eingreift und positive Auswirkungen für die Nutzer*innen hat.²⁰⁰

Trotz des Potentials der nützlichen Kunst, das, wie am Anfang anhand der Texte Chantal Mouffes erarbeitet wurde, in der Arbeit am Imaginären und Symbolischen der Gesellschaft und dem utopischen und konkreten Imaginieren neuer Welten liegt, gilt es, die *nützliche* Kunst kritisch zu reflektieren. Im Folgenden möchte ich anhand von Veranschaulichungen durch meine Beispiele auf einige Problematiken und Auffälligkeiten innerhalb des Feldes der nützlichen Kunst in Bezug auf die aktuellen Beispiele hinweisen.

4.1.1 Elendstransport in den Kunstraum?

Seit den frühen 1990er Jahren haben sich im Zuge des *Social Turn* neue Praktiken in der bildenden Kunst und Performance entwickelt, die sich verstärkt mit Fragen des

¹⁹⁷ Bruguera, T. (2011).

¹⁹⁸ Vgl. Malzacher, F. (2015c), S. 88.

¹⁹⁹ Bruguera, T. (2011).

²⁰⁰ Ebd.

Zusammenseins, der Relationalität und der Partizipation auseinandersetzen. Kunsthistoriker*innen wie Grant Kester oder Claire Bishop prägen den Diskurs, der sich vor allem um die Frage nach der Bewertung sozial engagierter Kunst dreht und im Kern die Frage nach der Autonomie beinhaltet.

Bishop kritisiert den „ethical turn [of the arts]“²⁰¹, in dem partizipative Kunst nicht anhand ästhetischer Prämissen bewertet wird, sondern sofort für gut befunden wird, sofern sie soziale Verantwortung übernimmt und scheinbar vermag, Gemeinschaft zu schaffen. Andererseits werden ethisch kritische Arbeiten ohne einen näheren Blick abgelehnt. Dadurch werden, so fürchtet sie, Kunst und das Ästhetische auf rein visuelle, oberflächliche und akademische Aspekte reduziert, die weniger wichtig sind als konkrete Ergebnisse oder der Vorschlag von Modellen oder Prototypen für auf Konsens basierende soziale Beziehungen.²⁰² Kunst wird in diesem Fall politisch korrekt und folgt in Zeiten der Fragmentierung des öffentlichen Raums einem „ethischen Imperativ“²⁰³. Dieser könnte den Theatern und Konzerthallen im Hinblick auf ihre Reaktionen auf die *Flüchtlingskrise* unterstellt werden, als fast jede Kulturinstitution in Deutschland auf verschiedene Weise zum „Träger[n] der Willkommenskultur wurde“²⁰⁴. Die Kulturjournalistin Alexandra Kedves hingegen spricht von einem „solidarischen Surplus“²⁰⁵, das die Theater als institutionelle Verankerung des zivilgesellschaftlichen Engagements in den letzten Monaten leisteten.

Auf der anderen Seite gibt es künstlerische Strategien, die als „dunkle Kehrseite einer auf Nützlichkeit und soziale Veränderung angelegten Kunstpraxis“²⁰⁶ die ethischen Verabredungen einer sozialen Ordnung und das Moralempfinden scheinbar provozieren.

Als Ende August 2015 einundsiebzig Flüchtlinge in einem Kühllastwagen auf der Autobahn zwischen Ungarn und Österreich erstickten, stellte das Bochumer Schauspielhaus einen baugleichen Schlepper auf, den die Passanten während einer

²⁰¹ Bishop, C. (2012), S. 18.

²⁰² Vgl. Bishop, C. (2012), S. 22.

²⁰³ Vgl. ebd.

²⁰⁴ Diesselhorst, S. (2015c).

²⁰⁵ Kedves, A. (2015).

²⁰⁶ Holert, T. (2015), S. 183.

halbstündigen „Mahnaktion“ betreten konnten „und für einen kurzen Moment erleb[t]en, wie es sich anfühlt, wenn die Türen sich schließen“²⁰⁷. Obwohl der leitende Dramaturg Olaf Krück die Aktion als humanitär motivierten Akt und explizit nicht als Kunst rahmte, verdeutlicht sie jedoch die kompulsive Tendenz eines „Elendstransport[s] in den Kunstraum“²⁰⁸, der als ethischer Reflex vor allem in der *Flüchtlingskrise* evident wird. Diesen bringt Theaterregisseur Milo Rau mit dem besonderen deutschen Verständnis von Aktionskunst als „Reeducation“²⁰⁹ in Verbindung, der nach Rau auf den plötzlich Schock zurückgeht, den die Weimarer erfuhren, als sie von amerikanischen Besatzungstruppen durch das Konzentrationslager Buchenwald geführt wurden.²¹⁰ Die Notion des schockierenden Sichtbarmachens von übersehenem Grauen ist auch bei den Aktionen des ZPS erkennbar. Doch die moralische Provokation der öffentlichen Beisetzung einer unbekanntes toten Mutter sowie die Idee eines Friedhofs auf der Reichstagwiese riefen teilweise so starke, reflexhafte Reaktionen beim Publikum hervor, dass die Analyse der Aktion als Kunst kaum mehr möglich waren (siehe dazu Kapitel 3.1).

Die Frage, inwieweit sich Künstler*innen ethisch korrekt gegenüber ihren Kollaborateur*innen verhalten und welche Auswirkungen dies auf die Bewertung der Arbeit hat, muss trotzdem stets reflektiert werden. Dies ist vor allem in Bezug auf die künstlerische Arbeit mit Geflohenen zentral. Sophie Diesselhorst beobachtet die Entwicklung eines neuen, befreiten und politischen Theaters durch die verstärkte Auseinandersetzung mit der „Flüchtlingsproblematik“. Es entstehen vermehrt Dokumentartheaterstücke, bei denen die Geflohenen von Schauspieler*innen repräsentiert oder als ‚Experten des Alltags‘ sich selbst auf der Bühne spielen.²¹¹ Obwohl die theatrale Reflektion der gegenwärtigen Situation wichtig ist, erscheint es problematisch, das dringlichste Phänomen unserer Zeit und die „Figur des Flüchtlings als eine kulturelle Form“²¹² als wichtigen ästhetischen Impuls für das Theater zu feiern.

²⁰⁷ Schauspielhaus Bochum in: Spiegel Online (2015).

²⁰⁸ Rau, M. (2015a), S. 31.

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Vgl. ebd.

²¹¹ Diesselhorst, S. (April 2015).

²¹² Nassehi, A. (2015).

Gleichzeitig verstärkt es den Eindruck, dass nun fast jede*r in der Kunstszene „was mit Flüchtlingen“ machen möchte. Dies ist einerseits als Hilfe und Unterstützung in einer schwierigen Lage zu verstehen, andererseits scheint die Arbeit an der Geflohenen-Thematik bereits ein Imperativ geworden zu sein. Auf die Sorge der kulturellen Absorption reagierend hat die australische Geflohenen-Organisation RISE kürzlich zehn Strategien für die künstlerische Arbeit mit Geflohenen veröffentlicht:

“Our struggle is not an opportunity, or our bodies’ a currency, by which to build your career. Rather than merely focusing on the ‘other’ (‘Where do I find refugees’.. etc) Subject your own intention to critical, reflexive analysis. What is your motivation to work with this particular subject matter? Why at this particular time?”²¹³

Künstlerische Arbeit mit Geflohenen ist für RISE inhärent politisch, da Geflohene eine politisierte Gruppe in der Gesellschaft sind.²¹⁴ Deshalb sind die Gründe für die Auseinandersetzung mit der Thematik stets zu hinterfragen.

Kester, der sich in seinen Konzepten auf die *Theorie des kommunikativen Handelns* von Jürgen Habermas beruft, hingegen plädiert im Gegensatz zu Bishop für eine Form von „dialogical aesthetics“²¹⁵, in der Kunst als offener Rahmen für dialogische und kollaborative Zusammentreffen dient. Hier lassen sich Parallelen zu Naprushkinas und Bickers Ansatz erkennen. Beiden geht es um das Inszenieren heterotoper Räume, die Begegnungen möglich machen, welche in anderen sozialen Kontexten so nicht vorkommen würden. Sie schaffen einen Rahmen, in dem die Akteur*innen selbst auf verschiedene Weisen gestalterisch oder künstlerisch aktiv werden können. Damit geht allerdings nicht das Verblenden jedes Dissenses oder Antagonismus einher, wie Bishop den *dialogical aesthetics*-Formen vorwirft.

4.1.2 Gefahren der Vereinnahmung trotz Ausstieg?

Die historische Wende von Kunst, die Gegenwart reflektiert, hin zu Kunst, die Wirklichkeit produziert, begreift der Kunsttheoretiker Tom Holert in enger Verbindung zu einer Künstler*innen-Bewegung, die ihr Misstrauen in die Institution Kunst zur

²¹³ Canas, T. (2015).

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Kester, G. (2004), S. 82ff.

Erschließung neuer Handlungsfelder genutzt hat, was teilweise den Ausstieg aus dem System Kunst zur Folge hat.²¹⁶

Durch den „kreativen Imperativ“²¹⁷ und die Implementierung ästhetischer und künstlerischer Praktiken in Mechanismen des Kapitalismus²¹⁸ – zum Beispiel die Verwischung zwischen Kunst und Werbung - sowie die zunehmende Fragmentierung des öffentlichen Raumes rückt dieser seit den 1990er Jahren als Ort für kritische Kunst in den Vordergrund.²¹⁹ Karen van den Berg hebt zwei neue Entwicklungen hervor, die den öffentlichen Raum zu einem umkämpften Gut machen: Partizipation und kollaborative Bottom-up-Prozesse als Megatrend auf der einen und die Instrumentalisierung von Kunst im öffentlichen Raum und soziale Projekte als Marketing-Instrumente auf der anderen Seite.²²⁰ In diesem Spannungsfeld lassen sich die Neue Nachbarschaft und das Bellevue di Monaco einordnen. Naprushkinas Interesse an Selbst-Organisation und staatlichen Machttechniken sowie die Sorge für die Geflohenen und ihr soziales Umfeld lassen sie ihre künstlerische Praxis hinterfragen und langfristig erweitern.

In ihrem Artikel *Aktivistische Kunst und der Markt der Kritik* beschreibt van den Berg weiterhin die zahlreichen Netzwerke, Organisationen und Plattformen, die sich in den letzten Jahren verstärkt mit Formen und Problematiken künstlerischer Kritik und der sozialen Wirksamkeit der eigenen Kunstpraxis auseinandersetzen. Selbst-organisierte Non-Profit-Künstlernetzwerke sind aktive Akteur*innen und Gestalter*innen der „Recht-auf-Stadt“-Bewegung. Auch alternative künstlerische Bildungsprogramme oder Open-Source-Produktionsstätten etablieren sich beispielsweise.

Das *Bellevue di Monaco* ist eng mit der *Recht-auf-Stadt*-Bewegung verknüpft, da seine Gründung aus der Auseinandersetzung mit der Gentrifizierung in München hervorgeht. Die Organisatoren spielen mit der Instrumentalisierung des Projekts für das

²¹⁶ Holert, T. (2013), S. 250.

²¹⁷ Vgl. Osten, M.; Spillmann, P. (2003).

²¹⁸ Vgl. Boltanski, L.; & Chiapello, E. (2005).

²¹⁹ Mouffe, C. (2007), S. x.

²²⁰ Vgl. van den Berg, K. (2014), S. 1.

Stadtmarketing. Genau wie etwa das *Grandhotel Cosmopolis* in Augsburg, das gleichzeitig ein Hotel, Wohnungen für Geflohene, Künstlerateliers und ein Kulturzentrum beherbergt, soll das Bellevue di Monaco ein Leuchtturm-Projekt für München werden.

4.1.3 *Nützliche Kunst im urbanen Raum*

Gemeinsam wird im Diskurs der *nützlichen Kunst* nicht nur auf der Mikro-Ebene sondern im institutionellen Rahmen – auf Veranstaltungen wie der Siebten Berlin Biennale 2012, dem Kongress *Artist Organisations International* im Berliner Hebbel am Ufer im Januar 2015 oder dem Marathon-Camp *Truth is Concrete* beim Festival Steirischer Herbst 2012 – über neue Formen künstlerischer Kritik und Möglichkeiten des künstlerischen Aktivismus diskutiert.²²¹

Durch die *#RefugeesWelcome*-Maßnahmen steigen nun auch die deutschen Theater aus ihrer selbstreferentiellen Institutionskritik aus und kreieren eine andere Idee von Theater, in der es zum agonistischen Raum wird, ein „Ort, wo grundsätzlich jede*r auf Verständigungssuche willkommen ist. Ob mit Migrations-, Willkommenskultur- oder „besorgtbürgerlichem“ Hintergrund“²²².

Gleichzeitig ist seit den weltweiten Protesten ab 2011 ein vermehrter Gebrauch von als künstlerisch wahrgenommenen Strategien durch aktivistische Gruppen und Aktionen festzustellen. Daraus entstand der Begriff *Artivismus*, den Peter Weibel als „erste [...] Kunstrichtung des 21. Jahrhunderts“²²³ ausrief. Lilo Schmitz fasst den *Artivismus* als „neue Art, kämpferisch und ästhetisch zugleich [...] aktiv zu werden, kurz: mit politischen und künstlerischen Mitteln einen Kampf für das gute Leben zu führen“²²⁴. An dieser Stelle lassen sich alle drei Beispiele zusammenführen. Das ZPS, Naprushkina und die Freiwilligen der *Neuen Nachbarschaft* sowie die Kollaborateure des *Munich Welcome Theatre* versuchen alle auf ihre Weise, alternative Formen des Zusammenlebens im Freiraum der Kunst zu inszenieren und auszuprobieren.

²²¹ Vgl. Van den Berg, K. (2015b), S. 45.

²²² Diesselhorst, S. (2015c).

²²³ Weibel, P. (2013).

²²⁴ Schmitz, L. (2015), S. 9.

Tom Holert erkennt in der *nützlichen* Kunst eine „Verantwortungsästhetik“²²⁵, in der Dringlichkeit zu einem produktions- wie rezeptionsästhetischen Faktor wird und dabei eine normative Kraft entfaltet. Darin sieht er die Gefahr, dass „die Künste zu ethischen Unternehmungen und die Akteure des jeweiligen Kunstsystems zu Subjekten einer ethischen Wende“²²⁶ werden. Für ihn steht die heutige nützliche Kunst in enger Verbindung zu einer neoliberalen Ideologie der Eigenverantwortlichkeit, durch die die Kunst „responsibilisiert“ wird.²²⁷ Einerseits könnte man so die direkte Hilfe der Kulturinstitutionen in der Flüchtlingskrise als responsibilisiert und einem moralischen Imperativ oder Helfer-Syndrom folgend entlarven. Andererseits lässt sich nicht leugnen, dass die direkte Hilfe sowie die Positionierung der Kulturinstitutionen notwendig erscheint in einem Moment der politischen Überforderung und angesichts des bevorstehenden Wandels der Gesellschaft. Es stellt sich die Frage, welche Reaktion die bessere ist, wenn Kunst zur Ersatzpolitik wird: das zupackende – und im besten Fall verbindliche – Gestalten dieser Rolle auf institutioneller, struktureller und künstlerischer Ebene oder das Beharren auf die Autonomie der Kunst und die tatenlose Anrufung der Politik. Die Reaktion der Kulturinstitutionen zeigt momentan eine Entscheidung hin zur ersten Möglichkeit.

Nach Rancière, der in seinem Aufsatz *Die Ethische Wende in Kunst und Politik* (2007) auf diese Problematik eingeht, ist die ethische Wende in der Kunst eng mit der ethischen Wende in der Politik verknüpft. In der ethischen Wende wird sichtbar, dass die Kunst an eine bestimmte Vorstellung von Geschichte gebunden ist, die zwischen der Erinnerung an Katastrophen wie den Holocaust und einer apokalyptischen Zukunft, die es zu verhindern gilt, lokalisiert ist. Die Kunst scheint so, eine bestimmte Teleologie zu erfüllen.²²⁸ Sie betont keine Differenz mehr, sondern verweist auf eine „gemeinsame ethische Zugehörigkeit“²²⁹.

Aufgrund der Verknüpfung von Kunst und Politik in der ethischen Wende sowie der in

²²⁵ Holert, T. (2015), S. 12.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Holert, T. (2015), S. 8.

²²⁸ Rancière, J. (2007), S. 142f.

²²⁹ Rancière, J. (2007), S. 140.

den Beispielen offensichtlich gewordenen Problematiken möchte ich im Folgenden auf zwei Aspekte eingehen: (1) auf den postpolitischen Diskurs der neuen politischen Philosophie, die versucht, die aktuelle politische Situation verstanden als Krise der repräsentativen Demokratie zu fassen und (2) auf die aktuelle Debatte der Beziehung von Kunst und Politik, die – wie Florian Malzacher postuliert – vor einem Paradigmenwechsel steht.²³⁰

4.2 Die Krise der repräsentativen Demokratie

Das von Francis Fukuyama propagierte Ende der Geschichte, das mit der Behauptung einherging, es sei keine Welt mehr vorstellbar, „die sich wesentlich von der unseren unterscheidet“²³¹, resultierte in den 1990er Jahren in dem allgemeinen Gefühl, dass *There Is No Alternative* („TINA-Prinzip“) zur gegenwärtigen neoliberalen Gesellschaftsordnung. Die gegenwärtige Situation der Demokratie ist somit paradox: Obwohl mehr Staaten als je zuvor demokratisch regiert werden, lässt sich vor allem in demokratischen westlichen Staaten eine Krise der Repräsentation feststellen.²³² Diese basiert auf dem beschriebenen Gefühl der Alternativlosigkeit, denn die Regierungen sind vor allem konsens-orientiert.

In ihrem Buch *Über das Politische* (2007) kritisiert die Politikwissenschaftlerin Chantal Mouffe den „post-politischen“ Trend, der ihrer Diagnose nach als Folge eines „Konsenses der Mitte“²³³ zu sehen und eng mit der scheinbar alternativlosen Hegemonie des Neoliberalismus verknüpft ist. Auch Jacques Rancière beschreibt in *Der Hass der Demokratie* (2011) die Aushöhlung der demokratischen Idee hin zu einer rein verwaltenden Politik durch Technokraten.²³⁴ Der verstärkte Zulauf rechtsgerichteter populistischer Parteien sowie die Proteste und Massendemonstrationen der letzten Jahre

²³⁰ Vgl. Malzacher, F. (2015), S. 13.

²³¹ Fukuyama, F. (1992), S. 17.

²³² Vgl. Mouffe, C. (2007), S. 8.

²³³ Mouffe, C. (2014), S. 178.

²³⁴ Vgl. Rancière, J. (2010), S. 9f.

sind so als Kritik am gegenwärtigen Demokratiedefizit und als Forderung nach einer Alternative zu lesen.²³⁵

Parallel zur postpolitischen Situation beschreiben Theoretiker wie Jacques Rancière, Alain Badiou oder Slavoj Žižek eine ethische Wende im aktuellen politischen Handeln, bei der eine auf Konsens basierende Demokratie als ideal angesehen wird und heterogene Bedürfnisse politischer Akteure unterdrückt werden. Politische Entscheidungen werden nicht verhandelt, sondern basierend auf ethischen Reflexen, die auf einem starren Verständnis des Humanitarismus fußen, gefällt.²³⁶

Gleichzeitig werden die fundamentalen Werte und Prinzipien, auf denen Gesellschaft aufbaut, zum umkämpften Terrain, das stets neu zur Disposition steht.²³⁷ Aufgrund des Sichtbarwerdens der kontingenten Natur gesellschaftlicher Fundamente bezeichnet Oliver Marchart diese Entwicklung als *Postfundamentalismus*, definiert als „Prozess unabschließbarer Infragestellung metaphysischer Figuren der Fundierung und Letztbegründung“.²³⁸ Das bedeutet, dass wir uns in einem Moment der Neuverhandlung der Werte befinden, auf denen unsere Gesellschaft gründen sollte.

Um die antiessentialistischen und kontingenten Dimensionen von Politik und Demokratie sowie ihre gegenwärtige Verfasstheit zu beschreiben, führen gegenwärtige politische Theoretiker wie Chantal Mouffe, Ernesto Laclau, Alain Badiou, Giorgio Agamben und Jacques Rancière im Anschluss an die ontologische Differenz²³⁹ von Heidegger die konzeptuelle Differenzierung zwischen der Politik als normalisierte Ordnung und dem emphatisch Politischen verstanden als Form des Dissenses und

²³⁵ Vgl. Mouffe, C. (2014), S. 178f.

²³⁶ Vgl. Rancière (2007), S. 143ff.

²³⁷ Marchart, O. (2010), S. 7f.

²³⁸ Marchart, O. (2010), S. 16. Als solche sind folgende Figuren zu verstehen: Totalität, Universalität, Substanz, Essenz, Subjekt oder Struktur, aber auch Markt, Gene, Geschlecht, Hautfarbe, kulturelle Identität, Staat, Nation etc. (Vgl. ebd.).

²³⁹ In seinem Hauptwerk „Sein und Zeit“ (1927) konzeptualisiert der deutsche Philosoph Martin Heidegger seine Metaphysik auf Basis der Unterscheidung zwischen dem ontisch Seienden und der Frage nach der ontologischen Seiendheit alles Seienden, deren Verhältnis in der Identität der Differenz besteht. Vgl. Heidegger, M. (1967), S. 8f.

Konflikts ein.²⁴⁰ Diese grenzt sich vom Relativismus der Postmoderne ab und versucht, kontingente Grundvoraussetzungen des Sozialen zu etablieren.

4.3 Das Verhältnis von Kunst und Politik im Wandel

Im Zentrum der Auseinandersetzung aktueller Diskurse um nützliche Kunst steht die Frage nach der Autonomie der Kunst – eine Debatte, die schon Adorno und Brecht gegeneinander in Stellung gebracht hat.²⁴¹ Durch die neuen Protestformen und die Funktion künstlerischer Praktiken im öffentlichen Raum als Ausdruck politischen Widerstands wird das Autonomie-Konzept der Kunst, das seinen Ursprung im deutschen Idealismus hat, endgültig brüchig.

Florian Malzacher kritisiert, dass durch den Bezug auf Philosophen, deren politische Theorien auf eigenen politischen Erfahrungen in den 1960er Jahren basieren, eine „homeopathic second-hand idea of political philosophy and art“²⁴² im aktuellen künstlerischen Diskurs entstanden ist, dem der Bezug zur gegenwärtigen politischen Realität fehlt. Dabei wird vor allem Jacques Rancières Begriff von der Politik der Kunst als Legitimation benutzt. Plötzlich ist alles politisch und somit nichts mehr.

Der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann hat vorgeschlagen, die aktuellen Tendenzen in eine „Ästhetik des Widerstands“²⁴³ und eine „Ästhetik des Aufstands“²⁴⁴ zu unterscheiden. Die paradoxe Ko-Existenz beider Formen charakterisiere den gegenwärtigen Moment, in der aktivistische Politiken im Feld der Kunst legitimiert werden und künstlerische Praktiken politisch wirksam sein könnten. Wenn Kunst Widerstand und Aufstand zugleich wäre, von welcher Form von Ästhetik könnten wir sprechen?

²⁴⁰ Vgl. Marchart, O. (2010), S. 17f.

²⁴¹ Vgl. Bloch, E.; Lucács, G.; Brecht, B.; Benjamin, W.; Adorno, T. (1980).

²⁴² Malzacher, F. (2015a), S. 14.

²⁴³ Lehmann, H. (2012). „Ästhetik des Widerstands bedeutet hier vor allem Erinnerung an Widerstand – sowie die Behauptung eines Konjunktivs, einer Möglichkeit, deren Eintreten alles andere als gewiss ist.“

²⁴⁴ Ebd. „In der Ästhetik des Aufstands ist die ästhetische Handlung unmittelbar politische Handlung, zum Beispiel verbunden mit einer Ordnungswidrigkeit, Verbots- und Gesetzesübertretung. In der Ästhetik des Aufstands nimmt Kunst unmittelbar teil an einer politischen Bewegung.“

4.3.1 Jacques Rancière: Widerständige Kunst und Politik des Erscheinens

Es lohnt sich, einen kritischen Blick auf die Theorie von Rancière zu werfen, um so das Potential sowie die Problematiken seines Kunst-Begriffs zu verstehen und im Anschluss daran weitergehende Überlegungen anzustellen:

Rancière untersucht die Spannungen, die dem Bezug von Politik und Kunst inhärent sind und die gleichzeitig die Aussagen über die jeweilige Konfiguration des Politischen zulassen. Kunst und Politik werden dabei nicht als voneinander getrennte Bereiche verstanden, sondern als zwei verschiedene, jedoch intrinsisch verbundene Formen der „Aufteilung des Sinnlichen“, in denen Körper in verschiedenen Räumen und Zeiten erscheinen. Die gegenwärtige Aufteilung des Sinnlichen in der Gegenwartskunst ist seit dem Beginn der Moderne vornehmlich an das „ästhetische Regime“²⁴⁵ gebunden, „in dem die Unterscheidung zwischen den Dingen der Kunst und jenen des gewöhnlichen Lebens brüchig wird“²⁴⁶.

In *Das Unvernehmen* (2002) legt Rancière seine politische Philosophie als emanzipatorisches Konzept einer „Politik des Erscheinens“²⁴⁷ dar. Grundlegend für sein Politikverständnis ist die Unterscheidung zwischen den Begriffen der Polizei und der Politik. An Foucault anknüpfend versteht er unter Polizei, die er als „eine Ordnung [...] des Sichtbaren und Sagbaren“²⁴⁸ beschreibt, zunächst die generelle Organisation des öffentlichen Raums, die die Erscheinungen in der öffentlichen Sphäre regelt und so die „Aufteilung des Sinnlichen“²⁴⁹ bestimmt und aufrecht erhält.²⁵⁰

²⁴⁵ Rancière, J. (2007), S. 18.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Muhle, M. in: Moebius, S.; & Quadflieg, D. (2011), S. 311.

²⁴⁸ Rancière, J. (2006), S. 41.

²⁴⁹ Vgl. Rancière, J. (2007), S. 25. Anm.d.R.: Als „Aufteilung des Sinnlichen“ bezeichnet Rancière das „System sinnlicher Evidenzen, das zugleich die Existenz eines Gemeinsamen aufzeigt wie auch die Unterteilungen, durch die innerhalb dieses Gemeinsamen die jeweiligen Orte und Anteile bestimmt werden. Sie legt gesellschaftliche Teilhabe fest und schafft Mechanismen der Inklusion und Exklusion. (Vgl. ebd., S. 25f.)

²⁵⁰ Vgl. Hebekus, A.; & Völker, J. (2012), S. 141.

Politik ereignet sich, wenn ein paradoxer „Anteil der Anteilslosen“²⁵¹, der sonst keine politische Teilhabe an der Gesellschaft hat, die Aufteilung des Sinnlichen aufbricht. In diesem Moment politischer Subjektivierung wird so auf radikale Weise die Frage nach dem Gemeinsamen, gesamtgesellschaftlicher Inklusion und Teilhabe am politischen Prozess gestellt und die Voraussetzung der Gleichheit eingefordert.²⁵² Grundvoraussetzung für die Möglichkeit von Politik sei der Konflikt, der durch die Lücke zwischen normalisierten Handlungen und der „streitende Behauptung eines anderen Gemeinsamen“²⁵³ entstehe. Die Aufteilung des Sinnlichen definiert die Ästhetik der Politik, die von einer bestimmten Form der Identifizierung abhängt. Dabei verweist Ästhetik, wie Maria Muhle anmerkt, stets auf die Frage der Partizipation an einer kollektiven Praxis, die in der politischen und sozialen Konstitution der sinnlichen Wahrnehmung entschieden wird.²⁵⁴

Die Politik der Ästhetik ist darin begründet, dass Kunst als alternative Aufteilung des Sinnlichen die jeweilige Distribution der Wahrnehmung in Frage stellt. Die Kunst schafft durch ihr Wirken ein „raum-zeitliches Sensorium, durch das bestimmte Weisen des Zusammen- oder Getrenntseins, des Innen- und Außen-, Gegenüber- oder In-der-Mitte-Seins“²⁵⁵ sichtbar werden. Durch dieses Sichtbarmachen und die Desorientierung der Wahrnehmung kann Kunst als „singuläre Form von Gleichheit und Freiheit“²⁵⁶ die Kontingenz des jeweiligen sozialen Raums aufzeigen und Phänomenen in unserer Lebenswelt neue Bedeutungen zuweisen.²⁵⁷ Dabei bleibt der Zusammenhang zwischen der Situation, auf die verwiesen wird, und der künstlerischen Geste undurchsichtig. Für den*die Betrachter*in steht zunächst die reine affektive Wirkung und nicht die rationale Erkenntnis der künstlerischen Geste im Vordergrund. So werden nach Rancière „im Moment der künstlerischen Erfahrung [werden] Wissen und Nichtwissen, Aktivität und

²⁵¹ Rancière, J. in: Rancière, J.; & Muhle, M. (2006), S. 24.

²⁵² Ebd.

²⁵³ Ebd.

²⁵⁴ Vgl. Muhle, M. (2011), S. 315.

²⁵⁵ Rancière, J. in: Rancière, J.; & Muhle, M. (2006), S. 77.

²⁵⁶ Ebd. S. 78.

²⁵⁷ Ebd. S. 77ff.

Passivität äquivalent“.²⁵⁸ Diese radikal-egalitäre Erfahrung verweist auf die Existenz eines „Gemeinsinns“, der „in dem Sinne politisch ist, in dem er Sitz einer radikalen Gleichgültigkeit ist“.²⁵⁹

Dabei verbleibt die Kunst stets eine spezifische Aufteilung des Sinnlichen, die immer verschieden zur normalisierten Distribution von Wahrnehmung, verstanden als Polizei, ist. Sie ist somit radikal autonom. Gleichzeitig verweist sie jedoch immer auf die Politik und verspricht in der ästhetischen Erfahrung die radikale gesellschaftliche Teilhabe aller. Produktiv erscheint hier der Begriff des „freien Spiels“²⁶⁰, den Rancière im Anschluss an Schiller verwendet. Die Politik der Kunst ist genau in der Aufrechterhaltung dieser Spannung verhaftet, „die sie zugleich in sich selbst sein und außer sich selbst sein und eine Zukunft versprechen lässt, die dazu bestimmt ist, unvollendet zu bleiben“²⁶¹.

4.3.2 Anschließende Überlegungen: Meta-Ethik und „serious play“

Es ist zu betonen, dass Rancière das Potential der künstlerischen Erfahrung und nicht die eines jeden Kunstwerks hervorhebt. Aus diesem Grund ist ein Kunstwerk nach Rancière nur politisch, wenn es eine bestimmte Art von Erfahrung auslöst. Diese ist jedoch nicht a priori gegeben. Weiterhin ist zu bemerken, dass die als radikal autonome angesehene Kunst an ein Kunstfeld gebunden ist, das mittlerweile vom Neoliberalismus und der „Gesellschaft des Spektakels“²⁶² durchzogen ist.

Der Politikwissenschaftler Oliver Marchart stellt heraus, dass die Entwicklung der Autonomieästhetik als Postulat von Beginn an an das hegemoniale Projekt des Bürgertums gebunden war und in diesem Sinne an „das bürgerliche Autonomieprojekt in Politik und Moral anschließt“²⁶³. Um der Paradoxie in Rancières Kunstbegriff zu entkommen, schlägt er vor, seine Theorien im Sinne einer allgemeinen

²⁵⁸ Ebd. S. 87.

²⁵⁹ Ebd. S. 79.

²⁶⁰ Rancière, J. (2007), S. 38.

²⁶¹ Ebd. S. 34.

²⁶² Debord, G. (1994), o.S.

²⁶³ Marchart, O. (2012), S. 161.

Wahrnehmungstheorie, der Aisthesis, zu lesen. Dadurch wird Kunst in einer „post-bürgerlichen Perspektive“²⁶⁴ zur sozialen Praxis, die wie jede andere soziale Praxis auch in einem bestimmten Erfahrungsmodus die normalisierte Wahrnehmung aufbrechen kann. Als „Heteronomieästhetik“²⁶⁵ kann Kunst im Sinne von Antonio Gramsci, bzw. von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe, zu einer Neu-Aufteilung des gesellschaftlichen Konsens beitragen und Antagonismen im sozialen Raum sichtbar machen. Marchart argumentiert, dass künstlerische Praktiken so verstanden, den öffentlichen Raum neu aufteilen können, wenn sie mit „tatsächlich politischen, also ihnen gegenüber heteronomen Praktiken verknüpft“²⁶⁶ werden. In diesem Sinne könnte man die in dieser Arbeit analysierten Beispiele sehr gut verstehen, da sie auf verschiedene Weise in den Stadtraum eingreifen und ihn durch Kollaboration mit anderen Akteuren verändern.

Trotzdem sollte die Autonomie der Kunst nicht so einfach bei Seite gelassen werden. Sowohl Philipp Ruch als auch Marina Naprushkina und Björn Bicker betonen, den Freiraum der Kunst, der andere Raumnutzungen und Praktiken außerhalb jeder Nützlichkeit und systemimmanenten Entscheidungszwängen ermöglicht. Es gilt, sich die Frage zu stellen, welche heteronome Funktion eine autonome Kunst in der heutigen Gesellschaft haben könnte und wenn ja, worin diese begründet liegt.

Karen van den Berg erkennt in der Idee der künstlerischen Zweckfreiheit „einen ökonomie- und kapitalismuskritischen Nukleus“²⁶⁷, der zentral für die heutige kritische künstlerische Praxis erscheint. Zum anderen gehe mit dem Konzept künstlerischer Autonomie in vielen Gesellschaften, auch in Deutschland, eine grundrechtliche Verankerung der Kunstfreiheit einher. Der sich dadurch eröffnende Handlungsrahmen, in dem Grenzen zwischen Legalität und Illegalität im Namen der Kunst verwischen und getestet werden können, ist für kritische Künstler*innen als auch für Aktivist*innen von Vorteil.²⁶⁸

²⁶⁴ Marchart, O. (2012), S. 162ff.

²⁶⁵ Ebd. S. 167.

²⁶⁶ Ebd. S. 168.

²⁶⁷ van den Berg, Karen (2015b), S. 177.

²⁶⁸ Vgl. Ebd.

Außerdem möchte ich auf den Begriff des „serious play“²⁶⁹ verweisen, den Juliane Rebentisch im Anschluss an Rancières ‚freies Spiel‘ während der Konferenz in den Sophiensälen Ende November 2015 als neue Form der Verknüpfung von Politik und Kunst vorschlug. Damit steht das ‚Spiel‘ für den autonomen Raum der Kunst, der ernsthaft nach Möglichkeiten sucht, ‚nützlich‘ im Sinne von ‚bedeutsam‘ für die Gesellschaft zu sein.²⁷⁰

Tom Holert schlägt im Hinblick auf die Verantwortung der Künste einen „neuen Sozialvertrag der Kunst“²⁷¹ vor, der „die Opposition von Verantwortung und Unverantwortlichkeit“²⁷² überkommt und somit auch die binäre Unterscheidung zwischen Engagement und Autonomie aufgibt. Durch „²⁷³meta-ethische Reflexion“ könne so den Erfindungen der Politik und Kunst ihr Charakter „von immer zweideutigen, vorläufigen und strittigen Einschnitten zurückgegeben [werden]“²⁷⁴. Wie genau eine meta-ethische Reflexion in der Praxis der Künstler*innen und Kulturschaffenden aussehen könnte, bleibt zunächst vage. Der Sozialvertrag der Kunst muss in jeder künstlerischen Setzung neu verhandelt werden.

²⁶⁹ Rebentisch, J. zitiert nach: Really Useful Theater (2015).

²⁷⁰ Ebd.

²⁷¹ Holert, T. (2015), S. 1.

²⁷² Ebd.

²⁷³ Holert, T. (2015), S. 13.

²⁷⁴ Rancière, J. (2007), S. 151.

5 Schlussbetrachtung: Realitätscheck

In der vorliegenden Arbeit habe ich untersucht, wie die deutsche Kunst- und Kulturszene sich in der ‚Flüchtlingskrise‘ in der zweiten Jahreshälfte 2015 positioniert. Dabei bestand der Hauptteil der Arbeit in der Analyse dreier künstlerischer Praktiken, die einerseits exemplarisch für verschiedene Interventionsmöglichkeiten kritischer Kunst im öffentlichen Raum gesehen werden können, andererseits aber eine ihnen eigene Verknüpfung von Kunst und Politik aufweisen. Die theoretische Einbettung erfolgte dabei durch eine Beschäftigung mit dem agonistischen Modell von Chantal Mouffe. Sowohl die spezifischen Wirkungsweisen der ausgewählten Beispiele, die die Grenzen zwischen Kunst, Aktivismus und Sozialarbeit ständig neu verwischen, als auch die Formierung der Kunst- und Kulturszene in einem Moment der Dringlichkeit, XX, konnten beleuchtet werden. Im Kontext der *nützlichen Kunst* im Licht der ethischen Wende wurden Problematiken und Chancen der aktuellen Praktiken aufgezeigt. Mit besonderem Bezug auf die Theorien von Jacques Rancière konnte die Krise der repräsentativen Demokratie, verstanden als Resultat einer ethischen Wende in der Politik oder auch als Postpolitik bezeichnet, wie auch die aktuelle Debatte um das Verhältnis von Autonomie und Engagement in der Kunst umrissen werden.

Die Entwicklung der analysierten *nützlichen Kunst* in der ‚Flüchtlingskrise‘ kann als Ausdruck dafür gesehen werden, dass sich drei grundlegende Konzepte der nordatlantischen Moderne in einem Wandel befinden und neu verhandelt werden müssen: (1) unser Konzept von Demokratie und insgesamt von Politik, die sich im Moment im Status der Postpolitik befindet (2) unser Verständnis von Öffentlichkeit, das mit einem bestimmten Konzept der Nation als territorialisierte „vorgestellte Gemeinschaft“²⁷⁵ zusammenhängt, und (3) unser Verständnis von Kunst, das auf einem bestimmten idealistischen Konzept von Autonomie und einer spezifischen Beziehung zur Politik beruht. Durch die Dringlichkeit der ‚Flüchtlingskrise‘ sowie der Figur des Flüchtlings verstanden als Mensch, der an einem Ort ist aber dennoch keinen Raum hat,²⁷⁶ der sowohl die gegenwärtige Form demokratischer Teilhabe als auch die Idee des

²⁷⁵ Anderson, B. (2005), S. 3.

²⁷⁶ Vgl. Agamben, G. (2008), S. 94f.

Nationalstaats herausfordert, wird dieser Wandel umso sichtbarer und markiert einen generellen Paradigmenwechsel, der die Moderne als Hervorbringer des Neoliberalismus ablehnt und auf der Suche nach den Konfigurationen der „nächsten Gesellschaft“²⁷⁷ ist.

Gleichzeitig können die Entwicklungen in der Kunst- und Kulturszene auch unter dem Aspekt der Produktivität von Migration gesehen werden und so als weiterer Anreiz, herauszufinden, inwieweit Migration als „catalyst not only for social encounters and change but also for the generation of new aesthetic and cultural phenomena and structures“²⁷⁸ fungieren kann.

Zu Beginn habe ich die Frage gestellt, welche Rolle die Künste in der sich wandelnden Gesellschaft spielen können, wollen oder sollen. Darauf möchte ich mit Philipp Ruch antworten: „Die Kunst ist vollkommen frei“²⁷⁹ – sie kann, muss aber nicht auf die sich in Echtzeit wandelnde Gesellschaft reagieren und in ihr kritisch handeln. Der Aspekt der Autonomie trägt in diesem Sinne die Verantwortung mit sich, „schöne Taten hervor[z]ubringen jenseits des Lebensnotwendigen und Nützlichen“²⁸⁰. Da Ästhetik in diesem Fall eine bestimmte Ethik voraussetzt, scheint die Politik des Schönen mit Holerts Begriff der meta-ethischen Reflexion zusammenzupassen, in der die Opposition von Autonomie und Engagement zusammenfällt. Ethik ist hierbei nicht als normatives sondern als offenes Konzept zu sehen, dass immer wieder neu ausgehandelt und in der Praxis reflektiert werden muss.

Selbst wenn es am Ende auch ein moralischer Reflex sein mag, erscheint die Positionierung der Kunst und der Kulturinstitutionen in der aktuellen politischen Konstitution wichtig. Doch um langfristige Systemveränderungen zu erzeugen, müssen Konsequenzen aus der aktuellen Beschäftigung mit den Themen Flucht und Asyl gezogen werden. Können die Willkommengesten in eine Willkommenskultur umgewandelt werden? Was ergibt sich daraus? An diesem Punkt kann die Kulturwissenschaft ansetzen und die weitere Entwicklung des Feldes beobachten und

²⁷⁷ Vgl. Baecker, D. (2007).

²⁷⁸ Pultz Moslund, S.; Ring Petersen, A.; Schramm, M. (2015), S. 1.

²⁷⁹ Ruch, P. (2015).

²⁸⁰ Han, C. (2015), S. 73.

kritisch reflektieren. Im Zentrum eines möglichen institutionellen Wandels stehen Fragen nach kultureller Teilhabe und der kultureller Repräsentation in der Transformationsgesellschaft. Wie die Beispiele *Neue Nachbarschaft // Moabit* und *Munich Welcome Theatre* deutlich machten, ist Inklusion und nicht Integration der Schlüssel, um die Vielheit der Parapolis im Sinne der Idee eines agonistischen Raums leben zu können. Das bedeutet im Umkehrschluss für die Theater, dass sie sich dem Themenfeld Migration noch einmal neu widmen müssen und die oben gestellten Fragen nach Partizipation und Repräsentation in einem Modus institutionellen Lernens performativ beantworten könnten:

A contemporary political theatre [Anm.d.R. and art] has to put itself right in the middle of this dilemma: not only avoiding false participation but also reclaiming the idea of participation as such.²⁸¹

²⁸¹ Malzacher, F. (2015b), S. 28.

Literaturverzeichnis

- Agamben, G. (2008). Beyond Human Rights. *Open , Social Engineering* (15), S. 90-95.
- Anderson, B. (2005). *Die Erfindung der Nation: Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Berlin: Campus Bibliothek.
- Artist Organisation International. (1. Januar 2015). *about*. Abgerufen am 5. Januar 2016 von Artist Organisation International: <http://www.artistorganisationsinternational.org/#about>
- Asmuth, T. (Oktober 2015). *Das Verwischen der Grenzen. Ein Gespräch mit Björn Bicker über „Kunst als das stetige und friedliche Inszenieren von Begegnung“*. Abgerufen am 29. Oktober 2015 von kulturstiftung-des-bundes.de: <http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/mediathek/magazin/magazin25/bicker/index.html>
- Baecker, D. (2007). *Studien zur nächsten Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Baudrillard, J. (1978). *Die Agonie des Realen*. Berlin: Merve Verlag.
- Bax, D. (30. Dezember 2015). *Sachsen ist Spitzenreiter. Fremdenfeindliche Gewalt in Deutschland*. Abgerufen am 02. Januar 2016 von taz.de: <http://www.taz.de!/5264389/>
- Bellevue di Monaco. (o.d.). *Das Bellevue*. Abgerufen am 28. Oktober 2015 von belvuedimonaco.de: <http://http://belvuedimonaco.de/das-bellevue/>
- Bellevue di Monaco. (o.d.). *Wer wir sind*. Abgerufen am 28. Oktober 2015 von belvuedimonaco.de: <http://belvuedimonaco.de/wer-wir-sind/>
- Bicker, B. (2015). *Aufzeichnung: "Die politische Kunst, Begegnung zu inszenieren". Keynote im Rahmen der Fachtagung PARTIZIPATION: teilhaben/teilnehmen*. Abgerufen am 16. Dezember 2015 von youtube.com: <https://www.youtube.com/watch?v=-XqT2E2h1b8>
- Bicker, B. (2011). Die Kunst der Teilhabe. Stadttheater als politische Praxis. In A. Roeder, & K. Zehelein, *Die Kunst der Dramaturgie: Theorie - Praxis - Ausbildung* (S. 93-201). Leipzig: Henschel Verlag.
- Bicker, B. (o.d.). *Raus aus dem Naherholungsgebiet. Ein Plädoyer für ein Theater der Teilhabe*. Von björnbicker.de: http://www.bjoernbicker.de/files/raus_aus_dem_naherholungsgebiet1.pdf abgerufen
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (Bd. Verso Editions). London/New York.
- Bishop, C. (Februar 2006). The Social Turn: Collaboration and its Discontents. *Artforum* , S. 178-183.
- Bloch, E., Lucàs, G., Brecht, B., Benjamin, W., & Adorno, T. (1980). *Aesthetics and Politics*. London: Verso Edition.
- Boltanski, L., & Chiapello, È. (2005). *The New Spirit of Capitalism*. London/New York: Verso Editions.

- Bruguera, T. (23. April 2011). *Introduction on Useful Art*. Abgerufen am 10. Dezember 2015 von taniabruquera.com: <http://www.taniabruquera.com/cms/528-0-Introduction+on+Useful+Art.htm>
- Canas, T. (5. Oktober 2015). *10 THINGS YOU NEED TO CONSIDER IF YOU ARE AN ARTIST – NOT OF THE REFUGEE AND ASYLUM SEEKER COMMUNITY- LOOKING TO WORK WITH OUR COMMUNITY*. Abgerufen am 22. Oktober 2015 von riserefugee.org: <http://riserefugee.org/10-things-you-need-to-consider-if-you-are-an-artist-not-of-the-refugee-and-asylum-seeker-community-looking-to-work-with-our-community/>
- Debord, G. (1994). *Society of the Spectacle*. New York: Zone Books.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2005). *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Diesselhorst, S. (15. Juli 2014). "Wir wollten Blut und bekamen Liebe". *Das Zentrum für politische Schönheit macht Theater im öffentlichen Raum und fordert Politiker dazu auf, sich als Künstler zu verstehen*. Abgerufen am 18. September 2015 von nachtkritik.de: http://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9785:2014-07-12-10-42-03&catid=53:portraet-a-profil&Itemid=83
- Diesselhorst, S. (7. Dezember 2015). *Hype und Elend des Artivismus*. Abgerufen am 7. Dezember 2015 von nachtkritik.de: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11867:aktivistisches-theater-die-suche-nach-politischer-wirksamkeit-in-zeiten-der-polarisierten-oeffentlichkeit&catid=53:portraet-a-profil&Itemid=83
- Diesselhorst, S. (2. September 2015). *Ist das noch Kunst oder schon Sozialarbeit?* Abgerufen am 15. September 2015 von nachtkritik.de: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11429:empathie-schulung-konkrete-hilfe-oder-nur-flagge-zeigen-wie-die-theater-sich-in-der-fluechtlingsdebatte-positionieren&catid=315&Itemid=100078
- Draxler, H. (1. Oktober 2015). Autonomie und Aktivismus. Das schwierige Verhältnis von Kunst und Politik im Kunstaktivismus. *Theater Heute. Konsens Kultur. Jahrbuch 2015*, S. 96-105.
- Foucault, M. (1990). Andere Räume. In K. Barck, P. Gente, H. Paris, & S. Richter, *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik* (S. 34-46). Leipzig: Reclam-Verlag.
- Foucault, M. (1987). Das Subjekt und die Macht. In H. Dreyfus, & P. Rabinow, *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik* (S. 243-264). Frankfurt am Main: Athenäum Verlag.
- Fukuyama, F. (2006). *The End of History and the Last Man*. New York: Free Press.
- Garcia, D., & Lovink, G. (16. Mai 1997). *The ABC of Tactical Media*. Abgerufen am 5. Januar 2016 von nettime.org: <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9705/msg00096.html>

- Gersemann, O. (08. November 2015). *Die Flüchtlingskrise stellt die soziale Frage neu*. Abgerufen am 22. Dezember 2015 von Die Welt: <http://www.welt.de/wirtschaft/article148559942/Die-Fluechtlingskrise-stellt-die-soziale-Frage-neu.html>
- Goldgrund Immobilien Organisation. (o.d.). *Bellevue di Monaco - Gorillas werden Genossen*. Abgerufen am 28. Oktober 2015 von goldgrund.org: <http://www.goldgrund.org/bellevue-di-monaco/>
- Grossberg, L. (2007). Die (Neu-)Konfiguration des Raumes. Definition eines Projekts. In R. Winter, *Die Perspektiven der Cultural Studies. Der Lawrence-Grossberg-Reader* (S. 177-133). Köln: Halem Verlag.
- Hajusom. (o.d.). *Wer und was ist Hajusom?* Abgerufen am 28. Oktober 2015 von hajusom.de: <http://www.hajusom.de/UEber-Hajusom.61.0.html>
- Han, B.-C. (2015). *Die Errettung des Schönen*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Hebekus, U., & Völker, J. (2012). *Neue Philosophien des Politischen zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag.
- Heinrich-Böll-Stiftung. (4. Mai 2015). *#tn15 Plattform oder Player - Wie kann Theater politisch sein?* Abgerufen am 26. Oktober 2015 von youtube.com: <https://www.youtube.com/watch?v=8CVq1bp4ohc>
- Hepp, A., & Couldry, N. (2009). What should comparative media reseach be comparing? Towards a transcultural approach to 'media cultures'. In D. K. Thussu, *Internationalizing Media Studies* (S. 32-47). Routledge.
- Holert, T. (März 2013). Burden of Proof. *Artforum International* (51), S. 250-259.
- Holert, T. (26. Mai 2015). *Probleme mit Verantwortung. Weitere Anmerkungen zur „ethischen Wende“ in der Kunst der Gegenwart*. Abgerufen am 2. Dezember 2015 von hebbel-am-ufer.de: http://www.hebbel-am-ufer.de/download/10743/holert__probleme_mit_verantwortung__hau__26._mai_2015.pdf
- Holert, T. (2008). *Regieren im Bildraum*. Berlin: b-books/Polypen.
- Indiegogo. (Juni 2015). *Die Toten Kommen*. Abgerufen am 20. September 2015 von indiegogo.com: <https://www.indiegogo.com/projects/die-toten-kommen#/>
- Jakob, C. (21. Juni 2015). *Was wir sehen müssen. Flüchtlingstragedie an den EU-Außengrenzen*. Abgerufen am 17. September 2015 von taz.de: <http://www.taz.de/Fluechtlingsstragoedie-an-EU-Aussengrenzen/!5205181/>
- Joffe, J. (10. September 2015). *Das deutsche Wunder. Wieso öffnet das Land dem Fremden die Tore und Herzen?* Abgerufen am 22. Dezember 2015 von Die Zeit online: <http://www.zeit.de/2015/37/willkommenskultur-deutschland-fluechtlinge-zeitgeist>

- Kara, S. (2009). *"Wo bleibt die große Geste der Veränderung?" Interview mit Björn Bicker*. Abgerufen am 25. Oktober 2015 von heimatkunde.boell.de: <https://heimatkunde.boell.de/2009/07/18/wo-ist-die-grosse-geste-der-veraenderung>
- Kastner, B. (8. Juli 2015). *"Bellevue di Monaco" wird Monate später fertig*. Abgerufen am 28. Oktober 2015 von [sueddeutsche.de](http://www.sueddeutsche.de): <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/fluechtlingsprojekt-bellevue-di-monaco-wird-monate-spaeter-fertig-1.2555197>
- Kastner, B. (19. Juli 2014). *Zuhause im Herzen Münchens*. Abgerufen am 28. Oktober 2015 von [sueddeutsche.de](http://www.sueddeutsche.de): <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/projekt-bellevue-di-monaco-zuhause-im-herzen-muenchens-1.2054076>
- Kaul, M. (5. Juli 2015). *Das Ikea der Aktionskunst*. Abgerufen am 28. Dezember 2015 von [taz.de](http://www.taz.de): <http://www.taz.de/!5208756/>
- Kedves, A. (18. Dezember 2015). *Die Helfer-Theater*. Abgerufen am 19. Dezember 2015 von [tagesanzeiger.ch](http://www.tagesanzeiger.ch): <http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/theater/die-helfertheater/story/23015777>
- Kester, G. (2004). *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- KUNSTASYL. (o.d.). *"Wenn es zum Krieg kommt, sind wir alle Flüchtlinge - und wer auf der Welt will uns dann haben?"*. Abgerufen am 19. Dezember 2015 von kunstasyl.net: <http://kunstasyl.net/eg/4-lager-konzept/>
- Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg. (Oktober 2015). *Flüchtlinge in Deutschland*. Abgerufen am 22. Dezember 2015 von <http://www.lpb-bw.de/fluechtlingsproblematik.html>
- Lehmann, H.-T. (16. Oktober 2012). *Ästhetik des Aufstands? Grenzgänge zwischen Politik und Kunst in den neuen sozialen Bewegungen*. Abgerufen am 25. Oktober 2015 von [boell.de](http://www.boell.de): <https://www.boell.de/de/bildungskultur/aesthetik-politik-hans-thies-lehmann-aesthetik-des-aufstandes-15707.html>
- Leipold, A. (2015). Hyperreales Theater. Das Zentrum für Politische Schönheit schärft die Konturen der Realität. *Theater der Zeit. Der Auftrag* (11), S. 20-25.
- Leipold, A. (2015). *In eigentlicher Sache. Unveröffentlichter Text in Bezug auf die Kritiken zu Philipp Ruchs politischem Manifest*.
- Luhmann, N. (2000). *Die Politik der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Herausgegeben von André Kieserling.
- Malzacher, F. (1. Oktober 2015). Neue engagierte Kunst. Politische Aktion und partizipative Kunst. *Theater heute. Konsens Kultur. Jahrbuch 2015*, S. 88-95.
- Malzacher, F. (2015). No Organum to follow: Possibilities of political Theatre Today. In F. Malzacher, *Not just a Mirror. Looking for the political Theatre of Today. Performing Urgency #1* (S. 18-44). Berlin: House on Fire.

- Malzacher, F. (2015). Putting the Urinal back into the Restroom. In steirischer herbst, & F. Malzacher, *TRUTH IS CONCRETE. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics* (S. 12-25). Berlin: Sternberg Press.
- Marchart, O. (2015). (Counter) Agitating. Introduction. In steirischer herbst, & F. Malzacher, *TRUTH IS CONCRETE. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics* (S. 225-229). Berlin: Sternberg Press.
- Marchart, O. (2010). *Die politische Differenz Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Marchart, O. (2012). Für eine neue Heteronomieästhetik. Überlegungen zu Kunst, Politik und Stadtraum. In D. Kammerer, *Vom Publicum Das Öffentliche in der Kunst* (S. 161-180). Bielefeld: transcript Verlag.
- Martin, C. (2015). History and Politics on Stage: The Theatre of the Real. In F. Malzacher, *Not just a Mirror. Looking for the political Theatre of Today. Performing Urgency #1* (S. 46-67). Berlin: House on Fire.
- Massumi, B. (2010). *Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen*. Berlin: Merve Verlag.
- Michaels, B. (2011). Da kann ja jeder kommen!? Anmerkungen zu Theater und Migration im Social Turn. In W. Schneider, *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis* (S. 123-134). Bielefeld: transcript Verlag.
- Mouffe, C. (2007). *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Mouffe, C. (01. Juli 2007). Artistic Activism and Agonistic Spaces. *Art&Research* , 1 (2), S. 1-5.
- Mouffe, C. (2014). *Agonistik. Die Welt politisch denken*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Mouffe, C. (2015). Artistics Strategies in Politics and Political Strategies in Art. In steirischer herbst, & F. Malzacher, *TRUTH IS CONCRETE. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics* (S. 66-75). Berlin: SternbergPress.
- Muhle, M. (2011). Jacques Rancière. Für eine Politik des Erscheinens. In S. Moebius, & D. Quadflieg, *Kultur. Theorien der Gegenwart*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Mumot, A. (16. Juni 2015). *Bitte vermitteln Sie das Gute*. Abgerufen am 18. September 2015 von nachtkritik.de: http://www.nachtkritik.de/index.php?catid=53&view=article&id=11118:die-toten-kommen-zurueck&Itemid=83&option=com_content
- nachtkritik.de. (15-22. Juni 2015). *Bildstörung*. Abgerufen am 21. September 2015 von nachtkritik.de: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11116:pressescha-u-vom-16-juni-2015-die-medien-diskutieren-die-aktion-die-toten-kommen-vom-zentrum-fuer-politische-schoenheit&catid=242&Itemid=62

- nachtkritik.de. (18. Dezember 2015). *Die Türen sind offen. #refugeeswelcome - Wie die Theater in der Flüchtlingshilfe aktiv werden*. Abgerufen am 05. Januar 2016 von nachtkritik.de: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11497:immer-mehr-theater-engagieren-sich-fuer-fluechtlinge&catid=1513:portraet-profil-die-neuen-deutschen&Itemid=85
- nachtkritik.de. (o.d.). *Die Zukunft des Stadttheaters*. Abgerufen am 26. Oktober 2015 von nachtkritik.de: http://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=9735:dossier-zur-stadttheaterdebatte&option=com_content&Itemid=84
- Naprushkina, M. (25. November 2015). *Es klappt, wenn wir Druck machen*. Abgerufen am 10. Dezember 2015 von zeit.de: <http://www.zeit.de/kultur/2015-11/fluechtlinge-nachbarschaftshilfe-moabit-kuenstlerin-marina-naprushkina-10nach8/komplettansicht>
- Naprushkina, M. (28. August 2012). *Marina Naprushkina / Manifest*. Abgerufen am 19. Dezember 2015 von office-antipropaganda.com: <http://office-antipropaganda.com/wordpress/manifest/#more-750>
- Naprushkina, M. (2013). *Workshop im Ausschluss der Öffentlichkeit*. Abgerufen am 17. Dezember 2015 von Württembergischer Kunstverein Stuttgart: http://www.wkv-stuttgart.de/uploads/media/naprushkina_01.pdf
- Naprushkina, M., & Office for Antipropaganda (2015). *Anti-Propaganda*. In steirischer herbst, & F. Malzacher, *TRUTH IS CONCRETE. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics* (S. 240-243). Berlin: Sternberg Press.
- Nassehi, A. (31. August 2015). *Der Hass auf den „Wirtschaftsflüchtling“*. Abgerufen am 15. Oktober 2015 von Frankfurter Allgemeine Zeitung: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/hass-auf-wirtschaftsfluechtlinge-in-deutschland-13776696-p5.html?printPagedArticle=true#pageIndex_5
- Neue Nachbarschaft . (2015). *Über Uns*. Abgerufen am 19. November 2015 von Neue Nachbarschaft: <http://neuenachbarschaft.de/info/>
- o.A. (2015). *Das Blaue Sofa. Jubiläumsprogramm Frankfurter Buchmesse*. Abgerufen am 19. Dezember 2015 von das-blaue-sofa.de: http://das-blaue-sofa.de/documents/14398/Das_Blaue_Sofa_Jubilaumsprogramm_FBM15.pdf
- Office for Anti-Propaganda. (n.d.). Abgerufen am 30. 11 2015 von Office for Anti-Propaganda: <http://office-antipropaganda.com/wordpress/category/work/>
- Pro Asyl. (31. Dezember 2014). *Proasyl Zahlen und Fakten 2014*. Abgerufen am 22. 12 2015 von <http://www.proasyl.de/de/themen/zahlen-und-fakten/>
- Rancière, J. (2007). *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Wien: Passagen Verlag.
- Rancière, J. (2002). *Das Unvernehmen: Politik und Philosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Rancière, J. (2010). *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien: Passagen Verlag.

- Rancière, J. (2010). *Der Hass der Demokratie*. Berlin: b-books.
- Rancière, J., & Muhle, M. (2006). *Die Aufteilung des Sinnlichen: Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin: b-books.
- Rau, M., & Bossart, R. (1. Oktober 2015). Buchenwald, Bukavu, Bochum. Was ist globaler Realismus? *Theater der Zeit "Der Auftrag"* (10), S. 26-31.
- Rauterberg, H. (18. Juli 2015). *Politische Kunst: In den Fallen der Freiheit*. Abgerufen am 18. September 2015 von zeit.de: <http://www.zeit.de/2015/27/politik-kunst-zentrum-fuer-politische-schoenheit>
- Really Useful Theater. (19. November 2015). *Useful Theater vs. Artistic Freedom*. Abgerufen am 21. November 2015 von voicerepublic.com: <https://voicerepublic.com/talks/useful-theater-vs-artistic-freedom>
- Ruch, P. (9. Juli 2014). *Agressiver Humanismus. Von der Unfähigkeit der Demokratie, große Menschenrechtler hervorzubringen*. Abgerufen am 5. Januar 2016 von A Medium Corporation: <https://medium.com/@politicalbeauty/aggressiver-humanismus-3d091f8732a3#.5atesd7rv>
- Ruch, P. (2012). Was ist politische Schönheit? Die Zukunft als Nährboden der höchsten Form aller Künste: Politik. Ein Essay. In A. Besand, *Politik trifft Kunst. Zum Verhältnis von politischer und kultureller Bildung* (S. 94-103). Berlin: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Ruch, P. (2015). *Wenn nicht wir, wer dann? Ein politisches Manifest*. München: Ludwig Verlag.
- Ruch, P. (19. August 2015). *Wir haben das Theater, um nicht an der Wirklichkeit zugrunde zu gehen*. Abgerufen am 19. September 2015 von nachtkritik.de: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11389:der-kuenstlerische-leiter-des-zentrums-fuer-politische-schoenheit-zum-verhaeltnis-von-theater-und-wirklichkeit&catid=101&Itemid=84
- Schmitz, L. (2015). Einleitung. In L. Schmitz, *Artivismus. Kunst und Aktion im Alltag der Stadt* (S. 9-16). Bielefeld: transcript Verlag.
- Schneider, W. (3. Juni 2013). *Migrantenstadl als Modell?* Abgerufen am 27. Oktober 2015 von festivalimpulse.de: <http://www.festivalimpulse.de/de/news/308/migrantenstadl-als-modell>
- Schwindel der Wirklichkeit. (2014). *André Leipold | Zentrum für politische Schönheit*. Abgerufen am 21. November 2015 von schwindelderwirklichkeit.de: <http://www.schwindelderwirklichkeit.de/andre-leipold-zentrum-fur-politische-schonheit/>
- Sholette, G. (2011). *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. London/New York: Pluto Press.
- Sholette, G. (9. Oktober 2015). *Precarious Workers of the (Art) World Unite!* (Vortrag) Abgerufen am 2015 . 12 2015 von Neubauer Collegium : http://neubauercollegium.uchicago.edu/events/uc/greg_sholette/#bottom

- Spiegel Online. (1. September 2015). *Mahn-Aktion in Bochum: Theater will Passanten in Kühllastwagen sperren*. Abgerufen am 27. Oktober 2015 von [spiegel.de](http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/fluechtlinge-theater-in-bochum-sperrt-passanten-in-lastwagen-a-1050935.html):
<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/fluechtlinge-theater-in-bochum-sperrt-passanten-in-lastwagen-a-1050935.html>
- Srnicek, N., & Williams, A. (27. Dezember 2015). Unser politischer Common Sense: Politik als Folklore. *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* (52), S. 44.
- Stroh, K. (11. Oktober 2015). *Wie Bellevue di Monaco und die Stadt einander nutzen*. Abgerufen am 28. Oktober 2015 von [sueddeutsche.de](http://www.sueddeutsche.de/muenchen/danke-konzert-wie-bellevue-di-monaco-und-die-stadt-einander-nutzen-1.2686187): <http://www.sueddeutsche.de/muenchen/danke-konzert-wie-bellevue-di-monaco-und-die-stadt-einander-nutzen-1.2686187>
- tagesschau.de. (Oktober 2015). *Die Flüchtlingskrise in Bildern*. Abgerufen am 15. November 2015 von <https://www.tagesschau.de/multimedia/bilder/fluechtlinge-in-europa-139.html>
- Terkessidis, M. (2010). *Interkultur*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Terkessidis, M. (2015). *Kollaboration*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- UNHCR. (18. Juni 2015). *Weltweit fast 60 Millionen Menschen auf der Flucht*. Abgerufen am 12. September 2015 von [unhcr.de](http://www.unhcr.de/home/artikel/f31dce23af754ad07737a7806dfac4fc/weltweit-fast-60-millionen-menschen-auf-der-flucht.html):
<http://www.unhcr.de/home/artikel/f31dce23af754ad07737a7806dfac4fc/weltweit-fast-60-millionen-menschen-auf-der-flucht.html>
- van den Berg, K. (2015). Aktivistische Kunst und der Markt der Kritik. *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 43 (3), S. 43-53.
- van den Berg, K. (2015). Kritik, Protest, Poiesis. Künstler mischen sich ein - von 1970 bis heute. *Kursbuch*, 50 (182), S. 171-182.
- van den Berg, K. (8. September 2014). PROTEST, PICNIC, POIESIS: How to Curate Art in the Public. *unveröffentlichter Vortrag*. New York City: Parsons School of Design.
- Voigt, C. (2015). Philipp Ruch. Zentrum für Politische Schönheit „Die Hoffnung auf den Moralischen Fortschritt der Menschheit liegt in der Kunst.“ Ein Gespräch mit Kirsten Claudia Voigt. *Kunstforum International. Kunstverweigerungskunst II*, 232, S. 158.
- von Osten, M., & Spillmann, P. (2003). *Be Creative - Der kreative Imperativ*. Zürich: Edition Museum für Gestaltung Zürich.
- Watty, C. (15. Juni 2015). *Protest mit den Körpern der Toten. Justus Lenz im Gespräch mit Christine Watty*. Abgerufen am 17. September 2015 von Deutschlandradio Kultur:
http://www.deutschlandradiokultur.de/zentrum-fuer-politische-schoenheit-protest-mit-den-koerpern.2156.de.html?dram:article_id=322701
- Weibel, P. (2013). *global aCtIVISm*. Abgerufen am 22. Oktober 2015 von blog.zkm.de:
<http://blog.zkm.de/blog/dialog/peter-weibel-global-activism/>

Wikipedia. (3. Januar 2016). *Flüchtlingskrise in Deutschland ab 2015*. Abgerufen am 5. Januar 2016 von wikipedia.de:
https://de.wikipedia.org/wiki/Fl%C3%BChtlingskrise_in_Deutschland_2015#cite_note-2

Zentrum für Politische Schönheit. (o.d.). *ÜBER DAS ZPS*. Abgerufen am 5. Januar 2016 von politicalbeauty.de: http://politicalbeauty.de/Zentrum_fur_Politische_Schoenheit.html

Zentrum für Politische Schönheit. (20. Juni 2015). *BREAKING NEWS: Bundeskanzleramt will "Marsch der Entschlossenen" polizeilich verhindern*. Abgerufen am 18. September 2015 von facebook.com:
<https://www.facebook.com/politische.schoenheit/photos/a.104887069566353.10809.104873672901026/835412373180482/?type=1&theater>

Zentrum für Politische Schönheit. (Juni 2015). *Programmhefte: Die Toten Kommen*. Abgerufen am 18. September 2015 von politicalbeauty.de: http://www.politicalbeauty.de/presse_dtk.html

Zentrum für Politische Schönheit (o.d.). *Zentrum für Politische Schönheit*. Abgerufen am 29. Dezember 2015 von facebook.com: <https://www.facebook.com/politische.schoenheit/>

Anhang

Anhang 1

Tonmitschnitte auf beigefügtem Datenträger:

1. Gespräch mit Marina Naprushkina vom 14. Oktober 2015
2. Tonmitschnitt der Diskussion *Structures for a Welcome Theater! How, Who, Where?* 17. Oktober 2015 im Rahmen des *Open Border Congress*

Anhang 2



Zentrum für Politische Schönheit, Die Toten Kommen – Foto: Nick Jaussi, abgerufen von <http://on.fb.me/1JXs7oi> am 04.01.2015



Zentrum für Politische Schönheit, Die Toten Kommen - Foto: Gregor Fischer, DPA, abgerufen von <http://bit.ly/1OMHd7C> am 04.01.2015



Zentrum für Politische Schönheit, Die Toten Kommen, Marsch der Unentschlossenen - Foto: Nick Jaussi, abgerufen von <http://on.fb.me/1Ju01Gf> am 04.01.2015

DIE TOTEN KOMMEN



Arbeitsblatt I: Anlage einer Grabstätte im öffentlichen Raum.



Neue Nachbarschaft // Moabit - Foto: abgerufen von <https://www.facebook.com/neuenachbarschaftmoabit/photos/pcb.550381688470202/550381555136882/?type=3&theater> am 04.01.2015



Neue Nachbarschaft // Moabit - Foto: abgerufen von <https://www.facebook.com/neuenachbarschaftmoabit/photos/pcb.550381688470202/550381158470255/?type=3&theater> am 04.01.2015



Munich Welcome Theater, Open Border Congress, Diskussion in Kammer 1 – Foto: Andrea Huber, abgerufen von <http://on.fb.me/1mBXj7E> am 04.01.2015



Munich Welcome Theater. Open Border Congress, Podium 04: Kunst und Kampagnen - Foto: Andrea Huber, abgerufen von <http://on.fb.me/1TEq5if> am 04.01.2015



Munich Welcome Theater, Open Border Congress, Grada Kilomba, Decolonizing Knowledge - Foto: Andrea Huber, abgerufen von <http://on.fb.me/1TEq5if> am 04.01.2015

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich erkläre hiermit ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Masterarbeit mit dem Titel:

„Grenzverwischungen. *Nützliche* Kunst in der »Flüchtlingskrise«. Eine Gegenwartsanalyse in Deutschland 2015“

selbstständig und ohne fremde Hilfe angefertigt habe und dass die Arbeit in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt wurde.

Die Übernahme wörtlicher Zitate sowie die Verwendung der Gedanken anderer Autoren wird an den entsprechenden Stellen der Arbeit kenntlich gemacht.

Ich bin mir bewusst, dass eine falsche Erklärung rechtliche Folgen haben wird.

Friedrichshafen, 06.01.2016



Caroline Brendel