

Theatrale Interventionen

Subversiv-mimetische Dramaturgien und agonale Öffentlichkeiten

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften
der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von

Simone Niehoff

aus

Münster

2021

Referent: Prof. Dr. Christopher Balme

Korreferentin: Prof. Dr. Evelyn Annuß

Tag der mündlichen Prüfung: 05. Juli 2017

Inhalt

I. Einleitung	1
II. Theatrale Interventionen	11
II.1. Forschungsüberblick	11
II.1.1 Interventionsbegriffe in der Theaterwissenschaft	11
II.1.2 Interventionsbegriffe in der Kunstgeschichte	22
II.2. Genealogien theatraler Interventionen	26
II.2.1 Situationistische Internationale	27
II.2.2 Fallstudie 1: Agitprop-Theater in Berlin 1929-1931	30
II.2.3 Guerilla Theater	43
II.2.4 Unsichtbares Theater	47
II.2.5 Merkmale theatraler Interventionen	50
II.3 Kritische künstlerische Interventionen in Mouffes agonistischer Konzeption	57
II.4 Interventionsbegriffe in Völkerrecht und Interventionssoziologie	69
II.4.1 Intervention als Ausübung von Zwang	70
II.4.2 Fragwürdigkeit interventionistischer Wirkungsversprechen	76
II.4.3 Zur aktivistischen Attraktivität des Interventionsbegriffs	78
II.5 Dramaturgie der theatralen Intervention	81
II.5.1 Platzierung	82
II.5.2 Disartikulation und Reartikulation	92
II.5.3 Reaktionen	103
III. Mimetische Dramaturgien	113
III.1 Subversive mimetische Strategien	113
III.1.1 Mimetische Begrifflichkeiten im aktivistischen Diskurs	114
III.1.2 Paratexte der Artist*innen	132
III.2 Fakes und Hoaxes	137
III.3 Fallstudie 2: <i>Erster Europäischer Mauerfall</i> als verhindertes Reenactment	154
IV. Agonale Öffentlichkeiten	181
IV.1 Theatralität, Mediatisierung und Ikonisierung von Interventionen	182
IV.2 Publika und Öffentlichkeiten theatraler Interventionen	191
IV.3 Öffentlichkeitskonstellationen theatraler Interventionen	198
IV.3.1 Grenzüberschreitungen zwischen Öffentlichkeiten	198
IV.3.2 Agonale Öffentlichkeiten	204

IV.3.3 Skandalisierungen.....	206
IV.4 Fallstudie 3: <i>Erster Europäischer Mauerfall</i> und agonale Öffentlichkeiten....	209
V. Schlussüberlegungen	227
Literatur	237
Printquellen.....	244
Onlinequellen	248
Film- und Videoquellen.....	256
Social Media- und Onlinekommentare.....	258
Abbildungen	260

I. Einleitung

*Einige bestaunen das verhängnisvolle Geschenk für die unvermählte Minerva
und wundern sich über die gewaltige Größe des Pferdes, und als erster fordert
Thymoetes dazu auf, es in die Stadt zu schaffen und auf der Burg aufzustellen [...]
Aber Capys und wer sonst im Herzen das Bessere wollte fordern, man solle [...]
in den hohlen Leib Löcher schlagen und das Versteck untersuchen.
Entzweit wird die ratlose Masse in gegensätzlichem Streben.
Vergil: Aeneis, Zweiter Gesang, Vers 31-39.*

Vergil schildert im zweiten Gesang seiner *Aeneis* die Reaktionen der Trojaner*innen auf das hölzerne Pferd vor ihren Toren: Ihr Staunen, ihre Verwunderung, ihre Uneinigkeit und schließlich die Herausbildung zweier einander gegenüberstehender Lager. Es ist die mythische Urszene der erfolgreichen Intervention¹ und zugleich die Beschreibung einer polarisierten Diskussion (Vergil 2005: II, V. 31-39). In der Entzweiung und dem gegensätzlichen Streben der Masse liegt ein zentrales Wirkungspotenzial theatraler Interventionen. Es werden Interpretationen provoziert und produziert, die sich einer Zusammenführung auf die Kompromisse einer rational-diskursiven Öffentlichkeit vehement widersetzen.

Odysseus ist ein früher „Interventionsexperte“. Nach dem Scheitern aller „Versuche direkter Intervention mit Rammböcken und Sturmleitern“, denkt er sich in die „Eigenlogik“ des Systems hinein (Willke 2005: 7). Er versetzt sich in die Lage der Trojaner*innen und konstruiert eine Szenerie, die sie zur Reaktion zwingt: Was tun mit dem Pferd? Die Interventionslogik gleicht sich vollkommen der Perspektive der Trojaner*innen an. Allein dieser Akt der Identifikation, der mimetischen Aneignung der Perspektive des Anderen, ermöglicht die erfolgreiche Platzierung der Intervention im Herzen Trojas und führt die angestrebte zerstörerische Wirkung herbei. Aus soziologischer Perspektive beschreibt Helmut Willke:

Das Trojanische Pferd [ist] der Triumph einer neuen Interventionslogik: Die Trojaner sehen das Pferd nur in ihrer eigenen Sichtweise – nämlich als Zeichen eingestandener Niederlage und als Preisung des Siegers. Sie selbst brechen ihre Mauern nieder und vollbringen so die gewünschte Veränderung. Sie selbst schleusen das Fremde in das Innere des Systems und setzen so die Bedingungen der (hier allerdings ziemlich drastischen) Transformation (Willke 2005: 7).

¹ In der Analyse des systemtheoretisch argumentierenden Soziologen Helmut Willke ist „[s]eit der Antike [...] ‚List‘ die Vokabel für die Konstellation einer gegen den ersten Blick gelingenden Intervention“ (Willke 2005: 6).

Diese Darstellung einer komplexen Ereignisverkettung lässt sich um einige entscheidende Zwischenschritte erweitern. Vergil erzählt, wie der Grieche Sinon unmittelbar nach dem Aufstellen des Pferdes eine mimetische Anschlussintervention vollzieht. Er berichtet den Trojaner*innen von der griechischen Opfergabe und entwickelt damit ein Narrativ, das optimal an die trojanische Perspektive angepasst ist (vgl. Vergil 2005: II, V.67-196). Doch auch so kann die gespaltene öffentliche Meinung nicht geeint werden. Das Pferd wird noch nicht durch die Tore der Stadt gezogen. Dafür ist eine weitere wohlkalkulierte, treffsicher platzierte göttliche Intervention nötig. Die Göttin Athene sendet zwei Schlangen, die Laokoon erdrosseln und verschlingen – er hatte per Speerwurf am tatkräftigsten die Meinung vertreten, man müsse „in den hohlen Leib Löcher schlagen“ (vgl. Vergil 2005: II, V. 40-53, V. 199-234).

Interventionen, zumal erfolgreiche, sind dramaturgisch betrachtet hochkomplexe, mehrphasige, in ihrem Wirkungspotential nur schwer steuerbare Unterfangen. Dabei greifen sie in ihrer theatralen Spielart, die sich hier in der Inszenierung des trojanischen Pferdes realisiert, auf mimetische Verfahren zurück. Sie erzeugen agonale, von leidenschaftlichem Dissens geprägte Öffentlichkeiten, und können sich auf symbolischer Ebene gewaltsam gegen ihre Gegner richten. Auch heutige künstlerische Interventionen beziehen sich – bis hin zur direkten Übernahme der Bezeichnung – auf das trojanische Pferd.²

Die 2010er Jahre sind Zeiten großer politischer Umbrüche, begleitet von einer Vielzahl ebenso großer Protestwellen: Sie erstrecken sich global von der Occupy-Bewegung bis zum Arabischen Frühling und erscheinen politisch in jeder Couleur, von Anti-Trump-Protesten bis zu Pegida. Protestdemonstrationen greifen in der Regel ohnehin zu bestimmten theatralen Mitteln, zugleich widmet sich das (deutsche) Theater immer stärker politischen Themen. So erscheinen Konvergenzphänomene in der Vermischung von Kunst und Protest. Die theatrale Intervention ist dafür das unmittelbarste

² So beispielsweise eine Serie temporärer Installationen von Sebastian Hirn, die als „Interventionen im Stadtraum“ 2014 im Rahmen des Münchner RODEO-Festivals realisiert worden sind (vgl. Rodeo 2014). Das Konzept des trojanischen Pferdes erlebt insbesondere im Kontext des *Urban Hacking* und cultural hacking eine Renaissance. Darauf weist Sabine Maria Schmidt hin, die Kuratorin des Projekts *Hacking the City*, das im Rahmen einer Ausstellung des Museums Folkwang internationale Künstler*innen Interventionen im Essener Stadtraum durchführen ließ. Wie sie im Begleitband der Ausstellung *Hacking the City – Interventionen in urbanen und kommunikativen Räumen* schreibt, gilt das trojanische Pferd als „erste[r] ‚Hack‘ überhaupt“ (Schmidt 2011: 14). Gemeinsam mit der methodischen Analogiebildung des Hackens wandert also das trojanische Pferd als Metapher aus der Szene der Hacker*innen in das Feld urbaner Interventionen.

und, in seinem Wirkungspotential, womöglich effektivste Beispiel. Theatrale Interventionen standen in den letzten Jahren immer wieder im Mittelpunkt öffentlicher Aufmerksamkeit. Dabei waren es auf den ersten Blick immens heterogene Aktionen und Arbeiten, die oft spektakuläre mediale Reaktionen und öffentliche Debatten hervorbrachten: Von den satirisch-utopischen Fake-Performances und *Media Hoaxes* der Yes Men seit 2000,³ den wütend-rotzigen Guerilla Post-Punk-Konzerten von Pussy Riot zwischen 2011 und 2014,⁴ den aggressiv-feministischen Nacktprotesten der FEMEN seit 2010⁵ bis zu den so moralisierenden wie brisanten theatralen Kampagnen des Zentrums für Politische Schönheit seit 2009.⁶

So heterogen diese künstlerisch-aktivistischen Praxen auch sein mögen, lassen sie sich doch unter dem Begriff der theatralen Intervention vergleichen, beschreiben und bündeln. Es handelt sich um politische, jenseits des Theaterrahmens agierende und unmittelbar in soziale Wirklichkeiten eingreifende Performances. Diese Arbeit untersucht ihre gemeinsamen Merkmale und richtet den Fokus auf die beiden zentralen Fragen, wie theatrale Interventionen dramaturgisch auf subversive mimetische Strategien zurückgreifen und wie sie Öffentlichkeiten erreichen oder generieren.

Es ist hier anzumerken, dass es sich bei theatralen Interventionen keineswegs um ein nur (tages-)aktuelles Phänomen handelt, wie ein cursorischer Blick in die 1990er Jahre zeigt. Als wissenschaftlich stark rezipierte Beispiele dieser Dekade sind etwa zu nennen: Guillermo Gomez-Peñas und Coco Fuscos *Two Undiscovered Amerindians*

³ Der wohl sensationellste Stunt der beiden unter den Pseudonymen Mike Bonanno und Andy Bichlbaum agierenden Yes Men ist wohl ihr *Bhopal Hoax* aus dem Jahr 2004: Hier tritt Bichlbaum in einer Nachrichtensendung der BBC als Vertreter des Unternehmens Dow Chemical auf und kündigt umfangreiche Entschädigungs- und Ersatzleistungen des Konzerns für die Opfer des Chemieunglücks im indischen Bhopal im Jahre 1984 an (vgl. Bichlbaum /Bonanno 2010: 00:30:00-00:37:00). Ihre erste performance-basierte Intervention ist die Präsentation der satirischen Fake-Website „www.voteauction.com“ in den Rollen vermeintlicher Repräsentanten der WTO auf einer Konferenz im Jahr 2001 (vgl. Bichlbaum /Bonanno 2010: 00:08:00-00:09:00). Die wohl umfassendste Darstellung der Hoaxes der Yes Men bieten ihre drei Dokumentarfilme (Smith /Price /Ollmann 2003; Bichlbaum /Bonanno 2010; Nix /The Yes Men 2014). Innerhalb der recht umfangreichen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den Yes Men seien hier folgende, im Kontext dieser Arbeit besonders relevante Beiträge hervorgehoben: Doll 2008; Kenny 2009; Day 2011; Owen 2011; Doll 2012a: 391-416; Doll 2012b; Arns /Sasse 2015.

⁴ Das erste dieser Konzerte ist das mehrmals aufgeführte *Release the Cobblestones* (Pussy Riot 2011); das wohl bekannteste *A Punk Prayer* (Pussy Riot 2012); und das bis dato letzte *Putin Will Teach You to Love the Motherland* (Pussy Riot 2014) bei den olympischen Winterspielen in Sotchi.

⁵ Vgl. Femen 2016; Krohn 2008; Herzenhorn 2013.

⁶ Dabei sind insbesondere die ebenso öffentlichkeitsintensiven wie theatralen Aktionen *Erster Europäischer Mauerfall* von 2014 und *Die Toten kommen* aus dem Jahr 2015 zu nennen. Vgl. Zentrum für Politische Schönheit: „Alle Aktionen.“ Entn.: *Zentrum für Politische Schönheit*, <<http://www.politicalbeauty.de/aktionen.html>>, letzter Zugriff: 24.3.2017.

Visit (1992/1993)⁷ und natürlich die Aktionen von Christoph Schlingensief – insbesondere *Passion Impossible – 7 Tage Notruf für Deutschland. Eine Bahnmissionsmission* aus dem Jahr 1997⁸ und *Bitte liebt Österreich. Erste Österreichische Koalitionswoche* aus dem Jahr 2000.⁹ Jedoch ist festzustellen, dass theatrale Interventionen mit dem Beginn des neuen Jahrtausends zusehends zielgerichteter, instrumenteller und vor allem öffentlichkeitswirksamer geworden sind, was in erster Linie an der rasant fortschreitenden Mediatisierung der Öffentlichkeit liegt;¹⁰ Öffentlichkeitswirksamkeit ist für Formen zwischen Kunst und Kampagne eine absolute Notwendigkeit.

Es handelt sich um „artivism“ im Sinne von Aldo Milohnićs Portmanteaubegriff für „activist-artistic interventions“, also um hybride Formen, die untrennbar und gleichzeitig Kunst und Aktivismus, Performance und *Campaigning* sind (vgl. Milohnić 2015: 1). Dabei bewegen sich Gruppierungen wie Pussy Riot oder The Yes Men untrennbar in beiden Kontexten zugleich.¹¹ Artivismus soll in dieser Arbeit auch als begriffliche Klammer verwendet werden, innerhalb derer Beispiele aus beiden Bereichen kontextübergreifend als theatrale Interventionen betrachtet werden können.

⁷ Marvin Carlson führt *Two Undiscovered Amerindians Visit* als Beispiel für „resistant performance“ an und diskutiert in diesem Kontext auch Formen der Mimikry, Maskerade und Aneignung (vgl. Carlson 1996: 165-186, besonders 175-178, 185-186). Bei *Two Amerindians Visit* werden Carlson zufolge zentrale Themen der Performance, wie die Repräsentation des Anderen in einem „interplay of performer and public“ neu ausgehandelt (Carlson 1996: 186). Dabei kommt es zum interventionistischen Phänomen der Rahmenkollision (vgl. Kap. II.1.1).

⁸ Holger Kube Ventura diskutiert diese Aktion von Schlingensief modellhaft als Beispiel für interventionistische „Impulskunst“, die soziale Prozesse anstößt und in diesem konkreten Fall schließlich zur Einrichtung einer Anlaufstelle für Wohnungslose am Hamburger Hauptbahnhof geführt hat (vgl. Ventura 2002: 192-207 und Kap. II.1.2).

⁹ Überblicksdarstellungen zur Aktion bieten der Dokumentarfilm *Ausländer raus! Schlingensiefs Container* (Poet 2002) und der Dokumentationsband des beteiligten Dramaturgen (Lilienthal 2000). *Bitte liebt Österreich* ist innerhalb der Theaterwissenschaft lebhaft rezipiert worden und wird beispielsweise von Christopher Balme als politische Intervention mit Mitteln der Überidentifizierung analysiert (vgl. Balme 2014: 197-181).

¹⁰ Unter den drei genannten Arbeiten zwischen 1992 und 2000 stellt Schlingensiefs *Bitte liebt Österreich* in dieser Hinsicht eine Ausnahme dar: Die Aktion war immens medien- und öffentlichkeitswirksam. Christopher Balme beschreibt sie 2011 als Beispiel für die „distribuierte Ästhetik“ einer Aufführung, die in der Öffentlichkeit stattfindet (Balme 2011: 49-52).

¹¹ Bei Gruppierungen wie Pussy Riot oder den Yes Men ist nicht mehr zwischen beiden Kontexten zu unterscheiden: Pussy Riot bildet sich im Umfeld des Künstler*innenkollektivs Voina, führt seine Aktionen aber zielgerichtet anlässlich des russischen Präsidentschaftswahlkampfes 2012 durch. Die Yes Men arbeiten verstärkt seit 2009 mit aktivistischen Organisationen zusammen, etwa für ihre Aktion im Rahmen der COP15 (2009) mit den kenianischen Umwelt- und Klimaaktivist*innen der Gruppe Action Aid (vgl. Nix /The Yes Men 2014: 00:20:00-00:26:50 und 00:30:00-00:36:00) oder 2014 für die Aktion *Operation Second Thanks* mit den kanadisch-indianischen (Umwelt-)Aktivist*innen der Athabaskan Chippewyan First Nations (vgl. Nix /The Yes Men: 00:26:50-00:29:00 und 01:17:00-01:26:00). In ihren Filmen stellen sie sich selbst als Aktivisten dar, die beispielsweise an den Occupy-Protesten teilnehmen (Nix /The Yes Men 2014: 01:03:00-01:06:05) und mit ihrem Yes Lab rufen sie zu ähnlichen Protestaktionen auf (vgl. Kap. II.3, S. 68). Zugleich lehren beide an Kunsthochschulen (vgl. Nix/Yes Men 2014:00:16:00-00:18:00) und präsentieren ihre Arbeit regelmäßig in künstlerischen Kontexten.

Wie bereits umrissen, liegen die Forschungsschwerpunkte dieser Arbeit darauf, Begriff und Dramaturgie der theatralen Intervention analytisch zu fassen (Kap. II), ihre mimetisch-subversiven Strategien aufzuzeigen (Kap. III) und ihr zentrales Wirkungspotential der Generierung von – im Idealfall agonistischen – Öffentlichkeiten zu untersuchen (Kap. IV).

Theatrale Interventionen

Im ersten Teil der Arbeit werden Ansätze zur Begriffsbestimmung aus verschiedenen Disziplinen zusammengeführt, insbesondere aus den Kunstwissenschaften, der Politikwissenschaft, dem Völkerrecht und der Soziologie. Im Anschluss an einen Forschungsüberblick zu theaterwissenschaftlichen und kunsthistorischen Ansätzen (Kap. II.1) werden historische interventionistische Theaterformen untersucht (Kap. II.2). Dieses Kapitel verfolgt zum einen begriffsgeschichtlich die Einführung des Ausdrucks „Intervention“ in den theatralen Diskurs zurück. Zum anderen werden Traditionslinien einer Genealogie theatraler Interventionen aufgezeigt, also auch theatrale Interventionen *avant la lettre* in den Blick genommen. Dabei werden schwerpunktmäßig die Situationistische Internationale, das Agitprop-Theater der späten 1920er und frühen 1930er Jahre, das Guerilla Theater der 1960er Jahre und Augusto Boals *Theater der Unterdrückten* herausgegriffen. Insbesondere das Agitprop-Theater ist sowohl aus begriffsgeschichtlicher wie auch genealogischer Perspektive ein ausgesprochen interessanter, gerade in der deutsch- und englischsprachigen Forschung bisher vernachlässigter Entstehungskontext theatraler Interventionen. Es wird daher im Rahmen einer Fallstudie zum Berliner Agitproptheater dieser Zeit ausführlicher beleuchtet. Dabei stehen besonders seine Spielformen mobilen, flexiblen Straßentheaters und die Entwicklung prototypischer Formen Unsichtbaren Theaters im Fokus (Kap. II.2.4).

In den folgenden, stärker theoretisch orientierten Kapiteln werden verschiedene Konzeptionen des Interventionsbegriffs vorgestellt, darunter der hegemonietheoretisch geprägte Ansatz der Politikwissenschaftlerin Chantal Mouffe (Kap. II.3), sowie völkerrechtliche wie interventionssoziozoologische Perspektiven (Kap. II.4). Zunächst wird Mouffes Konzept der kritischen künstlerischen Intervention als Spielart der Diskursintervention auf seine Produktivität für die Analyse spezifisch theatraler Formen hin befragt. Mouffe begreift Interventionen dabei als Prozesse von Disartikulation und Reartikulation. Disartikulierende Kritik im Sinne einer Aufdeckung von Widersprüchen und reartikulierende Formulierung einer Alternative oder Vision greifen dabei

für sie stets untrennbar ineinander. Gerade die Reartikulation entfaltet bei theatralen Interventionen ein besonderes Wirkungspotential, weil die Visionsentwürfe sinnlich veranschaulicht und erfahrbar gemacht werden können. Im Anschluss werden Mouffes Konzepte der kollektiven, politischen Identifikationsformen und politischen Leidenschaften kritisch untersucht, die in unmittelbarem Zusammenhang mit dem für diese Arbeit zentralen Wirkungspotenzial theatraler Interventionen stehen, nämlich der Generierung agonistischer, nicht konsensorientierter, von Dissens und Affekten geprägter Öffentlichkeiten (Kap. II.3).

Völkerrechtlich betrachtet ist weniger der direkte militärische Eingriff, sondern vielmehr die Ausübung jeder Art von Zwang das zentrale Merkmal von Interventionen. Sie können also als Beeinflussung von Entscheidungsprozessen, die außerhalb des eigenen legitimen Einflussbereichs liegen, begrifflich bestimmt werden (Kap. II.4.1). Der Blick ins Völkerrecht und die Interventionssoziologie zeigt, dass Interventionen streng genommen erst durch die Reaktionen, die sie hervorrufen oder erzwingen zur Intervention werden. Rezeption und (politische) Reaktionen sollen in dieser Arbeit daher als zentrales Element theatraler Interventionen analysiert werden. Gleichzeitig sind konkrete oder gar langfristige Wirkungen theatraler Interventionen nur selten konkret auszumachen. Es wäre allerdings vorschnell, dies allein auf ihren Status als ästhetische Phänomene zurückzuführen. Auch interventionssoziologische Ansätze befassen sich verstärkt mit der Fragwürdigkeit des Wirkungsanspruchs von Interventionen, mit dem Nicht-Steuerbaren und Offenen von Interventionsprozessen. Der Soziologe Helmut Willke betont gar die Parallelen zu poetisch-künstlerischen Verfahren (Kap. II.4.2). Bei der Schwierigkeit, Wirkungspotentiale zu bestimmen oder zu kalkulieren, handelt es sich also, soziologisch betrachtet, um ein ganz grundsätzliches Problem von Interventionen.

Reflexionsgewinne aus der Auseinandersetzung mit diesen unterschiedlichen Ansätzen ergänzen sich schließlich zu einer modellhaften Skizze der Dramaturgie theatraler Interventionen, die den Schlusspunkt dieses ersten Teils der Arbeit bildet (Kap. II.5). Dabei wird der Spezifik theatraler Interventionen Rechnung getragen und Mouffes diskurstheoretisches Interventionsmodell der Disartikulation und Reartikulation (Kap. II.5.2) um zwei weitere Aspekte, die Platzierung (Kap. II.5.1) und die Reaktionen, ergänzt (Kap. II.5.3). Im Hinblick auf die Platzierung wird untersucht, in welche spezifischen räumlichen wie diskursiven Kontexte theatrale Interventionen eingreifen.

Die Reaktionen jenseits der ästhetischen Reflexion werden unter Rekurs auf den theaterwissenschaftlichen Aufführungsbegriff und das aktivistische Verständnis direkter Aktionen als konstitutives Element theatraler Interventionen gesehen. Um das skizzierte Modell zu veranschaulichen, wird in diesem Kapitel stärker essayistisch argumentiert und auf kurze Analysen zu einzelnen theatralen Interventionen zurückgegriffen (II.5).

Mimetische Dramaturgien

Der zweite Teil dieser Untersuchung widmet sich der Vielzahl subversiver mimetischer Strategien, auf die theatrale Interventionen zurückgreifen. Zunächst wird eine Bestandsaufnahme der erstaunlichen Verdichtung mimetischen Vokabulars im aktivistischen Diskurs vorgenommen. Dabei werden die aktivistischen Begrifflichkeiten des Fake, des Hoax, der Camouflage, der Identitätskorrektur bzw. Überidentifizierung und der subversiven Affirmation,¹² wie auch die Hyperrealismus-Konzeption des ZPS analytisch befragt. Anschließend werden diese Begrifflichkeiten zu weiteren mimetischen Praktiken, insbesondere zu Parodie, Satire, Remetapher und Reenactment, in Beziehung gesetzt. Alle diese Konzepte werden dabei als subversive mimetische Strategien im Sinne von Inke Arns und Sylvia Sasse verstanden (vgl. Arns /Sasse 2015). Zudem werden sie unter Rekurs auf verschiedene Konzeptionen der Mimikry (vgl. Becker u.a 2008b), Žižeks Konzept der Überidentifizierung (Žižek 2015) und Butlers Überlegungen zur subversiven Parodie (Butler 1991: 58, 190-218) aus einer theoretisch orientierten Perspektive reflektiert und ergänzt (Kap. III.1).

Auf zwei der genannten Verfahrensweisen wird anschließend in eigenen Kapiteln näher eingegangen: den Hoax (Kap. III.2) und das Reenactment (Kap. III.3). Theatrale Hoaxes, wie auch die der Yes Men, werden hier als Fakes beschrieben, die auf ihre Enthüllung hin inszeniert sind. In ihren Performances, die anfangs jeweils Verfahren des Unsichtbaren Theaters ähneln, platzieren die Yes Men übertrieben theatrale Effekte als ostentative Spuren ihrer Inszeniertheit. Diese tragen letztlich in Aufdeckung

¹² Žižeks Begriff der Überidentifizierung, den er anhand der Arbeit des Kollektivs *Neue Slowenische Kunst* entwickelt hat (vgl. Žižek 2015), ist eines der Konzepte, die unmittelbar vom aktivistischen Diskurs aufgenommen worden sind; gleiches gilt auch für Lyotards Konzept der subversiven Affirmation (vgl. Lyotard 1982). Beide Konzepte sind beispielsweise mit jeweils eigenen Kapiteln im *Handbuch der Kommunikationsguerilla* verzeichnet (autonome a.f.r.i.k.a.-gruppe 2001: 54-58, 80-86; vgl. Kap. III.1).

des Hoaxes zur Freisetzung kritisch-subversiver Potenziale bei (Kap. III.2). Die mimetische Strategie des Reenactments oder Ausagierens historischer Referenzen wird in einer Fallstudie zur Aktion *Erster Europäischer Mauerfall* des Zentrums für Politische Schönheit (ZPS) näher beleuchtet und analysiert.¹³ In der Aufführung dieser Intervention überlagern sich die Re-inszenierung einer vergangenen Revolution und gegenwärtiger Protest. Unter Rückgriff auf Rebecca Schneiders Konzeption des Protest-Reenactments (Schneider 2011: 179-185) wird argumentiert, dass das ZPS durch das Reenactment revolutionärer historischer Ereignisse geradezu emanzipatorisch konkrete Handlungsmöglichkeiten im Hier und Jetzt aufruft (Kap. III.3).

Agonale Öffentlichkeiten

Der dritte und letzte Teil der Arbeit beschäftigt sich mit der Mediatisierung und Distribuierung theatraler Interventionen sowie den Öffentlichkeiten, die sie erreichen und generieren. Ausgehend von der Analyse des *Ersten Europäischen Mauerfalls* wird zunächst das Verhältnis von Theatralität, Performativität und Mediatisierung solcher Interventionen diskutiert (Kap. IV.1). Dabei ist die zentrale These, dass im und durch den Prozess der Mediatisierung die performativen Elemente und Tendenzen gegenüber den theatralen zurücktreten.¹⁴ Auf diese Überlegung geht auch die Wahl des Titels dieser Arbeit, *Theatrale Interventionen*, zurück, da hier Interventionen mit großer medialer Reichweite im Fokus stehen. Es geht um mediatisierte Aufführungen, die auf den Medientransfer in Bild, Film und Video hin inszeniert und entsprechend theatralisiert sind. Theatralität wird dabei im Sinne des Auffälligen und Hervorgehobenen verstanden (vgl. Kotte 1998), als direkte Adressierung der Zuschauer*in (vgl. Fried 1998), aber auch als Rezeptionsphänomen, das zu Rahmenkollisionen führen kann (vgl. Burns 1972). In der Mediatisierung theatraler Interventionen kommt es zu Prozessen der bildlichen Verdichtung und zu einem bewusst-kalkulierenden Umgang der Interventionen mit den jeweiligen Rezeptionsperspektiven – der Keim der theatralen Qua-

¹³ Diese Aktion des ZPS bildet eine historische Analogie zwischen dem Eisernen Vorhang und den heutigen EU-Außengrenzen. Dabei nutzt sie die Folie der sogenannten Friedlichen Revolution von 1989 zur Formulierung der Vision eines Europas, das für Flüchtende erreichbar ist und sich nicht hinter neuen Mauern verschanzt (vgl. Kap. II.5.2; Kap. III.2).

¹⁴ Erika Fischer-Lichte zufolge weist jede Aufführung sowohl theatrale wie performative Elemente auf, die jeweils in einem spezifischen Verhältnis zueinander stehen (vgl. Fischer-Lichte 2012: 27-30). Im betreffenden Kapitel (Kap. IV.4) wird dieses Verhältnis anhand von Einzelfallanalysen ausführlich diskutiert.

lität der Aktionen (vgl. Fried: 1998). Damit können auch ‚ikonische Proliferationen‘ theatraler Interventionen von Protestwellen bis zu „memetic performances“¹⁵ einhergehen. Diese Arbeit beleuchtet also ein Feld, in dem Theatralität und Mediatisierung in einem ganz grundsätzlichen und unauflösbaren Zusammenhang stehen.

In den folgenden Kapiteln wird die Rezeption theatraler Interventionen aus öffentlichkeitstheoretischer Perspektive diskutiert (Kap. IV.2; IV.3).¹⁶ Kernargument ist dabei, dass ihr zentrales Wirkungspotenzial darin liegt, Öffentlichkeit(en) zu erreichen und zu generieren.¹⁷ Zunächst wird das Verhältnis zwischen Publikum und Öffentlichkeit untersucht, wobei hier aufgrund der massiven Mediatisierung theatraler Interventionen hybride Formen entstehen. Insgesamt verschiebt sich dieses Verhältnis stark in Richtung Öffentlichkeit; teilweise lassen sich beide Kategorien kaum noch produktiv voneinander unterscheiden. Publikum und Öffentlichkeit verschmelzen vielmehr zu einer untrennbaren Einheit. Theatrale Interventionen finden damit *in* der Öffentlichkeit statt (Kap. IV.2).

Entsprechend werden im Folgenden die Interaktionen zwischen verschiedenen Öffentlichkeiten analysiert: Theatrale Interventionen adressieren eine zumeist dominierende, ‚breite‘ und massenmedial vermittelte Öffentlichkeit, tun dies aber aus einer Teilöffentlichkeit heraus – sei es einer künstlerisch-theatralen oder einer politischen (Gegen-)Öffentlichkeit (vgl. Kap. IV.3.1). Diese Überlegungen werden mit der Untersuchung der Frage weitergeführt, wie es theatralen Interventionen gelingen kann, Öffentlichkeiten nicht nur zu erreichen, sondern sie auch zu generieren. Soziologisch betrachtet geschieht dies durch das Auslösen komplexer, längerfristiger Debatten mit einer Vielzahl unterschiedlicher Akteur*innen (vgl. Habermas 1990 und Warner 2002). Im Kontext dieser Arbeit wird auf Chantal Mouffes Modell der agonistischen, polarisierten und von politisch unvereinbaren, leidenschaftlich vertretenen Positionen geprägten Öffentlichkeit zurückgegriffen (vgl. Kap. IV.3.2). Dabei können Interventionen selbst agonal sein und so Öffentlichkeiten generieren, wobei sie zu diesem Zweck

¹⁵ Do Vale bezieht den Begriff ganz konkret auf diese Solidaritätsaktionen für Pussy Riot, und führt als weiteres, historisches Beispiel die Lunch-Counter Sit-ins im Kontext der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung an (Do Vale 2016).

¹⁶ Entscheidend ist dabei, dass bei der Analyse theatraler Interventionen öffentlicher Raum keineswegs mit „Öffentlichkeit“ gleichgesetzt werden kann. Eine Intervention, die im öffentlichen Raum (oder vorsichtiger formuliert: im Stadtraum) stattfindet, generiert und adressiert nicht automatisch „Öffentlichkeit“ im diskursiven Sinne, vgl. Kap. II.1.1.

¹⁷ Dabei geht es nicht so sehr um öffentliche Aufmerksamkeit im Sinne der medialen Reichweite theatraler Interventionen, die teilweise aufgrund viraler bzw. memetischer Verbreitung sehr hoch ist, sondern um Öffentlichkeit im Sinne von Diskurs und Debatte.

auch oftmals auf den altbewährten Mechanismus der Skandalisierung zurückgreifen (vgl. Kepplinger 2012; Kap. IV.3.3).

Diese Überlegungen werden anhand einer Weiterführung der Fallstudie zum *Ersten Europäischen Mauerfall* vertieft: Diese provozierende, affizierende Intervention löst eine stark polarisierte Diskussion aus, die entlang der Bruchlinien kollektiver politischer Identitäten verläuft. Sie bewegt sich auf dem schmalen Grad zwischen Agonismus und Antagonismus: Punktuell schlägt sie in offene Feindseligkeit um; in gewissen Netzöffentlichkeiten gar in ungebremste Hatespeech. Diese Diskussion soll als Schlusspunkt der Arbeit mit Methoden der Rezeptionsforschung nachgezeichnet und detailliert analysiert werden, da Öffentlichkeiten auch immer sehr spezifische Konstellationen sind (Kap. IV.4). Das zentrale Wirkungspotenzial theatraler Interventionen muss also letzten Endes immer im spezifischen Fall betrachtet werden, denn sie zeichnen sich gerade dadurch aus, dass sie zielsicher an wunden Punkten einer Gesellschaft eingreifen.

II. Theatrale Interventionen

II.1. Forschungsüberblick

Der Begriff der Intervention wird innerhalb der Theaterwissenschaft für sehr unterschiedliche Arten von Aufführungen verwendet. Dabei reicht das Spektrum von *Applied Theatre* (vgl. Warstat u.a. 2015), *Community Theatre* (vgl. z. B. Kershaw 1992) und Stadtprojekten (vgl. Tscholl 2010) über Straßentheater (vgl. Haedicke 2013), Performances im öffentlichen Raum und *Flash Mobs* (vgl. Surmann 2014) bis zum Agitproptheater (vgl. Ebstein /Ivernel 1983a, b; Biot /Wibo /Ingberg 2000). Zusätzlich ist der Begriff für Formen der Aktionskunst, *Performance Art*, *Social Art*, *New Genre Public Art* und *Institutional Critique* gebräuchlich, weshalb aufgrund dieser interdisziplinären Schnittflächen zur Kunstgeschichte beide Disziplinen einbezogen werden.

Der Fokus wird hier auf Ansätze zur Begriffsbestimmung sowie die Frage nach den Wirkungspotenzialen und Wirkungsansprüchen von Interventionen gelegt. Es werden Konzeptionen der spezifischen politischen Ästhetik interventionistischer Aufführungen diskutiert und nach den Publika und Öffentlichkeiten von Interventionen gefragt. Dabei muss jedoch betont werden, dass eine Intervention im öffentlichen Raum nicht zwangsläufig auch eine Intervention in die Öffentlichkeit ist.¹⁸

II.1.1 Interventionsbegriffe in der Theaterwissenschaft

Gerade aktuellere theaterwissenschaftliche Studien setzen sich in erster Linie mit der Performativität interventionistischer Aufführungen auseinander. Dabei wird besonders das ko-präsente Erleben und Erfahren alternativer, temporärer Räume, Gemeinschaften und Öffentlichkeiten betont (vgl. Haedicke 2013; Surmann 2014). In der Analyse theatraler Interventionen mit großer medialer Reichweite tritt dieses Phänomen der Ko-Präsenz jedoch in den Hintergrund, weshalb mit ihm verbundene Wirkungspotenziale im Folgenden nur grob skizziert werden sollen. Im Mittelpunkt steht

¹⁸ Der Begriff „öffentlicher Raum“ bringt die Problematik mit sich, dass öffentliche Räume, im Sinne des deutschen Sprachgebrauchs von öffentlich zugänglichen Räumen, nicht unbedingt Orte des Ausagierens von Öffentlichkeiten sein müssen. Zwar können sich auch im Stadtraum ko-präsente Öffentlichkeiten konstituieren und artikulieren; jedoch meint Öffentlichkeit im engeren, Habermas'schen Sinne nicht öffentlich zugängliche Räume, sondern Diskussionen über Sachverhalte und Themen von allgemeinem Interesse (vgl. Kap. IV.2). Auch Chantal Mouffes Konzeption der agonalen Öffentlichkeit bezieht sich nicht auf konkrete physische Räume, sondern versteht „public space“ in einem leicht irreführenden Sinne als „a space of common action among people“. Mouffe stellt klar: „public art is not [...] art in the public space“ (Mouffe 2006: 152).

hier die Frage der Anschlussfähigkeit der vorgestellten Studien und Konzeptionen in Bezug auf die spezifische, aktuell sehr präsente Spielart der theatralen, mediatisierten Intervention.

In zwei repräsentativen Publikationen der französischsprachigen Theaterwissenschaft wird Agitprop-Theater – ganz im Gegensatz zur deutschen oder englischsprachigen Forschung¹⁹ – als zentrale Traditionslinie des „théâtre d'intervention“ aufgerufen. *Le théâtre d'intervention depuis 1968. Études et témoignages* (Ebstein /Ivernel: 1983a, b) und die Nachfolgepublikation *Le théâtre d'intervention aujourd'hui* (Biot /Wibo /Ingberg: 2000) versammeln Fallstudien zu partizipativen Formen des *Community Theatres* sowie zu Agitprop-Praktiken der 1960er und 1990er Jahre. Dabei sind mit Augusto Boals *Theater der Unterdrückten* und der San Francisco Mime Troupe, die den Begriff des Guerilla Theaters geprägt hat, zwei für den genealogischen Ansatz dieser Arbeit ganz wesentliche Beispiele mitaufgenommen (vgl. Kap. II.2.4; S.46-47). Die ältere der beiden Publikationen platziert die Traditionslinie des Agitprops programmatisch im ersten, eröffnenden Absatz der Einleitung:

Ce recueil d'études et de témoignages sur le théâtre d'intervention en France au cours de la dernière décennie s'inscrit à la suite des volumes récemment consacrés par le groupe de recherches théâtrales du C.N.R.S. au théâtre d'agit-prop de l'entre-deux-guerres (Ivernel 1983: 9).

Auch der im Jahr 2000 erschienene Nachfolgebund setzt dieses genealogische Narrativ des Agitproptheaters als Vorläufer neuerer interventionistischer Formen explizit fort. Hier wird das Vorwort gar mit der These eröffnet, das Theater der Intervention sei als „enfant naturel du théâtre d'agit-prop“ zu betrachten (Biot /Wibo /Ingberg 2000: 15). Diese Publikationen bieten somit die Möglichkeit einer historischen Reperspektivierung heutiger interventionistischer Formen, die in dieser Arbeit für den deutschen Kontext entwickelt werden soll (Kap. II.2.2).

¹⁹ Im Folgenden sollen zwei exemplarische Beispiele solcher seltenen, eher kursorischen Agitprop-Verweise angeführt werden: Warstat u.a. verweisen auf die deutsche Straßentheaterszene der 1960er Jahre, die mit „ihrer unverhohlenen Zweckorientierung“ an die Agitproptruppen der 1910er bis 1930er Jahre angeknüpft habe (Warstat u.a. 2015: 14-15). Im Anschluss betonen sie jedoch, dass ihr Untersuchungsgegenstand, *Applied Theatre*, auch und gerade mit Blick auf die Theaterformen des Mittelalters und der frühen Neuzeit vielmehr als „historische[r] ‚Normalfall‘ von Theater zu betrachten“ sei (Warstat u.a. 2015: 16). Marcia Blumberg und Dennis Walder verweisen in ihrer Publikation *South African Theater As /And Intervention* über Piscator indirekt auf die Traditionslinie des Agitprops und bemühen ihn sozusagen als ‚Kronzeugen‘ interventionistischer Theaterpraxis (vgl. Blumberg /Walder: 1999, 4-5; vgl. Kap. II.2.2; S.31-32).

Die wohl früheste englischsprachige Studie²⁰ zum Thema ist Baz Kershaws *The Politics of Performance. Radical Theatre as Cultural Intervention* aus dem Jahr 1992. Kershaw beschäftigt sich mit der Entwicklung der britischen *Community Theatre*-Bewegung²¹ von den 1960er bis zu den 1990er Jahren.²² Dabei versteht er ihre heterogenen Formen als kulturelle Interventionen und, hegemonietheoretisch informiert,²³ als „effective opposition to the dominant culture“ (vgl. Kershaw 1992: 1, 243-256, 7). Kershaw zufolge sind *Community Theatre*-Projekte und -Aufführungen kulturelle Interventionen, da sie Teil der breiteren, gegenhegemonialen Bewegung der *Counterculture* sind, ihre eigenen infrastrukturellen Bedingungen außerhalb etablierter Institutionen schaffen und „deliberate forays into alien territory“ unternehmen (Kershaw 1992: 7). Kershaw interessiert sich also insbesondere für gegenkulturelle *Community Theatre*-Praktiken, die mit politisch konservativen *Communities* interagieren (vgl. Kershaw 1992: 6-8).²⁴ Ihm geht es um die Frage, mit welchen interventionistischen Strategien andere Publika und Öffentlichkeiten jenseits eines ‚preaching to the converted‘ erreicht werden können. Hier liegt für ihn der Kern des spezifisch interventionistischen Wirkungspotentials des *Community Theatres* (vgl. Kershaw 1992: 8). Damit erscheinen seine Überlegungen zur Grenzüberschreitung zwischen verschiedenen Publika im Kontext dieser Arbeit hochrelevant.

David Román entwickelt in seiner 1998 veröffentlichten Publikation *Acts of Intervention. Performance, Gay Culture, and AIDS* einen Ansatz der Diskursintervention

²⁰ Der folgende Forschungsüberblick fokussiert sich auf Literatur zum Interventionsbegriff. Eine detailliertere Einführung zur subversiven Mimesis und zur Öffentlichkeitstheorie erfolgt im dritten und vierten Teil dieser Arbeit (vgl. Kap. III.1 und IV.2 sowie IV.3).

²¹ *Community Theatre* ist in sich ein durchaus heterogenes Phänomen: Kershaw nennt verschiedene Ansätze des *Community Theatres*, darunter die Erarbeitung von Aufführungen gemeinsam mit der *Community*, die Zusammenarbeit mit sozialen oder politischen Bewegungen (vgl. Kershaw 1992: 10), aber auch „tailor-making performances for known audiences“ (Kershaw 1992: 3).

²² Dabei untersucht Kershaw diese Entwicklung exemplarisch am Beispiel der von Brecht beeinflussten Dramatik John Ardens und Margeretta D’Arcys, ausgewählter Produktionen von John McGrath und seiner intensiv tourenden 7:84 Theatre Company, den orts- und *community*-spezifischen Rechercheprojekten von Ann Jellicoe und dem Colway Theatre Trust sowie den spektakulär-ereignishaften Inszenierungen im öffentlichen Raum von John Fox und Welfare State International (vgl. Kershaw 1992).

²³ Kershaws Argumentation ist – wie später Chantal Mouffes – klar hegemonietheoretisch geprägt, wobei er explizit auf Gramsci verweist (vgl. Kershaw 1992: 19). Zum hegemonietheoretischen Ansatz der kritischen Intervention vgl. Kap. II.3.

²⁴ Der englische Begriff der *Community* kann nicht mit dem deutschen „Gemeinschaft“ übersetzt werden. Warstat u.a. weisen auf dieses Übersetzungsproblem hin und führen aus, dass mit *Community* „eher konkrete Mikrokosmen bzw. Kontexte [...] spezifisch[e] Milieu[s] von Menschen, die tagtäglich aufeinandertreffen und Aspekte ihres Alltags (gewollt oder ungewollt) gemeinsam zu bewältigen haben“, gemeint sind (Warstat u.a. 2015: 11).

mittels verschiedenster Aufführungsformate.²⁵ Seine Beispiele eint die Reaktion auf eine akute Krise, nämlich das Auftreten von HIV und AIDS in den frühen achtziger Jahren.²⁶ Konkret geht es ihm dabei um Interventionen in die diskursiv-performative Konstruktion und Repräsentation von AIDS (Román 1998: xxiii, 8, 9, 43). Seine Begriffsbestimmung übernimmt Román aus einem Essay von Elin Diamond zu *Feminist Performance*.²⁷

Feminists [...] seek to intervene in the symbolic systems – linguistic, theatrical, political, psychological – and intervention requires assuming a subject position, however provisional, and making truth claims, however flexible, concerning one's own representations (Diamond 1993: 365, vgl. Román 1998: 43).

Neben diesem Anspruch der (Diskurs-)intervention in symbolische Systeme, ist das Ziel solcher Interventionen bei Román in erster Linie Öffentlichkeit²⁸ zu erreichen. Interventionistische Aufführungen sollen *in* der Öffentlichkeit stattfinden. Er spricht vom „process of expanding the space of performance to include the constested public sphere“ (Román 1998: 37, Herv. SN). Dabei ist im Hinblick auf die vorliegende Arbeit besonders interessant, dass Román von einer umkämpfen Öffentlichkeit ausgeht, in der verschiedene Gruppen, darunter die AIDS-Aktivist*innen, im Wettstreit um Aufmerksamkeit stehen; ein Konzept, das aus einer marginalisierten Position heraus, wie sie Román beschreibt, geradezu evident erscheint.

Aktuell lassen sich zwei Tendenzen der Auseinandersetzung mit interventionistischen Aufführungen feststellen. Zum einen beschäftigt sich eine Reihe von Publikationen mit performativen urbanen Interventionen oder *Urban Hacking*.²⁹ Zum anderen werden unter dem Interventionsbegriff Spielarten des *Applied Theatre*, der *Social Art*

²⁵ Román untersucht sehr heterogene Formen theatraler Aktionen, wobei das Spektrum von konventionell gerahmten Theaterraufführungen und Benefizgalas über theatrale und performative Proteste im öffentlichen Raum bis zu Trauerfeiern reicht (vgl. Román 1999).

²⁶ Diese begriffshistorische Bedeutung der AIDS-Krise hebt auch Stephen Geene in seinem Beitrag „Interventionismus und Aktivismus“ in Herbert Butins *Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst* hervor. Seine Einschätzung ist, dass die AIDS-Krise und die interventionistischen Reaktionen darauf „politische und kulturelle Strategien untrennbar miteinander [verknüpfen]“ (Geene 2002: 140).

²⁷ Diamond geht im weiteren Verlauf ihres Essays „Mimesis, Mimikry, and the ‚True Real‘“ auf den Interventionsbegriff nicht weiter ein, sondern beschäftigt sich mit den titelgebenden Fragestellungen anhand von *Feminist Performance* (Diamond 1993: 366-379).

²⁸ Hier wird Öffentlichkeit nicht, wie sonst innerhalb dieser Arbeit im Plural verwendet, da Román selbst dies auch nicht tut und in seinen Analysen unklar bleibt, ob er lediglich von *einer* umkämpften Öffentlichkeit, oder auch von fragmentierten Öffentlichkeiten bzw. komplexen Konstellationen verschiedener Teilöffentlichkeiten ausgeht (vgl. Kap. IV.3.1, V.3.2).

²⁹ Dabei handelt es sich um einen besonders innerhalb des artistischen Diskurses für Praktiken der Umnutzung des Stadtraums verwendeten Begriff, vgl. *Hacking the City – Interventionen in urbanen und kommunikativen Räumen* (Schmidt 2011).

und *Community Art* sowie, im deutschsprachigen Raum, der Stadtprojekte³⁰ verhandelt. Eine Ausnahme bezüglich der Wahl der Beispiele stellt die 2011 erschienene Studie *Protest EnACTed. Activist Performance in the Contemporary United States* der Amerikanistin Pia Wiegink dar. Sie untersucht aktuellere Formen der „activist performance“, darunter auch die Praktiken der Yes Men und begreift sie als direkte Interventionen in soziokulturelle Wirklichkeiten und das politische Feld (Wiegink 2011: 1; 8; 9). Zudem setzt sie sich mit der Mediatisierung und Öffentlichkeitswirksamkeit ihrer Beispiele auseinander. Dennoch ist es nicht der Anspruch ihrer Arbeit, einen Begriff der theatralen oder performativen Intervention zu entwickeln; ihr geht es um „activist performance“.

Im Folgenden wird der Fokus auf urbane Interventionen gelegt; auch und gerade da sie Gegenstand der Mehrzahl aktuellerer Publikationen sind. Christopher Smith, Mitglied des kanadischen Forschungsprojekts *Visible City*, sieht urbane Interventionen als Reaktionen auf die Privatisierung des Stadtraums in 1990er und 2000er Jahren (vgl. Smith 2004: 158)³¹ und beschreibt sie als „public,³² performative, participatory, political, playful acts“.³³ Ihre Wirkungspotenziale lägen darin, dass sie als Praktiken der Unterbrechung des alltäglichen urbanen Lebens die Stadt auf andere, alternative Weisen wahrnehmbar und dabei neue Seinsweisen und Identitäten erfahrbar machen.³⁴ Dabei beruft er sich auf Guy Debord und die Situationistische Internationale (vgl. Kap.

³⁰ So setzt sich Eva Holling im Sammelband *Interventionen* unter dem Titel „Eingriffe in den Möglichkeitsraum? Stadtprojekte als *neues Genre* des Theaters“ mit Willy Dorners *Urban Drifting* und Rimini Protokolls *Cargo Sofia-X* auseinander. Dabei handelt es sich um Arbeiten, die, Holling zufolge, als Eingriffe „weniger in den materiellen als in einen mentalen Raum“ zu verstehen sind, dabei aber „Räum[e] der Potenzialität“ eröffnen (Holling 2012: 118, 125). Miriam Tscholl hingegen beschäftigt sich unter dem Schlagwort „Stadtprojekte“ mit Theaterformen, die als *Social Art* oder *Applied Theatre* betrachtet werden können (vgl. Tscholl 2010). In diesem Sinne, jedoch mit klarem künstlerischem Anspruch, wird der Begriff auch von Björn Bicker und Malte Jelden geprägt, deren Serie von „Stadtprojekten“ 2003 mit *Bunnyhill* beginnt.

³¹ Dabei geht es ihm (noch) nicht um Gentrifizierung (vgl. von Borries u.a. 2013; Kap. II.2.2). Smith thematisiert eher die Privatisierung und Überwachung des Stadtraums; er spricht von einer „increasingly violent politicization of urban space by the multiple factors of hyper-capitalist globalization in the postmodern cityscape“ (Smith 2004: 158).

³² Auch Smith differenziert hier nicht weiter zwischen öffentlichem Raum und Öffentlichkeit.

³³ Siehe Smith, Christopher: „Interventions“. Entn.: *Visible city. Project + archive*. <<http://visible-city.info.yorku.ca/interventions/>>, letzter Zugriff: 28.4.2017.

³⁴ Smiths nähere Erläuterung zu dieser Kurzformel lautet: „most kinds of urban intervention generally share a number of common criteria: firstly, interventions are public, making use of civic spaces in the city; secondly, interventions are performative, encouraging the adoption of identities and modes of being that are different from the everyday; thirdly, interventions are participatory, actively problematizing the role of the passive spectator; fourthly, interventions are political, consciously drawing attention to social, political and economic issues within the city; and finally, interventions are playful, illustrating how acts of protest and political critique can be accomplished without violence or the traditionally sombre tone that characterizes most formal demonstrations“ (ebd.).

II.2.1)³⁵ und nimmt gleichzeitig zentrale Elemente von Chantal Mouffes Auseinandersetzung mit künstlerischen Interventionen vorweg (vgl. Kap. II.3).

Susan C. Haedickes Monografie *Contemporary Street Arts in Europe. Aesthetics and Politics* aus dem Jahr 2013 setzt sich unter anderem mit den spektakelhaften Riesenmarionettenshows von Royal de Luxe auseinander. Sie argumentiert ähnlich wie Smith und beschreibt solche Aufführungen als interventionistische Unterbrechungen alltäglicher Routinen und Praktiken der Wahrnehmungsveränderung. Haedicke zufolge kommt es hier zu palimpsestartigen Überschreibungen des Stadtraums mit imaginären Räumen. Das spezifisch politische Wirkungspotenzial solcher Aufführungen liege dabei in der ko-präsenten Erfahrung alternativer Räume als Praxis des Dissens im Sinne Rancières (vgl. Haedicke 2013: xii-5). Damit erscheinen Haedickes Überlegungen symptomatisch für eine emphatische Perspektive auf die ko-präsenten Wirkungspotenziale theatraler Interventionen.

In der deutschsprachigen theaterwissenschaftlichen Forschung wird aktuell die Frage nach der politischen Ästhetik interventionistischer Aufführungen zentral diskutiert. Dabei verfolgen Frauke Surmann und die Forschungsgruppe *The Aesthetics of Applied Theatre* entsprechend ihrer unterschiedlichen Themenschwerpunkte zwei sehr verschiedene Ansätze.

Im Folgenden soll zunächst auf Frauke Surmanns 2014 erschienene Dissertation *Ästhetische In(ter)ventionen im öffentlichen Raum. Grundzüge einer politischen Ästhetik* eingegangen werden. Surmann sieht urbane Interventionen als radikal performative Form, die nicht nur selbstreferentiell und wirklichkeitskonstituierend, sondern auch subversiv sei (vgl. Surmann 2014: 14). Jedoch beschäftigt sie sich primär mit den flashmobartigen Aktionen des Kollektivs Improv Everywhere, das eine inhaltlich-politische Ausrichtung explizit ablehnt.³⁶ Surmanns zentrales Beispiel ist *Frozen Grand Central*; eine Aktion bei der über 200 Teilnehmer*innen im alltäglichen Betrieb des

³⁵ Ebd.

³⁶ Zum politischen Selbstverständnis der Gruppe schreibt ihr Gründer, Charlie Todd: „I’ve always kept my politics completely separate from the group as to me [politics] takes away from the magic. I want someone to see, for example, 200 people frozen in place for five minutes in Grand Central and wonder, at least for a moment, if time has suddenly stopped. If those people are wearing T-shirts that say ‚U.S. out of Afghanistan‘, it’s not as interesting. It’s obviously a protest. [...] Of course there is the underlying message of exercising our right to express ourselves creatively in the public space. The idea is that the public space is something shared by all of us” (Lakin /Todd 2009). Todd erklärt hier also, es gehe bei den Aktionen von Improv Everywhere um eine grundlegende Auseinandersetzung mit Fragen der Aneignung des öffentlichen Raums und um eine ebenso primäre Erfahrung der Irritation und Verunsicherung, der eine klare Rahmung als Protestaktion gegenläufig wäre.

stark frequentierten New Yorker Bahnhofs für fünf Minuten bewegungslos in alltäglichen Aktivitäten wie Fahrplan lesen, essen oder telefonieren verharren (vgl. Surmann 2014: 11-31; Improv Everywhere 2016). Für Surmanns Verständnis der Wirkungspotenziale urbaner, ästhetisch-performativer Interventionen ist jedoch eine zweite Aktion von Improv Everywhere entscheidender, nämlich der *High Five Escalator*. Hier begrüßen Mitglieder der Gruppe Passant*innen, die ihnen auf einer Rolltreppe entgegenkommen, per Handschlag (vgl. Surmann 2014: 93-127; Improv Everywhere 2016).

Ihren Interventionsbegriff bestimmt Surmann über die Figur der Grenzüberschreitung,³⁷ die sie räumlich, ereignishaft, körperlich und vor allem als „Grenzgang zwischen Politik und Ästhetik“ versteht (Surmann 2014: 27-25). Die politische Ästhetik performativer Interventionen liege darin, dass sie sich keiner der beiden Sphären Kunst und Politik eindeutig zuordnen lassen und damit deren Autonomie jeweils „fundamental in Frage [...] stellen“ (Surmann 2014: 195). Surmann zufolge realisieren sich urbane, ästhetische Interventionen als temporäre Aneignungen physischer wie sozialer Räume (Surmann 2014: 62-76).³⁸ Ähnlich wie Haedicke geht sie davon aus, dass „[r]ealer Raum und Aufführungsraum“ sich überlagern (Surmann 2014: 78). Ästhetische Interventionen seien Phänomene der Rahmenkollision, Inszenierungen eines „performativen Widerspruch[s]“ (Surmann 2014: 24; 15-16). Damit greift sie auf Erika Fischer-Lichtes Konzept der perzeptiven Multistabilität zurück und beschreibt das Umspringen der Wahrnehmung zwischen Stadtraum und Aufführungsraum als „lustvoll empfunden[e] Wahrnehmungskrise“ (vgl. Surmann 2014: 87, 142; Fischer-Lichte 2004: 151).

Das subversive Wirkungspotenzial und die spezifisch politische Ästhetik performativ-urbaner Interventionen verortet Surmann im Anschluss an Jean-Luc Nancy in einer „selbstreferentielle[n] Politik der Begegnung“ (Surmann 2014: 138). Dabei will sie Selbstreferenzialität jedoch „keineswegs als Rückzug auf eine autonome Position“ verstanden wissen. Dennoch formuliert sie eine klare Absage an konkrete Nutz-

³⁷ Chantal Mouffe sieht solche Ansätze der Grenzüberschreitung sehr kritisch. Sie schreibt: „Einen ähnlichen Fehler machen jene, die glauben, Radikalität sei gleichbedeutend mit Grenzüberschreitung“ (Mouffe 2014: 157). Sie spricht sich damit gegen die Abwendung von existierenden Institutionen aus, die dem Konzept der ästhetischen Intervention im Stadtraum durchaus inhärent ist. Das Verlassen der Institutionen könne sogar kontraproduktiv sein, da diese von innen heraus mindestens ebenso produktiv verändert werden könnten (vgl. Mouffe 2014: 115-122, 151-154).

³⁸ Dabei geht Surmann von Henry Lefebvres Konzeption sozial produzierter Räume aus. Dementsprechend können Räume durch performativ-interventionistische Praktiken temporär verändert werden (vgl. Surmann 2014: 62-70).

anwendungen des Ästhetischen, wie sie beispielsweise innerhalb der *Social Art* gefordert und realisiert werden (Surmann 2014: 137, 198). Vielmehr es gehe um die Erprobung alternativer Formen der Begegnung in „utopischen Performativen“. ³⁹ Das Artikulieren und Ausagieren von Alternativen ist für Surmann so zentral, dass sie es auch in der Schreibweise In(ter)vention ausdrückt, die zwischen Intervention und Invention oszilliert (Surmann 2014: 14). Ihre Überlegungen zur Grenzüberschreitung, zur Rahmenkollision und zum Ausagieren von Alternativen erweisen sich also für diese Arbeit als durchaus anschlussfähig.

In dieser interventionistischen Politik der Begegnung komme es jeweils zum „kollektiven Vollzug einer Figuration von Öffentlichkeit“; es entstünden alternative, temporäre Gemeinschaften, die gleichzeitig „Erscheinungssphäre[n] des Demos“ seien (Surmann 2014: 191-193). Damit löst Surmann Öffentlichkeit zwar begrifflich vom konkreten Stadtraum ab und denkt sie als Beziehungsgeflecht zwischen interagierenden Akteur*innen (vgl. Surmann 2014: 192-193). Jedoch basiert ihr öffentlichkeitstheoretischer Ansatz grundlegend auf Ko-präsenz und ist dementsprechend nur begrenzt auf mediatisierte, theatrale Interventionen übertragbar.

Im Kontext dieser Arbeit von besonderem Interesse ist ein von Surmann nur grob umrissener Aspekt ihrer politischen Ästhetik: Sie geht davon aus, dass Interventionen, in ihrer, teilweise viralen, medialen Verbreitung, Prozesse der „kollektiven Mythenbildung“ in Gang setzen. Vermittelt durch die Presse könnten sie politische Reaktionen, genauer gesagt Stellungnahmen von Politiker*innen, herbeiführen (vgl. Surmann 2014: 178-182). ⁴⁰ Damit skizziert Surmann ein Wirkungspotenzial, das über die Unmittelbarkeit der Gemeinschaftserfahrung hinausreicht und sich vielmehr in der Mediatisierung performativer Interventionen realisiert.

Im Folgenden wird auf die sehr gegenläufigen politisch-ästhetischen Ansätze der Forschungsgruppe *The Aesthetics of Applied Theatre* eingegangen. In ihrer Publikation *Theater als Intervention. Politiken ästhetischer Praxis* untersucht diese Gruppe ein breites Spektrum interventionistischer Theaterformen von Stadtprojekten bis zum

³⁹ Surmann bezieht sich hier auf Jill Dolans Publikation *Utopia in Performance. Finding Hope at the Theatre* aus dem Jahr 2005.

⁴⁰ Surmann führt hier das Beispiel der Intervention *Tourist Lane* von Improv Everywhere an. Hier wird vermeintlich eine eigene Straßenspur für Tourist*innen in New York angelegt, um so den Verkehrsfluss für die übrigen Teilnehmer*innen zu beschleunigen. Fotos dieser Aktion verbreiteten sich, wie Surmann schreibt, „innerhalb weniger Stunden“ in den sozialen Medien und Netzwerken. So wird sogar der damalige New Yorker Bürgermeister Michael Bloomberg noch am selben Tag durch die Nachfrage eines Journalisten zu einer Stellungnahme genötigt (vgl. Surmann 2014: 181-182).

Gefängnistheater. Diese Projekte arbeiten jeweils partizipativ und prozessual mit „klar definierte[n] Zielgruppen“ und sind „idealiter“ auf Langfristigkeit angelegt (Warstat u.a. 2015: 7-9).

Interventionen im allgemeineren Sinne werden dabei begrifflich als „Praktiken der Unterbrechung“, konkreter der „gezielten Unterbrechung und Veränderung gesellschaftlicher Prozesse“ bestimmt (Warstat u.a. 2015: 11; 8). Für interventionistische Formen des *Applied Theatre* gelte, dass sie „meist außerhalb der Kunstsphäre situiert“ seien und „in entschiedener, unerschrockener Weise den Kunst- bzw. Theaterrahmen“ verließen (Warstat u.a. 2015: 7; 12). Darüber hinaus wiesen sie jeweils eine „explizit[e] politisch[e], pädagogisch[e] oder therapeutisch[e] Intention“ auf und formulierten klare „Wirkungsversprechen“ (Warstat u.a. 2015: 7; 8). Dementsprechend setzt sich die Gruppe mit der Frage auseinander, wie solche offen bekundeten Intentionalitäten mit gegenwärtigen Konzeptionen des Ästhetischen vereinbar sind.

Sie beziehen sich zunächst auf Frauke Surmann, betonen aber, dass im Falle des *Applied Theatres* interventionistische Wirkungspotenziale langfristiger und konkreter gedacht werden müssen (Warstat u.a. 2015: 29). Während die bisher besprochenen Konzeptionen politisch-interventionistischer Ästhetik sich auf Jacques Rancière (Heddicke 2013) und Jean-Luc Nancy (Surmann 2014) beziehen, verfolgt die Forschungsgruppe einen wesentlich von Chantal Mouffes agonalem Konzept gegenhegemonialer kritischer Interventionen geprägten Ansatz (vgl. Warstat u.a. 2015: 32-25).

Im Zentrum steht dabei Mouffes Argument, kritische Interventionen seien auch innerhalb von und in Zusammenarbeit mit Institutionen realisierbar. In diesen könne die jeweilige Hegemonie aus ihrem Inneren heraus langfristig verändert und verschoben werden (vgl. Mouffe 2014: 115-122, 151-154). Die Forschungsgruppe argumentiert, dass hier auch das spezifische interventionistische Wirkungspotenzial des *Applied Theatres* liege (vgl. Warstat u.a. 2015: 32-35, 44-45, 47-48). Dabei betonen ihre Mitglieder ganz explizit, dass sich solche Interventionen nicht von der jeweiligen Institution für deren eigene Zwecke vereinnahmen lassen dürften. Diese Gefahr bestehe besonders, wenn die Zielvorgaben eines *Applied Theatre*-Projektes zu detailliert festgeschrieben würden. *Applied Theatre* müsse auch innerhalb von Institutionen stets eine Praktik der Unterbrechung bleiben, um interventionistische Wirkungspotenziale entfalten zu können (vgl. Warstat u.a. 2015: 45).

Dezidiert wendet sich die Gruppe gegen die Denkfigur, Theater(kunst) dürfe ganz grundsätzlich keine außerkünstlerischen Ziele und Zwecke verfolgen. Sie formulieren:

So gesehen ist es erklärungsbedürftig, warum sich die Idee von Theater als autonomer Kunst überhaupt so lange halten konnte. Theater [...] war [...] immer applied theatre, wurde zu religiösen, *politischen* oder sozialen Zwecken genutzt, [...] bis im philosophischen Idealismus des 18. Jahrhunderts die eigenartige Idee aufkam, die darstellenden Künste müssten von gesellschaftlichen Vereinnahmungen⁴¹ freigehalten werden (Warstat u.a. 2015: 16-17; Herv. SN).

Auch wenn hier ein sehr großer historischer Bogen zur Legitimierung einer ziemlich spezifischen Theaterform aufgespannt wird, sollen diese Überlegungen als Aufruf zu einem etwas unbefangenerem Umgang mit den häufig sehr klar formulierten „politischen Zwecken“ aktivistisch-theatraler Interventionen verstanden werden. Mit einem solchen Bekenntnis zur Zweckorientierung ist jedoch die Frage nach der spezifisch politischen Ästhetik interventionistischer Kunst- und Theaterpraktiken noch nicht beantwortet. So entwickelt die Forschungsgruppe *The Aesthetics of Applied Theatre* eine „Ästhetik der Intervention“, die ihre Prozessualität betont: „Interventionen [müssten] in all ihren einzelnen Akten, Schritten und Zäsuren als ästhetisches Geschehen“ begriffen werden (Warstat u.a. 2015: 23).

Während eine derartige Betonung der Prozessualität auch für diese Arbeit als produktiv erscheint, sollen theatrale Interventionen hier jedoch stärker im Sinne Surmanns als Grenzüberschreitungen und Rahmenkollisionen zwischen Politischem und Ästhetischem verstanden werden. Dabei kann allerdings nicht auf Surmanns Konzept der ko-präsenten Begegnung zurückgegriffen werden. Das Phänomen der Rahmenkollision soll vielmehr verstärkt in Bezug auf mediatisierte Öffentlichkeiten, in denen eine signifikante Gruppe von Akteur*innen den Kunstrahmen sozusagen ‚übersieht‘ und innerhalb politischer Rahmungen agiert, in den Blick genommen werden.

Im Anschluss an die Überlegungen der Forschungsgruppe *The Aesthetics of Applied Theatre* bleibt festzustellen, dass hier Mouffes Interventionsbegriff zwar in die theaterwissenschaftliche Diskussion eingeführt wird, einer seiner beiden zentralen Bezugshorizonte jedoch gegenstandsbedingt unbeleuchtet bleibt. Mouffe selbst setzt sich im Wesentlichen mit aktivistischen Praktiken auseinander. Dabei bezieht sie sich prominent auf die Yes Men und auf theatral-karnevaleske Protestformen wie Tute Bianche oder Reclaim the Streets (vgl. Mouffe 2014: 144-51; vgl. Kap. II.3). Jedoch führt

⁴¹ Die Forschungsgruppe unterscheidet hier also zwischen der Vereinnahmung von *Applied Theatre*-Projekten durch Dritte und klaren Formulierungen von Zielen und Intentionen durch die Theatermacher*innen selbst. Letzteres tue dem ästhetisch-kritischen Anspruch und Wirkungspotenzial von *Applied Theatre* keinen Abbruch.

Mouffe nur vergleichsweise wenige Beispiele an und nutzt diese eher zur Veranschaulichung ihrer theoretischen Reflexionen, als dass sie einen fundierten analytischen Zugang bietet.

Deshalb soll die von Mouffe ausgelegte, aktivistisch-interventionistische Spur aus theaterwissenschaftlicher Perspektive weiterverfolgt, ergänzt und ausdifferenziert werden. Es soll gezeigt werden, dass Mouffes Konzept zum analytischen Verständnis theatraler, mediatisierter Interventionen produktiv beitragen kann (vgl. Kap. II.3).

Insgesamt lassen sich in Bezug auf die diskutierte Literatur einige zentrale Impulse für die vorliegende Arbeit formulieren. Diese müssen jedoch jeweils auf den spezifischen Gegenstand theatraler, mediatisierter Interventionen hin überprüft und adaptiert werden. Zunächst lässt sich feststellen, dass innerhalb der theaterwissenschaftlichen Forschung sowohl Konzepte der kulturellen Intervention (Kershaw 1992) als auch der diskursiven Intervention (Román 1998) und der räumlich-interventionistischen Praxis (Surmann 2014) verfolgt werden. Begrifflich wird Intervention zum einen als Praxis der Unterbrechung (Warstat u.a. 2015), zum anderen als Grenzüberschreitung bestimmt, wobei es sich um räumliche (Surmann 2014), institutionelle (Warstat u.a. 2015) oder soziopolitische (Kershaw 1992) Grenzen handeln kann. Als rezeptionsästhetische Formulierung dieses Konzepts der Grenzüberschreitung führt Surmann zudem das Phänomen der Rahmenkollision ein, das auch für die mediatisierte Rezeption theatraler Interventionen von entscheidender Bedeutung ist (Surmann 2014). Als Wirkungspotenziale interventionistischer Aufführungen werden die Wahrnehmungsveränderung (Surmann 2014; Haedicke 2013), aber auch die – hier immer noch an Erfahrungen der Ko-präsenz geknüpfte – Artikulation von Alternativen formuliert (Haedicke 2013; Surmann 2014). Zuletzt erscheinen interventionistische Aufführungen eng mit Konzeptionen von Öffentlichkeiten verknüpft; hier sind allerdings besonders die beiden älteren Ansätze von Kershaw und Román von Interesse, denen es um das Erreichen, ja sogar das Erkämpfen von Öffentlichkeit geht (Kershaw 1992; Román 1998).

II.1.2 Interventionsbegriffe in der Kunstgeschichte

Im Folgenden sollen einige ergänzende Aspekte aus der kunsthistorischen Diskussion beleuchtet werden, die das Verständnis künstlerischer Interventionen, das dieser Arbeit zu Grunde liegt, entscheidend geprägt haben. Die Bestimmung des Interventionsbegriffs in der Kunstgeschichte und der ästhetischen Philosophie ist insbesondere durch die *Institutional Critique*, die *New Genre Public Art* und die *Social Art* geprägt worden (vgl. Warstat u.a. 2015: 36-41). So sieht die Kunsthistorikerin und -kritikerin Claire Bishop in ihrem 2002 publizierten Essayband *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* „interventionist art“ als Teil eines „expanded field of post-studio practices [which] currently goes under a variety of names: socially engaged art, community-based art, experimental communities, dialogic art, littoral art, interventionist art, participatory art, collaborative art, contextual art and (most recently) [i.e. 2012, SN] social practice“ (Bishop 2012: 1). Dabei betont sie jedoch, dass „interventionist actions in the mass media“, also auch theatrale Interventionen, noch einmal gesondert betrachtet werden müssen, da sie zwar interventionistisch, nicht unbedingt aber partizipativ seien (Bishop 2012: 1).

Juliane Rebentisch beschäftigt sich in ihrer 2003 publizierten *Ästhetik der Installation* mit den ortsspezifischen Installationen der *Institutional Critique*. Dabei weist sie auf den engen Zusammenhang zwischen interventionistischem Wirkungspotenzial und ortsspezifischer Konzeption hin (vgl. Rebentisch 2003: 262-289).⁴² Sie beschreibt am Schlüsselbeispiel von Daniel Burens Streifenwerk wie „Eingriffe“ und „Markierungen“ den „Präsentationsraum und seine Gesetze [...] thematisch werden“ lassen und dabei „Inszenierungstechniken“ wie auch die ihn durchziehenden ökonomischen oder ideologischen Interessen offenlegen (Rebentisch 2003: 268, vgl. auch 269-275). Ortspezifisch-interventionistische Arbeiten machen Rebentisch zufolge nicht nur die räumlichen und institutionellen Bedingungen der Kunst sichtbar, sondern haben auch ein Wirkungspotenzial der Störung. Sie hätten „nachhaltig Sand [...] ins Getriebe des Kunstbetriebs gestreut“ und die Institution Museum habe durch sie „ihre Unschuld verloren“ (Rebentisch 2003: 266).

Holger Kube Venturas 2002 erschienene Dissertation *Politische Kunst Begriffe*

⁴² Rebentisch sieht die *Institutional Critique* auch als Ursprungskontext des ortsspezifischen Arbeitens. Sie schreibt: „Mit der institutionskritischen ist die ortsspezifische Kunst geboren. Sie reflektiert ihre konkret räumlichen Präsentationsbedingungen, und zwar mit Blick auf ihren gesellschaftlichen Ort“ (Rebentisch 2003: 264).

in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum unterscheidet zwischen Interventionskunst und Impulskunst (vgl. Ventura 2002: 192-207). Generell sieht Ventura das zentrale Wirkungspotenzial politischer, auch interventionistischer Kunstpraxis darin, „ambivalente Rezeptionen“ zu erzeugen, die zu „Bewertungskämpfen“ führten (vgl. Ventura 2002: 46).⁴³ Eine ähnliche Perspektive entwirft 2012 der Kunsthistoriker Martin Papenbrock in seinem, im Sammelband *Interventionen. Grenzüberschreitungen in Ästhetik, Politik und Ökonomie* publizierten, Aufsatz „Vom Protest zur Intervention. Grundzüge politischer Kunst im 20. Jahrhundert“. Papenbrock resümiert seine Betrachtungen zu Dada, Picassos *Guernica*, Valie Export, Banksy, Beuys, aber auch zu den Yes Men, Greenpeace und der Kommune 1 damit, dass politische Kunst gegenwärtig nicht mehr demonstrativ und „bekenntnishaf[t]“ sei, „sondern intervenier[e]“ (Papenbrock 2012: 40). Dabei gelte: „politische Kunst muss auch umstritten sein, um Wirkung entfalten zu können“ (Papenbrock 2012: 40-41). Dieses Umstritten-sein weist dabei noch einmal deutlicher als Venturas Ambivalenz-Konzept in Richtung des von Chantal Mouffe formulierten Prinzips der Agonalität (vgl. Kap. II.3).

Im Sinne Venturas versucht „Impulskunst“ etwas anzustiften, auszulösen, ein emanzipatorisches Potenzial freizusetzen (Ventura 2002: 199, 203). Interventionskunst hingegen zielt darauf ab, „realpolitisch“ temporäre oder sogar langfristige Strukturveränderungen herbeizuführen (Ventura 2002: 192). Folgt man Venturas Differenzierung, fielen die innerhalb dieser Arbeit diskutierten Beispiele theatraler Interventionen fast ausnahmslos unter „Impulskunst“. Seinen engen Interventionsbegriff wiederum übernimmt Ventura von der österreichischen Gruppe WochenKlausur, die ihn seit 1993 zusammen mit dem Diskurs der *Social Art* und *Community-based Art* in den deutschen Sprachraum hereingetragen hat (vgl. Ventura 2002: 195; WochenKlausur 2016).

WochenKlausur versteht unter Interventionen „kleine, aber sehr konkrete Vorschläge zur Veränderung gesellschaftspolitischer Defizite“, wobei Kontext wie Aufgabe „präzise definiert“ sein müssten. So initiiert die WochenKlausur beispielsweise 1993 die Einrichtung eines medizinischen Betreuungsbusses für Wiener Wohnungs-

⁴³ Solche „Bewertungskämpfe“ finden Ventura zufolge jedoch besonders dann statt, wenn „KünstlerInnen brisante Themen berühren, ohne dabei klare Position zu beziehen“ (Ventura 2002: 46). Politische Kunst zeichne sich dadurch aus, dass sie für verschiedene, auch konträre Lesarten offen sei und bleibe (vgl. Ventura 2002: 46-57). Hier geht es also ganz explizit nicht um klare Positionierungen artistisch-interventionistischer Praktiken.

lose. Die Gruppe zeigt somit, was die Instrumentalisierung von Kunst für soziale Zwecke angeht, keinerlei Berührungspunkte.⁴⁴ Vielmehr geht es um ganz konkrete, lokalpolitische Demonstrationen der Veränderbarkeit der Welt (vgl. Zinggl 1999: 37-38). Ihre „Kunst der Intervention“ setzt auf kreative, unkonventionelle, aber nicht im engeren Sinne ästhetische Strategien wie Listen oder Intrigen (Zinggl 1999: 38-39).

Dabei ist *Social Art* ein hochgradig angreifbares Konzept. Der zentrale Vorwurf lautet *Social Art* instrumentalisieren Kunst für sozialstaatliche oder zivilgesellschaftliche Aufgaben. Die Kunsthistorikerin und Kuratorin Miwon Kwon, die den Begriff der ortsspezifischen Kunst mit ihrer Publikation *One Place after Another. Site Specific Art and Locational Identity* (2004) entscheidend geprägt und auf *Social Art* bzw. *New Genre Public Art* bezogen hat, weist darüber hinaus auf einige unmittelbare, negative soziale Effekte solcher Projekte hin. Sie schreibt: „new genre public art can exacerbate uneven power relations [and] remarginalize (even colonize) already disenfranchised groups“ (Kwon 2004: 6). Wie Surmann unter Rekurs auf Claire Bishop und Rosalyn Deutsche formuliert, gelte damit, dass *Social Art* „der Hegemonie des Öffentlichen unmittelbar in die Hände spielt und deren systemimmanente Machtdynamiken affirmiert“ (Surmann 2014: 42). Es handle sich um „entstörende“ Maßnahmen (Surmann 2014: 157) und damit um das genaue Gegenteil ästhetisch-subversiver Interventionen. Im Kontext der *Social Art* wird also ein Interventionsbegriff entwickelt, der noch einmal um einiges stärker zweckgerichtet ist als der Ansatz des Teams von *The Aesthetics of Applied Theatre*.

Friedrich von Borries, Leiter des Hamburger DFG-Forschungsprojekts *Urbane Interventionen*, bestimmt Interventionen begrifflich in enger Anlehnung an den Bedeutungskern des lateinischen *intervenire* (vgl. Kap. II.4.1, S. 73) als „Vorgänge des ‚Dazwischengehens‘“ (von Borries 2013: 6). Im Folgenden beschäftigt er sich ebenfalls mit der Problematik von Subversion und Affirmation. Er beschreibt sie vor dem Hintergrund von Gentrifizierungsprozessen am Beispiel des Projekts *Park Fiction* auf St. Pauli. Es sei als ursprünglich subversiv-partizipatives Kunstprojekt inzwischen in die Imagekampagnen des Hamburger Stadtmarketings integriert worden (vgl. von Borries 2013: 9). Angesichts solcher Vereinnahmungen widerständiger Interventionen erteilt von Borries dem „romantischen“ Begriff von ‚urbaner Intervention‘ als künstlerisches,

⁴⁴ Alle bisherigen Zitate und Informationen zur Vorgehensweise der Gruppe WochenKlausur finden sich unter: WochenKlausur: „Methode“. Entn.: *WochenKlausur*. <<http://www.wochenklausur.at/methode.php?lang=de>>, letzter Zugriff: 8.4.2017.

subversives Handlungsmodell“ eine resignierte Absage (von Borries 2013: 6), während Projektmitglied Christian Hiller immerhin noch fragt: „Gibt es Wege aus der Vereinnahmungsfalle?“ (Hiller 2013: 34). So pessimistisch die beiden die Lage auch einschätzen, weisen sie damit doch auf ein zentrales Problem jeder Art von kritischer, aktivistischer und theatraler Intervention hin. Solche Interventionen sind nicht *per se* subversiv. Sie können, wie es Chantal Mouffe ausdrückt, „rekupiert und damit neutralisiert“ werden“ (Mouffe 2014: 133).

Die kunsthistorische und ästhetisch-philosophische Reflexion künstlerischer Interventionen trägt somit ganz wesentlich zum Verständnis interventionistischer Aufführungen im Allgemeinen und theatraler Interventionen im Besonderen bei. Hier wird zunächst mit dem Sichtbar-Machen räumlicher, diskursiver oder politischer Formationen ein Wirkungspotenzial benannt, das nicht an die ereignishaft Ko-Präsenz gebunden ist (Rebentisch 2003) und auch bei Chantal Mouffe eine zentrale Rolle spielt (vgl. Mouffe 2014: 143). Venturas Konzept des Impulses entspricht der gegenwärtigen soziologischen Perspektive auf Interventionen: Sie können lediglich Prozesse anstoßen und mit allen Mitteln versuchen, lokale Akteur*innen zu aktivieren (vgl. Kap. II.4.2).

Die vorliegende Untersuchung schließt genau in diesem Feld an offene Fragen in der aktuellen Forschungsdiskussion an: Entsprechend stehen in dieser Arbeit (theatrale) Interventionen, die politische Prozesse und öffentliche Debatten anstoßen, im Mittelpunkt. Konzepte der Intervention als konkret plan- und kontrollierbarer, punktuell-zielgerichteter Eingriff, wie sie beispielsweise die Gruppe WochenKlausur entwickelt hat, erscheinen damit jedoch als reine Wirkungsfiktion, so dass sich die Kritik an den übermäßig pragmatisch-instrumentellen Verfahren der *Social Art* (Surmann 2014; Kwon 2004) aus interventionistischer Perspektive bestätigt. Zuletzt soll hier das streitbare Element von Interventionskunst hervorgehoben werden, wie es Martin Papenbrock formuliert. Diese Streitbarkeit soll ganz im Sinne von Chantal Mouffe als entscheidendes, Öffentlichkeit genierendes Wirkungspotenzial theatraler Interventionen weiterverfolgt werden.

II.2. Genealogien theatraler Interventionen

Im Folgenden soll ein Überblick über die verschiedenen historischen Traditionslinien theatraler Interventionen gegeben werden. Dieses Vorgehen bietet die Möglichkeit, verschiedene, auch und gerade an die jeweiligen Sprachen gebundene, Wissenschaftstraditionen aus dem deutsch-, englisch- und französischsprachigen Raum zusammenzuführen. Dabei fällt auf, dass in der deutschsprachigen Forschung der Begriff der künstlerischen Intervention verstärkt in Zusammenhang mit der Situationistischen Internationale gesehen wird (vgl. z. B. Urban 2013, Jappe 2012), während in der französischen Forschung das Agitprop-Theater der zwanziger Jahre den dominierenden historischen Referenzpunkt darstellt (vgl. Ebstein /Ivernel: 1983; Biot /Wibo /Ingberg: 2000).⁴⁵ Dieser Referenzpunkt wird in der deutschsprachigen Forschung lediglich von der Forschungsgruppe um Warstat genannt (vgl. Warstat u.a. 2015: 15), während Surmann auf die Theorie der Kommunikationsguerilla seit den 1960er Jahren, *New Genre Public Art* und Bourriauds *Relationale Ästhetik*, sowie die Diggers und Yippies als Vertreter*innen der US-amerikanischen *Counterculture* eingeht (Surmann 2014: 32-53).⁴⁶ Damit geht sie historisch nicht weiter zurück als bis in die 1960er Jahre, was das Rückverfolgen interventionistischer Formen in die Agitpropbewegung noch einmal dringlicher erscheinen lässt. Eine ähnliche Genealogie skizziert auch Wiegink für den größeren begrifflichen Rahmen der „activist performance“,⁴⁷ wobei ihr Hinweis auf die Yippies und ihre Aktion in der New Yorker Börse (vgl. Kap II.2.3.), die sie als prototypischen Vorläufer heutiger aktivistisch-interventionistischer Praktiken beschreibt, interessant ist (vgl. Wiegink 2011: 51-52). Auch wird insbesondere in der deutschsprachigen Literatur die These vertreten, bei Interventionen (in den

⁴⁵ In der deutschsprachigen Forschungsliteratur verweisen lediglich Warstat u.a. auf das Agitprop-Theater der Weimarer Republik als genealogischen Bezugspunkt heutiger Formen von Theater als Intervention (vgl. Warstat u.a. 2015: 15). Bei Surmann fehlt dieser Hinweis vollständig und auch im Sammelband *Interventionen. Grenzüberschreitungen in Ästhetik, Politik und Ökonomie* (Hartmann, Lehmke, Nitsche 2012) wird darauf nicht weiter eingegangen; hier findet sich nur eine einzige Referenz auf Agitprop bei Maria Muhle (vgl. Muhle 2012: 243).

⁴⁶ Zuletzt verweist Surmann noch auf die „kulturelle Praxis des Pranks“, insbesondere auf das Kollektiv Suicide Club mit Aktionen wie dem 1977 durchgeführten *Naked Cable Car Ride* (vgl. Surmann 2014: 46-53).

⁴⁷ Wiegink verweist in erster Linie auf die US-amerikanische *Counterculture*- und Bürgerrechtsbewegung der 1960er und 1970er Jahre, besonders auf die „radical theatre collectives of the sixties – such as the San Francisco Mime Troupe, El Teatro Campesino, The Performance Group, The Living Theatre or the Bread and Puppet Theatre“ (Wiegink 2011: 62). Im Folgenden hebt sie die Konzeption des Guerilla Theaters von R. G. Davis, dem Gründer der San Francisco Mime Troupe, besonders hervor (Wiegink 2011: 66-69) und verweist – wie auch Surmann – auf die Praktiken der Diggers (Wiegink 2011: 69).

Stadtraum), seien sie künstlerisch oder performativ, handle es sich um ein relativ junges, erst seit den 1990er Jahren (Hartmann /Lemke /Nitsche 2012: 9) oder gar erst seit der Jahrtausendwende zu beobachtendes Phänomen (vgl. Röttger 2012: 127). Dabei erweist sich der 2012 erschienene Tagungsband *Interventionen. Grenzüberschreitungen in Ästhetik, Politik und Ökonomie* (Hartmann /Lemke /Nitsche 2012) als geradezu bezeichnend für den oben beschriebenen Kontrast zwischen französisch- und deutschsprachiger Forschung, setzt sich doch sein historischer Schwerpunkt aus einem als Überblicksdarstellung fungierenden Essay zu Interventionen, Protest und politischer Kunst (Papenbrock 2012) und nur einem einzigen weiteren Essay zusammen – zur Situationistischen Internationale (Jappe 2012).

Die folgende Genealogie zeichnet eine historische Linie vom Agitproptheater der späten 1920er und frühen 1930er Jahre zum Guerilla Theater der 1960er und 1970er Jahre und Augusto Boals „Unsichtbarem Theater“ hin zu heutigen theatralen Interventionen. Der Fokus liegt dabei auf den USA und Europa, in der Fallstudie zum Agitproptheater auf Deutschland und insbesondere auf Berlin. Dabei sollen die theoretische Selbstreflexion der genannten Strömungen und Formen, wie auch ihre konkreten Aufführungsformen auf interventionistische Tendenzen hin untersucht werden. Das nun folgende Kapitel verfolgt also einen doppelten, gleichzeitig diskursgeschichtlichen wie genealogischen Ansatz.

II.2.1 Situationistische Internationale

Trotz ihrer explizit anti-theatralen Grundhaltung (vgl. Debord 1996) soll zunächst kurz auf die Situationistische Internationale (S.I.) eingegangen werden, da sie den Begriff der Intervention wesentlich geprägt und in den künstlerischen Kontext eingeführt hat.⁴⁸ Zentral ist dabei ihre Konzeption „neue[r] Interventionsverfahren in das alltägliche Leben“ (Debord 1980: 33). Die Berufung auf die S.I. findet sich auch sehr ausgeprägt in aktivistischen Kontexten; so beziehen sich Medienaktivismus und Kommunikationsguerilla teilweise auf sie (vgl. Jappe 2012: 47), insbesondere aber auf von ihr entwickelte Verfahren wie die „Zweckentfremdung“, das *Détournement*. Dieser Begriff wird manchmal auch mit ‚Umkehrung‘ übersetzt und entspricht damit einem

⁴⁸ Wie bereits beschrieben erreicht der Begriff den deutschsprachigen Kunst-Diskurs erst mit den Arbeiten der WochenKlausur in den 1990er Jahren (vgl. Kap. II.1.2).

Schlagwort der Kommunikationsguerilla seit Umberto Eco (vgl. Eco 1985).

Der Gründer und Haupttheoretiker der S.I., Guy Debord, proklamiert in seinem *Rapport über die Konstruktion von Situationen*, der gleichzeitig das Gründungsmanifest der Gruppierung darstellt, folgendes:

Unser Hauptgedanke ist der einer Konstruktion von Situationen – d. h. der konkreten Konstruktion kurzfristiger Lebensumgebungen und ihrer Umgestaltung in eine höhere Qualität der Leidenschaft. Wir müssen eine geordnete Intervention in die komplizierten Faktoren zweier großer, sich ständig gegenseitig beeinflussender Komponenten durchführen: die materielle Szenerie des Lebens und die Verhaltensweisen, die sie hervorbringt und durch die sie erschüttert wird (Debord 1980: 43).

Damit können die konstruierten Situationen sowohl als Interventionen in den Stadtraum verstanden werden, wie auch als Interventionen, die auf soziale Konventionen zielen und „quasi auf der Mikroebene kleinster Erlebniseinheiten – in den Dienst der Veränderung der Lebensgewohnheiten gestellt“ sind (Urban 2013: 157). Dabei geht es insbesondere darum, spielerisch alternative Möglichkeiten zu eröffnen.⁴⁹ Gelegentlich werden von Mitgliedern der S.I. Interventionen aber auch als partizipative Aufführungen gedacht, die auf Überwindung einer passiven Position der Zuschauer*innen abzielen,⁵⁰ was die Aufführungskomponente dieses Ansatzes betont (vgl. Urban 2013: 38, Wiegink 2005: 105-113). Gleichzeitig wird innerhalb der Schriften der S.I. die „affektive Dimension der konstruierten Situation“ (Urban 2013: 157) hervorgehoben. Im Laufe der Lektüre des *Rapports über die Konstruktion von Situationen* wird klarer, dass sie „direkt das Gefühlsverhalten der Individuen beeinfluss[en]“ sollen (Debord 1980: 45). Hierbei handelt es sich nicht nur um individuelle Affizierung, vielmehr soll versucht werden, „kollektive Stimmungen“ über „seltene, packende Situationen“ zu generieren und zu beeinflussen (Debord 1980: 49).

Angesichts der umfangreichen kunstwissenschaftlichen, tendenziell entpolitizierenden und formalistischen Rezeption der S.I. (vgl. Jappe 2012: 43f.) darf nicht vergessen

⁴⁹ Dabei ist die Situationistische Internationale, wie Pia Wiegink argumentiert, insbesondere von Johan Huizingas Spielkonzeption und seiner Studie *Home Ludens* beeinflusst (vgl. Wiegink 2005: 101-105).

⁵⁰ So wird es in einem Artikel des maßgeblichen Publikationsorgans der Situationisten, der Zeitschrift *Situationistische Internationale*, ausgeführt (vgl. „Vorbereitende Probleme zur Konstruktion einer Situation“. In: *Situationistische Internationale*, Ausg. 1 (1958), S. 17-18). Dabei handelt es sich um einen anonym verfassten Artikel. Texte ohne Nennung der Autor*innen werden im Literaturverzeichnis alphabetisch nach ihrem Titel aufgeführt.

werden, dass eben diese Suche der S.I. nach neuen Formen zutiefst revolutionär ausgerichtet ist, da für die S.I. eine revolutionäre Botschaft zu ihrer Vermittlung einer revolutionären Form bedarf. Auch in seiner Gesamtheit muss Debords Denken als grundsätzlich (neo-)marxistisch geprägt verstanden werden (vgl. Jappe 2012: 43, 48). Die situationistische „Revolution der Formensprache in der modernen Kunst und Kultur“ (Jappe 2012: 48) muss also als Beitrag der S.I. zu einem, alle Lebensbereiche erfassenden, revolutionärem Prozess verstanden werden. Um einen Einblick in diese ‚kulturrevolutionäre‘ Ausrichtung der S.I. zu geben, seien einige Formulierungen aus dem *Rapport über die Konstruktion von Situationen* angeführt: „[d]ie Probleme der kulturellen Schöpfung können nur noch in Verbindung mit einem neuen Vorstoß der Weltrevolution gelöst werden“ (Debord 1980: 36) oder „[w]ir müssen überall eine revolutionäre Alternative zur herrschenden Kultur bieten“ (Debord 1980: 58). Die von der S.I. skizzierten Praktiken sind also sowohl als revolutionäre Form, wie auch als Teil gesamtgesellschaftlicher revolutionärer Prozesse zu verstehen.

Gleichzeitig sind diese revolutionären Bestrebungen gegen eine mit der Gesellschaft des Spektakels einhergehende Entwicklung gerichtet, die „das Leben durch das passive Anschauen ersetzt“ (Jappe 2012: 46). Die interventionistische Form der konstruierten Situationen, kann damit auch als – in erster Linie über Affizierung funktionierende – Aktivierung der Teilnehmer*innen verstanden werden.

II.2.2 Fallstudie 1: Agitprop-Theater in Berlin 1929-1931

Im Folgenden soll der Begriff der Intervention über das Auftreten der Situationistischen Internationale hinaus (theater-)historisch zurückverfolgt werden. Dabei wird zunächst einem überraschend erscheinenden Hinweis auf Erwin Piscators Theaterpraxis als Vorläufer interventionistischer Formen gefolgt.⁵¹ Dennis Walder und Marcia Blumberg beziehen sich in ihrer Publikation *South African Theatre And/As Intervention* (1999)⁵² auf eine provokant-programmatische Passage aus Piscators retrospektiven Reflexionen zu seinem Proletarischen Theater der Jahre 1920 und 1921.⁵³ Piscator schreibt: „Wir verbannten das Wort ‚Kunst‘ radikal aus unserem Programm, unsere ‚Stücke‘ waren Aufrufe, mit denen wir in das aktuelle Geschehen *eingreifen*, ‚Politik treiben‘ wollten“ (Piscator 1963: 36; Herv. SN).

Blumberg und Walder übersetzen das deutsche ‚eingreifen‘ mit dem englischen ‚to intervene‘ (Blumberg /Walder 1999: 4), was der Definition des deutschen Fremdworts ‚Intervention‘, wie sie etwa im *Duden* zu finden ist, entspricht (vgl. Kap. II.4). Tatsächlich ist im deutschen Agitproptheater-Diskurs der 1920er und 1930er Jahre „Eingreifen“ als Synonym des Worts „Intervention“ der entscheidende Begriff, dem nachgegangen werden muss. Schließlich etabliert sich im deutschsprachigen Kunstdiskurs der Begriff der Intervention erst in den 1990er Jahren (vgl. Kap. II.2.2). Das Zitat aus Piscators ursprünglich bereits 1929 verfasster Retrospektive macht aber auch deutlich, um welche Vorstellung von „eingreifen“ es sich hier handelt: Als Umsetzung des „Eingriffs“ schlägt Piscator den „Aufruf“ vor. Damit liegt seiner programmatischen Aussage die Absicht zu Grunde, individuelle Mitglieder des Publikums zu beeinflussen. Piscator geht es also nicht um das direkte Eingreifen durch die künstlerische Aktion selbst, sondern um den indirekt wirkenden *Aufruf* hierzu.

⁵¹ Dieser Hinweis erscheint nicht nur cursorisch, sondern auch irreführend, da nicht differenziert wird, ob hier Piscators Theaterschaffen als Ganzes oder gar seine Konzeption des epischen Theaters gemeint ist – ein Eindruck, der sich v. a. im Zusammenspiel mit der Nennung Brechts noch einmal verstärkt (vgl. Blumberg /Walder 1999: 4-5).

⁵² Der genannte Sammelband ist insgesamt stark auf den spezifischen südafrikanischen Kontext unmittelbar nach dem Ende des Apartheid-Regimes und weniger auf die theoretische Ausdifferenzierung oder Entwicklung des Interventionsbegriffs zugeschnitten. Dennoch enthält Blumbergs und Walders Einleitung den historisch interessanten Hinweis auf Piscator, der hier weiterverfolgt und mit der Agitprop-Rezeption der französischsprachigen Literatur in Beziehung gesetzt werden soll.

⁵³ Blumberg und Walder zitieren nicht direkt aus Piscators *Das Politische Theater* (1968), sondern berufen sich auf eine, nach Arrigo Subiotto zitierte, Aussage des Regisseurs, sein Theater solle „aktiv in den Gang des Zeitgeschehens ein[.]greifen“ (Blumberg /Walder 1999: 4). Bei Subiotto findet sich kein Beleg zu dem Zitat (vgl. Subiotto 1987: 32).

Dennoch trägt Piscators Proletarisches Theater durchaus interventionistische Züge. Ihm geht es darum, möglichst nah am Zielpublikum, dem Proletariat, zu sein, was er einerseits mit einer Tournee durch die Versammlungsstätten der Arbeiterviertel, andererseits durch die Einbindung von Arbeiter*innen in sein Ensemble realisiert (Piscator 1963: 40-41). Gleichzeitig verlässt er nicht nur räumlich und personell, sondern auch diskursiv, mit der Beschreibung seiner Arbeit als „bewusste Propaganda“ (Piscator 1963: 36), den Kunst-Kontext, auch wenn der geplante Spielplan durchgängig aus dramatischen Texten wie Tollers *Masse Mensch* besteht (Piscator 1963: 38).

Dabei ist Blumbergs und Walders Andeutung nicht der einzige Hinweis auf den genealogischen Zusammenhang zwischen der Agitprop-Praxis der 1920er und 1930er Jahre und heutigen interventionistischen Formen. Wie bereits beschreiben, weist auch die französischsprachige Forschung vehement auf diesen Zusammenhang hin (vgl. Kap. II.1.1). Ein weiterer Hinweis findet sich bei Christopher Balme, der mit seiner Formulierung „more ‚minor‘ [...] genres [which] intervened in political issues with scant regard to higher artistic ideals“ (Balme 2014: 16) zwei interventionistische Merkmale des Agitproptheaters hervorhebt: Zum einen die Ablehnung eines Selbstverständnisses als „Kunst“, zum anderen eine programmatische Ausrichtung auf tagessaktuelle politische Themen. „Kunst“ wird beispielsweise polemisch als „kleinbürgerlich ästhetische Theaterspielerei“ abgetan und stattdessen gefordert, dass das Arbeitertheater „eine Waffe im aktuellen politischen Kampf des revolutionären Proletariats“ sein müsse.⁵⁴

Neben seiner Mobilität, dem Element des Laienspiels und seiner Ausrichtung auf Arbeiter*innen als Publikum in den entsprechenden Stadtvierteln, die Agitprop beinahe als *site-* oder *community-specific* qualifiziert, soll noch auf eine weitere Eigenschaft des Agitprop-Theaters hingewiesen werden, die als Präfiguration heutiger theatraler Interventionsstrategien verstanden werden kann: Die Aneignung populärkultureller Formen der bürgerlichen Unterhaltungskultur. Es geht, wie Piscator schreibt, um die „skrupellos[e] Verwendung aller Möglichkeiten“ (Piscator 1963:

⁵⁴ B. B.: „Gründungskonferenz der Fédération du Théâtre Ouvrier de France“ (1931). In: *Arbeiterbühne und Film*, Jg. 18, Ausg. 3, S. 18, Nachdruck in: Henke, Rolf /Weber, Richard [Hgg.] (1974): *Arbeiterbühne und Film. Zentralorgan des Arbeiter-Theater-Bundes Deutschlands e.V., Juni 1930-Juni 1931*. Köln: Gaehe Henke.

61).⁵⁵ Dieser Ansatz kann historisch im Kontext des marxistischen Konzepts der kritischen Aneignung verortet werden (vgl. Richardson 2007: 11-13), stellt aber gleichzeitig eine mimetische Praxis des Zitierens dar (vgl. Kap. III.1).

Die Idee, dass Theateraufführungen nicht nur (wie bei Brecht und Piscator) die einzelnen Zuschauer*innen individuell beeinflussen können, sondern auch unmittelbar beeinflussend oder beschleunigend zu (revolutionären) gesellschaftlichen Entwicklungen beitragen können, gewinnt in der deutschen Agitproptheater-Bewegung gerade gegen Ende der 1920er Jahre und in den frühen 1930er Jahren an Bedeutung. Vor 1929 treten Agitproptruppen noch meist und mehrheitlich auf kommunistischen Versammlungen, Demonstrationen und Kundgebungen auf. Diese Aufführungen können kaum als interventionistisch bezeichnet werden, sondern sind eher Akte des ‚preaching to the converted‘, die eine gemeinschaftsstärkende Funktion erfüllen (vgl. Warstat 2005).

In den Jahren 1929 und 1930 beginnen stärker interventionistisch ausgerichtete Ideen und Strömungen innerhalb der Vereinigung der deutschen Agitprop-Truppen, dem Arbeiter-Theater-Bund Deutschlands (ATBD), zu dominieren und seine Programmatik zu prägen. Es werden sogar mit erstaunlicher Regelmäßigkeit die Ausdrücke „Eingriff“ und „eingreifen“ verwendet, beispielsweise 1931 in der Märzangabe der *Arbeiterbühne und Film*, der Zeitschrift des Verbands der kommunistischen Arbeitertheater und Agitpropgruppen in Deutschland. Dort heißt es unter der Überschrift „Kulturbataillone Schritt gefaßt“:

Die proletarischen Kulturorganisationen [...] haben die Aufgaben, aktiv in den Kampf *einzugreifen*, die Massen ihrer Mitglieder zu mobilisieren, die ideologische Loslösung vom Einfluß der Bourgeoisie und ihrer Lakaien zu beschleunigen und den Klärungsprozeß, die Einreihung in die revolutionäre Kampffront zu forcieren [Herv. SN].⁵⁶

Dass hier „eingreifen“ nicht nur allgemein im Sinne der aktiven, mobilisierenden Teilnahme am Klassenkampf zu verstehen ist, zeigt sich, wenn es im weiteren Verlauf dieses Artikels heißt: „Wir [...] müssen eindringen in die Schule, in die Reihen der christlichen Arbeitermassen, in die Betriebe, in die Kulturorganisationen der Arbeiterklasse.“⁵⁷ Auch wenn dieser Artikel nicht genauer erläutert, ob dieses Eindringen als

⁵⁵ Bei Piscator handelt es sich dabei um die Aneignung der Formen des bürgerlich-kommerziellen Varietés und der Revue (vgl. Piscator 1963: 60-62).

⁵⁶ „Kulturbataillone Schritt gefaßt“ (1931). In: *Arbeiterbühne und Film*, Jg. 18, Ausg. 3, S. 7 (anonym), Nachdruck in: Henke, Rolf /Weber, Richard [Hgg.] (1974): *Arbeiterbühne und Film. Zentralorgan des Arbeiter-Theater-Bundes Deutschlands e.V., Juni 1930-Juni 1931*. Köln: Gahme Henke.

⁵⁷ Ebd.

Überzeugung und Ideologisierung von Mitgliedern der jeweiligen Zielgruppen oder konkreter als Auftritt innerhalb der genannten Institutionen gemeint ist, legt zumindest die parallel entstehende Agitpropform der „Betriebsarbeit“, die sich auch und gerade durch Auftritte innerhalb von Betrieben realisiert, nahe, dass dieser zweite Aspekt hier durchaus mitgemeint sein könnte (vgl. S. 40).

Das geforderte Eingreifen kann sich aber auch auf konkretere Kämpfe als den Klassenkampf beziehen, zum Beispiel die Betriebsratswahlkämpfe des Jahres 1931, zu denen in der *Arbeiterbühne und Film* so mahnend wie resignierend resümiert wird: „Und wir müssen uns die Haare raufen, daß wir nicht in dem Maße in die Schlacht *eingegriffen* haben, wie wir müßten und – könnten. Soll das immer so bleiben?“ (Bellmann 1931: 3; Herv. SN). Hier ist die Rhetorik des Kampfes deutlich stärker ausgeprägt als die des Eingreifens. Agitproptheater soll in erster Linie einen Eingriff in den Klassenkampf darstellen, Teil des Klassenkampfs sein. Es gilt, nicht-kommunistische Arbeiter*innen zu überzeugen und neue Publika für das Agitproptheater zu gewinnen, die dann wiederum als Kämpfer*innen in den Reihen des Proletariats, der KPD und der RGO – der Revolutionären Gewerkschafts-Opposition – rekrutiert werden sollen.

In dieser zeitgenössischen Rhetorik ist die bereits zitierte Metapher der „Waffe“ für Agitproptheater, wie auch für Literatur (Wolf 1928: 4-5) oder Fotografie,⁵⁸ also allgemein für künstlerisch-kulturelle Praktiken, deutlich präsenter. Innerhalb der Agitpropbewegung wird die Idee vom „Kampftheater“ als metaphorische „Waffe“, die als „Mittel im Klassenkampf sofort an den politischen Brennpunkten einzusetzen war“ von Friedrich Wolf popularisiert (Wolf 1957: 7). Mit dieser Idee des Brennpunkts wird der gezielte Einsatz von Agitprop-Theater gefordert und beschrieben; sei es als Aufführung vor bestimmten, umkämpften Publika oder – eher thematisch gedacht – als Aufgreifen spezifischer, aktueller politischer Themen und Konflikte.

Im Oktober 1930 wird an prominenter Stelle, auf der ersten Seite der *Arbeiterbühne und Film*, über einen „Wettbewerb“ von Agitproptruppen aus Berlin, Dresden und Cannstatt unter der Losung „Arbeiterschauspieler! Ran an die Betriebe! Raus auf die Plätze!“ berichtet (Rote Raketen Dresden 1930: 2). Dabei wird jedoch auch zugegeben, dass diese Losung zumindest deutschlandweit betrachtet eher als Programmatik denn als Praxis gelten muss:

⁵⁸ „Photographie als Waffe“ (1930). In: *Die Rote Fahne*, 4.4.1930, S. 13 (anonym).

Eine Selbstverständlichkeit und doch keine. Eine Rundfrage würde ergeben, daß viele Ortsgruppen und Spieltruppen nicht in Betrieben, an Straßen, auf Plätzen gespielt haben. Die wenigen, die es getan haben, haben es selten getan (Rote Raketen Dresden 1930: 1).

Im Anschluss an diese ernüchternde Feststellung wird im Imperativ zur entschiedenen Reduktion des Theaterrahmens aufgefordert: „Weg mit der Einfalt, ohne ‚den Brettern‘ [sic!], ohne Kulissen, Rampe, Schminke gehts nicht. Natürlich gehts“ (Rote Raketen Dresden 1930: 1).

Ziel sei, neue Publika und Zielgruppen innerhalb der Arbeiterschicht zu erreichen und deshalb müsse der Rahmen „organisierte[r] Meetings und Demonstrationen“ verlassen werden und stattdessen in der Nähe von Betrieben und „Stempelstellen“ sowie „[a]n belebten Straßen und Plätzen“ gespielt werden (Rote Raketen Dresden 1930: 1). Im Frühjahr 1930 wird auf dem 11. Bundestag des ATBD eine nochmals erweiterte Form dieses Wettbewerbsmottos ausgegeben: „Zu den Massen! In die Betriebe! Raus aufs Land!“⁵⁹ Und auch unmittelbar nachdem im April 1931 gegen die Berliner Agitproptruppen ein umfassendes Auftrittsverbot verhängt worden ist,⁶⁰ erklärt die *Arbeiterbühne und Film* trotzig in demselben Artikel, in dem auch das verstärkte Eingreifen in zukünftige Betriebsratswahlkämpfe gefordert wird (vgl. S. 34), dass die Agitproptruppen weiterhin und umso mehr „überal[l], wo Massen zusammenkommen“ (Bellmann 1931: 1) auftreten werden: „in den Betrieben, auf den Stempelstellen, in Versammlungen, auf öffentlichen Sport- und Ausflugsplätzen“ (Bellmann 1931: 2). In diesem Artikel fließen also die Forderungen nach einem eingreifenden Agitproptheater, wie auch nach Aufführungen an alternativen Spielorten zusammen. Dabei zielen beide Forderungen letztlich darauf ab, andere Öffentlichkeiten als die Teilnehmer*innen kommunistischer Versammlungen zu erreichen.

Formal gesehen handelt es sich bei diesen Aufführungen an alternativen Spielorten, trotz der geforderten Reduktion des Theaterrahmens, immer noch um klar erkennbares Straßentheater. Die Darsteller*innen bringen den Theaterrahmen in Form von mobilen

⁵⁹ „Angriff gegen Arbeiter-Theaterbund. Die Reformisten möchten ATBD. spalten – ‚Arbeitertheater‘ ohne Arbeiter“ (1931). In: *Die Rote Fahne*, 9.1.1931, S. 10 (anonym).

⁶⁰ Die Rote Fahne berichtet am 29.4.1931 über das kurz zuvor erlassene Auftrittsverbot für Berliner Agitproptruppen: „Empörendes Willkürverbot aller Aufführungen der Agitproptruppen. Grzesinski läßt haussuchen, beschlagnahmen und verbieten“. Der Titel des Artikels lässt einen gewissen Stolz auf die offenbare Subversivität der Agitprop-Truppen erkennen: „Rote Spieltruppen staatsgefährlich“ (1931). In: *Die Rote Fahne*, 29.4.1931, S. 29 (anonym).

Podesten buchstäblich mit. So zeigt eine historische Fotografie, dass beispielsweise die Agitprop-Truppe der Internationalen Arbeiterhilfe (IAH), die Kolonne Links, zwar an einem alternativen Spielort im öffentlichen Raum – es handelt sich offenbar um einen Park – aber auf einem provisorischen, mobilen Bühnenpodest auftritt, das mit den Parolen „hinein in die IAH“ und „Kämpft in den Reihen der RGO“ beschriftet ist.⁶¹

Dennoch ist bei manchen dieser Aufführungen an alternativen Spielorten der interventionistische Charakter stärker ausgeprägt, da sie versuchen, die täglichen Routinen und Abläufe ihres Publikums zu unterbrechen. Dies nehmen auch die Roten Raketen in ihrem Artikel über den Wettbewerb „Ran an die Betriebe! Raus auf die Plätze!“ für sich in Anspruch. Sie berichten von Aufführungen ihrer Truppe, die aus kurzen Szenen und einer Rede bestehen und vor spontanen „fliegenden Versammlung[en]“⁶² aufgeführt werden:

Wir schwingen uns auf die Kiste. Fahren in die Arbeiterviertel auf die Plätze. Dort, wo 'n bißchen Grünes wächst, ein paar Bänke stehn. Rechts führt die Straße zum Kino, links in die Schrebergärten. Geradeaus liegt der Busch. Dort wird abends poussiert. Busch, Kino, Schrebergärten, die richtige Gegend für uns. Die Proleten, die sich hier die Zeit vertreiben, die gerade wollen wir erwischen. Wir stellen unser Auto so, daß alle an uns vorbei müssen. Mit Klamauk und Radau hauen wir los. Aus den Fenstern gucken sie. Aus den Gärten kommen sie an. Von den Bänken stehn sie auf. Vor dem Kino bleiben sie stehn. Der Busch — bleibt leer (Rote Raketen Dresden 1930: 2).

⁶¹ Die beschriebene Abbildung ist bei Bodek abgedruckt (1997: 129). Des Weiteren finden sich Abdrucke einer aus insgesamt sechs Fotografien bestehenden Serie im 1977 herausgegebenen Quellenband und Ausstellungskatalog *Weimarer Republik* (Kunstant Kreuzberg /Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln 1977: 868). Diese Fotografien zeigen verschiedene Szenen aus dem Programm der Kolonne Links. In fünf dieser Szenen tritt die Gruppe in ihren Truppenanzügen auf, wobei drei Abbildungen eindeutig choreografische Sequenzen zeigen. Die sechste Fotografie hingegen zeigt die Truppe mit zusätzlichen Kostüm-Versatzstücken, nämlich Schürze, Rock und Hüten. Sie stellt damit eine Quelle für eine auch in alternativen Spielsituationen noch vergleichsweise stark ausgeprägte theatrale Rahmung dar, die gegen den oben zitierten Imperativ der Reduktion des Theaterrahmens verstößt (Kunstant Kreuzberg /Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln 1977: 868).

⁶² Der Ausdruck lehnt sich vermutlich an die ‚fliegenden Bauten‘ an, die ebenfalls temporäre, mobile Installationen, wie z. B. Schaubuden auf Jahrmärkten bezeichnen. Eine Beschreibung einer solchen „fliegenden Versammlung“ liefert die Dresdner Agitproptruppe Rote Raketen: „Dann organisieren wir vor dem Betrieb auf der Straße eine fliegende Versammlung. Ein Hand- oder Tafelwagen ist rasch zur Stelle. Fahnen haben wir mit. Transparente, Plakate werden gestellt. Zwei von uns kostümieren sich als Nazi und Kapitalist. Auf einem Horn bläst einer Signale, Betriebsschluß. Die übrigen kündigen im Sprechchor an, was vor sich gehen soll. Die ersten fünfzig Arbeiter kommen. 20 bleiben stehen, 30 gehen weiter. Von den nächsten 50 bleiben schon 40 stehen und nur 10 gehen weiter. Wir hauen los mit einer Nazi-Szene. Hunderte von Arbeitern stehen um uns herum. Wir spielen noch das Lied von den beiden Metallarbeitern: [...] Ein revolutionärer Arbeiter spricht. Wir verteilen Flugzettel. Sprechen noch einen anfeuernden Appell. 30 Minuten sind vorbei. Packen die Sachen und fort gehts“ (Rote Raketen Dresden 1930: 1).

Diese Beschreibung führt exemplarisch vor, wie mit mobileren, flexibleren Aufführungen die alltäglichen Vergnügungsroutinen der nicht politisch aktiven Arbeiter*innen durchbrochen werden können. Vergleichbare interventionistische Tendenzen lassen sich hauptsächlich an Berichten über Aufführungen ablesen, die einer der drei Formen des Agitproptheaters zuzuordnen sind, die sich direkt aus dem Motto „Zu den Massen! In die Betriebe! Raus aufs Land!“ ableiten lassen: Die Haus- und Hofagitation, die Betriebsagitation und die Landagitation. Dabei handelt es sich um Auftritte in den Hinterhöfen der Berliner Arbeiterviertel, vor Fabriken und auf Dorfplätzen.

Im Rahmen der Haus- und Hofagitation touren insbesondere Berliner Agitproptheatergruppen wie die Junge Garde (vgl. Kleye 1976: 91-93) oder der Rote Wedding⁶³ durch die Arbeiterviertel und treten dort in den Hinterhöfen der überbelegten Mietskasernen auf.⁶⁴ Dabei finden diese Auftritte vor allem im Wahlkampf statt;⁶⁵ so gratuliert beispielsweise *Die Rote Fahne* der Truppe Roter Wedding am 1.8.1930 mit den Worten „Bravo, roter Wedding! [...] durchhalten bis zum 14. September“, also bis zur Reichstagswahl 1930.⁶⁶ Diese verstärkte Wahlkampfarbeit mit den (Theater-)mitteln der Haus- und Hofagitation folgt einem Beschluss der Berliner Sektion des ATBD. Sie legt nach Abschluss des Wahlkampfes eine kritische Bilanz mit statistischen Zahlen in der Zeitschrift *Arbeiterbühne und Film* vor. Insgesamt seien während der 25 Tage dauernden Wahlkampagne, an der sich „[u]eber 20 Berliner Truppen“ beteiligt hätten, „61 Haus- und Hof-Spiele mit je 5 Häusern im Durchschnitt, also in 300 Häusern“ durchgeführt worden. Zusätzlich seien

⁶³ „Der eroberte Meierhof. Großartige Wahlarbeit der Jugendgruppe der ‚Roten Blusen‘“. In: *Die Rote Fahne*, 24.8.1930, S. 5 (anonym).

⁶⁴ Ein Beispiel für eine solche Mietskaserne ist der „Meierhof“. Er liegt, wie es im Bericht der *Roten Fahne* heißt, in „einem der typischsten Elendsviertel in der Ackerstraße“ (vgl. ebd.).

⁶⁵ So bezeichnet Kleye die Auftritte seiner Truppe als „Wahlagitation“ und erzählt von einem Wahlprogramm, das Zitate „aus den Wahlreden und aus den Zeitungen der [anderen] Parteien“ übernimmt und „karikier[t]“ (Kleye 1976: 92). Vom Auftritt der Jugendgruppe der Roten Blusen im „Meierhof“ heißt es, die Truppe habe „[g]roßartige Wahlarbeit“ geleistet und zum Abschluss ihres Programms „kollektiv im Sprechchor zur Wahl der [kommunistischen] Liste 4“ aufgefordert (*Die Rote Fahne* 24.8.1930: 25). In der Ausgabe vom 6.8.1930 wird im Feuilleton der *Roten Fahne* ein Bild von einem Auftritt des Roten Weddings mit der Bildunterschrift „Wahlagitation am 30. Juli im Hofe des Hauses Kösliner Straße 6 – Nachts nach 1“ gedruckt („Agitproptruppe ‚Roter Wedding‘ im Wahlkampf“. *Die Rote Fahne*, 6.8.1930, S. 9, anonym). Diese Häufung von Berichten über dieselbe Gruppe weist aber auch darauf hin, dass die Haus- und Hofagitation wohl kein allzu weit verbreitetes Phänomen, sondern viel eher ein Pionier- und Prestigeprojekt einzelner ‚vorbildlicher‘ Truppen ist. Auch die Tatsache, dass bereits vier Tage nach dem ersten Bericht über diese Truppe, am 26.8.1930, ein Artikel über insgesamt acht Auftritte der Jugendgruppe der Roten Blusen in Berliner Höfen mit ihrer „Wahlscene: ‚Reichkanzler Brüning auf Haus- und Hofpropaganda‘“ erscheint, bestätigt diese Vermutung. Vgl. Durus (1030): „8 Agitproptruppen spielen...“ *Die Rote Fahne*, 26.8.1930, S. 10.

⁶⁶ „Links, links, links im Hof der Mietskaserne“ (1930). In: *Die Rote Fahne*, 1.8.1930, S. 16 (anonym).

86 Orte außerhalb Berlins im Rahmen der Landagitation besucht und 31 „Spiele für Betriebe“, aber lediglich 14 „Spiele auf öffentlichen Plätzen“ aufgeführt worden.⁶⁷

Damit ist die Haus- und Hofagitation zahlenmäßig mit Abstand die dominierende alternative Spielform des Agitproptheaters. Dabei sind manche dieser Auftritte gewissermaßen Exkursionen in feindliches Gebiet. So berichtet der Rote Wedding: „Wir gingen gerade in die Häuser hinein, wo die meisten schwarzrotgoldenen Fahnen, also Domänen der SPD, hingen“ (Der Rote Wedding 1929: 3). Einen Eindruck von der Aufführungssituation vermittelt ein anderer Bericht über dieselbe Truppe. Hier wird klar, dass auch im Rahmen der Haus- und Hofagitation weiterhin auf einer „Bühne“, in diesem Fall einem „alte[n] Plattenwagen“ gespielt wird. In den Höfen entsteht eine Publikumssituation, die mit einer konventionell theatralen Logen- und Parkettaufteilung vergleichbar ist: Die Bewohner*innen des jeweiligen Hauses schauen aus ihren Fenstern heraus zu, während sich im Hof die Stehplätze befinden.⁶⁸ Darüber hinaus ist die Truppe sogar mit Lautsprechern ausgestattet und besitzt, wie sie stolz verkündet, „schon einen Scheinwerfer“,⁶⁹ der auch den pragmatischen Zweck erfüllt, Auftritte bei Dunkelheit zu ermöglichen.⁷⁰

Anhand eines Berichts über einen Auftritt der Jugendgruppe der Roten Blusen lässt sich belegen, dass diese Auftritte keineswegs spontan sind, sondern im Vorfeld mit Ansprechpartner*innen vor Ort, wie der „Parteizelle und de[m] Mieterrat“ geplant werden. Zudem weist hier bereits die Überschrift „Der eroberte Meierhof“ ein weiteres Mal auf die tiefe Verwurzelung militärischen Denkens in der Klassenkampfrhetorik der KPD hin. Doch gleichzeitig zeigt der Artikel, dass auch bei der Haus- und Hofagitation mit Formen der Überschreitung und Auflösung des Theaterrahmens gespielt wird. Mitglieder der Truppe mischen sich unter die Zuschauer*innen in den Fenstern und geben „den Anschein von Mietern“, was auf die „Zuschauer eine mitreißende Wirkung aus[übt]“.⁷¹

⁶⁷ „Agitproptruppen im Wahlkampf“ (1930). In: *Arbeiterbühne und Film*, Jg. 17, Ausg. 11, S. 3-5 (anonym), Nachdruck in: Henke, Rolf /Weber, Richard [Hgg.] (1974): *Arbeiterbühne und Film. Zentralorgan des Arbeiter-Theater-Bundes Deutschlands e.V., Juni 1930-Juni 1931*. Köln: Gahme Henke.

⁶⁸ „Links, links, links im Hof der Mietskaserne“ (1930). In: *Die Rote Fahne*, 1.8.1930, S. 16 (anonym).

⁶⁹ „Wir haben schon einen Schweinwerfer“ (1930). In: *Die Rote Fahne*, 31.8.1930, S. 32 (anonym).

⁷⁰ Vgl. „Agitproptruppe ‚Roter Wedding‘ im Wahlkampf“ (1930). *Die Rote Fahne*, 6.8.1930, S. 9 (anonym).

⁷¹ „Der eroberte Meierhof. Großartige Wahlarbeit der Jugendgruppe der ‚Roten Blusen‘“ (1930). In: *Die Rote Fahne*, 24.8.1930, S. 5 (anonym). Weitere Details zu diesem Auftritt aus dem Publikum enthält der Bericht leider nicht.

Die sogenannte Landagitation ist die nach der Haus- und Hofagitation am weitesten verbreitete Praxis interventionistischen Agitproptheaters.⁷² Für ihre Kampagnen und Auftritte in ländlichen Gebieten besitzen oder mieten die Truppen kleinere Lastwagen,⁷³ mit denen sie von Dorf zu Dorf touren. Herbert Kleye, Mitglied der Berliner Agitproptruppe Junge Garde, berichtet retrospektiv, dass seine Gruppe jeweils zunächst auf dem zentralen Platz des Ortes geparkt habe. Anschließend seien sie durch die Straßen des Ortes gezogen und hätten per Megafon die Anwohner*innen dazu aufgerufen, sich auf dem Dorfplatz zu versammeln. Dort findet dann auch die eigentliche Aufführung statt. Als mobile Bühne fungiert dabei das Dach des Lastwagens der Truppe (vgl. z. B. Kammrad /Scheck 1976: 199).⁷⁴

Teilweise entwickeln die Truppen auch „speziell“ auf die Situation der Landbevölkerung zugeschnittene Nummern und Programmbestandteile mit Titeln wie „[d]ie Grüne Front“ oder „Traktorenszene“.⁷⁵ So weist das *Rote Sprachrohr*⁷⁶ im August 1930 ausdrücklich auf diese „[N]otwendig[keit]“ hin und warnt gleichzeitig, dass auf „antireligiöse Propaganda“ bei den „rückständigeren Arbeiterschichten“ auf dem Land besser verzichtet werde. Stattdessen sollen für Tagelöhner*innen und Besitzer*innen kleiner Höfe relevante Themen behandelt und diese so besonders angesprochen werden (Putz 1930: 5).

⁷² Dies gilt jedenfalls für die Berliner Truppen im Spätsommer 1930.

⁷³ Eine Fotografie eines solchen Truppenautos ist beispielsweise in der Dezemberausgabe der *Arbeiterbühne und Film* des Jahres 1930 abgedruckt. Sie zeigt vier Mitglieder der Kolonne Links, die vom fahrenden Auto herab agitieren. Zwei von ihnen halten Flüstertüten an den Lippen, während ein Dritter eine – vermutlich rote – Fahne schwenkt. Das Auto ist, wie auch schon die mobile, provisorische Bühne der Gruppe mit der Parole „hinein in die IAH“ beschriftet (vgl. Bodek 1997: 129). Da es sich offensichtlich um eine Wahlwerbungsfahrt handelt, ist „Wählt Liste 4“ ergänzt. Vgl. „Kolonne links‘ auf der Fahrt“ (1930). In: *Arbeiterbühne und Film*, Jg. 17, Ausg. 12, S. 13 (anonym). Nachdruck in: Henke, Rolf /Weber, Richard [Hgg.] (1974): *Arbeiterbühne und Film. Zentralorgan des Arbeiter-Theater-Bundes Deutschlands e.V., Juni 1930-Juni 1931*. Köln: Gahme Henke.

⁷⁴ Die in der vorangegangenen Anmerkung beschriebene Abbildung zeigt auch, dass die Dächer kleinerer Lastwagen, wie sie die Agitproptruppen einsetzen, häufig bereits serienmäßig als Sitz- und Ladefläche ausgebaut sind, so dass sie ohne größeren Aufwand als Bühnenfläche bespielt werden können.

⁷⁵ „Landagitation“ (1930). In: *Arbeiterbühne und Film*, Jg. 17, Ausg. 9, S. 19. Nachdruck in: Henke, Rolf /Weber, Richard [Hgg.] (1974): *Arbeiterbühne und Film. Zentralorgan des Arbeiter-Theater-Bundes Deutschlands e.V., Juni 1930-Juni 1931*. Köln: Gahme Henke.

⁷⁶ Die Zeitschrift das *Rote Sprachrohr* wird vom „Zentral-Agitprop der KPD u. des KJVD“ herausgegeben und ist im Untertitel näher bestimmt als „Material für Agitprop-Truppen und Arbeiter-Theater-Vereine“. Die zwischen Januar 1929 und April 1933, also in der Hochphase des interventionistischen Agitproptheaters, erscheinende Zeitschrift sammelt in erster Linie Szenenabdrucke, aber auch Berichte aus der Praxis der Agitproptruppen.

Die dritte Form interventionistischen Agitproptheaters, die deutschlandweit von verschiedenen Truppen betrieben wird, sind Kampagnen und Auftritte vor den Arbeiter*innen in Fabriken, die zeitgenössisch als „Betriebsagitation“ bezeichnet werden. Dabei werden meist „fliegende Versammlungen“ abgehalten, wobei es sich um spontane, nur kurzfristig angekündigte Aufführungen einiger weniger Nummern bzw. Szenen oder Lieder handelt (Rote Raketen 1930: 1). Einigen Truppen gelingt es sogar, mit langfristig angelegten Kampagnen politische Bewegungen innerhalb der Betriebe einzuleiten. Ein Beispiel ist hier die Rote Schmiede: Die Truppe entwickelt ein maßgeschneidertes, bzw. ortsspezifisches „Leuna-Spielprogramm“ für das gleichnamige Stickstoffwerk in der Nähe von Merseburg. Damit tritt sie über ungefähr zwei Monate hinweg nicht nur „in Sälen“ und auf Kundgebungen, sondern auch „in den Werkssiedlungen“ und „auf freien Plätzen dicht vor dem Werke“ auf. Schließlich organisiert sie als Abschluss ihrer Leuna-Kampagne am Abend vor der Reichstagswahl eine Wahlkampfkundgebung für die KPD, die ihren eigenen Angaben zufolge von „über 2000 Proleten“ besucht wird (vgl. Die Rote Schmiede 1930: 17-18).

Alle diese Aufführungsformen – Haus- und Hofagitation, Landagitation und Betriebsagitation – haben zwar klare interventionistische Tendenzen (aktuelle Themen, andere Publika, alternative Spielorte, vgl. auch Kap. II.2.5), überschreiten jedoch im Regelfall nicht den Theaterrahmen. Auch wenn es bei Demonstrationen, wie der in Merseburg, durchaus zu Grenzverwischungen kommt, bleibt bei der Haus- und Hofpropaganda, bei den Auftritten im öffentlichen Raum, aber auch bei den spontanen Auftritten vor Werkstoren,⁷⁷ der Theaterrahmen stets präsent.

Neben dem Erreichen neuer Publika ist es auch erklärtes Ziel des Agitproptheaters zu Diskussionen im Publikum anzuregen. Zu diesem Zweck werden u.a. nach den Vorstellungen regelmäßig Flugblätter verteilt und einzelne Zuschauer*innen von den Mitgliedern der Truppen persönlich angesprochen. Doch auch während der Aufführungen sollte die „Grenze zwischen Bühne und Publikum“ möglichst überschritten werden.

⁷⁷ Eine im Oktober 1930 in der *Arbeiterbühne und Film* reproduzierte Fotografie zeigt die Roten Raketen bei der Betriebsarbeit in Dresden. Offenbar dokumentiert das Bild eine solche fliegende Versammlung vor den Werkstoren, die rechts und links im Bild deutlich zu sehen sind. Die Bildunterschrift lautet: „Die Roten Raketen Dresden bei einem Spiel während der Mittagspause der Firma Anton Reiche Dresden“. Hier ist ebenfalls eine erhöhte Holzplattform zu erkennen, auf der drei Spieler in Truppenuniform agieren, während sich das Publikum um diese provisorische Bühne herum gruppiert. Vgl. „Unser Bild zeigt das Verfasserkollektiv des Artikels der Roten Raketen Dresden...“ (1930) In: *Arbeiterbühne und Film* Jg. 17, Nr. 10, S. 12 (anonym). Nachdruck in: Henke, Rolf /Weber, Richard [Hgg.] (1974): *Arbeiterbühne und Film. Zentralorgan des Arbeiter-Theater-Bundes Deutschlands e.V., Juni 1930-Juni 1931*. Köln: Gaehme Henke.

Siegfried Moos formuliert diese Entgrenzungstendenz im Mai 1931 folgendermaßen: „Ziel: Das Publikum wird in das Spiel durch Fragen, Zurufe, Diskussionen hineingerissen [...], Spieler und Zuschauer werden zur Einheit. Das Podium verliert an Bedeutung.“ Auch wenn Moos hier eher einen imaginierten Idealzustand, eine „Entwicklung“, die, wie er selbst zugeben muss, erst in „Ansätze[n] [...] vorhanden“ ist, beschreibt (Moos 1931: 26), finden sich innerhalb der Agitproptheaterbewegung durchaus auch konkretere Versuche, den Theaterrahmen zu überschreiten. So soll gleichzeitig das Berliner Aufführungsverbot für Agitproptruppen umgangen werden.

Bei einem dieser Ansätze handelt es sich gar um ‚Unsichtbares Theater‘ *avant la lettre* (vgl. Kohtes 1990: 203-4). Zu diesen Aufführungen liegen zwei Quellen in Form retrospektiv verfasster Berichte vor. Die ältere der beiden, eine kurze Geschichte des deutschen und insbesondere Berliner Agitprop-Theaters, wird vergleichsweise zeitnah, 1935, in Moskau von der Schauspielerin und (Agitproptheater-)Regisseurin Asja Lacis publiziert (Lacis 1971: 79-117).

Dieser Bericht beschreibt eine Aufführung in einer „überfüllten“ Berliner U-Bahn-Station, die daraus besteht, dass ein nicht näher charakterisierter Mann auf dem Bahnsteig ohnmächtig zu Boden fällt. Ein zweiter Darsteller erklärt die Hintergründe der Ohnmacht mit dem Ausruf „Ein Arbeitsloser!“, woraufhin ein dritter „die Geschichte dieses Unglücklichen“ erzählt (Lacis 1971: 116). Daraufhin bricht eine lebhaft Diskussion aus. Bei den Redebeiträgen handelt es sich etwa um eine Analyse der „sozialen Ungerechtigkeit der bürgerlichen Gesellschaftsordnung“ oder eine kurze nationalsozialistische Ansprache, gefolgt von ihrer Widerlegung aus kommunistischer Perspektive, die auch den Schluss der Szene bildet (Lacis 1971: 116-117). Folgt man Lacis‘ Bericht, nehmen an dieser Aufführung in der Berliner U-Bahn-Station mindestens fünf Schauspieler einer Agitproptruppe teil. Nicht nur die Ohnmacht, sondern auch die anschließende Debatte sind durchgängig inszeniert (Lacis 1971: 116-117). Außerdem verweist auch Lacis explizit darauf, dass diese Aufführungsform eine Reaktion auf das Auftrittsverbot für die Berliner Agitpropgruppen darstellt (Lacis 1971: 116).

Der zweite Bericht über eine sehr ähnliche Aufführung, wahrscheinlich von derselben Truppe,⁷⁸ stammt von Bela Balázs aus dem Jahr 1949, weist aber doch einige Unterschiede in der Szenenbeschreibung auf. Während seiner Berliner Jahre ist Balázs

⁷⁸ Das lässt sich nicht mit absoluter Sicherheit sagen. Balázs und Lacis bewegten sich in denselben Kreisen und die Ähnlichkeiten zwischen den Beschreibungen sind frappant. Dagegen könnte sprechen, dass die Szenarien unter den Truppen weitergegeben werden. Zumindest in legalen Zeiten ruft

Leiter einer Agitproptruppe mit dem Namen „Die Ketzer“ (vgl. Balázs 1949: 91). Er beschreibt retrospektiv, wie die Gruppe beginnt, improvisierte Aufführungen zu organisieren. Einer der Darsteller, ein junger Mann, der „nicht elegant gekleidet [ist], sondern vielmehr wie ein Arbeitsloser aussieht“ fällt ohnmächtig zu Boden (Balázs 1949: 92), während ein zweiter beginnt, sich um ihn zu kümmern und dem sich spontan bildenden Publikum auf Nachfrage hin erklärt, dass sein Freund als Folge von Hunger und Unterernährung zusammengebrochen sei. Es entsteht eine Diskussion zu diesem „Thema des Tages“ schlechthin (Balázs 1949: 92).

Balázs zufolge finden diese Aufführungen vor Berliner Feinkostgeschäften statt; konkret berichtet er von der Friedrichstraße (Balázs 1949: 91). Er erklärt außerdem, dass die Aufführung ganz gezielt hier platziert worden sei, um den Kontrast zwischen der zerlumpten Gestalt auf dem Bürgersteig und dem Hintergrund aus Luxusgütern, einer „Kulisse von Schinken, Würsten, Käsen, von Kaviar und Ananas“, möglichst „effektiv[l]“ auszunutzen (Balázs 1949: 91-92). Mit diesem inszenatorischen Mittel können sowohl die ökonomische Situation der krisengeschüttelten späten Weimarer Republik wie auch marxistische Konzeptionen wie Klassengegensätze veranschaulicht und angesprochen werden. Die Aufführung ist eine szenische Umsetzung einer kommunistisch geprägten Analyse der sozialen Ungerechtigkeiten jener Zeit. Auch hier gehen also bereits räumliche und diskursive Platzierung Hand in Hand.

Während Balázs die Frage der Platzierung erläutert, geht er im Gegensatz zu Lacis nicht weiter auf den Diskussionsverlauf ein und lässt auch offen, ob alle Beteiligten Darsteller*innen⁷⁹ sind oder nicht. Stattdessen beschreibt er die Reaktionen der Polizei und insbesondere eine Szene auf dem Polizeirevier, bei der alle Verhafteten ihr Erstaunen hinsichtlich des Vorwurfs, Mitglieder der verbotenen Agitproptheatergruppe „Die Ketzer“ zu sein, äußern (92-93). Damit bestätigt Balázs auch, dass es sich um eine Aufführung seiner Theatergruppe handelt. Er deutet außerdem an, dass diese Szene am selben Tag und innerhalb weniger Stunden an verschiedenen Orten Berlins, darunter vor einem weiteren Delikatessenladen am Wittenbergplatz gespielt worden ist (93).

Das Rote Sprachrohr dazu auf, und die Zeitschrift besteht auch zu großen Teilen aus solchen Szenenabdrucken (vgl. Anm. 79). Dennoch scheint es aufgrund des Verbots unwahrscheinlich, dass die Szene weitergegeben worden ist und es sich um zwei Gruppen handelt. Auch die Quellenlage deutet mit nichts darauf hin.

⁷⁹ Während Lacis explizit nur von männlichen Darstellern spricht, ist Balázs' Bericht diesbezüglich nicht eindeutig.

Balázs bezeichnet diese illegalen Aktivitäten als „Partisanentheater“: „Unser Partisanentheater erschien *unsichtbar* [Herv. SN] auf der Straße“ (Balázs 1949: 91). Obwohl Balázs‘ Bericht bereits 1949 geschrieben ist, ist er also sogar in der Wortwahl erstaunlich nah mit Boals erst ab 1972 entwickeltem Konzept des Unsichtbaren Theaters (als Intervention) verwandt (vgl. Boal 1983).⁸⁰ Zwar scheinen illegale Aktivitäten wie diese keine besonders weit verbreitete Praxis gewesen zu sein; doch gibt es durchaus Quellen zu ähnlichen Aufführungen, die Diskussionen unter den Zuschauer*innen provozieren sollen. So stößt eine andere Agitprop-Truppe⁸¹ in der Berliner Siemensbahn erfolgreich eine Diskussion über die unzureichenden Löhne bei Siemens an.⁸² Eine etwas weiter verbreitete Praxis wird als „organisierte Diskussion“ bezeichnet: Dabei versuchen Mitglieder von Agitproptruppen unerkannt politische Diskussionen anzustoßen und zu lenken (vgl. Diezel 1993: 105).

Abschließend lässt sich feststellen, dass es zwar eine Vielzahl von Agitprop-Formen und -Praxen gibt, die interventionistische Tendenzen aufweisen, dass aber nur ganz wenige Beispiele, wie das „Partisanentheater“ der Gruppe „Die Ketzer“, als im engeren Sinne interventionistisch gelten können. So schätzt auch Balázs selbst das subversiv-widerständige Potenzial seines Partisanen- und des Agitproptheaters generell sehr hoch ein: „Unser Theater erschien bereits der Vorhitlerregierung so bedrohlich, daß der A.Th.B.D. [=ATBD, SN] früher verboten wurde als die Kommunistische Partei“ (Balázs 1949: 91).

⁸⁰ Kohtes erklärt diese begrifflichen wie formalen Parallelen damit, dass es sich beim Unsichtbaren Theater um eine Theaterform handle, die „aus bestimmten, als repressiv empfundenen gesellschaftlichen Bedingungen hervorgeht“ (Kohtes 1990: 203). Diese These erscheint insbesondere deshalb als fragwürdig, weil er sich dabei auf die Praxis des Unsichtbaren Theaters innerhalb der Guerilla Theater-Bewegung in den USA der 1960er und 1970er Jahre bezieht (vgl. Kap. II.2.3). Hier herrschen natürlich keine mit dem Aufführungsverbot für Berliner Agitproptruppen oder der brasilianischen Militärdiktatur zwischen 1964 und 1985 vergleichbaren Bedingungen, weshalb Kohtes auch die, doch sehr weitreichende Relativierung, es handle sich um „als repressive *empfundene* [...] Bedingungen“ hinzufügt.

⁸¹ Der Name der Gruppe wird leider im historischen Zeitungsbericht zu dieser Aktion nicht genannt.

⁸² Vgl. „Agitproptruppe bearbeitet Metallgroßbetrieb“ (1931). In: *Der Parteiarbeiter*. Dezember 1931, S. 388, Abdruck in: Hoffmann, Ludwig /Hoffmann-Ostwald, Daniel: *Deutsches Arbeitertheater. 1918-1933. Eine Dokumentation*. Berlin: Henschel, 1961, S. 379-380.

II.2.3 Guerilla Theater

Guerilla Theater wird zwar nicht von Anfang an, oder zumindest nicht von den Schöpfern des Begriffs aus dem Kreis der San Francisco Mime Troupe, die ihn 1966 zu verbreiten anfangen, als interventionistisch konzipiert, findet sich aber in Gene Sharps „seminal work“ (Wiegink 2011: 23) *The Politics of Nonviolent Action* von 1973 als interventionistische Taktik aufgelistet (Sharp 1973: 397). Sharp unterscheidet zwischen insgesamt 198 Strategien, Taktiken und Formen des gewaltlosen Widerstands, die er in die Kategorien „Protest and Persuasion“ (Sharp 1973: 117-182), „Non-cooperation“ (183-356) und „Intervention“ (Sharp 1973: 357-450) unterteilt.

Dabei werden unter „Noncooperation“ im Wesentlichen Formen des zivilen Ungehorsams sowie Streiks und Boykotte aufgelistet (Sharp 1973: 183-356). Protestformen wie Reden, Petitionen, Parolen, Karikaturen, Plakate, Flugblätter, Demonstrationen und Mahnwachen werden unter „Protest and Persuasion“ eingeordnet (Sharp 1973: 117-182). Dort findet sich auch eine Rubrik „Drama and Music“, in der klar als Aufführung gerahmte Sketche und politisch-satirische Kabarettnummern sowie Aufführungen dramatischer Texte oder Musikstücke im Kontext politischer Auseinandersetzungen und schließlich das Singen traditioneller Volkslieder in vergleichbaren Situationen angeführt werden (Sharp 1973: 148-152).

Damit ist Guerilla Theater die einzige theatrale Form, die Sharp nicht als Methode des Protests und der Überzeugung, oder auch des Protests durch Mittel der Überzeugung verzeichnet, sondern als Intervention.⁸³ Guerilla Theater steht bei Sharp neben Formen der direkten, physischen Intervention wie Blockaden (Sharp 1973: 371-380, 382-388) oder Besetzungen (Sharp 1973: 388-390, 405-408).

Es wird dabei, auch wenn das fragwürdig erscheinen mag, nicht als politische oder ökonomische Intervention eingeordnet, sondern wie auch das „Speak-In“, die Störung und Unterbrechung einer Veranstaltung durch ungeplante, dort nicht vorgesehene Reden und Redner*innen (395-396) oder die Gründung alternativer sozialer Institutionen (Sharp 1973: 398-400) als „soziale Intervention“. Sharps Kategorisierungssystem bietet also mit seiner zentralen Unterscheidung zwischen Überredung (persuasion), Ver-

⁸³ Auch Wiegink geht auf die verschiedenen theatralen Formen der „nonviolent“ action ein, die sich in Sharps Auflistung finden, unterscheidet aber – im Gegensatz zu Sharp – nicht zwischen Formen des Protests, die auf Mittel der Überzeugung zurückgreifen und der direkteren Form gewaltloser Aktionen durch Intervention, wie sie Sharp ausschließlich durch das Guerilla Theater realisiert sieht (vgl. Wiegink 2011: 23, 55-56).

weigerung (noncooperation) und Intervention auch die Möglichkeit zwischen rein appellativ-persuasiven und interventionistischen Theaterformen zu unterscheiden.

Sharp beschreibt Guerilla Theater als „another method of social intervention, means a disruptive skit, dramatic presentation, or similar act. [...] The disruption may be of speeches, lectures, or normal proceedings of some group or institution” (Sharp 1973: 397). Im Folgenden führt er zwei Beispiele für interventionistisches Guerilla Theater an.⁸⁴ Bei einer der beiden beschriebenen Aktionen handelt es sich um eine Intervention in eine universitäre, journalistische Konferenz zum Vietnamkrieg: Es wird dokumentarisches Filmmaterial aus dem Vietnamkrieg projiziert, gefolgt von einer Verhaftungsankündigung wegen Sichtung ebendieses, angeblich zensierten Filmmaterials (Sharp 1973: 397). Anhand von Sharps Beschreibung lässt sich rekonstruieren, dass er sich hier auf eine Intervention der Guerilla Theatergruppe American Playground bezieht,⁸⁵ die Marc Estrin, der Gründer der Gruppe, unter dem Titel *A Piece for Conventions* beschreibt und zur Nachahmung empfiehlt (Estrin 1969: 74).

Laut Sharp erzielte die Intervention nicht nur die erwünschte Wirkung der Störung und v.a. Unterbrechung der Konferenz – „the editors fell over themselves rushing out of the door“ – sondern hatte auch einen Effekt, der als disartikulierend beschrieben werden kann: Mit ihren hektischen Reaktionen offenbaren die Journalist*innen gleichzeitig ihre Einschätzung zur bürgerrechtlichen Situation in den USA der späten 1960er Jahre. Bei Sharps zweitem Beispiel handelt es sich um eine Intervention der Yippies in die New Yorker Börse, die darin besteht, dass sie Dollarscheine von der Galerie herabregnen lassen und damit folgende Reaktion auslösen: „Like wild animals, the stockbrokers climb over each other to grab the money“ (Sharp 1973: 397). Laut Sharp hat diese Intervention damit sowohl den Börsenbetrieb gestört als auch disartikulierend gewirkt, indem sie die geldgierigen Reaktionen auslöst und vorführt.

⁸⁴ Surmann verweist auf *Guerilla Theatre*, Diggers und Yippies als Traditionslinien der ästhetisch-performativen Intervention (vgl. Surmann 2014: 48-52). Wiegink geht zusätzlich auf die San Francisco Mime Troupe und – im Kontext der Performativität von Protestereignissen – auf Sharp ein (vgl. Wiegink 2011: 55f., 66-74). Beide setzen die Begriffe Intervention und *Guerilla Theatre* jedoch nicht in ein historisches, quellenkritisches Verhältnis zueinander.

⁸⁵ Sharp selbst gibt beim ersten seiner beiden Beispiele, der Störung der journalistischen Konferenz, den Namen der Gruppe nicht explizit an. Bevor er das Beispiel anführt, weist er lediglich und leicht irreführend darauf hin, dass nun „two examples [...] provided by Jerry Rubin“ folgen würden (Sharp 1973: 397). Bei seinem zweiten Beispiel, der Intervention in der New Yorker Börse hingegen, formuliert er wesentlich eindeutiger, dass die Aktion von „Rubin and some others“ (397) durchgeführt worden sei. Damit handelt es sich um eine Aktion der Yippies (vgl. Wiegink 2011: 51-52, Doyle 2002: 86-87); Rubin ist neben Abbie Hoffman der wohl prominenteste Protagonist dieser Gruppe (vgl. Doyle 2002: 85-91).

Im Gegensatz zu Sharps Darstellung bezeichnet der Gründer der San Francisco Mime Troupe, R. G. Davis, Guerilla Theater noch nicht explizit als interventionistisch oder eingreifend (vgl. Davis 1966). Davis geht in seinem Begriffsverständnis stark von der Praxis der San Francisco Mime Troupe aus und versteht dementsprechend Guerilla Theater in erster Linie als mobile, flexible und improvisierte Straßentheaterform, die durch eine provisorische Bühne klar theatral gerahmt wird (vgl. Davis 1966: 134). Auch heute noch ist – neben den „shows about most of the burning issues of our time, generally shows that debunked the official story“ (San Francisco Mime Troupe 2005) – das vielleicht interventionistischste Merkmal der Praxis der *San Francisco Mime Troupe* die Vielzahl unterschiedlicher Aufführungsorte: „We perform everywhere from public parks to palaces of culture, aiming to reach the broadest possible audience“ (San Francisco Mime Troupe 2005).⁸⁶ Vergleicht man diese, eher den theatral gerahmten Formen des Agitprop-Straßentheaters ähnelnde, Konzeption von Guerilla Theater mit den von Gene Sharp 1973 beschriebenen Beispielen, so zeigt sich, dass sich der Begriff bereits in den 1960er und 1970er Jahren schnell verändert und in Richtung direkterer, interventionistischerer Formen gewandelt hat. Insofern kann eine Bewegung weg von der theatral gerahmten kulturellen Intervention mittels von der – zwar mobilen – Bühne herab verbreiteter Botschaften hin zur Platzierung der Aktionen in der sozialen Realität beschrieben werden.⁸⁷

So setzt sich Richard Schechner bereits wenige Jahre nach dem Aufkommen des Begriffs mit den Problemen der Platzierung von Guerilla Theater in verschiedenen Kontexten und vor verschiedenen Publika auseinander: „You must know the differences among *friendly*, *neutral*, *unfriendly*, and *hostile* places/audiences“ (Schechner 1970: 166). Seine Gruppe arbeitet zwar nicht mit Mitteln des Unsichtbaren Theaters, dennoch handelt es sich ganz eindeutig um „disruptive skit[s], dramatic presentation[s], or similar act[s]“ im Sinne Sharps, ja – wie auch bei American Playgrounds *A Piece*

⁸⁶ Dennoch haben die theatralen Formen der „Guerillas of Agitprop“ ihr Wirkungspotential im Laufe der Zeit wohl doch gravierend eingebüßt; so fasst ein – anonym bleibendes – Mitglied der Truppe 2009 die Publikumsreaktionen auf einen ihrer jüngeren Straßentheaterauftritte in einer Fußgängerzone folgendermaßen zusammen: „the three-minute ‚live political action cartoon‘ attracted around 15 passers-by [...] A few people got the point“ (Veltman 2009).

⁸⁷ Als Zwischenstufe in dieser Entwicklung des Guerilla Theaters wird meist noch auf die Gruppierung der „Diggers“ hingewiesen, die bereits deutlich interventionistischer agierten, sich aber – im Gegensatz zu den Yippies – in der Platzierung ihrer Interventionen noch eher auf den Stadtraum beschränkten, ohne – wie das Guerilla Theater – gezielt auf einzelne Veranstaltungen und bestimmte Publika oder – wie die Yippies – die Verbreitung ihrer symbolischen Botschaften und Bilder durch die Medien abzielen (vgl. Doyle 2002: 78-91).

for Conventions – konkret um die Störung einer Veranstaltung mit den Mitteln des Theaters. Die Taktiken der Kommune 1, die in Bezug auf die Öffentlichkeits- und Medienwirksamkeit ihrer Aktionen und insbesondere aufgrund ihres vergleichbaren Umgangs mit von der Justiz angebotenen Bühnen, durchaus als deutsches Äquivalent der Yippies betrachtet werden können, beschreibt Peter Handke in seinem 1968 erschienenen Essay „Straßentheater contra Theatertheater“⁸⁸ als theatral-terroristische Verfahren, die Theatralität und Terror der Wirklichkeit sichtbar machen (Handke 1968: 7).⁸⁹

Mit „Partisanen“ (Balázs), „Guerilla“ (Davis, Schechner, Estrin) und „Terror“ (Handke) werden hier drei bellizistische Leitmetaphern der asymmetrischen Kriegführung auf nah verwandte Theaterformen bezogen. Das paramilitärische Wortfeld verdichtet sich; passend zur militärischen Konnotation des Interventionsbegriffs durch den völkerrechtlich-politischen Kontext (vgl. Kap. II.4; Holling 2012: 114). Im Gegensatz zum Begriff der Intervention betonen die Metaphern der Guerilla, der Partisanen und des Terrors jedoch das Agieren aus dem Untergrund und den damit einhergehenden Überraschungseffekt. Dabei sind Partisanen und Guerilla noch einmal näher verwandte, lediglich historisch anders verortete Begriffe,⁹⁰ die beide gleichermaßen auch eine überlegene Ortskenntnis implizieren, die als ‚Heimvorteil‘ gegen eine Macht, die sich auf fremdem Terrain bewegt, ausgespielt werden kann. Mit dem Erstarken des Interventionsbegriffs hat sich also vielleicht auch ein Stück weit das Selbstverständnis der von solchen Methoden Gebrauch machenden Artist*innen verschoben; sie operieren nun nicht mehr auf eigenem, sondern auf fremdem Terrain. Sie verteidigen nicht mehr, sondern greifen in Angelegenheiten anderer ein.

⁸⁸ Auch Barbara Büscher verweist auf Handkes Text, doch betrachtet sie ihn aus einer eher auf das Theatrale denn auf den Terror fokussierten Perspektive (vgl. Büscher 1987: 62-63).

⁸⁹ Die entsprechende Textstelle bei Handke lautet: „wenn die Kommune die Wirklichkeit, indem sie sie ‚terrorisiert‘, theatralisiert und sicherlich zu Recht lächerlich macht, und sie nicht nur lächerlich macht, sondern in den Reaktionen in ihrer möglichen Gefährlichkeit, in ihrer Bewußtlosigkeit und falschen Natur, falschen Idyllik, in ihrem Terror erkennbar macht“ (Handke 1968:7).

⁹⁰ Davis beruft sich in seinen Ausführungen auf das Guerilla-Konzept von Che Guevara (Davis 1966: 130), was im Kontext der *Counterculture*-Bewegung, deren Ikone Guevara nun einmal ist, naheliegend erscheint.

II.2.4 Unsichtbares Theater

Zu Beginn seines 1983 erschienenen Aufsatzes „Aux limites du théâtre d'intervention: le „théâtre de l'opprimé en France““ erläutert Augusto Boal, dass er seine gesamte Theaterpraxis als interventionistisch versteht. Damit schließt er sowohl seine frühen Erfahrungen im Bereich des Agitprop-Theaters wie auch das *Theater der Unterdrückten* in allen seinen Spielarten, darunter auch das Unsichtbare Theater, mit ein. Auch der Herausgeber von Boals 2013 neu erschienenen *Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*, Till Baumann, betont: „Sein Leben lang beschäftigte sich Boal mit der Entwicklung eines Theaters, das die Welt nicht so akzeptiert, wie sie ist, sondern eingreift“ (Baumann 2013: 7). Seine Agitprop-Praxis versteht er als Ansatz der direkten Intervention und spricht von „diverses formes de théâtre d'agitation, de théâtre de propagande, bref, de théâtre d'intervention directe“ (Boal 1983: 152). Im Folgenden beschreibt er den politischen Einschnitt des Militärputsches in Brasilien 1968 als Auslöser einer Transformation seiner theatralen Interventionsformen hin zum *Theater der Unterdrückten*: „Et le théâtre d'intervention, longuement muselé, revint progressivement sous un autre forme: le Théâtre de l'Opprimé“ (Boal 1983: 155). Mit dieser Figur der Wiederkehr des Agitprops als Theater der Unterdrückten fasst Boal am Beispiel seines eigenen Theaterschaffens die Formen des Agitproptheaters und des Unsichtbaren Theaters unter dem Begriff der Intervention zusammen.

Vor dem Hintergrund der begrifflichen Verwandtschaft zwischen dem Guerilla Theater und Balázs' Partisanen-Theater, das als Form des Unsichtbaren Theaters *avant la lettre* verstanden werden kann,⁹¹ ist es von besonderem Interesse, das Boal explizit darauf hinweist, dass sein Unsichtbares Theater „nicht[s] mit dem Guerilla-Theater zu tun“ habe (Boal 1989: 35). Diese Distanzierung begründet er jedoch damit, dass beim Guerilla Theater im Gegensatz zum Unsichtbaren Theater „von vornherein klar [sei], dass es sich um Theater handelt“ (Boal 1989: 35) – eine Aussage, die, wie man an den zuvor beschriebenen, auf eine theatrale Rahmung verzichtenden, Interventionen von den Yippies und American Playground sehen kann, nicht für alle Formen des Guerilla

⁹¹ Tatsächlich führt Boal in seinem *Theater der Unterdrückten* auch eine Szene auf, die Balázs' Szenario sehr ähnlich ist: Hier fällt ein „bescheiden gekleidet[er]“ Mann in einem Theaterfoyer in Ohnmacht und ein anderer Schauspieler verkündet in der Rolle des Arztes, dass es nur ein Schwächeanfall sei und der Mann „wohl tagelang nichts gegessen habe“, während sich das restliche Ensemble über Hungersnöte in Afrika unterhält (Boal 1989: 36). Hier sei nur angemerkt, dass die Aktion bei Weitem nicht so effektiv und präzise platziert ist wie bei den Ketzern vor der Kulisse des Delikatessensladens.

Theaters zutreffend ist. Hier zeigt sich also durchaus eine gewisse Durchlässigkeit der beiden Begriffe für- und zueinander.

Im Hinblick auf den Interventionsbegriff lassen sich aus Boals Überlegungen einige interessante Aspekte herausarbeiten. Zunächst einmal beschäftigt er sich mit der Frage der Platzierung seines Unsichtbaren Theaters in der sozialen Wirklichkeit und schreibt dazu: „Die Szene wird [...] dort aufgeführt, wo sie stattgefunden hat oder stattfinden könnte“ (Boal 1989: 99). Dabei weist dieses Zitat eine gewisse Nähe zu Aristoteles‘ Bestimmung der Dichtung als das, was „geschehen könnte“ auf; es ließe sich also argumentieren, dass es hier um die Frage nach der glaubwürdigen, weil möglichen, Platzierung einer Aufführung des Unsichtbaren Theaters geht. Boal führt im Folgenden alltägliche Orte wie „U-Bahn“, „Straße“, „Hotelfoyer“ und „Bahnhof“ (Boal 1989: 99), „Café“ (Boal 1989: 103) oder „Supermarkt“ (Boal 1989: 106) an, die keine spezifisch politischen Konnotationen aufweisen. Boals‘ Prinzip der Platzierung des Unsichtbaren Theaters ist trotz seines Insistierens, dass sein „Bühnenbild [...] real, nicht realistisch“ sei (Boal 1989: 99), damit durchaus von einem gewissen Realismus geprägt; es geht im Wesentlichen um eine aus der Perspektive alltäglicher Normalität ‚passende‘ Zuordnung von Ort und Intervention. Als einzig weiteres Kriterium für die Platzierung führt er an, dass „ein Ort mit vielen Menschen“, also einem möglichst großen, potenziellen Publikum, gewählt werden müsse (Boal 1989: 36).

Im Folgenden argumentiert Boal, dass es gerade das Fehlen eines klar markierten Theaterrahmens sei, das die „Aktivierung“⁹² des Publikums ermögliche: „Hier wissen die Zuschauer nicht, dass sie Zuschauer sind, und sind daher, gleichzeitig auch Akteure“ (Boal 1989: 35). Der Theaterrahmen müsse insbesondere aufgebrochen werden, weil die Zuschauer*innen sonst „in den starren Ritualen des konventionellen Theaters gefangen sind, die sie zur Handlungsunfähigkeit verurteilen“ (Boal 1989: 98). Boal will damit – und hier ist die Parallele zum Guerilla Theater mit seinen primären Wirkungspotenzialen des Störens, Bloßstellens und Sichtbar-Machens endgültig erschöpft – die (Selbst-)„Befreiung“ des Publikums erreichen und seine Unterdrückung durchbrechen (Boal 1989: 98). Die Zuschauer*in, müsse, so schreibt Boal, vielmehr „zum Protagonisten der dramatischen Handlung“ gemacht werden (Boal 1989: 98). Nimmt man diesen Satz ernst, hieße das, dass die Reaktionen der, den Theaterrahmen nicht

⁹² Boal verweist hier explizit auf Brecht und stellt seinen eigenen Ansatz als Radikalisierung von Brechts Theaterkonzeption durch Aufhebung des Theaterrahmens dar (Boal 1989: 98).

wahrnehmenden, Zuschauer*innen bestimmenden Einfluss auf den weiteren Verlauf der Aufführung nehmen können. Diese Konzeption der Reaktionen als integraler Bestandteil der Intervention wird jedoch von Boal dadurch relativiert, dass sein Unsichtbares Theater eine wenig flexible, sehr genau inszenierte Form ist: Sämtliche mögliche Reaktionen müssten in der Vorbereitung mitbedacht und „vorausgesehen“ werden (Boal 1989: 35-36). Damit handelt es sich hier eben nicht um einen ergebnisoffenen Prozess, es wird vielmehr versucht, dieses Moment des Offenen so weit wie möglich zu reduzieren. Boal erklärt gar, dass sein Unsichtbares Theater auch ohne „Mitwirkung der Zuschauer“ funktionieren müsse (Boal 1989: 99). Es handle sich – wie Boal es etwas paradox formuliert – um Aufführungen „wie im konventionellen Theater, aber nicht im Theater“ (Boal 1989: 74). Spätestens damit fällt Boal hinter seinen eigenen Anspruch der „Befreiung“ der Zuschauer*innen zurück und erkennt das asymmetrische Verhältnis zwischen Publikum und Performer*innen an, die wissen, was gespielt wird und damit auch eine unverhältnismäßig größere Kontrolle über den Verlauf der Aufführung wie auch der Handlung haben.⁹³ Betrachtet man die im *Theater der Unterdrückten* zusammengestellten Szenen, so zeigt sich, dass sie durch die Darstellung von ethisch fragwürdigen Situationen, die häufig politische Themen wie Rassismus oder Sexismus thematisieren, stark auf die Provokation von Reaktionen, aber eben bestimmten, erwünschten Reaktionen, ausgerichtet sind. Dieser Versuch, möglichst ganz bestimmte Reaktionen zu provozieren, spiegelt sich auch in einer weiteren Maßnahme, mit der das Unsichtbare Theater die Entstehung von Diskussionen und damit von kopräserter Öffentlichkeit als Diskussionsgemeinschaft vor Ort zu steuern versucht:

eine Szene setzt stets die Mitwirkung mehrerer Schauspieler voraus, die sich nicht an der eigentlichen Handlung beteiligen. Ihre Aufgabe ist es, die Zuschauer ‚aufzuwärmen‘, indem sie Gespräche zum Thema der Szene in Gang bringen (Boal 1989: 99).

Dabei hängt Boals‘ Bedürfnis, die Kontrolle über die Handlung zu behalten, ganz unmittelbar mit dem, doch sehr zielgerichteten, ja geradezu pädagogischen Wirkungsanspruch des Unsichtbaren Theater zusammen: Es soll „eine bestimmte Erkenntnis“ durch „Erfahrung“ vermitteln und „anschaulich“ machen (Boal 1989: 36) oder –

⁹³ Boal führt auch Beispiele für Aufführungen des Unsichtbaren Theaters an, die außer Kontrolle geraten: So greift beispielsweise die Polizei in die Szene der Entführung einer jungen Frau ein und die meisten Darsteller*innen fliehen. Ein zurückgebliebener ‚Entführer‘ und das ‚Opfer‘ überzeugen schließlich die Polizei und die umstehenden Passant*innen davon, dass nichts passiert sei – sicher nicht im Sinne der ursprünglichen Konzeption dieser Szene (vgl. Boal 1989: 100-102).

wie es an anderer Stelle konkreter heißt – „Unterdrückung sichtbar“ machen (Boal 1989: 99). Insgesamt zeigt sich, dass auch das Unsichtbare Theaters trotz seiner möglichst nahtlosen Platzierung in der sozialen Wirklichkeit durchaus eine theatrale Komponente hat, es wird nur versucht, die Zuschauer*innen mit allen Mitteln an ihrer Wahrnehmung zu hindern.

II.2.5 Merkmale theatraler Interventionen

In ihrer Zusammenschau präfigurieren die bisher vorgestellten historischen Formen bereits eine Vielzahl für heutige theatrale Interventionen nach wie vor relevanter Aspekte. Statt eine Definition zu liefern, die zwangsläufig immer den Status des provisorischen, relativierbaren, im besten Fall der Arbeitsdefinition behalten würde, soll hier eine Reihe von Merkmalen herausgearbeitet werden, die auf jedes einzelne Beispiel in unterschiedlichen Konstellationen und Ausmaß zutreffen. Sie müssen also nicht immer alle feststellbar sein, ermöglichen damit aber auch das Beschreiben interventionistischer Tendenzen, wobei der interventionistische Charakter einer Aktion bzw. Aufführung desto stärker ausgeprägt ist, je eindeutiger und umfassender diese Merkmale zutreffen. Im Folgenden sollen diese Merkmale zusammengefasst und anhand einzelner – historischer wie aktueller – Beispiele kurz veranschaulicht werden. Damit übernehmen diese Überlegungen gleichzeitig die Funktion einer Gelenkstelle zwischen dem bisher verfolgten genealogischen Ansatz und den nunmehr verstärkt einsetzenden Analysen zu aktuelleren Beispielen der letzten Jahre.

Platzierung theatraler Interventionen außerhalb von Theaterkontexten

Bereits die Agitprop-Truppen der Weimarer Republik streben seit 1929 verstärkt aus den konventionellen Aufführungskontexten des Arbeitertheaters heraus und agieren auf Straßen, in Parks, in den Höfen großer Berliner Wohnkomplexe, auf Dorfplätzen, vor Fabriken. Vereinzelt treten sie auch unter falschem Truppennamen in sozialdemokratisch geprägten Betriebsversammlungen auf oder stoßen während anderer, weniger explizit politisch ausgerichteter, Theateraufführungen aus dem Zuschauer-raum heraus Diskussionen an. Auch die Mehrzahl der von Boal in *Das Theater der Unterdrückten* beschriebenen Szenarien des Unsichtbaren Theaters ist im öffentlichen Raum situiert, ebenso Balázs Partisanentheater. Auftritte außerhalb eines klar gerahmten Theaterkontextes können auch innerhalb anderer *Social Performances* (Singer

1959: xiii), stattfinden. Dies zeigen die Guerilla Theater-Intervention von American Playground in eine journalistische Konferenz von Studierenden oder – um auch ein aktuelleres Beispiel zu nennen – die *Hoaxes* der Yes Men, bei denen sie auf Konferenzen als Repräsentanten von Großkonzernen oder politischen Institutionen auftreten.

Verhandlung spezifischer Themen durch theatrale Interventionen

Theatrale Interventionen behandeln meist aktuelle, drängende und konfliktreiche politische Fragestellungen und oder auch spezifische Probleme einer bestimmten Zielgruppe (*Community*). So entwickelt das Agitproptheater zielgruppenspezifische Szenen und Programme, wie z. B. in der Landagitation oder in der Betriebsagitation; hier sei nur an das „Leuna-Spielprogramm“ der Roten Schmiede erinnert (vgl. S. 40). Auch in den Szenen des Unsichtbaren Theaters, die Boal in seinem *Theater der Unterdrückten* beschreibt, werden meist konkrete Situationen von Diskriminierung und sozialer Ungerechtigkeit inszeniert (vgl. Boal 1989: 74-81; 98-118).

Entscheidend ist hier, dass ganz spezifische Sachverhalte thematisiert und die Adressat*innen genau benannt werden, wie es im Folgenden anhand dreier Beispiele aktuellerer theatraler Interventionen ausführt werden soll. Die Yes Men thematisieren mit ihrem *Bhopal Hoax* 2004 konkret die unethisch niedrigen Entschädigungs- und Schmerzensgeldzahlungen für die Opfer des Chemieunglücks in Bhopal 1984 (vgl. S. 96 u. ö.). Das Zentrum für politische Schönheit nimmt mit seiner Intervention 25.000 Euro Belohnung die 2012 geplanten Leopard-2-Panzerverkäufe von Kraus-Maffei-Wegmann nach Saudi-Arabien zum konkreten Anlass für seine Kritik an der deutschen Waffenexportpolitik. Als Gegner benennt es ganz direkt einige der Anteilseigner*innen, veröffentlicht ihre Namen und Biografien und fragt: „Wer hat Informationen, die zur Verurteilung dieser Menschen führen?“⁹⁴ Als letztes aktuelles Beispiel ist Pussy Riots *Punk Prayer* zu nennen, das im Songtext sehr direkt Putins Allianz mit der russisch-orthodoxen Kirche thematisiert, und diese Kritik durch die Platzierung der Intervention in der Moskauer Erlöserkathedrale, der wohl repräsentativsten orthodoxen Kirche Russlands, entscheidend verstärkt (vgl. S. 94-97).

⁹⁴ Zudem vermittelt das Zentrum in seinen Kampagnenvideos und -texten Informationen zum Panzerdeal mit Saudi-Arabien, der besonderen Eignung des Leopard II zur Bekämpfung von Aufständen und zur Menschenrechtssituation in Saudi-Arabien. Ein Überblick über die Aktion findet sich auf der Homepage des ZPS. Vgl. Zentrum für Politische Schönheit: „25. 000 Euro Belohnung“. Entn.: *Zentrum für Politische Schönheit*, <<https://www.politicalbeauty.de/25000.html>>, letzter Zugriff: 24.4.2017.

Theatrale Interventionen als Grenzüberschreitungen zwischen Öffentlichkeiten

Theatrale Interventionen überschreiten die Grenzen ‚ihrer‘ Öffentlichkeit und versuchen, andere Zielgruppen zu erreichen. Dabei ist mit ‚ihrer‘ Öffentlichkeit entweder die theatrale Öffentlichkeit (vgl. Balme 2014) oder eine aktivistisch geprägte (Gegen-)Öffentlichkeit gemeint. Adressiert werden ‚andere‘ Öffentlichkeiten und Publika beispielsweise durch den Versuch, politische, soziale oder ökonomische, aber eben nicht in erster Linie ästhetische Diskussionen auszulösen (vgl. Kap. IV.3.1, IV.4).

Eine Privilegierung politischer gegenüber theatraler Öffentlichkeit ist bei den Agitproptruppen offensichtlich. Zum einen ist ihr Selbstverständnis explizit kein künstlerisches, zumindest kein bürgerlich-künstlerisches und ihre Auftritte integrieren häufig als hybride Formate Reden von Genossen, die rein politische Funktionen innerhalb der Partei bekleiden (vgl. z. B. Rote Raketen Dresden 1930: 1). Zum anderen versuchen sie unter den Losungen „Ran an die Betriebe! Raus auf die Plätze!“ bzw. „Zu den Massen! In die Betriebe! Raus aufs Land!“ und den damit einhergehenden Spielformen der Haus- und Hofagitation, Betriebs- und Landagitation, Arbeiter*innen zu erreichen, die noch nicht Teil des Arbeitertheaterpublikums sind. Darüber hinaus suchen die Mitglieder der Agitproptruppen beispielsweise durch die individuelle Ansprache einzelner Zuschauer*innen im Anschluss an ihre Aufführungen politische Diskussionen. Für einzelne Aktionen, wie den vielleicht als Guerilla Theater *avant la lettre* zu bezeichnenden Auftritt in der Siemensbahn, berichten die Quellen auch ganz klar von ko-präsent generierten Öffentlichkeiten: „Plötzlich ist der ganze Wagen lebendig. Eine Riesendiskussion beginnt, die sich im Betriebe fortsetzt“.⁹⁵ Dennoch muss daran erinnert werden, dass der Erfolg dieser Maßnahmen auch innerhalb der Agitpropbewegung kritisch gesehen wird. Insgesamt verfolgt das Agitproptheater eher eine Expansion der eigenen, kommunistischen (Gegen)Öffentlichkeit, als eine Platzierung seiner Aktionen und Anliegen in ‚anderen‘ Öffentlichkeiten.

Im Falle des Guerilla Theaters ist das Stören anderer Veranstaltungen, beispielsweise durch „disruptive skits“ (Sharp 1973: 397, vgl. Kap. II.2.3) gleichbedeutend mit dem Adressieren anderer Öffentlichkeiten, die sich dort ko-präsent konfigurieren. Auch die Interventionen von Schechners Gruppe in Broadway-Theater-Aufführungen tragen ihm zufolge zumindest in Ansätzen politische Diskussionen in diese harmlosen

⁹⁵ Vgl. „Agitproptruppe bearbeitet Metallgroßbetrieb“ (1931). In: *Der Parteiarbeiter*. Dezember 1931, S. 388, Abdruck in: Hoffmann, Ludwig /Hoffmann-Ostwald, Daniel: *Deutsches Arbeitertheater. 1918-1933. Eine Dokumentation*. Berlin: Henschel, 1961, S. 379-380.

Unterhaltungsveranstaltungen hinein.⁹⁶ Schechner diskutiert auch ganz konkret die Frage der Adressierung verschiedener Publika und die verschiedenen Reaktionen, mit denen jeweils zu rechnen sei. Er geht jedoch davon aus, dass nur im Falle politisch wohlgesonnener Publika überhaupt an das Generieren von Diskussionen zu denken sei. Dabei können Schechners „friendly [...] audiences“ als ko-präsente Konfigurationen aktivistischer (Gegen-)Öffentlichkeiten der *Counterculture* betrachtet werden, während bei seinen drei weiteren Kategorien eindeutig das Erreichen anderer Publika anvisiert wird (Schechner 1970: 166).

Das Unsichtbare Theater verunmöglicht ästhetische Diskussionen über die Aufführung *als solche* allein schon dadurch, dass der Theaterrahmen konsequent aufgelöst wird. Zudem fördern im Publikum platzierte, als Passant*innen agierende Schauspieler*innen die Diskussion über die verhandelten, tendenziell politischen Themen. Wie Boal schreibt, geht es darum „die Zuschauer ‚aufzuwärmen‘, indem sie Gespräche zum Thema der Szene in Gang bringen“ (Boal 1989: 99). Damit lässt sich argumentieren, dass die Generierung ko-präsenter, politischer Öffentlichkeiten ein Anliegen des Unsichtbaren Theater ist.

Bei heutigen theatralen Interventionen löst sich die Generierung von Öffentlichkeiten vom Konzept des ko-präsenten, durch das Anstoßen von Diskussionen in eine Öffentlichkeit transformierten Publikums. Dies ist auf ihre starke Mediatisierung zurückzuführen; hier werden dementsprechend auch medial vermittelte Öffentlichkeiten generiert. So beteiligen sich während der Aktion *Erster Europäischer Mauerfall* des Zentrums für Politische Schönheit nicht nur zahlreiche Berliner und Bundespolitiker*innen an der Diskussion (vgl. Kap. II.5.2, S. 114-117); die Aktion findet auch Eingang in die Politikressorts verschiedener großer deutscher Tageszeitungen (vgl. Kap. IV.3). Hier kann damit also tatsächlich vom Generieren einer Diskussion in der medial vermittelten *politischen* Öffentlichkeit gesprochen werden.

⁹⁶ Schechner gibt den folgenden Diskussionsverlauf wieder: „About halfway through the tape a women said, ‚We didn’t pay \$8 to hear this kind of thing!‘ Another women answered, ‚This is more important that this trivial play!‘ Some of the audience joined in the dispute. Tom Poston [one of the actors, SN] said, ‚All right, girls, you’ve made your point.‘ The stage manager, or maybe it was the house manager, came down the aisle and tried to seize the tape recorder. The demonstrators left the theatre peacefully“ (Schechner 1970: 165). Eine andere Diskussion beschreibt Schechner als deutlich leidenschaftlicher; doch auch hier geht es primär um die Frage der Legitimität und Angemessenheit der Guerilla-Aufführung und nicht so sehr um das Thema, das sie in die Broadway-Aufführung hineinzutragen versucht, die Kent State Murders, und konkret die Erschießung der Demonstrantin Allison Krause durch die Polizei (Schechner 1970: 165).

Rahmenkollisionen durch theatrale Interventionen

Theatrale Interventionen führen zu Rahmenkollisionen, die sich in der Überschreitung des Theaterrahmens realisieren; in der Platzierung innerhalb der sozialen Wirklichkeit. Dies kann, wie bei Augusto Boals Unsichtbarem Theater, bis zu einem Grad geschehen, an dem das Publikum nicht mehr wahrnimmt, dass es an einer (Theater-)Aufführung teilnimmt. Gleiches gilt für die Aufführungen des Guerilla Theaters, die sich der Strategie des Unsichtbaren Theaters bedienen und die Praktiken des Partisanentheaters bzw. der organisierten Diskussion innerhalb der Agitproptheaterbewegung. Wobei mit der Diskussion in der Berliner Siemensbahn eine Quelle zu einem interessanten (Sonder-)Fall vorliegt. Hier wird die Aufmerksamkeit der Zuschauer*innen mit dem, sozusagen als ‚Miniatur-Hoax‘ eingesetzten, Ausruf „Lohntüte gefunden“ geweckt. Folgt man der Beschreibung der Quelle, verschiebt sich die Rahmung bereits nach wenigen Sekunden mit der Frage der Darsteller*innen „Wißt ihr, was bei Siemens ein Arbeiter verdient“, auf die noch erste, unmittelbar-spontane Reaktionen erfolgen, danach aber ist etabliert: Hier ist eine „Agitproptruppe an der Arbeit!“⁹⁷

Nicht immer wird also der Theaterrahmen lediglich zum Verschwinden gebracht. Vielmehr kommt es, wie es Surmann für performative, ereignishafte Interventionen im Stadtraum beschreibt zu einem Oszillieren des Rahmens, einer Wahrnehmungssituation der perzeptiven Multistabilität im Sinne Fischer-Lichtes (vgl. Surmann 2014: 87). Bei den Yes Men kann, wie bereits am Beispiel der Betriebsagitation in der Siemensbahn ersichtlich, dieses Phänomen eher als Kippen des Rahmens im Moment der Aufdeckung des Hoaxes beschrieben werden. Es gibt einen klar benennbaren Umschlagsmoment, ab dem die Diskussion als Theateraufführung wahrgenommen wird, was aber trotzdem das Publikum nicht davon abhält, sich weiterhin daran zu beteiligen; ein Stück weit oszilliert der Rahmen also auch in diesem Fall (vgl. Kap. III.2).

Die Aktion *Erster Europäischer Mauerfall* des Zentrums für Politische Schönheit führt zu umfangreichen Polizeieinsätzen, wobei einer davon sogar im Maxim Gorki Theater bei der „feierlichen Verabschiedung aller Busfahrer, Mauerheldinnen und Mauerhelden“ und damit gleichzeitig bei der Eröffnung des Festivals *Voicing Resistance* am 7.11.2014 durchgeführt wird (ZPS 7.11.2014: 9.51 Uhr). Das ZPS muss

⁹⁷ „Agitproptruppe bearbeitet Metallgroßbetrieb“. In: *Der Parteiarbeiter*. Dezember 1931, S. 388, Nachdruck in: Hoffmann, Ludwig /Hoffmann-Ostwald, Daniel: *Deutsches Arbeitertheater. 1918-1933. Eine Dokumentation*. Berlin: Henschel, 1961, S. 379-380.

also noch nicht einmal den Theaterkontext verlassen, um den Theaterrahmen aufzubrechen. Dabei stellt aber der Aufruf zu Straftaten, wie die Berliner Polizei die Einladung zum „Abbau“ der europäischen Außengrenzen versteht, natürlich ein radikales Mittel zur Überschreitung des Kunst- und Theaterrahmens dar. Gleichzeitig lässt sich hier die Rahmenkollision auch in den unmittelbaren Reaktionen und der folgenden politischen Debatte erkennen: Bei einigen der Reaktionen, auch von politischer Seite, muss man doch annehmen, dass sie den Kunst- oder Als-ob-Charakter der Aktion übersehen oder verkennen (vgl. Kap. II.5.3). Die Debatte um die Aktion des ZPS oszilliert also *in ihrer Gesamtheit* zwischen den beiden Rahmen ‚Theater‘ und Politik‘ – beide Rahmungen haben ihre Verfechter*innen innerhalb der polarisierten Debatte und diese muss sozusagen kollektiv, in Bezug auf die generierte Öffentlichkeit *als Ganzes*, als Phänomen der Rahmenkollision gedacht werden.⁹⁸

Wirkungsanspruch theatraler Interventionen

Viele artistische theatrale Interventionen verfolgen einen Wirkungsanspruch, der über die ästhetischen und medienspezifischen Wirkungsmechanismen der Aufführung, wie sie Surmann als liminale Transformationsprozesse der Beteiligten oder Bildung einer temporären *Communitas* beschreibt (vgl. Kap. II.1.1), hinausgeht bzw. anders gelagert ist. Sie versuchen Prozesse jenseits der performativen Wirklichkeit der Aufführung, also Prozesse innerhalb der soziopolitischen Wirklichkeit zu stören, auszulösen oder zu beeinflussen. Dennoch ist es in den meisten Fällen kaum möglich, eine unmittelbare, direkte Wirkung bzw. konkrete, langfristige Ergebnisse einer theatralen Intervention nachzuweisen. Dieses Problem diskutiert auch die Gruppe um Warstat anhand des *Applied Theatre* und löst es schließlich in der Formulierung, es handle sich vielmehr um ein „Wirkungsversprechen“, begrifflich auf (Warstat u.a. 2015: 13).

Wenn beispielsweise in der Zeitschrift *Arbeiterbühne und Film* erklärt wird, die

⁹⁸ Gleiches gilt im Grunde auch für die Situation der perzeptiven Multistabilität in Erika Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen*: Hier ist jede einzelne Zuschauer*in der perzeptiven Multistabilität ausgesetzt (Fischer-Lichte 2004: 151). In dem Moment, in dem sie sich gegen eine Aufrechterhaltung des ästhetischen Rezeptionsmodus und für die ethische Reaktion des Eingreifens in die selbstverletzenden Performances von Marina Abramović entscheidet, stabilisiert sich, so könnte man argumentieren, der Rahmen wieder. Oder anders formuliert: Ein Teil des Publikums nimmt das Geschehene als Kunst wahr, eine andere Gruppe als ein nach moralischen Maßstäben zu bewertendes Ereignis. Auch wenn im Fall von Hoaxes dieser ethischen oder auch politischen Wahrnehmung Unwissen zu Grunde liegt, handelt es sich doch um ein sehr ähnliches Phänomen (vgl. Kap. III.2).

„proletarischen Kulturorganisationen“ müssten „die Massen ihrer Mitglieder mobilisieren“,⁹⁹ handelt es sich dabei um einen solchen, dezidiert vorgetragenen Wirkungsanspruch. Gleiches gilt, wenn die San Francisco Mime Troupe ganz im Sinne der *Counterculture* eine Bewusstseinsveränderung fordert, oder Augusto Boal die (Selbst-) „Befreiung“ der Zuschauer*in anstrebt (Boal 1989: 98; vgl. Kap. II.2.4). Hier handelt es sich um solche klar formulierten Wirkungsansprüche, deren Realisierung schwer bis gar nicht dokumentier- oder gar belegbar ist. Gleiches gilt für den Anspruch der Yes Men wie des Zentrums für politische Schönheit, mit ihren Aktionen Druck auf die Politik auszuüben (vgl. Kap. II.5.3, S. 102, 110).

Das schwächt jedoch nicht unbedingt den interventionistischen Charakter dieser Beispiele; ist doch das Scheitern am eigenen Wirkungsanspruch aus soziologischer Perspektive sozusagen ein charakteristisches Merkmal von Interventionen (vgl. Willke 2005: 5., 68-70; Kap. II.4). Deshalb soll, wie bereits erläutert und anhand historischer wie aktueller Beispiele analysiert bzw. skizziert, das Generieren von Aufmerksamkeit und Öffentlichkeiten als zentrales Wirkungspotenzial theatraler Interventionen verstanden werden.

Abschließend muss festgestellt werden, dass sich innerhalb der untersuchten historischen Aufführungskontexte zwar zahlreiche interventionistische Tendenzen finden lassen, dass aber kaum ein Beispiel alle eingangs aufgestellten Kriterien erfüllt, also an alternativen Aufführungsorten stattfindet, spezifische, aktuelle Themen behandelt, neue Publika bzw. Öffentlichkeiten erreicht, den Theaterrahmen überschreitet und Diskussionen auslöst. Dies gilt bisher eigentlich in erster Linie für die Formen des Unsichtbaren Theaters, also Augusto Boals Theaterpraxis, das Guerilla Theater im Sinne von „disruptive skits“ wie es Gene Sharp beschreibt (1973: 397), sowie, innerhalb der Agitproptheaterbewegung, das Partisanentheater der Ketzer und die Praxis der organisierten Diskussion.

⁹⁹ B. B. (1931): „Gründungskonferenz der Fédération du Théâtre Ouvrier de France“. In: *Arbeiterbühne und Film*, Jg. 18, Ausg. 3, S. 18, Nachdruck in: Henke, Rolf /Weber, Richard [Hgg.] (1974): *Arbeiterbühne und Film. Zentralorgan des Arbeiter-Theater-Bundes Deutschlands e.V., Juni 1930-Juni 1931*. Köln: Gaehe Henke.

II.3 Kritische künstlerische Interventionen in Mouffes agonistischer Konzeption

Eine besonders prominente Stellung nimmt der Begriff der Intervention im Politikverständnis der Soziologin Chantal Mouffe ein. Mouffe beschreibt das Politische¹⁰⁰ als „Kamp[f] zwischen konfliktiven Hegemonialprojekten“ und verwendet in diesem Zusammenhang „Intervention“ zunächst einmal ganz allgemein als Bezeichnung für politische Artikulationen,¹⁰¹ die Teil dieses Kampfes sind – subversiv oder affirmativ,¹⁰² hegemonial oder gegenhegemonial,¹⁰³ künstlerisch oder diskursiv¹⁰⁴, als Aktion oder als sprachliche Praxis. Mouffe orientiert sich bei ihrem mit Ernesto Laclau entwickelten Hegemoniebegriff stark an Gramsci, erweitert ihn aber diskursiv.¹⁰⁵ Sie betont zugleich die hegemoniale Verfasstheit des Politischen¹⁰⁶ wie auch seine diskursive Konstruiertheit. Innerhalb dieses Politikmodells reflektiert Mouffe auch künstlerische Interventionen, insbesondere seitdem die Soziologin regelmäßig zu Veranstaltungen der Kunst- und Theaterszene eingeladen wird.¹⁰⁷

Mouffes eigentliche Agenda ist die Entwicklung einer „Konzeption von radikaler und pluraler Demokratie“ (Hintz /Vorwallner 1991: 12): Sie fragt, was radikale Politik heute ist bzw. noch sein kann (Mouffe 2014: 107). In ihrem sehr direkten, streitbaren Duktus macht sie aus ihrer politischen Haltung keinerlei Hehl. Sie schreibt gegen das kapitalistisch-neoliberale Konstrukt politischer Alternativlosigkeit an und gegen die

¹⁰⁰ Mouffe unterscheidet zwischen *dem* Politischen und *der* Politik. Mit der Politik meint sie die konkrete Gestaltung institutioneller Prozesse. Mit dem Politischen hingegen die grundsätzliche hegemoniale Verfasstheit von Politik (Mouffe 2007b: 11-12 und öfter).

¹⁰¹ Dies sieht man etwa an Formulierungen wie: „people are interested in politics, but they need to feel that their intervention is going to make a difference“ (Mouffe 2006: 170).

¹⁰² Mouffe arbeitet primär mit Begriffspaar „hegemonial – gegenhegemonial“, seltener mit der Paarung „subversiv – affirmativ“. Dennoch wirft sie die Frage auf, inwieweit gegenhegemoniale künstlerische Praktiken „subversive Erfahrungen vermitteln“ können (Mouffe 2014: 133) und führt somit gleich zu Beginn ihrer jüngsten Beschäftigung mit künstlerischen Praktiken den Subversionsbegriff ein.

¹⁰³ So ist nach Mouffe die „derzeitige Hegemonie des Neoliberalismus“ (Mouffe 2014: 137) das „Ergebnis einer Reihe von politischen Interventionen“ (Mouffe 2014: 137).

¹⁰⁴ Vgl. die „intellektuelle Praxis [...] als ein Moment diskursiver Intervention“ (Hintz /Vorwallner 1991: 22). Mouffe und Laclau verstehen auch ihre Publikation „Hegemonie und radikale Demokratie“ als Intervention (vgl. Mouffe/Laclau 1991: 25).

¹⁰⁵ So versteht Mouffes den von Gramsci übernommenen Begriff des *Common Sense* als Produkt diskursiver Artikulationen (Mouffe 2014: 138-9).

¹⁰⁶ Vgl. Mouffe 2007b: 25-28.

¹⁰⁷ Ihr Konzept der kritischen künstlerischen Intervention findet sich in „Agonistic Politics and Artistic Practices“ (Mouffe 2014: 85-105), dem fünften Kapitel ihrer Publikation *Agonistics. Thinking the World Politically*. Bereits seit 2006 entwickelte sie die Grundlage hierfür, besonders in den beiden Aufsätzen „Which Public Space for Critical Artistic Practices“ (Mouffe 2006) und „Strategies of radical politics and aesthetic resistance“ (Mouffe 2012). Beide Aufsätze basieren auf Vorträgen, die Mouffe auf Veranstaltungen in künstlerischen Kontexten gehalten hat; ersteren am Institute for Choreography and Dance (Firkin Crane Centre) am 6. Juli 2005, letzteren beim Festival Steirischer Herbst 2012.

daraus resultierende Hoffnungslosigkeit, Verdrossenheit und Fatalismus. Das TINA-Syndrom („there is no alternative“) ist Mouffes ausgewiesener Lieblingsfeind, und so kämpft sie auf dem Terrain der Theorie für eine Reformulierung und Wiederbelebung des linken Projekts als Alternative.

Zum anderen argumentiert sie mit vergleichbarer Schärfe gegen einen Rückzug aus dem System im Sinne von postoperaistischen Theoretiker*innen wie Hardt und Negri (Mouffe 2014: 107, 123) und besteht darauf, dass politische Aktivität innerhalb der bestehenden Institutionen stattfinden müsse. Kritik ist für Mouffe immer eine „Auseinandersetzung mit“ (Mouffe 2014: 115) Systemen und Institutionen, ein Versuch, sie zu verändern, sie aktiv zu transformieren. Sie ruft zur Beeinflussung der Politik auf.¹⁰⁸ Ihr langfristiges Ziel ist dabei die „Konstruktion einer anderen Hegemonie“ (Mouffe 2014: 115), eine grundlegende Transformation der bestehenden Institutionen, die *in ihnen* ein gegenhegemoniales Projekt die Oberhand gewinnen und damit Wirklichkeit werden lässt. Kritik bedeutet für Mouffe immer die aktive Teilnahme an diesem hegemonial organisierten politischen Prozess.

Kritik

Mouffe geht bei ihren Überlegungen zu künstlerischen Interventionen von der Frage aus, ob und wie es künstlerischen Praktiken auch „heute noch [gelingen könne,] eine kritische Funktion wahr[zuh]nehmen“ und „eine wirklich subversive Erfahrung zu vermitteln“ (Mouffe 2014: 133). Daher beschäftigt sie sich weniger damit, was eine politische Ästhetik auszeichnet,¹⁰⁹ als mit der Frage, wie künstlerische Praktiken einen Beitrag zu einem gegenhegemonialen Projekt als gesamtgesellschaftliche Widerstandsbewegung leisten können (vgl. Mouffe 2014: 136). Dabei umfasst Mouffes Begriffsverständnis der kritischen künstlerischen Intervention ein breites Spektrum durchaus heterogener Praktiken, wie sich indirekt an der Auswahl ihrer Beispiele ablesen lässt. In der letzten Version ihrer Überlegungen, im fünften Kapitel ihrer 2014

¹⁰⁸ Mouffe beschreibt mit „Kritik als Rückzug aus“ und „Kritik als Eingriff in“ zwei gegensätzliche Modelle von Kritik. Dabei lehnt sie das Erste vollständig ab und vertritt ebenso engagiert das Zweite (Mouffe 2008).

¹⁰⁹ In diesem Zusammenhang kann man Mouffes Ansatz kritisch werten, dass Kunst immer politisch sei – entweder kritisch oder andernfalls affirmierend – und, im Umkehrschluss, Politik immer auch ästhetisch (vgl. Mouffe 2007a: 4). Ohne diesen Ansatz von der Hand weisen zu wollen, erweist er sich im kunstwissenschaftlichen Feld doch als problematisch. Niemals stellt sich für Mouffe die Frage einer spezifischen politischen Ästhetik. Diese Kategorie verschwindet gar hinter einer Kunstwahrnehmung, in der Agitpropchöre und Landschaftsmalerei denselben politischen Stellenwert haben.

erschienenen Monografie *Agonistik*,¹¹⁰ führt sie dabei nicht nur die Yes Men, den italienischen Künstler Alfredo Jaar¹¹¹ und die Intervention *Nikeground* von Eva und Franco Matthes an,¹¹² sondern auch kreativ-theatrale Protestpraktiken von Reclaim the Streets oder Tute Bianche (Mouffe 2014: 144-149). Dass die Yes Men zwischen 2007 und 2014 das zentrale Beispiel ihrer Argumentation bleiben, lässt vermuten, dass diese ihr Denken kritischer künstlerischer Interventionen ganz entscheidend geprägt haben (Mouffe 2007a: 5; 2014: 149-151).

Das Problem der Rekuperation

In der Auseinandersetzung mit dem Wirkungspotenzial kritischer künstlerischer Praktiken muss Mouffe zufolge anerkannt werden, dass *rein* kritische Gesten „von den Kräften des Konzernkapitalismus rasch rekuperiert und damit neutralisiert“ werden“ (Mouffe 2014: 133). Es geht also darum, ob und wie Kritik dennoch eine transformierende Wirkung entfalten und Strategien entwickeln kann, die sie zumindest ein Stück weit vor Rekuperation schützen oder gar immunisieren können. Dieser Frage nachgehend unterzieht Mouffe Boltanskis und Chiapellos These vom Scheitern der Künstlerkritik der *Counterculture*-Bewegung einer Revision. Boltanski und Chiapello zufolge sind der antihierarchische Anspruch der *Counterculture* und ihre Forderungen nach Selbstbestimmung und Authentizität mit der Wendung zum Neoliberalismus mehr oder weniger problem- und geräuschlos in das *neue* kapitalistische System integriert worden (vgl. Boltanski /Chiapello: 2003; Mouffe 2014: 137). Die Integration der Kritik der *Counterculture* habe den neuen Geist des Kapitalismus hervorgebracht; Selbstverwirklichung, flache Hierarchien und Authentizität seien grundlegende neoliberale Werte geworden.

Man denke in diesem Kontext nur daran, dass Strategien der künstlerischen Intervention auch in der Werbung verwendet, also von hegemonialen Akteur*innen rekuperiert werden. Auch künstlerische Interventionen können also subversiv oder affirmativ eingesetzt werden, wie beispielsweise die Kampagnen der belgischen Agentur

¹¹⁰ Die englische Originalversion *Agonistics. Thinking the World Politically* erschien bereits ein Jahr zuvor, also 2013.

¹¹¹ Jaars Werk wird paratextuell bereits durch den Titel des Katalogs explizit als interventionistisch bezeichnet: *The fire this time: public interventions 1979-2005*. Mouffe argumentiert dabei insbesondere mit seinen Arbeiten *Skoghall Konsthall* (2000) und *Fragen Fragen* (2008).

¹¹² Das Duo errichtete im Rahmen dieser Intervention ein temporäres Showcase, in dem das Unternehmen Nike vermeintlich für die Umbenennung des Wiener Heldenplatzes in *Nikeplatz* warb (vgl. Felton-Dansky 2012).

Guillaume Duval Modem demonstrieren. Die Agentur arbeitet regelmäßig mit dem unsichtbaren Theater nah verwandten Strategien, zielt auf eine mediale Distribuierung ab und wirbt sowohl für Menschenrechtsorganisationen wie auch für Großkonzerne.¹¹³ Mouffe sieht Rekuperation jedoch nicht als *bloßes* Scheitern an, sondern als Beweis dafür, dass im hegemonialen Kampf Veränderungen erreicht werden können: Man könne und müsse Kritik durch eine gleichzeitige klare Formulierung eines gegenhegemonialen Projektes vor Vereinnahmung schützen, also durch die Präsentation einer Alternative (vgl. Mouffe 2014: 116-118).

Disartikulation und Reartikulation

Kritik und kritische Kunst müsse immer mehr sein als bloße Ablehnung und reines Anklagen. Für Mouffe erfordert Kritik daher immer einen Doppelschritt, der aus den untrennbaren Prozessen der Disartikulation und Reartikulation besteht. Sie bestimmt gegenhegemoniale Interventionen und damit auch künstlerische Interventionen¹¹⁴ als punktuelle Eingriffe, die „einen bestimmten Aspekt der bestehenden Hegemonie [...] disartikulieren oder [...] reartikulieren“ (Mouffe 2008) – also Bruchstellen erzeugen und gleichzeitig neue Inhalte platzieren.

Mit Disartikulation ist die (diskurskritische) Aufdeckung von Widersprüchen im System gemeint. Es geht um die Störung und Offenlegung repressiver Strukturen (vgl. Mouffe 2007a: 5). Kritische künstlerische Interventionen können hier „sichtbar machen [...], was der vorherrschende Konsens oft verschleiert und überdeckt“ (vgl. Mouffe 2014: 143). So kommt bei Mouffe eine Rhetorik von Entlarvung und Enthüllung zum Einsatz, die sich auch bei den Yes Men beobachten lässt. Sie beschreiben ihre Hoaxes bzw. *Fake Performances* als „public spectacles that in some kind of poetic way reveal something about our culture that’s profoundly a problem“ (Smith /Ollman /Price 2003: 00:15:35-00:15:43). In diesem Wechselspiel von Disartikulation und Reartikulation, ist, wie Mouffe schreibt, „[d]er zweite Schritt [entscheidend]: die Rearti-

¹¹³ Ein Beispiel für die Kooperation mit Menschenrechtsorganisationen ist Duval Modems virale Kampagne für die NGO Stop the Traffik (Duval Guillaume 2012a). Als Beispiel einer Kampagne für einen Großkonzern, nämlich CocaCola, soll hier *Unlock the 007 in You* genannt werden (Duval Guillaume 2012b).

¹¹⁴ Wenn Mouffe von gegenhegemonialen Interventionen spricht, sind kritische künstlerische Interventionen inkludiert, aber nicht ausschließlich gemeint, da sie ganz grundsätzlich jede Kritik als gegenhegemoniale Intervention definiert (vgl. Mouffe 2008).

kulation. Denn „[s]onst finden wir uns in einer chaotischen Situation bloßer Dissemination wieder und öffnen Versuchen der Reartikulation durch Beharrungskräfte Tor und Tür“ (Mouffe 2014: 117-8).

Mouffe sieht in der Dynamik von Disartikulation und Reartikulation die Möglichkeit, „zur Entstehung eines Bedürfnisses“ beizutragen (Mouffe 2014: 147), wie sie am Beispiel von Alfredo Jaars Intervention *Skoghall Konsthall* erläutert. Dieser erbaut eine papierne Ausstellungshalle in der dänischen Stadt Skoghall, einem Ort, der über keine vergleichbare Institution verfügt. Aber im Gegensatz zu beispielsweise den Interventionen der WochenKlausur (vgl. Kap. II.2), ist dies keine Infrastrukturmaßnahme: Jaar brennt die Galerie unmittelbar nach der Eröffnung der ersten Ausstellung nieder. Zurück bleiben nur eine Leerstelle und ein womöglich neues Bedürfnis.

Kritik muss also produktiv sein, aber nicht unbedingt konstruktiv. Kritik entsteht auch und gerade in der Präsentation oder Formulierung einer Alternative, die groß und visionär gedacht sein darf, in der Artikulation eines Gegenentwurfs, der realpolitisch nicht zwangsläufig umsetzbar erscheinen muss. In Bezug auf künstlerische Interventionen greift Mouffe zu der utopisch anmutenden Formulierung, es gehe um die „Ausarbeitung neuer Welten“ (Mouffe 2014: 135). Dabei muss die einzelne künstlerische Intervention diese neuen Welten aber nicht konkret anbieten, sondern „[a]us der Sicht des agonistischen Ansatzes“ heraus „ein Schlaglicht darauf werfen, dass es Alternativen zur gegenwärtigen postpolitischen Ordnung gibt“ (Mouffe 2014: 143).

Wirkungspotentiale kritischer Kunst

Kritische Kunst in all ihren verschiedenen Formen hat laut Mouffe eine ganze Reihe soziopolitischer Funktionen. Sie soll vermeintlich Selbstverständliches in Frage stellen, alternative Identifikationsformen fördern, Dissens schüren, Räume für Diskussion öffnen und Marginalisierten eine Stimme verleihen (Mouffe 2006: 162). Zudem soll sie – wie bereits erläutert – stören und Verborgenes offenlegen. Wie im Folgenden dargestellt werden soll, sind vier von Mouffes hegemonietheoretischen Schlüsselbegriffen eng mit dem Wirkungspotential kritischer Kunst und damit auch theatraler Interventionen verknüpft. Eine genauere Betrachtung dieser vier Aspekte – Diskurs, Affekte, kollektive Identifikationsformen und vor allem agonale Öffentlichkeiten – trägt dabei deutlich produktiver zur Entwicklung des Interventionsbegriffs dieser Arbeit bei als das reine Weiterverfolgen der von Mouffe selbst benannten Wirkungspotenziale kritischer Kunst.

***Common Sense* und Diskurs**

Mouffe begreift kritische künstlerische Praktiken als Interventionen in Symbolisches und Imaginäres – in den Bereich des *Common Sense*, wie sie in Rückgriff auf Antonio Gramsci schreibt. Hier zeigt sich, dass Mouffe im Grunde einen Ansatz der Diskursintervention entwickelt, da sie den *Common Sense* in erster Linie als Produkt diskursiver Artikulationen konzeptioniert (Mouffe 2014: 138-9): „Wenn er das Ergebnis einer diskursiven Artikulation ist, so kann man den ‚Common Sense‘ durch gegenhegemoniale Interventionen verändern, und dabei können kulturelle und künstlerische Praktiken eine Schlüsselrolle spielen“ (Mouffe 2014: 139).

Entscheidend für ihr Verständnis künstlerisch-aktivistischer Interventionen ist, dass sie, affirmativ wie subversiv, in jedem Fall wesentlich zu Verschiebungen der Hegemonie beitragen können, da sie an der Etablierung und Aushandlung des *Common Sense* beteiligt sind und damit auch kritisches Potenzial entwickeln können (vgl. Mouffe 2014: 136). An anderer Stelle spricht Mouffe von einer symbolischen Ordnung, zu deren Aufrechterhaltung oder eben Infragestellung künstlerische Praktiken beitragen. Damit liege das Potenzial kritischer Kunst darin, dass sie sich an der Infragestellung der dominanten Hegemonie beteiligen kann (vgl. Mouffe 2006: 161-162).¹¹⁵ Im Idealfall gelänge es ihr, „Räume des Widerstands [zu] schaffen, die das gesellschaftliche Imaginäre untergraben“ (Mouffe 2014: 136) und die kapitalistische „totale gesellschaftliche Mobilisierung [...] unterminieren“ (Mouffe 2014: 135).

Sie lässt offen, ob die hier genannten Räume als Abstrakta des Imaginären zu verstehen, oder als konkrete Realisierungen physischer Orte zu denken sind. Tatsächlich finden sich einzelne Beispiele theatraler Interventionen, die ganz wortwörtliche „Räume des Widerstands“ schaffen. Hier sei das Augsburger *Grandhotel Cosmopolis* genannt, ein „Hotel für Gäste mit und ohne Asyl“, das in der Gründungsphase lediglich durch theatrale Mittel wie die Concierge-Uniformen der Gründer*innen dargestellt worden ist. Inzwischen ist das Grandhotel eine funktionierende Institution, die diverse Diskursformate veranstaltet und mit dem Münchner *Bellevue di Monaco* auch ein Nachfolgeprojekt angeregt hat. Dabei ist das *Grandhotel Cosmopolis* zwar selbst eine alternative Institution, kooperiert aber – ganz im Sinne Mouffes – mit etablierten Institutionen wie der katholischen Kirche, die Räume zur Verfügung stellt und den

¹¹⁵ Mouffe schreibt: „From the point of view of the theory of hegemony, artistic practices play a role in the constitution and maintenance of a given symbolic order or its challenging and this is why they necessarily have a political dimension“ (Mouffe 2006: 161-2).

Asylbehörden bzw. dem Bundesamt für Migration, das das *Grandhotel Cosmopolis* offiziell als Unterbringung für Geflüchtete anerkennt und ihm Asylsuchende zuweist.¹¹⁶

Affekte

Als zweites zentrales Feld, auf das kritische künstlerische Interventionen Einfluss nehmen können, nennt Mouffe Gefühle, Leidenschaften und Affekte: Sie geht ganz grundsätzlich davon aus, dass diese im politischen Koordinatensystem eine Schlüsselrolle spielen. Auch Kritik vermittle sich nicht rein über die Ratio, sondern ebenfalls über eine emotionale Mobilisierung und Adressierung von Affekten. Mouffe verwehrt sich hier keineswegs dem Begriff des Populismus, wünscht sich gar einen neuen linken Populismus, der sich den in Europa aufflammenden rechtspopulistischen Bewegungen entgegenstellen könne (vgl. Mouffe 2007: 87-91, 157). Es müsse auf die Leidenschaften der Menschen abzielt werden müsse, auf die „affektiven Kräfte, die am Ursprung der kollektiven Formen von Identifikation stehen“ (Mouffe 2007b: 34-35). Dabei gäbe es beispielsweise eine „passion for equality“ oder eine „passion for justice“.¹¹⁷ Die Mobilisierung und Adressierung solcher demokratischen Leidenschaften sei ein zentrales Wirkungspotential kritischer künstlerischer Interventionen.¹¹⁸ Affekte sind dabei entscheidend für die Konstituierung kollektiver politischer Identitäten:

[T]he crucial role played in the field of politics by what I call ‚passions‘, the affective dimension which is central to the constitution of collective forms of identification, identifications without which it is impossible to grasp the construction of political identities. Political identities are always collective identities [...] a ‚we‘ opposed to a ‚them‘ (Mouffe 2006: 154).

Mit der Gegenüberstellung eines „Wir“ und eines „Sie“ zeigt sich, dass Mouffes Identitätspolitik durchaus die Gefahr der Entstehung und Verstärkung von Rassismen,

¹¹⁶ Vgl. Grandhotel Cosmopolis: *Grandhotel Cosmopolis*, <www.Grandhotel-cosmopolis.org>, letzter Zugriff: 22.4.2017.

¹¹⁷ Mouffe trifft diese Aussage im Kontext eines Projekts, das als künstlerische Intervention bezeichnet werden kann, Martin Zets *Deutschland schafft es ab* aus dem Jahr 2012. Der Künstler ruft dazu auf, Exemplare von Sarazins *Deutschland schafft sich ab* für ein Kunstprojekt zu spenden und an ihn zu schicken (vgl. Mouffe 2010).

¹¹⁸ Vgl. Mouffes Kommentar zu Martin Zets Aktion *Deutschland schafft es ab* im Rahmen der 7. Berlin Biennale 2012: Chantal Mouffe: „Comment by Chantal Mouffe“. Entn.: *Berlin Biennale*, <www.berlinbiennale.de/blog/en/comments/comment-by-chantal-mouffe-17542>, letzter Zugriff: 31.7.2016.

Klassismen oder Sexismen in sich birgt,¹¹⁹ auch wenn es ihr in erster Linie um rechte und linke politische (Selbst)verortungen geht (vgl. Mouffe 2007b: 7-17, 157). Eine vergleichbare Rhetorik der Leidenschaften für Werte und Ideale findet sich auch beim Zentrum für politische Schönheit. Es handelt sich grundsätzlich um dieselbe Argumentationsfigur – Politikverdrossenheit soll durch die Mobilisierung von politischen Leidenschaften, von Leidenschaften für Werte und Ideale überwunden werden:

Politik kann Politikverdrossenheit nur aufbrechen, wenn sie den Faktor *politische Schönheit* ernst nimmt und Entscheidungen und Taten daran ausrichtet. Machtzentren trocknen innerlich aus, wenn sie nicht über politische Poesie nachdenken [...] Die menschliche Seele braucht das Gefühl von Größe, Schönheit, Gerechtigkeit und Anstand (Ruch 2013: 116, Herv. i. Orig.).

Identitäten

Dabei begreift Mouffe die Verhandlung kollektiver Identitäten zugleich als politische und performative Praxis. Sie sieht die Aushandlung kollektiver Identitäten auch deshalb als zentral, weil im gegenwärtigen postfordistischen Kapitalismus Konsum und Werbung über imaginäre Gemeinschaften gesteuert würden (vgl. Mouffe 2014: 140). Auch die (demokratische) politische Praxis ist nach Mouffe und Laclau ein Prozess der Formierung kollektiver Identitäten.¹²⁰ Sie werden durch „manifold practices, discourses and language games“ konstituiert (Mouffe 2006: 162). Damit werden bei Mouffe kollektive Identitäten durch performative Verfahren ganz im Sinne Judith Butlers generiert, die dem Diskurs eine performative Kraft zuschreibt (vgl. Butler 1997; 2006).

Obwohl Mouffe die Reartikulation alternativer kollektiver Identitätsangebote ganz allgemein als zentrales Wirkungspotenzial kritischer künstlerischer Praktiken sieht, fokussiert sie sich in ihren Ausführungen auf das spezifisch antikapitalistisch Widerständige solcher Praktiken. Hier könnten kritische künstlerische Praktiken besondere Wirkung entfalten, da die gegenwärtige Form des Kapitalismus nach dem Motto ‚Du bist, was du kaufst‘ auf Affizierungen und die Identifizierung der Konsument*innen

¹¹⁹ Ein solches Aufbrechen oder Aktivieren von Rassismen zeigt sich beispielsweise bei der Aktion *Erster Europäischer Mauerfall* des Zentrums für Politische Schönheit (vgl. Kap. IV.4).

¹²⁰ Laclau und Mouffe schreiben dazu: „politische Praxis besteht in einer demokratischen Gesellschaft nicht darin, die Rechte prä-konstituierter Identitäten zu verteidigen, sondern vielmehr jene Identitäten selbst in einem prekären und jederzeit anfechtbaren Terrain zu konstituieren“ (Laclau /Mouffe 1991: 28).

mit Marken und Produkten ausgerichtet sei. Dieses klassische Thema der Kapitalismuskritik findet sich in zahlreichen künstlerischen Interventionen wieder, beispielsweise in der von Mouffe selbst genannten Aktion *Nikeground*, die sich gegen Vermarktungsmechanismen des öffentlichen Raums richtet (vgl. S. 59). Als theatrales Beispiel sei hier *Yomango Tango* (2002) angeführt, ein als flashmobartige Tanzaufführung getarnter Ladendiebstahl in einem vorweihnachtlichen Supermarkt, der anschließend, unter dem Applaus der Zuschauer*innen, straßenfestähnliche Züge annimmt.¹²¹

Mouffes Fokussierung auf kapitalismuskritische Praktiken könnte auch darauf zurückzuführen sein, dass sich die Yes Men in ihren theatralen Interventionen ebenfalls der Disartikulation kollektiv-kapitalistischer Identifizierungsformen widmen und sich mit *Corporate Identities* auseinandersetzen, wie sie auch und gerade durch die Werbung vermittelt werden. Einige der Identitätskorrekturen der Yes Men beziehen sich auf solche Markenidentitäten, die nicht zuletzt darauf ausgerichtet sind, Identifikationsangebote und imaginäre (Konsum-)Gemeinschaften zu erzeugen. Zugleich richten sich die Yes Men auch selbst mit alternativen Identifikationsangeboten an die Rezipient*innen. Im Kontext ihrer Filme geschieht dies mit einer inkludierenden (und in *The Yes Men Are Revolting* teils konspirativ anmutenden) Sprache, die immer wieder ein kollektives „Wir“ beschwört. Zudem rufen sie aktivistische Gruppen mit dem Programm Yes Lab zur Vernetzung und Eigeninitiative auf: Das Yes Lab will zu aktivistischem Engagement animieren, organisiert Workshops und bietet Unterstützung bei der Konzeptionierung, Durchführung und anschließenden Veröffentlichung eigener Aktionen an.¹²² Die Yes Men betreiben also eine klare alternative Identitätspolitik im Sinne Mouffes.

Hier sei darauf verwiesen, dass sich darüber hinaus auch andere kollektive Identitäten innerhalb theatraler Interventionen als kritischer künstlerischer Praxis verhandeln lassen. So setzen die Yes Men die kritischen Prozesse der Dis-Identifikation und

¹²¹ Dabei spielt die Gruppe Yomango auch ironisch mit ökonomischem Vokabular und bezeichnet sich selbst als „Franchise-Unternehmen“, womit gleichzeitig ein Aufruf zur Nachahmung ihrer Aktionen formuliert wird (vgl. Macher 2005).

¹²² Um zu einer möglichst regen Beteiligung zu animieren, stellt das Yes Lab dabei den Spaßfaktor des Unterfangens an erste Stelle und nutzt durchwegs den Begriff „Laughtivism“ als Beschreibung für die Aktionen. In einem bunt animierten Erklärvideo heißt es: „You can sit at home and cry [...] or you can have lots of fun trying to change things.“ Vgl. Yes Men: „About the Yes Lab“. Entn.: *Yes Men*, <<https://theyesmen.org/lab>>, 00:00:09-00:00:19, letzter Zugriff: 1.2.2021). Bei einer Gruppe, die Marketing- und Werbemaßnahmen regelmäßig ad absurdum führt, ist eine solche ernst gemeinte Werbetaktik für die eigenen Zwecke sicherlich konsequent, wirkt zugleich aber auch irritierend.

Re-Identifikation mit ihrer Intervention *Operation Second Thanks* an Kernbegriffen der amerikanischen (National-)Identität um. Diese Aktion stellt im Rahmen einer Fake-Präsentation ein utopisch-nachhaltiges Energiekonzept für die USA vor und re-artikuliert dabei die uramerikanischen Begriffe Unabhängigkeit („independence“) und Unternehmertum („entrepreneurship“); hier geht es ganz im Sinne Mouffes um die Frage, wie diese Werte zu verstehen seien (vgl. Nix /The Yes Men 01:17:00-01:26:00). Auch das Zentrum für Politische Schönheit setzt sich mit seiner affektbetonten Rhetorik primär mit einer Nationalidentität auseinander: Seine Interventionen arbeiten mit dem Kernbestand des deutschen kollektiven Gedächtnisses und deutscher Erinnerungsorte. Deutsch-Sein wird zum beinahe durchgängigen Thema ihrer Interventionen (vgl. Kap. III.3, Kap. IV.4).

Es verwundert also nicht, dass Mouffe künstlerischen Praktiken ein besonders ausgeprägtes Potential zuschreibt, alternative Identitätsangebote zu machen und im Sinne einer Reartikulation politische Identitäten zu verändern (vgl. Mouffe 2014: 140, 143-149). Zunächst bezieht Mouffe auch den Prozess der Disartikulation und Reartikulation explizit auf (kollektive) Identitäten (vgl. Mouffe 2014: 140, 144). Sie spricht dabei von „De-Identifikation“ und damit auch von Re-Identifikation (vgl. Mouffe 2014: 144). Hier ist anzumerken, dass sie den Prozess der Re-Identifikation als Beitrag zur Konstruktion neuer kollektiver Identifikationsformen bereits 2006 beschreibt (Mouffe 2006: 162). Ihr ganzheitlicherer Ansatz, es könne auch um die Formulierung (politischer) Weltentwürfe gehen, folgt erst später. Anfangs ist also der Prozess des Widersprüche-Aufzeigens und Alternativen-Formulierens noch sehr eng an kollektive Identitäten angebunden. Durch die breiter gefassten Begriffe Disartikulation und Reartikulation gelingt es Mouffe schließlich, auch den Aspekt des visionären Welt(neu)entwurfs in ihre Konzeption zu integrieren und die „Produktio[n] neuer Identitäten und Ausarbeitung neuer Welten“ zu postulieren (Mouffe 2014:135). Dabei ist es insbesondere diese visionär-utopische Komponente, die im Kontext dieser Arbeit interessiert und mit aktivistischen Verfahren wie der „prophetischen Intervention“ zusammengeführt werden soll (vgl. Boyd 2014a: 52-55; Kap. II.5.2).

Agonale Öffentlichkeiten und Dissens

Als viertes und letztes Wirkungspotenzial kritischer Kunst nach Mouffe ist die Generierung von Dissens und agonalen Öffentlichkeiten zu nennen. In Bezug auf theatrale Interventionen muss diese Generierung agonaler Öffentlichkeiten als das zentrale Wirkungspotenzial betrachtet und herausgearbeitet werden, da sie stets öffentlichkeitsorientiert sind und widersprüchliche, kontroverse, polarisierte (öffentliche) Reaktionen provozieren können (vgl. Kap. IV.3.3; IV.4). Mouffe postuliert spezifisch in Bezug auf künstlerische Interventionen, sie sollten durch die Generierung agonaler Öffentlichkeiten¹²³ zu radikaler und pluraler Demokratie beitragen (vgl. Mouffe 2006). Dabei geht es im Wesentlichen darum, Debatten zu öffnen und Dissens zu produzieren: „opening up the debate and facilitating an agonistic confrontation. According to the agonistic approach, critical art is art that foments dissent; that makes visible what the dominant consensus tends to obscure and obliterate” (Mouffe 2006: 162). Ihre entscheidende Argumentation ist also, dass kritische Interventionen derart streitbar und provozierend sein müssten, dass sie Dissens schüren und somit das zentrale Merkmal agonaler Öffentlichkeiten produzieren können.

Zwischenfazit

Vor dem Hintergrund öffentlichkeitstheoretischer Überlegungen muss der Aspekt der Agonalität stärker als die vorangegangenen im Fokus stehen. Mehr noch, die zuvor diskutierten Aspekte (Diskurs, Affekte, kollektive Identitäten) sind Mouffes Konzeption agonaler Öffentlichkeiten bereits inhärent: In Öffentlichkeiten ereignet sich immer Diskurs, auch wenn diese beiden Begriffe natürlich nicht deckungsgleich sind. Affekte tragen zur agonistischen, nicht konsens-orientierten Konfrontation bei, da sie einander gegenüberstehende Diskurspositionen durch Emotionalisierung stabilisieren. Dies lässt zugleich kollektive, politische Identitäten und mit ihnen die Bruch- und Konfrontationslinien agonaler Öffentlichkeiten klar hervortreten, kann aber, wie zumindest Mouffe optimistisch behauptet, auch eine „agonistische Produktion neuer Identitäten“ ermöglichen (Mouffe 2014: 140).¹²⁴

¹²³ Mouffe unterscheidet begrifflich nicht genauer zwischen Öffentlichkeiten bzw. Public Spheres und öffentlichen Räumen bzw. Public Spaces, sondern benutzt letztere Formulierung für beide Bedeutungsvarianten (vgl. Mouffe 2006).

¹²⁴ Diese letzte These Mouffes wird im weiteren Verlauf dieser Studie in Frage gestellt. Am Beispiel der Aktion *Erster Europäischer Mauerfall* des ZPS wird vielmehr gezeigt, wie bereits bestehende politische Lagerbildungen bestätigt oder gar verstärkt werden (vgl. Kap. IV.4).

Mouffes Konzeption kritischer künstlerischer Interventionen erweist sich in ihren Aspekten der Formulierung neuer Identifikationsformen und der Artikulation neuer Welten aus theaterwissenschaftlicher Perspektive immens anschlussfähig an Theorien des Performativen. Dazu trägt auch die Rezeptionskette entscheidend bei, die hegemonietheoretisch geprägte Konzepte in die Kunstwissenschaft und Kunstpraxis transferiert hat: Diese Kette verläuft, wie Oliver Marchart erläutert, „über die Rezeption von anglo-amerikanischem Feminismus und *Cultural Studies*, die sich ihrerseits auf Antonio Gramscis Konzept der ‚Kulturellen Hegemonie‘ berufen“ (Marchart 1998: 121).¹²⁵ Auch in aktivistischen Kreisen wird Hegemonietheorie nach wie vor rege rezipiert. Im *Handbuch der Kommunikationsguerilla* wird wiederholt explizit auf Gramsci verwiesen und es lässt sich eine gewisse Verdichtung hegemonietheoretisch informierten Vokabulars feststellen (vgl. z. B. autonome a.f.r.i.k.a. gruppe u.a. 2001: 24; vgl. Kap. III.1). Im aktuelleren aktivistischen Kompendium *Beautiful Trouble* (Boyd /Mitchell 2014; vgl. Kap. III.1) ist der Begriff „kulturelle Hegemonie“ mit einem eigenen Eintrag vertreten, der gar mit einem Portraitfoto Gramscis illustriert ist (Duncombe 2014: 172-174).

Gemäß ihrer hegemonie- wie diskurstheoretischen Argumentation folgt Mouffe mit ihrem Konzept der kritischen künstlerischen Intervention in den *Common Sense* einem Ansatz der Diskursintervention. Wie kritische künstlerische Interventionen diese diskursiv-interventionistische Dimension um eine räumliche erweitern können, reflektiert Mouffe nicht weiter und lässt hier sozusagen ihre Beispiele für sich sprechen. Auch und gerade deshalb soll Mouffes Ansatz im Rahmen dieser Arbeit für theatrale Interventionen um die Aspekte der Platzierung und der Reaktionen erweitert werden (vgl. Kap. II.5.1 und Kap. II.5.3). Warum die Reaktionen auf eine Intervention eine so wesentliche Rolle spielen, soll im Folgenden durch einen Einblick in das völkerrechtliche Begriffsverständnis näher beleuchtet werden.

¹²⁵ Auch Stephen Geene betont, erst durch ein hegemonietheoretisch geprägtes Denken „mach[e] es Sinn, in die Bild- und Begriffsproduktion einer Gesellschaft eingreifen zu wollen“ (Geene 2002: 140).

II.4 Interventionsbegriffe in Völkerrecht und Interventionssoziologie

Das Vordringen in die rechtlich geschützten Räume Anderer, in die Souveränitätsbereiche anderer Staaten, ist der entscheidende Bedeutungskern des völkerrechtlichen Interventionsbegriffs. Hier geht es nicht mehr nur um Phänomene der Grenzüberschreitung im Sinne der Entgrenzung und des Verlassens der eigenen, angestammten Räume, wie sie Surmann und Haedicke für Interventionen im öffentlichen Raum beschreiben (vgl. Surmann 2014; Haedicke 2013; Kap. II.1.1). Völkerrechtlich ist vielmehr entscheidend, dass in Bereiche und Räume interveniert wird, die von anderen beansprucht werden und deren legitimes Hoheits- und Souveränitätsgebiet darstellen. Diese Denkfigur, die mit Chantal Mouffe agonistisch als Vordringen in gegnerische, hegemoniale Räume betrachtet werden kann und von Baz Kershaw explizit als Wirkungspotenzial taktisch agierenden, interventionistischen Theaters beschrieben wird (vgl. Kap. II.1.1), ist aus völkerrechtlicher Sicht jedoch erst einmal ein illegitimer, aggressiver Akt.

Ausgehend von dieser grundlegend gemeinsamen Denkfigur der Grenzüberschreitung, soll im Folgenden der völkerrechtliche Interventionsbegriff auf weitere produktive Parallelen zur theatralen Intervention befragt werden. Ziel ist dabei die Schärfung des theaterwissenschaftlichen Interventionsbegriffs durch einen Abgleich nicht nur mit der Etymologie des lateinischen *intervenire*, sondern auch mit der vergleichsweise klaren, da internationale Rechtsgrundlagen schaffenden, völkerrechtlichen Begriffsbestimmung. Diese Reflexionen sollen letzten Endes in einer analogen Betrachtungsweise in den Entwurf eines dramaturgischen Modells der theatralen Intervention mit einfließen und ihn entscheidend ergänzen (vgl. Kap. II.5.3).

Zum anderen soll in einer vorsichtigen Analogsetzung darüber nachgedacht werden, warum die Figur der Intervention in den letzten Jahren so sehr an Attraktivität für die Beschreibung artistischer Verfahren gewonnen hat. Dabei soll insbesondere die aktuell wohl präsenteste juristisch-doktrinaire Legitimationsfigur, die humanitäre (Krisen-)intervention, miteinbezogen werden. Mit der Doktrin der humanitären Intervention wird ein enormes Wirkungsversprechen formuliert, das aber aus Perspektive der Interventionssoziologie unhaltbar ist und damit auch Wirkungsansprüche jeglicher Interventionen radikal relativiert. Ästhetische Interventionsverfahren erscheinen damit, überspitzt formuliert, nicht weniger aussichtsreich als jede andere interventionistische Vorgehensweise.

II.4.1 Intervention als Ausübung von Zwang

Zunächst soll mit einer kurzen etymologischen Einführung in den Interventionsbegriff begonnen werden. Dabei wird im Wesentlichen aufgezeigt, dass die politisch-juristische Intervention bereits etymologisch eine Sonderbedeutung darstellt, jedoch produktiv analog zu Verfahren der theatralen Intervention betrachtet werden kann. Etymologische Rückgriffe auf das lateinische „*intervenire*“ stellen innerhalb der theaterwissenschaftlichen Forschungsliteratur eine fast schon routinemäßige Übung dar. So stellt Frauke Surmann fest, dass der Intervention bereits etymologisch eine „elementare Ambivalenz inhärent“ sei, die zwischen dem Unterbrechen und dem Vermitteln liege (Surmann 2014: 17). Die Forschungsgruppe *The Aesthetics of Applied Theatre* verweist auf die Bedeutungen des Dazwischengkommens, Dazwischentretens¹²⁶ und Einschreitens, fokussiert sich jedoch auf „Praktiken der Unterbrechung“ (vgl. Warstat u.a. 2015: 30, 11). Diese Ansätze entsprechen im Wesentlichen den Übersetzungsmöglichkeiten, die im deutsch-lateinischen Standardwörterbuch *Georges* angegebenen werden (Georges 1913: 395-396)¹²⁷.

Theatrale Interventionen sind in diesem Sinne am ehesten als Praktiken des Dazwischengkommens und Einschreitens zu verstehen; ihnen fehlt ganz offensichtlich die vermittelnde Komponente. Man denke nur an die Aktionen von Pussy Riot, den Yes Men oder dem Zentrum für Politische Schönheit. Doch scheinen diese Vorgehensweisen damit nicht hinreichend erklärt; vielmehr mischen sie sich ungebeten in die Angelegenheiten anderer ein, man könnte auch sagen, sie betreiben *Interventionspolitik*. Diese gilt laut *Le Petit Robert* in Bezug auf den internationalen Kontext wie auch auf staatliche Eingriffe in die Wirtschaft als Sonderbedeutung der französischen „*intervention*“ (vgl. „*intervention*“, in: *Le Petit Robert*). Dabei ist diese Sonderbedeutung auch für das deutsche Fremdwort prägend; im *Duden* stehen unter „Intervention“ die Synonyme „Einflussnahme“ und „Einmischung“ an erster Stelle, für das Verb „*intervenieren*“ sind es „eingreifen“ und „sich einmischen“ (Duden 2017).

¹²⁶ Diese Bedeutung von *intervenire* führt auch von Borries leicht variiert an; er spricht, wie bereits erläutert, von „Vorgänge[n] des ‚Dazwischen-gehens‘“ (von Borries 2013:6, vgl. Kap. II.1.2).

¹²⁷ Hier ist lediglich hinzuzufügen, dass sich dort auch eine Paraphrase der Forderung der Situationistischen Internationale nach Interventionen „in das alltägliche Leben“ findet (Debord 1980: 33).

Das Verständnis von Interventionspolitik ist wiederum eng mit der völkerrechtlichen Begriffsbestimmung verknüpft. Wichtige Grundlagen des heute gültigen völkerrechtlichen Interventionsbegriffs sind innerhalb des französischen Sprachraums entstanden und können bis ins 18. Jahrhundert zurückverfolgt werden.

1758 entwickelt der Schweizer Natur- und Völkerrechtler, Philosoph und Diplomat Emer de Vattel die erste Formulierung eines Interventionsverbots in seiner rechtstheoretischen Abhandlung *Le Droit de Gens. Ou principes de la loi naturelle appliqués à la conduite et aux affaires des Nations et des Souverains* (Vattel 1758; vgl. auch Kunig 2008: 15). Die Idee eines Interventionsverbots hat dabei lange nur sehr geringen Einfluss auf die Gesetzgebung und noch geringeren auf die politische Praxis entfaltet (vgl. Kunig 2008: 14-21). Vattels Formulierung ist entscheidend von seinem Verständnis nationalstaatlicher Souveränität geprägt. Er geht davon aus, dass souveräne Staaten frei, unabhängig und gleich sind, und deshalb auch ihre Regierungsform von Monarchie bis Demokratie¹²⁸ frei wählen können, ohne dass daraus ein Interventionsgrund entstehe (Vattel 1760: § 21, I § 1, § 3). Dies ist für Vattel eine unhintergehbare Grundlage seines Entwurfs einer internationalen Ordnung (Vattel 1760: §15, §21). Vor dem Hintergrund eines solchen, Souveränitätsbereiche klar absteckenden, Systems soll nun Vattels konkrete Formulierung des Interventionsverbots genauer betrachtet werden; sie lautet im Original:

Enfin toutes ces choses n'intéressant que la Nation, aucune Puissance Etrangère n'est en droit de s'en mêler, ni ne doit y intervenir autrement que par ses bons offices, à moins qu'elle n'en soit requise, ou que des raisons particulières ne l'y appellent. Si quelqu'une s'ingère dans les affaires domestiques d'une autre, si elle entreprend de la contraindre dans ses délibérations, elle lui fait injure (de Vattel 1758 (note 208), Liv. I, § 37, S. 38).

In Ermangelung einer kommentierten deutschen Ausgabe und aufgrund einiger Unstimmigkeiten in den vorliegenden Übersetzungen von 1760 und 1959 wurde eine

¹²⁸ Vattels unbedingte Haltung zum Schutz der jeweiligen Staatsform, egal wie absolutistisch-monarchistisch sie ausgerichtet ist, muss dabei im historischen Kontext des 18. Jahrhunderts betrachtet werden; Vattel richtet sich dabei gegen die historische Praxis der grausamen europäischen Strafexpeditionen in Süd- und Mittelamerika, die sich mit den Ansätzen anderer Rechtstheoretiker wie Grotius oder Gentili als gerechte Kriege legitimieren ließen (vgl. Zurbuchen 2010). Dabei wird auch die Doktrin der humanitären Intervention zu den Schriften dieser beiden Rechtsphilosophen zurückverfolgt (vgl. Zurbuchen 2010: 70).

möglichst wörtliche Übersetzung dieses Paragraphen erstellt, die an einigen Stellen Alternativbedeutungen anbietet:¹²⁹

Schließlich ist, was alle diese Sachen, die niemanden außer die Nation selbst betreffen [auch: „etwas angehen“], keine ausländische Macht im Recht, sich dort einzumischen [auch: „hineinzureden“], noch darf sie dort anderweitig eingreifen [intervenir] als durch ihre Streitschlichtung [auch: „Vermittlung“], umso weniger, wenn sie dazu nicht angefordert wurde [auch: jur. wenn das nicht beantragt wurde], oder wenn sie nicht besondere Gründe dorthin rufen. Wenn sich jemand [eine Nation] in die inneren Angelegenheiten einer anderen [Nation] einmischt, oder wenn sie es unternimmt, Zwang auf sie auszuüben [auch: sie zu behindern, zu stören] in ihren Beschlüssen [auch: Beratungen], tut sie ihr Unrecht [Übers. SN].

De Vattel fordert hier, dass Einmischungen („mêler“) in den Souveränitätsbereich einer Nation grundsätzlich nur durch Vermittlung und Streitschlichtung, also durch diplomatische Mittel zulässig sein sollen („ses bons offices“).¹³⁰ Selbst für vermittelnde Interventionen sieht Vattel lediglich zwei Möglichkeiten der Legitimierung: die Intervention auf Einladung („requis“) und die Intervention aus besonderen Gründen („raisons particulières“). Bei Letzterer handelt es sich ganz offensichtlich um eine Lücke in Vattels Rechtsgrundsatz; werden doch sowohl der zweite legitime Interventionsgrund, die Einladung, wie auch das Kriterium für das Vorliegen einer unrechtmäßigen

¹²⁹ In der deutschen Übersetzung von 1760 ist diese Passage wie folgt formuliert: „Und weil endlich alles dieses nur die Nation angehet, so ist keine auswärtige Macht berechtigt sich darein zu mischen, und darf sich der Sache nicht anders als mit Anerbiethung ihrer Dienste, annehmen, wofern sie nicht um ein mehreres ersucht worden ist, oder besondere Gründe es ihr auflegen. Wenn eine sich in die innerlichen Angelegenheiten einer anderen menget, wenn sie sich beygehen lässt, jene in ihren Berathschlagungen zu stören; so ist solches ein widerrechtliches Unterfangen“ (de Vattel 1760: Bd. 1, § 37, S. 61, Herv. SN).

Eine neuere deutsche Übersetzung ist 1959 von Wilhelm Euler vorgelegt worden; hier lautet die betreffende Stelle: „Schließlich hat keine fremde Macht das Recht sich in all die Angelegenheiten, die nur die Nation betreffen einzumischen und darf nicht anders, als dort mit guten Absichten eingreifen, außer sie wird darum gebeten oder sie hat besondere Gründe, die sie dorthin rufen. Wenn sie eine in die inneren Angelegenheiten der anderen einmischt oder Zwang auf die Entscheidungen ausübt, verübt sie Unrecht“ (Euler 1959: Buch I, Kapitel III, § 37, Herv. SN).

Im Vergleich der Übersetzungen sind einige Punkte auffällig: 1. In beiden deutschen Versionen fehlt das Verb „intervenir“. 2. Die Übersetzung „in ihren Verrathschlagungen[...] stören“ unterschlägt die Komponente des Zwangs, die im französischen „contraindre“ enthalten ist. In der neueren Übersetzung ist diese Stelle eindeutiger. 3. Die Übersetzung von 1959 enthält mit der Übersetzung von „bons offices“ mit „guten Absichten“ einen ganz klaren Fehler, da übersehen wurde, dass es sich um einen stehenden Ausdruck der französischen Diplomatensprache handelt.

¹³⁰ Anmerkung zur Übersetzung: „bons offices“ ist ein zusammengesetzter Ausdruck aus Vermittlung und Mediation im diplomatischen Sinne, wie es im *Le Petit Robert* unter „office“ nachzulesen ist (vgl. *Le Petit Robert* 2016).

Intervention, die Ausübung von Zwang, ganz klar benannt.¹³¹ Damit sind von de Vattel Interventionsverbot nicht nur militärische Interventionen betroffen, sondern jede Art der nicht-diplomatischen Einmischung in innere Angelegenheiten anderer Staaten. Diese dürften grundsätzlich nicht gezwungen werden, gegen ihren Willen zu handeln („containdre“).¹³² Gemeint ist die Einmischung in Entscheidungs- und Beratungsprozesse („délibérations“) anderer Nationen durch jegliche Art von Störung, Behinderung oder Beeinflussung – anders gesagt, das Ausüben von Druck auf politische Prozesse, was eindeutig als illegitim und unrechtmäßig benannt wird („il lui fait injure“).

Auch bei Vattel stellt damit zunächst die Figur der Grenzüberschreitung das entscheidende Kriterium für das Vorliegen einer Intervention dar. Dabei geht es weniger um konkrete physisch-räumliche Grenzüberschreitungen als vielmehr um die Einmischung in Einflussbereiche und Machtsphären. Für die Benennung illegitimer Interventionen, die nicht in Kooperation und Absprache erfolgen, ist jedoch das Moment der Störung, Behinderung und des Ausübens von Zwang auf souveräne, selbstbestimmte Entscheidungsprozesse ausschlaggebend. Anders formuliert – und zwar mit den Argumenten der Öffentlichkeitstheoretikerin Nancy Fraser –, ist für das Vorliegen einer illegitimen Intervention allein das Moment der Beeinflussung von Entscheidungen („délibérations“) treffenden, „strong publics“ maßgeblich.¹³³

Diese Auffassung von Interventionen als nicht-rechtmäßige, aggressive Akte wird erst 1945, knapp 200 Jahre später, durch das generelle Gewaltverbot in der UN-Charta zumindest für militärische Interventionen bestätigt und damit zum ersten Mal geltendes Völkerrecht. Hier heißt es:

All Members shall refrain in their international relations from the threat or the use of force against the territorial integrity or political independence of any state, or in any other manner inconsistent with the Purposes of the United Nations (United Nations 1945: 2,4).

¹³¹ Es könnte damit jedoch die Unterstützung oppositioneller Kräfte gemeint sein, die gegen ihre Unterdrückung durch die Regierung kämpfen, wie sie Lowe und Tzanakopoulos als Ausnahme gegenüber dem Interventionsverbot bei de Vattel beschreiben, ohne jedoch auf diesen konkreten Paragraphen des *Droit de Gens* zu verweisen (vgl. Lowe /Tzanakopoulos 2011: 4).

¹³² Diese Bedeutung ist in „contraindre“ im Sinne von „[f]orcer (qqn) à agir contre sa volonté“ enthalten (*Le Petit Robert* 2016).

¹³³ Nancy Fraser versteht unter „strong publics“ zum Beispiel Parlamente, aber auch im Allgemeinen jede Art von Öffentlichkeit „whose discourse encompasses both opinion formation and decision making“. Entscheidend ist hier der Punkt, dass Öffentlichkeit sich nicht auf ein bloßes Korrektiv staatlichen Handelns im Sinne von Habermas beschränkt (vgl. Fraser 1990: 74-77, hier 75). Dieser Sachverhalt wird angeführt, um die Anschlussfähigkeit von de Vattels Überlegungen in Bezug auf theatrale Interventionen zu unterstreichen; auch wenn der Brückenschlag von völkerrechtlichen Überlegungen des 18. Jahrhunderts zu gegenwärtiger Öffentlichkeitstheorie etwas weit sein mag.

Die Auslegung dieses Paragraphen lässt im Sinne des geltenden Völkerrechts drei juristisch legitime Interventionsgründe zu: Den interventionistischen Schutz von Staatsangehörigen im Ausland als Selbstverteidigungsfall, Interventionen auf Einladung oder mit Zustimmung des Zielstaates wie schon bei de Vattel und Interventionen mit Autorisierung der UN (vgl. Lowe /Tzanakopoulos 2011: 2).

Eine umfassendere, aber rechtlich im Vergleich zur UN-Charta deutlich weniger bindende Version des Interventionsverbots formuliert die Resolution der UN-Generalversammlung *Essentials of Peace* aus dem Jahre 1949. Hier wird, deutlich allgemeiner formuliert, jede Art der nicht-militärischen direkten wie indirekten Intervention für illegitim erklärt. Dabei werden explizit auch „subversive“ Aktivitäten auf dem Gebiet anderer Staaten genannt: „[F]omenting civil strife and subverting the will of the people in any State“ sei ein verbotenes interventionistisches Vorgehen (United Nations General Assembly 1949: 3; vgl. Kunig 2008: 20).

Diese umfassende Version des Interventionsverbots wird 1965 noch einmal durch die UN-Generalversammlung bestätigt, und zwar mit der *Declaration on the Inadmissibility of Intervention in the Domestic Affairs of States and the Protection of their Independence and Sovereignty*. Darin heißt es: „no state has the right to intervene, directly or indirectly, for any reason whatever, in the internal or external affairs of any other state“ (United Nations General Assembly 1965: 1; vgl. Kunig 2008: 20). In diesem Sinne umfasst das aktuell geltende völkerrechtliche Interventionsverbot nicht nur militärische Interventionen.¹³⁴ Im Sinne eines „erweiterte[n] Interventionsbegriff[s]“ gilt vielmehr: „[p]olitischer, wirtschaftlicher oder sonstiger Zwang kann auch Zwang im Sinne des Interventionsverbots darstellen“ (Peters 2008: 297). Dabei seien „[t]ypische Fallgruppen [...] die ‚subversive Intervention‘ durch Propaganda sowie die ‚indirekte Intervention‘ durch die Unterstützung von Revolutionären/Oppositionellen“ (Peters 2008: 297). Hier wird Subversion konkret als „auf die Untergrabung, den Umsturz der bestehenden staatlichen Ordnung zielende Tätigkeit“ (Duden 2017) gedacht. Dennoch ist interessant, wie eng aus völkerrechtlicher Sicht die Begriffe der Intervention und der Subversion miteinander verknüpft sind; dass sogar ein völkerrechtlicher Begriff der „subversiven Intervention“ besteht.

¹³⁴ So heißt es etwa in der *Max Planck Encyclopedia of Public International Law*: „intervention in its classical incarnation is generally considered to involve the use of force“ (Lowe /Tzanakopoulos 2011: 1).

Trotz dieser weitreichenden Formulierung wird das Interventionsverbot auch im engeren militärischen Sinne immer wieder durch die politische Praxis untergraben. Allein an seiner verbindlichsten Textversion in der UN-Charta entspinnen sich diverse Auslegungsdebatten mit durchaus realpolitisch-militärischen Konsequenzen. Beispielsweise geht es um die Frage, wie stark der Selbstverteidigungsfall ausweitbar sei. So vertreten die USA seit ihren Bombardements in Libyen 1986, die als Reaktion auf den Anschlag in der Berliner Diskothek *La Belle* erfolgten, eine Doktrin der Terrorbekämpfung als Selbstverteidigung (vgl. Gray 2008: 12-17).

Der wohl bekannteste dieser Auslegungsfälle ist jedoch die Doktrin¹³⁵ der humanitären Intervention. Hier geht es um die Auslegung der Formulierung „or in any other manner inconsistent with the Purposes of the United Nations“ (United Nations 1945: 2,4), also um die Berufung auf höhere Werte wie die Menschenrechte und die Wahrung des Weltfriedens, die dort ebenfalls festgeschrieben sind (United Nations 1945: 1,1; 1,3). Sie seien unter bestimmten krisenhaften Umständen höher einzuschätzen als die nationalstaatliche Souveränität und würden so die militärische Intervention zu humanitären Zwecken legitimieren.

Im Wesentlichen besagt die Doktrin, dass Interventionen zulässig seien, wenn sie mit den genannten Zielen der UN übereinstimmen und Reaktionen auf eine akute Krise seien. Bei der Krise handelt es sich im Regelfall um einen drohenden Völkermord, eine durch „gross and systematic human rights violations“ unmittelbar bevorstehende „humanitarian catastrophe“, die es zu verhindern gilt (Lowe /Tzanakopoulos 2011: 3). Zudem würden, da es sich um eine temporäre Maßnahme handele, nicht langfristig Souveränität und Integrität eines Staates verletzt oder untergraben. Die Intervention richte sich nicht gegen die Regierung des jeweiligen Staates, sondern bemesse die nötige Gewaltanwendung nach den Ausmaßen der krisenhaften Lage. Zudem seien humanitäre Interventionen nur als letztes Mittel legitim, wenn alle diplomatischen Maßnahmen gescheitert seien und die zuständige Regierung „unwilling or unable“ sei, die Krise selbst zu lösen (Lowe /Tzanopoulos 2008: 3). Zuletzt solle die Intervention immer durch einen Staatenverbund erfolgen, um sicher zu stellen,

¹³⁵ Doktrinen sind keine bindenden Rechtsvorschriften und auch kein Bestandteil internationaler Verträge, sondern Lehrmeinungen. Dementsprechend stellt die Doktrin der humanitären Intervention auch keine allgemein anerkannte Ausnahme vom Interventionsverbot dar.

dass die Beteiligten keine Eigeninteressen verfolgen (vgl. Gray 2008: 37-38; Lowe /Tzanakopoulos 2011; BYIL 2001: 695-6).¹³⁶

Humanitäre Interventionen sind also temporäre, zielgerichtete Maßnahmen zur Bewältigung akut-drängender Krisen und letzte Mittel, wenn alle anderen Maßnahmen versagen. Sie greifen dabei auf eine Figur der Selbstlegitimierung zurück, da die humanitäre Intervention als Doktrin auf keiner rechtlich-verbindlichen Grundlage beruht. Interventionen bleiben – aufgrund des Fehlens einer offiziellen UN-Resolution – völkerrechtlich schwer zu legitimieren und werden grundsätzlich als Akte der Aggression angesehen. Dennoch hat mit der humanitären Intervention, so umstritten sie sein mag, seit den 1990er Jahren (wieder) ein Nachdenken über Interventionen als legale, oder zumindest legitimierbare Akte eingesetzt.

II.4.2 Fragwürdigkeit interventionistischer Wirkungsversprechen

Gleichzeitig hat mit der Doktrin der humanitären Intervention das Wirkungsversprechen von Interventionen neue Gültigkeit und Aktualität erlangt. Staaten, Politiker*innen und Jurist*innen, welche die Doktrin der humanitären Intervention vertreten und verteidigen, setzen damit implizit voraus, dass derartige Vorgehensweisen als „letztes Mittel“ eine realistische Erfolgchance haben. Jedoch lässt sich allein an der Verschiebung des Schwerpunktes von UN-Interventionen vom „*Peace-Keeping* und *Peace-Enforcement*“ hin zum „multidimensionalen Peace-Building, [z]um *State-* und *Nation-Building*“ (Daxner u.a. 2010: 7) ablesen, dass sich derart angelegte Interventionen als langwierige, komplexe, schwer plan- und steuerbare Prozesse herausgestellt haben (vgl. Daxner u.a. 2010). Unabhängig von der teilweise scharfen Kritik an Militärinterventionen wie dem Kosovo-Einsatz der UN und der NATO, muss also auch ihr Wirkungsversprechen kritisch hinterfragt werden. Dies hat sich die Interventionssoziologie in ihrer auf Konfliktforschung spezialisierten Richtung zur Aufgabe gemacht. Dabei wird beispielsweise betont, dass Interventionen nicht im Sinne der „Leitmetapher eines Arztes, der einen Patienten behandelt“ verstanden werden dürften. Es werde vielmehr eine „Eigendynamik der Gesellschaftsformen, die durch und während der Intervention in der Einsatzregion entstehen“, in Gang gesetzt (Daxner u.a. 2010: 8).

Der deutsche Soziologie Hellmut Willke argumentiert systemtheoretisch und damit

¹³⁶ BYIL ist die gängige Abkürzung für das *British Yearbook of International Law*. Hier wird 2000 ein Papier zu sechs Prinzipien der humanitären Intervention publiziert, das die britische Regierung beim UN-Generalsekretär eingereicht hat.

deutlich allgemeiner, aber nochmals pessimistischer bezüglich der Wirkungsaussichten. Willke berücksichtigt in seinen Analysen therapeutische sowie (innen-)politische, insbesondere sozialstaatliche Interventionen. Dabei betont er, dass Interventionen in komplexe Systeme, die sich durch nicht-lineare Vernetzungen und damit durch Vielschichtigkeit, Eigendynamik und Selbstreferenzialität auszeichnen, nicht im Sinne kontrollierter, zielgerichteter Eingriffe steuerbar sind (vgl. Willke 2005: 1-10, 68-74). Gerade Interventionen in komplexe Sozialsysteme funktionieren laut Willke nur prozessual, in der Interaktion mit den Intervenierten und nach der Eigenlogik des intervenierten Systems, was er pointiert am Beispiel der List des Odysseus ausführt (vgl. Willke 2005: 6-7; vgl. Kap. I). Auch eröffnet Willke, indem er auf Autorschaft und Lektüre als Beschreibungskategorien verweist, bereits eine Perspektive der interdisziplinären Annäherung an den Begriff. Er erläutert, dass der Intervenierende nur „der Autor des Veränderungsimpulses“ sei, den das intervenierte System „liest und verarbeitet – und zwar nach seinen eigenen Kriterien und Operationsbedingungen“ (Willke 2005: 85). Laut Willke können Interventionen lediglich einen Anstoß zu Veränderungen geben, die „nur als Eigenleistung des zu verändernden Systems möglich“ seien (Willke 2005: 88). Konkret benennt er angesichts „der Unmöglichkeit direkter Intervention“, den „langwierigen Umweg eines gesellschaftlichen Diskurses“ als aussichtsreichste Möglichkeit (Willke 2005: 234).

Willke relativiert somit aus systemtheoretischer Perspektive das Wirkungspotenzial von Interventionen radikal und stellt eindeutig heraus, dass diese Eingriffe unbedingt als ergebnisoffene Prozesse angesehen werden müssen. Die Problematik, dass direkte Wirkungen theatraler Interventionen schwer benannt werden können, hat also nicht nur damit zu tun, dass sie offene, ästhetische Prozesse sind, sondern wird inzwischen auch in Bezug auf verschiedenste Arten anderer Interventionen reflektiert. Ergebnisoffenheit und Prozesshaftigkeit sind also eine grundsätzliche Eigenschaft von Interventionen. Sie stellen keine präzisen, quasi chirurgisch-genauen Eingriffe zur möglichst effektiven Realisierung klar definierter Ziele dar. Besonders interessant ist auch Willkes Argument vom „Umweg“ des „gesellschaftlichen Diskurses“, da es an die aktivistische Praxis der Diskursintervention erinnert (vgl. Kap. II.1.1 und II. 3). Das Wirkungspotenzial theatraler Interventionen, das sich selten in konkreten Veränderungen, sondern meist im ‚bloßen‘ Generieren von Öffentlichkeit realisiert, ist also auch systemtheoretisch argumentiert das einzig greifbare Wirkungspotenzial von Interventionen. Etwas konkreter gedacht, liegt ihre Wirkung jedoch in einem

aktivierenden Impuls. Auch das trojanische Pferd ist nach Vergil, wie Willke hervorhebt, nur deshalb als erfolgreiche Intervention zu betrachten, weil es lokale Akteur*innen, eben die Trojaner*innen, aktiviert (vgl. Kap. I).

II.4.3 Zur artistischen Attraktivität des Interventionsbegriffs

Ein erster zentraler Punkt, der aus der Analogiebildung mit dem Völkerrecht gewonnen werden kann, ist, dass Interventionen bis auf wenige Ausnahmen¹³⁷ zunächst einmal als illegitim wahrgenommen werden. Sie sind durchaus kontrovers, unerwartet und nicht vorgesehen, ein Spielen gegen die Regeln, ein Überschreiten des eigenen Hoheitsbereichs. Doch warum ist etwas, das völkerrechtlich derart restriktiv gehandhabt wird, gegenwärtig eine so attraktive Denkfigur für die gesellschaftliche Relevanz künstlerischer Akte?

Dies mag an den „Wirkungsversprechen“ von Interventionen liegen (Warstat u.a. 2015: 13). Zum einen besteht die Vorstellung, Interventionen könnten erfolgreich und nahezu gewaltfrei Druck, oder sogar Zwang, auf politische Prozesse ausüben und sie auf diese Weise im eigenen Interesse beeinflussen. Diese Ansicht spiegelt sich in den verschiedenen Formulierungen des völkerrechtlichen Interventionsverbots wider und ist natürlich das erklärte Ziel vieler Aktivist*innen. Auch innerhalb der vorliegenden Arbeit wird der Ansatz, Interventionen zeichnen sich im Wesentlichen durch das Erzwingen von Reaktionen aus, noch eine entscheidende Rolle spielen: In der Zusammenschau mit theaterwissenschaftlichen Konzeptionen soll dargelegt werden, dass Reaktionen gleichzeitig als Voraussetzung wie Bestandteil theatraler Interventionen angesehen werden müssen. An den Reaktionen lässt sich letzten Endes ablesen, ob es sich überhaupt um eine Intervention handelt oder ob es den Aktivist*innen bzw. Künstler*innen letzten Endes doch nicht gelungen ist, aus ihrem angestammten Bereich auszubringen (vgl. Kap. II.5.3).

Betrachtet man die bisher untersuchten historischen Beispiele in Bezug auf die Ausübung von Zwang oder die Behinderung selbstbestimmter Entscheidungsprozesse, so lässt sich dies lediglich bei denjenigen Aufführungen feststellen, die den Theaterrahmen so radikal überschreiten, dass die Zuschauer*innen keine freie

¹³⁷ Eine dieser wenigen Ausnahmen ist die Intervention auf Einladung. Dementsprechend stellen *Social Art* und *Applied Theatre*-Projekte in dieser Analogiebildung den einzigen Fall unbestreitbar legitimer theatraler Interventionen dar. Sie finden in Kooperation mit verschiedenen Institutionen vom Gefängnis bis zum Unternehmen statt und die Teilnahme ist im Regelfall freiwillig (vgl. Kap. II.1.1) – dennoch können sie natürlich kritisch betrachtet werden (vgl. Kap. II.1.1 und II.1.2).

Entscheidung für die Teilnahme an einer Aufführung mehr treffen können. Konkret handelt es sich dabei um Augusto Boals Unsichtbares Theater (vgl. Kap. II.2.4), das Partisanentheater der Ketzer (vgl. Kap. II.2.2) und das unmarkierte Guerilla Theater von American Playground oder den Yippies (vgl. Kap. II.2.3).

Des Weiteren besteht die Vorstellung, Interventionen könnten in letzter Minute effizient auf akute Krisen reagieren, wie sie in der Doktrin der humanitären Intervention impliziert ist. Die Idee, auch Künstler*innen könnten Katastrophen verhindern, wirkt faszinierend; ebenso der Gedanke, Kunst könne als ‚letztes Mittel‘ eingesetzt werden, um politische oder gesellschaftliche Krisen zu lösen.¹³⁸ Es ist naheliegend, dass diese Denkfigur besonders für Künstler*innen attraktiv erscheint, die der ästhetisch-distanzierten und dadurch gleichzeitig relativierenden Reflexions- und Rezeptionspraxis der Kunstsphäre entkommen und politische Relevanz entwickeln wollen.

Bei dieser vorsichtigen Analogsetzung, die natürlich in keinster Weise schwerwiegende Menschenrechtsverletzungen mit jeglicher Krise, in die aktivistische Interventionen einzugreifen versuchen, gleichsetzen möchte, fallen jedoch zwei ganz entscheidende Unterschiede auf. Im Falle aktivistischer Interventionen liegt die Krisendiagnose bei den Künstler*innen und Aktivist*innen selbst. Zum einen muss hier nicht unbedingt auf bereits in der öffentlichen Wahrnehmung präsente Konflikte reagiert werden, es können vielmehr Krisen diagnostiziert und prognostiziert werden, für die erst noch Öffentlichkeit und Aufmerksamkeit generiert werden soll. Zum anderen geht es bei aktivistischen Interventionen nicht nur um das Lösen, sondern durchaus auch um das Verschärfen von Krisen. Gruppen wie die WochenKlausur sind für ihre Versuche, klar umgrenzte, lokale, akute Krisen wie die mangelnde medizinische Versorgung von Wohnungslosen in Wien zu diagnostizieren und anschließend direkt zu lösen, stark kritisiert worden (vgl. Kap. II.1.2). So sind die meisten theatralen Interventionen eher an der Entwicklung einer Vision als an konkreter, kurzfristiger Krisenhilfe orientiert. Zudem können viele theatrale Interventionen eher als Strategien der Eskalation verstanden werden, als Verfahren der Verschärfung oder Produktion von Krisen. In diesem Zusammenhang sei auf Schlingensiefels Aktion *Bitte liebt Österreich. Erste österreichische Koalitionswoche* verwiesen, die, unmittelbar nachdem die

¹³⁸ Dieses Konzept der Krisenintervention findet sich im theaterwissenschaftlichen Kontext beispielsweise bei David Román, er schreibt: „*Acts of Intervention* is a book which examines the ways that gay men have used theatre and performance to intervene in the crisis of AIDS“ (Román 1998: xiii, vgl. Kap. II.1.1).

rechtspopulistische FPÖ im Jahr 2000 Teil der österreichischen Regierung geworden war, sicher nicht zur Entspannung der Lage beigetragen hat. Auch Unsichtbares Theater ist, folgt man einer gegenwärtigen artistischen Reinterpretation des Begriffs, nicht etwa darauf ausgerichtet, zu deeskalieren, sondern „zugängliche Konfliktsituationen zu erzeugen“ (vgl. Mitchell 2014: 56). Zuletzt sei noch darauf verwiesen, dass das Zentrum für Politische Schönheit mit Stefan Pelzer einen eigenen „Eskalationsbeauftragten“ zu seinen Mitgliedern zählt (vgl. z. B. Jacobsen 2015). Diese Kriseneskalation hängt Frauke Surmann zufolge unmittelbar mit der Rahmenkollision zusammen, die theatrale wie performative Interventionen bewirken. Hier geht es nicht nur um die „Destabilisierung von Selbst-, Fremd-, und Weltwahrnehmung“, sondern allgemeiner und offener formuliert um die „Auslösung von Krisen“ (Surmann 2014: 24-25).

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass eine völkerrechtlich inspirierte Begriffsbestimmung theatraler Interventionen wie sie hier vorgenommen worden ist, den Fokus auf das Ausüben von Druck und die Thematisierung drängender, krisenhafter Themen und Konflikte lenkt, weniger jedoch auf konkrete Lösungsansätze.

II.5 Dramaturgie der theatralen Intervention

Im sich gegenseitig ergänzenden Wechselspiel mit den bisher vorgestellten fachfremden Konzeptionen werden im Folgenden theaterwissenschaftliche Ansätze zu einer Modellbildung der Dramaturgie theatraler Interventionen verdichtet, die hier zunächst einmal grob durch die Nennung ihrer vier Phasen umrissen werden soll: 1. Platzierung, 2. Disartikulation, 3. Reartikulation und 4. Reaktionen.

Mouffes diskursinterventionistische Dynamik von Disartikulation und Reartikulation wird aus einer prozessorientierten, dramaturgischen Perspektive ergänzt, aus der sich zwei weitere Komponenten theatraler Interventionen ergeben – die Platzierung und die Reaktionen. Dramaturgie wird dabei als Beschäftigung mit „den Abläufen, Strukturen und Funktionen von Aufführungen selbst, mit der beabsichtigten Wirkung von Schauereignissen“ verstanden (Kotte 2005: 206).

Platzierung, Disartikulation, Reartikulation und Reaktionen sollen dabei nicht im Sinne eines linearen, festgefügtten Ablaufs verstanden werden; in der Praxis kann es zu Überlappungen und Verschiebungen zwischen diesen Phasen kommen. Dies soll anhand von Beispielen analysiert und illustriert werden, um nicht den Eindruck eines starren Modells aufkommen zu lassen, sondern im Gegenteil die Flexibilität zu betonen und gleichzeitig der Heterogenität der Beispiele gerecht zu werden.

Die Miteinbeziehung der Reaktionen ergibt sich nicht nur aus dramaturgischer Perspektive, sondern auch und gerade aus der völkerrechtlichen Definition von Interventionen als Praktiken des Zwangs, der Beeinflussung von Handlungen und Entscheidungsprozessen. Dabei lässt sich Zwang nun einmal nur an den erzwungenen Handlungen ablesen. Folgen keine Reaktionen, war der Druck auf die Adressat*innen, sich zu einer Intervention zu verhalten, offenbar nicht stark genug, um Zwangscharakter zu haben. Besteht die Möglichkeit, einen Interventionsversuch zu ignorieren, erfüllt dieser die Definition des Zwangs nicht und ist damit auch keine Intervention. Doll spricht beispielsweise in Bezug auf die Hoaxes der Yes Men von der „Erzeugung von Sichtbarkeit durch Zugzwang“ (Doll 2012a: 219).¹³⁹ Reaktionen und Rezeption, sind – so eine der zentralen Thesen dieser Arbeit – untrennbar mit dem Wirkungspotential theatraler Interventionen verknüpft (vgl. Teil III).

¹³⁹ Auch Doll versteht die *Hoaxes* der Yes Men als Interventionen, insbesondere aber als Diskursinterventionen (vgl. Doll 2012a: 217).

II.5.1 Platzierung

Auch wenn ein Großteil theatraler Interventionen ortsspezifisch ist,¹⁴⁰ müssen sie es nicht unbedingt sein. Die Kunsthistorikerin Miwon Kwon unterscheidet drei verschiedene Konzeptionen der Ortsspezifität bzw. *Site Specificity*: das phänomenologische, das soziale- bzw. institutionelle und das diskursive Paradigma (Kwon 2004). Im phänomenologischen Paradigma der Ortsspezifität nehmen die entsprechenden künstlerischen Praktiken auf die konkrete physisch-materielle Beschaffenheit der jeweiligen Orte Bezug. Das soziale oder institutionelle Paradigma hingegen setzt sich mit den jeweiligen Räumen zusätzlich als von Machtverhältnissen durchzogenen Geflechten sozialer Beziehungen auseinander und geht also bereits von einem sozial und performativ konstruierten Raum aus. Das dritte, diskursive Paradigma schließlich richtet sich nicht mehr auf die konkreten Räume selbst: Hier geht es um den diskursiven Umgang mit den Themen, welche die lokalen Akteur*innen betreffen, also die Menschen, die an und mit einem Ort leben, arbeiten und interagieren (vgl. Kwon 2004: 11-31). Diskursive Ortsspezifität strebt danach, Gemeinschaften zu integrieren wie zu generieren (Kwon 2004: 109) und adaptiert dabei unter anderem theatrale Formate wie festliche Umzüge (Kwon 2004: 104). Einer und manchmal alle drei dieser Aspekte lassen sich auch häufig bei theatralen Interventionen wiederfinden: So lässt beispielsweise Willy Dörner in *Urban Drifting* bunt gekleidete Tänzer*innen artistisch-virtuos so unerwartete wie erstaunliche Positionen im konkreten physischen Stadtraum einnehmen,¹⁴¹ Ligna erkunden mit ihren *Radioballetten* den sozialen Raum Hauptbahnhof und testen

¹⁴⁰ Frauke Surmann sieht Ortsspezifität als entscheidendes Kriterium für Interventionen, was bei ihrer Fokussierung auf ko-präsente Interventionen im urbanen Raum durchaus schlüssig ist (vgl. Surmann 2014: 17-18).

¹⁴¹ Dörners Tanzperformances *Urban Drifting*, die von Eva Holling zwar aus einer sehr kritischen Perspektive, aber dennoch als Interventionen diskutiert werden (vgl. Holling 2012: 114-118), setzen sich also nach Kwon im ersten Sinne ortsspezifisch mit konkreten physischen Orten im Stadtraum auseinander. Dabei kommt es zur temporären Aneignung spezifischer Orte im Stadtraum. Diese ungewöhnlichen Choreografien lassen sich als eine Praxis beschreiben, die zwischen *Parcours* und einer verkörperten Variante von Daniel Burens Markierungspraxis angesiedelt ist, die wiederum von Juliane Rebentisch als interventionistisch beschrieben wird (Rebentisch 2003: 268-276, hier 268).

die Grenzen des hier Erlaubten durch Integration von Bettelgesten in ihre Choreografien;¹⁴² und Björn Bicker und Malte Jelden richten für ihr Stadtteilprojekt *New Hamburg* in einer alten Veddeker Kirche ein (temporäres) Café, Begegnungs- und Kulturzentrum ein.¹⁴³

Doch zurück zur Frage, ob theatrale Interventionen grundsätzlich über einen Ansatz der Ortsspezifität begriffen werden können. Dabei soll im Folgenden argumentiert werden, dass insbesondere bei stark mediatisierten theatralen Interventionen andere Aspekte der Platzierung entscheidender sind. Natürlich benötigen auch solche stärker mediatisierten theatralen Interventionen konkrete Aufführungsorte, aber eben nicht unbedingt, um in die Beziehungsgeflechte des (sozialen) Raums einzugreifen, seinen Zweck zu entfremden, seine Wahrnehmung zu verändern oder ihn sich temporär anzueignen, wie dies ästhetische In(ter)ventionen im öffentlichen Raum tun (vgl. Surmann 2014: 65). Die theatrale Intervention benötigt zunächst einfach nur eine ‚Bühne‘, einen möglichst große Aufmerksamkeit erregenden Auftrittsort. Ihr geht es um Öffentlichkeit, nicht um den öffentlichen Raum. Durch ihre (massen-)mediale Verbreitung und die Adressierung medial vermittelter Öffentlichkeiten wird die Platzierung gleichzeitig zum optionalen Mittel ihrer Authentifizierung.¹⁴⁴ Zum anderen gibt die Medialisierung der theatralen Intervention aber auch die Möglichkeit, die symbolischen Qualitäten eines Ortes mit Diskursen zu verknüpfen, die jenseits der lokalen Akteur*innen und Gegebenheiten verlaufen.

Bei einer theatralen Intervention geht es gleichermaßen um die Intervention in Räume, wie um die Intervention in Öffentlichkeiten: Die Intervention in bestimmte Räume ermöglicht das Erreichen bestimmter Öffentlichkeiten. Die Wendung von der ‚Intervention im öffentlichen Raum‘ ist daher zu kurz gegriffen (vgl. Kap. II.1.1). Sie

¹⁴² Es handelt sich also um ortsspezifische Interventionen in Kwons zweitem Begriffsverständnis. Beispielsweise nehmen Ligna bei ihren Aufführungen im Leipziger Hauptbahnhof in die kollektive, über Anweisung per Funk und Headset (wir befinden uns im Jahre 2003) ausgeführte Choreografie der Teilnehmer*innen Gesten des Bettelns auf. Zu diesem Zeitpunkt hatte nun gerade die Deutsche Bahn das Betteln in ihren Bahnhöfen verboten. Die choreographisch-tänzerische Intervention von Ligna setzt sich also mit dem spezifischen sozial-performativen Raum und Beziehungsgeflecht ‚Hauptbahnhof‘ auseinander: Sie thematisiert die Machtverhältnisse, die diesen Raum durchziehen, insbesondere die Ein- und Ausschlüsse, die sie produzieren (vgl. radiodispersion 2008).

¹⁴³ Als theatrale Interventionen im Sinne von Kwons drittem, diskursiven Ansatz der Ortsspezifität können, neben Beispielen wie den Stadtprojekten von Malte Jelden und Björn Bicker, ganz allgemein jegliche mit den Akteur*innen arbeitende, oder für sie relevante, verhandelnde Formen des *Applied Theatre* betrachtet werden. Das Stadtprojekt *New Hamburg* beispielsweise wird durchaus als Intervention wahrgenommen. So schreibt *Die Zeit*: „Sie [die Kirche] soll zur Bühne werden und dafür umgebaut werden. Das Theater greift ein ins wirkliche Leben“ (Stock 2014).

¹⁴⁴ Entscheidend ist hier die (Wieder-)Erkennbarkeit des Ortes.

unterschlägt, dass eine Aktion im Stadtraum nicht *automatisch* Öffentlichkeiten erreicht. Vielmehr ermöglichen bestimmte Räume, beispielsweise Erinnerungsorte oder repräsentative Räume, Zugang zu ‚breiten‘, massenmedial vermittelten Öffentlichkeiten (vgl. Kap. II.5.1): An historisch oder politisch aufgeladenen Orten findet nicht unbedingt Öffentlichkeit statt, sie besitzen aber Nachrichtenwert und erhalten so Aufmerksamkeit.

Die Wahl des Ortes bleibt also zentral, sei es, um Aufmerksamkeit zu generieren, die Intervention in einen größeren (diskursiven) Kontext zu setzen oder sie provozierend im „Feindesland“¹⁴⁵ stattfinden zu lassen. Die Ortswahl kann als Platzierung die Suche nach ‚wunden‘, „neuralgische[n] Punkt[en] in einem System“ sein (Reinsborough /Canning 2014: 168), oder auch die Suche nach symbolischen und identitätspolitisch aufgeladenen Orten, nach Erinnerungsorten im Sinne Pierre Noras. So kann gleichzeitig eine thematische, diskursive und kontextuelle Platzierung der Intervention vorgenommen werden und diese Platzierung selbst bereits Teil der Disartikulation und Inszenierung von Kritik werden, indem das Kritisierte situiert und Aufmerksamkeit darauf gelenkt wird.

Interventionspunkte

Mit Rückgriff auf die Aktivist*innen Patrick Reinsborough und Doyle Canning und deren Theorie der Interventionspunkte, liefert der US-amerikanische Soziologe, Anarchist und Aktivist David Graeber eine Typologisierung direkter (anarchistischer) Aktionen (vgl. Graeber 2009: 359-60). Interventionspunkte sind, wie Reinsborough und Canning im aktivistischen Handbuch *Beautiful Trouble* schreiben, „empfindliche Stellen, an denen gezielt Druck ausgeübt werden kann, um Abläufe zu unterbrechen“, „das Funktionieren des Systems zu beeinträchtigen“ und „einen Wandel einzuleiten“ (Reinsborough /Canning 2014: 168). Die Platzierung der Intervention und das Erzwingen von Reaktionen können demnach im unmittelbaren Zusammenhang stehen, wenn eine solche Schwachstelle des Systems ausgemacht ist und genutzt werden kann.¹⁴⁶ Ein Interventionspunkt ist „a place in a physical or conceptual system (ideology, cultural assumption, etc.) where action can be taken to effectively interrupt the

¹⁴⁵ Wie es beispielsweise Baz Kershaw formuliert, wenn er von „forays into alien territory“ spricht (Kershaw 1992: 7).

¹⁴⁶ „As we endeavor to link systemic change with tangible short-term goals we must seek out the points of intervention in the system. These are the places where when we apply our power – usually through revoking our obedience – we are able to leverage change“ (Reinsborough 2004: 183).

system“ (Reinsborough 2004: 207). Graeber unterscheidet im Rückgriff auf Reinsborough und Canning zwischen fünf unterschiedlichen Interventionspunkten, die jeweils einem anderen Typ der direkten Aktion entsprechen (vgl. Graeber 2009: 359).

Dabei ähneln sich die ersten vier Interventionspunkte: der Produktionspunkt, der Zerstörungspunkt, der Konsumpunkt und der Entscheidungspunkt. Sie zeichnen sich dadurch aus, dass es sich um konkrete Orte handelt, an denen sozio-ökonomische oder politische Machtbeziehungen ausagiert werden. Der fünfte Punkt, der Vorstellungspunkt, beschreibt hingegen einen abstrakteren Ort. Es lässt sich also von zwei unterschiedlichen Kategorien von Interventionspunkten sprechen, wobei hier zunächst auf die vier Punkte der ersten Kategorie eingegangen werden soll.

Die zuerst genannten Produktionspunkte (*points of production*)¹⁴⁷ sind Räume produzierender Arbeit und verweisen im interventionistischen Kontext in erster Linie auf historische Aktionsformen der Arbeiterbewegung, auf Streiks und Sabotage in Fabriken und Betrieben (vgl. Reinsborough /Canning 2014: 169).

Der *point of destruction* oder Zerstörungspunkt wird als „der reale Schauplatz von Beschädigung, Leid oder Ungerechtigkeit“ beschrieben (Reinsborough /Canning 2014: 169); er ist besonders für „[m]odern frontline resistance movements“ (Reinsborough 2004: 183) wie Blockaden oder Besetzungen wichtig. Beispielfhaft können genuin aktivistische Aktionen wie die von Greenpeace genannt werden, die in ihrer Ausrichtung auf Mediatisierung und ihrer Eigenschaft als Medienereignisse hochgradig theatral (im Sinne Michael Frieds) sein können. Aber auch Aktionen wie der *Erste Europäische Mauerfall* des Zentrums für Politische Schönheit fallen in diese Kategorie. Die europäische Außengrenze ist ein Schauplatz von Leid und Ungerechtigkeit, und der Versuch, den Grenzzaun zu durchbrechen, eine klassische Form der direkten Aktion – auch wenn das Vorhaben beim ZPS eher als Zitat einer solchen erscheint. Weshalb es bis auf den *Ersten Europäischen Mauerfall* kaum weitere Beispiele für theatrale Interventionen gibt, die an Zerstörungspunkten lokalisiert sind, lässt sich mit Reinsborough selbst erklären: „[T]ragically, the point of destruction is oftentimes far from the public eye“ (Reinsborough 2004: 184). *Points of destruction* müssen also erst, beispielsweise durch die aufwändigen Stunts von Greenpeace, PETA oder anderen Organisationen, in die Öffentlichkeit ‚gezerrt‘ werden.

¹⁴⁷ Hier werden im Folgenden Reinsboroughs englische Begrifflichkeiten durchgängig beibehalten, da die Übersetzung des für diese Arbeit entscheidenden „point of assumption“ mit „Vorstellungspunkt“ etwas irreführend ist (vgl. Reinsborough 2004: 183-185).

Der *point of consumption* beschreibt Orte des Konsums, des Handels und der Werbung (vgl. Reinsborough /Canning 2014: 169-170). Für theatrale Interventionen mit kapitalismus- oder konsumkritischer Haltung sind Konsumpunkte also dankbare Orte. Hier seien nur die inszenierten und choreografierten Ladendiebstahlaktionen von Yo Mango (vgl. Kap. II.3) und die weniger direkten, dafür deutlich persuasiveren Auftritte von Reverend Billy & The Church of Life After Shopping genannt: William C. Talin stürmt als lautstarker Prediger der Konsumverweigerung mit seinem antikapitalistischen Gospelchor seit den 1990er Jahren Geschäftsstellen großer Handelsketten, etwa Filialen des Disney-Stores, um dort mit seinen Predigten dem entfesselten Kapitalismus das Handwerk zu legen.¹⁴⁸

Der vierte Typ, der *point of decision* oder Entscheidungspunkt beschreibt Orte der direkten Ausübung von Macht – Parlamente, Regierungssitze, Konzernzentralen – Orte, „an de[nen] über die Forderungen einer Kampagne entschieden wird“, und die daher „oft als plausibelster Interventionspunkt“ erscheinen (Reinsborough /Canning 2014: 170). Zudem stehen *points of decision* oftmals als repräsentative Orte pars pro toto für politische oder ökonomische Systeme. Es verwundert also nicht, dass sich für den Entscheidungspunkt eine Vielzahl an Beispielen theatral-interventionistischer Proteste finden lässt. Hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang besonders die FEMEN, deren Mitglieder etwa vor und im spanischen Parlament in Madrid gegen die Verschärfung der Abtreibungsgesetze protestieren, vor dem autonomen Regierungsgebäude in Simferopol gegen die russische Besetzung der Krim oder vor einem tunesischen Gerichtsgebäude für die Freilassung einer inhaftierten FEMEN-Aktivistin.¹⁴⁹ Auch die Aktionen des Zentrums für Politische Schönheit greifen oft Entscheidungspunkte an. Das ZPS bespielt bereits seit seinen Anfängen so ausdauernd wie konsequent das Berliner Regierungsviertel;¹⁵⁰ dort findet etwa der *Marsch der (Un-)Entschlossenen* im Rahmen der Aktion *Die Toten kommen* statt. Laut Ankündigung gilt

¹⁴⁸ Die Disney-Ladengeschäfte eignen sich für solche Predigten natürlich ganz besonders; kaum ein Unternehmen verbirgt seine Geschäftspraktiken so erfolgreich hinter einer CI aus Familienfreundlichkeit, Spaß und Märchenwelten.

¹⁴⁹ Eine Überblicksdarstellung zur Aktion findet sich hier: Zentrum für Politische Schönheit: „Die Toten kommen“. Entn.: *Zentrum für Politische Schönheit*, <<https://www.politicalbeauty.de/toten.html>>, letzter Zugriff: 25.4.2017.

¹⁵⁰ Als früheste Beispiele seien *Die Re-Formation der Geschichte. Ein Anschlag mit Thesen auf den Bundestag* (2009) und *Das Forum der verlorenen Hoffnungen* (2009). Ein Überblick über alle Aktionen des ZPS findet sich hier: Zentrum für Politische Schönheit (o.J.): „Alle Aktionen“. Entn.: *Zentrum für Politische Schönheit*, <<http://www.politicalbeauty.de/aktionen.html>>, letzter Zugriff: 24.3.2017.

es, die ersten Gräber eines Ehrenfriedhofs für Migrant*innen auszuheben, um schließlich symbolische Gräber auf der Reichstagswiese anzulegen.¹⁵¹ Das Zentrum erklärt dazu auf dem Baustellenschild:

Das Forum des Bundeskanzleramts gehört zu den bedeutendsten öffentlichen Plätzen der Bundesrepublik Deutschland. Als Ausgleichsmaßnahme des in-nereuropäischen Gemeinschaftsprojektes „militärische Grenzabriegelung der EU“, dessen direkte Auswirkungen bisher unter Ausschluss der Öffentlichkeit im Hinterland südeuropäischer Staaten versteckt werden, wird der Vorplatz nun in ein Friedhofsfeld verwandelt, auf dem die neuen Mauertoten direkt vor den politischen Entscheidungsträgern bestattet werden (ZPS 17.6.2015).

Dieses Zitat verdeutlicht den Kontrast von *points of destruction* und *decision*: Das Anliegen des ZPS wird aus dem ignorierten ‚Hinterland‘ ins Regierungsviertel und damit ins Blickfeld der Öffentlichkeit transferiert, das Unsichtbare sichtbar gemacht und mit Machtstrukturen assoziiert.

***Points of Assumption* und Erinnerungsorte**

Der fünfte Punkt, der *point of assumption* meint einen Ort im übertragenen Sinne, an dem sich (Welt-)Anschauungen und (sozio)politische Prämissen manifestieren. Dabei greift die deutsche Übersetzung „Vorstellungspunk[t]“ (Reinsborough /Canning 2014: 170) zu kurz, denn in der englischen Version von *Beautiful Trouble* heißt es: „Assumptions are the building blocks of ideology, the DNA of political belief systems.“¹⁵² Graeber schreibt Aktionen am *point of assumption* das größte Wirkungspotenzial zu und nennt sie „ultimately the most important – or at least, the most profound – since they take aim at the basic frameworks in which acts are interpreted“ (Graeber 2009: 360). Hier zeigt sich eine deutliche Parallele zu Mouffes Ansatz: Der imaginär-symbolische Ort der *assumption* kann auch als Ort des *Common Sense* in ihrem und Gramscis Sinne begriffen werden und in der Hinterfragung des *Common Sense* sieht Mouffe schließlich ein zentrales Wirkungspotenzial kritischer künstlerischer Intervention.

¹⁵¹ Die Aktion fand am 21.6.2015 statt und wurde als *Marsch der Entschlossenen* angekündigt, dann aber vom Zentrum kurzfristig und spielerisch zum *Marsch der Unentschlossenen* umbenannt, nachdem die Polizei die Genehmigung der Veranstaltung an Bedingungen geknüpft hatte: keine Schau-feln, Bagger oder Särge. Man rückte stattdessen mit Blumenschmuck und bunten Plastikschäufel-chen an, was abermals, wie schon beim oben erwähnten Beispiel des *Ersten Europäischen Mauerfalls*, wie das Zitat einer direkten Aktion wirkt (vgl. Bieberstein /Evren 2016, hier S. 453).

¹⁵² Reinsborough, Patrick /Canning, Doyle: „Points of intervention“. Entn.: *Beautiful Trouble. A Toolbox for Revolution*, <<http://beautifultrouble.org/theory/points-of-intervention/>>, letzter Zugriff: 25.4.2017.

Wie sich ein *point of assumption* dennoch materialisieren kann, zeigt Reinsboroughs und Cannings Beispiel der ausgetauschten Sprachboxen von G.I. Joe- und Barbie-Puppen, bei denen die Hartplastikfiguren zum *point of assumption* werden, an dem sich Identitätskonstruktionen und Gender-Stereotype manifestieren (vgl. Reinsborough /Canning 2012: 170). Die Aktion hinterfragt diese Konstruktionen, wenn der „real American Hero“ GI Joe auf Knopfdruck plötzlich mit glockenheller Stimme „I love to shop with you“ flötet, Barbies Kunststoffkörper hingegen wenig damenhaft „Attack! Vengeance is mine!“ bellt (vgl. Fireston 1993). Die Platzierung kann also auch beispielsweise durch den Einsatz eines Objekts geschehen, solange es als identitätsstiftend angesehen wird. Damit lässt sich der Begriff produktiv mit Pierre Noras Konzept der Erinnerungsorte in Beziehung setzen.

In seinem siebenbändigen Werk *Erinnerungsorte Frankreichs* will der Historiker Pierre Nora die Kristallisationspunkte der französischen Nationalidentität identifizieren (vgl. Günzel /Kümmerling 2010: 126). Dabei greift er auf Maurice Halbwachs' Konzept des kollektiven Gedächtnisses zurück und überträgt es auf den nationalstaatlichen Kontext und eben „Orte“. Was Nora bei seinem Unterfangen entwickelt, entspricht in gewisser Weise dem *point of assumption*: Mit seinen *Lieux de Mémoire* meint Nora ebenfalls nicht nur physische Plätze und Räume, sondern weitete den Begriff Ort¹⁵³ sehr stark. Ein Erinnerungsort kann geografisch, historisch, institutionell, narrativ oder mythisch sein,¹⁵⁴ einem Ereignis, Brauch, oder Objekt entsprechen, solange ihm eine identitätsstiftende Wirkung für ein Kollektiv inhärent ist.¹⁵⁵ Nora selbst veranschaulicht dieses weite Begriffsverständnis mit einer Auflistung von Beispielen für „Orte“ [...] an denen sich das Gedächtnis der Nation Frankreich in besonderem Maße kondensiert, *verkörpert* oder kristallisiert hat“ (Nora 1990: 7, Herv. SN). Er

¹⁵³ Die begriffliche Unterscheidung zwischen Orten und Räumen wird auf verschiedene Weisen getroffen. So geht beispielsweise Michel de Certeau davon aus, dass der Raum im Gegensatz zum Ort durch performatives Agieren verschiedener Akteur*innen geformt wird; der Raum sei der „Ort, mit dem man etwas macht“ (de Certeau 1998: 218, 267, zitiert nach Surmann 2014: 65). François und Schulze verwenden jedoch in Übersetzung der französischen *Lieux de Mémoire* (Nora 1990) den Begriff „Erinnerungsorte“. Erinnerungsorte sind von sedimentierten kulturellen Praktiken geprägt und damit performativen Räumen im Sinne de Certeaus nah verwandt. Da diese Arbeit die Anschlussfähigkeit von Noras Konzept an aktivistische Theorie herausgearbeitet, wird im Folgenden von ‚Orten‘ gesprochen. Dabei ist ‚Orte‘ dezidiert nicht im Sinne de Certeaus gemeint.

¹⁵⁴ Nora unterteilt die Erinnerungsorte auch in folgende drei Kategorien: 1.) „tragbare“, z. B. die biblischen Gesetzestafeln, 2.) „topographische“, deren genaue geographische Lokalisierung möglich ist und 3.) Architekturdenkmäler und „Gedenkstätten“ (vgl. Nora 1990: 31).

¹⁵⁵ „In der Tat sind sie [Gedächtnisorte] in der dreifachen Bedeutung des Worts, im materiellen, symbolischen und funktionalen Sinn. [...] Stets existieren die drei Aspekte neben- und miteinander“ (Nora 1990: 26).

nennt sowohl Kriegerdenkmäler, Statuen, Gebäudekomplexe, Rituale, Museen, „Gedenkfeiern und Devisen wie die Trikolore, de[n] 14. Juli, ‚Liberté-Egalité-Fraternité‘“ und „Texte [...] wie die Erklärung der Menschenrechte oder [...] [den] *Code civil*, populäre Wörterbücher und Lexika oder Geschichtsbücher für Kinder wie die berühmte ‚Tour de France par deux enfants‘ [...]“ (Nora 1990: 7). Gemein sei diesen „Gedächtnisvehikel[n]“, so Nora, zum einen eine symbolische Wirkungskraft „für die Herausbildung der politischen Identität Frankreichs“ (Nora 1990: 7), zum anderen, dass sie von einer „symbolische[n] Aura umgeben“ seien (Nora 1990: 26).

Inwieweit sich Noras Begriff für eine neue Form der Geschichtsschreibung eignen mag, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden,¹⁵⁶ allerdings scheint der Begriff prädestiniert für die Bestimmung von symbolischen Orten, die sich als Ziele theatraler Interventionen anbieten und genutzt werden. Mit diesem Ansatz lässt sich nachvollziehen, inwieweit es sich beim *Genderswapping* uramerikanischer Kunststoffpuppen, den traditionell-ukrainischen Frisuren und Kopfschmuck der FEMEN und der subkulturellen Punkrockaufmachung von Pussy Riot bereits um Verortungen handelt.

Kombinationen verschiedener Interventionspunkte

Wie dargestellt kann es sich beim Erinnerungsort oder *point of assumption* um gänzlich abstrakte oder rein diskursive Orte handeln. Da es hier jedoch um theatrale Interventionen geht, die zwangsläufig immer einen konkreten Aufführungsort brauchen, soll eine solche Ablösung vom physischen Raum in Richtung der reinen Diskursintervention vermieden werden und nach den Überlagerungen von symbolischen und physischen Räumen gefragt werden.

Artivismus und theatrale Interventionen greifen häufig über Erinnerungsorte in Diskurse ein. Erinnerungsorte als Symbole oder Materialisierung kollektiver Identitäten sind wiedererkennbar, oftmals emotional oder diskursiv aufgeladen und eignen sich damit insbesondere für mediatisierte Aktionen; wie abstrakt oder konkret eine Platzierung ausfällt, kann dennoch stark variieren. Oftmals sind es auch mehrere Interventionspunkte, an denen eine Aktion angreift. So finden sich bei den *Guerilla Protest Punk Performances* von Pussy Riot Beispiele, die, mit Ausnahme der *points of production*,

¹⁵⁶ Vgl. auch die Kritik an diesem Projekt der quasi postmodernen, auf Fragmentierung setzenden, aber dennoch nationalen Geschichtsschreibung, wie sie Étienne François und Hagen Schulze in ihrer Einleitung zum Analogprojekt *Deutsche Erinnerungsorte* formulieren (vgl. François /Schulze 2001²: 9-24, hier 17).

an allen bislang genannten Orten platziert worden sind: *Kropotkin Vodka* wurde in Luxus-Boutiquen, also an „points of consumption“ aufgeführt, *Death to Prison and Freedom to Protests* vor Gefängnissen, also an „points of destruction“. *Putin has pissed himself* ist ein Auftritt auf dem Roten Platz und damit vor dem Kreml als *point of decision* wie auch Erinnerungsort von historisch-symbolischer Bedeutung. *A Punk Prayer* schließlich wird in der Moskauer Christ-Erlöserkathedrale an einem Erinnerungsort platziert, dem „ultimate symbol of Tsarist power“, der aber gleichzeitig auch „the seat of the Moscow Patriarchate“ ist (Eltchaninoff 2014: 1).

Analog verhält sich die Intervention *Erster Europäischer Mauerfall* des ZPS. Diese Intervention wird einerseits an einem Ort platziert, an dem ein politisches Regelwerk sichtbar und gegebenenfalls auch mit Gewalt durchgesetzt wird – dem kilometerlangen Klingendrahtzaun vor Melilla – und andererseits an einem zweiten Ort, einem Denkmal, das gleichzeitig auch symbolisch für einen Diskurs steht – den ‚Mauerkreuzen‘ am Berliner Reichstagsufer, direkt zwischen den verschiedenen Sitzungs- und Bürogebäuden des Bundestags. Nach Reinsborough und Canning handelt es sich hier zum einen um einen *point of destruction* und zum anderen um einen *point of decision* wie auch *assumption*, einen Entscheidungs- wie Erinnerungsort. Das Zentrum lenkt zunächst ganz klassisch aktivistisch mit der Platzierung an der Außengrenze die öffentliche Aufmerksamkeit auf gegenwärtiges Leid und Unrecht, überlagert dieses Bild jedoch mit dem des Reichstagsgeländes als Ort der Macht sowie dem Erinnerungsort der Mauertoten und der Mauer (vgl. Wolfrum 2009). In Form der entwendeten Kreuze werden die deutschen Orte vor dem *point of destruction* gelagert. Interessanterweise artikuliert die Intervention zudem eine implizite Kritik am Denkmal der vierzehn *Weißten Kreuze*; wird ihr Verschwinden doch erst nach einer Pressemitteilung des ZPS überhaupt bemerkt. Was als identitätsstiftend beschworen wird, scheint pragmatisch nur im peripheren Blick der Öffentlichkeit zu stehen.

So platziert das ZPS seine Intervention *Erster Europäischer Mauerfall* in gleich mehreren Diskursen, dem der europäischen Migrationspolitik, dem einer (deutsch-)deutschen Identität und dem der Erinnerungs- und Gedenkkultur. Diese diskursive Verschränkung, die durch die Platzierung der Aktion entsteht, macht einen Großteil ihres kontroversen, öffentlichkeitsgenerierenden Potenzials aus. Die Wahl des Ortes kann also bereits einen Teil der Dis- und Reartikulation der theatralen Intervention darstellen.

In gegnerischem Territorium

Schließlich ist Kershaws Formulierung von „forays into alien territory“ (Kershaw 1992: 8), der Intervention in fremdes oder feindliches Gebiet, noch anzusprechen. Gemeint sind hier vom politischen Gegner besetzte Orte; auch hier ist die Platzierung nicht geografisch gedacht, sondern beispielsweise in Bezug auf *Social Performances* (Singer 1959: xiii). Man denke etwa an die Hoaxes der Yes Men, bei denen sich die beiden Aktivisten in billigen Herrenanzügen in Konferenzen ihrer Gegner schmuggeln. Damit ist also nicht der eigentliche Ort das feindliche Terrain, die *Social Performance* der jeweiligen Konferenz ist es (vgl. Kap. III.2).

Durch die Wahl eines solchen Schauplatzes, der klar einer gegnerischen Partei¹⁵⁷ zuzuschreiben ist, findet automatisch auch eine Adressierung des Gegners statt. Unter Rückgriff auf Jasmina Gherairis rhetorikanalytische Beschreibung des „Adressaten-Splitting[s] und [der] Beeinflussungsmöglichkeiten beim Protest“¹⁵⁸ lässt sich hier argumentieren, dass die Intervention indirekt die Öffentlichkeit adressiert und zugleich direkt eine „entscheidungs- und/oder wirkungsmächtige Instanz“, die allerdings auf ihr „Anliegen kaum eingehen wird“ (Gherairi 2015: 167).

Die Platzierung ist also oftmals auch eine Adressierung, was mit der völkerrechtlichen Definition von Intervention korreliert: Eine Intervention ist das Eingreifen einer dritten Partei in einen bereits bestehenden Konflikt; Interventionen richten sich entsprechend im Regelfall gegen etwas oder jemanden und sind parteiisch. Die Platzierung kann dieses Beziehungsgeflecht bereits beinhalten, verdeutlichen und die vorher involvierten Parteien und „klar definierten Zielgruppen“ (Warstat u.a. 2015: 7) benennen. Die Vorstellung des Eindringens in einen gegnerischen Ort wird gelegentlich auch

¹⁵⁷ Gegner scheint hier auch im Sinne des an Carl Schmitt orientierten Ansatzes von Chantal Mouffe der passende Begriff zu sein, da sie mit Schmitt zwischen Feinden und Gegnern unterscheidet; „Gegner“ sind Teil einer agonistischen, als Wettstreit realisierten Beziehung, während „Feinde“ Teil einer antagonistischen, kriegerischen, auf gegenseitige Zerstörung ausgerichteten Beziehung sind (vgl. z. B. Mouffe 2014: 11-43, 26). Da die meisten der hier untersuchten Interventionen in demokratischen, auf Meinungsfreiheit basierenden Öffentlichkeiten, durchgeführt werden, ist für die meisten Beispiele Mouffes Konzeption des „Gegners“ ein methodisch und analytisch adäquater und erkenntnisproduzierender Begriff. Schließlich setzen Akteur*innen wie das Zentrum für politische Schönheit auf die Handlungsspielräume einer durch Meinungs- und Kunstfreiheit formierten agonalen Öffentlichkeit und stellen gleichzeitig Beispiele für gewaltlosen Widerstand dar. Jedoch lassen sich auch Beispiele für Interventionen in deutlich antagonistischeren politischen und öffentlichen Konstellationen finden, wie beispielsweise die Aktionen von Pussy Riot, auf die die russische Regierung und Justiz mit offen repressiven Maßnahmen reagieren (vgl. z. B. „Pussy-Riot-Sängerin in Isolationshaft verlegt“. Entn.: *Spiegel Online*, 24.9.2013, <<http://www.spiegel.de/politik/ausland/pussy-riot-mitglied-tolokonnikowa-in-isolationshaft-verlegt-a-924105.html>> letzter Zugriff: 26.4.2017).

¹⁵⁸ Gherairi beschäftigt sich jedoch mit persuasiven und nicht mit interventionistischen Protestformen.

in der Rhetorik der Akteur*innen sichtbar, wenn etwa Michel Eltchaninoff zum *Punk Prayer* von Pussy Riot in der Erlöserkathedrale konstatiert: „To launch an attack here is to hit at the very heart – metaphorical [sic!], but also very real – of contemporary Russian power” (Eltchaninoff 2014). Und das ZPS schreibt über den Publizisten und Verfasser des *Schwarzbuchs Waffenhandel* Jürgen Gräßlin (den sie ein „Vorbild“ ihrer eigenen Arbeit nennen), er wolle mit seinen Reden bei Aktionärsversammlungen von Rüstungskonzernen direkt „im Zentrum des Bösen etwas bewirken, ohne Gewalt auszuüben“ (Ruch 2013: 115). Diese Vorstellung entspricht wieder der völkerrechtlichen ex negativo-Definition aus dem Interventionsverbot heraus, die besagt, dass eine Intervention Souveränitätsbereiche verletzt und in einen internen Bereich eindringt oder eingreift. Die Aktionärsversammlung ist eine solche, geschlossene, interne, nur partiell öffentliche Veranstaltung – ein Bereich, in den sich konventionell verhaltende Aktivist*innen, die vor dem Veranstaltungsgebäude demonstrieren, eben nicht eindringen. Auch die Aktionen der Yes Men dringen häufig in derartige halböffentliche Veranstaltungen ein, beispielsweise in Konferenzen ökonomischer Interessensverbände.

Bei der Platzierung von Interventionen spielt also eine ganze Bandbreite von Faktoren, von der symbolischen Aufladung bis zur politischen Situierung des Ortes, eine Rolle. Dennoch ist entscheidend, dass die Wahl des Ortes zur Generierung von medialer Aufmerksamkeit beitragen kann.

II.5.2 Disartikulation und Reartikulation

Wie bereits erläutert, sind bei Chantal Mouffe Disartikulation und Reartikulation zwei eng miteinander verknüpfte, wechselseitig aufeinander bezogene Begrifflichkeiten und Prozesse. Es hat sich auch in der analytischen Anwendung dieses Begriffspaares herausgestellt, dass die konkreten theatralen Prozesse, Strategien und Mittel der Dis- und Reartikulation nur schwer getrennt voneinander beschreibbar sind. Deshalb sollen diese beiden Prozesse und ‚Phasen‘ in der Dramaturgie theatraler Interventionen gemeinsam behandelt werden, denn sie sind weder zeitlich noch analytisch in ein Nacheinander auflösbar. Anhand einer Reihe unterschiedlicher Beispiele soll im Folgenden gezeigt und verhandelt werden, in welchen Variationen die Mechanik der beiden Prozesse zum Tragen kommt.

Während sich die Kritik, die Disartikulation,¹⁵⁹ häufig bereits an der Wahl des Interventionspunktes ablesen lässt – man denke hier an den Disney-Store, die Luxusboutique oder die Moskauer Erlöserkathedrale – äußert sich die Reartikulation eher in der Art und Weise, in der die Intervention durchgeführt wird, also in ihrer Inszenierung. Das verdeutlicht etwa eines der Beispiele in *Beautiful Trouble*, das für das Verfahren der prophetischen, alternative Visionen entwerfenden, Intervention steht: Am *Park(ing) Day* werden Parkplätze temporär zweckentfremdet und beispielsweise als Miniaturparks, Konzertbühnen oder Straßencafés genutzt (Boyd 2014a: 54). Die Disartikulation besteht also in einer überdeutlich-plakativen, so drastischen wie plastischen Kritik, in diesem Fall: Die Innenstädte seien viel zu sehr auf Fahrzeuge und Straßenverkehr ausgerichtet, viel zu wenig auf ihre Bewohner*innen. Auf dem Parkplatz, dem Raum der Intervention, findet eine Reartikulation statt: Es sei ein leichtes, die Stadt zurückzuerobern, den Parkplatz zum lebens- und menschenfreundlichen Ort umzugestalten – fast so einfach, wie aus dem Wort Parking das Wort Park zu machen. Die Intervention führt konkrete räumliche Nutzungsalternativen vor, verändert die Wahrnehmung des Stadtraums, wird aber auch zum „Eingriff in die symbolische Ordnung des öffentlichen Raums“ (vgl. Surmann 2014: 13). Reartikulationen sind in diesem Sinne als alternative Verhaltens- und Wahrnehmungsformen zu verstehen. Zugleich kann eine Reartikulation aber auch aus der Etablierung alternativer Orte und dem Kreieren eigener Institutionen bestehen: Der imaginäre Ort manifestiert sich nicht nur als künstlerische Vision oder temporäre Spielerei, sondern wird als reales Projekt und tatsächlicher Ort aufgeführt. Damit sind nicht nur die Beispiele gemeint, bei denen die gesamte Intervention exakt aus dem Etablieren solcher Initiativen besteht, wie etwa das Augsburger *Grandhotel Cosmopolis*, sondern auch Interventionen, bei denen die Entstehung eines anderen Ortes eher ein ‚Nebenprodukt‘ ist – man denke beispielsweise an das Auslandsbüro der FEMEN in Paris, das als Zentrum und Netzwerk gedacht ist (vgl. Ungaro 2012), oder das Yes Lab der Yes Men.

¹⁵⁹ Hier wird Kritik im Sinne des Aufzeigens von Widersprüchen (Mouffe), Problemen und Missständen in den bestehenden Wirklichkeiten (soziopolitische Situation, Hegemonie) verstanden, also als reine Auseinandersetzung mit dem Bestehenden, im Gegensatz zu und als Voraussetzung für den zweiten Schritt, die Reartikulation. Es ist offensichtlich, dass es sich hier um einen verkürzten Kritikbegriff handelt. Zur Vielfalt und Komplexität verschiedener Konzeptionen von Kritik (vgl. Jaeggi/Wesche 2009).

Disartikulation und Reartikulation entsprechen den Begriffen Intervention und Invention, wie Frauke Surmann sie in ihrer Dissertation gebraucht, in der sie die beiden Begriffe zu einem, der „In(ter)vention“, zusammenzieht. Diese Schreibweise erscheint dabei sehr sinnvoll, bezeichnen beide Begriffspaare doch jeweils zwei ebenso unverzichtbare wie ineinander verschränkte Phasen der Intervention. Wo aber bei Mouffe Disartikulation und Reartikulation als Bestandteile gegenhegemonialer Interventionen zu verstehen sind, generiert die In(ter)vention bei Surmann eher Zwischen- und Spielräume (Surmann 2014: 16-17).

Sowohl das Zentrum für Politische Schönheit als auch die Yes Men nutzen den dramaturgischen Mechanismus der Disartikulation und Reartikulation zur Identitätskorrektur (Willmann 2004, zit. n. Burkhardt 2012: 165), man könnte auch sagen: zur Wirklichkeitskorrektur. Im Folgenden soll das Zusammenspiel von Disartikulation und Reartikulation anhand von einigen Aktionen dieser beiden Gruppen aufgezeigt werden. Dabei wird auch auf die Selbstdarstellung beider Gruppen eingegangen, um ihre Vorgehensweisen bei der Korrektur von Wirklichkeiten und der Schöpfung von Visionen genauer untersuchen zu können.

Disartikulation und Reartikulation am Beispiel der Interventionen der Yes Men

Das Duo der Yes Men tritt auf Konferenzen oder in den Medien als Vertreter staatlicher Institutionen und globaler Konzerne auf. Jacques Servin alias Andy Bichlbaum, schildert ihre Interventionen folgendermaßen: „[E]ver since the 1990ies, Mike and I have been dressing up in second hand suits and impersonating big and powerful people” (Nix /The Yes Men 2014: 00:04:20-27). Sie selbst bezeichnen ihr Verfahren als „Identitätskorrektur“ (vgl. Smith /Ollmann /Price 2003: 00:14:40-00:15:45). Im Regelfall geht es darum, die Widersprüche zwischen Image und Geschäftspraktiken von Unternehmen und Organisationen aufzudecken. Das kann zum einen satirisch geschehen, wie bei ihren Produktpräsentationen, etwa des „Management Leisure Suits“ mit „Employee Visualisation Appendage“ (was phallisch klingt, sieht auch so aus), eines Überwachungs-*Wearables* zur verschärften Ausbeutung und Selbstausbeutung¹⁶⁰ oder des „SurvivaBalls“, eines kugelrunden Ganzkörperschutzanzugs für die Superreichen im Falle der Klimaapokalypse.¹⁶¹ Zum anderen greifen die Yes Men auf ein Verfahren zurück, das im artistischen Diskurs als „prophetische Intervention“ bezeichnet wird. Ziel dabei ist, wie der Aktivist Andrew Boyd anhand der *Lunch Counter Sit-Ins* der US-amerikanischen

¹⁶⁰ Die Yes Men beschreiben den „Management Leisure Suit“ folgendermaßen: „[T]he representative from the World Trade Organization is going to go and wear this breakaway business suit that’s gonna be pulled off him during the middle of the keynote address of the conference and then a big inflatable phallus is going to emerge from this golden suit and at the end of it is a TV screen that he uses to manage sweatshops remotely“ (Smith /Price /Ollmann 2003: 00:05:40-00:06:10). Die Fake-Produktpräsentation findet auf einer Konferenz im finnischen Tampere im Jahr 2009 statt; die Yes Men treten dabei als vermeintliche Vertreter der WTO auf. Dabei handelt es sich um den ersten Auftritt der Yes Men, der auf Theaterelemente, konkret das „Management-Leisure-Suit“-Kostüm zurückgreift. Die Funktionsweise des goldenen Anzugs erläutern sie auch in ihrer Präsentation: „This is the EVA, the Employee Visualization Appendage. [...] It’s an instantly deployable hip mounted device with totally hands-free operation that allows the manager to see his employees directly, right here. Signals communicating the exact amount and quality of physical work are transmitted not only visually right here but directly through electric channels implanted directly into the manager. The workers, for their part, are fitted with corresponding transmitting chips that are implanted humanely directly into the shoulder. But the other equally important achievement of the MLS has to do with leisure. [...] The Management Leisure Suit permits the manager to [...] do his work anywhere while remaining in complete touch with the workers“ (Smith /Price /Ollmann 2003: 00:39:50-00:40:50).

¹⁶¹ Die *Washington Times* beschreibt diesen Produktprototyp in ihrem Bericht über den (zu diesem Zeitpunkt bereits aufgedeckten) Hoax der Yes Men ganz ähnlich als „a ‚Surviva Ball‘ to save corporate executives from the effects of global warming“ (*The Washington Times* 2006). Die Yes Men präsentieren den SurvivaBall-Prototyp 2006 auf einer Fachtagung der US-Versicherungsbranche mit den Titel „Catastrophic Loss Conference“. Dort treten sie unter dem durch Fälschung angelegten Namen der Firma Halliburton auf (vgl. Bichlbaum /Bonanno 2010: 01:02:00-01:10:00). Die dem Produkt SurvivaBall inhärente disartikulierende Kritik paraphrasieren sie folgendermaßen: „We would invent the ultimate disaster technology, a device so sophisticated that it could protect anyone from pretty much anything, but would cost so much, that only the richest businessmen could afford it“ (Bichlbaum /Bonanno 2010: 01:02:00-01:02:15).

Bürgerrechtsbewegung ausführt, die Welt, in der man leben will, zu inszenieren und so den „Sieg der eigenen Idee“ vorwegzunehmen (Boyd 2014a: 52-55).

Neben ihren rein satirisch-parodistischen Hoaxes¹⁶² (vgl. Kap. III.2) sind es besonders derartige prophetische Aktionen, für welche die Gruppe bekannt ist; ihre insgesamt aufsehenerregendste Aktion dürfte der *Dow Chemical Hoax* gewesen sein.¹⁶³ Bichlbaum verkündet als vermeintlicher Pressesprecher des Unternehmens Dow Chemical auf BBC News, dass das Unternehmen nach zwanzig Jahren die Opfer des Chemieunglücks im indischen Bhopal endlich angemessen entschädigen werde (vgl. Bichlbaum /Bonanno 2010: 00:30:50-00:31:50). Auf Nachfrage erklären die Yes Men, die Aktion sei mehr als ein Hoax, nämlich „an honest representation of what Dow should be doing“ (Bichlbaum /Bonanno 2010: 00:33:56-00:34:03 min). Die ‚falschen‘ Pressesprecher präsentieren hier eine ‚richtige‘, eine alternative Unternehmensethik und -politik – und betreiben damit Identitätskorrektur. Diesen Aspekt der Reartikulation findet man bei den Yes Men regelmäßig, etwa in der falschen Ankündigung, Edward Snowden sei frei und durch US-Präsident Obama begnadigt worden, die die Yes Men 2015 auf der populären, politisch-aktivistischen, parteiübergreifenden Konferenz „Politicon“ zunächst durch den Auftritt eines Doppelgängers beglaubigen, kurz darauf aber durch die Live-Zuschaltung des tatsächlichen Edward Snowden als Hoax entlarven (vgl. z. B. Weigel 2015).¹⁶⁴

¹⁶² Als aktuelleres Beispiel aus dem Jahr 2016 soll hier der satirische Hoax bzw. die Kampagne *Share the Safety. Buy-1, Give-1* erwähnt werden, die seit 2016 im Namen der Waffenlobbyorganisation NRA (National Rifle Organisation) den Slogan „Freedom shouldn’t be a privilege of the few“ ausgibt. Auf der Fake-Website werben die Yes Men unter dem Namen der NRA konsequent für Waffenbesitz: Da dieser das Leben bekanntlich sicherer gestalte, wolle man dafür sorgen, dass auch in gefährlicheren, also ärmeren, großstädtischen Gegenden und insbesondere in afroamerikanischen *Communities* die Bevölkerung Zugang zu Waffen erhalte, auch und gerade, um sich aktiv vor Polizeigewalt zu schützen: Buy one, give one (die Kampagnenwebsite lässt sich abrufen unter: <https://sharethesafety.org/>; vgl. auch Yes Lab 2016). Theatrales Element ist hier eine Pressekonferenz in der Reagan Library in Thousand Oaks, nahe Los Angeles (vgl. The Yes Men 2016).

¹⁶³ Eine Videodokumentation des Hoaxes mit Making-of-Charakter und der Ausschnitt aus der entsprechenden Sendung der BBC finden sich im zweiten Dokumentarfilm der Yes Men (Bichlbaum /Bonanno 2010: 00:30:00-00:37:00).

¹⁶⁴ Die Yes Men haben einen kurzen Videoausschnitt der Aktion auf Twitter gepostet; die Ankündigung, Snowden sei frei und begnadigt ist Teil ihrer Anmoderation einer Paneldiskussion mit Snowden. Daraufhin bricht der Raum spontan in Jubel aus und erhebt sich beim Auftritt des Doppelgängers zu Standing Ovationen (The Yes Men 2015: 00:00:25-00:01:30). Die Auflösung durch die Live-Zuschaltung Snowdens per Video kommentieren die Yes Men mit den Worten: „What we wanted to have you was just a moment where we could see what it would be like when he got that pardon“ (The Yes Men 2015: 00:02:29-00:02:35). Hier wird also mit der Ankündigung, Obama habe Snowden begnadigt; eine alternative Politik artikuliert. Die Identitätskorrektur adressiert im Sinne des Adressaten-Splittings (vgl. Gherairi 2015) nicht nur das Konferenzpublikum und die (Twitter-)Öffentlichkeit sondern auch die Politik, ganz konkret den damaligen US-Präsidenten Obama.

Bei einer anderen Aktion im November 2008 stand der prophetische Aspekt noch stärker im Zentrum. Auf den Straßen Manhattans ließen die Yes Men eine 14-seitige Ausgabe der *New York Times* verteilen (vgl. Pilkington 2008). Dabei handelte es sich um eine Fälschung: Die in Layout und Design der tatsächlichen Zeitung gleichende Ausgabe¹⁶⁵ war allerdings auf den 4.7.2009 datiert – eine Zeitung aus der Zukunft also, knappe sieben Monate zu früh. In der rechten oberen Ecke war sie mit dem Vermerk „Special Edition“ versehen und oben links mit dem Hinweis „All the News We Hope to Print“ (Bichlbaum /Bonanno 2010: 01:27:30). Die Zeitung erschien also auf den ersten Blick authentisch, war aber schnell als Hoax durchschaubar und sogar mit einer Interpretationshilfe versehen. In der filmischen Dokumentation wird dieser Ansatz der Reartikulation folgendermaßen beschrieben:

[O]ur New York Times [...] would show what could happen if we set our imagination free. Things have gotten pretty bad and I think it's hard for people to imagine the world working another way. So we're trying to as realistically as possible present this world as it could be (Bichlbaum /Bonanno 2010: 01:27:00 - 01:27:51).

Bezogen auf die Rhetorik realer Politiker*innen, konkret Obamas US-Wahlkampagne von 2008, klingt dieser Anspruch dann so: „We needed to show what real change could look like“ (Bichlbaum /Bonanno 2010: 1:27:04-1:27:06).

Die Darstellung alternativer Politik kann allein anhand der Titelseite¹⁶⁶ veranschaulicht werden: Die zentrale Überschrift verkündet das Ende des Zweiten Irakkriegs. Es folgen unter anderem die Meldungen, dass das Gefangenenlager Guantanamo geschlossen und eine landesweite allgemeine Krankenversicherung eingeführt worden sei. So weit, so Obamas Wahlkampfversprechen, so weit sein Versprechen von *Change*. Doch gerahmt wird das Ganze von einer ambitionierten, und eindeutig weit über ein denkbare Wahlprogramm der US-amerikanischen demokratischen Partei hinausgehenden, Wirtschaftsreform: Ölfirmen wie ExxonMobil oder ChevronTexaco werden verstaatlicht, ihre Gewinne fließen in einen von der UN verwalteten Klima-

¹⁶⁵ „It was printed in a form that was so high quality that many New Yorkers were nonplussed, and was backed up by an entire website that equally faithfully *mimicked* the original“ (Pilkington 2008, Herv. SN).

¹⁶⁶ Eine Pdf-Version der Fake-Ausgabe der *New York Times* kann online unter folgendem Link abgerufen werden: <http://nytimes-se.com/todays-paper/NYTimes-SE.pdf>. Sie wird im Folgenden als (The Yes Men 2009) zitiert und ist dementsprechend als Onlinequelle im Literaturverzeichnis zu finden; die einzelnen zitierten Artikel werden jedoch nicht gesondert aufgeführt, sie sind im Folgenden als „The Yes Men u.a. 2009“ mit der entsprechenden Seitenzahl angegeben.

schutz- und Forschungsfonds. Spitzengehälter werden auf das 15-fache des Mindestlohns beschränkt, Konsumprodukte proportional zu ihrer Nachhaltigkeit besteuert und Anteilseigner*innen für durch Unternehmen verursachte Schäden persönlich haftbar gemacht. Dazu finden sich noch utopisch-satirisch wirkende Meldungen wie „Evangolics Open Homes to Refugees“ (vgl. Yes Men u.a. 2009: A1). Der *Guardian* kommentiert dazu treffend: „the fake paper [...] envisages a chain of events that would be manna from heaven for American liberals“ (Pilkington 2008). Doch die *Fake-New York Times* liefert auch, ebenfalls bereits auf der Titelseite, die Erklärung, wie eine solche politische Entwicklung erreicht werden könnte bzw. – im Narrativ des Blatts – erreicht worden ist: Aktivistische Gruppierungen hätten sie durch hartnäckigen und konsequenten Druck auf die Politik erzwungen (vgl. Yes Men u.a. 2009: A1) und sich so gegen das davor dominierende Lobbying aus der Wirtschaft durchgesetzt. Tatsächlich klingen die Erklärungen im Film *The Yes Men are Revolting* wie eine Paraphrase – oder vielleicht sogar eine Inspiration zu¹⁶⁷ – Mouffes Konzept der reartikulierenden, kritischen künstlerischen Intervention im Kontext ihres agonistischen Politikverständnisses. Yes Men Mike Bonanno spricht direkt in die Kamera und erklärt: „The idea was to put out something that was optimistic. It says: We can do all these things, why not? We created the system that we have now, so why not create a good one instead?“ (Bichlbaum /Bonanno 2010: 01:28:35-01:28:43). In diesem Sinne erklären die Yes Men auch nach einem Auftritt als Regierungsvertreter: „We knew what we had to do. We would become the government. And we would find out what would happen if government did the right thing“ (Bichlbaum /Bonanno 2010: 01:13:23-01:14:08).

In Bezug auf die Dynamik von Disartikulation und Reartikulation zeigt die gefälschte *New York Times* auf extreme Weise die Verquickung der beiden Phasen. Zunächst besteht diese Ausgabe wie beschrieben aus einem mal visionär-utopischen, mal realpolitisch denkbaren Überangebot von Reartikulationen der Gegenwart. Dagegen sind sämtliche Verweise der Artikel auf den tatsächlichen Zustand der USA im November 2008 offensichtliche Kritik und Disartikulation, ebenso die klar als Satire lesbaren Meldungen. Der Moment, in dem die Leser*in das Datum sieht, ist *in sich* einer der Disartikulation, denn all das, was man zu lesen bekommt, ist Zukunftsmusik. Von

¹⁶⁷ Mouffe geht auf alle ihre Beispiele nicht genauer ein; führt weder Analysen der Interventionen durch, noch Zitate der Artivist*innen an; aber dennoch werden die Yes Men prominent und in allen Versionen ihres Essays genannt (vgl. Mouffe 2006, 2009, 2013), so dass sie – auch wenn das letztlich Spekulation bleiben muss – zu Mouffes Modellbildung der kritischen künstlerischen Interventionen durchaus sehr entscheidend beigetragen haben könnten.

nun an ist die Disartikulation der in den Artikeln deutlich dominierenden Reartikulation inhärent und vice versa; die beiden Mechaniken laufen zeitgleich und verzahnt.

Um das an einem weiteren, theatralen Beispiel zu verdeutlichen, sei auf die *Operation Second Thanks* verwiesen. Auch hier verkünden die Yes Men als vermeintliche Repräsentanten der Regierung ausgesprochen gute Nachrichten, dieses Mal auf dem „Homeland Security Congress“ 2013 in Washington, D.C.: Das US-amerikanische Verteidigungs- und Energieministerium habe sich mit dem Bureau of Indian Affairs zusammengetan (in realitas handelt es sich um eine gemeinsame Intervention mit einer aktivistischen Gruppe der Athabascan Chippewyan *First Nations*), um die Umwelt zu retten, Klimakatastrophen zu verhindern und anstelle fossiler Brennstoffe auf grüne Energie zurückzugreifen. Der damit erwirtschaftete Profit würde zusätzlich auch noch als Entschädigungszahlung an das Bureau of Indian Affairs gehen. Disartikulation und Reartikulation liegen nah beieinander und offenbaren sich erst explizit nach der Auflösung des Hoaxes. Doch soweit ist es noch nicht; das Publikum applaudiert zögerlich und wirkt unsicher, wird nun von einem älteren Herrn in vermeintlich traditionellem Kopfschmuck zu einem Freudentanz aufgefordert. Seine Figur ist irgendwo zwischen rassistischem Schwarz-Weiß-Cartoon und Karl May angesiedelt, trotzdem lässt sich das Publikum überzeugen, daran teilzunehmen. Wie stark also die Disartikulation, wie scharf die Kritik eigentlich ist, wird dem Publikum erst später bewusstwerden: Ein angemessener Umgang mit der Minderheit, so greifbar nahe er in der Reartikulation erscheinen konnte, ist angesichts der eigenen Teilnahme an kryptorassistischem und stereotypen ‚Indianergesang‘ plötzlich sehr weit weg (vgl. Nix /The Yes Men 2014: 00:26:50-00:29:00 und 01:17:00-01:26:00).

Disartikulation und Reartikulation beim Zentrum für Politische Schönheit

Das ZPS versucht eine kollektive Identitätskorrektur durch eine „parallele, bessere deutsche Außenpolitik“ zu erreichen, wie es Philipp Ruch in Interviews erklärt (vgl. z. B. Kaul /Ruch 2015: 24).¹⁶⁸ Die Aktion *Erster Europäischer Mauerfall* demonstriert diesen Anspruch der Gruppe sehr genau. Diese Abfolge öffentlichkeitswirksam inszenierter Ereignisse ist als Kritik an der deutschen Gedenkkultur wie auch an der europäischen Grenz- und Migrationspolitik zu verstehen. Zunächst einmal handelt es sich um eine kritische künstlerische Intervention im Sinne Mouffes: Die Disartikulation erfolgt durch die hochgradig provokante Gleichsetzung der Grenztoten von damals und heute, die Reartikulation durch die Vision eines Europäischen Mauerfalls, die als Reenactment ausagiert wird.

Die Provokation ist dabei so offensichtlich wie gewollt: Es handelt sich um ein Aufrechnen von Unrecht, Mitleid und Todesopfern in der problematischen Form des historischen Vergleichs. Die deutsche Gedenkkultur wird als blind für Gegenwärtiges dargestellt, Gesellschaft und Politik dafür kritisiert, rituell und oberflächlich ihre ‚eigenen‘ Toten zu betrauern, und kaum oder keine Empathie für Flüchtende zu haben. Damit werden Politik und Gesellschaft der Doppelmoral bezichtigt und die europäische Grenzpolitik als Verbrechen dargestellt. Die Polemik der Aktion wird keineswegs kontextualisiert oder gar relativiert – sie soll eine Zuspitzung sein und Reaktionen provozieren. So zitierte das „Selbstverständnis“ auf der Webseite des ZPS 2016/2017 die *Tagesspiegel*-Redakteurin Christine Wahl mit folgender Formulierung: „Zuspitzung ist künstlerisches Mittel zum höheren Rezeptions-Zweck: Es geht um die Schaffung einer Situation, die uns Konsensgesellschaftler zur Veröffentlichung unserer Widersprüche zwingt“ (Wahl 2015).¹⁶⁹ Die Aktionen des ZPS zeichnen sich durch

¹⁶⁸ Die Figur des Parallelen widerspricht ein Stück weit dem Interventionskonzept, worauf auch Stephan Geene hinweist und die Verwendung der Figur bei Joseph Beuys kritisiert. Beuys argumentiert mit Parallelität, um trotz seiner interventionistisch-aktivistischen Arbeitsweise auf der „Autonomie [seiner] künstlerische[n] Arbeit“ zu bestehen, die er eben als „Parallelprozess“ zu politischen Prozessen verstanden wissen will (vgl. Geene 2002: 138). Es ist unklar, ob sich das ZPS mit seinem Konzept der „parallelen Außenpolitik“ auf Beuys' Parallelprozesse bezieht. Immerhin macht das ZPS mit seiner Kunstfigur des Kanzlerkandidaten Bill van Bergen starke visuelle Anleihen bei Beuys (vgl. Zentrum für Politische Schönheit: „Mit dem Wegfall von Helden hat sich so etwas wie ein geschichtlicher Stillstand ereignet.“ Entn: *Zentrum für politische Schönheit*, <<https://politicalbeauty.de/presse/interview.pdf>>, letzter Zugriff: 30.3.2017).

¹⁶⁹ Die Formulierung findet sich nicht mehr auf Webseite, da das ZPS sein Selbstverständnis regelmäßig überarbeitet. Das Zitat stammt aus folgender Version: Zentrum für Politische Schönheit (2016): „Zum Selbstverständnis des Zentrums für Politische Schönheit“. Entn.: <<http://www.politicalbeauty.de/Hinweise.html>>, letzter Zugriff: 15.1.2017.

eine Figur der Übertreibung aus. So hat das ZPS auf seiner Webseite eine Zeit lang selbstironisch mit dem Slogan „sie überweisen – wir übertreiben“ um Spenden geworben.¹⁷⁰

Der grundlegende, zentrale Widerspruch, an dem sich das ZPS abarbeitet, verweist polemisch auf den Kern des historischen und gesellschaftlichen Selbstverständnisses der Bundesrepublik: Wie kann es sein, dass die BRD als westliche Demokratie, Rechtsnachfolger Nazideutschlands und der DDR, sich nicht aktiver gegen Völkermord und Menschenrechtsverletzungen engagiert? Dabei hat sich bereits eine Serie von Aktionen des ZPS, nämlich *Kindertransporthilfe des Bundes* (2014), *Erster Europäischer Mauerfall* (2014), *Die Toten kommen* (2015), und *Flüchtlinge fressen* (2016), mit inhumanen Komponenten der europäischen Migrationspolitik und der Aufklärung über Verstöße gegen die Genfer Flüchtlingskonvention auseinandergesetzt. Diese Fakten, seien es anonyme Gräber Geflüchteter im griechischen Hinterland oder in sizilianischen Kühlkammern gestapelte Leichen,¹⁷¹ werden dabei stets in Bezug und Widerspruch gesetzt zur, wie Ruch schreibt, „letzten verbliebene[n] Utopie, [...] d[er] Mitmenschlichkeit“ (Ruch 2015: 24). Gemeint sind damit das humanistische Selbstverständnis Europas und der Appell an die moralische Pflicht¹⁷² des „Land[es] der Organisatoren und Vollstrecker des Holocaust“: Nie wieder Auschwitz! (Ruch 2013: 120). Aus dieser gesellschaftlich-historischen Matrix ziehen Ruch und das ZPS ihren moralischen Leitfaden, ihren „aggressiven Humanismus“. Zugleich sind es aber möglichst unangreifbare und konsensuelle Maßstäbe der Kritik, die hier ins Feld geführt werden. Der Bezug auf historische Makroverbrechen und Ereignisse wird – insbesondere im Fall der *Kindertransporthilfe des Bundes* und des *Ersten Europäischen Mauerfalls* – auch in die Dramaturgie der Interventionen des ZPS integriert.

Hier geht es also in erster Linie um einen Widerspruch zwischen Moral und Praxis und es zeichnet sich dabei, gerade vor dem Hintergrund der wiederholten Shoah-Referenzen, etwas ab, dass als „moralische Erpressung“ oder „moralische Geiselhaft“ des

¹⁷⁰ Dieser Slogan wurde im Laufe des Jahres 2016 von der Webseite des ZPS genommen.

¹⁷¹ Das ZPS dokumentiert diese Missstände teilweise auch fotografisch, insbesondere die anonymen Gräber nicht identifizierter Geflüchteter. Die Gruppe erklärt, dass sie Beweisbilder von Leichen, die in blutdurchtränkten Tüchern und „Müllsäcken“ in einer Kühlkammer übereinandergestapelt sind, nicht veröffentlichen wolle, verlinkt aber einen Artikel der *taz*, der ein solches Bild als Aufmacher verwendet. Dort wiederum ist als Bildnachweis „Zentrum für politische Schönheit“ angegeben (Jakob 2015), vgl. auch: Zentrum für Politische Schönheit: „So geht Europa mit seinen Toten um!“, entn.: *Zentrum für politische Schönheit*, <<http://www.politicalbeauty.de/toten.html>>, letzter Zugriff: 30.3.2017.

¹⁷² Ruch spricht gar vom „moralischen Imperativ“ (Ruch 2015: 120).

Publikums bezeichnet werden kann und wird (vgl. z.B. Wahl 2016). Diese pejorativen Begriffe, die zumeist im konservativen Spektrum genutzt werden, sollen hier keinesfalls wertend gemeint sein. Ein Individuum, Unternehmen oder eine Öffentlichkeit durch Worte, Vergleiche, Kontext und Assoziationen zum moralischen Handeln zu zwingen, und etwas anderes bezeichnet „moralische Erpressung“ nicht, ist der Wunsch jeder politischen Aktivist*in und dieser Versuch kann auch als Merkmal der theatralen Intervention gelten. So kann man die Yes Men durchaus als (moralische) Erpresser multinationaler Unternehmen beschreiben. Es verwundert somit nicht, dass das ZPS den Begriff der Erpressung während der Aktion *Flüchtlinge fressen* für sich in gewisser Weise vereinnahmt, indem es statt einer Bundespressekonferenz eine Bundeserpresserkonferenz abhält (vgl. Diesselhorst 2016). Symbolisch setzt das ZPS der Regierung die Waffe an die Brust und pragmatisch Geflüchtete vor einen Tigerkäfig. Damit wird das Sprachbild der Erpressung wortwörtlich bedient: Erfüllt unsere Forderung, oder diese Geflüchtete stirbt.¹⁷³ Allerdings fällt in der Rezeption auf, dass sich die Rezipient*innen eben nicht von theatralen Aktionen in moralische Geiselhaft nehmen oder erpressen lassen. Stattdessen wird widersprochen, aufgebeht, debattiert und geschimpft: Die Aktionen des ZPS führen zu extrem polarisierten, öffentlichen Debatten über Gedenkkultur, Kunstfreiheit, Migrationspolitik und – im Falle des *Ersten Europäischen Mauerfalls* – über die als Widerspruch konstruierte Analogsetzung des Eisernen Vorhangs und der heutigen EU-Außengrenzen (vgl. Kap. IV.4).

Interessant ist schließlich auch, was die gescheiterten moralischen Geiselnnehmer*innen des ZPS verlangen und wie es um die Reartikulation des *Ersten Europäischen Mauerfalls* gestellt ist. Dabei ist es eine Frage des Blickwinkels, was das ZPS exakt einfordert: eine politisch-utopische Alternative, nämlich ein Europa ohne Grenzen, Mauern und Mauertote, oder ganz realpolitisch eine humanere Migrationspolitik. Das Zentrum hat einen der prophetischen Intervention vergleichbaren Anspruch, den es in vielen Varianten formuliert: „Gute Kunst ist wie eine Uhr, die vorgeht“ (Zentrum für Politische Schönheit 2014),¹⁷⁴ „Kunst verhandelt die Fragen, die der Politik noch gar nicht bewusst sind. Und Kunst zerstört den

¹⁷³ Das ZPS droht konkret: „Sie ist wie zwölf andere Flüchtlinge bereit, in die Arena zu steigen, um das große Unrecht zu stoppen.“ Dabei ist mit dem „Unrecht“ das Beförderungs- und Einreiseverbot für Flüchtende auf dem Luftweg durch § 63 Abs. 3 AufenthG gemeint (vgl. Zentrum für politische Schönheit: „Flüchtlinge fressen.“ Entn.: Zentrum für politische Schönheit, <<http://www.politicalbeauty.de/ff.html>>, letzter Zugriff: 30.3.2017).

¹⁷⁴ Dieser Satz war früher auch als Teil des Textes „Selbstverständnis“ auf der Seite des ZPS zu finden.

Glauben an die Unveränderlichkeit der Welt“ (Arteaga [u.a.] 2011) oder „wir führen Politik radikal in ihren Handlungschancen vor. Wir wollen die Wirklichkeit zeigen, die sein könnte“ (Ruch 2015: 23-4).

Realpolitik oder Utopie? Es fällt am Beispiel des *Mauerfalls* auf, dass, anders als bei anderen Aktionen, keine direkte Forderung gestellt wird. In diesem Fall ist das aber vermutlich auch nicht nötig: Dass die Aktion für eine humanere Grenz- und Migrationspolitik steht, ist offenkundig; dass sie von einem grenzen- und mauerlosen Europa träumt, ist implizit. Während die Forderungen nach der Aufnahme syrischer Kinder (*Kindertransporthilfe des Bundes*) und der Abschaffung bestimmter Gesetzesparagrafen, die eine Einreise ohne gültiges Visum auf dem Luftweg verunmöglichen, realpolitisch denkbar sind (*Flüchtlinge fressen*), ist die Forderung nach Grenzenlosigkeit visionär. Aber die Implikation einer solchen Politik wird dennoch reartikuliert und öffnet für einen kurzen Moment die kollektive Imagination. Die Aktion produziert ein kraftvolles, revolutionäres Bild und ermöglicht, eine andere, alternative, vielleicht doch irgendwie mögliche Welt und Wirklichkeit zu denken. Man könnte dies – um einmal mit dem Pathos des Zentrums zu sprechen – einen Akt politischer Schönheit nennen.¹⁷⁵

II.5.3 Reaktionen

Der Stellenwert von Reaktionen für theatrale Interventionen lässt sich aus vier verschiedenen Perspektiven ermitteln: der theaterwissenschaftlichen, der völkerrechtlichen und der interventionssociologischen Perspektive sowie aus dem Kontext der direkten Aktion.

Theaterwissenschaftlich betrachtet sind die Zuschauer*innen und ihre Reaktionen grundsätzlicher, konstitutiver Bestandteil einer Aufführung. Sie setzen die autopoietische Feedbackschleife in Gang, so dass sich die Aufführung im Zusammenspiel von Zuschauer*innen und Performer*innen bzw. Darsteller*innen

¹⁷⁵ Bei *Flüchtlinge fressen* beispielsweise wird konkret die Einreise von 100 syrischen Geflüchteten mit gültigen Pässen, aber ohne Visa aus der Türkei auf dem Luftweg mit einer eigens zu diesem Zweck gecharterten und in „Flugbereitschaft der deutschen Zivilgesellschaft“ umbenannten Air Berlin-Maschine gefordert, sowie die Abschaffung des § 63 Abs. 3 AufenthG, der Fluggesellschaften bei Strafandrohung (Bußgeld, Unkostenübernahme) untersagt, Passagiere ohne gültige Visa zu befördern und somit einem Einreiseverbot für Flüchtende auf dem Luftweg gleichkommt (Vgl.: Zentrum für politische Schönheit: „Flüchtlinge fressen.“. Entn.: *Zentrum für politische Schönheit*, <<http://www.politicalbeauty.de/ff.html>>, letzter Zugriff: 30.3.2017).

realisieren kann. Damit sind die ko-präsente Anwesenheit, Konzentration und (Un-)Aufmerksamkeit der Zuschauer*innen, aber auch ihre unmittelbaren Reaktionen, ihr Lachen, Klatschen und Buhen, konstitutiver Bestandteil der Aufführung. Im Kontext theatraler Intervention sind Reaktionen jedoch in erster Linie als *Gegenreaktionen* zu verstehen, die weit über die ko-präsente Teilnahme an einer Aufführung im Sinne ästhetischer Rezeption hinausgehen. Solche Reaktionen beeinflussen nicht nur den Verlauf der Aufführung einer theatralen Intervention, sondern ihre Inszenierung. Polizeireaktionen etwa greifen ihrerseits direkt in die interventionistische Aktion ein, zwingen die Aktivist*innen zur Reaktion und werden damit Teil der Handlung, ja fügen ihr neue Szenen hinzu. Hier weisen theatrale Interventionen eine gewisse Nähe zu Fischer-Lichtes Konzeption performativer Ästhetik auf, die sich ebenfalls über eine Rahmenkollision und das potenzielle Eingreifen von Zuschauer*innen in die Aufführung bestimmt (vgl. Fischer-Lichte 2004: 9-30). Dennoch muss betont werden, dass im Falle theatraler Interventionen ihre Inszenierung auf ihre Mediatisierung hin ihre theatralen Aspekte gegenüber den ko-präsenten, performativen überwiegen lässt, was im Verlauf dieser Arbeit detaillierter ausgeführt wird (vgl. Kap. IV.1).

In der völkerrechtlichen Begriffsbestimmung sind Interventionen, wie gezeigt worden ist, im Wesentlichen die Ausübung von Zwang, von Druck auf (Entscheidungs-)Prozesse Anderer. Juristisch steht also, neben dem Agieren außerhalb des eigenen Souveränitätsbereichs, das Erzwingen von Reaktionen im Zentrum des Begriffs. Dies gilt besonders bei Interventionen im Sinne einer ungebetenen Einmischung (vgl. Kap. II.4.1).

Soziologisch betrachtet liegt das langfristige Wirkungspotenzial von Interventionen in der Aktivierung lokaler Akteur*innen der Gesellschaft, in welche interveniert wird. Dabei geht es primär darum, die Handlungsimpulse der aktiv-intervenierenden Partei auf diese lokalen Akteur*innen zu übertragen (vgl. Kap. II.4.2).

In der Theorie und Praxis der aktivistischen direkten Aktion sollen Reaktionen durch das Ausüben von öffentlichem Druck auf politische Entscheidungsträger*innen erreicht oder erzwungen werden. Als Ziel der Aktionen kann dabei gelten, eine Auseinandersetzung der Politik mit einem bestimmten Thema herbeizuführen, wie es beispielsweise Wiegink mit Verweis auf Martin Luther King ausführt (Wiegink 2011: 59-61). Darüber hinaus zielen viele direkte Aktionsformen, etwa Besetzungen und Blockaden, auf die Provokation von Polizeireaktionen. In diesem Zusammenhang

wird deutlich, dass theatrale Interventionen und direkte Aktionen eine gewisse Verwandtschaft aufweisen. So begreift die Theaterwissenschaftlerin Sruti Bala in einem, wie sie unterstreicht, metaphorischen Sinne Aktivist*innen als „performers“ und „their opponents as the audience“ (Bala 2004: 106). Bala argumentiert ähnlich wie diese Untersuchung und führt weiter aus, dass direkte Aktionen Situationen erzeugen, auf welche politische Gegner*innen als Akteur*innen reagieren müssen (vgl. Bala 2004: 108). Es soll betont werden, dass im Falle theatraler Interventionen Polizei und politische Gegner*innen nicht als ‚bloß rezipierendes Publikum‘ verstanden werden dürfen. Im Kontext dieser Arbeit wird vielmehr deutlich, dass sie als Akteur*innen mit ihren unmittelbar-eingreifenden Reaktionen entscheidend zur Inszenierung theatraler Interventionen beitragen.

Bezüglich des Stellenwerts der Reaktionserzwingung oder -auslösung unterscheiden sich diese vier Ansätze zum Teil erheblich. Völkerrechtlich sind erzwungene Reaktionen eine Bestätigung dafür, dass der Tatbestand der (illegitimen) Intervention erfüllt ist. Ähnlich verhält es sich bei direkten Aktionen, die Druck auf politische Prozesse ausüben und Handlungen politischer Gegner erzwingen wollen. Interventionssoziologisch hängt der Erfolg einer Intervention von der Aktivierung lokaler Akteur*innen ab. Aus theaterwissenschaftlicher Perspektive hingegen sind die Reaktionen grundsätzlich konstitutiver Bestandteil von Aufführungen.

Unter Rekurs auf das theaterwissenschaftliche Aufführungsverständnis und den völkerrechtlichen Interventionsbegriff lässt sich insofern Folgendes für theatrale Interventionen feststellen: Zunächst ist nicht nur von Reaktionen, sondern von *Gegenreaktionen* zu sprechen, womit Reaktionen gemeint sind, die über eine rein ästhetische Rezeption hinausgehen. Diese sind ganz grundsätzlich Voraussetzung für den Interventionscharakter, also das, was eine theatrale Intervention überhaupt erst zu einer solchen macht. Theaterwissenschaftlich gesehen, können diese Reaktionen als Teil der Inszenierung theatraler Interventionen betrachtet werden; insbesondere dann, wenn sie sich während der Aufführung bzw. während des Aufführungszeitraums ereignen. Man denke hier an jede Art von unmittelbarem Polizeieinsatz. Reaktionen sind somit gleichzeitig konstitutive Bedingung wie Bestandteil theatraler Interventionen.

Diese Überlegungen sollen im Folgenden anhand einiger der zentralen Beispiele dieser Arbeit diskutiert werden. Das Zentrum für Politische Schönheit erklärt, es wolle Druck auf die Politik ausüben und greift dabei auf die ihm eigene, metaphern- und wortspielreiche Sprache zurück. So schreibt Andreas Leipold, der Dramaturg der

Gruppe: „Wir wollen Druckkammern errichten, in denen sich vor allem Entscheidungs- und Verantwortungsträger zu Entscheidung und Verantwortungsübernahme genötigt fühlen“ (Leipold 2015: 21). Dies veranschaulicht die Aktion *Erster Europäischer Mauerfall*: Sie löst Reaktionen der Berliner, der serbischen und der bulgarischen Polizei aus, sowie von Bundes- und Landespolitiker*innen, Akteur*innen der Kulturszene und nicht zuletzt von Repräsentant*innen verschiedener, mit der Aufarbeitung der DDR befasster Organisationen. Vom physischen Einschreiten der Polizei bis zu diskursiven Beteiligungen an der Aktion in Form verschiedenster Debattenbeiträge, erscheint das Reagieren als *Gegenreaktion* konstitutiv für diese theatrale Intervention. Die Gegenreaktionen treiben genauso wie die Handlungen der Aktivist*innen den gemeinsamen Prozess, die Handlung der theatralen Intervention, voran.

Die Erzwingung von Reaktionen der Adressat*innen und Kritisierten ist auch bei den Yes Men ein zentrales Moment, insbesondere bei deren Hoaxes, die zunächst Dementi oder Gegendarstellungen erzwingen, um dadurch öffentliche Aufmerksamkeit auf ein Thema zu lenken. So erläutert Bichlbaum: „Betrachte deine Zielperson und die unmittelbaren Zuschauerinnen lieber als uneingeweihte Akteure in einem Theaterstück, das du für ein anderes, in dem Moment unsichtbares Publikum aufführst“ (Bichlbaum /Boyd 2014: 131). Auch hier machen erst die Reaktionen die Grenzüberschreitung erfolgreich. „Die eigentliche Aktion ist die Reaktion“ heißt es pointiert im Eintrag zu Unsichtbarem Theater als gegenwärtiger artistischer Praxis im Kompendium *Beautiful Trouble* (Mitchell 2014: 58).

Solange Adressat*innen, Politik und Öffentlichkeit nicht auf eine Kunstaktion als Interventionsversuch reagieren, kann diese zwar den Bereich der Kunst erweitern, bleibt aber letzten Endes dennoch ‚bloß‘ Kunst. Sie kann das Feld weiten, aber nicht verlassen. Die Grenze oder Demarkationslinie wird nur verschoben, nicht überschritten. Erst wenn Politik und Öffentlichkeit jenseits eines ästhetischen Rezeptionsmodus mit der Aktion interagieren, auf sie reagieren, wird diese zur Intervention, und dadurch zu Politik. Die Reaktionen werden zum transgressivem Moment und die künstlerische Aktion zu einer aktivistisch-politischen.

Reaktionen und aktivistische Aussagen

Auch direkte Aktionen des gewaltfreien Widerstands, womit zumeist Formen des zivilen Ungehorsams gemeint sind, fungieren, wie bereits angedeutet, in erster Linie als Provokation von (polizeilichen) Reaktionen. So schreibt David Graeber in Bezug

auf zivilen Ungehorsam: „the old-fashioned, masochistic, Gandhian approach encourages activists to hold out their willingness to let the police beat them up as a sign of moral superiority“ (Graeber 2009: 3). Der Yes Man Mike Bonanno schildert das Prinzip der direkten Aktion, die dem Provozieren von Polizeireaktionen dient, auf eine sehr unterhaltsame Weise:

One of the pieces of advice that I've got for other activists who are working on a low budget, is to think about hiring unwilling actors who might be very good at their jobs, like the police. For example: we got hundreds of police to participate in one of our pieces of street theatre, simply by – at Occupy Wall Street – announcing that there was going to be a violent ‚arrestful‘ action. [...] So if you're doing an action in public, realize that you probably want the police to be there. You don't wanna not embrace their presence, because they act very predictably. You know in most circumstances what they're going to do. Even if it's violent you know that they may do it in a controlled and predictable way and it can become part of your theatre. And every piece of theatre needs a protagonist and an antagonist. And you're not gonna look like the good guy, unless the police are there confronting you. You can turn it into comedy – you can turn it into drama... It's important that you then shoot it very carefully, videotape it well, so that you can stick it up on YouTube and have the police as part of your drama. This is a way to leverage a great amount of production value (Everyday Rebellion 2015: 00:00:20-00:01:53).

Wie bei Sruti Bala (2004: 106) wird die direkte Aktion von Bonanno in Theaterbegriffen beschrieben, mit Schauspieler*innen, Protagonist*innen, Antagonist*innen, Komödie und Drama, und die vorhersehbaren Reaktionen der Polizist*innen werden zur planbaren Inszenierung. Auch die Mediatisierung und Medienwirksamkeit dieser Aktion spricht Bonanno offen an, genau wie die entsprechend provozierende Ankündigung, es handle sich um eine gewaltsame Aktion, um die notwendigen Reaktionen zu erzwingen.

Auf eine vielleicht noch radikalere Weise mit der Mitinszenierung von Polizist*innen arbeitet der russische Künstler und Aktivist Pjotr Pawlenski. An seiner Performance *Kadaver* soll veranschaulicht werden, dass auch innerhalb des künstlerischen Kontexts auf die Wirkung dieses Prinzips gesetzt wird. Pawlenski thematisiert und adressiert mit seinen Aktionen direkt Autoritäten und Institutionen wie Regierung, Polizei, Geheimdienst und Psychiatrie. Für seine Aktion *Kadaver* wickelt er sich im Mai 2013 vor dem Stadtparlament in St. Petersburg nackt in eine Rolle Stacheldraht. Überforderte Polizisten legen zunächst eine „Blümchendecke“ über den Künstler, bevor sie ihn mit Bolzenschneidern ‚befreien‘ (vgl. Bota 2016). Die Polizei ist hier nicht nur gezwungen zu reagieren, sie

muss auch ein ganz bestimmtes Bild generieren, ist also Teil einer Inszenierung. Pawlenski selbst bezeichnet sie daher als „Opfer“ der Situation:

[A]bgesehen davon, dass sie von vornherein Objekte waren, die eine Funktion erfüllen, werden sie jetzt auch noch zu Objekten der Kunst. [...] Ihre Aufgabe ist, Ereignisse zu neutralisieren, zu liquidieren, eine Straße zu oder einen Platz rein zu halten. Aber hier sind sie gezwungen, das Gegenteil zu tun. Sie konstruieren ein Ereignis. Sie werden zu Handlungsträgern. Alles basiert auf ihnen. Mein Handeln ist auf das Minimum reduziert. Ich sitze einfach nur da und mache nichts, oder ich stehe (Pawlenski 2016: Kap.1).

Damit ist Pawlenskis *Kadaver* gleichermaßen performative *Body Art* wie auch, spätestens durch die Mediatisierung der so generierten Bilder, theatrale Intervention.

Wo Pawlenski die Reaktionserzwingung und Teilnahme des Gegners auf eine bildliche Spitze treibt,¹⁷⁶ weiten die Yes Men ihr Prinzip „Zwing die andere Seite zu handeln“ auf ihre Hoaxes aus (Bichlbaum 2014: 41). Auch sie versuchen nicht nur im Nachhinein Gegenreaktionen zu provozieren, sondern diese als Bestandteil in ihre inszenierten Aufführungen zu integrieren:

Now we actually try to make sure that they [the conference organizers, Erg. SN] do find out, so that they can do something. If you have that intervention, it's much more dramatic. For every story you need your protagonist and your antagonist, and if your antagonist shows up in the flesh and tries to do something against you, it's much better.¹⁷⁷

Ebenso formuliert auch das ZPS, dass es Reaktionen als wesentlichen dramaturgischen Bestandteil seiner theatralen Interventionen begreift:

Wir hatten eigentlich damit gerechnet, dass die Zeiten für solche Dinge vorbei sind, dass diese Reaktionen vielleicht mit Christoph Schlingensief in den Neunzigerjahren möglich waren, dass die Politiker aber heute zu abgeklärt sind, um auf Theater zu reagieren. Sagen wir es so: Unser Theater zwingt die Politik, zu reagieren (Kaul /Ruch 2015: 25).

¹⁷⁶ Auch Pawlenski selbst versteht die staatlichen Reaktionen auf seine Aktionen ganz klar als Teil der jeweiligen Intervention. Er formuliert: „Eine Aktion endet genau in dem Moment, wenn es den Vertretern der Macht gelingt, sie am Platz ihrer Umsetzung zu neutralisieren. Eine Aktion ist eine Kunst des Handelns. Im Moment der Neutralisierung der Handlung beginnt der Prozess der Bestimmung der Formen und Grenzen politischer Kunst. [...] Man könnte es so sagen: eine Inbrandsetzung, eine brennende Tür und ein Mensch mit einem Kanister ist eine Aktion [Pawlenski beschreibt hier seine Aktion *Bedrohung* vom 9.11.2015, Erg. SN]. Ein eiserner Vorhang, der statt der verbrannten Tür angebracht wurde, ist ein Präzedenzfall der politischen Kunst.“ (Pawlenski 2016: Kap. 5).

¹⁷⁷ Edwards, Jeff: „Occupying Corporate Hype: The Strategic Satire of The Yes Men.“ Entn.: *Artpulse Magazine*, <<http://artpulsemagazine.com/occupying-corporate-hype-the-strategic-satire-of-the-yes-men>>, letzter Zugriff: 25.09.2016.

Gerade die Formulierung „unser Theater zwingt die Politik zu reagieren“ kann als erstaunlich treffende Paraphrase für das Konzept der theatralen Intervention gewertet werden. Das Zentrum betrachtet diese Reaktionen offenbar selbst als Teil seiner Interventionen, wie die folgende Aussage von Philipp Ruch nahelegt: „Bei uns“, erklärt Ruch, „laufen massenhaft Politiker mit zweifelhaften Überzeugungen ins Werk, die nicht mal bei ihrem Abgang die Scheinwerfer entdecken. [...] Sie rennen mitten ins Stück und merken gar nicht, dass die Rolle auf sie zugeschnitten war“ (Kaul /Ruch 2015). Die Öffentlichkeit, soll das heißen, ist die Bühne, die Reaktionen Teil der theatralen Intervention, auch wenn Ruch hier ihre Plan- und Kalkulierbarkeit suggeriert.

Das Prinzip der Erzwingung von Reaktionen zeigt sich beim ZPS auch in den zahlreichen Androhungen vermeintlicher Gesetzesverstöße, ganz so, wie es Bonanno als aktivistisches Prinzip empfiehlt. Im Fall des *Ersten Europäischen Mauerfalls* ist dies die Ankündigung der Einreißung des Grenzzauns, bei *Flüchtlinge fressen* die Buchung eines Charterflugs für Flüchtende ohne legale Einreisepapiere sowie der Aufruf zum Selbstmord, bei *Die Toten kommen* die Nachricht, Todesopfer der Flucht über das Mittelmeer sollten vor dem Bundeskanzleramt beigesetzt werden. Man könnte die Liste fortführen; derartige Ankündigungen entsprechen der programmatischen Vorgehensweise des ZPS. Es bleibt dabei jedoch stets bei der Ankündigung. Die Androhung wird zwar bis zum letztmöglichen Zeitpunkt aufrechterhalten, aber weder führt die Gruppe illegale Handlungen durch, noch lässt sie es im Rahmen ihrer Aktionen dazu kommen. Es gibt natürlich Beispiele anderer artistischer Gruppierungen, die es nicht bei solchen Androhungen belassen. Für den deutschen Kontext soll hier das Peng! Kollektiv erwähnt werden, das 2015 mit seiner *Auszeichnung für Fluchthilfe* dazu aufrief, Flüchtenden bei der illegalen Einreise nach Deutschland zu helfen und Helfer*innen mit dem „Europäischen Verdienstkreuz am Bande“ zeremoniell auszeichnete.¹⁷⁸

Doch allein die Ankündigung der illegalen Handlung reicht beim ZPS, um politische Reaktionen und Diskussionen herbeizuführen und seine Kunstaktionen zu politischen Akten werden zu lassen: Veranstaltungen des ZPS werden verboten und überwacht, Anträge abgelehnt, geplante Inszenierungen und Ankündigungen als Realität

¹⁷⁸ Vgl. Peng! Collective: Fluchthelfer.in, <<http://www.fluchthelfer.in>>, letzter Zugriff: 12.4.2017.

verurteilt, und damit zu Realität gemacht. Auch wenn im Rahmen von *Die Toten kommen* das ZPS letztlich keine illegale Gedenkstätte mit Baggern vor dem Bundeskanzleramt aushebt, so erscheint dies in dem Moment, in welchem das Verbot ausgesprochen wird, als realistische Möglichkeit.

Reaktionen am Beispiel des *Ersten Europäischen Mauerfalls*

Der *Erste Europäische Mauerfall* des Zentrums für Politische Schönheit löst eine wahre Flut von Reaktionen aus. Nachdem das ZPS die Information, die Mauerkreuze seien „geflüchtet“, verbreitet hat, lauten die aggressiven Schlagzeilen der Boulevardpresse, beispielsweise in der *Berliner Zeitung* und der *Berliner Bild*: „Dieser Mann klaubte die Kreuze der Mauertoten“ (Negroni 2014) oder „Berliner Staatsanwaltschaft ermittelt gegen Künstler Philipp Ruch. Strafanzeige gegen die Mauerkreuz-Diebe“ (*Bild* 6.11.2014). Diese beiden exemplarischen Schlagzeilen ignorieren den künstlerischen Aspekt der Aktion oder stellen den „Künstler“ in einen kriminellen Kontext. Der damalige Berliner CDU-Innensenator Frank Henkel trägt per Gastkommentar im *Tagesspiegel* bald schon zur weiteren Skandalisierung der Aktion bei: Die Tat sei (moralisch) illegitim, „verabscheuungswürdig“ und versünde sich „am Opfergedenken“ (Henkel 2014), womit die Aktion in einem moralisch-erinnerungspolitischen Diskurs platziert wird. Es handle sich um einen „neue[n] Höhepunkt politischer Geschmacklosigkeit“, erklärt Henkel. „Dass ein Berliner Theater [das ko-produzierende Maxim Gorki, Erg. SN] die Würde der Toten und die Geschichte der Stadt so mit Füßen tritt, hätte ich vor wenigen Tagen noch für undenkbar gehalten“ (Henkel 2014). Damit macht der Politiker Henkel klar, dass es um Identitätspolitik geht. Dort scheint auch der Kern seiner Empörung zu liegen; es wird offenbar eine identitätspolitische Leidenschaft im Sinne Mouffes angesprochen. Zugleich nimmt Henkel die Aktion als Transgression wahr, als Überschreitung der Grenzen des guten Geschmacks und des *Common Sense*, wie man sagen könnte. Er bestätigt also ihren interventionistischen, grenzüberschreitenden und politisch druckausübenden Charakter. So wie die Boulevardpresse den künstlerischen Kontext ignoriert, sieht auch Henkel implizit den Bereich der Kunst verlassen. Was als Angriff auf die Künstler*innen und das Theater gemeint ist, ist zugleich die Bestätigung, dass man es mit einer erfolgreichen theatralen Intervention zu tun hat.

Die Reaktion des ZPS wiederum ist, dass es Anzeige wegen Verleumdung gegen den Politiker erstattet, da er in seinem Artikel behauptet, dass die Kreuze gestohlen

worden seien.¹⁷⁹ Das ZPS veröffentlicht diese Vorgänge auf seiner Facebookseite – die Ereignisse werden so nicht nur in die Facebook-Timeline, sondern auch in das Narrativ der Aktivist*innen aufgenommen (vgl. ZPS 10.11.2014). Zudem folgen auf Henkels Kommentar weitere (Gegen-)Reaktionen aus der Politik, etwa vom damaligen Berliner Landesvorsitzenden der Grünen, Daniel Wesener, ebenfalls im *Tagesspiegel* (Wesener 2014). Er verteidigt die Aktion und beschuldigt im Gegenzug Henkel der Zensur. Auch Aziz Bozkurt, der damalige Vorsitzende der Arbeitsgemeinschaft Migration und Vielfalt der Berliner SPD, stellte sich gegen Henkel (ZPS¹⁸⁰ 10.11.2014). Hier zeigt sich der große Unterschied zu konventionellen Theateraufführungen, in denen sich Kritiker*innen im Normalfall nur auf die Aufführung und nicht aufeinander beziehen.

Im Anschluss an diese Debatte der Politiker*innen, entspinnt sich eine ebenso komplexe wie polarisiert geführte Diskussion mit einer Vielzahl unterschiedlichster Akteur*innen. Insgesamt können folgende Arten von Reaktionen differenziert werden: Die teilweise direkt in den Verlauf der Aktion eingreifenden Reaktionen der Polizei, die Beteiligung von Spender*innen an der Crowdfunding-Kampagne des Zentrums, die Teilnahme von Freiwilligen an der Busreise zur EU-Außengrenze, die Stellungnahmen von Politiker*innen und anderen Personen des öffentlichen Lebens, die Berichterstattung und Kommentare der Presse und schließlich die Reaktionen in den sozialen Medien (vgl. Kap. III.3, IV.4). Die Berliner Polizei beginnt Ermittlungen wegen „besonders schwerem Diebstahl“ (vgl. Diez 2014), die allerdings konsequenzlos verlaufen – das ZPS hat die Kreuze lediglich ‚ausgeliehen‘ (vgl. Anm. 179). Bundestagspräsident Norbert Lammert thematisiert die Aktion im deutschen Bundestag, in seiner Eröffnungsansprache zur offiziellen parlamentarischen Gedenkveranstaltung und spricht davon, dass die Kreuze „gestohlen worden“ seien, kritisiert die „heldenhafte Attitüde mit einer pseudohumanitären Begründung“ der Aktivist*innen, „die man für

¹⁷⁹ Da das ZPS von Anfang an angekündigt hatte, die Kreuze zurückbringen zu wollen und dies auch schließlich tat, gelten die Kreuze vom juristischen Standpunkt aus tatsächlich als ‚ausgeliehen‘. Darüber hinaus konnte keine Eigentümer*in des Denkmals festgestellt werden: Die Kreuze wurden vom Berliner Bürger-Verein 1971 zum zehnjährigen Jahrestag des Mauerbaus privat gestiftet. Die Verantwortung für die Pflege und Erhaltung des Denkmals wurde schon seit längerer Zeit zwischen verschiedenen Berliner Behörden und Institutionen hin- und hergeschoben.

¹⁸⁰ Im Folgenden wird das Zentrum für Politische Schönheit auch in Quellenangaben mit „ZPS“ abgekürzt. Bei der hier zitierten Quelle handelt es sich um einen Facebook-Post des ZPS, weshalb zur genaueren Zuordnung das vollständige Datum hinzugefügt worden ist.

blanken Zynismus halten muss“ (vgl. Deutscher Bundestag 2014: I, 5995-6004; besonders 5996). Dabei wird durch Lammerts Kritik die als Gegenveranstaltung konzipierte Aktion diskursiv inmitten der offiziellen Gedenkveranstaltungen platziert, und dringt an den Ort des ‚Gegners‘ vor (vgl. Kap. II.5.1). Die Platzierung der Intervention an der Gedenkstätte am Reichstagsufer, symbolisch aufgeladen und geographisch umgeben von Dienstgebäuden des Deutschen Bundestags, trägt so gleichzeitig zum Einzug mitten in das Plenum des Bundestags bei.

Diese Reaktionen zeigen, dass es in erster Linie an Politik und Öffentlichkeit liegt, ob sie sich intervenieren lassen. In diesem Fall demontieren sie mit ihren Reaktionen selbst das – seit Schlingensiefes *Bitte liebt Österreich* sprichwörtlich gewordene – Schild „Achtung Kunst“, mit dem Passant*innen vor einer potenziellen Rahmenkollision gewarnt werden sollten (vgl. Arns /Sasse 2015: 274). Es greift wieder das Bild des trojanischen Pferdes, welches auch hier als produktive Metapher theatraler Interventionen erscheint: Es ist die Entscheidung der Trojaner*innen, ob sie das Pferd in die Stadt ziehen. Wie in der *Aeneis* vor den Toren Trojas wird bei den Arbeiten des Zentrums für Politische Schönheit die Inszenierung perfekt vorbereitet, ob aber darauf reagiert wird, liegt beim Publikum, bei Politik und Öffentlichkeit. Lammert, der Bundestagspräsident selbst, zieht das trojanische Pferd durch die Tore. Abschließend lässt sich also sagen, dass Reaktionen auf theatrale Interventionen in ihren unterschiedlichen Ausprägungen als konstitutive Voraussetzung sowie wesentlicher Bestandteil theatraler Interventionen angesehen werden können. Dennoch stellt sich die Frage, wann es sich nicht mehr um unmittelbare Reaktionen auf die Aktion selbst handelt, sondern um die Teilnahme an einer öffentlichen Debatte. Auch wenn es schwer und nicht unbedingt produktiv ist, hier eine klare Grenze zu ziehen, kann der Moment, in dem sich der Grünen-Politiker Wesener auf den CDU-Innensenator Henkel bezieht, beispielhaft für jenen Augenblick angesehen werden, in dem Öffentlichkeit entsteht (vgl. Kap. IV.2).

III. Mimetische Dramaturgien

III.1 Subversive mimetische Strategien

Allein aufgrund der Verdichtung mimetischen Vokabulars in der aktivistischen Theoriebildung und künstlerischen Selbstdarstellung, führt in dieser Arbeit kaum ein Weg an einer Reflexion der mimetisch-subversiven Strategien theatraler Interventionen vorbei. Das Spektrum der mimetischen Verfahren, die hier strategisch eingesetzt werden, ist breit gefächert: Dabei stellen Hoaxes, Fakes, Camouflage, Überidentifizierung und Identitätskorrektur die zentralen Begrifflichkeiten innerhalb des aktivistischen Diskurses dar. Darüber hinaus findet sich eine ganze Reihe weiterer Strategien und Praktiken, die zwar keine genuin aktivistischen Konzeptionen, aber dennoch wesentlicher Bestandteil theatral-interventionistischer Praxis sind. Hier sind Parodie, Satire und karnevaleske Praktiken der Maskerade, aber auch Reenactments oder vielmehr Inszenierungen historischer Vergleiche und Bildzitate zu nennen (vgl. Kap. III.3). Zuletzt sei hier noch auf symbolische Protestformen verwiesen, etwa Verfahren der Remetapher, Analogiebildung und der wortwörtlichen Bebilderung im weiteren Sinne. Diese mimetische Tendenz fällt insbesondere bei den neueren Formen theatraler Interventionen auf, die nicht mehr, wie beispielsweise das Agitproptheater, mit einem klar gesetzten Theaterrahmen und einem festgefügtten Repräsentationsparadigma operieren. Alle diese Formen können als subversive mimetische Strategien, als Praktiken der subversiven Affirmation (Arns /Sasse 2015) und Aneignung, beschrieben werden.

In dieser Arbeit steht Mimesis in ihrer politischen und machtbезogenen Dimension im Vordergrund und kommt so vor allem als Praxis der aneignenden Wiederholung und Verschiebung zum Tragen; entsprechend liegt der Fokus auf den kulturellen und weniger auf den künstlerischen Aspekten des Mimetischen. Es geht nicht so sehr um Fragen der Darstellung, als vielmehr um Praktiken der Wiederholung. Mittels dieser Praktiken greifen theatrale Interventionen auf die soziale Wirklichkeit zu und produzieren Referenzen, die so komplex oder explizit sind, dass sie einen Moment der Rahmenkollision erzeugen. Theatrale Interventionen können hierdurch den Theaterrahmen temporär überschreiten und so überhaupt erst eine intervenierende Wirkung entfalten. Dennoch bleibt ihre Theatralität erhalten: Abhängig von der Rezeptionsperspektive und dem situativen Rahmen, in dem sie wahrgenommen werden, treten ihre theatralen Aspekte insbesondere im Nachhinein und in der mediatisierten Rezeption zumeist klar zu Tage, wie dies beispielsweise bei Hoaxes der Fall ist (vgl. Kap. III.2).

Ganz grundsätzlich gesprochen ist es also die Ununterscheidbarkeit zwischen kulturellen und künstlerischen Wiederholungspraktiken, die die Platzierung in bestimmten Räumen, Diskursen und Kontexten, zu denen durch mimetische Verfahren Bezug aufgebaut wird, überhaupt erst ermöglicht.

III.1.1 Mimetische Begrifflichkeiten im artistischen Diskurs

Im Folgenden werden diese allgemeinen Überlegungen vertieft, indem zunächst ein Überblick über das innerhalb des artistischen Diskurses kursierende mimetische Vokabular gegeben und dieses gleichzeitig auf seine (Rück-)Übersetzbarkeit in akademische und philosophische Diskurse hin befragt wird (vgl. Kap. III.1) Im Anschluss wird das geradezu paradigmatische Verfahren des Hoaxes beleuchtet, das, wie gezeigt werden soll, Strategien des Fakes, der Camouflage, der Parodie und Satire sowie des Unsichtbaren Theaters in sich vereinen kann, und darüber hinaus als hochgradig theatral beschrieben werden kann (vgl. Kap. III.2).

Die Zusammenstellung verschiedener interventionistischer Widerstandspraktiken in den beiden artistischen Kompendien *Handbuch der Kommunikationsguerilla* und *Beautiful Trouble* ist von Spielarten des Mimetischen durchzogen. Dabei übernimmt das mimetische Vokabular im Handbuch sogar eine systematisierende Funktion und wird unmittelbar mit einem interventionistischen Wirkungsanspruch verknüpft:

Kommunikationsguerilla ist der Versuch, durch Eingriffe in den Kommunikationsprozess subversive Wirkungen hervorzubringen. Die vielfältigen Methoden und Techniken, die dabei genutzt werden, funktionieren nach zwei grundsätzlichen Prinzipien: den Prinzipien der Verfremdung und der Überidentifizierung (autonome a.f.r.i.k.a. gruppe u.a. 2001: 46).

Auch wenn Verfremdung und Überidentifizierung nicht so unmittelbar als Übersetzungen des Mimesis-Konzepts erscheinen wie beispielsweise Imitation, Repräsentation, Darstellung, Reproduktion, Wiederholung oder Kopie, sind die beiden Begriffe ebenfalls mimetisch geprägt und stehen in engem Zusammenhang mit Silvia Sasses und Inke Arns' Konzeption subversiver mimetischer Strategien.

In ihrem Aufsatz *Subversive Affirmation: On Mimesis as a Strategy of Resistance* nennen die beiden Autorinnen „subversive affirmation und over-identification“ meistens gemeinsam, ja sozusagen in einem Atemzug (vgl. z. B. Arns /Sasse 2015: 276).

Dabei sehen sie diese Strategie als die gegenwärtig wohl effektivste Methode der Subversion: „in a situation characterised by the immediate and total recuperation and appropriation of critical viewpoints by the dominant political and economic capitalist system, the concept of critical distance proves to be completely ineffective“ (Arns /Sasse 2015: 276). Auch die neokapitalistisch-postoperaistische Konfiguration stelle eine „new totality which excludes any possibility of an ‚outside‘ position of distance“ dar (Arns /Sasse 2015: 276). Darin ähnele sie zu einem gewissen Grad den totalitären Systemen der ehemaligen Sowjetunion. Dort werden solche Strategien der mimetischen Subversion seit den 1930er Jahren und noch einmal verstärkt im Moskauer Konzeptionismus entwickelt und schließlich zu einem „influential ‚Eastern import‘“ (vgl. Arns /Sasse 2015: 266-267, 276). In solchen Situationen, in denen es kein Außen geben kann, in denen, wie Mouffe es formulieren würde, Kritik mehr oder weniger sofort durch die Hegemonie rekurriert wird, verorten Arns und Sasse ein besonderes Wirkungspotenzial der mimetischen Subversion: Diese Praktiken der Wiederholung beharren eben nicht auf dem Außen eines kritisch-distanzierten Standpunkts, sondern operieren innerhalb eines Systems.

Mimetische, subversiv-affirmative Widerstandsstrategien stellen damit eine Möglichkeit dar, Interventionen in bestimmten Diskursen zu platzieren und durch diese Affirmation gleichzeitig Distanz zu erzeugen. Subversive Affirmation scheint somit, eben durch dieses Aufgeben der Idee eines Außerhalbs, wieder eine kritische Distanz zu erlauben:

[it] allows artists/activists to take part in certain social, political, or economic discourses and to affirm, appropriate, or consume them while simultaneously undermining them. It is characterized by precisely the fact that with affirmation there is simultaneously taking place a distancing from, or revelation of what is being affirmed. In subversive affirmation there is always a surplus which destabilizes affirmation and turns it into its opposite (Arns /Sasse 2015: 276).

Damit verhält es sich mit subversiver Affirmation wie mit Mimesis im Allgemeinen: Mimetische Praktiken sind nicht bloße Reproduktion, sie können, selbst wenn sie in erster Linie Formen der Wiederholung sind, ein „surplus“, einen Überschuss produzieren. Auch bei Arns und Sasse kommt es zu einer Verdichtung mimetischen Vokabulars. Die begrifflichen Überschneidungsflächen zum aktivistischen Diskurs treten hier neben der Überidentifizierung auch durch einen weiteren Brückenbegriff hervor, nämlich die Camouflage: „What the various tactics and parasitical practices have in

common is that they employ the classical aesthetical methods of: imitation, simulation, mimicry and camouflage“ (Arns /Sasse 2015: 267).

Der Begriff der subversiven Affirmation, den Arns und Sasse hier mehr oder weniger synonym mit „subversiven Widerstandstaktiken“ verwenden, ist in den 1980er Jahren innerhalb des Moskauer Konzeptualismus geprägt worden. Silvia Sasse bestimmt ihn am Beispiel des Schriftstellers Vladimir Sorokin folgendermaßen: „subversive affirmation is ‚repetition‘ as ‚re-enactment‘ of totalitarian and ideological practices and ‚at the same time their alienation, or estrangement“ (Sasse 2003: 445). Dabei wird dieses Konzept bereits innerhalb des Moskauer Konzeptualismus auch auf *Cultural Performances* angewendet (vgl. Sasse 2003: 182). Hier taucht also mit dem Reenactment ein weiterer mimetischer Begriff auf, der allerdings innerhalb des artistischen Kontextes kaum verwendet wird; zumindest nicht in eines der beiden genannten artistischen Handbücher aufgenommen worden ist. Subversive Affirmation ist Reenactment, aber Reenactment einer bestimmten Art von Praktiken, nämlich totalitärer oder ideologischer. Es handelt sich hier um einen weitgefassten Reenactment-Begriff, der sich nicht nur auf spezifische historische Ereignisse bezieht, sondern auch auf bestimmte Formen kultureller Praxis. Verlässt man den sowjetrussischen Kontext, kann dieser Begriff der subversiven Affirmation als Wiederholung und Reenactment beispielsweise auf die Yes Men und ihr Spielen mit neoliberaler Rhetorik übertragen werden.¹⁸¹ Innerhalb des abgesteckten Beispielkorpus kann er ebenso auf die Aktionen des Zentrums für Politische Schönheit bezogen werden, die durch ihre Bezugnahmen auf Mauerfall oder Kindertransporte sogar mit deutlich historischeren Formen des Reenactments spielen.

Sylvia Sasse erläutert den Zusammenhang von subversiven mimetischen Strategien und Verfremdungsbegriff, indem sie auf die Ostranenie-Konzeption des russischen Schriftstellers und Theoretikers Viktor Šklovskij verweist. Šklovskij entwickelt diese im Kontext des russischen Formalismus und der europäischen Avantgardebewegung der 1910er Jahre. Er untersucht die, seiner Ansicht nach, ästhetischen Praktiken ganz generell innewohnende Möglichkeit der Unter- bzw. Durchbrechung von Wahrnehmungsmustern, wobei der Bruch mit jeweils zeitgenössisch gültigen Darstellungskonventionen von entscheidender Bedeutung ist. Vereinfacht gesagt, führen laut Šklovskij neue Darstellungsformen auch zu neuen Wahrnehmungsformen. Dabei geht es ihm

¹⁸¹ Diese Übertragung nehmen auch bereits Arns und Sasse vor (vgl. Arns /Sasse 2015: 275).

insbesondere um Stilmittel und Genrekonventionen. Er versteht die stetige Veränderung und Weiterentwicklung ästhetischer Formen als verfremdend und verfolgt damit ein seit der Postmoderne historisch überholtes Avantgardekonzept. Aber dennoch ist die Frage, welche Wirkungspotenziale Šklovskij zufolge mit seinem Ansatz einhergehen, im Kontext dieser Arbeit von Interesse: Ostranenie soll die Gegenstände dieser verfremdend-ästhetisierten Darstellung wieder wahrnehmbar, wieder sinnlich erfahrbar, sichtbar, fühlbar und hörbar machen. Zugleich sollen sie aber durch Ostranenie auch wieder einer bewussten Reflexion zugänglich gemacht werden (vgl. Sasse 2003: 14). Insgesamt ist Šklovskijs Ansatz auf „Kritik und Erkenntnisförderung“ ausgerichtet. Dennoch bezieht sich der Begriff bei Šklovskij wie auch bei Brecht auf Formen der ästhetischen Darstellung, die sozusagen nachträglich, in einem zweiten Schritt der Übertragung und Reflexion eine veränderte Wahrnehmung von Wirklichkeiten ermöglichen (zu Šklovskij vgl. auch Lachmann 1970; Bogdanov 2005).

Überidentifizierung

Arns und Sasse setzen das Verfahren der Überidentifizierung mit interventionistischen Formen in Verbindung, wobei sie als nicht-sowjetische, theatrale, sich im Medium der Aufführung realisierende Beispiele die Yes Men und Schlingensiefels *Bitte liebt Österreich* anführen. Gleichzeitig verweisen sie aber auch auf die Avantgarde-Band Laibach und das interdisziplinäre Künstlerkollektiv Neue Slowenische Kunst (NSK), anhand deren Praxis Slavoj Žižek seinen Begriff der Überidentifikation entwickelt. Laibach, die Band des NSK, provoziert mit faschistischer Ästhetik, gekoppelt mit schweren (Martial-)Industrial-Klängen als Markenzeichen. Dabei kann Überlagerung als zentrales künstlerisches Mittel der Gruppe gelten: So wie sie bei einem frühen Konzert im Jahr 1983 den jugoslawischen Propagandafilm *Revolucija še traja* und einen Porno zeitgleich auf eine Leinwand projizieren (vgl. Arns 2002: 32), überlagern sich bei Laibach ständig die musikalischen, politischen und ästhetischen Referenzen, ohne dass dabei die jeweiligen Vorbilder klar ironisiert werden oder sich die Band eindeutig distanzieren würde. Laibach kann also als Entstehungskontext des Begriffs der Überidentifikation ausgemacht werden, der in der wissenschaftlichen wie aktivistischen Rezeption, beispielsweise im *Handbuch der Kommunikationsguerilla* geweitet wird.

Für Žižek ist dabei entscheidend, dass es sich bei der Überidentifizierung nicht um eine Form der Ironie oder zumindest nicht um eine klar markierte Form des ironischen

Sprechens oder der ironischen Darstellung handelt. Während Marvin Carlson argumentiert, dass unverstandene Ironie nicht länger subversiv sei und ein grundsätzliches (Rezeptions-)Problem mimetischer-subversiver Formen der Parodie und Satire darstelle (vgl. z. B. Carlson 1996: 176), argumentiert Žižek genau gegenläufig: Gerade diese fehlende klare Markierung, Rahmung und Lesbarkeit verleihe Formen des uneigentlichen Sprechens in postmodernen Zeiten ein neues subversives Potenzial. Er argumentiert dabei, dass Ironie in Form der „cynical distance toward public values“ (Žižek 2015: 203) sozusagen zum *Common Sense* geworden sei und deshalb als ästhetische, subversive Strategie ins Leere laufen müsse.¹⁸² Lesbare ironische Formen hätten in der Postmoderne ihr kritisch-subversives Potenzial eingebüßt. Nun gelte es, die ironische Distanz aufzubrechen und deutlich stärker verunsichernde Strategien zu erarbeiten, wobei die Verunsicherung genau durch die fehlende eindeutige Markierung und Lesbarkeit entstehe. So wird das Aufbauen einer ironischen Distanz bei den Rezipient*innen verhindert und ein Moment der Rahmenkollision herbeigeführt, in dem nicht mehr länger klar ist, ob es sich um eigentliches oder uneigentliches Sprechen, um ‚tatsächliche‘ Realität oder um ästhetisch-ironische Darstellung handelt. Žižek veranschaulicht dies wieder anhand der Praxis seiner Landsleute von Laibach und ihrer mal faschistoid-nationalistischen, mal direkten Anleihen bei nationalsozialistischer Ästhetik. Zwar arbeitet die Avantgarde-Gruppe bewusst mit Komik, ihr Umgang mit Ironie ist aber tatsächlich uneindeutig und immer wieder irritierend: Wenn die Band auf ihrem Album *Opus Dei* aus dem Jahr 1987, das auch den internationalen Durchbruch der Gruppe darstellt, den Schlagerhit *Life is Life* der österreichischen Poprock-Gruppe Opus covert, ist das nicht nur Parodie. Mit monumentalen Synthie-Bläsern und stampfendem Beat, Milan Fras‘ düsterer Rasselstimme und übermäßig schwerem deutschen Akzent wird eher das inhärente Pathos der Mitgröhlhymne beschworen, von einem irritierenden historischen Kontext überlagert und zusätzlich mit einem Leni-Riefenstahl-Videoclip versehen, der ständig zwischen Hommage und Parodie oszilliert: Pop wird Faschismus, Faschismus wird Pop (Laibach 2012). Laut Žižek inszeniert Laibach „an aggressive inconsistent mixture of Stalinism, Nazism, and *Blut and Boden* ideology“ (Žižek 2015: 203), wobei seine Beschreibung, es handele sich um eine inkonsistente Ästhetik wie

¹⁸² Auch wenn Žižek den Begriff des *Common Sense* nicht direkt verwendet, sondern stattdessen von der „dominant attitude of the contemporary ‚postideological‘ universe“ spricht, kann hier von einer ungefähren Entsprechung dieser beiden Begrifflichkeiten ausgegangen werden (Žižek 2015: 203).

Ideologiedarstellung, nicht mit der Annahme verwechselt werden darf, dass doch ironische Brechungen vorlägen. Diese sind zwar auch im Oeuvre der Band zu finden, allerdings nicht in Bezug auf ihren kuriosen und aggressiven Umgang mit totalitärer Ideologie. So stammt ebenfalls von ihrem Album *Opus Dei* ein Cover von Queens *One Vision*. Unter dem neuen Songtitel *Geburt einer Nation*¹⁸³ nehmen Laibach eine überraschend faschistoid-nationalistische Umkodierung des Popsongs vor, einfach indem sie den Songtext in einer zugespitzt übersetzten deutschen Version vortragen.¹⁸⁴ Queens ostentatives Pathos wird mit wenigen Eingriffen ideologisch pervertiert – was allerdings Laibachs ätzendes Spiel mit faschistischer Ästhetik keineswegs abmildert. So beschreibt Žižek sehr treffend, Laibach hinterlasse ein „uneasy feeling: ‚What if they really mean it? [...] or, a more cunning version of it [...]? What if Laibach overestimates their public? What if the public takes seriously what Laibach mockingly imitates, so that Laibach actually strengthens what it purports to undermine?‘“ (Žižek 2015: 203).

Genau diese fundamentale Verunsicherung bezüglich der Rahmung der Konzerte ist es, die nach Žižek ihr subversives Potenzial ausmacht. Ein vergleichbares Phänomen lässt sich auch bei den Interventionen des Zentrums für Politische Schönheit beobachten. Wenn etwa Bundestagspräsident Norbert Lammert die „pseudohumanitäre Begründung“ der Aktion *Erster Europäischer Mauerfall* kritisiert (Deutscher Bundestag 2014: 5996) oder der Berliner Innensenator Frank Henkel die Demontage der weißen Mauerkreuze als „verabscheuungswürdige Tat“, die sich „am Opfergedenken versündigt“, bezeichnet (Henkel 8.11.2014), zeigen sich solche Formen der Rahmenkollision. Die Verunsicherung manifestiert sich hier konkret in den Reaktionen, die, wie Žižek es formuliert, die Aktion „ernst nehmen“.

Auch die Praxis und Rhetorik des Zentrums für Politische Schönheit können als Form der Überidentifikation interpretiert werden, was sich an den politischen Konsensformeln ablesen lässt, die in verschobener und übertriebener Form reproduziert werden. So geht das Zentrum „von der moralischen Pflicht des Landes der Holocaust-

¹⁸³ Der Titel ist eine Anspielung auf D.W. Griffiths rassistisch-revisionistisches Stummfilmepos *The Birth of a Nation* von 1915.

¹⁸⁴ Inwieweit bereits im ursprünglichen Songtext von Queen diese Lesart als Subtext vorhanden ist, lässt sich schwer sagen, in der Übersetzung von Laibach tritt sie jedoch klar hervor: So wird „vision“ mit „Leitbild“ übersetzt und entsprechend wird gesungen: „Es gibt nur eine Richtung / eine Erde und ein Volk / Ein Leitbild“ (Laibach 1987: 00:02:14). An anderer Stelle nehmen sich Laibach die Freiheit, „Yeah!“ mit „Jawoll!“ zu übersetzen: „Ein Fleisch, ein Blut, ein wahrer Glaube / eine Rasse und ein Traum, ein starker Wille / Jawoll, ja! Ja! Jawoll!“ (Laibach 1987: 00:01:39).

Täter aus, Menschenrechtsverletzungen offensiv entgegenzutreten“ (Leipold 2015: 22) und bezeichnet sich gar als „Sturmtrupp des aggressiven Humanismus“ (vgl. z. B. Monopol 23.5.2014). In seinen Aktionen erscheinen auch immer wieder historisch fragwürdige Anspielungen. Dabei ist insbesondere die Verwendung des Spruchs „Jedem das Seine“ zu nennen: Was in Deutschland nicht von der Lagertorinschrift des Konzentrationslagers Buchenwald zu trennen ist, ist im Trailer der Aktion *Flüchtlinge fressen* auf Plakaten und einem vollbesetzten Schlauchboot zu lesen (Zentrum für Politische Schönheit 2016: 00:00:40; 00:00:51). Hier zeigt sich auch in Bezug auf den deutschen Kontext, dass es bei Überidentifikation um mehr als um bloße, unmarkierte Ironie geht, dass vielmehr gesellschaftliche Tabus (auch durchaus berechtigte) aufgegriffen und verwendet werden. Die Frage, ob und wieweit es sich um Ironie handelt, kann so bei bestimmten Aktionen nicht mehr beantwortet werden. Erschreckend erscheint dabei jedoch, dass diese Transgression des Zentrums in der Öffentlichkeit kaum reflektiert worden ist, während sich um die Demontage der Mauerkreuze und die damit einhergehende Respektlosigkeit gegenüber den Todesopfern der Mauer und deren Angehörigen eine agonistische öffentliche Debatte entsponnen hat.

Es muss auch angemerkt werden, dass, anders als bei den aggressiv provokativen Liedern und Konzerten von Laibach, das ZPS die „Jedem das Seine“-Schriftzüge auf eine eigenartig kaschierte, wenig prominente Art in seine Aktion einbringt, so dass sie sich leicht übersehen lassen. Noch eine ganze Spur irritierender und – vorsichtig formuliert – problematischer wirkt in diesem Kontext auch das Interview des ZPS mit ihrem eigenen, fiktiven Bundeskanzlerkandidaten Bill von Bergen. So wie später (gänzlich unironisch) in Ruchs Buch *Wenn nicht wir, wer dann?* (2015), vermischen sich hier humanistische Botschaften mit latent totalitären Wunschvorstellungen großer Visionen und starker Lichtgestalten. So antwortet die Kunstfigur auf die Frage „Was vermissen Sie an der deutschen Politik?“, „Visionen, Mut, ein Ziel, das ernsthaft überzeugt [...] Geschichte wird von großen Männern gemacht, wie der Historiker Treitschke meinte. Wo sind heute die Männer und Frauen, die die großen Aufgaben und Probleme angehen oder wenigstens sehen?“ Dass in dieser bewusst unklaren Vermischung aus Ironie und *Mission Statements* wie „[w]ir stehen für politische Größe,

Schönheit, Poesie“¹⁸⁵ der glühende Antisemit Treitschke zitiert wird, der heute in erster Linie für seinen hetzerischen Aufsatz „Die Juden sind unser Unglück“ von 1871 bekannt ist, verunsichert immens. Auch als rein selbstironische Provokation bleibt diese Referenz schwer lesbar. Plötzlich scheint die humanistische Botschaft des ZPS nicht mehr weit von den NS-Provokateuren von Laibach entfernt zu sein: „Eine Rasse und ein Traum, ein starker Wille / Jawoll, ja! Ja! Jawoll! [...] Gebt mir ein Leitbild!“ (Laibach 1987: 00:01:39).

Abschließend kann festgehalten werden, dass die für das *Handbuch der Kommunikationsguerilla* grundlegenden Begriffe der Überidentifikation und Verfremdung durchaus in einem mimetischen Sinne zu verstehen sind, ja, dass sie zentrale Elemente der Konzeption subversiver mimetischer Strategien von Inke Arns und Silvia Sasse darstellen. Auch subversive Affirmation und Überidentifikation stehen in engem, nahezu synonymen Zusammenhang und sollen innerhalb dieser Arbeit vor allem in ihren besonders ausgeprägt mimetischen Formen des Fakes und des Hoaxes näher untersucht werden (vgl. Kap. III.2). Dabei können alle diese Begrifflichkeiten als subversiv-mimetische Verfahren der Aneignung und Wiederholung beschrieben werden.

Handbuch der Kommunikationsguerilla

Gleichzeitig liegt hier eine erstaunlich enge Verschränkung von aktivistischem und wissenschaftlich-theoretischem Diskurs vor. So findet sich im ironisch als „Service-Teil“ bezeichneten Anhang des *Handbuchs der Kommunikationsguerilla* ein Verweis auf einen älteren Aufsatz von Inke Arns, in dem sie sich ebenfalls mit der NSK und dem Konzept der Überidentifizierung auseinandersetzt¹⁸⁶ (autonome a.f.r.i.k.a. gruppe 2001: 230). Die Rezeption von Žižeks Konzept der Überidentifizierung ist dementsprechend innerhalb der Kommunikationsguerilla für die enge Verzahnung des wissenschaftlichen und aktivistischen Diskurses entscheidend (vgl. auch autonome a.f.r.i.k.a. gruppe 2001: 230, 54-57). Allerdings ist es bei weitem nicht die einzige hier

¹⁸⁵ Die beiden vorangegangenen Zitate sind dem Interview mit Bill van Bergen entnommen, siehe Zentrum für Politische Schönheit: „Mit dem Wegfall von Helden hat sich so etwas wie ein geschichtlicher Stillstand ereignet.“ Entn.: *Zentrum für politische Schönheit*, <<https://politicalbeauty.de/presse/interview.pdf>>, letzter Zugriff: 12.4.2017.

¹⁸⁶ Es handelt sich dabei um einen Aufsatz aus dem Jahr 1997 mit dem Titel „Mobile Staaten /Bewegliche Grenze /Wandernde Einheiten. Das slowenische Künstlerkollektiv Neue Slowenische Kunst (NSK)“. In: Nettime (Hg.): *Netzkritik. Materialien zur Internetdebatte*. Berlin, S. 201-211.

rezipierte philosophische Konzeption: Das *Handbuch* ist mit einem Literaturverzeichnis versehen, das Verweise auf Texte von Baudrillard, de Certeau und Debord auführt.¹⁸⁷

Auch der Interventionsbegriff findet sich an zentraler Stelle.¹⁸⁸ Die Praktiken der Kommunikationsguerilla werden begrifflich als „symbolisch-kulturell[e] Intervention[en]“ bestimmt (autonome a.f.r.i.k.a. gruppe u.a. 2001: 6). Beim mimetischen Vokabular des *Handbuchs* handelt es sich zunächst, neben der bereits ausführlich diskutierten „Überidentifizierung“, um Praktiken des Zitierens und damit um mimetische Verfahren im weiteren Sinne, um „Collage, Montage“ und „Entwendung, Umdeutung“ (autonome a.f.r.i.k.a. gruppe 2001: 54-58; 85-86; 87-91). Für diese werden jedoch keine aktuellen theatralen Beispiele aufgeführt.¹⁸⁹ Deutlich interessanter sind im Kontext dieser Arbeit die Praktiken „Camouflage“ und „Fake & Fälschung“, denen als „eine[m] der beliebtesten Betätigungsfelder von Kommunikationsguerillas“ ein sehr ausführliches Kapitel gewidmet ist, sowie der Eintrag zur „subversive[n] Affirmation“ (autonome a.f.r.i.k.a. gruppe 2001: 63-64; 64-79; besonders 65; 80-86). Auch wenn dieser theoretische Begriff eigentlich viel weiter gefasst ist, werden hier als theatrale, sich des Mediums der Aufführung bedienende Formen der subversiven Affirmation Jubeldemos genannt und – als interventionistische Spielart – Jubelaktionen bei Veranstaltungen politischer Gegner (autonome a.f.r.i.k.a. gruppe 2001:80-82). In der Rubrik „Fake & Fälschung“ wird neben einer geradezu unerschöpflichen Auflistung gefälschter Flugblätter, Behördenschreiben, Anzeigen und Plakate (66-76), deren Sprache jeweils „den Tonfall der Macht imitier[e]“ (68), auch auf ein theatrales Fake verwiesen: Der New Yorker Künstler Joey Skaggs eröffnete 1976 ein vermeintliches

¹⁸⁷ Darüber hinaus enthält dieses Verzeichnis auch eine genuin theaterwissenschaftliche Literaturangabe, nämlich Kohtes' Guerilla Theater (vgl. autonome a.f.r.i.k.a. gruppe u.a. 2001: 224-225; 230). Zudem wurde das *Handbuch*, trotz seines eher freien Umgangs mit theoretischen Konzeptionen, auch von wissenschaftlicher Seite rezipiert, beispielsweise von Surmann (vgl. Surmann 2014: 29, 35-38, 78) oder Andreas Völlinger, dessen Dissertation zu *Culture Jamming* sich ganz wesentlich daran orientiert (Völlinger 2010).

¹⁸⁸ Bei Mark Dery und Kalle Lasn, den beiden Schlüsselfiguren des *Adbusting* und *Culture Jamming*, spielt der Begriff der Intervention keine große Rolle. In Derys zentralem theoretischen Text *Hacking, slashing, and sniping in the empire of signs* wird er nicht verwendet (vgl. Dery 1993), bei Lasn findet er sich, wie bereits erwähnt, nur in einer Anmerkung.

¹⁸⁹ In beiden Fällen finden sich jedoch historische Verweise: Unter „Collage /Montage“ wird, wenn auch sehr allgemein, auf das politische Theater der 1920er Jahre mit Brecht und Piscator als Protagonisten verwiesen (autonome a.f.r.i.k.a. gruppe u.a. 2001: 86). Im Kapitel zu Entwendung und Umdeutung wird prominent auf die Situationistische Internationale eingegangen, die, auch wenn sie Theatralität und Spektakelhaftigkeit programmatisch ablehnt, in ihren Konzeptionen durchaus auf das Medium der Aufführung zurückgreift (autonome a.f.r.i.k.a. gruppe u.a. 2001: 87; vgl. Kap. II.2.1).

Cathouse for Dogs und engagierte dafür „25 Schauspieler [...], die ihre sexuell befriedigten Hunde vorführten oder als Cathouse-Personal die knackigen Hündinnen präsentierten“ (78; vgl. auch 77-79).

Die vier innerhalb des Kontextes dieser Arbeit besonders relevanten mimetisch-theatralen Begriffe der Kommunikationsguerilla sind also Überidentifizierung, subversive Affirmation, Fake und Camouflage. Nachdem die beiden ersten bereits diskutiert worden sind und dem Fake ein eigenes Kapitel gewidmet ist (vgl. Kap. III.2), soll im Folgenden etwas näher auf das Konzept der Camouflage eingegangen werden.

Camouflage

Als Beispiel für die mimetisch-subversive Strategie der Camouflage werden im *Handbuch* die Konzerte der englischen Alternative-Rock-Band Chumbawamba genannt, die in ihren Songs anarchistische Inhalte mit konventioneller Popmusik ‚tarnt‘ (vgl. autonome a.f.r.i.k.a. gruppe 2001: 63-66). Das Beispiel leuchtet ein, besonders in Bezug auf einen Auftritt in der Unterhaltungssendung *Late Night with David Letterman*, bei dem sie ihren (unpolitischen) Mainstreamhit *Tubthumping* performen: Während des letzten Refrains lassen die Musiker*innen, die sich politisch als Anarchist*innen bezeichnen, ihre ‚Tarnung‘ fallen und skandieren zum Takt des Schlagzeugs „Free Mumia Abu-Jamal!“ (Chumbawamba 1997: 00:02:43).

Inke Arns und Silvia Sasse verwenden den Begriff Camouflage „in the sense of ‚becoming invisible‘ by disappearing into the background“ (Arns /Sasse 2015: 267). Jacques Lacan stellt unter Bezugnahme auf Roger Caillois den Zusammenhang zwischen Camouflage und Mimikry her, indem er die „Tarnung“ neben der „Verkleidung“ und „Einschüchterung“ als eine der „hauptsächlichen Dimensionen“ der Mimikry beschreibt (Lacan 1980: 106). Tarnende Mimikry ist nach Caillois die Anpassung an die Umgebung, wobei dies jedoch innerhalb seiner Betrachtungen biologischer Phänomene nur begrenzt als strategisch-temporärer Vorgang gedacht werden kann (vgl. Caillois 1984). Lacan hingegen bezieht sich auch auf militärische „Tarnmanöver“, betont aber, dass gleichzeitig ein Transformationsprozess stattfindet. Wie er in klarem Bezug auf militärische Camouflage schreibt „geht es nicht darum, daß etwas mit einem Hintergrund übereinstimmt, sondern: daß etwas auf einem buntscheckigen Hintergrund selbst buntscheckig wird (Lacan 1989: 106).

In Homi Bhabhas Überlegungen zur kolonialen Mimikry gewinnt das Konzept eine performative Komponente. Es geht dabei um die Aneignung und wiederholende Übernahme von Praktiken und Habitus der Kolonisierenden durch die Kolonisierten (Bhabha 2000: 127-128). Mimikry wird hier im Sinne einer kulturellen Praxis verstanden. Bhabha schreibt: „Mimikry *wiederholt* statt zu *re-präsentieren*“ (Bhabha 2000: 129). Kolonialer Mimikry ist ein verunsicherndes Moment der verwischten Differenz zwischen Kolonisierten und Kolonisator*innen, zwischen Beherrschten und Herrschenden inhärent. Dabei muss diese Differenz immer wieder festgestellt werden, Bhabha beschreibt es mit der Formel „fast, aber doch nicht ganz dasselbe“ (Bhabha 2000: 126-7). Mimikry ist damit „Ähnlichkeit und Bedrohung in einem“ (Bhabha 2000: 127). Er beschreibt das Unbehagen der Kolonisator*innen, der Inhaber*innen von Macht und Autorität, angesichts der Mimikry und ihre Angst vor der Ununterscheidbarkeit von Herrschenden und Beherrschten. Dabei fällt es schwer, Bhabhas koloniale Mimikry als gezielt einsetzbare, widerständige, subversive Strategie zu konzeptionieren. Er gesteht der Mimikry jedoch potenziell zu, dass sie sich über das Imitierte, das Modell, und damit über die Herrschenden, „ganz einfach lustig macht“ (Bhabha 2000: 129). In diesem Sinne kann der Mimikry mit Bhabha durchaus ein subversives Potenzial zugesprochen werden.

Betrachtet man mit Lacan Camouflage als Effekt der Mimikry, so fehlt die Möglichkeit einer klaren, eindeutigen Einordnung als Als-ob. Camouflage ist tatsächlich immer auch das, was sie vorgibt zu sein; es gibt ‚hinter‘ oder ‚unter‘ ihr kein eigentliches Sein; keine ‚Wirklichkeit‘ hinter dem Als-Ob. Als Beispiel sei die *Conflict Kitchen* in Pittsburgh genannt, eine voll funktionale Straßenküche, die zugleich als politischer Informationsstand und Veranstaltungsort fungiert. Bei dem angebotenen Essen handelt es sich um lokale Spezialitäten aus krisengeschüttelten, mit den USA in politischen oder militärischen Konflikten stehenden Staaten, wobei zu dem jeweiligen Land Vorträge, Gesprächsreihen und Filmvorführungen organisiert werden. Alle vier bis fünf Monate steht in der *Conflict Kitchen* eine andere Nation im Fokus und entsprechend wird auch die Speisekarte geändert: „The eatery is an experimental public art project – and the medium is the sandwich wrap“ (Beras 2010). Die *Conflict Kitchen* ist nicht nur Küche und nicht nur Informationsstand, sie ist beides zugleich: Hier liegt eine Dramaturgie des Gleichzeitigen, des Sowohl-als-auch vor; während Hoaxes mit ihrer Abfolge von Täuschung und Aufdeckung einer Dramaturgie des Nacheinanders folgen.

Camouflage ist eine von Interventionen häufig eingesetzte mimetische Taktik, die erst einmal nicht unbedingt widerständig oder subversiv ist. Camouflage ist vielmehr häufig entscheidend für die erfolgreiche Platzierung von Interventionen. So kann auch die erste Phase von Hoaxes, die Täuschung, für eine gewisse Zeit durchaus als Phänomen der Camouflage gesehen werden. Camouflage hat in einer eher offensiven, aber letzten Endes dennoch tarnenden Spielart seit den 1990er Jahren in Form karnevalesker Protestformen sozusagen Hochkonjunktur erreicht. Hier geht es um die Anpassung an die Erwartungen des (Medien-)Publikums. Diese Aktionen sollen nicht abschreckend wirken wie die uniforme, anonyme und militant-bedrohliche Ästhetik des schwarzen Blocks. In *Beautiful Trouble* werden solche getarnten Protestaktionen mit dem Prinzip „Zieh dich nicht an wie ein Demonstrant“ beschrieben (Boyd 2014b: 148-50). Als Beispiele für diese Camouflage ganzer Protestveranstaltungen können unter anderem die *Insurgent Rebel Clown Army* (CIRCA) oder *Reclaim the Streets* angeführt werden. Dabei handelt es sich letzten Endes um die Umformatierung von Protest. Auch wenn es sich bei dem konkreten Beispiel karnevalesken Protestes offensichtlich nicht um Camouflage als „Strateg[y] of (In)Visibility“ (Arns /Sasse 2015: 266) handelt, sondern vielmehr um das genaue Gegenteil, kann man auch diese Form der offensiven Tarnung durchaus mit Lacan und Bhabha als eine Vermischung der Dimensionen der Verkleidung und Einschüchterung sehen.

Insgesamt zeigt sich, dass Camouflage eine höchst wirksame Strategie der Platzierung von Interventionen sein kann, wie es auch die Hoaxes der Yes Men und die konkrete Durchführung der Demontage der *Weißten Kreuze* durch das als Restaurations-team getarnte Zentrum für Politische Schönheit zeigen (vgl. Kap. III.3). Camouflage kann also in erster Linie als Strategie der Platzierung theatraler Intervention in gegenrischen Räumen und *Social Performances* beschrieben werden. Die in dieser Arbeit besprochenen Beispiele setzen sie damit als Mittel ein, um Zugang zu erhalten oder sich Zutritt zu verschaffen. Gleichzeitig sind solche mimetischen Strategien, die der Platzierung von Interventionen dienen, teilweise auch ganz einfach als Praktiken des Zitierens zu beschreiben. Dies trifft insbesondere dann zu, wenn es nicht nur um die Anpassung an eine (orts-)spezifische Umgebung zum Zwecke des Zugang-Erhaltens oder -Verschaffens geht, sondern um die Herstellung von Referenzen auf bestimmte Bilder, Debatten oder Diskurse.

Beautiful Trouble

Um den Begriffskatalog zu erweitern, soll nun als zweites aktivistisches Handbuch *Beautiful Trouble. A Toolbox for Revolution* herangezogen werden, das den aktuellen Stand artistischen Vokabulars abbildet (Boyd /Mitchell 2014).¹⁹⁰ In der englischen Originalversion ist es 2012 erschienen, also 15 Jahre nach der Erstausgabe des *Handbuchs der Kommunikationsguerilla*. Beide Kompendien verfolgen ein ähnliches Projekt, nämlich eine möglichst umfassende Sammlung und gleichzeitige Theoretisierung von Widerstandsstrategien und -praktiken. Dabei liegt in *Beautiful Trouble* keine mit dem *Handbuch der Kommunikationsguerilla* vergleichbare Verdichtung mimetischer Begriffe vor. Dies mag auch daran liegen, dass hier ein breiterer Überblick geboten wird, der beispielsweise auch Methoden der direkten Aktion wie Besetzung oder Generalstreik und Methoden des persuasiven Protests wie Petitionen aufführt.

Von besonderem Interesse in diesem zweiten Buch sind die beiden von den Yes Men verfassten Beiträge, die die explizit mimetischen Strategien des Hoax (Bonanno 2014: 36-38) und der Identitätskorrektur (Bichlbaum 2014: 39-41) vorstellen. Der Hoax kann hier als Äquivalent des Fakes im *Handbuch der Kommunikationsguerilla* gesehen werden und die Identitätskorrektur als ein mit der Überidentifizierung nahverwandtes Prinzip. Auch werden mit Unsichtbarem Theater (Mitchell 2014: 56-69) und Guerilla Theater (Bogad 2014: 62-65) gleich zwei der im historischen Kapitel beschriebenen Genealogien fortgeführt (vgl. Kap. II.2.3 und II.2.4).

Ziel der Identitätskorrektur sei es, durch Mittel der Parodie und Satire oder der prophetischen, visionären Intervention, „eine mächtige Instanz [...] einen Moment lang der genauen Überprüfung durch die Öffentlichkeit preiszugeben“ (Bichlbaum 2014: 39). Entsprechend sieht der Theaterwissenschaftler Martin Doll das Wirkungspotenzial der Identitätskorrektur im Moment und Mechanismus ihrer Aufdeckung:

Insofern ist als Haupteffekt ihrer Aktionen festzuhalten, dass [...] der der Aufdeckung innewohnende Kuriositätswert schließlich dafür sorgte, die kritischen Einwände der ›Yes Men‹ indirekt an die Öffentlichkeit zu tragen. D.h., es fand weniger qua Fälschung eine ›identity correction‹ statt, sondern vornehmlich mittels einer am Skandal der Enthüllung orientierten Berichterstattung über ›The Yes Men‹ als ›The Yes Men‹ (Doll 2012a: 417).

¹⁹⁰ Die deutsche Übersetzung dieses Kompendiums ist 2014 erschienen (Boyd /Mitchell 2014), die englische Originalversion bereits zwei Jahre zuvor (Boyd /Mitchell 2012).

An anderer Stelle verbindet Doll beide Begriffe zur Formel „Identitätskorrektur durch Überaffirmation“ (Doll 2012a: 219). Er beschreibt hier, dass die Identitätskorrekturen der Yes Men erst im Nachhinein als solche und in ihrer satirisch-parodistischen Intention erkennbar werden, und dass ihre skandalisierte Enthüllung dafür die entsprechende Aufmerksamkeit und Öffentlichkeit generiert. Die Yes Men selbst berichten in ihren Filmen, dass gerade ihre frühen satirischen Präsentationen von dem jeweiligen Konferenzpublikum nicht als solche erkannt worden seien.¹⁹¹ Deshalb hätten sie zunächst zu theatralen Mitteln und Effekten gegriffen, die unmittelbare Reaktionen und Affekte ansprechen sollten, wie beispielsweise der „Management Leisure Suit“ mit seinem überproportionalem goldenen Phallus („ridiculous“) oder die nach verbranntem Fleisch riechenden Kerzen bei der Aktion *Vivoleum* im Jahre 2007 („gross“) – bei letzterer treten die Yes Men als Vertreter des Mineralölkonzerns ExxonMobil bei einer Fachtagung der Ölindustrie auf. Während des Kino-Luncheons geben sie eine Lecture, stellen den Biobrennstoff Vivoleum vor und verteilen Kerzen an die essenden Teilnehmer*innen (vgl. Bichlbaum / Bonano 2010: 00:49:30-00:57:00). Anschließend zeigen sie einen Film, in dem sich Vivoleum als „Biofuel made from the victims of Climate Change“ entpuppt: „We wanted to make sure that the oilmen knew what the candles they’d be holding were made of. So we showed them a tribute video to Reggie Whatts, a terminally ill Exxon janitor who had volunteered to be turned into fuel“ (Bichlbaum / Bonanno 2010: 00:50:45-00:51:35). Ziel dieser frühen Präsentationen sei es gewesen, die Satire nicht nur für die nachträglich rezipierende Öffentlichkeit, sondern auch bereits für das ko-präsente Publikum der Konferenz lesbar zu machen. In den anders gerahmten Filmen, Nachrichtenmeldungen und Berichterstattungen über den jeweils aufgedeckten Hoax, ist die Satire hingegen klar lesbar. Schließlich stellten die Yes Men ihre Strategie für eine Weile auf stärker reartikulierende Aktionen um, die alternatives Handeln von Regierungen und Konzernen entwerfen, beispielsweise mit dem *Bhopal Hoax*. Mittlerweile ist die Gruppe wieder zu satirischen Kampagnen zurückgekehrt, adressiert dabei allerdings in erster Linie die Netzöffentlichkeit, wie jüngst mit den Aktionen *Skip Showers for Beef* und *NRA – Share the Safety* (vgl. Skip Showers 2015, Yes Lab 2016).

¹⁹¹ Solche Aussagen sind mit Vorsicht zu bewerten, nicht zuletzt deshalb, weil auch die komplexen Konventionen und Höflichkeitsetiketten, die das Verhalten auf Konferenzen prägen und strukturieren, in Rechnung zu stellen sind.

Satire und Parodie

Auch die Mittel Satire und Parodie werden im Kontext theatraler Interventionen nicht immer unbedingt als solche erkannt, erst recht nicht, wenn sie unmarkiert in der sozialen Wirklichkeit platziert werden. Das Problem der Nicht-Lesbarkeit von Satire ist keineswegs nur eines von Hoaxes und ihren situativen Rahmung: Auch rein satirisch oder parodistisch ausgerichtete Performances können davon betroffen sein. Coco Fuscós und Guillermo Gómez-Peñas Performance *Two Undiscovered Amerindians Visit* (1992) ist hier als besonders schlagendes Beispiel zu nennen.

Zum fünfhundertsten Jubiläum der ‚Entdeckung‘ Amerikas ließen sich die beiden Performer*innen in einen Käfig sperren und in entsprechender Verkleidung als „Amerindians“ ausstellen (vgl. Fusco /Heredia 1993). Inspiriert vom Konzept der Völkerschau reproduzierten die Künstler*innen mit Baströckchen, inkaartigen Goldmasken und Gesichtsbemalung Klischees und Exotismen. Die beiden lassen sich bei pseudo-rituellen Handlungen mit Voodoopuppen, aber auch beim Arbeiten am Laptop beobachten. In ihrer Darstellung zeigt sich eine kulturelle Hybridität: Eine Auswahl ebenfalls klischee- und symbolbehafteter Objekte moderner, westlicher Gesellschaften von der Cola-Dose bis zum Fernseher findet sich ebenfalls in dem Käfig. Der satirische Charakter der Performance scheint klar lesbar und wird durch weitere Details verstärkt, so liest Fusco etwa ein Kinderbuch über Kolumbus und die Museumswärter*innen verweisen wiederholt auf die ‚altehrwürdige‘ Tradition der Völkerschau. Umso erschreckender, dass Teile des Publikums den satirischen Charakter der Performance nicht wahrzunehmen scheinen. Stattdessen ruft die Performance immens starke und rassistische Reaktionen bei einer Vielzahl von Zuschauer*innen hervor. So berichtet Gómez-Peña in einem Interview:

In London, a group of neo-nazi skinheads tried to shake the cage. In Madrid, mischievous teenagers tried to burn me with cigarettes while some handed me a beer bottle of urine. There were businessmen in Spain regressing to their childhood, treating us as if we were monkeys – making gorilla sounds or racist ‘Indian’ hoots (Johnson 1993).

Aber auch andere Zuschauer*innen, die nicht handgreiflich reagieren, scheinen eine Realität zu akzeptieren, in der *Amerindians* im Käfig ausgestellt werden. Wieder andere Zuschauer*innen werden den beiden Performer*innen gegenüber sexuell übergriffig, wie Fusco im selben Interview darlegt:

There was a woman in Irvine who asked for a rubber glove in order to touch Guillermo and started to fondle him in a sexual manner. There were several instances where people crossed the boundaries of expected sexual behavior. I think that was provoked by us being presented as objects, by their sense of having power over us (Johnson 1993).

Dabei sind die Aufführungen klar als satirische Performances mit lesbarem Kommentar gerahmt: „We understood it to be a satirical commentary both on the Quincentenary celebrations and on the history of this practice of exhibiting human beings” (Johnson 1993). Durch das Nichtverständnis des Publikums überschreiten sie jedoch den Theaterrahmen – und erschreckenderweise zugleich den rechtlichen. Die Zuschauerreaktionen finden jenseits der Theatervereinbarung statt, die nicht erkannte Satire lässt die Performance zum Hoax und damit auch zur theatralen Intervention werden.

Wie auch bei der Überidentifikation kommt es zur Rahmenkollision: Aber während dies eine Gruppe wie Laibach durch die Reproduktion faschistischer Ästhetik ohne klar lesbare Intention erzeugt, geschieht dies bei Fusco und Gómez-Peña, die eine rassistische kulturelle Aufführungspraxis lediglich satirisch adaptieren, durch das Verhalten der Zuschauer*innen. Teile des Publikums nehmen bereitwillig und derart unkritisch die Rolle kolonialer Besucher*innen ein, dass sie die explizit satirischen Markierungen der Inszenierung und ihren parodistischen Gehalt nicht wahrnehmen können oder wollen. Damit setzt ein ähnlich unheimlicher und verunsichernder Effekt ein wie ihn Žižek für die Auftritte von Laibach beschreibt: Was, wenn die Künstler*innen das stärken, was sie untergraben wollen (vgl. Žižek 2015: 203)?

Überidentifizierung und Satire sind also verwandte Phänomene und können ineinander übergehen, und Satire kann genau wie Überidentifizierung einen Effekt der Rahmenkollision produzieren. Andersherum können Formen der Überidentifizierung im Nachhinein als Satire und Parodie lesbar werden. Dies zeigen auch die Dokumentarfilme der Yes Men, die dieses Umschlagsmoment zusätzlich durch ihre satirisch-komödiantische Rahmenerzählung mit zahlreichen Kommentaren von Bichlbaum und Bonanno und die Integration des Making-Ofs in das Filmnarrativ verstärken. Auch Wiegink sieht „impersonation, masquerade, and parody“ oder auch „parodic impersonation“ als die zentrale Strategie der Yes Men (Wiegink 2011: 1).

Diese Kippphänomene zwischen Parodie und sozialen Wirklichkeiten entsprechen auch Judith Butlers Überlegungen zum kritisch-subversiven Potenzial von Parodie. Butler sieht die Parodie nicht als grundsätzlich subversive Praxis; vielmehr ist ihr subversives Potenzial kontextabhängig (vgl. Butler 1991: 204). Butler weist aber darauf

hin, dass im Sinne der allgemeinen Wiederholungs- und Imitationsstruktur von Prozessen der Identitätskonstruktion „eine Subversion der Identität nur *innerhalb* der Verfahren repetitiver Bezeichnung möglich“ ist (Butler 1991: 213). Ihr Konzept der „Geschlechter-Parodie“ (*gender parody*) offenbart, „daß die ursprüngliche Identität, der die Geschlechtsidentität nachgebildet ist, selbst nur eine Imitation ohne Original ist“ (Butler 1991: 203). Parodie nach Butler dekonstruiert also jeweils das vermeintlich ursprüngliche Vorbild und damit das Konzept eines Originals an sich. Ähnlich wie künstlerische Praktiken bei Mouffe können Parodien bei Butler also gleichermaßen subversiv wie affirmativ wirken.¹⁹² Butler zufolge gibt es „gezähmt[e]“, als „Instrumente der kulturellen Hegemonie“ fungierende „Formen parodistischer Wiederholung“, aber auch solche, die „wirklich störend bzw. wahrhaftig verstörend wirken“ (Butler 1991: 204).

Übertragen auf das in dieser Arbeit entwickelte dramaturgische Modell der theatralen Intervention lässt sich feststellen, dass auch bei parodistischen Formen Platzierung (Kontext) und Reaktionen (Rezeption) entscheidend für eine wirkungsvolle Intervention im Sinne einer Störung, einer Subversion sind. Eine erfolgreiche *Gender Parody* löst laut Butler „subversive[s] Gelächter“ aus, „deckt zudem die Illusion der geschlechtlich bestimmten Identität [...] auf“ (Butler 1991: 215) und „eröffnet das neue Verständnis der Identität als *Effekt*“ (Butler 1991: 215). Löst man nun dieses Konzept vom sozial konstruierten Geschlecht, ergibt sich ein auf verschiedenste kollektive Identifizierungsformen beziehbares Konzept der Aufdeckung und Dekonstruktion. Ein zweites subversives Moment liegt Butler zufolge in der „parodistische[n] Vervielfältigung der Identitäten“ (Butler 1991: 203), der parodistischen „Verschiebung“ und „Verwirrung“ (Butler 1991: 204).

Remetaphern

Neben der Form des Reenactments, die im Rahmen der Fallstudie zum ZPS genauer reflektiert wird (Kap. III.3), soll abschließend, auch um der Heterogenität und Vielfalt mimetischer Referenzpraktiken gerecht zu werden, auf die Remetapher als subversiv-mimetische Strategie eingegangen werden. Sie mag vielleicht im Kontext des

¹⁹² Die Funktionsweise einer affirmativen (Geschlechter-)Parodie beschreibt Butler folgendermaßen: „Die Verfahren der Parodie können zur Wiederherstellung und Festigung der Unterscheidung zwischen einer privilegierten, natürlichen Geschlechter-Konfiguration (*gender configuration*) und einer Konfiguration dienen, die als abgeleitet, phantasmatisch und mimetisch – gleichsam als mißglückte Kopie – erscheint“ (Butler 1991: 214).

inszenierten Protests die am weitesten verbreitete Form sein. Dabei handelt es sich um direkte und wörtliche Übertragungen von Sprachbildern in visuell ausagierte, theatrale Bilder.¹⁹³ Die Theater- und Medienwissenschaftlerin Barbara Büscher, die sich mit politischem Theater und theatralen Aktionsformen der Studierendenbewegung in Deutschland in den 1960er und 1970er Jahren beschäftigt, führt den Begriff in diesen Kontext ein.¹⁹⁴ Sie beschreibt ihn als „Übertragung eines theoretischen Sachverhalts in ein ‚lebendes Bild‘“ (Büscher 1987: 117). Hier wird „[d]ie Metapher [...] visuell rückgängig gemacht“, es geht darum, sie „gleichsam wörtlich [zu] nehmen“ (Bonsiepe 1965: 37, zitiert nach Büscher 1987: 126, Bonsiepe 1996: 92).

Solche Remetaphern, die wortwörtlichen Umkehrungen einer Metapher, also die Abbildung eines Sprachbildes als lebendiges Bild, sind eine gängige Praxis des inszenierten Protests: Komplexe Systeme oder Sachverhalte werden über den Umweg eines Sprachbildes veranschaulicht und symbolisiert. Als klassisches Beispiel ist das zu Grabe tragen abstrakter Ideen oder Institutionen – Bildungssystem, Pressefreiheit, Demokratie oder ähnliches – durch das Mitführen von beschrifteten Särgen oder Sarg-Attrappen auf Demonstrationen zu nennen (Rucht 2016). Die Remetapher ist somit nicht die komplexeste Form der subversiv-mimetischen Strategie: Sie ist vielmehr eine Praxis der unmittelbaren Illustration, des Wörtlich-Nehmens und plakativen Ausbuchstabierens.

In einem Interview mit dem *Spiegel* wird Philipp Ruch zur Bedeutung der schwarzen Schminkspuren in seinem Gesicht befragt. Er antwortet, dies sei keineswegs Schminke, sondern Ruß, denn er und seine Mitstreiter*innen „kommen aus der Apokalypse des 20. Jahrhunderts“ (Popp /Dietz 2015). In anderen Gesprächen und Berichten erklärt Ruch, es handele sich bei dem Ruß um Spuren der „verbrannten Hoffnungen Deutschlands“ (vgl. z. B. Poschardt 2016). In jedem Fall trägt das ZPS eine Remetapher mitten im Gesicht, und auch bei anderen Projekten schrecken die Artist*innen nicht vor plakativen Bildern zurück. So vergleichen sie im Rahmen der Aktion *Flüchtlinge fressen* Angela Merkel, Thomas de Maizière und Frank-Walter Steinmeier mit römischen Machthaber*innen: Die „Imperatoren des europäischen Reiches“ würden willkürlich über das Leben und Sterben Flüchtender entscheiden.

¹⁹³ Hier gibt es eine gewisse Überschneidungsfläche mit der Praxis des Reenactments, die selbst häufig Bildzitat eines medialen Bildes ist (vgl. Kap. III.3).

¹⁹⁴ Sie bezieht sich dabei auf eine Aufführung des Sozialistischen Straßentheaters Berlin (West), in welcher der „Kreislauf der Wirtschaft“ durch kreisförmige Bewegungen der Darsteller proxemisch veranschaulicht wird (Büscher 1987: 117).

Entsprechend erbaut ihnen das ZPS eine Tigerarena als Kolosseum vor dem Maxim Gorki Theater – der als historische Analogie formulierte Vorwurf wird zur installativ-theatralen Remetapher. Auch das Sprachbild der moralisch-künstlerischen Erpressung wird auf diese Weise, wie bereits erläutert, wortwörtlich bedient und umgesetzt (vgl. Kap. II.5.2).

So plakativ die Praxis der Remetapher im konkreten Fall auch sein mag, so wirkungsmächtig ist sie zugleich. Als radikale ‚Dopplung‘ ist sie leicht zu verstehen, und auch wenn sie komplexe Umstände in der Regel simplifiziert, macht sie diese greifbar.

III.1.2 Paratexte der Artist*innen

In der Beschreibung der eigenen Praxis greifen Künstler*innen wie Aktivist*innen oftmals auf mimetisches Vokabular zurück. Anhand der Yes Men und des ZPS, den beiden zentralen Beispielen dieser Arbeit, wird dies im Folgenden veranschaulicht.

Die Yes Men beschreiben das wichtigste Verfahren ihrer Interventionen als „impersonating big and powerful people“ (Nix /The Yes Men 2014: 00:04:20-00:04:27, Vgl. Kap. II.5.2). Dabei entspricht das englische „impersonate“ nicht nur dem deutschen „sich als jemand ausgeben“, sondern auch „imitieren“ und „nachahmen“. Im weiteren Sinne beschreibt das Wort einen Akt der Darstellung und ist entsprechend im Bedeutungsfeld der Mimesis verankert. Zudem verhandeln die Yes Men mit ihren Hoaxes implizit die Frage der Darstellung. Dies geschieht zum einen im Sinne eines angemessenen Realismus – funktioniert der Hoax, wird die Imitation akzeptiert – zum anderen im Sinne einer ‚guten‘ Darstellung als moralische Kategorie. Diese Reflexionen lassen sich auch aus einigen doppeldeutigen Aussagen der Yes Men herauslesen, etwa wenn Bonano nach einem ihrer Hoaxes erklärt: „Well, I do, I represent them better than they – well, after today, better than hopefully we’ve had all day“¹⁹⁵ (Nix /The Yes Men: 00:35:00). Diese Frage der Repräsentation wird auch mit dem Konzept der Identitätskorrektur verhandelt, das durchaus stark an Žižeks Konzept der Überidentifikation angelehnt ist. So heißt es etwa im ersten Film der Artisten:

¹⁹⁵ Diese Anekdote ereignet sich im Rahmen der gemeinsamen Aktion von Action Aid und den Yes Men bei der United Nations Climate Change Conference 2015 (COP 2015). Hier kündigten die Yes Men im Namen der kanadischen Regierung ein umfangreiches Klimareparationsprogramm an. Die Aussage erfolgte als Reaktion auf die Nachfrage eines Journalisten, Bonanno sei doch nicht tatsächlich ein Vertreter der kanadischen Regierung.

Now, with the Yes Men, we're calling that sort of basic idea 'identity correction', like saying: Okay, these things that are not really presenting themselves honestly or that hide something about their nature – that's really scary. We want to bring that out. We want to show that, we wanna demonstrate that. (Smith /Price /Ollmann 2003: 00:14:40-00:15:00).

Mimesis wird hier zur Wahrheitspraxis: „we target people we see as criminals and we steal their identity to try to make them honest, to try to present a more honest face“ (Smith /Price /Ollmann: 00:15:10). Bichlbaum beschreibt die Identitätskorrektur dementsprechend nicht als bloßes parodistisches Verfahren: „Anstatt also wie die Quäker den Mächtigen die Wahrheit zu sagen, setzt du dir die Maske der Mächtigen auf, um eine kleine Lüge in die Welt zu setzen – die dafür eine umso größere Wahrheit ans Licht bringt“ (Bichlbaum 2014: 39). Mit der Verwendung der Maske als Metapher nutzt Bichlbaum nicht nur mimetisch konnotiertes Vokabular, sondern beschreibt Mimesis als Verfahren zur Aneignung von Sprecherpositionen und als potenzielle Ermächtigungsstrategie – man müsse sich nur der Masken der Macht bedienen. Sein Bild der „Maske der Mächtigen“ trägt darüber hinaus die hegemonialtheoretische Implikation in sich, dass Macht bloße Maskerade sei und hierarchischer Status immer nur Behauptung; ein durchaus performativer Ansatz.

Entsprechend aufgeladen erscheint daher die Praxis der Yes Men, die sich an Mitteln der Hochstapelei bedient. Dies geschieht bereits im Vorfeld, noch bevor autoritäre und repräsentative Sprecherpositionen übernommen werden. Dabei handelt es sich um nicht-theatrale, potenziell kriminelle Praktiken, etwa die Fälschung von Briefköpfen, Logos oder Visitenkarten, also die „Verwendung von Zeichen [...], die für die Macht reserviert sind“ (autonome a.f.r.i.k.a. gruppe u.a. 2001: 67). Auch hier ist somit Macht nur eine symbolische Behauptung, eine Maskierung, derer man sich bedienen kann.

Philipp Ruch spricht in *Wenn nicht wir, wer dann?* inmitten seiner Rhetorik von „Größe“ und „Schönheit“ von Mimesis. Damit erklärt er die Aktionen des Zentrums indirekt zu vorbildlichen Taten, die zur Nachahmung anregen sollen:

In Wirklichkeit wird aber kaum raubendes oder unmoralisches Verhalten nachgeahmt. Vorbildhaft ist kein Rudolf Höß [...] Vorbildlich ist ein Mann wie Varian Fry, der 1940 Tausende Intellektuelle aus Frankreich vor dem sicheren Tod rettete (Ruch 2015: 57).

Die Rede von „Vorbildern und Helden“ wie Fry¹⁹⁶ (Adesiyan 2009) ist von Anfang an Bestandteil des Konzepts und der Rhetorik des ZPS, zieht sich durch die Aktionen wie auch durch die öffentlichen Äußerungen des Zentrums. Diese rhetorische Strategie lässt sich im Sinne Mouffes als Reartikulation beschreiben. Der Anspruch des Zentrums, Vorbilder, und damit Nachahmenswertes zu schaffen, ist allerdings performativer gedacht als das bloße Aufzeigen von Alternativen (vgl. Kap. II.3). Während das Zentrum in seinem Wunsch, Nachahmung zu generieren, vergleichsweise philosophisch mit großen Begriffen und ebenso großen historischen Vergleichen hantiert, formulieren die Yes Men dasselbe Anliegen pragmatischer:

Yeah, rip us off. That's what it's all about. We ripped off other people so that you can rip us off. In a sense, ripping off is the wrong phrase because it's just the way the culture's always worked, as far as I can tell: through imitation, mimicry and repetition.¹⁹⁷

Beiden Gruppen ist damit der Verweis auf Mimesis als Grundkonzept gemeinsam, sei es kulturell oder sogar anthropologisch wie beim ZPS. Die mimetische Konzeption legitimiert indirekt die eigenen Verfahrensweisen und macht die Aktionen als kulturelle Interventionen lesbar. In Bezug auf die Aktion *Die Toten kommen* und in deutlich mimetisch formulierter Variation des Konzepts der prophetischen Intervention,¹⁹⁸ klingt die Vorbild-Idee des ZPS folgendermaßen: „Wir leben den Verantwortlichen vor, wie sie mit den Opfern ihrer Abschottungspolitik umgehen müssen“ (Zentrum für Politische Schönheit 2015).

Zudem verwendet das ZPS auch die mimetische Spiegel-Metapher: Es gehe darum, „der Gesellschaft ‘nen Spiegel vorzuhalten“ (Tracks Magazin 2016: 00:00:20). Dabei wird die Metapher oftmals in einem Kontext vorgebracht, in dem es argumentativ darum geht, sich von politischem Aktivismus abzugrenzen und den künstlerischen Wert

¹⁹⁶ Fry ermöglichte als US-amerikanischer Botschafter im Vichy-Frankreich etwa 2000 jüdischen und politischen Geflüchteten die Ausreise in die Vereinigten Staaten. Sein Handeln und Rettungsnetzwerk wird vom Zentrum als paradigmatischer „Akt politischer Schönheit“ angeführt. Aber auch auf Persönlichkeiten wie Oskar Schindler, Simon Wiesenthal oder Beate Klarsfeld wird oft verwiesen oder sich gar berufen (vgl. z. B. Ruch 2015: 152). Inwieweit diese Ausführungen einen impliziten Selbstvergleich Ruchs mit diesen Persönlichkeiten darstellen sollen und inwieweit sie womöglich auch kalkulierte Provokation sind, lässt sich – vielleicht auch im Sinne eines Konzepts der Überidentifizierung – nicht bestimmen.

¹⁹⁷ Edwards, Jeff: „Occupying Corporate Hype: The Strategic Satire of The Yes Men“. Entn.: *Artpulse Magazine*, <<http://artpulsemagazine.com/occupying-corporate-hype-the-strategic-satire-of-the-yes-men>>, letzter Zugriff: 25.4.2017.

¹⁹⁸ Das Zentrum bezieht sich nicht explizit auf das Konzept von Reinsborough und Cannings, da aber im Kontext dieser Arbeit bereits wiederholt damit argumentiert worden ist (vgl. v.a. Kap. II.5.1), soll an dieser Stelle auf die wechselseitige Anschlussfähigkeit der beiden Ansätze verwiesen werden.

der eigenen Arbeit zu betonen – was meist auch durch Verweis auf deren Komplexität geschieht. Das wird auch offenkundig, wenn die Intendantin des Maxim Gorki Theaters, Shermin Langhoff, sich dieser Metapher bedient: „Wer die Künstler vom Zentrum für politische Schönheit als Polit-Aktivisten bezeichnet, spricht ihnen den Status als Künstler ab. Dabei geht es in der Kunst genau darum, der Gesellschaft einen Spiegel vorzuhalten. Dass das zu einer schmerzhaften Erkenntnis führt, macht das Wesen von Kunst aus“ (zit n. Roll 2015: 3). Die Spiegel-Metapher dient hier also als Gegenkonzept zur „politischen Forderung“ (Tracks Magazin: 00:03:57-00:04:25) – es handle sich bei den Aktionen nicht um Agitprop, sondern um Realismus.¹⁹⁹

Hyperrealismus

Philipp Ruchs Beitrag über die *Kindertransporthilfe des Bundes* in der deutschen Version von *Beautiful Trouble* greift auf den Begriff des Hyperrealismus zurück. Gebeten um eine Theoretisierung seiner Strategie, um eine Verschlagwortung und möglichst prägnante begriffliche Fassung, erklärt Ruch: „Am 12. Mai stellt das ZPS eine Website ins Netz, die beispielhaft für das Konzept der gesamten Aktion ist: Hyperrealismus. Scharfgestellte Realität, realer als die Untätigkeit angesichts von Leid und Not“ (Ruch 2014: 221).

Mit Hyperrealismus bezeichnet das ZPS auch eine Grenzüberschreitung hin zur Realität durch Aufbrechen des Theaterrahmens: „Im Kern machen wir multimediales Theater, das ohne Bühne mitten in der Realität stattfindet. Bei der letzten Aktion haben wir das als ‚hyperreales Theater‘ bezeichnet“ (Siegmond 2014). Auch wenn diese Begriffsbestimmung von Hyperrealismus eigenwillig erscheinen mag, entspricht sie doch der theaterspezifischen Reformulierung des Konzepts der Hyperrealität wie sie Arns und Sasse skizzieren: Am Beispiel von Schlingensiefels *Bitte liebt Österreich* beschreiben sie, wie sehr die Intervention die Zuschauer*innen verunsichert und immer wieder Rückfragen produziert, etwa ob die Asylbewerber*innen denn nun „real“ oder „authentic“ seien. Schließlich habe die Stadt Wien überlegt, ein Schild mit der Warnung,

¹⁹⁹ Dabei werden Spiegelmetapher und Komplexität gegen die Vermittlung klarer politischer Botschaften ins Feld geführt: „Politischer Aktivismus ist oft synonym zu verstehen, eigentlich, mit zu kurz gedacht. Also, was zum Beispiel an der Kunst so liebenswert ist, letztlich; doppelter Boden oder auch subtile Zwischenräume. Mir ist oft bei unseren Werken und Aktionen überhaupt nicht klar, was da die politische Forderung sein könnte, wir erheben überhaupt keine politische Forderung, wir machen Kunst, die oft darin besteht, der Gesellschaft einen Spiegel vorzuhalten“ (Tracks Magazin – *Arte* 2016: 00:03:57-00:04:25).

es handle sich um Kunst, aufzustellen. Dazu stellen die beiden fest: „But this attempt alone was proof enough that his theatre ‚had reached a certain hyper-reality‘ again“ (Arns /Sasse 2015: 274).

André Leipold vom ZPS verweist zwar auf Baudrillards Konzept der Hyperrealität, nimmt aber für sich in Anspruch, den Begriff vereinnahmt und neu kontextualisiert zu haben (Leipold 2015). Konkret definiert er die „hyperreale Methode“ des ZPS „als Mittler zwischen Realität und Fiktion durch die Erschaffung eines Möglichkeitsraumes für das Wünschenswerte“ (Leipold 2015: 23). Als Methode sei Hyperrealismus nicht Beschreibung oder Effekt einer mediatisierten Welt, sondern künstlerisches Mittel (vgl. Leipold 2015: 22):

Unser hyperreales Theater sucht dabei nach den passenden Schnittstellen, um Teile aus der Realität herauszutrennen, auszutauschen, leicht verändert zurückzubringen oder schlicht wegzulassen – um sich dann wieder auf sie beziehen zu können, ohne an ihr zu verzweifeln (Leipold 2015: 24).²⁰⁰

Auch den *Ersten Europäischen Mauerfall*, insbesondere die Entfernung der *Weißten Kreuze* bezeichnet Leipold als „hyperrealen Akt“, der die Wahrnehmung „durch Staatssimulation verdeckter europäischer Realitäten“ ermögliche (Leipold 2015: 22).

Mit dem Diskurs um den Neuen Realismus scheint er durchaus vertraut. Er verweist gar auf Bernd Stegemanns *Lob des Realismus* und zitiert seine an Brecht und Lukács angelehnte These, das realistische Theater²⁰¹ sei „Ausdruck für die gesellschaftlichen Widersprüche“ (Leipold 2015: 24). Die Aktionen des ZPS sind in diesem Sinne (und im Sinne Stegemanns) realistisch und nicht performativ: Sie sind eher Theater als Performance. Das ZPS hält den Als-ob-Darstellungsmodus, den Realismus aufrecht, da es nie zu direkten Aktionen kommt – vor einer Eskalation bricht das Zentrum die Aktion ab.

Auch die Yes Men erläutern, dass es sich bei ihren Hoaxes und prophetischen Interventionen um Realismus handelt. Anlässlich ihrer Fake-Ausgabe der *New York Times* formulieren sie etwa den Anspruch, die Welt „as realistically as possible [...]“

²⁰⁰ Das ZPS in seiner Verwendung von „Hyperrealismus“ nicht kongruent. Auf der Webseite der Gruppe wird erklärt, mit der Aktion *Flüchtlinge Fressen* wolle man „[e]in hyperreales Rom“ und „[e]ine tödliche Falle“ schaffen. Inwieweit der Hyperrealismus des ZPS disartikulierend, in diesem Fall gar dystopisch wirken soll, wird nicht weiter erläutert (vgl. Zentrum für Politische Schönheit: „Flüchtlinge fressen“. Entn.: *Zentrum für politische Schönheit*, <<http://www.politicalbeauty.de/ff.html>>, letzter Zugriff: 30.3.2017).

²⁰¹ Leipold verwendet hier die Formulierung „realistische theatrale Kunst“ (Leipold 2015: 24).

as it could be“ darzustellen (Bichlbaum / Bonanno 2010: 01:27:00-01:27:51 min). Dieses Konzept der realistischen, auf Möglichkeiten zielenden Reartikulation (vgl. Kap. II.3 und II.5.3) ist tatsächlich dem „Hyperrealismus“ des Zentrums nah verwandt.

III.2 Fakes und Hoaxes

Die wohl früheste Quelle für einen Hoax ist eine Anekdote von Diogenes Laertios aus der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts v. Chr. Dieser Bericht über eine gefälschte Sophokles-Tragödie stellt bei näherer Betrachtung eine so pointierte wie aufschlussreiche Beschreibung eines Hoaxes dar. Lange bevor es einen Begriff für diese besondere Spielart des Fälschens gab, erzählt Laertios in *Leben und Lehre der Philosophen*²⁰² wie die gefälschte Tragödie dem Philosophen und Grammatiker Herakleides Pontikos (ca. 390-322 v. Chr.) vorgelegt wird.²⁰³ Herakleides, der Laertios zufolge selbst ein Betrüger, Intrigant und Plagiator ist (Laertios 1998: 251-252), wird erfolgreich getäuscht. Er hält dieses Machwerk „für authentisch und benutz[t] es an einer Stelle seiner eigenen Schriften als Zeugnis für Sophokles“ (Laertios 1998: 252). Sobald Herakleides sich damit selbst zum ‚Opfer‘ des Hoaxes gemacht hat, schreitet der Fälscher zur Aufdeckung:

[Der Fälscher], der davon erfuhr, erhellte ihm den Sachverhalt. Als Herakleides das nicht wahrhaben wollte, lenkte [der Fälscher] seine Aufmerksamkeit auf die Anfangsbuchstaben der Verse, die Patroklos ergaben; das aber war der Geliebte des [Fälschers]. Doch Herakleides erklärte sich für nicht überzeugt und meinte, das könne Zufall sein; da erwiderte ihm [der Fälscher]: Du findest auch dies darin: A: Ein alter Affe wird durch keine List bezwungen. / B: Er wird bezwungen, wenn auch erst nach langer Zeit. / Und außerdem: / Herakleides kann nicht lesen und empfindet keine Scham (Laertios 1998: 252).

Als Akrostikon gelesen enthalten die ersten Buchstaben jedes Verses eine versteckte Botschaft an Herakleides. Sie stellen damit gleichzeitig einen eindeutigen, nicht von der Hand zu weisenden Beleg dafür dar, dass es sich bei der vermeintlichen Sophokles-Tragödie um eine Fälschung, um ein Fake, handelt.

²⁰² Die geläufige Übersetzung dieses Titels lautet *Leben und Meinungen berühmter Philosophen*, was auch dem englischen Titel der Übersetzung von R. D. Hicks aus dem Jahr 1925 *Lives and Opinions of Eminent Philosophers* entspricht (vgl. Diogenes Laertius 1966⁶). Hier wird jedoch auf die neueste deutsche Übersetzung von Fritz Jüriß zurückgegriffen und dementsprechend auch ihr Titel *Leben und Lehre der Philosophen* übernommen.

²⁰³ Zu Herakleides Pontikos vgl. Krämer 2004: 67-80.

Diese kleine Anekdote kann als prototypischer Hoax verstanden werden. Das hereingefallene ‚Opfer‘ wird verhöhnt, verspottet, beleidigt und bloßgestellt. Um diesen Effekt zu erzielen, kommt strategisch eine Fälschung zum Einsatz. Der Hoax-Text, die vermeintliche Tragödie von Sophokles, enthält im Nachhinein klar lesbare Markierungen ihrer konstruierten, fabrizierten Beschaffenheit. Es handelt sich dabei um Spuren, die im Moment der Täuschung offenbar nur schwer erkennbar sind. Schließlich sind mehrere Anläufe nötig, um Herakleides von seinem Irrtum zu überzeugen. Sobald sich die Wahrnehmung aber verschiebt, sind diese Spuren nicht mehr von der Hand zu weisen. Es stellt sich ein Kippmoment ein, der darauf zurückzuführen ist, dass diese Spuren gewissen Wahrnehmungskonventionen gegenläufig sind, hier der Art und Weise, in der Dramentexte üblicherweise gelesen werden. In diesem Fall ist für die Wahrnehmung des Hoaxes als solchem wortwörtlich eine andere Leserichtung erforderlich; nicht von links nach rechts, sondern von oben nach unten. Zuletzt sei noch angemerkt, dass dieser Hoax durchaus in einem kritisch-subversiven Sinne zu verstehen ist: Es werden sozusagen Herakleides eigene Waffen, Betrug und Intrige, gegen ihn selbst verwendet.

Theatrale Hoaxes sind Fake-Performances, die in der sozialen Wirklichkeit platziert werden. Im Gegensatz zu genuinen Fälschungen sind Hoaxes darauf angelegt, nach einer gewissen Zeit der Täuschung aufgedeckt zu werden.²⁰⁴ Sie produzieren also zunächst einen täuschenden Effekt, arbeiten aber dramaturgisch gezielt mit ihrer eigenen Aufdeckung. Gleichzeitig sind Hoaxes Praktiken der Intervention. Der Medienwissenschaftler Martin Doll sieht den Unterschied zwischen Hoaxes, und Formen der reinen Parodie darin, dass letztere lediglich „über den Diskurs“ sprechen, während Hoaxes sich als Formen der Überidentifikation direkt „in ihm realisieren“ (Doll 2012a: 212). Doll sieht damit beispielsweise die Hoaxes der Yes Men als Verfahren der Diskursintervention,²⁰⁵ Formen der reinen Parodie und Satire hingegen als kritisch-distanzierte Reflexion. Besonders interventionistisch sind Hoaxes natürlich, wenn sie Reaktionen erzwingen, was für die prophetischen Aktionen der Yes Men durchaus zutrifft; sie zwingen Konzerne und Organisationen, die guten Nachrichten zu widerrufen, welche

²⁰⁴ Dennoch sind beide Konzepte durchlässig füreinander: Hoaxes können als Fälschungen wahrgenommen werden, aber Fälschungen auch als Hoaxes. Keazor prägt zur Veranschaulichung dieses Phänomens den Begriff des „foax“ (vgl. Keazor 2017).

²⁰⁵ Auch Wiegink sieht die Hoaxes der Yes Men als „intervention into the mechanism of mass media“. Der Amerikanistin geht es eher um das medien- als um das diskurskritische Potenzial von Hoaxes (Wiegink 2011: 292).

soeben von den Yes Men verbreitet worden sind. Die bisher beschriebene Dramaturgie der Täuschung und Aufdeckung spiegelt sich ebenso in der Fake-Definition der a.f.r.i.k.a Gruppe. Hier werden die Reaktionen der ‚Gegner‘ einbezogen und der gesamte Vorgang auf die einfache Formel „Fake = Fälschung + Aufdeckung /Dementi/Bekenntnis“ gebracht (autonome a.f.r.i.k.a. gruppe 2001: 69).

Dem Oxford Englisch Dictionary zufolge können erste Nachweise zur Verwendung des Begriffes „hoax“ in der ersten Dekade des 19. Jahrhunderts verortet werden (OED 2016). Nur zwei Jahrzehnte später beschäftigt sich der englische Mathematiker und Philosoph Charles Babbage mit den Unterschieden zwischen (wissenschaftlichen) Fälschungen und Hoaxes. In seiner Abhandlung *Reflections on the Decline of Science in England: And on Some of Its Causes* schreibt er: „*Forging* differs from hoaxing, inasmuch as in the latter the deceit is intended to last for a time, and then be discovered, to the ridicule of those who have credited it“ (Babbage 1830: 177, Herv. i. Orig.). Babbage beschreibt bereits 1830 erstaunlich genau, dass Hoaxes ein anfängliches Moment der temporären Täuschung produzieren müssen, um die ihnen eigentümliche Dramaturgie der Aufdeckung verfolgen und ihren Wirkungsmechanismus entfalten zu können. Auch er weist auf das Lächerlich-Machen der (Leicht-)gläubigen als Wirkungspotenzial des Hoaxes hin.

Tatsächlich sind Hohn und Spott bereits dem Begriff ‚Hoax‘ inhärent. Wie Theresa Heyd ausführt, wurde der Ausdruck ‚Hoax‘ wahrscheinlich von einer parodistischen Version einer lateinischen liturgischen Formel abgeleitet, wofür es zwei verschiedene Möglichkeiten gibt. Zunächst und mit größerer Wahrscheinlichkeit ist Hoax eine Verkürzung der Zauberformel ‚hocus‘ oder ‚hocus-pocus‘, die von Jahrmarktszauberern, magischen Hochstaplern und Scharlatanen des frühen 18. Jahrhunderts verwendet wurde. So ist auch Hocus-pocus selbst eine Spottformel, eine korrumpierte Version der lateinischen Eucharistie-Formel „hoc est corpus“. Eine zweite etymologische Ursprungsmöglichkeit des Begriffs „Hoax“ ist „hax pax max deus adimax“, ebenfalls eine parodistisch-korrumpernde Pseudo-Zauberformel aus dem 18. Jahrhundert (vgl. Heyd 2012: 133). Beide Genealogien des Ausdrucks „Hoax“ kulminieren damit im Kontext von Hohn, Spott, Satire und Parodie; betrieben von Jahrmarktszauberern und Hochstaplern, gerichtet gegen religiöse Autoritäten.

Dieses Hoaxes inhärente Potential der Bloßstellung, Beschämung und Verspottung kann keineswegs nur gegen religiöse Autoritäten gerichtet werden. So wird ihnen schon früh die kritische Wirkung eines Korrektivs zugeschrieben. Bereits 1830 heißt

es bei Babbage auf den wissenschaftlichen Kontext bezogen: „Such frauds are far from justifiable; the only excuse which has been made for them is, when they have been practiced [sic!] on scientific academies which had reached the period of dotage” (Babbage 1830: 176).

Derartige Altersschwäche und Senilität kann im übertragenen Sinne als Verkrustung von Strukturen verstanden werden, als deren Kritik und Korrektiv Hoaxes gelten können. Martin Doll formuliert diesen Wirkungsmechanismus von Hoaxes, sowie aufgedeckten Fälschungen im Allgemeinen folgendermaßen: Fälschungen erzeugen bei ihrer Offenlegung [...] singular einen Riß [...], der zur Erosion bestimmter Annahmen und Voraussetzungen führt“ (Doll 2012a: 417). Auch die kriminell-mimetische Praxis der Fälschung kann, Doll zufolge, durchaus subversive Effekte freisetzen.²⁰⁶ In diesem Sinne verwenden Hoaxes Verfahren des Fälschens auf strategische Weise: Hier wird dieser Erosionsmoment absichtlich herbeigeführt. Verfolgt man das Argument von Babbage in seiner soeben vorgeschlagenen allgemeineren Formulierung weiter, lässt es sich auf aktuelle politisch-aktivistische Hoaxes beziehen, wie sie sich in den letzten beiden Jahrzehnten verbreitet und etabliert haben. Derartige Hoaxes sind inzwischen ein Teil der *Toolbox for Revolution* geworden, wie auch der Untertitel der englischen Ausgabe von *Beautiful Trouble* lautet (Boyd /Mitchell 2012).

Die Anglistin Theresa Heyd formuliert folgende grundsätzliche Begriffsbestimmung: „Hoaxes are deceptive utterances that occur in one-to-many speech situations” (Heyd 2012: 131). Hier kommt gegenüber der Anekdote des Laertios ein ganz entscheidendes Element hinzu: Das Publikum.²⁰⁷ Dieses lacht über die Komik der Situation und verspottet zugleich das ‚Opfer‘. Es bezeugt damit gleichermaßen das Hereinfallen des Opfers, das Funktionieren der Täuschung, als auch die unterhaltende Qualität des Hoaxes, durch welchen er weitererzählt, verbreitet, geteilt und *geliked* wird. In ihrer linguistisch-pragmatischen Analyse grenzt Heyd Hoaxes in den Dimensionen „fraudulent“ / „funny“ und „public“ / „private“ von benachbarten Begriffen wie „Rumor“, „Plagiarism“ und „Praktikal jokes“, also Streichen, ab und bestimmt sie

²⁰⁶ Auch hier handelt es sich um ein Wechselspiel zwischen Subversion und Affirmation. Während Fälschungen einerseits bestimmte Bruchstellen im System aufzeigen, tragen sie andererseits zur Optimierung des Systems durch Schließung eben dieser Bruchstellen bei und haben damit gleichzeitig eine affirmierende Wirkung.

²⁰⁷ Zwar wurde diese Anekdote überliefert und hat dementsprechend ein Publikum gefunden. In der Erzählung des Laertios wird darauf nicht weiter eingegangen. Laertios berichtet eben nicht, ob im Moment, in dem der Fälscher den Hoax gegenüber Herakleides aufdeckt, noch weitere Personen anwesend sind.

dementsprechend. Sie schreibt: „hoax‘ denotes deceptive utterances that are public rather than private, funny rather than fraudulent” (Heyd 2012: 132). Zwar schließt Heyd hier – wie dies im englischen sprachlich problemlos möglich ist, von der Notwendigkeit eines Publikums, auf das Bestehen von Öffentlichkeit. Aber dennoch brauchen Hoaxes ein Publikum, als Zeugen und zum Erzeugen von Öffentlichkeit, indem das „Gerücht“, die Nachricht über den so spektakulären wie überraschenden Stunt, weiterverbreitet wird. Ein ähnliches Phänomen hat Frauke Surmann für Interventionen im öffentlichen Raum beschrieben; diese würden Prozesse der „kollektiven Mythenbildung“ in Gang setzen (vgl. Surmann 2014: 178-182). Tatsächlich handelt es sich bei Surmanns Beispiel für eine Intervention im öffentlichen Raum, die dieses Potenzial entfaltet habe, bei genauerem Hinsehen um einen Hoax: Die *Tourist Lane* von Improv Everywhere. Hier wurde mit einem entsprechend offiziell aussehenden Schild und aufgemalter Bodenmarkierung behauptet, die Stadt New York habe eigene Gehwegspuren für Tourist*innen anlegen lassen (vgl. Surmann 2014: 181-2). Dieses Video ist, allein in der Version von Improv Everywhere, auf YouTube beinahe zwei Millionen Mal angesehen worden (vgl. Improv Everywhere 2016).

Hoaxes als subversiv-mimetisches Verfahren

Als Aufführungen realisierte Hoaxes wie die der Yes Men sind in geradezu paradigmatischer Weise Beispiel für theatrale Interventionen. Sie bedienen sich mime-tisch-subversiver Strategien und generieren Öffentlichkeit oder zumindest mediatisierte Aufmerksamkeit.

In dieser Untersuchung wurde bereits in verschiedenen Argumentationszusammenhängen auf die Performances der Yes Men zurückgegriffen, sowohl hinsichtlich deren paradigmatischen Charakters als auch deren Schlüsselstellung in Mouffes Konzeption kritischer künstlerischer Interventionen (vgl. Kap. II.3). Zur Veranschaulichung und Diskussion der von Mouffe entwickelten Prinzipien der Disartikulation und Reartikulation wurden ihre prophetischen Interventionen wie beispielsweise der Dow Chemical Hoax (2004) und die Fake-Ausgabe der *New York Times* herangezogen (vgl. Kap. II.5.2., S. 100-102). Zudem wurde skizziert, wie die Yes Men auf Strategien der Camouflage und der Fälschung zur Platzierung von Interventionen innerhalb ‚gegnerischer‘ Kontexte zurückgreifen. Darüber hinaus hat sich gezeigt, dass sie im Rahmen des von ihnen entwickelten und begrifflich geprägten Verfahrens der „Überidentifizierung“ Strategien des Unsichtbaren Theaters bzw. der Camouflage sowie der Satire und

Parodie miteinander verbinden. Das Korrektiv entfaltet sich dabei erst mit der Aufdeckung des Hoaxes, die den satirisch-parodistischen Charakter der Performances hervortreten lässt. In diesem Zusammenhang wurde die Abhängigkeit der Lesbarkeit von Satire und Parodie von dem Rahmenwechsel, welcher im Moment der Aufdeckung eintritt, betont (vgl. Kap. III.1.1).

Im Folgenden wird nun detaillierter herausgearbeitet, wie diese verschiedenen mimetischen Strategien ineinandergreifen und in der für Hoaxes spezifischen Dramaturgie der Aufdeckung verknüpft sind. Dabei ist die temporäre Täuschung gemeinsam mit der Aufdeckung, der Erkenntnisfunktion, der Bloßstellung und der Diskreditierung von Autoritäten zentraler Bestandteil des dramaturgischen Wirkungsmechanismus von Hoaxes. Im Grunde kann hier aus rezeptionsästhetischer Perspektive von einem gestaffelten Wirkungsmechanismus gesprochen werden. Die zunächst eintretende Wirkung von Hoaxes ist die Täuschung; erst darauf aufbauend kann die zweite Wirkung von Hoaxes, die Bloßstellung, Beschämung und Kritik eintreten. Dabei handelt es sich um die Verschachtelung verschiedener Verfahren der Camouflage, Parodie und Fälschung von Websites, Dokumenten und Identitäten, derer sich die Yes Men bedienen (vgl. Kap. III.1.1).

Insbesondere im Zeitraum von 2000 bis 2006 ist es die Strategie der Yes Men, gefälschte, aber zugleich auch satirische Homepages für Institutionen wie die WTO oder Großkonzerne wie ExxonMobil, Dow Chemical oder Halliburton zu erstellen.²⁰⁸ Und tatsächlich werden die Yes Men immer wieder über diese Homepages kontaktiert²⁰⁹

²⁰⁸ Die erste Aktion, die nach diesem Prinzip funktioniert, ist die Präsentation des „Management Leisure Suits“, die letzte die Produktvorstellung der „SurvivaBalls“ im Namen des Konzerns Halliburton im Jahr 2006 (vgl. Smith /Price /Ollmann 2003; Bichlbaum /Bonanno 2010).

²⁰⁹ Der Yes Men Mike Bonnano beschreibt dieses Vorgehen als sich zufällig ergebende Strategie: „We put up a fake website for the World Trade Organization, and it was supposed to be a satire. To our great surprise, people thought we really were the WTO, and we got invitations to attend conferences as the WTO, so we started doing it.“ Bereits im Falle dieser Homepages wird also gelegentlich die satirische Rahmung nicht erkannt; in dem Moment, in dem jemand die Yes Men über die Kontaktfunktion der Seiten anspricht, wandeln sich die Webseiten selbst von der Satire zum Hoax (vgl. Edwards, Jeff: „Occupying Corporate Hype: The Strategic Satire of The Yes Men“. Entn.: *Artpulse Magazine*, <<http://artpulsemagazine.com/occupying-corporate-hype-the-strategic-satire-of-the-yes-men>>, letzter Zugriff: 25.4.2017).

und erhalten Einladungen zu Konferenzen, Talkshows²¹⁰ oder gar Nachrichtensendungen.²¹¹ Auf Konferenzen treten sie als Repräsentanten des jeweiligen Konzerns oder der jeweiligen Institution auf, halten meist satirisch-parodistisch angelegte Vorträge, die jedoch nicht unmittelbar als solche durchschaut werden und generieren auf diese Weise Falschmeldungen. Die Yes Men platzieren ihre Hoaxes also nicht direkt – beispielsweise als gefälschte Pressemitteilung – in den Medien, sondern führen *Fake*-Ereignisse auf, über die anschließend berichtet wird. Sie fälschen nicht die Nachrichtmeldungen, sondern die Ereignisse selbst. Entsprechend handelt es sich um als Aufführung realisierte Hoaxes, denen Hochstapelei zu Grunde liegt. Darüber hinaus greifen sie strategisch auf die Mittel der Camouflage und des Unsichtbaren Theaters zurück, um schließlich im Moment ihrer Aufdeckung einen kritisch-subversiven Effekt zu erzielen. Dieser wird durch die Aufdeckung selbst, wie auch die anschließend klar lesbare Parodie und Satire bewirkt, welche wiederum in ihrer Unterhaltungsfunktion zur medialen Distribution der Hoaxes beiträgt.

Im Rahmen ihrer Camouflage-Strategie betreiben die Yes Men eine detaillierte Mimikry, die Martin Doll als „sukzessiv erprobte Annäherungen an bestimmte ritualisierte Präsentationsformen“ beschreibt (Doll 2012a: 393). Der „Sprachduktus- und Sprachstil“, sowie die rhetorischen Strategien und „Redetechniken“ von Konferenzpräsentation werden in einer, Assoziationen zu TED Talks weckenden Art und Weise imitiert. Dies betrifft gleichermaßen Argumentation, Aufbau und Struktur der Präsentationen sowie das verwendete Vokabular, insbesondere das „ökonomische Experten-Vokabular“ (Doll 2012a: 393). Zudem greifen sie auf „ein ganzes Arsenal an täuschenden Accessoires“ zurück (Doll 2012a: 393), darunter Requisiten, die in erster Linie der Beglaubigung dienen, wie beispielsweise gefälschte Mitarbeiterausweise oder Visitenkarten (vgl. z. B. Smith /Ollmann /Price 2003: 00:08:20-00:09:20). Dabei betont Doll

²¹⁰ So trat Jacques Servin alias Andy Bichlbaum unter einem weiteren Pseudonym, Granwyth Hulatberi, als Repräsentant der WTO in einem Diskussionsformat des Fernsehsenders *CNBC* auf. Dort debatierte er mit Barry Coates, einem Handelsexperten der Green Party of Aotearoa New Zealand (vgl. Smith /Ollmann /Price 2003: 00:17:45-00:21:40).

²¹¹ Gemeint ist hier die Einladung von *CNN* als Pressesprecher von Dow Chemical zum 25. Jahrestag des Chemieunglücks im indischen Bhopal. Hier gab Yes Men Andy Bichlbaum eine Fake-Stellungnahme ab und erklärte der Konzern würde nun, nach 25 Jahren, für die Folgen des Unglücks vollumfänglich aufkommen (vgl. Kap. II.5.2, S. 100 u. ö.).

in seiner Analyse der Mimikry der Yes Men²¹², dass „Mimikry“ zumindest im englischen Sprachgebrauch laut *Oxford English Dictionary* auch eine in Richtung „Imitation, Parodie, Pastiche oder Travestie“ gehende Bedeutung habe. Dies wird von ihm als theatrales Verfahren des „reproducing through mime; especially imitation of the speech or mannerisms of another in order to entertain and ridicule“ beschrieben (Doll 2008: 245). Dieser Spur in Richtung Theatralität, die Doll nicht explizit wieder aufgreift (vgl. Doll 2008: 245-258), soll im Folgenden nachgegangen werden. In diesem Sinne kann Mimikry durchaus als Strategie verstanden werden, und muss nicht zwingend wie bei Lacan oder Caillois als rein performative Angleichung an die Umgebung gedacht werden.

Bei den Hoaxes der Yes Men findet die Mimikry an die Umgebung, beispielsweise an das ‚Milieu‘ der Konferenz, im Modus des Als-ob statt. Die theatrale Metapher der Maske, welche die Yes Men selbst zur Beschreibung ihres Verfahrens verwenden (vgl. Kap. III.1.2, S. 137), scheint hier fast besser zu greifen als Dolls Begriff der Mimikry. Dieser Zustand des Als-ob ist anfänglich für das Publikum nicht erkennbar, entfaltet seine kritische Wirkung aber, sobald er im Moment der Aufdeckung des Hoaxes sichtbar wird. Hinter der Camouflage liegt hier tatsächlich eine andere Darstellungsform und Wahrnehmungsmöglichkeit, nämlich die der Satire und Parodie.

Aus theaterwissenschaftlicher Perspektive kann das Rezeptionsphänomen der Täuschung als Ergebnis einer Rahmenkollision zwischen dem faktualen Rahmen der sozialen Wirklichkeit und dem fiktiven Rahmen der Als-ob-Vereinbarung einer Theateraufführung beschrieben werden. Theatrale Performances unterscheiden sich durch eben diesen Als-ob-Charakter von den üblichen *Cultural Performances* oder *Identity Performances* der sozialen Wirklichkeit.

Dies macht die ausgesprochen überzeugende Theatralität der Hoaxes der Yes Men aus. Sie sind sozusagen Unsichtbares Theater mit dem entscheidenden, dramaturgischen Wendepunkt der Aufdeckung. Auch wenn nach Boal streng genommen eine solche Aufdeckung nicht erfolgen darf, da diese die Zuschauer*innen in theatrale Wahrnehmungskonventionen zurückwerfen würde (vgl. Boal 1989: S. 34-35, 99), liegt

²¹² Doll spricht explizit von Mimikry, im Rahmen dieser Arbeit wird jedoch für dasselbe Phänomen der Begriff der Camouflage bevorzugt, der aber, wie bereits ausgeführt, als Spielart der Mimikry betrachtet werden kann (vgl. Kap. III.1.1).

darin der Effekt, den die Yes Men erzielen. Hier wird der satirisch-parodistische Charakter der Aufführung durch die Aufdeckung in einem nach Michael Fried²¹³ theatralen Sinne „in order to entertain and ridicule“ (Doll 2008: 245) sichtbar. Hier ist also das für theatrale Interventionen charakteristische Moment der Rahmenkollision in eine Dramaturgie des Nacheinanders aufgelöst und kann damit präziser als *Rahmenwechsel* beschrieben werden. Das anfängliche Moment der Täuschung ist *nach* der Aufdeckung unwiederbringlich verloren; jetzt dominieren in der Wahrnehmung der Fake-Präsentationen der Yes Men die theatralen Marker der Satire und Parodie.

Theatrale Elemente in den Hoaxes der Yes Men

Im spezifischen Fall der Yes Men liegt diese Wahrnehmungsveränderung zum Teil daran, dass diese theatralen Marker der Parodie und Satire durch drastische, plakative und teilweise auch groteske Effekte, Kostüme und Requisiten realisiert werden. Bereits seit ihrem zweiten Konferenz-Auftritt als Vertreter der WTO arbeiten die Yes Men mit einem Kostümdesigner zusammen. Er entwirft für die Gruppe den goldenen, enganliegenden „Management Leisure Suit“ mit aufblasbarem Phallus und grotesk durch Luftkissen betontem Hinterteil (Smith /Ollmann /Price 2003: 00:04:45-00:05:10; vgl. Kap. II.5.2, S. 100). Zu diesem Kostüm zeigen Bichlbaum und Bonanno im Film *The Yes Men* auch Entwurfsskizzen und diskutieren verschiedene Bedeutungskomponenten dieses theatralen Zeichens, das ihrer Ansicht nach modern-futuristisch wirken solle. Hier wird also ein typischer Theaterproduktionsprozess vorgeführt (Smith /Ollmann /Price 2003: 00:05:25-00:06:00). Auf dieses erste theatral-groteske Kostüm folgen eine Reihe weiterer vergleichbarer, symbolischer Kostüme oder Requisiten, wie der *SurvivaBall* (vgl. Kap. II.5.2) oder „Gilda, the Golden Skeleton“. Gilda dient als Maskottchen der vermeintlichen Software *Acceptable Risk Calculator*, welche die Yes Men 2005 auf einer Konferenz der Finanz- und Versicherungsbranche präsentieren. Hier treten sie mit beschrifteten Schutzhelmen als Vertreter des Konzerns Dow Chemical auf und unterstützen die Enthüllung bzw. den Auftritt der zuvor mit einem roten Vorhang abgedeckten Gilda zusätzlich mit pyrotechnischen (Theater-)Effekten (vgl. Bichlbaum /Bonanno (2010): 16:00:00-21:00:00). Am Rande sei hier angemerkt, dass dieses goldene Skelett von den Yes Men in ihrer Präsentation als Remetapher eingeführt wird (vgl. Kap. III.1.1):

²¹³ Zur Theatralitätskonzeption Michael Frieds vgl. Kap. IV.1; Fried 1998.

Will project X be just another skeleton in the closet? Something your company comes to regret? Or will it be a golden skeleton? A complex case is the IBM sale of technology to World War II Germany for use in identifying certain populations. This was very bad, of course, but no one can deny they [sic!] were profitable and although the issue remains a skeleton in the closet in retrospect it is quite clearly golden (Bichlbaum /Bonanno 2010: 00:17:23-00:17:51).

Die von den Yes Men generierten (Medien-)Bilder zeigen dementsprechend diese zwei zentralen Requisiten – die Dow-Schutzhelme und das goldene Skelett – und inszenieren damit eine fast schon unangenehm klare Botschaft vom Unternehmen Halliburton als Krisen- und Katastrophengewinnler.²¹⁴ Auch wenn die Yes Men nach eigener Aussage selbst mit derartig drastisch-theatralen Mitteln daran scheitern, noch während der Aufführung den Aufdeckungsmoment und das Kippen des Rahmens herbeizuführen, ist das Ziel dabei laut Selbstaussage in ihren Filmen nicht, eine möglichst glaubwürdige Situation im Sinne des Unsichtbaren Theaters herzustellen (vgl. Kap. II.2.4, Kap. III.1). Die Yes Men geben das Als-ob nicht unbedingt auf, *obwohl* die Interventionen mit Mitteln der Camouflage in sozialen Wirklichkeiten platziert werden. Vielmehr produzieren sie zu jeder ihrer Aktionen Videomaterial und setzen dabei gelegentlich, beispielsweise bei der Präsentation des „Acceptable Risk Calculators“, dokumentarische Effekte wie das Filmen mit einer Brillenkamera ein. Damit lässt sich die performative Authentifikation ihrer Interventionen als das eigentliche Ziel der Camouflage-Strategie ausmachen. Sie wird als Mittel zur Produktion glaubwürdiger Berichte über überraschende Stunts und Pranks eingesetzt.

Öffentlichkeitsgenerierende Wirkungsmechanismen der Hoaxes der Yes Men

Martin Doll sieht das Wirkungspotenzial der Hoaxes der Yes Men im Moment und Mechanismus ihrer Aufdeckung:

Insofern ist als Haupteffekt ihrer Aktionen festzuhalten, dass [...] der der Aufdeckung innewohnende Kuriositätswert schließlich dafür sorgte, die kritischen Einwände der ‚Yes Men‘ indirekt an die Öffentlichkeit zu tragen. D.h., es fand weniger qua Fälschung eine ‚*identity correction*‘ statt, sondern vornehmlich mittels einer am Skandal der Enthüllung orientierten Berichterstattung über ‚The Yes Men‘ als ‚The Yes Men‘ (Doll 2012a: 417).

²¹⁴ Der Konzern Halliburton erscheint wegen offenbar übervorteilender Verträge mit der US-Regierung mehrfach in Presseartikeln, die in unmittelbarem Zusammenhang mit den Militäreinsätzen der USA stehen, beispielsweise der Lieferung von Treibstoffen an die US Army während des zweiten Irakkriegs (vgl. z. B. van Natta 2003).

Es ist weniger die Ähnlichkeit als die in der Aufdeckung entstehende Differenz, die das kritisch-subversive Potenzial ausmacht. Dolls Verwendung des Begriffs „Skandal“ ist dabei mit Vorsicht zu behandeln, denn jenseits potentieller Imageschäden der betroffenen Konzerne rufen die Hoaxes der Yes Men weder „materielle“ noch „ideelle Schäden“ (Kepplinger 2012: 7) hervor und überschreiten keine „Schwellen der Toleranz“ (vgl. Balme 2010). Doch mit dem Stichwort „Enthüllung“ weist Doll auf eine entscheidende Koinzidenz zwischen den Mechanismen journalistischer Berichterstattung und der Dramaturgie des Hoaxes hin. So erklärt Mike Bonanno: „Mit einem Hoax können sich Aktivistinnen Aufmerksamkeit in Form von Sendezeit ‚erkaufen‘“ (Bichlbaum 2014: 36). Den spezifischen Anspruch, den die Yes Men ihrer Selbstdarstellung zufolge mit ihren Hoaxes verfolgen, benennt der Werbetext zu ihrem dritten Film: Es solle „international attention“ für „corporate crimes against humanity“ erzeugt werden.“²¹⁵ Mithin geht es weniger um die Generierung von Öffentlichkeiten in Form von Debatten, seien es rational oder leidenschaftlich geführte (vgl. Kap. IV.2, IV.3.2), sondern vielmehr um die Erzeugung mediatisierter Aufmerksamkeit für bestimmte Themen. Tatsächlich erzeugen die Hoaxes der Yes Men keine kontroversen Debatten wie beispielsweise die Aktionen des ZPS. Der humoristische Effekt der Hoaxes steht auch in der Selbstwahrnehmung der Yes Men im Fokus. In erster Linie zeigen die Filme amüsierte Reaktionen und das Yes Lab bezeichnet diese Form des Aktivismus als „Laughtivism“ (vgl. Kap. II.3, S. 68).

Bonanno weist darauf hin, dass im Fall gegenwärtiger *Media Hoaxes* die Aufdeckung „innerhalb von Minuten oder Stunden passiert“ (Bichlbaum 2014: 37). Beim *Bhopal Hoax*, dem wohl wirkungsvollsten Beispiel der Yes Men, dauert es lediglich „two hours for the ‚Dow spokesman‘ to be unmasked as a fraudster“ (Graff 2004). Bonanno betont damit die Kurzlebigkeit des Täuschungsmoments. Ein Großteil des Publikums rezipiert den Hoax in seiner aufgedeckten Form. Das Live-Publikum der Konferenz und höchstwahrscheinlich auch das mediatisiert rezipierende Publikum, welches der jeweilige Hoax noch in seiner unaufgedeckten Form erreicht, ist zahlenmäßig deutlich geringer; dass die Fake-Nachricht ihrerseits Nachrichten generiert, zählt zum Konzept hinzu.

²¹⁵ The Yes Men: „About“. Entn: *The Yes Men Are Revolting*, <<http://theyesmenarerevolting.com/about/>>, letzter Zugriff: 20.4.2017.

Wenn es in erster Linie um die Generierung von mediatisierter Aufmerksamkeit für bestimmte Themen geht, kann auch argumentiert werden, dass das eigentliche Ziel hier Aufklärung, Information und Enthüllung ist. Die Hoaxes der Yes Men verfolgen eine Strategie der doppelten Aufdeckung und Enthüllung: Es werden nicht nur die Falschmeldung bzw. die Performance des Hoaxes aufgedeckt,²¹⁶ sondern auch tatsächliche Missstände. Im Rahmen des Verfahrens der Identitätskorrektur geht es den Yes Men dabei insbesondere um die Aufdeckung von Widersprüchen zwischen Selbstdarstellung und tatsächlichem Handeln der jeweiligen Konzerne und Institutionen, man denke hier etwa an den Fall von ExxonMobil und dem Bhopal-Unglück. Die Yes Men selbst beharren auf der Wahrheitsdimension ihrer Hoaxes und heben diese wiederholt hervor. Insbesondere angesichts des Vorwurfs von Seiten der Presse, die Künstler würden sich Täuschungen oder Lügen bedienen, insistieren sie darauf, mit ihren Aktionen ‚Wahrheit‘ zu verbreiten – eine für die Yes Men typische Umkehrung der Zuschreibungen ‚Wahrheit‘ und ‚Lüge‘ (vgl. Kap. III.1.2). Dies gilt den Yes Men zufolge nicht nur für ihre kritisch-satirischen und in erster Linie disartikulierenden Hoaxes. Auch ihre utopisch orientierten Interventionen (wie etwa der *Bhopal Hoax*) haben informierende und aufklärende Komponenten. Die Behauptung, ExxonMobil würde nach zwanzig Jahren endlich angemessene Entschädigungen zahlen, ist sowohl als Erinnerung an das vom Konzern verschuldete Unglück, als auch als eine Aufklärung ex negativo über die tatsächliche Firmenpolitik zu verstehen (vgl. Boyd /Michell 2014: 40). So schreiben die Yes Men selbst über die Intention ihrer Hoaxes, es ginge nicht nur darum, das „Angriffsziel zu blamieren“, sondern auch darum „aufzudecken“ und „etwas in ein neues Licht zu rücken“ (Bichlbaum 2014: 39).

²¹⁶ Hier soll keineswegs behauptet werden, dass dies auf jeden der Hoaxes zutrifft; beispielsweise sind im Falle des Bhopal-Chemieunglücks die mangelnden Reparationsleistungen des ursprünglich verantwortlichen Konzerns Union Carbide auch vor der Intervention eine hinreichend bekannte Tatsache. Dennoch gibt es Fälle, in denen weniger bekannte Missstände durch die Yes Men an die Öffentlichkeit gebracht wurden, beispielsweise, dass in Folge des Hurrikans Katrina Bewohner*innen die Rückkehr in ihre staatlich geförderten Sozialwohnungsprojekte verwehrt worden ist. In der Tat betreiben die Yes Men in ihren Filmen auch eine Art Journalismus. Sie besuchen die Orte, auf die sich ihre Hoaxes beziehen, beispielsweise Bhopal, und sprechen dort mit Aktivist*innen, Journalist*innen und Betroffenen. Gleiches gilt für ihren jüngsten Film *The Yes Men Are Revolting*: Mit dem Filmprojekt dokumentieren sie Klimaschäden in Uganda und nehmen ebenfalls Kontakt mit Aktivist*innen und Betroffenen auf. Zusätzlich besuchen sie die *Tar Sands* in Kanada und sprechen mit dem Aktivist Gitz Crazyboy. Zwar handelt es sich dabei nicht unbedingt um Enthüllungen im Sinne eines investigativen Journalismus, aber dennoch verhelfen die Yes Men den aktivistischen Organisationen und deren Anliegen, sowie den Missständen, die diese dokumentieren, zu einer größeren Öffentlichkeit und mediatisierten Aufmerksamkeit.

Die Problematik der *Media Hoaxes* in Zeiten von Fake News

Diese Wirkung von Entlarvung und Bloßstellung korrespondiert mit dem Wirkungsmechanismus von Hoaxes, wie er beispielsweise von Babbage beschrieben wird. Allerdings kommt es zu einer Verschiebung: Während es bei Babbage um die Bloßstellung derer geht, die auf den Hoax hereinfallen, sich der Hoax also an die Adressat*in und somit das Publikum richtet, ist bei den Yes Men das bloßstellende Potenzial stärker über die gleichzeitige parodistische Funktion ihrer Hoaxes zu erklären. Bei ihnen dreht es sich um die Entlarvung und Bloßstellung der Dargestellten, des Gegenstandes, wie Bonanno es im Anschluss an den *Bhopal Hoax* ganz klar formuliert: „The BBC was not our target. Dow was.“ Er erläutert weiter:

It just so happens that the BBC is one of the only news outlets that has consistently given a tonne of coverage to the Bhopal disaster and so they were desperate to find someone from Dow who would speak," says Bonanno, explaining that the chemical company refuses to talk about Bhopal. "If we had been able to get an invitation from Fox or ABC, NBC, CBS or anybody else, we would of course have chosen them over the BBC - because the coverage in general of the news is so much better on the BBC than what we are used to back at home [in the US] (Graff 2004).

Es zeigt sich also, dass die Interventionen der Yes Men keineswegs als reine *Media Hoaxes* zu verstehen sind: In erster Linie bedienen sie sich der Funktionsweise bestimmter Medien, und auch wenn medienkritische Komponenten auszumachen sind, sind diese beinahe als Nebenprodukt der Aktionen zu werten. Es geht vielmehr darum, sich mit spektakulären Stunts Sendezeit zu erkaufen oder zu erschwindeln. Der Wirkungsmechanismus des klassischen *Media Hoaxes* richtet sich dagegen klar gegen „die Medien“, oder zumindest jene, die über den Hoax berichten und damit eine Falschmeldung verbreiten. Ihre medienkritische Komponente steht im Zentrum; schon der Akt der Berichterstattung ist die (oder zumindest *eine*) Handlung, die bloßgestellt werden soll. Der Autor Mark Dery, der zentrale Mitbegründer der *Culture Jamming*-Bewegung, schrieb ihnen 1990 ein geradezu überwältigendes Wirkungspotenzial zu:

Critics aver that media hoaxes are potentially as disruptive as computer viruses; they posit a situation in which the credibility of the news-gathering network has been undermined (Dery 1990).

Auch wenn diese Äußerung aus heutiger Sicht übertrieben erscheint, muss zu Derys Verteidigung angemerkt werden, dass er zugleich einer radikalen Gegenposition zu seiner Einschätzung Raum lässt, in Form eines Zitats des Kommunikationswissenschaftlers Stephen Isaacs:

I find it fairly amusing. I don't think it presents a problem. You simply print a corrections column. When you admit error, it makes you more human. There's also the implication that every other fact in your paper is true (zit. nach Dery 1990).

Dery konzediert also, dass diese Form von Hoaxes nicht automatisch subversiv wirkt, sondern eine stabilisierende Wirkung haben kann. Zugleich ist letzterem Zitat nur bedingt zu folgen: Dass die stabilisierende Wirkung der Einsicht eines Fehlers tatsächlich die destabilisierende des Hoaxes aufwiegen kann, ist zwar denkbar, aber keinesfalls sicher.

Vielmehr ist der Wirkungsmechanismus von *Media Hoaxes* gerade in Zeiten medialer Umbrüche besonders effektiv und destabilisierend und somit gleichermaßen subversiv wie gefährlich. So beschreibt Mario Castagnaro wie mit dem Aufkommen der illustrierten Boulevardzeitungen, der *Penny Papers*, ganze Wellen von Hoaxes einsetzen. Als prominentestes Beispiel nennt er den *Moon Hoax* von 1835. Hier wurde in einer Serie von Artikeln mit entsprechenden Abbildungen in einem New Yorker Boulevardblatt über das Leben auf dem Mond berichtet (vgl. Castagnaro 2012). Castagnaro analysiert diese Wellen als Phänomen einer (Medien-)Umbruchszeit, in der „news a salable commodity“ geworden sind. Er verweist auf den Sensationalismus des neuen (Nachrichten-)Mediums und damit auch auf die Erwartung, dass Nachrichten unterhaltend sein müssten (Castagnaro 2012: 255-256). Die damit einhergehende Vermischung von Literatur und Berichterstattung sowie den fiktiv-faktualen Charakter der Penny Press nennt Castagnaro als weiteren Katalysator: „the Moon Hoax appeared on the front page of the *Sun*, as did poems and works of fiction“ (Castagnaro 2012: 264). Er beschreibt eine Zeit, in der es keine klaren Kriterien zur Verifizierung von Nachrichten sowie keine klare Trennung zwischen Fakten und Fiktion gegeben habe (Castagnaro 2012: 265-266).

Die von Castagnaro geschilderten Verhältnisse können in Analogie zur Debatte um Fake News im Internet gesehen werden. Insbesondere in den sozialen Medien wie Facebook, Twitter oder Youtube, stehen verschiedenste Inhalte gleichwertig nebeneinander. Fake News in ihren verschiedenen Spielarten von manipulierenden und irreführenden Meldungen bis zu „fabricated content“, aber auch „imposter content“ werden dabei in einer „misinformation matrix“ auf eine Vielzahl von Motivationen für die Generierung der jeweiligen Fake News bezogen. Dabei steht „to parody“ neben „pro-

fit“ und „propaganda“ (Wardle 2017). Zudem greift beispielsweise das Projekt *Hoaxmap*, das in den sozialen Netzwerken verbreitete Gerüchte und Falschmeldungen über Geflüchtete in Deutschland erfasst, auf den Begriff des Hoaxes zurück, verleiht ihm damit aber eine deutlich negativere Konnotation („Neues aus der Gerüchteküche“).²¹⁷ Der Soziologe Thomas Grüter betont: „Fake News sprechen vorwiegend Emotionen an“ (Grüter 2017) und nutzen die „Besonderheiten des Mediums Internet“ aus,²¹⁸ insbesondere den Mechanismus, dass sich Fake News durch die Prinzipien der viralen Verbreitung sozusagen selbst bestätigen, da Nutzer*innen sie innerhalb kurzer Zeit wiederholt erhalten (vgl. Grüter 2017). Außerdem können Fake News zielgruppenspezifisch in fragmentierten Netzöffentlichkeiten angepasst werden:²¹⁹ Sie haben die Tendenz „eine Gesellschaft entlang vorhandener Bruchlinien zu spalten und die Kluft dann weiter zu vertiefen“ (Grüter 2017). Grüter warnt hier vor dem Problem der fragmentierten Öffentlichkeiten und ihrer weiteren Fragmentierung durch Fake News.²²⁰

Media Hoaxes ist somit ein immens subversives Potenzial zu eigen, nur spielt damit gegenwärtig eine linke Praxis des Fakens, wie sie aktivistische Handbücher entwerfen, mit Mouffe formuliert, sozusagen dem politischen Gegner in die Hände. In Zeiten des Kampfbegriffs „Lügenpresse“ und eines US-Präsidenten, der die sogenannten Mainstream-Medien als Feind des amerikanischen Volkes bezeichnet (vgl. Grynbaum 2017), liegen Medienkritik, Untergrabung jeglicher medialer Glaubwürdigkeit und die Diskreditierung von Journalismus per se bedrohlich nah beieinander.

Allein diese kurz skizzierten Ausführungen zur Problematik der Fake News zeigen, dass aktivistische Hoaxes aktuell Teil einer ganzen Flut ähnlicher Phänomene sind. Diese mögen zwar nicht unbedingt neu sein, haben aber durch die Distributionsmechanismen des Internet und insbesondere der Social Media an Schlagkraft gewonnen.

²¹⁷ Hoaxmap: *Neues aus der Gerüchteküche*. Entn.: <<http://hoaxmap.org>>, letzter Zugriff: 19.4.2017.

²¹⁸ Damit sind technische Faktoren wie Social Bots gemeint (vgl. Grüter 2017). Howard beschreibt ihren problematischen Einfluss auf den US-Wahlkampf 2015/16: „Sie haben zu Beginn des Wahlkampfes Trumps Rückhalt in der Bevölkerung größer erscheinen lassen, als er womöglich war. Und sie haben bis zum Wahltag die ‚Hillary ist korrupt‘-Geschichten am Leben erhalten.“ Gleichzeitig betont Howard, dass es sich hier, und damit ebenso bei Fake-News, um ein Problem mangelnder gesetzlicher Regulierung handle (vgl. Howard 2017).

²¹⁹ Grüter bezeichnet das als „adaptive Veränderung“. Darunter versteht er, „dass Meinung und Vorteile der Zielgruppe extrem zielgenau ausgebeutet werden. Das steigert wiederum die Glaubwürdigkeit“ (vgl. Grüter 2017).

²²⁰ Howard erklärt im Interview mit der *Süddeutschen Zeitung*: „Jetzt gibt es viele fragmentierte Öffentlichkeiten. Und Inhalte, die speziell für sie produziert werden. Diese Inhalte bestehen oft aus Lügen, sind das Produkt politischer Schmierkampagnen, sie folgen keiner Logik, keiner wissenschaftlichen Erkenntnis. Wenn niemand mehr Experten vertraut, ist es schwierig, einen Konsens zu finden“ (Jakat /Howard 2017).

So erscheint immer fragwürdiger, inwieweit aktivistische Hoaxes – selbst wenn man davon ausgeht, dass sie Feuer mit Feuer bekämpfen – in der gegenwärtigen Situation nicht nur rein subversiv-destruktives, sondern kritisches Potenzial entfalten.

Prophetische Hoaxes als kritische Alternative

Ein Ausweg aus diesem Dilemma könnte in einer Praxis des Hoaxes als prophetischer Intervention liegen, wie sie von den Yes Men entworfen wird. Bei dieser Vorgehensweise geht es weniger um das Fake selbst, das in kürzester Zeit aufgedeckt wird, sondern um die darin formulierte Alternative, Vision oder Utopie, um die Reartikulation im Sinne Mouffes (vgl. Kap. II.3). Dabei kann der Zeitraum zwischen Lancierung und Aufdeckung derart minimal sein, dass man nicht mehr von einem Effekt der Bloßstellung im Sinne Babbages sprechen kann. Wie anhand der Fake-Ausgabe der *New York Times* der Yes Men beschrieben (vgl. Kap. II.5.2), kann ein Hoax auf eine Weise konzipiert sein, dass die einzelne Rezipient*in die Täuschung nach einem anfänglichen kurzen Irritationsmoment unmittelbar durchschaut. Der Moment der Täuschung und der Aufdeckung fallen in der individuellen Rezeption der Nachrichten beinahe zusammen. Entsprechend werden derartige Hoaxes meist in bereits aufgedeckter Form der Öffentlichkeit präsentiert, da die Medien dieses Irritationsmoment im Regelfall nicht reproduzieren.

Ein Beispiel einer solchen Kampagne, die auf das Wirkungspotenzial des aufgedeckten Hoaxes setzt, ist die *Kindertransporthilfe des Bundes* des Zentrums für Politische Schönheit. Philipp Ruch beschreibt in der deutschsprachigen Version von *Beautiful Trouble* das Vorgehen folgendermaßen:

Eine der wichtigsten Entscheidungen des ZPS war, den Hauptteil der Aktion dort beginnen zu lassen, wo manche Kampagnen enden: bei der Aufdeckung des Fakes: Statt Öffentlichkeit und Medien als Ministerium langfristig hinters Licht führen zu wollen, kommunizierte das *Zentrum für politische Schönheit* in Pressemitteilungen, Telefonaten und den sozialen Netzwerken, wer hinter der Rettungsaktion steckte – und dass diese an die Bundesregierung übergeben werden sollte. Mit dieser Verschiebung (die eigentliche Aktion ist die Enttarnung) machten die Aktivistinnen deutlich, dass sich ihr Anliegen nicht im Aufdecken des Hoax erschöpft, sondern darüber hinausgeht (Ruch 2014: 222).

Ganz ähnlich wie bei der gefaketen *New York Times*-Ausgabe, liegt der Fokus des Hoaxes auf der Reartikulation, also auf der Entwicklung einer Vision statt auf Bloßstellung und Spott; wieder soll der Fake genutzt werden, um eine potentielle Wirklich-

keit zu zeigen. Die satirische Komponente rückt in den Hintergrund, doch die Adressat*in des Hoaxes wird nach wie vor bloßgestellt: In diesem Fall die Ministerin Manuela Schwesig und das Bundesministerium für Familie, Frauen, Senioren und Jugend; in einem zweiten Schritt auch das Bundeskanzleramt. Beide genannten Regierungsinstitutionen müssen erklären, dass sie das Programm nicht übernehmen, und auch darüber hinaus nicht nennenswert mehr Geflüchtete aus Syrien über ein Aufnahmeprogramm einreisen lassen wollen (vgl. Schmollack 2014; Wirnshofer 2014). Die Zeitschrift der *Stern* titelte zu dieser Aktion: „Künstler blamieren Schwesig“ (vgl. Ruch 2014: 221; Fuchs 2014).

Wie dargelegt, ist dem Hoax ein subversives Potential zu Eigen. Zum einen steht dieses ganz unmittelbar in Zusammenhang mit dem etymologischen Ursprung des Begriffs als Parodie liturgischer Formeln, zum anderen realisiert es sich in der Bloßstellung von Autoritäten. Gleichzeitig hat sich herausgestellt, das theatrale Mittel entscheidend zu diesem subversiven Potenzial beitragen, da sie im Nachhinein, in der mediatisierten Form der Hoaxes, ihre Inszeniertheit unmittelbar hervortreten lassen und somit den Effekt der Bloßstellung von Autoritäten dauerhaft festhalten. Mit dem prophetischen Hoax konnte eine weitere Spielart dieses Genres angeführt werden, dass nicht auf Bloßstellung ausgerichtet ist, sondern in der Enthüllung, dass es sich „nur“ um ein Fake handelt, eine produktiv-wütende Enttäuschung zurücklässt. Damit ist vielleicht beantwortet, worin die Relevanz aktivistischer Hoaxes in einer Zeit liegen könnte, in der die Täuschung mit hehren Absichten durch die Allgegenwärtigkeit von vermeintlichen und tatsächlichen Fake-News ein äußerst fragwürdiges Unterfangen geworden ist, da ihre Aufdeckung nicht mehr durch Neuigkeits- und Nachrichtenwert besticht.

III.3 Fallstudie 2: *Erster Europäischer Mauerfall* als verhindertes Reenactment

Die Intervention *Erster Europäischer Mauerfall* des Zentrums für Politische Schönheit zeichnet sich, ganz ähnlich wie die Hoaxes der Yes Men, durch eine Verschränkung und ein Ineinandergreifen verschiedener mimetischer Verfahren aus. Dabei besteht die Abfolge der inszenierten und vorbereiteten Elemente der Aktion im Wesentlichen aus drei Phasen, oder auch „Akt[en]“, wie das ZPS auf seiner Homepage schreibt.²²¹ Die erste Phase besteht aus der Demontage der *Weißten Kreuze* am Berliner Reichstagsufer, der anschließenden Meldung, sie seien verschwunden und den empörten skandalisierenden Reaktionen darauf. Als zweite Phase kann die Crowdfunding-Kampagne auf dem Portal *Indiegogo* beschrieben werden. Den dritten Teil der Aktion schließlich stellt eine Busreise an die EU-Außengrenze dar, mit dem erklärten Ziel, dort den Grenzzaun abzubauen. Dieser dritte Teil der Aktion kann, wie schon der Titel *Erster Europäischer Mauerfall* nahelegt, als Reenactment aufgefasst werden, während der erste Teil der Aktion, die Demontage der Kreuze, unter Rückgriff auf Strategien der Camouflage realisiert worden ist.

Zunächst soll eine kurze Beschreibung des Verlaufs der bei näherer Betrachtung erstaunlich komplexen Intervention gegeben werden: Bereits vor dem offiziellen Beginn der Aktion demontiert das Zentrum unter Rückgriff auf Strategien der Camouflage unbemerkt von Sicherheitskräften und Öffentlichkeit das Mauertoten-Denkmal *Weißte Kreuze*. Einige Tage später lanciert das ZPS selbst das Verschwinden der Kreuze mit der kurzen Facebook-Nachricht „Unsere neueste Aktion ist seit 3 Minuten online“, gefolgt von einem Link zur Homepage der Kampagne (ZPS²²² 3.11.2014: 8.54 Uhr).²²³ Dort bezeichnet es das Verschwinden der Kreuze als temporäre „Flucht“ der Gedenkstätte. Die Kreuze seien vor den offiziellen

²²¹ Das ZPS unterteilt die Presse- und Medienreaktionen auf den *Ersten Europäischen Mauerfall* in drei Akte, gliedert aber anders als oben beschrieben: Der erste Akt umfasst die Berichte zum Verschwinden der Kreuze, der zweite diejenigen zur Reise an die Grenze, der dritte Akt die Reaktionen nach der Rückkehr (vgl. ZPS: „Programmheft Erster Europäischer Mauerfall“. Entn.: *Zentrum für Politische Schönheit*, <<https://www.politicalbeauty.de/programmhefte.html#header4-367>>, letzter Zugriff: 21.4.20017).

²²² Facebook-Posts werden mit Nennung von Autor*in, Datum und, sofern zur genauen Zuordnung notwendig, Uhrzeit zitiert. Sie sind unter dem jeweiligen Autor*innen bzw. Usernamen im Literaturverzeichnis in der Rubrik „Social Media- und Onlinekommentare“ aufgeführt.

²²³ Diese Seite ist nicht mehr online, sondern wie alle vom ZPS für einzelne Aktionen eingerichteten Seiten inzwischen auf die Homepage des ZPS selbst umgezogen. Dort findet sich der Großteil der ursprünglichen Inhalte – ergänzt um eine Zusammenschau der Reaktionen auf die Aktion, einen Überblick über die Medienberichterstattung sowie eine Darstellung des weiteren Verlaufs der Aktion mit zwei Bildstrecken (vgl. ZPS: „Erster Europäischer Mauerfall“. Entn.: *Zentrum für Politische Schönheit*, <<https://www.politicalbeauty.de/mauerfall.html>>, letzter Zugriff: 20.4.2017).

Gedenkveranstaltungen geflohen, hin zu ihren „zukünftigen Schwestern und Brüdern, Flüchtlingen, die als nächstes an den europäischen Außenmauern sterben werden“ (ZPS 2.11.2014: 00:00:37-00:00:44). Dies ist auch der Auftakt einer Crowdfunding-Kampagne, mit der das Zentrum um Spenden und Teilnehmer*innen für eine Busreise nach Bulgarien wirbt, um dort zumindest Teile des Grenzzauns zu demontieren (Indiegogo 2014). Diesem Aufruf folgen über einhundert Freiwillige, die, ausgerüstet mit Bolzenschneidern, am 7.11.2014 am Berliner Maxim Gorki Theater mit Reden und rotem Teppich verabschiedet werden. Von zahlreichen Polizeikontrollen unterbrochen, endet die Busfahrt am 9. November, nach über 45 Stunden, an der bulgarisch-türkischen Grenze, wo die Gruppe von einem massiven Polizeiaufgebot gestoppt wird (vgl. Diesselhorst u.a. 2014a; ZPS: 9.11.2014).

Die Busreise, also die dritte Phase der Aktion, wird im Kampagnenvideo des Zentrums als Reenactment dargestellt. Es wird das spezifische Medienereignis des Jahres 1989 benannt, auf das sich die Aktion bezieht: Ende Juni 1989 durchtrennten der ungarische Außenminister Gyula Horn und sein österreichischer Kollege Alois Mock in einem symbolischen Akt mit Bolzenschneidern den Grenzzaun in der Nähe von Sopron. Ein inszeniertes Pressefoto dieses Ereignisses wird im Kampagnenvideo des Zentrums zur Gebrauchsanweisung für den *Ersten Europäischen Mauerfall*: Man brauche lediglich „Bolzenschneider“ und „viele Menschen“, um ihn zu realisieren (vgl. ZPS 2.11.2014: 00:02:00-14).

Dieser Überblick über die gesamte Aktion veranschaulicht, dass es sich hier um keine Aufführung im Sinne von ko-präsentier *Liveness* handelt. Ginge man nach diesem Kriterium an den *Ersten Europäischen Mauerfall* heran, ließe sich einzig die Verabschiedungsfeier am Maxim Gorki Theater analysieren, bei der es sich tatsächlich um eine Aufführung mit Live-Publikum handelt.

Liveness und Mediatisierung

Am Beispiel des *Ersten Europäischen Mauerfalls* stellt sich in besonderem Maße das Problem der Analyse von stark mediatisierten, in der Öffentlichkeit stattfindenden Aktionen nach theaterwissenschaftlichen Methoden der Aufführungsanalyse. Dies soll im Folgenden kurz und chronologisch anhand der drei *Live*-Aufführungen im öffentlichen Raum, die während der Intervention stattfinden, dargestellt werden. Dabei handelt es sich um die Demontage der Kreuze, die Verabschiedungszeremonie und den Fußmarsch zur Grenze in Bulgarien.

Die Demontage des Denkmals *Weißes Kreuz* findet zwar im öffentlichen Raum, aber *ohne* Publikum statt. Es wird ein Fake inszeniert, das während der Aktion als Camouflage dient: Das ZPS schraubt die Kreuze nicht etwa nachts und heimlich ab, sondern tagsüber mit entsprechender ‚Tarnung‘. Das Fake wird erst im Nachhinein als Bestandteil des Kampagnentrailers aufgedeckt, in der mediatisierten Form kurzer, in vielfacher Geschwindigkeit abgespielter Ausschnitte einer Videoaufzeichnung (vgl. ZPS 2.11.2014: 00:00:05-19).

Während des Abbaus der Kreuze geht es darum, Live-Publikum möglichst zu vermeiden. Dabei ist nicht nur Publikum im Sinne eines „kollektiven ästhetischen Subjekt[s]“ (Balme 2010: 123) gemeint, sondern jede Art von Publikum, das einer Aufführung im erweiterten Sinne einer *Social Performance* beiwohnt.²²⁴ Das Interesse von Passant*innen, die spontan wie beim Straßentheater oder Unsichtbaren Theater ein Publikum bilden könnten,²²⁵ besonders aber die Aufmerksamkeit der Sicherheitskräfte im Regierungsviertel, soll möglichst nicht geweckt werden. Zu diesem Zweck wendet das Zentrum einen Trick an, auf den auch *Adbuster* gerne zurückgreifen, wenn es darum geht, Plakate auszutauschen oder zu manipulieren (vgl. z. B. Brandalism Projekt 2014): Sie tragen rote Warnwesten. Zusätzlich erscheint Philip Ruch mit Aktentasche und Sakko in der Rolle eines Restaurators.

Im Video sieht man Passant*innen, die sich in der Nähe des Denkmals aufhalten, ihm jedoch keine besondere Aufmerksamkeit schenken (vgl. ZPS 2.11.2014: 00:00:05-19).²²⁶ Wie der *Tagesspiegel* ein gutes halbes Jahr nach der Aktion berichtet, sind auch diese Personen Teil der Inszenierung. Eine Gruppe Statist*innen in den Rollen von Teilnehmenden eines Universitätsseminars folgt den Ausführungen von ZPS-Mitglied André Leipold. Eine zweite „Touristengruppe“ (Ruch /Pelzer 2014: 00:52:30) tritt mit kleinen Kindern auf (vgl. Rink 2015).²²⁷ Die meisten, wenn nicht

²²⁴ So finden beispielsweise die Fake-Präsentationen der Yes Men immerhin vor einem Publikum im letzteren Sinne statt, dem Konferenzpublikum, das sich seiner Rolle als Rezipient*innen durchaus bewusst ist und sich entsprechend den Konventionen dieser Aufführungssituation verhält.

²²⁵ Bei den Zuschauer*innen des unsichtbaren Theaters handelt es sich nicht um ein Publikum im engeren Sinne; oder zumindest soll genau dies, das Eintreten eines ästhetischen Rezeptionsmodus, Boals‘ Konzeption zufolge vermieden werden (vgl. Boal 1989: 35).

²²⁶ Hier macht das Zentrum widersprüchliche Aussagen darüber, inwieweit diese Passant*innen vom Zentrum mitinszenierte Statist*innen oder tatsächliche, zufällige Passant*innen sind (vgl. Ruch /Pelzer 2014: 00:49:10-00:54:18).

²²⁷ Ruch und Pelzer verfolgen in ihrem Vortrag auf dem CCC ganz offensichtlich eine Verunklärungsstrategie. So behaupten sie zunächst, es habe noch zusätzliche, „unseriösere Ablenkungsfaktoren“ wie Verschwörungstheoretiker*innen oder Flitzer gegeben, die ihren Auftritt bei einem Einschreiten der Sicherheitskräfte gehabt hätten (vgl. Ruch /Pelzer 2014: 00:51:30-00:52:30). Kurz darauf erklären sie jedoch, man brauche „nichts, außer Werkzeug und Warnwesten nach DIN

alle Personen, die auf den Videoaufnahmen zu erkennen sind, sind also Mitwirkende der Inszenierung. Damit kann die gesamte Situation am Reichstagsufer zur Zeit der Demontage der Kreuze als eine Inszenierung von Normalität beschrieben werden.

Das einzige *Live-Ereignis mit Publikum* während des gesamten *Ersten Europäischen Mauerfalls* ist die „feierlich[e] Verabschiedung aller Busfahrer, Mauerheldinnen und Mauerhelden“ (ZPS 7.11.2014: 9.51 Uhr) mit einer Rede von Shermin Langhoff und einem Auftritt des Musikers Daniel Kahn (vgl. Collet 2014). An dieser Aufführung nimmt, wie Pressebilder und Videoaufnahmen zeigen, auch konventionelles Publikum auf ko-präsente Weise teil (vgl. ZPS 7.11.2014: 00:03:28-00:04:27).

Die Busreise und der Marsch zur EU-Außengrenze finden wiederum nicht vor konventionellem Publikum statt. Die einzigen, die vielleicht noch als Zuschauer*innen bezeichnet werden können, da sie nicht so unmittelbar teilnehmen wie die Freiwilligen, die Mitglieder des ZPS und die bulgarischen Grenzpolizist*innen, sind die „embedded journalists“,²²⁸ die diesen Teil der Inszenierung dokumentieren und distribuieren. *Liveness* generiert hier nur der Nachtkritik-„Liveblog“ im medialen Sinne, gleiches sollte ursprünglich mittels eines Livestreams geschehen (Diesselhorst u.a. 2014a).

Damit kann der Großteil der Inszenierung *Der Erste Europäische Mauerfall* nur in seiner medialen Vermittlung verfolgt werden. Die einzige Möglichkeit, innerhalb der Aktion ein *Live-Publikum* zu bilden, ist, die Reden vor dem Maxim Gorki Theater anzuhören und der Verabschiedung zuzuschauen, am besten *ohne* zu klatschen, denn damit wird man schon wieder zur Teilnehmer*in der Inszenierung, genau wie die Freiwilligen und Polizeibeamt*innen.

Das Zentrum versteht seine Arbeit als „eine bestimmte Art von Theater, das in der Öffentlichkeit stattfindet“ (Dell /Leinkauf 2015). Einige der Freiwilligen, die an der Busreise teilnehmen, beschreiben den *Ersten Europäischen Mauerfall* und ihre Rolle darin hingegen folgendermaßen: „Wir waren Statist*innen in einem Kunstprojekt, das sich vornehmlich als Medienspiel an eine deutsche Öffentlichkeit richtete“ (Stimmen aus den Bussen: 2014). Ob es sich bei der Intervention des Zentrums für Politische Schönheit in erster Linie um eine Art Medienspektakel handelt, oder ob sich argumen-

471“ um „in der am besten gesicherten Zone Deutschlands, also in der Sicherheitszone eins, eine Gedenkstätte abzutransportieren“ (vgl. Ruch /Pelzer 2014: 00:52:30-00:52:50).

²²⁸ So bezeichnet Sophie Diesselhorst die Funktion und Situation der Journalist*innen in ihrer – sehr kritisch ausfallenden – Besprechung der Aktion auf *nachtkritik.de* (Diesselhorst: 11.11.2014).

tieren lässt, dass in diesem Fall Theater *in* der Öffentlichkeit stattfindet, wird insbesondere im dritten Teil dieser Arbeit zu diskutieren sein (vgl. Kap. IV.2-IV.4).

Die Intervention soll zunächst daraufhin befragt werden, wie sie sich in der mediatisierten Rezeption überhaupt zu einer Inszenierung und Aufführung zusammensetzt. Es geht somit konkret um die Frage, was als Bestandteil von Inszenierung und Aufführung wahrgenommen werden kann. Dabei ist es zu einem gewissen Grad sinnvoll, zwischen diesen beiden Begriffen zu unterscheiden, da argumentiert werden kann, dass das ZPS mit einer vollständig ausgearbeiteten Inszenierung an die Öffentlichkeit tritt, die Reaktionen verschiedenster Akteur*innen aber entscheidend zum weiteren Verlauf der Aufführung, ja zum Fortgang der Handlung, beitragen. Im Folgenden soll die These, dass die Reaktionen als konstitutiver Bestandteil theatraler Interventionen gelten müssen, aus aufführungsanalytischer Perspektive genauer in den Blick genommen werden.

Die Freiwilligen, die an der Busreise nach Bulgarien teilnehmen, die Besucher*innen der Verabschiedungszeremonie, die Einsatzkräfte des deutschen Staatsschutzes, der serbischen Polizei und der bulgarischen Grenzpolizei bilden alle gemeinsam das ‚Ensemble‘ dieses „Medienspiels“. Bereits die rhetorische Strategie des ZPS, das die Aktion auf der Kampagnenseite zum „friedliche[n] und rechtlich einwandfreie[m] Freilufttheaterstück an der längsten Bühne der Welt“ erklärt (Indiegogo 2014), transformiert zumindest die bulgarischen Grenzpolizist*innen zu Performer*innen und Darsteller*innen, die zum Fortgang der Handlung beitragen. Dies gilt auch für diejenigen, die mit ihren Stellungnahmen die Aktion öffentlich angreifen oder verteidigen: Politiker*innen, Vertreter*innen von Kulturverbänden und Repräsentant*innen von Organisationen, die sich mit dem Erbe der DDR befassen (vgl. Kap. II.5.3).

Es ist allerdings nicht leicht auszumachen, inwiefern Reaktionen Teil der *Aufführung* sind, gerade solche, die keinen unmittelbaren Bestandteil der theatral-mediatisierten Bildsprache der Aktion darstellen. Dabei können Ko-Präsenz und direkte körperliche Interaktion nicht das ausschlaggebende Kriterium sein; schließlich findet ein Großteil der Aufführung ohne Live-Publikum statt. Abschließend bleibt festzuhalten, dass diese Fragestellung eher ein methodisches Problem darstellt und dem spezifischen Charakter der Aktion nicht gerecht werden kann. Diese Intervention verwischt die Grenzen zwischen Reaktionen, Partizipation und Rezeption, zwischen Publikum und Öffentlichkeit.

Elemente der Inszenierung des *Ersten Europäischen Mauerfalls*

Nimmt man die Aktion in ihrer mediatisierten Form wahr, ergänzt sich ihre *Inszenierung* um Bestandteile, die selbst nie als Live-Ereignis realisiert worden sind, aber den inszenatorischen und dramaturgischen Rahmen für die oben beschriebenen Ereignisse bilden. Konkret gemeint sind hier das Kampagnenvideo sowie die Facebook- und Twitter-Posts²²⁹ des ZPS, die Homepage der Aktion, sowie die Crowdfunding-Seite mitsamt aller ihrer Inhalte, darunter neben Foto- und Videomaterial beispielsweise eine Abbauanleitung für den Grenzzaun.

Ein Großteil dieses Foto- und Videomaterials ist bereits vor dem offiziellen Beginn der Aktion am 3.11.2014 produziert worden, insbesondere die Dokumentation der Demontage des Denkmals und eine Serie von Aufnahmen, in denen das Narrativ der „Flucht“ der *Weißten Kreuze* an die europäischen Außengrenzen inszeniert wird. Dabei handelt es sich konkret um Fotografien an Grenzzäunen angebrachter Kreuze sowie um Gruppenfotos und Einzelportraits von Flüchtenden in Melilla, die diese ebenfalls mit *Weißten Kreuzen* zeigen. Zusätzlich wird eine Reihe kurzer Videointerviews mit einzelnen dieser jungen Männer produziert, in denen sie ihre Situation schildern.²³⁰

Gemeinsam mit den drei Live-Ereignissen mit und ohne Publikum, nämlich dem Abbau der *Weißten Kreuze*, der Verabschiedungsveranstaltung und dem Marsch zur Grenze, ergeben alle diese aufgezählten Elemente das in eine Inszenierungsanalyse der Aktion miteinzubeziehende Material. Die *Inszenierung* scheint hier auf den ersten Blick deutlich klarer greifbar als die Aufführung, handelt es sich doch im Wesentlichen um die im Vorfeld produzierten und detailliert geplanten Elemente der Aufführung. Wie es im Kampagnentrailer heißt: „Wir haben alles vorbereitet und getestet. Sie müssen nur noch einsteigen“ (vgl. ZPS 2.11.2014: 00:02:28-00:02:32). Dieses Einsteigen kann auch im übertragenen Sinne verstanden werden und entfaltet im Verlauf der *Aufführung* eine spezifisch-interventionistische Eigendynamik.

²²⁹ Das Twitter-Profil des ZPS findet sich unter: Zentrum für Politische Schönheit (ZPS): „@politicalbeauty“, entn.: *Twitter*, <<https://twitter.com/politicalbeauty?lang=en>>, letzter Zugriff: 20.4.2017; das Facebook-Profil der Gruppe unter: Zentrum für Politische Schönheit: „Zentrum für Politische Schönheit“, entn.: *Facebook*, <<https://www.facebook.com/politische.schoenheit/>>, letzter Zugriff: 20.4.2017. Insbesondere auf der Facebook-Seite des ZPS lässt sich der Verlauf der Aktion anhand der zwischen dem 3. und 19.11.2014 veröffentlichten Posts sehr genau nachvollziehen (vgl. ebd.).

²³⁰ Dieses Bild- und Videomaterial, das ursprünglich auf der für die Aktion eingerichteten Seite „www.europaescher-mauerfall.de“ veröffentlicht worden ist, kann über die Homepage des ZPS abgerufen werden: Zentrum für Politische Schönheit: „Erster Europäischer Mauerfall“. Entn.: *Zentrum für Politische Schönheit*, <<https://www.politicalbeauty.de/mauerfall.html>>, letzter Zugriff: 20.4.2017.

Im Folgenden soll genauer beschrieben und analysiert werden, wie diese rein medial vermittelten Inszenierungselemente zur Etablierung des Narrativs der Intervention beitragen und ihre Dramaturgie entscheidend entwickeln. Dabei soll zunächst der Kampagnentrailer näher betrachtet werden, der in die Crowdfunding-Plattform *Indiegogo* sowie die Homepage „www.europaescher-mauerfall.de“ eingebettet worden ist.²³¹ Der Trailer besteht aus knapp sechzig Einstellungen und montiert dokumentarisches Filmmaterial mit inszenierten Aufnahmen und teilweise animierten Infografiken.

Zu Beginn wird der Schriftzug „KGU – Kampfgruppe gegen Unmenschlichkeit“ eingeblendet. Es handelt dabei um den Alias, den das ZPS für diese Aktion gewählt hat. Es folgen Videoaufnahmen der Demontage der Kreuze und eines am Reichstagsufer platzierten Infoständers mit der Botschaft „Es wird nicht gedacht“ (vgl. ZPS 2.11.2014: 00:00:01-21). Anschließend werden in einer Montagesequenz aktuelle und historische Aufnahmen gegenübergestellt und mit vom ZPS produzierten Film- und Fotomaterial ergänzt, das *Weißer Kreuze* an den EU-Außengrenzen zeigt. An dieser Stelle wird die Parallele zwischen der ehemaligen innerdeutschen Grenze und den heutigen EU-Außengrenzen etabliert. Historische Aufnahmen von der innerdeutschen Grenze werden mit Bildern montiert, die Elemente des gegenwärtigen europäischen Grenzsicherungssystems zeigen: Stacheldrahtzäune, Patrouillenboote, Radaranlagen. Zudem werden Ausschnitte aus einer Videodokumentation illegaler Pushback-Methoden in der spanischen Exklave Melilla und drastische Bilder von Leichen Geflüchteter am Strand²³² integriert (ZPS 2014: 00:00:24-00:02:01). Das letzte Drittel des Trailers präsentiert die Synthese aus dieser Bildmontage, die vom ZPS empfohlene Lösung der Krise: Einen neuen, *europäischen* Mauerfall nach dem Vorbild von 1989. Im Anschluss wird zur Teilnahme an der zweiten und dritten Phase der Aktion aufgefordert: Es wird um Spenden geworben sowie zur Mitfahrt an die Grenze und zur Verabschiedungszeremonie eingeladen. Dabei werden die noch als Aufführung zu realisierenden Elemente von den Sprecherstimmen vorwegnehmend beschrieben (ZPS 2.11.2014: 00:01:59-00:02:47). Der Trailer etabliert das Narrativ der Aktion und bildet eine Ge-

²³¹ Über die Crowdfundingseite der Aktion sind zwar viele der dort während der Aktion platzierten Inhalte nicht mehr abrufbar, der Trailer ist dort jedoch nach wie vor integriert (vgl. Indiegogo 2014).

²³² Das ZPS schreckt vor dem Einsatz solcher Bilder grundsätzlich nicht zurück; im Kampagnenvideo zu *Flüchtlinge fressen – Not und Spiele* werden auch die Aufnahmen des toten Aylan Kurdi gezeigt, deren Verwendung in den Medien stark umstritten ist (vgl. ZPS 2016: 00:00:47).

lenkstelle der Intervention: Er verknüpft ihre erste, im Vorfeld realisierte, dem Publikum lediglich als Ergebnis präsentierte Phase mit der nun zu inszenierenden letzten Phase, der Fahrt an die Grenze.

Die Facebook-Timeline des Zentrums²³³ stellt im Grunde die einzige Möglichkeit dar, die laufende Aktion in ihrer Gesamtheit zu verfolgen. Die Aktion wird hier am 3.11.2014 angekündigt und damit ist die Inszenierung eröffnet. In einer Mischung aus verlinkter Presseberichterstattung, Video- und Fotomaterial, den Kommentaren der Nutzer*innen und eigenen Beiträgen des Zentrums wird ein Überblick über die Aktion gegeben. An dieser Stelle finden sich sämtliche bereits genannten Elemente der Inszenierung des ZPS in einzelnen Facebook-Beiträgen. Zudem gibt das ZPS immer wieder Zwischenstände der Intervention durch und etabliert damit gleichzeitig ein klares Narrativ ihres Verlaufs. Am zweiten Tag der Aktion heißt es: „[D]er Staatsschutz ermittelt, die CDU schäumt“ (ZPS 4.11.2014: 17.43 Uhr). Tags darauf wird berichtet, dass sich bereits 139 Freiwillige gemeldet hätten und zu weiteren Spenden aufgerufen (ZPS 5.11.2014: 09.01 Uhr), und am Tag der Abfahrt meldet das ZPS: „Die Busse rollen gen Griechenland“ (7.11.2014, 20.03 Uhr). Einen Tag später übermittelt es ein Foto von fünf originalverpackten, akkubetriebenen Winkelschleifern und droht: „Gerade ist noch eine Lieferung eingetroffen. DIE EU-AUSSENMAUER WIRD MORGEN FALLEN!“ (ZPS 8.11.2014: 11.10 Uhr). Einige Stunden später werden Bilder von Polizeidurchsuchungen an der serbischen Grenze veröffentlicht. Dazu berichtet das ZPS, dass die serbische Polizei die Busse nun mit einer Eskorte begleite (ZPS 8.11.2014: 13.57 Uhr). Am 9. November gegen Mittag befinden sich die Busse schließlich im Grenzgebiet: Dies wird mit einer Aufnahme dokumentiert, die Freiwillige vor einem Schild mit der Aufschrift „Border Area“ zeigt (ZPS 9.11.2014: 11.51 Uhr). Im Anschluss wird nachträglich von weiteren Polizeikontrollen an der Grenze nach Bulgarien berichtet. Dabei werden Fotos aus den Bussen gezeigt, um zu dokumentieren, wie die Teilnehmer*innen eine Rechtsbelehrung durch einen Mitarbeiter des bulgarischen Innenministeriums erhalten (ZPS 9.11.2014: 16.46 Uhr). Im Folgenden tut sich jedoch eine Lücke in der Facebook-Timeline auf: Das Zentrum selbst dokumentiert

²³³ Bei der Facebook-Timeline wird der Zeitraum vom 3.11. bis zum 19.11.2014 berücksichtigt. Am 3.11. kündigt das ZPS dort den Beginn seiner Aktion an, indem es den Link zur Kampagnenseite teilt (vgl. ZPS 3.11.2014, 8.54 Uhr). Am 19.11. wird dort eine abschließende Stellungnahme von Philipp Ruch veröffentlicht, die gleichzeitig eine Reaktion auf den, die Aktion scharf angreifenden Herausgeberkommentar im Politikressort der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* von Berthold Kohler darstellt (vgl. 19.11.2014, 9.52 Uhr; Kohler 3.11.2014).

den Fußmarsch an die bulgarische Außengrenze nicht; diese Aufgabe übernehmen andere Medien. Stattdessen wird die Debatte über die Entfernung der Kreuze wiedergegeben, insbesondere die Reaktion des Berliner Innensenators und die Gegenreaktionen, die sie hervorruft (vgl. ZPS 10.11.2014: 21.54 Uhr; ZPS 11.11.2014: 13.48 Uhr). Die Serie der Facebookbeiträge des ZPS endet mit einem Kommentar von Philip Ruch zu Bertold Kohlers Verurteilung der Aktion in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (ZPS 19.11.2014: 09.52 Uhr).

Das ZPS integriert also auf Facebook die Gegenreaktionen, die der *Erste Europäische Mauerfall* auslöst, in die Aktion selbst, indem es sie gleichwertig neben die dokumentierenden Beiträge stellt. Die inszenierten, stark von den Reaktionen der Sicherheitsbehörden geprägten Ereignisse werden Teil einer medial vermittelten Dramaturgie. Dabei können die Aktionen des Zentrums nicht von den Gegenreaktionen getrennt werden und die diskursiven Beiträge nicht von den theatralen. Erst in ihrer Zusammenschau vervollständigt sich die Intervention *Erster Europäischer Mauerfall* zu einem komplexen Ganzen. Anhand der Facebook-Timeline des Zentrums zeigen sich die Schwierigkeiten und Chancen einer Analyse dieser stark mediatisierten Aktion, die wie beispielsweise Schlingensiefes *Bitte liebt Österreich* als Phänomen einer distribuierten Ästhetik beschrieben werden kann und sich im Zusammenspiel von Inszenierung, Reaktionen und öffentlicher Debatte realisiert (vgl. Balme 2011).

Theatralität

Während die Reaktionen im dritten, Fragen der Öffentlichkeit gewidmeten Teil dieser Arbeit eingehender analysiert werden sollen (vgl. Kap. IV.4), werden im Folgenden die vom ZPS inszenierten Ereignisse und (Medien-)Bilder genauer untersucht. Dabei handelt es sich jedoch nicht um eine Aufführungsanalyse, sondern eher um einzelne Szenenanalysen der Intervention *Erster Europäischer Mauerfall*. Zunächst wird dabei die Verabschiedungszeremonie in den Blick genommen und aus mediatisierter Rezeptionsperspektive heraus betrachtet. Es wird also von der Presseberichterstattung sowie von der fotografischen und filmischen, medial distribuierten Dokumentation der Aktion ausgegangen.

Bei der Verabschiedungszeremonie tritt der theatrale Charakter der Intervention klar hervor. Diese Veranstaltung ist gleichzeitig die Eröffnung des Festivals *Voicing Resistance*, in dessen Rahmen die Intervention des ZPS realisiert wird (vgl. Collet 2014). Sie findet mit Reden und Musik vor dem Maxim Gorki Theater statt, wobei das

Hauptportal als Bühne dient. Die Veranstaltung wird durch ein zentrales theatrales Element als Staatsempfang bzw. Staatsakt inszeniert: Der Weg vom Theaterportal bis unmittelbar vor die Türen der beiden Reisebusse,²³⁴ die für die Fahrt zur bulgarisch-türkischen Grenze bereitstehen, ist mit rotem Teppich ausgelegt. Hier werden die Teilnehmer*innen der Busfahrt, die „Mauerhelden“, als Staatsgäste oder auch als Filmstars, wie es die Nachtkritikerin Sophie Diesselhorst beobachtet, inszeniert.²³⁵ Der zeremonielle Rahmen der Veranstaltung wird dadurch unterstrichen, dass die Busse von der Intendantin des Maxim Gorki Theaters, Shermin Langhoff, in einer Zeremonie, die an Schiffstaufer und Fahrzeugsegnungen erinnert, „geweiht“ werden. Mit schwungvollen, großen Gesten und zwei Flaschen Wasser besprengt Langhoff den Boden vor einer der Bustüren (vgl. ZPS 7.11.2014: 00:04:10-15).

Ein letztes, entscheidendes Element dieser Inszenierung eines Staatsaktes stellen die Polizeireaktionen dar,²³⁶ die auf die Ankündigung des Zentrums, man wolle die EU-Außengrenze abbauen, hin erfolgen. Die Einsatzleitung wird dabei vom ZPS mit den folgenden Worten zitiert: „Sie rufen zu schweren Straftaten auf. Wir müssen gefahrenabwehrende Maßnahmen einleiten“ (ZPS 7.11.2014). Sobald die Durchsuchung von Gepäck und Bussen nach Bolzenschneidern abgeschlossen ist, vervollständigen die Polizeibeamt*innen das Bild eines Staatsempfangs geradezu mustergültig. Der Großeinsatz mit über dem Theater kreisendem Polizeihubschrauber (vgl. Wildermann 2014) entspricht den massiven Sicherheitsmaßnahmen bei Staatsempfängen und -besuchen, die durchaus zu deren Inszenierung beitragen. Es könnten statt der Durchsuchung nach verdächtigen Werkzeugen wie Bolzenschneidern auch Sicherungsmaßnahmen für wichtige Staatsgäste betrieben werden; ein Eindruck, den die Beamt*innen in Sicherheitsausrüstung unterstreichen.

²³⁴ Auf der Facebookseite des ZPS findet sich eine Fotostrecke mit zwölf Aufnahmen. Sie zeigen unter anderem, wie Cesy Leonhard vor dem Haupteingang des Maxim Gorki Theaters spricht und wie die Freiwilligen mit Rucksäcken und Rollkoffern über roten Teppich gehen (vgl. ZPS 8.11.2014).

²³⁵ Nachtkritikerin Sophie Diesselhorst hingegen sieht den roten Teppich nicht als Aktualisierung des Kontextes von Staatsempfängen, sondern – bezeichnenderweise für ihre Funktion als Theaterkritikerin – im Kontext von Filmpreisverleihungen (vgl. Diesselhorst 11.11.2014). Dabei handelt es sich um ein Problem der Kodierung und Signifikanzkettenbildung: Während der Kontext „Staatsempfang“ durch die weiteren Elemente der Inszenierung (Reden, Bustaufe) aufgerufen wird, erscheint es gleichfalls schlüssig, dass ein roter Teppich in einem Theater mit Preisverleihungen im Kunst- und Kulturbetrieb in Verbindung gebracht wird, so dass sich die Äquivalenzkette Theater – Reden – Roter Teppich ergibt.

²³⁶ Laut ZPS handelt es sich dabei um einen gemeinsamen Einsatz von „Staatsschutz, Bundespolizei und Bundesgrenzschutz“ (vgl. ZPS: 7.11.2014). Der Berliner *Tagesspiegel* berichtet in zwei verschiedenen Artikeln sowohl von der „Bundespolizei“ (vgl. Collet 2014), als auch vom „Staatsschutz“ (Wildermann 2014).



Abb. 1: Philipp Ruch übergibt auf dem roten Teppich vor dem Maxim Gorki Theater einen Bolzenschneider an einen Polizeibeamten – Berlin, 11.11. 2014.

Philipp Ruch, der künstlerische Leiter des Zentrums für Politische Schönheit, nutzt die Anwesenheit der Polizei für die weitere Inszenierung der Aktion: Er schreitet den roten Teppich mit einem – ebenfalls roten – Bolzenschneider in der Hand entlang, um diesen kurz darauf mit staatsmännischem Gestus, umringt von Pressefotograf*innen, an einen der Sicherheitsbeamten zu übergeben (Abb. 1). Ruch wird diesen Moment retrospektiv als „die Szene ‚Gib dem Hund die Wurst‘“ bezeichnen (Ruch /Pelzer 2014: 01:00:07-10). Wie die im Bildhintergrund postierten Fotograf*innen zeigen, ist auch dies ein für die mediale Verbreitung inszeniertes Bild. Mit Hilfe dieser „Statisten“ (vgl. Wildermann 2010) von der Polizei werden Pressefotos inszeniert, die schon allein durch die remetaphorischen Rußspuren in Ruchs Gesicht theatral markiert sind, selbst wenn, wie hier im Bild, das zentrale Element der Inszenierung des Staatsempfangs, der rote Teppich, aufgrund der Perspektivwahl nicht zu erkennen ist. Dabei bindet das ZPS die Polizist*innen nicht nur in seine Inszenierung, sondern auch in das Narrativ der Aktion ein; Ruch kommentiert den Polizeieinsatz gegenüber der Presse mit: „Die Außengrenzen der europäischen Union werden am Gorki Theater verteidigt“ (Wildermann 2010).

Bei diesem einzigen Live-Ereignis mit ko-präsentem Publikum im Rahmen der Aktion *Erster Europäischer Mauerfall* werden schließlich alle Anwesenden zu Teilnehmer*innen: Nicht nur die Polizei, auch das Publikum wird in die Inszenierung des Staatsaktes integriert. Die Zuschauer*innen stehen zu beiden Seiten des roten Teppichs Spalier und applaudieren den freiwilligen „Mauerhelden“ auf dem Weg zu den Bussen (vgl. ZPS 2014: 00:04:03-07). Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es bei dieser Veranstaltung kein Publikum im engeren Sinne gibt; alle Anwesenden partizipieren zugleich an der Inszenierung theatral generierter (Medien-)Bilder.

Subversive mimetische Strategien des Ersten Europäischen Mauerfalls

Im Wesentlichen greift das ZPS für den *Ersten Europäischen Mauerfall* auf zwei mimetisch-subversive Strategien zurück, die Camouflage bzw. das Fake und das Reenactment. Während die Camouflage als Strategie zur Realisierung der Demontage der *Weißten Kreuze* und damit, ähnlich wie in den Hoaxes der Yes Men, zur Platzierung der Aktion dient, wird das Reenactment zur Disartikulation und Reartikulation genutzt. Jedoch lässt sich noch ein weiteres, zum Wirkungspotenzial der Aktion unmittelbar beitragendes Element beobachten: das Spiel mit kollektiven Ängsten. Es ist einer Bildserie des Zentrums inbegriffen, die einzelne *Weißte Kreuze* inmitten Schwarzer Flüchtender platziert. Dabei wird nicht nur die zentrale Analogsetzung zwischen zwei verschiedenen Gruppen Flüchtender und Geflüchteter visualisiert, sondern es werden – wie die Rezeption zeigt (vgl. S. 223-224) – auch xenophobe Vorstellungen repräsentiert und visualisiert sowie identitätspolitische Affekte freigesetzt. Hier kann also nicht unbedingt von einer subversiv-kritischen Wirkung gesprochen werden, da auch und gerade Hatespeech in Online-Kommentarbereichen und sozialen Medien provoziert wird.

Bilder kollektiver Ängste

Kollektive xenophobe Vorstellungen, mit denen im Kontext dieser Aktion gespielt wird, verdichten sich besonders in einem der Pressefotos des ZPS. Es zeigt ein mit „Ingo Krüger“ beschriftetes *Weißes Kreuz* inmitten einer Gruppe Schwarzer Flüchtender (Abb. 2). Innerhalb der Bildserie von Fotografien aus Melilla, die das ZPS veröffentlicht, ist dieses Foto das wohl am meisten reproduzierte und zirkulierende. So erscheint es auf der Titelseite der *taz* am 4.11.2014, einen Tag nach Interventionsbeginn,

mit einer Auflage ca. 200.000 Exemplaren.²³⁷ Großformatig gedruckt leuchtet das Foto an Kiosken und Zeitungsständen in der gesamten Republik den Kund*innen entgegen. Das Foto ist dabei unmittelbar unter der Titelüberschrift „Den Opfern von Mauer und Stacheldraht“ und dem so skandalisierenden, wie das Narrativ des ZPS reproduzierenden Vorspann platziert: „Provokation. 25 Jahre nach dem Fall der Berliner Mauer entführen Politaktivisten Gedenkkreuze und lassen Flüchtlinge, die nach Europa wollen, mit Kreuzen posieren. Opferverband empört, Polizei ermittelt, Seite 3“ (*taz* 4.11.2014).²³⁸ Das Bild erreicht auch die internationale Presse; es wird jeweils online und unmittelbar nach Beginn der Intervention am 3.11.2014 im *Guardian* (Oltermann 2014) und am 4.11.2014 in der *Washington Post* (Noack 2014) veröffentlicht. Zudem erscheint das Bild in der, mit ihrer Berichterstattung stark zur Skandalisierung der Aktion beitragenden *B.Z.* (*B.Z.* 3.11.2014). Ein sehr ähnliches Foto, das teilweise dieselben jungen Männer zeigt, verwendet auch *Spiegel Online* in seinem unmittelbar zu Aktionsbeginn veröffentlichten Artikel „Knackt die Festung Europa“ (vgl. Diez 3.11.2014).



Abb. 2: Flüchtende mit einem *Weißes Kreuz* – Melilla, 2014.

²³⁷ Vgl. *taz*: „Zahlen und Fakten. Wir über uns.“ Entn.: *taz.info*, <<http://www.taz.de/!106557/>>, letzter Zugriff: 21.4.2017.

²³⁸ Eine abfotografierte Version dieser Titelseite findet sich auf der Facebookseite des Zentrums für Politische Schönheit (ZPS 4.11.2014).

Auf der Fotografie ist eine Gruppe von neun Schwarzen jungen Männern zu sehen. Sie stehen im Halbkreis in lässiger Pose, in ihrer Mitte ist ein weißes Mauerkreuz auf dem Boden aufgestellt, das an Ingo Krüger, eines der ersten, *weißen* Todesopfer der Berliner Mauer, erinnert (vgl. Gedenkstätte Berliner Mauer: 2017a). Krüger starb unter ungeklärten Umständen, wahrscheinlich durch Ertrinken, bei einem Fluchtversuch – mit Taucherausrüstung – in der Spree. Betrachtet man sein Schicksal genauer, fallen zwei wesentliche Parallelen zwischen Krüger und heutigen Flüchtenden auf: Es handelt sich um einen jungen Mann, der nicht etwa von DDR-Grenztruppen erschossen wird, sondern bei seinem Versuch, die Grenzbefestigungen zu umgehen, auf den Wasserweg ausweicht – und ertrinkt (vgl. Gedenkstätte Berliner Mauer: 2017b). Dies ist besonders deshalb interessant, weil in den öffentlichen Reaktionen auf die Aktion des ZPS immer wieder behauptet wird, dass das in-Zusammenhang-bringen von heutigen Flüchtenden und DDR-Mauertoten eine illegitime analoge Operation sei. So formuliert beispielsweise *FAZ*-Herausgeber Berthold Kohler, es handle sich um „eine üble Gleichsetzung“, schließlich gebe es an den EU-Außengrenzen „keinen Schieß-, sondern einen Hilfsbefehl“ (Kohler 3.4.2014).

Das Foto zeigt die jungen Männer leger gekleidet, sie tragen Jeans und Trainingshosen, T-Shirts, Polo- und Freizeithemden, Turnschuhe und Sandalen. Dabei fällt auf, dass zwei Kleidungsstücke das Logo der Firma Adidas aufweisen, darunter das auffällige, rote Sporthemd des jungen Mannes im Zentrum des Bildes, der außerdem eine Schirmkappe mit der Aufschrift Audi trägt. Der Kappenträger hält das Kreuz mit der Hand aufrecht, wobei er leicht nach links zum Bildmittelpunkt versetzt steht. Das *Weißes Kreuz* hingegen befindet sich auf der Mittelachse des Bildes, ist allerdings sachte nach rechts geneigt, so, dass sich die Hand des Mannes im Schnittpunkt der Bildachsen befindet. Der Berührungspunkt zwischen symbolisch repräsentierten Mauertoten und heutigen Flüchtenden liegt also im Zentrum des Bildes.

Die Gruppe macht einen durchweg lässigen und souveränen Eindruck, wirkt aber insbesondere dadurch inszeniert: Die Männer posieren. Zwei von ihnen deuten mit ihren Zeigefingern auf das Mauerkreuz im Bildzentrum – ihre Gesten erinnern an gangsterhafte Hip-hop-Posen. Dabei wirkt die gesamte Gruppe sehr ernst; bei manchen ist ein leicht angedeutetes Lächeln im Gesicht zu erkennen. Zum großen Teil stehen sie breitbeinig da, die beiden Männer links und rechts außen haben jeweils ihre Hände in die Hosentaschen gesteckt, was den symmetrischen Bildaufbau verstärkt. Überhaupt

wirkt die Gruppe in sich geschlossen, zwischen den Männern gibt es keine Lücken, die den Blick auf das Waldstück im Hintergrund zuließen.

Die Männer blicken nicht nur frontal, sondern zugleich von oben herab in die Kamera. Durch die Geschlossenheit und Homogenität der Gruppe, besonders aber wegen der Froschperspektive, lässt sich das Bild als bedrohlich lesen. Das Motiv ließe sich zynisch paraphrasieren als ‚*Weißes Kreuz* von Schwarzen gerahmt‘. Zusätzlich wird durch diese Bildkomposition der Eindruck völliger Deplatziertheit des *Weißes Kreuzes* unterstrichen, das als symbolischer wie optischer Fremdkörper im Bild heraussticht. Die Bildkomposition kann identitätspolitisch interpretiert werden: Das ‚Deutsche‘ wird von Objekten repräsentiert, dem politisch aufgeladenen weißen Mauerkreuz und den Firmenlogos von Adidas und Audi. Folgt man der Bedrohlichkeit vermittelnden Froschperspektive, wird das Bild als subtiles Narrativ des ‚Wir‘ gegen ‚Sie‘ lesbar. Versteht man es hingegen im Sinne des Narrativs des *Ersten Europäischen Mauerfalls* ist es eine zeitgenössische Darstellung von Brüderlichkeit. Gleichzeitig strahlt es eine gewisse Provokation aus, Geflohene sind hier keine elenden Bittsteller, sondern eine Gang souveräner, cooler Jungs.

Zudem bedarf das Bild offenbar der Authentifikation. Es ist nicht nur Teil einer ganzen Serie von Gruppen- und Einzelportraits mit *Weißes Kreuzen*, sondern das ZPS veröffentlicht auch kurze, begleitende Videos, in denen Flüchtende von der momentanen Lage an den Außengrenzen und ihren bisherigen Fluchtrouten berichten; einige von ihnen sind auch auf den Fotos zu sehen. Die Tatsache, dass diese Bilder einen Moment dokumentieren, der wirklich stattgefunden hat, also performativ sind, verleiht ihnen besondere Macht. Dieser Vorgang wurde nicht einfach nur imaginiert, er wurde mit den Mitteln der Kunst, der Performance und des Theaters auch tatsächlich realisiert.

Ein Großteil des vom ZPS veröffentlichten Bild- und Videomaterials dient in erster Linie der Dokumentation und Authentifizierung.²³⁹ So ist der Film, der die Demontage der Mauerkreuze am Reichstagsufer zeigt, Beweismaterial für die Urheberschaft des Zentrums und damit in gewisser Weise ein Bekennervideo. Die körnige Auflösung des Videomaterials gibt den Bildern eine zusätzlich authentifizierende Qualität und impliziert, dass die Aktion nur heimlich gefilmt werden konnte.

²³⁹ Das ZPS dokumentiert nicht nur die Reise nach Bulgarien, sondern veröffentlicht sogar Fotografien von Schäden an den *Weißes Kreuzen*, darunter in erster Linie Lackabsplitterungen. Diese Bilder sind zu einem Zeitpunkt aufgenommen, an dem sich die Kreuze noch in ihrer Halterung am Reichstagsufer befinden und werden vom ZPS auf seiner Facebookseite veröffentlicht (vgl. ZPS 5.11.2014).

Die vom ZPS auf Facebook geposteten Bilder von den Polizeireaktionen auf die Busreise dokumentieren im Wesentlichen nur Gepäckkontrollen und Polizeieskorten, ohne einen theatral-inszenierten Rahmen, wie bei der Verabschiedungszeremonie (vgl. ZPS: 8.11., 13.57 Uhr). Indem derartige Momente festgehalten und über soziale Netzwerke verbreitet werden, macht das ZPS jedoch die Angst der Behörden vor einer direkten Intervention an den Außengrenzen sichtbar.

Während das ZPS einerseits auf die dokumentarisch-authentifizierende Funktion von Bildmaterial setzt, produziert es zugleich eine fundamental andere Art von Bildern. Damit sind insbesondere jene Fotografien gemeint, die im Vorfeld der Aktion hergestellt werden. Sie fungieren zur Veranschaulichung und Illustration des zentralen Arguments und Narrativs: Der Analogsetzung von heutigen und früheren Grenzen, sowie der „Flucht“ der *Weißten Kreuze* an die Außengrenzen zu ihren zukünftigen „Schwester[n] und Brüder[n]“ (ZPS 2.11.2014). Sie sind eher symbolisch-metaphorische Bilder und können mit der Figur der Remetapher beschrieben werden, also als Visualisierungen von Sprachgebrauch im weiteren Sinne. Beim *Ersten Europäischen Mauerfall* bezieht sich die Remetapher jedoch nicht auf einen gängigen, sondern auf einen vom Zentrum für Politische Schönheit neu etablierten Sprachgebrauch: Durch die Platzierung der Mauerkreuze wird die EU-Außengrenze erst zur „Mauer“ deklariert. In diesem Fall handelt es sich also um eine Taktik der remetaphorischen Illustration des eigenen Narrativs und Sprachgebrauchs: Die Visualisierung dient zugleich seiner Etablierung. Damit ist die Aktion *Erster Europäischer Mauerfall* eine Diskursintervention mit theatralen Mitteln, konkret den Mitteln der inszenierten Fotografie und des Reenactments.

Reenactment und Ausagieren historischer Referenzen

Abschließend soll auf die titelgebende Strategie des reformulierend-adaptierenden Reenactments des *Ersten Europäischen Mauerfalls* eingegangen werden. Innerhalb des aktivistischen Diskurses spielt zwar das Reenactment als Konzept keine prominente Rolle, jedoch ist der Begriff von theaterkritischer Seite an den *Ersten Europäischen Mauerfall* herangetragen worden. Dabei wird die Aktion kurioserweise nicht, wie vom Titel und Kampagnentrailer nahegelegt, als Versuch eines Reenactments der Ereignisse des Herbstes 1989 wahrgenommen, sondern als „Reenactment einer Flucht in die EU mit den uns zur Verfügung stehenden Mitteln – also andersrum“ (Diessel-

horst: 11.11.2014). Diese These erscheint nicht besonders plausibel, reisen die Freiwilligen doch vergleichsweise komfortabel in klimatisierten Bussen. Einziges gemeinsames Merkmal ist, dass sie sich ebenfalls auf der sogenannten ‚Balkanroute‘ bewegen.²⁴⁰ Einer solchen Reenactment-Idee käme vielmehr der *Civil March for Aleppo*, ein Fußmarsch von Berlin nach Aleppo, der am 26.12.2016 begonnen hat, deutlich näher.²⁴¹ Die Aktivist*innen werden – ob sie nun Aleppo erreichen oder nur bis zur türkischen Grenze kommen sollten – voraussichtlich über neun Monate unterwegs sein.²⁴² Auf ihrem Weg dokumentieren und kommentieren sie die Grenzzäune, auf die sie stoßen und produzieren sehr ähnliche (Medien-)Bilder wie tatsächliche, auf der sogenannten ‚Balkanroute‘ reisende Flüchtende – kleine oder große Gruppen von Menschen mit wenig Gepäck, die durch leere Landschaften ziehen; zentraler Unterschied sind die weißen *Civil March for Aleppo*-Fahnen.²⁴³ Das einzige konkrete Bildzitat, auf das die Aktion des ZPS hinsteuert, sind hingegen die ein Vierteljahrhundert zuvor agierenden Außenminister Horn und Mock mit ihren Bolzenschneidern im Jahr 1989 (vgl. ZPS 2.11.2014: 00:02:00-14). Doch auch hier belässt es das ZPS – wie so oft – bei der Ankündigung. Ein Reenactment im engeren Sinne, also eine Demontage eines Grenzzauns, findet nicht statt. Ob deshalb vom Scheitern der Aktion zu sprechen ist, wird noch zu diskutieren sein.

Dennoch kann hier der Begriff des Reenactments produktiv gemacht werden, jedenfalls im Sinne eines eher weit gefassten Verständnisses: So lassen sich, wie Ulf Otto es vorschlägt, Reenactments als Praktiken begreifen, die „das mediale Bildreservoir zur Aufführung“ bringen und „diese Aktualisierung gleichsam in das kulturelle Gedächtnis eingehen“ lassen (vgl. Otto 2014: 287). In diesem Sinne ist das Reenactment eine mimetische Referenzpraxis, die unauflösbar mit sozialen Realitäten verknüpft ist – oder zumindest mit dem Strom sozial konstruierter Medienbilder. Reenactments müssen sich dabei natürlich auf Quellen als Grundlagen ihrer Reinszenierung beziehen, insbesondere auf Bildquellen und damit auch auf Medienbilder. Wie bereits beschrieben, präsentiert das ZPS in seinem

²⁴⁰ Eine Visualisierung der geplanten Reiseroute findet sich auch im Kampagnentrailer, ihr genauer Verlauf wird jedoch erst kurzfristig bekanntgegeben (vgl. ZPS 2014: 00:00:20-00:00:24; Indiegogo 2014).

²⁴¹ Civil March for Aleppo: *Civil March for Aleppo*, <<http://civilmarch.org/>>, letzter Zugriff: 21.4.2017.

²⁴² Civil March for Aleppo: „Here you can join: Our route“. Entn.: *Civil March for Aleppo*, <<http://civilmarch.org/here-you-can-join-our-route/>>, letzter Zugriff: 21.4.2017.

²⁴³ Vgl. Civil March for Aleppo: „Fotos“. Entn.: *Facebook*, <https://www.facebook.com/pg/CivilMarchForAleppo/photos/?ref=page_internal>, letzter Zugriff: 21.4.2017.

Kampagnentrailer das Medienbild von Horn und Mock, das als Androhung eines Reenactments dient. Gleichzeitig weckt Ottos Begriffsbestimmung mit ihrem Bezug auf das kollektive Gedächtnis Assoziationen zum Konzept der Erinnerungsorte. Auch historische Ereignisse können Erinnerungsorte im Sinne von Pierre Noras weit gefasstem Ortsbegriff sein (vgl. Kap. II.5.1) und „[d]as Nachspielen wichtiger politischer Ereignisse als eine spezifische Form kultureller Erinnerung nahm von der Französischen Revolution ihren Ausgang“ (Fischer Lichte 2012b: 24). Das Reenactment kann also als spezifische Form des Rückgriffs auf Erinnerungsorte während der Platzierung einer Intervention beschrieben werden, und damit als Aushandlung kollektiver Identifizierungsformen.

Reenactments sind Formen der Aneignung von „Vergangenem“ im Allgemeinen (vgl. Roselt /Otto 2012: 9) und von Geschichte im Spezifischen, wobei in der Aneignung eine Transformation des historischen Geschehens stattfindet (vgl. Fischer-Lichte 2012b: 37-38). Da Reenactments mit diesen Aneignungen, wie Fischer-Lichte betont, stets ein „besonderes Verständnis von Geschichte implizieren oder auch deutlich artikulieren“ (Fischer-Lichte 2012b: 13), steht das Reenactment immer auch in Bezug zu der Gegenwart und der soziopolitischen Situation, in der es stattfindet. Ihm kommt eine gegenwartsbezogene Funktion zu: Es kann als körperlich ausagierte, kollektive Identifizierungsform verstanden und als politisch-theatrale Praxis gedacht werden, die zur Stabilisierung oder Destabilisierung sowie zur Reartikulation von Geschichts- und Weltbildern beitragen kann. An dieser Stelle soll kurz auf die Form des *Historical (War-)Reenactments* hingewiesen werden, das zumeist als Stabilisierung und Affirmation kollektiver Identitäten sowie patriotischer oder nationalistischer Gefühle und Geschichtsinterpretationen dient, weshalb es in Deutschland immer wieder rechte und neonazistische Akteur*innen anzieht (vgl. z. B. Baeck 2016).

Als mimetische Praxis sind Reenactments „Wiederholungen [...], die nie mit dem identisch sind, was sie wiederholen“ (Fischer-Lichte 2012b: 13); es kommt nicht nur auf die Ähnlichkeit an, die mit einem ganzen Arsenal von Authentifizierungsstrategien zu erzeugen versucht wird, sondern auf die Differenz. Gerade deshalb erscheint das Reenactment des ZPS, das mit seiner Analogsetzung von Vergangenem und Gegenwärtigem, von „Mauerbauten“ der DDR und der EU (Indiegogo 2014) stark adaptiv-aktualisierende Züge trägt, produktiv als solches analysierbar. Das ZPS beschreibt seinen Umgang mit historischen Referenzen auch selbst als mimetische Praxis und greift

dazu auf die etwas abgedroschene Spiegelmetapher zurück, der seit Plato eine pejorative Konnotation anhaftet (vgl. Plato 2000: X, 596 d8-e4). Die heutige politische Situation soll, so erklärt ZPS-Mitglied Leipold, „mit politisch schönen Akten aus der Vergangenheit gespiegelt“ werden (Leipold 2015: 22), da „eine retrospektive Sichtweise auf die Gegenwart dabei helfen [könne], die Realität kontrastreicher und schärfer zu machen“ (Leipold 2015: 24).

Die Szenen des *Ersten Europäischen Mauerfalls*, die an der EU-Außengrenze in Bulgarien stattfinden, weisen einige charakteristische Merkmale von Reenactments auf, nämlich einen partizipativen Charakter, der sich im Einsatz von Laien konkretisiert, die Entwicklung von „nicht-psychologische[n] Darstellungsstrategien“ (Roselt/Otto 2012: 10) sowie den Rückgriff auf verschiedene, auch räumliche, „Authentifizierungsstrategie[n]“ (Fischer-Lichte 2012b: 25). An der Reise zur EU-Außengrenze und dem Fußmarsch, der an einem Absperrband der bulgarischen Polizei endet, nehmen über 100 Freiwillige teil, deren als *historisches* Reenactment lesbare Aktionen sich im Wesentlichen auf das Hantieren mit Bolzenschneidern beschränken. Auch wenn die Intervention des ZPS durch die Wahl des Datums, des 25. Jahrestags des Berliner Mauerfalls, in Bezug zu diesem zweiten, etwas später stattfindenden, historischen Ereignis des Jahres 1989 gesetzt wird, dominieren in der Inszenierung, räumlich wie ikonografisch, die Referenzen zum symbolischen Akt der beiden Außenminister Horn und Mock und zum Abbau des Eisernen Vorhangs an der österreichisch-ungarischen Grenze.²⁴⁴ Hier stellen insbesondere die Bolzenschneider eine klar lesbare Referenz dar, während räumlich eine entscheidende Verschiebung vorliegt: Das Reenactment findet nicht an der historisch korrekten Grenze statt, dafür aber an der historisch korrekten Grenzbefestigung. In Bulgarien ist der Eiserne Vorhang noch abschnittsweise erhalten, während die heutige Grenzbefestigungsanlage in Sichtweite verläuft. Hier manifestiert sich die rhetorische Strategie der Analogsetzung der alten und der neuen Mauer in der parallelen Grenzföhrung. Das ZPS weist darauf hin, dass an manchen Orten Europas der Eiserne Vorhang ganz wortwörtlich wieder hochgeht.

²⁴⁴ Dabei stellt das ZPS den symbolischen Akt Horns und Mocks als den Beginn eines Prozesses dar, der letztlich zum Mauerfall föhrte. „So kam vor 25 Jahren der Mauerfall ins Rollen“, erklärt die Sprecherstimme im Kampagnentrailer, während die entsprechenden historischen Filmaufnahmen zu sehen sind (ZPS 2014: 00:02:00-03).

Mediatisierung, Reenactment und Ikonografie

Die Teilnehmer*innen sehen sich am Ziel ihrer Reise mit einer massiven Polizei-präsenz konfrontiert und beschränken sich darauf, ähnlich wie 1989 Horn und Mock, mit ihren Bolzenschneidern für Pressefotos zu posieren (vgl. Abb. 3, S. 176). Angesichts der Tatsache, dass die Aktion der beiden Außenminister in erster Linie ein symbolischer Akt war, da der Großteil der Grenzfestigungsanlagen zwischen Österreich und Ungarn bereits in den Monaten zuvor abgebaut worden war (vgl. Oplatka 2009: 87, 104),²⁴⁵ ist es auch gar nicht so entscheidend, ob die Bolzenschneider der Freiwilligen des ZPS tatsächlich am Stacheldraht angesetzt werden. Auch das historisch-symbolische Ereignis wird in erster Linie für die Medien aufgeführt und die Minister sind sich offensichtlich dieser Situation bewusst: Sie setzen ihre Bolzenschneider simultan nebeneinander am selben, metonymisch zu durchtrennenden Draht an, nur um ihn dann doch nicht im exakt selben Moment zu durchknipsen. Der Ungar Horn präsentiert im Anschluss noch einmal seinen Bolzenschneider für die Kameras und die beiden schütteln sich schließlich, in der für Staatsbesuche typischen Weise, ausdauernd und intensiv die Hände, so dass die anwesenden Kamerateams und Fotograf*innen auch diesen Moment adäquat einfangen können (vgl. ZPS 2.11.2014: 00:02:01-14).

An dieser Stelle werden die Ähnlichkeiten zwischen der Intervention des Zentrums für Politische Schönheit und ihrem historischen Vor-Bild offensichtlich. Man kann sagen, dass das Zentrum nicht den Mauerfall reinszeniert, sondern diese Medienbilder. Auch wenn das Zentrum das sicherheitspolitisch unerreichbare, ja utopische Ziel, das innerhalb des Narrativs der Aktion behauptet wird, nicht umsetzen kann; es also nicht schafft, im Alleingang einen neuen Mauerfall herbeizuführen, so gelingt es ihnen doch, ein medienikonisches Bild heraufzubeschwören (vgl. Kap IV.1). Die mediatisierte Aufführung des Zentrums ist das Reenactment einer anderen, ebenfalls mediatisierten Aufführung – oder, so könnte man sagen, die Reinszenierung eines anderen, historischen, (medien-)ikonischen Bildes. Obwohl kein Meter Zaun durchtrennt wurde, ist es nicht unbedingt gescheitert.

Es handelt sich also um ein Medienereignis, ein explizit für die mediale Rezeption inszeniertes Ereignis, das ein historisches Medienereignis, das Treffen von Mock und Horn, im Sinne einer Adaption re-inszeniert. Ein Teil des medialen Bildreservoirs wird

²⁴⁵ Der Abbau des Grenzzauns beginnt, wie Oplatka erläutert, am 2.5.1989, die beiden Außenminister treffen sich hingegen erst am 27.6.1989.

auf diese Weise zur Aufführung gebracht, ganz so, wie Ulf Otto es beschreibt. Die räumliche Verschiebung an die heutige EU-Außengrenze lässt dieses Reenactment auch als eine Aneignung von Geschichte hervortreten. Es ist nicht retrospektiv-nostalgisch ausgerichtet und bestärkt damit keinerlei affirmierend-kollektive Identifikationsformen, sondern zweifelt einen unhinterfragten Kernbestand kollektiver Selbstversicherung an, nämlich die Annahme, Deutschland sei seit 1989 ein Land ohne Mauern.

Protest-Reenactment der Friedlichen Revolution

In diesem subversiv-mimetischen Sinne kann der *Erste Europäische Mauerfall* zudem als ein Protest-Reenactment im Sinne von Rebecca Schneider verstanden werden (Schneider 2011: 179-186). Der Mauerfall ist nicht nur der Beginn der deutschen Wiedervereinigung, sondern auch der Endpunkt eines Protestereignisses, der Friedlichen Revolution. Dieser Ausdruck meint das Erstarken der Bürgerrechtsbewegung in der DDR, insbesondere im Verlauf des Jahres 1989 und ist während der Gedenkfeierlichkeiten im Jahr 2014 sehr präsent. So begeht der Deutsche Bundestag den Mauerfall mit einer „Vereinbarte[n] Debatte“ unter dem Titel „Friedliche Revolution“; ebenjener Veranstaltung, in deren Eröffnungsrede Bundestagspräsident Norbert Lammert die Demontage der *Weißten Kreuze* verurteilt (Deutscher Bundestag 7.11.2014: I; 5996). Die offizielle Berliner Gedenkveranstaltung *Lichtgrenze*, die das Zentrum auf seiner Crowdfundingseite explizit kritisiert,²⁴⁶ und zu der es sich als Gegenveranstaltung inszeniert, verwendet ebenfalls den Begriff der Friedlichen Revolution (vgl. Kulturprojekte Berlin GmbH 2014). Wenn das ZPS ihn aufgreift (Indiegogo 2014), ist das also sowohl als historische Referenz wie auch als Bezugnahme auf die Gedenkveranstaltung *Lichtgrenze* zu verstehen. Zudem gewinnt der Ausdruck in der abgewandelten, auf die Teilnehmer*innen der Busreise zur Grenze angewandten Formulierung, „friedliche Revolutionäre“, wieder eine offenere, auf die Gegenwart beziehbare Bedeutung (vgl. z. B. ZPS 9.11.2014: 16.46 Uhr).²⁴⁷ Ein ähnlich frei mit der Assoziation der

²⁴⁶ So heißt es in einem Zitat von Cesy Leonard: „Während in Berlin inhaltsleere Ballons in die Luft steigen und die üblichen Gedenkenträger nostalgische, verschleiende und sedierende Reden halten, bringen wir die europäische Außenmauer mit Bolzenschneidern zu Fall! Hunderttausende Menschen sehnen hinter den europäischen Außenmauern einen neuen Mauerfall herbei“ (Indiegogo 2014).

²⁴⁷ Der vollständige Text der im Nachhinein erstellten Facebook-Nachricht lautet: „Nach einer langen Nacht und unendlichen Stunden des Wartens konnten die Busse nach Bulgarien einreisen. Das Innenministerium steigt höchst persönlich ein und warnt vor Straftaten an der Außengrenze. Aber die friedlichen Revolutionäre bleiben entschlossen“ (ZPS 9.11.2014: 16.46 Uhr).

Friedlichen Revolution umgehendes und den Kontext dementsprechend auf gewaltlosen Widerstand hin weitendes, großformatiges Plakat stellt das ZPS zur Abfahrt am Maxim Gorki Theater auf. Der Text lautet „Erster Europäischer Mauerfall. Verhalten sie sich beim Abbau der EU-Außengrenzen friedlich, aber bestimmt. Kampfgruppe gegen Unmenschlichkeit“ (vgl. z. B. ZPS 8.11.2014: 01.47 Uhr). Dieses schwarz-weiße, mit seinem Rahmen an eine Traueranzeige erinnernde Plakat, ist graphisch so klar gestaltet, dass es auf Pressefotos stets prominent und lesbar erscheint (vgl. z. B. ZPS 8.11.2014: 01.47 Uhr). Doch das Reenactment erschöpft sich nicht in solchen rhetorischen Referenzen. Bei der „feierlichen Verabschiedung aller Busfahrer, Mauerheldinnen und Mauerhelden“ skandieren Sprechchöre die Forderung „Die Mauer muss weg!“. Sie sind im Hintergrund zu hören, während Shermin Langhoff die zereemoniell-theatrale Segnung der Busse vollzieht (ZPS 7.11.2014: 00:04:10-15). Die Bolzenschneider, die den Bezug zum Fall des Eisernen Vorhangs herstellen, werden durch die Sprechchöre um eine explizite Referenz auf den Berliner Mauerfall ergänzt. Gemeinsam mit der Datierung der Aktion rund um den 9. November, den 25. Jahrestag des Mauerfalls, sind so Zugriff auf und Platzierung im *deutschen* kollektiven Gedächtnis ungleich stärker ausgeprägt; die Mauer ist ein deutscher Erinnerungsort.²⁴⁸

Das Skandieren der Parole „Die Mauer muss weg“ wird an der bulgarisch-türkischen Grenze wieder aufgenommen (Diesselhorst u.a.: 7.11.-21.11.2014, hier 9.11.2014). An der Außengrenze werden aber auch heutige politische Slogans und Lösungen gerufen und gesungen, sozusagen die Klassiker der Refugees-Welcome-Bewegung und des No-border-Netzwerks, etwa „Say it loud, say it clear, refugees are welcome here“ (Vollmer 2014) und „No border, no nation, stop deportation“ (Mösken 11.11.2014).

Insgesamt ist die Aktion an der Außengrenze jedoch deutlich weniger stark von Seiten des Zentrums inszeniert als die vorangegangenen Teile der Aktion. So beklagt beispielsweise die als *Embedded Journalist* mitreisende Nachtkritikerin Sophie Diesselhorst, dass „gar nicht klar gemacht wurde, welche Rolle wir [die Freiwilligen] im Rahmen der Aktion spielen sollten“ (Diesselhorst 11.11.2014). Diesselhorst wünscht sich also klarere Regieanweisungen, mehr Theater. In der Tat scheint die Aktion in

²⁴⁸ Entsprechend ist in Edgar Wolfrums Beitrag „Die Mauer“ zur Anthologie *Deutsche Erinnerungsorte* eine Fotografie von der Erstürmung der Mauer am Brandenburger Tor abgedruckt (Wolfrum 2009: 565). Die Parole „Die Mauer muss weg!“ wurde bereits im August 1987 bei Protestveranstaltungen in der DDR skandiert (vgl. Wolfrum 2009: 564).

Bulgarien eher spontan abgelaufen zu sein. Ob bewusst oder unbewusst, folgt das ZPS hier der Logik der direkten Aktion und des gewaltlosen Widerstands: Eine schutzlose Gruppe von ‚Märtyrer*innen‘ liefert sich den Polizeirepressionen aus, um durch bloßes Beharren und Erdulden die Repressivität des Systems offenzulegen (vgl. S. 107). Die Mitglieder des ZPS, die nicht mit den Bussen mitgefahren sind (vgl. Diesselhorst 11.11.2014), treffen die Artist*innen in der Nähe der Grenze. Ausgestattet mit Bolzenschneidern, jedoch bei weitem nicht genügend, als dass jede*r Freiwillige einen zur Hand hätte, geht man gemeinsam weiter Richtung Grenze. Dort wird die Gruppe von der bulgarischen Polizei aufgehalten. Ruch und Pelzer verhandeln mit den Einsatzkräften, ob man weitergehen dürfe (vgl. Diesselhorst u.a. 2014).²⁴⁹

Schließlich einigen sie darauf, einige theatrale, inszenierte Gruppenfotoaufnahmen mit Polizei und Absperrband im Hintergrund machen zu dürfen (vgl. Vollmer 2014). Auf diesen Fotos recken die Freiwilligen die Bolzenschneider und Winkelschleifer triumphierend in den Himmel; so, als sei der Grenzdurchbruch gelungen, oder stünde zumindest unmittelbar bevor (Abb. 3).



Abb. 3: Freiwillige und Mitglieder des ZPS präsentieren ihre Bolzenschneider vor dem Hintergrund der Polizeiabspernung – Grenzzort in Bulgarien, 11.11.2014.

²⁴⁹ In diesem Punkt stimmen alle Berichte der Journalist*innen, die an der Busreise zur Grenze teilgenommen haben, überein (vgl. Diesselhorst 11.11.2014; Vollmer 2014; Mösen 11.11.2014).

Während Ruch (vierter von rechts) und der Mann mit dem Winkelschleifer neben ihm die theatralen Rußspuren der Zentrumsmitglieder im Gesicht tragen, fehlt den Freiwilligen diese Markierung. Sie sind in Zivil, wirken harmlos und zeigen ihre unvermummten Gesichter. Einer von ihnen ist sogar mit einem grünen Drachenkostüm verkleidet (rechts neben Ruch). Die Gruppe entspricht also dem vom ZPS heraufbeschworenen Bild der „friedlichen Revolutionäre“ (vgl. z. B. ZPS 9.11.2014: 16.46 Uhr) und inszeniert erfolgreich den Kontrast zu den schwarz gekleideten, behelmtten Polizisten in voller Einsatzmontur. Allerdings wirken die Polizisten entspannt, befinden sich nicht in Formation, sondern stehen eher herum; auch das rotweiße Absperrband ist nur provisorisch befestigt. Die Fotografie hat einen eigenartig irrealen Charakter, da zum Durchtrennen dieses dünnen Bändchens offensichtlich weder Bolzenschneider noch Winkelschleifer nötig sind. Das Narrativ der Intervention erschließt sich also nicht aus dieser Fotografie allein – sie zeigt lediglich Menschen mit Bolzenschneidern auf einer Wiese und weit und breit keine Grenzbefestigung – sondern nur aus dem Kontext der gesamten Aktion. Es ist dem ZPS nicht gelungen, auch in Bulgarien ähnlich martialische Bilder wie bei der Abfahrt am Maxim Gorki Theater zu generieren.

Im Anschluss verselbstständigt sich die Inszenierung des ZPS. Die Freiwilligen nehmen sie in ihre eigenen Hände und produzieren typische Bilder und Szenen gegenwärtigen gewaltfreien Protests. Sie legen die Bolzenschneider weg und nähern sich der Polizeikette. Es gibt ein kurzes Gedränge, Seifenblasen fliegen, es wird gehüpft, gesungen, und schließlich aufgegeben (vgl. Vollmer 2014). Während Pelzer, der „Eskalationsbeauftragte“ des Zentrums, ein T-Shirt mit NVA-Aufdruck trägt, und so ostentativ auf den historischen Kontext der Aktion verweist,²⁵⁰ ist einer der Freiwilligen in einem Drachenkostüm erschienen (vgl. Vollmer 2014). Im Bild dieses Aktivisten mit Drachenkostüm und Bolzenschneider verdichten und überkreuzen sich Gegenwart und Vergangenheit, heutiger, karnevalesker Protest und Protest-Reenactment. Dies gilt auch allgemein für den improvisierten Protest der Freiwilligen. Der Übergang vom Reenactment zu rein gegenwärtigem Protest ist hier fließend.

Als eine „Probe des Aufstands“ bezeichnet Shermin Langhoff bei der Verabschiedungszeremonie die Aktion. Damit greift sie auf eine Formulierung zurück, die theaterhistorisch Assoziationen zu Augusto Boals Theater der Unterdrückten weckt (vgl.

²⁵⁰ Vgl. Zentrum für Politische Schönheit: „Der Eskalationsbeauftragte“. Entn.: Zentrum für Politische Schönheit, <<https://www.politicalbeauty.de/CEO.html>>, letzter Zugriff: 20.4.2014.

Diesselhorst 11.11.2014).²⁵¹ Ein solches Verständnis des Protest-Reenactments als „Probe des Aufstands“ findet sich auch bei Rebecca Schneider. Die Theaterwissenschaftlerin beschreibt, wie Protest durch seine Wiederholung, durch das erneute Gegenwärtig-Machen vergangener, erfolgreicher Proteste, überhaupt erst wieder denkbar, ja mach- und verwirklichtbar erscheint (vgl. Schneider 2011: 179-186). Das Reenactment eines Protestes vergegenwärtigt auch die Möglichkeit seines Erfolgs; darin liegt sein aktivistisches Potential.

Nach Schneider geschieht dies besonders durch die Anachronismen, die dem Reenactment immer, wenn auch auf verschiedene Weise, zu eigen sind. Diese erzeugen in gegenwärtigen und potenziell weniger revolutionären Zeiten Risse und Brüche. Der reinszenierte Protest der Vergangenheit, der „re-protest“ (Schneider 2011: 182), kann so den Wunsch nach tatsächlichem Protest entfachen, die „neoliberal excuses“ und „old left-wing melancholies“ durchbrechen (Schneider 2011: 180). Dabei geht es Schneider nicht so sehr um konkrete einzelne Protest- oder revolutionäre Ereignisse, sondern eher um eine Art revolutionärer Erfahrung, die auch im Reenactment gemacht werden könne: „Might the past’s fugitive moments not only remind us of yesterday’s sense of tomorrow, but also compose the sense again and offer, without expiration date, a politic of possibility?“ (Schneider 2011: 180).

Auch im Vorwurf, einem solchen Re-Protest hafte immer Unauthentizität und ein Moment des Uneigentlichen im Sinne von „false, etiolated, hollow, or infelicitious“ an, sieht Schneider vielmehr ein subversives Wirkungspotenzial: Wenn durch ihre Wiederholung die Geschichte ihre Größe verliere und beliebig erscheine, so würde sich daraus der Gedanke „any-clown-can-do-it“ ableiten: „the idea that ‚anyone can do it‘ takes the nascent shape of hope in the odd arena of protest reenactment, troubling the prerogatives of linear time with the idea of the return not of the Great Man, but of anyone“ (Schneider 2011: 180).²⁵²

Es sind also insbesondere Protest-Reenactments, die als widerständige mimetische Strategie beschrieben werden können. Dennoch weist der *Erste Europäische Mauerfall*, versteht man ihn als Reenactment oder Re-Protest, eine geringe szenische Dichte

²⁵¹ „Perhaps theater is not revolutionary in itself; but have no doubts, it is a rehearsal for revolution!“ (Boal 1979: 155, zit. n. Kershaw 1992: 243).

²⁵² Auf adaptive, rekontextualisierende oder explizit aktualisierende Verfahren geht Schneider leider nicht ein.

historischer Referenzen auf. Ebenso werden für Reenactments typische Authentifizierungsstrategien nur rudimentär umgesetzt. Gegenwärtige und historische Kontexte hingegen werden wesentlich komplexer als bei anderen Reenactments in Bezug zueinander gesetzt und szenisch miteinander verschränkt. Dies gilt auch im Vergleich zu anderen künstlerischen Reenactments, beispielsweise denjenigen von Milo Rau, oder Jeremy Dellers Protest-Reenactment *Battle of Orgreave*.²⁵³

Der *Erste Europäische Mauerfall* ließe sich alternativ als Inszenierung eines historischen Vergleichs beschreiben, was einige seiner Aspekte sicherlich stärker erhellt als der Rückgriff auf das Reenactment. Im Gegensatz zur zweiten, auf einem historischen Vergleich basierenden Aktion des ZPS, der *Kindertransporthilfe des Bundes*, agiert der *Erste Europäische Mauerfall* seine Bezugnahmen jedoch theatral im Medium der Aufführung aus. Man kann also argumentieren, dass die Aktion vielmehr den historischen Vergleich oder Abgleich als eine dem Reenactment schon immer innewohnende Komponente hervortreten lässt. Auch wenn der Gegenwartsbezug jedem Reenactment per se inhärent ist, verschwindet er oftmals unter dem unmöglichen Anspruch, eine authentische Vergangenheit darzustellen, wie im Falle der authentizitätsverliebten Form des historischen Reenactments, die in der Regel zur affirmativen Aushandlung kollektiver politischer Identitäten beiträgt. Das politisch-subversive Potenzial des *Erssten Europäischen Mauerfalls* als Reenactment besteht somit darin, dass er sich klar zu seinem vergleichenden Gegenwartsbezug bekennt.

Zudem weist die Aktion auch eine präfigurativ-visionäre Komponente auf. Mit der Crowdfunding-Kampagne werden Aktivist*innen dazu aufgefordert, ihre politischen, durchaus utopisch erscheinenden Maximalforderungen ganz konkret in die Tat umzusetzen – oder zumindest physisch darzustellen. Mit Parolen wie „No border, no nation“ wird die, innerhalb der linksaktivistischen Szene sehr präsente, utopisch-visionäre Forderung eines Europas der offenen Grenzen aufgerufen. In diesem Sinne wird die Aktion *Erster Europäischer Mauerfall*, so paradox es klingen mag, durch die mimetische Taktik des Reenactments zur präfigurativen theatralen Intervention. Sie wird, um es aktivistisch auszudrücken, zur prophetischen Intervention (vgl. Kap. II.5.2).

²⁵³ Am Originalschauplatz reinszeniert Deller mit riesigem Aufwand und unter der Teilnahme vieler Beteiligten von damals die Schlacht von Orgreave, die blutigste Auseinandersetzung des britischen Bergarbeiterstreiks 1984/85. Jeremy Deller: „The Battle of Orgreave“. Entn.: <<http://www.jeremydeller.org/TheBattleOfOrgreave/TheBattleOfOrgreave.php>>, letzter Zugriff: 18.4.2017.

Als Ganzes betrachtet ist der *Erste Europäische Mauerfall* eine Intervention, die inszenatorisch auf die Generierung medial vermittelter Bilder abzielt. Die Aktion verdichtet und konzentriert sich in der medialen Rezeption zu einer Serie von Fotografien und theatralen Momentaufnahmen, die in den Medien zirkulieren. Dabei sind zunächst die im Vorfeld produzierten Aufnahmen von *Weißten Kreuzen* an Grenzzäunen und mit Gruppen Schwarzer Flüchtender zu nennen. Auch die Verabschiedungszeremonie verdichtet sich medial zu einer Serie von Bildern. Hier sind die zentralen Motive die Freiwilligen auf dem roten Teppich, das Hinweisschild des Zentrums, sich „friedlich, aber bestimmt“ zu verhalten, Philip Ruchs Bolzenschneiderübergabe und Polizist*innen bei Kontrollen. Bei der Aktion an der Außengrenze treten schließlich die inszenierten, theatralen Bilder der Bolzenschneider gen Himmel reckenden Aktivist*innen an die Stelle der ursprünglich angekündigten, wenn auch utopischen Aktion. Überraschenderweise veröffentlichte das Zentrum keinerlei Videomaterial von der Aktion an der Außengrenze und im Netz kursieren ebenfalls nur einzelne kurze Videofragmente (vgl. z. B. Vollmer 2014). Damit sind große Teile der Intervention nur durch Fotografien rezipierbar, so dass letzten Endes eine Serie theatral verdichteter und inszenierter Fotografien das zentrale Medium der Rezeption des *Ersten Europäischen Mauerfalls* darstellt.

IV. Agonale Öffentlichkeiten

Zu Beginn dieses dritten und letzten Teils der Arbeit wird diskutiert und reflektiert, wie die Dramaturgie theatraler Interventionen durch ihre Ausrichtung auf mediale Aufmerksamkeit und Öffentlichkeit geprägt ist. Dabei wird ihr theatraler Charakter genau durch diese Inszenierung hin auf ihre Mediatisierung verstärkt. Sie zirkulieren in mediatisierter Form und können dabei sogar weitere mimetische Prozesse auslösen, die, wie argumentiert werden soll, als ikonische Proliferationen zur Generierung mediatisierter, öffentlicher Aufmerksamkeit beitragen.

Damit steht und fällt auch ihr Wirkungsanspruch, denn theatrale Interventionen führen in den seltensten Fällen zu direkten, unmittelbar benennbaren Veränderungen. Sie agieren trotz ihrer Einbettung in die soziale Wirklichkeit meist im Modus eines theatralen Als-ob; die reartikulierten Visionen treten im Regelfall nicht ein. Weder hat Dow Chemical die Opfer des Bhopal-Unglücks umfassend entschädigt, noch hat das Zentrum für Politische Schönheit mit seinen hundert Freiwilligen den Grenzzaun abgebaut. In Anbetracht dessen werden die Ausübung politischen Drucks und die dafür erforderliche Generierung von Öffentlichkeit zu den zentralen Wirkungspotenzialen theatraler Interventionen. So gelingt es dem ZPS im Rahmen seiner Aktion *Kindertransporthilfe des Bundes*, in Begleitung zweier Schoah-Überlebender, einen Termin im Bundeskanzleramt zu erhalten. Das Kanzleramt reagiert sogar soweit auf den Druck, dass es den vom Zentrum öffentlich angekündigten Termin nachträglich bestätigt. Auch wenn die Verhandlungsziele des Zentrums natürlich nicht erfüllt werden,²⁵⁴ handelt es sich dennoch um ein Beispiel für die erfolgreiche Erzeugung politischen Drucks (vgl. Wirnshofer 2014).

Was die Generierung von Öffentlichkeiten betrifft, ist die zentrale Frage, um welche Art von Öffentlichkeiten es sich konkret handelt. Gelingt es theatralen Interventionen politische Öffentlichkeiten zu erreichen und zu generieren? Wird das Thema der Intervention, der politische Konflikt, den sie aufgreift, diskutiert? Oder vielmehr die Intervention selbst – also etwa die Frage, ob der Umgang mit dem Thema angemessen ist? So wird den Yes Men beim *Bhopal Hoax* vorgeworfen, ihre Intervention sozusagen auf dem Rücken der Opfer durchzuführen und mit ihren Hoffnungen und

²⁵⁴ Das ZPS nimmt für sich in Anspruch, mit dieser Aktion auch die Visavergabepolitik der Bundesregierung beeinflusst zu haben. André Leipold schreibt: „Zwei Tage nach Aktionsstart sah sich die Bundesregierung übrigens schon gezwungen, zu bekunden, dass sie mehr syrische Flüchtlinge aufnehmen will“ (Leipold 2015: 23).

Emotionen zu spielen (vgl. Bonanno /Bichlbaum 2010: 00:37:15-35) und beim *Ersten Europäischen Mauerfall* steht die Frage im Mittelpunkt, ob eine Gleich- oder Analogsetzung zweier Opfergruppen zulässig sei. Gelingt es theatralen Interventionen also auch jenseits von Aufmerksamkeit und Empörung eine Diskussion anzustoßen? Kann eine deliberative oder agonale Öffentlichkeit generiert werden? Dies sind die zentralen Fragen, die in diesem letzten Teil der Arbeit thematisiert werden sollen.

Begonnen wird dabei mit der Diskussion des unmittelbaren Zusammenhangs zwischen Theatralisierung, Mediatisierung und Ikonisierung aktivistischer Interventionen, da diese Verfahren, wie beschrieben, auf mediale Aufmerksamkeit ausgerichtet sind (Kap. IV.1). Im Anschluss wird das Verhältnis von Publikum und Öffentlichkeiten theatraler Interventionen untersucht (Kap. IV.2). Es folgt eine kurze Bestimmung des Öffentlichkeitsbegriffs dieser Arbeit, um schließlich die Schlüsselfrage zu stellen und zu diskutieren, wie es theatralen Interventionen gelingen kann, politische Öffentlichkeiten zu erreichen und zu generieren (Kap. IV.3). Da Öffentlichkeiten immer in ihren spezifischen Konstellationen und Konfigurationen untersucht werden müssen, soll dies abschließend in Fortsetzung der Fallstudie zu dem *Ersten Europäischen Mauerfall* diskutiert werden.

IV.1 Theatralität, Mediatisierung und Ikonisierung von Interventionen

Anhand des *Ersten Europäischen Mauerfalls* wurde exemplarisch beschrieben, wie die Aufführung einer Intervention in eine Serie medial rezipierbarer, theatraler Bilder transformiert wird. Dabei handelt es sich keineswegs um ein neues Phänomen, sondern um eine allgemeine Tendenz medienwirksamer direkter Aktionen. Der Protestforscher Dieter Rucht weist darauf hin, dass die gesellschaftliche Wirkung aktivistischer Gruppierungen „abhängig von medienwirksamen Inszenierungen“ ist (Rucht 2016). Im Folgenden diskutiert er einige Strategien der „medialen Aufmerksamkeitsgenerierung“, so etwa Formen wie die Symbolisierung, die hier bereits in Form der Remetapher besprochen wurde, oder die Skandalisierung (vgl. Kap. III.1.1, IV.3.3). In diesem Kontext widmet sich Rucht auch dem Spektakel, und nennt als Beispiel etwa Jubelchöre, die durchaus auch als Form der theatralen Intervention verstanden werden können. Auch die Theaterwissenschaftlerin Sruti Bala betont die spektakelhafte, auf mediale Aufmerksamkeitsgenerierung ausgerichtete Tendenz direkter Aktionen. Sie greift dabei auf den Begriff der Theatralität zurück, da solche direkten Aktionen produktiv mit

einem „model of theatrical performance“ beschrieben werden könnten. Als Beispiel führt sie eine Aktion von Greenpeace an, nämlich die Platzierung eines Banners auf dem Big Ben durch zwei Kletterer, ein „spectacle to be viewed by the public eye, documented and commented upon by the mass media“ (Bala 2004: 106-7).

Das Konzept des Spektakels mag im Zusammenhang mit dem Begriff der Intervention zunächst einmal irritierend wirken, wurde letzterer doch ganz entscheidend von der Situationistischen Internationale geprägt (vgl. Kap. II.2), die wiederum insbesondere für Debords Spektakelkritik bekannt ist. In seinem Hauptwerk, dem 1967 erschienenen Buch *Die Gesellschaft des Spektakels*, klagt er eine kapitalistische Gesellschaft an, die nichts „als eine ungeheure Ansammlung von Spektakeln“ sei. Alles, auch die Opposition, sei bloße Simulation: „Alles, was unmittelbar erlebt wurde, ist in eine Vorstellung entwichen“ (Debord 1990: 13). Für Debord wären die Aktionen von den Yes Men, Femen, Pussy Riot oder dem ZPS zweifellos bereits Teil des verhassten Spektakels. Allerdings kann durchaus argumentiert werden, dass die Verfahren der subversiven Affirmation in einer hochgradig mediatisierten Gesellschaft sich selbst einer Mediatisierung weder entziehen können – noch, im Sinne des Konzepts, sollten.

Wie bereits gezeigt wurde, ist die Inszenierung von Medienbildern ein ganz wesentlicher Grund für den theatralen Charakter der beschriebenen Interventionen. Dennoch muss zwischen zwei verschiedenen Spielarten von Theatralität unterschieden werden. Als Erstes ist hier Theatralität im Sinne des Auffälligen, des Plakativen, unübersehbar und unüberhörbar Aufmerksamkeit Verlangenden zu nennen. Shannon Jackson betont: „Theatricality comes back into art when art has to be loud, when it needs to disrupt, when it needs ‚Action‘! Art leaves theatricality behind when it can afford to be subtle, critical, or ironic“ (Jackson 2011: 107f). Bei theatralen Interventionen handelt es sich ganz eindeutig um solche Praktiken der Störung und der Unterbrechung wie es ja bereits dem Begriff der Intervention inhärent ist. Diese Form der auffälligen, nach Aufmerksamkeit verlangenden Theatralität kann dabei auch mit Michael Fried als explizite Ausrichtung auf die Zuschauer*innen verstanden werden, die das Theatrale als solches auszeichnet (vgl. Fried 1998: 163; Postlewait /Davis 2003: 20). Zugleich erscheint sie als Verfahren der Hervorhebung (Kotte 1998: 122-123) und als Praxis des Als-ob, als *serious play* (Bogad 2016: 48-51).

Diese zweite Spielform kann als Theatralität im Sinne eines spezifischen Wahrnehmungsmodus oder auch eines Sets von Wahrnehmungskonventionen beschrieben werden (vgl. Burns 1972: 12-13). Wird dieser theatrale Wahrnehmungsmodus durch eine

Intervention außer Kraft gesetzt, kommt es zu den bereits vielfach beschriebenen Phänomenen der Rahmenkollision, wie man sie etwa an den Reaktionen auf die Hoaxes der Yes Men oder den *Ersten Europäischen Mauerfall* ablesen kann. Theatralität ist also zum einen eine Frage der Wahrnehmung und entsteht im Spiel mit Rahmung(en) und dem Als-ob-Modus. Beispiele dafür sind in dieser Arbeit zahlreich, etwa wenn Drohungen oder Hoaxes von Zuschauer*innen und Öffentlichkeit für voll genommen werden oder die Theatralität der Aktionen verkannt wird oder ihre Rahmung durch Camouflage verunklart wird.

Obwohl sie teilweise radikal den Theaterrahmen verlassen oder sogar von Anfang an als paratheatrale Protestformen außerhalb situiert sind, geben viele theatrale Interventionen dieses Als-ob nicht völlig auf. Beispielsweise tritt die Theatralität der Hoaxes der Yes Men erst im Nachhinein, dafür dann aber umso vehementer hervor. In eben diesen Rahmenkollisionen mit sozialen Wirklichkeiten, und Rekonfigurationen nicht-theatraler Öffentlichkeiten liegt also ein zentrales Wirkungspotenzial theatraler Interventionen. Hier geht es nicht darum, soziale Wirklichkeiten direkt und ko-präsent hervorzubringen, gar in ihnen aufzugehen, sondern vielmehr um das Auffällige und Theatrale, das in seiner Inszeniertheit klar erkennbar sein und *trotzdem* Teil der sozialen Wirklichkeit werden kann.

Dabei muss jedoch berücksichtigt werden, dass Aufführungen nach Erika Fischer-Lichte grundsätzlich sowohl theatral als auch performativ sind. Hier wird nun argumentiert, dass diese theatral-interventionistischen Inszenierungen auf ihre Mediatisierung ausgerichtet sind, und dass deshalb ihre Theatralität gegenüber ihrer Performativität stark hervortritt (vgl. Fischer-Lichte 2012a: 27-30). Deutlich wird das an dem über das normale Maß performativen, da rituellen Beispiel der Begräbnisse im Rahmen der Aktion *Die Toten kommen* des Zentrums für Politische Schönheit. Unter Einsatz bewusst gesetzter theatraler Mittel werden hier zunächst zwei rituelle Bestattungen vollzogen, also performative Akte im stärksten aller denkbaren Sinne.²⁵⁵ Dabei lässt sich eine immens unterschiedliche Gewichtung von Performativität und Theatralität bei den beiden Beerdigungen erkennen.

²⁵⁵ Viel wurde über die Echtheit der Bestattungen spekuliert, aber ob nun in den beige gesetzten Särgen letztendlich Leichen lagen oder nicht, lässt sich nicht abschließend klären und erscheint in diesem Kontext auch gar nicht von Belang.

Die frühere der Beisetzungen, die Beerdigung einer Syrerin am 16.6.2015 auf dem islamischen Teil des Berliner Friedhofs Gatow, wird vom ZPS hochgradig theatral gerahmt. Gegenüber der Grabstätte ist ein flaches Podest mit mehreren Stuhlreihen aufgebaut, abgesperrt mit roten Absperrkordeln und mit Namen von ‚Ehrengästen‘ versehen, so den Namen von Bundeskanzlerin Merkel und Innenminister de Maizière. Hinter diesen Stühlen sind zusätzlich die Fahnen der EU-Staaten platziert, so dass die tatsächlichen Besucher*innen der Beisetzung größtenteils seitlich des Grabes stehen (Lühmann 2015; Zentrum für Politische Schönheit 29.7.2015).²⁵⁶

Drei Tage später, am 19.6.2015, wird auf dem Zwölf-Apostel-Kirchhof ein syrisch-palästinensischer Mann begraben. Bei dieser Beerdigung wird auf eine solche Art der theatralen Rahmung verzichtet; es handelt sich um einen alltäglichen rituell-performativen Akt, sieht man einmal von der massiven Medienpräsenz ab. Der Imam bittet die Journalist*innen sogar ausdrücklich, während der Beerdigung möglichst wenig zu fotografieren und zu filmen. Diese zweite Bestattung scheint einen Kompromiss zwischen Mediatisierung und Performativität zu suchen – so ermahnt der Imam gegen Ende seiner Ansprache auch die Mitglieder des ZPS, dass es sich hierbei um ein „echtes“ Ereignis und keine „Veranstaltung“ handele:²⁵⁷

Ich möchte aber nochmal betonen, das ist heute keine Veranstaltung. Selbst bitte ich auch die Leute, die das hier möglich gemacht haben, das hier nicht als Veranstaltung zu bezeichnen. Es ist ein echter Moment. Um nachzudenken. Um besser zu handeln. Und damit beende ich meine Rede. Vielen Dank (Freundeskreis Videoclips 2015: 00:15:18-00:15:43).

Hier sieht man das Bestreben, die Beerdigungen möglichst medienwirksam zu inszenieren und einen Rahmen zu etablieren, der gleich auf den ersten Blick klarmacht, dass es sich hier nicht nur um einen performativen, sondern auch um einen politischen Akt handelt. Dadurch wird eine Theatralität generiert, die der Theatralität von Staatsakten bzw. Staatsbegräbnissen nachempfunden ist. Theatralität und Mediatisierbarkeit hängen also, wie auch in den imitierten politisch-theatralen Ereignissen, ganz unmittelbar zusammen. Die Mediatisierung bringt die Theatralisierung mit sich.

²⁵⁶ Es sind auch weitere theatrale und symbolische Effekte zu benennen, die allerdings als Teil einer ‚regulären‘ Bestattungszeremonie gewertet werden können. So ist neben dem offenen Grab ein zweiter kleiner Sarg symbolisch aufgestellt, der an die ebenfalls bei der Flucht ertrunkene Tochter der Gestorbenen erinnern soll; beide Särge sind, als sie zur Grabstätte gebracht werden, mit Teppichen bedeckt.

²⁵⁷ Bei der ersten Bestattung titelte *Die Welt* hingegen noch „Ist das eine Beerdigung? Oder ein Event?“ (Lühmann 2015).

Die performativen Tendenzen theatraler Interventionen dienen somit der Mediatisierung als Beglaubigung, als Authentifizierung, als Versicherung, dass etwas wirklich stattgefunden hat, wirklich gewagt worden ist. Die theatralen Momente dienen der Mediatisierung durch die Generierung möglichst einprägsamer, die Kernbotschaft der Aktion zusammenfassender und verdichtender Bilder. So beschreibt der Theaterkritiker André Mumot nach dem Besuch der beiden Beerdigungen:

[In] diesem Augenblick wird klar, dass nur die Fotos zählen werden, die bereits in andachtsvollem Schwarz-Weiß live getwittert worden sind, dass nur der weiße Sarg zählen wird und die Bilder von Rosenblüten auf dem Weg, nur das, was wir wiedergeben, nur das, was die Menschen sehen, lesen, sich anschauen werden, nicht das, was hier in diesem Augenblick stattfindet, gewiss nicht das Gerenne und Augenverdrehen der Presse. Weil eine „menschenwürdige Beerdigung“ an diesem Morgen etwas beunruhigend Abstraktes ist, nur ein Bild, ein von den Eskalationsexperten clever inszeniertes Zeichen, bestimmt für eine Welt, die wohl genau solch ein Zeichen braucht, um etwas zu verstehen (Mumot 2015).

Theatralität und Mediatisierung von Interventionen

Theatrale Interventionen erhalten ihre theatrale Qualität durch zweierlei: Durch ihre Ausrichtung auf ihre Mediatisierung und durch ihre ikonische Tendenz. Für die Mediatisierung wird die Inszenierung möglichst klar, eindeutig, lesbar und verständlich gestaltet – und somit theatralisiert. Zudem schwingt hier immer ein Bewusstsein des Gesehen-, Betrachtet- und Beobachtet-Werdens im Sinne Friedls mit. Entscheidend ist hier nicht der Akt der Mediatisierung der Performances – nicht jede dokumentierte oder mediatisierte Performance ist automatisch theatral. Entscheidend ist, dass die Performance auf ihre Mediatisierung hin geplant und inszeniert ist.

Beim ZPS führt diese starke Ausrichtung auf die Mediatisierung dazu, dass das Performative im Sinne des Spontanen, Einmaligen, Ereignishaften und Unmittelbaren verloren geht. Die Performances sind exakt durchgeplant, und auch die Zuschauerpartizipation soll gesteuert werden. Das Zentrum bricht im Regelfall die gesamte Aktion ab, sobald die Handlungen der Teilnehmenden drohen, außer Kontrolle zu geraten: Nachdem die Teilnehmer*innen bei der Aktion *Die Toten kommen* die provisorische Einzäunung niedergerissen hatten und auf die Wiese vor dem Reichstag geströmt waren, wurde per Durchsage erklärt, dass der Veranstalter, also das ZPS selbst, die Aktion für beendet erklärt und alles Weitere in der Verantwortung der Teilnehmer*innen

liegt.²⁵⁸ Ebenso wurde der *Erste Europäische Mauerfall* nicht bis zum Ende durchgeführt; die Teilnehmer*innen wurden vom Zentrum aufgefordert, sich der bulgarischen Grenzpolizei nicht zu widersetzen, und auf ein weiteres Vordringen zum Zaun zu verzichten. Statt real (performativ) den Zaun niederzureißen, wurden Gruppenfotos mit theatral erhobenen Bolzenschneidern gemacht. Hier kippte die Aktion vom Performativen zum Theatralen. So macht das ZPS seine Interventionen, durch die mangelnde Ergebnisoffenheit und den Versuch, möglichst die Kontrolle über die Ereignisse zu behalten, zu eher theatralen, denn zu performativen Ereignissen.

Verdichtung interventionistischer Aufführungen zu Medienbildern

Die Ikonisierung theatraler Interventionen beschreibt die Transformation der jeweiligen transitorischen Performance in ein einzelnes oder eine Serie möglichst prägnanter (Medien-)Bilder, mit denen die Aktion distribuiert wird. Diese Bilder proliferieren und generieren auf diese Weise mediale Aufmerksamkeit. Ziel ist, die Intervention in einem Bild zusammenzufassen, ein zentrales, gar ikonisches Bild zu produzieren. Pragmatisch gesprochen sind theatrale Interventionen auf die Generierung von Pressebildern ausgerichtet. Dabei gibt es zwei verschiedene Strategien: Entweder die Pressefotos werden von den Aktivist*innen selbst hergestellt und distribuiert, was die Auswahl der Motive lenkbar macht. Oder die Aktion muss derart klar, eindeutig oder blicklenkend inszeniert sein, dass die Pressefotograf*innen die gewünschten Bilder erzeugen. Die Theatralität der Aktionen und ihre Mediatisierung sowie Ikonisierung bedingen sich also gegenseitig.

Während das ZPS mit dem *Ersten Europäischen Mauerfall* eine ganze Bildserie produziert, wird bei dramaturgisch weniger komplex angelegten Aktionen, wie denjenigen von Pussy Riot, letztlich nur ein solches Bild generiert. *Das* Bild der Aktion *Punk Prayer* zeigt die Akteurinnen im Altarraum der Moskauer Erlöserkathedrale. Auch die Kommunikationswissenschaftler*innen Reinhold Viehoff und Kathrin Fahlenbach schreiben, ähnlich wie Rucht, dass Proteste seit den 1960er Jahren auf ihre Inszenierung und Mediatisierung hin ausgerichtet sind, betonen jedoch, dass das beschriebene Verfahren die „visuelle und affektive Bedeutung der Medienbilder erkannt

²⁵⁸ Die Verfasserin dieser Arbeit hat an den beschriebenen Ereignissen teilgenommen. Die Durchsage des Zentrums erfolgte ziemlich unmittelbar nachdem die Absperrung eingerissen worden war.

und zur Grundlage der Visualisierung von Protesten gemacht“ hat (Viehoff /Fahlenbach 2003: 44).

Theatrale Interventionen wenden also Verfahren der Ikonisierung an, und auch wenn es nur selten gelingen mag, medienikonische Bilder im eigentlichen Sinne zu produzieren, wirft dieses Konzept doch entscheidende Schlaglichter auf die Strategien theatraler Interventionen. Für Interventionen im Medium der Aufführung bedeutet das, dass ein Prozess des Medientransfers stattfinden muss, der im Folgenden genauer diskutiert werden soll. Die Aufführungen müssen auf ihre mediale Verbreitung hin inszeniert und dafür aufbereitet werden, denn: „Der Journalismus ist durch seine Selektions- und Publikationsmechanismen maßgeblich an dem Konstituieren von Ikonen beteiligt“ (Grittmann /Ammann 2008: 7). Dabei müssen sie „Authentizitätsnormen“ erfüllen, um als autorisiert zu erscheinen (vgl. Grittmann /Ammann 2008: 10-11). Dies geschieht im Falle theatraler Interventionen durch ihren dokumentarischen Charakter. Die Bilder bezeugen eine Aufführung, die tatsächlich stattgefunden hat. Zugleich soll durch diese Norm die Verbreitung gestellter oder inszenierter Bilder verhindert werden (vgl. Grittmann /Ammann 2008: 11). So fragwürdig diese Aussage im Hinblick auf die theatralen Aspekte des politischen Betriebes ist, die tagtäglich Nachrichtenbilder generieren, liefert sie doch einen entscheidenden Hinweis: Theatrale Interventionen müssen ihre grundlegende Inszeniertheit sozusagen mit anderen Authentifizierungsstrategien überkompensieren. Sie werden zum einen an ‚Originalschauplätzen‘, in sozialen Wirklichkeiten platziert, zum anderen erzwingen sie Reaktionen, welche, wie bereits diskutiert, nicht nur die Intervention überhaupt erst konstituieren, sondern auch eine bezeugende, authentifizierende Wirkung entfalten.

Dieser Prozess der Verdichtung von Aufführungen auf ihre ikonischen Zeichen (auch im theatersemiotischen Sinne) hin, kann mit Lessings *Laokoon* produktiv als Prozess des Medientransfers beschrieben werden. Auch Grittmann und Ammann verweisen in diesem Kontext auf Lessing (vgl. Grittmann /Ammann 2008: 22-23); ihnen geht es dabei vor allem um den narrativen Aspekt von Medienikonen. Sie formulieren unter Bezugnahme auf Lessing, dass eine Bildikone „sowohl das Vergangene wie auch das Zukünftige bündele“ (vgl. Grittmann /Ammann 2008: 22). Es ist das zeitlich verdichtende Moment, dass Lessing als die Mediendifferenz zwischen Erzählung, Drama oder Aufführung und Bild beschreibt. Lessing selbst spricht vom Unterschied zwi-

schen der „materiellen Malerei“ und der „lebendige[n] Malerey des Schauspielers“ (Lessing 2012: 20), sowie von der Feststellung des „Transitorischen“ im Bild (vgl. Lessing 2012: 26-27). Sein Schlüsselbegriff für die Beschreibung ist der fruchtbare Augenblick (vgl. Lessing 2012: 26). Er spricht nicht von Medientransfer im engeren Sinne, wie es im Falle theatraler Interventionen von Relevanz ist, sondern vielmehr von der Transposition eines Stoffes von einem Medium in ein anderes. Lessing geht es also um die Frage, wie verschiedene Medien dasselbe Narrativ vermitteln.

Konkret setzt er sich mit der Vermittlung von Stoffen auseinander, die in ihrem Handlungsverlauf als allgemein bekannt gelten, wie dem Mythos des trojanischen Kriegs, dem der titelgebende Priester Laokoon entstammt.²⁵⁹ Dabei ist es aufschlussreich, wie Lessing diesen Moment der Verdichtung des Transitorischen im Bild konzeptioniert. Der Maler dürfe den fruchtbaren Augenblick, den er darstellt, „nie aus dem höchsten Punkte der Handlung nehmen“ (Lessing 2012: 25). Dies begründet er sowohl narrativ als auch auf die Affektdarstellung bezogen damit,²⁶⁰ dass die Imagination der Rezipient*innen aktiviert werden müsse. Es gehe um die Darstellung von „jene[m] Punkt, in welchem der Betrachter das Äusserste nicht sowohl erblickt, als hinzu denkt“ (Lessing 2012: 27), während gleichzeitig auch noch das davor Geschehene an diesem Bild ablesbar ist (vgl. Lessing 2012: 28). Ziel sei, dass „unsere Einbildungskraft [...] weit über alles hinweg [geht], was uns der Maler [...] zeigen könnte“ (Lessing 2012: 27).

Mit dem Kommunikationswissenschaftler David D. Perlmutter lässt sich dieses Verdichtungsmoment von Ikonen begrifflich auch als Metonymie beschreiben. Spezifische Fotos können „metonymisch für gesamte Ereignisse oder Prozesse stehen“ (Grittmann /Ammann 2008: 23). Bezogen auf den Medientransfer zwischen interventionistisch-theatraler Aufführung und den Medienbildern, die sie generiert, sind es ereignishafte Prozesse, die in den einzelnen Bildern verdichtet werden.

Derartige Prozesse der ikonischen Verdichtung ermöglichen die mediale Verbreitung und Distribuierung theatraler Interventionen. Es kommt, so könnte man argumentieren, zu ihrer ikonischen Proliferation in den (sozialen) Medien. Doch können solche

²⁵⁹ Dieser wird nebenbei innerhalb der komplexen Intervention des trojanischen Pferdes Opfer einer göttlichen Intervention der Athene (vgl. Kap. I).

²⁶⁰ Lessing führt auch den Begriff der Theatralität ein und bezieht ihn auf die Affektdarstellung: Er schreibt: „Alles Stoische ist untheatralisch“ (Lessing 2012: 15). Gleichzeitig dürfe eben auch die Affektdarstellung nicht bis zum Äußersten getrieben werden. Es gehe um den theatralen Moment, in dem eine Steigerung des Affekts für die Rezipient*innen noch imaginierbar ist.

Proliferationsprozesse, nicht nur als technische Reproduktion und Vervielfältigung, sondern auch mit theatralen oder performativen Verfahren vorangetrieben werden. Hiermit sind analoge Folgeaktionen und Reinszenierungen gemeint. Es geht um die Ausbreitung künstlerischen Protests in Prozessen der Wiederholung: Als Beispiel wären hier etwa die *Graves for Unknown Refugees* zu nennen, die im Zusammenhang mit der Intervention *Die Toten kommen* in ganz Deutschland und in verschiedenen europäischen Hauptstädten angelegt worden sind.²⁶¹ Die Gräber sind meist in den Innenstädten platziert, gelegentlich auch so, dass auf den Fotografien das historische Stadtbild mitgezeigt wird, wie z. B. am Elbufer in Dresden mit Blick auf die Brühlsche Terrasse.²⁶² Zu dieser Aktion gibt es, wie auch zum *Erste[n] Europäischen Mauerfall* eine Anleitung des ZPS im IKEA-Stil. Sie fordert nicht nur zum Anlegen der Gräber, sondern auch zum „niederknien und beten“ auf, also zu einer – je nach Gläubigkeit und Perspektive – theatralen oder performativen Handlung (vgl. ZPS 20.6.2015, 16.49 Uhr). Ihre medienwirksamste ikonische Proliferation erfahren diese Gräber in Form des Gräberfeldes vor dem Reichstag, das im Rahmen des Marsches der Entschlossenen am 21.6.2015 angelegt wird. Hier gewinnt die Aktion noch einmal an Theatralität, da die Beteiligten vorher mit Blumen, Kränzen und Kreuzen einem leeren muslimischem Leichenwagen durch die Berliner Innenstadt folgen und anschließend mehrere hundert dieser symbolischen Gräber anlegen.

Weitere, wohl bekanntere Beispiele für derartige Proliferationsprozesse sind die weltweiten Solidaritätskundgebungen für die Gruppe Pussy Riot und die Verbreitung bunter, improvisierter Sturmhauben als Solidaritätsaktion,²⁶³ die Ausbreitung der *Duran Adam (Standing Man)*-Proteste in der Türkei im Sommer 2013²⁶⁴ oder auch der

²⁶¹ Ein Bildarchiv mit Fotografien solcher „Graves for Unknown Refugees“ findet sich unter <http://unknownrefugees.tumblr.com/>.

²⁶² Dabei handelt es sich um einen Blogeintrag vom 6. Juli 2015 (vgl. ebd). Einige dieser temporären Installationen greifen dabei die Formelhaftigkeit von Denk- und Grabmalinschriften auf wie beispielsweise „Den Sterbenden an unseren Grenzen“ (Hannover, 16. Juli 2015). Oft tragen sie aber auch klare politische Botschaften ohne die Fiktion des Grabes weiter aufrecht zu erhalten, z. B. „Borders kill“ (Wien, 7. Juli 2015) oder „Bleiberecht für alle“ (Kassel, 13. Juli 2015). Zudem finden sich Gräber, die als Remetapher funktionieren und in denen z. B. die „Menschlichkeit“ ruht (Stuttgart, 30. Juni 2015).

²⁶³ Auch und gerade in der deutschen Theaterszene wurden die Pussy-Riot-Masken unmittelbar nach den Prozessen zum scheinbar allgegenwärtigen Requisit du jour; als Beispiel sei hier Volker Löschs Inszenierung von Verdis *Macbeth* in Marburg genannt, wo die Hexen gleich als ganzer Chor feministischer Maskenträgerinnen auftraten (vgl. Krug 2013).

²⁶⁴ Der „Standing Man“ ist auch als Beispiel in die Online-Plattform des Projekts *Beautiful Trouble* aufgenommen (vgl. Erdem Gündüz: „Standing Man“. Entn.: *Beautiful Trouble*, <<http://beautifultrouble.org/case/standing-man/>>, letzter Zugriff: 26.4.2017.)

„memetic outbreak of restaurant sit-ins staged by the civil rights movement in 1960“ (do Vale 2016: 1, vgl. auch Shifman 2014: 178). Solche Phänomene sind dabei bereits als „memetic performances“ beschrieben worden:²⁶⁵ Es geht um Prozesse der mimetischen Vervielfältigung und Verbreitung, also um „mimemes“, um mit Richard Dawkins erster, auf den Begriff der Mimesis bezogener, begrifflicher Konzeption des Mems zu sprechen (vgl. Felton-Dansky 2012: 119).

IV.2 Publika und Öffentlichkeiten theatraler Interventionen

Im Folgenden wird von Habermas‘ in *Strukturwandel der Öffentlichkeit* entwickelter Konzeption ausgegangen, die mit der Kritik an seinem Öffentlichkeitsmodell um weitere Aspekte, Spielarten und partielle Rekonzeptionierungen ergänzt werden soll. Öffentlichkeit zeichnet sich laut Habermas durch Zugänglichkeit für alle Interessierten aus, muss freie Meinungsäußerung ermöglichen und Gegenstände von allgemeinem Interesse behandeln. Ihm zufolge sei Öffentlichkeit aus der Rezeption von Kunst und Literatur entstanden; die „Adressaten, Konsumenten und Kritiker“ der Kunst seien „[l]e public [...] im Frankreich des 17. Jahrhunderts gewesen“ (Habermas 1992: 90). Entscheidend ist in diesem Zusammenhang der Zusatz „und Kritiker“; folglich wird Kunst und Literatur also nicht nur rezipiert, sondern auch diskutiert. Öffentlichkeit brauche, um sich zu realisieren, mediale oder ko-präsente „Plattformen der Diskussion“ (Habermas 1990: 116).

Habermas‘ bürgerliche Öffentlichkeit „artikulierte sich [...] in Diskursen“ (Habermas 1990: 20), die allerdings keinen unmittelbaren Einfluss auf politisches Handeln haben, wie Habermas durch seinen Rückgriff auf Kants Begriff des „Räsonnements“ klarstellt. Dieses ist bei Kant eine Tätigkeit des Untertanen, die seine Ausübung öffentlicher Ämter nicht beeinflussen dürfe.²⁶⁶ Auch wenn Habermas von politischem, „öffentliche[m] Raisonement“ spricht, gilt hier ebenso, dass es keinen unmittelbaren Einfluss auf staatliches Handeln hat (Habermas 1990: 121, 86). Entspre-

²⁶⁵ Do Vale bezieht den Begriff ganz konkret auf diese Solidaritätsaktionen für Pussy Riot, und führt als weiteres, historisches Beispiel die Lunch-Counter Sit-ins im Kontext der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung an (Do Vale 2016).

²⁶⁶ Bei Kant heißt es pointiert, und diese Stelle zitiert auch Habermas, dass es Inhabern öffentlicher Ämter und Funktionen, „nun freilich nicht erlaubt [ist] zu räsonnieren, sondern man muss gehorchen“ (zitiert nach Habermas 1990: 182).

chend dieser Fokussierung auf das diskursive, rasonierende und damit rationale Moment wird sein Modell, auch und gerade von seinen Kritiker*innen als deliberative Öffentlichkeit bezeichnet (vgl. z. B. Fraser 1990: 60; Mouffe 2007: 21).

Öffentlichkeit ist bei Habermas die „Sphäre der zum Publikum versammelten Privatleute“, was bedeutet, dass auch Amtsträger*innen hier als Privatpersonen teilnehmen (Habermas 1990: 86). Gleichzeitig grenzt er das Öffentliche auf der einen Seite vom Privaten der wirtschaftlichen Interaktionen und der Familie, auf der anderen Seite von der „Sphäre d[er] öffentlichen Gewalt“ ab, zu welcher der Staat und alle seine Institutionen gehören (vgl. Habermas 1992: 89-90; 225).²⁶⁷ Aber deshalb sind öffentliche Diskussionen nicht grundsätzlich politisch konsequenzlos: Öffentlichkeit stellt vielmehr eine Art Korrektiv dar, übt „Kritik an der öffentlichen Gewalt“ (Habermas 1992: 116), kann aber, zumindest in der historisierten Formation der bürgerlichen Öffentlichkeit, keinen direkten politischen Einfluss ausüben. Diese Konzeption wird in ihrer historischen Perspektivierung noch einmal klarer, wenn Habermas vom „kritische[n] Prozeß, den die öffentlich rasonierenden Privatleute gegen die absolutistische Herrschaft anstrengen“, spricht (Habermas 1990: 178). Habermas' bürgerliche Öffentlichkeit hat also, sei sie nun historisch oder als Ideal gedacht, die Funktion der Kritik und des Korrektivs, realisiert in Form eines für jeden zugänglichen, öffentlich ausgetragenen Diskurses. Sie ist damit immer schon ein „weak public“, wie Nancy Fraser unter explizitem Rückgriff auf Habermas' deliberativen Ansatz formuliert: „I shall call *weak publics*, publics whose deliberative practice consists exclusively in opinion formation and does not encompass decision making“²⁶⁸ (Fraser 1990: 75, Herv. i. Orig).

In seinem „Vorwort zur Neuauflage 1990“ stellt Habermas noch einmal klar, dass es sich bei dieser bürgerlichen Öffentlichkeit um *eine* mögliche Realisierungsform von Öffentlichkeit handelt. Damit wird impliziert, dass nicht alle anderen historischen wie

²⁶⁷ Staat und Öffentlichkeit stehen sich bei Habermas gegenüber; es gäbe zwischen ihnen eine „fundamentale Trennungslinie“ (Habermas 1990: 89). Dabei weist Habermas aber auch darauf hin, dass seine Überlegungen historisch verortet seien: „Die bürgerliche Öffentlichkeit ist geschichtlich in Zusammenhang mit einer vom Staat getrennten Sphäre entstanden“ (Habermas 1992: 206). In seiner an Marx orientierten Kritik stellt Habermas seinem bürgerlichen Entwurf eine „demokratisch revolutionierte Öffentlichkeit gegenüber“, welche „grundsätzlich zu einer Sphäre der öffentlichen Beratung und Beschließung über die Leitung und Verwaltung aller zur Reproduktion der Gesellschaft notwendigen Funktionen“ führt. Damit formuliert Habermas hier die Vision einer *strong public* (Habermas 1990: 206-7).

²⁶⁸ Fraser kritisiert das Konzept im Folgenden als für starke demokratische Zivilgesellschaften ungeeignet, es handelt sich quasi um eine Öffentlichkeit ohne außerstaatliche Infrastruktur (vgl. Fraser 1990: 74-77).

denkbaren Öffentlichkeiten nach denselben Prinzipien funktionieren müssen (vgl. Habermas 1990: 11-22). Tatsächlich findet sich dieser Hinweis, dass man nicht von einer „Fiktion der *einen* Öffentlichkeit“ ausgehen dürfe, ebenso, wenn auch deutlich weniger prominent, im Originaltext von 1962 (Habermas 1990: 121).

Grundlegend findet sich ein pessimistischer Unterton bei Habermas, der Massenmedien als das genaue Gegenteil von Öffentlichkeit beschreibt: „Die durch Massenmedien erzeugte Welt ist Öffentlichkeit nur noch dem Scheine nach“ – damit kommen hier Assoziationen zu Debords Spektakelkritik auf (Habermas 1990: 261). Mit dem „Zerfall der literarischen Öffentlichkeit“ sei „das Publikum in Minderheiten von nicht-öffentlich rasonierenden Spezialisten und die große Masse von öffentlich rezipierenden Konsumenten gespalten“ (Habermas 1990: 266). Insbesondere beklagt Habermas auch den Verlust „überschaubarer kommunaler Öffentlichkeiten“ (Habermas 1990: 27). Einen zweiten zentralen Faktor im *Strukturwandel der Öffentlichkeit* stellen nach Habermas die Massenmedien dar: „Die durch Massenmedien zugleich vorstrukturierte und beherrschte Öffentlichkeit wächst sich zu einer vermachteten Arena aus“, in der um Einfluss und Aufmerksamkeit „gerungen wird“ (Habermas 1990: 28).²⁶⁹

Insgesamt ist Habermas' Konzeption der bürgerlichen Öffentlichkeit stark kritisiert worden, so bezeichnet beispielsweise Michael Warner sie als „a highly idealized account of argumentative dialogue“ (Warner 2002: 51). Damit betont Warner noch einmal das rationale Moment der Habermas'schen Öffentlichkeit und unterstellt, dort würden ausschließlich in gepflegtem Dialog wohlüberlegte Argumente ausgetauscht werden. Habermas selbst konzediert im „Vorwort zur Neuauflage von 1990“, es handle sich um einen „Idealtypus“ (vgl. Habermas 1990: 12). Jedoch geht auch er nicht davon aus, dass eine solche diskursive Öffentlichkeit der gegenwärtig aktuellen Konfiguration von Öffentlichkeiten entspricht. Es handelt sich gewissermaßen um eine historische Rückprojektion und gleichzeitig um einen Idealzustand. Habermas argumentiert in seiner bereits 1962 erschienenen Habilitationsschrift, dass insbesondere seit dem Aufkommen der Werbeindustrie, Öffentlichkeit manipuliert und durch Kampagnen und Beeinflussung, Werbung und Kommerzialisierung der Medien geprägt wird (vgl. Habermas 1990: 284-289, hier 288). Werbung ist demzufolge der zentrale

²⁶⁹ Habermas selbst scheint hier von Konglomeraten auszugehen. Im Folgenden klingt er fast schon ein wenig wie ein Verschwörungstheoretiker, wenn er davon spricht, dass hier „um eine in ihren strategischen Intentionen möglichst verborgene Steuerung verhaltenswirksamer Kommunikation gerungen wird“ (Habermas 1992: 28).

Katalysator des von Habermas kulturpessimistisch-negativ dargestellten, titelgebenden *Strukturwandels der Öffentlichkeit*. Er spricht sogar von „der Verwandlung der Öffentlichkeit in ein Medium der Werbung“ (vgl. Habermas 1992: 284). Die massenmediale Vermittlung würde zudem auch die Rezeption von Literatur und Kunst beeinträchtigen, würde ein „kulturell rasonierendes Lesepublikum durch das Massenpublikum der Kulturkonsumenten“ ersetzen und damit auch Diskussion, Kritik und Diskurs durch, wie hier impliziert wird, bloßen, passiven Konsum (vgl. Habermas 1990: 257). Trotz Habermas' Kulturpessimismus, bleibt ein Hinweis bestehen, so banal dieser auch sein mag: Die ästhetische Rezeption über die Massenmedien, und damit auch die Rezeption theatraler Interventionen, verläuft nicht per se kritisch-diskursiv oder überhaupt kommunikativ. Wenn also theatrale Interventionen Öffentlichkeit erzeugen wollen, müssen sie erreichen, dass das Publikum auf sie reagiert, egal ob kritisch, affirmativ oder leidenschaftlich-ablehnend, solange es sie nur nicht bloß konsumiert, wie Habermas sagen würde.

Abschließend muss darauf hingewiesen werden, dass nach Habermas auch Handlungen öffentliche Artikulationen sein können. Er verweist hier auf die Öffentlichkeit der antiken Polis und betont: „Öffentlichkeit konstituiert sich im Gespräch (*lexis*) [...] ebenso wie im gemeinsamen Tun (*praxis*), sei es der Kriegsführung, sei es der kämpferischen Spiele“ (Habermas 1990: 56). Hier hat Öffentlichkeit also nicht *nur* diskursiven Charakter; vielmehr tragen Diskurs und Handlung, *lexis* und *praxis* gleichermaßen zu ihr bei (vgl. auch Balme 2014: 28).

Interventionen können damit als theatrale Handlungen selbst eine öffentliche Äußerung sein. Habermas entsprechend müssen sie dafür Gegenstände von allgemeinem Interesse behandeln und in einem Raum rezipierbar sein, der für jede*n, oder zumindest für große Gruppen der Bevölkerung frei zugänglich ist, sei es der öffentliche Raum oder etwa das Internet und soziale Medien. Dazu muss kurz noch einmal auf die wichtige Unterscheidung zwischen Öffentlichkeit und öffentlichem Raum eingegangen werden: Habermas, der anstelle des Begriffs ‚Raum‘ den der „Sphäre“ nutzt (vgl. Habermas 1990: 86), beschreibt den allgemein zugänglichen Raum als *eine* Bedeutungsmöglichkeit des Öffentlichen (vgl. Habermas 1989: 54). Allgemein gesprochen kann sich Öffentlichkeit bei Habermas sowohl mediatisiert als auch ko-präsent realisieren. Habermas spricht beispielsweise von den „Kaffeehäusern, den Salons und den Gesellschaften“ als Proto-Öffentlichkeiten (Habermas 1992: 97). Hier werden also durchaus ko-präsente Sphären der (bürgerlichen) Öffentlichkeit beschrieben.

Im Kontext dieser Arbeit, ist das Verhältnis von Publikum und Öffentlichkeit von besonderem Interesse. So kann, wie im Folgenden gezeigt wird, etwa beim Zentrum für Politische Schönheit nicht mehr zwischen Publikum und Öffentlichkeit unterschieden werden. Das Publikum ist im engen theaterwissenschaftlichen Sinne zunächst einmal ein Ko-präsenzes. Es kann aber auch als „kollektives ästhetisches Subjekt“ begriffen werden (Balme 2010: 123), was erlaubt, den Begriff des Publikums ein Stück weit von der Ko-Präsenz zu lösen. Ähnlich argumentiert Michael Warner, auch wenn er hier von Öffentlichkeiten, nicht von Publika ausgeht, da eine Öffentlichkeit sich für ihn in dem Moment realisiert, in dem „at least minimal participation“ vorliege. Er schreibt: „merely paying attention kann make you a member“ (Warner 2002: 71). Gleichzeitig betont er, dass die Mitglieder einer solchen Öffentlichkeit einander Fremde sind; Öffentlichkeiten realisieren sich durch eine „orientation to strangers“ (Warner 2002: 74). Zudem zeichnen sie sich durch eine unspezifische, unscharf-anonyme Form der Adressierung aus. Wie Warner ganz klar formuliert: „the address of public rhetoric is never going to be the same as the address to actual persons“ (Warner 2002: 78). Öffentlichkeit wird laut Warner dadurch generiert, dass ihre potenziellen Mitglieder auf charakteristisch unscharfe Weise von einem Text adressiert werden und ihn rezipieren (Warner 2002: 72-73). Ein weiterer entscheidender Unterschied zum Theater-Publikum besteht also darin, dass hier keine, auch noch so temporäre, *Communitas* entsteht.

So fragwürdig dieses Konzept aus einer Habermas'schen Perspektive erscheint, lenkt es doch den Fokus auf einen entscheidenden Punkt: Jeder Text, egal von welcher Textsorte, ob fiktional oder faktual, und wie hier argumentiert werden soll, auch jeder Text im weiteren Sinne, generiere eine Öffentlichkeit, die aus der Gruppe der ihn Rezipierenden²⁷⁰ besteht (vgl. Warner 2002: 66; 68). Mit Habermas hingegen kann argumentiert werden, dass sich eine solche Gruppe Rezipierender, ko-präsent oder nicht, durch Entstehen einer Diskussion in eine Öffentlichkeit verwandeln könne; vorausgesetzt, sie ist allgemein zugänglich und verhandelt keine Privatangelegenheiten, sondern Gegenstände von allgemeinem Interesse. Bereits diese theoretischen Überlegungen lassen die Begriffe Publikum und Öffentlichkeit verschwimmen.

Dieser Effekt verstärkt sich in Bezug auf die behandelten Beispiele noch dadurch,

²⁷⁰ Hier wird bewusst diese etwas umständliche Formulierung gewählt, da beispielsweise der Ausdruck „Rezeptionsgemeinschaft“ bereits wieder Assoziationen zur temporären *Communitas* der Aufführung wecken würde.

dass viele theatrale Interventionen kein oder nur ein sehr kleines Live-Publikum haben, während eine ungleich größere Gruppe sie medial vermittelt rezipiert. Diese medial Rezipierenden treten an die Stelle des ko-präsenten Publikums und sind gleichzeitig (nach Warner) Öffentlichkeit, beziehungsweise können (nach Habermas) dazu werden. Es kommt also im Falle mediatisierter theatraler Interventionen zu einer Konvergenz der Begriffe Publikum und Öffentlichkeit; dennoch scheint es eine Art der medial vermittelten (Text-)Öffentlichkeit im Sinne Warners zu geben, die eher einem Theaterpublikum gleicht als einer (diskursiven) Öffentlichkeit.

Die Öffentlichkeitsstrategien des ZPS und der Yes Men im Vergleich

Diese Überlegungen sollen im Folgenden im direkten Vergleich des ZPS und der Yes Men veranschaulicht werden. Beide Gruppen wenden sich auf sehr verschiedene Weise an die Öffentlichkeit. Das ZPS mit seiner scharfen, polemischen und teils pathetischen Rhetorik, in der es um gutes, wahres und natürlich schönes Handeln geht, greift immer wieder einen Großteil der Gesellschaft an und das oftmals explizit. Um nur einen, dafür aber extremen Aspekt dieser Rhetorik herauszugreifen: In dem Moment, in dem Ruch sich mit historischen Persönlichkeiten wie Oskar Schindler oder Varian Fry in eine Reihe stellt (Ruch 2015: 57, 152), vergleicht er durch diese Analogiebildung implizit auch seine ideologischen Gegner*innen mit Nazis, und deklariert den Teil der Öffentlichkeit, der sich nicht mit ihm für eine Sache einsetzt, zu Mitschuldigen. Auch wenn dieses Beispiel ein Extremes ist, kann man davon auszugehen, dass das ZPS in erster Linie ein (moralisches) Identitätsangebot für Gleichgesinnte und gezielte Provokationen für den Rest der Gesellschaft bietet. Hinzu kommt sowohl bei diesen Vergleichen wie auch bei der Demontage der Mauerkreuze eine Form der Grenzüberschreitung ins Spiel, die aufbringt und polarisiert. Hier wird Öffentlichkeit im Sinne von öffentlicher Debatte generiert.

Die Yes Men auf der anderen Seite richten ihre Kritik gegen die Institutionen und Mächtigen, gegen die Konglomerate und Firmen, in gewisser Weise gegen das *One Percent*. Auch wenn der Begriff *Laughtivism* des Yes Labs als adäquate Beschreibung für die Aktionen der Yes Men viel zu kurz gegriffen ist, weist er auf die Öffentlichkeitspolitik der Artist*innen hin: Mit Humor und Satire sowie der Aufforderung sich zu beteiligen und über Machtverhältnisse und offenkundiges Unrecht zu lachen, wenden sich die Yes Men an eine möglichst ‚breite‘ Öffentlichkeit. Die individuellen politischen Überzeugungen sind dafür in der Regel kein

Ausschlusskriterium.²⁷¹ Hier geht es um die Adressierung einer Öffentlichkeit im Sinne eines möglichst großen Rezipient*innenkreises.

In dieser Hinsicht könnten die beiden Gruppen nicht unterschiedlicher sein. Um es überzogen negativ auszudrücken, urteilen die einen moralinsauer über alle, die nicht ihrer Meinung sind und bringen sie damit gegen sich auf. Die anderen scheinen unterdessen nur Späße gegen ‚die da oben‘ zu machen, um bloß keinem auf die Füße zu treten, und alle unterhalten zu können. Aber genau damit tritt das ZPS polarisierende Debatten zu soziopolitischen Fragen los, während die Yes Men ihre Themen in eine möglichst breite Öffentlichkeit hineintragen. Der entscheidende Unterschied ist, dass die Yes Men in erster Linie Aufmerksamkeit erzeugen, und damit Öffentlichkeit im Sinne einer möglichst großen Gruppe Rezipierender erreichen wollen. Das Zentrum für Politische Schönheit generiert hingegen durch den provokativen Charakter seiner Aktionen Öffentlichkeit im Sinne von Diskussionen, auch wenn diese nicht unbedingt rational verlaufen. Die beiden Beispiele zeigen also, was für unterschiedliche Verfahrensweisen und Konzeptionen sich hinter dem gemeinsamen Nenner, es gehe um die Generierung von Öffentlichkeit, verbergen.

Zugleich erscheinen Publikum und Öffentlichkeit im Falle des *Ersten Europäischen Mauerfalls* endgültig als ununterscheidbar; hier tritt eine Öffentlichkeit im Sinne Warners an die Stelle des Publikums, zum anderen diskutiert diese Öffentlichkeit Themen, die auch ein Theaterpublikum nach Habermas von einem „kollektive[n] ästhetischen Subjekt“ in eine ko-präsente Öffentlichkeit transformieren würden.

Die Facebook-Community als Publikum des ZPS

Die zusehende Mediatisierung lässt also die Kategorie „Publikum“ im engeren Sinne hinfällig werden. Im Falle des ZPS lässt sich vielleicht am ehesten noch eine spezifische Teilöffentlichkeit der Aktion als Publikum bezeichnen, und zwar die Facebook-Community des ZPS, also seine Follower. Sie besteht aus einer klar umgrenzten Personengruppe, ist aber prinzipiell öffentlich (zugänglich) und jede*r kann beitreten. Dieses Publikum wird vom ZPS regelmäßig über den Verlauf der Aktion unterrichtet und kann die Aktion auch kommentieren. Aber letztlich handelt es sich doch um eine asymmetrische Kommunikationssituation, wenn auch eine mit einer

²⁷¹ Als Ausnahmen können die Aktionen gegen die NRA und das Engagement für Klimapolitik genannt werden; zwei Themen, welche die amerikanische Gesellschaft stark spalten.

vergleichsweise starken Feedbackmöglichkeit. Dass es sich, gerade bezüglich der Sichtbarkeit, um eine asymmetrische Situation handelt, liegt an der Funktionsweise und Seitenarchitektur von Facebook und dem Timeline-Prinzip: Die Inhaber*in der öffentlichen Seite (es handelt sich hier ja um kein „Profil“ des ZPS, sondern um eine „Seite“, die man *liken* kann und so auch automatisch *followed*) kann die Kommentare der Nutzer*innen löschen, bestimmte User auch von der Seite entfernen oder sie blockieren und so an einer Kommentierung komplett hindern. Die Beiträge des Zentrums werden zudem alle prioritär in der Timeline angezeigt, von den Kommentaren des Publikums werden dort nur jeweils die jüngsten zwei sowie die Gesamtzahl angegeben. Um komplette Diskussionen zu einem Beitrag des ZPS einzusehen, muss man erst auf „vorherige Kommentare anzeigen“ klicken.

Dieses Publikum des Zentrums ist für eine Künstler*innengruppe beeindruckend. Mit 186.775 Likes (also „Gefällt-Mir-Angaben“ der Seite) sind sie, um eine Vergleichsgröße anzugeben, keine 100.000 Likes von den international bekannten Pussy Riot (mit 283.796) entfernt.²⁷² Dieser Erfolg in Klicks zeigt auch, wie sehr sich das ZPS um diese Art der Kommunikation bemüht: Durch den wohlkuratierten Facebook-Feed der Gruppe ‚lohnt‘ es sich nicht nur, Follower zu werden, es steigt auch die Wahrscheinlichkeit, dass die Postings des ZPS in die Filterblasen anderer Facebooknutzer*innen vordringen.

IV.3 Öffentlichkeitskonstellationen theatraler Interventionen

IV.3.1 Grenzüberschreitungen zwischen Öffentlichkeiten

Die theatrale Intervention als Versuch, andere Öffentlichkeiten zu erreichen, wäre überflüssig, wenn Öffentlichkeit homogen und im Singular gedacht werden könnte: In diesem Fall hätten Interventionen automatisch Zugriff auf die gesamte Öffentlichkeit. Dass dies nicht zutrifft, zeigt allein, dass unterhaltsam-amüsante Strategien wie die der Yes Men entwickelt werden, um sich „Sendezeit zu erkaufen“ (vgl. Bichlbaum 2014: 36). Um es aus Habermas‘ pessimistischer Sichtweise zu formulieren, herrscht gegenwärtig ein Zeitalter der zerfallenen Öffentlichkeit. Wie seine Kritiker*innen betonen, und er selbst im „Vorwort zur Neuauflage 1990“ zugesteht, ist dies kein neues Phänomen. Öffentlichkeit war wohl schon immer fragmentiert. Selbst wenn man sich auf

²⁷² Alle Zahlenangaben sind vom Stand des 23.4.2017.

Habermas' eigene Beispiele beschränkt, kann man argumentieren, dass es in der griechischen Antike verschiedene „kommunale“ Polis-Öffentlichkeiten gegeben hat, oder dass sich, neben der bürgerlichen, andere „subkulturelle oder klassenspezifische Öffentlichkeiten“ herausgebildet haben (Habermas 1990: 15-17, Fraser 1990: 59). Habermas selbst betont in der kritischen Revision seiner Theorie: „es ist falsch, vom Publikum im Singular zu sprechen“ (Habermas 1992: 15).

Im Anschluss und in Kritik an Habermas werden Modelle entwickelt, die Öffentlichkeiten grundsätzlich im Plural begreifen. Beispielsweise hat nach Ansicht von Nancy Fraser die Konzeption der bürgerlichen Öffentlichkeit niemals einer historischen Realität entsprochen (Fraser 1990: 59, 62). Deshalb muss nach realistischeren Modellen der Beschreibung gesucht werden. Frasers zentrale Kritikpunkte sind, dass die bürgerliche Öffentlichkeit das Ideal der freien Zugänglichkeit nicht erfüllen könne (vgl. Fraser 1990: 63). Zudem erhebe sie eine Art Alleinvertretungsanspruch und verstehe sich als „*the public*“ (Fraser 1990: 61). Man kann auch sagen, sie vertritt einen hegemonialen Anspruch.²⁷³ Deshalb komme es zur Entstehung neuer Öffentlichkeiten der Ausgeschlossenen, die mit Habermas' Modell nicht beschreibbar seien (vgl. Fraser 1990: 60-61).

Fraser geht von einer „multiplicity of public arenas“ aus (Fraser 1990: 61). Dabei betont sie, dass diese multiplen Öffentlichkeiten als „competing public spheres“ gedacht werden müssen.²⁷⁴ Sie stehen also miteinander im Wettbewerb oder auch im Konflikt. Im Unterschied zu Habermas sieht Fraser diese Vervielfältigung öffentlicher Sphären in keinsten Weise als negativ. Vielmehr könne sie zu einer Demokratisierung beitragen, indem „alternative publics“ entstehen, die sie an anderer Stelle auch als Gegenöffentlichkeiten bezeichnet (Fraser 1990: 61; 66-67). Fraser integriert also Gegenöffentlichkeiten in ihr Konzept der multiplen, konfligierenden Öffentlichkeiten. Ihr

²⁷³ Fraser schreibt: „We can no longer assume that the bourgeois public sphere was simply an unrealized utopian ideal; it was also a masculinist ideological notion that functioned to legitimate an emergent form of class rule“ (Fraser 1990: 62). Hier wird klar, dass sie die bürgerliche Öffentlichkeit als dominantes Projekt begreift. Im Anschluss formuliert sie klar hegemonietheoretisch, es handle sich um „the prime institutional site for the construction of the consent that defines the new, hegemonic mode of domination“ (Fraser 1990: 62).

²⁷⁴ Fraser betont: „the relations between bourgeois publics and other publics were always conflictual“ (Fraser 1990: 61).

Modell kann als Konzeption pluraler Gegenöffentlichkeiten beschrieben werden. Genauso produktiv können Gegenöffentlichkeiten auch als Teil von Mouffes Konzept der agonistischen Öffentlichkeiten gesehen werden.²⁷⁵

Bei Fraser ergeben sich komplex geschichtete Konstellationen multipler, miteinander interagierender Öffentlichkeiten. Teilöffentlichkeiten existieren in diesem Modell nicht einfach nebeneinander, sondern stehen auf vielfältige Weise zueinander in Beziehung. Sie können miteinander im Wettbewerb oder im Konflikt stehen, sich aber auch überlappen und überschneiden, somit Schnittflächen bilden und füreinander durchlässig werden. Dabei können diese Beziehungen zwischen Öffentlichkeiten sowohl horizontal wie auch vertikal organisiert sein, wobei einzelne Öffentlichkeiten gleichzeitig einen Teil einer anderen, größeren Öffentlichkeit darstellen können (vgl. Fraser 1990: 70). Das Verhältnis zwischen verschiedenen Öffentlichkeiten muss immer als ein von Machtstrukturen geprägtes beschrieben werden. Es gibt dominierende wie auch subalterne Öffentlichkeiten und neue entstehen oftmals durch Ausschlussmechanismen (Fraser 1990: 59-62).

Nun stellt sich die Frage, wie solche einzelnen öffentlichen Sphären genauer gefasst werden können. Dabei lassen sich aus Frasers und Habermas' Überlegungen verschiedene Kriterien für die Bestimmung solcher Teilöffentlichkeiten ableiten. Zunächst einmal kann thematisch nach der Art des Diskurses unterschieden werden, der jeweils geführt wird. Daraus ergibt sich beispielsweise schon bei Habermas die Unterscheidung zwischen einer literarischen und einer politischen Öffentlichkeit (vgl. Habermas 1990: 116-121),²⁷⁶ an die im Kontext dieser Arbeit mit Christopher Balmes Konzept der theatralen Öffentlichkeit angeknüpft werden soll (vgl. Balme 2014). Eine zweite Differenzierungsmöglichkeit bietet die Frage, wer jeweils an einer Öffentlichkeit teilnimmt. Entscheidend ist nicht, wer zu einer Öffentlichkeit Zugang haben *könnte*, sondern wer sich tatsächlich an ihr beteiligt. So sind beispielsweise aktivistische (Gegen-)Öffentlichkeiten von Akteur*innen mit einem vergleichsweise homogenen

²⁷⁵ Dabei ist auch der Übergang zwischen subkulturell-klanestiner Gegenöffentlichkeit zu etablierter Öffentlichkeit fließend; ihre Plattformen können große Aufmerksamkeit auf sich ziehen, sich gar zu etablierten Medien transformieren; im deutschen Kontext z. B. die *taz*.

²⁷⁶ Dabei können sich diese Öffentlichkeiten jeweils auch von innen heraus verändern. Schließlich ist Habermas zentrales historisches Argument, dass die bürgerliche, politische Themen verhandelnde Öffentlichkeit aus der literarischen entstanden sei (vgl. Habermas 1992: 90).

politischen Weltbild geprägt, dessen Aushandlung entscheidend zur thematisch-diskursiven Bestimmung solcher Öffentlichkeiten beiträgt.²⁷⁷ Als drittes und letztes Kriterium sei hier noch die spezifische Art des Diskurses genannt. Darunter fallen beispielsweise Begrifflichkeiten und Argumentationsfiguren, oder allgemeiner gesprochen, alles, was innerhalb einer solchen Öffentlichkeit überhaupt als Diskursbeitrag wahrgenommen wird. Chantal Mouffe verwendet dafür den Begriff der „diskursiven Oberflächen“ (Mouffe 2007a: 3).²⁷⁸

Auf Grundlage dieser Überlegungen können aktivistische Gegenöffentlichkeiten, die theatrale Öffentlichkeit und die ‚breite‘, hegemoniale, oder dominante, massenmedial vermittelte Öffentlichkeit in den Blick genommen werden, also die für diese Analyse relevanten Öffentlichkeiten.

Die Fiktion der breiten Öffentlichkeit

Auch wenn seit Habermas klar ist, dass es sich bei der ‚breiten‘ Öffentlichkeit um eine Fiktion handelt,²⁷⁹ versuchen Aktivist*innen dennoch sie zu erreichen. Diesem Wunsch nähern sie sich, indem sie eine durch Zeitung, Radio und Fernsehen vermittelte Öffentlichkeit adressieren. Da Öffentlichkeiten hierarchisch strukturiert sind, erfolgt also in der Regel eine Bewegung von einer untergeordneten in diese dominante, und von kleinen in größere Öffentlichkeiten.²⁸⁰ Diesem Hinwirken auf die „breite“ Öffentlichkeit entspricht im weiteren Sinne Mouffes Anspruch, den *Common Sense* zu verschieben. Dies gilt auch, und vielleicht umso mehr, in Zeiten von Viralität und Netzöffentlichkeiten. Es wird nach wie vor versucht, mediale Aufmerksamkeit in Form von Berichterstattung der etablierten Medien zu generieren; die Yes Men wie auch das ZPS präsentieren die Berichterstattung über ihre Aktionen geradezu triumphal, sei es auf ihren Webseiten oder in ihren Filmen. Entsprechend versuchen theatrale Interventionen Schnittstellen zwischen ihren Partikularöffentlichkeiten und dominanten, durch die etablierten Medien vermittelten Öffentlichkeiten zu erzeugen.

²⁷⁷ Eine Feststellung, die auch auf die theatrale, zumindest die deutsche theatrale Öffentlichkeit zutrifft.

²⁷⁸ Dieses Phänomen wird innerhalb des behandelten Gegenstandsbereiches etwa dann evident, wenn die Yes Men für ihre Konferenzpräsentationen auf einen neoliberalen Diskurs zurückgreifen.

²⁷⁹ Habermas bezeichnet die „öffentliche Meinung“ als „staatsrechtliche Fiktion“ (Habermas 1992: 31) und ergänzt bereits 1962 „in den empirischen Untersuchungen der Medienforschung und Kommunikationssoziologie hat sich die Entität längst aufgelöst“ (Habermas 1992: 31).

²⁸⁰ Dies schließt, um mit Fraser zu sprechen, auch eine Bewegung hin zu *strong publics* (Fraser 1990: 75) mit ein, also zu Öffentlichkeiten, denen eine tatsächliche Entscheidungsgewalt innewohnt.

Aktivistische Gegenöffentlichkeiten

Gegenöffentlichkeiten sind darauf ausgerichtet, in die hegemoniale Öffentlichkeit zu intervenieren. Sie sind mehr als eine parallele Öffentlichkeit, sondern sie stehen im Konflikt mit der dominanten Öffentlichkeit. So schreibt Fraser: „Subaltern counter-publics have a dual character. On the one hand, they function as spaces of withdrawal and regroupment; on the other hand, they also function as spaces and training grounds for agitational activities directed towards wider publics” (Fraser 1990: 68). Die aktivistische Intervention muss also aus ihrem Schutzraum der Gegenöffentlichkeit ausbrechen, auch wenn linksaktivistische Gegenöffentlichkeiten in der Regel eine eigene starke, teilweise gar globale Vernetzung und mediale Plattformen (man denke an Indymedia) aufzuweisen haben.²⁸¹

Theatrale Öffentlichkeiten

In Bezug auf die (zumindest deutsche) theatrale Öffentlichkeit, spricht Christopher Balme von einer „closed theatrical public sphere“ (Balme 2014: ix-x). Er beschreibt dieses Phänomen als „self-contained“, ein „closed circuit“ aus Abonnent*innen, Theatergewerkschaften und Kritiker*innen. Innerhalb dieses Kreises wird Theater in erster Linie ästhetisch wahrgenommen (Balme 2014: ix-x). Entsprechend sieht Balme diesen Zirkel in seiner momentanen Konfiguration sozusagen als privaten Raum. Der öffentliche Charakter kann in Frage gestellt werden, wendet man den habermas'schen Anspruch an, es müssten Angelegenheiten von allgemeinem Interesse diskutiert werden.

Eine Grenzüberschreitung in Bezug auf Öffentlichkeiten ist in diesem Kontext gleichzeitig eine grundlegende Generierung von Öffentlichkeit. Der theatralen Intervention muss es also darum gehen, diese Transgression zu vollziehen, aus dem geschlossenen Zirkel auszubrechen.²⁸² Eine frühe Diagnose der „closed theatrical public sphere“ stammt vom Schriftsteller Peter Handke, der sie mit dem Begriff „Theaterthe-

²⁸¹ Aktivistische Öffentlichkeiten sind oftmals transnationale, die sich auch in Protesten manifestieren, z. B. gegen gleichermaßen internationale Gipfeltreffen. Zu dieser Internationalisierung tragen insbesondere die neuen Medien bei. Die Transnationalität zeigt sich innerhalb des Beispielkorpus' dieser Arbeit insbesondere bei Pussy Riot oder den Femen.

²⁸² Alternativ kann der Zirkel auch innerhalb des Theaters aufgebrochen werden, sofern es gelingt, dort politische anstelle von ästhetischen Diskursen auszulösen. So wirken auch Theaterskandale als Öffnungen der theatralen Öffentlichkeit (vgl. z. B. Balme 2014: 107-127).

ater“ beschreibt. Hier erläutert Handke, auch wenn es ihm in erster Linie um Institutions- und Systemkritik geht, bereits recht präzise, welche Auswirkungen eine geschlossene Theater-Öffentlichkeit auf das Bühnengeschehen hat:

[Der] Bedeutungsraum [ist] dermaßen bestimmt, daß alles, was außerhalb des Theaters Ernsthaftigkeit, Anliegen, Eindeutigkeit, Finalität ist, Spiel wird – daß also Ernsthaftigkeit, Eindeutigkeit, Engagement etc. auf dem Theater eben durch den fatalen Spiel- und Bedeutungsraum rettungslos verspielt werden (Handke 1968, vgl. auch Kraus 2007: 205).

Damit beschreibt Handke, warum eine politische Intervention auf dem Theater auch gegenwärtig schwer realisierbar ist. Der Theaterrahmen schwächt Interventionsbestrebungen zwangsweise ab, jedenfalls in der spezifischen Konstellation von Rezeptionskonventionen, wie sie im europäischen bürgerlichen Theater und seiner „closed theatrical public sphere“ angelegt ist.

Entsprechend ist es keineswegs unmöglich, aus dem Theaterrahmen heraus eine Intervention durchzuführen, allerdings erschwert der konventionelle Theaterrahmen dies – was analog auch für die Kunstsphäre im Allgemeinen gilt. So erklärt sich die Tendenz, ihn in welcher Form auch immer zu verlassen oder zu überschreiten, wie es zahlreiche Beispiele in dieser Arbeit gezeigt haben. Entscheidend ist hier, wie die Diskussion geführt wird, ob ästhetische oder politische Qualitäten einer Aufführung oder theatralen Intervention diskutiert werden. Aber auch, wer an der Diskussion teilnimmt, ist von Belang, um eine politische Öffentlichkeit zu erreichen. Für eine Intervention, die aus der theatralen Öffentlichkeit heraus erfolgt, müssen Teilnehmer*innen jenseits des primären Theaterpublikums involviert werden; auch Berichterstattung und Diskussion müssen über den Elfenbeinturm von Fachmagazinen und Theaterseiten, möglichst auch über das Feuilleton hinaus erfolgen. Die Grenze zwischen Kunst und Politik sollte demnach nicht nur von den Künstler*innen selbst überschritten werden, sondern besonders durch die Rezeption. Die Überschreitung dieser Grenze kann entsprechend auch erreicht werden, wenn eine künstlerische Intervention zwar als solche, als Kunst wahrgenommen wird, aber Debatten auslöst, die explizit nicht-ästhetische Kriterien verhandeln.

IV.3.2 Agonale Öffentlichkeiten

Mouffe grenzt sich deutlich gegen Habermas' deliberatives Modell ab. Ihre Konzeption agonaler Öffentlichkeit ist durch nicht miteinander vermittelbare Positionen und die Mobilisierung politischer Leidenschaften und Identifikationen gekennzeichnet. Damit bewegt sich ihr Modell der Agonalität auf einem schmalen Grat zwischen Konsens- und Kompromisspolitik und offener Feindschaft, dem Antagonismus.

Agonismus zeichnet sich durch vier konstituierende Punkte aus: Zunächst erfordert er eine prinzipielle Anerkennung der Position des Gegners, im Gegensatz zu einer feindlichen Position, die fundamental abgelehnt und bekämpft wird. Als Zweites muss die Aushandlung eines von beiden Seiten anerkannten Wertekanons stattfinden, beispielsweise einer Verfassung oder eines Abkommens wie der Genfer Flüchtlingskonvention. Über dessen konkrete, realpolitische Ausgestaltung muss wiederum agonistisch gestritten werden. Drittens muss an die Stelle eines Kompromissmodells der Wettstreit gegensätzlicher Positionen treten; und schließlich muss der rein rationalistische Diskurs mit ‚politischen Leidenschaften‘ angefüllt werden (vgl. Mouffe 2007b: 22-36).

Mouffe will auf diese Weise politische und nicht moralische Diskurse ermöglichen. Letztere, so Mouffe, bieten keinen Spielraum für Auseinandersetzung, sondern sind sozusagen moralisierende Belehrungen und Erpressung. Es ist offensichtlich, dass das ZPS aggressiv moralische Diskurse führt. Dennoch produziert das Zentrum genau das, was agonistisch-politische Kunst generieren soll, nämlich Dissens, der sich gegen Kompromisse richten und Diskurs anstiften soll. Hier zeigt sich ein Problem in der Übertragbarkeit von Mouffes sehr pointiert und apodiktisch formuliertem Verständnis agonistischer Kunst auf konkrete Beispielanalysen. Ein weiteres entsteht daraus, dass Mouffe zwar politische Leidenschaften einfordert und positiv konnotiert, etwa die Leidenschaft für Gerechtigkeit, zugleich aber Hass als Emotion ablehnt und nicht als Leidenschaft gelten lässt. Hier beginnt für sie eindeutig markiert der Bereich des Antagonismus (vgl. Mouffe 2007b: 7-19). Damit trifft sie eine unterkomplexe, fragwürdige qualitative Unterscheidung von Emotionen, trennt ‚gute‘, politische Leidenschaften von negativen, antagonistischen Gefühlen, die sie nicht gelten lässt und gleich in eine andere Kategorie setzt.

In Mouffes Definition agonaler Öffentlichkeit heißt es: „public space is the battleground where different hegemonic projects are confronted, without any possibility of final reconciliation” (Mouffe 2007a: 3). Öffentlicher Diskurs ist also, dem agonalen

Modell zufolge, nicht auf Konsens oder Kompromiss ausgerichtet, sondern findet genau in der Auseinandersetzung und dem Aufeinanderprallen verschiedener Positionen und Meinungen statt. Deshalb sei es die Funktion kritischer Kunst, wie Mouffe schreibt, „den Konsens anzufechten und in Frage zu stellen“ (Mouffe 2007a: 5) und „Dissens anzufachen“ (Mouffe 2007a: 4; Kap. II.3, S. 69-70).

Diesen Anforderungen werden, wie anhand der zahlreichen Beispiele dieser Arbeit gezeigt wurde, die meisten theatralen Interventionen gerecht: Es gelingt den meisten, Konsens in Frage zu stellen. Oftmals steht die Hinterfragung im Vordergrund der Aktionen. Beim Beispiel der Hoaxes ist eine solche der Logik von Aufdeckung und Bloßstellung bereits implizit. Wieder andere Aktionen, man denke an das ZPS, erreichen die Hinterfragung durch Provokation und Polarisierung. Damit kann man argumentieren, dass die Aktionen selbst agonale sind; allerdings stellt sich mit dieser Feststellung die Frage, inwiefern sich dies in ihrer Rezeption widerspiegelt. Dabei gelingt es nicht jeder Aktion, auch wenn sie dramaturgisch wie inszenatorisch auf das Erreichen und Generieren von Öffentlichkeit ausgerichtet ist, Öffentlichkeit auch als agonale zu generieren.²⁸³

Als Paradigma einer theatralen Intervention, die agonale Öffentlichkeit generiert, kann der *Erste Europäische Mauerfall* betrachtet und analysiert werden. Die Aktion geht von einem polemisch-provozierendem historischen Vergleich aus, ist damit nicht auf Konsens ausgerichtet und lässt mit ihren expliziten wie impliziten Forderungen – migrationspolitische Verbesserungen und Abschaffung von nationalstaatlichen Grenzen – keine Kompromisse zu. Zugleich ist es kein streng rationalistischer Diskurs, stattdessen werden Leidenschaften artikuliert. Dies zeigt sich schon in der Rhetorik, die nicht-rationalistische Sprechweisen, Ironie, Zynismus und Polemik zulässt.

Nach Mouffe liegt in diesen agonalen Qualitäten die Möglichkeit größerer Gegenentwürfe, während sie in Kompromiss- und Konsens-Modellen ein Denken politischer Alternativlosigkeit sieht. So überzeugend Mouffes Konzeption, gerade im Hinblick auf theatrale Interventionen, sein mag, übergeht sie doch das Problem, dass aus dem Agonismus die sublimierten Antagonismen wieder ausbrechen können und streift al-

²⁸³ Als geradezu theaterwissenschaftlich-kanonisches Beispiel ist hier Schlingensiefels *Bitte liebt Österreich* zu nennen, aber de facto lassen sich nur sehr wenige Beispiele anführen, bei denen das in vergleichbarem Ausmaß gelingt. Schlingensiefel provozierte intensive Kampagnen für und gegen seine Aktion; es ließen sich bereits antagonistische Tendenzen erkennen.

lenfalls die Tatsache, dass sich öffentlich geführte, agonistische Debatten leicht zu antagonistischen hochschaukeln.

Dabei ist hier Hatespeech als Syndrom und Sonderform des Antagonismus zu nennen. Exponentiell verstärkt durch Kommunikationsmechanismen des Internets – zum einen die optionale Anonymität, zum anderen die Kommentarfunktionen von sozialen Netzwerken und Nachrichtenportalen – driften gesellschaftliche und politische Debatten und Beiträge immer häufiger in eine solche Form der Hassrede ab. Es handelt sich dabei keineswegs nur um online vorgebrachte Beiträge. Hatespeech ist durch Artikulation von Hass gekennzeichnet und richtet sich mit der Verwendung von Herabsetzungen und Verunglimpfungen gegen Bevölkerungsgruppen oder Personen. Ziel der Herabsetzungen sind dabei kollektive Identitätskategorien wie Ethnie, Geschlecht, Religion oder sexuelle Orientierung (vgl. Stefanowitsch 2016: 11-14). In der später folgenden Fallanalyse wird noch genauer auf leicht geschürte, (latent-)rassistische Hassreden eingegangen. An diesem Punkt soll nur festgestellt werden, wie leicht eine solche antagonistische Form der Debatte erreicht werden kann. Selbst die Broschüre über das Phänomen Hatespeech, auf welche sich die soeben gemachten Erläuterungen beziehen, zog Wellen von Hass und Hatespeech nach sich – und das sowohl in sozialen Netzwerken als auch in einem Boulevardmagazin des öffentlich-rechtlichen Fernsehens (Winterbauer 2016).

IV.3.3 Skandalisierungen

Neben der Agonalität ist die Skandalisierung ein zentraler Mechanismus zur Aufmerksamkeits- und Öffentlichkeitsgenerierung des *Ersten Europäischen Mauerfalls*. Hier gilt es zu bestimmen, ob Skandalisierung und Agonalität als ähnliche oder gegensätzliche Mechanismen zu verstehen sind.

Hans Mathias Kepplinger beschreibt den Skandal als „einen Verstoß gegen die herrschende Moral oder das geltende Recht, der einen materiellen oder ideellen Schaden bereits hervorgerufen hat oder hervorrufen kann“ (Kepplinger 2012: 7). Analog dazu bestimmt er *Die Mechanismen der Skandalisierung* als die Verfahren, mit denen ein solcher Verstoß in der Öffentlichkeit etabliert und distribuiert wird, wobei nicht jede Skandalisierung auch zu einem Skandal führt. Deshalb soll im Folgenden die Skandalisierung auch als Strategie zur Generierung von Öffentlichkeit begriffen werden.

Beim *Ersten Europäischen Mauerfall* handelt es sich um die Entwendung der *Weißten Kreuze* als Verstoß gegen das geltende Recht. Aber zugleich und entscheidender

ist es ein moralischer Verstoß. Der vermeintliche Diebstahl ist nicht dadurch aufhebbar, dass es sich ‚nur‘ um eine Kunstaktion handelt. Entsprechend sind die Reaktionen: Der Verstoß „entwürdigt das Andenken an die Menschen, die für ihre Freiheit gestorben sind“, so CDU-Fraktionschef Florian Grad, und er „missbrauch[t] das Andenken Verstorbener“, wie es die Union der Opferverbände kommunistischer Gewaltherrschaft formuliert (zit. nach Bembenek 2014).

Außerdem gibt es laut Kepplinger in jedem Skandal „einen Täter, der den Missstand aus angeblich niederen Motiven verursacht oder zumindest nicht verhindert hat“ (Kepplinger 2012: 7) und damit in jeder Skandalisierung die Fiktion eines solchen Täters. Hier wird eindeutig der „Kreuz-Entführer“ Philip Ruch von der Boulevardpresse zum Täter stilisiert, denn, wie die *B.Z.* schreibt: „Dieser Mann klate die Kreuze der Mauertoten“ (Bembenek 2014²⁸⁴ / Negroni 2014). Auch wenn das Zentrum für sich natürlich ‚hohe‘, ideelle Motive in Anspruch nimmt und Kepplinger hier „nieder“ ganz im juristischen Sinne meint, findet in der Debatte um die Aktion eine Wertabwägung und damit eine Hierarchisierung von Motiven statt. Dem ZPS wird „Instrumentalisierung der Maueropfer“ zum Zwecke der Aufmerksamkeitsgenerierung für das – damit implizit als ‚minder‘ eingestufte – Leid der Flüchtenden an den EU-Außengrenzen vorgeworfen. Gleichzeitig wird der moralische Anspruch des ZPS²⁸⁵ durchaus als solcher wahrgenommen und von einflussreicher Seite diskreditiert: Man denke an Norbert Lammerts Kommentare im Deutschen Bundestag (vgl. Deutscher Bundestag 2014: 5996; Kap. II.5.3, S. 115).

Allerdings führen im Fall der Aktion des Zentrums weder die eigene Skandalisierung von Seiten des ZPS durch die Inszenierung eines potenziell kriminellen Aktes noch die Reaktionen von Medien und Politiker*innen zu einem Skandal im engeren Sinne, sondern nach Kepplinger lediglich zu einem „publizistischen Konflikt“ (vgl. Kepplinger 2012: 149-168). Innerhalb der Medienlandschaft bilden sich „zwei publizistische Lager“, von denen das eine die Aktion verteidigt (*taz*, *Spiegel*, *Berliner Zeitung*), das andere sie verurteilt (*FAZ*, *Welt*, *B.Z.*). Gleiches gilt auch für die Reaktionen

²⁸⁴ „Skandal um den Klau der ‚Weißen Kreuze““, heißt es explizit im Vorspann dieses Artikels von Janina Bembenek.

²⁸⁵ Der Kampagnentrailer der Aktion ist vergleichsweise subtil und arbeitet wenig mit moralischen Begrifflichkeiten: Den Kreuzen wird eine „Solidarität“ zugeschrieben – die implizit an anderer Stelle fehlt – und es wird hinterfragt, ob es sich beim heutigen Europa um „einen selbstbewussten und hilfsbereiten Kontinent“ handelt. Die moralische Forderung auf der Internetseite der Kampagne ist hingegen direkter: Hier geht es um die „[V]erteidig[ung]“ der „Humanität Europas“.

von Politiker*innen. Kepplingers Begriff des publizistischen Konflikts lässt sich also im Vokabular dieser Arbeit als agonales Verfahren beschreiben.

Es muss auch angemerkt werden, dass sich die Skandalisierung bei dieser Aktion womöglich nicht ganz im Sinne der Konzeption des ZPS entwickelt. Denn wie schon bei anderen Aktionen der Artivist*innengruppe²⁸⁶ soll ein skandalöses Unrecht aufgedeckt werden: Die neu errichtete Grenzbefestigungsanlage in Bulgarien, die Pushback-Methoden in Melilla und die Verschließung der letzten Fluchtmöglichkeiten über den Landweg. Stattdessen werden der vermeintliche „Diebstahl“ und die „Denkmalschändung“ zum alleinigen Skandalon.

Wenn Kepplinger die Skandalisierung als ein wenig zur produktiven Bildung von Öffentlichkeit beitragendes Verfahren einordnet, dann liegt dies im Wesentlichen daran, dass sein Öffentlichkeitsmodell in erster Linie von Habermas geprägt wird, was als Schwachstelle der Monografie gelten muss. Denn der Mechanismus der Skandalisierung, die sowohl zu Skandalen als auch publizistischen Konflikten führen kann, trägt sehr ähnliche Merkmale wie die agonale Öffentlichkeit. Auch Kepplinger erklärt, dass Skandale ihren Ursprung in aktivistischen Kampagnen haben können und zieht zur Illustrierung einiger zentraler Thesen eine Greenpeace-Kampagne heran (Kepplinger 2012: 11, 16).

Es zeigt sich, dass Skandalisierungen als Intervention, und Interventionen durch Skandalisierung funktionieren, wobei die Überschneidungsfläche der beiden Phänomene erstaunlich groß ist. Während Interventionen grundsätzlich Reaktionen erzwingen, erzeugt eine Skandalisierung zusätzlichen Druck auf Politik und politische Entscheidungsprozesse, wie es auch Martin Doll für das Beispiel der Yes Men beschreibt (vgl. S. 130-131). In diesem Kontext ist die Skandalisierung eine Beeinflussung bzw. Hervorbringung eines Entscheidungsprozesses und damit eine Intervention in ihrem grundlegenden, völkerrechtlichen bzw. juristischen Sinne.

²⁸⁶ In der ZPS-Aktion *25.000 € Belohnung* wird ein klassisches Verfahren der Skandalisierung angewandt: Der Skandal ist hier die Aufdeckung durch das ZPS, das durchschnittliche Bürger*innen als *heimliche* Eigentümer*innen einer Rüstungsfirma und „Waffenfabrik“ entlarvt. Diesem Skandal geht eine erfolgreiche Skandalisierung durch das ZPS voraus. Ein Überblick über die Aktion findet sich auf der Homepage des ZPS: Zentrum für Politische Schönheit: „25. 000 Euro Belohnung“. Entn.: *Zentrum für Politische Schönheit*, <<https://www.politicalbeauty.de/25000.html>>, letzter Zugriff: 24.4.2017.

IV.4 Fallstudie 3: *Erster Europäischer Mauerfall* und agonale Öffentlichkeiten

Die Erkenntnisse zum Verhältnis von theatralen Interventionen und Öffentlichkeiten sollen zum Abschluss noch einmal gebündelt auf das Beispiel des *Ersten Europäischen Mauerfalls* angewandt werden. Die Aktion bietet sich an, ist sie doch in vielerlei Hinsicht paradigmatisch. Sie gewinnt aufgrund ihrer explizit agonalen Ausrichtung eine geradezu herausragende, gar breitenwirksame und nachhaltige Prominenz im deutschen Kontext. Im Folgenden wird auf die hervorgerufenen Reaktionen und die Berichterstattung eingegangen, um daran das Wirkungspotential einer theatralen Intervention konkret und differenziert beschreiben zu können.

Zur Eingrenzung des analysierten Öffentlichkeitsausschnitts

Mit Mitteln der empirischen Inhaltsanalyse wird die zentrale, öffentlichkeitstheoretische These dieser Arbeit, dass theatrale Interventionen politische, agonale Öffentlichkeiten generieren können, am Beispiel überprüft und ausdifferenziert.

Um einen Überblick über die Pressereaktionen innerhalb der deutschen Öffentlichkeit zu erhalten, ist zunächst eine Auswahl der überregionalen Tages- und Wochenzeitungen quer durch das politische Spektrum getroffen worden. Hier geht es um die Darstellung der Debatte in den meinungsbildenden Printmedien. Eine derartige Auswahl ist nicht allumfassend und kann es auch gar nicht sein; sie soll vielmehr als repräsentativer²⁸⁷ Ausschnitt verstanden werden. Dabei wird nicht nach Auflagenzahl differenziert, da es um die Darstellung der Debatte selbst, nicht die Reichweite einzelner Debattenbeiträge geht.

Als weitere öffentliche Arena, die anhand einer repräsentativen Auswahl publizistischer Reaktionen betrachtet werden soll, ist die Berliner Öffentlichkeit ausgewählt worden. Sie unterscheidet sich signifikant von der überregionalen Öffentlichkeit und ist neben den bereits beschriebenen Reaktionen aus der Politik von einer intensiven Berichterstattung der lokalen Tageszeitungen geprägt.

Ohne sie in die zahlenmäßige Auswertung mit aufgenommen zu haben, wird auf Artikel von Sophie Diesselhorst eingegangen, die für *Nachtkritik* als Embedded Journalist an der Aktion teilgenommen und ein „Liveblog“ unterhalten hat (Diesselhorst

²⁸⁷ Repräsentativ ist hier nicht im statistischen Sinne der quantitativen Datenanalyse gemeint, sondern im Sinne einer Auswahl, die das gesamte Spektrum der politischen Reaktionen widerspiegelt. Um quantitativ-repräsentative Aussagen zu erzielen, hätte eine breite Umfrage innerhalb verschiedenster Bevölkerungsgruppen durchgeführt werden müssen. Hier geht es jedoch um die Analyse der Reaktionen der Presse und anderer öffentlich sichtbarer Akteur*innen.

u.a.: 2017). Jenseits dieser *Nachtkritik*-Artikel werden weitere kunst- und theaterspezifische Fachpublikationen bewusst ausgespart, da sie als Teil des Closed Circuits der Kunstwelt betrachtet werden müssen und es hier in erster Linie um die Frage geht, ob überhaupt eine politische Öffentlichkeit generiert wird.²⁸⁸

Hypothesen und Fragestellungen der Öffentlichkeitsanalyse

Für die Auswertung des Pressespiegels wurden insgesamt fünf Fragestellungen entwickelt. Als erstes ist untersucht worden, in welchem Ressort der Artikel jeweils erschienen ist.²⁸⁹ Zudem ist erhoben worden, ob die Akteur*innen vom ZPS jeweils als Künstler*innen oder Aktivist*innen bezeichnet werden oder in Personalunion als beides und damit als Artivist*innen wahrgenommen werden. Mit diesen beiden ersten Fragen soll beleuchtet werden, inwiefern die Aktion selbst als eine politische wahrgenommen wird. Zugleich klärt sich hier die Frage, ob es der Aktion gelingt, die geschlossene theatrale Öffentlichkeit zu verlassen. Bereits die Wahl des Ressorts trifft darüber eine entscheidende Aussage.

Drittens sind die Texte daraufhin befragt worden, welche der Thematiken, die vom ZPS platziert werden, auch wieder aufgegriffen werden. Unterschieden wird zwischen den Topoi der Grenz- und Migrationspolitik, der deutschen Gedenkkultur sowie der Kulturpolitik und der Diskussion ästhetischer Fragestellungen. Anhand dieser Unterscheidung soll der generierte Diskurs beschreibbar gemacht werden. Zugleich wird hier die Frage untersucht, ob das vom ZPS prominent lancierte Thema der Grenz- und Migrationspolitik in den Pressereaktionen aufgegriffen wird und inwieweit es von Fragen der Gedenkkultur, die im Kampagnentrailer des ZPS ganz klar an zweiter Stelle stehen,²⁹⁰ oder kulturpolitischen Fragen überlagert wird. Es geht also auch darum, welche Topoi jeweils zugelassen, welche exkludiert und welche skandalisiert werden.

Viertens wird nach dem Anlass der Berichterstattung gefragt, genauer gesagt danach, ob die Entwendung der Mauerkreuze oder das versuchte Durchbrechen der EU-

²⁸⁸ Eine weitere mögliche Untersuchungsperspektive wäre hier ein Vergleich der Diskussion in den theaterbezogenen Fachpublikationen und der Berichterstattung der Tageszeitungen.

²⁸⁹ Dabei werden die Daten für die überregionale Presse und die Berliner Lokalpresse ausgewertet, da sich die Berliner Öffentlichkeit wie im Folgenden ausgeführt werden soll, durch einige Besonderheiten auszeichnet (vgl. Diagramm 1 und 2).

²⁹⁰ Der Kampagnentrailer des Zentrums für Politische Schönheit widmet bei einer Gesamtspielzeit von 2.47 Minuten gut 1.10 Minuten ausschließlich der Information über die Situation an den Außengrenzen, in der restlichen Spielzeit wird hauptsächlich die Aktion selbst dargestellt und angekündigt.

Außengrenze Ausgangsthema des Artikels ist. Dabei geht es um die Frage, ob und welches der beiden Skandalisierungsangebote des ZPS Resonanz in der Presse findet.

Die fünfte und letzte Frage zielt auf die starke Polarisierung durch den *Ersten Europäischen Mauerfall* und damit auf seine agonale Wirkung: Wie wird die Aktion durch die jeweiligen Texte bewertet? Dabei sind ambivalente Beschreibungen und Urteile neutral gewertet worden. Nur die klar positionierten Texte sind jeweils als positive oder negative Reaktionen verzeichnet worden.

Auswertung der erhobenen Daten

Betrachtet man die Artikel der überregionalen Tageszeitungen, zeigt sich, dass die deutliche Mehrheit, nämlich 16 von insgesamt 26 ausgewerteten Artikeln im Politikressort erschienen ist (vgl. Diagramm 1a). Das gilt insbesondere auch für die Artikel der auflagenstarken *Süddeutschen Zeitung* und *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Ebenso berichtet die *taz* mit einer Serie von insgesamt sieben Artikeln in ihrem Politikressort. Hier zeigt sich sehr deutlich, dass die Aktion des ZPS überregional als politischer Akt wahrgenommen und dementsprechend diskutiert wird. Für die *FAZ* meldet sich gar Herausgeber Berthold Kohler persönlich zu Wort. Die *taz* druckt direkt zu Aktionsbeginn einen Kommentar von Martin Kaul auf der Titelseite ihrer Printausgabe (Kaul 4.11.2014).²⁹¹

Ein ähnliches Bild ergibt sich in Bezug auf die Berliner Lokalzeitungen (vgl. Diagramm 1b). Hier erscheinen lediglich sechs von insgesamt 24 Artikeln in den Feuilletons von *Der Tagesspiegel* und *Berliner Zeitung*, wobei hier jedoch die Lokalberichterstattung an die Stelle der Platzierung von Artikeln im Politikteil tritt. Hier sei angemerkt, dass sich die Tendenz, Berichterstattung über den *Ersten Europäischen Mauerfall* im Politikteil zu platzieren, noch einmal dadurch verstärkt, dass Politiker*innen auf die Aktion reagieren. So bringt beispielsweise das, zuvor im Kulturressort über die Aktion berichtende, Nachrichtenportal *Spiegel Online* in seinem Politikressort eine Meldung zur Affäre um die Wortmeldung des Berliner Innensenators Henkel. Konkret reagiert der Artikel auf die Anzeige des ZPS gegen Henkel wegen seiner Äußerungen.

²⁹¹ Der online unter dem Titel „Mauertote versus Frontex-Opfer“ veröffentlichte Text (Kaul 3.11.2014) erscheint unter dem abgeänderten Titel „Kein aber“ und mit dem Vorspann „Kommentar von Martin Kaul über sinnvolles und sinnentleertes Gedenken“ am darauffolgenden Tag auf der Titelseite der Printausgabe (Kaul 4.11.2014).

Diagramm 1a

Aufteilung der Ressorts in der überregionalen Presse

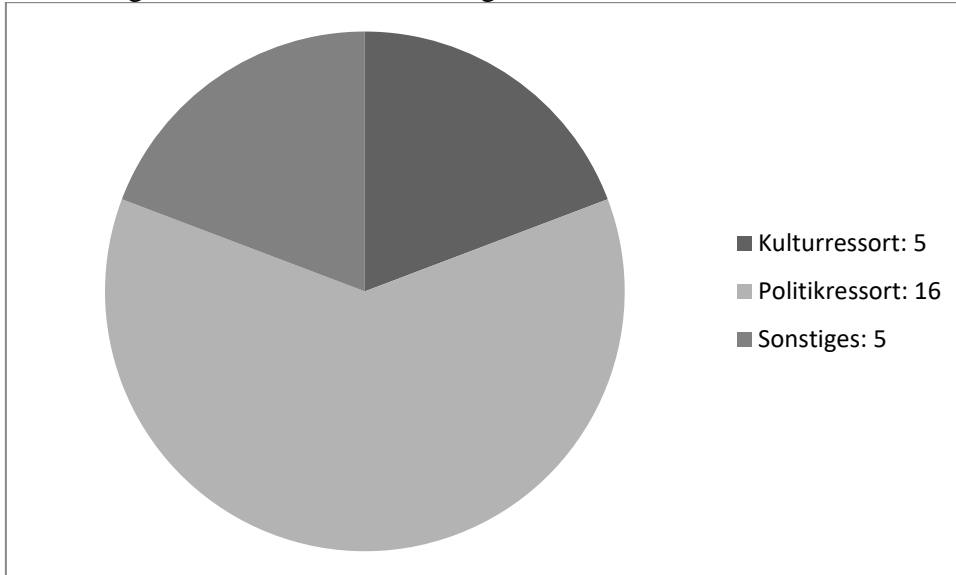


Diagramm 1b

Aufteilung der Ressorts in der Berliner Lokalpresse

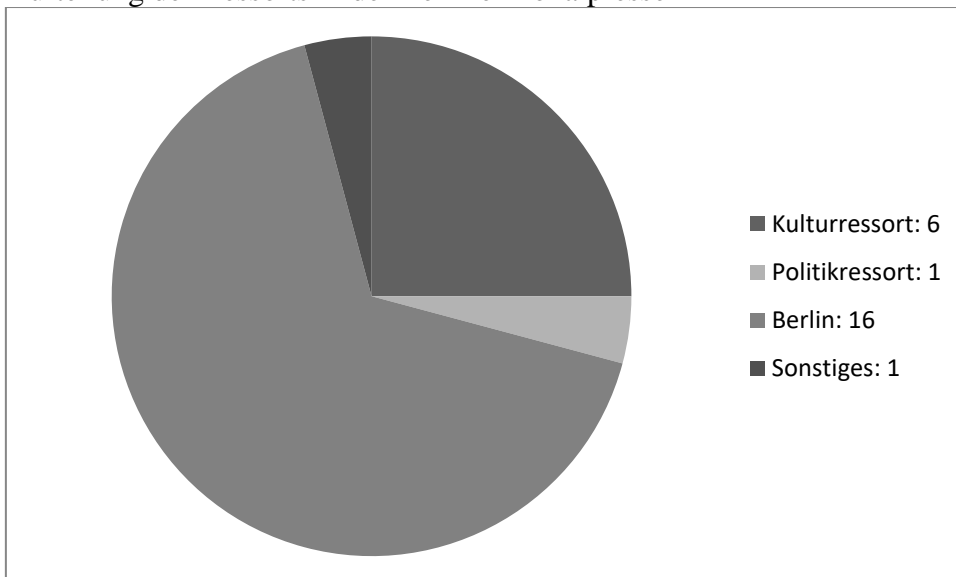
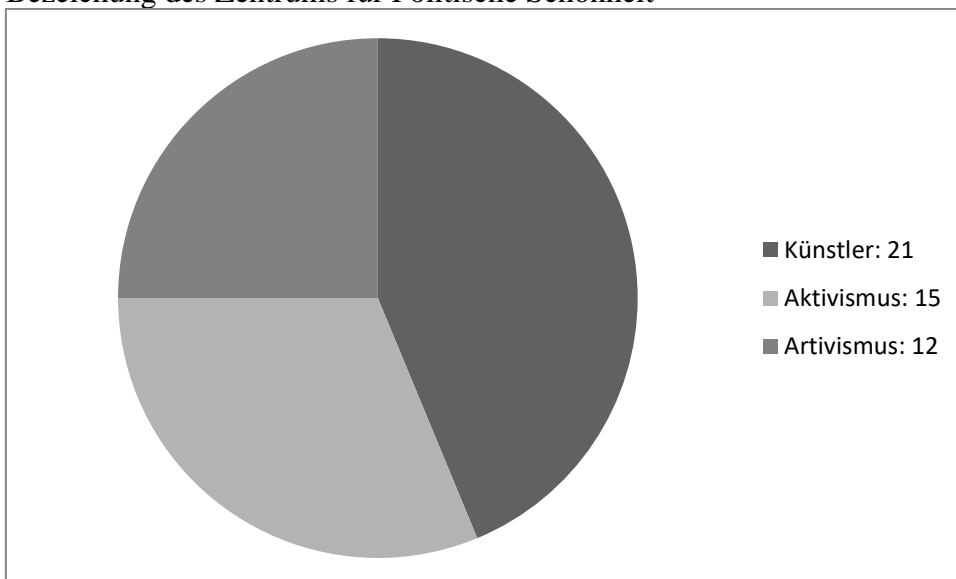


Diagramm 2

Bezeichnung des Zentrums für Politische Schönheit



Zwei Beiträge ohne Bezeichnung

Diagramm 3

Themen der Berichterstattung

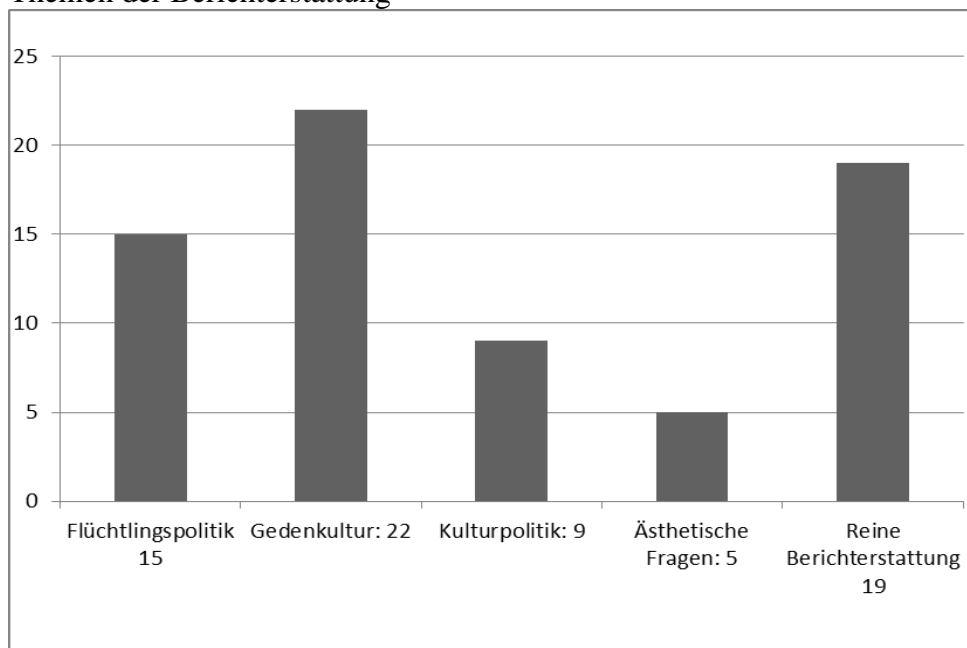


Diagramm 4

Anlass der Berichterstattung

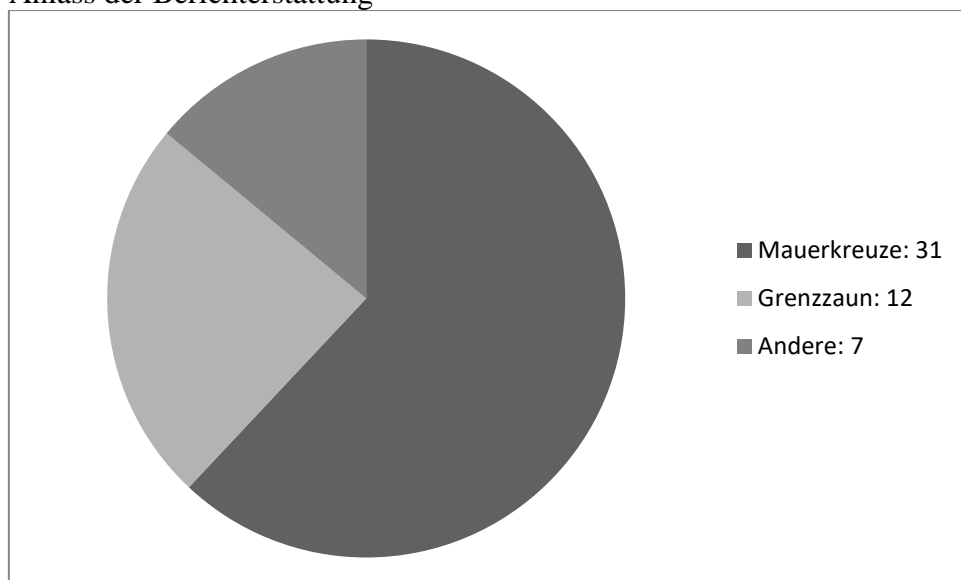
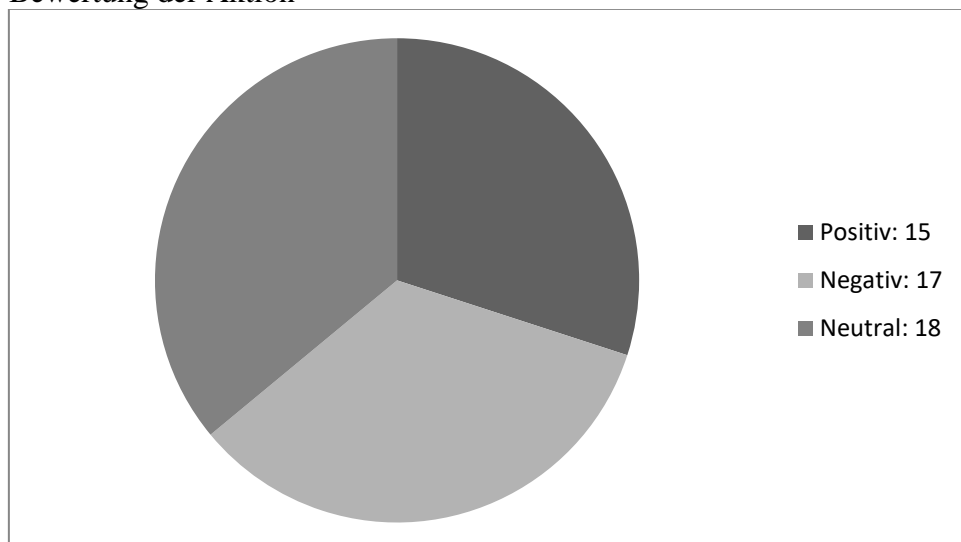


Diagramm 5

Bewertung der Aktion



Bezüglich der Frage, ob die Aktion als Kunst oder als Aktivismus wahrgenommen wird, geht die Tendenz zu Kunst. Dabei handelt es sich dennoch um eine Grenzüberschreitung zwischen Öffentlichkeiten, schließlich wird über diese Kunst im Politikteil berichtet. Auch Bezeichnungen wie „Künstler“ in Anführungszeichen oder „Pseudo-Künstler“ sind dabei in die Kategorie „Kunst“ aufgenommen worden, schließlich wird durch dieses Pejorativ auf keine andere Kategorie verwiesen. Betrachtet man überregionale und Berliner Öffentlichkeit zusammen (vgl. Diagramm 2), bezeichnet knapp die Hälfte der ausgewerteten Artikel die Aktion ausschließlich als Kunst und ein weiteres knappes Viertel nimmt sie sowohl als Kunst als auch als Aktivismus war. Etwas mehr als ein Viertel der Artikel hingegen spricht ausschließlich von Aktivismus. Dies ist ein besonders interessantes Phänomen, versteht das ZPS sich doch selbst dezidiert *nicht* als Aktivist*innen (vgl. S. 139).

Betrachtet man die Berichterstattung daraufhin, welche Themen dominieren (vgl. Diagramm 3), so ist es von den beiden, vom ZPS selbst in die Öffentlichkeit getragenen Themen, der Gedenkkultur und der Migrations- bzw. Grenzpolitik, ganz klar ersteres. Das Thema findet sich in insgesamt 22 der Berliner und überregionalen Artikel. Insbesondere ist auffällig, dass Migrationspolitik meist in einer Art thematischer Abwägung gemeinsam mit der Gedenkkultur verhandelt wird. Von den 50 ausgewählten überregionalen wie lokalen Artikeln beschäftigt sich ein einziger ausschließlich mit den migrationspolitischen Implikationen der Aktion (Simon 2014), hingegen konzentrieren sich mehrere nur auf Kulturpolitik oder Gedenkkultur (vgl. Anhang 1).²⁹² Als wichtigste Erkenntnis dieser (Teil-)auswertung kann gelten, dass die Themen der Migrationspolitik und der EU-Außengrenzen hinter einem gedenkkulturellen und kulturpolitischen Streit über die demontierten Mauerkreuze zurücktreten.

Dementsprechend nehmen beinahe dreiviertel der Artikel die Demontage der Mauerkreuze zum Anlass ihrer Berichterstattung (vgl. Diagramm 4). Hier lässt sich ganz klar die Skandalisierung dieses Teils der Aktion ablesen. Gleichzeitig zeigt sich, dass diese Skandalisierung innerhalb der Intervention den wirksamsten Mechanismus zur Generierung öffentlicher Aufmerksamkeit darstellt.

²⁹² Dies ist im Diagramm nicht so eindeutig dargestellt, da es auch thematische Kopplungen, beispielsweise wie beschrieben zwischen Gedenkkultur und Flüchtlingspolitik abbildet. Hier bildet die Gesamtzahl der Thematisierungen der unterschiedlichen Diskurse die Gesamtgröße, nicht die Zahl der Artikel.

In Bezug auf die Bewertung der Aktion machen die eindeutig positionierten Texte mit ziemlich genau zwei Dritteln der ausgewerteten Artikel den Großteil der Pressereaktionen aus. Dabei spaltet die Aktion die Redakteur*innen und Kommentator*innen: Auf 15 positive Wertungen kommen 17 negative, 18 Artikel können als neutral gewertet werden (Diagramm 5). Während in der überregionalen Presse die positive Resonanz überwiegt, begründet durch die vielen, positiv gesinnten Artikel der *taz*, ist die Berliner Berichterstattung überwiegend negativ, was auf die vielen Beiträge der fast durchgängig negativ beurteilenden Boulevardpresse zurückzuführen ist.

Die Debatte im Pressespiegel

Exemplarisch kann die Aktion auch bezüglich ihrer distribuierten Ästhetik gelten, die signifikant zu Tage tritt: Im Moment, da die Intervention bekannt wird, befinden sich die Mauerkreuze bereits „unterwegs“, und auch die Freiwilligen treten kurz darauf ihre Reise an. Die Reaktionen finden währenddessen in Berlin statt und rahmen *Cultural Performances* wie die Gedenkfeier des deutschen Bundestages zum Mauerfall. Auf diese Weise entstehen zwei simultan bespielte Bühnen.

Im Folgenden interessiert zunächst die Berliner Bühne und die auf ihr ausgetragene hitzige politische Debatte. Kepplingers Konzept der publizistischen Lager entsprechend, gibt es auch unter den Politiker*innen eine klare Teilung in dezidierte Gegner*innen, die beinahe durchgängig der CDU entstammen (Norbert Lammert, Florian Graf, Kai Wegner, Frank Henkel, Vera Lengsfeld) und Verteidiger*innen aus unterschiedlichen Parteien (Daniel Wesener, B'90/Die Grünen; Aziz Bozkurt, SPD; Andrej Hunko und Sevim Dağdelen, Die Linke). Dabei wird insbesondere auf die Demontage der Mauerkreuze Bezug genommen. Das Maxim Gorki Theater muss seine Beteiligung an der Aktion rechtfertigen und sich bei den Angehörigen der Maueropfer entschuldigen (Langhoff /Hillje /Maier 2014). Während die Berliner Polizei wegen „besonders schwerem Diebstahl“ zu ermitteln beginnt (vgl. Diez 2014), gelingt es dem ZPS diesen juristischen Diskurs und jegliche strafrechtliche Konsequenzen auszuhebeln (vgl. S. 111).

Da nach einer Debatte im Berliner Abgeordnetenhaus darüber hinaus die Kulturpolitik zum Thema erklärt wird, muss sich die Stadt Berlin für die Vergabe ihrer Fördergelder ebenfalls rechtfertigen (vgl. Abgeordnetenhaus Berlin 2014: 5660). Nach Frank Henkels Kommentar im *Tagesspiegel* wird für Politiker*innen der gedruckte Zeitungs-

kommentar in Berliner Zeitungen zum wichtigsten Medium. Zumindest die lokale, politische Berliner Öffentlichkeit scheint mehr oder weniger vollständig in die Aktion verstrickt zu sein.

Was die Rezeption und Reaktionen auf Bundesebene betrifft, so finden sich zwar durchaus einige Beiträge zur Aktion in den Feuilletons der Zeitungen und Zeitschriften. Dennoch beschreiben, untersuchen und beurteilen nur sehr wenige von ihnen die Aktion nach ästhetisch-künstlerischen Kriterien (vgl. Diagramm 1a, 1b, 3).²⁹³ Interessanterweise finden sich ästhetische Überlegungen und Vergleiche dagegen weitaus stärker in der Berliner Lokalpresse, obwohl sie dort tendenziell im Ressort „Politik“ oder im Lokalteil erscheinen: So wird das ZPS im *Tagesspiegel* etwa mit Schlingensiefel verglichen (Schaper, 2014) und die Aktion assoziativ mit Elfriede Jelinek (Wildermann 2014) oder George Tabori (von Becker 2014) in Verbindung gebracht. Das mag womöglich auch darauf zurückzuführen sein, dass im Berliner Kontext das ZPS als Berliner Künstlergruppe über einen viel größeren Bekanntheitsgrad verfügt. Dennoch ist es in Berlin eindeutig die politische Debatte, die in den Publikationen verhandelt wird. Es dominieren die kulturpolitischen Fragen, allen voran, ob es sich bei der Aktion noch um Kunst oder schon um einen kriminellen Akt handle. Dabei sticht wenig überraschend die aggressive Berichterstattung von Boulevardzeitungen wie der *Bild* und der *B.Z.* heraus – und in abgemilderter Form als Frage, ob die Aktion moralisch zu rechtfertigen sei.

Zudem fällt lokal wie überregional auf, dass der häufigste Aufhänger dieser Artikel das Thema der Entwendung der Mauerkreuze ist. Wie zuvor beschrieben, ist es die Skandalisierung, die hier greift. Dagegen sind Berichte, die ihren Fokus auf die Busreise ausrichten, verhältnismäßig spärlich gesät,²⁹⁴ erst recht, wenn man bedenkt, dass die detaillierten Berichte von Journalist*innen stammen, die als *Embedded Journalists* an der Reise und damit der Aktion teilnehmen (vgl. Löffler 2014; Vollmer 11.11.2014; Diesselhorst 2014: 11.11.2014).

²⁹³ Die zentrale Ausnahme stellt die Kritik von Sophie Diesselhorst auf *Nachtkritik.de* dar, die jedoch wie bereits beschrieben aus methodischen Gründen nicht in die Erhebung aufgenommen worden ist (vgl. Diesselhorst 11.11.2014).

²⁹⁴ Die Berichterstattung und Debatte in Bulgarien konzentriert sich dagegen auf die versuchte Beschädigung des Grenzzaunes, worauf, wie in der Einleitung erwähnt, hier nicht näher eingegangen werden kann: Dies würde eine Analyse der bulgarischen Öffentlichkeiten, politischen Kontexte und Medienlandschaft erfordern, die den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

Das große Thema, das im Fokus der allermeisten Zeitungsberichte und -kommentare steht, ist die Frage nach der Gleichsetzung bzw. dem Vergleich von deutscher Geschichte und aktueller humanitärer Krise. Diese Reaktion der Presse ist verständlich, ist man sich doch der Sensibilisierung für historische Vergleiche in Deutschland gewahr, die nicht zuletzt auf den Historikerstreit von 1986/87 zurückzuführen ist. Dieser ging von Aussagen des Historikers Ernst Nolte aus, der die Schoah mit anderen Verbrechen, in erster Linie dem stalinistischen Terror verglich: „War nicht der ‚Archipel Gulag‘ ursprünglicher als Auschwitz? War nicht der ‚Klassenmord‘ der Bolschewiki das logische und faktische Prius des ‚Rassenmords‘ der Nationalsozialisten?“ (Nolte 1986). Es brach ein hochgradig politisierter Diskurs über die Singularität der Schoah aus – bei der die heftigsten Widerworte von Jürgen Habermas stammten. Als Resultat dieser hitzig geführten Debatte muss sowohl der beginnende „Feldzug gegen die sogenannte ‚Auschwitzkeule‘“ genannt werden (vgl. Brenner 2013), als auch, auf der anderen Seite des politischen Spektrums, eine gewisse Skepsis gegenüber dem historischen Vergleich.

In diesem Kontext provoziert das ZPS, wie dargelegt wurde, mit dem Mittel des Vergleichs (man denke an die „Jedem das Seine“-Plakate bei *Flüchtlinge Fressen*, die titelgebenden Kindertransporte bei der *Kindertransporthilfe des Bundes* oder an den riesigen Schuhberg bei *Säulen der Schande*). Dabei geht es keineswegs darum, ob ein solcher Vergleich passend, angemessen oder geschmackvoll sein müsste, sondern es geht darum, ob er produktiven Dissens und somit einen agonalen Diskurs über ein Thema provoziert. Bei der Intervention des *Ersten Europäischen Mauerfalls* gelingt dies den Aktivist*innen. So uneinig sich die Pressestimmen in der Beurteilung der Aktion sein mögen, so nah scheint ihnen im Jahr 2014 – also noch vor der hilflos formulierten „Flüchtlingskrise“ – das Thema deutscher Migrationspolitik plötzlich gekommen zu sein.

Bei allem agonistischem Anspruch wirkt die Aktion des ZPS zugleich auch aufklärerisch. Allerdings liegt das Hauptaugenmerk des ZPS bei seiner Informations- und Aufklärungsarbeit auf den „illegalen EU-Außengrenzen“, die sie als „Bruch des internationalen Völkerrechts“ verstehen (Indiegogo 2014). Gemeint ist damit der Zaun an der bulgarischen Außengrenze, der, zum Zeitpunkt der Kampagne neu errichtet, aktuellen Anlass für Empörung und Protest lieferte. Auf seiner Kampagnenseite veröffentlicht das ZPS Fotos der „bulgarischen ‚Eindämmungsanlage‘“ und berichtet über deren Infrarot- und Wärmebildkameras, Bodensensoren und Radaranlagen; informiert

über den doppelten Grenzzaun in Melilla sowie die (tatsächlich illegale) *Push Back*-Methode. Im Kampagnentrailer des ZPS sind diese Themen mit einer graphischen Darstellung eines Grenzzauns und Dokumentarmaterial der spanischen Menschenrechtsorganisation Fundación PRODEIN prominent platziert. Zusätzlich werden Bilder von angeschwemmten Leichen ertrunkener Flüchtender gezeigt (ZPS 2.11.2014: 1:04-1:30): Erst wenige Tage zuvor ging die italienische Seenotrettungsmission *Mare Nost- rum* zu Ende, die nach dem Lampedusa-Unglück vom 3. Oktober 2013 ins Leben gerufen worden war (Herwartz 2014).

Dieser Themenkomplex sollte eigentlich zur Skandalisierung der Aktion ausreichen, wird allerdings vom Mauerkreuz-Skandal überschattet. Selbst in den Pressereaktionen, die sich mit dem Thema Grenz- und Migrationspolitik eingängig beschäftigen, wird die erschreckende Sach- und Faktenlage höchstens cursorisch gestreift. Das überrascht nicht. Auch wenn Ruch erklärt, sein „Theater“ sei über die „Neuen Medien konsumierbar“, die Auseinandersetzung würde folglich „zu Hause stattfinden“ können (zit. nach Diesselhorst 15.7.2014), wird der Aufklärungs- und Informationsversuch des Zentrums, auch wenn er Teil der Aktion ist (wie in Kap. III.3 beschrieben), rein paratextuell rezipiert. Während die Mauerkreuze prominent in der medien(-ikonischen) Proliferation platziert werden und der historische Vergleich der beiden Mauern als Bild so eingängig wie provokant ist, liefert der zweite Teil der Intervention, die Fahrt zur bulgarischen Außengrenze, kein vergleichbares Bild oder Narrativ. Auch die symbolische Referenz der Bolzenschneider schlägt in dieselbe, historisch vergleichende Kerbe wie die Mauerkreuze; dagegen wird bildlich kein Bezug auf das Unrecht von Frontex und die grausame Situation an den Grenzzäunen genommen.

Skandalisierung und Kulturpolitik

Der Skandal, den das ZPS mit seiner Aktion auslöst, erstreckt sich von gedenkpolitischen Fragen bis tief in die kulturpolitische Diskussion hinein. Dabei lässt sich ein Zusammenhang der beiden Themen ausmachen, der im Folgenden nachvollzogen werden soll. Das Zentrum wird beschuldigt, mit dem Denkmal einen Erinnerungsort, ein Symbol kollektiver Identität zu instrumentalisieren.²⁹⁵ Mit Balme kann man argumentieren, dass mit diesem Vergehen eine Schwelle der Toleranz überschritten wird (vgl. Balme 2010). Mit der vermeintlichen Profanierung eines Symbols deutscher Leidensgeschichte geht zugleich ein angeblicher Angriff auf die deutsche national-identitäre Matrix einher.

Derartige Transgressionen laden im Sinne Mouffes eine Debatte agonal mit Affekten und Leidenschaften auf. Ob mit dieser agonalen Intervention ein gesellschaftlicher Konsens aufgebrochen wird, ist schwer zu sagen, denn dies würde einen bestehenden Konsens voraussetzen. Im Kontext der Reizthemen, die vom ZPS angerissen werden, darunter die deutsche Opfergeschichte, Vergangenheits- und Gedenkpolitik sowie die Beurteilung der DDR als ‚Unrechtsstaat‘, ist ein solcher nicht gegeben. In jedem Fall führt es zur Auseinandersetzung über Fragen des kollektiven Selbstverständnisses in einem ausgesprochen streitbaren Modus.

So erklärt sich auch die kulturpolitische Entrüstung bestimmter Politiker*innen und Journalist*innen über die Vergabe von städtischen Fördergeldern (in der unerheblichen Höhe von 10.000 Euro) und über die Beteiligung des Maxim Gorki Theaters an der Aktion. Dieser implizite Vorwurf der Nestbeschmutzung wirkt besonders im Hinblick auf das Maxim Gorki Theater ironisch: „Dass ein Berliner Theater die Würde der Toten und die Geschichte unserer Stadt so mit Füßen tritt, hätte ich vor wenigen Tagen noch für undenkbar gehalten“ (Henkel 2014), schreibt der aufgebrachte Innenminister. Dabei verhandelt das Maxim Gorki Theater seit der Intendanz Shermin Langhoffs intensiv die öffentliche Rolle und Funktion der Institution des deutschen Stadttheaters und hinterfragt als postmigrantisches Theater dessen identitätspolitische Angebote. Innerhalb der aufgeheizten Debatte wird nun die implizite Forderung laut,

²⁹⁵ Obwohl der Vorwurf historischer Instrumentalisierung aus deutschen Diskursen nicht wegzudenken ist, muss erwähnt werden, dass Vereinnahmungen und interessegeleitete Deutungen von historischen Kapiteln, die Teil einer national-kollektiven Identitätskonstruktion sind, natürlich stattfinden und stattfinden müssen (vgl. hierzu Frei 2002: 20).

(Kultur-)Institutionen hätten eine rein affirmative und bestätigende Funktion zu erfüllen. Einige Stimmen stellen Kulturförderung sogleich grundsätzlich in Frage, „[d]enn mit dem Maxim-Gorki-Theater hat eine aus Steuermitteln finanzierte Einrichtung die Diebe der Mauerkreuze in mehrfacher Hinsicht unterstützt“ (Kraetzer 2014).²⁹⁶ Der Zensurvorwurf war dementsprechend schnell ausgesprochen (z. B. Wesener 2014), und Langhoff stellte fest: „Kunst [wird] im schlimmsten Fall kriminalisiert, wenn sie das ihr zugewiesene Terrain verlässt“ (zit. n. Kraetzer 2014). So wird die Kulturpolitik zum Hauptaustragungsfeld der Skandalisierung, wobei die vergangenheitspolitische Komponente nicht verloren geht.

Agonalität der Aktion selbst

Was den agonalen Charakter der Intervention selbst betrifft, so lässt sich dieser im Hinblick auf ihre Resonanz genauer bestimmen. Es sind im Wesentlichen drei agonale Strategien, die während der Aktion zum Einsatz kommen. Als erstes sei das Spiel mit kollektiven Identifizierungen genannt. Dabei handelt sich um den Versuch, eine kollektive Identifizierung aufzubrechen und die toten Geflüchteten zu ‚unseren‘ Mauertoten zu deklarieren. Konsequenterweise hinterfragt die Aktion, was das kollektive ‚wir‘ eigentlich einschließt, und wichtiger noch, ausschließt. Damit adressiert das ZPS die identitätspolitische Grundsatzfrage an die bundesdeutsche Öffentlichkeit. Das manifestiert sich ebenfalls in dem bereits analysierten Pressebild der Aktion, in welchem namenlose Flüchtende das namentlich gewidmete Gedenkkreuz Ingo Krügers präsentieren (vgl. Kap. III.3, S. 171-175). Anhand der dargestellten Asymmetrie werden die mit der Frage verbundenen Probleme benannt: Hier stehen viele Anonyme gegen einen Genannten, bekanntes Leid gegen verdrängtes, (inszeniert) Fremdes gegen Vertrautes.

Zusätzlich wird damit eine Thematisierung des Problems von Mitleid aufgeworfen. Der Öffentlichkeit sollten die Mauertoten zum 25. Jahrestag nahegebracht werden, etwa mit jenen, in die Jubiläumsveranstaltungen eingebetteten *Mauergeschichten*, die unter anderem Individualschicksale von DDR-Flüchtlern multimedial erzählen.²⁹⁷ Hingegen sind die Schicksale afrikanischer Geflüchteter (besonders zum Zeitpunkt der

²⁹⁶ In diesem Artikel wird an vier Textstellen hervorgehoben, dass sich das Theater aus Steuermitteln finanziert.

²⁹⁷ Als interaktive Karte sind die Mauergeschichten abrufbar unter: <https://fallofthewall25.com/mauergeschichten>.

Aktion) in der Öffentlichkeit wenig oder gar nicht sichtbar. Der direkte Vergleich beleuchtet diese Unverhältnismäßigkeit, und stellt damit das nationale Narrativ, es handle sich nur bei den Opfern an der Berliner Mauer um ‚unsere‘ Toten, in Frage. Für Innensenator Henkel stellt dieser Vergleich eine Versündigung am Opfergedenken dar (Henkel 2014). Es ist ein Spiel von Nähe, Distanz und Emotionalisierung. Auch in den Reaktionen aus Presse und Politik zeichnet sich ein kollektiver Abwehrreflex ab, wenn so gut wie alle kritisierenden Beiträge sich dieser, doch offensichtlichen, Thematik verweigern (vgl. S. 218; Diagramm 3). Stattdessen kommt es zu einer Verdichtung von emotionalen, sogar wütenden und wertenden Aussagen, die das ZPS in einer Auswahl auf seiner Webseite zitiert.²⁹⁸ So sei diese „schlimme Aktion“ nicht nur „absolut zu verachten“ (Andreas Scheuer, CSU), sondern auch „geschmacklos und dumm“ (Sprecher des damaligen Regierenden Bürgermeisters von Berlin, Klaus Wowereit, SPD), „ein respektloser Akt“ (Monika Grütters, CDU) von „ein paar skrupellose[n] Künstler[n], die keinen Hehl daraus machen, dass sie die offene Gesellschaft zerstören wollen“ (Vera Lengsfeld, CDU, ehemalige DDR-Bürgerrechtlerin). Diese Artikulationen leidenschaftlicher Wut bewegen sich, ganz so wie Mouffe es sich wünscht, jenseits einer rationalen Abwägung von Argumenten.

Schließlich ist die Aktion bereits in sich zutiefst ambivalent. Eine Konsensbildung in der Einschätzung der Intervention ist damit nicht möglich, was den entscheidenden Grund dafür darstellt, dass eine dermaßen umfangreiche und polarisierte Debatte eröffnet wird. Unabhängig davon, ob man die Intervention verteidigt oder verurteilt, muss die jeweils gegnerische Position – in einem demokratischen Sinne – anerkannt werden (vgl. Kap. IV.3.2). Wer sie verteidigt, muss zur Instrumentalisierung der Kreuze Stellung beziehen, insbesondere dazu, dass die Gefühle von Angehörigen der Mauertoten verletzt werden können. Exemplarisch dafür steht Langhoffs Entschuldigung, die zugleich als Geste an die Gegner*innen zu lesen ist.

In umgekehrter Perspektive muss bei einer Verurteilung der Intervention mit ihrem moralischen Anliegen²⁹⁹ umgegangen werden. Über das Leiden und Sterben, das an den Grenzen Europas stattfindet, kann nicht ohne weiteres hinweggesehen werden –

²⁹⁸ Die folgenden Zitate finden sich auf Website des ZPS. Vgl. Zentrum für politische Schönheit: „Erster Europäischer Mauerfall“. Entn.: Zentrum für Politische Schönheit, <<https://www.politicalbeauty.de/mauerfall.html>>, letzter Zugriff: 20.4.2017.

²⁹⁹ Dies ist nicht im Sinne eines moralischen Diskurses gemeint, sondern in der Verständigung über einen gemeinsamen, kollektiven Wert.

selbst, wenn jegliche Verantwortung der deutschen Politik für diesen Umstand abgelehnt wird. Exemplarisch kann hier der überaus streitbare Herausgeberkommentar von Berthold Kohler in der *FAZ* genannt werden. Er ist als Geste nicht mit der öffentlichen Entschuldigung Langhoffs zu vergleichen, aber in sich noch einmal deutlich agonaler. Kohler verurteilt in diesem Text die Aktion aufs Schärfste: „Es ist eine üble Gleichsetzung, die mit dieser ‚Aktion‘ vorgenommen wird.“ Im Folgenden kritisiert er nicht nur die „Kreuzdiebe von Berlin“, sondern betreibt auch politische Lagerbildung und greift die „deutschen Linken“ in ihrer Gesamtheit an. Eine überraschende und agonale Kehrtwende erfolgt allerdings in den letzten beiden Sätzen: Die Aktion mache es ihren „Kritikern aber nicht leichter. Denn jetzt erinnert man sich wieder daran, wofür die Kreuze standen.“ (Kohler 2014). Mit dieser Formulierung, und ohne auch nur ein positives Wort über das ZPS zu verlieren, erkennt er die Berechtigung des gegnerischen Anliegens grundsätzlich an. Damit führt er exemplarisch vor, worin der agonale Charakter der Aktion liegt und was eine agonale öffentliche Äußerung auszeichnet.

Kippen in den Antagonismus

Wie dargestellt, ist ein Teil der von Politiker*innen und in der Presse geäußerten Kritik kaum noch als Kommentar, sondern eher als Beleidigung zu begreifen. Wenn Matthias Heine in der *Welt* das ZPS bereits in der Überschrift als „Zentrum für Blödsinn“ und die Aktion später als den „hirnrissigsten Dreck“ bezeichnet (Heine 2014), kann zwar noch nicht von Antagonismus gesprochen werden, aber derartige Beleidigungen sind unmissverständlich darauf angelegt, die Akteur*innen des ZPS herabzusetzen. Zugleich ist es ein klares Zeichen für die ebenfalls bereits beschriebene publizistische Lagerbildung. Agonalität soll nach Mouffe als Mittel genutzt werden, um gesellschaftlichen Konsens aufzubrechen, der Streit soll aber im Raum des Dissenses bleiben. Lagerbildungen und derartig harsch formulierte Beleidigungen, Verurteilungen und Schläge gegen die Legitimität der gegnerischen Position sind in diesem Sinne nur bedingt agonistisch.

Wie agonistisches Streiten den dissentistischen Raum endgültig verlässt und zu Antagonismus wird, lässt sich in den Kommentarbereichen von Nachrichtenseiten und Social Media beobachten. Da eine repräsentativ-quantitative Erhebung derartiger Onlinekommentare den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, wird im Folgenden stichprobenartig auf einzelne Beispiele eingegangen.

Bereits im ersten Kommentar unter Berthold Kohlers Text in der *FAZ* wird der Herausgeber von einem User folgendermaßen belehrt: „Herr Kohler, das waren keine Künstler, das war Gesindel! Darf man heute so nicht mehr nennen, sie selbst gehören zum Habitat der Gutmenschen, gell?“ (Dieter Sporn, 2014). Kohlers Beitrag ist, wie bereits beschrieben, ein exemplarisch agonistischer, der die Position der Gegenseite bei aller Kritik anerkennt. Der User greift die Härte von Kohlers Kritik auf, verbindet diese aber mit einem Tabuvorwurf (vgl. Schröder /Mildenberger 2012). Er, der User, könne durch die vermeintlichen Redeverbote des Gegners (der „Gutmenschen“), diesen nicht angemessen kritisieren. Obwohl er das ZPS als „Gesindel“ beschimpft, sieht er sich als Opfer seiner gefühlten eingeschränkten Redefreiheit und diskreditiert auf diese Weise die Gegenposition.

Der wütende User kann tatsächlich nicht alles schreiben. Es ist bekannt, dass sich in Online-Kommentarbereichen oftmals eine Vielzahl von hasserfüllten, diskriminierenden und verletzenden Beiträgen findet. So wurde die Kommentarfunktion von vielen Onlineredaktionen in den letzten Jahren immer stärker überwacht, eingeschränkt oder komplett eingestellt, teilweise „weil sie mit der Flut vor allem rechter/strafrechtlich relevanter Kommentare nicht mehr zurechtkommen“ (Meedia 2016). Hatespeech findet sich daher auf den großen Nachrichtenportalen nur noch sehr selten, dafür aber zahllose Kommentare wie der soeben beschriebene. Ob Kohlers Artikel nun widersprochen oder seine Kritik verstärkt werden soll – der Großteil der Kommentare ist negativ, die User schimpfen auf oder über das Sujet. Oftmals zielen sie darauf ab, den Diskurs mit ihrer eigenen Meinung weiter anzuheizen.

Interessant sind in diesem Kontext die Kommentare zu Georg Diez' Bericht auf *Spiegel Online* (Diez 2014). Der überwältigende Teil der Kommentator*innen greift, wenig überraschend, die Aktion des ZPS scharf an, so dass in der Kommentarspalte eigentlich Konsens herrscht. „Ich wollte mich schon aufregen, da haben mich die Kommentare und die vernünftigen Einstellungen der Forums-Teilnehmer doch beruhigt und mein Weltbild geradegerückt“ (robertbeckmann@web.de 2012), schreibt ein Teilnehmer, und doch geht die Kommentierung durch andere Nutzer*innen weiter. Diese affirmieren sich gegenseitig in ihrer Kritik und die gegnerische Position wird immer wieder neu abgelehnt, diskreditiert oder beleidigt; positive Gegenstimmen bleiben die Ausnahme. So lässt sich der Lagerbildung in Echtzeit beiwohnen. Gerade bei den *Spiegel Online*-Kommentaren fällt zudem auf, dass immer wieder eine Auseinan-

dersetzung mit der migrationspolitischen Thematik stattfindet, wenn auch eine simplifizierende und oft xenophobe: „Wir koennen aber nicht hundertausende in die Sozialsysteme aufnehmen [...] und frustrierte junge Maenner integrieren!“ (ofelas 2014),³⁰⁰ erklärt eine Nutzer*in und ein anderer Beitrag stimmt zu: „uns [sind] die Gutmenschen doch die Antwort darauf schuldig, wie sie den Zustrom regeln wollen, wenn er nicht abreißt und das Boot irgendwann wirklich voll ist“ (habu 2014).

Man muss hier noch einmal darauf hinweisen, dass das ZPS selbst nicht daran interessiert ist, Lagerbildungen zu vermeiden oder Debatten zu deeskalieren. Ganz im Gegenteil diskreditieren einzelne Mitglieder des Zentrums in Interviews und in den sozialen Netzwerken immer wieder Gegenpositionen. So erwidert das ZPS Kohlers harsche, aber agonale Kolumne mit einem beleidigenden und aggressiven Gegenkommentar auf Facebook. Inhaltlich wird darin zwar detailliert auf Kohlers Kritik eingegangen, aber zugleich erklären sie Kohler wegen seiner Kolumne („wenn wir den Dreck einmal so nennen wollen“) als *FAZ*-Herausgeber für „nicht tragbar“ (ZPS 19.11.2014: 09.52 Uhr). Die Wogen sollen also keineswegs geglättet werden. Ähnlich muss auch die Klage gegen den Ex-Innensenator Henkel wegen übler Nachrede gewertet werden. Das ZPS will provozieren. Man darf nicht vergessen, dass wir von derselben Gruppe sprechen, die einmal als PR-Stunt damit drohte, das Jaguarbaby Raja im Dortmunder Zoo zu erschießen (Kaul 2015).³⁰¹ Aus dieser Perspektive erscheint der Titel des ZPS-Mitglieds Stefan Pelzer als „Eskalationsbeauftragter“ nicht mehr nur als Witz.

Selbstverständlich wurde der Aktion auch mit direkter Hatespeech begegnet, mit welcher die Beleidigung zur unmittelbaren Drohung und zum verletzenden Akt wird (Butler 2006: 29). Solche findet sich etwa auf dem rechtsextremen Politblog *Politically Incorrect*. Während dort unter der Überschrift „Asyllobby schändet Gedenkkreuze für Mauertote“ für die Seite verhältnismäßig zurückhaltend über die „linksradiakalen Denkmalschänder“ berichtet wird (Gabriel 2014), findet sich Hassrede aller Art in den Kommentaren. Von menschenverachtenden Todesdrohungen („Diese Zecken und ihre Lieblingsgegner gehören ****“) über xenophobe Wahnvorstellungen („Heute posieren

³⁰⁰ Für alle hier zitierten Onlinekommentare gilt: [sic!].

³⁰¹ Mit dieser Drohung sollte auf die „Abgestumpftheit“ der Deutschen gegenüber der „genozidalen Massenvernichtung in Syrien“ aufmerksam gemacht werden – und zugleich auf Philipp Ruchs Theaterstück 2009 am Theater Dortmund (Wahl 21.9.2015).

sie mit Kreuzen, morgen posieren sie mit den abgeschnittenen Köpfen ihrer ‚Gastgeber‘“) bis hin zu militant rassistischen Schlachtrufen („Es wird [...] Zeit, die Primitivkulturen in ihre Löcher zu vertreiben“) ist alles dabei (Eugen Zauge, 2014; Berlin53, 2014; Das_sanfte_Lamm, 2014).

Auch auf Facebook findet sich in den Kommentaren entfesselte Hatespeech, wobei die Reaktionen auf ein ZPS-Posting vom 9.11.2014 von besonderem Interesse sind: Das Posting zeigt ein Foto der Freiwilligen auf der Busreise an einem Schild mit der Aufschrift „Border Area“ (ZPS 9.11.2014, 11.51 Uhr). Die hasserfüllten Reaktionen darauf kommen nun von bulgarischen Facebook-Nutzer*innen: In dem Gemisch aus Rassismus, Homophobie und Nationalismus ist bezeichnend, dass es dabei fast ausschließlich um die Migrationsthematik geht, mal implizit „I wish you, to take ebola from here!!!“ (Kimeonov 2014), mal explizit: „Go home stupid antifa junkies and fags ... we don't want his black and muslin scum in OUR count-ry !!!“ (Lev Nikolaev /Геш Николаев 2014).

Je hasserfüllter der Kommentar, desto wahrscheinlicher setzt er sich mit dem Thema Flucht und Migration auseinander, so scheint es. In jedem Fall fällt auf, dass diese Thematik stärker in den Onlinekommentaren als in der (deutschen) Berichterstattung auf Nachhall stößt. Es lässt sich zudem feststellen, dass die Aktion in Deutschland auch von den Öffentlichkeiten ganz am anderen Ende des politischen Spektrums und in Bulgarien von Menschen nationalistischer Gesinnung rezipiert worden ist. Dass auf die Intervention mit Hatespeech reagiert wird, ist hingegen wenig verwunderlich, ist sie doch ein im Netz zwar kontextabhängiges, aber zugleich nahezu omnipräsentes Phänomen (vgl. Stephanowitsch 2016).

Zwischenfazit: Die unkontrollierbare Öffentlichkeit

Der *Erste Europäische Mauerfall* generierte also erfolgreich eine politische Öffentlichkeit, die sich in verschiedensten Arenen vom Bundestag über die etablierten überregionalen Medien, die Berliner Boulevardpresse bis zu den Kommentarbereichen rechtsextremer (Gegen-)Öffentlichkeiten artikuliert. Obwohl Aktion wie Debatte weitestgehend agonal verliefen, kippte der Diskurs an seinen Rändern ins Antagonistische. Zudem verlief er entlang der Linien bereits bestehender politischer Lager: Letztlich ist er einfach zu beschreiben als Debatte von ‚Links‘ gegen ‚Rechts‘. Erstaunlicher als der eigentliche Debattenverlauf ist insofern, welche unterschiedlichsten Akteur*innen sich an ihr beteiligt haben.

Es soll an dieser Stelle noch einmal festgehalten werden, dass innerhalb der vielen erreichten Öffentlichkeiten nur eines der Interventionsthemen klar dominiert: Die Entwendung der Kreuze wird zur identitätspolitischen Verletzung des deutschen Kollektivempfindens, oder zumindest als solche stilisiert und skandalisiert. In der Folge weitet sich die Skandalisierung um eine kulturpolitische Debatte zur Rolle und den Grenzen der Kunst aus. Inwieweit in dieser hitzigen Debatte das akute Thema der Grenz- und Migrationspolitik lediglich überlagert oder gar bewusst ausgespart wird, ist nicht zu benennen. Man könnte allerdings auf Letzteres spekulieren, vergegenwärtigt man sich die vehemente und hasserfüllte Ablehnung von Geflüchteten, wie sie in den rassistischen, xenophoben und teils menschenverachtenden Onlinekommentaren zu sehen ist. Statt einen derart kontroversen Diskurs zuzuspitzen, bildet sich in der Presse an diesem Punkt eine Leerstelle.

Am Beispiel des *Ersten Europäischen Mauerfalls* zeigt sich, dass theatrale Interventionen über das Potential verfügen, Öffentlichkeiten des gesamten politischen Spektrums zu involvieren, in einen agonalen Diskurs zu bringen, und auf diese Weise akute soziopolitische Themen zu platzieren. Zugleich ist keine oder nur bedingte Kontrolle darüber gegeben, wie sich der Debattenverlauf gestaltet, welche Themen aufgegriffen oder welche fallengelassen werden. Öffentlichkeiten sind nicht kontrollierbar – wobei dies auch von Provokateur*innen oft gar nicht beabsichtigt wird; das ZPS befeuert die Debatte einfach immer weiter. Hierin zeigt sich deutlich, was für ein starkes soziopolitisches Instrument die theatrale Intervention sein kann.

V. Schlussüberlegungen

Terror als Intervention - Intervention als Terror?

Die deutsch-muslimische, aktivistische Gruppe 12thMemoRise um den Studenten Hassan Geuad reenacted seit Dezember 2014 in Essener und Düsseldorfer Fußgängerzonen Szenen aus den Hinrichtungsvideos von Daesh. „ISIS ist der Krebs, der unsere Gesellschaft angreift und entfernt werden muss“, heißt es zu Beginn ihres ersten YouTube-Videos. Dabei will die Aktion als Protest gegen die Ausbreitung radikalislamistischer Netzwerke in der Region verstanden werden und für die Verbrechen des IS sensibilisieren.³⁰² Die Protestaktion ist wiederholt auf Kritik gestoßen, insbesondere durch den Islamwissenschaftler Bacem Dziri, der an ihrer Wirksamkeit zweifelt: „Je drastischer die Mittel sind, um die gewünschte Aufmerksamkeit zu bekommen, desto aussagekräftiger muss die Pointe im Anschluss sein. Da reicht es kaum, einfach nur als Muslime einen Protest zu bekunden“ (zit. n. Gorzewski 2015). Anders gesagt: Ein solches bloßes Reenactment hat noch kein kritisches Potenzial; es erscheint eher geschmacklos. Das Video zeigt tatsächlich unbeteiligt bis mäßig interessiert wirkende Zuschauer*innen und Passant*innen; die inszenierten Bildzitate der jungen muslimischen Aktivisten³⁰³ lassen kalt, lösen keine polarisierenden oder leidenschaftlichen Reaktionen aus. Haben 12thMemoRise den inszenierten Hinrichtungen des Daesh zu wenige eigene Bilder entgegensetzen oder sind ihre emotionalen Appelle an das Publikum schlicht nicht wirksam genug?³⁰⁴ Sind die inszenierten Verbrechen selbst womöglich nicht nur ebenfalls theatral und aufgrund der realen Gewalt, die sie dokumentieren, wirkungsmächtiger, sondern auch interventionistischer?

In der Nacht auf den 19. August 2014 wird ein Film auf YouTube und ähnliche Videoplattformen hochgeladen; ein etwa fünfminütiger Videoclip mit dem Titel *A Message to America*. Er zeigt die Enthauptung des US-amerikanischen Journalisten James Foley durch die Terrororganisation Daesh.³⁰⁵ Irgendein trostloser Hügel vor der

³⁰² Vgl. hierzu die Erläuterungen und emotionalen Appelle an das umstehende Publikum; darüber hinaus distanzieren sie sich im Namen aller liberalen Muslim*innen vom IS: 12thMemoRise (2014): „ISIS - Hinrichtung in Essen / Deutschland“, 3.12.2014, Video, entn. *YouTube*, <<https://www.youtube.com/watch?v=AxDq96g1tUg>>, insg. 6:18 mins., letzter Zugriff: 27.3.2017.

³⁰³ Im Video sind durchgängig nur männliche Mitglieder der Gruppe zu erkennen, deshalb ist hier die männliche Form gewählt worden.

³⁰⁴ Das Fehlen heftiger Reaktionen und der Generierung ko-präsentierender Öffentlichkeit liegt sicher zum Teil auch daran, dass die Aktion durchwegs kommentiert und erklärt wird.

³⁰⁵ Im Rahmen dieser Arbeit wird keine Internetquelle zu diesem berüchtigten Propagandavideo angegeben. Das Video ist mithilfe von Suchmaschinen noch immer relativ einfach im Netz zu finden, da

Stadt Raqqa.³⁰⁶ James Foley kniet im Sand. Er trägt eine grellorangefarbene Gefangenekluft, seine Hände sind hinter dem Rücken gefesselt. Neben Foley steht der britisch-kuwaitische Terrorist Mohammed Emwazi, besser bekannt unter dem Namen „Jihadi John“. Er ist schwarz gekleidet, sein Gesicht mit einer Sturmhaube ver mummt, über seiner Schulter hängt ein Gewehr. Foley spricht ruhig einen kurzen Text, der seine „wahren Mörder“ anklagt: den damaligen US-Präsidenten Barack Obama, die US-amerikanische Regierung und seinen eigenen Bruder, einen Soldaten der U.S. Air Force. Emwazi lässt merkwürdig unbeteiligt seine Arme herabhängen, während Foley den Text vorträgt. Im Hintergrund nichts als Wüste und ein wolkenbehangener, grau-blauer Himmel. Zwei Kameraeinstellungen zeigen diese in ihrer Ruhe zutiefst verstörende Szene. Nach einer Abblende folgen vier weitere Szenen: Emwazi spricht selbst und fuchtelt dabei mit einem Messer herum. Abblende: Man sieht eine Sekunde lang, wie er dieses Messer an den Hals von James Foley setzt. Abblende: Der Körper Foleys liegt im Sand, der abgetrennte Kopf auf seinem Rücken arrangiert. Ein indexikalisch-unmittelbares Zeichen des Verbrechens. Nach fünf Sekunden folgt eine weitere Abblende: Schließlich sieht man wieder Emwazi, neben ihm kniet Steven Sotloff, der Journalist, der im folgenden Monat ermordet werden sollte.

Wie der Islamwissenschaftler Christoph Günther konstatiert, handelt es sich hier um eine gänzlich rationale Tat, die als Abschreckung nach Außen und Konsolidierung nach Innen fungiert (vgl. Stute /Günther 2014). Doch zugleich erscheint ihre filmische Dokumentation hochgradig inszeniert wie theatral.³⁰⁷ Überraschender- und erschreckenderweise vereint das ISIS-Enthauptungsvideo zu einem gewissen Grad viele der zentralen, in dieser Arbeit diskutierten, Merkmale theatraler Interventionen: Zunächst ist es im wortwörtlichen Sinne ein Erpresservideo, in dem mit der Ermordung weiterer Geiseln gedroht wird, sollten sich die USA nicht aus dem Kampf gegen die Terrororganisation zurückziehen.

es aber von den großen Videoportalen wie YouTube gelöscht wurde, ausschließlich auf gewaltpornographischen, rechtsradikalen und islamistischen Internetseiten. Ausführliche Beschreibungen finden sich allerdings auch in der Presse, etwa: Adams 2014.

³⁰⁶ Diese Ortsangabe ist der Berichterstattung zum Video entnommen (z. B. Higgins 2014).

³⁰⁷ Der Grad der offenkundigen Theatralität ist derart groß, dass die Theatergruppe Hauptaktion in ihrer Performance *Situation mit Zuschauern* (Münchner Kammerspiele, Premiere: 20.1.2017) das Ermordungsvideo in einen historischen Kontext inszenierten Mordens auf dem Theater stellt – von der Antike bis zum Grand Guignol. Anschließend lassen sie die einzelnen Zuschauer*innen für sich selbst entscheiden, ob sie den Raum verlassen oder das Video im Theaterraum ansehen wollen.

Das Video bedient sich theatraler und mimetischer Strategien, wie dem klar lesbaren referentiellen Element der Kostümierung im symbolkräftigen Guantanamo-Sträflingsanzug.³⁰⁸ Zudem weht links oben im Bild an Stelle des Logos eines Fernsehsenders die Flagge der Terrororganisation. In Richtung Inszeniertheit deutet zudem vor allem die Hintergrundinformation, dass die beunruhigend ruhige Vortragsweise Foleys das Ergebnis einer Vielzahl von ‚Proben‘ ist – mit dem perversen Zweck, dass der zu Ermordende den Ernstfall nicht mehr unmittelbar kommen sehen kann (vgl. Ratcliffe 2015). Hinzu kommt der Aspekt, dass der vorausdeutende Moment *vor* dem eigentlichen Mord für die Dramaturgie des Films inszeniert bzw. gefaked sein könnte und die Tötung womöglich an einem anderen Ort stattgefunden hat.³⁰⁹

Auch dass hier zwangsläufig im Moment der ‚Aufführung‘ vollständig auf das direkt adressierte westliche Publikum³¹⁰ verzichtet wird, mindert die Ähnlichkeit zu theatralen Interventionen nicht wesentlich – wie beschrieben sind auch Pussy Riots theatrale Interventionen an stark überwachten Orten³¹¹ in erster Linie auf ihre mediatisierte Rezeption ausgerichtet. Neben dem Einsatz tatsächlicher statt symbolischer Gewalt unterscheidet nur ein einziger weiterer zentraler Aspekt diese hochgradig theatralen Videos von einer theatralen Intervention, gleichzeitig aber auch von einem konventionellen Terrorakt: Das mediatisierte Geschehen ereignet sich nicht an einem für den Gegner bzw. hier den Feind³¹² unmittelbar symbolisch oder realpolitisch be-

³⁰⁸ Klaus Theweleit verweist in diesem Zusammenhang auf den Vorschlag des Kunsthistorikers Horst Bredekamp, man solle, wenn überhaupt, die Bilder nur in Schwarz-Weiß zeigen und kommentiert dazu: „In der Tat – der schreckliche ‚Witz‘ dieser Hinrichtung liegt zu einem großen Teil an der Farbe Orange am Körper des Ermordeten. Hier wird ‚heimgezahlt‘.“ (Theweleit 2015: Kap. 2).

³⁰⁹ Derselbe Zweifel wurde auch bei dem Video von Sotloffs Ermordung im September 2014 vielfach geäußert: „It may have been staged.“ (vgl. z. B. Gardner 2014). Womöglich handelt es sich hier also um reine Theaterszenen, inszeniert um das kohärente Narrativ des Verbrechens nicht zu brechen. Zweifel an der Echtheit von Foleys leblosem Körper gab es (außerhalb verschwörungstheoretischer Zirkel) keine, aber schon die Spekulation über die ‚Machart‘ des Films.

³¹⁰ Genauer gesagt wird auf die physische, ko-präsente Anwesenheit von Vertreter*innen des eigentlich adressierten Publikums verzichtet, nämlich der westlichen (Welt-)Öffentlichkeit. Ob und wie viele ISIS-Kämpfer bei den Hinrichtungen anwesend sind, wird in den Videos weder gezeigt noch ist es von Relevanz. Stattdessen werden jedoch die westlichen Rezipient*innen, gar der US-amerikanische Präsident direkt angesprochen (und anklagt).

³¹¹ Wie dem Allerheiligsten bzw. Altarraum der Moskauer Erlöserkathedrale oder auf dem Roten Platz.

³¹² Die beiden Begriffe werden auch hier im Sinne von Mouffes Unterscheidung zwischen Antagonismus (als einer Auseinandersetzung zwischen Feinden) und Agonismus (als sublimierter Form einer Auseinandersetzung zwischen Gegnern) verwendet (vgl. Kap. II.3, IV.3.2).

deutungsvollen Ort, sondern im Nichts der Wüste. Dennoch ist die Ähnlichkeit zu theatralen Interventionen nicht von der Hand zu weisen. Das Video kann gar als terroristische theatrale Intervention begriffen werden.³¹³

Erschwerend kommt hier noch hinzu, dass auch theatrale Interventionen bereits als Terror gedacht worden sind: Wie bereits dargestellt, spricht Peter Handke in Bezug auf die Kommune 1 davon, dass sie „die Wirklichkeit, indem sie sie ‚terrorisiert‘, theatralisiert“ (Handke 1968: 7; vgl. S. 47). Auch Philip Ruch vom Zentrum für Politische Schönheit spielt mit diesem begrifflichen Feuer: Er ruft polemisch-pointiert im Sinne seines Aggressiven Humanismus nach „Bombenlegern nicht für den heiligen Koran, sondern für die allgemeine Erklärung der Menschenrechte“ und verweist, sich allerdings kurz darauf wieder distanzierend, auf die Kaufhausbrandanschläge der späteren RAF im Jahr 1968 (Ruch 2013: 114-5). Auch wenn es sich hier eindeutig um rhetorische Strategien handelt; welche Erkenntnisse lassen sich aus diesen unangenehmen Parallelen ziehen?

In erster Linie zeigt sich hier, wie die fortschreitende Mediatisierung der Öffentlichkeit, Formen des theatralen Protests wie Terrors immens begünstigt. Hier tut sich nicht nur ein Wirkungspotenzial für gewaltlosen, radikal-theatralen Widerstand auf. Die Aktivist*in, Künstler*in oder eben Terrorist*in kann direkt Öffentlichkeiten adressieren und medial zum Publikum ihrer Interventionen machen; Öffentlichkeiten

³¹³ Kann man, darf man Terror und Mord als Kunst begreifen? Der Komponist Karlheinz Stockhausen hat bei einer Pressekonferenz die Anschläge des 11. Septembers 2001 als künstlerischen Akt beschrieben: „Also was da geschehen ist, ist natürlich – jetzt müssen Sie alle Ihr Gehirn umstellen – das größte Kunstwerk, was es je gegeben hat. Daß also Geister in einem Akt etwas vollbringen, was wir in der Musik nie träumen könnten, daß Leute zehn Jahre üben wie verrückt [...] für ein Konzert. Und dann sterben. [...] Und das ist das größte Kunstwerk, das es überhaupt gibt für den ganzen Kosmos. [...] Das könnte ich nicht. Dagegen sind wir gar nichts, also als Komponisten.“ (Stockhausen 2002: 76-77). Auch wenn Stockhausen selbst auf den folgenden Skandal hin seine Ausführungen korrigierte und ihre Darstellung in der Presse als außer Kontext und daher „falsch und verleumdend“ bezeichnete (vgl. Liebert 2014: 34), sind sie dem italienischen Philosophen Franco ‚Bifo‘ Berardi zufolge doch nicht ganz von der Hand zu weisen: „Es lässt sich nur schwer leugnen, dass die verbrecherischen Selbstmorde Mohammed Attas und seiner Komplizen an ein Kunstwerk erinnern: Ihre Attentate waren Spektakel mit eindeutig symbolischen Absichten und sehr exakten Kompositions- und Ausführungsvorgaben. Eine solche Beschreibung lässt einem Massenmord dieser Dimension natürlich noch längst keine positive Würdigung zukommen. Allenfalls hilft sie unserem Verständnis der Metamorphose auf die Sprünge, die das Verbrechen im Zeitalter des Medienspektakels durchläuft“. Im Folgenden weitet Berardi diese Idee auf eine Reihe anderer „Performances“, nämlich Massenmorde, Amokläufe und Selbstmordanschläge aus, bei denen die Täter*innen ein „besonders ausgeprägtes Bewusstsein für die spektakulären und kommunikativen Aspekte ihrer Taten“ hätten (Berardi 2016: 45-46). In seiner Untersuchung zu „Paratexten“ mörderischer und terroristischer Akte, sieht Berardi in diesen Taten grundsätzlich Formen des ideologischen Systembruchs, die als verzweifelte Interventionen verstanden werden können. (vgl. z. B. Berardi 2016: 80-83). Die Terroranschläge vom 11. September hatten also *nur* Symbolkraft, die Inszenierungen von Daesh weisen hingegen direkte theatrale Aspekte auf.

können in ihren Schlafzimmern erreicht werden. Die Kommentare aus Politik und Presse nach derartigen Verbrechen, den Mördern müsse das „mediale Heldentum“ verweigert werden, zeigen, wie schwer ein Umgang mit solchen medial schlagenden Videos zu finden ist.³¹⁴

Zensur oder der Aufruf zum Ignorieren eines solchen Films sind nur schwer durchzuführen, führen womöglich nur ins Gegenteil, zum berühmigten *Streisand-Effekt*,³¹⁵ und verweisen auf die Hilflosigkeit der Öffentlichkeit, sich solchen viralen und schlagenden Aktionen zu verwehren. Man denke an die russische Regierung, die mit dem Gerichtsverfahren gegen Pussy Riot zu deren weltweiten Ruhm beigetragen hat oder eben die westliche Welt, die der viralen Schlagkraft einer ideologisierten Enthauptung kaum etwas entgegensetzen hat. So erklärt etwa die Londoner Polizei allein schon das Anschauen des Videos zu einem potenziell strafrechtlich belangbaren Verbrechen oder gar terroristischen Akt (vgl. Evans 2014), und auch wenn soziale Netzwerke und Plattformen wie Twitter, YouTube und Facebook die Verbreitung derartiger Videos mittlerweile kurz nach ihrem Upload eindämmen können, sind diese Videos danach weiterhin leicht im Netz zu finden.

Das Video zeigt damit, dass theatrale Interventionen und theatraler Terror erschreckend nah verwandte Phänomene sind, die in ihrer Radikalität gesellschaftliche oder politische Reaktionen erzwingen können, wobei das Daesh-Video natürlich eine Schlagkraft hat, von der Aktivist*innen noch nicht einmal träumen können – und sollten.

Theatrale Interventionen

So zynisch das auch klingen mag, bestätigt sich damit gleichzeitig die aktuelle und politische Relevanz des Themas dieser Arbeit. Bei theatralen Interventionen handelt es sich – zumindest im Hinblick auf die jeweils einzelne Aktion und innerhalb der deutschen bzw. westlichen Konfigurationen von Öffentlichkeiten, um *die* gegenwärtig vielleicht wirksamste Protest- und politische Theaterform. Im Folgenden werden nun die zentralen wissenschaftlichen Erkenntnisse, die im Laufe der Beschäftigung mit dem Thema gewonnen werden konnten, zusammengefasst.

³¹⁴ Vgl. exemplarisch: Koelbl 2016.

³¹⁵ Der Begriff bezieht sich auf die US-amerikanische Pop-Ikone Barbara Streisand, die 2003 mittels einer Klage versuchte, Luftaufnahmen ihres Hauses von einer Webseite nehmen zu lassen. Nachdem darüber berichtet wurde, kursierten im Netz bald völlig unspektakuläre Fotos ihres Hauses mitsamt Adresse und die Geschichte wurde viral.

Die Genealogie der ‚militanten‘ Theaterformen, Agitprop-, Guerilla- und Unsichtbares Theater (vgl. Kap. II.2), hat sich als produktiv erwiesen und trägt aus historischer Perspektive zum Verständnis gegenwärtiger theatraler Interventionen bei, die bei näherer Betrachtung eine gewisse Nähe zum Agitprop aufweisen: Häufig treten sie gleichzeitig als *Campaigning* auf, behandeln (tages-)aktuelle, spezifische, politische Themen, vermitteln ihre Botschaften sehr direkt und sind auf Öffentlichkeitswirksamkeit ausgerichtet.³¹⁶

Chantal Mouffes Konzeption der kritischen künstlerischen (Diskurs)intervention ist besonders durch ihren Teilaspekt der Reartikulation hochgradig anschlussfähig an aktivistische Begrifflichkeiten und Praktiken wie die prophetische Intervention. Das theatrale Ausagieren von alternativen soziopolitischen Wirklichkeiten lässt dabei solche Visionen nicht mehr länger als bloße Utopien, sondern als möglich und realisierbar erscheinen (vgl. Kap.II.3).

Die Einführung des völkerrechtlichen Interventionsbegriffs und -diskurses ermöglicht, auch theatrale Interventionen als Beeinflussung, als Ausübung von Zwang zu begreifen (vgl. Kap. II.4), was einen der zentralen Erkenntnisgewinne dieser Arbeit darstellt. Damit erlaubt es dieser interdisziplinäre Ansatz, die (erzwungenen) Reaktionen Dritter als Bedingung wie Bestandteil theatraler Interventionen zu betrachten und zu analysieren (vgl. Kap. II.5.3). Hier wird auch zugleich das Wirkungspotenzial theatraler Interventionen, die aus der Kunst- und Theatersphäre heraus agieren, erstaunlich klar benennbar: Die Provokation oder Erzwingung politischer Reaktionen.³¹⁷

Interventionssoziologische Perspektiven betonen, dass die Vorstellung von Interventionen als zielgerichtete, temporäre Eingriffe letztlich eine Illusion ist. Damit erscheint die Tatsache, dass konkrete soziopolitische Wirkungen theatraler Interventionen häufig schwer en détail benenn- und belegbar sind, nicht mehr länger als durch die Begriffsübertragung in den theatralen bzw. ästhetischen Diskurs verursachtes Defizit oder gar als spezifisch ästhetisches Phänomen. Bei dieser Unkalkulierbarkeit handelt es sich vielmehr um ein Merkmal von Interventionen an sich (vgl. Kap. II.4.2).

³¹⁶ So bestätigt sich schließlich eine der ersten Reaktionen, die ich auf meine Erzählung erhielt, ich würde zur theatralen Interventionen promovieren und eines meiner zentralen Beispiele sei das Zentrum für politischen Schönheit: „Aber das ist doch Agitprop“ war etwa die unmittelbare Antwort des politisch-postdramatischen Dokumentartheaterregisseurs Hans-Werner Krösinger.

³¹⁷ In Bezug auf eher aktivistische Interventionen lässt sich diese Erkenntnis zugegebenermaßen weniger spektakulär; direkte Aktionen sind häufig auf das Erzwingen von Polizeireaktionen und die Ausübung von Druck auf politische Entscheidungsprozesse ausgerichtet. Dennoch lässt sich auch hier ein weiterer produktiver Theorietransfer feststellen (vgl. Kap 4.3; 5.3).

Mimetische Dramaturgien

In der Analyse des aktivistischen Diskurses konnte herausgearbeitet werden, dass hier Fragen der Referenzialität unter Rückgriff auf ein deutlich mimetischeres Vokabular als gemeinhin in den parallel geführten wissenschaftlichen Diskursen üblich verhandelt werden (vgl. Kap. III.1). Hier handelt es sich offenbar um einen Hinweis auf ein spezifisch politisches und subversives Wirkungspotenzial des Mimetischen, wie es bereits in Platons Angst vor der (ideal-)staatsgefährdenden Mimesis aufscheint.

Mit prophetischen Hoaxes konnte eine weitere Spielart dieser Form der inszenierten Fake-Performance aufgezeigt werden, die mit der Enthüllung, dass es sich „nur“ um ein Fake handelt, im Idealfall eine produktiv-wütende Enttäuschung zurücklässt. Hier liegt eine neue Relevanz aktivistischer Hoaxes in einer (Medienumbruchs-)Zeit allgegenwärtiger, vermeintlicher und tatsächlicher Fake-News, in der die Produktion weiterer Fakes ein äußerst fragwürdiges Unterfangen geworden ist und ihre Aufdeckung nicht mehr länger durch Neuigkeits- und Nachrichtenwert besticht (vgl. Kap. II.2).

In der Fallstudie zum *Ersten Europäischen Mauerfall* zeigt sich geradezu exemplarisch, wie die Reaktionen von Politik und Polizei Teil der Intervention werden, ja die ‚Handlung‘ weiter vorantreiben. Die Aktion kann im Sinne eines weiten, Vergangenes aktualisierenden Reenactmentbegriffs verstanden werden: Der Mauerfall von 1989 wird dabei zur Folie des gescheiterten Versuchs, ein Stück europäische Außengrenze zu demontieren. Hier zeigt sich jedoch, dass Reenactments auch subversiv statt affirmativ, wie die im Regelfall authentizitätsverliebten Form des historischen Reenactments, zur Aushandlung kollektiver politischer Identitäten beitragen können (vgl. Kap. III.3).

Agonale Öffentlichkeiten

Mit der ikonischen Proliferation konnte der geradezu unerschöpflich wirkende Katalog der subversiven mimetischen Praktiken um einen wesentlichen Aspekt erweitert werden. In diesem Fall handelt es sich – im Gegensatz zu den anderen vorgestellten Strategien wie Überidentifikation, Fake oder Reenactment – in erster Linie um ein Verfahren der Reproduktion und Vervielfältigung. Anhand von Beispielen wie den türkischen Standing Man-Protesten muss jedoch festgestellt werden, dass es sich hier um die Proliferation und Ikonisierung von Interventionen handelt, die weniger einen mimetisch-referenziellen Charakter aufweisen und vielmehr auf Mittel der Performance und Body Art zurückgreifen (vgl. Kap. IV.1).

Die Reflexionen zur Mediatisierung theatraler Interventionen führen zu einer Verschiebung des Publikumsbegriffs, da theatrale Interventionen kein, kaum oder ein vergleichsweise kleines Live-Publikum adressieren und Publikum hier immer schon medial zu begreifen ist. Daraus ergibt sich zwangsläufig, dass theatrale Interventionen tatsächlich *in* der Öffentlichkeit stattfinden, da hier Publikum und Öffentlichkeit nicht mehr produktiv zu trennen sind (vgl. Kap. IV.2).

In Bezug auf die Öffentlichkeiten theatraler Interventionen konnte herausgearbeitet werden, dass es sich hier zunächst einmal um ein Phänomen der Entgrenzung und Interaktion zwischen verschiedenen (Teil-)Öffentlichkeiten handelt (vgl. Kap. IV.3.1). Dieses Phänomen ist jenseits des aktivistischen Versuchs zu verstehen, aus der eigenen subkulturellen Nische auszubrechen, um sich in der ‚breiten‘ Öffentlichkeit Gehör zu verschaffen und insbesondere in Bezug auf geradezu hermetisch geschlossene Öffentlichkeiten wie die deutsche theatrale Öffentlichkeit interessant.

Hier konnte gezeigt werden, wie es dem Zentrum für Politische Schönheit gelingt, aus dem Kontext eines Festivals am Berliner Maxim Gorki Theater heraus unter Aufbietung aller Mittel der Grenzüberschreitung zwischen Kunst und Realität bzw. Theater und Politik, eine politische, agonale Öffentlichkeit zu erreichen und zu generieren. Das ZPS verlässt sowohl mit der Demontage der *Weißten Kreuze* wie auch mit der Busfahrt nach Bulgarien den Theaterkontext. Es skandalisiert seine Aktion durch den vermeintlich kriminellen Akt des Diebstahls und inszeniert sie auf dem Crowdfundingportal *Indiegogo* als politische Kampagne. Zudem klinkt es sich in den parallel stattfindenden Gedenkdiskurs zum 25. Jahrestag des Mauerfalls ein und rührt mit der Gleichsetzung von (deutschen) Mauertoten und (afrikanischen) Flüchtenden an kollektive, auf Ausschlüssen basierende Identifikationen. In der Kombination aller dieser Mittel gelingt es ihnen, eine leidenschaftlich-polarisierte, agonistische Debatte anzustoßen, an der unterschiedlichste Akteur*innen vom Präsidenten des deutschen Bundestags bis zu den Kommentator*innen in den Foren von PI-News teilnehmen (vgl. IV. 4).

Damit konnten anhand der zentralen Fallstudie dieser Arbeit ihre wesentlichen Thesen veranschaulicht und auf ihre Übertragbarkeit innerhalb westlich-demokratisch geprägter Öffentlichkeiten hin überprüft werden. Insgesamt ergibt sich in dieser Arbeit ein ganzer Cluster von Beispielen theatraler Interventionen, darunter Aktionen von: The Yes Men, Zentrum für Politische Schönheit, FEMEN, Pussy Riot, Voina, Schlingensief, Yolanda Dominguez, Guillaume Duval Modem, Jeudi Noir, Peng! Kollektiv,

Coco Fusco und Guillermo Gomez-Peña, *Grandhotel Cosmopolis*, Yo Mango, Piotr Pawlenski, Erdem Gündüz oder gar Free the Nipple.

Ein drängendes Desiderat ergibt sich aus dem Zuschnitt des Beispielkorpus: Dieser ist aufgrund der Notwendigkeit, für die Analyse des zentralen Wirkungspotenzials theatraler Interventionen über eine detaillierte Kenntnis spezifischer Konfigurationen von Öffentlichkeit(en) zu verfügen, zwangsläufig an der lokalen und kulturellen Situiertheit der Verfasserin orientiert. Konsequenterweise ist es wünschenswert, diese geradezu klassisch-westlich fokussierte Perspektive aufzubrechen und kritisch zu hinterfragen. Kommt es bei der Analyse interventionistischer Formen, die in anderen Protest- und Theaterkulturen sowie Öffentlichkeitskonstellationen verortet sind, zu grundsätzlichen Verschiebungen? Oder handelt es sich bei theatralen, mediatisierten Interventionen um ein Phänomen, das von Prozessen der Globalisierung sozusagen ‚mitgetragen‘ wird?

Theatrale Interventionen sind Teil einer theatral-mediatisierten Protestkultur, die auf Symbolik und Inszenierung setzt. Gleichzeitig stellen sie eine hochaktuelle Form des politischen Theaters dar, das sich gesellschaftlich einmischt und Theater radikal als Mittel begreift. In dieser Hinsicht sind theatrale Interventionen tatsächlich der Agit-prop der Gegenwart. Sie weichen dem theatralen Medienspektakel unserer Zeit nicht aus, beteiligen sich im Gegenteil offensiv daran und versuchen es geradezu auf sich zu ziehen. Damit haben sie wesentlichen Anteil an einer theatralen umkämpften Öffentlichkeit. Doch es geht um mehr als nur Theater: Es geht darum, wie Politik gemacht wird. Theatrale Interventionen sind wirkungsvolle Antworten auf die nach wie vor zunehmende Mediatisierung und Theatralisierung von Politik.

Hinweise zur Zitation

Zeitungsartikel werden, wenn mehrere Texte aus demselben Jahr von derselben Autor*in vorliegen, innerhalb der Klammerzitierweise mit Autoren- und Datumsangabe zitiert. So kann auch in den Fallstudien zur Aktion *Erster Europäischer Mauerfall* des Zentrums für Politische Schönheit einfach nachvollzogen werden, an welchem genauen Zeitpunkt innerhalb der Debatte eine Aussage steht bzw. ein Artikel publiziert wird. Gleiches gilt für die zitierten Social Media- und Online-Kommentare, wobei hier zu Zwecken der eindeutigen Zuordnung teilweise auch die Uhrzeit mitaufgenommen worden ist. Quellen ohne Jahresangabe oder Nennung der Autor*in werden in Fußnoten zitiert, wobei anonyme Quellen im Literaturverzeichnis mit einem entsprechenden Vermerk unter dem jeweiligen Titel des Textes aufgeführt werden.

Literatur

- Arns, Inke (2002): *Neue Slowenische Kunst – NSK. Laibach, Irwin, Gledališče sester Scipion Nasice, Kozmokinetično gledališče Rdeči pilot, Kozmokinetični kabinet Noordung, Novi kolektivizem. Eine Analyse ihrer künstlerischen Strategien im Kontext der 1980er Jahre in Jugoslawien*, Ausst. Kat., Regensburg: Museum Ostdeutsche Galerie.
- Arns, Inke /Sasse, Sylvia (2015): „Subversive Affirmation. On Mimesis as a Strategy of Resistance“. In: *NSK from Kapital to Capital. Neue Slowenische Kunst – An Event of the Final Decade of Yugoslavia*, Ausst. Kat., Ljubljana: Moderna galerija, S. 266-276.
- Autonome a.f.r.i.k.a. Gruppe /Blissett, Luther /Brünzels, Sonja (2001⁴): *Handbuch der Kommunikationsguerilla*. Hamburg /Berlin /Göttingen: Libertäre Assoziation / Schwarze Risse /Rote Strasse.
- Babbage, Charles (1830): *Reflections on the Decline of Science in England, and on Some of Its Causes*. London.
- Bala, Sruti (2004): „Why Performance Studies Should be Interested in Nonviolent Action“. In: Balme, Christopher /Wagner, Meike [Hgg.]: *Beyond Aesthetics. Performance, Media and Cultural Studies*. Trier: WVT, S. 101-109.
- Balme, Christopher (2014): *The Theatrical Public Sphere*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- (2011): „Distribuierte Ästhetik. Performance, Medien und Öffentlichkeit“. In: Bairlein, Josef [u.a.] [Hgg.]: *Netzkulturen. Kollektiv, kreativ, performativ*. München: epodium, S. 41-56.
- (2010): „Schwellen der Toleranz: Künstlerische Freiheit und das Theater des öffentlichen Raums“. In: Fischer-Lichte, Erika /Wihstutz, Benjamin [Hgg.]: *Politik des Raumes. Theater und Topologie*. München: Fink.
- Baumann, Till (2013): „Einleitende Bemerkungen des Herausgebers“. In: Boal, Augusto: *Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*. Aktualisierte und erw. Aufl., hg. von Till Baumann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Becker [u.a.] [Hgg.] (2008a): *Mimikry. Gefährlicher Luxus zwischen Natur und Kultur*. Schliengen: Argus.
- (2008b): „Einleitung“. In: Dies. [Hgg.] *Gefährlicher Luxus zwischen Natur und Kultur*. Schliengen: Argus, S. 7-26.
- Berardi, Franco ‚Bifo‘ (2016): *Helden. Über Massenmord und Suizid*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Bhabha, Homi K. (2000): *Die Verortung der Kultur*. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen, übers. von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenburg.
- Biaocchi, Gianpaolo (2006): „Performing democracy in the streets: Participatory Budgeting and Legislative Theatre in Brazil“. In: Cohen-Cruz, Jan /Sulzmann, Mandy: *A Boal Companion. Dialogues on theatre and cultural politics*. Abingdon /New York: Routledge, S. 78-87.
- Bieberstein, Alice von /Evren, Erdem (2016): „From Aggressive Humanism to Improper Mourning: Burying the Victims of Europe’s Border Regime in Berlin“. In: *Social Research*, Jg. 83, Ausg. 2, S. 453-479.
- Billingham, Peter (2005) [Hg.]: *Radical Initiatives in Interventionist and Community Drama*.
- Biot, Paul /Wibo, Anne /Ingberg, Henry (2000) [Hgg.]: *Le théâtre d’intervention aujourd’hui*. Louvain-la-Neuve (Études théâtrales 17 /2000).

- Bishop, Claire (2012): *Artificial hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London / New York: Verso.
- Blumberg, Marcia / Walder, Dennis (1999): „Introduction“. In: Dies. [Hgg.]: *South African Theatre As/And Intervention*. Amsterdam / Atlanta, GA: Rodopi, S. 1-22.
- Boal, Augusto (1983): „Aux limites du théâtre d'intervention: le «théâtre d l'opprimé» en France“. In: Ebstein, Jonny / Ivernel, Philippe: *Le théâtre d'intervention depuis 1968*. Bd. 2 [2 Bde.], Lausanne: L'age d'homme, S. 152-172.
- Ders. (1989): *Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bodek, Richard (1997): *Proletarian Performance in Weimar Berlin: Agitprop, Chorus, and Brecht*. Columbia: Camden House.
- Bogad, L.M. (2016): *Tactical Performance. The Theory and Practice of Serious Play*. London / New York: Routledge.
- Bogdanov, Alexei: „Ostranenie, Kenosis, and Dialogue: The Metaphysics of Formalism According to Shklovsky“. In: *The Slavic and East European Journal*, Jg. 49, Nr. 1, S. 48-62.
- Boltanski, Luc / Chiapello, Ève (2003): *Der neue Geist des Kapitalismus*. Übers. Von Michael Tillmann. Konstanz: UVK.
- Bonsiepe, Gui (1996): *Interface. Design neu begreifen*. Mannheim: Bollmann.
- Bourriaud, Nicolas (2002): *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel.
- Boyd, Andrew / Mitchell, Dave Oswald (2012) [Hgg.]: *Beautiful Trouble. A Toolbox for Revolution*. New York: OR Books.
- (2014) [Hgg.]: *Beautiful Trouble. Handbuch für eine unwiderstehliche Revolution*. Freiburg: Orange Press.
- Büscher, Barbara (1987): *Wirklichkeitstheater, Straßentheater, Freies Theater. Entstehung und Entwicklung freier Gruppen in der Bundesrepublik Deutschland 1968-76*. Frankfurt a.M. / Bern / New York: Peter Lang.
- Burkhardt, Sara (2012): „Und die dürfen das? Die Inszenierungen und Interventionen der *Yes Men* und ihre Relevanz für die kunstpädagogische Praxis“. In: Besand, Anja [Hg.]: *Politik trifft Kunst. Zum Verhältnis von politischer und kultureller Bildung*. Bonn: bpb. Bundeszentrale für Politische Bildung, S. 161–172.
- Burns, Elizabeth (1972): *Theatricality: A study of convention in the theatre and in social life*. London: Longman.
- Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1997): *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- (2006) *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Caillois, Roger / Shepley, John (1984): „Mimicry and Legendary Psychasthenia“. In: *October*, Bd. 31 (Winter, 1984), S. 16-32.
- Carlson, Marvin (1996): *Performance: a critical introduction*. London / New York: Routledge.
- Castagnaro, Mario (2012): „Lunar Fancies and Earthly Truths: The Moon Hoax of 1835 and the Penny Press“. In: *Nineteenth-Century Contexts*. Jg. 32, Ausg. 3, S. 253-268.
- Certeau, Michel de (1988): *Die Kunst des Handelns*. Berlin: Merve.
- Day, Amber (2011): *Satire and Dissent. Interventions in Contemporary Political Debate*. Bloomington / Indianapolis: Indiana Univ. Press.
- Debord, Guy (1996): *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin: Klaus Bittermann [1967].

- Diamond, Elin (1993): „Mimesis, Mimikry and the ‚True Real‘”. In: Hart, Lynda /Phelan, Peggy [Hgg.]: *Acting out. Feminist Performances*. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, S. 363-382.
- Diezel, Peter (1993): „Wenn wir zu spielen – scheinen“. *Studien und Dokumente zum Internationalen Revolutionären Theaterbund*. Bern u.a.: Lang.
- Dolan, Jill (2005): *Utopia in Performance. Finding Hope at the Theatre*. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press.
- Doll, Martin (2008): „Widerstand im Gewand des Hyperkonformismus. Die Fake-Strategien von den Yes Men”. In: Becker, Andreas [u.a.] [Hgg.]: *Mimikry. Gefährlicher Luxus zwischen Natur und Kultur*. Schliengen: Argus, S. 245-258.
- (2012a): *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*. Berlin: Kadmos.
- (2012b): „Das Fake als Intervention“. In: Hartmann, Doreen /Lemke, Inga /Nitsche, Jessica [Hgg.]: *Interventionen. Grenzüberschreitungen in Ästhetik, Politik und Ökonomie*. München: Fink, S. 217-231.
- Doyle, Michael William (2002): „Staging the Revolution: Guerilla Theater as a Countercultural Practice 1965-1968“. In: Braunstein, Peter /Doyle, Michael William: *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960s and '70s*. New York [u.a.]: Routledge, S. 71-98.
- Ebstein, Jonny /Ivernel, Philippe (1983a) [Hgg.]: *Le théâtre d'intervention depuis 1968. Études et témoignages*, Bd. 1 [2 Bde.], Lausanne: l'Age d'Homme.
- (1983b) [Hgg.]: *Le théâtre d'intervention depuis 1968. Études et témoignages*, Bd. 2 [2 Bde.], Lausanne: l'Age d'Homme.
- Eco, Umberto (1985): „Für eine semiologische Guerilla“ [1967]. In: Ders.: *Über Gott und die Welt. Essays und Glossen*. München /Wien: Hanser, S. 146-156.
- Eltschaninoff, Michel (2014): „Introduction“. In: Tolokonnikova, Nadya / Žižek, Slavoj: *Comradely Greetings. The Prison Letters of Nadya and Slavoj*. London / New York: Verso, S. 1-9.
- Felton-Dansky, Miriam (2012): „Viral Performance. Contagious Hoaxes in the Digital Public Sphere”. In: *Theater*, Jg. 42, Ausg. 2, S. 119-137.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2012a): *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript.
- (2012b): „Die Wiederholung als Ereignis. Reenactment als Aneignung von Geschichte“. Entn.: Roselt, Jens /Otto, Ulf: *Theater als Zeitmaschine*. Bielefeld: transcript: S. 13-52.
- François, Etienne /Schulze, Hagen (2001): „Einleitung”. In: Dies. [Hgg.]: *Deutsche Erinnerungsorte*. 2., durchges. Aufl., Bd 1 [3 Bde.], München: C. H. Beck.
- Fraser, Nancy (1990): „Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy”. In: *Social Text*, Ausg. 25/26, S. 56-80.
- Frei, Norbert (2002): „Erbantritt. Nationalsozialismus und Holocaust im Generationenwechsel“. In: Horváth, Martin (Hg.): *Jenseits des Schlusstrichs: Gedenkdienst im Diskurs über Österreichs nationalsozialistische Vergangenheit*. Wien: Löcker, S. 17-21.
- Fried, Michael (1998): *Art and Objekthood. Essays and Reviews*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Geene, Stephan (2002): „Interventionismus und Aktivismus“. In: Butin, Herbert [Hg.]: *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln: DuMont, S. 138-141.
- Gherairi, Jasmina (2015): *Persuasion durch Protest. Protest als Form erfolgsoientierter strategischer Kommunikation*. Wiesbaden: Springer VS.

- Georges, Karl Ernst (1998) [1913]: *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*. Unveränd. Nachdr. d. 8., verb. u. verm. Aufl., Bd. 2 [2 Bde.], Darmstadt: WBG.
- Graeber, Michael (2009): *Direct Action. An Ethnography*. Oakland: AK Press.
- Gray, Christine (2008³): *International Law and the Use of Force*. New York: Oxford University Press.
- Grittmann, Elke / Ammann, Ilona (2008): „Ikonen der Kriegs- und Krisenfotografie“. In: Grittmann, Elke / Neverla, Irene / Ammann, Ilona [Hgg.]: *Global, lokal, digital – Fotojournalismus heute*. Köln, Herbert von Halem, S. 296-325.
- Günzel, Stephan / Kümmerling, Franziska (2010): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Weimar / Stuttgart: Metzler.
- Habermas, Jürgen (1992) [1962]: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Mit einem Vorwort zur Neuauflage 1990. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Haedicke, Susan C. (2013): *Contemporary Street Arts in Europe. Aesthetics and Politics*. Basingstoke [u.a.]: Palgrave MacMillan.
- Handke, Peter (1968): „Straßentheater und Theatertheater“. In: *Theater heute*, Ausg. 4/1968.
- Hartmann, Doreen / Lemke, Inga / Nitsche, Jessica (2012): „Einleitung“. In: Dies. [Hgg.]: *Interventionen. Grenzüberschreitungen in Ästhetik, Politik und Ökonomie*. München: Fink, S. 9-24.
- Heitzer, Enrico (2015): *Die Kampfgruppe gegen Unmenschlichkeit (KgU). Widerstand und Spionage im Kalten Krieg 1949-1959*. Köln / Weimar / Wien: Böhlau (Zeithistorische Studien, Bd. 53).
- Heyd, Theresa (2012): „The metapragmatics of hoaxing: Tracking a genre label from Edgar Allan Poe to Web 2.0“. In: Busse, Ulrich / Hübner, Axel (eds.): *Investigations into the Meta-Communicative Lexicon of English. A contribution to historical pragmatics*, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, S. 129-149.
- Hiller, Christian (2013): „Hamburg – Eine Marke zwischen Wachstum und Widerstand“. In: Borries [u.a.] [Hgg.]: *Urbane Interventionen Hamburg*. Berlin, Merve, S. 27-36.
- Hintz, Michael / Vorwallner, Gerd (1991): „Vorwort der Herausgeber“. In: Laclau, Ernesto / Mouffe, Chantal (1991): *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*. Wien: Passagen.
- Hoffmann, Ludwig / Hoffmann-Ostwald, Daniel (1961): *Deutsches Arbeitertheater 1918-1933*. Berlin: Henschel.
- Holling, Eva (2012): „Eingriffe in den Möglichkeitsraum? Stadtprojekte als neues Genre des Theaters?“. In: Hartmann, Doreen / Lemke, Inga / Nitsche, Jessica [Hgg.]: *Interventionen. Grenzüberschreitungen in Ästhetik, Politik und Ökonomie*. München: Fink, S. 113-125.
- Ingberg, Henry (2000): „Avant-propos“. In: Biot, Paul / Wibo, Anne / Ingberg, Henry (2000) [Hgg.]: *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*. Louvain-la-Neuve (Études théâtrales 17 / 2000), S. 15-17.
- Jackson, Shannon (2011): *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*. New York / London, Routledge.
- Jaeggi, Rahel / Wesche, Thilo (2009): *Was ist Kritik?* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Jappe, Anselm (2012): „Die Situationisten und die Aufhebung der Kunst: Was bleibt heute davon?“. In: Hartmann, Doreen / Lemke, Inga / Nitsche, Jessica [Hgg.]: *Interventionen. Grenzüberschreitungen in Ästhetik, Politik und Ökonomie*. München: Fink, S.43-52.

- Keazor, Henry (2017): „Six Degrees of Separation: The Foax as More“. In: Becker, Daniel [u.a.]: *Faking, Forging, Counterfeiting. Discredited Practices at the Margins of Mimesis*. Bielefeld: transcript, im Erscheinen.
- Kenny, Kate (2009): „The performative surprise’: parody, documentary and critique“. In: *Culture and Organization*, Jg. 15, Ausg. 2, S. 221-235.
- Kepplinger, Hans Mathias (2012): *Die Mechanismen der Skandalisierung. Zu Gutenberg, Kachelmann, Sarrazin & Co.: Warum einige öffentlich untergehen – und andere nicht*. München: Olzog.
- Kershaw, Baz (1992): *The Politics of Performance. Radical Theatre as Cultural Intervention*. London [u.a.]: Routledge.
- Klanten, Robert /Hübner, Matthias (2010): *Urban interventions. Personal Projects in Public Places*. Berlin: Gestalten.
- Kohtes, Martin Maria (1990): *Guerilla Theater. Theorie und Praxis des politischen Straßentheaters in den USA (1965-1970)*. Tübingen: Narr (Forum Modernes Theater Schriftenreihe, Bd. 5).
- Kotte, Andreas (1998): „Theatralität. Ein Begriff sucht seinen Gegenstand“. In: Ahrends, Günter: *Forum Modernes Theater*, Bd. 13, Ausg. 1, Tübingen: Narr.
- (2005): *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln /Weimar /Wien: Böhlau.
- Krämer, Hans (2004): *Die ältere Akademie*. In: Flashar, Hellmut [Hg.]: *Die Philosophie der Antike, Bd. 3, Ältere Akademie. Aristoteles. Peripatos, 2.*, durchges. u. erw. Aufl., Basel: Schwabe, S. 1–166.
- Kunig, Phillip (2008): „Intervention, Prohibition of“. In: *Max Planck Encyclopedia of Public International Law [MPEPIL]*, *Oxford Public International Law* <<http://opil.ouplaw.com>>, Oxford University Press: 2015, letzter Zugriff: 14.11.2016.
- Kunstamt Kreuzberg /Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln [Hgg.] (1977): *Weimarer Republik*, Ausst. Kat., Berlin (West) /Hamburg: Elefant Press.
- Kwon, Miwon (2004): *One Place after Another. Site-specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Mass. /London: The MIT Press.
- Lacan, Jacques (1980) [1978]: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Übers. u. hg. von Norbert Haas. Olten /Freiburg i. Br.: Walter.
- Laclau, Ernesto / Mouffe, Chantal (1991): *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*. Hg. u. übers. von Michael Hinz und Gerd Vorwallner, Wien: Passagen.
- Lachmann, Renate (1970): „Die ‚Verfremdung‘ und das ‚neue Sehen‘ bei Viktor Šklovskij. In: *Poetica*, Jg. 3, S. 226-249.
- Laertios, Diogenes (1998): *Leben und Lehre der Philosophen*. Übers. und hg. von Fritz Jürß, Stuttgart: Reclam.
- Laertius, Diogenes (1966⁶): *Lives of Eminent Philosophers*. Übers. v. R. D. Hicks. Bd. 1 [2 Bde.], London /Cambridge, Massachusetts: William Heinemann Ltd. /Harvard University Press [1925].
- Lasn, Kalle (2000): *Culture Jam: How to Reverse America's Suicidal Consumer Binge – and Why We Must*. New York: HarperCollins.
- Lessing, Gotthold, Ephraim (2012 [1766]): *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Studienausgabe, Hg. von Friedrich Vollhardt. Stuttgart, Reclam.
- Liebert, Wolf-Andreas (2014): „Ultimatives Kunstwerk mit Todesfolge – das 9/11-Blending Karlheinz Stockhausens im Pressegespräch am 16.09.2001“. In: Schwarzfriesel, Monika /Kromminga, Jan-Henning [Hgg.]: *Metaphern der Gewalt. Konzeptualisierungen von Terrorismus in den Medien vor und nach 9/11*. Tübingen: Francke, S. 25-50.

- Lyotard, Jean-François: *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*. Aus dem Französischen übersetzt von Eberhard Kienle und Jutta Kranz. Berlin: Merve 1982.
- Kraus, Dorothea (2007): *Theater-Proteste. Zur Politisierung von Straße und Bühne in den 1960er Jahren*. Frankfurt am Main: Campus.
- Marchart, Oliver (1998): „Von Proletkult zu Kunstkult oder Was Sie schon immer über kulturelle Hegemonie wissen, wollten, aber in Texte zur Kunst nicht finden konnten“. In: Raunig, Gerald [Hg.]: *Kunsteingriffe. Möglichkeiten politischer Kulturarbeit*. Wien: IG Kultur Österreich, S. 120-127.
- (2012): „Die Soziologie der Kunst und die Kunst der Soziologie. Anmerkungen zur Institution und Intervention am Beispiel der ‚Biennalen des Widerstands‘“. In: Hartmann, Doreen /Lemke, Inga /Nitsche, Jessica [Hgg.]: *Interventionen. Grenzüberschreitungen in Ästhetik, Politik und Ökonomie*. München: Fink, S. 63-72.
- Milohnić, Aldo (2005): „Direct Action and Radical Performance“. In: *Performance Research*, Jg. 10, Ausg. 2, S. 47-58.
- (2015): „Artivistic interventions as humorous re-appropriations“. In: *European Journal of Humour Research*, Jg. 3, Ausg. 2, S. 35-49.
- Mouffe, Chantal (2006): „Which Public Space for Critical Artistic Practices?“ In: *Cork Caucus: On Art, Possibility & Democracy*. Frankfurt a. M.: Revolver, S. 149-171.
- (2007b): *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2013): *Agonistics. Thinking the World Politically*. London /New York: Verso.
- (2014): *Agonistik. Die Welt politisch denken*. Berlin: Suhrkamp.
- Muhle, Maria (2012): „Enlightenment as Intervention“. In: Hartmann, Doreen /Lemke, Inga /Nitsche, Jessica [Hgg.]: *Interventionen. Grenzüberschreitungen in Ästhetik, Politik und Ökonomie*. München: Fink, S. 233-243.
- Nolte, Ernst (1986): „Die Vergangenheit, die nicht vergehen will. Eine Rede, die geschrieben, aber nicht gehalten werden konnte“. In: *FAZ*, 6. Juni 1986; zitiert nach: Pieper, Ernst Reinhard (Hrsg.): *Historikerstreit. Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung*. München/Zürich: Piper, 1987, S. 39-47.
- Nora, Pierre (1990): *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Übers. v. Wolfgang Kaiser. Berlin: Wagenbach.
- Oplatka, Andreas (2009): *Der erste Riß in der Mauer: September 1989 – Ungarn öffnet die Grenze*. Wien: Zsolnay.
- Otto, Ulf (2014): „Reenactment“. Entn.: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2. aktualisierte und erw. Aufl., Stuttgart /Weimar: Metzler, S. 287-290.
- Owen, Luise (2011): „Identity Correction“. The Yes Men and acts of discursive ‚leverage‘. In: *Performance Research*, Jg. 16, Ausg. 2, S. 28-36.
- Papenbrock, Martin (2012): „Vom Protest zur Intervention. Grundzüge politischer Kunst im 20. Jahrhundert“. In: Hartmann, Doreen /Lemke, Inga /Nitsche, Jessica [Hgg.]: *Interventionen. Grenzüberschreitungen in Ästhetik, Politik und Ökonomie*. München: Fink, S. 27-41.
- Peters, Anne (2008²): *Völkerrecht: Allgemeiner Teil*. Zürich /Basel /Genf: Schulthess.
- Piscator, Erwin (1963): *Das politische Theater*. Faksimiledruck der Erstausgabe 1929. Berlin: Henschel.
- Plato: *Der Staat* (2000). Übers. von Rüdiger Rufener. Düsseldorf [u.a.]: Artemis & Winkler.
- P. Vergilius Marco (2005): *Aeneis*. Hg. u. übers. von Gerhard Fink. Düsseldorf /Zürich: Artemis & Winkler.
- Rebentisch, Juliane (2003): *Ästhetik der Installation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Richardson, Michael David (2007): *Revolutionary Theatre and the Classical Heritage*. Oxford [u.a.]: Lang.
- Röttger, Kati (2012): „Stadt als Bühne: Urbane Interventionen und die Raum-Zeit der Globalisierung“. In: Hartmann, Doreen /Lemke, Inga /Nitsche, Jessica [Hgg.]: *Interventionen. Grenzüberschreitungen in Ästhetik, Politik und Ökonomie*. München: Fink, S. 127-137.
- Román, David (1998): *Acts of Intervention. Performance, Gay Culture, and AIDS*. Bloomington [u.a.]: Indiana Univ. Press.
- Roselt, Jens /Otto, Ulf (2012): „Nicht hier, nicht jetzt. Einleitung“. In: Dies. [Hgg.]: *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld: transcript.
- Sasse, Sylvia (2003): *Texte in Aktion. Sprech- und Sprachakte im Moskauer Konzeptualismus*. München: Wilhelm Fink (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste, Bd. 102).
- Schechner, Richard (1970): „Guerilla Theatre: May 1970“. In: *The Drama Review (TDR)*, Jg.14, Bd. 3, S. 163-168.
- Schmidt, Sabine (2011): „Vom Potential des kulturellen Hackens – Anmerkungen zum kuratorischen Konzept“. In: Dies. [Hg.] *Hacking the City. Interventionen in urbanen und kommunikativen Räumen*, Ausst. Kat., Göttingen: Steidl, S. 12-15.
- Schneider, Rebecca (2011): *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London /New York: Routledge.
- Sharp, Gene (1973): *The Politics of Nonviolent Action*. Boston: Extending Horizons.
- Shifman, Limor (2014): *Memes in Digital Culture*. Cambridge [u.a.]: MIT Press.
- Singer, Milton B. (1959): *Traditional India. Structure and Change*. Philadelphia: American Folklore Soc.
- Smith, Christopher (2004): „Whose Streets‘? Urban Social Movements and the Politicization of Space“. In: Liinamaa, Saara /Marchessault, Janine /Shaw, Christine [Hgg.]: *Localities* (=Public 29, Summer 2004), S. 157-167.
- Subiotto, Arrigo (1982): „Epic Theatre: A Theatre for the Scientific Age“. In: Bartram, Graham /Waine, Anthony: *Brecht in Perspective*. London /New York: Longman, S. 30-44.
- Surmann, Frauke (2014): *Ästhetische In(ter)ventionen im öffentlichen Raum. Grundzüge einer politischen Ästhetik*. Paderborn: Fink.
- Theweleit, Klaus (2015): *Das Lachen der Täter: Breivik u.a.. Psychogramm der Tötungslust*. Kindle Edition, St. Pölten /Salzburg /Wien: Residenz.
- Tscholl, Miriam (2010): „Theater der sozialen Intervention“. In: *Die deutsche Bühne*. Aug. 10/2010, S. 20-23.
- Urban, Annette (2013): *Interventionen im public/private space. Die Situationistische Internationale und Dan Graham*. Berlin: Reimer.
- Vattel, Emer de (1758): *Le Droit Des Gens. Ou Principes De La Loi Naturelle, Appliqués à la conduite & aux affaires des Nations & des Souverains*. Bd. 1 [2 Bde.], Londres.
- (1760): *Des Herrn von Vattels Völkerrecht; oder: gründliche Anweisung wie die Grundsätze des natürlichen Rechts auf das Betragen und auf die Angelegenheiten der Nationen und Souveräne angewendet werden müssen*, aus dem Französischen übers. von Johann Philip Schulin, Bd. 1 [2 Bde.], Frankfurt /Leipzig: 1760.
- (1959): *Das Völkerrecht oder Grundsätze des Naturrechts, angewandt auf das Verhalten und die Angelegenheiten der Staaten und Staatsoberhäupter*. Übers. von Wilhelm Euler. Tübingen: Mohr.
- Ventura, Holger Kube (2002): *Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im*

- deutschsprachigen Raum*. Wien: Selene.
- Viehoff, Reinhold /Fahlenbach, Kathrin (2003): „Ikonen der Medienkultur. Über die (verschwindende) Differenz von Authentizität und Inszenierung der Bilder in der Geschichte“. In: Beuthner, Michael [u.a.]: *Bilder des Terrors – Terror der Bilder? Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September*. Köln: Herbert von Ha-lem, S. 42-59.
- Völlinger, Andreas (2010): *Im Zeichen des Marktes. Culture Jamming, Kommunikati-onsguerilla und subkultureller Protest gegen die Logo-Welt der Konsumgesell-schaft*. Marburg: Tectum.
- Von Borries, Friedrich (2013): „Einleitung“. In: Ders. [u.a.]: *Urbane Interventionen Hamburg*. Berlin: Merve, S. 6.13.
- Von Borries, Friedrich (2013) [u.a.]: *Urbane Interventionen Hamburg*. Berlin, Merve.
- Warner, Michael (2002): *Publics and Counterpublics*. New York: Zone Books.
- Warstat, Matthias (2005): *Theatrale Gemeinschaften. Zur Festkultur der Arbeiterbe-wegung 1918-33*. Tübingen: Francke.
- Warstat, Matthias [u.a.] (2015): *Theater als Intervention. Politiken ästhetischer Pra-xis*. Berlin: Theater der Zeit (Theater der Zeit Recherchen, Bd. 121).
- Wiegink, Pia (2005): *Theatralität und öffentlicher Raum. Die Situationistische In-ternationale am Schnittpunkt von Kunst und Politik*. Marburg: Tectum.
- (2011): *Protest EnACTed. Activist Performance in the Contemporary United States*. Heidelberg: Winter.
- Willke, Helmut (2005): *Systemtheorie II: Interventionstheorie. Einführung in die The-orie der Intervention in komplexe Sozialsysteme*. 4. bearb. Aufl., Stuttgart: Lucius & Lucius, UTB.
- Wolf, Friedrich (1957): *Aufsätze über Theater*. Berlin: Aufbau.
- Wolfrum, Edgar (2009): „Die Mauer“. In: François, Etienne /Schulze, Hagen: *Deut-sche Erinnerungsorte*. 2., durchges. Aufl., Bd. 1 [3 Bde.], München: C.H. Beck: S. 552-568.
- Žižek, Slavoj (2015): „Why Are Laibach and NSK not Fascists?“ [1993]. In: *NSK from Kapital to Capital. Neue Slowenische Kunst – An Event of the Final Decade of Yugoslavia*, Ausst. Kat., Ljubljana: Moderna galerija, S. 202-205.
- Zurbuchen, Simone (2010): „Vattels’s ‚Law of Nations‘ and the Principle of Non-In-tervention“. In: *Grotiana*, Ausg. 31, S. 69-84.

Printquellen

- Abgeordnetenhaus Berlin: „Plenarprotokoll. 55. Sitzung“, 13.11.2014.
- „Agitproptruppe bearbeitet Metallgroßbetrieb“ (1931). In: *Der Parteiarbeiter*. Dezem-ber 1931, S. 388, Abdruck in: Hoffmann, Ludwig /Hoffmann-Ostwald, Daniel: *Deutsches Arbeitertheater. 1918-1933. Eine Dokumentation*. Berlin: Henschel, 1961, S. 379-380.
- „Agitproptruppe ‚Roter Wedding‘ im Wahlkampf“ (1930). *Die Rote Fahne*, 6.8.1930, S. 9 (anonym).
- „Agitproptruppen im Wahlkampf“ (1930). In: *Arbeiterbühne und Film*, Jg. 17, Ausg. 11, S. 3-5, Nachdruck in: Henke, Rolf /Weber, Richard [Hgg.] (1974): *Arbeiter-bühne und Film. Zentralorgan des Arbeiter-Theater-Bundes Deutschlands e.V., Juni 1930-Juni 1931*. Köln: Gaehme Henke.
- „Angriff gegen Arbeiter-Theaterbund. Die Reformisten möchten ATBD. spalten – ‚Arbeitertheater‘ ohne Arbeiter“ (1931). In: *Die Rote Fahne*, 9.1.1931, S. 10.
- Balázs, Béla (1949): „Theater auf der Straße“. In: Ihering, Herberg [Hg.]: *Theater der Welt. Ein Almanach*. Berlin: Henschel, S. 88-95.

- B. B. (1931): „Gründungskonferenz der Fédération du Théâtre Ouvrier de France“. In: *Arbeiterbühne und Film*, Jg. 18, Ausg. 3, S. 18, Nachdruck in: Henke, Rolf /Weber, Richard [Hgg.] (1974): *Arbeiterbühne und Film. Zentralorgan des Arbeiter-Theater-Bundes Deutschlands e.V., Juni 1930-Juni 1931*. Köln: Gaehe Henke.
- Bellmann, Hans (1931): „Mahnung“. In: *Arbeiterbühne und Film*, 1931, Jg. 18, Ausg. 4, S. 1-3. Nachdruck in: Henke, Rolf /Weber, Richard [Hgg.] (1974): *Arbeiterbühne und Film. Zentralorgan des Arbeiter-Theater-Bundes Deutschlands e.V., Juni 1930-Juni 1931*. Köln: Gaehe Henke.
- Bichlbaum, Andy (2014): „Identitätskorrektur“. In: Boyd, Andrew /Mitchell, Dave Oswald [Hgg.]: *Beautiful Trouble. Handbuch für eine unwiderstehliche Revolution*. Freiburg: Orange Press, S. 39-41.
- Bichlbaum, Andy /Boyd, Andrew (2014): „Spiel für das Publikum, das nicht im Raum ist“. In: Boyd, Andrew /Mitchell, Dave Oswald [Hgg.]: *Beautiful Trouble. Handbuch für eine unwiderstehliche Revolution*. Freiburg: Orange Press, S. 129-131.
- Bogad, L.M.: „Wahlkampf-Guerillatheater“. In: Boyd, Andrew /Mitchell, Dave Oswald [Hgg.]: *Beautiful Trouble. Handbuch für eine unwiderstehliche Revolution*. Freiburg: Orange Press, S. 62-65.
- Bonanno, Mike (2014): „Hoax“. In: Boyd, Andrew /Mitchell, Dave Oswald [Hgg.]: *Beautiful Trouble. Handbuch für eine unwiderstehliche Revolution*. Freiburg: Orange Press, S. 36-38.
- Boyd, Andrew (2014a): „Prophetische Intervention“. In: Ders. /Mitchell, Dave Oswald [Hgg.]: *Beautiful Trouble. Handbuch für eine unwiderstehliche Revolution*. Freiburg: Orange Press, S. 52-55.
- (2014b): „Zieh dich nicht an wie ein Demonstrant“. In: Ders. /Mitchell, Dave Oswald [Hgg.]: *Beautiful Trouble. Handbuch für eine unwiderstehliche Revolution*. Freiburg: Orange Press, S. 148-50.
- Davis, R. G. (1966): „Guerilla Theater“. In: *The Tulane Drama Review*. Jg. 10, Ausg. 4, S. 130-136.
- Debord, Guy (1980): „Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der internationalen situationistischen Tendenz“ [1957]. In: Ders.: *Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der internationalen situationistischen Tendenz und andere Schriften*. Hamburg: Schulenburg (Edition Nautilus, Flugschrift No. 23), S. 5-58.
- „Der eroberte Meierhof. Großartige Wahlarbeit der Jugendgruppe der ‚Roten Blusen‘“ (1930). In: *Die Rote Fahne*, 24.8.1930, S. 25 (anonym).
- Der Rote Wedding (1929): „Agitproptruppen und Haus- und Hofpropaganda“. In: *Die Rote Fahne*, 3.12.1929, S. 12.
- „Die ‚Rote Schmiede‘ – Spieltruppe der Leunawerke“ (1930). In: *Arbeiterbühne und Film*, Jg. 17, Ausg. 11, S. 17-18 (anonym), Nachdruck in: Henke, Rolf /Weber, Richard [Hgg.] (1974): *Arbeiterbühne und Film. Zentralorgan des Arbeiter-Theater-Bundes Deutschlands e.V., Juni 1930-Juni 1931*. Köln: Gaehe Henke.
- Duncombe, Stephen (2014): „Kulturelle Hegemonie“. In: Boyd, Andrew /Mitchell, Dave Oswald [Hgg.]: *Beautiful Trouble. Handbuch für eine unwiderstehliche Revolution*. Freiburg: Orange Press, S. 172-175.
- Durus: „8 Agitproptruppen spielen...“ (1930). In: *Die Rote Fahne*, 26.8.1930, S. 10.
- Kaul, Martin (4.11.2014): „Kein aber“. In: *Taz*, 4.11.2014, S. 1.
- Kleye, Herbert (1976): „Die Junge Garde. Ein Erlebnisbericht“. In: Kammrad, Armin /Scheck, Frank Rainer: *Agitproptruppen. Erfahrungsberichte und Schilderungen aus der Praxis der (revolutionären) Arbeiterbühne vor 1933*. Köln: Edition Kultur

- & Klasse, S. 71-200.
- „Kulturbataillone Schritt gefasst“ (1931). In: *Arbeiterbühne und Film*, Jg. 18, Ausg. 3, S. 7 (anonym), Nachdruck in: Henke, Rolf /Weber, Richard [Hgg.] (1974): *Arbeiterbühne und Film. Zentralorgan des Arbeiter-Theater-Bundes Deutschlands e.V., Juni 1930-Juni 1931*. Köln: Gaehe Henke.
- „Kolonnen links‘ auf der Fahrt“ (1930). In: *Arbeiterbühne und Film*, Jg. 17, Ausg. 12, S. 13 (anonym). Nachdruck in: Henke, Rolf /Weber, Richard [Hgg.] (1974): *Arbeiterbühne und Film. Zentralorgan des Arbeiter-Theater-Bundes Deutschlands e.V., Juni 1930-Juni 1931*. Köln: Gaehe Henke.
- Lacis, Asja (1971): *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*. Hg. von Hildegard Brenner, München: Rogner & Bernhard.
- Leipold, André (2015): „Hyperreales Theater. Das Zentrum für Politische Schönheit schärft die Konturen der Realität“. Entn.: *Theater der Zeit*, 11/2015, S. 21-24.
- Lilienthal, Matthias /Philipp, Claus [Hgg.]: *Schlingensiefs Ausländer raus – Bitte liebt Österreich*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp: 2000.
- „Links, links, links im Hof der Mietskaserne“ (1930). In: *Die Rote Fahne*, 1.8.1930, S. 16 (anonym).
- Mancias, Nancy L. (2014): „Kreative Störung“. In: Boyd, Andrew /Mitchell, Dave Oswald [Hgg.]: *Beautiful Trouble. Handbuch für eine unwiderstehliche Revolution*. Freiburg: Orange Press, S. 42-45.
- Mitchell, Tracey (2014): „Unsichtbares Theater“. In: Boyd, Andrew /Mitchell, Dave Oswald [Hgg.]: *Beautiful Trouble. Handbuch für eine unwiderstehliche Revolution*. Freiburg: Orange Press, S. 56-58.
- Moos, Siegfried (1930): „Agitprop“. In: *Arbeiterbühne und Film*, 1930, Jg. 17, Ausg. 6, S. 3-5, Nachdruck in: Henke, Rolf /Weber, Richard [Hgg.] (1974): *Arbeiterbühne und Film. Zentralorgan des Arbeiter-Theater-Bundes Deutschlands e.V., Juni 1930-Juni 1931*. Köln: Gaehe Henke.
- (1931) „Aus unserer Organisation. Die Reichskonferenz Ostern 1931 in Berlin“. In: *Arbeiterbühne und Film*, Jg. 18, Ausg. 5, S. 25-26, Nachdruck in: Henke, Rolf /Weber, Richard [Hgg.] (1974): *Arbeiterbühne und Film. Zentralorgan des Arbeiter-Theater-Bundes Deutschlands e.V., Juni 1930-Juni 1931*. Köln: Gaehe Henke.
- Pawlenski, Piotr (2016): *Gefängnis des Alltäglichen*. Kindle Edition, Berlin: Matthes & Seitz.
- „Photographie als Waffe“ (1930). In: *Die Rote Fahne*, 4.4.1930, S. 13 (anonym).
- Popp, Maximilian /Diez, Georg (2015): „Wir kommen aus der Apokalypse“. Entn.: *Der Spiegel*. 48/2015, S. 144-147.
- Putz, E. (1930): „Die Aufgaben der Agitproptruppen auf dem Lande“. In: *Das Rote Sprachrohr*, 8/1930, S. 5-6.
- Reinsborough, Patrick (2004): „Post-issue Activism – Decolonizing the Revolutionary Imagination: Values Crisis, the Politics of Reality, and Why There's Going to be a Common-Sense Revolution in This Generation“. In: Solnit, David [Hg.]: *Globalize Liberation. How to uproot the system and build a better world*. San Francisco: City Lights, S. 161-211.
- Reinsborough, Patrick /Canning, Doyle (2014): „Interventionspunkte“. In: Boyd, Andrew / Mitchell, Dave Oswald: *Beautiful Trouble. Handbuch für eine unwiderstehliche Revolution*. Freiburg: Orange Press, S. 168-171.
- Roll, Evelyn (2015): „Und, Action. Tote Flüchtlinge herholen und beerdigen, Kreuze an Europas Grenzen aufstellen, den Reichstag entern: Was treibt Philipp Ruch an,

- den Chef des ‚Zentrums für politische Schönheit‘? Ein Treffen“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 4./5.7.2015, S. 3.
- Rote Raketen Dresden (1930): „Ran an die Betriebe! Raus auf die Plätze!“ In: *Arbeiterbühne und Film*, Jg. 17, Ausg. 10, S. 1-2, Nachdruck in: Henke, Rolf /Weber, Richard [Hgg.] (1974): *Arbeiterbühne und Film. Zentralorgan des Arbeiter-Theater-Bundes Deutschlands e.V., Juni 1930-Juni 1931*. Köln: Gaehme Henke.
- Rote Schmiede (1931): „Angriff gegen Arbeiter-Theaterbund. Die Reformisten möchten den ATBD. spalten – ‚Arbeitertheater‘ ohne Arbeiter“. In: *Die Rote Fahne*, 9.1.1931, S. 10.
- „Rote Spieltruppen staatsgefährlich“ (1931), In: *Die Rote Fahne*, 29.4.1931, S. 29 (anonym).
- Ruch, Philipp (2013): „Aggressiver Humanismus. Von der Unfähigkeit der Demokratie, große Menschenrechte hervorzubringen“. In: Bierdel, Elias /Lakitsch, Maximilian [Hgg.]: *Wege aus der Krise. Ideen und Konzepte für Morgen*. Wien /Münster, S. 105–119 (Dialog. Beiträge zur Friedensforschung, Bd. 63).
- (2014): „Die Bundesregierung rettet 55.000 syrische Kinder“. In: Boyd, Andrew /Mitchell, Dave Oswald [Hgg.]: *Beautiful Trouble. Handbuch für eine unwiderstehliche Revolution*. Freiburg: Orange Press, S. 220-225.
- (2015): *Wenn nicht wir, wer dann? Ein politisches Manifest*. München: Ludwig.
- Stefanowitsch, Anatol (2016): „Was ist überhaupt Hate Speech?“. In: Amadeu Antonio Stiftung [Hg.]: „Geh Sterben!“ *Umgang mit Hate Speech und Kommentaren im Internet*. Berlin: Amadeu Antonio Stiftung, S. 11-14.
- Stockhausen, Karlheinz (2002): „„Huuuh!“ Das Pressegespräch am 16. September 2011 im Senatszimmer des Hotel Atlantic in Hamburg“. In: *MusikTexte*, Ausg. 91, S. 69-77.
- United Nations (1945): *Charter of the United Nations and Statute of the International Court of Justice*. San Francisco.
- United Nations General Assembly (1949): *Resolution adopted by the General Assembly 290 (IV). Essentials of Peace*. (A /RES /4 /290), 1.12.1949.
- (1965): *Resolution adopted by the General Assembly 2131 (XX). Declaration on the Inadmissibility of Intervention in the Domestic Affairs of States and the Protection of Their Independence and Sovereignty*. (A /RES /20 /2131), 21.12.1965.
- „Unser Bild zeigt das Verfasserkollektiv des Artikels der Roten Raketen Dresden...“ (1930) In: *Arbeiterbühne und Film* Jg. 17, Nr. 10, S. 12 (anonym). Nachdruck in: Henke, Rolf /Weber, Richard [Hgg.] (1974): *Arbeiterbühne und Film. Zentralorgan des Arbeiter-Theater-Bundes Deutschlands e.V., Juni 1930-Juni 1931*. Köln: Gaehme Henke.
- „Vorbereitende Probleme zur Konstruktion einer Situation“ (1976). In: *Situationistische Internationale, 1958-1969. Gesammelte Ausgabe des Organs der Situationistischen Internationale*, Bd. 1 [2 Bde.], Hamburg, S. 16-18.
- „Wir haben schon einen Schweinwerfer“ (1930). In: *Die Rote Fahne*, 31.8.1930, S. 32 (anonym).
- Wolf, Friedrich (1928): „Kunst ist Waffe!“ In: DAThB [Hg.]: *Das Arbeiter-Theater. Neue Wege und Aufgaben proletarischer Bühnen-Propaganda*, S. 4-5, Abdruck in: Hoffmann, Ludwig /Hoffmann-Ostwald, Daniel (1961): *Deutsches Arbeiter*, S. 303-304.
- Zingg, Wolfgang (1999): „Kunst als realpolitische Intervention. Die WochenKlausur“. In: *Kulturpolitische Mitteilungen*, Ausg. 87, IV/99, S. 36-39.
- „Zwei Berichte zur Landagitation“ (1930). In: *Arbeiterbühne und Film*, Jg. 17, Ausg. 9, S.18-20 (anonym), Nachdruck in: Henke, Rolf /Weber, Richard [Hgg.] (1974):

Onlinequellen

- Adams, Guy (2014): „Five minutes of savagery and a video as slick as it is sickening“. Entn.: *Daily Mail*, 20.8.2014, <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2730354/Five-minutes-savagery-video-slick-sickening.html>>, letzter Zugriff: 29.3.2017.
- Adesiyun, Frauke (2009): „Sehnsucht nach dem guten Leben“. Entn.: *Taz*, 9.9.2009, <<http://www.taz.de/!587056/>>, letzter Zugriff: 15.2.2017.
- Arteaga, Alex [u.a.] (2011): „Kunst in Zeiten der Transformation“. Entn.: *Oya. anders denken. anders leben*, 09/2011, <http://www.oya-online.de/article/read/459-Kunst_in_Zeiten_der_Transformation.html>, letzter Zugriff: 15.1.2017.
- Baack, Jean-Philipp (2016): „Mit Rüstung und Hakenkreuz“. Entn.: *Taz*, 9.8.2016, <<http://www.taz.de/!5324438/>>, letzter Zugriff: 22.4.2017.
- Becker, Peter von (2014): „Lasst alle Hoffnung fahren“. Entn.: *Der Tagesspiegel*, 10.11.2014, <<http://www.tagesspiegel.de/politik/fluechtlinge-in-europa-lasst-alle-hoffnung-fahren/10961540.html>>, letzter Zugriff: 24.4.2017.
- Bembenek, Janina (2014): „Kreuz-Entführer: Das war nicht pietätlos“. Entn.: *B.Z.*, 5.11.2014, <<http://www.bz-berlin.de/berlin/kreuz-entfuhrer-das-war-nicht-pietaetlos>>, letzter Zugriff: 24.4.2017.
- Beras, Erika (2010): „A Taste Of Iran, Whipped Up In The ‚Conflict Kitchen‘“. Entn.: *NPR*, 2.6.2010, <<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=128172025>>, letzter Zugriff: 11.4.2017.
- Bild (6.11.2014): „Strafanzeige gegen die Mauerkreuz-Diebe“. Entn.: *Bild*, <<http://www.bild.de/regional/berlin/strafanzeige/gegen-diebe-der-mauerkreuze-gestellt-38453676.bild.html>>, letzter Zugriff: 10.4.2017.
- (14.11.2014): „10. 000 Euro Fördergeld für Mauerkreuz-Diebe“. Entn.: *Bild*, <<http://m.bild.de/regional/berlin/senatsrat/foerdert-mauerkreuz-diebe-mit-10000-euro-38563018,variante=S.bildMobile.html>>, letzter Zugriff: 10.4.2017.
- Bota, Alice (2016): „Dieser Mann will ins Gefängnis“. Entn.: *Zeit Online*, 23.6.2016, <<http://www.zeit.de/2016/25/pjotr-pawlenski-politischer-kuenstler-russland/komplettansicht?print>>, letzter Zugriff: 16.4.2017.
- Brenner, Michal (2013): „1986 – Der ‚Historikerstreit‘“. Entn.: *Jüdische Allgemeine*, 15.8.2013, <<http://www.juedische-allgemeine.de/article/view/id/16789>>, letzter Zugriff: 24.4.2017.
- Civil March for Aleppo: *Civil March for Aleppo*, <<http://civilmarch.org/>>, letzter Zugriff: 21.4.2017.
- „Fotos“. Entn.: *Facebook*, <https://www.facebook.com/pg/CivilMarchForAleppo/photos/?ref=page_internal>, letzter Zugriff: 21.4.2017.
- „Here you can join: Our route“. Entn.: *Civil March for Aleppo*, <<http://civilmarch.org/here-you-can-join-our-route/>>, letzter Zugriff: 21.4.2017.
- Collet, Merle (2014): „Aktionskünstler fahren an die EU-Außengrenzen“. Entn.: *Tagesspiegel*, 7.11.2014, <<http://www.tagesspiegel.de/berlin/gestohlene-gedenkreuze-aus-berlin-mitte-aktionskuenstler-fahren-an-die-eu-aussengrenzen/10949244.html>>, letzter Zugriff: 23.4.2017.
- Dell, Matthias /Leinkauf, Mischa (2015): „Langfassung des Gesprächs mit Wermke/Leinkauf und dem Zentrum für Politische Schönheit“. Entn.: *Theater der Zeit*, <<http://www.theaterderzeit.de/2015/01/extra/32159/>>, letzter Zugriff: 23.4.2017.

- Deller, Jeremy: „The Battle of Orgreave”. Entn.: *Jeremy Deller*, <<http://www.jeremydeller.org/TheBattleOfOrgreave/TheBattleOfOrgreave.php>>, letzter Zugriff: 18.4.2017.
- Deutscher Bundestag (2014): „Plenarprotokoll 18/64. Deutscher Bundestag. Stenografischer Bericht. 64. Sitzung, Berlin, Freitag, den 7. November 2014“. Entn.: *Deutscher Bundestag*, <<http://dipbt.bundestag.de/doc/btp/18/18064.pdf>>, letzter Zugriff: 10.4.2017.
- Dery, Mark (1990): „The Merry Pranksters And the Art of the Hoax”. Entn.: *New York Times*, 23.12.1990, <<http://www.nytimes.com/1990/12/23/arts/the-merry-pranksters-and-the-art-of-the-hoax.html?pagewanted=all>>, letzter Zugriff: 18.1.2017.
- (2010): „Culture Jamming: Hacking, Slashing, and Sniping in the Empire of Signs”. Entn.: *Mark Dery. Critic. Essayist. Book Author. Lecturer*. <http://markdery.com/?page_id=154>, letzter Zugriff: 13.3.2017.
- Diesselhorst, Sophie [u.a.] (7.11.2014): „An die Grenzen Europas“. Entn.: *Nachtkritik.de*, 7.-21.11.2014, <https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10194:2014-11-07-13-38-48&catid=315:blog-k2&Itemid=100078>, letzter Zugriff: 20.4.2017.
- Diesselhorst, Sophie (11.11.2014): „Wer schön sein will, muss leiden?“ Entn.: *Nachtkritik.de*, 11.11.2014, <http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10218:2014-11-11-15-05-49&catid=53:portraet-a-profil&Itemid=83>, letzter Zugriff: 1.2.2021.
- (15.7.2014): „„Wir wollten Blut und bekamen Liebe“. Interview mit Philipp Ruch, André Leipold und Cesy Leonard vom Zentrum für politische Schönheit“. Entn.: *Nachtkritik.de*, 15.7.2014, <http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9785:2014-07-12-10-42-03&catid=53:portraet-a-profil&Itemid=83>, letzter Zugriff: 26.4.2017.
- (2016): „Im Niemandsland“. Entn.: *Nachtkritik.de*, 16.6.2016, <https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=12722:fluechtlinge-fressen-not-und-spiele-die-neue-aktion-des-zentrums-fuer-politische-schoenheit-will-mit-tierischer-gewalt-die-abschaffung-eines-paragraphen-im-auslaenderrecht-erpressen&catid=38:die-nachtkritik-k&Itemid=40>, letzter Zugriff: 30.3.2017.
- Diez, Georg (2014): „Knackt die Festung Europa!“ Entn.: *Spiegel Online*, 3.11.2014, <<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/mauerkreuze-geklaut-zentrum-fuer-politische-schoenheit-mahnt-a-1000699.html>>, letzter Zugriff: 23.4.2017.
- (2015): „Künstler holen Flüchtlingsleichen nach Berlin“. Entn.: *Spiegel Online*, 15.6.2015, <<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/fluechtlingsleichen-in-berlin-zentrum-fuer-politische-schoenheit-startet-neue-aktion-a-1038823.html>>, letzter Zugriff: 15.1.2017.
- do Vale, Simone (2016): „The Pussy Riot Meme: Performative storytelling in digital feminist narratives”. Entn.: *eikon. Journal on semiotics and culture*, <http://www.eikon.ubi.pt/files/eikon_03_vale.pdf>, letzter Zugriff: 26.4.2017.
- Edwards, Jeff: „Occupying Corporate Hype: The Strategic Satire of The Yes Men”. Entn.: *Artpulse Magazine*, <<http://artpulsemagazine.com/occupying-corporate-hype-the-strategic-satire-of-the-yes-men>>, letzter Zugriff: 25.4.2017.
- Evans, Martin (2014): „Viewing or sharing beheading video could be a criminal offence, police warn“. Entn.: *The Telegraph*, 20.8.2014, <<http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/crime/11047088/Viewing-or-sharing-beheading-video-could-be-a-criminal-offence-police-warn.html>>, letzter Zugriff: 29.3.2017.
- Femen (2016): „Gallery“. Entn.: *Femen. Femen Official Blog*, <<http://femen.org/category/gallery/>>, letzter Zugriff: 27.3.2017.

- Fireston, David (1993): „While Barbie Talks Tough, G. I. Joe Goes Shopping“. Entn.: *New York Times*, 31.12.1993, <<http://www.nytimes.com/1993/12/31/us/while-barbie-talks-tough-g-i-joe-goes-shopping.html>>, letzter Zugriff: 26.4.2017.
- Fuchs, Oliver (2014): „Künstler blamieren Ministerin Schwesig“. Entn.: *Stern*, 14.5.2014, <<http://www.stern.de/politik/deutschland/fake-website-zu-syrischen-fluechtlingskindern-kuenstler-blamieren-ministerin-schwesig-3185408.html>>, letzter Zugriff: 20.4.2017.
- Gabriel, L.S. (2014): „Asyllobby schändet Gedenkkreuze für Mauertote“. Entn. *Politically Incorrect*, 3.11.2014, <<https://www.pi-news.net/2014/11/asyllobby-schaendet-gedenkkreuze-fuer-mauertote/>>, letzter Zugriff: 25.4.2017.
- Gardner, Bill (2014): „Foley murder video ‚may have been staged‘“. Entn.: *The Telegraph*, 25.8.2014, <<http://www.telegraph.co.uk/journalists/bill-gardner/11054488/Foley-murder-video-may-have-been-staged.html>>, letzter Zugriff: 28.3.2017.
- Gedenkstätte Berliner Mauer (2017a): „Todesopfer an der Berliner Mauer im Jahr 1961“. Entn.: *Gedenkstätte Berliner Mauer*, <<http://www.berliner-mauer-gedenkstaette.de/de/1961-299.html>>, letzter Zugriff: 4.3.2017.
- Gedenkstätte Berliner Mauer (2017b): „Ingo Krüger“. Entn.: *Gedenkstätte Berliner Mauer*, <<http://www.berliner-mauer-gedenkstaette.de/de/1961-299,340,2.html>>, letzter Zugriff: 4.3.2017.
- Göltenboth, Natalie (2015): „‚Schöne Politik‘. Die höchste Form der Kunst?“. Entn.: *Goethe Institut*, <<https://www.goethe.de/de/kul/bku/20675312.html>>, letzter Zugriff: 1.2.2021.
- Horzewski, Andreas (2015): „Gegen IS-Terror und Salafismus – Junge Muslime werben in Fußgängerzonen für gemäßigten Islam“. Entn.: *Quantara*, 8.9.2015, <<http://de.qantara.de/content/gegen-is-terror-und-salafismus-junge-muslime-werben-in-fussgaengerzonen-fuer-gemaessigten>>, letzter Zugriff: 16.4.2017.
- Graff, Vincent (2004): „Meet the Yes men who hoax the world“. Entn.: *The Guardian*, 13.12.2004, <<https://www.theguardian.com/media/2004/dec/13/mondaymediasection5>>, letzter Zugriff: 20.4.2017.
- Grandhotel Cosmopolis: *Grandhotel Cosmopolis*, <www.Grandhotel-cosmopolis.org>, letzter Zugriff: 22.4.2017.
- Grynbaum, Michael M. (2017): „Trump Calls the News Media the ‚Enemy of the American People‘“. Entn.: *New York Times*, 17.2.2017, <<https://www.nytimes.com/2017/02/17/business/trump-calls-the-news-media-the-enemy-of-the-people.html>>, letzter Zugriff: 20.4.2017.
- Grüter, Thomas (2017): „Fake-News in der postfaktischen Welt“. Entn.: *Blog: Gedankenwerkstatt. Die Psychologie irrationalen Denkens*, 8.1.2017, <<http://scilogs.spektrum.de/gedankenwerkstatt/fake-news-in-der-postfaktischen-welt/>>, letzter Zugriff: 20.4.2017.
- Gündüz, Erdem: „Standing Man“. Entn.: Beautiful Trouble, <<http://beautifultrouble.org/case/standing-man/>>, letzter Zugriff: 26.4.2017.
- Heine, Matthias (2014): „Zentrum für Blödsinn“. Entn.: *Welt*, 13.11.2014, <https://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article134281936/Zentrum-fuer-Blodheit.html>, letzter Zugriff: 15.1.2017.
- Henkel, Frank (2014): „Frank Henkel: Verabscheuungswürdige Tat“. Entn.: *Der Tagesspiegel*, 8.11.2014, <<http://www.tagesspiegel.de/berlin/gestohlene-mauerkreuze-und-das-gorki-theater-frank-henkel-verabscheuungswuerdige-tat/10953356.html>>, letzter Zugriff: 10.4.2017.

- Herwartz, Christoph (2014): „Flüchtlinge sollen wieder ertrinken“. Entn.: *n-tv*, 1.11.2014, <<http://www.n-tv.de/politik/Fluechtlinge-sollen-wieder-ertrinken-article13884351.html>>, letzter Zugriff: 24.4.2017.
- Herzenhorn, David M. (2013): „Ukraine’s Feminist Shock Troops“. Entn.: *New York Times*, 31.5.2013, <<http://www.nytimes.com/2013/06/01/world/europe/ukraines-bare-breasted-feminist-shock-troops.html>>, letzter Zugriff: 25.3.2017.
- Higgins, Eliot (2014): „The Hills of Raqqa – Geolocating the James Foley Video“. Entn.: *Bellingcat*, 23.8.2014, <<https://www.bellingcat.com/resources/case-studies/2014/08/23/the-hills-of-raqqa-geolocating-the-james-foley-video/>>, letzter Zugriff: 29.3.2017.
- Hoaxmap: *Neues aus der Gerüchteküche*. Entn.: <<http://hoaxmap.org>>, letzter Zugriff: 19.4.2017.
- Improv Everywhere (2016): „Missions“. Entn.: *Improv everywhere. We cause scenes*, <<https://improveverywhere.com/missions>>, letzter Zugriff: 8.4.2017.
- „Intervention“. Entn.: *Duden*, <<http://www.duden.de/rechtschreibung/Intervention>>, letzter Zugriff: 27.4.2017.
- „Intervention“ (2017). In: *Petit Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, digitale Ausgabe.
- Jakat, Lena /Howard, Philip (2017): „Facebook und Twitter bringen mehr Gutes als Schlechtes hervor“. Entn.: *Süddeutsche Zeitung*, 8.4.2017, <<http://www.sueddeutsche.de/digital/philip-howard-facebook-und-twitter-bringen-mehr-gutes-als-schlechtes-hervor-1.3453891>>, letzter Zugriff: 20.4.2017.
- Jakob, Christian (2015): „Was wir sehen müssen“. Entn.: *Taz*, 21.6.2015, <<http://taz.de/!5205181/>>, letzter Zugriff: 30.3.2017.
- Jakobsen, Lenz (2015): „Diese Leichen sollen alle aufwecken“. Entn.: *Zeit Online*, 16.6.2015, <<http://www.zeit.de/kultur/2015-06/zentrum-fuer-politische-schoenheit-begraebnis>>, letzter Zugriff: 25.4.2017.
- Johnson, Anna (1993): „Interview with Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña“. Entn.: *BOMB*, Ausg. 42, Winter 1993, <<http://bombmagazine.org/article/1599/coco-fusco-and-guillermo-gomez-pe-a>>, letzter Zugriff: 12.4.2017.
- Kaul, Martin (3.11.2014): „Mauertote versus Frontexopfer“. Entn.: *Taz*, 3.11.2014, <<http://www.taz.de/!5029522/>>, letzter Zugriff: 26.4.2017.
- (10.11.2014): „Kreuze zurück – Polizei ins Theater?“. Entn.: *Taz*, 10.11.2014, <<http://www.taz.de/!5029067/>>, letzter Zugriff: 16.4.2017.
- (2015): „Masturbation des Grauens“. Entn.: *Taz*, 20.9.2015, <<http://www.taz.de/!5231029/>>, letzter Zugriff: 2.3.2017.
- Kaul, Martin /Ruch Philipp (2015): „Die Wirklichkeit ist eine Zumutung“. [Interview]. Entn.: *Taz*, 1./2. August 2015, <<http://www.taz.de/!5217536/>>, letzter Zugriff: 15.1.2017.
- Koelbl, Susanne (2016): „Popstars der Hasswelt“. Entn.: *Spiegel Online*, 25.12.2016, <<http://www.spiegel.de/politik/deutschland/anschlag-in-berlin-was-will-der-terror-kommentar-a-1127473.html>>, letzter Zugriff: 25.4.2017.
- Kohler, Bertold (2014): „Wofür die Kreuze stehen“. Entn.: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3.4.2014, <<http://www.faz.net/aktuell/politik/mauertote-und-boots-fluechtlinge-wofuer-die-kreuze-steinen-13245789.html>>, letzter Zugriff: 21.4.2017.
- Kraetzer, Ulrich (2014): „Maxim-Gorki-Theater unterstützte Diebe der Mauerkreuze“. Entn.: *Berliner Morgenpost*, 8.11.2014, <<http://m.morgenpost.de/berlin/article134131680/Maxim-Gorki-Theater-unterstuetzte-Diebe-der-Mauerkreuze.html>>, letzter Zugriff: 25.4.2017.

- Krohn, Knut (2008): „Die Ukraine darf kein Bordell werden“. Entn.: *Die Presse*, 12.8.2008, <<http://diepresse.com/home/ausland/welt/405665/Die-Ukraine-darf-kein-Bordell-werden>>, letzter Zugriff: 25.3.2017.
- Krug, Hartmut (2013): „Hexen an die Macht“. Entn.: *Nachtkritik.de*, 2.11.2013, <https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8695:macbeth-volker-loesch-beschiesst-in-magdeburg-guiseppe-verdis-oper-mit-bildern-und-macht-sich-fuer-die-frauen-stark&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40>, letzter Zugriff: 22.4.2017.
- Kuhlbrodt, Detlef (2015): „Zentrum für Politische Schönheit. Laute Selbstdarstellung, stille Trauer“. 18.6.2015. Entn.: *Taz*, <<http://www.taz.de/!5204681/>>, letzter Zugriff: 15.1.2017.
- Kulturprojekte Berlin GmbH (2014): „Höhepunkte. 25 Jahre Mauerfall. Mauergeschichte – Lichtgrenze – Ballonaktion.“ Entn.: *Berlin.de*, <<http://www.berlin.de/mauerfall2014/hoehpunkte/>>, letzter Zugriff: 21.4.2017.
- Langhoff, Shermin/Hillje, Jens/Maier, Jürgen (2014): „Pressemitteilung zur aktuellen Diskussion um die Kunstaktion des Zentrums für politische Schönheit im Rahmen des Festivals *Voicing Resistance* am Gorki“. Entn.: *Hauptstadtkulturfonds*, 10.11.2014, <http://www.hauptstadtkulturfonds.berlin.de/fileadmin//2014/1793_voicingresis/Pressemitteilung_Gorki_10_11_2014__3_.pdf>, letzter Zugriff: 25.4.2017.
- Lakin, Max /Todd, Charlie (2009): „Pranking the Pants Off You“, Interview. Entn.: *Gelf magazine*, 19.11.2009, <http://www.gelfmagazine.com/archives/pranking_the_pants_off_you.php>, letzter Zugriff: 18.3.2017.
- Lowe, Vaughan /Tzanakopoulos, Antonios (2011): „Humanitarian Intervention“. In: *Max Planck Encyclopedia of Public International Law [MPEPIL]*, *Oxford Public International Law* <<http://opil.ouplaw.com>>, Oxford University Press: 2015, letzter Zugriff: 11.11.2016.
- Lühmann, Hannah (2015): „Ist das eine Beerdigung? Oder ein Event?“ Entn.: *Die Welt*, 16.6.2015, <<https://www.welt.de/kultur/article142612002/Ist-das-eine-Beerdigung-Oder-ein-Event.html>>, letzter Zugriff: 23.4.2017.
- Macher, Julia (2005): „Yomango. Klauen für die Kunst“. Entn.: *Deutschlandradio Kultur*, 1.6.2005, <http://www.deutschlandradiokultur.de/yomango.999.de.html?dram:article_id=155696>, letzter Zugriff: 25.4.2017.
- Meedia (2016): „Überfordert vom Leser-Hass: Zeitungsredaktionen schränken Kommentarfunktion ein“. Entn.: *Meedia*, 1.3.2016, <<http://meedia.de/2016/03/01/ueberfordert-vom-leser-hass-zeitungsredaktionen-schraenken-kommentarfunktion-ein/>>, letzter Zugriff: 24.4.2017.
- Mösken, Anna Lena (2014): „Provokation an Europas Schmerzgrenze“. Entn.: *Berliner Zeitung*, 11.11.2014, <<http://www.berliner-zeitung.de/kultur/zentrum-fuer-politische-schoenheit-provokation-an-europas-schmerzgrenze-1346240>>, letzter Zugriff: 23.4.2017.
- Mouffe, Chantal (2007a): „Artistic Activism and Agonistic Spaces“. In: *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*. Jg. 1, Ausg. 2, entn.: <<http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>>, letzter Zugriff: 17.4.2017.
- (2008): „Kritik als gegenhegemoniale Intervention“. Übers. v. Birgit Mennel und Tom Waibel. Entn.: *Eipcp*. <<http://eipcp.net/transversal/0808/mouffe/de>>, letzter Zugriff: 26.4.2015.

- (2010): „Comment by Chantal Mouffe“. Entn.: *Berlin Biennale*, <<http://blog.berlinbiennale.de/en/comments/comment-by-chantal-mouffe-17542>>, letzter Zugriff: 27.4.2017.
- (2012): „Strategies of radical politics and aesthetic resistance“. In: steirischer herbst [Hg.]: *The truth is concrete. Reader in progress*. Entn.: *The truth is concrete*, <<http://truthisconcrete.org/texts/?p=19#more-19>>, letzter Zugriff: 1.12.2014.
- Mumot, André (2015): „Bitte vermitteln Sie das Gute“. Entn.: *Nachtkritik.de*, 16.6.2015, <https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11118:die-toten-kommen-zurueck&catid=53:portraet-a-profil&Itemid=83>, letzter Zugriff: 23.4.2017.
- Negroni, Lukas (2014): „Dieser Mann klaute die Kreuze der Mauertoten“. Entn.: *B.Z.*, 3.11.2014, <<http://www.bz-berlin.de/berlin/mitte/dieser-mann-klaute-die-kreuze-der-mauertoten>>, letzter Zugriff: 15.4.2017.
- Noack, Rick (2014): „To some, the E.U.’s deadly border is the new Berlin Wall“. Entn.: *The Washington Post*, 4.11.2014, <https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2014/11/04/to-some-the-e-u-s-deadly-border-is-the-new-berlin-wall/?utm_term=.b47370f8e01a>, letzter Zugriff: 21.4.2017.
- NRA [The Yes Men]: *Share the Savety. Buy one give one*, <<https://sharethesafety.org/>>, letzter Zugriff: 30.3.2017.
- Oltermann, Philip (2014): „Art group removes Berlin Wall memorial in border protest“. Entn.: *The Guardian*, 3.11.2014, <<https://www.theguardian.com/world/2014/nov/03/berlin-wall-memorial-border-protest>>, letzter Zugriff: 23.4.2017.
- Peng Collective: *Fluchthelfer.in*, <<http://www.fluchthelfer.in>>, letzter Zugriff: 12.4.2017.
- Pilkington, Ed (2008): „New York Times ‚special edition‘ spoof perplexes readers“. Entn.: *The Guardian*, 12.11.2008, <<https://www.theguardian.com/media/2008/nov/12/new-york-times-spoof>>, letzter Zugriff: 25.2.2017.
- Poschardt, Ulf (2016): „Die Politik ist auf Abschottung konzentriert“. Entn.: *Welt*, 19.2.2016, <<https://www.welt.de/kultur/article152433895/Die-Politik-ist-auf-Abschottung-konzentriert.html>>, letzter Zugriff: 11.4.2017.
- „Pussy-Riot-Sängerin in Isolationshaft verlegt“ (2013). Entn.: *Spiegel Online*, 24.9.2013, <<http://www.spiegel.de/politik/ausland/pussy-riot-mitglied-tolokonnikowa-in-isolationshaft-verlegt-a-924105.html>>, letzter Zugriff: 26.4.2017.
- Ratcliffe, Rebecca (2015): „Isis tricked victims into appearing calm with beheading rehearsals“. Entn.: *The Guardian*, 10.3.2015, <<https://www.theguardian.com/world/2015/mar/10/isis-tricked-victims-into-appearing-calm-with-beheading-rehearsals>>, letzter Zugriff: 28.3.2017.
- Reinsborough, Patrick /Canning, Doyle: „Points of intervention“. Entn.: *Beautiful Trouble. A Toolbox for Revolution*, <<http://beautifultrouble.org/theory/points-of-intervention/>>, letzter Zugriff: 25.4.2017.
- Rink, Tiemo (2015): „Wie die Mauerkreuze verschwanden“. Entn.: *Tagesspiegel*, 16.6.2016, <<http://www.tagesspiegel.de/themen/reportage/ein-zeichen-fuer-die-fluechtlinge-wie-die-mauerkreuze-verschwanden/11663960.html>>, letzter Zugriff: 23.4.2017.
- Rodeo [Hg.] (2014): „Trojanisches Pferd. Sebastian Hirn“. Entn.: *Rodeo*, <<http://www.muffatwerk.de/de/events/view/1770>>, letzter Zugriff: 23.4.2017.
- Rucht, Dieter (2016): „Die medienorientierte Inszenierung von Protest“. Entn.: *Bundeszentrale für politische Bildung*, 9.12.2016, <<http://www.bpb.de/gesellschaft/medien/medienpolitik/236953/inszenierung-von-protest?p=all#>>

- footnode22-19>, letzter Zugriff: 15.4.2017.
- San Francisco Mime Troupe (2005): „About the Troupe“. Entn.: *San Francisco Mime Troupe*, <www.sfmt.org/company/index.php>, letzter Zugriff: 25.4.2017.
- Schaper, Rüdiger (2014): „Im Zweifel für die Freiheit“. Entn.: *Der Tagesspiegel*, 11.11.2014, <<http://www.tagesspiegel.de/kultur/wenn-kunst-justitiabel-wird-im-zweifel-fuer-die-freiheit/10966350.html>>, letzter Zugriff: 24.4.2017.
- Schmollack, Simone (2014): „Wer kann dazu schon Nein sagen“. Entn.: *Taz*, 12.5.2014, <<http://www.taz.de/Schwesig-und-syrische-Fluechtlingskinder/!5042437/>>, letzter Zugriff: 20.4.2017.
- Schröder, Hartmut /Mildenberger, Florian (2012): „Tabu, Tabuvorwurf und Tabubruch im politischen Diskurs“. Entn.: *Bundeszentrale für politische Bildung*, 26.1.2012, <<http://www.bpb.de/apuz/75862/tabu-tabuvorwurf-und-tabubruch-im-politischen-diskurs?p=all>>, letzter Zugriff: 25.4.2017.
- Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Wohnen (2003): „Feierliche Übergabe des Erinnerungsortes ‚Mauerkreuze‘. 17.06.2003, Pressemitteilung“. Entn.: *Berlin.de*, <http://www.stadtentwicklung.berlin.de/aktuell/pressebox/archiv_volltext.shtml?arch_0306/nachricht1292.html>, letzter Zugriff: 25.04.2017.
- Siegmund, Daniel (2014): „Kunst kann die Welt verändern! Ein zerknirschtes Loblied auf das ‚Zentrum für Politische Schönheit‘. Interview mit André Leipold“. Entn.: *Weltenschummler*, <<http://www.weltenschummler.com/politik-gesellschaft/kunst-kann-die-welt-veraendern-ein-zerknirschtes-loblied-auf-das-das-zentrum-fuer-politische-schoenheit>>, letzter Zugriff: 4.11.2014.
- Simon, Stefan (2014): „Die Wächter der Mauer“. Entn.: *Der Freitag*, 14.11.2014., <<https://www.freitag.de/autoren/stefan-simon/die-waechter-der-mauer>>, letzter Zugriff: 26.4.2017.
- Smith, Christopher: „Interventions“. Entn.: *Visible city. Project + archive*. <<http://visiblecity.info.yorku.ca/interventions/>>, letzter Zugriff: 28.4.2017.
- Stimmen aus den Bussen (2014): „Statement“. Entn.: *DirectUpload.net*, 17.11.2014, <http://www.directupload.net/file/d/3809/ya8ieer2_pdf.htm>, letzter Zugriff: 13.4.2017.
- Stock, Ulrich (2014): „Ein Theater geht fremd. Hamburger Schauspielhaus auf der Veddel“. Entn.: *Zeit Online*, 24.4.2014, <<http://www.zeit.de/2014/18/hh-veddel-schauspielhaus>>, letzter Zugriff 19.3.2017.
- Stute, Dennis /Günther, Christoph (2014): „Der ‚Islamische Staat‘ agiert hochgradig rational“. Entn.: *Deutsche Welle*, 20.8.2014, <<http://www.dw.com/de/g%C3%BCnther-der-islamische-staat-agiert-hochgradig-rational/a-17866907>>, letzter Zugriff: 28.3.2017.
- Taz: „Zahlen und Fakten. Wir über uns“. Entn.: *taz.info*, <<http://www.taz.de/!106557/>>, letzter Zugriff: 21.4.2017.
- The Yes Men: „About“. Entn.: *The Yes Men Are Revolting*, <<http://theyesmenarerevolting.com/about/>>, letzter Zugriff: 20.4.2017.
- The Yes Men (2009): *The New York Times, Saturday, July 4, 2009*, <<http://nytimes-se.com/todays-paper/NYTimes-SE.pdf>>, letzter Zugriff: 30.3.2017.
- (2015): „@wikileaks This is what a Snowden pardon looks like!“ Entn.: *Twitter*, 12.10.2015, <<https://twitter.com/theyesmen/status/653709260690427904>>, letzter Zugriff: 30.3.2017.
- The Washington Times (2006): „Yes Men pull Halliburton hoax.“ Entn.: *The Washington Times*, 11.5.2006, <<http://www.washingtontimes.com/news/2006/may/11/20060511-110534-5777r/>>, letzter Zugriff: 25.4.2017.

- Unknown Refugees: „Graves for Unknown Refugees”. Entn.: *tumblr*. <<https://unknownrefugees.tumblr.com/>>, letzter Zugriff: 24.4.2017.
- Ungaro, Cosima (2012): „Ukraine’s FEMEN Activists Open Headquarters In Paris”. Entn.: *Huffington Post*, 18.9.2012, <http://www.huffingtonpost.com/2012/09/18/femen-paris-headquarters_n_1894112.html>, letzter Zugriff: 11.4.2017.
- Van Natta, Don (2013): „A Region Inflamed: Ressources; High Payments To Halliburton For Fuel in Iraq”. Entn.: *New York Times*, 10.12.2013, <<http://www.nytimes.com/2003/12/10/world/a-region-inflamed-resources-high-payments-to-halliburton-for-fuel-in-iraq.html>>, letzter Zugriff: 20.4.2017.
- Veltman, Chloe (2009): „Guerillas of Agitprop Fight to Stay Relevant”. Entn.: *New York Times*, 26.12.2009. <<http://nyti.ms/1BTwYBh>>, letzter Zugriff: 15.1.2017.
- Vollmer, Jan (2014): „Drachenkostüme, Yoga und Bolzenschneider“. Entn.: *Vice*, 11.11.2014, <<https://www.vice.com/de/article/politische-schoenheit-gegen-politische-realitaet-692>>, letzter Zugriff: 23.4.2017.
- Wahl, Christine (17.2.2015): „Kunst oder Keule“. Entn.: *Der Tagesspiegel*, <<http://www.tagesspiegel.de/kultur/politik-und-aktion-im-theater-kunst-oder-keule/11381108-all.html>>, letzter Zugriff: 20.4.2017.
- (21.9.2015): „Heiliges Leopardenbaby, erlöse uns von allem Bösen“. Entn.: *Der Tagesspiegel*, <<http://www.tagesspiegel.de/kultur/zentrum-fuer-politische-schoenheit-heiliges-leopardenbaby-erloese-uns-von-allemboesen/12345328.html>>, letzter Zugriff: 23.4.2017.
- (2016): „Gratwanderung zwischen Kunst und Aktivismus“. Entn.: *Der Tagesspiegel*, 7.6.2016, <www.tagesspiegel.de/kultur/zentrum-fuer-politische-schoenheit-gratwanderung-zwischen-kunst-und-ativismus/13749794.html>, letzter Zugriff: 30.3.2017.
- Wardle, Claire (2017): „Fake news. It’s complicated“. Entn.: *First Draft News*, 16.2.2017, <<https://firstdraftnews.com/fake-news-complicated/>>, letzter Zugriff: 20.4.2017.
- Weigel, David (2015): „Inside the ‚ComicCon for Politics’“. Entn.: *The Washington Post*, 21.10.2015, <https://www.washingtonpost.com/news/post-politics/wp/2015/10/12/inside-the-comiccon-for-politics/?utm_term=.26f528e54282>, letzter Zugriff: 30.3.2015.
- Wesener, Daniel (2014): „Der Innensenator als Zensor? Das geht nicht!“ Entn.: *Der Tagesspiegel*, 10.11.2014, <<http://m.tagesspiegel.de/berlin/streit-um-protest-mit-dem-mauergedenken-der-innensenator-als-zensor-das-geht-nicht/10960258.html>>, letzter Zugriff: 10.4.2017.
- Wildermann, Patrick (2014): „Grenzen müssen fallen“. Entn.: *Tagesspiegel*, 20.11.2014, <<http://www.tagesspiegel.de/kultur/mauerkreuze-an-die-aussengrenzen-europas-grenzen-muessen-fallen/10953650.html>>, 23.4.2017.
- Willmann, Thomas (2004): „The truth is a threat“. Entn.: *Heise*, <<https://www.heise.de/tp/artikel/16/16864/1.html>>, letzter Zugriff: 25.09.2016.
- Winterbauer, Stefan (2016): „Hass wohin man schaut“. Entn.: *Meedia*, 9.8.2016, <<http://meedia.de/2016/08/09/hass-wohin-man-schaut-wie-eine-anti-hatespeech-broschuere-der-amadeu-antonio-stiftung-hass-wellen-im-social-web-ausloeste>>, letzter Zugriff: 24.4.2017.
- Wirnshofer, Josef (2014): „Bis ins Kanzleramt“. Entn.: *Taz*, 16.5.2014, <<http://www.taz.de/!5042083/>>, letzter Zugriff: 20.4.2017.
- WochenKlausur: „Methode“. Entn.: *WochenKlausur*, <<http://www.wochenklausur.at/methode.php?lang=de>>, letzter Zugriff: 8.4.2017.
- (2016): „Projekte“. Entn.: *WochenKlausur*, <<http://www.wochenklausur.at/>>

- projwahl.php?lang=de>, letzter Zugriff 8.4.2017.
- Yes Lab (2016): „NRA Shares the Safety“. Entn.: *Yes Lab*, 23.6.2016, <<http://yeslab.org/NRA>>, letzter Zugriff: 30.3.2017.
- Yes Men: „About the Yes Lab“. Entn.: *Yes Men*, <<https://theyesmen.org/lab>>, letzter Zugriff: 1.2.2021
- Zentrum für Politische Schönheit: „25. 000 Euro Belohnung“. Entn.: *Zentrum für Politische Schönheit*, <<https://www.politicalbeauty.de/25000.html>>, letzter Zugriff: 24.4.2017.
- „Alle Aktionen“. Entn.: *Zentrum für Politische Schönheit*, <<http://www.politicalbeauty.de/aktionen.html>>, letzter Zugriff: 24.3.2017.
 - „Mit dem Wegfall von Helden hat sich so etwas wie ein geschichtlicher Stillstand ereignet“. Entn.: *Zentrum für politische Schönheit*, <<https://politicalbeauty.de/presse/interview.pdf>>, letzter Zugriff: 30.3.2017.
 - „Erster Europäischer Mauerfall“. Entn.: *Indiegogo*, <<https://www.indiegogo.com/projects/erster-europaischer-mauerfall.html>>, letzter Zugriff: 4.11.2014.
 - „Erster Europäischer Mauerfall“. Entn.: *Indiegogo*, <<https://www.indiegogo.com/projects/erster-europaischer-mauerfall#/updates>>, letzter Zugriff: 15.4.2017.
 - „Erster Europäischer Mauerfall“. Entn.: *Zentrum für Politische Schönheit*, <<https://www.politicalbeauty.de/mauerfall.html>>, letzter Zugriff: 20.4.2017.
 - „Flüchtlinge fressen“. Entn.: *Zentrum für politische Schönheit*, <<http://www.politicalbeauty.de/ff.html>>, letzter Zugriff: 30.3.2017.
 - „Jetzt Komplize werden“. Entn.: *Zentrum für Politische Schönheit*, <<https://www.politicalbeauty.de/spenden.html>>, letzter Zugriff: 26.4.2017.
 - „Programmheft Erster Europäischer Mauerfall“. Entn.: *Zentrum für Politische Schönheit*, <<https://www.politicalbeauty.de/programmhefte.html#header4-367>>, letzter Zugriff: 21.4.2017.
 - „So geht Europa mit seinen Toten um!“ Entn.: *Zentrum für politische Schönheit*, <<http://www.politicalbeauty.de/toten.html>>, letzter Zugriff: 30.3.2017.
 - „Zum Selbstverständnis des Zentrums für Politische Schönheit“. Entn.: *Zentrum für politische Schönheit*, <<http://www.politicalbeauty.de/Hinweise.html>>, letzter Zugriff: 15.1.2017.

Film- und Videoquellen

- 12thMemoRise (2014): „ISIS - Hinrichtung in Essen /Deutschland“. Entn.: *Youtube*, 3.12.2014, <<https://www.youtube.com/watch?v=AxDq96g1tUg>>, insg. 6:18 min., letzter Zugriff: 27.3.2017.
- Tracks Magazin – Arte (2016): „Zentrum für politische Schönheit – ARTE Tracks“. Entn.: *Youtube*, 14.5.2016, <<https://www.youtube.com/watch?v=hr5dD6Ey44o>>, insg. 7:49 min, letzter Zugriff: 12.4.2017.
- Bichlbaum, Andy /Bonanno, Mike (2010) [Reg.]: *The Yes Men Fix the World*, Peer to Peer-Edition, Prod. dies, UK [u.a.]: Renegade Pictures [u.a.], insg. 96 min., entn.: *Internet Archive* <<https://archive.org/details/TheYesMenFixTheWorldP2pEdition>>, letzter Zugriff: 25.2.2017.
- Brandalism Projekt (2014): „Brandalism 2014: 40 street artists. 10 cities. 365 ad take-overs. 2 days“. Entn.: *Youtube*, 12.4.2014, <<https://www.youtube.com/watch?v=IKRmVwqhEdE&feature=youtu.be>>, insg. 1:21 min, letzter Zugriff: 26.4.2017.
- Chumbawamba (2008): „Tubthumping“. Entn.: *Youtube*, 7.1.2008, <<https://www.youtube.com/watch?v=hDkVQvhZx04>>, insg. 3:37 min., letzter Zugriff: 12.4.2017.

- Duval Guillaume (2012a): „Girls going wild in red light district”. Entn.: *Youtube*, 4.4.2012, <<https://www.youtube.com/watch?v=y-a8dAHDQoo>>, letzter Zugriff: 25.4.2017.
- (2012b): „Coca Zero Unlock the 007 in You”. Entn.: *Youtube*, 23.10.2012, <<https://www.youtube.com/watch?v=hLeex7iof6g>>, letzter Zugriff: 26.4.2017.
- Everyday Rebellion (2015): „The Yes Men: Hiring Unwilling Actors“. Entn.: *Vimeo*, 12.1.2015, <<https://vimeo.com/116528669>>, insg. 2:14 min., letzter Zugriff: 15.4.2017.
- Freundeskreis Videoclips (2015): „Beerdigung eines Geflüchteten – Imam Abdallah Hajjir – Zentrum für Politische Schönheit”. Entn.: *Youtube*, 19.6.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=Axd82C_Ngfk>, insg. 28:40 min., letzter Zugriff: 21.4.2017.
- Fusco, Coco /Heredia, Paula (1993) [Reg.]: *The Couple in the Cage. A Guatinaui Odyssey*. Prod. dies., USA: Authentic Documentary Productions, entn.: *Vimeo*, <<https://vimeo.com/79363320>>, insg. 31 min., letzter Zugriff: 9.4.2017.
- Improv Everywhere (2010): „The Tourist Lane“. Entn.: *Youtube*, 8.6.2010, <<https://www.youtube.com/watch?v=RKx0aek1T0w>>, insg. 3:46 min., letzter Zugriff: 19.4.2017.
- Laibach (2012) [1987]: „Opus Dei (Life is Life)“. Entn.: *Youtube*, 11.10.2012, <<https://www.youtube.com/watch?v=ZZAD7W3M4zc>>, insg. 4:21 min., letzter Zugriff: 1.4.2017.
- Nix, Laura /The Yes Men (2014) [Reg.]: *The Yes Men Are Revolting*. Prod. Jacques Servin, Igor Vamos, Laura Nix, USA: Human Race /Felt Films, insg. 92 min.
- Poet, Paul (2002) [Reg.]: *Ausländer raus! Schlingensiefels Container*. Deutschland: Bonus Film, insg. 97 min.
- Pussy Riot (2011): „Девчонки из PUSSY RIOT захватывают транспорт“. Entn.: *Youtube*, 6.11.2011, <<https://www.youtube.com/watch?v=qEiB1RYuYXw>>, insg. 2:11 min., letzter Zugriff: 26.4.2017.
- (2012): „Punk Prayer ‚Virgin Mary, Put Putin Away’ (English Subtitles)”. Entn.: *Youtube*, 17.8.2012, <<https://www.youtube.com/watch?v=IPDkJbTQRCY>>, insg. 1:59 min., letzter Zugriff: 26.4.2017.
- (2014): „Putin will teach you how to love / Путин научит тебя любить Родину“. Entn.: *Youtube*, 19.2.2014, <<https://www.youtube.com/watch?v=gjI0KYI9gWs>>, insg. 2:40 min., letzter Zugriff: 26.4.2017.
- Radiodispersion (2008): „Radio Ballet Leipzig Main station Part 1”. Entn.: *Youtube*, 27.1.2008, <<https://www.youtube.com/watch?v=qI3pfa5QNZI>>, insg. 8:25 min., letzter Zugriff: 20.4.2017.
- Romer, Paul (2009): „Why the world needs charter cities“. Entn.: *TED*, <https://www.ted.com/talks/paul_romer>, insg. 18:20 min., letzter Zugriff: 19.4.2017.
- Ruch, Philipp /Pelzer, Stefan (2014): „31C3 – Mit Kunst die Gesellschaft hacken“. Entn.: *Youtube*, 27.12.2014, <<https://www.youtube.com/watch?v=colBviXfHKA>>, letzter Zugriff: 23.4.2017.
- Skip Showers (2015): „Skip Showers For Beef ‚Jason & Kiki’s Story’”. Entn.: *Youtube*, 9.6.2015, <<https://www.youtube.com/watch?v=dquV4iYt4Ds>>, insg. 2:16 min., letzter Zugriff: 22.4.2017.
- Smith, Chris /Ollman, Dan /Price, Sarah (2003) [Reg.]: *The Yes Men*. Prod. Chris Smith /Sarah Price, USA: Free Speech, LLC, insg. 83 min.
- The Yes Men (2016): „Share the Safety press conference at the Reagan Library high-lights”. Entn.: *Youtube*, 24.6.2016, <<https://www.youtube.com/watch?v=>

- K8j38_MkTbU>, insg. 3:32 min., letzter Zugriff: 30.3.2017.
- Zentrum für Politische Schönheit (2.11. 2014): „Erster Europäischer Mauerfall“. Entn. *Youtube*, <<https://www.youtube.com/watch?v=pty0yNPeubk&feature=youtu.be>>, insg. 02:47 min, letzter Zugriff: 27.3.2017.
- (7.11.2014): „Erster Europäischer Mauerfall: Große Verabschiedung“. Entn.: *Youtube*, <<https://www.youtube.com/watch?v=8Ha2VK282Qg>>, 23.4.2017.
- (2015) „Beerdigung einer vierfachen syrischen Mutter (34), die auf dem Weg nach Europa ertrunken ist“. Entn.: *Youtube*, 29.7.2015, <<https://www.youtube.com/watch?v=S1mxjctm0uA>>, insg. 4:21 min., letzter Zugriff: 26.4.2017.
- (2016) „Flüchtlinge fressen – Not und Spiele“. Entn.: *Youtube*, 15.6.2016, <<https://www.youtube.com/watch?v=vFzDH8OvDqE>>, insg. 4:41 min., letzter Zugriff: 11.4.2017.

Social Media- und Onlinekommentare

- Berlin53 (2014): „#22“. Entn.: *Politically Incorrect*, 3.11.2014, <<https://www.pi-news.net/2014/11/asyllobby-schaendet-gedenkkreuze-fuer-mauertote/>>, letzter Zugriff: 25.4.2017.
- Das_Sanfte_Lamm (2014): „#26“. 3.11.2014, Entn.: *Politically Incorrect*, 3.11.2014, <<https://www.pi-news.net/2014/11/asyllobby-schaendet-gedenkkreuze-fuer-mauertote/>>, letzter Zugriff: 25.4.2017.
- Dieter Sporn (2014): „Herr Kohler, das waren doch keine Künstler“. Entn.: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4.11.2014, <<http://www.faz.net/aktuell/politik/mauertote-und-bootsfluechtlinge-wofuer-die-kreuze-stehen-13245789.html>>, letzter Zugriff: 20.4.2017.
- Eugen Zauge (2014): „#9“. Entn.: *Politically Incorrect*, 3.11.2014, <<https://www.pi-news.net/2014/11/asyllobby-schaendet-gedenkkreuze-fuer-mauertote/>>, letzter Zugriff: 25.4.2017.
- habu (2014): „#29“. Entn.: *Spiegel Online*, 3.11.2014, <<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/mauerkreuze-geklaut-zentrum-fuer-politische-schoenheit-mahnt-a-1000699.html>>, letzter Zugriff: 26.4.2017.
- Kimeonov, Aleks /Симеонов, Алекс (2014): „I wish you, to take ebola from here!!!“ Entn.: *Facebook*, 9.11.2014, 11.51 Uhr, <<https://www.facebook.com/politische.schoenheit/photos/a.104887069566353.10809.104873672901026/726665970721790/?type=3&theater>>, letzter Zugriff: 20.4.2017.
- Lev Nikolaev /Геш Николаев (2014): „v stupid antifa junkies“. Entn.: *Facebook*, 9.11.2014, 11.51 Uhr, <<https://www.facebook.com/politische.schoenheit/photos/a.104887069566353.10809.104873672901026/726665970721790/?type=3&theater>>, letzter Zugriff: 20.4.2017.
- ofelas (2014): „#5“. Entn.: *Spiegel Online*, 3.11.2014, <<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/mauerkreuze-geklaut-zentrum-fuer-politische-schoenheit-mahnt-a-1000699.html>>, letzter Zugriff: 26.4.2017.
- robertbeckmann@web.de (2014): „#12“. Entn.: *Spiegel Online*, 3.11.2014, <<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/mauerkreuze-geklaut-zentrum-fuer-politische-schoenheit-mahnt-a-1000699.html>>, letzter Zugriff: 24.4.2017.
- Zentrum für Politische Schönheit: „@politicalbeauty“. Entn.: *Twitter*, <<https://twitter.com/politicalbeauty?lang=en>>, letzter Zugriff: 20.4.2017.
- (17.7.2014): „Gute Kunst ist wie eine Uhr, die vorgeht“. Entn.: *Facebook*, <<https://www.facebook.com/politische.schoenheit/posts/677092769012444>>, letzter Zugriff: 15.1.2017.

- (3.11.2014, 8.54 Uhr): „Unsere neueste Aktion ist seit 3 Minuten online“. Entn.: *Facebook*, <<https://www.facebook.com/politische.schoenheit/posts/723479614373759>>, letzter Zugriff: 20.4.2017.
- (4.11.2014, 15:07 Uhr): „Titelseite Taz heute! Danke Deutschland. Es wird einen Europäischen Mauerfall geben“. Entn.: *Facebook*, <<https://www.facebook.com/politische.schoenheit/photos/a.104887069566353.10809.104873672901026/724306014291119/?type=3&theater>>, letzter Zugriff: 21.4.2017.
- (4.11.2014, 17.43 Uhr): „Liebe Freunde: der Staatsschutz ermittelt, die CDU schäumt“. Entn.: *Facebook*, <<https://www.facebook.com/politische.schoenheit/posts/724356817619372>>, letzter Zugriff: 18.4.2017.
- (5.11.2014, 09.01 Uhr): „Es ist schrecklich, wie Menschen an Europas Außenmauern kentern und ertrinken“. Entn.: *Facebook*, <<https://www.facebook.com/politische.schoenheit/posts/724602560928131>>, letzter Zugriff: 23.4.2017.
- (5.11.2014, 11.36 Uhr): „Liebe CDU und Boulevard-Presse: Hier endlich Bilder vom schändlichen Zustand der Weißen Kreuze“. Entn.: *Facebook*, <<https://www.facebook.com/politische.schoenheit/posts/724639640924423>>, letzter Zugriff: 21.4.2017.
- (7.11.2014, 9.51 Uhr): „Große Abfahrt!“. Entn.: *Facebook*, <https://www.facebook.com/politische.schoenheit/posts/725611250827262?comment_id=725691177485936&offset=0&total_comments=101>, letzter Zugriff: 23.4.2017.
- (7.11.2014, 20.03 Uhr): „Die Busse rollen gen Griechenland!“. Entn.: *Facebook*, <<https://www.facebook.com/politische.schoenheit/posts/725933790795008>>, letzter Zugriff: 23.4.2017.
- (8.11.2014): „Fotoalbum: Große Abfahrt zum Europäischen Mauerfall“. Entn.: *Facebook*, <https://www.facebook.com/pg/politische.schoenheit/photos/?tab=album&album_id=726198080768579>, letzter Zugriff: 20.4.2014.
- (8.11.2014, 11.10 Uhr): „Gerade ist noch eine Lieferung eingetroffen“. Entn.: *Facebook*, <<https://www.facebook.com/politische.schoenheit/photos/a.104887069566353.10809.104873672901026/726225787432475/?type=3>>, letzter Zugriff: 19.4.2017.
- (8.11.2014, 13.57 Uhr): „Angespannte Situation in Serbien“. Entn.: *Facebook*, <<https://www.facebook.com/politische.schoenheit/posts/726280830760304>>, letzter Zugriff: 19.4.2017.
- (9.11.2014, 11.51 Uhr): „40 Stunden kaum Schlaf, aber die Mauer rückt näher“. Entn.: *Facebook*, <<https://www.facebook.com/politische.schoenheit/photos/a.104887069566353.10809.104873672901026/726665970721790/?type=3>>, letzter Zugriff: 23.4.2017.
- (9.11.2014, 16.46 Uhr): „Nach einer langen Nacht und unendlichen Stunden des Wartens“. Entn.: *Facebook*, <<https://www.facebook.com/politische.schoenheit/?fref=ts>>, letzter Zugriff: 20.4.2017.
- (10.11.2014, 21.54 Uhr): „Innensenator Frank Henkel fordert am vergangenen Wochenende im Tagesspiegel die Aufklärung“. Entn.: *Facebook*, <<https://www.facebook.com/politische.schoenheit/posts/727338193987901>>, letzter Zugriff: 22.4.2017.
- (11.11.2014, 13.48 Uhr): „Die Stellungnahme des Rates für die Künste zu den Zensur- und Repressionsversuchen“. Entn.: *Facebook*, <<https://www.facebook.com/politische.schoenheit/posts/727611477293906>>, letzter Zugriff: 15.4.2017.
- (19.11.2014, 09.52 Uhr): „An den Herausgeber der FAZ, Berthold Kohler“. Entn.: *Facebook*, <<https://www.facebook.com/politische.schoenheit/posts/73094510362>>

- 7210>, letzter Zugriff: 15.4.2017.
- (17.6.2015): „Foto: © Nick Jaussi“. Entn.: *Facebook*, <<https://www.facebook.com/politische.schoenheit/photos/pcb.833867480001638/833867066668346/?type=3&theater>>, letzter Zugriff: 25.3.2017.
 - (20.6.2015, 11.03 Uhr): „Stellungnahme des Zentrums“. Entn.: *Facebook*, <<https://www.facebook.com/politische.schoenheit/posts/835326806522372>>, letzter Zugriff: 26.4.2017.
 - (20.6.2015, 16.49 Uhr): „<http://unknownrefugees.tumblr.com/>“. Entn.: *Facebook*, <<https://www.facebook.com/politische.schoenheit/photos/a.104887069566353.10809.104873672901026/835437976511255/?type=3&theater>>, letzter Zugriff: 24.4.2017.

Abbildungen

- Abb. 1: © Zentrum für Politische Schönheit (2014). Entn.: Diesselhorst, Sophie: „Wer schön sein will, muss leiden?“ Direkter Link zur Abbildung: <https://nachtkritik.de/images/stories/artikelbilder/Blog/ruch-mit-bolzenschneider_560_zps.jpg>, letzter Zugriff: 1.2.2021.
- Abb. 2: © Patryk Witt, Zentrum für Politische Schönheit (2014). Entn.: Göltenboth, Natalie: „„Schöne Politik‘. Die höchste Form der Kunst?“ Direkter Link zur Abbildung: <https://www.goethe.de/services/imageconverter/image.cfm?source=SIMAGEURLjpg463/016.jpg&format_key=jpg-default>, letzter Zugriff: 1.2.2021.
- Abb. 3: © Ruben Neugebauer. Entn.: Deppe, Daniel: „Dystopie. Vom Versuch, die Schönheit in die Politik zu tragen“. Entn.: *standpunkt grau*, direkter Link zur Abbildung: <http://www.standpunktgrau.de/wp-content/uploads/2015/02/3_Bolzenschneider_Ruben-1648x1100.jpg>, letzter Zugriff: 22.4.2017.
- Diagramm 1a: © Simone Niehoff. *Erster Europäischer Mauerfall* und agonale Öffentlichkeiten. Aufteilung der Ressorts in der überregionalen Presse.
- Diagramm 1b: © Simone Niehoff. *Erster Europäischer Mauerfall* und agonale Öffentlichkeiten. Aufteilung der Ressorts in der Berliner Lokalpresse.
- Diagramm 2: © Simone Niehoff. *Erster Europäischer Mauerfall* und agonale Öffentlichkeiten. Bezeichnung des Zentrums für Politische Schönheit.
- Diagramm 3: © Simone Niehoff. *Erster Europäischer Mauerfall* und agonale Öffentlichkeiten. Themen der Artikel.
- Diagramm 4: © Simone Niehoff. *Erster Europäischer Mauerfall* und agonale Öffentlichkeiten. Anlass der Berichterstattung.
- Diagramm 5: © Simone Niehoff. *Erster Europäischer Mauerfall* und agonale Öffentlichkeiten. Bewertung der Aktion.