

**Das unguete Gefühl,
auf der richtigen Seite
zu stehen**

Marina Belobrovaja

**Das unguete Gefühl,
auf der richtigen Seite
zu stehen**

Engagierte Kunst aus der Schweiz heute

Mit einem Nachwort von Rachel Mader

DIAPHANES



Die Schriftenreihe »745. Kunst Design Medienkultur«
versammelt Beiträge zu Forschungsschwerpunkten
der Hochschule Luzern – Design & Kunst.

Herausgegeben von Wolfgang Brückle und Rachel Mader.

1. Auflage

ISBN 978-3-0358-0253-5

DOI: 10.4472/9783035802535

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative
Commons Namensnennung 3.0 Schweiz Lizenz.

Umschlag, Layout, Satz: Büro Haeberli, Zürich

Inhalt

Einleitung 9

bblackboxx (bxxx)

... mit 2 b und 2 x 21

Kunst, Nichtkunst ist Wurst 28

Kollektivbewusstseine 36

Heinrich Gartentor

Einer von uns 55

Jenseits vom *Kunstbulletin* & Co. 69

Das Label 75

Atelier für Sonderaufgaben

Politisch per Auftrag? 91

Opposition zweiter Ordnung 101

Verstrickungen 108

Navid Tschopp

Das Politische und das Poetische 129

Die Autonomie 142

In Situ(ation) 150

!Mediengruppe Bitnik

Stadt, Bild, Netz 161

Innerhalb und ausserhalb des Museums 171

Das Publikum ist viele 182

Andreas Heusser

Wer mit wem? 197

Die Grenzen der Parodie 204

Partizipation 214

San Keller

- Kunst für alle? 231
Die Spielregeln 244
Mitmachen und Sich-Entziehen 248

knowbotiq

- Agieren im Kunstkontext 271
Unlesbarkeiten 280
Diskurs produzieren 288

Tim Zulauf

- Politik der Sprache 307
Zwischen Kunst und Aktivismus 319
Wie arbeiten? 327

NACHWORT

Rachel Mader

- Performative Research. Kommentare zu einem
neuen Paradigma in der künstlerischen Forschung und
Marina Belobrovajas praxisbasiertem PhD 355

Danksagung 370

Literatur 373

Einleitung

Seit mehreren Jahren befasse ich mich als Künstlerin mit gesellschaftlichen Machtverhältnissen anhand von Themen wie Gesetzgebung und Migration, ethnische und nationale Zugehörigkeit, Ökopolitik, Arbeit und Produktionsbedingungen.¹ In der Rezeption meiner Arbeit war und bin ich laufend mit der Zuschreibung der »politischen Kunst« konfrontiert. Und dies gleichermaßen im Feld der Kunst, in den Medien, im Bildungsbereich und im wissenschaftlichen Kontext. Die Verfestigung dieser Zuschreibung erzeugte bei mir ein wachsendes Unbehagen an der Verpflichtung auf ein vermeintliches Genre, das die Rezeption aller meiner zukünftigen Arbeiten auf eine Problematik festlegen würde. Aber auch in Hinblick auf das eigene künstlerische Selbstverständnis spürte ich einen wachsenden Unmut: Es beschlich mich ein ungutes Gefühl, auf der richtigen Seite zu stehen, a priori Recht zu haben, nicht kritisierbar zu sein. Es schien mir an der Zeit, eine Neuaushandlung der unterschiedlichen Haltungen, Inhalte und Strategien vorzunehmen, die der Begriff der »politischen Kunst« beinhaltet. Die kritische Betrachtung der sowohl von Künstler*innen als auch von Wissenschaftler*innen laufend bewirtschafteten Kluft zwischen »Praxis« und »Theorie«, mit der ich selbst als Künstlerin, Dozierende und Forschende konfrontiert bin, motivierte mich, nach Verfahren zu suchen, die beide Zugriffsweisen – sowohl die ästhetische als auch die analytische – vereinen. Dieser mehrjährige Prozess mündete im nun vorliegenden Buch oder ›Artefakt‹ – ein Begriff, der die schwer zu fassende Interaktion von ästhetischer und analytischer Praxis in einem auch erlebbaren ›Ding‹ produktiv zu benennen vermag.²

Das Buch versammelt neun künstlerische Positionen, die sich allesamt durch eine situative, ephemere, performative Arbeitsweise auszeichnen und in der breiten Öffentlichkeit unter dem Begriff der politischen Kunst rezipiert werden.³ Dies sind das

Atelier für Sonderaufgaben, *bblackboxx*, Heinrich Gartentor, Andreas Heusser, San Keller, knowbotiq, Navid Tschopp, Tim Zulauf und die !Mediengruppe Bitnik. Anhand ihrer künstlerischen Zugriffsweisen wollte ich zum einen die Merkmale erkunden, aufgrund derer bestimmte Haltungen, Prozesse, Vorgehensweisen und Werke als politisch gekennzeichnet werden, und der Frage nachgehen, in welchen Dispositiven diese Charakteristika formuliert werden. Zum anderen zielte meine Arbeit darauf ab, eine neue, andere Form des Schreibens über Kunst zu erarbeiten. Sie sollte sich von der Textproduktion in der Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft, aber auch von derjenigen der Künstler*innen selbst (in Manifesten, Statements, Tagebüchern und ähnlichem) durch eine produktive Destabilisierung des tradierten Verhältnisses zwischen künstlerischer Praxis und ihrer Analyse unterscheiden. Und nicht zuletzt wollte ich die Resultate meines Forschungsprozesses so gestalten, dass sie über die Kunstszene hinaus, also auch für Kunst-, Geschichts- und Sozialwissenschaftler*innen sowie für ein interessantes Publikum zugänglich bleiben.

Methoden und Vorgehensweisen

In den Jahren 2012–2016 führte ich im Hinblick auf jede der im vorliegenden Buch versammelten künstlerischen Positionen sechs bis zehn Einzelgespräche, sowohl mit den Künstler*innen selbst als auch mit ausgewählten Personen aus ihrem Umfeld (Kurator*innen, Mitwirkenden, Kritiker*innen, Rezipient*innen sowie ihnen privat nahestehenden Personen). Die vielen Gespräche dienten nicht nur der Beschaffung von Informationen, sondern ermöglichten mir auch einen anderen, auf dem »life history approach« – also auf individuellen Erfahrungen Beteiligter – basierenden Umgang mit der verhandelten Thematik. Auf diese Weise konnten unterschiedliche, zum Teil widersprüchliche Wahrnehmungsperspektiven im Sinne einer »shared authority« in der Arbeit abgebildet werden.⁴ Dem Einbezug weiterer Akteur*innen lag zudem auch die Erkenntnis zugrunde, dass eine adäquate Reflexion und Dokumentation von künstlerischen Arbeiten, die

sich durch eine situative, ephemere, performative Beschaffenheit auszeichnen, am ehesten dann gewährleistet werden kann, wenn sie die unterschiedlichen Perspektiven aller involvierten Parteien gleichermaßen miteinschließt.

Für die Gesprächsführung bediente ich mich des ursprünglich in der Biografieforschung entwickelten Verfahrens des »narrativen« Interviews, das mittlerweile auch in der künstlerischen Forschung und Praxis vermehrt eingesetzt wird.⁵ Diese Form des Interviews als Arbeitsmethode war für mein Vorhaben nicht zuletzt deshalb gut geeignet, weil in ihm die Beschreibung eines Sachverhalts anhand von persönlichen Interpretationen und individuell konstruierten Sinnzusammenhängen durch die befragten Personen stattfindet. Im selben Maß wie das von dem Ethnologen Clifford Geertz entwickelte Konzept der »dichten Beschreibung«, das ich im Umgang mit meinen Quellen ebenfalls nutze, geht das »narrative Interview« von der Annahme aus, dass die Wirklichkeit stets im Rahmen kommunikativer Interaktionen und performativer Prozesse hergestellt wird.⁶ Dies bedeutet auch, dass die eigene Position als Gesprächsbeteiligte in die Interpretation und Bearbeitung des Quellenmaterials unmittelbar aufgenommen wird. Denn im Sinne einer »dichten Beschreibung« kann ein Forschungsgegenstand nicht abgekoppelt vom Hintergrundwissen und der eigenen Position des forschenden Subjekts beschrieben werden.

Produktiv in meiner Auseinandersetzung mit Methoden der Wissensgenerierung war zudem der von Elke Bippus im Hinblick auf die künstlerische Forschung eingeführte Begriff des »doing knowledge«.⁷ Damit beschreibt Bippus eine Wissensproduktion, in der es nicht darum geht, eine »richtige«, universell gültige und allgemein verbindliche wissenschaftliche Wahrheit zu finden und darzustellen. Vielmehr steht der Begriff für die Konsequenz eines detaillierten Interesses an den Bedingungen und Mitteln, die für die Erzeugung von Wissen erforderlich sind. Im Zusammenhang mit der nicht-aktorialen Wissenserzeugung und -vermittlung ist für mich auch die Vorstellung produktiv geworden, dass die Interpretation seitens der Vermittler*innen immer als »subjektive Wahrheit« kenntlich gemacht werden soll.⁸ In diesem Sinn sollen die von mir aufgezeichneten Aussagen, aber auch Auszüge aus den Presseartikeln und Werkverzeichnissen der Künstler*innen nicht bloß als auszuwertende, einer anschließenden monologischen

Schlussfolgerung bedürftige Forschungsquellen behandelt werden. Vielmehr bildeten sie das Ausgangsmaterial meines Projekts, das sich über Transkription, Verdichtung und Montage zu einem vielstimmigen, dokumentarisch-fiktiven Textkörper zusammenfügt. Außerdem knüpfte ich an das montageartige Vorgehen von Hans Magnus Enzensberger an, verwendet in seinem Dokumentarroman *Der kurze Sommer der Anarchie*.⁹ Darin rekonstruiert er das Leben und Sterben von Buenaventura Durruti, einer Schlüsselperson der spanischen Revolution von 1936, anhand von Auszügen aus zeitgenössischen Broschüren, Flugblättern, Reportagen, Reden und Interviews mit Augenzeug*innen. Er macht in diesem Spiel mit der Spannung zwischen Fiktion und Dokument, zwischen Roman und Recherche den politischen Dissens jener Zeit nicht nur verständlich, sondern auch erfahrbar. Die Abfolge von Dokumentausschnitten, Aussagen von Zeitzeug*innen, Ausschnitten aus Briefen und Flugblättern, Fotos und Zeitungsartikeln mündet bei Enzensberger in die Rekonstruktion eines in seiner Heterogenität, Differenz, Mehrstimmigkeit und Komplexität abgebildeten Diskurses rund um das beschriebene Geschehen, ähnlich wie in der von Walter Kempowski dem Zweiten Weltkrieg gewidmeten Bücherreihe *Das Echolot. Ein kollektives Tagebuch*.¹⁰

Neben den realen Gesprächspartner*innen, deren Aussagen ich als Quellenmaterial für die anschließende Verdichtung nutzte, enthält das Buch zwei weitere Positionen, die sich mit den Veröffentlichungen der Politikwissenschaftlerin Chantal Mouffe und des Philosophen Jacques Rancière verbinden. Ihr Einbezug wurde von mir allerdings nicht nach Maßgabe des wissenschaftlichen Zitierens und Bibliografierens, sondern in Anlehnung an ein Modell der in der Literaturwissenschaft entwickelten Fiktionstheorie vorgenommen. In seiner Schrift *Fictional Worlds* destilliert der Literaturtheoretiker Thomas G. Pavel drei Formen von pseudorealen Objekten in fiktiven Geschichten heraus. Er unterscheidet »native objects« (originär fiktive Objekte), »immigrant objects« (aus der Realität in die Fiktion unverändert übernommene Objekte, beispielsweise in einer fiktiven Erzählung vorkommende real existierende Orte) und »surrogate objects«.¹¹ Letztere stehen im Unterschied zu den ersten beiden für pseudoreale Figuren, die sich zwar erkennbar auf ihre Referenzen in der Wirklichkeit beziehen, sich von diesen jedoch signifikant unterscheiden. In diesem Sinne entwarf

ich zwei »surrogate objects« – nämlich: Mantal Chouffe und Racques Jancière –, deren Abweichung bei gleichzeitiger Referenzierung durch den Austausch der ersten Buchstaben des Vor- und Nachnamens stets präsent gemacht wird. Ihre Aussagen orientieren sich zwar an den Theorien von Rancière und Mouffe, sind aber erfunden. Im Text reflektieren, kommentieren, ergänzen oder be- und hinterfragen sie laufend die Aussagen der anderen Protagonist*innen. Die Ent-Stellung ihrer Namen lässt die realen Vorbilder hinter den Kunstfiguren leicht erkennen und unterstreicht zugleich die Tatsache ihrer bewussten Fiktionalisierung und damit auch der Verhandelbarkeit der Überlegungen der Theoretiker*innen. Die Äußerungen beider »surrogate objects« sind Bestandteil des Textkörpers, werden aber im Unterschied zu denen der restlichen Protagonist*innen durch digital erzeugte Handschriften wiedergegeben, was ihren konstruierten Charakter zusätzlich unterstreichen soll.

Eine wichtige Referenz war für mich in diesem Zusammenhang auch die weißrussische Schriftstellerin Swetlana Alexijewitsch, deren Werke sich durch das Oszillieren zwischen Fiktion und Empirie auszeichnen. Alexijewitsch begründet ihre Arbeitsweise damit, dass die Fiktion oder die Dokumentation allein nicht ausreichen, um die ganze Bandbreite gewisser Ereignisse zu erfassen. Über die Ereignisse an sich werde viel geschrieben, so die Autorin; sie aber beschäftige das, was man als »weggelassene Geschichte« bezeichnen könne.¹² Mittels einer diesem Ansatz vergleichbaren Verschränkung von Fiktion und Dokumentation war ich in der Lage, eine deutlich komplexere Narration zu entwickeln, als es mir mit der Wiedergabe eines realen, mit mehreren Protagonist*innen gleichzeitig geführten Gesprächs möglich gewesen wäre. Nichtsdestotrotz war mir die Autorisierung der bearbeiteten Aussagen durch ihre jeweiligen Urheber*innen wichtig. Auf diese Art und Weise sollte der semi-dokumentarische Charakter des Texts gewahrt werden und die Verortung der Aussagen in den von den Protagonist*innen repräsentierten Milieus nachvollziehbar bleiben. Die irrealen Beiträge meiner Gesprächspartner*innen sind deshalb mit ihren realen Namen versehen.

Auch auf der typografischen Ebene wird der dokumentarisch-fiktionale Charakter der Arbeit aufgenommen, indem unterschiedliche Schriftsorten für verschiedene Quellen und Sprecher*innenpositionen verwendet werden. Aussagen der Protagonist*innen

werden in Druckschrift, Kommentare beider »surrogate objects« in digitalisierter Handschrift und Ausschnitte aus Zeitungsartikeln und Publikationen in kleinerer, gedrungenere Druckschrift dargestellt. Auf die Kurzbeschreibungen der besprochenen Werke und Ausstellungen am Kapitelende wird durch quadratisch umrandete **Fußnoten** ¹ hingewiesen, während Fußnoten, die der Kontextualisierung der im Text erwähnten Ereignisse, Personen, Institutionen und dergleichen dienen, im unteren Seitenbereich untergebracht und mit kreisförmig umrandeten **Fußnotenzahlen** ² ausgestattet sind.

Im Buch treten zwei Arten von Protagonist*innen auf. Zum einen sind es die beiden schon erwähnten »surrogate objects« Chouffe und Jancière. Zum anderen sind es die Künstler*innen selbst sowie Personen aus ihrem Umfeld, bei deren Auswahl ich mich sowohl auf meine Kenntnisse des untersuchten Netzwerks als auch auf Hinweise der Beteiligten verlassen konnte. Es bedurfte dramaturgischer Entscheidungen, um die Protagonist*innen in einen fiktiven Dialog miteinander treten zu lassen. Auf Grundlage der Gespräche und eigener Beobachtungen habe ich aus jeder der neun künstlerischen Positionen jeweils drei prägende Problematiken destilliert, von denen ausgehend die thematische Abfolge im Buch und somit auch seine Unterkapitel bestimmt werden konnten. So etwa besteht das Kapitel »Atelier für Sonderaufgaben« aus drei Unterkapiteln: »Politisch per Auftrag?«, »Opposition zweiter Ordnung« und »Verstrickungen«. An der Position des seit 1999 bestehenden St. Galler Duos Frank und Patrik Riklin interessierte mich seine Kollaborationspraxis, die stets an Felder außerhalb des Kunstbetriebs anknüpft. So tritt etwa in ihrem seit 2011 laufenden Projekt *BIGNIK* die sogenannte Regio Appenzell-St. Gallen-Bodensee – ein Zusammenschluss von Vertreter*innen aus der Regionalpolitik und Wirtschaft – als Kooperationspartnerin auf. Das Projekt zielt auf die Herstellung einer gigantischen Picknickdecke, deren Fläche von Jahr zu Jahr wächst und bis zu ihrer Fertigstellung im Jahr 2043 aus 252'144 Tüchern bestehen soll und damit exakt so vielen, wie es Einwohner*innen in der Region gibt. Jeden Frühsommer richten die Künstler unter Einbezug von mittlerweile mehreren hundert Personen und dem Einsatz von Nähmaschinen, Traktoren und einem Helikopter ein öffentliches Picknick aus. Auf der Webseite der Regio Appenzell-St. Gallen-Bodensee wird dazu angemerkt,

dass das Ziel von *BIGNIK* darin bestehe, die Attraktivität des Standortes durch die Schaffung einer »Plattform für Begegnungen und Geschichten« zu steigern und dabei eine »einzigartige gemeinschaftliche Tradition für die Region« zu erarbeiten. Mit welchem Rollenverständnis operieren die beiden Künstler innerhalb solcher Konstellationen? Lassen sich die beiden Künstler, polemisch pointiert, für die wirtschaftspolitischen Interessen Dritter einspannen, oder sind vielmehr sie diejenigen, die ihre Opponent*innen strategisch geschickt für die eigenen künstlerischen Zwecke einzubinden wissen und auf diese Art und Weise eine – so ihre Formulierung – »Opposition zweiter Ordnung« aufbauen? Im vorliegenden Buch geht es mir darum, derartige Multivalenzen und die darin angelegte Verstrickung aller Protagonist*innen offen zu legen.

Gartentors künstlerische Arbeit ist vom Spiel mit wechselnden Identitäten und Funktionen geprägt: Er ist Aktionskünstler, Kurator, Kulturpolitiker und Schriftsteller. In den Jahren 2005–2007 wurde er zum ersten »Kulturminister« der Schweiz gewählt und amtierte 2007–2014 als Zentralpräsident des Schweizerischen Künstler*innenverbandes visarte. Seit einigen Jahren wohnt Gartentor zusammen mit seiner Familie in einem ausrangierten Schulhaus in Horrenbach-Buchen, einem 226-Seelen-Dorf im Kanton Bern. Ein Großteil der Erwerbstätigen lebt dort von der Landwirtschaft. Bei der Nationalratswahl von 2015 erhielt die rechtskonservative Schweizer Volkspartei 84,5% der Stimmen; die zweitstärkste, ebenfalls rechtskonservative Bürgerlich-Demokratische Partei kam auf 5,3%. Die Frage nach der politischen Positionierung durchzieht alle Gespräche, die ich mit meinen Protagonist*innen über Gartentor geführt habe. Es ist nicht zu überhören, wie kontrovers seine Praxis rezipiert wird. Während der ehemalige Gemeindepräsident und SVP-Politiker Samuel Graber dem Künstler eine Nähe zu den beiden rechtskonservativen Parteien zuschreibt, berichtet die Frau des Künstlers Christine Clare von seinen linkspolitischen humanistischen Ansichten. Beide Gesprächspartner*innen betonen Gartentors besondere Fähigkeit, einen egalitären Umgang mit den »einfachen« Menschen, zu pflegen; jedoch sieht Graber diese in der rechts-bürgerlichen Gesinnung Gartentors, während Clare sie in der sogenannten oppositionellen »Maulwurfstaktik« verortet, dank derer Gartentor seine politische Aufklärungsarbeit im Alltag zu leisten vermöge. Regine Helbling als die Geschäftsleiterin von visarte wiederum

stellt die provokative Frage, inwiefern die Haltung eines sich politisch so eindeutig äussernden Künstlers mit der Praxis eines so uneindeutigen Kulturpolitiklers zusammengebracht werden kann.

Über die Notwendigkeit der Anbindung an die aktuellen Diskurse um das Verhältnis von Politik und Ästhetik hinaus erschien mir der Einbezug der Positionen von Mouffe und Rancière in das Projekt deswegen produktiv, weil sie nicht nur zu den prägnantesten zeitgenössischen Wortführer*innen auf dem Feld der politischen Ästhetik gehören, sondern sich auch immer wieder dezidiert zu kritischen künstlerischen Positionen äussern. Dabei standen bei der Einbindung von Mouffe (Chouffe) vor allem drei Aspekte im Vordergrund: der von ihr vorgeschlagene Begriff des »Politischen« in Abgrenzung zur Politik, die Kategorie des »Agonistischen« als einer der zentralen Eigenschaften des Politischen und ihre These von der gegenhegemonialen Kraft, die sie als der kritischen künstlerischen Produktion immanent erachtet.¹³ An Rancière (Jancière) interessierten mich insbesondere seine Interpretation der Begriffe des »Dissenses« als eines notwendigen Attributs der Politik in Abgrenzung zur konsensuellen Ordnung und der von ihm geprägte Begriff der »radikalen Gleichheit« als einer grundlegenden Voraussetzung politischer Emanzipation.¹⁴ Im Zusammenspiel mit den anderen Protagonist*innen werden die Unterschiede und Übereinstimmungen der Positionen von Mouffe und Rancière ebenso wie ihre eigenen Widersprüche greifbarer und streitbarer. Während sich Chouffe beispielsweise im Kapitel über Andreas Heusser von seiner Strategie der künstlerischen Überaffirmation überzeugt zeigt und sie als probate Taktik zur Offenlegung hegemonialer Strukturen wertet, zweifelt Jancière an derartigen systemkritischen Kunstverfahren. Allzu häufig münde diese Strategie aufgrund ihres unveränderlichen kritischen Dispositivs in eine Komplizenschaft mit dem System, so Jancière. Während er etwa im Kapitel zu *bblackboxx* zum pauschalen Rundumschlag gegen Institutionen ausholt, weil ihnen doch stets das unüberwindbare Prinzip der Ungleichheit zugrunde liege, macht sich Chouffe für eine gezielte Machtübernahme stark: Nicht in Abgrenzung zu den Institutionen, sondern nur aus ihrem Inneren heraus kann ihr zufolge eine wirksame gegenhegemoniale Bewegung entstehen.

Unter zwei Augen

Ich begann die Arbeit an diesem Projekt in der Annahme, einen Beitrag zur Klärung des Verständnisses von politischer Kunst zu leisten. Aber sehr bald wurde mir klar, dass die Gespräche, ihre Bearbeitung und Verknüpfung mit den theoretischen Referenzen einer anderen Logik gehorchen mussten: Es konnte nicht um die Auswertung des gesammelten Materials im Hinblick auf neun Definitionen von politischer Kunst gehen. Vielmehr sollte das Projekt in ein Mapping der unterschiedlichen Definitionen und Konzeptionen des Begriffs der politischen Kunst münden, die für meinen bewusst eng gesteckten sozialen, zeitlichen und territorialen Fokus relevant waren. Auf der Suche nach dem geeigneten Format distanzierte ich mich schon früh von den bewährten auktorialen Modi der kunstwissenschaftlichen Analyse und entwickelte eine Form der »doing knowledge«, die im künstlerischen Tun begründet ist und dessen Bedingungen Rechnung trägt: so etwa dessen ephemeren Charakter und situativer Beschaffenheit, dessen Mehrstimmigkeit und widersprüchlicher Rezeption oder auch dessen teilweise fehlender institutioneller Anbindung und der damit einhergehenden Bildung eigener Netzwerke und Referenzen.

Meine im Verlauf des Projektes aufkeimende Hoffnung, dass sich diese Verfahrensweise in eine auch außerhalb dieses Projekts einsetzbare, gewissermaßen universalisierbare Methode überführen lasse, hat sich allerdings nicht erfüllt. Zu sehr entstammte mein Vorgehen einem auf individuellen Erfahrungen und Zugriffsweisen beruhenden ästhetisch-analytischen Prozess, der sich von meiner Autorschaft als Künstlerin nicht vollständig entkoppeln lässt. Diese Nicht-Übertragbarkeit gehört für mich aus heutiger Perspektive allerdings zu den Stärken des Projekts. Sie zeugt davon, dass das entstandene Buch das Versprechen der künstlerischen Forschung, künstlerische Produktion und ihre analytische Bearbeitung als ein hybrides Ganzes zusammenzudenken, einzulösen vermag.

Es lag mir viel daran, durch die Form der Umsetzung dieses Vorhabens den Kunst- und den Wissenschaftsbetrieb und eine allgemeinere Öffentlichkeit gleichermaßen anzusprechen. Für Kunsthistoriker*innen und Historiker*innen soll das Buch die aktuellen Diskurse politischer Kunst um neue detaillierte Beobachtungen

erweitern und so zu differenzieren helfen. Kunstkolleg*innen soll es einen Anstoß dazu geben, ihre eigenen künstlerischen Ansätze sowie bestimmte Aspekte der öffentlichen Rezeption ihrer Arbeit zu reflektieren. Interessierte Leser*innen auch jenseits von Kunst und Wissenschaft soll es dazu anregen, sich mit der Frage nach dem Politischen in der politischen Kunst aus einem neuen Blickwinkel auseinanderzusetzen.

- 1 Ich beziehe mich oben u. a. auf meine folgenden Projekte und Aktionen: *Öffentliche Abschiebung*, 2007, <http://marinabelobrovaja.ch/oeffentliche-abschiebung.html> (Gesetzgebung und Migration); *The DNA-Project*, Hohenems-Wien-Vaduz 2012, <http://marinabelobrovaja.ch/dna-project.html> (ethnische und nationale Zugehörigkeit); *Gemüsebau*, 2009–2010, <http://marinabelobrovaja.ch/gemuesebau.html> (Ökopolitik); *Party Manual*, 2005–2007, (Arbeit); *Kunstwette*, 2010, <http://marinabelobrovaja.ch/kunstwette.html> (Produktionsbedingungen); jeweils aufgerufen am 18. 2. 2019.
- 2 Giaco Schiesser: »What is at Stake – Qu'est ce que l'enjeu? Paradoxes, Problematics, Perspectives in Artistic Research Today«, in: *Arts, Research, Innovation and Society*, hg. von Gerald Bast und Elias G. Carayannis, New York 2015, S. 197–209.
- 3 In den Schweizerischen Printmedien, vorwiegend im *Tages-Anzeiger* sowie der *Neuen Zürcher Zeitung*. Siehe etwa Simone Rau: »Jeder Schuppen zählt«, in: *Tages-Anzeiger* vom 30. 5. 2011; Katrin Hafner: »Der nächste Umzug führt in die Rote Fabrik«, in: *Tages-Anzeiger* vom 9. 5. 2010; Suzanne Kappeler: »Arbeiten jüngerer Schweizer Künstler in der Zürcher Shedhalle. Im globalen Dorf der Medienkunst«, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 5. 8. 2011; Philipp Meier: »Der Schweizer Künstler San Keller im Helmhaus Zürich. Der Kunst-Dienstleister«, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 30. 12. 2012. Vgl. auch die internationale Presse, etwa Anon.: »Satiriker schockt Schweiz mit OLAF«, in: *Vorarlberg Online* vom 16. 11. 2010; Verena Stössinger: »Ein Thesenträger-Theater«, in: *Mitteldeutsche Zeitung* vom 23. 2. 2009, S. 30.
- 4 Valerie Raleigh Yow: *Recording Oral History. A Guide for the Humanities and Social Sciences*, New York 2005, S. 2.
- 5 Das Verfahren beschreibt u. a. Fritz Schütze, »Biographieforschung und narratives Interview«, in: *Neue Praxis* 13 (1983), S. 283–293, und ders., »Verlaufskurven des Erleidens als Forschungsgegenstand in der interpretativen Soziologie«, in: *Erziehungswissenschaftliche Biographieforschung*, hg. von Heinz-Hermann Krüger und Winfried Marotzki, Opladen 1995, S. 116–157. Den Einsatz in der künstlerischen Forschung kommentieren u. a. Christoph Lichtin: *Das Künstlerinterview. Analyse eines Kunstprodukts*, Bern 2004; die Beiträge in *Texte zur Kunst* Nr. 67 [»Gespräche«] (2007); Andrea Saemann und Katrin Grögel: *Performance Saga. Begegnungen mit Pionierinnen der Performancekunst*. Interviews 01–08, Zürich 2008; *Interviews. Oral History in Kunst und Kunstwissenschaft*, hg. von Dora Imhof und Sibylle Omlin, München 2010; *Floating Gaps. Performance Chronik Basel (1968–1986)*, hg. von Sabine Gebhardt Fink u. a., Zürich und Berlin 2011.

- 6 Clifford Geertz: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt a. M. 2003.
- 7 Elke Bippus: »(Kunst)Forschung. Eine neuartige Begegnung von Ethnologie und Kunst«, in: *Kultur_Kultur. Denken. Forschen. Darstellen*, hg. von Reinhard Johler u.a., Münster und New York 2013, S. 289.
- 8 Bernadett Settele: »Performing the Vermittler_in«, in: *Art Education Research* Nr. 2 (2010), S. 1–12, S. 7, https://intern.zhdk.ch/fileadmin/data_subsites/data_iae/ejournal/no_2/Art_Education_Research_1_2___Settele.pdf, aufgerufen am 3. 8. 2017.
- 9 Hans Magnus Enzensberger: *Der kurze Sommer der Anarchie. Buenaventura Durrutis Leben und Tod. Roman*, Frankfurt am Main 1972.
- 10 Walter Kempowski: *Das Echolot. Ein kollektives Tagebuch*, München 1993–2007.
- 11 Thomas Pavel: *Fictional Worlds*, Cambridge und London 1986; vgl. auch Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, Berlin 2001, S. 98 ff.
- 12 Swetlana Alexijewitsch: *Tschernobyl. Eine Chronik der Zukunft*, München 2015, S. 39.
- 13 Zum Begriff des Politischen vgl. Chantal Mouffe: *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion* [2005], Frankfurt a. M. 2007; dies.: »Kritik als gegenhegemoniale Intervention«, in: *Transversal* 4 (2008), <http://eipcp.net/transversal/0808/mouffe/de>, aufgerufen am 6. 8. 2017; dies.: »Democratic Politics in the Age of Post-Fordism«, in: *Pavilion Journal* Nr. 17 (2014), S. 62–68, <http://pavilionmagazine.org/democratic-politics-in-the-age-of-post-fordism>, aufgerufen am 15. 5. 2017. Zur Kategorie des Agonistischen vgl. dies.: »Public Spaces and Democratic Politics«, in: *Research Institute for Art and Public Space LAPS – Gerrit Rietveld Academie*, Amsterdam 2007, n. p., <http://laps-rietveld.nl/?p=829>, aufgerufen am 15. 5. 2017; Nico Carpentier und Bart Cammaerts: »Hegemony, Democracy, Agonism and Journalism. An Interview with Chantal Mouffe«, in: *Journalism Studies* Nr. 6 (2008), S. 964–975, <http://eprints.lse.ac.uk/3020>, aufgerufen am 6. 8. 2017. Zur These der gegenhegemonialen Kraft vgl. Chantal Mouffe: »Artistic Activism and Agonistic Spaces«, in: *Art & Research* 1 (2007), Nr. 2, S. 1–5, <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>, aufgerufen am 15. 5. 2017; dies.: »Strategies of Radical Politics and Aesthetic Resistance«, in: *Truth is Concrete* [Reader in Progress. Steirischer Herbst], 2012, <http://truth.steirischerherbst.at/texts/?p=19>, aufgerufen am 15. 5. 2017; dies.: »Which Public Space for Critical Artistic Practices?«, in: *Re-reading Public Images. A blog for the Re-reading public image pathway at the Dutch Art Institute*, 2005, https://readingpublicimage.files.wordpress.com/2012/04/chantal_mouffe_cork_caucus.pdf, aufgerufen am 15. 5. 2017.
- 14 Vgl. Jacques Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer* [2008], Wien 2010; ders.: Das Unbehagen in der Ästhetik [2004], Wien 2007; ders.: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien* [2000], Berlin 2006; ders.: *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation* [1987], Wien 2007.

Katharina Altemeier, Journalistin | *aboutgreatpeople.com* | **Jan Bachmann**, Student, Aktivist | **Moritz Bachmann**, Student, Aktivist | **Matthias Chapman**, Journalist | *Tages-Anzeiger* | **Mantal Chouffe**, Philosophin | **Eduard (anonym)**, Geflüchteter | **Benjamin Herzog**, Journalist | *Basler Zeitung* | **Racques Jancière**, Philosoph | **Mike (anonym)**, Geflüchteter | **Almut Rembges**, Künstlerin, Aktivistin | **Anja Rüegegger**, Künstlerin | **Sarah Schilliger**, Soziologin, Aktivistin | **Sandra Staudacher**, Soziologin | **Germaine Spoerri**, Geografin, Aktivistin | **Stefan Wagner**, Autor | *Kunstbulletin* | **Christoph Wüthrich**, Sozialarbeiter, Aktivist | **Suzanne Zahnd**, Autorin

bblackboxx (bbxx)

1

... mit 2 b und 2 x

Begonnen hatte alles 2007. Die Künstlerin Almut Rembges stiess beim Spaziergang im Juli auf ein unscheinbares Häuschen, von dessen überdachtem Vorplatz aus sie verschiedenste performative Ordnungen im Naherholungsgebiet «Lange Erlen» an der Basler Landesgrenze beobachtete. Wie immer, wo es Auslauf in einer Stadt gibt, führten Hündler neben Spaziergängerinnen und Joggern das Spontantheater der Freizeitgesellschaft auf. Und oben auf dem Bahndamm rollten Güterzüge mit Warencontainern, und ICE-Züge erzählten vom freien Reiseverkehr. Neben dem Naherholungsgebiet befindet sich das Empfangs- und Verkehrszentrum Basel. Zwischen neun Uhr morgens und fünf Uhr abends, unterbrochen von einem Mittagessen, dürfen die Asylsuchenden das Zentrum verlassen. Sie dürfen aber nicht arbeiten, weshalb Freizeit für sie eine andere Qualität besitzt als für die im Park Erholung Suchenden. Der Fussweg in die City ist für die Asylsuchenden weit oder kostet Geld. Wer nach 17 Uhr im Zentrum auftaucht, übernachtet im Park. Dieses rigide Ausgangsregime wird zusätzlich architektonisch orchestriert. Neben dem Zentrum steht das mit Stacheldrahtrollen und Kameras bestückte Ausschaffungsgefängnis Bässlergut. Rembges konzipierte für diesen Ort, einen Non-Place, an dem man nur ankommt, um abzureisen, im Herbst 2007 das Theaterstück «Willkommen am Ziel – bblackboxx Freiburgstrasse 36». Darin traten Asylsuchende, Parkbesucher, Interessierte, die benachbarte Hundeschule und ein Team beteiligter Tanzperformer auf. Während den Proben richtete man ein «No-Border Café» im Haus ein. Seither sitzen dort täglich Leute aus der Stadt und dem Zentrum. (Stefan Wagner: »bblackboxx – Zeig mir, welches Papier du hast«, in: *Kunstbulletin*, 5. 2013)

Trotz knackiger Minusgrade haben sich unter dem Vordach des ehemaligen Kioskhäuschens am Rande der Langen Erlen rund 50 Menschen versammelt. Sie kommen aus sämtlichen Regionen der Welt: Ein paar Afrikaner sitzen an einem Tisch und unterhalten sich angeregt auf Französisch. Eine Roma-Familie trinkt gemütlich Tee, während zwei junge blonde Frauen Plätzchenteig anrühren. Das große Lagerfeuer knackt und knistert. Zwei mittelalte Männer – vermutlich aus Nordafrika – beobachten das Geschehen rauchend. Kinder schaukeln und spielen. (Katharina Altemeier: «Die Grenzgängerin», in: *aboutgreat-people.com*, 2. 2011)

Almut Rembges: *bbxx* ist ein solidarischer Entwurf gegen die Lagerpolitik für Geflüchtete. Es geht uns darum, die gezielte Isolation, die Herabsetzung und Entmündigung von Geflüchteten zu untergraben. Wir könnten jeden Tag vor diesen Camps demonstrieren. Das bringt aber wenig, und wir würden ständig auf dem Polizeiposten landen. Oft gehen wir aber auch einfach demonstrieren. Wenn man hier konstant präsent ist, agiert man an der durch die Politik vorgegebenen Repression vorbei. *bbxx* schafft Verbindlichkeit in einer Situation, die unverbindlicher und ungewisser nicht sein könnte. Man bewegt sich hier so, als wäre alles möglich, als könnte jeden Moment etwas passieren. In einer so extremen Lage muss man an den eigenen Träumen und Fantasien festhalten können, um diese Realität auszuhalten. *bbxx* ist auch ein Oral-History-Projekt, das laufend am Entstehen ist. Die Realität vor Ort ist schwer fassbar. Man muss Tage, Wochen dort verbringen, um zu verstehen, was los ist. So wird in der *bbxx* Wissen über prekäre Migration produziert. Wie kann man es in die Stadt senden, in die Schweiz, nach Europa?!

Sandra Staudacher: Wie vermittelt sich das Projekt? Wenn man vom Empfangszentrum als Lager spricht, zeigt man sich in seiner Haltung bereits relativ verfestigt. So etwas macht potenzielle Diskussionen schwierig. Es ist toll, wenn sich Leute einsetzen. Aber vielleicht sollte man das so tun, dass es auch für die Aussenstehenden nachvollziehbar ist?

Christoph Wüthrich: Eine befreundete Schauspielerin sagte einmal: Die Stadtverwaltung hat es hier eingerichtet, damit die Menschen nicht mal wegschauen müssen. Und das stimmt! Die Leute in der Stadt sind nur wenige Kilometer entfernt. Aber sie haben keine Ahnung, was hier läuft.

Moritz Bachmann: Man wird das Gefühl nicht los, dass alles, was in Basel nicht stattfinden sollte, hierher ausgelagert wird. Hier entdeckt man die verschiedenen Raumnutzungen, die nebeneinander und aneinander vorbei funktionieren, den Freiraum, den man künstlerisch und politisch bearbeiten kann.

Racques Jancière: Die demokratische Politik lebt vom Dissens. Sie entsteht in der Intervention in die konsensuelle Beschaffenheit institutioneller Politikgestaltung. Diejenigen, die sich in der institutionellen Politik nicht repräsentiert sehen - Geflüchtete, Sans-Papiers - treten automatisch in Konflikt mit der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung. Ihre individuelle Politisierung ist mit grossen Risiken verbunden. Die meisten müssen aufgrund ihres prekären Status unerkannt bleiben und können daher nicht als politische Subjekte sichtbar werden, ohne existenzielle Konsequenzen befürchten zu müssen. Das Ungleichgewicht, das aufgrund der unzureichenden Repräsentation in der Öffentlichkeit entsteht, ist nicht einfach zu lösen. Es muss verhandelt werden, was zwangsläufig mit der Anerkennung und Bestätigung der Legitimität ihres Daseins einhergeht. Momentan haben Geflüchtete keine Existenz in der west-europäischen Gesellschaft. Der Konflikt um ihre Rechte kann erst dann ausgetragen werden, wenn ihr politisches Da-sein anerkannt wird.

Mike (anonym): Ich wohne im Camp. Das ist hier ganz nah. Ich bin sowieso hier. Darum will ich auch mitmachen. Ich will mitarbeiten an dieser Skulptur zum Beispiel. Wir bauen sie. Es gibt mir ein gutes Gefühl. Diese Zusammenarbeit, das Zusammensein. Im Camp habe ich Leute um mich, und hier sind andere Leute. *bbxx* und Camp sind für mich wie zwei verschiedene Leben. Im Camp essen wir, duschen, schlafen, überleben. Hier in der *bbxx* können wir zusammen arbeiten, spielen, relaxen und Spass haben. Im Camp sind wir zwölf Leute im Zimmer. Natürlich ist das nicht angenehm. Aber in meiner Situation erwarte ich nichts Besseres. Man kann mich jeden Tag woanders hinbringen. Ich bin froh, dass ich einen Schlafplatz und etwas zu essen habe. Ich warte, dass mein Asylverfahren zu Ende ist. In dieser Zeit will ich es gut haben. So gut, wie es geht. Das geht gut bei *bbxx*.

Sarah Schilliger: Was ich sehr zentral finde und was man an dem Ort stark spürt, ist das Disziplinarische, mit dem sich die Geflüchteten zurechtfinden müssen. Sie kommen um 9 Uhr aus dem Camp raus, müssen am Mittag wieder rein, um etwas zu essen und gehen danach wieder raus, um dann um 17 Uhr wieder zurückzukehren. Das gibt auch für die *bbxx* einen ganz klaren Rhythmus vor.

Racques Jancière: Der Prozess der politischen Anerkennung findet auf mehreren Ebenen statt. Eine davon ist die Erklärung der politischen Gleichheit in der Verfassung. Sie dient als Basis für die praktische Gewährleistung politischer Gleichheit. Allerdings lässt sich gelebte Gleichheit nicht anhand solcher Verfassungstexte herzaubern. Ebenso wenig kann sie als Ergebnis einer Auseinandersetzung zwischen Subjekten begriffen werden, die einfach nicht gleicher Meinung sind und bestimmte Probleme miteinander verhandeln. Das Perfide besteht darin,

dass nicht die eingebrachten Argumente, sondern die Existenz der Geflüchteten als Subjekte, samt ihrer Fähigkeit, an der Auseinandersetzung teilzunehmen, angezweifelt wird.

Christoph Wüthrich: Ich bin mit den Kindern aus Familien Geflüchteter beschäftigt. Mir geht es darum, die Zeit, die sie im Camp sind, anders zu gestalten. Sie sind nicht freiwillig hier, also noch unfreiwilliger als ihre Familien. Es ist eine doppelte Bestrafung für die Kinder. Sie verlassen ihre gewohnten Strukturen, verlassen ihr Land. Im Camp werden sie auch noch bestraft: Sie haben kein Spielzimmer und müssen nach den gleichen Regeln und Zeiten leben wie die Erwachsenen.

Almut Rembges: Es gibt hier Junkies, von denen man weiss, dass sie aus Ländern kommen, in denen aus politischen Gründen ganze Gebiete mit Drogen verseucht wurden. Und manchmal setzen sie sich einen Schuss, und nebenan spielen Kinder. Es ist wie in einer Banlieue. Es gibt alles: käuflichen Sex, Drogen, Diebstahl. So sieht hier die Realität eben aus. Irgendwann bringt es nichts mehr, sich darüber zu beklagen, dass man ausgenutzt wird. Man legt sich Strategien zu, damit umzugehen.

Germaine Spoerri: Bei meiner Ankunft wurde ich sogleich als Sozialarbeiterin, als Frau, als *white urban youth* konstruiert. Man muss mit diesen Zuschreibungen umgehen. Über bestimmte Machtverhältnisse kann man sich nicht hinwegsetzen. Man kann nicht so tun, als würde es sie nicht geben, weil sie politisch problematisch sind. Es ist auch entscheidend, ob man sich in der *bbxx* als Privatperson bewegt oder als Funktionsträgerin wie Almut.

Sarah Schilliger: *bbxx* organisiert sich vor allem um Almut herum. Sie hat alles aufgebaut und hält nach wie vor die Fäden in der Hand. Das hat unter anderem mit der strukturellen Situation vor Ort zu tun, mit dem ständigen Kommen und Gehen. Die Leute im Camp befinden sich eine ungewisse Zeit lang im Transit, sitzen fest und warten. Ein Kollektiv aufzubauen, in dem Leute über eine längere Zeit miteinander arbeiten und gemeinsame Erfahrungen machen, ist unter diesen Voraussetzungen nicht möglich. Ich habe mir oft überlegt, was man anders machen könnte, damit nicht immer

alles an Almut hängen bleibt und Dinge mehr von den Leuten selbst initiiert werden. Aber es beginnt bereits beim Schlüssel zum Pavillon, den nur Almut besitzt.

Almut Rembges: Das Künstlerin-Sein begreife ich als eine Haltung in der Welt. Ich bin Künstlerin, auch während ich einkaufen gehe. Als ich mit der *bbxx* angefangen habe, wusste ich nicht, wie alles werden soll. Mit der Zeit habe ich realisiert, welche Rolle Kunst in einem solchen Kontext spielen kann. Der Dogmatismus hat mich schon immer an der politischen Linken gestört, das Elitäre, Abgehobene, Theoretische. Aber einfach nur Kunst zu machen hat mir auch nicht gereicht. In der *bbxx* geht es um den politischen Widerstand. Diesen Weg muss ich mit allen Konsequenzen gehen. Wenn ich also im Winter hier abends zumache und sehe, dass Menschen keine Bleibe für die Nacht haben, muss ich erst mal eine Notschlafstelle für sie organisieren.

Mantal Chouffe: Realitäten werden diskursiv konstruiert, und Diskurse bauen immer auf Machtbeziehungen auf. Kunst und Kultur sind wichtige Elemente dieses Systems. Denn das, was Antonio Gramsci unter dem Begriff Alltagsverstand zusammenfasste, wird in grossen Masse durch Kunst und Kultur vermittelt, über Filme und Theateraufführungen, die wir sehen, Romane, die wir lesen. Kulturelle Praktiken tragen wesentlich zur Erstellung und Repräsentation, aber auch zur Hinterfragung der bestehenden Hegemonie bei. Wir dürfen die ästhetische Dimension der Politik nicht ausser Acht lassen. Sie ist für die Formung und Inszenierung unserer Wirklichkeit verantwortlich. Deshalb bin ich, obschon ich davon ausgehe, dass Kunst und Politik zwei grundsätzlich verschiedene Felder sind, der Überzeugung, dass sie stets zusammen gedacht werden müssen.

Racques Jancière: Es kann keine Trennung zwischen dem Feld der Kunst und dem der Politik geben. Die Politik besitzt zwangsläufig eine ästhetische Dimension. Sie ist inszeniert, theatralisch, dramatisch. Politische Subjektivierung geht immer mit einer Manifestation und Wahrnehmung des Subjekts einher. Dieser Prozess ist ein strategisches Schauspiel: Man tut so, als sei man etwas, was man nicht ist, um es zu werden. Für Geflüchtete bedeutet dies, so zu tun, als seien sie bereits gleichwertige Teilnehmende politischer Prozesse, aus denen sie de facto ausgeschlossen sind. Diese vermeintliche Gleichheit existiert ebenso in einem Als-ob-Modus wie sie selbst. Derartige Prozesse politischer Subjektivierung führen nicht nur zur Sichtbarwerdung neuer Subjekte, sondern auch zur Herausbildung neuer Bühnen der politischen Verhandlung. Auch darin zeigt sich die ästhetische Dimension der Politik.

Sarah Schilliger: Es fällt mir schwer, in der *bbxx* die Stimmen der Leute wahrzunehmen. Es ist mehr ein Gesamtbild, das ich sehe, wenn ich vor Ort bin. Und die einzelnen Stimmen werden meist durch Almut übersetzt. Das ist kein Vorwurf. Sie ist einfach die einzige Person, die diese Übersetzung für die Schweizer Mehrheitsgesellschaft leistet.

Suzanne Zahnd: Heute ist Almut nicht mehr so allein wie zu Beginn. Es gibt mittlerweile einige Leute mehr, die dabei sind. Dass sie als Person so stark mit dem Projekt assoziiert wird, ist bei anderen engagierten Künstler*innen wie etwa Tim Zulauf nicht

anders. Bei ihm klingelt auch dreimal pro Woche das Telefon, und es werden zwei, drei sogenannte Asylanten für irgendein Kunstprojekt bestellt. Es ist naheliegend, dass Almut automatisch zur Ansprechperson der *bbxx* wird, da sie dort seit mehreren Jahren präsent ist. Fast jeden Tag von morgens bis abends. Aber sie ist nicht jemand, die das an sich reißen würde, die sich zu profilieren versucht. Natürlich geht sie in dieser Aufgabe auf, manchmal sogar zu sehr, weil sie sich nicht gut abgrenzen kann.

Almut Rembges: Ich wäre froh, wenn *bbxx* einen stärkeren Kollektivcharakter hätte. Andererseits kann ich nicht richtig loslassen. Vielleicht bin ich ein Machtmensch? Ich will auf der *bbxx* sitzen bleiben wie eine Kröte! Das wird mir oft vorgeworfen. Ich bin die, die immer da ist und das Wissen zusammenhält. Gleichzeitig bin ich die Überwachungskamera in Person. *bbxx* ist für mich ein sehr persönliches Projekt. Ich fühle mich hier stark zu Hause. Obwohl das hier so sehr ein Unzu Hause ist. Ein Weniger-Zuhause geht kaum. Manchmal bekomme ich SMS-Messages mit »Hallo *bbxx*« statt »Hallo Almut«. Die Frage nach der künstlerischen Autor*innenschaft stellt sich mir nicht. Es geht mir vor allem darum, das Projekt zu erhalten. Die Realität vor Ort ist hier wichtiger als die Frage nach der Autor*innenschaft. Das Projekt ist auch abhängig von den Mitwirkenden – Kunstschaffenden und Geflüchteten. Es würde sterben, wenn sie nicht mehr kämen. Sicher auch dann, wenn man das Camp auflöste. Unglaublich, wir sind gegen diese schlimme Einrichtung und hängen so sehr von ihr ab!

Kunst, Nichtkunst ist Wurst

Sandra Staudacher: Manche Dinge laufen in der Schweiz schief. Aber im Gegensatz zu vielen anderen Ländern besteht hier die Möglichkeit, politisch auf die Missstände einzuwirken und Veränderungen nicht nur für Einzelne, sondern für alle einzuleiten. Was die Kunst betrifft, so möchte ich ihr nicht ihre Wirksamkeit absprechen. Sie könnte sich besser abstützen, wenn sie enger mit der Wissenschaft zusammenarbeiten würde. Die Stimmen der Asylsuchenden könnten systematischer eingeholt werden und einer

breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden – das kann die Kunst sehr gut leisten. Wenn Kunst von irgendwelchen politischen Annahmen ausgeht, ist das problematisch. Damit meine ich nicht, dass die Wissenschaft einen kompetenteren, objektiveren Zugang bieten kann. Sie ist eher in der Lage, Vielfalt aufzuzeigen. Die Ethnologie zum Beispiel. Im Gegensatz zur Kunst geht sie nicht von einer, sondern gleichzeitig von ganz vielen Subjektivitäten aus.

Racques Jancière: Die Privilegierung wissenschaftlich autorisierten Wissens ist ebenso problematisch wie der Gedanke an eine institutionelle Einbettung kritischer Kunstprojekte.

Mantal Chouffe: Der Beitrag der Kunst im gegenhegemonialen Kampf besteht nicht darin, in Opposition zu den Institutionen zu gehen, sondern sich mit ihnen auseinanderzusetzen, den dominanten Konsens herauszufordern und vielleicht neue Weisen der Identifizierung anzudenken. Es existieren unterschiedlichste Wege, agonistische Räume zu schaffen. Sie sind sowohl innerhalb wie ausserhalb von Institutionen möglich. Und es ist ein Fehler zu glauben, dass man automatisch vom System vereinnahmt wird und keine kritische Rolle mehr spielen kann, wenn man mit ihm zusammenarbeitet. Befürworter*innen des Exodus aus den Institutionen beanspruchen für sich, die wahren Repräsentant*innen der Bevölkerung zu sein und neue demokratische Formen sozialer Beziehungen

zu schaffen. Ich allerdings glaube nicht an die Selbstorganisation der Menge. Anstelle der Politik des Exodus plädiere ich für eine Politik des Engagements: Wir müssen mit den bestehenden Institutionen arbeiten, mit dem Staat, den politischen Parteien und Gewerkschaften, um die hegemonialen Strukturen von innen heraus zu sprengen. Und in diesem Kampf sind Synergien zwischen politischen Parteien und künstlerischen Praxen von grosser Bedeutung.

Jan Bachmann: Wenn man hier Projekte organisiert, stossen nur sehr wenige von ausserhalb dazu. Leute, die trotzdem hierherkommen, möchten nicht nur um der Kunst willen Kunst machen. Es ist immer auch die Einstellung dahinter, dass Kunst die Möglichkeit hat, sich im politischen Diskurs zu positionieren. Die Grenze zwischen Aktivismus und Kunst, wie sie hier praktiziert werden, ist fliessend. Künstlerische Auseinandersetzung mit politischen Themen lässt sich in der *bbxx* nicht von der aktivistischen Praxis trennen.

Almut Rembges: Es gibt zwei Arten der politischen Kunst. Die eine behandelt politische Themen, die in der Öffentlichkeit diskutiert werden. Die andere verteidigt den eigenen Raum. In diesem Raum geht es um Selbstbestimmung, Freiheit, Fairness und solche Dinge. Irgendwann wurde mir klar, wenn die politische Situation in der Gesellschaft unverändert bleibt und wenn ich gegen meine eigene Ohnmacht nichts unternehme, »gehe ich in die Ecke und heule« – wie es Dagmar Reichert einmal treffend formuliert hat. Kunst kann die Kontrollsysteme des politischen Mainstreams überlisten. Die Wohltätigkeit ist ihr Gegenpart. Da geht es um die Befriedigung von Primärbedürfnissen, also eigentlich um Kontrolle. Aber die Kunst kann einen Raum ausserhalb dieser primären Bedürfnisse schaffen. Und er ist nicht weniger lebenswichtig. Er hat etwas mit Würde zu tun und mit Selbstermächtigung. Man nimmt sich das Recht heraus, einen Gegenentwurf zu leben.

Mantal Chouffe: Künstlerische Praxen haben zwangsläufig eine politische Dimension. Es ist nicht sinnvoll, eine Unterscheidung zwischen politischer und scheinbar nicht politischer Kunst zu machen. Ich denke, dass kritische, engagierte Kunstpraxen allein sicher nicht ausreichen, um die bestehende hegemoniale Ordnung zu durchbrechen. Aber durch ihre verschiedenen Intentionenformen können sie wiederum zur Durchsetzung und Erhaltung der öffentlich-demokratischen Sphäre und somit auch zur Förderung einer radikalen pluralen Demokratie beitragen.

Suzanne Zahnd: *bbxx* hat eine ähnlich konsequente Haltung, wie sie die Dadaist*innen hatten, als sie sich beim Kunstmachen der Kunst und der Sprache verweigerten. Bei den Dadaist*innen war es der Krieg, bei uns ist es die heutige politische Situation, durch die ein Punkt erreicht wurde, der nicht mehr nur mit gut gemeinten Kunstprojekten abgebildet und kommentiert werden kann. Natürlich kann man fragen, was daran Kunst ist, wenn in einer Ecke drei Tunesier Bier saufen und in der anderen Kinder Ball spielen. Aber dann hat man die Dringlichkeit der Migrationsproblematik nicht erkannt. Dem heutigen Faschismus und Nationalismus, die sich global immer mehr Platz verschaffen, kann man mit Kunstkunst nichts mehr entgegenhalten. *bbxx* ist ein Kunstprojekt, bei dem man gemerkt hat, dass man der Situation, in der diese Menschen sind, mit Kunstproduktion im herkömmlichen Sinne nicht gerecht wird. *bbxx* verhält sich dieser Problematik gegenüber viel konsequenter als alle anderen Projekte mit einem ähnlichen Ansatz. Man stößt an die Grenzen der Kunst und sagt: Ok, fuck Kunst! Hier geht es ans Eingemachte. Das ist jetzt wichtiger. Die Leute vor Ort brauchen oft nur einen Internetanschluss, damit sie ihre Nächsten kontaktieren können. Dann ist das wichtiger, als wenn ich mit ihnen einen Gedichteabend mache. Und dann, wenn man ganz pragmatisch wird, verwandelt sich das Ganze von selbst wieder in Kunst. Das ist verrückt, aber es funktioniert so.

Anja Rüegegger: Kunst kann alles behaupten. Aber auch jede kann behaupten, Künstler*in zu sein. Man kommt nicht weit, wenn man Dingen Grenzen aufzwingt. Zuschreibungen versperren den freien, naiven, kindlichen Blick. Wenn man Dinge nicht ausschliesst, kann man sie auch sehen. *bbxx* ist nicht nur ein Kunstraum und nicht nur ein Kunstwerk. Manchmal ist sie ein Kunstraum, manchmal ein Leseraum, Diskussionsraum, Café, Picknickstelle oder eine öffentliche Toilette. Es ist heute normal, wenn Künstler*innen die Rolle der Kurator*innen übernehmen. Almut tut das auch. Für sie ist es wichtig, das hier vor den Leuten zu verteidigen, die in der Presse darüber schreiben oder aus dem Kunstkontext kommen. Sie will selbst bestimmen, wie sie von den Leuten rezipiert wird.

Germaine Spoerri: Ich begreife es, wenn jemand die *bbxx* als Kunst infrage stellt. Aber ich bin nicht einverstanden damit, weil ich denke, dass jeder Freiraum, der geschaffen wird, wertvoll ist und erhalten werden soll. In der *bbxx* werden laufend Momente produziert, die für viele Leute wichtig sind. Die Kunst ist hier als eine besondere, demokratische Form der Kommunikation zu verstehen. Aber sie ist nicht sprachbasiert. Das Sprachbasierte ist immer auch hierarchisch. Obwohl die Kunst nicht immer zwingend eine demokratische Kommunikationsform sein muss. Wenn man in der Wissenschaft den Unterschied zwischen den Wissenden und den Unwissenden kreieren kann, kann man es in der Kunst natürlich auch.

Suzanne Zahnd: Es gibt Künstler*innen, die hier bleiben, und solche, die gehen, ohne etwas gemacht zu haben. Für mich werden alle, die in der *bbxx* etwas gemacht haben, automatisch glaubwürdig, unabhängig davon, wie gut ich die Projekte im Einzelnen finde. Die Leute, die hier teilhaben, müssen sich der Realität vor Ort stellen. Der kann man nicht mit der typischen sentimental-mitfühlenden Haltung begegnen. In der *bbxx* müssen sie sich auch mit den unangenehmen Leuten und deren Situation auseinandersetzen. Das auszuhalten macht es unmöglich, in die karitative Haltung zu geraten, die letztlich nur der Selbsterhöhung dient.

Anja Rüegegger: *bbxx* wird in der Kunstszene oft belächelt. Ich habe immer wieder die gleiche Diskussion. Ist das Kunst oder Sozialarbeit? Wenn man Kunst gleichsetzt mit dem Kunstbetrieb, dann ist es schwierig zu verstehen, was die *bbxx* ist.

Almut Rembges: In der Basler Kunstszene kennen alle das Projekt. Alle haben eine Meinung darüber, auch ohne je hier gewesen zu sein. Ich werde etwa zwei Mal in der Woche zu Podien und Workshops an den Schweizer Kunstschulen eingeladen. Niemand kommt hierher, aber alle reden darüber. Ich habe mich oft gefragt, ob man möglichst viele Andersdenkende hierherbringen soll, um sie vom Gegenteil zu überzeugen. Mittlerweile bin ich davon weggekommen. Es geht darum, die eigenen Reihen zu stärken.

Sandra Staudacher: Wenn das Ziel des Projekts im Zusammenspannen der Gleichgesinnten liegt, hat Almut das schon lange erreicht. Aber entfaltet politische Kunst ihre Kraft nicht erst dann, wenn sie etwas am Bestehenden verändert? Wenn sie Andersdenkende vom Gegenteil überzeugt? Man kann sicher viel zu politischen Themen machen. Aber wenn man keine Veränderungen anstrebt, ist es kein politisches Engagement. Auch in der Kunst nicht. Ich halte es Almut zugute, dass sie versucht, das Thema der Geflüchteten in der Schweiz in die Öffentlichkeit zu bringen. Sie diskutiert mit allen möglichen Leuten darüber. Aber was die Message des Projektes ist, könnte ich nicht sagen. Ich frage mich, ob nicht mehr über die Künstler*innen gesprochen wird als über das Projekt.

Almut Rembges: Es geht mir nicht darum, die »guten« Künstler*innen auszusuchen oder ein besonderes Profil für den Raum aufzubauen. Ich investiere keine Zeit in solche Dinge. Wenn Künstler*innen mitmachen wollen, gebe ich möglichst wenig vor. Ich sage nicht, was sie beachten oder bedenken müssen. Ich fordere mittlerweile ein, dass sie hier Zeit verbringen. Wenn ihnen nichts einfällt oder sie ihr ursprüngliches Vorhaben doof finden, ist das kein Problem. Interessant ist, dass Leute aus dem wissenschaftlichen Kontext sich schlechter auf die Situation einlassen können. Offenbar sind Künstler*innen mehr darin geübt, flexibel mit verschiedensten Situationen umzugehen. Das ist bei der *bbxx* unumgänglich. Man ist hier mit vielen verschiedenen Sprachen konfrontiert, nicht nur lexikal, sondern mental, kulturell. Und erst mit der Zeit beginnt man, sie zu entschlüsseln und zu merken, dass man selbst in gewissen Konventionen steckt. Für die Menschen hier sind diese Konventionen oft unverständlich.

Sarah Schilliger: Als die Besetzung der **Kleinen Schanze** in Bern vorbereitet wurde, bin ich Almut in der **ASZ** begegnet. Mein erster Gedanke war: Schon wieder so eine Künstlerin, die sich für Migration interessiert. Das Thema hat in der Kunst in den letzten Jahren zunehmend Konjunktur. Deshalb war ich am Anfang skeptisch, bis ich Almut, ihre Motivation und ihr Wirken besser kennengelernt habe. Ihre Herausforderungen als aktivistische Künstlerin lassen sich gut mit dem vergleichen, was ich als Wissenschaftlerin auch erlebe: Wenn ich als Soziologin ein Forschungsprojekt mache, möchte ich nicht nur ein Interview mit den Leuten führen, nach Hause gehen und sie zum Forschungsobjekt machen. Ich interessiere mich darüber hinaus auch für ihr Leben. Es ist kein instrumentelles Verhältnis, das uns verbindet. Es ist vielleicht ein hoher Anspruch, aber ich möchte als Forscherin im Feld, das ich untersuche, etwas bewegen. Ich finde es wichtig, mit den Leuten zusammen zu sein und wirkliches Interesse für ihre Lebensrealitäten zu haben. Das hat mit einer politischen Wahrnehmung der Welt zu tun. Damit meine ich, dass man Dinge nicht nur registriert, sondern die Absicht hat, sie zu verändern. Politisch motivierte Kunst ist idealerweise Kunst, die emanzipatorisch wirkt. Bei Kunstprojekten, die sich der Migrationsproblematik widmen, frage ich mich: Was macht das mit den Leuten, die in das Projekt involviert sind? Kann ihnen das Projekt Perspektiven aufzeigen, einen Selbstermächtigungsprozess anstossen?

Almut Rembges: Es gibt immer wieder Situationen, in die ich mich einmischen muss. Zum Beispiel bei den Fotografen, die ich weggeschickt habe, weil sie sich hier wie in Lampedusa verhalten haben. Ich hatte sie im Vorfeld gebeten, die Leute zu fragen, bevor sie die Kameras auf sie richten. Einmal kam die Anfrage einer

② Vom 26. 6. bis 2. 7. 2010 besetzte eine Gruppe von Aktivist*innen des *Bleiberecht-Kollektivs* die Kleine Schanze in Bern, eine Grünanlage neben dem Bundeshaus, in dem das schweizerische Parlament tagt. Rund 300 Menschen aus der ganzen Schweiz mit und ohne Aufenthaltsbewilligung protestierten mit ihrem improvisierten Zeltlager gegen die gegenwärtige Asyl- und Migrationspolitik der Schweiz und forderten eine kollektive Regularisierung aller Rechtlosen in der Schweiz.

③ Die *Autonome Schule Zürich (ASZ)* ist ein selbst organisiertes migrantisches Bildungsprojekt, das kostenlose Deutschkurse für alle anbietet. Daneben finden weitere Projekte statt, so z. B. die *Papierlose Zeitung*, die Theatergruppe, Ausstellungen, Lesungen, Konzerte etc. Die ASZ existiert seit 2009 und ist als Verein mit dem Namen *Bildung für Alle (BfA)* organisiert.

②

③

Künstlerin, Geflüchtete für ein Kunstprojekt zu vermitteln. Sie wollte Koffer verteilen, in die sie ihre Geschichten hineinpacken sollten, um sie in einer Galerie auszustellen. Man würde schnell Menschen finden, die ihr diese Koffer vollpacken. Aber sie muss erst einmal mit den Leuten Zeit verbringen, wenn sie die Sache wirklich vertiefen will. So etwas lässt sich viel besser bei einem Bier und einer Zigarette klären. Dafür braucht man keine Koffer. Wenn jemand Geflüchtete Koffer füllen lässt und diese dann ausstellt, ist das noch keine politische Kunst, obwohl man politische Themen aufgreift. Diese Kunst steht für nichts ein. Es ist eine Feigenblatt-Kunst. Die Geflüchteten bleiben weiterhin im Koffer, und man kann ihn schön wieder zumachen. Diese Kunst wagt nichts. Sie ist so ein bisschen United Colors of Benetton. Es ist schwierig, das Geschehen hier zu steuern. Das Risiko ist ein Teil des Experiments. 2010 haben wir den Wettbewerb des Kunstcredits Basel-Stadt gewonnen. Da musste es ausnahmsweise etwas werden. Wir mussten zeigen, was aus dem investierten Geld geworden ist. Es kamen immer wieder Leute vorbei, die in der Zeitung über das Projekt gelesen hatten und sagten: Aber man sieht hier ja gar nichts!

Mantal Chouffe: Welche gesellschaftlichen Funktionen beansprucht kritische Kunst für sich? Zu ihren Merkmalen gehört, die Enthüllung der Verdrängung, die über den vorherrschenden Konsens zustande kommt, offenzulegen. Die dabei entstehende Beziehung zwischen Kunst und Öffentlichkeit ist das Gegenteil derjenigen Kunst, deren Ziel die Schaffung eines Konsenses ist. Selbst wenn dieser Konsens ein kritischer sein soll. Denn auch wenn einer derartigen Kunst ursprünglich eine kritische Absicht zugrunde liegt, neigt sie dazu, eine anerkannte Sichtweise von Dingen zu repräsentieren, statt eine agonistische Konfrontation zu ermöglichen.

Kollektivbewusstseine

Rembges und die Mitwirkenden ihres Labels «Practical Theory & Company» versuchen, mit den Ortsbenutzern auf Augenhöhe zu arbeiten. Das ist gar nicht so einfach, wenn man Kunsttheorie studiert hat wie auch Barbara Kunz (37) und sich normalerweise mit Gleichgesinnten unterhält. Die Kunstwissenschaftlerin ist eine der Mitwirkenden in Rembges' Kiosk-Kunstbox. Eines ihrer Projekte heisst «Picture Service». Sie leiht Passanten eine Digitalkamera und gibt ihnen die Möglichkeit, Fotos zu machen. Irgendwo, ohne Anleitung oder Vorgaben. Die entstandenen Bilder werden in der Blackbox mit einem Beamer projiziert und, auf Wunsch, via Mail weitergeleitet. Bilder für daheim. Einer, der davon Gebrauch gemacht hat, wartet in Basel auf einen Asylbescheid. Seine Bilder kommen nicht in eine Galerie, auch hat er kein Urlaubsalbum bei sich: Sie bleiben in der Blackbox gewissermassen vor Ort. Und sind mittlerweile, als Mail, auch bei seiner Familie in Eritrea angekommen. Motive, die von einer Urlaubsreise stammen könnten: sonnige, fröhliche, auch kitschige Bilder – Bilder wie von der Piazza San Marco. Bilder, die unsere Wahrnehmung vom nur leidenden Asylsuchenden verändern. (Benjamin Herzog: »Fotokunst am Stadtrand Basel. Bei Blackbox werden aus Hobbysportlern und Asylbewerbern Kunstschaffende«, in: *Basler Zeitung*, 11. 7. 2008)

4

Sandra Staudacher: Meine ehemaligen Kolleg*innen von der Rechtsberatung und der ökumenischen Seelsorge OeSA, die im nahe gelegenen Container untergebracht sind, fanden es problematisch, dass die *bbxx* Asylsuchende für Kunst benutzt. Ich selbst sehe die Asylsuchenden nicht a priori als Opfer. So lange sie wollen und so lange es ihnen etwas bringt, sollen sie mitmachen. Selbst wenn sie nur hingehen, weil man dort eine Tasse Tee oder Kaffee angeboten bekommt, finde ich es in Ordnung. Es fällt mir aber schwer, die Motivation der Macher*innen der *bbxx* nachzuvollziehen.

Germaine Spoerri: Häufig ist es wichtiger, einfach mit den Leuten vor Ort zu sein und nicht immer alles zu einem Projekt verwerten zu wollen mit der guten Absicht, den Geflüchteten und ihren Geschichten einen Raum zu geben. Oft wird dieses Bedürfnis der Geflüchteten, ausreden zu wollen, stark idealisiert und damit die Opfer-Privilegierte-Formel nur zementiert.

Sarah Schilliger: Eine kritische Auseinandersetzung mit den gesellschaftlich-politischen Tendenzen in der Welt ist entscheidend für Menschen, die sich selbst in einer prekären Situation

befinden. Zugleich können wir die Migrant*innen nicht pauschal als eine revolutionäre Masse begreifen. Wenn jemand MigrantIn ist, ist er/sie nicht automatisch linksradikal. Dieser Automatismus ist ganz fest in der paternalistischen Haltung vieler Schweizer Aktivist*innen verankert. Die sogenannten Betroffenen in Kunstprojekte zu integrieren, bedeutet aber noch nicht, sie zu Wort kommen zu lassen. Ich bin nicht nur bei künstlerischen Produktionen zu diesem Thema skeptisch, sondern auch in Bezug auf die politische Arbeit, die wir als ausserparlamentarische Linke in der Schweiz im Bereich des Asyl- und Ausländer*innenrechts machen.

Racques Jancière: Es lassen sich oft Konstellationen beobachten, in denen Künstler*innen, Aktivist*innen, Intellektuelle auf der einen und die sogenannten Betroffenen auf der anderen Seite als zwei verschiedene Spezies betrachtet werden. Das mündet zwangsläufig in einer gegenseitigen Abhängigkeit. Mit dem wohlgemeinten Verständnis für die schwierige Lage Geflüchteter geht häufig eine Aberkennung ihrer Denk- und Selbstbestimmungsfähigkeit einher: Die Geflüchteten hätten keine Zeit, sich der Reflexion ihrer Lebensbedingungen anzunehmen. Sie seien zu traumatisiert und daher nicht in der Lage, eine intellektuelle Neugier zu entwickeln. Es brauche Vertreter*innen, die ihre Interessen repräsentierten und ihre fehlende Handlungsfähigkeit abfederten. In ihrer Welt gebe es keinen Platz für Freiheit und politisches Bewusstsein. Während man sich für die Umsetzung einer guten Zukunft für die Betroffenen einsetzt,

spricht man diesen in Wirklichkeit ihre Gleichheit ab. Aber man wird niemals in der Lage sein, die Menschen besser einzuschätzen und ihre politischen Forderungen besser zu formulieren als sie selbst.

Sandra Staudacher: In Gesprächen mit Almut ist mir immer wieder aufgefallen, dass sie über die Geflüchteten redet, als müssten sie sich andauernd wehren und gegen das System auflehnen. Diese Leute sind in der Tat in einer schwächeren Position im Vergleich zur Mehrheitsgesellschaft. Aber während meiner Mitarbeit bei der Rechtsberatung habe ich oft gesehen, wie aktiv sie mit ihrer Lebenslage umgehen. Sie selbst sehen sich nicht als Opfer, ganz im Gegenteil, als richtig clever. Auch weil sie es bis hierher geschafft haben und sich nicht uneingeschränkt an die Regeln halten, die ihnen auferlegt werden.

Suzanne Zahnd: Man arbeitet hier an einer Schnittstelle zur Soziokultur, ob einem das gefällt oder nicht. Das kann schnell kippen und künstlerisch danebengehen. Trotzdem kann man nicht mit denselben Qualitätskriterien kommen, die man üblicherweise anwenden würde. Momente, in denen es plötzlich gute Kunst wird, sind flüchtig. Man könnte das Geschehen in der *bbxx* filmen, um es dann in einem Ausstellungsraum vorzuführen. Aber ich finde die *bbxx* deswegen so toll, weil sie das nicht tut. Weil das Projekt den Mut hat, dieses Flüchtige zu wagen, ohne am Schluss irgendein Produkt zu hinterlassen und zu verkaufen. Der praktische Gedanke, der solchen Projekten zugrunde liegt, ist gut. Ob das Kunst ist oder nicht, ist mir egal. Ich gehöre zu einer Generation, die ohnehin nicht gerne zwischen Kunst und Leben unterscheidet. Bei mir ist das Gefühl, etwas zu bewegen, grösser, wenn ich in der *bbxx* zehn Kindern den Kopfstand beibringe, als wenn ich eine Kurzgeschichte über das Elend der Verfahrenszentren schreibe. Für mich fühlt sich das richtiger an, im Moment. Wie Bazon Brock sagt: Wenn man alles herunterhält, dann bleibt nur die Liebe. Man muss es nicht gleich so kitschig formulieren. Man könnte auch sagen: das Menschliche. Wenn man die Sprache und das Kognitive weglässt, bleibt das Menschliche. Das habe ich in der *bbxx* erlebt.

Rembges legt Wert darauf, dass nicht – wie leider allzu oft im Kunstbetrieb – Asylsuchende ästhetisiert oder fetischisiert werden, sondern subversiv verfestigte Stereotypen und Bilder der Politik wie der Kunst unterlaufen werden. Darunter fällt auch der Begriff «Menschlichkeit», der als Plattitüde in den Mainstream-Medien zur Umschreibung der Arbeitsweise und Absichten von bblackboxx auftaucht. Der Begriff Solidarität trifft die Absichten und die Motivation besser, da er einen Zusammenhang zwischen gesicherten und prekären Lebensbedingungen schafft und an die Frage erinnert, warum überhaupt man heute solidarisch mit Menschen sein sollte, die politisch wie ökonomisch um ihre Existenz kämpfen. (Stefan Wagner: »bblackboxx – Zeig mir, welches Papier du hast«, in: *Kunstbulletin*, 5. 2003)

Sandra Staudacher: Es bleibt die Frage, wie man die Leute am besten ansprechen und abholen kann. Unter den Asylsuchenden, die als Gruppe heterogen sind, ist es schwierig. Nach ihrer Ankunft im Zentrum verschiebt sich alles in ihrem Leben: Es wird entschieden, ob sie bleiben, in welchen Kanton sie geschickt werden oder ob sie das Land gleich wieder verlassen müssen. Im Empfangszentrum hat man keinen Zugriff auf sein Leben. Leute entscheiden nicht selbst darüber, wohin und wann sie gehen dürfen. Sie können nicht schlafen, wann sie wollen, weil so viele Leute gemeinsam auf kleinstem Raum leben. Im Leben von Geflüchteten passiert zu diesem Zeitpunkt so viel, dass ich mich frage, ob sie die Energie besitzen, sich mit Kunst auseinanderzusetzen. Vielleicht ist es nicht der richtige Moment? Ich habe nie verstanden, an wann sich die *bbxx* richtet. Geht es um die Asylsuchenden oder um die Mehrheitsgesellschaft? Wenn es für die Mehrheitsgesellschaft bestimmt ist, besteht die Gefahr, dass die Asylsuchenden gewissermassen benutzt werden, um die ganze Problematik zu verbildlichen. Dieses Gefühl hatte ich beispielsweise bei den Yogastunden. Eine Künstlerin hat auf einer Bühne vor der *bbxx* Yoga veranstaltet. Die Asylsuchenden haben nach ihren Anweisungen Yogaübungen gemacht, und das Publikum konnte dabei zuschauen.

Suzanne Zahnd: Im zweiten Jahr der *bbxx* hatte ich eine konkrete Idee. Ich wollte ein performatives Projekt umsetzen und war regelmässig vor Ort. Am Schluss habe ich aber mit den Leuten einfach Yoga geübt. Ich bin nebenbei auch Yogalehrerin. Ich habe es irgendwann hingeschmissen und gesagt: Kommt, wir machen einfach mal Yoga! Die Leute hatten viel Spass, und wir brauchten keine Sprache, um uns zu verständigen. Irgendwann bekam das Ganze

doch noch eine lustige Umdrehung. Ich habe für den Yogaunterricht eine Plattform benutzt. Sie war dort für ein vorangegangenes Projekt installiert worden. Plötzlich war eine Bühnensituation da: Geflüchtete und Passant*innen haben zugeschaut, wie die anderen Yoga machen. Am Ende gab es also eine Performance.

Racques Jancière: Wir leben bekanntlich in einer Gesellschaft, die in Fähige und Unfähige, Intelligente und Dumme unterteilt ist. Die klassische Pädagogik geht von ebendieser Vorstellung einer intellektuellen Ungleichheit zwischen den Lehrenden und Lernenden aus. Wesentlich bessere Resultate erzielt man aber bei einem Lernprozess, der auf dem Bewusstsein basiert, dass Lernende und Lehrende einander ebenbürtig sind. Die Zuschreibung eines fehlenden Zugangs zu Bildern und Inhalten ist in Wirklichkeit eine Enteignung. Denn hier sprechen die Anderen im Namen derer, die davon keine Ahnung hätten. Es bedarf der Unwissenheit des Lehrmeisters, damit das Wissen zum Ort der Gleichheit werden kann.

Anja Rügsegger: Bei der *bbxx* geht es darum, sich Zeit zu nehmen, Zeit miteinander zu verbringen. Und man will an einem Ort Zeit verbringen, der gemütlich ist. Das hat sich intuitiv so ergeben. Man hat es sich so eingerichtet, um länger bleiben zu können. Vieles dreht sich ums Kaffeekochen, Etwas-gemeinsam-Essen, alltägliche Dinge. In meinem Atelier mache ich es auch nicht anders. Ich stelle meine Kaffeemaschine, meinen Wasserkocher und Tees hin, um es gut zu haben. Damit ich mich dort längere Zeit aufhalten mag. Das ist nicht nur für die Geflüchteten wichtig, sondern für alle. Auch für Leute, die dort ihre Projekte machen wollen. Einfach, um anzukommen.

Sandra Staudacher: Ich denke, dass die *bbxx* für die Asylsuchenden eher ein Zeitvertreib ist. In ihrer Situation haben sie nicht gerade viel Unterhaltung ...

Mike (anonym): Ich bin nicht interessiert an Politik. Mir gefällt es, dass Leute hier von überall kommen und ihre Projekte machen. Wir halten zusammen. Wenn Leute gestern an einem Projekt mitgearbeitet haben, kommen sie morgen wieder und machen weiter. Für mich ist das kein politischer oder kultureller Ort. *bbxx* ist ein friedlicher Raum. *bbxx* ist Kunst. Es gibt hier sehr viel Arbeit. Jetzt zum Beispiel bauen wir zusammen an einer **Installation**. Und ich kann mit meinen Händen helfen und sie verschönern. Wenn wir versuchen, das Beste zu tun, was wir können, dann wird es Kunst. *bbxx* ist sozial und künstlerisch. Wir arbeiten, lernen Neues und können unsere Fähigkeiten zeigen. Die Leute, die den Ort machen, hören uns immer zu. Wir essen etwas zusammen. Wir reden viel miteinander. Die Atmosphäre ist toll.

5

Christoph Wüthrich: Im White Cube ist alles limitiert. In der *bbxx* können Künstler*innen im Gegensatz dazu enorm viel ausprobieren. Ich habe hier Künstler*innen erlebt, die ihr Projekt mit Asylsuchenden schmücken wollten. Aber die meisten hier suchen einen wirklichen Kontakt mit den Menschen. Am Anfang hat man die typischen Bilder von armen Geflüchteten im Kopf. Und vor Ort ist man plötzlich mit viel komplexeren Verhältnissen konfrontiert. Weil die Leute hier nicht nur lieb sind und alles mitmachen. Wir haben viele Auseinandersetzungen. Auch mit den eigenen Grundsätzen. Themen wie Sexismus oder Homophobie sind Dauerbrenner.

Racques Jancière: Einzelne können zwar den anderen zur Emanzipation verhelfen. Aber Emanzipation lässt sich nicht institutionalisieren. Denn Institution ist zwangsläufig hierarchisch konnotiert. Sie ist eine Inszenierung der Ungleichheit.

Mantal Chouffe: Das Ziel besteht nicht in der Überwindung der hegemonialen Beschaffenheit der Gesellschaft, sondern in der Etablierung einer gegenhegemonialen Ordnung radikal-demokratischer, egalitärer Institutionen. Die Option, dass man jenseits institutioneller Regulierungsmechanismen im Kampf um seine Gleichheit beispielsweise zur Gewalt greifen könnte, wird allzu häufig ausgeblendet. Ich bin der Meinung, dass es eine bestimmte basale Ordnung geben muss, die von allen gesellschaftlichen Akteur*innen mitgetragen wird. Und das bedarf einer Reihe grundlegender, institutionell verankerter gesellschaftlicher Prinzipien.

Mike (anonym): Es geht hier um das Machen. Ich stelle auch keine Fragen. Ich überlege nicht. Ich mache einfach mit.

Eduard (anonym): Ich habe jemanden einmal gefragt, was das hier ist. Er hat mir gesagt: Das ist ein Ort für alle. Man kann hier etwas trinken. Man kann schreiben. Jede Woche gibt es Kleider und Schuhe gratis, wenn man etwas braucht. Ich bin hier einfach. Ich sitze. Ich trinke Kaffee.

Sarah Schilliger: Der soziale Aspekt des Projektes wird im politischen Diskurs oft unbefriedigend dargestellt. Als 2011 während der Weihnachtszeit Geflüchtete nicht in das Camp reingelassen wurden und gezwungen waren, draussen zu übernachten, war Almut die Erste, die das aufgegriffen, sich darum gekümmert und an die Presse weitergeleitet hat. Aber wie das mit den Medien ist: Am Ende stand das Humanitäre und nicht das Politische im Vordergrund, und Almut wurde dabei zur Mutter Teresa stilisiert. Ihr war es in dieser Rolle unwohl.

Als Almut Rembges am Sonntagnachmittag zufällig die Asylempfangsstelle des Bundes in Basel passierte, sah sie in 200 Meter Entfernung eine Familie am Boden sitzen. Erst gerade hatte der Winter in der Schweiz Einzug gehalten. Die Wetterverhältnisse luden bestimmt nicht zum Verweilen im Freien ein. «Andere Asylsuchende baten mich zu helfen», erzählt die Künstlerin und Aktivistin. Die Familie sei weggewiesen worden, weil es keinen Platz im Empfangszentrum mehr habe. Rembges diskutierte mit den Sicherheitsleuten beim Eingangstor, worauf der Familie Einlass gewährt wurde. Für die Baslerin war aber sofort klar, dass ein Notstand drohte. Dass Menschen im Winter in der Schweiz im Freien übernachten müssen, geht nicht. Fortan wollte sie regelmässig in der Umgebung der Empfangsstelle patrouillieren, respektive mit Freunden und Bekannten einen entsprechenden Dienst organisieren. «Ich habe einen Doodle (Terminvereinbarungswebsite, Anm. der Redaktion) eingerichtet und es meldeten sich spontan 20 Leute.» Seither wechseln sie sich beim Gang zum Empfangszentrum ab. (Matthias Chapman: »Die Frau, die Obdachlosen ein Asyl bot«, in: *Tages-Anzeiger*, 26. 7. 2012)

Sandra Staudacher: In meinen Gesprächen mit Asylsuchenden bei der Rechtsberatung habe ich viel von ihrem Alltag im Camp mitbekommen. Was sie am Tag tun, mit wem sie sich umgeben, wo sie hingehen und so weiter. Vielen ist nicht bewusst, dass *bbxx* ein Kunstprojekt ist. Wenn es etwas gibt, was Ablenkung bietet, wo man gratis zu trinken oder zu essen bekommt und einfach sein kann, wird es gerne angenommen. Die Leute können nirgends hingehen, dürfen nicht arbeiten und leben sehr abgeschieden. Aber die meisten verstehen das Konzept nicht. Es ist schon sprachlich ein Problem: Für fast jedes Gespräch, das ich mit den Leuten in der Rechtsberatung geführt habe, musste ich einen Dolmetscher organisieren. Sie sprechen kein Deutsch und können meistens kaum Englisch, vielleicht etwas Französisch, wenn sie aus Nordafrika kommen. Es gibt auch Differenzen. Die Geflüchteten sind keine einheitliche Masse. Sie kommen aus verschiedenen sozialen Kontexten und haben unterschiedliche Bildungsniveaus. Sicher schätzen sie es, dass da jemand ist, der sorgsam mit ihnen umgeht, mit ihnen spricht und ihnen zuhört. Aber Menschen in dieser Situation sind physisch und psychisch kaputt. Da ist nicht viel Platz für etwas anderes als das Überleben.

Christopf Wüthrich: Viele Geflüchtete, die zu uns kommen, sind anfangs misstrauisch. Sie denken, dass wir zum Camp gehören. Oder zu einer christlichen Organisation. Besonders bei den

Geflüchteten aus arabischen Ländern gibt es diese Irritation. Vielleicht, weil kulturelle Einrichtungen in ihren Heimatländern meistens von religiösen Organisationen getragen werden. Sie fragen: Müssen wir etwas dafür zahlen? Es dauert eine Zeit, bis sie begreifen, wie es in der *bbxx* läuft.

Sarah Schilliger: Das ist ein Thema, das ich mit Almut immer wieder problematisiere. Die Geflüchteten wissen oft nicht, wer sie ist, mit welcher Funktion und wo sie hingehört. Zu einer Kirche, einer Wohltätigkeitsorganisation oder dem Camp? Es ist nicht allen klar, dass sie eine Künstlerin und Aktivistin ist. Dass Almut den Anspruch hat, Geflüchtete auf der einen und einheimische Spaziergänger*innen auf der anderen Seite anzusprechen, finde ich politisch. Auch die Arbeit, die sie dort mit den Kindern macht, finde ich wichtig und gut. Wobei *bbxx* vor allem das kritische linke Milieu anspricht. Es muss nicht immer alles explizit politisch sein. Aber es ist enorm schwierig, ein produktives Verhältnis und Zusammenwirken zwischen Kunst, sozialer Arbeit und dem Politischen hinzukriegen. Da liegt die Gefahr nahe, sich zu sehr in der Deckung alltäglicher Bedürfnisse zu verzetteln.

Almut Rembges: Als die Situation mit den fehlenden Plätzen in den Unterkünften publik wurde, haben Leute Kleider gespendet. Plötzlich mussten wir Kleider verteilen. Es war unglaublich, was das mit uns gemacht hat! Es ist wichtig, dass Kleider verteilt werden. Aber ich mag nicht die Charity-Jukebox sein! Eine Zeit lang hat eine Gruppe von Tunesiern die Betreuung der Kleiderkisten übernommen. Sie haben es *La Boutique* getauft und die stigmatisierende Wohltätigkeitsgeste komplett verdreht. Neulich haben Leute im Camp mitbekommen, dass eine Hilfsorganisation bei uns Säcke mit Kleidern deponiert. Seitdem kommen sie immer wieder und wollen, dass ich ihnen etwas herausgebe. Würde man heute die Leute vor Ort nach der *bbxx* befragen, bekäme man zur Antwort, wir seien ein christliches Hilfswerk. Höchste Zeit, den Laden zu schliessen!

Christoph Wüthrich: Man sieht, wie sich die Künstler*innen hier mit den Leuten beschäftigen. Sie machen das ganz anders als Sozialarbeiter*innen. Es geht nicht um das direkte Helfen, sondern um das Mitmachen. Sie haben nicht die Einstellung: Wir müssen dafür sorgen, dass es euch gut geht. Sondern: Man macht Dinge zusammen. Den Leuten geht es dabei gut oder nicht. Es darf alles

entstehen und sich verändern. Und es ist nicht gebunden an irgendwelche professionellen Standards. In der sozialen Arbeit gibt's dafür Regeln. Ich denke allerdings, dass alles, was hier umgesetzt wird, politisch ist, also immer ein politisches Statement enthält.

Racques Jancière: In meinem theoretischen Modell bezeichne ich die Verteilung der Plätze innerhalb der Gemeinschaft, die Rollen und Wertigkeiten von Gruppen und Individuen regelt und legitimiert, mit dem Begriff der Polizei. Für die Aufrechterhaltung dieser Ordnung ist der gesellschaftliche Konsens zentral. Das wiederum bedeutet, dass Politik und Polizei einander entgegengesetzt sind, weil das Wesentliche der Politik gerade im Dissens begründet ist. Die Polizei wird also von der Politik andauernd hinterfragt. Der Lauf der Dinge impliziert allerdings, dass Politik früher oder später mit Polizei verschmilzt, dadurch, dass sie institutionalisiert wird. Polizei ist also zum einen der Ausdruck des Zweckes der Politik, zum anderen das Ergebnis ihres Verschwindens, nämlich die Institution.

Moritz Bachmann: Das Problem besteht in dieser strikten Trennung zwischen Kunst und sozialer Arbeit und in der Professionalisierung und Akademisierung von beidem. Heute gibt es klare Regeln, wie soziale Arbeit aussehen soll und in welchem Verhältnis man zu den Leuten stehen muss. Zum Glück ist das, was wir hier machen, nicht in diesen professionellen Kontext eingebettet. Unsere Beziehungen zu den Leuten sind nicht professionell und müssen

andauernd neu verhandelt werden. Man kann sich als Künstler*in begreifen oder auch einfach als Mensch. Aber es ist sinnlos, in diesem Kontext solche Funktionen zuzuschreiben. Diese Parameter lösen sich hier auf.

Christoph Wüthrich: Kritik kommt aus den verschiedensten Ecken. Oft auch von der linksautonomen Szene. Sie kritisieren, dass das Projekt in Richtung Freizeitbeschäftigung geht und im Grunde dem Erhalt des Systems dient. Sie werfen uns vor, dass wir das Asylwesen unterstützen, den Ist-Zustand verschönern, statt Kritik zu üben. Diese Leute argumentieren ganz grundsätzlich gegen das Lager. Man soll keine Dinge tun, die die Existenz der Geflüchteten im Lager verbessern. Womöglich ist Kunst etwas Überflüssiges und Unnützes. Aber sie ist einfach auch das Recht, sich diesem Überflüssigen hinzugeben. Auch für Menschen, die auf der Flucht sind.

Mantal Chouffe: Nach Marx besteht die zentrale Voraussetzung für die Mobilisierung der Menschen in der laufenden Verschlechterung ihrer ökonomischen und sozialen Lage. So könne eine Polarisierung der Klassenkonflikte herbeigeführt werden. Die Armen müssten erst einmal richtig leiden, um sich als revolutionäre Kraft zu begreifen. Es ist dieser unaufhörliche Streit in der Linken, ob man versuchen soll, den Geflüchteten ihren durch Repression bestimmten Alltag zu erleichtern oder ob man das repressive Regime erst brechen kann, wenn man sein Scheitern an sich selbst herausfordert. Gramsci geht ebenso wie Marx davon aus, dass die Gesellschaft durch Klassen strukturiert ist, die sich anhand ökonomischer Merkmale voneinander unterscheiden. Ich zweifle aber ganz grundsätzlich an diesem ökonomischen Essentialismus. Wie alle anderen sozialen Bereiche wird auch der ökonomische diskursiv hergestellt.

Almut Rembges: Mittlerweile haben wir genug symbolisches Kapital angehäuft: Der Rahmen der *bbxx* legitimiert vieles. Wir leisten uns immer mehr Dinge, die wir früher nie gemacht hätten. Am Anfang war es wichtig, radikal zu sein, eine scharfe inhaltliche Grenze zu setzen. Heute ist das Radikale die Dauer des Projektes. Die Kraft der *bbxx* bestand am Anfang darin, dass man dem Knast etwas entgegenhalten konnte. Es gab eine grosse Konzentration von inhaltlich interessanten Projekten. So ist die Community um die *bbxx* gewachsen. Ich würde heute trotzdem nicht von *anything goes* sprechen. Es gibt hier nach wie vor Kriterien dafür, was drin liegt und was nicht. Andere Themen und Fragen stehen im Vordergrund. Ich frage mich zum Beispiel: Ist es zulässig, das Ganze hier zu geniessen? Darf man Spass haben an einem Projekt, das nur zustande kommt, weil wir in der Nachbarschaft einen Ausschaffungsknast haben? Aber etwas hat sich in der letzten Zeit verändert. Es kommen weniger Leute. Manchmal frage ich mich: Gibt es uns hier noch? Sicher hat es damit zu tun, dass ich früher nur im Sommer geöffnet hatte und sich viel mehr Leute im Park aufhielten. Ich beklage mich nicht. Ich bin einfach neugierig, woran das liegt. Die schnellere Fluktuation im Camp ist ein Grund. Je länger man dort lebt, umso grösser ist der Druck, rauszukommen. Etwas ausserhalb vom Zaun zu erleben. Wenn ich jeden Tag hier sein könnte, gäbe es eine Kontinuität für die Leute. Alles definiert sich über das Vor-Ort-Sein, über das spontane Aufeinander-Reagieren. Im Moment muss ich aber Geld verdienen. Manchmal frage ich mich, was das bringt, wenn man um die Anwesenheit der Leute so kämpfen muss ...

Anja Rüegegger: Wenn man nicht wegen sich selbst hier ist, sollte man es lassen. Wenn dieser Ort den Leuten, die ihn nutzen, etwas bringen soll, dann nicht nur für die Geflüchteten, sondern für alle, die da sind. Es ist absurd zu meinen, dass man hier Asylsuchende braucht, um sich zu legitimieren. Leute kommen und gehen. Manchmal sitzen drei Künstler*innen da und sonst niemand. Wenn man diese Offenheit aushält, dann wird dieser Ort auch richtig gut.



Bblackboxx (bbxx) wurde 2007 von Almut Rembges in einem ihr von den SBB überlassenen ehemaligen Kioskbau in unmittelbarer Nachbarschaft des Basler Empfangszentrums für Asylsuchende und des daran angeschlossenen Ausschaffungsgefängnisses gegründet. Seitdem wird der Raum von Kunst- und Theorie-schaffenden – auch als Verein *practical theory & company* bekannt – in wechselnden Formationen betrieben.
bblackboxx.ch



Bilder: aus dem Archiv der *bblackboxx*

Seit ihrer Gründung fanden in der *bbxx* mehrere Projekte statt, die von Künstler*innen, Autor*innen, Aktivist*innen und Wissenschaftler*innen initiiert wurden. Eins davon ist **Picture Service (2008)**, das aufgrund des Bedürfnisses der Empfangszentrumsbewohner*innen entstand, Bilder zu haben, die sie ihren Familien aus Europa schicken könnten. Es wurden Einwegkameras an die Menschen verteilt, damit sie ihren Alltag fotografisch begleiten konnten. Anschliessend konnten sie die Bilder in der *bbxx* ausdrucken und in ihre Heimatländer schicken. Parallel wurden die Bilder im Rahmen eines

Bild: aus dem Archiv der *bbxx*



sich ständig erweiternden
Archivs an die Wände der
bbox projiziert. Die Präsen-
tation einer gedruckten Ver-
sion wurde bewusst nicht in
Betracht gezogen und auch
nach mehrmaligen Anfragen
von Kunstinstitutionen nie im
Rahmen einer institutionellen
Ausstellung gezeigt.



Bilder: aus dem Archiv der *bblackbox*

bbxx-Erweiterungsbau

(6.8.–18.8.2012) ist ein Projekt, das von Jan und Moritz Bachmann für die *bbxx* konzipiert wurde: »Es gibt keine Pläne, keine Modelle, lediglich eine Visualisierung. Dafür erhoffen

wir uns
einen
offenen
Prozess,
einen Ort
und eine
Zeit, um
einen
Raum

Bild: Jan und Moritz Bachmann



selber zu gestalten. Wir sind müde vom ständigen Sprechen über diese Gesellschaft, die mit einer Hand Asylsuchenden das Essen rationiert und mit der anderen Hand immer absurdere Beträge, zum Beispiel in die Repräsentationsarchitektur einiger egomanischer Architekt*innen fließen

lässt, die nach ihren Vorstellungen unsere Lebenswelten von morgen gestalten. Uns interessiert die Arbeit an einer anderen Gesellschaft und nicht die Oberflächengestaltung einer neoliberalen Weltordnung à la Herzog & de Meuron«. (Zit. n. *bblackboxx.ch*)



Bild: Jan und Moritz Bachmann

Marks Blond, Kurator | **Adi Blum**, Autor | **Christine Clare**, Sozialarbeiterin | **Mantal Chouffe**, Philosophin | **Olivier Fahrni**, Autor | *zonecontemporaine.ch* | **Heinrich Gartentor**, Künstler, Autor | **Samuel Graber**, SVP-Politiker, Bauer | **Michael Guggenheimer**, Autor | *Basler Zeitung* | **Regine Helbling**, Geschäftsleiterin visarte | **Racques Jancière**, Philosoph | **Flurin Jecker**, Journalist | *Der Bund* | **Roger Levy**, Blogger | **N. N.**, *Neue Zürcher Zeitung* | **N. N.**, *Schweizer Radio und Fernsehen SRF* | **Michael Schmid**, Autor | *sikart.ch*

Heinrich Gartentor 6

Einer von uns

7

«Gartentor malt!» Auch das noch, dachte ich, als die Einladungskarte ankam. Der Mann hat schon zwei Bücher geschrieben. **Zwei Romane!** Er ist also bereits Autor. Und die beiden Romane sind nicht etwa bei einem kleinen Verlag in einem Dorf im Appenzellerland publiziert worden sondern beim renommierten Passagen Verlag in Wien. Ich wusste, dass Gartentor es mit Alteisen treibt, genauer gesagt mit alten, **verrosteten Autos**, die seit mehreren Jahrzehnten irgendwo in einem Wald vor sich hin dämmern. Das konnte man sogar in den Feuilletons deutscher Zeitungen lesen. Und dann geriet ich vor drei Wochen in Biel im Centre Pasquart in eine Kunstausstellung mit dem Titel «arkhaiologia – Archäologie in der zeitgenössischen Kunst» und fand mich in einer Video- und Textinstallation von **Gartentor**. Und die Texte, die da zu lesen waren, **Kolumnen aus einer Tageszeitung**, waren sogar noch politisch. Maler ist er seit →

8

9

10

11

6 Geboren wurde der Künstler 1965 in Schafmatt, Aargau, als Martin Lüthi. Durch das Aufsagen eines Gedichtes von Heinrich Heine mit Blick auf ein Gartentor fand er an einem nicht näher datierten Tag zu seinem Pseudonym *Heinrich Gartentor*.

8 *StartUp* (2003) und *Schafmatt* (1999) (beide im Passagen Verlag erschienen) sind von Gartentor verfasste fiktiv-autobiografische Romane, die er nach eigenen Angaben der sogenannten angewandten Literatur zuordnet.

10 Im Rahmen der Gruppenausstellung *Arkhaiologia – Archäologie in der zeitgenössischen Kunst* im CentrePasquArt, Biel (11. 9.–27. 11. 2011) hat Gartentor in einem Kabinett das von ihm realisierte Autofriedhofsprojekt in Form von romantischen Videos Revue passieren lassen.

11 Seit 2003 schreibt Gartentor regelmässig für das *Thuner Tagblatt*.

→ kurzem, Schriftsteller schon bereits seit Jahren, Altmetallorganisator, Ausstellungsmacher, Videokünstler, Publizist. (Michael Guggenheimer: »Sprachrohr der Kulturschaffenden. Heinrich Gartentor soll als neuer «Kulturminister» die Kulturdebatte in der Schweiz beleben«, in: *Basler Zeitung*, 16.11.2005)

Heinrich Gartentor: Meine Kunst mag als politisch wahrgenommen werden. Ich selbst habe diesen Anspruch aber nicht. Es ist mein Anliegen, mich zu politischen Themen zu äussern. Aber nicht unbedingt durch Kunst. Wenn ich meine Kolumne schreibe, mache ich das nicht als Künstler, sondern als jemand, der wahrnimmt, was bei uns Thun oder in Horrenbach-Buchen schiefläuft. Wenn ich einen Clip gegen die **Ecopop-Initiative** produziere oder in Thun den **Bau einer Brücke über** Crowdfunding finanziere, mache ich das nicht als Künstler, sondern als politisch denkender Bürger. Da bringe ich etwas zustande, was die schwerfällige Politik nicht schafft. Ich sehe mich als einen kritischen Zeitgenossen, als Kommentator des Geschehens in der Gesellschaft, der zufälligerweise auch noch Künstler ist.

13

12

Marks Blond: Es hat mich immer fasziniert, wie Gartentor mit ganz anderen Themen agiert als die, die im Kunstbetrieb üblich sind. Sehr mutig. Sein Schaffen ist nicht nur politisch, sondern auch sozial. Er ist ein Worker, ein Sozialarbeiter, an der Basis agierend. Er hat eine ausgeprägte humane Begabung, und Partizipation ist in seinem Werk immer schon ein wichtiger Begriff gewesen. Er ist seit Jahren ein Vorbild für mich.

Regine Helbling: Gartentors Projekte sind nicht im eigentlichen Sinn politisch, und es ist nicht einfach, seine politische Haltung zu bezeichnen. Er sprach oft davon, dass er in die Politik gehen möchte, als Kulturpolitiker, und war stolz darauf, dass er von allen Parteien, von links bis rechts, gefragt wurde, bei ihnen mitzutun. Vermutlich hätte er sich für die Partei entschieden, bei der er sich die besten Chancen auf eine Wahl versprochen hätte. Mit dieser parteipolitischen Offenheit hätte er der Politik sicher gut getan. Aber politisch ist sie schwer einzuordnen.

12 Am 9.2.2014 wurde in Horrenbach-Buchen, dem Wohn- und Arbeitsort von Heinrich Gartentor, die Masseneinwanderungsinitiative mit 93,6% angenommen. Gartentor beschloss daraufhin, sich mit einem Videoclip in die

Debatte einzumischen. Die sogenannte Ecopop-Initiative vom 30.11.2014 wurde in Horrenbach-Buchen mit 43 zu 41 Stimmen abgelehnt.

Roger Levy: Gartentor ist kein politischer Künstler, aber einer, der sich seines Bürgerseins bewusst ist. Er ist auch kunstpolitisch engagiert. Als der erste sogenannte **Schweizer Kulturminister** hat er sich ein Netzwerk bis ins Bundeshaus hinein geschaffen und sich als engagierter Bürger gezeigt, der den Mut aufbringt, sich mit Politiker*innen jeder Couleur abzugeben.

14

Adi Blum: In der Schweiz gibt es keinen Kulturminister. Beat Matzenauer und ich haben ein digitales *Kulturministerium* als politisches Forum für die vielen Schweizer Kunstverbände gegründet und demokratische Wahlen des Ministers ausgerufen. Gartentor wurde zum ersten Kulturminister ernannt und amtierte vier Jahre. Das Ganze war perfekt auf Gartentor zugeschnitten. Das Projekt katalysierte ihn ins Bewusstsein politisch denkender Leute. Hätte es das Projekt nicht gegeben, würde seine Karriere heute anders verlaufen.

Ein schräger Vogel, mag mancher denken und liegt damit nicht ganz falsch. Einen skurrileren Kulturminister hatte die Schweiz nie, aber auch keinen engagierteren. Allerdings sei er selber überrascht gewesen, auf welche Resonanz seine Ernennung gestossen sei. Laufend werde er zu Vorträgen eingeladen, und so zieht er denn durchs Land und spricht über die Gurkenverordnung der EU und darüber, was diese mit Kultur zu tun habe, oder er lässt sich kraft seines Amtes zu dem geplanten Kulturförderungsgesetz vernehmen. Dabei nimmt Gartentor sein Amt auf eine geradezu spielerische Art ernst. Gewiss betreibe er so etwas wie die Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln, und ja, er sehe durchaus das dadaistische Element seines Amtes, welches die Realität in der Kunst verdoppelt. Doch was er tue, laufe nicht ins Leere, sei nicht nur Staffage. (o.V.: »Heinrich Gartentor – der Schweizer «Kulturminister». Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 15. 1. 2007)

Roger Levy: Vor einigen Jahren verlangte die SVP im Nationalrat eine Kürzung der Fördermittel für Literaturschaffende. Als Gartentor das erfuhr, setzte er sich dagegen ein. Er brachte Autor*innen mit den entscheidungstragenden Politiker*innen zusammen und bekochte sie. Während des Essens, das bei einem SVP-Politiker zu Hause stattfand, konnte man alles viel entspannter diskutieren. Gartentor ist sicher kein SVPLer. Aber warum soll man solche Leute nicht kennen und mit einem Oskar Freysinger nicht sprechen?! So verschafft man sich Kontakte, die man irgendwann strategisch einsetzen kann.

Racques Jancière: Die Vorstellung, demokratische Politik sei ein dialogischer Raum, in dem Missverständnisse im Gespräch ausgeräumt werden könnten, halte ich für naiv, simplifizierend und darüber hinaus gefährlich. Die vermeintliche Einigkeit bestätigt die vorherrschende politische Ordnung, statt sie kritisch infrage zu stellen. Ich bin der festen Überzeugung, dass sich Politik niemals im Modell des kommunikativen Aushandelns verwirklichen kann. Die Vorstellung, dass Arm und Reich über eine gerechtere Aufteilung einer Sache verhandeln, geht nicht auf. Denn aufgrund der bestehenden Hierarchie können sie nicht am gleichen Tisch Platz nehmen und einen gleichberechtigten Dialog führen. Weil für die Armen an diesem Tisch kein Platz verfügbar ist, bedeutet das, dass ihre politische Position nicht vernommen und anerkannt werden kann.

«Ich verstehe mich auch als eine Art Ombudsstelle für Kunstschaffende, die gegebenenfalls zwischen Ämtern und Künstlern vermittelt», sagt Gartentor und erwähnt dann etwa den Fall des Schriftstellers Daniel de Roulet, der von SVP-Nationalrat Oskar Freysinger aufgefordert worden war, seine von der Pro Helvetia erhaltenen Förderbeiträge wieder zurückzuzahlen. Er habe die beiden zu einem gemeinsamen Essen eingeladen und hoffe, auf diesem Weg den Zwist schlichten zu können. Allerdings fügt er hinzu, dass nach einem Jahr noch nicht sehr viele konkrete Ergebnisse vorzuzeigen seien; er leiste derzeit viel Aufbauarbeit, um dem Amt den nötigen Respekt zu verschaffen. Doch er sieht sich auf gutem Weg: Viele Politiker wüssten es zu schätzen, dass hier jemand Kompetenter an die bis anhin etwas schwach besetzte Schnittstelle zwischen Kultur und Politik getreten sei. (Anon.: »Heinrich Gartentor – der Schweizer «Kulturminister». Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 15. 1. 2007)

Adi Blum: Im Gegensatz zu den meisten Kunst- und Kulturschaffenden in der Schweiz, die sich sehr spärlich politisch positionieren, politisiert Heinrich Gartentor offensiv, hemdsärmelig und mit einer guten Portion Bauernschläue. Er hat sich nie auf eine bestimmte politische Position festlegen lassen, was im Sinne der Kunstverbandspolitik von grossem Vorteil ist. Denn Verbandsarbeit ist in erster Linie Lobbyarbeit, und Gartentor ist ein hervorragender Lobbyist für die kulturpolitischen Anliegen.

Christine Clare: Gartentor ist kein Künstler, der in seinem Atelier sitzt und aus sich heraus etwas entwickelt. Er geht raus und lässt sich von seiner Umgebung beeinflussen. Es ist ihm ein Anliegen, Dinge zu verändern. Er hat eine grundethische Haltung zur Welt, die eng mit seinem Leben und seiner Kunst verwoben ist. Politisch positioniert er sich Mitte-Links, obwohl man nicht sagen kann, er würde der SP oder den Grünen nahe stehen. Seine politische Haltung hat wenig mit Parteipolitik zu tun.

Samuel Graber: Martin Lüthi alias Heinrich Gartentor ist ein interessierter und belesener Mensch. Er ist bestens darüber informiert, was aktuell politisch läuft, ob kantonal oder auf Bundesebene. Aber das macht aus ihm noch keine politische Person und keinen politischen Künstler. Würde er einer Partei beitreten, müsste er Position beziehen. Von da an würde man ihn ganz anders wahrnehmen. Sollte er sich einer linken Partei anschliessen, würde man ihn wegen seiner Nähe zur Linken bei uns, der SVP, für unglaublich halten. Andersherum wäre es genauso. Die Tatsache, dass er kein politischer Mensch ist, macht seine besondere Offenheit aus. Für ihn ist es besser, keiner Partei anzugehören und weiterhin seine Narrenfreiheit auszuspielen. Man kann ihn nicht in die linke Schublade tun, nur weil er Künstler ist und weil alle Künstler*innen links seien. Je nach Thema ist er auch rechtsbürgerlich. Sonst würde er nicht bei uns in Horrenbach-Buchen wohnen.

Racques Jancière: Die Meinung, dass politische Belange und Haltungen ausschliesslich im institutionellen parteipolitischen Rahmen adäquat verhandelt werden können, läuft zwangsläufig darauf hinaus, dass jegliche Artikulation von

Dissens aus der Politik ausgeschlossen wird. Wir müssen uns bewusst machen, dass Politik in ihrem eigentlichen Sinn nicht in erster Linie im Parlament stattfindet. Es gibt keine spezifischen Orte, an denen sich das Politische ereignen kann. Vielmehr kann und soll es immer und überall sein und sein können. Nur so werden alle gesellschaftlichen Gruppen und Subjekte, auch die bis anhin Nichtrepräsentierten, eine Stimme erlangen.

Heinrich Gartentor: Oft mache ich das, was politische Parteien nicht zustande bringen. Sie können das nicht, weil sie seit Jahren zerstritten sind. Es geht mir immer um greifbare Resultate. Ich finde es wunderbar, dass später die von mir angerissenen Dinge von der Politik unterstützt werden. Was mich interessiert, ist in erster Linie der Spass am Ganzen. Am Anfang war ich noch etwas zögerlich mit dieser Aussage – Spass klingt unseriös. Aber mittlerweile kritisiert mich niemand mehr.

Mantal Chouffe: Ich bin überzeugt, dass wir die affektive Dimension in der Politik nicht unterschätzen dürfen. Sie ist der Ausgangspunkt kollektiver Formen politischer Identifikation. Um eine Gemeinschaft zu schaffen, muss man die emotionale Ebene aktivieren. Nur dann werden sich Menschen mit politischen Zielen und Vorhaben identifizieren können. Kunst und Kultur spielen in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle, weil sie Menschen auf der emotionalen Ebene ansprechen. Sie sind darüber hinaus ein wirkungsvoller Weg, festgeschriebene Identitäten herauszufordern. Zugleich finde ich es wichtig anzumerken,

dass das Politische in der Kunst nicht zu einer radikalen Abgrenzung vom bestehenden politischen System führen sollte. Vielmehr bietet es eine willkommene Möglichkeit, Rahmen zu schaffen, in denen gegnerische politische Haltungen artikuliert und Konflikte ausgetragen werden können. Es wäre überholt, würde engagierte Kunst heute der modernistischen Idee der Avantgarde nacheifern. Nichtsdestotrotz ist das kein Grund, das Ende ihrer politischen Rolle in der Gesellschaft einzuläutern.

Regine Helbling: Mit Sicherheit hat Gartentor kulturpolitische Anliegen, und es gibt wenige, die sich so dezidiert in die Kulturpolitik einbringen. Er setzt sich für die Kultur ein, ohne sich von einer Partei abhängig zu machen. Wie könnte er nun in einer Partei aktiv werden? Er müsste dann die entsprechenden Haltungen auch jenseits der Kulturpolitik vertreten. Das kann ich mir zum Beispiel bei der BDP nicht vorstellen.

Christine Clare: In der Tat hat er eine Zeit lang mit dem Gedanken geflirtet, in die Politik zu gehen. Obwohl ich grosse Zweifel habe, ob es ihm wohl wäre. Er denkt parteiübergreifend und würde mit den starren Strukturen einer Partei niemals zurechtkommen. Seine Kreativität wäre dann sehr eingeschränkt. Die SVP wollte ihn sogar kandidieren lassen und hat ihm ein ziemlich lukratives Angebot gemacht. Aber bisher hat sich Gartentor nicht einspannen lassen.

Adi Blum: Es ist spannend, die verbreitete Ideologie, dass ein Künstler nicht rechtskonservativ sein kann, auf Gartentor anzuwenden. Er hat sich einige Zeit überlegt, ob er mit der GLP oder mit der BDP gehen will. Es ging ihm dabei nicht darum, rechts oder links zu wählen, sondern um den Reflex des Brückenbauers. Dafür spielt er sehr geschickt mit der Volksnähe und nimmt dabei gerne auch Schläge in Kauf.

Heinrich Gartentor: Künstler*innen sind die eigentlichen Liberalen: Viel Offenheit, wenig Regeln, ein hoher Grad an Eigenverantwortung. Soziale Absicherung beispielsweise ist kein linkes Thema, wird aber von den Künstler*innen in den letzten Jahren

vermehrt problematisiert. Oft rede ich lieber mit einem SVPLer als mit jemandem, der sich mitte-links positioniert. Als man mich bei den Grossratswahlen letztes Jahr fragte, ob ich für die SVP kandidieren würde, antwortete ich, dass ich nicht kandidiere, weil sie immer wieder Dinge tut, hinter denen ich nicht stehen kann. Sie reden eine Sprache, die andere verunglimpft. Allerdings würde ich mit der SP ähnlich verfahren. Wenn ich kandidiert hätte, dann für die BDP. Sie hat nur ein rudimentäres Parteiprogramm, und das liesse mir als Künstler viel Spielraum.

Christine Clare: Die meisten Parteien haben keine Künstler*innen oder anderen schrägen Vögel in ihren Reihen. Sich mit Gartentor einen Prominenten an Land zu ziehen, wäre verlockend. Querdenker, Querschläger – alles, was quer in der Landschaft steht, verkörpert Gartentor. Zugleich ist er so sehr verwurzelt und beheimatet hier, und ich habe noch nie erlebt, dass er sich mit jemandem nicht verstanden, jemanden abgelehnt hätte. Diese Umgänglichkeit ist für alle Parteien sehr attraktiv, um ihr Profil aufzupeppen.

Heinrich Gartentor: Ich habe neulich festgestellt, dass ich bei keiner der Wahlprogrammlisten auf mehr als 60 % Übereinstimmung komme. Es wären aber ca. 80 % nötig, um sich für eine Partei zu entscheiden. Ich denke eher regionalpolitisch und nicht in grossen Zusammenhängen von Links und Rechts. Wahrscheinlich werde ich auch niemals Politiker sein, weil ich mich zu sehr themenabhängig positioniere und auf Ideologien pfeife.

Samuel Graber: Gartentors grosser Konflikt besteht darin, dass es ihm bei uns so wohl ist. Nicht umsonst wohnt er in Horrenbach-Buchen – der SVP-Hochburg! Würde er allerdings zur SP gehen, könnte ich das nachvollziehen. Nicht verstehen würde ich, wenn er sich für die BDP entscheiden sollte. Denn wenn Gartentor etwas macht, macht er das gleich richtig! Er ist ein Erfolgsmensch.

Christine Clare: Die Einladung der SVP hat mit Samuel Graber, dem ehemaligen Gemeindepräsidenten von Horrenbach und Grossrat im Kanton Bern, zu tun. Das ist etwas Persönliches. Weil Sämu Gartentor so gut kennt, hat auch er angefangen, sich für kulturpolitische Belange einzusetzen, Interpellationen für Dinge einzureichen, die ihn früher nicht interessiert hätten. Das finde ich toll! Das ist der Effekt von Gartentors Maulwurfaktik. Er hat Sämu sogar angeboten, Reden für ihn zu schreiben. Das würde er gerne machen und sie dabei subtil unterwandern.

Adi Blum: In den Kunst- und Kulturverbänden gibt es diese verbreitete Abscheu gegenüber den Rechtsparteien. Ich vermute beispielsweise, dass Oskar Freysinger aufgrund seiner politischen Zugehörigkeit nicht in den Autorenverband aufgenommen wurde. Auf seine Kritik hin haben die Verbände formalistisch reagiert und ihre Entscheidung mit der fehlenden Qualität von Freysingers lyrischem Werk begründet. Aber seien wir ganz ehrlich: War nicht vor allem der Anti-SVP-Reflex dafür entscheidend? Ich habe mit Gartentors politischer Haltung kein Problem und würde mir mehr davon wünschen. Die Kulturverbände sollen auch in der Schweizer Politik mitwirken und Künstler*innen für politische Posten kandidieren lassen. Würde das öfter passieren, gäbe es ein Bewusstsein dafür, dass es nicht nur linke Kunstschaffende gibt, sondern auch sehr viele rechtskonservativ bis liberal denkende Künstler*innen, ebenso wie in der übrigen Gesellschaft.

Racques Jancière: Leider ist der Rechtspopulismus schon lange in der linken Parteipolitik angekommen. Meines Erachtens ist das ein weiterer Hinweis auf die Etablierung neoliberaler Politik und die mit ihr einhergehende Entpolitisierung in Europa. Denn populistische Haltungen sind heute vor allem in der staatlichen Logik verankert, die in den westlichen Demokratien in erster Linie von der intellektuellen Elite getragen wird und nicht von der populistischen extremen Rechten. Rechtsextreme Ansichten werden gegenwärtig von denjenigen repräsentiert, die sich für die linke, republikanische Oberschicht halten. Die neuen Rechtsextremen lassen sich nicht als eine Ansammlung von Rassist*innen mit nostalgischer Schwäche für den National-

sozialismus abtun. Die Gründe ihres Erfolges liegen vor allem darin, dass sie mit der Macht des Volkes argumentieren.

Roger Levy: Jahrzehntlang war ich dem Irrtum erlegen, dass Künstler*innen immer links seien. Jemand, der mich daran hat zweifeln lassen, war Gartentor. Er macht keine Statements zu politischen Themen. Es ist klar, dass er nichts gegen Ausländer*innen hat. Andererseits ist auch Nichtstun eine politische Haltung. Ich weiss nicht genau, was seine politischen Ziele und Anliegen sein könnten ...

Heinrich Gartentor: Es gibt eine Sache, die mich von klein auf verfolgt hat und der ich treu geblieben bin: Ich war immer gegen die Atomenergie. Eine Partei wie die FDP, die für die Erhaltung der Atomenergie stimmt, würde für mich daher nicht infrage kommen. Wenn ich in die Politik einsteigen würde, müsste ich mich mit dem Wahlkampf befassen. Das ginge vielleicht als Teil eines Kunstprojektes. Ich würde einen Roman darüber schreiben, in dem es um politische Berater*innen und Lobbyist*innen geht. Das heisst, dass ich mich im Grunde nie ganz in die Politik verabschieden könnte. Das wäre mir doch zu banal.

Regine Helbling: Ich denke, dass Gartentor sehr spontan funktioniert. Er entwickelt seine Taktik häufig aus dem Moment heraus. Als **visarte-Präsident** war Gartentor wunderbar. Während seiner Amtszeit hat er viel erreicht. Er kann mit allen sprechen, hat keine Berührungängste und kommt bei den Leuten gut an. Weil er aber mit allen reden kann, bietet er sich auch so gut als Projektionsfläche an, sodass sich alle etwas von ihm versprechen. Manchmal ist der Grat zwischen Opportunismus und Haltung schmal.

Samuel Graber: Bei allen Parteien mangelt es in Sachen Kultur an Profil – lauter Kulturbanausen. Der Freysinger bei der SVP ist mittlerweile mehr Kult als Kultur. Gartentor wäre wertvoll für die Partei. Er ist sicher kein Linker, obwohl es viele Differenzen

15

15 Gartentor amtierte sieben Jahre, von 2007 bis 2014, als Präsident des Berufsverbandes Schweizer Kunstschaffender visarte. Nach sei-

nem Rücktritt wählte die Delegiertenversammlung am 24. 5. 2014 den Ostschweizer Künstler Josef Felix Müller zu seinem Nachfolger.

zwischen uns gibt. Aber ich kenne ihn gut genug, sodass die Unterschiede zwischen unseren politischen Positionen nicht mehr ins Gewicht fallen. Und nebenbei gesagt: Es gibt auch bei den Linken gute Leute. Es ist nicht so, dass wir im Grossen Rat oder im Bundeshaus ständig Kämpfe zwischen rechts und links austragen. Es geht vielmehr darum, gemeinsam Kompromisse zu finden. Leute wie Gartentor sind dafür geeignet und sehr breit einsetzbar.

Racques Jancière: Die extreme Rechte formuliert ihre Identität ausgehend von einer vermeintlich homogenen Gesellschaft. Das gegenwärtige Aufkommen rechtsextremer Strömungen in Europa beruht auf Ablehnung ethnischer, kultureller, sozialer oder politischer Heterogenität. Ich bin überzeugt, dass diese Tendenz mit der zunehmenden Auflösung der demokratischen konsensuellen Politik in den westlichen Demokratien zu tun hat. Im Zentrum dieser aufkommenden konsensuellen Ordnung steht das Prinzip der Vereinheitlichung. Andersartigkeit wird in einer Mehrheitsgesellschaft als Störung empfunden, und bald schlägt der Konsens in Ausgrenzung und Gewalt um, denen er vorzubeugen vorgibt.

Heinrich Gartentor: Da, wo ich wohne, liegt der Wähler*innenanteil der SVP bei 86 %. Die Masseneinwanderungsinitiative wurde mit 93,6 % angenommen. Unseren Nachbar*innen in Horrenbach ist es klar, dass unsere Familie eine andere Position vertritt. Obwohl wir mit unserer Meinung nicht hausieren gehen. Aber wenn Leute zu uns kommen, stellen sie fest, dass es bei uns um dieselben Werte geht. Zwar machen wir es ganz anderes. Aber sie scheinen uns trotzdem zu akzeptieren. Ich bin überzeugt, dass Horrenbach heute politisch ein Stück weit anders tickt als früher.

Mantal Chouffe: Populismus wird von der europäischen Linken mit grosser Skepsis wahrgenommen. Es ist mir bewusst, dass ich mit meiner Haltung dazu ein Tabu breche. Nichtsdestotrotz betrachte ich den Populismus als eine zu mächtige mobilisierende Kraft, als dass man ihn der Rechten überlassen könnte. Gerade weil politische Identitäten immer kollektive Identitäten sind, plädiere ich für die Wiederbelebung echter Parteipolitik. Damit meine ich die Wiederherstellung der produktiven Gegnerschaft zwischen links und rechts. Konflikte verschwinden zunehmend aus der Politik, und demokratische linke wie rechte Parteien erleiden einen gravierenden Legitimationsverlust. Die fehlende inhaltliche Auseinandersetzung in der etablierten Politik trägt erheblich zum Aufstieg von Rechtspopulismus bei. Aber anstatt die politischen, sozialen und ökonomischen Ursachen dieser dramatischen Tendenz zu analysieren, tut man sie einfach ab, indem man sie als rechtsextrem etikettiert. Ich spreche mich für den linken Populismus aus. Für linkspopulistische Stimmen gibt es mehrere aktuelle Beispiele in Europa, und diese Bewegungen werden erfolgreich sein, wenn sie es schaffen, die Dynamik der Strasse mit den Institutionen und der parlamentarischen Politik zusammenzudenken.

Christine Clare: Die Akzeptanz seitens der Bewohner*innen von Horrenbach hat auch mit unserer Haltung zu tun. Ich selbst habe lange Zeit in der Landwirtschaft gearbeitet, was mir im Umgang mit den Bäuer*innen sehr hilft. Es gibt immer ein paar, die mit uns Linken nichts anfangen wollen. Bei einigen sind für mich

Diskussionen über politische Fragen tabu. Würde ich sie zulassen, müsste ich mich grün und blau ärgern. Aber grundsätzlich mag ich die Leute hier. Und auch wenn die Meinungen oft voneinander abweichen, habe ich das Gefühl, dass wir einander zuhören.

In der ehemaligen Schule wohnt der Künstler Heinrich Gartentor mit seiner Frau Christine Clare und ihren beiden Kindern. Sie sind zwei von acht Stimmbürgern, die Nein gestimmt haben. «Wer die anderen sechs sind, fragen wir uns selbst auch», sagt Clare bei einem Kaffee, «doch interessiere ich mich kaum mehr dafür, wie die Leute stimmen, sondern wie sie sind. Und wir haben die Horrenbacher sehr gerne.» Sie seien halt hier aufgewachsen, sagt Gartentor, und davor ihre Gross- und Urgrosseltern. «Die Menschen sind hier tagein, tagaus am <Chrapfä>. Es gibt niemanden, der in Pension geht. Es arbeiten alle, bis sie sozusagen tot umfallen.» (Flurin Jecker: »Alle arbeiten, bis sie tot umfallen«, in: *Der Bund*, 11. 2. 2014)

Christine Clare: Wenn man sich in einem linken Umfeld bewegt, heisst es noch lange nicht, dass es einem gut geht. Das ist keine Garantie dafür, dass man sich aufgehoben fühlt, sich verwirklichen kann. Die Lebensqualität in Horrenbach ist für uns sehr hoch. Auch mit den Kindern. Hier haben wir wirklich Ruhe. Es ist uns sehr wohl hier und wir können etwas bewegen. Unsere Kinder bringen Inhalte in die Schule, die andere Kinder hier nicht kennen. Beispielsweise gehe ich jedes Jahr mit ihnen an die Pride-Parade in Zürich. Wenn sie zurück nach Horrenbach kehren, erzählen sie von Drag-Queens und Drag-Kings, und die anderen Kinder sind interessiert und fragen nach. Das ist unsere Maulwurfaktik. So werden wir und unsere Kinder zu Botschafter*innen für mehr Toleranz. Die Leute hier sind sehr neugierig. Sie fragen nach, was Gartentor macht, und lassen es sich gerne erklären. Jedes Jahr im Winter machen wir in Horrenbach einen Tag der offenen Häuser. Es wird gegenseitig besucht, getrunken und gegessen, und die Leute lassen sich auch Kunst zeigen. Sie haben mit vielem Mühe, weil sie es nicht verstehen. Die meisten hier sind Berglandwirt*innen und ackern den ganzen Tag von früh bis spät. Die Kunst ist ihnen grundsätzlich fremd.

Racques Jancière: Konsens gehört heute in den westlichen Demokratien zum höchsten Gut. Allerdings ist er keine Form

der Einigung, sondern das, was ich unter dem Begriff der Polizei zusammenfasse – das Gegenteil demokratischer Politik. Konsens hat die Eigenschaft, jeden politischen Dissens auf ein marginales Problem zu reduzieren. Aber der Dissens ist nicht einfach als ein Interessens- oder Wertekonflikt zwischen verschiedenen Gruppen zu verstehen. Vielmehr steht er für die Möglichkeit, der bestehenden Welt eine andere, gemeinsame Welt entgegenzusetzen.

Samuel Graber: Nicht alle Leute in unserer Gemeinde interessiert es, was Martin Lüthi alias Heinrich Gartentor genau macht. Zu Beginn wurde er von einigen als Freak wahrgenommen. Ein komischer Künstler. Mittlerweile ist seine Verankerung in der Gemeinde sehr stark. Er beschäftigt sich viel mehr mit den Menschen vor Ort, als es irgendjemand anderem aus der Kunst möglich wäre. Heute sind sich alle einig, dass er ein Aushängeschild für Horrenbach-Buchen ist. Er wohnt bei uns, ist Künstler, schreibt seine Kolumnen, kommt immer wieder in den Medien vor. Die Dorfbewohner*innen allein wären in der Öffentlichkeit nie so präsent, ausser durch die Ausschaffungsinitiative, die bei uns mit dem höchsten Prozentsatz schweizweit angenommen wurde.

Regine Helbling: Selbst wenn Gartentor am »Arsch der Welt« wohnt, setzt er sein Leben dort so ein, dass er eine öffentliche Präsenz erreicht. Das Bild eines volks- und naturnahen Künstlers kultiviert er ein Stück weit und macht gerne auch bei einer Home-Story in der Schweizer Illustrierten mit. Wenn man weit und breit der einzige Künstler ist, ist die Chance, wahrgenommen zu werden, natürlich entsprechend hoch, weil man dadurch einen Sonderstatus hat.

Jenseits vom *Kunstbulletin* & Co.

16) Schauplatz **Progr Bern**, Kleine Bühne: Start des 1. Salongespräches mit dem ersten Kulturminister der Schweiz. Couch, runder Tisch, Wein, Chips, vier **IKG-Studenten**, eine Vertreterin der HKB Bern und der Thuner Künstler Heinrich Gartentor, zwar ohne Starallüren im Gepäck[,] dafür mit seinem künstlerischen Oeuvre im Postkartenformat ausgestattet, reichten aus, um eine informative Reise abseits des etablierten Kunstweges zu gestalten. (Olivier Fahrni: »Ein Weg abseits des Kunstmarktes. Heinrich Gartentor erzählt«, in: *zonecontemporaine.ch*, 17. 5. 2010)

Marks Blond: Vor zehn Jahren war ich an einer Ausstellung von Gartentor in Thun und bin sehr schnell wieder gegangen. Da ist er mir vorgekommen wie ein Lokalpolitiker, ein Lobbyist. Es ging vor allem um ihn. Gartentor in Thun habe ich immer schon nur bedingt ertragen können. Wenn er aber nach Zürich oder Bern kam, war das etwas völlig anderes. Dann diskutierte er über aktuelle politische Themen und dachte in grösseren Zusammenhängen. Das Künstlerbild, das er verkörpert, ist selbstreferenziell. Der Künstler funktioniert in erster Linie über die eigene besondere Fähigkeit. Wie ich es selbst mit dem **Marks Blond Project** erfahren durfte, ist man als Aktionist schnell in seiner Rolle gefangen. Irgendwann wird man zum Dienstleister der Sache, die man einmal aus freien Stücken lanciert hat. Dieser Druck lastet auf Gartentor. Das ist vielleicht der Grund für seinen Rückzug auf den Berg.

Adi Blum: Wenn ich seine Wohnform anschau und die Menschen, mit denen er sich umgibt, so wundert es mich nicht,

16) Der PROGR ist ein Atelierhaus und Begegnungsort im Zentrum der Stadt Bern, der aus einer subkulturellen Zwischennutzung einer leerstehenden Schule entstanden ist. Mehr als 150 Künstler*innen aus allen Sparten produzieren Kunst in 70 Räumen. Auch Kulturinstitutionen und Veranstalter*innen sind im Haus untergebracht. Regelmässig finden hier Ausstellungen und Konzerte statt.

17) Studierende am Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern.

18) Das **Marks Blond Project R.f.z.K.** organisiert, entwickelt und kuratiert seit 2005 Ausstellungen, Projekte und Kunstaktionen. Während über zehn Jahren bestand es in der Realisation von thematisch gegliederten Ausstellungen, die sich wöchentlich ablösten. Zunächst fanden diese Ausstellungen in einem stillgelegten Kiosk an der Länggasse in Bern, später in einem temporär genutzten Ausstellungsraum an der Speichergasse, ebenfalls in Bern, statt. Seit rund fünf Jahren agiert das **Marks Blond Project** als nomadisches Projekt, das Ausstellungen und Projekte an unterschiedlichen Orten in der Schweiz umsetzt.

dass er in eine andere Richtung geht, als es der Kunstbetrieb vorsieht. Es gibt bei ihm diesen Wunsch, den klassischen Kunstbetrieb auszuhebeln und zu verändern. Er ist ein Erneuerer, der glaubt, dass künstlerische Positionen immer auch vermittelnd funktionieren müssen. Was die Vermittlung angeht, ist und bleibt die Bildende Kunst die elitärste von allen Kunstsparten.

Eigentlich würde jeder Kleinstadt ein Gartentor guttun. Künstler müssen nerven, müssen die Provinz aufwühlen – in den schwarzen Löchern Zürich oder Berlin verschwinden sie einfach, neutralisieren sich gegenseitig. Und Gartentor polarisiert. Für viele ist er gar kein richtiger Künstler, sondern ein erraticischer Aktivist. (*Neue Zürcher Zeitung*, 10. 2013, zit. n. *gartentor.ch*)

Christine Clare: Ich weiss nicht, ob sein Verhältnis zum »Kunstkuchen« noch eine Rolle spielt. Momentan ist er weit weg davon. Ich bin mir nicht sicher, ob das gut ist. Er ist in seine aktuellen Projekte vertieft. Früher, als alle irgendetwas von ihm wollten, konnte er sich nicht abgrenzen. Im Vergleich zu unserer Thuner Zeit erlebe ich ihn heute viel konzentrierter. Das hat sicher mit unserem Umzug nach Horrenbach zu tun.

Marks Blond: In meiner Lehrtätigkeit fordere ich meine Studierenden zum Handeln und zu mehr Autonomie auf. Sie sollen gegen Systeme ankämpfen, statt sie zu repräsentieren. Da ist Gartentor ein Vorbild. Wenn man schaut, wie Künstler*innen vor lauter Repräsentationszwang nicht zum Arbeiten kommen und handlungsunfähig werden, ist Gartentors Rückzug sehr aktuell. Auch muss man sich bewusst machen, wie sehr seine Kunst mit seinem Privatleben verbunden ist. Zeitweise steht er mit seiner ganzen Person in der Öffentlichkeit.

Heinrich Gartentor: Angesichts meiner vielen Posten und Funktionen bin ich gezwungen, konstruktiv zu handeln. Das bedeutet, mit den Leuten einen passenden Tonfall zu finden, der den Austausch ermöglicht. Ich lasse mich auf sie ein und kann im Gegenzug etwas verlangen. Mein Ansatz ist, Leute mit möglichst ungewöhnlichen, nicht festgefahrenen Argumenten umzustimmen. Früher habe ich vor allem Kritik geäussert und das Machen den anderen überlassen. Irgendwann hat mich das nicht mehr befriedigt. Ich begreife mich nicht als einen Oppositionellen. Ich gebe mich

ganz bewusst und aus freien Stücken in dieses Milieu. Ich nehme die Leute ernst, und sie tun das Gleiche mit mir. Ich behandle sie niemals ironisch. Nur dann, wenn die Ironie für alle lesbar ist.

Regine Helbling: Geht in seinen eigenen Projekten und Mandaten die Ironie ein wenig verloren, die beispielsweise beim *Kulturministerium* so zentral war? Sie sind nicht mehr so verspielt, wie sie einmal waren. Es könnte damit zusammenhängen, dass er immer mehr eins mit der Rolle »Gartentor« wird. Es kann anstrengend sein, wenn man in allen seinen Funktionen mit seiner ganzen Persönlichkeit steckt.

Heinrich Gartentor: Ich habe irgendwann eine Lücke jenseits von *Kunstbulletin & Co.* entdeckt und angefangen, mich breitzumachen, mich Dingen zuzuwenden, die brennen und gemacht werden müssen. Als ich angefragt wurde, das Präsidium von visarte zu übernehmen, war der Verband am Boden, pleite und in sich zerstritten. Mit der **Stiftung Bick** war es ähnlich und mit der **Triennale in Wallis**, in einem Kaff, in dem es Sinn gemacht hat, eine Residency aufzumachen. Es geht mir immer darum, das Beste aus einer Situation, einer Sache herauszuholen. Ich lasse mich gerne auf Sachen ein, von denen ich keine Ahnung habe, die nicht kalkulierbar sind und bei denen ich nicht weiss, was herauskommt.

Christine Clare: Gartentor ist von Grund auf ein Freigeist, der sich nicht einengen lässt und seinen Weg in seinem Tempo und mit seinen Überzeugungen gehen muss. Ich wundere mich nach wie vor, dass er sich auf uns als Familie einlassen konnte. Im institutionellen Rahmen geht es ihm nicht gut. Als er vor einigen Jahren seine **Ausstellung im Kunstmuseum Solothurn** hatte, war ihm nicht wohl damit. Er muss frei sein, unter seinen Leuten, Künstler*innen, die er kennt. Dann blüht er auf. Er fördert junge Künstler*innen und hat vor einigen Jahren das **Gartentor-Stipendium** ins Leben gerufen.

19 Die Stiftung Eduard Bick ermöglicht Künstler*innen seit 1959 kurz- und langfristige Aufenthalte im Tessin zu erschwinglichen Atelierkosten. Gartentor hat seit dem 2. 10. 2013 die Präsidentschaft der Stiftung inne.

21 Nachdem Gartentor das Atelierstipendium des Kantons Bern an der Cité des Arts in Paris erhielt, stiftete er seinerseits das *Gartentor-Stipendium*, das seit 2002 unbekannte

Künstler*innen aus dem Ausland fördert. Es ermöglicht den Stipendiat*innen, die noch nie einen Kunstpreis erhalten haben, u. a. freies Wohnen in Bern, stellt ihnen ein Atelier und Taschengeld zur Verfügung. Für die Finanzierung des Stipendiums lässt sich Gartentor von Gönner*innen für Dauerläufe auf dem Laufband oder fürs Seilspringen bezahlen.

Damals lebten wir noch in Thun und hatten wenig Geld. Aber er ist jemand, der sein letztes Hemd hergibt, wenn es andere brauchen. Wir lebten zu der Zeit in einer Zwischennutzung der Stadt Thun, einem Abbruchobjekt. Und die Stipendiat*innen wohnten mit uns dort.

Racques Jancière: Gleichheit ist fragil und flüchtig. Sie geht notwendigerweise mit Konflikten einher und ist lediglich im Moment der gefährten Auseinandersetzung verifizierbar. Dieses Aufblitzen ist in keiner Form von Institutionalisierung zu finden. Deshalb wird Gleichheit sofort zu ihrem Gegenteil, wenn man sie in institutionelle Strukturen einzuschreiben versucht. Das Ziel der gleichen Rechte, Chancen und Freiheiten für alle wird in den meisten Institutionen als bereits erreicht behauptet. Das macht die unsichtbare Ausgrenzung umso perfider. Die tatsächliche Gleichheit ist im Gegensatz zu der proklamierten vollkommen beliebig, unterschiedslos und egalitär. Sie kann per definitionem kein Ziel darstellen, sondern nur in Form einer axiomatischen Behauptung wirken. Sie steht für eine radikale Gleichsetzung von allem mit allem und jedem mit jedem.

Heinrich Gartentor: Hätte ich mich irgendwann auf den kunstinstitutionellen Kontext eingelassen, wäre ich stehen geblieben. Ich bin ein Off-Kind, schon immer gewesen. Ich funktioniere immer noch in dieser Logik.

*Mantal Chouffe: Weil die meisten Künstler*innen in keinem institutionellen Rahmen verankert sind, brauchen sie eine greifbare politische Präsenz. Die Lösung kann nicht allein in der Selbstorganisation liegen. Ihre Identität als Gruppe muss politisch sein. Es bedarf einer organisierten Artikulation von Prekarität ihrer Arbeits- und Lebensverhältnisse im Rahmen einer sozialen Bewegung. Ihr Zweck muss darin bestehen, eigene Anliegen in den gesellschaftlichen Diskurs einzubringen und sich so in die politische Agenda einzuschreiben. Es ist ein Kampf um hegemoniale Bedeutungen. Der Versuch, sie bilateral, dialogisch auszuhandeln und dafür die etablierten politischen Verhältnisse zu nutzen, ist ein falscher Weg. Die bestehende Ordnung muss grundlegender verändert werden, indem man in die Institutionen geht und sie von innen heraus angreift. Darin besteht die einzige reale Möglichkeit von Manifestation politischer Interessen und Forderungen.*

Roger Levy: Er ist von plötzlichen Ideen wie besessen. Und wenn es losgeht, haben wir, ihm nahestehende Leute, immer ein wenig Angst. Wir wissen genau, dass es intensiv und somit auch gesundheitlich gefährlich werden kann. So war es neulich in Solothurn, wo ich einige Stunden vor der Eröffnung eine SMS von ihm bekam: Ich bin im Spital. Kann heute keine Rede halten. Man hatte ihm im Spital Medikamente verabreicht und Ruhe verschrieben. Aber er konnte den Anlass nicht versäumen und kam trotz allem. Er zog sich in den Keller zurück und legte sich hin, um sich vor dem Auftritt auszuruhen. Auch beim *Autofriedhof* war die Spannung gross. Denn der finanzielle Aufwand war sehr hoch, und die Besucher*innenzahlen liessen zu wünschen übrig. Am letzten Wochenende der Ausstellung gab es plötzlich viel mehr zahlende Eintritte als erwartet. Gartentor war überglücklich und konnte allen Künstler*innen etwas bezahlen. Bei solchen Sachen geht er bis ans Äusserste.

Samuel Graber: Als visarte-Präsident musste er sich fügen und auch bei Dingen mitmachen, die durch seine Funktion bedingt waren. Aber er ist ein sehr unabhängiger Mensch, ein Unternehmer. Wenn er etwas im Sinn hat, kommt er auch zu Geld. Das geht mit einer viel grösseren Leichtigkeit, als wenn er eine Institution einbinden würde. Er spricht eine verständliche Sprache, ob mit Bauern, wichtigen Kurator*innen oder Minister*innen, und schafft es immer, Leute, die Entscheidungsmacht, aber null Ahnung von Kunst haben, auf seine Seite zu ziehen. Seine Stärke ist es, sich nicht dem elitären Diktat der Kunstwelt zu unterwerfen. Er bleibt bodenständig, und das wirkt sehr gewinnend auf die Leute.

Marks Blond: Einerseits ist seine Fähigkeit, die institutionellen Abhängigkeiten zu umgehen, bewundernswert: Künstler*innen, macht mal! Wartet nicht darauf, dass Institutionen zu euch kommen! Andererseits kommt das Veranstaltungsschiff von dem einen, das Essen von dem anderen, und der hier sponsert 100 Franken. Man steht da, trinkt und isst Kuchen und taucht in eine korrupte Struktur ein. Das Bild des in Horrenbach verankerten Gartentors hat mich schon immer irritiert, weil Gartentor plötzlich Teil eines mafiösen Systems wird, im dem er alle, von Peter bis Vreni, kennt.

23

Martin Lüthi alias Heinrich Gartentor schafft es seit Jahren, für seine Ausstellungen, Installationen und Aktionen Geldgeber und Publikum zu überzeugen. Diese Fähigkeit kommt ihm nun durchaus gelegen als Präsident des neuen Gemeindeverbandes, der künftig in der Region Thun kantonale und kommunale Kulturgelder verteilt. «Ich sehe das immer pragmatisch. Ich bin ja auch Kultur-Konsument», sagt er im Gespräch mit dem Regionaljournal Bern Freiburg Wallis. Dass um Kultur und ihre Kosten stets diskutiert wird, ist ihm vertraut. Seine Antwort: Die Kultur- und Kreativbranche schaffe fünf Prozent des Brutto-Inlandprodukts und sei somit ein volkswirtschaftlicher Faktor. Selber schuld, wer daran nicht teilhaben wolle, so die Schlussfolgerung des umtriebigen Künstlers. (Anon.: »Heinrich Gartentor: Ein Künstler verteilt die Kultursubventionen«, *Schweizer Radio und Fernsehen SRF*, 7. 11. 2015)

23 In der Region Thun hat ab 2017 ein neuer Kultur-Gemeindeverband seine Tätigkeit aufgenommen. Seine Aufgabe ist es, die Gemeindesubventionen an Kulturinstitutionen

von regionaler Bedeutung zu vergeben. Gartentor wurde zum Präsidenten des Verbandes gewählt.

Roger Levy: Stinknormale Arbeiter*innen haben Freude an Gartentor. Er muss nicht jedem auf die Nase binden, was für ein toller Künstler er ist. Er verhält sich niemals überheblich. Er ist einer der grosszügigsten Menschen, die ich kenne. Beispielsweise würde er nie jemanden zur Partizipation einladen, ohne ihn zu bezahlen. Er ist in der Lage, Menschen für eine Idee zu begeistern und sie dazu zu bringen, sich dafür persönlich einzusetzen. Er wäre bestimmt ein guter Unternehmer, einer, der mit seinen Angestellten zusammen schaut, dass das Unternehmen läuft. Er setzt sich hin und ruft einfach jemanden an: Mein Name ist Gartentor, vom Verein Gartentor. Ich möchte eine Ausstellung machen und brauche Hilfe. Er sagt, dass Poltern und Kritisieren nichts bringt. Man muss einen gewissen Charme in die Verhandlung mitbringen. Nur so kriegt man die Leute.

Das Label

Heinrich Gartentor spielt mit den gängigen Rollen des Kunstbetriebs und wirbelt sie mit spielerischer Leichtigkeit durcheinander. Durch den beständigen Wechsel der eigenen Identität, die sich auch in seinen Autobiografien niederschlägt, entzieht er sich einer klaren Zuordnung und hinterfragt die Definition von Autorschaft, Publikum und künstlerischem Medium. Als Schriftsteller reflektiert er seine Arbeit als bildender Künstler, als Kurator oder Galerist entmachtet er die distributiven Akteure des Betriebs, als Kulturminister oder Stipendienstifter stellt er die (fehlende) Rolle des Staates in der Kulturförderung in Frage. Die einzelnen Positionen beleuchten einander gegenseitig, sind Feldforschungen im Kunstbetrieb mit den Mitteln der Kunst. Dabei betreibt Gartentor das Spiel mit der Verwandlung so geschickt, dass sein Wirken oftmals als ironischer Kommentar missverstanden wird. Gartentor verkörpert die einzelnen Rollen jedoch mit heiligem Ernst und sorgt dafür, dass es nicht bloss beim Nachdenken über die Aufgabe der Kunst und des Künstlers in unserer Gesellschaft bleibt. Vielmehr treibt er die Fragen nach der Autorschaft mit Strategien der Legendenbildung so weit voran, dass nicht einmal mehr für seinen Schöpfer klar ist, wo Martin Lüthi aufhört und wo Heinrich Gartentor beginnt. Im beständigen Rollenspiel löst sich der Autor auf und mit ihm verschwimmen die räumlichen und zeitlichen Ränder des Kunstwerks, das sich beständig ausdehnt, verwandelt und nicht zu einem Ende kommt. (Michael Schmid: »Lexikonartikel Heinrich Gartentor«, in: *sikart.ch*, 2009)

Roger Levy: Seine Frau Christine würde sagen, dass Gartentor ein Gesamtkunstwerk ist, wobei sie sich als Teil dieses Gesamtkunstwerks begreift. Ich sehe das anders. Er arbeitet zwar an seinem Auftritt so, als wäre es ein Label. Mittlerweile betreibt er aber weniger Eigenwerbung, weil er so bekannt ist, dass er keiner bedarf.

Adi Blum: Die Tatsache, dass er in unserem Ministeriumsprojekt gelandet ist, war gewissermassen ein Katalysator für sein späteres Image. Das Label »Gartentor« als Künstler und Schriftsteller hat er aber schon vorher aufgebaut. Er ist sicher nicht einfach nur Künstler. Es geht ihm immer auch um seine vermittelnde Funktion. Sie ist in den letzten Jahren vermehrt zum Tragen gekommen im politischen Kontext oder auch in Hinblick auf seine kuratorischen Projekte.

Regine Helbling: Man kann Gartentor als Gesamtkunstwerk rezipieren. Er inszeniert sich zum Beispiel als Schnee schaukelnder Maler, obwohl er nur während einer kurzen Phase gemalt hat und 80 % seiner Zeit arbeitsbedingt am Computer oder am Smartphone verbringt. Bewegt man sich von der Person Gartentor weg und schaut nur seine Kunst an, stellt sich die Frage, was man da sieht. Worin besteht seine Kunst? Die Projekte, die mir einfallen, liegen schon einige Jahre zurück. Heute bin ich nicht sicher, ob nicht vor allem er selbst seine Kunst ist. Sein Werk ist im Grunde ein Selbstporträt.

24

Ein alter Dampfer auf dem See als vorübergehendes Museum für regionale und internationale Kunst will Raum nutzen für Kulturvermittlung. Ein «Hochhaus» aus Holz für Vögel, das hundert Vogel- und Fledermausfamilien Platz bietet als Beitrag zur Landesgartenschau Bayern als Bestandteil eines Skulpturengartens. Eine nationale Kunstaussstellung in einem Autofriedhof, die nicht nur Kunst zeigte, sondern auch auf Natur aufmerksam macht. Die Züchtung eines letzten Gletschers der Schweiz im Val de Travers mit der örtlichen Feuerwehr, die Auslobung eines Gartentor-Stipendiums für Kunstschaffende der verschiedenen Sparten mit der Möglichkeit in Bern, Thun oder heute in Horrenbach vorübergehend einen Kunstschaufenaufenthalt zu verbringen.

25

26

26 Im Rahmen der Freiluftausstellung *art en plain air* in Môtiers wollte Gartentor mit der Unterstützung der örtlichen Feuerwehr einen

Gletscher – *Der letzte Gletscher* (2011) – errichten, der aber den sommerlichen Temperaturen nicht standhielt.

Dank seiner Aufenthalte im Ausland, dank seiner Ämter als Kulturminister und Visartepräsident, auch dank seiner kommunikativen Begabung, ist Gartentor so gut in der Kulturlandschaft vernetzt. Davon profitieren notabene auch Thun und die Region rund um Thun: Gartentor holt Kunstschaffende und Publizisten hierher. Nicht wenige – auch der Sprechende – haben diese Stadt und ihre Qualitäten, diese Region und ihre Schönheiten dank Gartentor kennengelernt. (Michael Guggenheimer: »Sprachrohr der Kulturschaffenden. Heinrich Gartentor soll als neuer «Kulturminister» die Kulturdebatte in der Schweiz beleben«, in: *Basler Zeitung*, 16.11.2005)

Marks Blond: Bei Gartentor habe ich den Eindruck, dass er viel zu viel macht und sich dabei nicht mehr auf die Einzelheiten fokussieren kann. Irgendwann stellt sich aber die Frage nach der Qualität im Einzelnen, wenn man von so vielen verschiedenen Dingen gleichzeitig beansprucht wird.

Racques Jancière: Grenzüberschreitungen sind für die künstlerische Praxis essenziell. Wenn künstlerische Tätigkeiten ihre disziplinären Felder verlassen, können sie ihre Wirkungsbereiche erweitern. Das allerdings kann nur unter der Voraussetzung gelingen, dass diese Überschreitungen als Spannungsmomente erfahrbar werden, und nicht, wenn sie, ohne die eigenen Bedingungen zu hinterfragen, auf Ununterscheidbarkeit und Indifferenz hinauslaufen.

Roger Levy: Gartentor ist bei der Sinnfrage angelangt. Was macht er warum, welche Perspektiven hat er? Ein Riesendruck ist entstanden. Durch die Erwartungshaltung seiner Umgebung und durch seine eigene. Als ich Gartentor vor vielen Jahren in Luzern kennengelernt habe, hatte Stephan Wittmer gerade die Leitung der

27

Kunstpanorama übernommen. Gartentor bekam die Einladung, im Keller von Bourbaki eine **Arbeit** zu machen. Und sie wurde richtig gut. Gleichzeitig wurde er zum Kulturminister ernannt. Dazu kam, dass er seine Frau kennenlernte. Alles zur selben Zeit. Später habe ich ihm immer wieder gesagt, dass er mit diesen Scheissausstellungen überall, mit seinen vielen Mandaten und kuratorischen Projekten aufhören und einfach nur Kunst machen sollte. Ich muss zugeben, dass ich von seinen vielen Engagements direkt profitiere, weil ich sie meistens mit der Kamera begleite. Ich habe ihn damals als Künstler kennengelernt, heute sind wir vor allem sehr enge Freunde. Aus diesem Grund muss ich gestehen, dass es mir mittlerweile egal ist, was er macht. Mich interessiert er in erster Linie als Mensch. Es gibt einen anderen Gartentor. Er heisst Martin Lüthi, und er ist nicht derselbe. Das ist einer, der ab und zu richtig nah und emotional werden kann.

28

Heinrich Gartentor: Das Tempo wurde in den letzten Jahren heftig. Da kam ich mit dem Kunstmachen nicht mehr hinterher. Nach der Abgabe meines Amtes als visarte-Präsident habe ich endlich wieder Kapazitäten. Ich habe alle Ausstellungen für das kommende Jahr abgesagt, um mich zurückzuziehen und zu schreiben. Ich kann mir vorstellen, in ein ganz anderes Projekt einzutauchen, so zum Beispiel eine Residency für junge Künstler*innen aufzubauen. Wenn sich wieder einmal eine dringende Idee bei mir meldet, kann ich nicht anders, als ihr sofort nachzugehen!

27 1996 gründete der Verein Luzerner Ausstellungsraum im Untergeschoss des Bourbaki-Gebäudes das *Kunstpanorama*. Mit dem Umzug in die Frigorex-Hallen im Tribschenquartier wurde das Kunstpanorama 2008 zur Kunst-

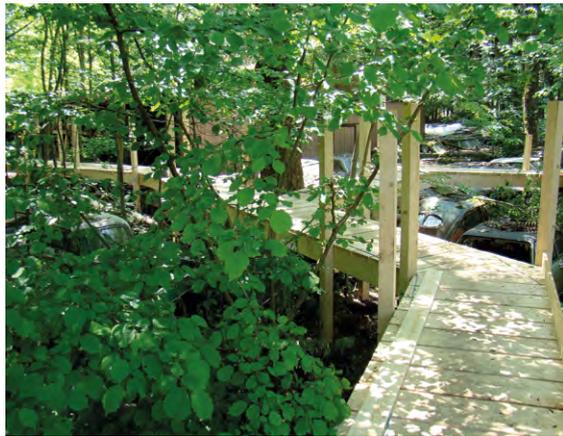
halle Luzern. Seit Frühjahr 2011 befindet sich das Domizil der Kunsthalle Luzern wieder im Bourbaki – allerdings in präserter Lage im Erdgeschoss.

Die Ausstellung **Gartentor malt! (2011)** fand in der Galerie Duflon & Racz in Bern statt. Gemäss dem Ausstellungstext hatte sich Gartentor eigens für diesen Anlass das Malen beigebracht. Erstmals konnten seine Werke auf Leinwand betrachtet und erworben werden.



Bilder: aus dem Archiv von
Heinrich Gartentor

Der historische Autofriedhof Gürbetal, ein Teilgelände des Autoverwertungsbetriebs Messerli Autoverwertung GmbH in der Gemeinde Kaufdorf (Kanton Bern) beherbergte eine Ansammlung von über 1000 Autowracks und etwa 400 Motorrädern aus den 1930er- bis 1970er-Jahren. Auf Initiative Gartentors wurde auf dem Autofriedhof die **Nationale Kunstaussstellung** (2008) unter Beteiligung mehrerer Kunstschafter aus der Schweiz realisiert, die in die vorgefundene Struktur künstlerisch intervenierten. Das Gelände wurde für die erwartete hohe Besucher*innenzahl



**entsprechend vorbereitet:
Über Bereiche, in denen die
Autowracks dicht an dicht
abgestellt waren, wurden
Fussgänger*innenstege
installiert. Über 30000
Menschen besuchten die
Ausstellung.**



Bilder: aus dem Archiv von Heinrich Gartentor

Das Brückenprojekt ***Pont des Arts*** in Thun wurde 2012 von Gartentor ins Leben gerufen, um die Thuner Stadtviertel Selve und Schwäbis miteinander zu verbinden. Für die Planung des Projekts sammelte Gartentor über eine Crowdfunding-Plattform gut 5000 Franken. Das gespendete Geld wurde für die Planung verwendet. Die Brücke konnte bisher noch nicht realisiert werden.

Bild: aus dem Archiv von Heinrich Gartentor



Im Jahr 2005 wurde Gartentor zum ersten **Kulturminister** der Schweiz im Rahmen des Projektes *kulturministerium.ch* gewählt und amtierte vier Jahre lang. Das Projekt wurde von Beat Matzenauer und Adi Blum als ironischer Kommentar zur Lage der Schweizer Kulturszene



Bild: aus dem Archiv von
Heinrich Gartentor

initiiert. 32 Kandidat*innen stellten sich zur Wahl, aus der Gartentor siegreich hervorging. In der Rolle des

Kulturministers sah Gartentor seine Aufgabe darin, direkt in die Schweizer Kulturpolitik einzugreifen und für die Interessen der Kunstverbände im Bundeshaus, dem schweizerischen Parlament, zu lobbyieren.

Die Idee zur Triennale für zeitgenössische Kunst im Wallis entstand, als sich 2007 14 Walliser Kulturinstitutionen zusammenschlossen, um während eines Monats gemeinsam Ausstellungen unter dem Titel **LABEL'ART** zu organisieren. Daraus entwickelte sich ein Verein, der sich seitdem um die Förderung der zeitgenössischen Kunst im Wallis kümmert und die Triennale veranstaltet.

Bisher wurde die Triennale dreimal durchgeführt: 2007, 2011 und 2014. Im Rahmen der dritten Ausgabe wurden auf Initiative Gartentors der verwaiste Militärflugplatz sowie die verlassenen historischen Strukturen im Zentrum des Dorfes Turtmann von über 30 Kunstschaffenden wiederbelebt.



Bild: aus dem Archiv von Heinrich Gartentor

Auf Einladung des Kunstvereins Solothurn kuratierte Gartentor unter dem Namen **Mannheim – Solothurn** (31.8.2013–10.11.2013) eine Ausstellung von Künstler*innen aus dem Kanton Solothurn. Zuvor wurde die Ausstellung (19.4.2013–9.6.2013) in der Stadtgalerie Mannheim gezeigt.



Kunstverein Solothurn
Stadtgalerie Mannheim

Kuratiert von Heinrich Gartentor
auf Einladung des Kunstvereins Solothurn



www.kunstverein-so.ch
www.kunstmuseum-so.ch

Bild: Kunstmuseum Solothurn

2010 verwandelte Gartentor
das ausgemusterte
Passagier*innenschiff
Stadt Bern in einen Ausstel-
lungsort. Er liess das Schiff
an den Aarequai in Thun
schleppen und richtete dort
die Ausstellung *Eine Handvoll*
Kunst ein, die Kunstwerke
zahlreicher Künstler*innen in
Kleinstformat zeigte.

Bild: Roger Levy



Hochhaus für Vögel (2010)
enthält rund 100 Nistplätze
für seltene Vögel aller Art. Es
wurde von Heinrich Gartentor
für den Skulpturenweg der
Landesgartenschau Rosenheim
in Bayern gebaut.



Bild: aus dem Archiv von Heinrich Gartentor

Spitzbergen (2006): Während seiner mehrmonatigen Klausur auf Spitzbergen entwickelte Gartentor anhand der Erfahrungen mit Polarnächten das Idealatelier für arktische Gefilde. Installation (Holz, Fotos, Video), Grösse variabel (min. 25qm), Kunstpanorama Luzern.



Bilder: aus dem Archiv von Heinrich Gartentor



Sina Bühler, Journalistin | **Mantal Chouffe**, Philosophin | **Jelena Gernert**, Kamerafrau | **Racques Jancière**, Philosoph | **Christina Lüthy**, Ökonomin | **Marie-Louise Nigg**, Kunsttheoretikerin | **N. N.**, *Fachstelle Kultur St. Gallen* | **Hans-Dietrich Reckhaus**, Unternehmer | **Frank Riklin**, Künstler | **Patrik Riklin**, Künstler | **Catherine Sokoloff**, Kunsttheoretikerin

Atelier für Sonderaufgaben

Politisch per Auftrag?

Als «Atelier für Sonderaufgaben» nehmen Frank und Patrik Riklin Aufgaben wahr, für die sich niemand so richtig zuständig fühlt – Sonderaufgaben eben. Doch was ist damit gemeint? Und was hat das mit Kunst zu tun? Die Zwillingbrüder suchen stets nach Strategien, die einen veranlassen, in eine andere Richtung zu denken. Humorvoll, geradezu spitzbübisch durchbrechen sie mit ihren Kunstprojekten alltägliche Gewohnheiten, unterlaufen Verhaltensmuster und stören Systeme. Mit ihren Projekten greifen sie immer auch unmittelbar in die Lebenswirklichkeit verschiedener Menschen ein. So brachten sie beispielsweise mit der Arbeit «Das kleinste Gipfeltreffen der Welt» (2004) die Bürgermeister der sechs kleinsten Gemeinden Mitteleuropas auf dem Gipfel des Kamor zusammen oder beherbergten im «Null Stern Hotel» (2008) als Alternative zu herkömmlichen Luxusunterkünften Gäste in ausgedienten Bunkeranlagen. (Anon.: »Atelier für Sonderaufgaben. Kunst-Streiche mit Frank und Patrik Riklin«, in: *Fachstelle Kultur St. Gallen*, 2016)

27

30

Christina Lüthy: Die Arbeit von Frank und Patrik ist politisch, poetisch-politisch. Mit Poesis meine ich das Machen, das Erschaffen. Sie kreieren neue Netzwerke zwischen Akteur*innen und Objekten, die ihrerseits neue Handlungsräume eröffnen. Das führt automatisch zu Verschiebungen im bestehenden Machtgefüge. Wenn man beginnt, sich mit Machtkonstellationen auseinanderzusetzen, wird man zum politischen Subjekt, und genau das passiert ihnen mit ihrer Arbeit.

Frank Riklin: Unsere Arbeit funktioniert ganz bewusst nicht im Kunstfeld, sondern in erster Linie im Alltag. Wir wollen das Werk aus dem Kunstbetrieb herauslösen. Wir nennen das »Artonomie« – eine Art Verschmelzung zwischen Kunst und anderen Bereichen, beispielsweise Wirtschaft, Umwelt oder Tourismus, ohne dass sich die Kunst dabei verbiegt.

Patrik Riklin: Bazon Brock sagte einmal: Macht keine Kunst, schafft Probleme. Und genau das machen wir. Würden wir unsere Arbeit als politisch deklarieren, verlöre sie ihre subversive Kraft. Das Kaschierte, das Nichtoffensichtliche ist viel stärker. Weil sich unsere Kunst in anderen Systemen ereignet, ist die Frage nach ihrem politischen Gehalt nicht relevant. Sie findet direkt im politischen Kontext statt. Der Diskurs des Politischen in der Kunst ist übrigens eine rein kunstinterne Angelegenheit.

Racques Jancière: Viele Künstler*innen stellen heute die Behauptung der Selbstgenügsamkeit von Kunst infrage. Sie folgen der Idee, dass die Kunst darin besteht, Räume und Beziehungen zu schaffen und so das Territorium des Gemeinsamen neu zu gestalten. Das Problem dieser Kunst liegt meines Erachtens nicht darin, dass sie sich in den Gegenständen der Welt verliert. Vielmehr kommt ihr der Sinn für Fiktion abhanden. Sie verwandelt sich in ein reines Zeugnis der Wirklichkeit oder in eine direkte Intervention in diese Wirklichkeit. Oder aber die Künstler*innen setzen eine Spielformel ein, deren politische Glaubwürdigkeit als allgemein gesichert erscheint und die den vermeintlich kritischen Ansatz als spielerisch banalisiert. Kurzum: Ich

bin überzeugt, dass Kunst, die ihr Gebiet verlässt und sich der Aufgabe hingibt, Brüche im sozialen Gefüge zu kitten, Gefahr läuft, sich selbst in die ethische Ungenauigkeit hineinzumanövrieren.

Hans-Dietrich Reckhaus: Es gibt Künstler*innen, die für sich selbst arbeiten und gesellschaftlich nichts bewegen. Es gibt aber auch solche, die sich für Veränderungen einsetzen. Dazu gehören Frank und Patrik Riklin. Ich würde sie aber nicht als politische Künstler klassifizieren. Sie wollen einfach in und für die Gesellschaft etwas tun. Politik ist grundsätzlich mit Politiker*innen verbunden. Dort kümmert man sich ganz anders ums Gemeinwohl. Es wäre toll für die beiden, wenn sie durch ihre Projekte etwas direkt politisch beeinflussen könnten. Aber ich denke, ihr zentrales Ansinnen ist es, gesellschaftlich zu wirken. Deshalb beschloss ich auch, mich an sie zu wenden. Das *Null Stern Hotel* habe ich mitverfolgt. Praktisch mittellos erreichten die beiden eine grosse internationale Aufmerksamkeit. Das war genial! Deswegen habe ich sie angefragt, ob sie nicht ein »zweites *Null Stern Hotel*« für meine **Fliegenfalle** konzipieren könnten.

Sina Bühler: Im realen Leben interessieren sie sich nicht für politische Themen oder Abstimmungsdiskussionen. Die politische Aussage ihrer alten **Urinarbeit**, bei der sie ihren Urin mit dem des portugiesischen Künstlers Sergio de Matos Cunha mischten, ist eher die Ausnahme. Es war ihr Beitrag für eine Ausstellung im Kunstmuseum St. Gallen zum Thema Integration. Hochpolitisch. Mit ihren späteren Sachen leisten sie gewissermassen Kunstvermittlungslsarbeit für diejenigen, die sich nicht für Kunst interessieren. Das ist im Grunde Mitmachkunst. Vielleicht lässt sich das breit Abgestützte, Demokratische, Menschennahe, Kommunikationsfördernde als politisch bezeichnen?

Marie-Louise Nigg: Riklins frühere Arbeiten scheinen mir expliziter politisch zu sein. Beispielsweise fällt mir die **Aktion an der Rheinuferstrasse** in Schaffhausen ein, die temporär in das Verkehrssystem der Stadt eingriff und die Bedürfnisse der Fussgänger*innen thematisierte. Die Arbeit lieferte einen kritischen Kommentar zu den realpolitischen Umständen vor Ort.

31

32

33

Catherine Sokoloff: Die beiden sind frisch, frech und verhandeln schwere Themen mit einer grossen Leichtigkeit. Projekte wie *Das kleinste Gipfeltreffen der Welt* sind von der Idee her zwar politisch, aber ihr Umgang mit dem Politischen lebt darin von einem gewissen Juxcharakter. Auch das kleine Projekt mit der Saftpresse in St. Gallen ist ein gutes Beispiel dafür. Da haben sie die Restenergie der in den Bahnhof einfahrenden Züge genutzt, um Apfelsaft zu pressen. Die meisten Passant*innen brachte das Projekt zum Lachen, aber auch der politische Gehalt war in diesem Bild spürbar.

34

Jelena Gernert: Menschen nehmen aktiv an ihren Projekten teil und setzen sich oft für Dinge ein, die sie normalerweise nicht interessieren würden. Das macht ihre Kunst gesellschaftsrelevant, demokratisch und partizipativ. Patrik und Frank haben auch oft mit regionalen Politiker*innen zu tun und pflegen einen intensiven Kontakt zu den Medien.

Catherine Sokoloff: Ihre Arbeitsweise ist merklich von den gesellschaftspolitischen Strukturen in der Schweiz beeinflusst: Das Kooperative steht im Mittelpunkt. Die meisten ihrer Projekte setzen eine Zusammenarbeit mit anderen voraus. Für **BIGNIK** beispielsweise haben sie enorm viele Leute zur Beteiligung motiviert, sei es fürs Stoffesammeln, fürs Nähen, Auslegen oder Picknicken. Hinter diesem extremen organisatorischen Aufwand steckt eine besondere Fähigkeit. Das Co-Create-Prinzip ist aus ihrem künstlerischen Konzept nicht wegzudenken, und das ist urschweizerisch. Ohne die genossenschaftlichen Strukturen wäre hierzulande vieles nicht produzierbar gewesen. Aber auch in der Schweizer Politik geht es ja ständig um die Kooperation unter den verschiedenen parteipolitischen Kräften.

35

Marie-Louise Nigg: Ist es möglich, politische Kunst per Auftrag zu machen? Das hängt wohl davon ab, wie der Auftrag formuliert ist und wie die Auftraggeber*innen auf Vorschläge reagieren: Was passiert, wenn ihnen der Vorschlag zu kritisch erscheint? Passt man sich dann an oder nicht? Das vielleicht grössere Problem hat man dann, wenn die Auftraggeber*innen geradezu begeistert sind von der vorgeschlagenen Projektidee und diese gleich zu ihrer eigenen Ideologie machen.

Sina Bühler: Das Auftragsverhältnis ist nicht per se ein Hindernis für politische Kunst. Patrik und Frank machen ja keine Werbung für Auftraggeber*innen, von denen sie bezahlt werden.

Obwohl ich bei *BIGNIK* kaum Unterschiede zu einer Werbeaktion sehe. Aber wir wissen nicht, welche Aufträge sie absagen. Bisher sah ich mich jedenfalls nie gezwungen zu sagen: Das könnt ihr nicht machen! Ich selbst würde nichts für die Credit Suisse oder die UBS tun. Aber ich habe wohl eine viel zu strikte Vorstellung von Gut und Böse. Sie ticken da anders und führen mir mit ihrer Arbeit meine Stereotypen vor. Ihre Haltung ist nicht kritisch, vielmehr geht es ihnen um die inhaltliche und ästhetische Dominanz.

Racques Jancière: Der Prozess der politischen Subjektivierung lässt sich nicht von aussen auslösen, geschweige denn von denjenigen in Auftrag geben, die in der bestehenden Hierarchie a priori auf der mächtigen Seite stehen. Wenn solche Prozesse zusätzlich noch durch Kunst gestützt werden, dient diese ausschliesslich einem didaktischen Zweck. Eine solche Kunst ist moralisch aufgeladen und spiegelt lediglich das bestehende Machtgefüge wider. Solche Werke haben keine Wirkung und können keine neuen Visionen der Welt aufzeigen.

Catherine Sokoloff: Wenn man in seiner Arbeit von einer bestimmten parteipolitischen Haltung ausgeht, trägt man entsprechende Ideologien, Dogmen und Vorstellungen mit der Kunst weiter. Wenn man aber weitgehend frei von solchen Ideologien ist und versucht, ganz neu, ohne irgendwo politisch anzuknüpfen, etwas zu tun, womit kann man sich dann identifizieren? Riklins achten bei der Umsetzung ihrer Projekte strengstens darauf, ob und wie die Balance zwischen Kunst und Wirtschaft gelingt. Wo drohen sie, ins Kommerzielle zu kippen? Wann wird es für sie untragbar? Sie bedienen sich bei allem, was ihnen passt, ohne sich dabei ideologisch

im Weg zu stehen. Damit bilden sie gewissermassen die Tendenzen ab, die zunehmend Einzug halten in die heutige westliche Gesellschaft: Die Identitäten werden immer diverser, ungreifbarer und dynamischer.

Mantal Chouffe: Wir haben heute einen Verlust des Politischen zu verzeichnen. Es ist die allgegenwärtige neoliberale Ideologie, die uns weismachen will, dass klar umrissene politische Identitäten obsolet geworden sind. Und dabei werden zugunsten der Reproduktion sämtliche Ungleichheiten, Konflikte und Machtgefälle überdeckt. Was sich als eine ideologische Unvoreingenommenheit zeigt, hat mit einer gezielten, programmatischen politischen Indifferenz zu tun, die der neoliberalen Logik innewohnt.

Hans-Dietrich Reckhaus: Man kann es so auslegen, dass ihr Tun durch meinen Auftrag manipuliert wurde. Aber ich habe sie nicht damit beauftragt, mir etwas zu präsentieren, was mir gefällt und mich geschäftlich weiterbringt. Mich interessierte eine künstlerische Antwort auf meine Produkte. Sie waren frei, mir alles Mögliche zu präsentieren. Hätte ich mich an eine Werbeagentur gewandt, hätte ich sicher etwas bekommen, was gefällig, clever und spannend ist. Frank und Patrik haben sich aber nicht darum gekümmert. Hätten sie mir etwas gezeigt, was mir nicht gepasst hätte, wäre ihre Arbeit mit dem Honorar abgegolten. Die beiden sind vollkommen autonom geblieben, und darin bestand die Konsequenz des Kunstwerks, das sie für mich geschaffen haben.

Jelena Gernert: So, wie die beiden ticken, würden sie niemals einen Auftrag annehmen, wenn sie ihn nicht nach ihrem Ermessen gestalten könnten. Herr Reckhaus wollte ein neues Produkt zur Insektenvernichtung bekannt machen. Frank und Patrik schauten es sich an und realisierten, dass sie mit solchen Produkten nichts zu tun haben wollen. Sie übten Kritik an Herrn Reckhaus und hielten es nicht für möglich, dass er sich darauf einlassen würde.

Während des gesamten Projekts musste er Dinge tun, die er normalerweise nicht tun würde. Beispielsweise öffentlich auftreten. Auf einmal stand er vor Kameras, gab Interviews, hielt Vorträge. Er hat beschlossen, sich darauf einzulassen, und hat vieles in Kauf genommen. Insofern unterscheidet sich dieses Auftragsverhältnis sehr von einer gewöhnlichen Dienstleistung.

Marie-Louise Nigg: In ihrer Praxis beobachten sie gesellschaftliche Begebenheiten sehr genau, spüren Ungereimtheiten auf und greifen in Systeme ein. Diese Konzentration auf konkrete Phänomene verleiht ihrer Arbeit einen politischen Charakter. Es stellt sich natürlich die Nachhaltigkeitsfrage: Geht es nun darum, auf Missstände aufmerksam zu machen oder Dinge auch langfristig zu verändern? Ich selbst gehe nicht davon aus, dass Kunst eine explizit gesellschaftsverändernde Funktion haben muss. Denn grundsätzlich besteht die Stärke von Kunst darin, an den Rändern des Systems zu agieren.

Frank Riklin: Wir wollen neue Realitäten kreieren. Ganz egal, ob das Kunst ist oder nicht. Unsere Arbeit bringt etwas in Bewegung. Aber was das genau ist, definieren wir nicht. Wenn wir die Idee einer Intervention durchdenken, gilt die These, dass das Projekt da beginnt, wo es eigentlich aufhört. Wenn wir also etwas nur sehr kurz machen und dann wieder gehen – so war es beispielsweise beim **Quatschmobil** –, ist das höchstens ein Versuch, ein Test ohne Folgen.

Marie-Louise Nigg: Ihre Aktionen haben immer auch einen sozialen Aspekt. Erst einmal hat man einfach Lust, mitzuspielen, gemeinsam zu picknicken, Saft herzustellen. Sie treten nicht als politische Künstler auf, die »die Welt verändern« wollen, sondern als Dienstleister, die ein Problem mit anderen, künstlerischen Strategien lösen. Dadurch ist auch wieder eine humorvolle Distanznahme möglich. Darin sehe ich ihre grösste Stärke. Bereits in der Romantik wurde die Frage verhandelt, ob Ironie eine probate Strategie für Kritik am bestehenden System sei. Riklins können dank ihrer spielerischen Herangehensweise Menschen viel unbefangener partizipieren lassen und dabei den Finger gezielt auf den wunden Punkt legen.

36

Racques Jancière: Eine spielerische Kunst, die Widersprüche zwischen Unterhaltung und Kritik in sich vereint, wird

überall hochgehalten. Ihr Spiel ist aber ein Spiel ohne Einsatz. Denn sie schlägt ihr Kapital aus dem Oszillieren zwischen mehreren Bedeutungen. Wenn spielerische Kunst beispielsweise eine Kritik an der spektakelhaften Welt des Marktes formuliert, ist sie nicht in der Lage, zwischen ihren eigenen und den von ihr initiierten kommerziellen Ordnungen zu unterscheiden. Das Dispositiv einer solchen Kunst lebt davon, dass es unmöglich ist, sein Funktionsprinzip von seinen Effekten zu trennen.

Mantal Chouffe: Kritik kann selbstverständlich auch witzig sein und soll Spass machen. Denn um eine Gemeinschaft zu schaffen, muss man die Emotionen aktivieren, damit sich Menschen mit bestimmten Ideen identifizieren können. Gerade in der heutigen postpolitischen Situation ist diese emotionale Dimension zentraler denn je.

Sina Bühler: Die Zuschreibung »ironisch« trifft kaum zu. Weil die beiden alles sehr ernst nehmen. Sie sind aber nicht die typischen intellektuellen Konzeptkünstler, sondern denken niederschwellig über alles nach. Aber sie machen sich niemals lustig über ihre Kunst oder über die Mitwirkenden in ihren Projekten.

Hans-Dietrich Reckhaus: Der Begriff »Ironie« gefällt mir gar nicht. Ich würde vom Spielerischen sprechen. Als wir die Fliege Erika per Flugzeug in die Ferien schickten und sie verwöhnten, war das eine spielerische Umdrehung, aber keine Ironie. Wir stellten mit ästhetischen Mitteln die Welt auf den Kopf, weil ein allgemein nicht als wertvoll empfundenes Insekt derartig ins Zentrum

gerückt wurde. Das Spiel ist ein künstlerisches Element, mit dessen Hilfe eine Geschichte erzählt und der Wert eines Insekts hinterfragt wird. Viele Menschen dachten sich: Das ist zwar verrückt, aber lasst uns darüber nachdenken! Das Ganze ist symbolisch geäußerte Kritik, aber keine Ironie.

Marie-Louise Nigg: Man wundert sich bei dem absurden Vorschlag, den sie Reckhaus präsentierten, dass er sich darauf eingelassen hat. Warum tat er das?! Kein vernünftiger Unternehmer würde darauf einsteigen, ob aus ökonomischen, psychologischen oder pragmatischen Gründen. Sollte man tatsächlich Fliegen auf der Welt retten wollen, gäbe es deutlich effizientere Methoden dafür. Was ist es dann? Eine private Therapie, durch die Reckhaus sein Weltbild mit dem schweren Erbe eines Chemieunternehmens in Übereinstimmung zu bringen versucht? Oder eine geschickte Werbestrategie?

Hans-Dietrich Reckhaus: Ich habe nie Werbung betrieben und werde es auch in Zukunft nicht tun. Mein Unternehmen ist in die Öffentlichkeit geraten, weil die Presse über uns geschrieben hat. Der Grund dafür ist, dass ich gegenwärtig einen Weg beschreite, der sich im Prinzip gegen mein Geschäft richtet. Ich sage: Liebe Gesellschaft, wenn du Insektenschutzmittel kaufst, soll auch eine Kompensation geleistet werden, die mein Unternehmen mitliefern kann. Aber, bitte, hör auf mit dem rücksichtslosen Konsum konventioneller Biozide! Ich bin von diesem Weg fest überzeugt und hoffe, dass die Gesellschaft bald begreift, wie wichtig die Insekten sind. Irgendwann werden Menschen Insektenschutz nur mit Kompensation erwerben. Langfristig kann es sich wirtschaftlich auszahlen. Das ist meine ökonomische Überlegung dahinter. Es ist aber keine Werbemaßnahme. Im Moment wenden sich Kund*innen von mir ab. Der Wirtschaftsverband lädt mich nicht mehr zu den Sitzungen ein. Die Aktion hat für mich erhebliche wirtschaftliche Konsequenzen.

Christina Lüthy: Natürlich muss Reckhaus das Projekt in ein ökonomisches Narrativ umdeuten. Sonst wäre das eine Zerstörung seiner Unternehmerexistenz. Das tut er auch und produziert neue Fiktionen. Irgendwann ist das Projekt natürlich nicht mehr so klinisch rein, wie es von den Riklins angedacht war. Sie können es nicht mehr umfänglich kontrollieren. Den Zugriff auf Reckhaus' Performance haben sie bereits verloren. Sie haben ihm die Deutungs-

macht überlassen. Aber gerade das ist so spannend. Hätten sie ihm nicht die Freiheit gelassen, würde man das Projekt ausschliesslich im Kunstkontext rezipieren. In seiner heutigen Form hat es eine grosse Eigenwilligkeit erhalten.

Racques Jancière: Im heutigen Kunstbetrieb dominiert eine Haltung, die auf eine bescheidene Kunst setzt. Damit meine ich die auffällige Partikularität ihrer Anliegen. Diese Kunst steht nicht für Einzigartigkeit der Form und die daran gekoppelte Vision einer anderen gemeinsamen Welt. Sie gibt sich vielmehr mit einer Neuordnung von Dingen und Bildern zufrieden, die der bestehenden Alltagswelt entstammen. Diese Mikrosituationen, die in der heutigen Kunstproduktion oft anzutreffen sind, sprechen eher eine ironische und spielerische denn kritische Sprache und sind kaum vom gewöhnlichen Leben zu unterscheiden.

Marie-Louise Nigg: Die Idee des Fliegenprojekts ist absurd und deswegen so gut in der Konzeptphase. In dem Moment, wo das Projekt zur Realität wird, verliert es sein kritisches Potenzial, da ihm die Metaebene abhandenkommt. Es wird zu einem Spektakel, und der kritische Echoraum verhallt, künstlerisch wie ökopolitisch.

Christina Lüthy: Klassische Künstler*innen würden ein solches Projekt auf einer abstrakten Ebene belassen. Die Entwicklung, die das Fliegenprojekt genommen hat, zeigt auf, was passiert, wenn Kunst nicht im musealen Kontext stattfindet. Zwischen Reckhaus und den beiden hat sich eine produktive Spannung aufgebaut. Spannungen und Konflikte zeichnen alle ihre neueren Projekte aus. Das führt aber auch dazu, dass man sie kaum getrennt von den jeweiligen Auftraggeber*innen rezipieren kann.

Opposition zweiter Ordnung

Marie-Louise Nigg: Wenn man es schafft, einen Insektenvernichtungsmittel-Hersteller ernsthaft für den Schutz von Insekten eintreten zu lassen, ist das für das Publikum einprägsamer, als wenn man per se aus einer ablehnenden Haltung heraus agiert.

Frank Riklin: Unsere Arbeit richtet sich nicht a priori gegen etwas. Das ist eines unserer wesentlichen Merkmale und nervt die kritischen Geister so sehr. Für sie seien wir mal unverfroren, mal spielerisch-naiv. Zwei Spassvögel. Dabei meinen wir es ernst. Künstler*innen, die in ihrer Arbeit programmatisch kritisieren, sind uns suspekt. Diese vermeintliche Opposition, die kommt, kritisiert und geht, hinterlässt keine nachhaltigen Spuren. Wir aber üben eine Opposition zweiter Ordnung. Wir sind im Grunde ein trojanisches Pferd.

Mantal Chouffe: Die heutigen kapitalistischen Produktionspraxen zeichnen sich durch Eigenschaften aus, die man ursprünglich dem kreativen Prozess der Kunstschaffenden zugeschrieben hat. Gänzlich neue Bereiche wie die Sprache, die Wahrnehmung oder das Gedächtnis werden heute für den Arbeitsprozess mobilisiert. Es ist aber der falsche Moment, sich der Resignation hinzugeben. Das Ziel kritischer künstlerischer Praxen sollte unter den gegenwärtigen postfordistischen Bedingungen darin bestehen, diese Transformationen von Arbeitsprozessen für sich zu nutzen.

Patrik Riklin: Wir behaupten nicht, Kritik üben zu wollen. Das ist genauso wie mit dem Begriff des Politischen: Sobald man die eigene Haltung so eindeutig formuliert, erübrigt sich die Kritik. Als wir beispielsweise im Rahmen der **Melser Denkpause** den vorsätzlichen, kollektiven Stromunterbruch initiieren wollten, begründeten

wir ihn mit dem Mehrwert für unsere Gesellschaft. Ganz bewusst haben wir uns nicht direkt darüber ausgelassen, dass die Gesellschaft keinen adäquaten Umgang mit Energieressourcen hat.

Sina Bühler: Ihre Arbeit hat gesellschaftskritische Ansätze, und im Gegensatz zu vielen anderen Kunstprojekten ergibt sich daraus ein sichtbarer Nutzen. Dabei zerstören sie nichts, sondern sind immer konstruktiv im Umgang mit Situationen. Das führt aber oft zu oberflächlichen Lösungen im Stil von: Man redet nicht mehr miteinander. Also lasst uns mehr miteinander reden.

Racques Jancière: In der Kunst geht es um die Autonomie. Aber sie liegt nicht, wie es uns die Theoriebildung der Moderne klarmachen wollte, im Kunstwerk selbst. Sie liegt in der ästhetischen Erfahrung, die das Kunstwerk ermöglicht. Mit zunehmender Schrumpfung des öffentlichen Raumes und der fortschreitenden Auflösung der politischen Vielfalt schreibt man den Interaktionen und Provokationen der Kunst die Funktion der Ersatzpolitik zu. Ob die Kunst auch in der Lage ist, politische Räume neu zusammensetzen, oder sich lediglich damit begnügen muss, sie zu parodieren, ist die Frage, die wir uns heute stellen sollten. Ich bin der Meinung, dass die emanzipatorische Dimension der Kunst in ihrem Als-ob-Modus liegt. Damit meine ich nicht den Entwurf einer Fantasiewelt, die der bestehenden Realität entgegengesetzt ist. Vielmehr verstehe ich darunter eine Änderung von Rahmen, Rhythmen und Maßstäben sowie die Herstellung neuer Verhältnisse zwischen Erscheinung und Wirklichkeit.

Frank Riklin: *BIGNIK* wirkt auf den ersten Blick harmlos, von einer relativen politischen Passivität beherrscht. Wenn unsere Vision aufgeht und *BIGNIK* bis 2040 fortgesetzt werden kann, wird es die Region überschwemmen. Mit dieser vermeintlich harmlosen Arbeit werden wir die Grenzen ganz beiläufig brechen, ohne dass die Sprengkraft als solche erkannt wird. Der konstruktive Ansatz ist für unsere Arbeit grundlegend. Nichtsdestotrotz äussern wir auch Kritik – Kritik am unverfänglichen Schöngeist.

Christina Lüthy: Riklins verstehen sich zwar als Künstler, haben sich allerdings schon sehr früh von bestimmten Codes des Kunstsystems verabschiedet und dessen implizite No-Gos über Bord geworfen. Es gibt politische Themen in ihren Projekten, die sie aber ganz anders problematisieren, als es in der sogenannten kritischen Kunst üblich ist. Sie kritisieren nicht das gesellschaftliche System als Ganzes, sondern machen gezielt Probleme aus. Sie tun das aber niemals mit erhobenem Zeigefinger.

Catherine Sokoloff: Sie sind in Sphären unterwegs, vor denen die meisten Künstler*innen eine Grenze ziehen würden. Das hat mit ihrem Verständnis der künstlerischen Freiheit zu tun. Gerade an Stellen, an denen wir uns aus moralischen, ethischen oder ideologischen Gründen freiwillig beschränken, machen sie auf. Versucht man dann aber, sie auf eine greifbare Haltung festzunageln, entwischen sie. An dieser Stelle verdichtet sich die Kritik von aussen an ihrem Vorgehen.

Mantal Chouffe: Wenn ein politischer Konflikt als eine moralische Opposition zwischen Gut und Böse verhandelt wird, versperrt man sich die Möglichkeit, die bestehenden Machtverhältnisse jemals zu verändern. Daher halte ich es für grundsätzlich falsch, bestimmte Themenbereiche oder Akteure als das Böse zu tabuisieren. Die eigene politische Identität lässt sich nur dann schärfen, wenn man die Bereitschaft aufbringt, sich mit den gegnerischen Strategien, Visionen und Funktionsweisen eingehend auseinanderzusetzen. Sollen sich

also kritische künstlerische Praktiken mit ausserkünstlerischen Institutionen, Organisationen und Unternehmen befassen, um diese zu verändern, oder sollen sie sich konsequent auf Distanz zu ihnen halten? Neben der Strategie der vermeintlich kritischen Abgrenzung gibt es die einer eingehenden Auseinandersetzung mit ihnen, für die ich plädiere. Nur auf diese Weise wird die Umkehrung bestehender Machtverhältnisse möglich.

Jelena Gernert: Der Weg, den Riklins mit Herrn Reckhaus zurückgelegt haben und den ich seit drei Jahren mit der Kamera begleite, sorgte für Reibungen. In der Insektenschutzmittelbranche, bei der Suche nach einem passenden Dorf für die Fliegenrettungsaktion, später an der Hochschule St. Gallen, als Fliege Erika in den Boden eingelassen wurde. Diskussionen, Spannungen, Auseinandersetzungen sind der rote Faden, der sich durch alle ihre Projekte hindurchzieht.

Marie-Louise Nigg: Die Tatsache, dass Reckhaus die selbstkritische Wendung vom Insektenvernichter zum -schützer akzeptiert, stellt das subversive Potenzial des Projekts doch ziemlich infrage. Die politische Dimension wird entschärft zugunsten eines charismatischen Hauptdarstellers, Performers, Originals. Er wird zum dritten Künstler im Bunde. Der Spleen eines Einzelnen steht plötzlich im Vordergrund. Die Symbolhaftigkeit der Aktion verliert sich im Partikulären des Falls Reckhaus.

Jelena Gernert: Wenn sich Reckhaus durch die Intervention der beiden für eine gute Sache einsetzt, finde ich das Projekt legitim. Will man in der Gesellschaft etwas bewegen, muss man auch mal auf spektakuläre Mittel zurückgreifen, sonst kann man kaum eine breite Öffentlichkeit erreichen. Natürlich möchte Reckhaus erfolgreich sein. Er braucht finanzielle Ressourcen, um sein ökologisches Ziel zu erreichen. Neulich wurden zwei Leute von ihm angestellt, die ausschliesslich an der Insektenrettung und Nachhaltigkeit arbeiten. Ihre Stellen hat er im Zuge des Projekts geschaffen.

Hans-Dietrich Reckhaus: Frank und Patrik kritisierten mein Geschäft enorm. Sie behaupteten, ich dürfe keins meiner Produkte mehr verkaufen. Aber sie hätten niemals gedacht, dass ich mich bereit erklären würde, mein Geschäftsfeld derartig zu hinterfragen. Diesen Weg mit all seinen Konsequenzen gehe ich nun allein weiter, und es tritt ein, was die beiden angestrebt haben: Durch die grosse Aufmerksamkeit für das Projekt etabliert sich in der Gesellschaft ein neues Bewusstsein für Insekten.

Marie-Louise Nigg: Das *Null Stern Hotel* markiert eine radikale Wende in ihrer künstlerischen Laufbahn. Innerhalb weniger Stunden wurde das Projekt auf der ganzen Welt bekannt. Seitdem kommen laufend Anfragen mit der Erwartung ähnlich spektakulärer Ideen. Bei ihren früheren Aktionen wie *Das kleinste Gipfel-treffen der Welt* oder *Melser Denkpause* waren der Zufall, das Unerwartete, das mögliche Scheitern an der Gesellschaft expliziter mitbedacht.

Sina Bühler: Künstler*innen müssen auch darauf bedacht sein, ihre eigenen Ideen geschickt zu verkaufen, und darin sind die beiden Meister. Bemerkenswert ist, wie die Berichterstattung über sie funktioniert – meistens sehr verkürzt und skandalträchtig. Die Berichte erscheinen nicht in der *Wochenzeitung*, nicht im *Tages-Anzeiger* auf der Kulturseite oder in der *Neuen Zürcher Zeitung* im Feuilleton. Es sind vorwiegend die Lokalmedien, die etwas unter »News« oder »Schauplatz« bringen. Ihre Projekte werden deswegen auch selten kritisch begutachtet, sondern nur beschrieben.

Patrik Riklin: Mit *Null Stern Hotel* haben wir einen geschichtlich und politisch extrem vorbelasteten Raum wieder salonfähig gemacht, und alle sagten: Wow, ist das geil! Ich will auch im Bunker schlafen. Da frage ich mich, warum bei einer so massiven Berichterstattung niemand die verschiedenen kritischen Aspekte des Themas beleuchtet hat. Uns selbst ist es aber wichtig, keine interpretierende, aufklärende Rolle zu übernehmen.

Racques Jancière: Eine Verdoppelung der real gelebten Warenwelt lädt die Rezipient*innen nicht dazu ein, die Zeichen hinter den Elementen des Spiels zu lesen und so die tatsächliche

Funktionsweise unserer Welt zu erkennen. Vielmehr sollen wir uns an dem Spiel mit dem Unentscheidbaren vergnügen. Die minimalen Verschiebungen in der Abfolge von Zeichen oder in der Zusammenstellung von Elementen, die sich kaum bemerken lassen, werden als "Humor" bezeichnet.

Frank Riklin: Von Hotellerie Suisse haben wir nach der ersten offiziellen Eröffnung des *Null Stern Hotels* einen Brief erhalten mit der Bitte, aufzuhören, da die Idee die gesamte internationale Tourismusindustrie unterwandere. In ihrer Logik haben sie angenommen, dass wir unter der Marke *Null Stern Hotel* eine ganze Kette in den Schweizer Bunkern eröffnen würden. Das Projekt wurde zum Politikum, weil wir tief in das rigide System der Hotellerie eingegriffen und dieses traditionsträchtige Gewerbe durcheinandergebracht haben. Es würde uns aber niemals in den Sinn kommen, zu behaupten, dass alle Bunker als Antithese zum vorherrschenden Luxuswahn umgestaltet werden sollen. Diese Politpredigten sind nicht unsere Aufgabe! Wenn aber unsere künstlerische Arbeit diesen Gedanken bei den Menschen auslöst und wenn die Konzerne gleichzeitig bereit sind, sich darauf einzulassen, haben wir keine Berührungsängste, im Gegenteil! Wir finden es hoch spannend, gemeinsam über neue Gestaltungsmöglichkeiten nachzudenken, in die Millionen investiert werden. Für uns ist es wichtig, unsere Haltung für uns selbst klar zu definieren. Nachdem aber unsere Werke in die Öffentlichkeit entlassen worden sind, wollen wir ihre Rezeption nicht kontrollieren.

Patrik Riklin: Man kann uns nicht kaufen, weil die Kunst das Sagen hat. Der Verdacht, dass die Geldgier juckt und wir unsere Künstlerintegrität verlieren und zu Kapitalisten werden, ist völlig verfehlt. Im Fall von *Null Stern Hotel* haben wir klar gesagt: Wir nehmen diese Millionen gerne an, aber nur dann, wenn unsere Kriterien berücksichtigt sind und unsere künstlerische Haltung respektiert wird. Dem war aber nicht so.

Mantal Chouffe: Ich denke nicht, dass alle unter den postfordistischen Bedingungen arbeitenden Künstler*innen instrumenta-lisiert und mit der stetigen Reproduktion des bestehenden Systems beschäftigt sind. Unter Anerkennung tief greifender Veränderungen, die das aktuelle postfordistische Stadium des Kapitalismus mit sich bringt, ermöglichen gerade die neuen Formen der Produktion neuartige Strategien des Widerstands, auch des ästhetischen.

Racques Jancière: Die Kunst, die Zeichen des Kapitals hinter den alltäglichen Verhaltensweisen und Gegenständen entlarvt, wird selbst zum Bestandteil der kapitalistischen Realität. Die einzige Subversion, die dieser künstlerische Ansatz womöglich noch ent-hält, liegt darin, dass er die Regeln des Zeichenlesens obsolet macht in einer Gesellschaft, die im ununterbrochenen Konsum von Zeichen funktioniert.

Christina Lüthy: Es ist schwierig, abzuschätzen, wie ein System reagiert, wenn man die Hegemonie von innen aufzubrechen versucht. Wenn man als Künstler*in im eigenen Feld bleibt, sind die Reaktionen recht prognostizierbar. Die Stärke muss man erst einmal haben, über die Feldgrenzen hinaus zu agieren, konsequent ambivalent zu bleiben, aber nicht käuflich zu werden und sich dabei andauernd von der programmatischen Kritik des Kunstbetriebs abzugrenzen.

Catherine Sokoloff: Wir sind ja eine dichotom organisierte Gesellschaft. Wir haben das Gute und das Schlechte, Frau und Mann, rechts und links. Dieses wertende Denken ist dermassen dominant, dass es kaum möglich ist, die Differenz des Sowohl-als-auch

zu denken. Damit spielen die beiden. Reckhaus ist beim Projekt dabei, weil sie es schaffen, seine Differenz so zu berücksichtigen, dass er sich beteiligt fühlt, während auch andere Menschen, die wiederum ganz andere Positionen vertreten, ebenfalls mit von der Partie sind. Sie kriegen es in ihren Projekten immer wieder hin, eine Balance zwischen verschiedenen Kräften herzustellen. Es braucht enorm viel strategische Arbeit, um an diesen Punkt zu gelangen.

Verstrickungen

Jelena Gernert: Riklins leben wie Unternehmer. Sie stellen nicht in Museen oder Galerien aus, sondern beziehen ihre Ressourcen aus anderen Kassen, als man dies normalerweise in der Kunstwelt tut. Oft verdienen sie Geld in Firmen, die sie strategisch beraten.

Christina Lüthy: Vor einiger Zeit haben wir gemeinsam einen Performance-Workshop für Unternehmen entwickelt. Manager*innen sollten künstlerische Zugänge erlernen und das »unübliche Handeln« erproben – ein Begriff, der für Riklins sehr zentral ist. Das Projekt kam schliesslich nicht zustande, weil der Auftraggeber Angst bekam.

Frank Riklin: Wenn wir Workshops in Unternehmen durchführen, unsere Projekte präsentieren und über Themen wie Arbeitsorganisation oder Unternehmenskultur, Selbstorganisation, Mitbestimmung, Sinn, Motivation diskutieren, bekommen wir häufig zu hören: Ihr seid Künstler, also könnt ihr alle möglichen Fragen aufwerfen. Dann sagen wir: Aber ihr könnt das doch genauso! Es kommt darauf an, wie Fragen gestellt werden. An dieser Stelle wird es auch politisch.

Sina Bühler: Da frage ich mich, warum ein Unternehmen Künstler von ausserhalb einladen muss, um mit den eigenen Angestellten zu reden. Aber ich glaube, dass sich Patrik und Frank so etwas nicht überlegen. Sie waren noch nie angestellt und können es sich nicht ausmalen, was es heisst, Vorgesetzte zu haben oder die Entlassung zu fürchten. Eine solche persönliche Erfahrung braucht man, um Dinge politisch einordnen zu können. Ihr Exkurs in die Wirtschaft bleibt relativ abstrakt.

Marie-Louise Nigg: Auch wenn sie sich an der Schnittstelle von Konzeptkunst und Dienstleistung ansiedeln, werden sie als Künstler wahrgenommen. Einen so grossen Aktionsspielraum haben sie auch nur, weil sie als Künstler agieren dürfen. Es geht ihnen nicht vordergründig um Lösungen, sondern um Einzelaktionen, partikuläre Situationen, die sie bespielen und deren Funktionsweise sie uns bewusst machen.

Patrik Riklin: Standortmarketing, wie grauenvoll! Pipilotti Rist für die Raiffeisenbank – pfui! Zürich Versicherung, Kunst am Bau – pure Machtdemonstration! Die Geschäftsstelle der Regio Appenzell AR-St. Gallen-Bodensee ist auf uns zugekommen und hat uns gebeten, ein Standortmarketing-Konzept aus unserer künstlerischen Perspektive zu entwickeln. Es kam zu einem Vertrag über zwei Jahre, der die rechtlichen Aspekte unserer Zusammenarbeit regelt. Wir verhalten uns in gewisser Hinsicht so, wie es in der richtigen Wirtschaft üblich ist. Es ist wichtig, denn es schützt uns und unsere Kunst vor Vereinnahmung.

Frank Riklin: Zwar haben wir Kunst studiert und uns für die Kunstproduktion entschieden, uns aber bewusst vom Kunstbetrieb befreit und die Vision eines sogenannten »Kunstwirts« entwickelt. Er bringt unsere Doppelrolle als Künstler und zugleich Unternehmer auf den Punkt. So kommen wir auch an andere Budgets heran als die, die Künstler*innen gewöhnlich zur Verfügung stehen. Wir machen immer wieder die Erfahrung: Je mehr wir uns von der traditionellen Kunstinstitution distanzieren, desto intensiver wird unsere künstlerische Arbeit.

Patrik Riklin: Die Frage, inwiefern unsere Arbeit Kunst ist, interessiert uns wenig. Viel spannender ist die Frage, was sie leisten kann. Ihre Radikalität besteht darin, dass sie nicht den Prinzipien des Kunstmarkts, aber auch keinen rein ästhetischen, werkimmanen Zwängen folgt. Oft wird sie gar nicht als Kunst wahrgenommen. Es ist interessant zu beobachten, wie sich ihre Bedeutung je nach Kontext verändert.

Marie-Louise Nigg: Sie haben sich eine eigene Logik an der Schnittstelle zwischen Kunst und Wirtschaft zurechtgelegt – ein Mythos, den sie gerne zelebrieren. Diese beharrliche, konsequente Distanznahme der beiden vom Kunstbetrieb ist eine klassische Strategie, mit deren Hilfe sie im Kunstfeld eine grosse Präsenz, Aufmerksamkeit und Wiedererkennung generieren.

Sina Bühler: Ihre Abgrenzung von der Kunst ist eine Reaktion darauf, dass sie ausgegrenzt werden. Sie haben sich jenseits des Kunstbetriebs eigene Strukturen aufgebaut, die funktionieren, auch ohne in die Kunstwelt eingebettet zu sein.

Christina Lüthy: Man nimmt sie im Kunstbetrieb möglicherweise ungern, aber immer als Künstler wahr. Sie bewegen sich in einer Grauzone, mit der permanenten Herausforderung konfrontiert, Künstler zu sein und sich weder den Gesetzmässigkeiten des Kunstsystems noch der Wirtschaft zu unterwerfen. Sie nehmen viel in Kauf, um diese künstlerische Unabhängigkeit zu schützen.

Hans-Dietrich Reckhaus: Ich beschäftige mich seit vielen Jahren mit der zeitgenössischen Kunst und bin überzeugt, dass Künstler*innen eine andere Wahrnehmung von Dingen haben, weil sie die Gesellschaft von aussen betrachten. Daher können sie viel spannendere und kreativere Dinge anreissen.

Patrik Riklin: Das Spiel mit dem unternehmerischen Vokabular hat sich organisch entwickelt. Das ist eine Methode, die uns Handlungsfähigkeit und Unabhängigkeit sichert. Gerade in der Wirtschaft, wo man meint: Kunst, schön und gut, aber bitte im Kunstraum und sicher nicht bei uns!, macht es besonders Spass, das bestehende System zu irritieren.

Frank Riklin: Das Spannendste bei unseren Begegnungen mit potenziellen Auftraggeber*innen ist dieses Aufeinanderprallen unterschiedlicher Logiken. Sie erwarten ein Treffen mit Künstlern und nicht mit Geschäftsleuten und beissen sich dann die Zähne an uns aus. Die Verunsicherung ist unsere Stärke. Da lehne ich mich zurück und sage: Mit dieser Verunsicherung müssen die Betrachter*innen klarkommen.

Racques Jancière: Man stelle die am weitesten voneinander entfernt liegenden Wirklichkeiten einander gegenüber, lasse diese zwei entgegengesetzten Welten sich gegenseitig kommentieren und spüre so ihre unsichtbaren Gemeinsamkeiten auf. Doch diese Strategie hat kaum den Effekt einer Kritik. Vielmehr ist

sie eine einfache Umkehrung, die genau das nivelliert, worauf sich die Kritik stürzen müsste.

Catherine Sokoloff: Es gibt Stimmen, die ihre Arbeit als Nichtkunst bezeichnen. Aber wann wird Kunst zu Kunst? Bei der Musik macht kaum jemand die Unterscheidung zwischen Musik und Nichtmusik. Bei der Kunst ist sie restriktiver. Kunst ist kein Bereich, in dem sich Menschen frei verwirklichen dürfen. Die Klarheit, mit der in der Kunst Ein- und Ausschluss vorgenommen werden, grenzt an Religiosität. Und dann kommen die Riklins und führen uns ebendiese festgefahrenen Vorstellungen vor.

Patrik Riklin: Wir geben ganz entspannt zu, dass wir mit der Wirtschaft kooperieren. Daran kann man den Unterschied zwischen anderen Künstler*innen und uns festmachen. Wir agieren an der Stelle, an der man noch etwas verändern kann. Wir sitzen am Tisch mit grossen Konzernen, die uns danach fragen, welche Strategie verfolgt werden soll – ein No-Go für viele Künstler*innen! Wir haben keine Berührungsängste.

Mantal Chouffe: Ich bin der Meinung, dass die Frage, ob eine künstlerische Position als kritisch gewertet werden kann, vom konkreten gesellschaftlichen Zustand abhängt, in dem sie sich manifestiert. Wir können von keinen essenziellen Merkmalen von "kritisch" oder "affirmativ" ausgehen. Vielmehr gibt es die sich stetig verändernden Diskurse, innerhalb deren Umdeutungen, Umwertungen und Indienstrahlungen entweder gelingen oder nicht. Wie ich bereits vielfach erläutert habe, kommt dabei der Kunst und der Kultur eine wesentliche Rolle zu, unabhängig davon, ob sie die bestehenden Verhältnisse untermauern oder unterwandern.

Gleichzeitig bedeutet das, dass künstlerische Praxen eines Zusammenschlusses mit weiteren politischen Akteur*innen bedürfen, um eine legitime und wirkungsmächtige politische Position zu erlangen. Allerdings können wir dabei nicht davon ausgehen, dass diese Zusammenschlüsse vonseiten der Kunst aus-schliesslich im linken und nicht ebenso im rechten, liberal-freiheitlichen politischen Feld stattfinden können ...

Catherine Sokoloff: Die Frage ist, ob man den Wirtschaftsbegriff anders denken könnte, als wir es gewöhnlich tun. Hat die Wirtschaft zwangsläufig mit Kapitalismus zu tun, oder gibt es andere wirtschaftliche Entwürfe, die nicht per se ausbeuterisch sind? Wenn die künstlerische Praxis von Frank und Patrik inhaltlich, ästhetisch, medial Möglichkeiten bietet, in diesem Bereich Platz einzunehmen, warum denn nicht?! Warum sollte sich der Kunstbetrieb nicht in solche Gebiete hineinwagen? Ich vermute, dass wir uns momentan in einem Entwicklungsprozess dahingehend befinden, derartige hybride Formen immer mehr zu praktizieren. Das bedeutet nebenbei auch, dass man immer mehr aus dem eigenen Netzwerk schöpft, statt sich auf die Spielregeln der Kunstinstitutionen einzulassen, die mit dem Alltag oft wenig zu tun haben.

Christina Lüthy: Die vermeintliche Autonomie der Kunst ist ihr eigenes Narrativ. Heute machen viele Künstler*innen bei Kunst-und-Bau-Projekten mit – eine klassische Dienstleistung. Ein verschwindend kleiner Teil der Kunstproduktion agiert aus der Opposition heraus. Worin liegt der Unterschied, ob man von einer privaten Stiftung, die häufig aus der Privatwirtschaft finanziert ist, oder von Reckhaus persönlich einen Werkbeitrag erhält? Zu Frank und Patrik fließt das Geld aus anderen Quellen, als dies bei der klassischen kritischen Kunst der Fall ist. Indem sie sich direkt mit und an den Geldgeber*innen abarbeiten, üben sie eine andere Form von Kritik.

Frank Riklin: Wir haben das Glück, dass wir von unserer Kunst leben können. Wir müssen nur Kunst machen. Welche Künstler*innen können das schon?! Und das schafft natürlich ganz viel Unmut. Alle Künstler*innen haben ihre eigene Rezeptur. Alle müssen sich mit der Frage nach den eigenen Grenzen konfrontieren, sich fragen, mit wem sie kooperieren oder in welchem Kontext sie ihre Arbeit präsentieren wollen. Es geht dabei in erster Linie darum, sich eine ehrliche Haltung zu bewahren, egal, mit wem man paktiert. Wenn man dazu stehen kann, stimmt das.

Das kleinste Gipfeltreffen der Welt (2004) war ein Gegenentwurf zum G8-Gipfel, bei dem die Dorfpräsidenten der sechs kleinsten politischen Gemeinden der Schweiz und Nachbarstaaten auf dem Kamor, einem Berg zwischen dem St. Galler Rheintal und Appenzell Innerrhoden, zusammenkamen. Anhand der Aktion wurde eine gleichnamige Videoarbeit realisiert.



Bilder: aus dem Archiv von
Atelier für Sonderaufgaben

Null Stern Hotel (2008): Unter dem Motto »The only star is you« eröffneten Frank und Patrik Riklin am 5.6.2009 im ehemaligen Nuklearbunker der Schweizer Armee in Teufen (Appenzell Ausserrhoden) ihr Hotel, das weltweit für Furore sorgte.

Bewirtschaftet wurde das Hotel von Lehrlingen aus einer Hotelfachschule. Bereits für fünf Franken

Bild: aus dem Archiv von Atelier für Sonderaufgaben



pro Nacht konnte man ein Bett buchen.

**Im Juni 2010 wurde das Hotel,
nach mehreren Kauf-
angeboten einflussreicher
Investor*innen,
in ein Museum umgewandelt.**



Bild: aus dem Archiv von Atelier für Sonderaufgaben

Die Aktion **Fliegen retten in Deppendorf** (2012) entstand in Zusammenarbeit zwischen dem Bielefelder Unternehmen Reckhaus GmbH & Co. KG für Insektenbekämpfungsmittel, dem Initiativkreis der Gemeinde Deppendorf (DE) und dem Atelier für Sonderaufgaben. Der Unternehmer beauf-



tragte die Künstler, eine Idee für den Markteintritt einer Fliegenfalle zu entwickeln. Die Gebrüder wählten die Strategie der Gegenbewegung: Retten statt töten. Mehrere Dutzend Deppendorfer*innen beteiligten sich an der Rettungsaktion. Eine der geretteten

**Fliegen – Fliege Erika – reiste
anschliessend mit dem Ret-
ter*innenpaar für drei Tage
in ein Fünf-Sterne-Hotel – mit
einem offiziellen Flugticket
der Lufthansa. Die Fliege starb
am 5.10.2012 in Herisau eines
natürlichen Todes. Ihr Leich-
nam wurde präpariert und im
Safe einer Bank aufbewahrt,**



**bis sie im
Februar 2015
in die Kunst-
sammlung der
Hochschule
St. Gallen
einging und
in einem**

**Sarkophag in den Boden des
Hochschulgebäudes eingelassen
wurde. Infolge der Aktion rief
Reckhaus das *INSECT RESPECT*-
Gütezeichen ins Leben, das
Insektenbekämpfung »mit
Ausgleich« vorsah.**

**Mit seiner neuen Produktlinie
finanziert Reckhaus nun eine
Ausgleichsfläche für Insekten
auf dem Dach seines
Unternehmens.**



Bild: aus dem Archiv von Atelier für Sonderaufgaben

Wasserlassen I (21. 8.1999–
8. 9.1999): Installation mit
Holzsockel, 160×30×30 cm,
Plexiglashaube, gefrorenes
Uringemisch, 0,31, Ausstellung
im Waaghaus St.Gallen.



Bilder: aus dem Archiv von
Atelier für Sonderaufgaben

Aktion an der Rheinuferstrasse
(29.2.2008): Der direkte Zugang von der Stadt Schaffhausen an das Rheinufer ist für die Schaffhauser Bevölkerung seit 40 Jahren durch die verkehrsreiche Rheinuferstrasse stark beeinträchtigt. Die Intervention der beiden Künstler brachte den Feierabendverkehr temporär zum Stillstand: Mittels vier Lieferwagen haben sie eine quer zur Strasse liegende Passage erstellt.



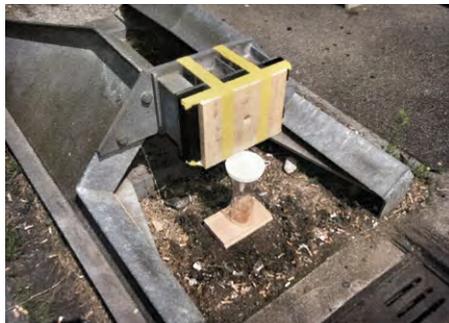
Bilder: aus dem Archiv von
Atelier für Sonderaufgaben



Apfelsaftpresse (2008): ein ambulantes Experiment im öffentlichen Raum, 13.6.2008, auf dem Bahnhofplatz in Frauenfeld, Material: Zug, Puffer, Holz, Klebeband, Plastikbecher, Apfel.



Bilder: aus dem Archiv von Atelier für Sonderaufgaben



Mit dem **BIGNIK**-Projekt (seit 2011) knüpften Riklins an die grosse St. Galler Textiltradition an: Aus 250 000 – der Einwohner*innenzahl der Ostschweiz entsprechend – vorwiegend roten und weissen Einzeltüchern wächst das **BIGNIK**-Tuch jährlich um ein paar Hundert Quadratmeter. Einmal im Jahr wird es ausgebreitet für ein grosses Picknick-Event. An der Herstellung des Tuchs sowie an der logistischen Umsetzung des Projekts haben sich bisher über 1000 Personen beteiligt. Das Projekt wird von Tourismus Ostschweiz als Aushängeschild der Region umfassend finanziert und soll bis 2040 fortgesetzt werden.

Bilder: aus dem Archiv von Atelier für Sonderaufgaben



Im Rahmen des Forschungsprojektes *Stadt auf Achse* an der Hochschule Luzern (HSLU), in dem es um das Potenzial von Kunst in Stadtentwicklungsprozessen ging, wurden Riklins eingeladen, ein Kunstprojekt umzusetzen.

Für die Stadt Luzern entwarfen sie das **Quatschmobil**



(2014). Ein leuchtgrün angestrichenes Auto wurde hierfür mit dem Slogan »Sprich mit

mir. Ich fahre dich!« versehen.

Die Fahrt war für die Fahrgäste kostenlos, die einzige Bedingung bestand darin, dass sie über das Leben in der Stadt reden mussten, während sie

zu ihrem Ziel gefahren wurden.
Freiwillige aus der Bevölkerung wurden im Vorfeld als Fahrer*innen engagiert.

Bilder: aus dem Archiv von Atelier
für Sonderaufgaben



Melser Denkpause (2010) sah die tägliche Abschaltung des gesamten Stromnetzes in der Gemeinde Mels (St. Gallen) für eine bestimmte Dauer vor. Das Thema »Denkpause« der Ausstellungsmacher*innen des Kultursommers in Mels im Sarganserland wurde dabei wörtlich genommen und umge-



Bild: aus dem Archiv von Atelier für Sonderaufgaben

setzt. Die Vorankündigung des Projektvorhabens löste eine so heftige Kontroverse unter der Melser Bevölkerung aus, dass das Projekt schliesslich nicht umgesetzt werden konnte.

Alexandra Blättler, Kuratorin | **Mantal Chouffe**, Philosophin |
Christoph Doswald, Publizist, Vorsitzender der **AG KiöR** | **Rémi Jaccard**,
Kurator | **Racques Jancière**, Philosoph | **Kai Matsuda**, organisierter Kommunist |
N. N., *kulturagenda.baden.ch* | **Claudia Spinelli**, Kuratorin | **Navid Tschopp**,
Künstler | **Valerie Thurner**, Autorin | *westnetz.ch* | **Lina Tyroller**, Physikerin

38

Navid Tschopp

Das Politische und das Poetische

Im Herbst 2012 schrieb Navid Tschopp in Grossbuchstaben das Wort «**Résistance**» an die Fassade des Nagelhauses an der Zürcher Turbinenstrasse – in der exakt gleichen Schrift wie der Schriftzug des Hotels Renaissance. Diese Setzung kam in die Schlagzeilen und brachte Navid Tschopp ins Bewusstsein der Öffentlichkeit. Der Künstler – halb Iraner, halb Schweizer – liebt das politisch Hintergründige. Seine Interessen sind breit gestreut und seine Arbeiten äusserlich sehr verschieden. Wenn es eine Konstante gibt im Werk des 1978 geborenen Künstlers, dann ist es die Suche nach Verbindlichkeit und Relevanz. (o.V.: »Norooz – Navid Sadrosadat Tschopp. Kunstraum Baden«, in: *kulturagenda.baden.ch*, 20. 3. 2016)

39

Alexandra Blättler: Wenn man in der Zürcher Kunstszene etwas als politische Kunst charakterisiert, ist das meistens negativ konnotiert: Diese Kunst würde nichts politisch bewirken, ästhetisch nichts hergeben und sei somit nicht relevant. Gleichzeitig gibt es einige Exponent*innen im engagierten Kunstfeld, von deren Seite man oft den Vorwurf hört, man setze sich in der Kunst-Kunstszene

38 Die AG KiöR – Arbeitsgruppe Kunst im öffentlichen Raum – ist ein seit 2006 bestehendes Gremium der Stadt Zürich und untersteht verwaltungstechnisch dem Tiefbau- und Entsorgungs-Departement. *KiöR* initiiert Kunstwettbewerbe bei städtischen Entwicklungsvorhaben. Sie formuliert

Empfehlungen im Umgang mit bestehenden Kunstwerken im öffentlichen Raum. Sie berät Private, Stiftungen, Firmen und Institutionen, die den öffentlichen Raum mit Kunst bespielen möchten, und setzt sich für eine nachhaltige Vermittlung und Öffentlichkeitsarbeit der Kunstwerke ein.

nur mit ästhetischen Fragen auseinander. Navids Arbeit kann ich keiner dieser zwei Positionen zuordnen, weil er neben seinen kritischen Inhalten auch der Ästhetik eine grosse Bedeutung beimisst. Etwa dann, wenn er mit iranischen Mustern eine Hauswand bemalt und sie parallel dazu als eine **digitale Reflexion klassischer Wandmalerei** über einen Flatscreen laufen lässt. Hier spielt neben dem Kulturkritischen das Formal-Ästhetische eine grosse Rolle.

Navid Tschopp: Ich werde aufgrund einiger Interventionen im öffentlichen Raum als politischer Künstler wahrgenommen. Aber nicht alle meine Arbeiten sind politisch. Ich bin auch an anderen Fragen in der Kunst interessiert, beispielsweise am Material oder an visuellen Phänomenen. Ich denke aber, der öffentliche Raum ist an sich schon politisch und soll es auch bleiben. Seine Mitgestaltung ist mir wichtig, als Bürger und als Künstler. Würde es mir aber nur um politische Belange gehen, müsste ich wohl in die Parteipolitik gehen.

Racques Jancière: Es gibt gar keinen Konflikt zwischen der sogenannten reinen Kunst und ihrer Politisierung. Man kann Kunst und Politik nicht als zwei unabhängige, sich lediglich aufeinander beziehende Bereiche diskutieren.

Claudia Spinelli: Ich bin der Überzeugung, dass alle Kunst, selbst abstrakte Malerei und andere traditionelle Kunstformen, politisch ist. Kunst ist nicht autonom und niemals nur kunstimmanent. Politisch ist sie sogar dann, wenn sie gezielt versucht, nicht politisch zu sein. Sicher ist Navids Arbeit expliziter politisch als die vieler anderer Künstler*innen. Aber bei allen unterschiedlichen Sichtweisen geht es um die gleiche Frage, nämlich: Welchen Platz beansprucht Kunst in der Gesellschaft, und welchen Zweck will sie erfüllen?

Kai Matsuda: Navids Arbeiten werden als politische Kunst wahrgenommen, weil er sich zu Themen äussert, die allgemein als politisch gelten. Bei der **Weihnachtskugel**-Aktion zum Beispiel mischt er sich in eine reale politische Diskussion ein und greift dafür auf traditionelle politische Aktionsformen zurück. Aber letztlich

ist alles Politik, so auch die Kunst. Weil sie immer die Vermittlung von Ideen, Weltanschauungen und Ideologien ist. Auch, wenn sie rein kommerziell ist oder völlig affirmativ. Dann ist sie eben eine andere Politik. Wobei ich einen grossen Unterschied sehe zwischen der Kunst, die sich um gesellschaftliche Veränderungen kümmert, die sich in Verhältnisse aktiv einmischt, und der Kunst, die sich um nichts dergleichen schert.

Lina Tyroller: Navids ganzer Hintergrund ist politisch. Er selbst, sein Alltag, seine Freundschaften, seine Themen. Das wirkt sich direkt auf seine Kunst aus. Projekte passieren ihm quasi von allein.

Kai Matsuda: Navid lebt in einem politisierten Milieu. Seine Arbeit hängt immer damit zusammen, was ihn umgibt und beschäftigt. Er hat die Fähigkeit, die Auseinandersetzung mit seinem Umfeld in eine ästhetische Sprache überführen zu können. Dabei findet er immer wieder überraschende Analogien.

Alexandra Blättler: Es gibt eine Haltung, die in der politischen Kunstszene sehr verbreitet ist: Ich behandle wesentliche Themen und mache äusserst wichtige Arbeiten. Bei Navid habe ich eine solche Überheblichkeit niemals vernommen. Die Qualität seiner Arbeit liegt nicht in grossen Gesten, sondern in sehr präzise eingesetzten und klar im Künstlerischen angesiedelten Eingriffen. Diese Haltung verleiht seiner Kunst besondere Glaubwürdigkeit. Die Kohärenz zwischen der Person, dem Auftritt, der künstlerischen Sprache und den Themen spielt bei ihm eine wichtige Rolle.

Rémi Jaccard: Die Tatsache, dass Navid etwas im öffentlichen Raum macht, was nicht mit einem Auftrag verbunden ist, ist bereits politisch. Er kümmert sich aus freien Stücken um gewisse Veränderungen in seiner Umgebung. Er bewegt sich nicht nur im öffentlichen Raum, sondern gestaltet ihn aktiv mit. Künstlerische Arbeiten, die ein klares politisches Anliegen haben, sind sehr wichtig, sollten dieses aber nicht agitatorisch zum Ausdruck bringen. Navids Arbeiten sind vielmehr spielerisch-provokativ und haben neben dem Politischen meist auch etwas unspezifisch Poetisches an sich.

Racques Jancière: Der Begriff der Ästhetik benennt den einzigartigen Knoten, der sich vor zwei Jahrhunderten zwischen dem Erhabenen der Kunst und dem

Trivialen der Alltagsrealität gebildet hat. Die Kunst wird seitdem als Teil der Welt begriffen, und ihre heterogenen Erscheinungsformen lassen sich nicht mehr von denen des Lebens unterscheiden. Damit meine ich, dass sie nicht länger politischen Anliegen wie der Repräsentation oder der didaktischen Aufklärung dient, sondern sich im Rahmen ihrer eigenen Politik entfaltet. Diese Politik zeigt sich im unaufhörlichen Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Nichtkunst.

Alexandra Blättler: Die Art und Weise, wie Navid sich mit politischen Themen befasst, ist typisch schweizerisch: zurückhaltend und erst auf den zweiten Blick lesbar. Das unterscheidet ihn von denjenigen politischen Künstler*innen, deren Aussagen man ungefragt aufs Auge gedrückt bekommt. An dieser Stelle ist auch das Künstlerische seiner Kunst angesiedelt, denn er will nicht direkt in die Politik eingreifen. Der künstlerische Schleier, den er zwischen uns und seinem Anliegen zieht, ist sehr delikate. Das ist eine Kunst, die wirklich Kunst sein will.

Kai Matsuda: Es gibt diese ewige Diskussion: Wenn ein Künstler sein Publikum direkt anspricht und sagt, wie die Dinge zu verstehen sind, nehmen die Leute deutlich weniger auf, als wenn er sie mit vage formulierten Botschaften konfrontiert und quasi selbst denken lässt. Es wird erwartet, dass die Kunst eine subtilere Sprache spricht und auf keinen Fall illustrativ wird. Aber so werden die potenziellen Rezipient*innen doch als Nichtsuchende verstanden, als müsste man sie erst einmal verwirren, bevor man sie an die Inhalte heranzuführt. Etwas zu propagieren, ist immer ein Stück weit manipulativ. Aber wie will man sonst eine Weltanschauung verändern?! Als politischer Mensch bevorzuge ich die direkte Agitation. Gerade in der Postmoderne, in der alles zulässig, möglich und vage ist. Wenn sich Menschen Fragen stellen, dann sind direkte Ansagen eine wichtige Orientierung.

Racques Jancière: Die Strategie der didaktischen Aufklärung durch Kunst halte ich für vollkommen verfehlt. Die Politisierung des Publikums durch seine Belehrung über bestimmte politische Ideen, Ideologien und Weltanschauungen lebt ausschliesslich von einer repräsentativen Logik. Dabei versucht sie einerseits, die vermeintliche Passivität der Zuschauer*innen in Aktivität umzuwandeln. Andererseits geht sie davon aus, dass die Spiegelung gesellschaftlicher Missstände, die sie gewährt, zum besseren Verständnis oder sogar zur Beseitigung dieser Missstände beitragen kann. Aber die Emanzipation der Menschen ist nur dann möglich, wenn die Kunst sie dazu bringt, sich als selbstständig wahrnehmende und denkende Subjekte zu begreifen. Sie kann sich nur dann ereignen, wenn sie die Entdeckung ihrer Intelligenz den Menschen selbst überlässt.

Lina Tyroller: Wenn ich durch die Strassen gehe und plötzlich auf so etwas stosse wie Navids **Magnetarbeit** an der Wand der Müllverbrennungsanlage, spricht mich der Gedanke, der dort sichtbar wird, sofort an. Diese unmittelbare Wirkung, die Kunst haben kann, ist sehr wichtig und schön.

42

Rémi Jaccard: Die Fähigkeit, hinzuschauen, Dinge und Situationen minimal zu verschieben, um etwas anderes dahinter zu entdecken, schätze ich an Navid sehr. Man kann auf empfundene Missstände sehr aggressiv hinweisen, um beim Publikum gezielt Reaktionen auszulösen. In diesem Fall geht man meistens mit relativ einfachen Mitteln vor und erzeugt schnell Aufmerksamkeit. Im öffentlichen Raum reagiert das Publikum anders als im Kunstraum, wo man auf Kunst bewusst zugeht. Für jemanden, der darauf abzielt, Gleichgültigkeit schnell zu überwinden, ist es eine Herausforderung, es subtil zu tun.

Christoph Doswald: Um relevante Kunst zu entwickeln, müssen Künstler*innen ein Bewusstsein für gesellschaftliche Fragestellungen und Prozesse besitzen. Bei Navid Tschopp zeigt sich dieser Ansatz expliziter als bei vielen anderen Künstler*innen. Ich spreche in erster Linie von seinen Projekten im öffentlichen Raum, mit denen ich in meiner Funktion als Vorsitzender der AG KiÖR der Stadt Zürich in Berührung gekommen bin. Wenn politische Inhalte mittels Kunst verhandelt werden, muss man Konflikte aushalten können. Navid tut das dezidiert. Allerdings betrachte ich seine Arbeit als eine sehr produktive Form des Konflikts. Er versucht, Widersprüche zu provozieren, um aus ihnen heraus kreative Energien zu generieren. Es gibt allerdings auch immer wieder destruktive Formen: Die konfrontative Schlussphase von **Labitzke**, in der der Konflikt körperlich, unter Beteiligung der Polizei, ausgetragen wurde, ist ein Beispiel dafür.

(43)

Rémi Jaccard: Navids Arbeiten erlauben sich zwar die Kritik, sind aber hinsichtlich der Interpretation sehr offen. Zudem weiss man nicht sofort, wer sie gemacht hat. Diese Ambivalenz besitzt etwas Verspieltes, Nichtaggressives, das den Betrachter*innen einen viel einfacheren Zugang zu den Werken erlaubt. So, als würde er ein Geschenk zurücklassen, das unerwartet entdeckt werden soll. Bei der *Résistance*-Arbeit greift er zwar in eine stark umkämpfte Materie ein, tut es aber friedvoll. Die Verantwortlichen des Renaissance-Hotels hätten ganz anders reagiert, wenn sie Feuerlöscher hätten einsetzen müssen.

Christoph Doswald: Wenn man sich Tschopps ganzes Werk vor Augen führt, wird klar, wo er sich politisch verortet. Eine Arbeit wie *Renaissance-Résistance* ist ganz offensichtlich ein Aufruf zum Widerstand. Es gibt auch andere, subtilere Werke, so etwa die Mag-Netarbeit, die kaum sichtbar ist, obwohl sie auch gesellschafts- und institutionskritische Aspekte aufweist.

(43) Das Labitzke-Areal in Zürich Altstetten wurde im September 2011 besetzt. Das Gelände der ehemaligen Farbenfabrik, das die Besetzer*innen in *Autonomer Beauty Salon* umtaufen, war eine der letzten grossen Besetzungen Zürichs und einer der wenigen nicht-kommerziellen Kulturorte in der Stadt. Über längere Zeit wurden zwischen der Stadtverwaltung, der

Eigentümerin Mobimo AG und den Besetzer*innen Verhandlungen geführt. Nach dem Ablauf der festgelegten Räumungsfrist im Juli 2014 kündigten die Besetzer*innen an, das Gelände nicht widerstandslos aufzugeben. Bei der gewaltsamen Räumung des Areals durch die Polizei am 7.8.2014 kam es zu Ausschreitungen und Verhaftungen.

Navid Tschopp: Gewisse Überlegungen innerhalb meiner künstlerischen Arbeit haben mich darauf gebracht, mein Arbeitsfeld in den öffentlichen Raum auszuweiten. Die politische Dimension hat sich von allein ergeben. Es ist mir aber zunehmend wichtig, eine klarere politische Haltung zu entwickeln, damit auch meine Kritik präziser werden kann. Die *Résistance*-Arbeit beispielsweise hat nicht direkt mit meiner eigenen Haltung zu tun. Sie zeigt vielmehr ein reales städtepolitisches Problem und greift bestimmte Meinungen auf.

Rémi Jaccard: Selbstermächtigungsprozesse im öffentlichen Raum gehen immer mit einer Kritik einher: Man nimmt Dinge nicht einfach so hin, wie sie sind, man zeigt auf, wie sie anders sein könnten, und versucht damit, gesellschaftliche Transformationen anzustossen. Das ist Navids Ansatz.

Tschopps Interventionen im öffentlichen Raum operieren bewusst in Gegensätzen und reagieren damit auf die Tendenz der Regulierung im öffentlichen Leben. »Wir sind keine trivialen Maschinen, wir brauchen Freiheit«, meint er, und diese beginnt im Kopf. Mit seinen Interventionen möchte er gegen die Selbstzensur in unseren Köpfen reagieren und Handlungs- und Denkmöglichkeiten aufzeigen, deren wir uns schon nicht mehr bewusst sind. Mittels witzigen Eingriffen im öffentlichen Raum hinterfragt Tschopp Konventionen und Normen und führt diese in den gesellschaftlichen Diskurs. (Valerie Thurner: »Der letzte Mohikaner. Wie Zürich doch noch zu einem »Nagelhaus« gekommen ist«, in: *westnetz.ch*, 27. 9. 2012)

Navid Tschopp: Bei all meinen Interventionen im öffentlichen Raum hat mich die Frage der Legalität beschäftigt. Zwangsläufig. Bei der Magnetarbeit stand sie im Zentrum. Diese Intervention an der Metallwand der Kehrrichtverbrennungsanlage entstand u. a. durch meine Auseinandersetzung mit Graffiti. In der Graffitiszene ist man immer versucht, die Schriftzüge für andere unerreichbar zu platzieren. So kam ich auf die Idee, Magnete durch das Werfen möglichst hoch an der Metallwand anzubringen. Damit beging ich zwar keine Sachbeschädigung. Aber so hoch angebracht konnten sie auch nicht so leicht entfernt werden. Mit dieser Arbeit bewegte ich mich in einer rechtlichen Grauzone. Später habe ich sie durch eine offizielle Schenkung an die Stadt legalisiert.

Mantal Chouffe: Die Grenze zwischen Legalität und Kriminalität ist ja nicht fix. Sie resultiert aus dem Versuch, eine bestimmte Ordnung in der Gesellschaft zu etablieren, und ist in diesem Sinne ein Produkt heterogener und widersprüchlicher diskursiver Praxen. Im Grunde sind Legalität und Kriminalität zwei Pole einer Fiktion. Zwar werden sie allgemeinggesellschaftlich als essenzielle Qualitäten wahrgenommen, repräsentieren aber lediglich eine symbolische Ordnung. Eine eindeutige Grenzsetzung zwischen ihnen oder ihre Fixierung ist aber durch nichts begründbar.

Christoph Doswald: Wenn ich jemandem Kunst in Zürich-West zeigte, ging ich auch bei Tschopps Arbeit vorbei. Die Leute interessierte es nicht, ob das Werk von der Stadt beauftragt oder privat initiiert wurde oder gar eine illegale Aktion war. Entweder fanden sie die Arbeit spannend oder nicht. In der *AG KiöR* haben wir die Intervention natürlich diskutiert – aber nicht aus juristischer Perspektive. Obwohl im urbanen öffentlichen Raum gewisse Regeln eingehalten werden müssen, bestehen auch Lücken. Juristisch gesehen wäre die *Résistance*-Intervention von Navid Tschopp durchaus mit Graffiti und ähnlichen Sachbeschädigungen vergleichbar: Über Nacht und ohne Bewilligung wird an einem Gebäude der Stadt ein Kunstwerk installiert. Da aber keine Strafanzeige einging, gab es auch keinen Grund, das Werk zu kriminalisieren. Und wir von der *AG KiöR* fanden die Arbeit – aus künstlerischer Sicht – sehr gut.

Alexandra Blättler: Die Magnetarbeit überliess Navid bewusst der Öffentlichkeit zur Weiterführung, und sie veränderte sich laufend. Die Schenkungsurkunde an die Stadtverwaltung hat der Arbeit quasi aus der Illegalität verholten. Das ist ein sehr spannender Aspekt an Navids künstlerischem Tun: dass er Dinge laufend und mit viel Humor in die Legalität überführt.

Christoph Doswald: Navid Tschopp wollte von sich aus offenbar zuerst eine Bewilligung für die Umsetzung der Magnetarbeit einholen. Das hätte aber den Charakter der Intervention verändert und die Sprengkraft der Arbeit zerstört. Das subtil Illegale, das dem Werk jetzt innewohnt, macht es so einzigartig.

Navid Tschopp: Schon lange bevor es in Zürich die AG KiöR gab, habe ich im öffentlichen Raum gearbeitet. Seit einigen Jahren bestimmt dieses Gremium, was als Kunst im öffentlichen Raum aufgestellt werden darf. In dieser neuen, kuratierten Situation verliert die Kunst ihre Spontaneität und Unmittelbarkeit. Ursprünglich entstand die Idee mit dem *Résistance*-Schriftzug auf Einladung von *Art and the City*. Ich wurde angefragt, eine Intervention für den Anlass vorzuschlagen. Ohne zu wissen, auf was für einen Kontext ich mich einlasse, habe ich meine Idee eingereicht und nie wieder etwas von KiöR gehört. Auch auf Nachfrage nicht.

44

Racques Jancière: Es ist jene bestimmende Kraft der Polizei, die die Aufteilung von Weisen des Machens, des Seins und des Sagens in einer Gesellschaft reglementiert, Körper im Raum organisiert und ihnen ihre Plätze und Aufgaben zuschreibt. Oft wird Politik mit der Polizei verwechselt und als Ausübung der Macht missverstanden. Dabei geht es in der Politik in Abgrenzung zur Polizei um die Frage, in welcher Form ein Raum zugänglich sein und welche Modi der Partizipation er beibehalten soll.

44 *Art and the City*: Das Festival für Kunst im öffentlichen Raum fand vom 9.6.–23.9.2012 in Zürich-West statt. Die Kunst- und Ausstellungsplattform setzte sich mit dem neu urbanisierten Stadtteil Zürich-West auseinander und präsentierte rund 30 Werke von Künstle-

rinnen und Künstlern aus aller Welt. Das Festival wurde aufgrund seiner kommerziellen Ausrichtung und expliziten Starbesetzung in der Zürcher Öffentlichkeit und seitens der lokalen Künstlerschaft vielfach kritisiert.

Politik verhandelt also die Aufteilung des Sinnlichen. Sie definiert das Gemeinsame der Gemeinschaft. Sie führt neue Subjekte und Objekte in die Gemeinschaft ein. Und sie macht sichtbar, was bis anhin unsichtbar war.

Christoph Doswald: Die AG KiöR ist keine Bewilligungsinstanz, sondern eine Fachstelle, die – neben strategischen Tätigkeiten – die künstlerische Qualität der eingereichten Gesuche begutachtet. Das *Résistance*-Projekt wurde uns gar nie vorgelegt. Aber es gab im K3, einem Off-Space in Zürich-West, parallel zu *Art and the City* eine kleine Ausstellung zum Thema Gentrifizierung. In diesem Kontext plante Navid Tschopp eine Intervention. Irgendetwas mit einem Stapel Brennholz. Dieses Projekt lag mir zur Begutachtung vor. Ich habe mir den Entwurf angesehen und gesagt: Nein. Tschopp kann es wirklich besser. Und dann, über Nacht und unangekündigt, war die *Résistance*-Arbeit da. Ein Wurf!

Navid Tschopp: Schlussendlich bin ich froh, dass ich die Arbeit nicht im Kontext von *Art and the City* umsetzen konnte, sondern unabhängig. Denn es war eine ziemliche Name-Dropping-Veranstaltung.

Christoph Doswald: Das ist eine etwas verschobene Wahrnehmung. Es gab im Rahmen von *Art and the City* tatsächlich einige Positionen, die eine bestimmte Arriviertheit besaßen. Aber mindestens genauso viele weniger prominente Künstlerinnen.

Navid Tschopp: Als ich mit den Interventionen im öffentlichen Raum begann, interessierte mich die institutionelle Anbindung nicht. Ich war vor allem mit der Frage beschäftigt, wie Kunst jenseits des Kunstkontexts gemacht und gezeigt werden kann. Es ging mir um die Street-Art, um die Frage nach der reinen Wirkung der Kunst und dem Umgang eines unvorbereiteten Publikums mit ihr.

Racques Jancière: Auf der einen Seite wird der Raum durch die polizeiliche Ordnung definiert und eingeteilt.

Auf der anderen Seite wird diese Ordnung laufend durch Gegenbewegungen infrage gestellt, die eine unsichtbare und unhörbare Welt in die etablierte einschleusen. Wenn Ordnungskräfte beispielsweise eine Demonstration zu unterbinden versuchen, geht es in erster Linie darum, die Form der Bespielung eines bestimmten Raums anzufechten. Die polizeiliche Ordnung, in der wir leben, definiert die Strasse als Raum für die Zirkulation von Individuen und Waren und nicht als Ort der politischen Auseinandersetzung und Repräsentation. In diesem Sinne macht eine Demonstration sichtbar, was sozusagen keinen Grund hätte, gesehen zu werden. Sie bestreitet und unterbricht die Setzung der polizeilichen räumlichen Ordnung.

Mantal Chouffe: Gerade in Bezug auf räumliche Konflikte finde ich es wichtig, zwischen den künstlerischen und den gegenhegemonialen Interventionen zu unterscheiden. Eine künstlerische Intervention verweist in erster Linie auf die Mittel ihrer Ausführung und rückt dabei die handelnden Akteur*innen in den Vordergrund. Sie verfügen über das künstlerische Instrumentarium und die Fähigkeit, es adäquat einzusetzen. Der Begriff der künstlerischen Intervention bezeichnet also eine spezifische, von Expert*innen ausgeführte Handlung. Das impliziert Exklusivität und Ausschluss. Der Begriff der gegenhegemonialen Intervention sagt hingegen nichts über die

fachliche Qualifikation der Handelnden aus. Es wird einfach grundsätzlich versucht, etwas an den etablierten gesellschaftlichen Machtpositionen zu verändern. Wer sich an diesem kollektiven Prozess beteiligt – das können durchaus auch kritische künstlerische Praxen sein –, ist begrifflich nicht festgelegt und somit ausdrücklich einschliessend.

Navid Tschopp: In meinen Arbeiten im öffentlichen Raum geht es mir nicht um mich selbst. Ich sehe mich eher als einen Stadtforscher, der sich mit verschiedenen Situationen, Materialien und Phänomenen im öffentlichen Raum befasst.

Rémi Jaccard: Navid ist klar im Kunstsystem zu Hause und hat schon sehr früh Stipendien, Ausschreibungen und Ausstellungsmöglichkeiten beansprucht. Seine Autor*innenschaft wird mit Ausnahme seiner frühesten Arbeiten immer kommuniziert. Das heisst, dass er sich mit seinem Namen in seinen Arbeiten exponiert, im Unterschied zu Street-Art beispielsweise, also zu denjenigen, die aus Selbstschutz unter Pseudonymen im öffentlichen Raum arbeiten. Ich mache gelegentlich Stadtführungen zum Thema Kunst im öffentlichen Raum. Die meisten haben die Arbeit mit Magneten an der Wand der Kehrlichtverbrennungsanlage schon einmal gesehen, aber der Name des Künstlers, der Titel der Arbeit und ihre Geschichte sind weitgehend unbekannt. Navid mag von Street-Art inspiriert sein, aber die Strategie von Street-Art ist bezüglich der Autor*innenschaft gegenläufig. Wenn man beispielsweise Banksys Schablonen anschaut, entdeckt man seine unverkennbare Handschrift immer wieder. Bei Navid ist diese Wiedererkennbarkeit nicht gegeben.

Kai Matsuda: Auch unter den vermeintlich anonymen Sprayer*innen kommt der Moment, an dem sie das, was sie machen, als Kunst anerkannt haben möchten. Dann beginnen sie, die eigene Praxis zu institutionalisieren, machen Bilder auch für den Innenbereich. Die Kluft zwischen der »niedereren« und der »hohen« Kultur und der Wunsch nach Anerkennung sind bei der Autorisierung entscheidend. Als Künstler*in hat man automatisch einen bürgerlichen Anspruch. Man gehört der Hochkultur an. Das ist die Grenze

der politischen Kunst. Wobei diese Grenze natürlich nicht statisch ist. Wenn es aber keine politische Bewegung gibt, die nicht bürgerlich ist und auf die sich die Kunstproduktion nicht berufen könnte, gibt es für die Kunst streng genommen auch keine Möglichkeit, politisch – im Sinne von emanzipativ oder revolutionär – zu sein.

Claudia Spinelli: Viele Künstler*innen, die dezidiert politische Kunst machen, sind mit dem Konflikt konfrontiert, sich entweder für die Institution oder für den öffentlichen Raum zu entscheiden. Die Konservierung von Kunst im öffentlichen Raum, die mit ihrer Übertragung in den Kunstraum einhergeht, ist aber in vielerlei Hinsicht attraktiv. Die Idee der Herstellung eines Werkkörpers ist etwas, was das Profil von Künstler*innen nach wie vor ausmacht. Kunst, solange sie sich als solche definiert, findet zwischen eben diesen Koordinaten statt. An der von **Okwui Enwezor kuratierten Venedig-Biennale** 2015 waren viele Arbeiten zu sehen, die wichtige gesellschaftliche Themen aufgriffen. Die Ausstellungsbesucher*innen fühlten sich betroffen. Manche fragten sich aber auch, was diese Setzungen im symbolischen Kontext des Kunstbetriebs bezweckten. Ob es nicht konsequenter sei, als Krankenpflegerin an den Brennpunkten der Welt zu arbeiten und greifbare Hilfe zu leisten. Stattdessen halten wir uns weiterhin im Herzen des Kapitalismus auf, in dem Geld auf eine höchst zynische Weise hin und her geschoben wird. Trotzdem fühlen wir uns hier mit unserer Weltkritik zu Hause. Das ist ein unauflösbares Paradox.

45

45 Der Direktor am Haus der Kunst in München, Okwui Enwezor, war künstlerischer Leiter der 56. Biennale in Venedig. Enwezor selbst bezeichnete die internationale Ausstellung im Vorfeld als »den idealen Ort, um die dialektischen Referenzfelder Kunst, Politik, Tech-

nologie und Ökonomie zu erforschen«. Die Schau war stark von aktuellen politischen Themen wie Flüchtlingskrise, Waffenlieferungen, Arbeitsverhältnisse und National Security Agency (NSA) geprägt.

Die Autonomie

Eine funktionierende Wohlstandsgesellschaft braucht immer auch ein bisschen Widerspenstigkeit, damit sie «gesund» bleibt. Und dafür sorgen unter anderem auch junge Künstler, die im urbanen Raum arbeiten. Einer von ihnen ist Navid Tschopp. Wenn er in den öffentlichen Raum interveniert, ist sein Ziel[,] Interessen und Widersprüche aufzuzeigen. So auch bei seiner neusten Aktion «Résistance» am Wohnhaus an der Turbinenstrasse im Trendviertel Zürich West. (Valerie Thurner: »Der letzte Mohikaner. Wie Zürich doch noch zu einem »Nagelhaus« gekommen ist«, in: *westnetz.ch*, 27.9.2012)

Racques Jancière: Das Paradox der heutigen Kunstproduktion besteht darin, dass sie immer mehr für die Mängel der Politik einspringen muss. Diese Erwartung wird von verschiedenen Seiten an die Kunst herangetragen, von öffentlichen und privaten Einrichtungen, Förderstellen etc. Und es geschieht heute immer öfter, dass die Kunst durch die ihr zugeschriebene Funktion eines sozialen Heilmittels sich Dingen zuwendet, um die sich die parlamentarische Politik nicht länger zu kümmern vermag.

Navid Tschopp: Im Rahmen von *Art and the City* wurden Führungen durch Zürich-West angeboten, die meine *Résistance*-Arbeit zuerst ausklammerten. Aber die Leute haben wohl immer wieder gefragt, was dieser Schriftzug soll. So waren die Verantwortlichen gezwungen, die Installation in die Route aufzunehmen.

Christoph Doswald: Unsere Führungen liefen sowieso an diesem Haus vorbei. Als dann plötzlich der *Résistance*-Schriftzug auftauchte, haben wir natürlich gesagt: Interessant! Da macht noch jemand einen kritischen künstlerischen Kommentar dazu. Es gehört allerdings ins Reich der Legenden zu behaupten, dass wir einen Extra-Umweg gemacht haben, um Tschopps Arbeit in die Führungsrouten aufzunehmen. Das Werk befand sich einfach im Herzen von Zürich-West, wo *Art and the City* stattfand.

Rémi Jaccard: Die Arbeit war so stark und hat in der Rezeption eine kritische Grösse erreicht, sodass man nicht einfach daran vorbeikam und sie in die Führungsrouten einbeziehen musste. Im Umkehrschluss bedeutet das aber, dass es auch andere Interpretationen der Arbeit gab als die von Navid intendierte. Wenn man »Nazis raus« an die Wand schreibt, ist die Aussage klar. Es ist nicht möglich, sie zu dekontextualisieren. Aber Eindeutigkeit strebt Navid auch nicht an.

Claudia Spinelli: So eine Geschichte ist natürlich super! Da schleust man die Kritik wieder in die Institution hinein. Mit Arbeiten im öffentlichen Raum setzt man sich im besonderen Masse aus und muss es aushalten können, missverstanden oder vereinnahmt zu werden. Natürlich muss man sich wehren, aber im Grunde gehört diese Vereinnahmung dazu.

Kai Matsuda: Wir leben in einer bürgerlichen Hegemonie. Die vermeintliche Autonomie der Kunst gehört zu ihrem Propagandaprogramm. Der postmoderne Kunstbegriff basiert darauf, dass man Kunstwerke ohne Kontext und Autor*innenschaft wahrnehmen und interpretieren kann. Das ist aber eine Verblendung, weil es immer einen Kontext gibt, aus dem heraus Dinge entstehen. Würde man also behaupten, sich von der Autor*innenschaft weitgehend gelöst zu haben, würde das besagen, dass es keine Weltanschauungen und Haltungen mehr gibt. Wenn man die Motivation hinter einem Kunstwerk nicht kennt, kann es beliebig in verschiedenste Richtungen wirken. Es kommt natürlich darauf an, welche Autor*innenschaft, Kontext und Haltung dahinterstecken. Kunst, die keine klaren Botschaften formuliert, sei gut, weil sie das Gegenteil von Propaganda und weitgehend autonom sei. Aber dieser Kunstbegriff ist doch das Produkt der bürgerlichen Hegemonie schlechthin!

Racques Jancière: Die Konzepte der Moderne wie auch der Postmoderne sind in der Tat äusserst fragwürdige. Mit ihnen wird die Linearität der Kunstgeschichte hergestellt, die uns jene dissen-

swellen Momente zu erklären versucht, in denen etwas zu Kunst geworden ist, was bis anhin nicht als Kunst gegolten hat. Dabei lässt sich die Kunst schon seit der ästhetischen Revolution im 18. Jahrhundert nicht abgekoppelt von ihrem Kontext, ihren Produktions- und Rahmenbedingungen, Aufführungsarten und dem Modus der mit ihr einhergehenden ästhetischen Erfahrung rezipieren.

Navid Tschopp: Die *Résistance*-Arbeit ist im Grunde ein David-Goliath-Bild. Es ist sehr eingängig und medienwirksam. Heute gibt es viel Werbung, die linke Parolen aufgreift – Revolutionen von Billigtarifen, Che Guevara für Autoreklame usw. Eines Tages habe ich per Zufall das Foto der *Résistance*-Arbeit im Internet entdeckt. Irgendwelche Banker haben es veröffentlicht. Unglaublich, wie anders Dinge verwendet werden können, wie alles im Sinne der kapitalistischen Logik besetzt wird!

46

Kai Matsuda: Das Problem der Vereinnahmung wird bestehen bleiben, solange es keine soziale Bewegung gibt, die sich eindeutig positioniert. Es ist schwer, politische Kunst zu machen, wenn sich diese Kunst auf keine Bewegung bezieht. Eine wirkliche Stärke kann sich nur aus der Kombination einer politischen Ästhetik und einer politischen Bewegung entwickeln.

Mantal Chouffe: Ich bin absolut überzeugt davon, dass kritische künstlerische Praxis eines konkreten politischen Bezugs bedarf. Nur dann kann die Beteiligung von Künstler*innen an kollektiven gegenhegemonialen Prozessen wirklich fruchten.

46 Navid Tschopp zufolge ist eine Fotoabbildung der *Résistance*-Arbeit auf einer Einladung

zu einer Banker-Tagung im Internet aufgetaucht.

Alexandra Blättler: Über Facebook & Co. hat Navids *Résistance*-Arbeit eine enorme Verbreitung erfahren. Und der Vorfall mit dem aufgetauchten Bild der Arbeit im Kontext einer Bankertagung ist eine Episode, der man sich als Künstler nicht vollends entziehen kann. Auch Künstler*innen, die im tradierten Kontext einer Galerie produzieren, können das Schicksal ihrer Werke nach dem Verkauf nicht kontrollieren. Wenn man seine Arbeit so stark in der Öffentlichkeit positioniert, geht man ein Risiko ein. Interessanterweise haben viele Künstler*innen, die ausschliesslich im Galeriekontext arbeiten, gar nicht den Anspruch, die Rezeption ihrer Arbeit derartig zu kontrollieren. Sie sind nur froh um eine möglichst grosse Verbreitung.

Claudia Spinelli: Wenn etwas in die Öffentlichkeit gerät, kommt es vor, dass es andere zur Illustration irgendwelcher, auch befremdlicher, Ideen nutzen. Ich glaube aber nicht, dass Kunst, die sich politisch engagiert, ihre Anliegen deutlicher erläutern sollte, um so Missverständnisse zu verhindern. Ihre Rezeption soll unbedingt unterschiedlich sein dürfen. So wird es gewisse Leute geben, die sich kritisch dazu positionieren. Andere werden gar nicht merken, worin die Kritik besteht, oder ihre eigenen Ideen bestätigt sehen. Auf diese Weise führt gute engagierte Kunst zur Selbsterkenntnis.

Rémi Jaccard: Wenn man mit seinen Werken nicht den Anspruch hat, die Welt zu verändern, sondern es erst einmal schätzt, dass die Arbeit Diskussionen in Gang setzt, verlässt man sich darauf, dass Kunst an sich eine kritische Wirkung besitzt. Es ist aber auch wichtig, sich bewusst zu machen, dass verschiedene Publika in der Rezeption unterschiedliche Dinge daraus ziehen.

Kai Matsuda: Navid schafft es, Dinge auf sehr klare Formeln herunterzubrechen, wie bei der *Weihnachtskugel*-Arbeit. Ich favorisiere sie deswegen so sehr, weil sie Dinge auf ideologischer Ebene so gut erfasst und keinen Raum lässt für eventuelle Vereinnahmungen oder Umdeutungen.

Alexandra Blättler: Aufgrund seiner spezifischen Sprache wird Navid weit über das Kunstsystem hinaus wahrgenommen. Viele Leute von ausserhalb des tradierten Kunstkontextes stossen zufällig auf seine Werke, werden überrascht, posten dann die Bilder in den sozialen Medien. Dieses Eigenleben ist eine grosse Stärke seiner Arbeit.

Lina Tyroller: Bei allen Werken, die man erschafft und weggibt, findet ein Kontrollverlust statt. Susan Sontag hat das mal in Bezug auf die Fotografie gesagt: Man macht Fotos, aber in welchem Kontext, mit welchen Bildlegenden und in welcher Zeitung sie später auftauchen, entzieht sich der Kontrolle der Fotograf*innen. Eine Wissensübermittlung in reiner Form funktioniert nur dann, wenn man sie persönlich macht. Heute kann alles für alles genutzt werden. Sobald sich Dinge als Texte oder Bilder materialisieren, hat man keine Kontrolle mehr darüber, wie sie gebraucht werden. Es gibt Dinge, die sich schwieriger missverstehen und dekontextualisieren lassen als andere. Aber grundsätzlich kann man alles aus dem Rahmen reißen.

47

Christoph Doswald: Der Mechanismus der Vereinnahmung beschränkt sich nicht auf kritische Kunst. Jede Kunst, die im öffentlichen Raum stattfindet, muss mit dem Risiko leben, appropriiert und dekontextualisiert zu werden. Der öffentliche Raum ist eine Allmend, die im Gegensatz zu institutionellen Kunstplattformen keinen definierten Regeln der Wahrnehmung gehorcht. Dort muss man davon ausgehen, dass die Leute von Kunst keine Ahnung haben, die Codes nicht kennen und dass es permanent Missverständnisse geben kann. Teilweise werden Werke sogar zerstört, weil die Menschen sie für etwas anderes als Kunst halten. Aber gerade diese Diskussionen machen das Thema auch so produktiv. Wäre die *Résistance*-Arbeit nicht im Kunstkontext rezipiert worden, würde man sich fragen, ob das eine Intervention ist, die von einer politischen Organisation initiiert wurde. Oder man würde vermuten, das sei eine geschickte Werbung von Sunrise & Co. Hätte sich das herausgestellt, wäre der Schriftzug sogleich entfernt worden.

Navid Tschopp: Der rechtliche Status der *Rénaissance*-Arbeit war weitgehend ungeklärt. Nach der Anbringung des Schriftzugs habe ich die Dokumentation der Arbeit in Kunstraum K3 in Zürich ausgestellt. Obwohl die Arbeit dort nur in dieser Form sichtbar war, fürchtete man sich wegen ihrer illegalen Installation im öffentlichen Raum vor rechtlichen Konsequenzen und distanzierte sich offiziell vom Projekt.

47 In ihrem Werk *On photography* erörtert Susan Sontag die Beziehung der Fotografie zur Kunst, zum öffentlichen Bewusstsein und diskutiert bekannte fotografische Arbeiten seit

der Erfindung der Fotografie bis in die 1970er-Jahre. Susan Sontag: *On photography*, New York 1977.

Rémi Jaccard: Sie hatten wohl gemerkt, dass ihre Beteiligung wegen der Geldgeber*innen des Festivals problematisch werden könnte. Das Renaissance-Hotel war ein wichtiger Partner von *Art and the City*. Die ganzen internationalen Künstler*innen übernachteten dort. Also luden sie Navid aus, bis sie feststellen mussten, dass dieser Schachzug zu noch grösseren Schwierigkeiten führte. Vonseiten der Organisation war es schwach und nicht sehr weit-sichtig. Hätte man die Arbeit von Anfang an souverän in das Pro-gramm integriert, hätte man viel besser dagestanden, mit einem subversiven Deckmäntelchen bekleidet.

Racques Jancière: Gegenwärtig sind eine grosse öffentliche Präsenz oder gar ein weitgehender politischer Einfluss, die man sich durch finanzielle Investi-tionen verschafft, salonfähig geworden. Das Öffentliche- und somit u. a. auch Kultur - wird heute zunehmend durch die Allianz von staatlicher und wirt-schaftlicher Oligarchie monopolisiert. Unsere heutige Demokratie ist weder als Herrschaft der Massen noch als Herrschaft des Individualismus, sondern als eine von Expert*innen gelenkte Oligarchie zu verstehen. Die Demokratie, die ich mit der Politik gleichsetze, ist eine ausserst widersprüchliche Form des Regierens. Ihr Widerspruch ist in der Differenz zwischen Funktionalität und radikaler Gleichheit begründet. Laufend wird dabei die Selbstlegitimation der Macht infrage gestellt und an die Abwesenheit einer natürlichen staatlichen Herrschaft erinnert.

Mantal Chouffe: Die zunehmende Gleichsetzung der liberalen Demokratie mit dem demokratischen Liberalismus, der unsere kapitalistische postdemokratische Gegenwart auszeichnet, führt dazu, dass das kapitalistische Prinzip naturalisiert und so die bestehenden sozialen und politischen Konflikte verschleiert werden. Für eine Demokratie, wie ich sie begreife, ist es aber zwingend notwendig, den Konflikt als ihre zentrale Voraussetzung anzuerkennen.

Christoph Doswald: Im Renaissance-Hotel logieren Künstler*innen, DJs, Musiker*innen. Lange Zeit war es das Stammhotel der Szene in der Gegend. Der Hoteldirektor fand *Art and the City* und die Tatsache, dass das Publikum wegen des Festivals in Richtung Zürich-West kommt, wunderbar und stiftete den beteiligten Künstler*innen Übernachtungen. Navids Intervention war für die Betreiber*innen so interessant, weil ein derart starkes Bild für sie eine zusätzliche Werbung bedeutete. **Mobimo** war der Hauptsponsor des Festivals. Die Verantwortlichen erkundigten sich aber nicht bei mir, was genau ausgestellt würde, obwohl ich sie ausdrücklich darauf hinwies, dass es kritisch sein und wehtun könnte. Das war für sie vollkommen in Ordnung. Die Angst vor der Vereinnahmung ist eine einseitige Problemstellung der Subkultur. Für das breite Publikum spielt diese Nischenauseinandersetzung keine Rolle. Diejenigen Gruppen, die a priori kritisch eingestellt sind – Leute vom Labitzke-Areal beispielsweise –, kommen sofort mit der Glaubwürdigkeitsfrage. Es gibt immer diese moralische Komponente und eine sehr genaue Vorstellung davon, was Gut und was Böse ist. Wir haben diese Debatte in den 1980ern ad infinitum geführt. Die institutionelle Kunstwelt hat viel mehr Grautöne. Das macht ihre Qualität aus. Eine dogmatische Betrachtungsweise hat damit grosse Schwierigkeiten.

48 Die Immobiliengesellschaft Mobimo Holding AG Zürich-West, das Lausanner Flon-Quartier besitzt u. a. das ehemalige Sulzer-Hochhaus in und mehrere Liegenschaften in Genf.

*Mantal Chouffe: In vielen Teilen der Linken hat sich eine postpolitische Vorstellung von Politik etabliert, die die einzige Möglichkeit linkskritischer Haltungen im politischen Nomadismus und somit in der konsequenten Ablehnung existierender Institutionen, Parteien, Gewerkschaften etc. versetzt. Diese antagonistische Vorstellung von der gegenwärtigen Weltordnung, die sich aus dem Empirise auf der einen und dem Gegenempirise auf der anderen Seite konstituiert, spielt sich meines Erachtens lediglich in der Theorie ab. Man sublt sich in der selbstzufriedenen, oppositionellen Abgrenzungshaltung, statt sich Räume zu erkämpfen, in denen sich die Auseinandersetzung mit den politischen Gegner*innen abspielen soll. Je pluraler der Ansatz engagierter Kunstpraxen, aber auch der linken Politik im Allgemeinen ist, desto grösser ist auch die Chance, eine starke gegenhegemoniale Bewegung entstehen zu lassen.*

Claudia Spinelli: Es gibt sehr unterschiedliche Strategien, die die Kunst im Umgang mit der Öffentlichkeit verfolgt: Man kann ausserhalb von Institutionen agieren, wie Navid es oft tut, oder auch innerhalb, aber mit anderen Strategien, die die Öffentlichkeit entsprechend anders adressieren. Es macht einen grossen Unterschied, ob ich eine Botschaft in ein Buch verpacke, das man liest, oder mit einem Megafon durch die Strassen laufe. Wobei das Anliegen, die Botschaft de facto dieselben sind.

Kai Matsuda: Es liegt nahe, dass sich der öffentliche Raum gut für politische Themen eignet, weil man automatisch alle möglichen Leute anspricht, die von sich aus niemals Kunst anschauen würden. Für Navid war es ein wichtiger Entscheid, seine Arbeit dorthin zu verlagern. Ich sage nicht, dass es innerhalb von Institutionen keine politische Kunst geben kann. Obwohl man sich im

Kunstraum letztlich immer an ein Publikum richtet, das potenziell kaufen soll. Die existenziellen Zwänge der Künstler*innen würde ich aber auch nicht unterschätzen. Man kann nicht nur Kunst im öffentlichen Raum machen, wenn man davon leben will. Man muss Sachen in verschiedene Formate packen, um sie ausstellen zu können, um Fördergelder zu bekommen. Das erfordert gewisse Kompromisse.

Claudia Spinelli: Kunst ist zum einen der Ort, an dem scharfe Kritik geübt werden kann. Zugleich verpufft diese in den Geldbeuteln derjenigen, die den Kunstbetrieb nicht nur finanzieren, sondern auch an ihm verdienen. Das ethische Problem stellt sich bei Navids *Résistance*-Arbeit nicht nur deshalb anders, weil es sich um eine Setzung im öffentlichen Raum handelt, sondern auch, weil diese in einem parallelen, vom Kapital des Kunstmarktes noch unberührten Kontext entwickelt wurde. Glaubwürdige Kunst mit einer politischen Motivation kämpft mit ungewohnten, ungeeigneten Waffen. Auf diese Weise entfalten künstlerische Setzungen, die man zunächst als folgenlos qualifizieren würde, ihre ganz eigene, subkutane Wirkung. Der Schriftzug »*Résistance*« konnte zwar den Abriss des »Nagelhauses« nicht verhindern. Aber er brachte Leute dazu, darüber nachzudenken, was in ihrem unmittelbaren Lebensraum geschieht.

In Situ(ation)

49

Navid Tschopp: Vorerst brauche ich Zeit, um mich mit einem Ort vertraut zu machen. Am besten gelingt es mir, in Kontexte einzugreifen, die mir heimisch sind. Diese Vertrautheit ist mir wichtig: Wie sieht ein Ort aus, wie leben die Menschen da, welche Mentalität, Gewohnheiten, Gepflogenheiten dominieren da, wie sind der Alltag und das Verhalten im öffentlichen Raum strukturiert? Im öffentlichen Raum spüre ich einen viel stärkeren Bezug zu diesen Fragen als bei Arbeiten, die im Atelier entstehen.

Rémi Jaccard: Es ist sicher ein anderes Vorgehen, wenn Navid im Atelier arbeitet. Wobei er seine Projekte situativ konzipiert und sich immer in die Bedingungen seiner Umgebung einfügt, unabhängig davon, ob sie im Aussenraum oder in einer Galerie stattfinden. Ich habe

bereits einige Ausstellungen mit ihm realisiert, in denen seine Projekte vorwiegend im Aussenraum stattfanden. Immer wieder sorgte dabei die Frage nach ihrer Übertragung in den Ausstellungsraum für Konflikte zwischen ihm als Künstler, der Dinge macht, die sich dem Werkcharakter entziehen, und mir als Kurator, der etwas haben möchte, was sich gut zeigen lässt.

Claudia Spinelli: Im Aussenraum sind die Themen viel verbindlicher als im Innenraum, und man hat auf Anhieb einen zwingenden Bezug, während man sich im Ausstellungsraum ganz anders überlegen muss, warum man etwas machen will. Für eine Ausstellung in der Binz39 hat Navid eine **Arbeit mit den nachgezeichneten Rissen** konzipiert. Das war zwar eine innerhalb eines Kunstraums durchgeführte Intervention, die aber sehr bewusst auf die Geschichte dieses Ortes und seine gesellschaftliche Funktion referierte.

50

Alexandra Blättler: Ich denke an die Schenkungsurkunde, die Navid im Rahmen der **Stipendienausstellung im Helmhaus** zeigte. Wir haben lange diskutiert, ob man weitere Elemente, die auf seine Intervention hinweisen, neben **der Urkunde** ausstellen sollte. Aber es war wichtig, radikal zu bleiben und nur das zu zeigen, was unmittelbar zur Arbeit gehört. Ich habe kein Problem damit, Künstler*innen einen geschützten Raum zu gewähren, und möchte ihnen die Möglichkeit der Vermarktung ihrer Werke nicht absprechen. Wobei die damit oft einhergehende Gratwanderung für sie sicher schwieriger ist als für mich als Kuratorin. Problematisch finde ich vielmehr eine kategorische Untersagung dieser Möglichkeit für diejenigen von ihnen, deren Arbeit vorwiegend im öffentlichen Raum angesiedelt ist.

51

52

Navid Tschopp: Ich überlasse das Abbilden meiner Interventionen im öffentlichen Raum den Medien oder den vorbeigehenden Passant*innen. Ihre ins Netz gestellten Bilder erreichen eine grösse Öffentlichkeit. Die Konsequenz davon ist, dass meine Arbeiten oft aus ihrem Kontext herausgerissen und nicht in meinem Sinn neu eingeordnet werden. Würde ich versuchen, meine Interventionen im öffentlichen Raum in den Kontext einer Ausstellung in

51 Werk- und Atelierstipendienausstellung (2012), Helmhaus Zürich.

52 Alexandra Blättler verweist hier auf die Arbeit *Topologische Agenda – der Weg zum Master* (2008–2010).

Form von selbst erstellten Abbildungen zu integrieren, würde das die Frage aufwerfen, was für einen Status diese Bilder haben. Sind sie eigenständige Fotoarbeiten, Bestandteile der jeweiligen Intervention oder ihre Dokumentation? Es ist schwer, eine adäquate Form für das Ausstellen ortsbezogener Werke zu finden. Meistens laufen solche Versuche auf eine sehr unbefriedigende Übersetzung hinaus. Deswegen habe ich entschieden, die Magnetarbeit nur anhand der Schenkungsurkunde in der Helmhaus-Ausstellung zu präsentieren. Sie stellt eine Spur der Aktion dar und verweist darüber hinaus auf ihren rechtlichen Kontext.

Lina Tyroller: Eine Fotografie ist meistens plakativ genug, um die Idee der jeweiligen Aktion zu erfassen, aber zugleich ist sie ein selbstständiges Bild und somit eine Fortführung des Werks. Das Bild der *Résistance*-Arbeit beispielsweise stammte nicht von Navid selbst, sondern entstand in den Medien und wurde auch dort verbreitet. Diese Arbeit ist ein spannendes Beispiel dafür, wie Kunst in einem Kontext wirkt, der nichts mit Kunst zu tun hat.

Claudia Spinelli: Ich glaube nicht, dass Navid ein Künstler ist, der zwingend und ausschliesslich im öffentlichen Raum arbeiten kann. Es könnte sein, dass diese Frage von Innen und Aussen, die ihn so sehr beschäftigt, im Grunde eine Frage nach der Relevanz ist. Während er in der Stadt, im öffentlichen Raum auf einen Missstand hinweist, ist es immer schon relevant, weil er sich dort immer schon in einem grösseren gesellschaftlichen Zusammenhang bewegt. Im Ausstellungsraum hingegen muss er sich andauernd die Frage stellen, worin die Relevanz seiner Arbeit besteht.

Renaissance – Résistance

(2012) ist eine Intervention an der Fassade der Restmauer der Turbinenstrasse 12/14 in Zürich. Mit grossen Lettern wurde hier das Wort »Résistance« angebracht. Der Schriftzug war grafisch jenem des benachbarten Hotels Renaissance nachempfunden und markierte eins der vom Abriss bedrohten »Nagelhäuser« in Zürich. Nach langwierigen Auseinandersetzungen unter aktiver Beteiligung der Bevölkerung und vielfachen Gerichtsentscheiden wurde das Haus 2015 schliesslich abgerissen.



Bild: aus dem Archiv von Navid Tschopp

Ohne Titel (2013): Dispersionsfarbe an der Wand und Animation auf einem Monitor. Die gross angelegte Wandinstallation arbeitet mit der Dekonstruktion eines orientalischen Ornaments. Ein Teil des Ornaments wiederholt sich auf einem in das Werk integrierten Bildschirm und wird dort mittels eines Zufallsalgorithmus abwechselnd aufgelöst und neu hergestellt.



Bilder: aus dem Archiv von Navid Tschopp



Im Rahmen der **Weihnachtsaktion zur Finanzkrise (2008)** hängte Navid Tschopp mit roter Farbe gefüllte Kugeln an den Weihnachtsbaum auf dem Paradeplatz in Zürich. Die Passant*innen konnten die Kugeln als Wurfgeschosse nutzen. Bald konnte man auf den Fassaden der umliegenden Banken rote Farbspuren beobachten.



Bilder: aus dem Archiv von
Navid Tschopp

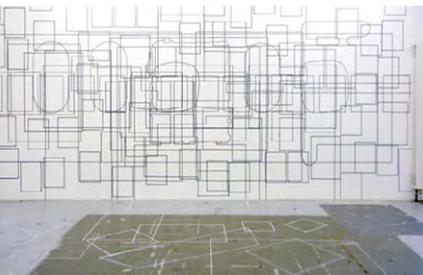
Topologische Agenda – Der Weg zum Master besteht aus 1001 geworfenen weissen Magneten an der Stahlfassade der Kehrlichtverbrennungsanlage Josefstrasse in Zürich. Das Kunstwerk ist vom November 2008 bis Juni 2010 auf Navid Tschopps Weg zum Master in Fine Arts an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) entstanden. Die illegal realisierte Arbeit schenkte er am 7.6.2010 offiziell der Stadt Zürich. Seither wächst das Werk stetig weiter, indem Passant*innen neue Magnete dazu werfen.



Bild: aus dem Archiv von Navid Tschopp



Im Rahmen seiner Einzelausstellung ***In Situ(ation)*** (24. 5.–14. 6. 2014) im Kunstraum Dienstgebäude präsentierte Navid Tschopp neben einer Auswahl von Interventionen im öffentlichen Raum der Stadt Zürich eine Reihe von Werken, die direkt im Ausstellungsraum entstanden waren und sich mit Gegebenheiten aus dem lokalen Kontext beschäftigten.



Bilder: aus dem Archiv von Navid Tschopp

Die Einzelausstellung **Rissprotokoll** (2013) fand im Rahmen des Stipendiums der Stiftung Binz39 in Zürich statt. An zwei Wänden malte Navid Tschopp die Umriss der Bilder und Skulpturen nach, die im Ausstellungsraum der Binz39 jemals hingen und standen. Dieses Wandprotokoll zeigte: Kaum ein Zentimeter Mauer, der nicht schon ein Kunstwerk »ertragen« musste.

Bilder: aus dem Archiv von
Navid Tschopp

Abschlussausstellung Atelierstipendium

Navid Tschopp
Rissprotokoll

Eröffnung Donnerstag, 11. April 2013 ab 18 Uhr
Künstlergespräch „Urban Interventions“ Mittwoch, 24. April, 18 Uhr

Dauer der Ausstellung: 12. April – 11. Mai 2013
Öffnungszeiten Do – Sa, 14 – 18 Uhr und auf Anfrage

Stiftung **BINZ39**
Sihlquai 133, 8005 Zürich
044 271 18 71
www.binz39.ch

PP.
8025 Zürich



53

Anonym | **Mantal Chouffe**, Philosophin | **Racques Jancièrè**, Philosoph | **Dominik Landwehr**, Medientheoretiker / Migros-Kulturprozent | **Philipp Meier**, Kurator, Autor | **Daniel Morgenthaler**, Kurator | **N. N.**, Agenda der Kunsthochschule für Medien Köln (KHM) | **Adrian Notz**, Kurator, Leiter Cabaret Voltaire | **Mario Purkathofer**, Medienkurator | **Nico Ruffo**, Journalist / *Schweizer Radio und Fernsehen SRF* | **Daniel Ryser**, Journalist | **Domagoj Smoljo**, Künstler, Mitglied !Mediengruppe Bitnik | **Felix Stalder**, Medientheoretiker | **Carmen Weisskopf**, Künstlerin, Mitglied !Mediengruppe Bitnik

!Mediengruppe

54

Bitnik

Stadt, Bild, Netz

55

Im Mittelpunkt ihrer künstlerischen Arbeit steht das Internet, dessen Technologien und Potenziale und die Frage, wie sich digitales Material und virtueller Raum in den Realraum übersetzen lassen. Kontrollverlust ist dabei oft künstlerisches Mittel, um die bestehenden, zum Teil intransparenten Strukturen und Mechanismen sichtbar zu machen und so grundlegende gesellschaftliche Themen kritisch zu hinterfragen. Zu ihren Arbeiten zählen u. a. «**Delivery for Mr. Assange**» (2013), vom Künstlerkollektiv auch als SYSTEM_TEST oder Live Mail Art Piece bezeichnet, in dem sie ein mit einer Webcam ausgestattetes Paket an den WikiLeaks-Gründer Julian Assange an die ecuadorianische Botschaft in London verschickten. Die Reise durch verschiedene Postsysteme und Verteilzentralen wurde dabei von der Kamera live ins Internet übertragen. Bekannt ist auch ihre Arbeit «**Random**» →

53) Komplize der !Mediengruppe Bitnik, dessen Autorisierung für die Veröffentlichung seiner Statements nicht eingeholt werden konnte.

54) Das Ausrufezeichen verweist auf die künstlerische Herkunft des Kollektivs – das Internet und seine verschiedenen Subkulturen. Beim Programmieren bedeutet das Ausrufezeichen eine Verneinung. Der Name steht damit für eine Behauptung und ihre Verneinung zugleich.

→ **Darknet Shopper**», ein Bot (Computerprogramm), der von den Künstlern auf eine dreimonatige Shoppingtour durch das Darknet geschickt wurde und dort per Zufallsprinzip illegale wie auch obskure Produkte, u. a. Ecstasy, einkaufte und diese direkt an die Galerie schicken ließ. (Anon.: »Artist Talk: !Mediengruppe Bitnik«, in: *khm.de/aktuelles*, 18. 11. 2015)

56

Adrian Notz: !Mediengruppe Bitnik sind nicht politische Künstler*innen, sondern in erster Linie Künstler*innen. Sie behandeln politische Themen, das ist klar. Aus unserem Austausch weiss ich, dass es ihnen darum geht, Unsichtbares sichtbar zu machen. Dieses Anliegen ist aber nicht per se politisch. Thomas Hirschhorn hat einmal gesagt, dass er kein politischer Künstler sei, sondern Kunst politisch mache. Diese Aussage trifft auch auf Bitnik zu: Sie machen nicht politische Kunst, sondern sie machen Kunst auf politische Art und Weise.

Dominik Landwehr: Ich würde sie unbedingt als politische Künstler*innen bezeichnen, weil sie ihre Arbeiten im politischen Kontext situieren. Mit Politik meine ich »res publica«, also eine öffentliche Sache. Sie greifen Themen auf, die im öffentlichen Kontext verhandelt werden, und bringen ihre Arbeit anschliessend in diesen Kontext zurück. Sie sind auch deshalb politisch, weil sie Kunst machen, die nicht nur im Kunstmuseum, sondern im Netz oder in anderen öffentlichen Räumen stattfindet. Aber sie werden ebenfalls in Kunstmuseen ausgestellt und sagen immer wieder selbst, dass es nicht einfach sei, ihre Projekte in Installationen zu fassen, sodass sie auch im musealen Kontext funktionierten.

Domagoj Smoljo: Die Möglichkeit, aus einer künstlerischen Naivität heraus zu agieren und mit dieser Haltung gesellschaftliche Begebenheiten zu hinterfragen – wertfrei und neugierig, ohne eine vorformulierte politische Position – ist für uns sehr wichtig. Wir entdecken gewisse gesellschaftliche Phänomene und gehen ihnen nach, ohne zu wissen, wohin uns das führt. Wir lassen uns darauf ein, ohne gleich ein politisches Statement abgeben zu müssen. Diese Haltung steht im Zentrum unserer Arbeit.

Anonym: Bitnik haben ein ausgeprägtes Empfinden dafür, wo sie politisch stehen. Aber sie suchen nicht nach konkreten Lösungen politischer Probleme. Sie kreieren diskursive Räume, um politische Probleme zu verhandeln. Diese Offenheit reizt mich am meisten an ihrer Praxis. Sie hinterfragen zwar das ganze gesellschaftliche

System, aber sie reflektieren auch das eigene Handeln laufend. Nichtsdestotrotz habe ich Schwierigkeiten, Bitnik unter dem Prädikat der politischen Kunst zu rezipieren. Am meisten interessiert mich bei ihnen die künstlerische Komponente. Wie weit reicht die Freiheit der Kunst? Diese Frage loten sie immer wieder aus. Was viele missverstehen, ist, dass ihre Arbeiten sich nicht gegen die globale Hegemonie richten. Vielmehr interessieren sie sich für filigranere Themen, Uneindeutigkeiten, ethische Überlegungen.

*Racques Jancière: Widerständige Kunst ist in der Lage, die Politik neu zu ordnen, indem sie die bestehenden Aufteilungen von Raum und Zeit deregulieren und an ihrer Stelle eine Unbestimmtheit von Identitäten, Legitimationen und Sprecher*innenpositionen etablieren kann. Das Politische der Kunst hängt direkt mit dieser Unbestimmtheit zusammen. Es entsteht im stetigen unauflösbaren Widerspruch zwischen dem, was Kunst ist, und dem, was nicht Kunst ist, also zwischen einer radikalen Abgrenzung der Kunst vom alltäglichen Leben und ihrer gleichzeitigen Auflösung im Alltag.*

Adrian Notz: Bitnik bewegen sich sowohl im künstlerischen als auch im netzaktivistischen Kontext und können in beiden Feldern ihre Anliegen glaubhaft formulieren. Nach den ganzen Recherchen und Auseinandersetzungen unternehmen sie aber einen weiteren Schritt, der unbestimmt, unsprachlich, sehr vage artikuliert bleibt. Das ist für die Zusammenarbeit mit ihnen vielleicht etwas schwierig. Zugleich ist das Vorhandensein dieses Undefinierten genau das, was sie von den Aktivist*innen unterscheidet. Es geht ihnen nicht um unmittelbare politische Eingriffe oder konkrete

Veränderungen, sondern um die Offenlegung gewisser politischer oder wirtschaftlicher Strukturen. Wobei sich Dinge natürlich bereits durch das Sichtbarwerden verändern.

Mario Purkathofer: Meiner Meinung nach kümmern sich Bitnik um sehr konkrete politische Risse in der Gesellschaft. Es geht immer um dieselbe Frage: Welche gesellschaftlichen Begebenheiten weisen Widersprüche auf, die noch nicht aufgearbeitet sind, zu denen es noch keine Statements gibt? Die Aufarbeitung solcher Risse ist grundlegend für eine politische Kunstpraxis. Über Bilder, Applikationen, Texte, Reportagen u.s.w. vertiefen sie sich in die Materie. Sie suchen laufend nach solchen Phänomenen.

Mantal Chouffe: Natürlich ist unsere Gesellschaft durchzogen von Rissen, die nach Aushandlungen verlangen. Und diese Aushandlungen bekommen eine politische Dimension, wenn sie innerhalb bestehender sozialer Beziehungen unkontrollierbare Neuordnungsprozesse auszulösen vermögen.

Daniel Morgenthaler: Mit Ausnahme von Bitnik und einigen wenigen anderen Künstler*innen scheut die Schweizer Kunstszene die Auseinandersetzung mit solchen Themen. Es wäre spannender, herauszufinden, warum sich Künstler*innen hierzulande so wenig darum kümmern, als zu fragen, warum sich Bitnik damit befassen. Die Schweizer Kunstszene zeichnet sich allgemein dadurch aus, dass sie sich nicht festlegen will auf Themen, Meinungen, Positionen. Das Opake ist programmatisch. Ausgerechnet in diesem Kontext wird die Frage laufend aufgeworfen, warum sich Bitnik im künstlerischen und nicht im politischen Kontext situieren. Aber spätestens bei den Ausstellungen, wie beispielsweise jener zum *Assange*-Projekt, wird offenbar, wie sehr sich das Publikum für ihre Projekte interessiert und wie uninteressant die Frage ist, ob das nun Kunst oder Politik sei.

Daniel Ryser: Dadurch, dass Carmen und Doma sich Definitionen wie »Kunst«, »Aktivismus« oder »Kommunikationsguerilla« entziehen, wird vieles möglich. Der Vorteil dieser Haltung liegt

darin, dass die Rezeption ihrer Projekte nicht vordefiniert ist. Ihre Arbeit ist kein vorgefertigtes Pamphlet. Die Irritation, die sie immer wieder auslösen, macht die besondere Qualität ihrer Arbeit aus. Wesentlich ist auch, dass ihre Projekte nicht im hermetischen Raum stattfinden. Vielmehr unternehmen sie chirurgische Eingriffe in abgeriegelte Situationen, so etwa wenn es um Assanges Lebenslage oder die **Überwachung des U-Bahnnetzes in London geht**. Dass man mit so wenigen Mitteln in so globale Hegemonien eingreifen und dadurch einen neuen Zugang jenseits der üblichen ideologischen Verzerrung schaffen kann, finde ich hochpolitisch. Dieser Zugang eröffnet Menschen eine neue Perspektive auf die sie umgebenden hegemonialen Strukturen und zeigt ihnen ihre eigene Rolle darin. Bitnik fokussieren sich auf ein Thema, entreissen es dem Griff der PR von Regierungen und anderen mächtigen Akteur*innen und knallen es den Leuten in ihrer eigenen Version vor die Nase. Diese Ermächtigung ist das Grundprinzip ihrer Aktionen.

57

Domagoj Smoljo: Die Entscheidung, einen öffentlichen Raum in Beschlag zu nehmen und darin eine neue Situation zu kreieren, hat für uns einen grossen Reiz. Dabei können wir selbst nicht umfassend abschätzen, was passieren wird. Es ist beispielsweise ein offenes Geheimnis, dass die Überwachung allgegenwärtig ist. Die Frage ist, was man mit diesem Wissen macht. Also versuchen wir, bestimmte Umnutzungsstrategien auszuprobieren, die eine utopische Qualität besitzen.

*Mantal Chouffe: Kritische künstlerische Praxen sollen sich heute, meiner Meinung nach, nicht mit der Frage befassen, wie das bestehende Machtgefüge getilgt werden kann, sondern damit, welche anderen, neuen, in den demokratischen Werten begründeten Formen der Macht denkbar sind. Die Macht ist für unsere gegenwärtige Realität konstitutiv, und es ist ein grosses Missverständnis, sie als Ergebnis der Relation zwischen zwei Identitäten zu begreifen – zwischen "Mächtigen" und "Ohnmächtigen", "Täter*innen" und "Opfern", "Herrschenden"*

und "Beherrschten". Vielmehr werden diese Identitäten durch die Machtverhältnisse erst konstituiert. Das Ziel besteht meines Erachtens nicht in der Verteidigung von Rechten bestehender Identitäten, sondern darin, Identitäten, die bis anhin einem permanenten Ausschluss ausgesetzt worden sind, aus der Prekarität herauszuholen.

Felix Stalder: Der Ansatz von Bitnik ist ein klassischer Metaansatz, er ist metapolitisch. Es geht ihnen nicht um die Politik im inhaltlichen Sinn, sondern um die Affirmation von Freiheit in kontrollierenden Systemen. Es ist ein formales und kein inhaltliches Anliegen. Sie sagen ja nicht, was sie mit dieser Freiheit konkret machen wollen. Es geht ihnen beispielsweise nicht um eine klare Antiüberwachungsbotschaft, während sie von Überwachung sprechen.

Carmen Weisskopf: Wir haben lange mit Signalempfängern experimentiert und konnten plötzlich gewisse Funküberwachungskameras empfangen. So kam die Idee, die Geräte mit Batterien auszustatten und mobil zu machen, um sich auch in der Stadt mit ihnen bewegen zu können. Normalerweise kann man Überwachungskameras nur von aussen anschauen. Plötzlich hatten wir aber den Zugang zu all diesen verborgenen Bildern, zufällig eingefangenen Ausschnitten, seltenen Perspektiven. Wenn man mit diesen Geräten durch die Stadt geht, erinnert es an ein situationistisches *dérive*. Man schweift umher, verliert sich, beginnt diesen Bildern zu folgen und immer weitere Kameras zu suchen. Wir haben mehrere solche Empfangsgeräte gebaut und Leute eingeladen, an unseren Spaziergängen teilzunehmen.

Domagoj Smoljo: In den letzten Jahren haben wir diese Walks in vielen Städten durchgeführt. Das gleiche Überwachungssystem wird je nach Kulturkreis für ganz unterschiedliche Zwecke gebraucht. Das merkt man anhand der Bilder, die man beim Anzapfen der Überwachungskameras im öffentlichen Raum empfängt.

Carmen Weisskopf: In Zürich beispielsweise sind es mehrheitlich kleinere Läden und die Polizei, die Überwachungssysteme einsetzen. In Rotterdam haben wir auf den Bildern überdurchschnittlich viele Kinderzimmer gesehen, weil die Überwachungskameras

dort vor allem als Babyphone gebraucht werden. In São Paulo gibt es hingegen kaum Überwachungskameras. Die Arbeitskraft ist dort vergleichsweise günstig, sodass die Häuser der Wohlhabenden jeweils von mehreren Personen bewacht werden. In diesem Fall scheitert dann zwar unsere Arbeit, aber man begreift wiederum einiges von der jeweiligen Gesellschaft. Sollte man uns allerdings bei einer unserer Interventionen verhaften, würde das für uns ein Versagen des Projekts bedeuten. Wobei es naheliegt, dass bei Arbeiten, die politische Themen berühren, solche Konsequenzen immer mitgedacht werden müssen. In unserer Praxis versuchen wir, mit einem gewissen Charme zu arbeiten, der solche Situationen verhindern soll. Als wir bei *Surveillance Chess* vom Wachpersonal gefragt wurden, was wir da so täten, erklärten wir, dass wir Kunst machten. Aha, das ist nur Kunst? Dann ist es in Ordnung. Das Label »Kunst« bedeutete für sie, es ist ein temporäres und harmloses Experiment, und es geht nicht um einen illegalen Angriff auf sie.

Mantal Chouffe: Das Spannende besteht nicht im Ausloten irgendwelcher Gesetzesvorschriften, sondern in den Bedingungen der diskursiven Konstruktionen wie "Sicherheit", "Legalität" oder "Kriminalität". Durch temporäre Verfestigungen von Diskursen werden solche Kategorien und ihre Bedeutungen fixiert, um sich uns als vermeintlich natürliche soziale Begebenheiten zu vermitteln.

Anonym: Nehmen wir das Projekt *Delivery for Mr. Assange*. Das Paket, das im Zentrum der Aktion stand und an Assange geschickt wurde, entzog sich ja jeder Art von Kontrolle. In unseren Gesprächen kamen wir immer wieder auf diese Frage zurück, und es war uns wichtig festzuhalten, dass es dabei tatsächlich um den Kontrollverlust geht. Durch diesen Kontrollverlust lassen sich bestimmte Systemschwächen aufzeigen. Plötzlich sieht man die Grenzen der Sicherheit von Institutionen wie der Post oder der ecuadorianischen Botschaft. Bitnik zeigen auf, wie der Kontrollverlust in der Kunst zu einem künstlerischen Mittel werden kann.

59) Mario Purkathofer: Es gibt viele, die ähnliche Dinge aus explizit politischen Gründen machen, wie beispielsweise der **Chaos Computer Club**. Sie platzieren eindeutig konnotierte Kampagnen in den Medien. Bitnik ist da anders. Sie wollen über das Politische hinaus auch ein Bild erzeugen, das ein politisches Problem auf einer anderen Ebene wahrnehmbar macht. Ästhetische Überlegungen fallen Gruppen, die sich klar in der Politik positionieren, extrem schwer. Daher können sie auch nie eine solche Aufmerksamkeit generieren. Beim Chaos Computer Club & Co. fokussiert man sich in erster Linie auf einen aufregenden Hack. Man bringt Pamphlete heraus, organisiert Diskussionsrunden und leistet viel Lobbyarbeit bei den Politiker*innen. Aber es bewegt sich wenig. Sie alle würden gerne aktionistischer werden, das macht auch mehr Spaß. Bitnik tun genau das. Sie schaffen es, über die politische Arbeit hinaus eine eigenwillige Ästhetik zu entwickeln und sie in verschiedenen Kontexten zu platzieren, wie etwa in der Oper, in der U-Bahn-Überwachungszentrale oder der UBS.

Mantal Chouffe: Was das digitale Umfeld anbelangt, wäre ich vorsichtig, es als eigenes Universum mit spezifischen Regeln und Logiken zu begreifen. Vielmehr geht es um die Nutzung eines Instruments, eines Mediums. Ich bin weder sonderlich euphorisch noch pessimistisch in Hinblick auf das politische Potenzial des Internets. Allerdings finde ich die ihm zugesprochene Sprengkraft illusorisch. Aus sich heraus können Medien gewiss keine politische Bewegung kreieren, und sie sind in ihrer Anwendung sehr individuell adressiert.

59) Der Chaos Computer Club (CCC) ist eine der massgeblichen Nichtregierungsorganisationen zu Fragen der Computersicherheit in Europa. Der Club fördert und unterstützt

Vorhaben der Bildung im Zusammenhang mit neuen technischen Entwicklungen sowie Kunst und Kultur im Bereich des Internets.

Eine politische Bewegung ist zwingend auf eine traditionelle Form von Organisation angewiesen. Damit meine ich eine direkte Beteiligung von Gewerkschaften und Parteien. Denn sie sprechen Menschen nach wie vor als Teil einer politischen Gruppe an und nicht als lose Individuen.

Dominik Landwehr: Bitnik betreiben sozusagen Hacking zweiter Ordnung. Beim Hacking geht es darum, die Regeln des Systems zu brechen. Denn ein Hacker begnügt sich nicht damit, nur ein User zu sein. Er will das System ändern. Er begibt sich in die Welt der Systemdefinition. Da kommt man zwangsläufig in Konflikt mit den bestehenden hegemonialen Strukturen. Allerdings ist es ein grosser Unterschied, ob man die **Oper** als System hackt oder ob man aus dem Inneren des Geheimdienstes Daten entwendet. Systemanalytisch gesprochen ist das zwar dasselbe. Aber beim Geheimdienst sind die Machtstrukturen viel härter. Für einen Übertritt landet man im Gefängnis. Beim Opern-Hacking gab es hingegen keine gravierenden Folgen.

60

Domagoj Smoljo: Die Gefahr ist immer potenziell denkbar und somit auch ein wesentlicher Bestandteil unserer Arbeit.

Carmen Weisskopf: Wobei die Bedrohung nie im Vordergrund unserer Praxis steht. Die Wirkung unserer Projekte soll nicht darin bestehen, dass Leute zum Telefon greifen und die Polizei rufen. Es geht uns nicht darum, Bedrohungsmomente im öffentlichen Raum herzustellen. Das wäre zu wenig oder zumindest eine vollkommen andere Aussage, als die, die wir anstreben.

Domagoj Smoljo: In unserer Arbeit suchen wir nicht gezielt nach Konflikten. Sie bringen zwar Aufmerksamkeit, die aber letztlich sehr punktuell und nicht nachhaltig ist.

Philipp Meier: In ihrer Arbeit suchen sie zwar den Konflikt, wollen ihn aber nicht zuspitzen. Bei der **UBS-Intervention** beispielsweise dachten Bitniks und ich diesbezüglich unterschiedlich. Während ich einen Ort in der Schweiz finden wollte, wo *UBS Lügt* hätte fortgesetzt und das Plakat präsentiert werden können, wollten sie nicht weitermachen. Man könnte durchaus die Frage aufwerfen, ob sie glaubwürdiger wären, wenn sie den Konflikt in ihren

61

Arbeiten stärker herausfordern würden. Bei der Schacharbeit haben sie nach Wegen gesucht, die Aktion durchzuziehen, aber nicht verhaftet zu werden. Eine Garantie, dass da nichts passiert und dass der Konflikt, den sie offenlegen, sie selbst nicht einholt, haben sie natürlich nicht. Da steht ihre Arbeit in Abgrenzung zu dem ganzen künstlerischen Schrott, der laufend produziert wird und sich keiner Gefahr aussetzt. Allerdings gibt es noch die Chinesen und die Russen, die hinsichtlich Konfliktpotenzial und Risiko in einer anderen Liga spielen.

Dominik Landwehr: In der Tat arbeiten sie mit einem gewissen Risiko, sind aber in der Lage, es während des Arbeitsprozesses sehr genau einzuschätzen, und machen nichts, was sie existenziell gefährden könnte. Man sollte den Aspekt des Risikos in der Kunst im Allgemeinen kritisch betrachten. Im Fall von Pussy Riot beispielsweise erscheint mir das Risiko absehbar und nicht gerechtfertigt. Es gibt aber andere Beispiele, Künstler*innen, die zwar ein Risiko eingehen, das aber in einem angemessenen Verhältnis zum Resultat ihrer Arbeit steht.

Domagoj Smoljo: Im Zuge der *UBS*-Arbeit stand eines Tages eine Klageandrohung von über 20 Millionen im Raum. Der Londoner Kunstraum, mit dem wir bei diesem Projekt zusammenarbeiteten, hat panisch reagiert. Sie machten unsere Ausstellung kommentarlos zu und verweigerten jedes Gespräch mit uns und mit der Presse.

Mario Purkathofer: Wie es das *UBS*-Projekt zeigt, greifen Bitnik heiss diskutierte Themen auf, die auch in den Medien aktuell verhandelt werden. Deshalb waren sie bislang mit ihren Arbeiten so präsent und laut. Es ging ihnen nicht zuletzt darum, sich als Künstler*innen Gehör zu verschaffen. Das Projekt über Assange war ihrem künstlerischen Weiterkommen und einer breiten medialen Rezeption sicher dienlich. Solche Aufmerksamkeit kann man mit marginaleren Themen, spezifischeren Rissen und detaillierteren Analysen kaum erreichen. Aber ich bin überzeugt, dass ihre wichtigsten Projekte, die vielmehr mit Zwischentönen und Nebenschauplätzen arbeiten, noch vor ihnen liegen.

Innerhalb und ausserhalb des Museums

Ihr nutzt das Hacken für eure Kunst und nicht für politische Eingriffe. Weshalb habt ihr euch für die Welt der Museen entschieden?

Wir wollen mit unserer Kunst, im Gegensatz zu politischen Aktionen von Hackern, Fragen stellen, anstatt sie zu beantworten. Doch das Hacken ist Teil unserer Arbeit. Wir nehmen Elemente aus der Computerkultur und setzen diese in einen gesellschaftlichen Kontext. Unsere Kunst lebt von Systemtests. (Nico Ruffo: »Die 20 Quadratmeter des Julian Assange«, in: *Schweizer Radio und Fernsehen SRF*, 17. 2. 2014)

Anonym: Es beschäftigt mich wenig, wie sich Bitnik in den Kunstbetrieb eingliedern. Darüber denken vor allem Doma und Carmen nach. Ich sehe mich als jemanden, der mit ihnen kollaboriert, aber aus der akademischen Ecke kommt. Diese Differenz tut uns gut. Neben der Kunstfreiheit gibt es auch die Forschungsfreiheit. Da überschneiden sich die beiden Bereiche. Man könnte denselben Diskurs auch im wissenschaftlichen Kontext führen. Der Kunstbetrieb begünstigt diese Auseinandersetzung vielmehr, obwohl er das kapitalistische System dermassen inkorporiert hat.

Adrian Notz: Bitnik bewegen sich an einer haarscharfen Grenze zwischen der Kunst und dem Politischen. Ihre Mission besteht nicht darin, die Welt zu verändern, wie es beispielsweise **The Yes Men** anstreben. Bitnik kämpfen nicht für oder gegen etwas, sondern leisten Widerstand, indem sie beharrlich ihren Platz behaupten. Sie verteidigen den Raum der Kunst, indem sie Perturbationen des politischen Systems betreiben. Ihr Widerstand besteht nicht in der Kritik von Missständen, sondern in der Behauptung der eigenen Selbstständigkeit in der Kunst und aus der Kunst heraus. Diese Form des Widerständischen ist eine der zentralen Bedingungen der Kunst. Zwangsläufig befindet man sich dabei als KünstlerIn in einem stetigen Konflikt mit allen anderen Disziplinen, auch mit der Politik.

62 The Yes Men sind eine Künstlergruppe auf der Schnittstelle von netzbasierter und aktivistischer Kunst, die Kommunikationsguerilla betreibt. Mitglieder der Gruppe, deren Pseudonyme Andy Bichlbaum und

Mike Bonanno lauten, geben sich als Repräsentanten internationaler Konzerne oder Institutionen aus und karikieren mit übertriebenen Forderungen auf Konferenzen deren Ziele.

Racques Jancière: Ich habe ja bereits mehrmals darauf hingewiesen, dass es keine Grenzen zwischen Kunst und Politik, Kunst und Leben oder Kunst und Nichtkunst geben kann. Der Kunst liegt die gleiche Logik zugrunde wie der Politik. Beide beinhalten eine sowohl materielle als auch symbolische Einrichtung einer spezifischen Raumzeit und vermögen in gleicher Masse Prozesse des Strukturierens, Identifizierens, Abgrenzens und Kontextualisierens auszulösen. Das Verhältnis zwischen Kunst und Politik ist im Grunde das Verhältnis zwischen der Ästhetik der Politik und der Politik der Ästhetik, also der Art und Weise, wie Kunst als autonome Form der Erfahrung in die Aufteilung des Sinnlichen und dessen Umgestaltung einwirkt.

Felix Stalder: Bitnik bieten zwei Handlungs- und Rezeptionsrahmen an. Der eine beinhaltet die Ebene der sozialen Praxis: Für das Versenden des Päckchens an Assange, das sekundlich Bilder seiner Umgebung schiesst, spielt der Kunstkontext vordergründig keine Rolle. Der zweite ist Bitniks Bezug zum Kunstsystem, das ihnen eine grössere Freiheit gibt, als wenn sie sich als politische Aktivist*innen begreifen würden. Dahinter steckt auch eine strategische Überlegung: Inwiefern erlangt man über den künstlerischen Kontext die Freiheit, die man woanders nicht hätte? Das ist die positive Seite der Anbindung an den Kunstbetrieb. Es gibt aber auch eine Kehrseite, bei der man sich fragen müsste, welchen Zwängen man sich dabei unterwirft.

Adrian Notz: Als Künstler*innen befinden sie sich bereits durch ihr Künstler*innendasein in der Opposition und halten die damit verbundenen Konflikte mithilfe der Kunst aus. Es geht nicht

nur darum, den Konflikt zu schüren, sondern darum, ihn auszuhalten. Sie schaffen es mittels Kunst, weil Kunst die Möglichkeit besitzt, bestehende Widersprüche bestehen zu lassen. Mit Aushalten meine ich vor allem Standhalten, sodass man das Ja und das Nein gleichzeitig diskutieren kann und es nicht darum geht, sich für das eine oder andere zu entscheiden, was im politischen Kontext notwendig wäre.

Domagoj Smoljo: Im Kunstbetrieb wird unsere Arbeit als politisch interpretiert. Politisch wegen ihrer gesellschaftlichen Relevanz. Wir stehen da weit aussen, weil wir gerne in Zwischenräumen agieren und uns nicht nur im herkömmlichen Rahmen des Kunstsystems herumschlagen wollen. Wir produzieren nicht spezifisch für die Galerie und werden es in den nächsten zehn Jahren wohl auch nicht tun. Obwohl ich weiss, dass wir uns damit vieles verbauen.

Daniel Ryser: Die Tatsache, dass die Arbeit von Bitnik sich der Zuordnung zu Kunst, aber auch jener zur aktivistischen Praxis entzieht, gefällt mir aus verschiedenen Gründen. Zum einen hat ihre Art zu arbeiten etwas Chaotisches und Verspieltes. Der Ausgang ihrer Projekte ist immer ungewiss. Wenn sie sich eindeutiger dem Aktivismus verschreiben würden, ginge diese Qualität verloren. Das hat sich lustigerweise im Umgang mit Julian Assange bestätigt. Er ist ein Aktivist mit einer klaren Message. Beim Sprechen kreierte er andauernd Headlines. Bei ihm ist kein Witz, kein Schalk zu erkennen. Das ist in seinem Wirkungsfeld nachvollziehbar. Während der Aktion bemerkte ich, dass Bitnik ihn mit ihrem anarchistischen, unkontrollierbaren Ansatz auf eine gute Art irritierten. Dieses Unkontrollierbare kann auch nur entstehen, weil ihre Arbeit in der Kunst und nicht im politischen Aktivismus zu Hause ist.

Racques Jancière: Die Trennung zwischen dem Werk, den Absichten seiner Schöpfer*innen und der Art und Weise seiner Rezeption ist entscheidend. Ein Kunstwerk kann nicht auf die Übermittlung von Haltungen reduziert werden. In der Begegnung zwischen den

Künstler*innen, den Betrachter*innen und dem Werk geht es um etwas ganz anderes, über dessen Sinn niemand verfügt, um etwas, was sich jeder Kausalität verweigert. Nur wenn sich das Kunstwerk nicht auf eine didaktisch-kommunikative Funktion reduzieren lässt, wird seinem Publikum eine gleichberechtigte Rolle zuteil, und das erfordert Unkontrollierbarkeiten und Unbestimmtheiten.

Felix Stalder: Bitnik machen etwas, was ausserhalb von künstlerischen Parametern liegt. Es ist egal, ob das Kunst ist oder nicht. Sie sind sehr geschickt im Umgang mit der Frage, wie man eine Aktion so wieder in den künstlerischen Kontext zurückführt, dass diejenigen, die nicht involviert waren, trotzdem etwas damit anfangen können. Sie nehmen das entstandene Material und übersetzen es und verstehen das als eine neue Arbeit und nicht als Dokumentation. Das finde ich sehr intelligent.

Daniel Ryser: Die Frage, ob ihre Arbeiten ins Museum gehören, kann ich nicht eindeutig beantworten. Ich finde es aber legitim, dass ihre Aktionen im öffentlichen Raum später als eine weitere künstlerische Arbeit fürs Museum aufbereitet werden.

Domagoj Smoljo: Was wäre, wenn wir *Opera Calling* nicht mit Philipp Meier im Cabaret Voltaire umgesetzt hätten, sondern im besetzten Kontext, wo wir auch herkommen? Das würde niemals funktionieren! Die Arbeit braucht eine Institution, die mit uns diesen Weg geht. Philipp war in dieser Hinsicht der ideale Partner, auch weil er im Vergleich zu vielen anderen Institutionsvertreter*innen einiges aushält. Da wir uns auf dem schmalen Grat zwischen Legalität und Illegalität bewegten, war diese Anbindung wichtig.

^{b3} Im Sommer 2004 wurden Philipp Meier und Adrian Notz als Co-Direktoren des Cabaret Voltaire in Zürich engagiert. Bis Ende 2013

leitete Philipp Meier die Abteilung PostDADA, während Adrian Notz DADAlogie aufbaute. Seit 2012 ist Adrian Notz alleiniger Direktor.

Carmen Weisskopf: Als wir *Opera Calling* entwickelten, plädierte Philipp dafür, dass die Arbeit sich ausschliesslich virtuell manifestieren sollte. Wir beschlossen aber, in der Krypta des Cabaret Voltaire eine Rauminstallation mit den Telefonhörern einzurichten. Das war der einzige Ort, wo die Dokumentation der Anrufe zu hören war. Philipp hätte es viel radikaler gefunden, die Intervention geschehen zu lassen, ohne sie zusätzlich installativ umzusetzen. Womöglich hatte er recht damit.

Philipp Meier: Diese Materialisierung der Arbeit im Cabaret Voltaire löste eine Riesendiskussion aus zwischen uns. Warum wollten sie das unbedingt so machen? Meine Vermutung ist, dass es ein Kompromiss war. Das war die einzige Möglichkeit, an die Kunstfördergelder zu gelangen. Darum brauchten sie ein greifbares Bild für die Aktion. Wie dem auch sei, tatsächlich haben sie mit dieser Arbeit eine Bildikone, auch für das Cabaret Voltaire, kreiert. Die Bilder wurden später in unzähligen Heften abgedruckt.

Domagoj Smoljo: Es ist relativ untypisch, einen Kurator sagen zu hören: Raus aus dem Museum! Aber wir wollten diesen Raum bespielen, weil wir zum einen tatsächlich Bilder brauchten. Zum anderen wollten wir die Maschine, über die angerufen wurde, aus Sicherheitsgründen nicht bei uns zu Hause stehen haben, sondern in einer Institution.

Philipp Meier: Mich interessierten damals die Möglichkeiten der Kunstvermittlung ausserhalb von Kunsträumen viel mehr als die Sichtbarkeit von Kunst im Kunstraum. Deswegen habe ich Bitnik angefragt. Ihr Projekt hat schliesslich eine enorme öffentliche Aufmerksamkeit generiert. Mich interessierte eben diese Öffentlichkeit und nicht der halb private Kunstraum. Wer geht da schon hin?! Da gibt es unzählige Schwellen, die man zu überwinden hat. Das Unkontrollierbare, Prozesshafte und Flüchtige ihrer Arbeit fand ich schon immer viel interessanter als die Kunst fürs Museum, die tot ist, ungefährlich und kontrollierbar.

Racques Jancière: Es ist gar nicht die Frage, ob sich Kunst im Museum oder im Alltag ereignet, sondern ob Kunst über die Möglichkeit verfügt, Visionen eines neuen, anderen Lebens zu entwerfen,

ganz unabhängig davon, wo sie sich zeigt. Es geht darum, ob sie in der Lage ist, einen selbstständigen Blick auf die Gesellschaft zu entwickeln. Viele Vertreter*innen des Kunstbetriebs missverstehen kritisches künstlerisches Handeln als eine neue Form des politischen Aktivismus. Die damit einhergehende Verklärung von Künstler*innen als Avantgardefiguren, die nun als Erbauer*innen einer neuen Welt fungieren sollen, ist aber ein anachronistisches Missverständnis.

Mario Purkathofer: Es gibt im Grunde keinen richtigen öffentlichen Raum mehr, und der Kunstbetrieb ist heute der einzige Ort, wo man sich mit Fragen der Ästhetik und der Präsentation auseinandersetzen kann. Würden Bitnik ihre Sachen nicht im musealen Kontext präsentieren, würde kaum jemand mitbekommen, dass diese überhaupt stattgefunden haben. Man braucht Kontexte, die einer Arbeit Bedeutung beimessen. Der Kunstraum fungiert als Verstärker und verschafft einer Arbeit die erforderliche Öffentlichkeit. Zudem ist man existenziell von dieser Anbindung abhängig, weil man von seiner Kunst leben muss und eingeladen werden will. Wobei es nicht nur um das Geld, sondern auch um die Anerkennung geht. Das sind Dinge, die ein Kunstraum leistet.

Daniel Ryser: Bitnik kommen aus dem Kontext der Zürcher Politaktivist*innen, in dem Kunst immer auch eine Abgrenzung gegenüber der Humorlosigkeit und Verbohrtheit gewisser linksaktivistischer Kreise darstellt. Bitnik vorzuwerfen, dass sie Kunst fürs Museum produzieren, wäre haltlos. Das, was beispielsweise das Projekt über Assange leistet, geht weit über die Grenzen des Kunstbetriebs hinaus. Mit seiner ganzen politischen und persönlichen Problematik bringt es Assange den Leuten quasi direkt ins Wohnzimmer. Was ist das: Politik oder Kunst? Bei der Wirkung, die diese Aktion erzeugt, ist diese Frage irrelevant. Meiner Meinung nach ist es Aktivismus, der sich weigert zu sagen, worin genau seine

Botschaft besteht. Und das führt zu einer grossen Verwirrung, die es unmöglich macht, das Projekt eindeutig in die Politik oder die Kunst einzureihen. Das Label ist unwesentlich, weil die Arbeit relevant und wirksam ist.

Carmen Weisskopf: In unserer Arbeit steht das Ziel im Vordergrund, Situationen real zu erzeugen und nicht nur symbolisch anzudenken. Institutionen können dabei eine wichtige Stütze sein.

Domagoj Smoljo: Wir zeigen unsere Arbeiten auch im Netz. Sie sind dort unbegrenzt verfügbar. Unsere Videos kann man kopieren, remixen, auf DVDs brennen etc. In diesem Sinne agieren wir völlig ausserhalb der herkömmlichen Logik des Kunstbetriebs, der exklusiven Autor*innenschaft und des Werkbegriffs, der auf der Vorstellung eines Originals aufbaut. Gleichzeitig ermöglicht uns der Kunstraum Materialisierungen von Themen, um die es in unseren Arbeiten geht. Dort sprechen wir ein Publikum an, das wir sonst nicht erreichen würden. Es kommt oft vor, dass uns das Agieren im Live Space mehr interessiert als die Aufbereitung einer Arbeit für die Ausstellung. Aber wir versuchen immer, aus dem angesammelten Material eine künstlerische Arbeit herzustellen.

Carmen Weisskopf: Wir bringen Themen in die Kunst, die sie üblicherweise nicht behandeln will, wobei wir sicher nicht die Einzigen sind. Grundsätzlich widerstrebt uns das Museale. Deshalb versuchen wir in jedem Projekt einen neuen, passenden Umgang damit zu finden. Wir arbeiten meistens so, dass wir ein Konzept entwickeln und es irgendwo im öffentlichen Raum, ausserhalb des Kunstkontexts umsetzen. Erst danach produzieren wir eine Ausstellungsversion.

Anonym: Es ist mir bewusst, dass Doma und Carmen, die ja auch die Säulen von Bitnik sind, sich stark mit dem Kunstbetrieb identifizieren. Es gibt bei Bitnik aber weitere, andockende Leute, die ganz anderen Beschäftigungen nachgehen. Einige von ihnen bleiben im Hintergrund, einige stellen sich der Sache öffentlich, andere beteiligen sich nur an den Diskussionen, die den Projekten vorangehen. Daher ist die Bezeichnung »!Mediengruppe Bitnik« sehr treffend. Wir sind ein fluktuierendes Kollektiv, und dieses Kollaborieren ist an sich etwas extrem Kraftvolles.

Carmen Weisskopf: Indem wir nicht nur eine, sondern gleich mehrere Versionen eines Projekts produzieren, entgehen wir der Gefahr einer institutionellen Vereinnahmung. Aus der Perspektive

der Kunstwelt tun wir uns mit diesen unterschiedlichen Versionen keinen Gefallen. Das ist nicht das, was der Kunstbetrieb mit seiner Fixierung auf das Original verlangt. Wir kommen aus der Software-Logik: Ist ein Programm veraltet, bleibt man dran und macht eine aktuelle Version davon. Wir versuchen, unsere Arbeiten wie Narrative zu behandeln und immer wieder neu zu erzählen.

Daniel Morgenthaler: Warum Bitnik alles in den Kunstkontext zurückführen? Der Veröffentlichungsaspekt ist dabei wohl nicht zu unterschätzen. Techniken wie Hacking, die im Untergrund, in der Halblegalität stattfinden, erfordern einen klandestinen Umgang. Das Klandestine bedeutet, dass nur sehr wenige Personen die Aktion direkt miterleben können. Anschliessend stellt sich die Frage, wie man darüber redet und sie den Menschen zeigen kann. Bitnik liegt viel am demokratischen, niederschweligen Zugang zu Informationen. Ursprünglich wurde das Internet als ein solcher niederschwelliger Raum kreiert. Aber heute, einige Jahrzehnte später, ist er zum Gegenteil geworden. Es ist bewundernswert, dass Bitnik mit ihrer Arbeit das, was sie sich von der Netzwelt vor zehn Jahren erhofften, in der Kunst nach wie vor hochhalten.

Mario Purkathofer: Technisch gesehen können solche Streiche auch von anderen gemacht werden. Aber gesellschaftliche Phänomene in Bilder zu übersetzen, Geschichten zu erzählen, politische Risse zu finden und aufzuzeigen, ist eben doch eine besondere Praxis.

Mantal Chouffe: Man braucht verschiedene Bühnen für die Manifestation politischer Themen und Anliegen. Es können Kunstinstitutionen, virtuelle Räume oder auch die Presse sein. Wobei die Presse heute privatisiert ist und zu den zentralen Dispositiven der Macht gehört. Hegemoniale und entsprechend auch gegenhegemoniale Strukturen sind ebenso im Internet vorhanden. Die Vorstellung, dass das Internet ein demokratischer Raum ist, weil man sich dort frei äussern kann, ist aber vollkommen naiv. Es ist zwar wichtig, das Potenzial des Internets in Hinblick auf

die Realisierung demokratischer Prozesse zu erkennen. Aber ebenso müssen wir die Gefahr ernst nehmen, dass das Netz auch als Ort des Ausdrucks privater Vorurteile missbraucht werden kann. Allzu häufig werden Online-Debatten durch privat begründete Kommentare ersetzt und öffentliche Themen in Konsumangelegenheiten verwandelt. Selbstverständlich plädiere ich dafür, dass jede Form privater Beteiligung am Politischen gefördert wird. Aber die Frage, ob neue Medien institutionell reguliert oder weiterhin dem Markt überlassen werden sollten, erscheint mir heute mehr als angebracht.

Domagoj Smoljo: Der Vorwurf liegt nahe, dass man im geschlossenen, elitären System bleibt, wenn man sich im Kontext des Kunstbetriebs bewegt. Aber der Kunstbetrieb ist – ähnlich wie das Internet – ein utopisches System, in dem die demokratische Teilhabe, zumindest theoretisch, gegeben ist. Ähnlich wie das Internet ist der Kunstbetrieb von der Reglementierung des Kunstmarkts bedroht.

Daniel Ryser: Bei Bitnik kann es keine Kompromisse in der Arbeit geben. Was macht man aber, wenn jemand diese Kompromisslosigkeit honorieren möchte, wenn ein kompromissloses Werk im Museum landet? Radikal gedacht ist *Delivery for Mr. Assange* nicht fürs Museum geschaffen. Gleichzeitig hat die ganze Aufbereitung für die Ausstellung einen neuen Einsatz und andere Überlegungen darüber erfordert, wie man eine solche Aktion zeigen kann. Glücklicherweise gibt es auch im Museum Dinge zu sehen, die weit über den geschlossenen künstlerischen Kontext hinausreichen.

Dominik Landwehr: Der Grund der angestrebten musealen Sichtbarkeit liegt darin, dass die Medienkunst erst seit den 1960er-Jahren überhaupt existiert. Es gibt keine wirkliche Ausstellungstradition für diese Art von Kunst und keine Regeln, nach denen man sich beim Ausstellen medialer Arbeiten – ausser Video

vielleicht – richten kann. Wenn man aber heute im Kunstkontext wahrgenommen werden will, muss man Gelegenheiten schaffen, Arbeiten in den musealen Kontext einzuführen, damit sie dort adäquat rezipiert werden können. Das war immer schon ein Grundproblem der Medienkunst. Bitnik haben im Laufe der Zeit verschiedene Möglichkeiten der Übertragung ihrer Praxis in den Ausstellungskontext ausprobiert. Mal mehr und mal weniger gelungen.

Daniel Morgentaler: In einer Institution wie dem Helmhaus Zürich, das mit seiner Innenarchitektur primär auf Malereiausstellungen ausgerichtet ist, muss ein Projekt wie *Delivery for Mr. Assange* viele Bearbeitungsstufen durchlaufen, bis es entsprechend aufbereitet ist. Gerade im Helmhaus stellt sich immer wieder die Frage: Muss sich die Form an einem routinierten, erfahrenen Publikum orientieren, oder versucht man, Ausstellungen zu machen, die einen anderen, grösseren Kreis ansprechen? Es ist historisch gewachsen, dass das Helmhaus ein sehr breites Publikum anspricht, auch altersmässig. Da ist die richtige Wahl der Sprache sehr wichtig. Bitnik haben in ihrer Helmhaus-Ausstellung stark mit Primärreizen gearbeitet: dem Filmischen, der Musik, **der Eins-zu-eins-Nachbildung des Aufenthaltsraums von Assange**. Es ist ihnen auch sehr gut gelungen, die Spannung der Live-Aktion ein wiederholtes Mal herzustellen.

64

Racques Jancière: Die Emanzipation der Zuschauer*innen ist in Räumen möglich, die sich nicht an eine bestimmte Zielgruppe richten, die neue, unerwartete Wahrnehmungsformen bieten. In Räumen, mit denen andere Modi des sozialen Austausches einhergehen. Das kann durchaus auch ein Museum sein. Das Problem der Museen besteht heute allerdings in der ihnen zugedachten Zweckmässigkeit und in der Art und Weise, wie diese eingelöst wird. Viele Kulturmanager*innen, Kurator*innen, Politiker*innen und Pädagog*innen machen sich grosse

Sorgen, weil die Menschen nicht ins Museum kommen. Es werden ambitionierte Bildungsprogramme erarbeitet, die dieser Tendenz entgegenwirken. Wenn das Publikum dann endlich das Museum besucht, wird es mit erklärenden Texten, Schildern und Etiketten überhäuft, die ihm nahelegen, was es sehen und denken muss. Aber können diese Erläuterungen tatsächlich zur Schaffung einer eigenen Sichtweise beitragen? Ganz sicher nicht! Institutionen sind unabdingbare regulatorische Elemente der polizeilichen Ordnung, die an sich unerlässlich ist. Allerdings sollten wir mit Institutionen in ihren sehr unterschiedlichen Erscheinungsformen differenzierter umgehen, indem wir sie in erster Linie vor sich selbst schützen.

Daniel Ryser: Das Museum ist nur ein Raum unter vielen, die Bitnik bespielen. Viele Leute haben die Assange-Aktion im Internet verfolgt, und die meisten von ihnen haben noch nie ein Museum betreten. Bitnik sprechen Menschen an, die überhaupt nichts mit Kunst zu tun haben oder vollkommen apolitisch sind und sich zum ersten Mal im Leben Gedanken über gesellschaftliche Problematiken machen. Bitniks Partizipation am Kunstbetrieb hat sicher auch praktische Gründe: Wie finanziert man sich ein Leben als Künstler*in? Aber auch: Was gibt einem sonst die Möglichkeit, sich bei juristischen Schwierigkeiten auf die Kunstfreiheit zu berufen?

Philipp Meier: Sicher geht es ihnen auch darum, vom Kunstbetrieb akzeptiert und legitimiert zu werden. Immer wieder haben sie Zweifel an der eigenen Praxis und brauchen ein Zuhause, finanziell und intellektuell. Zwar haben sie durch *Opera Calling* einen ersten grossen Sprung gemacht, eine breite Aufmerksamkeit für ihre

Arbeit erlangt und konnten die Arbeit, als institutionelle Krönung sozusagen, sogar im Zürcher Kunsthaus zeigen. Aber die Akzeptanz für ihre Praxis reicht noch nicht so weit, dass sie von den ausschlaggebenden Institutionen als Vorzeigerevoluzzer*innen schön weitergereicht würden.

Das Publikum ist viele

Adrian Notz: Das Besondere an Bitniks Praxis ist, dass sie in verschiedenen Kontexten eine grosse Street-Credibility besitzen. In der Hacker-Community und sogar bei den feministischen Hackers sind sie gefragt und respektiert. Zugleich haben sie sich einen Platz im Kunstbetrieb erarbeitet.

Philipp Meier: Als sie die Schacharbeit im Netz streuten, stolperten sie oft darüber, dass jemand das Video irgendwo mit einem Kommentar postete wie: »Geil, schaut euch das mal an!« Das ist natürlich eine andere Form von Öffentlichkeit, die den Gag lustig findet. Ich möchte es keineswegs disqualifizieren, denn ich benutze viel und gern diese Plattformen. Aber die virale Öffentlichkeit ist nur beschränkt reflektiert. Bitnik wollen aber auch auf der intellektuellen Ebene rezipiert werden, und ihre Arbeit verdient diese intellektuelle Aufmerksamkeit. Wo und wie ist sie zu kriegen? Das Naheliegendste ist der Ausstellungsraum.

Anonym: Sobald man sich mit solchen Aktionen hinauswagt, hat man keinen Zugriff mehr darauf, was man auslöst und wie das von den potenziellen Rezipient*innen aufgenommen wird. Alle Projekte provozieren eine Kette von Ereignissen, die man kaum vorhersagen kann, die aber zur Realität werden.

Adrian Notz: Beim *Assange*-Projekt war die Beteiligung derjenigen, die online zuguckten, während das Paket unterwegs war, ein wesentlicher Bestandteil der Arbeit. Erst durch diese Aufmerksamkeit entstand die besondere Dramatik der Aktion. Es gab eine grosse Community von Digital Natives, die ununterbrochen online vor der ecuadorianischen Botschaft sass und das Ganze live beobachtete. Es war ein Spiel innerhalb dieser Szene. Anschliessend nahmen Bitnik die Aktion aus diesem Kontext heraus, wobei die

Community in der Arbeit, wie sie heute im Kunstkontext gezeigt wird, weiterhin mitklingt. Die Verankerung in dieser Szene ist eine wichtige Zutat im Kunstprojekt. Auch die Technik, der sich diese Szene bedient und die Bitnik souverän beherrschen, gehört dazu.

*Mantal Chouffe: Der Umgang mit dem Internet stellt, meiner Ansicht nach, häufig eine Form von Autismus dar, weil wir uns als User*innen meistens auf den Austausch mit Personen besinnen, die mit uns gleicher Meinung sind und jene Websites besuchen, die uns entsprechen. Es ist ein Medium, das einerseits einen agonistischen Raum schaffen kann, andererseits Vorurteile verstärkt. Worum geht es aber in der demokratischen Politik? Um die Schaffung eines öffentlichen Raums, in dem nicht nur Stimmen laut werden können, sondern in dem vor allem auch Kritik geäußert und Alternativen einander gegenübergestellt werden. Deswegen sollten wir die Möglichkeiten des Internets nicht mit den sozialen Bewegungen selbst verwechseln.*

Dominik Landwehr: Gute Kunst zeichnet sich dadurch aus, dass sie eine Mehrschichtigkeit aufweist. Sie fungiert als Generator von Möglichkeiten. Gleichzeitig müssen Künstler*innen zur Kenntnis nehmen, dass ihre Produktion von verschiedenen Publika unterschiedlich rezipiert wird. Natürlich ist es gerade in Form einer internetbasierten Aktion sehr schwierig, die Rezeption vorauszu sehen. Hier werden Inhalte von gewissen Kreisen sehr selektiv aufgenommen und von anderen gänzlich ignoriert. Ein Bewusstsein für den jeweiligen Kontext, in dem ich eine Arbeit zeige, ist sehr wichtig. Aber man erlebt auch Überraschungen. Bei gewissen Werken ergibt sich plötzlich ein Sog, und ein ganz anderes Publikum,

als man erwartet hat, schaut sich die Sachen an. Mit ihrer Helms-Haus-Ausstellung konnten Bitnik neben einem kunstbeflissenen Publikum auch Menschen ansprechen, die sich primär für Assange, Wikileaks, Hacking oder Kommunikationsguerilla interessieren.

Mario Purkathofer: Bitnik können die Rezeption ihrer Arbeit nur bedingt steuern. Aber sie verhandeln ihre Anliegen auf einer Ebene, die man auch ohne Vorkenntnisse begreift. Das geschieht dadurch, dass sie laufend spektakuläre Momente erzeugen. Wenn es sie nicht gäbe, würde ich als Zuschauer nicht so einfach in die Geschichten reinkommen.

Racques Jancière: Kunstwerke eröffnen neue Welten, wenn man ihnen einen Raum gewährt, in dem sie und ihr Publikum einander begegnen können. Deswegen geht es nicht um die Steuerung der Rezeption, sondern lediglich darum, einen uneingeschränkten Zugang zum Werk zu ermöglichen.

Dominik Landwehr: Es gibt genügend Beispiele u. a. auch aus der digitalen Szene, die sehr stark mit dem Diskurs arbeiten, weil ihre Werke anders nicht verstehbar wären. Also versuchen sie, den eigenen Diskurs zu kontrollieren. Zwar arbeiten sie mit Journalist*innen oder Kritiker*innen zusammen, aber nur mit solchen, die auf das Wort genau ihre Positionen übernehmen. Bitnik sind da viel offener und geschickter.

Carmen Weisskopf: Unsere Arbeiten werden von der Presse oft nicht im künstlerischen Kontext, sondern sachbezogen besprochen. Wenn es beispielsweise um das Thema der Überwachung geht, können wir ausgehend von unseren spezifischen Erfahrungen als Künstler*innen eine ganz andere Sicht in den politischen Diskurs hineinbringen. Ein WOZ-Journalist war in London bei der Eröffnung unserer UBS-Arbeit und schaffte es gerade noch, das Plakat zu fotografieren, bevor es abgerissen wurde. Als ein anderer WOZ-Journalist einen Artikel über die UBS und ihre Machenschaften verfasste, rief er uns an und fragte, ob er das Bild unserer Arbeit verwenden

könne. Es war wunderbar, dieses Kunstbild mit all seinen Referenzen als Pressebild in der Zeitung zu sehen. Wenn ein Artikel über die UBS in der *WOZ* erscheint, bringt man darin intellektuell etwas auf den Punkt, was bei uns als Spuren im ästhetischen Material lesbar ist. Letztlich geht es bei uns um eine ästhetische und nicht eine intellektuelle Verdichtung.

Daniel Ryser: Ich kenne wenige Leute, die derart intensiv zusammenarbeiten, diskutieren, streiten wie Carmen und Doma. Sie machen sich nie strategische Überlegungen darüber, wie sie am wirkungsvollsten das Publikum erreichen. Bei den verschiedenen Medien, die sie in ihrer Arbeit einsetzen, geht es ausschliesslich darum, alle verfügbaren Kanäle zu nutzen.

Das Projekt ***Delivery for Mr. Assange*** wurde 2014 im Zürcher Helmhaus in Form einer mehrteiligen Installation ausgestellt. Dabei handelt es sich um ein 32-Stunden-Live-Projekt.

Am 16.1.2013 versandte das Kollektiv ein Paket an den WikiLeaks-Gründer und Netzaktivisten

Julian

Assange, der seit 2012 wegen eines internationalen Haftbefehls in der ecuadorianischen



Botschaft in London festsetzt. Das Paket enthielt eine Kamera, die dessen Reise durch das Royal Mail-Postsystem über eine kleine Öffnung dokumentierte.

Die Bilder, die die Kamera sekundlich aufnahm, wurden in Echtzeit auf Bitniks

**Twitter-Account gesendet.
Mehrere Tausend Menschen
verfolgten den Weg des Pakets
online. Nach ca. 32 Stunden
und einer Reise in verschiede-
nen Postsäcken und Liefer-
wagen wurde das Paket in
London am 17. 1. 2013 an der
ecuadorianischen Botschaft
abgegeben.**



Bilder: aus dem Archiv von |Mediengruppe Bitnik.
Aus der Ausstellung im Helmhaus (2.-6.4.2014)

Random Darknet Shopper

(2014) wurde im Rahmen der Ausstellung *The Darknet. From Memes to Onionland. An Exploration* in der Kunst Halle Sankt Gallen realisiert. Die per Software erworbenen Gegenstände wurden laufend in die Ausstellung integriert. Im Anschluss an die Finissage

Bild: aus dem Archiv von
Mediengruppe Bitnik



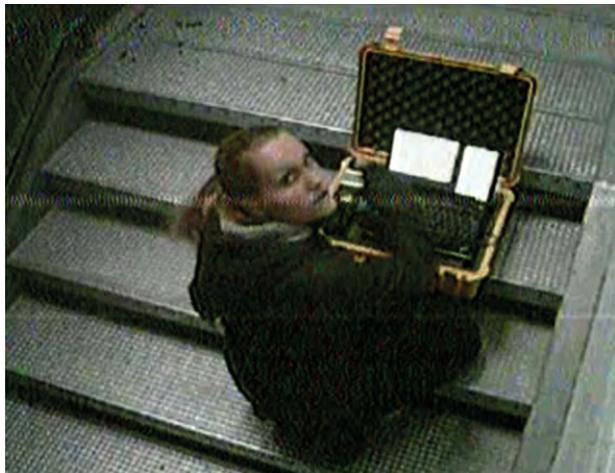
wurde eine Anzeige gegen Unbekannt erstattet, und die Polizei

beschlagnahmte und versiegelte den gesamten Warenbestand. Drei Monate später wurde die Anzeige fallen gelassen.

Ausgestattet mit einem
Störsender übernahm
!Mediengruppe Bitnik in ihrer
Arbeit **Surveillance Chess** (2012)
die Kontrolle über die Über-
wachungskameras der Londoner
U-Bahnstationen. Bitnik
ersetzte Echtzeit-Überwa-
chungsbilder mit einer Einla-
dung zur einer Partie Schach,
wobei der Überwachungs-
monitor im Kontrollraum des
Sicherheitspersonals sich
kurzerhand in eine Spiel-
konsole verwandelte.

**I'VE HIJACKED
YOUR SURVEILLANCE
CAMERA! |**

Bilder: aus dem Archiv von !Mediengruppe Bitnik



CCTV: a Trail of Images:
Seit 2008 führt !Mediengruppe
Bitnik Wanderungen in
Städten auf der ganzen Welt
durch. Ausgerüstet mit selbst
gebauten Videosignalempfän-
gern und Videoaufnahmege-
räten laden sie Interessent*innen
dazu ein, nach versteckten Über-
wachungskameras im öffentli-
chen Raum zu suchen. Die selbst
gebauten Tools ermöglichen
einen direkten Zugriff auf sie.
Auf kleinen Monitoren werden
die Signale für das Publikum
sichtbar und erfahrbar
gemacht.



Bilder: aus dem Archiv von
!Mediengruppe Bitnik

Opera Calling (2007) war ein künstlerischer Angriff von !Mediengruppe Bitnik im Zürcher Opernhaus. Es wurden Wanzen im Saal platziert, über die das Geschehen auf der Bühne akustisch auf einen hierfür programmierten Empfänger übertragen wurde. Von diesem aus wurden per Zufallsgenerator Telefonanschlüsse in der Stadt Zürich gewählt, und die spontanen Hörer*innen konnten in Echtzeit der jeweiligen Opernaufführung lauschen.

Bilder: aus dem Archiv von !Mediengruppe Bitnik

- But where are these bugs?
- They hid them inside the Opera House

- But that wasn't a recording?
- No, this is really live

And they brought it on the news
that they are looking for the bugs!

Mit **UBS lügt** (2009) vollzieht
 !Mediengruppe Bitnik ein
 Reenactment des Werks *Polizei
 lügt* von Peter Weibel aus dem
 Jahr 1971. Ein vorbeilaufender
 Investmentbanker liess sich
 hierfür von Bitnik spontan
 vor einer Zürcher UBS-Filiale
 mit einem handgeschriebenen
 Schild ablichten. Im Jahr 2010
 sorgte die Arbeit für Aufruhr:
 Während der Ausstellungs-
 eröffnung *Too Big To Fail /
 Too Small To Succeed* im
 September 2010 in London



liess die Rechtsabtei-
 lung der UBS das Bild
 von einer öffentlichen
 Plakatwand entfer-
 nen und drohte den



Bilder: aus dem Archiv von
 !Mediengruppe Bitnik

Künstler*innen,
 sie im Falle
 einer Weiterver-
 wendung des
 Bildes wegen
 Verleumdung zu
 verklagen.

64

**Julian Assange hat !Medien-
gruppe Bitnik im Zuge des
Projektes *Delivery for Mr. Assange*
an seinem Zufluchtsort in der
ecuadorianischen Botschaft
in London empfangen und den
Künstler*innen die Möglichkeit
gegeben, sein Zimmer aus dem
Gedächtnis im Masstab 1:1
nachzubauen. In der Ausstellung
im Helmhaus (14.2.–6.4.2014)
konnte man es begehen.**

Bilder: aus dem Archiv von
!Mediengruppe Bitnik. Aus der Ausstellung
im Helmhaus (14.2.–6.4.2014)





65

Mantal Chouffe, Philosophin | **Nistiman Erdede**, Aktivist | **Aisha Fahmy**, Studentin, Aktivistin | **Maxi Fetsch**, Autorin / Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften, ZHAW | **Dinu Gautier**, Journalist | **Nicolas Haerberli**, Grafiker | **Simon Hehli**, Journalist / *Blick* | **Andreas Heusser**, Künstler, Autor | **Julia Huber**, Sozialwissenschaftlerin, Aktivistin | **Racques Jancière**, Philosoph | **Amir Mustedanagic**, Journalist / *20 Minuten* | **N. N.**, *20 Minuten* | **N. N.**, *Vorarlberg Online* | **Christof Nüssli**, Grafiker | **Christoph Oeschger**, Fotograf | **Simone Rau**, Journalistin / *Tages-Anzeiger* | **Almut Rembges**, Künstlerin

Andreas Heusser

Wer mit wem?

Auf der Homepage www.volksbefreiung.ch hat OLAF einen Ausschaffungs-Ticker aufgeschaltet. Jeder waschechte Schweizer darf dort unliebsame Ausländer melden – und die Organisation verspricht, das Problem rasch und unbürokratisch zu lösen. Wer freiwillig ausreist, kriegt noch ein Handy und Autozubehör in die Hand gedrückt. Nicht nur die Kriminellen stören. «Wir sind uns alle bewusst, dass nicht nur die paar Kriminellen unter den Ausländern stören. Es gibt ja die unterschiedlichsten Gründe (...), weshalb Ausländer und Schein-Schweizer nicht hierher gehören – sondern dorthin, wo sie herkommen.» OLAF bietet mittels Bluttest auch eine Abklärung an, ob jemand ein echter oder ein Scheinschweizer ist. Spätestens jetzt wird klar: OLAF ist eine bitterböse Satire auf die SVP und ihre Ausschaffungsinitiative. Die «Volksbefreiung» ist eine Persiflage der Volksbefragung, welche die SVP derzeit mit Millionenaufwand und suggestiven Fragen durchführt. Wer steckt dahinter? (Simon Hehli: »«Volksbefreiung» kämpft gegen die SVP«, in: *Blick*, 24.9.2010)

66

65

Maxi Fetsch: *Wie wird Satire verstanden?*
Sensible Textsorten. Seminararbeit an der

Zürcher Hochschule für Angewandte
Wissenschaften, ZHAW, 2011.

Andreas Heusser: Kunstschaffende sehe ich in der Rolle der Kritiker*innen und Impulsgeber*innen gesellschaftlicher Entwicklungen. Das ist meine Vorstellung von relevanter Kunst. Darum habe ich selbst den Anspruch, nicht einfach frei zu kreieren, sondern auf gesellschaftliche Zustände zu reagieren, die ich nicht unkommentiert hinnehmen kann. Im Gegensatz zu Kunst, deren zentrale Motivation in der Rezeption auserwählter Kreise des Kunstbetriebs besteht, entstehen meine Arbeiten aus Dringlichkeit. Politische Kunst zeichnet sich, meines Erachtens, dadurch aus, dass sie den Betrachter*innen nicht vollkommen freistellt, wie sie wahrgenommen wird. Sie will eine bestimmte Reaktion herausfordern. Politische Kunst hat allerdings ein grundlegendes Legitimationsproblem: Seitens der Kunstwelt wird ihr vorgeworfen, sie sei keine Kunst. »Echte Kunst« zeichne sich durch ihre Autonomie und Zweckfreiheit aus, während hier die Mittel der Kunst für politische Zwecke verwendet werden. Seitens der Politik besteht das umgekehrte Problem: Kunst wird als zweckfreie Spielerei verstanden und als politischer Beitrag nicht ernst genommen. Also ist es unmöglich, politische Kunst zu machen ...

Dinu Gautier: Ich verstehe Leute, die Kunst machen, um ein politisches Ziel zu erreichen, aber nicht diejenigen, die Kunst um der Kunst willen machen. Da ich mit Kunst kaum etwas anfangen kann, habe ich Andreas' Arbeiten von Beginn an politisch gelesen.

Nicolas Haeberli: Aktionen politischer Parteien, Nacktdemos der Grünen beispielsweise, zeichnen sich ja dadurch aus, dass sie auf ein bestimmtes politisches Programm hinweisen. Bei einer politisch motivierten Kunstaktion ist hingegen das Risiko da, dass sie nicht als Kunst wahrgenommen wird. Oder aber sie wird als Kunst wahrgenommen und sogleich in den Abfalleimer Kunst geworfen, u. a. weil sie keine greifbare politische Lösung aufzeigt. Ihr fehlt die operative Seite. Wenn aber Kunst nicht dafür da ist, konkrete politische Probleme zu lösen, dann stellt sich die Frage, ob sie sich überhaupt in politische Belange einmischen soll. Ich bin mir nicht sicher, ob man die *OLAF*-Aktion als Kunst oder als politische Aktion deklarieren soll. Die operative Ebene ist meines Erachtens in keiner von Andreas' Aktionen vorhanden.

Aisha Fahmy: Eine politische Gruppe hat meistens keine Exponent*innen und strebt Konsensentscheide an, was zwar nicht immer gelingt, aber ein erklärtes Ziel ist. Wäre Alois Stocher Teil des

67

Bleiberecht-Kollektivs gewesen, hätte es niemals funktioniert. Wenn Andreas alle Monologe und Handlungen Stochers mit der Gruppe hätte absprechen müssen, wäre das Projekt nie zustande gekommen. In der Inkorrektheit liegt die Stärke seines Auftritts. Die einzige Form der Zusammenarbeit, die ich mir zwischen Andreas und einer politischen Gruppierung wie *Bleiberecht* vorstellen könnte, wäre eine gegenseitige Unterstützung auf der inhaltlichen Ebene. Durch eine künstlerische Aktion lenkt man die Aufmerksamkeit der Leute auf ein Phänomen, um sich mit ihnen anschliessend über die ernsthafte politische Arbeit eingehend auseinanderzusetzen.

Christof Nüssli: Ich habe *OLAF* nie als Kunst betrachtet. Es wurde irgendwann zur Kunst durch Andreas. Trotz unserer Unterschiede ging es uns beiden um ein politisches Anliegen. Ich selbst komme aus der politischen Ecke. Ich habe für die politische Einordnung und er für die performative Umsetzung gesorgt.

Racques Jancière: In der russischen Avantgarde ging es um die Selbstauflösung der Kunst in der Konstruktion eines neuen Lebens. Später hat sich dieses Versprechen allerdings anders eingelöst als erwartet. Dieser Auffassung entgegengesetzt war das Autonomie-verständnis der Kunst bei Adorno oder auch des Erhabenen bei Lyotard. Ihnen zufolge verweist die Kunst auf etwas, was sich nicht in die Realität überführen lässt. Die Kunst bleibe somit ein Versprechen. Ihre alleinige Funktion bestände darin, keine Funktion zu haben. Im Gegensatz zu Lyotard

67

Das *Bleiberecht*-Kollektiv ist ein Zusammenschluss von Menschen unterschiedlichster Herkunft, die gemeinsam für eine kollektive Regularisierung des politischen Status von Migrant*innen und Geflüchteten ohne Auf-

enthaltsbewilligung kämpfen. *Bleiberecht*-Kollektive sind gegenwärtig in mehreren grösseren Schweizer Städten aktiv, so u. a. in Zürich, Basel, Bern, Luzern, Lausanne und Genf.

und Adorno begreife ich die ästhetische Autonomie nicht als diejenige des künstlerischen Machens, wie sie im Modernismus verstanden wurde. Vielmehr ist sie die Autonomie der sinnlichen Erfahrung. Zu ihren Grundbedingungen gehört eine anhaltende Spannung zwischen Autarkie und Selbstauflösung im realen Leben.

Mantal Chouffe: Der Begriff des Erhabenen bei Lyotard ist in der Tat problematisch. Er setzt auf eine einzige Interpretation dessen, was als kritische Kunst bezeichnet werden kann. Ich hingegen bin überzeugt, dass es eine Vielzahl von Möglichkeiten gibt, wie Kunst eine wichtige politische Rolle spielen und zur Errichtung der öffentlich-demokratischen Sphäre beitragen kann. Es ist wahr, dass heute viele Kunstformen von der kapitalistischen Logik geprägt sind und auf reine Unterhaltung abzielen. Der Alptraum von Horkheimer und Adorno wurde wahr: Wir sind auf dem Weg zu einer vollständigen Ökonomisierung von Kultur und entfernen uns immer mehr von ihrer emanzipatorischen Dimension. Aber ich bin keineswegs damit einverstanden, dass es heute keine kritische Kunst mehr geben kann. Gewisse Dinge sind schwieriger geworden, aber es gibt nach wie vor die Möglichkeit, zurückzuschlagen und das, was uns der Kapitalismus vorgibt, gegen ihn selbst anzuwenden.

Aisha Fahmy: Obwohl ich mich im politischen Kontext verorte, habe ich das Gefühl, dass Kunst häufig mehr erreichen kann als die klassische politische Arbeit. Politische Aktivist*innen nehmen sich meistens viel zu ernst. Das blockiert enorm. Oft wird am Ende gar nichts gemacht, weil man immer alles richtig machen will. Wir arbeiten vorwiegend im Versteckten. Ein Riesenproblem ist etwa die Frage, ob und wie man mit den Medien kommuniziert. Denn sie schreiben meistens, was sie wollen, und sicher nicht kritisch. Künstler*innen aber haben diese Berührungsängste nicht. Sie suchen ja geradezu die Öffentlichkeit.

Andreas Heusser: Ausgangspunkt und Rohmaterial für meine Arbeiten sind Diskurse in den Medien und in der Politik, in die ich mich mit fiktiven Figuren und Organisationen einschleuse, um das System zu destabilisieren. Die dabei angewendeten Techniken sind Infiltration, Manipulation, Appropriation, Imitation, Montage, Camouflage, Persiflage, Simulation.

Christof Nüssli: Die nahende Abstimmung über die Ausschaffungsinitiative wurde in den Medien sehr intensiv diskutiert. *OLAF* hat dieser Thematik eine sehr spannende Wendung gegeben. Das wäre nicht geschehen, hätte man das Projekt abgekoppelt vom damaligen politischen Kontext umgesetzt. Unsere Rolle im politischen Gesamtzusammenhang war relativ marginal. Aber die Aktion hat den langweiligen Parteien gezeigt, dass man auch mit anderen Mitteln und besseren Ideen Abstimmungskämpfe führen kann. Es gab übrigens einige Vereinnahmungsversuche. Die Alternative Liste wollte die Ankündigung der *OLAF*-Aktion auf ihrer Website platzieren. Die Grünen haben uns für die Teilnahme an der **2xNein-Veranstaltung** angefragt. Balthasar Glättli von den Grünen – damals noch bei *Solidarité sans frontières* – hat es auch probiert.

Andreas Heusser: Viele Menschen, die rassistisch denken, wollen sich vom Rassismus abgrenzen: Sie hätten zwar ein Problem mit den Ausländer*innen, aber natürlich nur mit den schlimmen, den kriminellen. Mit *OLAF* wollten wir darauf hinweisen, dass sich in der Schweiz mit der Ausschaffungsinitiative etwas

(68) *2xNein zur Ausschaffungsinitiative* war eine linkspolitische Kampagne, die im Zuge der

Volksabstimmung zur Initiative vom 28. 11. 2010 schweizweit lanciert wurde.

anbahnt, was im Grunde in den 1930er-Jahren schon einmal geschehen war. Die Initiative wollte in die Verfassung eingreifen und ein Zweiklassen-Rechtssystem etablieren. Damit wurden Grundwerte des Rechtsstaates verletzt und Menschenrechte auf der Verfassungsebene infrage gestellt. Aber kaum jemand hat reagiert, weder die Links- noch die Mitteparteien!

Mantal Chouffe: Einer der Gründe, warum es gegenwärtig eine so grosse Volksmobilisierung um die extremen Rechtsparteien gibt, liegt darin, dass die demokratischen Parteien nicht in der Lage sind, den agonistischen Pluralismus umzusetzen. Sie sind von der Idee des Konsenses verblendet. Sie erklären uns, dass Konsens Zeugnis politischer Reife und ein Fortschritt für die Demokratie sei. Doch gerade der Konsens ist der Grund für das Aufkommen der extremen Rechten. Wenn man sich fragt, welche Bewegung sich heute am dynamischsten ausbreitet, dann sind es die Ultrarechten. Im heutigen Europa befindet sich die sogenannte demokratische Rechte in keiner besseren Verfassung als die Linke. Trotz meines entschiedenen Befürwortens politischer Gegnerschaften bin ich allerdings überzeugt, dass es keine Möglichkeit eines gegnerischen Verhältnisses zur extremen Rechten gibt.

Christof Nüssli: Als ich Andreas von meiner Idee erzählte, die SVP-Plakate zu überkleben, meinte er, man müsse mehr machen. Eine Kampagne mit Homepage usw. Wir konnten auf unserer ersten gemeinsamen Aktion **Kriegsentwicklungshilfe** aufbauen. So haben wir OLAF gestartet. Ich habe das Grafische übernommen. Die Inhalte haben wir zusammen bestimmt. Andreas hat alle Texte geschrieben und sich in die Figur des Alois Stocher eingelebt.

Alois B. Stocher ist 47-jährig, trägt Anzug, Schnauz und Seitenscheitel. Er ist ein Reaktionär, wie er im Buche steht, von Hass aufs Fremde getrieben. Wenn er sagt: «Ich bin ein freiheitsliebender Mensch», dann tut er das mit der herablassenden Gestik und Mimik eines Gefängnisaufsehers. Seine Organisation sei zwar der SVP eng verbunden, im Namen einer ausserhalb der Politik stehenden Firma könne er aber reden, ohne Rücksicht auf Diplomatie und Wahltaktik nehmen zu müssen. Das eigentliche Problem sei nicht die Ausländerkriminalität, sagt Alois B. Stocher. «Wer nämlich nicht Ausländer ist, der kann überhaupt nicht krimineller Ausländer werden. Insofern betreibt die SVP lediglich Symptombekämpfung.» (Dinu Gautier: »Olaf als SVP-Konkurrenz? Ohne Ausländer gibt es keine Ausländerkriminalität. Dr. Alois B. Stocher hat einen radikalen Vorschlag, wie man die Ausländerfrage lösen kann«, in: Die Wochenzeitung WOZ, 30.9.2010)

Andreas Heusser: Wir wählten die Strategie der scheinbaren Bejahung der SVP-Politik. Mit *OLAF* begleiteten wir die millionenteure SVP-Kampagne der sogenannten Volksbefragung von Anfang an und versuchten, sie mit subversiven Aktionen zu sabotieren. Wir besuchten die strategisch wichtigen Veranstaltungen und hofften, dass die Medien unser provozierendes Verhalten als Aufhänger für die kritische Durchleuchtung der SVP-Ausländer*innenpolitik nutzen würden. Der erste Schritt bestand in der Verbreitung der Aktion über soziale Medien. Auf Facebook schlossen Exponent*innen des rechten politischen Lagers rasch Freundschaften mit der Kunstfigur Alois Stocher und outeten sich somit öffentlich als Sympathisant*innen seiner rechtsradikalen Ideen.

Links Toni Bortoluzzi, rechts Ulrich Schlüer und in der Mitte ein glücklicher Alois B. Stocher. Der Geschäftsführer der «Organisation zur Lösung der Ausländerfrage» (OLAF) hat eine neue Trophäe. Als bekennender Fan der SVP und der beiden Nationalräte schmückt er sich gerne mit dem Foto auf seinem Facebook-Profil. 554 Freunde hat der 47-Jährige inzwischen: Caspar Baader, Christa Markwalder, Christian Lüscher, Felix Gutzwiller oder auch Nationalratspräsidentin Pascale Bruderer gehören dazu. Sie alle haben das Projekt von Olaf und Stocher kennengelernt: «Jeder Ausländer in der Schweiz ist ein Ausländer zu viel», steht beispielsweise unter dem Punkt «Worum geht es?» auf der Olaf-Webseite Volksbefreiung.ch. Der Lösungsansatz ist in drei Phasen unterteilt: 1. Markierung, 2. Sammlung und 3. Ausschaffung. Für seine radikalen Ideen hat Alois B. Stocher bereits Wochen →

- vor der Abstimmung über die SVP-Ausschaffungsinitiative und den direkten Gegenvorschlag zu werben begonnen, denn all die SVP-Ideen gehen ihm zu wenig weit. Studiert man die Seite etwas genauer, wird schnell klar – das ist Satire. Schon alleine der Name des Geschäftsführers ist ein Wink mit dem Zaunpfahl (Amir Mustedanagic: »Markieren, sammeln, ausschaffen«, in: *20 Minuten*, 6. 10. 2010)

Die Grenzen der Parodie

Das Hin-und-Her geht einige Zeit und man einigt sich darauf, dass Ironie und Satire nur funktioniert, wenn sie nicht blinkend angeschrieben ist. «Was man mit so einer Kampagne bezwecken könnte, wenn es denn eine Kunstaktion wäre, liegt auf der Hand», erbarmt sich der Künstler dann doch noch zu einer Erklärung. Das Ziel sei zu zeigen, wie klein die Unterschiede seien zwischen den Stimmen auf Olaf und denjenigen auf der SVP-Seite und in anderen Foren zur Ausschaffungsinitiative. «Es ist eine Gratwanderung und die Parallelen sind erschreckend.» Natürlich gehe es auch darum Stimmung zu machen, aber hauptsächlich auch darum, Argumente zu parodieren. «Ein Argument, das auf der Olaf-Seite erscheint, kann kaum noch in der Stimmungsmache verwendet werden: Heute sind es die kriminellen Ausländer, morgen alle.» (Amir Mustedanagic: »Markieren, sammeln, ausschaffen«, in: *20 Minuten*, 6. 10. 2010)

Mantal Chouffe: The Yes Men operieren mit dem treffenden Begriff der Identitätskorrektur. Sie affirmieren Identitäten gewisser Einrichtungen mit der Absicht, deren Machenschaften offenzulegen. Wenn sie sich beispielsweise die Identität der Welthandelsorganisationsvertreter aneignen und mit ihrer persiflierenden Performance bei mehreren internationalen Konferenzen auftreten, wird daraus eine effektive Satire der vorherrschenden neoliberalen Ideologie.

Christof Nüssli: Wir hofften, die Öffentlichkeit aufzurütteln mit Mitteln, die quasi selbst die SVP rechts überholen. Aber wir rechneten nicht damit, dass es derart gross würde. Als unser erstes Video so oft angeklickt wurde und sich die Presse bei uns immer häufiger meldete, waren wir gezwungen, immer weiterzumachen. Irgendwann wollten wir nicht mehr, aber wenn man so sehr drin ist ...

Racques Jancière: Der Versuch, das System zu denunzieren, mündet häufig in einer Komplizenschaft mit dem System. Diese vermeintlich kritische Kunst neigt dazu, sich in erster Linie auf sich selbst zu beziehen. Ihre Anliegen und Verfahren sowie die Rechtfertigungs-rhetorik ihres kritischen Dispositivs haben sich seit Jahrzehnten kaum verändert. Galerien und Museen befassen sich mit den immer gleichen Anordnungen. Und wir sollen diese Kunst anschauen und uns stetig über die Macht der Ware, die Herrschaft des Spektakels oder die Heuchelei der Regierungen aufregen.

Mantal Chouffe: Die einen behaupten, gewisse künstlerische Praxen drehen sich nur um sich selbst, sind apolitisch, elitär und unzugänglich. Die anderen pochen darauf, dass nur diejenige Kunst relevant ist, die aus sich heraus entsteht. Was mich betrifft, so bin ich eine Verfechterin des Pluralismus. Wir sollten endlich über die tradierten Grenzen der Kunst und der Politik hinausblicken und neue Praxen wahrnehmen, die sich in den letzten Jahren herausgebildet haben. Artivismus beispielsweise ist eine

produktive Antwort auf die aufkommende neoliberale Tendenz, ästhetische Mittel zur programmatischen Konsumsteigerung einzusetzen. In seinen unterschiedlichen Formen kann Artivismus dazu beitragen, neue politische Subjektivitäten zu generieren. Er kann eine wichtige Rolle bei der Schaffung einer agonistischen Öffentlichkeit übernehmen. Wobei es natürlich nicht die einzige relevante Kunstform ist, wie viele meiner politischen Freund*innen behaupten.

Längst nicht alle haben die Aktion als Denkanstoss verstanden, wie ein Blick auf das Facebook-Profil von Alois B. Stocher verrät. «Ausmisten! Endlich wird es auf der Strasse wieder sauberer», schreibt beispielsweise ein junger Mann auf Mundart. Und als ihm einige versuchen zu sagen, dass der Herr Stocher nicht existiere, lässt er sich nicht beirren. «Von mir aus kann der Herr sich auch Aladin aus dem Araberland nennen, solange die Gruppe etwas taugt, ist mir das wurst.» Schaut man noch etwas genauer hin, findet man schon die eine oder andere Person, bei der die Frage offen bleibt: Tatsächlich Fan der Ironie oder doch der Ideen? Zumindest bei Prox-Mitglied Dominic Lüthard darf man diese Frage durchaus im Raum stehen lassen. Der Mann ist nicht nur Sänger der rechtsextremen Band Indiziert, sondern auch vorbestraft wegen Rassendiskriminierung. (Amir Mustedanagic: »Markieren, sammeln, ausschaffen«, in: *20 Minuten*, 6. 10. 2010)

Christoph Oeschger: Auch von der Linken gab es Kritik an der Aktion. Es wurde bemängelt, dass die Figur des Alois Stocher Klischees zementiere, statt sie zu dekonstruieren. Gewissermassen übte das Projekt auch Kritik an der Linken selbst. Als 2009 die **Minarettinitiative** kam, wurde sie im öffentlichen Diskurs für absurd gehalten, sodass keine linken Parteien sich ernsthaft um eine

70

70 Der sogenannte Minarettstreit setzte im Jahr 2007 ein und verhandelte den Neubau von Minaretten in der Schweiz. Eine 2009 von der

SVP lancierte Volksabstimmung führte zur Aufnahme eines Bauverbots in die Bundesverfassung der Schweizerischen Eidgenossenschaft.

Gegenkampagne bemühte. Der öffentliche Diskurs war vollständig von der SVP beherrscht. Aber niemand hielt es damals für möglich, dass die Initiative durchkommen könnte. Deshalb hätte ich mir gewünscht, dass mehr Linke auf unsere Provokation hereingefallen wären und sich dagegen aufgelehnt hätten.

Andreas Heusser: Ohne die nötigen finanziellen Mittel habe ich als einzelner Kunstschaffender wenig Chancen, mir politisch Gehör zu verschaffen. Zugleich möchte ich meine Auseinandersetzung nicht in eine kleine Ausstellung münden lassen, die von zehn Freunden gesehen wird. *OLAF* war ein Versuch, etwas zu schaffen, was sich über die Massenmedien multipliziert. Es hatte das Potenzial, dass die Medien das Thema aufgreifen und einen öffentlichen Diskurs lostreten. Die schönste Kooperation war die mit dem *WOZ*-Journalisten Dinu Gautier. Sein Artikel war so geschrieben, dass *WOZ*-Leute intern fragten, wie es sein könne, dass er einem solchen Arschloch eine so prominente Plattform gewährt habe.

Dinu Gautier: Ich muss gestehen, dass ich gewisse journalistische Grenzen überschritt. Das wäre bei jedem anderen Text ein No-Go gewesen. Auf die Instrumentalisierung liess ich mich freiwillig ein, auch weil Andreas selbst so konsequent in seiner Rolle blieb. Ich bat ihn per Mail um ein Interview. Die Antwort war konsequent in der Rhetorik Stochers formuliert. Wir verabredeten uns in Bern. Er bestand darauf, dass wir uns im SVP-Generalsekretariat treffen. Er wollte bei mir den Eindruck erwecken, dass er sowieso dort sei. Aber ich begegnete ihm vorher schon im Bus. Das kam für ihn sichtlich unerwartet. Aber nach ein paar Sekunden hatte er sich im Griff und ahmte laut das Klischee des reaktionären Politikers nach. Wir gingen in ein traditionelles Restaurant und assen zusammen Fondue. Er spielte sehr gut. Immer wieder konnte er spontan auf Fragen reagieren, auf die er sich offensichtlich nicht vorbereitet hatte. Irgendwann wurde es anstrengend, sogar peinlich. Auch weil er sehr herablassend mit dem ausländischen Personal umging. Die Highlights des Abends fasste ich in meinem Artikel zusammen.

Aisha Fahmy: Das Besondere bei allen Aktionen von Andreas besteht darin, dass er sie immer so täuschend professionell gestaltet. Im ersten Moment fällt man darauf rein.

Andreas Heusser: Irgendwann wollte die Redaktion von *20 Minuten* die Aktion als Titelgeschichte gross herausbringen unter der Bedingung, dass sie unsere Namen preisgeben dürfte. Das wollten wir auf keinen Fall. Uns war klar, dass unsere Aktion dadurch ihre Irritationskraft verlöre. Es ging nur um die Sensationsgier der Zeitung. Nach unserer Ablehnung haben sie trotzdem einen Artikel gebracht, ganz klein auf Seite sieben und mit unseren Namen. Der Chefredakteur meinte frech, dass wir den Deal mit der Titelseite abgelehnt hätten. Also mussten sie sich auch nicht an das Versprechen halten.

Christof Nüssli: Nachdem die Zeitungen uns geoutet hatten, war es nicht mehr möglich, die Ironie unserer Aktion misszuverstehen. Es wäre viel besser und wirksamer gewesen, die Öffentlichkeit länger hinzuhalten. Dass die Aktion von der Presse als Kunst thematisiert wurde, war verharmlosend und entzog dem Ganzen die politische Intensität.

Nicolas Haerberli: Was ich erschütternd fand und was ich auch als Erfolg der Aktion verbuche, ist die Feststellung, dass sehr viele Leute die Ironie gar nicht verstanden haben. Für viele war diese Rhetorik nichts Besonderes. Es gibt tatsächlich eine Welt innerhalb unserer Gesellschaft, in der es ganz normal ist, solche Aussagen zu machen! Für sie ist es okay, eine anonyme Menge von Menschen, die vielleicht in grösster Not sind, a priori zu verurteilen. Und diese Offenlegung ist eine wirkliche Stärke der Aktion.

Christoph Oeschger: Das Besondere an der Dialektik der SVP besteht darin, dass sie ganz bewusst Leerstellen enthält, die dann von den Empfänger*innen selbst gefüllt werden müssen. So etwa beim Bild, auf dem **schwarze Hände nach den roten Pässen greifen**. Die Frage, wer darauf abgebildet ist, soll von den Betrachter*innen selbst beantwortet werden. Wir haben versucht, diese Leerstelle zu füllen. Wobei wir unseren Entwurf als eine Ausformulierung dessen verstanden haben, was von der SVP zwar nicht benannt, aber sehr wohl suggeriert wurde.

71 Anlässlich der Einbürgerungsinitiative (2004) lancierte die SVP eine Plakatkampagne, die automatisierte Einbürgerungen für Ausländer*innen der zweiten und dritten

71 Generation verhindern sollte. Auf den Plakaten war eine Gruppe weisser, brauner und schwarzer Hände abgebildet, die nach Schweizer Pässen greifen.

Der Satiriker und Zürcher Autor Andreas Heusser (34) legt den Finger auf eine in der Schweiz klaffende Wunde und das in so entwaffnender Weise, das[s] man nicht umhin kann, zuerst in eine Art Satire-Schockstarre zu verfallen, um kurz darauf in schallendes Gelächter auszubrechen. Dieses allerdings blieb bereits so manchem im Halse stecken. Denjenigen zumindest, die Satire nicht erkennen, auch wenn sie einem förmlich ins Gesicht springt. Ironie wird leider nicht von jedem verstanden. Heusser selbst hierzu: «Viele Leute nehmen unsere Aktion ernst.» Dieser Umstand führte auch schon zu massiven Drohungen. Provokante Parolen und Aktionen, wie etwa der »Ausländersammeltag«, sorgten vielerorts für erhitzte Gemüter. (o.V.: »Satiriker schockt Schweiz mit OLAF«, in: *Vorarlberg Online*, 16. 11. 2010)

Christof Nüssli: Wir haben ein Publikum angesprochen, das vielleicht nicht der linken Szene zuzuordnen ist, aber auch nicht der SVP. Das waren vorwiegend junge Leute, die sich nicht in das Links-rechts-Schema einbinden lassen. Nun konnten sie sich auf eine Sache einlassen, die kritisch, ironisch, überdreht war und nicht parteipolitisch verankert. Sie mussten keine Zugehörigkeit annehmen, um bei uns dabei zu sein.

Einigen scheint angesichts der angetroffenen «Darbietung» der Mund offen stehen zu bleiben, jedoch scheint nicht in Erwägung gezogen zu werden, dass es sich bei diesen radikalen Parolen zur Ausländerpolitik um Überzeichnung und Ironie handeln könnte. Die spontane Einbindung Erich Hess' (vgl. ebd.), langjähriger Präsident der jungen SVP, der auf dem Bundesplatz zur Unterstützung der OLAF für die Ausschaffungsinitiative warb, mag ihr Übriges dazu beigetragen haben, dass sich unter den Zuschauern die Wahrnehmung breitmachte, es mit unangenehmer Wahrheit zu tun zu haben. [...] Besonders gross fiel die Unterstützung allerdings aus, als die OLAF noch in den Kinderschuhen steckte. So nahm beispielsweise der Sekretär der SVP-Vertretung im Seebezirk, Frédéric Frey (vgl. http://www.svp-see.ch/240210hvsvps_70de.php), Herrn Stocher beim Wort und machte ihm wiederholt Avancen für eine mögliche Zusammenarbeit. (Maxi Fetsch: *Wie wird Satire verstanden?*, 8. 7. 2011)

Racques Jancière: Die Politik der Kunst, wenn man sie als ein mitten in der Herrschaftsrealität angesiedeltes Handeln versteht, beinhaltet eine symbolische Subversion des sie umgebenden Systems.

Die grosse Frage, die ich mir dabei stelle, lautet: Worin genau besteht der Beitrag einer solchen Kunst zum anvisierten kollektiven Widerstand gegen die Herrschaft? Dient diese Kunst tatsächlich einer Steigerung von Fähigkeiten Einzelner? Oder geht es doch primär um die individuelle Leistung ihrer Macher*innen?

Christoph Oeschger: Bei solchen Aktionen erreicht man meistens diejenigen, die sowieso dagegen sind. Kaum ist dabei ein radikales politisches Umdenken möglich. *OLAF* erreichte mithilfe neuer Medien und der Presse auch andere gesellschaftliche Kreise, besonders in ihren Anfängen, als noch nicht klar war, ob es Ernst oder Fake ist. Die Leute, die auf die Aktion reinfielen und die Täuschung erst später checkten, ertappten sich dabei, dass sie das, was als Parodie gemeint war, ernsthaft unterstützt hatten. Ob das für eine nachhaltige Wirkung ausreicht, weiss ich nicht ...

Aisha Fahmy: Das *OLAF*-Projekt hat den Vorteil, dass es komplexe politische Zusammenhänge einfach und eingängig darstellt. Politiker*innen und Aktivist*innen können das meistens nicht. Eine ironische Umkehrung ist sehr sinnvoll. So fällt die Absurdität der bestehenden Situation viel mehr auf, als wenn man sie aus der Gutmenschperspektive darzustellen versucht. Ich glaube aber nicht daran, dass Andreas irgendjemanden bekehren kann. Er erreicht im besten Fall diejenigen, die politisch auf der Kippe sind. Was er aber sicher schafft, ist, die allgemeine Aufmerksamkeit für ein bestimmtes Thema zu wecken. Viele haben sich noch nie mit diesen Fragen befasst. Das ist auch das Problem bei den Abstimmungen. Die Menschen setzen sich erst im letzten Moment mit den Inhalten auseinander, wenn überhaupt. Und was Andreas mit seiner Arbeit schafft, ist, die Aufmerksamkeit der Leute zu gewinnen. Er bringt sie dazu, über die jeweiligen Umstände zu sprechen und abstimmen zu gehen.

Nicolas Haeberli: Ich muss gestehen, dass ich skeptisch bin, was die Wirkung der *OLAF*-Aktion und anderer ähnlich angelegter Vorhaben betrifft. Sie bauen darauf auf, etwas lächerlich zu machen.

Das könnte kontraproduktiv werden. Der Fremdenhass hat sicher etwas Absurd-Lächerliches an sich. Wenn man aber die Leute, die ihn empfinden, lächerlich macht, drängt man sie in eine Ecke, aus der sie schwer jemals herauskommen werden. Ich bin mir nicht sicher, ob politisches Engagement im Rahmen einer einfachen politischen Aktion, die ohne Ironie auskommt, nicht wirksamer ist als eine, die als Witz abgetan oder als Kunstaktion verharmlost werden kann.

Racques Jancière: Karikierende Darstellungen spielen häufig mit unseren negativen Assoziationen. Aber es gibt keinen besonderen Grund, warum wir, während wir entlarrende Zerrbilder unserer Realität sehen, etwas dagegen unternehmen sollten. Eine viel verbreitetere Reaktion darauf ist, die Augen zu verschliessen oder den Blick abzuwenden. Oder aber die Betrachter*innen beginnen selbst, Rassismus, Kolonialismus, Antisemitismus oder Frauenfeindlichkeit anzuklagen. Allerdings müssen sie dafür im Voraus von der Untragbarkeit dieser bestehenden Problematiken sowie von ihrer eigenen Verstrickung überzeugt sein. Und sie müssen sich im Voraus dafür schuldig fühlen, nichts dagegen zu unternehmen.

Dinu Gautier: Was Andreas gut gelang, ist, an der Grenze zu balancieren. Er kippte immer wieder ins Absurde und kam unmerklich zurück in einen Bereich, bei dem man dachte: Das ist ja bereits die Realität, die wir in der Schweiz haben.

Die betont ausländerfeindliche Kunstfigur «Alois B. Stocher» mit ihrer «Ausländerklappe» und weitere Satire-Aktionen verfangen bei Abstimmungskampagnen in der Schweiz nicht. «Das zieht nicht», konstatiert Kampagnen- →

→ experte Louis Perron. Zudem sei Satire oftmals nicht als solche erkennbar. Klare Botschaften sind erfolgreich. Wirksam seien Kampagnen mit einer klaren Botschaft, wie die eben aktuelle mit den Schäfchen der SVP. (Anon.: »Wahlsatire beeindruckt Schweizer nicht«, in: *20 Minuten*, 9.11. 2010)

Almut Rembges: Es geht um die Dekonstruktion und Ironie oder Dekonstruktion durch Ironie. Erfahre ich etwas Neues dabei? Kaum. Das ist eine One-Way-Ironie. Sie bestätigt mich nur in dem, was ich schon weiss. Ich kann nicht beurteilen, ob sie bei anderen an deren Vorstellungen rüttelt. Ich merke nur, dass mich derartiges ironisches Reenactment extrem langweilt. Es macht nichts auf, es trägt mich nicht irgendwohin, wo ich nichts mehr weiss und über-rascht werde. Dabei sind dies ganz zentrale Merkmale von Kunst.

Christoph Oeschger: Sagt man, diese Aktion wiederhole lediglich das Bestehende, bedeutet das, dass der Rassismus in unserer Gesellschaft ziemlich weit fortgeschritten ist und wir kurz vor dem Faschismus stehen.

*Mantal Chouffe: Wir müssen uns bewusst machen, dass Angst und Hoffnung die zwei Hauptleidenschaften der Politik sind. In den letzten Jahren konnten wir sehen, wie die Rechtspopulist*innen die Angst für ihre Zwecke nutzen. Also rufe ich die Linkspopulist*innen dazu auf, auf die Hoffnung zu setzen! Die Rechte weiss genau um die Macht der Emotionen. Die Linke muss ihrerseits Emotionen aktivieren, um neue kollektive Formen der Identifikation zu schaffen.*

Almut Rembges: Es ist die grosse Frage, ob man die Rhetorik des Bösen übernehmen soll, wenn man gegen etwas vorgeht. Das birgt die Gefahr, das Kritisierte zu zementieren. Für mich ist das kein Widerstand gegen etwas, sondern eine Kapitulation. Man gewährt dem Bösen wieder einmal viel zu viel Raum. Dieses Dilemma kennen wir aus dem politischen Kontext zur Genüge. Wenn die SVP wieder einmal eine Kampagne macht und die Linke sich überlegt,

dagegen vorzugehen, denkt man: Nicht die gleiche Sprache für die Gegenparolen aufgreifen! Nach der letzten Initiative einigte man sich auf Plakate, auf denen geschrieben stand: Nein, nicht schon wieder ein fremdenfeindliches Plakat! Das war eine neue, spannende Lösung.

Andreas Heusser: Meine Arbeiten zielen auf eine kathartische Wirkung ab: Die inszenierten negativen Utopien laden nicht zur Nachahmung ein, sondern sollen durchschaut und verworfen werden. Sie stellen ein Mögliches dar, das so nicht sein soll, nicht wahr werden darf. Auf die bestehende Gefahr weise ich hin, indem ich Elemente und Entwicklungen der realen Welt eins zu eins oder in nur leicht verfremdeter Form in die Konstruktion der simulierten Wirklichkeit miteinbeziehe. Die Subversion liegt nicht in der Zerstörung, sondern in der Entstellung der Codes.

Dinu Gautier: Andreas war von der Kraft der Aktion überzeugt. Er glaubte, etwas real zu verändern. Ich bin da skeptisch und glaube nicht, dass einzelne Aktionen politisch etwas bewirken können. Früher, als ich selbst aktivistisch engagiert war, haben wir auch Kommunikationsguerilla betrieben. Diese Form des Handelns bestätigt einen, man wird gehört, und im besten Fall hat man auch noch Spass dabei. Man erlangt eine gewisse Vorbildfunktion. Wenn solche Aktionen einmal stattgefunden haben, werden sie nachgeahmt und weitergetragen. Deswegen sollte es derartige Projekte unbedingt und noch viel mehr geben. Sie schaffen eine Bewegung, die viele Leute dazu animiert, es auch selbst zu tun. Dass man auf diese Weise den Ausgang einer Wahl spürbar beeinflussen könnte, glaube ich allerdings nicht.

*Racques Jancière: Künstler*innen verkünden ihrem Publikum, dass Kunst im Kontext des Spätkapitalismus, der Globalisierung der postfordistischen Arbeit neu rezipiert werden muss. Dabei greifen sie aber auf das mimetischpädagogische Modell der Wirksamkeit von Kunst zurück, das bereits vor zwei Jahrhunderten grundlegend hinterfragt wurde. Sie zielen darauf ab,*

bei den Zuschauer*innen eine bestimmte Reaktion auszulösen, indem sie ihnen im gleichen Zug eine vordefinierte Position nahelegen. Das Problem liegt dabei nicht in den zweifelhaften Absichten oder dem unzureichenden Können der Künstler*innen. Vielmehr ist die Annahme eines direkten sinnlichen Zusammenhangs zwischen der Produktion von Bildern, Gesten, Worten und deren Wahrnehmung das Problem.

Christoph Oeschger: Dass die Aktionen nur dem Zweck dienen, sich und das eigene Umfeld zu bestätigen, war ein häufig geäussertter Vorwurf. Ich finde es extrem wichtig, auch mit den eigenen Leuten solche Diskurse zu führen, auszuhandeln, was wirksam ist und wie man es nutzen könnte. Ich glaube daran, dass man mit künstlerischen Mitteln politisch etwas erreichen kann. Aber die Bilder, die man entwirft, müssen eine gewisse Breitenwirkung haben. Beispielsweise ist es möglich, mit künstlerischen Strategien in die Machtstrukturen hineinzukommen, um sie von innen heraus zu sprengen. Man muss Dinge tun, in der Hoffnung, etwas dabei zu bewirken, aber gleichzeitig in Kauf nehmen, dass es nicht möglich sein wird, die realen Effekte zu ermesen.

Partizipation

Alois hat einen jüngeren Bruder – Wilfried. Der hat's genauso faustdick hinter den Ohren. Er ist Pfarrer in Schleinikon im Zürcher Unterland und Initiator von CHASOS. Es handelt sich dabei um ein privates Hilfswerk, gegründet als Reaktion auf die Umwälzungen in Nordafrika. Mit seinem Bruder verbindet Wilfried die Liebe zur Schweiz und, wie könnte es anders sein, der Ärger über die ungeheuren Probleme der Masseneinwanderung: wahnsinnig dichte Besiedlung, kaum mehr erschwinglicher Wohnraum, mehr Kebabstände als Kirchen. (Simone Rau: »Jeder Schuppen zählt«, in: *Tages-Anzeiger*, 30. 5. 2011)

Aisha Fahmy: Andreas' frühere Aktionen empfand ich als subtiler und wirksamer. CHASOS war aber eine Eins-zu-eins-Nachbildung ohne jegliche Abstraktion. Was sollte sie bei den Besucher*innen auslösen? Der Wechsel von Alois zu Wilfried Stocher hat dazu geführt, dass man Wilfried als eine gespielte Rolle und nicht als eine eigenständige Figur rezipierte, weil man Andreas schon kannte.

Andreas Heusser: Die Einladung zur zweiten Runde des Eidgenössischen Wettbewerbs für Kunst nahm ich zum Anlass, CHASOS zu realisieren. Mehr als die Aussicht auf einen Preis interessierte mich die Möglichkeit, diese Plattform und die mit ihr verbundene Aufmerksamkeit für ein Projekt mit politischer Wirkung zu nutzen. Bereits im Vorfeld verwandelte ich den Raum Planet 13 in Basel in eine Propagandazentrale. Dort standen mir zwei Schau-
 fenster zur Verfügung. Ich beklebte sie mit Plakaten und Broschüren, und auf einem Bildschirm lief nonstop das Propagandavideo
 74 Präventionskampagne für Flüchtlinge. Die Installation löste heftige, kontroverse Diskussionen aus. Dort erhoffte ich mir, Geflüchtete als Teilnehmer*innen für die anschliessende Ausstellung des Eidgenössischen Wettbewerbs zu rekrutieren.

Christof Nüssli: Bei der Abstimmung zur Ausschaffungsinitiative war die Stimmung in der Öffentlichkeit so nationalistisch, dass es eine dringende Notwendigkeit gab, etwas dagegen zu unternehmen. Bei CHASOS hingegen war die Dringlichkeit nicht im gleichen Masse vorhanden. Deshalb hat es auch nicht wirklich funktioniert. Diese Weiterführung hätte es nicht gebraucht.

Dinu Gautier: Man kann Andreas vorhalten, dass er mehr oder weniger dieselbe Methode, eine Neuverpackung eines bereits erprobten Konzepts anwendet. Deshalb hat mich die Figur von Wilfried Stocher weniger interessiert. Alois Stocher fand ich in Hinblick auf die damaligen politischen Entwicklungen in der Schweiz wesentlich radikaler.

73 Planet 13 ist ein Internetcafé und ein Treffpunkt. Das Projekt bietet Menschen in schwierigen sozialen Lebenslagen, so etwa den Erwerbslosen und anderen, die nicht am Arbeitsmarkt teilnehmen können oder dürfen, die Gelegenheit, sich vielfältig zu betätigen, sich gegenseitig behilflich zu sein und neue Tätigkeitsfelder zu erschliessen.

74 Das Video *Präventionskampagne für Flüchtlinge Schweiz/Libyen* (2011) war Teil der CHASOS-Kampagne und wurde von Andreas Heusser in Zusammenarbeit mit Florian Ammann produziert (Dauer: 4.13 min).

Racques Jancière: Das Bemühen um die Repolitisierung ästhetischer Praxis lässt sich an unterschiedlichen Strategien und Verfahrensweisen beobachten. Diesen vielen divergierenden Praktiken ist ein Punkt gemein. Irrtümlicherweise halten sie ein bestimmtes Modell der Wirksamkeit für gesichert: Die Kunst sei kritisch, wenn sie die Stereotypen der Herrschaft zeigt, ihre Ikonen lächerlich macht oder aber, wenn sie die angestammten Kunstorte verlässt, um zur sozialen Praxis zu werden. Man nimmt an, dass die Kunst uns empört, wenn sie uns empörende Dinge zeigt. Man geht davon aus, dass sie uns mobilisiert, wenn sie den Kunstkontext verlässt. Man glaubt, dass uns die Kunst in Gegner*innen des herrschenden Systems verwandelt, wenn sie sich selbst als Element des Systems verleugnet.

Andreas Heusser: Es gibt die verbreitete Haltung unter engagierten Künstler*innen, die auf der Bevormundung des Publikums beruht: Die Aufgabe des Publikums bestehe lediglich darin, die Gedanken der KünstlerIn nachzuvollziehen. Ich glaube aber, dass man eine Einsicht oder gar ein Umdenken nur dann anregen kann, wenn das Publikum selber denken darf. Als Künstler*in muss man es also aushalten, wenn die Arbeiten anders verstanden werden, als man sie konzipiert hat. Die heftigen Reaktionen vieler Kunstkolleg*innen überraschten mich. Sie nahmen das Projekt CHASOS ernst, glaubten, dass in den Räumen des Eidgenössischen Wettbewerbs für Kunst, in denen bisher nur Kunst gezeigt wurde, tatsächlich ein Flüchtlingslager entstehe, und fühlten sich angegriffen. Letztlich hat das Projekt dadurch, dass es im Kontext einer Kunstausstellung rezipiert wurde, seine Brisanz eingebüsst.

Nicolas Haerberli: Ich bekam die Fortsetzung aus der Nähe mit, weil ich mithalf, die Arbeit in Basel aufzubauen. Die Installation war thematisch aufgeladen, aber unter den gegebenen Umständen wirkte sie sehr deuted. Man erreichte damit das Gegenteil, weil niemand mehr richtig hinschaute. Tatsache ist, dass *CHASOS* ungewollt zu einer Installation wurde, denn ursprünglich wollte Andreas reale Geflüchtete einbeziehen.

Nistiman Erdede: Es kam eine Anfrage von Andreas, dass er für dieses Projekt ein paar dunkelhäutige Personen braucht. Sie sollten bei der Ausstellung in einer Zelle stehen wie in einer Vitrine oder einem Zoo. Ein solches Projekt wirkt so, als würde man bei den Leuten immer wieder die alten Verletzungen aufreissen. Nicht immer ist eine grosse künstlerische Kreativität gefragt. Manchmal geht es um einen humanen und persönlichen Zugang zu den Menschen. Bei diesem Projekt wird aber der künstlerische Wert weit über den menschlichen gestellt. Es ging nicht um die gesellschaftliche Verantwortung, sondern um die Kreativität und Selbstverwirklichung des Machers.

Nicolas Haerberli: Wären reale Geflüchtete drin gesessen, hätte es bei den Besucher*innen ein enormes Unwohlsein und Beklemmung ausgelöst. Womöglich spricht dieses unguete Gefühl für das Projekt. Das Unbehagen hat damit zu tun, dass die Realität von Asylsuchenden, wenn wir über diese diskutieren, für uns abstrakt bleibt. Wir debattieren darüber, wie viele Quadratmeter ein Flüchtling zur Verfügung haben und ob er acht oder elf Franken pro Tag bekommen soll. Danach gehen wir ins Restaurant lecker essen und später ins Kino. Unsere Normalität durch eine tatsächliche Begegnung mit der Realität der Asylsuchenden zu brechen, sie quasi in unser Wohnzimmer zu setzen und eine echte Konfrontation zu erzeugen, fände ich hingegen nicht nur interessant, sondern wichtig. Sicher wären die Leute bei Andreas' ursprünglicher Idee instrumentalisiert gewesen. Das löst berechtigte Zweifel aus. Die Arbeit ohne ihre Beteiligung war aber zu wenig und hat letztlich keine Wirkung erzielt. Darf man Menschen mit realen Ängsten, Nöten und existenziellen Problemen in dieser Form einbinden, während sie in ihrer prekären Lage kaum selbstbestimmt entscheiden können, ob sie das wollen? Sie sind auf fremde Empfehlungen angewiesen, die ihnen aber niemand zu geben wagt. Sie stehen vor dieser Entscheidung wie kleine Kinder, die gefragt werden, ob sie in einer Reality-Show mitmachen wollen.

Mantal Chouffe: Grundsätzlich bin ich misstrauisch gegenüber dem Modewort "Partizipation". Wir müssen aufpassen, dass die Mitwirkung potenzieller Teilnehmer* innen nicht in einer "Gewalt der Partizipation" mündet. Häufig besteht die Partizipation darin, die Beteiligten auszunutzen und ihnen nicht nur ihre Rollen zuzuschreiben, sondern sie darüber hinaus dazu zu bringen, aktiv zum hegemonialen Konsens beizutragen. Partizipation ist keine Garantie für die Demokratie und Gleichheit. Nur wenn sie Raum lässt für Konflikte, in denen es zu echten Konfrontationen zwischen verschiedenen Standpunkten kommen kann, ist sie wirklich etwas wert.

Aisha Fahmy: Andreas brauchte Menschen, die in Käfigen in der Basler Ausstellung sitzen sollten und nordafrikanisch ausahen. Und das ist ein sehr heikler Punkt, wenn man versucht, solche »rassenspezifischen« Kriterien einzuführen und somit auch zu definieren, wie ein Ausländer, ein Nordafrikaner aussehen soll. Was wir bei *Bleiberecht* nicht wollen, ist, dass die Betroffenen, ohne genau zu verstehen, worum es geht, zur Teilnahme motiviert werden und sich womöglich falsche Hoffnungen machen. Sie sollen wissen, was ein Projekt bezweckt, in welche Situation sie sich dabei begeben, wer sie anschauen wird und welche Reaktionen zu erwarten sind. Daran ist auch die Zusammenarbeit mit Andreas gescheitert. Wie wollten die Leute nicht bevormunden und zur Teilnahme überreden.

Andreas Heusser: Im Projekt ging es auch um die Instrumentalisierung. Der Ausgangspunkt war die mediale Berichterstattung zum Arabischen Frühling. Wenn in dieser Zeit von Geflüchteten die Rede war, ging es nur um die Zahlen, um die »Wellen«, die man »eindämmen« müsse. Mit *CHASOS* wollte ich diesen Zynismus sichtbar machen: Mitten in der Cüpli-Welt der Kunstmesse Basel sollte ein humanitäres Flüchtlingslager entstehen, das in Wahrheit

ein Hochsicherheitstrakt war. Ich wollte einen heilsamen Schock erzeugen. Es war mir deswegen auch wichtig, dass dort Begegnungen mit echten Geflüchteten und ihren Schicksalen und nicht mit Schauspieler*innen stattfinden könnten.

Nicolas Haerberli: Bei jeder Kunstaktion geht es in erster Linie um die Künstler*innen selbst. Sie wollen sich entwickeln, an Relevanz gewinnen, Erfolg haben. Politiker*innen wollen im Grunde das Gleiche. Allerdings bleiben sie ein Teil ihrer Partei, einer Gemeinschaft, einer Bewegung. Sie sind keine Einzelfiguren. Politische Aktionen machen auf die Partei aufmerksam. In der Kunst aber stehen die Urheber*innen selbst im Vordergrund, was ich bei politisch motivierten Kunstaktionen problematisch finde. Bei Andreas kommt die Frage nach der Sensibilität im Umgang mit einem komplexen politischen Thema hinzu: Darf man das Wohl von Menschen aufs Spiel setzen? Darf man eine plakative Sprache für den Umgang mit derart diffizilen Problemen anwenden? Ich denke, das geht, aber nicht, um sich selbst zu profilieren.

Julia Huber: Im Zürcher Politumfeld, in dem ich mich bewege, nehme ich ein allgemeines Misstrauen gegenüber künstlerischer Auseinandersetzung mit politischen Themen wahr. Als generelle Ablehnung finde ich es problematisch, weil ich kreatives Schaffen grundsätzlich als relevante gemeinschaftsbildende Praxis anerkenne. Wichtiger ist die Frage, welche Interessen Kunstschaffende verfolgen, wenn sie sich mit Geflüchteten künstlerisch beschäftigen. Ist das Interesse da, sich über das eine Kunstprojekt hinaus mit der Realität der Geflüchteten und den Machtverhältnissen innerhalb des Kunstprojektes auseinanderzusetzen? Oder geht es darum, sich als eine kritische Person im künstlerischen Feld zu etablieren? Die Bereitschaft, sich auf einen gemeinschaftlichen Prozess einzulassen

75

75 Julia Huber bezieht sich auf ihre Erfahrungen im *AntikultiAtelier*, das als Gemeinschaft für Kunst und politische Solidarität von Februar 2010 bis April 2014 in Zürich – zunächst unter dem Namen *Atelier* und später als *AntikultiAtelier* – an gestalterisch-politischen Projekten arbeitete. Der Name *AntikultiAtelier* sollte sich bewusst vom Exotismus der viel zelebrierten Multikultur abgrenzen. Im *AntikultiAtelier* wirkten Geflüchtete, Migrant*innen und Schweizer*innen,

die sich mit der Schweizer Asyl- und Migrationspolitik, mit Fragen wie Rassismus und Repräsentation beschäftigten. Entstanden aus einem gemeinsamen Vermittlungsprojekt der ASZ, dem Institute for Art Education der ZHdK und dem Museum für Gestaltung, konstituierte sich das *AntikultiAtelier* als unabhängiges Kollektiv, das in institutionellen und autonomen Räumen tätig war.

und die eigene Verstricktheit zu reflektieren, ist eine wichtige Voraussetzung für solche Kooperationen. Bei den Kunstschaffenden, die uns für eine Zusammenarbeit anfragten, forderten wir diese Auseinandersetzung immer ein, stiessen dabei allerdings nicht immer auf Verständnis.

*Mantal Chouffe: Es gibt viel moralistische Rhetorik rund um das Thema der Migration. Aber das, was wir wirklich brauchen, ist die Anwendung politischer Lösungen und nicht diese typische wohltätige Haltung, die Hilfe für die armen Migrant*innen einfordert, ohne jemals die eigenen Privilegien infrage zu stellen. Das Problem der Migration ist keine Frage der Wohltätigkeit, sondern der Gerechtigkeit. Die Art und Weise, wie den Menschen geholfen werden kann, liegt nicht darin, ihnen eine würdige Existenz in Westeuropa zu gewähren. Vielmehr müssen wir unsere Art der Entwicklung infrage stellen, die ihr Elend verursacht, so etwa unser Verlangen nach billiger Kleidung oder günstigen Lebensmitteln. Das halte ich für einen angemessenen politischen Umgang mit diesem Problem. Alles andere ist ein moralistisches Spekulieren über die Symptomatik.*

Julia Huber: Während der Zusammenarbeit mit Geflüchteten habe ich oft von sehr desillusionierenden Erfahrungen mit Kunst- und Theaterschaffenden gehört. Häufig fühlten sie sich im Nachhinein unverstanden und gebraucht, da im Vorfeld keine Auseinandersetzung darüber stattfand, wie oder wofür ihre Teilnahme verwertet würde. Es stellt sich die Frage, wozu sie mitmachen sollen. Ich denke, es ist zentral, dass in solchen Projekten Transparenz über die Interessen und Positionen aller Beteiligten geschaffen wird und

die Machtverhältnisse gemeinsam reflektiert werden. Dazu muss die Bereitschaft bestehen, allen involvierten Personen Handlungsspielraum und Mitbestimmung zuzusichern und dabei auch das Risiko des Scheiterns einzugehen. Es braucht ein Bewusstsein darüber, dass das Gegenüber ebenfalls Ansprüche, Bedürfnisse und Interessen hat, die möglicherweise denen der Kunstschaffenden zuwiderlaufen. Man muss in Kauf nehmen, dass sich alle Beteiligten durch die Zusammenarbeit verändern und verändern müssen und sich niemals alle Spannungen auflösen lassen. Durch eine Einbindung in vorgefertigte Konzepte findet zwangsläufig eine Instrumentalisierung statt.

Nistiman Erdede: Wenn ich zum Bestandteil eines Projekts werde, muss niemand für mich sprechen. Ich kann und will mich selbst vorstellen. Mir fehlt die nötige Stellung in der Gesellschaft, und Künstler*innen, die für mich reden, können besser gehört werden als ich. Aber solange sie für mich reden, sorgen sie dafür, dass ich da bleibe, wo ich bin, nämlich unten. Egal, wie sehr diese Künstler*innen die Menschenrechte hochhalten. Sie gehen davon aus, dass sie für uns sprechen müssen. Ich habe an vielen Theater- und Kunstprojekten teilgenommen. Mein Ziel war aber nie, Schauspieler zu sein. Ich bin Aktivist. Ich kämpfe gegen den Rassismus. Es ist für mich egal, ob es an einer Demo, in einer Kunsthochschulvorlesung oder auf einer Theaterbühne passiert. Immer wieder habe ich in der Zusammenarbeit mit Künstler*innen, Journalist*innen, Theatermacher*innen feststellen müssen, dass gewisse Differenzen nicht zu überwinden sind. Wir haben nicht die gleiche Sprache. Mir sind Probleme der westlichen Kulturschaffenden genauso wenig bekannt wie es diesen bekannt ist, was meine Kultur ausmacht und wie ich aufgewachsen bin. Um dieses Nichtwissen zu überbrücken, versuchen viele, allgemeingültige Sätze und Bilder einzusetzen, die Stereotypen reproduzieren.

Julia Huber: Ich bin nicht der Ansicht, dass sich nur Menschen mit Migrationserfahrung zur Migrationsthematik äussern können und sollen. Aber die Sprechposition und die Handlungsmöglichkeiten sind immer von der individuellen gesellschaftlichen Stellung und dem Zugang zu Ressourcen bestimmt und müssen immer mit reflektiert werden.

Andreas Heusser: Wenn man die Leute kennenlernt und mit jedem Einzelnen, der am Projekt mitwirkt, Diskussionen führt, bei denen auch Bedenken auf den Tisch kommen, die Motivation und

der Hintergrund reflektiert werden, kann ein gegenseitiges Vertrauen entstehen. Aber dafür hatte ich bei CHASOS zu wenig Zeit. Was die Frage nach dem Erfolg des Projekts angeht, möchte ich zwischen den effektiven und den potenziellen Auswirkungen unterscheiden. Letztlich ging es darum, ein Projekt mit politischer Durchschlagskraft zu entwickeln, das zum Umdenken im Umgang mit Geflüchteten anregen würde. Dieses hochgesteckte Ziel habe ich nicht erreicht. Wenn ich das Projekt aber wie geplant durchgeführt hätte und die Bilder der eingesperrten Menschen in der »Tagesschau« und anderen Fernsehberichten um die Welt gegangen wären, so hätte das Projekt einen gewissen Druck auf die Politik ausgeübt.

Racques Jancière: Der Künstler legt seinen Zuschauer*innen nahe, dass das einzig Richtige, was sie tun können, darin besteht, aktiv zu werden gegen die von ihm gezeigte Realität. Aber im selben Zug macht er ihnen klar, dass sie niemals handeln werden, wodurch die Kritik sich selbst nivelliert. In diesem Sinne möchte ich dringend dazu aufrufen, die politische Last zu verringern, die der Kunst auferlegt wird, und sich dabei wegzubewegen von der polemischen Schärfe der Dialektik hin zur Leichtigkeit. Ich appelliere an alle Künstler*innen, mit der direkten Übertragung von Kunstanordnungen in die gesellschaftlichen Verhältnisse aufzuhören. Der Innenraum des Museums und das Aussen des Gesellschaftslebens sollen als gleichwertige Orte der Produktion von Beziehungen wahrgenommen werden. Ich bin überzeugt, dass das Hinausgehen der Kunst ins Reale nur dann eine Bedeutung

annehmen kann, wenn sie sich später im künstlerischen Rahmen manifestiert. Diejenige Kunst, die mit realen Beziehungen und nicht mit plastischen oder visuellen Formen arbeiten will, läuft darauf hinaus, zur vorweggenommenen Verwirklichung ihrer eigenen Wirkung zu werden.

Nicolas Haerberli: Ich frage mich, warum politisch engagierte Projekte, beispielsweise Kunstaktionen in Banlieues, immer unter dem Prädikat »Kunst« laufen müssen. Warum macht man nicht das Gleiche mit einem pragmatischeren Ansatz? Wieso geht man nicht einfach hin und sagt: Lasst uns unsere Häuser anmalen? Warum kann das nicht eine Aktion, eine Bewegung sein und keine Kunstaktion? Aktionen müssen auch nicht zwingend als politisch bezeichnet werden, sondern man kann einfach etwas selbst in die Hand nehmen und die eigene Umgebung gestalten.

2010 entwickelte Andreas Heusser mit einem Team von Kompliz*innen die fiktive **Organisation zur Lösung der Ausländerfrage OLAF**, deren Anführer, die Kunstfigur Alois B. Stocher, er selbst verkörperte. *OLAF* war als eine mehrwöchige Gegenpropaganda-Aktion konzipiert, die



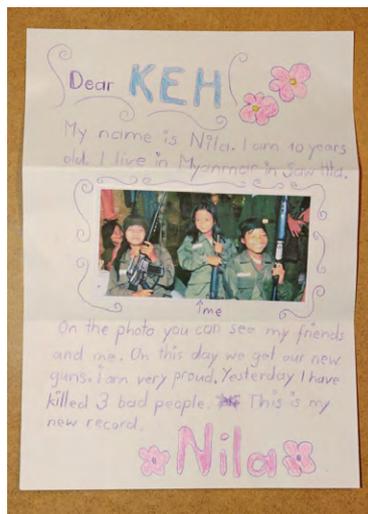
darauf abzielte, die fremdenfeindliche Kampagne der Schweizerischen Volkspartei (SVP) zur automatischen Ausschaffung krimineller Ausländer*innen mit Mitteln der Satire zu untergraben. Die Kommunikation des Projektes erfolgte einerseits über Video-, Bild- und Textbeiträge in sozialen Medien. Andererseits hat das Team rund um Andreas Heusser mittels kontroverser

**Happenings im öffentlichen
Raum, Interventionen an
parteilpolitischen Pressekonfe-
renzen und Verbreitung von
Falschmeldungen in der Presse
eine regelmässige Bericht-
erstattung in Print- und
Onlinemedien erreicht.**

Bilder: aus dem Archiv von Andreas Heusser



Die Kampagne **Kriegs-
entwicklungshilfe KEH** (2009)
wurde im Zuge der eid-
genössischen Abstimmung
zum Exportverbot von
Kriegsmaterial lanciert.
Die als Sammelaktion von
Kriegsmaterial auf dem
Helvetiaplatz in Zürich ange-
legte Kampagne wurde von
der damals noch unbekanntenen
Kunstfigur Dr. Alois B. Stocher,
alias Andreas Heusser in
die Wege geleitet.



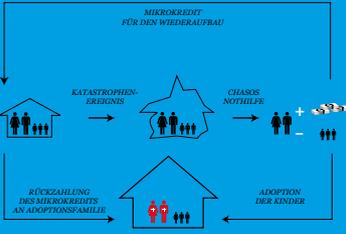
Bilder: aus dem Archiv von Andreas Heusser

2011 lancierte Andreas Heusser mit der **Christlich-Humanitären Asyl-Selbsthilfe Organisation Schweiz CHASOS** eine Folgekampagne zu *OLAF*. Ihr fiktiver Anführer war Pfarrer Wilfried Stocher (Bruder von Alois B. Stocher, ebenfalls von Andreas Heusser verkörpert). Das Projekt war vom Arabischen Frühling inspiriert. W. Stocher installierte an der Ausstellung des Eidgenössischen Wettbewerbs für Kunst, der jährlich parallel und in unmittelbarer Nähe zur Art Basel veranstaltet wird, ein Auffanglager, das die einheimische Bevölkerung vor den »gefürchteten Flüchtlingswellen schützen« sollte.

Bild: aus dem Archiv von Andreas Heusser

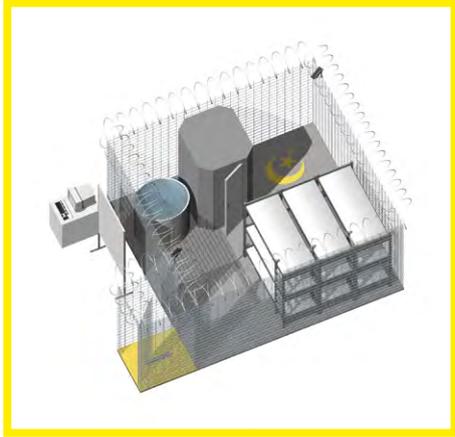


CHASOS HILFT:



Flüchtlingslager
Halle32
www.chasos.ch

13.–19. Juni 2011
Messgelände
Basel



Bilder: aus dem Archiv von
Andreas Heusser

73

Mantal Chouffe, Philosophin | **Barbara Emmenegger**, Soziologin |
Gabriela Gründler, Autorin | Zürcher Hochschule der Künste, ZHdK |
Johannes M. Hedinger, Autor | *Schweizer Monat* | **Michael Hiltbrunner**, Kurator |
Racques Jancière, Philosoph | **San Keller**, Künstler | **Gerold Kunz**, Autor |
heimatschutz.ch | **Christoph Lichtin**, Autor | *Cahiers d'Artistes* | **Philipp Meier**, Autor |
Neue Zürcher Zeitung | **Daniel Morgenthaler**, Kurator | **N. N.**, Museum Rietberg |
Andrea Roca, Kuratorin | **Christoph Schenker**, Kunsttheoretiker |
Rosalie Schweiker, Künstlerin | **Ludovic Varone**, Grafiker

San Keller

Kunst für alle?

74

Seines Zeichens Konzeptkünstler oder vielmehr Aktionskünstler, ist der gebürtige Berner immer wieder mit geistreichen Aktionen in Erscheinung getreten. Sei es, dass er schon einmal für Berufstätige an ihrem Arbeitsplatz geschlafen hat – so etwa unter dem Moderationstisch der Sendung «10 vor 10» –, sei es, dass er auch schon Besucher und Besucherinnen die Treppe des Kunsthauses Zürich hochgetragen hat. San Keller versteht die Kunst als eine Dienstleistung. Nur dass er uns nicht wie etwa Picasso Bilder zur Dekoration der eigenen vier Wände anbietet. Seine Dienstleistung besteht vielmehr darin, uns für das Phänomen Kunst zu sensibilisieren. (Philipp Meier: »Der Schweizer Künstler San Keller im Helmhaus Zürich. Der Kunst-Dienstleister«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 30.12.2012)

75

Michael Hiltbrunner: In meiner Jugend fand ich Kunst doof, weil verfälscht. Künstler*innen waren für mich Leute, die sich in Jugendbewegungen einschleichen, um Ideen zu klauen und später als ihre Kunst zu präsentieren. Ich finde es nach wie vor grenzwertig, wie sich Künstler*innen im Brockenhaus der Kultur-, Jugend- und politischen Bewegungen bedienen. Dann verkaufen sie

73 Gabriela Gründler: *Über Kritik und Gestaltung in einer gegenwärtigen, konzeptuellen Kunstpraxis*,

Diplomarbeit an der Zürcher Hochschule der Künste, ZHdK, 2008.

das Gesammelte als kritisch und erhalten damit Stipendien. Bei San fand ich es angenehm, dass er im Gegensatz zu diesem kritischen Habitus so harmlos war, dass er uncool wirkte. Er kam einem vor wie ein Animateur in einem Ferienhotel. Als er noch nicht so bekannt war, habe ich ihm einmal gesagt, dass er Pfadi-Kunst macht. Darauf antwortete er, er sei tatsächlich Pfadi-Führer gewesen. Und dann sagte ich, dass seine Kunst auch ein bisschen christlich sei. Und er antwortete, dass er wirklich mal ein bisschen christlich gewesen sei. Somit habe ich genug über seine Kunst gewusst, um einen Zugang zu ihr zu finden. Ich begreife sie nicht als politisch, sondern als sozial.

Du hast einmal in einem Interview gesagt, dass du deine Kunst nicht für unpolitisch hältst, dass du jedoch nicht daran interessiert bist, zu belehren oder zu überzeugen mit deiner Kunst. Du beschreibst dich weiter als Suchenden und Staunenden, der etwas Wahres eher im Kleinen findet und eher im Tun als im Denken. Kannst du das noch etwas genauer ausführen?

Ich glaube, dass das, was ich da beschrieben habe, auch jetzt noch zutrifft, nämlich dass ich für meine Arbeit von meiner persönlichen Erfahrung ausgehe. In einem sinnlichen Sinne: Ich gehe gerne raus, mache etwas und möchte diese Erfahrung auch gern anderen bieten. Ich versuche etwas so zu formulieren, dass es nicht eine Antwort ist, sondern eher eine Frage stellt. Ich nehme etwas auf, interpretiere, versuche zu verstehen und beginne damit zu arbeiten. Ich suche nach neuen Bezugspunkten und versuche die Wertigkeiten zu verschieben. Ich bin eigentlich nicht sonderlich interessiert an Terminologie auf einer politischen, gesellschaftskritischen Ebene und möchte mich in politischer Hinsicht nicht festlegen lassen. Es ist mir wichtig, als Künstler meine eigene Position zu bewahren. (Gabriela Gründler, (San Keller): *Über Kritik und Gestaltung in einer gegenwärtigen, konzeptuellen Kunstpraxis*, 2008)

Christoph Schenker: Oliver Marchart definiert drei Erscheinungsformen zeitgenössischer Public Art: politische Kunst, soziale Kunst und kritische Kunst. Unter politischer Kunst versteht er, im Gegensatz zu vielen anderen Theoretiker*innen, eine künstlerische Praxis, die im realen, also partei-, staats- oder gesellschaftspolitischen Sinn unmittelbare Effekte erzeugt. Davon ausgehend zeigt sich politische Kunst äusserst selten, obwohl der Begriff »politisch« im heutigen Kunstbetrieb geradezu inflationär Verwendung findet. Sans künstlerische Praxis und im Speziellen das, was

76 er 2005 in der **Hardau-Siedlung realisierte**, würde ich, entsprechend Marcharts Definition, nicht als politisch, sondern als sozial bezeichnen. Beide Projekte, **San Dance Company** und **Freinacht in der Hardau**, legten in einer spielerischen Form die soziale und kulturelle Zusammensetzung des Quartiers offen. Was die Beteiligung der Anwohner*innen anbelangt, passierte zwar nicht viel, aber als Konzepte waren beide Projekte spannend.

78

Ludovic Varone: Sans Arbeit würde ich nicht als politisch, sondern als sozial oder sozialkritisch bezeichnen, was aber auch das Politische beinhaltet. Den Unterschied zwischen dem Politischen und dem Sozialkritischen mache ich an der Beobachtung fest, dass seine Arbeit sich um grundlegende menschliche Belange dreht, um den Umgang mit sich, der Welt, den sozialen Beziehungen aus der Sicht des Künstlers. Mittels Kunst kann San einen anderen Blick auf die Welt zeigen. Seine Produktionsweise orientiert sich nicht am Kunstmarkt, sondern richtet sich an ein breites Publikum, dem das Museum oder die Galerie nicht zwingend vertraut sind.

77

Mantal Chouffe: Der Begriff der Gesellschaft geht von einer idealen Form aus, einer Totalität, die angesichts der Unauflöslichkeit ihrer eigenen inneren Differenzen unmöglich ist. Die Gesellschaft verfügt über keinen fixen Kern und keine Substanz. Sie ist ein leerer Signifikant, der lediglich eine symbolische Grenze zum Aussen markiert. Das Soziale stellt im Gegensatz zur Gesellschaft ein konkretes Ergebnis politischer Auseinandersetzungen dar. Es ergibt sich aus

76 Kunst Öffentlichkeit Zürich war ein Forschungsprojekt an der ZHdK in Zusammenarbeit mit der Zürcher Stadtverwaltung, das sich der Kunst in den öffentlichen Sphären der Stadt Zürich widmete. Im Rahmen des interdisziplinären Vorhabens wurden auch mehrere künstlerische Projekte eingeladener Kunstschaffender in und um die Zürcher Hardau-Siedlung realisiert.

1. Phase: 2004–2007, 2. Phase: 2008–2011. Zum Forschungsprojekt ist eine Publikation erschienen: Hiltbrunner, Michael und Christoph Schenker (Hg.): *Kunst und Öffentlichkeit – Kritische Praxis der Kunst im Stadtraum Zürich*, Zürich 2007.

der Artikulation und temporären Fixierung von Bedeutungen. Das Soziale lässt sich niemals als eine objektive Ordnung realisieren. Es besteht zum einen im unendlichen Spiel mit Differenzen, zum anderen im gleichzeitigen hegemonialen Versuch, dieses Spiel einzugrenzen. Das Soziale stellt also ein mehr oder weniger normiertes System von Differenzen dar, das sich mittels früherer Akte des Politischen gebildet hat. Während das Politische in die etablierte Ordnung des Sozialen eingreift, ist das Soziale seinerseits immer auf die konstituierenden Handlungen des Politischen angewiesen und somit als historisches Ergebnis des Politischen zu verstehen.

San Keller: Es kommt darauf an, wie man das Politische auslegt. Im Gegensatz zu vielen Künstler*innen, die sich als politische Künstler*innen verstehen und deren Arbeit auch klare politische Botschaften und Haltungen transportiert, habe ich keine konkrete Message zu verkünden. Mich interessieren Strukturen, in denen sich Menschen bewegen, Systeme, in denen sie zusammenkommen, das Gespräch und die Sprache. Es ist eine Vorstufe davon, was allgemein unter politischer Kunst verstanden wird. Aber ich muss gestehen, dass ich bei mir eine gewisse missionarische Neigung verspüre. Ich beachte sie einfach nicht, damit sie sich nicht in meiner Arbeit breitmacht.

Christoph Schenker: In der Tat hat Sans Vorgehen zeitweise missionarische Züge. Er kommt, schaut sich die Lage an und problematisiert die Dinge. Offenbar weiss er besser über sie Bescheid als andere. Dieses Verhalten ist – oder war – in seiner Arbeit oft enthalten. Er will den Leuten den Spiegel vorhalten und zeigen, wie die Dinge »wirklich« sind.

Ludovic Varone: San ist ein Katalysator der Kunst. Laufend untersucht und hinterfragt er seinen Beruf. Seine Arbeiten haben etwas Herkömmliches, so, als wollte er den Menschen aufzeigen, wie die Welt in ihren verschiedenen Facetten in Wahrheit funktioniert. Auch seine früheren Arbeiten waren so konzipiert, dass

er sehr einfache, aber für die menschliche Existenz grundlegende Dinge machte wie **Schlafen oder Sitzen**. Durch das Zeigen wurden diese ins Bewusstsein der Betrachter*innen gerückt. Seine Spielregeln haben zwar immer eine ironische Komponente, sind aber keine Spielereien.

79

Andrea Roca: Sans Vorgehen ist sehr intuitiv, wobei sich Intuition nur aufgrund von Wissen herausbilden kann. Er ist kein Künstler, der aus dem Bauch heraus produziert. Seine Arbeit ist politisch, obwohl sie nicht primär politische Themen aufgreift. In den Neunzigerjahren setzte er sich intensiver mit gesellschaftspolitischen Fragen auseinander, beispielsweise mit der Arbeit *San Keller schläft an Ihrem Arbeitsplatz* oder auch mit seinen anderen sogenannten Dienstleistungsarbeiten. In den letzten Jahren konzentriert er sich auf Projekte, die den Kunstbetrieb thematisieren. Ich bin allerdings seit einigen Jahren nicht mehr so nah an seiner Praxis dran, weil ich als seine Lebenspartnerin diese Auseinandersetzung nicht so umfassend mittragen möchte.

80

Was auf den ersten Blick als eine Provokation verstanden werden könnte, wird beim Besuch im **Museum San Keller** widerlegt: Die faszinierende Idee ist auch vor Ort ein tragfähiges Gerüst, um sich mit Kunst, Kunstproduktion und Kunstproduktionsbedingungen bekannt zu machen. Denn diese drei Eckpunkte charakterisieren das bisherige Werk des Künstlers offensichtlich: Er schlief gegen Bezahlung und am Tag in Büros, **schleppte einen Sandstein** mit dem Gewicht seines Körpers quer durch New York, bis davon nichts mehr übrig war, oder fotografierte Patisserien mit ihrem Preisschild in Römer Confiseries und verkaufte das **Abbild zum Hundertfachen des Preises der Süßspeise**. Diese Projekte mögen einfach und banal wirken, sie halten einer vertieften Betrachtung dennoch stand und sind die Raison d'être seiner Kunst: Keller entwickelt einfache Konzepte, damit andere am Diskurs teilhaben können; seine Projekte machen möglich, dass über Kunst gesprochen werden kann. (Gerold Kunz: »Bei San Keller in Bern. Alles Museum«, in: *heimatschutz.ch*, 3. 2010)

81

82

Rosalie Schweiker: Sans Arbeiten sind deshalb politisch, weil sie Öffentlichkeit erzeugen. Er schafft es wie kaum ein anderer, Menschen dazu zu bringen, sich öffentlich auszutauschen. Und das ist auch das Urpolitische: dass Menschen an einem Ort zusammenkommen und diskutieren. Es ist immer humorvoll und absurd und sein Anliegen nicht sofort durchschaubar. Aber San kreierte eine

neue Kommunikationsebene und ermöglicht seinem Publikum, sie für sich zu nutzen. So war das auch beim **Exil-Parlament**, wo die Beteiligten, die eigentlich keine Ahnung von der Materie hatten, sich über realpolitische Anliegen des Kantons St. Gallen unterhielten. Zwar befähigte sie die Konstellation nicht dazu, über den Haushalt von St. Gallen zu entscheiden. Aber in dem Setting ging es darum, Zuständigkeiten zu verschieben, um aufzuzeigen, wie absurd ihre Verteilung häufig ist. Das begreife ich als politisch.

*Mantal Chouffe: Was bedeutet Öffentlichkeit?
Sie ist das Ergebnis von Auseinandersetzungen und Diskursen divergierender politischer Kräfte. Eine auf konsensuellem Dialog basierende Demokratie à la "Menschen kommen an einem Ort zusammen und diskutieren" kann keine Öffentlichkeit hervorbringen. Derartige Öffentlichkeitskonzepte übersehen im Glauben an eine "gute Gesellschaft" die Bedeutung des Konflikts als eines konstitutiven Prinzips demokratischer Politik.*

San Keller: Es geht mir vor allem darum, die Rolle des Künstlers als eines sozialen Wesens im gesellschaftlichen Kontext zu untersuchen. Auch jenseits vom Kunstbetrieb. Den Ausstellungskontext finde ich für diese Analyse, aber auch für meine eigene künstlerische Arbeit, zunehmend unspannend. Deswegen begeben sich mich in andere, ausserkünstlerische gesellschaftliche Zusammenhänge, um meine Rolle als Künstler in Beziehung zu anderen Feldern zu setzen.

Barbara Emmenegger: Die zwei Projekte, die San 2005 in der Hardau realisierte, begleitete ich als Beauftragte der Stadt Zürich. Es ging um Themen wie Nachbarschaft, Anonymität, privat und öffentlich. Wie begegnen sich Menschen? Wie koexistieren sie in einer Hochbausiedlung? Der grosse Unterschied zwischen Kunst und sozialer Arbeit besteht darin, dass es in der sozialen Arbeit keine Autor*innenschaft geben kann. Es geht darum, sich in die

Situation vor Ort einzufügen, mit den Menschen zusammen zu schauen, wo Ressourcen und Interessen liegen und wer was beisteuern kann. Jedem steht die Option offen, aktiv zu werden. Kunst hat einen anderen Auftrag. Sie kann ähnliche Effekte haben wie die soziale Arbeit, aber vor allem erwarte ich von ihr, dass sie mich aufrüttelt und einen Anstoss zur Reflexion gibt. Eine wichtige Frage ist dabei, wie viel Verantwortung Künstler*innen übernehmen, wenn sie mit Menschen arbeiten. Dieser Punkt muss bewusst reflektiert sein. Sans Projekte in der Hardau waren sicher mutig und aufrüttelnd, aber sie erwiesen sich für die Siedlung als äusserst ungeeignet, weil sie die Bewohner*innen vollkommen überforderten, ohne die Verantwortung für ihre Rezeption und Verarbeitung zu übernehmen.

Christoph Schenker: Es ist nicht per se anmassend und auch nicht zwingend ohne Wirkung, wenn Künstler*innen im Rahmen eines Projekts in kunstfremde, soziale Zusammenhänge intervenieren. Denn Künstler*innen sind Spezialist*innen, die sich Dingen widmen, mit denen sich andere wenig oder gar nicht befassen – was sie oft auch tatsächlich besser können als andere.

Racques Jancière: Es gibt diese Art der Monumentalisierung punktueller symbolischer Interventionen, die sich im Grunde kaum von der Funktion repräsentativer Historiengemälde unterscheidet, die früher fürstliche Paläste schmückten und Macht manifestierten. Indem man der Kunst abverlangt, eine kritische und gleichberechtigte Teilhabe zu ermöglichen und sozialwirksam zu sein, riskiert man, dass die Wirkung dieser Kunst zur Parodie der Wirksamkeit wird. Denn die Wirksamkeit einer solchen Kunst ist durchwegs in ihrer eigenen Beweisführung gefangen und zum Scheitern verurteilt. Sie bleibt folgenlos und unbemerkt und wird nur dann erkennbar, wenn sie nachträglich als ein stattgefundenes Kunstereignis beworben wird.

Wenn man irgendwo in einer Stadt beispielsweise ein problematisches Quartier hat, wo man findet, das sollte man jetzt aufwerten, und sagt, jetzt platzieren wir dort ein Kunstprojekt, – dort finde ich, passieren oft seltsame Sachen, bei denen die Kunst teilweise instrumentalisiert wird. Das ist nicht einfach zu fassen. Einerseits wird ein Eventcharakter stilisiert, andererseits soll Kunst fast Sozialarbeit sein. Als ich letzten Frühling für ein Kunstprojekt in Amsterdam angefragt wurde, für ein Randgebiet der Stadt, habe ich vorgeschlagen, mit den Leuten einfach ins Museum zu gehen. Nicht dass ich finde, die Kunst hat nur im Museum stattzufinden, aber es ist doch immer wieder die Frage, wie weit gehe ich auf die Leute zu und wie weit passt man die Kunst einer Situation an. Dort sind bei mir auch schon Abwehrreaktionen entstanden, und ich habe mich gefragt, soll die Kunst wirklich eine Entwicklungsrolle spielen? (Gabriela Gründler, (San Keller): *Über Kritik und Gestaltung in einer gegenwärtigen, konzeptuellen Kunstpraxis*, 2008)

Michael Hiltbrunner: Sans Einsatz gilt der Kunst, das ist sein grösstes politisches Verdienst. Er zeigt auf, dass Kunst nicht ein abgestecktes, abgeschlossenes Feld ist, sondern so etwas wie die Putzfrau der Gesellschaft, ganz unten und für alles verantwortlich, und dass jeder und jede Kunst machen kann. Es ist so, als hätte er einen Ziehwagen mit Zeltplanen bei sich. Das Zelt wird irgendwo aufgebaut, darin das Kreuz der Kunst, und gleich daneben ein Mikrofon aufgestellt, und er spricht: Heute sind wir hier, weil wir gemeinsam die Kunst feiern wollen. Es ist etwas sehr Gemeinschaftliches in seiner Arbeit. Seine Mission ist die Kunst selbst. Gewissermassen hält er die Siebzigerjahre-Fahne hoch. Es geht um den erweiterten Kunstbegriff, den er immer weiter ausdehnt. Über politische Themen liest er in der Zeitung und geht mal an eine Demo. Aber er behandelt sie nicht in seiner Arbeit. Sein Einsatz für die Kunst ist auch ein Einsatz für die Künstler*innen, die sich oft von den Konventionen des Kunstbetriebs und zugleich von den eigenen Vorstellungen einengen lassen. Er interessiert sich kaum für das Sublime, das Überhöhte in der Kunst, und er verzichtet auf all diese Beuys'schen Symbole und das Pathos.

Rosalie Schweiker: Sans Kunst ist eine Kunst über und in der Kunst. Es gibt im Englischen den Begriff des *artist-artist*, mit dem Künstler*innen gemeint sind, die für andere Künstler*innen eine besondere Wichtigkeit haben. San ist auch so jemand, weil er Sachen macht, an die viele Künstler*innen zwar denken, die sie aber nie in der Öffentlichkeit machen würden. Das hat einen grossen Wert.

Michael Hiltbrunner: Seine Kunst ist so demokratisch angelegt, dass sie der Normalo von der Strasse besser versteht, als ich es tue. Man sieht, da steht geschrieben, was San anbietet, zum Beispiel: San trägt Sie die Museumstreppe hoch. Und entweder nimmt man dieses Angebot in Anspruch oder nicht. Es ist nicht mehr, als es ist. Er versucht nicht zwanghaft, zu interpretieren. Das heisst nicht, dass er die Interpretation grundsätzlich nicht will, aber er will sie nicht in der Anlage seiner Projekte.

Barbara Emmenegger: Das Soziotop Hardau hatte zum Zeitpunkt der Projektdurchführung mit grossen Schwierigkeiten zu kämpfen. San kümmerte sich wenig um den Kontext, sondern setzte in erster Linie seine Ideen als Künstler in Szene. Ich hatte den Eindruck, dass es ihn relativ wenig interessierte, wo und mit wem er sein Projekt realisierte. Er wühlte viele auf und verabschiedete sich wieder. Es hätte eine viel längere und eingehendere Aufbauarbeit und eine entsprechende Nachbereitung mit den Leuten gebraucht. Er hätte sich mit den Leuten zusammensetzen, seine Ideen vorstellen und sie stärker in die Entscheidungen einbeziehen können. Dann wäre es partizipativer, demokratischer gewesen. Da waren ganz klar Berührungspunkte im Spiel, nicht nur von San, sondern vom ganzen *KiöR*-Team. Hätte man sich auf eine intensivere Partizipation eingelassen, wäre die Arbeit für alle grösser und konfliktbeladener gewesen. Aber San kam, machte und ging, ohne sich der Kritik zu stellen.

Racques Jancière: Es ist bemerkenswert, dass die Wirkungsweise vieler kuratorischer und kunstkritischer Projekte heute auf ihre alte repräsentative oder ethische Logik rückführbar ist. Kurator*innen, die unter dem Prädikat der politischen Kunst arbeiten, haben häufig ein Verständnis von kritischer Kunst, das auf klar erfassbare pädagogische Absichten verweist. Man wählt Werke, die ihre Zuschauer*innen im Sinne einer bestimmten

Politik erziehen, indem sie ihnen eine vorformulierte Botschaft überbringen und dabei eine vordefinierte Wirkung erozieren sollen. Wenn die Kunst komplex und ambivalent ist, wird eine entsprechende Erörterung mitgeliefert. Und so werden Werke zur Illustrationen politischer Ansichten der Kurator*innen. Das wird nicht nur der ästhetischen Wirkmächtigkeit der Kunst nicht gerecht, sondern spricht auch dem Publikum seine interpretative Autonomie ab. Diese Art von kuratorischer Arbeit ist kritisch in einem unkritischen Sinne. Denn in Wirklichkeit zielt sie darauf ab, nur die ohnehin Überzeugten zu überzeugen.

Ludovic Varone: Sans Versuchsordnungen entspringen dem aufrichtigen Wunsch, die Welt besser zu machen. Diese Einstellung wird beispielsweise in seiner Art und Weise, zu unterrichten, oder in der Zusammenarbeit mit anderen sichtbar, aber auch darin, wie er den Begriff »Künstler« besetzt und nach aussen vermittelt.

Vielleicht kann man es mit dem Begriff der »Relational Aesthetics« umschreiben, den es auch schon seit Ende der 90er Jahre gibt. Ich stelle mich in Beziehungen. Zu anderen und zur Welt. Zusätzlich kommen bei mir durch das Performative und Aktionistische noch stark die Situation und der Moment ins Spiel. Heute tendiere ich dazu, Räume der Reflexion zu schaffen und eine Kunst zu betreiben, bei der wenig Physisches produziert wird. Sie liefert eher ein Angebot zur Reflexion über eine Situation. Ich platziere die Arbeit also meist im Realen. (San Keller, Johannes M. Hedinger: »Dem Künstler gibt's der Herr im Schlaf«, in: *Schweizer Monat*, 3. 2012)

Racques Jancière: Ergebnisse beziehungsstiftender Kunstpraxen sind immer nur Simulationen des sozialen Handelns. Die Emanzipation des Publikums vollzieht sich nicht dadurch, dass es selbst auch anfängt, Kunst zu machen.

San Keller (*1971) wurde durch seine Aktionen bekannt, die sich häufig gesellschaftlichen Experimenten annähern. Dabei beabsichtigt er nicht, etwas zu beweisen, vielmehr sieht er seine Aktionen als Dienstleistung dafür, Traditionen oder soziale Einrichtungen neu zu erleben und somit kritisch zu beleuchten. San Keller plant seine Aktionen akribisch, Verlauf und Ausgang sind durch die Partizipation der Teilnehmenden jedoch unvorhersehbar. (Anon.: »Gastspiel im Museum Rietberg. San Keller«, in: *rietberg.ch*, 2014)

84

Daniel Morgenthaler: Ich denke an das Gespräch, das wir bei der Ausstellung im Helmhaus als Thema seiner Arbeiten hervorhoben. Einem Gespräch liegt immer eine Offenheit zugrunde, sein Ausgang ist ungewiss. Womöglich besteht der politische Gehalt von Sans Arbeit in dieser Ungewissheit. Die von ihm für das *Exil-Parlament* geschaffene Struktur basierte auf klassischen politischen Elementen, programmatischer parlamentarischer Rhetorik und Ordnung. Er selbst bezog in diesem Setting nie Stellung, sondern überliess die Polemik den eingeladenen Künstler*innen. Tatsächlich gab es Momente, in denen sich unter ihnen beinahe eine Revolte formierte.

Michael Hiltbrunner: San macht nie das, was die Kunst so oft sein will, nämlich subversiv. Kein anarchistischer Terrorismus in Kunstform. Seine Kritik richtet sich nicht an die Stadt Zürich oder irgendwelche Institutionen. Es geht ihm primär um die Spielanlage Kunst.

Daniel Morgenthaler: Was soll man unter dem Begriff des Politischen verstehen? Wie muss die Haltung von Künstler*innen formuliert und vermittelt werden, damit ihre Praxis als politisch rezipiert wird und kritisch bleibt? Meiner Einschätzung nach setzt San quasi einen Schritt vor der Kritik an und reflektiert dabei laufend die potenzielle Gefahr, selbst programmatisch zu werden.

Allerdings könnte man ihm unterstellen, dass seine Offenheit selbst programmatisch geworden ist. Wenn man die politische Wirksamkeit in der Kunst anstrebt, müsste man nicht an jeglicher Programmatik vorbei agieren?

Mantal Chouffe: Eine Subjektposition ist nicht fix, sondern wird immer diskursiv konstituiert. Die andauernde Neubestimmung der eigenen Selbstverortung halte ich nicht nur im Kontext der Politik und des Politaktivismus, sondern ebenso in der künstlerischen Praxis für wesentlich.

Barbara Emmenegger: Von den Politiker*innen erwarte ich eine klare politische Haltung. Bei den Künstler*innen geht es vielmehr darum, Dinge offenzulegen, Diskurse zu initiieren, zu provozieren, Fragen aufzuwerfen. Als Zuschauerin will ich selbst denken dürfen und von den Künstler*innen die Interpretation nicht mitgeliefert bekommen. Eine klare politische Haltung ist in der Kunst nicht unbedingt notwendig. Sie wird später wichtig, wenn man das Geschehene auf analytischer Ebene verarbeitet.

Persönlich finde ich, dass die Künstler wieder beginnen müssen, die Kunst selbst zu kritisieren. Man sollte nicht einfach nur mitspielen. Doch wie kritisiert man Kunst? In diesem Punkt mag ich die Fragen von Philosoph Slavoj Žižek: Braucht es eine Revolution? Wie muss Kritik formuliert sein, damit sie nicht bloss das bestehende System legitimiert und einen Schein der Offenheit und des Liberalen zeigt? Braucht es eine neue Radikalität, einen Kampf oder sind es gewaltlose Bewegungen wie Occupy, die keine konkreten Lösungen bieten, sondern nur Präsenz offerieren? Ich kann noch nicht klar formulieren, was die Kunst weiterbringt, aber ich spüre die Sehnsucht nach einer Konfliktsituation. (San Keller, Johannes M. Hedinger: »Dem Künstler gibt's der Herr im Schlaf«, in: *Schweizer Monat*, 3. 2012)

*Racques Jancière: Ich plädiere keineswegs für l'art pour l'art, das es so übrigens niemals gegeben hat. Aber die Bildung revolutionärer Arbeiter*innengruppen steht*

nicht mehr auf der Tagesordnung wie in den 1960er- und 1970er-Jahren. Eine Kunst, die sich heute auf die aktivistische Tradition jener Zeit beruft, reduziert sich selbst auf soziale Arbeit. Mir geht es um die Kunst, die uns daran erinnert, dass die Politik der Kunst durch die Betrachter*innen ausgeübt wird, die nicht von vornherein wissen, was sie sehen und denken sollen. Eine solche Kunst, in der Künstler*innen ihre Arbeit und das Publikum seine Arbeit ausführen, ist politisch wesentlich wirksamer.

Die Spielregeln

Nicht die genialische Geste, das gestalterische Können, die konzeptuelle Eloquenz erschaffen das Kunstwerk, sondern die Partizipation des Betrachters, die gemeinsame Befragung einer Situation und somit das Eingehen einer Beziehung unter bestimmten Prämissen. Die Konzeptidee ist durch den Künstler klar vorgegeben, es gibt kein Autorenkollektiv, doch seine Rolle verändert sich während einer Aktion, wenn das Publikum zum Akteur wird und er selbst im Kollektiv verschwindet. Die komplexen Verhältnisse zwischen Künstler und Kunstbetrachter, Akteur und Publikum sind wesentliches Thema San Kellers in Aktionen mit Dienstleistungsverhältnissen, in denen die Autonomie aufgegeben wird und äussere Faktoren die Handlung vorgeben, wie in «San Dance Company: Dancin' in the rain», wo der Regen bestimmte, wann getanzt werden sollte. (Christoph Lichtin: *Cahiers d'Artistes: Ceci n'est pas de l'art*, 2004)

Michael Hiltbrunner: San schafft Strukturen, die es ermöglichen, nichthegegoniale Botschaften zu formulieren. Das kann man sicher politisch auslegen. Zugleich ist sein System so ausgerichtet, dass es egal ist, was man als eingeladene Künstlerin und Teilnehmende tut. Denn die Struktur, die er bietet, kann nicht verändert werden. Bei der Frage nach der politischen Wirkung der Kunst geht es immer um Überschreitungen der Disziplinargrenzen, darum, dass man sich auf dem politischen Feld dezidiert äussert. Wenn man

aber lediglich Strukturen kreiert, die Teilnehmende nach eigenem Ermessen bespielen können, dann ist es freiheitlich und gemeinschaftlich, aber nicht politisch. Es ist so neutral und offen, dass jeder darin Platz hat – was man wiederum als politisch auffassen könnte. Aber in Wirklichkeit hat nicht jeder darin Platz, denn San ist derjenige, der die Leute auswählt und ihnen die Plätze zuweist.

Christoph Schenker: San hat eine sehr klare Vorstellung von dem, was er erreichen will. Als Beteiligter fügt man sich der Choreografie, die er entworfen hat, und folgt seinen Anweisungen. Interessanterweise habe ich noch nie erlebt, dass jemand das Protokoll gestört hätte.

Ludovic Varone: Beim *Exil-Parlament*, einer seiner komplexesten Arbeiten, sollten die eingeladenen Teilnehmer*innen die Möglichkeit bekommen, im Rahmen eines nachgeahmten Parlaments die Ausübung politischer Macht zu erproben. Er baute Ausschnitte der realen Welt modellhaft nach. Und darin kam Kunst mit realpolitischen Belangen zusammen, um herauszufinden, welche Rolle Kunst in kunstfeldfernen Kontexten spielen kann. Aber man kann nicht ausbrechen aus diesen kleinen nachgebauten Modellen. Ihre Parameter sind festgelegt.

Michael Hiltbrunner: Es ist, als würde man sagen: »Kommt alle!« Und dann kommen auch alle, und plötzlich sieht man, dass alle Plätze nummeriert sind. Vielleicht damit alle sehen, dass sie nichts zu sagen haben? Es ist ein Stillstand.

Daniel Morgenthaler: Durch diese Offenheit übt San eine Form von Kontrolle aus. Nicht zuletzt deshalb, weil seine Definitionsmacht in den Rahmenbedingungen eingeschrieben ist, beispielsweise dann, wenn er die Sitzordnung des Parlaments in der Kunst Halle Sankt Gallen bestimmt. Man müsste ihn fragen, was passieren würde, wenn man diese Regeln nicht befolgen würde. Wie könnte man dieses Setting überhaupt sabotieren: mit Provokation? Nacktheit? Ich weiss es nicht ... Aber er wäre sicher sofort bereit, mitzugehen, und gerade das verschafft ihm die Möglichkeit, sich das Ganze wieder anzueignen. Mir fällt nichts ein, was ihn irritieren könnte.

Andrea Roca: San ist kein Machtmensch. Aber ich beobachte, dass er einerseits die Zusammenarbeit sucht, aber auch immer eine klare Vision davon hat, was er machen möchte. Ich habe irgendwann feststellen müssen, dass ihm seine Dominanz nicht

bewusst ist. Er schafft es, sie mit seinem Interesse und der Toleranz anderen gegenüber zu vereinbaren. Man kann mit ihm kritisch über seine Projekte diskutieren, aber er lässt sich nicht beeinflussen. Er nimmt sich das heraus, was ihm nützt, und alles andere entfällt, ohne Spuren zu hinterlassen.

San Keller: Die Freiheit, die ich den eingeladenen Künstler*innen biete, impliziert, dass ich nicht von vorneherein wissen kann, wie sie interagieren. Beim Parlament gab es Leute, die mitspielten, ohne etwas zu hinterfragen. Vielleicht weil ihnen das Ganze zu fern war. Es gab auch andere, die den gesamten Kontext und sich selbst darin laufend reflektierten und sehr kritisch, laut und eloquent auftraten.

Rosalie Schweiker: San setzt eine Klammer, die extrem stark ist. Er lenkt unseren Blick gezielt auf seine vermeintliche Autor*innenschaft, die es aber nicht gibt. Er ist nicht der einzige Künstler, der andere Leute für sich arbeiten lässt. Das ist im Kunstbetrieb der Normalfall. San hat für sich entschieden, dass dieser kollaborative Teil des Arbeitsprozesses öffentlich sein soll. Er macht ihn transparent und verleiht dem Ganzen dadurch eine viel grössere Sichtbarkeit. Seine Arbeit bedarf eines ständigen Austausches, sei es mit den Grafikern, mit denen er zusammenarbeitet, oder mit anderen Künstler*innen. Diese Form von Feedback braucht er unbedingt, weil er äusserst präzise arbeitet. Vielleicht rührt seine Macht daher, dass er zwar derjenige ist, der die Spielregeln bestimmt, sie aber auch selbst mit einer unheimlichen Präzision und Konsequenz einhält.

San Keller: Wenn von meiner Macht bezüglich der Spielregeln die Rede ist, scheint es so, als gäbe es die Möglichkeit einer Beziehung zwischen mir und den verschiedenen Partizipant*innen in reiner Form. Aber die kunstinternen Eigenschaften und auch die vom Kunstbetrieb mitgelieferten Bedingungen geben Strukturen vor, in denen sich alle Beteiligten, mich eingeschlossen, bewegen und verhalten.

Andrea Roca: Womöglich entsteht diese Dominanz in Zusammenarbeit mit anderen wegen seiner angeborenen Furcht- und Schamlosigkeit. Er hat nie Angst, zu scheitern. Es gibt immer wieder Projekte, die nicht gut funktionieren. Das *Exil-Parlament* ist, meiner Meinung nach, ein Beispiel dafür. Wobei er selbst das nicht so empfindet. Man sagt, dass im Feld der kulturellen Produktion

von zehn initiierten Projekten etwa zwei aufgehen. Die restlichen acht scheitern an äusseren Umständen. Jemand, der mit Material arbeitet, also Malerei, Bildhauerei etc., kann diese Regulierung selbst vornehmen, indem er zehn Bilder oder Skulpturen erstellt und lediglich die zwei besten in einer Ausstellung zeigt. San macht das anders. Er kontrolliert seinen Output nicht. Er macht alle zehn Projekte öffentlich, egal, ob sie gut sind oder nicht. Er promotet seine guten Arbeiten nicht speziell, sondern wertet alle gleich. Er zensiert sie nicht, sondern testet ihre Wirkung an uns allen.

*Racques Jancière: Nach wie vor gilt "gute Kunst" als das, was auf eine spezifische Art und Weise bestimmte Themen, Dinge, Konstellationen darstellt und nach einem Regelwerk von Kriterien beurteilt werden kann. Diese Herangehensweise basiert auf einem einerseits im Handwerk, andererseits in der Ethik begründeten Verständnis von Kunst, in dem das Können der Künstler*innen und die didaktische Wirkung ihrer Werke zu den zentralen Eigenschaften erkoren werden.*

Daniel Morgenthaler: Ich möchte den Begriff der Scham oder der Peinlichkeit aufgreifen, der mir in Bezug auf die Frage der Macht spannend erscheint. Peinlichkeit oder Angst vor Peinlichkeit ist ein Kontrollinstrument. Während Sans Ausstellung im Helmhaus sollte ein **Künstlergespräch** durchgeführt werden. Er wollte es in einem Hammam machen. Wir entschieden uns für den Hammam im Volkshaus. Ich war sehr nervös, man sass ganz nackt da. Da war für mich Peinlichkeit ein Thema, aber ihre Überwindung fand

85

ich äusserst produktiv. Man musste sich als Gesprächsteilnehmer*in etwas trauen, um dabei zu sein. Es ist nun die Frage, ob er durch diese Konstellation eine Gegenhegemonie aufgebaut oder vielmehr die etablierten Kontrollmechanismen gezielt offenlegt hat. So oder so ist seine Herangehensweise so angelegt, dass er immer gewinnt.

Rosalie Schweiker: Natürlich kann San scheitern! Aber er ist dann am besten, wenn er sich zum Deppen macht. Bei ihm gibt es die grosse Lust, kritisiert und auseinandergenommen zu werden und sich über sich selbst lustig zu machen. Aber was macht man mit jemandem, der gerne auseinandergenommen wird? Da ist kein Scheitern im klassischen Verständnis möglich. In seinen Kategorien gedacht, bedeutet Scheitern etwas ganz anderes, womöglich gerade das, was für andere Künstler*innen Erfolg ist. Wenn er seine Ausstellung im Helmhaus oder auch andere grössere Ausstellungen macht, sieht es für andere nach Erfolg aus, weil das grosse Einzelausstellungen sind. Aber für ihn ist es eher eine Form des Scheiterns, weil die Arbeiten nicht gut sind und viel besser wären, wenn sie im kleinen, undefinierten Kontext stattfänden. Scheitern wäre für San beispielsweise die Feststellung, dass sich niemand für seine Arbeit interessiert, wenn es keine Reaktionen gäbe. Seine Arbeit existiert nicht ohne Reaktionen von aussen.

Andrea Roca: Das Ermüdendste ist, dass Kritik bei San keine Wirkung zeigt. Ich kann alles geben, hart und schonungslos sein, kleine Dinge bleiben dabei womöglich hängen. Es stellt sich die Frage, warum er Kritik braucht? Er hat mir bereits gesagt, ich sei seine »res publica«. Wenn eine Arbeit durch meine Prüfung kommt und ich provoziert bin, dann funktioniert sie. Diese Rolle mag ich aber nicht länger spielen. Das ist keine inhaltliche Auseinandersetzung. Er testet an mir gewisse Konzepte, und aufgrund meiner Reaktion kann er abschätzen, wie die Allgemeinheit auf seine Ideen reagieren wird.

San Keller: Sehr oft weiss ich nicht, in welche Richtung sich eine Arbeit entwickeln wird. Immer wieder gibt es Situationen, in denen ich neu entscheiden muss, wie ich weiterfahren soll, Momente der Verunsicherung, die auch mitten in einem Projekt auftreten. Solche Momente gab es auch während der Parlaments-sitzungen. Es ist wesentlich, mit welcher Haltung ich den Leuten die Partizipation an meinen Projekten anbiete, ob ich ihnen quasi grosszügig diese Möglichkeit gewähre oder ob ich sie auf Augen-

höhe zum Austausch einlade. Es gibt jedenfalls viele Ebenen, auf denen eine Arbeit scheitern könnte: ästhetisch oder auch in Hinblick auf den Kunstmarkt, der sie aufnimmt oder ablehnt und damit sein Urteil fällt.

Mitmachen und Sich-Entziehen

Ich war in den letzten Jahren verstärkt mit den Institutionen konfrontiert, auch als Folge meiner Preise und Anerkennungen. Über diese Möglichkeiten war und bin ich immer noch glücklich; da ich aber kein klassischer Kunstmarktkünstler mit regelmässiger Atelierpraxis bin, sondern eben in und mit Beziehungen arbeite, habe ich begonnen, den institutionellen Rahmen zu thematisieren und als Kontext zu verwenden. Mich interessiert es, über diese institutionellen Zwänge nachzudenken. (San Keller, Johannes M. Hedinger: »Dem Künstler gibt's der Herr im Schlaf«, in: *Schweizer Monat*, 3. 2012)

Ludovic Varone: Einerseits versucht er, sich dem Sog des Kunstbetriebs zu entziehen. Andererseits stellt er sehr oft aus. Eine Galerie hat er zwar auch, und sie verkauft seine Werke, wovon sowohl er als auch seine Galeristin im Sinne des Kunstmarkts profitieren. Ich denke, der Kunstbetrieb ist so beschaffen, dass man sich ihm als KünstlerIn nie ganz entziehen kann. Wenn man für seine Arbeit gerecht bezahlt werden und von diesem Geld leben will, wie es alle anderen Berufsgruppen tun, muss man sich darauf einlassen.

Christoph Schenker: San arbeitet häufig im Auftrag. Dabei ist die Frage nach den Erwartungen der Auftraggeber*innen und nach der Funktion, die ihm zuteilwird, nicht unwesentlich. In der Hardau ging es uns darum, die im Quartier bestehenden Konflikte offenzulegen und fruchtbar zu machen. Wir waren auf Künstler*innen angewiesen, die mit so etwas umzugehen wussten. Ich denke, dass man auch in einem Auftragsverhältnis kritisch sein kann. Es ist eine Herausforderung für die Auftraggeber*innen, mit der Kritik umgehen zu können und den Künstler*innen die nötige Freiheit und die Mittel zu gewähren. Man muss in Kauf nehmen, jemanden einzuladen, der/die einem möglicherweise ans Bein pisst. Andererseits sind alle Künstler*innen, die in Institutionen ausstellen

und von der Kunstförderung profitieren, irgendwann mit dem Thema der Vereinnahmung konfrontiert. Man befindet sich in einem Netzwerk, das gewisse Erwartungen oder Kriterien impliziert, die man erfüllen muss, um ausstellen zu können. So ist man immer in bestehende Machtverhältnisse eingebunden. Es ist bekannt, dass sich Hegemonien aufrechterhalten, indem sie ihre Gegner*innen bewusst einbeziehen, um ihnen so den Wind aus den Segeln zu nehmen.

Für mich ist es schon eine wichtige Frage, wie weit ich mich vom System und Kunstbetrieb führen und bestimmen lassen will, und wie weit ich das selber an die Hand nehme. Man ist Teil dieses Kunstbetriebs, wird eingeladen für Projekte. Das sind bei mir im Moment viele Projekte mit Kunst im öffentlichen Raum, oder dann sind es Gruppenausstellungen, thematische Gruppenausstellungen, wo ein Werk dazu entstehen soll. Dort heisst es, sich die Frage zu stellen, wie weit lasse ich mich führen und mach ich mit. Oder definiere mich selbst und wähle eine andere Form. Eine meiner Herangehensweisen ist, dass ich einen Rahmen, zu dem ich eingeladen werde, auch wieder kritisch beurteile, so dass das Projekt auch eine Kritik oder ein Reflektieren dieses Rahmens beinhaltet. Andererseits stelle ich aber auch fest, dass dies immer auch ein Kritisieren von etwas Bestehendem ist, in das man involviert ist, und eigentlich kein Vorausdenken, im Sinne einer Frage, wie man es anders machen könnte. (Gabriela Gründler, (San Keller): *Über Kritik und Gestaltung in einer gegenwärtigen, konzeptuellen Kunstpraxis*, 2008)

Mantal Chouffe: Wir müssen uns stets vor Augen führen, dass Institutionen immer Ausdruck der bestehenden Konstellation von Machtverhältnissen sind. Das heisst also auch, dass sie immer infrage gestellt werden können und müssen, um andere Machtkonstellationen hervorzubringen.

Rosalie Schweiker: Er muss unbedingt mitmachen! Denn seine besten, präzisesten und witzigsten Arbeiten entstehen dann, wenn er mitmacht und sich dem Kunstbetrieb zugleich entzieht. Er denkt sich etwas aus, was eigentlich nicht geht, und versucht, es zu erreichen. Es gibt immer diese widrigen Umstände, nach denen er sucht, wie zum Beispiel bei der **Keller-Bar**, die im Keller seines Wohn-

hauses eingerichtet wurde. In diesen winzigen Raum versuchte er, 100 Leute und eine Mariachi-Band zu zwängen. Das ist nicht einfach nur eine lustige Geste, sondern eine Auseinandersetzung mit dem Unmöglichen, die ihn interessiert.

Daniel Morgenthaler: Für Sans Praxis kommt mir der Begriff der subversiven Integration in den Sinn. Es ist fast ein Oxymoron, aber ich finde den Begriff sehr produktiv, denn schlussendlich ist jede Subversion integriert. So arbeitet auch San, der das Kunstsystem thematisiert und gleichzeitig bespielt. Einerseits bedient er gewisse Aspekte des Systems, andererseits werden sie persifliert, neutralisiert oder aufgehoben.

Grundsätzlich würde ich nie sagen, ich möchte mit dem Markt nichts zu tun haben. Als ich von einer Galerie angefragt wurde, habe ich mir gesagt, o.k. ich lass mich auf diese Erfahrung ein. Es hat sich in dem Fall bestätigt, dass der Markt in gewisser Weise meiner Arbeitsweise entspricht, natürlich nicht vollumfänglich, aber es ist eine Form von Austausch, von Handel, – das interessiert mich. Wie weit muss Kunst eine Ware sein oder wo ist sie eine Ware, wie lässt sie sich handeln? Wie weit kann ich ein Konzept anbieten, oder biete ich ein Objekt an und wie wird darauf reagiert? Die Rolle der Galeristen als Verkäufer, diese Schnittstellen, dieses ganze Soziale interessiert mich, weil dort auch Bedeutungen für die Kunst geschaffen werden. Aus dieser Realität möchte ich mich nicht raushalten, sondern dort möchte ich eigentlich auf eine kritische Art mitspielen. (Gabriela Gründer, (San Keller): *Über Kritik und Gestaltung in einer gegenwärtigen, konzeptuellen Kunstpraxis*, 2008)

Mantal Chouffe: Damit künstlerische und kulturelle Praktiken den Institutionen angemessen begegnen können, müssen sie zuerst einmal die Rolle der Kulturindustrie für den Übergang vom Kapitalismus zum Postfordismus erkennen. Die Verwischung der Grenzen zwischen Kunst und Kommerz, die enorme Entwicklung der Kreativwirtschaft, die Dominanz der Medien- und Unterhaltungsunternehmen sowie die sukzessive Schliessung von Kultureinrichtungen sind nur wenige der aktuellen

Auswirkungen des postfordistischen Kapitalismus. Die alten Strategien der Ausbeutung, die charakteristisch für die Ära der Handarbeit waren, werden heute durch neue ersetzt, die sich in der unaufhörlichen Schaffung von Bedürfnissen und Wünschen offenbaren. Das kulturelle Terrain diente diesem Prozess der umfassenden Ökonomisierung als eine wichtige Inspirationsquelle.

Andrea Roca: Subversion zeichnet sich auch dadurch aus, dass sie nicht auf Anhieb erkennbar ist, sonst würde sie keine Konventionen brechen. An dieser Stelle zeigt sich das Politische in Sans Arbeit. Er schafft es, nicht nur die jeweilige Institution, sondern auch unsere Erwartungen an seine Arbeit zu unterwandern.

Viele Künstler müssen für den Markt produzieren, um nur schon die Produktion zu finanzieren. Einerseits unterrichte ich an der ETH am Lehrstuhl für Architektur und Kunst von Karin Sander, andererseits sind meine Produktionskosten relativ niedrig. Ich kann sie meist mit den Produktionsbeiträgen der Institutionen decken. Wenn ich andere Künstler anstelle, wie eben jetzt bei der Berufsmesse, bekommen die natürlich ein Tageshonorar. (San Keller, Johannes M. Hedinger: »Dem Künstler gibt's der Herr im Schlaf«, in: *Schweizer Monat*, 3. 2012)

Rosalie Schweiker: Was die ökonomischen Aspekte der Mitwirkung anderer Künstler*innen anbelangt, ist er ganz eindeutig. Er teilt immer, ohne das zum Thema zu machen. Bei ihm findet gewissermassen eine Umverteilung statt. Er nimmt zwar das Geld aus dem Kunstbetrieb von den verschiedenen Institutionen, schaut aber, wie er damit seine eigenen Netzwerke am Leben erhalten kann. Denn im Kunstbetrieb sind es Freund*innen und Kolleg*innen, die einen selbst am Leben erhalten.

Andrea Roca: Wenn ihm etwas am finanziellen Erfolg liegen würde, wäre er kontrollierter in seinem Tun. Dann würde er die Rezeption seiner Arbeit und den Diskurs zu regulieren versuchen und wäre dadurch marktauglicher. Das bewundere ich an ihm: dass er seine Sache so stringent durchzieht, ohne dem Geld eine Bedeutung beizumessen.

San Keller: In der Logik des Kunstmarkts lässt sich der Einbezug anderer Künstler*innen in meine Arbeiten zwar als Instrumentalisierung diskutieren. Im Sinn derselben Logik ist es eine Instrumentalisierung, die in einer Win-win-Situation für alle beteiligten Parteien resultiert: Sie profitieren von der Einladung und dem Label San Keller, ich wiederum von ihrer Mitwirkung und ihrem jeweiligen künstlerischen Umgang mit dem Thema und dem gesetzten Rahmen. Denn die Bedingungen des Kunstmarktes sind unter anderem so angelegt, dass der Name des Künstlers auf eine besondere Weise verhandelt wird, weil die künstlerische Autor*innenschaft nach wie vor sehr stark im Vordergrund steht. Nachdem sich ein Künstler im Kunstbetrieb auf eine bestimmte Art und Weise etabliert hat, wird seine Identität ohne sein Zutun konstruiert.

Michael Hiltbrunner: Die Ausstellung im Helmhaus 2012 war die Platinumversion seiner Praxis: Ich bin jetzt **Dr. Dre**, habe teure Studios im Hintergrund, bin aber immer noch der Alte. Das ging nicht auf, weil alles so ästhetisch und distanziert wirkte. Der Ausstellungsaufbau, die Wände, die fetten Screens. Früher hatte San kein richtiges Material zum Ausstellen. In der Galerie Brigitte Weiss präsentierte er harmlose Gegenstände wie Kirschsteinkissen als die einzigen Überbleibsel einer Aktion. Solche aufpolierten Megaprojekte haben überhaupt nichts mit San zu tun, weil er ein Künstler ist, der auch in grossen Institutionen auf Augenhöhe mit dem Publikum bleibt. Genauso, wie er durch das Tanzen von ein paar Dutzend Leuten einen kleinen Raum im Winter auf 30 Grad erwärmen konnte, kann er eine grosse Institution bewältigen. Aber das geht nur dann, wenn er seine Strategie des Kleinen beibehält, wenn er sein Publikum quasi die Treppe hochträgt und wenn er uns weiterhin zeigt, was auch in einer grossen Kunstinstitution lächerlich ist. Dann haben wir Lust, ihm zu folgen!

87

Mantal Chouffe: Ursprünglich war das Museum ein Produkt der bürgerlichen Hegemonie. Heute bestimmt die Verwendung

87 Dr. Dre – einer der bedeutendsten Hip-Hop-Produzenten und als Begründer des Gangsta Funk oder Ghetto Funk, einem Stil

der Hip-Hop-Musik, der in den frühen 1990er-Jahren an der Westküste der Vereinigten Staaten entstand.

seine Bedeutung und nicht umgekehrt. In der Tat haben wir oft erlebt, wie Kunsträume sich dem neoliberalen Trend der umfassenden Eventisierung hergegeben haben. Blockbuster-Ausstellungen und der Handel bestimmen gegenwärtig ihren Zweck. Die Form der Beteiligung, die sie fördern, basiert vorwiegend auf Konsum, womit sie aktiv zu Depolitisierung und Ausverkauf des kulturellen Bereichs beitragen. Aber diese neoliberale Wende ist nicht die einzig mögliche und auch keine unumkehrbare Realität. Heute, während die Museen ihre normative Rolle nicht länger innehaben, eignen sie sich sehr gut als Plattformen für eine Kunst, die sich der Warenlogik des Kunstmarkts entzieht. So lässt sich innerhalb von Kunstinstitutionen aktiv der zunehmenden Kommerzialisierung der Kunst widerstehen und in expliziter Abgrenzung zur Diktatur des globalen Kunstmarktes agieren.

Ich habe eigentlich von Beginn an gesagt, ich bin nicht interessiert daran, die Dokumentation einer Aktion auszustellen oder zu verkaufen. Markttechnisch liesse sich das sehr wohl machen. Man könnte sehr schön eine Fotografie von mir zeigen, schlafend an einem Arbeitsplatz. Das liesse sich sehr gut verkaufen, da bin ich mir fast sicher. Ich bin jetzt beispielsweise dabei, meinem Vater einen Auftrag zu geben, er ist jetzt pensioniert und wird die Konzepte meiner Aktionen mit Schreibmaschine schreiben. Diese Konzepte verkaufe ich dann als «Edition Nostalgic». Der Titel spielt mit dieser Nachfrage, dieser Referenz zum Alten hin. Es laufen ja im Moment wieder diese Filmprojektionen auf 16 mm, das ist fast wie eine Sehnsucht nach vergangenen Medien, die auch stark von der Konzeptkunst angewendet wurden. (Gabriela Gründler, (San Keller): *Über Kritik und Gestaltung in einer gegenwärtigen, konzeptuellen Kunstpraxis*, 2008)

Rosalie Schweiker: Sans Kunst funktioniert in der Schweiz so gut, weil es hier immer noch eine gesellschaftliche Übereinkunft darüber zu geben scheint, wie die Dinge sein sollten. Da braucht es dringend so jemanden wie San, der sich daran reibt, komische, ausgefallene Dinge macht, sich dadurch Aufmerksamkeit verschafft und die bestehenden Regeln in ihrer ganzen Absurdität vorführt. Die Kehrseite davon könnte sein, dass bei einer solchen Praxis alle schnell wissen, worum es geht, sobald sein Name fällt. Man muss sich dann jedes Mal etwas Neues überlegen, um die Leute in ihren verfestigten Vorstellungen immer wieder überraschen zu können.

Mit der Aktion **San Keller** **schläft an Ihrem Arbeitsplatz** (2000–2002) wurde der Künstler einem breiteren Publikum bekannt. Die Auftraggeber*innen konnten bestimmen, wo an ihrem Arbeitsort sich San Keller während ihrer Arbeitszeit hinlegen sollte. Dort schlief der Künstler auf seinem Bettzeug, während seine Kundschaft arbeitete.

Bild: aus dem Archiv von San Keller



San Keller trägt sie hoch zur Kunst (2002) wurde im Rahmen der Gruppenausstellung *Public Affairs* im Kunsthaus Zürich umgesetzt. Während vier Tage trug der Künstler die Ausstellungsbesucher*innen (70 bis 180 Personen pro Tag) vom Eingangsbereich in die Ausstellung im 1. Stockwerk die Treppe hoch.



Bild: aus dem Archiv von San Keller

San Keller gründete **Die San Dance Company** bereits 1999 für die Aktion *Die San Dance Company covert Fatboy Slim*.

In der Hardau hatte er nun eine quadratische Tanzplattform ausgelegt. Auf deren einen Seite befand sich die Sitzgelegenheit für die Tänzer*innen, auf der Seite gegenüber waren DJ-Pult und Bar eingerichtet. Am 4. 6. 2005 tanzte

Bild: aus dem Archiv von San Keller



Die San Dance Company zu Musikstücken der Hardauer Bewohner*innen. Die Ankündigungsflyer in acht Sprachen wurden an alle Haushalte der Hardau-Siedlung versandt. Wer sein Lieblingslied zwischen 14 und 23 Uhr vorbeibrachte,

**verpflichtete im Gegenzug
die Company zum Tanz und
erhielt Bratwurst
und Getränk.**



Bilder: aus dem Archiv von San Keller

In der Nacht des 5. 3. 2005 wurde die **Freinacht in der Hardau** durchgeführt. Es wurde eine Portierloge zwischen den vier Türmen der Siedlung Hardau eingerichtet.

Die Bewohner*innen waren eingeladen, dort, nach gegenseitiger Unterzeichnung eines Spielreglements, ihren Wohnungsschlüssel abzugeben. Ausgezeichnet mit einem Schild mit der

Aufschrift »Gast« sollten sie sich anschliessend eine »gute Seele« suchen, die ihnen

Bild: aus dem Archiv von San Keller



für die Nacht Unterschlupf
bei sich zu Hause gewähren
würde.



Bilder: aus dem Archiv von San Keller

Im Rahmen von ***It Takes Two*** (2005) setzte sich San Keller auf eine öffentliche Bank. Neben sich hatte der Künstler ein Sitzkissen mit der Aufschrift »Bitte setzen Sie sich neben mich« liegen. Folgte jemand dem Aufruf, blieb San Keller sitzen. Falls nicht, wechselte er nach einiger Zeit zur nächsten freien Bank.



Bilder: aus dem Archiv von San Keller

Im **Museum San Keller** in Bern gibt es seit 2008 Arbeiten aus dem bisherigen Schaffen des Künstlers zu sehen. 1971 geboren, zog Keller 1976 mit seiner Familie in einen Block am Stadtrand von Bern und lebte dort bis zu seinem Auszug 1991. Nun hat San Keller die Wohnung seiner Eltern erstmals einem grösseren Publikum als Museum zugänglich gemacht. Seither kann es auf Anmeldung besucht werden.



Bilder: aus dem Archiv von San Keller

Great Lightning (2003–2004):

Das Bundesamt für Kultur ermöglichte San Keller einen einjährigen Aufenthalt in New York, verbunden mit der Teilnahme am Studioprogramm des *P.S.1 Contemporary Art Centre*. San Keller nahm einen Berner Sandstein, der seinem eigenen Körpergewicht entsprach, mit nach New York und zog ihn an einem Seil so lange durch die Strassen der Stadt, bis er sich ganz in Staub aufgelöst hatte.

Bild: aus dem Archiv von San Keller



Secondary Market (2007) ist eine Serie von Farbfotografien. In den Auslagen von Confeisereien fotografierte San Keller hierfür die eindrucklichsten Torten mit den dazugehörigen Preisschildern. Anschliessend entfernte er die Punkte zwischen den Euro- und Centstellen, wodurch sich die Preise für seine entstehenden Fotografien ergaben.



Bilder: aus dem Archiv von San Keller

Das Projekt **Exil-Parlament** (2010) fand im Rahmen der Ausstellung *For Real!* in der Kunst Halle Sankt Gallen statt. Das Parlament setzte sich aus 63 Künstler*innen zusammen und befasste sich in drei Sitzungen mit den gleichen Traktanden, die zeitgleich im St.Galler Stadtparlament behandelt wurden. Alle Anwesenden übernahmen die Funktionen, die dem realen St.Galler Parlament entnommen waren. San Keller präsidierte die Sitzungen.

Bilder: aus dem Archiv
von San Keller



***San Keller – Spoken Work* im
Helmhaus Zürich (5.–7.2012)
würdigte Kellers Werk als ein
gesprochenes, bei dem San Keller
selbst allerdings immer
weniger das Sagen hat, seine
vielen Gesprächspartner*innen
aber umso mehr.**



Bilder: aus dem Archiv von San Keller.
Aus der Ausstellung im Helmhaus Zürich (5.–7. 2012)

Noche-Mexicana in der
Keller-Bar (23.12.2014),
zusammen mit dem Mariachi
Moises Alfonso Flores Galvez.



Bilder: aus dem Archiv von San Keller

Andreas Broeckmann, Medientheoretiker, Kurator | **Mantal Chouffe**, Philosophin | **Anke Hoffmann**, Kuratorin | **Christian Huebler**, Künstler, Mitglied von knowbotiq | **Racques Jancière**, Philosoph | **Suzanne Kappeler**, Journalistin / *Neue Zürcher Zeitung* | **knowbotiq**, Künstler*innenkollektiv, **Autor*innen** | **Urs Küenzi**, Kurator | **Armin Medosch**, Autor / *Telepolis* | **N. N.**, *Kultur Ruhr* | **Gerald Raunig**, Philosoph | **Felix Stalder**, Medientheoretiker | **Fabian Vögeli**, Künstler | **Yvonne Wilhelm**, Künstlerin, Mitglied von knowbotiq

87

knowbotiq

88

Agieren im Kunstkontext

knowbotiq (Yvonne Wilhelm, Christian Hübler) arbeitet an den Schnittstellen von Kunst, Medien und Gesellschaft. Formen des Wissens, politische Repräsentationen, das Sprechen und Handeln unter postdigitalen Bedingungen werden in performativen und installativen Settings untersucht. knowbotiq entwirft epistemische →

89

87 knowbotiq (2014): »Bloss da, undurchschaubar. Opake Teilhabe unter postmedialen Konditionen«, in: Rachel Mader (Hg.): *Radikal ambivalent. Engagement und Verantwortung in den Künsten heute*, Zürich 2014; knowbotiq: Vortrag »Opake Präsenzen, undurchschaubare Interventionen«: *IBA LABOR*, Hamburg Wilhelmsburg 2011.

88 Knowbotic Research (bis 2010) sind: Yvonne Wilhelm, Christian Huebler, Alexander Tuchacek. knowbotiq (seit 2010) sind: Yvonne Wilhelm und Christian Huebler

89 Unter der Bezeichnung *Testfälle* initiierten knowbotiq unangekündigte Vorkommnisse in urbanen Räumen, so z. B. ein technologisch »unsichtbares« *Stealth-Boot (be prepared! tiger!* 2006), eine nicht zustellbare Lastwagenlieferung mit dem skulpturalen Symbol zu Kosovos Staatsgründung (*NEWBORN, undeliverable,*

2008), einen in verschiedenen urbanen Situationen hinterlassenen Tarnanzug (*MacGhillie, just a void*, seit 2012) oder ein semifiktives Autorennen, das Repräsentationsstrategien von politischer Macht, ökonomischem Status, Migration und Männlichkeit thematisiert (*Black Banz Race 2006–2009*). Aktuell befassen sich knowbotiq u. a. mit Fragestellungen rund um die Unwägbarkeiten des Kohlebergbaus im Ruhrgebiet sowie die Agrarpolitiken in Tirol. Die in diesem Themenfeld entstandenen Projekte basieren auf Figurationen, die knowbotiq 2010–2014 entwickelten: die Figur des *MacGhillie*, die die Ambivalenz von anerkennender Sichtbarkeit und schützender Anonymität im Urbanen verhandelt, die Figur des *BlackGhillie*, die animistische Narrationen von Landschaften bespielt, und die Figur der *Kotomisi*, die aus textilen Sprechcodes post-/kolonialer Kontexte hervorgeht.

→ Figurationen und Assemblagen, deren Materialitäten und Begehren Machtverhältnisse befragen, translokale Geographien durchqueren oder Nicht-Berechenbares und Nichtwissbares erfahrbar machen. (knowbotiq: o.T., in: *knowbotiq.net*, o. J.)

Yvonne Wilhelm: Unsere Praxis ist nicht aktivistisch angelegt und folgt keinem konkret definierten Ziel. Aber sie ist politisch, weil sie Sachverhalte sozialer und politischer Natur verhandelt. Dabei untersuchen wir deren Logik und Ästhetik, gehen ihren Strukturen und Funktionsweisen nach und fragen, auf welche Weise sich diese in einer Gesellschaft festsetzen.

Andreas Broeckmann: Die Arbeiten von knowbotiq ermöglichen ein Nachdenken über das Zusammenspiel von Gesellschaft, Politik und Technik in einer derartig polyvalenten Form, wie ich sie bei keinen anderen Künstler*innen erlebt habe. knowbotiq reagieren nicht auf Umstände, die im öffentlichen Raum virulent sind. Auch geht es ihnen nicht darum, Begebenheiten umzudrehen oder zu potenzieren. Sie haben einen anderen Begriff des Politischen, erfinden Situationen, die es noch nicht gibt, und spüren Bereiche auf, die nicht offensichtlich politisch sind.

Christian Huebler: Künstlerischer Aktivismus ist viel näher an der Politik, er interagiert oft mit politischen Eliten und beansprucht für sich den Zutritt zur Macht. Wir konzentrieren uns hingegen darauf, mittels ästhetischer Strategien gesellschaftliche Verhältnisse zu queren. Kunst soll niemanden aufklären. Sie ist vielmehr in der Lage, Bedingungen herzustellen, dank deren man einige kleine Seitschritte zum gesellschaftlichen Rahmen setzen kann. Es gehört zu den Spezialkompetenzen von Kunst, dass sie mit Unklarem, Opakem, Nichtwissbarem arbeitet.

Racques Jancière: Mein Interesse gilt der ästhetischen Autonomie der Kunst, ihrer grundlegenden Verfügbarkeit, die die Möglichkeit der freien Teilhabe und Interpretation allen offenlässt. Dieser Zugang gehorcht keinen Spielregeln, stellt keine Hierarchien her und über-

mittelt keine Botschaften. Er steht im radikalen Gegensatz zu jener traditionellen Auffassung der Rollen von Künstler*innen und ihrem Publikum, die in der Polarität zwischen aktivem Produzieren und passivem Empfangen begründet ist. Mit der Aufhebung der Distanz und einer direkten Koppelung von Kunst an politische Botschaften, Anliegen und Aussagen wird die Kunst niemals eine politische Stärke erlangen. Das Einzige, was dabei gestärkt werden kann, ist die Bedeutsamkeit ihrer Urheber*innen.

Felix Stalder: knowbotiq arbeiten zu Themen wie Migration, Postkolonialismus, zu bestimmten technologischen Feldern. Innerhalb dieser gesellschaftlichen Brennpunkte existieren klare Rollen- und Verhaltenszuweisungen. Der Versuch, andere Verschaltungen zu etablieren, Leute anders miteinander in Verbindung zu setzen, neue Erfahrungsmöglichkeiten zu generieren, ist hochpolitisch und zugleich das, was zu den genuinen Möglichkeiten der Kunst gehört, nämlich: Wahrnehmung zu verändern. Darüber hinaus generieren sie an politisch aufgeladenen Stellen in der Gesellschaft neue Handlungsfelder, wo Dinge nicht nur anders gedacht, sondern auch anders gemacht werden können.

Yvonne Wilhelm von Knowbotiq grenzt sich gezielt von der traditionellen bildenden Kunst ab. Nach ihr ist, «Medienkunst eine Erweiterung des traditionellen Kunstverständnisses...». Zum Unterschied von der objektverliebten Bildenden Kunst sei die Medienkunst, «von vorneherein auf Prozeßhaftigkeit, Systemhaftigkeit und Interaktivität» ausgerichtet. Doch Yvonne Wilhelm geht auch zum Begriff Medienkunst auf Distanz. Sie sagt: «Wir produzieren keine Kunst sondern realisieren interdisziplinäre Projekte». (Armin Medosch: »Membrane – Labor für mediale Strategien Der Standpunkt der Knowbotics«, in: *Telepolis*, 8. 2. 1996)

90

Andreas Broeckmann: 1995–1996 haben wir bei V2 in Rotterdam die Ausstellung **Next 5 Minutes** vorbereitet. Die Ausstellung war aus der Perspektive von Medienaktivist*innen konzipiert. Knowbotic Research aber wurden damals der ZKM-Kunst zugeordnet, die mit interaktivem Geklimper, Technofetischismus und grossen, teuren Maschinen assoziiert wurde. Trotz heftiger Widerstände habe ich ihre Teilnahme durchgesetzt. Zu diesem Zeitpunkt kannte ich keine anderen Künstler*innen, die die politische Ästhetik der Netze vergleichbar gut auf den Punkt brachten: Das Dispositiv des maschinischen Handelns wurde im medienaktivistischen Kontext damals überhaupt nicht diskutiert. Man befasste sich vielmehr mit den Möglichkeiten, in die neuen Formen der Öffentlichkeit zu intervenieren. Das Bewusstsein dafür, dass Maschinen zu handelnden Akteuren werden können, war in der breiteren Diskussion noch nicht vorhanden.

Anke Hoffmann: Das Politische verstehe ich als eine Form der Artikulation eigener Haltungen im Kontext gesellschaftlicher Auseinandersetzungen. Da aber heute alle Künstler*innen politisch sein möchten, ist es schwierig, andauernd von politischer Kunst zu sprechen. Der Begriff wird schnell inflationär. An der 7. Berlin Biennale hat **Artur Żmijewski** verkündet, dass nur Kunst, die direkt und radikal in die Realität eingreife, politisch sei. Dieser Ausschluss geht für mich so nicht. Es gibt so viel symbolische Kunst, die hochpolitisch ist, weil auch symbolische Handlungen eine grosse politische Wirkung entfalten können. Kunst muss kein Plakat oder Aufruf zur Demo sein. Sie muss nicht agitieren oder provozierend auf die Strasse gehen.

91

Racques Jancière: Während man sich früher, als die Welt noch politisch polarisiert war zwischen Freiheit und Totalitarität, Ost und West, Sozialismus und Kapitalismus, damit begnügen

91 Der polnische Künstler Artur Żmijewski bedient sich in seinen Arbeiten der Fotografie, Video- und Aktionskunst. 2012 kuratierte er unter dem Motto »Forget Fear« die 7. Berlin

Biennale für zeitgenössische Kunst. Assoziierte Kurator*innen waren die russische Künstler*innengruppe Voina und die Kuratorin Joanna Warsza.

konnte, an eine verborgene eigentliche Wirklichkeit zu glauben, müssen wir uns eingestehen, dass das Fortbestehen dieses Interpretationsschemas heute eine Umkehrung seines ursprünglich kritischen Ansatzes repräsentiert. Künstlerische Projekte, die uns vorführen möchten, dass die Dinge in Wahrheit anders sind, als sie uns erscheinen, riskieren niemals, widerlegt zu werden. Sie geben sich damit zufrieden, lediglich die allgemeine Machtlosigkeit in Bezug auf das Gezeigte zum Ausdruck zu bringen.

Urs Küenzi: Ich habe knowbotiq zur Teilnahme an der **Ausstellung im Substitut** eingeladen, gerade weil sich ihre Arbeit nicht eindeutig einordnen lässt. Das Gesellschaftspolitische liegt bei knowbotiq u. a. in der Bewusstwerdung durch Partizipation: Was passiert mit einem, wenn man **MacGhillie** auftauchen sieht oder es selbst spielt? Was für eine Wahrnehmungsverschiebung erlebt man? Womöglich muss man dafür das Kostüm gar nicht erst anziehen. Das Politische besteht in der Erfahrung, die man in der Auseinandersetzung mit dem *MacGhillie*-Sein oder *MacGhillie*-sein-Können macht. Ob man einen *MacGhillie* in die Öffentlichkeit entlässt oder ihn gar als Kandidaten für die Nationalratswahlen aufstellt, ändert nichts daran, dass sich das Werk im Symbolischen bewegt. Allerdings steht am Anfang jeder politischen Handlung ein Bewusstwerdungsprozess, den Kunst mit ebendieser symbolischen Kraft in Gang zu setzen vermag. Das mindert ihre subversive Kraft aber keineswegs, weil die Entschärfung des Politischen nicht im Symbolischen liegt. Vielmehr tritt sie ein, wenn ein Werk der Rezeption des Publikums entzogen wird und in einer privaten Sammlung oder dem Zollfreilager landet.

Andreas Broeckmann: knowbotiq geht es nicht um symbolische Auseinandersetzungen, das ist ein Missverständnis ihrer Arbeit. Vielmehr unternehmen sie Eingriffe in konkrete gesellschaftliche Situationen. Die Arbeiten von Knowbotic Research und

92

93

später knowbotiq habe ich immer als hypothetische Anlagen verstanden, bei denen man experimentell erkunden kann, wie Prozesse im öffentlichen Raum funktionieren.

Anke Hoffmann: Knowbotic Research und später knowbotiq beschäftigen sich seit ihrer Gründung mit Kybernetik, Medienkunst, mit Fragen von Tracking und Überwachung. Die Figur des *MacGhillie* beispielsweise bringt ihre Auseinandersetzung mit der vermeintlichen Normalität der ständigen Überwachung zum Ausdruck. Ebenso ist der Begriff der Identität ein wichtiges Thema für sie, nicht nur bezüglich der Überwachungsproblematik, sondern auch in Hinblick auf das Phänomen der Identität als Konstruktion, ihre Funktion und gesellschaftliche Auswirkung auf internationale und ethnische Konflikte im 21. Jahrhundert.

Andreas Broeckmann: Es braucht dringend eine kritische künstlerische Forschung über die Technik. Es fängt gerade sehr vorichtig an, dass sich Leute über Big Data Gedanken machen. Was im künstlerischen Feld bereits länger reflektiert wird, ist der Zugang zu Medien und Netzwerken, die Access-Problematik. Aber die Art und Weise, wie wir mit der Technik umgehen, ist im künstlerischen Mainstream genauso wenig ein Thema wie im linksaktivistischen Spektrum. Wenn sich jemand damit befasst, wird das sogleich als affirmativ interpretiert.

Mantal Chouffe: Dominanz und Hegemonie werden im Netz ebenso wie in der analogen Welt vervielfältigt, und es ist ein Fehler, zu glauben, dass das Internet aufgrund seiner vermeintlich egalitären Zugänglichkeit einen demokratischen Raum darstellt. Meine grosse Skepsis bezüglich der neuen Medien rührt daher, dass sie uns ermöglichen, die Welt nur sehr selektiv wahrzunehmen und uns Dinge, die wir glauben, einmal mehr bestätigen zu lassen. Das Internet bietet den Menschen die Möglichkeit, sich bequem in ihre kleinen Welten zurückzuziehen, ohne sich den Widersprüchen des agonistischen öffentlichen Raums real, physisch auszusetzen. Aber die

Demokratie lässt sich nicht auf die Möglichkeit beschränken, der eigenen Stimme Ausdruck zu verleihen, digital wie analog. Dieses verkürzte Konzept der Demokratie, dem die politische Relation fehlt und das auf dem affirmativen Abstimmungsprozess basiert, greift zu kurz.

94

Andreas Broeckmann: Eine wirkliche Neugier gegenüber der Praxis von Knowbotic Research hat erst gegen 2002 mit ihrer **Crack-Arbeit** eingesetzt oder mit dem Projekt **Minds of Concern**, in dem die Sicherheit von NGO-Websites und Servern geprüft wurde. Vor dieser Zeit war ihre Praxis geprägt von aufwendigen technischen Anlagen. Mit der Arbeit an dem schwerfälligen Interface für **IO_dencies** wurde klar, dass dies nicht der richtige Weg ist. Es machte keinen Sinn mehr, immer aufwendigere Apparate zu entwickeln, die eine Ästhetik produzieren, die das, worum es ihnen geht, hinter einer komplizierten technischen Oberfläche verstecken.

95

96

Felix Stalder: knowbotiq richten ihre Arbeit an diejenigen, die sich unmittelbar darin aufhalten. Die sichtbare Performance ist nur der Abschluss der Auseinandersetzung, die im jeweiligen Projekt stattfindet. Einen Transfer in die breite Öffentlichkeit machen knowbotiq nicht, was sich nicht zuletzt biografisch erklärt: Als sie mit ihrer Praxis anfangen, existierte die medienbasierte Kunst noch sehr abgekoppelt vom regulären Kunstkontext. Es stellt sich immer wieder die Frage, ob das dann als Kunst noch lesbar ist? Denn um uns herum explodiert eine Vielzahl experimenteller Praktiken, ohne notwendigerweise einen Bezug zum Kunstsystem aufzuweisen.

Yvonne Wilhelm: Unsere Arbeit verorten wir ganz klar in der sogenannten Bildenden Kunst, und zwar in den Feldern, die sich nicht zwingend dem White Cube verschreiben, sondern kontextgebunden funktionieren. Man könnte das als Peripherie des Kunstbetriebs bezeichnen. Wir arbeiten im öffentlichen Raum, aber auch in medialen Räumen, an den Schnittstellen zu Hochschulen und in der Lehre, auch in Form von Texten und Vorträgen. Alle diese verschiedenen Kontexte haben Schnittstellen zum alltäglichen Leben.

Gerald Raunig: Die Praxis von knowbotiq positioniert sich primär im Kunstfeld, obwohl sie Bezüge zu mehreren weiteren Feldern aufweist, etwa dann, wenn ein Projekt gemeinsam mit einer bestimmten sozialen Gruppe realisiert wird, in der man kollektiv an einem Problem arbeitet. In Hinblick auf ihre Praxis macht es wenig Sinn, das Politische auf den Inhalt oder auf die Einwirkung auf ein spezifisches soziales Feld zu reduzieren. Ausserdem bespielt man im künstlerischen Kontext gewisse ästhetische Ebenen, die auch nur mit Mitteln der Kunst erreichbar sind und nur darin ihre Stärke entwickeln können. Wesentlich interessanter finde ich, das Politische ihrer Praxis im Sinne ihrer Wirksamkeit im Kunstfeld zu diskutieren. Damit meine ich nicht die ästhetische Ebene ihrer Arbeit, sondern ihre politische Wirkung in diesem Feld, die sich beispielsweise in Form von Institutionskritik entfaltet.

Andreas Broeckmann: Natürlich produzieren institutionelle Kontexte ihre eigene Politik und Ökonomie. Entsprechend wird die politische Relevanz nicht nur von der künstlerischen Praxis selbst, sondern ebenso von ihrer institutionellen Rahmung erzeugt. Die Frage danach, wie viel Kontrolle Künstler*innen über diese Kontextualisierung haben, ist nicht zuletzt deswegen interessant, weil darin Gestaltungspotenzial steckt. Dabei scheint mir die politische Haltung ausschlaggebender zu sein als die Frage, ob man im Kunstkontext oder ausserhalb agiert. Es gibt viele Künstler*innen, die davon sprechen, dass sie sich nicht vom System vereinnahmen lassen wollen. Und dann, wenn die Einladung kommt, sagen sie zu und versuchen möglicherweise, innerhalb ihrer künstlerischen Arbeit eine kritische Haltung zum Ausdruck zu bringen. Aber künstlerische Praxis, die sich ausserhalb der institutionellen Kontexte bewegt, hat keinen moralischen Vorsprung. Wesentlich interessanter ist es doch, zu fragen, wie und nicht ob man sich im Kunstkontext bewegt.

Racques Jancière: Nur eine nicht durch einen Zweck definierte und sich jenseits der ethischen Wertigkeiten von Gut und Böse, Richtig und Falsch verortende ästhetische Erfahrung vermag es, starre

gesellschaftliche Dogmen und ideologische Determinierungen zu erschüttern. Die ethische Wende lässt sich gegenwärtig nicht nur in der Kunst, sondern in allen Diskurs- und Praxisformen beobachten. Der ethische Imperativ setzt uns das einzig richtige Modell der Kunst und ihrer Rezeption vor, dem wir bewusst oder unbewusst folgen, ohne dass uns eigene Entscheidungen oder Urteile abverlangt werden. Die daraus resultierende Unterscheidungslosigkeit steht allerdings im krassen Gegensatz zu all dem, was als politisch bezeichnet werden könnte. Im Gegensatz zum konsensuellen System mit seiner simplen Aufteilung der Welt in Gut und Böse steht Politik für eine permanente Neuaushandlung von Werten und Prämissen einer Gemeinschaft.

Yvonne Wilhelm: Was ich spannend am institutionellen Bezug zur Kunstproduktion finde, ist die Möglichkeit, auf Fragestellungen zurückzugreifen, die es in der Kunstgeschichte früher schon gab. Das passiert heute viel zu selten, weil man sich vorwiegend auf die niederschwellige Zugangs- und Rezeptionsebene, Fragen der Wirksamkeit und der Glaubwürdigkeit in der Kunst konzentriert. Viele haben eine sehr klare Vorstellung davon, wie politische Kunst heute aussehen, welche Adressaten und Wirkungsfelder sie haben muss. Meiner Meinung nach hat es politische Kunst aber immer schon gegeben. Es wäre wichtig, die Geschichte mitzudenken und nicht jedes Mal bei null anzufangen.

Unlesbarkeiten

Urs Küenzi: Werke von knowbotiq beinhalten oft potenzielle Aufführungen, die sich stets kontextabhängig ändern. Besucher*innen können sich zum Beispiel ein *MacGhillie*-Kostüm anziehen, aber sie sind dabei eher Ausführende als Handelnde. Es geht weniger um das Performative oder Partizipative. Wiederholungen in verschiedenen Kontexten ermöglichen es vielmehr, unterschiedliche Aspekte ihrer Figuren herauszuschälen.

Anke Hoffmann: Es gehört zu den wesentlichen Merkmalen ihrer Arbeitsweise, dass ihre Installationen und Kompositionen sehr variabel sind und aus Elementen bestehen, die quasi modular und somit immer wieder anders zusammengesetzt werden können, mal statisch, mal performativ. Als sie in unserer **Ausstellung in der Shedhalle** ihre **kotomisi-Arbeit** gezeigt haben, war es klar, dass es eine mögliche Anordnung von vielen ist. Auch an der *MacGhillie*-Figur finde ich spannend, dass sie als ein Element fungiert und somit unterschiedlich bespielt werden kann. In ihrer performativen Ausrichtung hat sie zwar eine Eigenständigkeit, taucht aber immer wieder als Bestandteil in anderen Kompositionen auf, auch in Arbeiten anderer Künstler*innen.

98

Auch das Künstlerduo «knowbotiq» (Yvonne Wilhelm und Christian Hübler) beschäftigt sich mit einem gleichsam exotischen Volksstamm – nämlich mit den aus der ehemaligen niederländischen Kolonie Surinam stammenden Nachkommen von Sklaven, die hier in einer eindringlichen Video-, Ton- und Tanzinstallation gleichsam einen Emanzipationsprozess durchlaufen. Zu sehen sind traditionelle, mehrteilige Kleidungsstücke, sogenannte «Kotomisi», welche mit Mustern bedruckt sind, die sich an Versatzstücke der Radio-Technologie anlehnen – sozusagen als Beispiel für das moderne Informationszeitalter. In der raumfüllenden Bildprojektion verselbständigen sich die Muster interaktiv. Und eine Radiosendung – ein Rap in der Volkssprache der Surinamer – erzählt aus ihrer Geschichte. (Suzanne Kappeler: »Arbeiten jüngerer Schweizer Künstler in der Zürcher Shedhalle. Im globalen Dorf der Medienkunst«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 5. 8. 2011)

97

97 *Connect: Kunst zwischen Medien und Wirklichkeit* (7.–9. 2011), eine Gruppenausstellung mit Medienkunstarbeiten des Sitemapping-

Programmes (schweizerisches Bundesamt für Kultur, BAK; 2005–2011).

99

Fabian Vögeli: Den Moment der Rezeption begreifen und nutzen knowbotiq anders als viele andere Künstler*innen. Es geht ihnen nicht darum, eine bestimmte Verständlichkeit und Lesbarkeit zu generieren. Vielmehr wollen sie herausfinden, was für Lesbarkeiten überhaupt entstehen können, so etwa beim **Newborn-Projekt**. Eines Tages erschien im Zürcher öffentlichen Raum ein LKW mit der Aufschrift »Newborn« – ein Replikat der Skulptur, die bei der Unabhängigkeitserklärung Kosovos auf dem zentralen Platz von Priština installiert worden war und daher nur für kosovoalbanische Migrant*innen erkennbar und lesbar war. Christian und Yvonne lag es weniger daran, den Ursprung dieses Objektes für alle nachvollziehbar zu machen; vielmehr waren sie interessiert, zu sehen, welche Interpretationen entstehen können. Und sie wollten an den damit einhergehenden Verhandlungen teilnehmen. Sie stellten sich nicht wie üblich hin, verkündeten ihre Autor*innenschaft und erläuterten, was sie mit der Arbeit beabsichtigten. So etwas interessiert sie nicht, was ich als künstlerisch-politische Haltung sehr schätze. Kunst ist für knowbotiq nicht das, worüber man redet, sondern wodurch und worin man über etwas reden kann.

Racques Jancière: Es gibt Kunst, die sich vornimmt, die Massstäbe dessen zu verändern, was sichtbar und aussprechbar ist. Es ist eine Kunst, die Dinge in Beziehung setzt, die bis anhin beziehungslos waren, mit dem Zweck, Risse im Gewebe unserer gewohnten Wahrnehmung zu erzeugen. Diese Kunst arbeitet zwar an der Fiktion, dient aber nicht der Erschaffung einer imaginären Welt, die der wirklichen Welt entgegengesetzt ist. Diese Kunst ruft den Dissens hervor, indem sie Rahmen und Rhythmen verschiebt, indem sie neue Verhältnisse zwischen dem Einzelnen und dem Allgemeinen herstellt und so die gegebenen Koordinaten

des Darstellbaren verändert. Während die Politik darin besteht, Unsichtbaren eine Präsenz zu geben, liegt die Politik der Kunst in der Ausarbeitung der sinnlichen Welt der Unsichtbaren, aus der politische Ichs und Wirs hervorgehen. Diese Wirkung folgt jedoch keinem bestimmten Kalkül, keiner didaktischen oder missionarischen Absicht, keiner Bessermässerei und keiner interpretierenden Geste ihrer Urheber*innen.

Yvonne Wilhelm: Es erstaunt mich, dass viele heute immer noch mit jenem Kunstverständnis operieren, dem es darum geht, aus dem Werk epistemologisch etwas herauszuschälen, etwas umfassend zu begreifen. Wenn man nicht versucht, ständig nach dem »Wahrhaften«, dem »Glaubwürdigen« zu suchen, dann kann auch das Formlose, Unbestimmte präsent werden.

Das Opake lässt sich hinsichtlich seiner Materialität und Medialität entwerfen: als undurchsichtig, die Passage von Energie- oder Lichtströmen blockierend, und als undurchschaubar, schwierig zu verstehen und zu decodieren. Im Opaken verbirgt sich potenziell das, was sich dem systematischen Denken entzieht. Es eröffnet sich Unkenntliches, ein Entziehen aus dem kybernetischen Theorem der Sichtbarkeit, das danach trachtet, gesellschaftliches Zusammenleben kontinuierlich aufzuzeichnen, zu analysieren, vorherzusagen und so all ihre Risiken vollständig durch Prognosen auszuschließen. Einher geht dieses Theorem mit einem positivistischen Glauben an eine Wissensproduktion, gestützt auf Berechenbarkeit, Kalkül und Individualisierung. (knowbotiq: »Bloss da, undurchschaubar. Opake Teilhabe unter postmedialen Konditionen«, in: Rachel Mader (Hg.): *Radikal ambivalent Engagement und Verantwortung in den Künsten heute*. Zürich 2014, S. 137.)

Felix Stalder: In ihrer Arbeit vermischen knowbotiq viele verschiedene Elemente miteinander und tun dies sehr frei und ad hoc. Heraus kommt etwas, was teils einer geordneten und teils einer ungeordneten Bewegung entspringt und sich nicht vollends

definieren lässt. Opazität ist das Resultat dieser Methode. Das Produktive des Opaken besteht in der Verunsicherung normativer gesellschaftlicher Kategorien. Im Moment, an dem im System Unklarheiten auftauchen, stören sie, weil niemand weiss, nach welchen Regeln sie gehandhabt werden sollen. Können Betrachter*innen das Gesehene einordnen, wird sogleich das gewohnte Verhaltensprogramm abgespult. Sind Dinge aber schwer einzuordnen, fragt man sich, was man da sieht: Ruhestörung, Kunst, politische Demonstration, kommerzielle Tätigkeit oder etwas ganz anderes? In dieser Verunsicherung liegt das politische Potenzial der Opazität.

Christian Huebler: In den Systemen, in denen wir leben, gibt es keine unsichtbare Hände, die es aufzudecken gilt. Diese Systeme können lediglich selbst implodieren, aber nicht von aussen angegriffen werden, da es auch kein Aussen gibt. Man könnte versuchen, gewisse strategische Führungsknoten anzugreifen, wobei es dafür bessere Waffen gibt als die Kunst. Kunst kann kaum jemanden angreifen oder aufklären. Allerdings ist sie in der Lage, Fragen zu vermehren, zu spezifizieren und sie vor allem auch sich selbst zu stellen.

Alle Teilnehmer einer kybernetisch konzipierten Gesellschaft werden im Sinne des aktuellen Marlboro-Imperativs «Don't be a maybe» angehalten, kontinuierlich zu kommunizieren und sich so ständig individuell auszufordern. Unsicherheiten und Unkalkulierbarkeiten im gesellschaftlichen Gefüge, verstärkt durch die erweiterten medialen Freiheitsgrade der Akteure, sollen reduziert und deren Erkennbarkeit und Sichtbarkeit erhöht werden. «Die Kybernetik ist das Projekt einer Neu-Schöpfung der Welt durch die unendliche Rückwirkung dieser beiden Momente – trennende Repräsentation, wieder verbindende Kommunikation – aufeinander. Die erste tötet das Leben ab, die zweite imitiert es.» (»Bloss da, undurchschaubar. Opake Teilhabe unter postmedialen Konditionen«, in: Rachel Mader (Hg.): *Radikal ambivalent Engagement und Verantwortung in den Künsten heute*. Zürich 2014, S. 138.)

Yvonne Wilhelm: Der Begriff der Opazität, den wir in unserer Arbeit oft verwenden, wurde von Édouard Glissant, dem martiniquanischen Theoretiker des Postkolonialismus, geprägt. Glissant plädiert für ein Recht auf Opazität, das Undurchschaubare in Abgrenzung zum eurozentrischen Zugriff, dem es immanent sei, alles auf das Erklärbare zurückführen zu wollen und zu müssen. Für

viele andere Kulturkreise sei letztere Strategie auch gar nicht anwendbar, weil einige von ihnen über keine verschriftlichte Geschichtsschreibung verfügten. Somit liessen sich Ereignisse nicht über die herkömmliche Recherche in den Archiven zurückverfolgen und bedürften, wenn sich eine historische Aufarbeitung als nützlich erweisen sollte, anderer Zugänge.

Andreas Broeckmann: Opazität ist keine Bedingung des Politischen. Aber das, was sich im Raum des Politischen ereignet, hat immer sichtbare und verschattete Seiten. Was für den einen mit seinen Erfahrungen ein ganz transparenter klarer Vorgang ist, ist für den anderen mit einem ganz anderen Erfahrungshorizont undurchdringlich und geheimnisvoll. Künstlerische Produktion kann eine Sprache suchen, die mehr mit dem einen oder mit dem anderen operiert. Wenn Kunst in den verschatteten Zonen des Politischen agiert, ist sie schwerer zugänglich, weil man nicht sofort durchschaut, was wofür steht, und man Freund und Feind nicht unterscheiden kann. Dafür erhält man aber ein viel grösseres Imaginationspotenzial, und das scheint mir ein wichtiger Aspekt des Politischen zu sein.

Christian Huebler: Ich finde es unbefriedigend, wenn man an unsere Praxis herangeht im Stil von: Das Projekt heisst so und so, ist partizipativ angelegt und findet von dann bis dann dort und dort statt. Bei solchen Beschreibungen werde ich unruhig, nicht weil ich alles offenhalten möchte, sondern weil diese Zugangsweise vieles ausschliesst. Gerade *MacGhillie* zeichnet sich dadurch aus, dass es teilweise Performance ist, aber auch Kunst im öffentlichen Raum und dann auch ein partizipatives Projekt. Man kann es aber in keine vordefinierte Schublade packen. Diese Offenheit finde ich sehr wichtig.

Racques Jancière: Die dissensuelle Kraft des Kunstwerkes kommt nicht in der Klärung von Wirklichkeiten zum Ausdruck, sondern durch die Erzeugung anderer raumzeitlicher Anordnungen als der bestehenden. Dabei ist und bleibt sie grundsätzlich fiktiv. Es geht nicht darum, dass Gelebtes wieder-

erkennbar in Bilder übertragen und wiedergegeben wird, sondern um die Frage, welcher Wirklichkeitssinn durch die jeweiligen Bildkonstruktionen zum Tragen kommt, für welche Art von Menschen diese Bilder bestimmt sind und wer sie erzeugt. Ein Werk beinhaltet immer auch eine Begegnung zwischen seinen Schöpfer*innen und Rezipient*innen. Es ist an der Zeit, sowohl mit dem Gerede über die Selbstgenügsamkeit von Kunstwerken aufzuhören als auch darüber, dass wirklich kritische Werke eine klare politische Haltung transportieren müssen.

Christian Huebler: In letzter Zeit denke ich immer mehr daran, dass das Opake und das Undurchschaubare Erscheinungen sind, mit denen sich paradoxerweise in der heutigen Gesellschaft am besten Geld verdienen lässt. Die höchsten Gewinne wurden in den letzten zehn Jahren in erster Linie durch Risiken gemacht. Das Risiko, das Unberechenbare, das Opake ist im Grunde die treibende Kraft der heutigen Gesellschaft.

Fabian Vögeli: Für mich steht Opazität für den Versuch, sich dem neoliberalen Verlangen nach Transparenz, Flexibilität, Durchlässigkeit etc. zu entziehen. Ich glaube aber nicht, dass es knowbotiq, als sie begannen, mit dem Begriff zu arbeiten, darum ging, eine Kritik an der Opazität der neoliberalen Gesellschaft zu formulieren. Vielmehr betrachten sie diesen Begriff als ein kritisches Konzept und nicht als einen gesellschaftlichen Zustand, den es zu kritisieren gilt. Sie sind auf der Seite des Opaken und nicht auf jener der Kritik am Opaken. Der Titel für ihre Publikation **Opaque Presence** sollte in erster Linie die Figur des MacGhillie fassen, kann aber auch charakterisierend für ihre ganze künstlerische Praxis verstanden werden.

Bei *MacGhillie* als Figur geht es nicht nur um die Unsichtbarkeit, obwohl sie von einem Tarnanzug inspiriert ist. Die Figur wird mit der Verschiebung in den städtischen Kontext extrem sichtbar, aber zugleich undurchschaubar. Diese Ambiguität scheint mir für die gesamte künstlerische Praxis von knowbotiq zu sprechen und das Politische ihrer Arbeit auszumachen. Grundsätzlich denke ich, dass Kunst auch nur dann politisch sein kann, wenn sie sich in dieser Undurchschaubarkeit aufhält.

«Undurchsichtig wie der Nebel zu werden, bedeutet zu erkennen, dass man nichts repräsentiert, dass man nicht identifizierbar ist. Es bedeutet, mit allen Kräften Widerstand gegen jeden Kampf um Erkennbarkeit und Anerkennung zu leisten.» (Tiqqun) In der sich gegenwärtig zeigenden Gesellschaft – ob in ihrer Gestalt als Konsum-, Kontroll- oder kybernetische Gesellschaft – steht kommunikative Transparenz nicht mehr für demokratische Offenheit, sondern zunehmend für administrative Verfügbarkeit. Tendenziell werden Räume des Handelns und Räume der sozialen Reibung von der Oberflächenwelt der technisch gesteuerten Prozesse absorbiert. Im Spiel mit der Sichtbarkeit, der Aufmerksamkeit und mit den Mechanismen der Subjektivierung geht es zwar nicht für alle ums bloße Überleben, zumindest aber um die Behauptung und Aneignung heterotopischer Zonen, in denen nicht Freiheit, aber Widerständigkeit aktualisiert und wieder anders erfunden werden kann. (knowbotiq: »Opake Präsenzen, undurchschaubare Interventionen« (Vortrag), in: *IBA LABOR*, Hamburg 2011)

101

Mantal Chouffe: Identitäten entstehen immer relational. Für ihre Herausbildung ist es notwendig, ihr Ausserhalb und Innerhalb laufend neu zu definieren. In der heutigen postpolitischen, von konsensuellen Bestrebungen geprägten Zeit wird das Modell der klaren identitären Unterscheidungen zwischen einem Wir und einem Sie für einen Anachronismus gehalten.

101 Tiqqun ist ein französisches Autorenkollektiv. Tiqqun steht in der Tradition des

Situationismus und des Lettrismus sowie der postmodernen Philosophie.

Das ist, meiner Meinung nach, eine äusserst gefährliche Tendenz, die nur durch eine klare und transparente politische Selbstverortung aufgehalten werden kann. Im gegenwärtigen Regime des globalen Interessengruppen-Pluralismus verwandelt sich das politische Terrain in einen Markt, auf dem sich Menschen mit ihren unterschiedlichen, auch konkurrierenden Interessen befinden und andauernd Kompromisse aushandeln.

Gerald Raunig: Opazität ist der grundlegende Zustand im maschinischen Kapitalismus, in dem wir leben. Weil wir es gewohnt sind, mit Opazität, Ambiguität, Mehrdeutigkeit zu leben, wissen wir nicht mehr, was das Gegenteil davon wäre. Was tun knowbotiq damit? Diesen Zustand konstatieren, kritisieren, affirmieren? Irgendwann gab es die Aufforderung an die Öffentlichkeit, sich das *MacGhillie*-Kostüm anzueignen. Das war der Punkt, an dem sich das Projekt in eine partizipatorische Praxis verwandelte. Es ist mir nie ersichtlich geworden, ob es sich dabei um einen ironischen Kommentar über die Partizipation als Aktivierungsstrategie im maschinischen Kapitalismus handelte, um eine ironische Verdopplung dessen, woran wir sowieso andauernd teilhaben müssen, oder um eine schlichte Wiederholung des gesellschaftlichen Status quo. Ich jedenfalls plädiere für mehr Eindeutigkeit.

Felix Stalder: Ich halte den Vorwurf, Opazität sei eine konformistische Strategie, die sich den Strukturen des gegenwärtigen Neoliberalismus anpasst, für eine Sackgasse, die lediglich zur Selbstisolierung führt. Alles lässt sich ebenso gut von der anderen Seite her anschauen: In dem Moment, wo die Anliegen klar und durchschaubar sind, wird man berechenbar. Man produziert eine Differenz, die vom System sogleich eingenommen wird, weil jede Kritik am System ihm immanent ist. Die Opazität hingegen ist, strukturell gesehen, nicht kompatibel mit der bestehenden Systemlogik. Es stellt sich die Frage: Kann künstlerisches Handeln überhaupt anders verstanden werden als systemimmanent? Aber das ist ein Totschlägerargument im Stil Adornos: Es gebe kein richtiges Leben im falschen. Die Strategie der Opazität ist meines Erachtens allemal

produktiver als die Darstellung einer **Occupy-Demo**, die eins zu eins ins Museum übertragen wird. Am sinnvollsten erscheint mir das Oszillieren zwischen Klarheit und Undurchschaubarkeit: Für wen ist man opak und für wen lesbar? Kann man für das System opak sein und sich so eine gewisse Nichtzugreifbarkeit generieren und gleichzeitig für die anderen so lesbar sein, dass es nicht in die Isolation führt?

102

Diskurs produzieren

Auf die Frage angesprochen, wie denn nun das Verhältnis von Theorie und Praxis bei Knowbotiq sei, ob dies einem Schema «theoretische Hypothese – Experiment – Evaluierung» wie in der Wissenschaft folge, meinte Yvonne Wilhelm, daß sie sich als Künstler die Freiheit nähmen, sowohl in der Theorie als auch bei den realisierten Projekten mit einem wesentlich größeren Gedankenspielraum als die Wissenschaft zu arbeiten. Ein stringentes, utilitaristisches Vorgehen setzt von vorneherein die Ziele und beeinflusst damit die Fragestellung. Knowbotiq geht offener an die Dinge heran. Ergebnisse müssen nicht interpretierbar sein, nicht in einen theoretischen Rahmen einpaßbar. (Armin Medosch: »Membrane – Labor für mediale Strategien. Der Standpunkt der Knowbotics«, in: *Telepolis*, 8. 2. 1996)

Fabian Vögeli: Das Interesse am Diskurs und seiner Gestaltung, daran, ein Thema über Jahre hinweg zu bearbeiten, ist ein wichtiger Teil der Praxis von knowbotiq. Dabei sind sie sehr hartnäckig und fokussiert. Die künstlerischen Prozesse und das Schreiben gehen bei ihnen Hand in Hand. Das gibt ihnen die Möglichkeit, ein Thema über längere Zeit auf unterschiedlichen Ebenen zu verfolgen.

Andreas Broeckmann: Die Theoretisierung findet bei knowbotiq im Vorfeld statt, und die praktische Arbeit, die darauf folgt, ist Kunst und nicht ein Hack, den man anschliessend noch theoretisch

102 Felix Stalder verweist hier auf die Beteiligung von Repräsentant*innen der Occupy-Bewegung an der 7. Berlin Biennale 2012. Im Unter-

geschoss der Berliner Kunstwerke schlugen sie für die Dauer der Ausstellung ihre Zelte auf und führten mehrere Veranstaltungen durch.

einbetten muss. Ihre Arbeit ist von Anfang an komplex, vielleicht sogar zu komplex, und vermittelt sich daher bisweilen schwer. Eine Zeit lang haben wir sehr eng zusammengearbeitet und mehrere Texte erstellt. Die Auseinandersetzung mit technologischen Formationen im politischen Feld Ende der 1990er-Jahre haben wir teilweise gemeinsam entwickelt. Diese Theoriebildung empfinde ich nach wie vor als untrennbar von dem, was die künstlerische Praxis von Knowbotic Research und später knowbotiq ausmacht. Damals verstand man unter Medienkunst vor allem Videokunst oder die technisch orientierte interaktive Kunst. Die politische Dimension, die in der Arbeit von Knowbotic Research steckte, hatte darin kaum Platz. Entsprechend hatte man auch kein Bewusstsein und keine Sprache, um über diese Dimension nachzudenken. Ich sehe es bis heute als ein Manko, dass dieser Diskurs über eine technisch vermittelte Kunst derart unterentwickelt ist und die politisch-ästhetische Dimension von Technologie keine differenzierte Artikulation erfährt.

Christian Huebler: Die Textproduktion war uns immer auch deswegen so wichtig, weil die Zusammenarbeit mit Menschen aus anderen Feldern Verständigung erforderte. Eigene Erfahrungen haben gezeigt, dass es nicht funktioniert, wenn man es dabei belässt, dass die einen die Sprache der Kunst und die anderen die Sprache eines anderen kooperierenden Feldes sprechen. Wir sind darauf angewiesen, ein eigenes Untersuchungsfeld abzustecken, in dem man auch eine eigene Sprachlichkeit entwickelt und sich nicht mit dem disziplinären Wissen des eigenen Herkunftsfelds begnügt. In den 1990er-Jahren wurde die Hoffnung wachgerufen, dass sich eine ganz neue, andere, intensive Gesprächskultur in der Medienkunst etablieren würde. Das Ganze war nicht annähernd in den akademischen Kontext eingebettet und völlig offen. Als etwas später die Medienkunst in der Kunstszene aufging und die Leute ihre Medien-Lehrstühle bekamen, hat sich diese Hoffnung schnell zerschlagen.

Yvonne Wilhelm: Unsere künstlerische Praxis lässt sich nicht so eindeutig medial eingrenzen. Es werden ästhetische Aspekte hervorgehoben, mit Theorie, die uns gerade beschäftigt, zusammengebracht und später verändert kontextualisiert. Man kann nicht sagen, dass die Textarbeit dem didaktischen Zweck dient und getrennt vom Künstlerischen diskutiert werden kann.

Mantal Chouffe: Der Diskurs ist eine artikulatorische Praxis, die allerdings nicht auf Sprache und Schrift begrenzt ist. Denn die Sinnproduktion geschieht auch durch nichtsprachliche Artikulationen. Darin besteht übrigens auch meine Differenz zu Foucault, der zwischen sprachlich-diskursiven und unsprachlich-nichtdiskursiven Praktiken unterscheidet. Nach meinem Verständnis umfasst der Diskurs alle Signifikationsysteme. Alles ist diskursiv. Das heisst aber auch, dass Bedeutungen von Objekten, Subjekten, Praktiken und Phänomenen nur temporär fixiert sind. Identitäten und Bedeutungen werden stets relational hergestellt. Damit meine ich, dass einzelnen Praxen nicht von sich aus eine bestimmte Bedeutung innewohnt, sondern dass diese erst durch ihre Beziehung zu anderen Elementen erlangt wird. Ein Diskurs ist also eine aus unterschiedlichen Artikulationen entstandene Gesamtheit solcher relationaler Momente, die zur Stabilisierung eines bestimmten Wahrheitshorizontes führt.

Felix Stalder: Für mich als Theoretiker ist die Zusammenarbeit mit knowbotiq deshalb so interessant, weil sie die Trennung zwischen bildnerischer und theoretischer Praxis nicht machen. Ihre Arbeiten entwickeln sie oft aus den diskursiven Bewegungen um sie herum, indem sie diese in performative Anlagen überführen, und mit der Übertragung werden wiederum neue Diskurse erzeugt. Historisch gesehen ist eine solche Handhabung relativ verbreitet im Medienkunstbereich, und wie knowbotiq darauf reagieren, indem sie sich eine eigene Sprache erarbeiten, ist nicht ungewöhnlich. Allerdings betreiben sie dieses Vorgehen sehr intensiv.

Christian Huebler: Das Etablieren eigener Begrifflichkeiten dient unserer künstlerischen Wissensproduktion und nicht der Positionierung unserer Praxis im akademischen Diskurs oder in der Kunstforschungsszene. Als wir mit unserer Arbeit begannen, waren wir darauf angewiesen, selbst zu schreiben, weil es damals schlicht keine interessanten Gesprächspartner*innen aus der Theorie gab. Das hat wesentlich dazu beigetragen, dass wir es selbst übernehmen mussten, unsere Arbeit diskursiv zu denken.

Andreas Broeckmann: Der Diskurs über die eigene Arbeit hatte bei Knowbotic Research zuerst den Anschein einer interpretierenden, kontextualisierenden Redeweise. Er war nicht so sehr ein Versuch, die eigene Arbeit kunstkritisch einzuordnen, sondern vielmehr diese über ein gewisses Referenzsystem und Narrativ anschlussfähig zu machen. Es ging nicht um die Kontrolle, dass sich ein bestimmter Effekt oder eine Bedeutung einstellt. Die Motivation für diese Diskursproduktion war vielmehr darin begründet, dass ihre Arbeit überhaupt mit einer angemessenen Komplexität besprochen werden sollte. Durch diesen selbst initiierten Diskurs wurde ein entsprechender theoretischer Anspruch formuliert, der es wiederum für andere schwierig machte, über ihre künstlerische Praxis zu sprechen. Denn zuweilen war es ein recht hermetisches System, das da entstand. Diese theoretische Fallhöhe erschwert den Zugang zu ihrer Arbeit auch heute manchmal noch, und es ist für potenzielle Kommentator*innen mühsam, eine eigene Form der Auseinandersetzung mit den Arbeiten zu finden.

Fabian Vögeli: knowbotiq sind sehr an Diskursen interessiert, aber nur an solchen, die innerhalb ihrer Projekte geführt werden, und nicht an denjenigen, die im Zuge der Rezeption ihrer Arbeit, ausserhalb ihrer Projekte, im Nachhinein stattfinden. Auch suchen sie keine Auseinandersetzung mit den Medien. Wenn Diskurse durch ihre Projekte entstehen, werden diese als Teil des Projektes begriffen. Sie sind aber nie ihr primäres Ziel. Mir selbst sind sie kaum je als Autor*innen begegnet, die über ihre Kunstprojekte als solche reden. Vielmehr besprechen sie Themen und Phänomene, die sie bearbeiten. Wenn sie sich mit einem Thema befassen, passen sie ihm auch die Art und Weise des Darüber-Sprechens an. Diese Haltung ist sowohl für die Leute aus dem kunstaktivistischen Bereich als auch für das klassische Kunstfeld schwierig nachzuvollziehen.

Yvonne Wilhelm: Die Erfahrung, die wir in der Zusammenarbeit mit Kurator*innen immer wieder machen, zeigt, dass die meisten ein fertiges, abgeschlossenes, von uns durchdekliniertes Werk erwarten. Wir hingegen versuchen, die Personen, mit der wir zusammenarbeiten, in unsere Arbeitsprozesse einzubeziehen. Wir wünschen uns einen Dialog darüber, was unsere Haltungen sind, wie wir argumentieren können und wie das auf unsere Arbeit zurückwirken kann.

Urs Küenzi: Bei der Ausstellung im Substitut in Berlin bekam ich von ihnen im Zuge meiner Anfrage einen Vorschlag, der textlich sehr ausgereift war – viel weiter als eine kurze Projektskizze, mit der ich gerechnet hatte. Da waren ganz viele Gedanken ausformuliert und eine extreme Dichte an Themen angesprochen. In dieser noch sehr frühen Arbeitsphase lieferte der Text quasi den gesamten Kontext, in dem die entstehende Arbeit rezipiert werden sollte. Das gehört zu ihrer Arbeitsweise, den Kontext einer Arbeit schon während ihrer Entstehung sehr detailliert mitzudenken.

Anke Hoffmann: Das eigene Glossar, das sie entwerfen, ist das Ergebnis einer selbstbestimmten Themensetzung und nicht eine bewusste Kontrolle über den Diskurs. knowbotiq stützen ihre künstlerische Arbeit immer auch auf theoretische Diskurse, mit denen sie sich auseinandersetzen. Sie konstruieren und reflektieren ihre Praxis auf diese Weise. Manchmal spielen Aspekte aus der eigenen Biografie in ihre Themensetzungen hinein, die mit theoretischer Auseinandersetzung verknüpft und in ästhetische Formate übersetzt werden. Die Begriffe, die knowbotiq selbst ins Spiel bringen: *Testfälle*, *opak Verkörperndes*, *unerwartbar Vermengendes* etc. waren auch für mich in meiner Rolle als Kuratorin hilfreich, weil ich sie in meiner vermittelnden Arbeit anwenden und damit ihren jeweiligen Kontext präzise abbilden konnte.

Mantal Chouffe: Jede sich etablierende Ordnung beinhaltet Machtbeziehungen, und die Infragestellung sowie Reartikulation dieser Ordnung erfordern eine Auseinandersetzung mit den ihr zugrunde liegenden Machtprämissen. Den Begriff der Macht setze ich an dieser Stelle ohne jegliche wertende

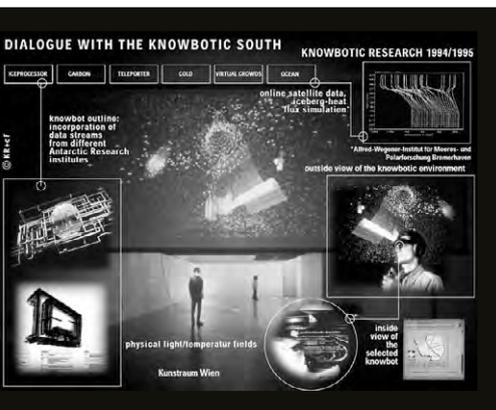
Konnotation ein. Macht fungiert also nicht als Ausdruck von Ungerechtigkeit und Unterdrückung, sondern als die primäre Bedingung des Diskursiven und zeichnet die Fähigkeit gewisser artikulatorischer Praktiken aus, sich gegenüber anderen durchzusetzen.

Felix Stalder: In der Tat wollen knowbotiq die Rezeption ihrer Arbeit bestimmen, früher allerdings stärker als heute. Es geht dabei aber nicht darum, in einem bestimmten Sinne verstanden werden zu wollen, sondern darum, mit Vieldeutigkeiten zu arbeiten. Ihre Projekte haben nie eine konkrete Botschaft oder eine didaktische Absicht, die eins zu eins übermittelt werden könnten. Es ist vielmehr der Versuch, einige diskursive Parameter zu definieren, um das Feld, das man bespielt, überhaupt erst zugänglich zu machen. Die Erfahrung zeigt: Wenn die Arbeit ausserhalb des eigens formulierten Diskurses verhandelt wird, geschieht es oft in einer nicht angemessenen, nicht ausreichend sorgfältigen Form.

Das internationale Festival **Next 5 Minutes** wurde von einer Koalition von Medieninstitutionen und Praktiker*innen in Amsterdam und Rotterdam organisiert. 1996 und 1999 war V2 – das interdisziplinäre Zentrum für Kunst und Technologie Rotterdam – daran beteiligt. Knowbotic Research zeigten die Arbeit *Dialog with the Knowbotic South*. Darin

verwendeten sie Daten von verschiedenen antarktischen Forschungsstationen. Die Besucher*innen bewegten sich mit

einem Taster durch Klänge und visualisierte Daten (»knowledge robots«),



die auf mehreren Projektionsflächen erschienen. Das Südpolargebiet fungierte hier als Modell eines relativ unerforschten Naturraums, der keine Zivilisationsgeschichte besitzt, sondern vor allem durch technische Messstationen beschrieben werden kann.

Bild: aus dem Archiv von knowbotiq



Im Rahmen der von Urs Kuenzi kuratierten Gruppenausstellung **Act 2** (27.10–8.12.2012) im Substitut – Raum für Schweizer Kunst in Berlin – zeigten knowbotiq die Arbeit *The MacGhillie-Hall presents: The BlackGhillie Line.*

Im Zentrum stand ein Remix der MacGhillie-Figur. Als dunkle Variante, ausgestattet mit einem Federschweif, bezog sich *BlackGhillie* auf ein Kostüm des Vaudeville-Künstlers Bert Williams. Die *BlackGhillie-Hülle* konnte von Besucher*innen in der Ausstellung anprobiert und inszeniert werden.



Bild: aus dem Archiv von knowbotiq

MacGhillie ist ein Ganzkörper-Tarnanzug, der in Anlehnung an militärische Tarnanzüge aus dem Ersten Weltkrieg produziert wurde und aus Hunderten von Stoffstreifen besteht.

Es ist ein Anzug, der seinen Träger*innen einerseits Anonymität gewährt, zugleich aber erhält man als auffälliges Wesen eine starke Sichtbarkeit im öffentlichen Raum.

MacGhillie war bereits in Moskau, Frankfurt, Zürich, Johannesburg, New York und weiteren Städten unterwegs.

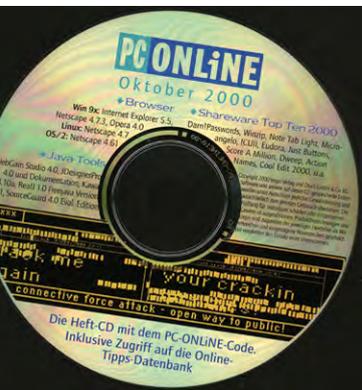


Bilder: aus dem Archiv von knowbotiq

How to crack it! / So hacken

Sie mit hat die Zeitschrift **PC Online** (10. 2000) ihre Leser*innen aufgerufen.

Es folgte eine Anleitung, wie sie mit der der Zeitschrift beigelegten CD verfahren sollen, und zwar: sich die



darauf befindliche »brute force attack«-Software installieren, um sich an dem bevorstehenden Server-Angriff beteiligen zu können.

Mittels der Software

konnte man sich anschliessend Zugang zu einem Internetserver verschaffen. Dabei ging es darum, in ein Informations-

medium einzudringen und den passwortgeschützten Internetraum mit eigenen



Mind of Concern: Breaking News (2002): Das Projekt ist eine Galerieinstallation, die mit einem Public Domain Scanner und einem kostenlosen Download-Ticker ausgestattet ist. Besucher*innen können Bewegungen von NGOs, künstlerischen Medienaktivist*innen und internationalen Medienkünstler*innen auswählen, die sich kritisch in globalen Zusammenhängen engagieren, und die Sicherheitsbedingungen ihres jeweiligen Internet-Servers untersuchen.



Bilder: aus dem Archiv von knowbotiq

IO_dencies (1997) ist eine Projektreihe, in der in Zusammenarbeit mit Teilnehmer*innen verschiedener kultureller und sozialer Kontexte elektronische Schnittstellen als Handlungsmodelle konzipiert und erprobt werden. In parallelen Projektphasen (Tokio, São Paulo, Ruhrgebiet, Venedig) werden spezifische Formen kreativen Handelns und Intervenierens in aktuelle Konstruktionen von Öffentlichkeit untersucht.



Bilder: aus dem Archiv
von knowbotiq



Über das *kotomisi*-Kleid, ein traditionelles Kleidungsstück der ehemaligen niederländischen Kolonie Surinam in Südamerika, das heute hauptsächlich folkloristisch konnotiert ist, wird in Surinam



versucht, national-repräsentative Identitäten aufzubauen. Das *kotomisi*-



Bilder: aus dem Archiv von knowbotiq

si-Gewand verkörpert auf den ersten Blick eine karibische

Kopie des Stereotyps der afro-amerikanischen »Mummy«, entpuppt sich jedoch als ein hochkomplexes Kleidungsstück, das form- und muster-

bestimmte Codes aufführt
und zirkulieren lässt.

knowbotiq-kotomisi (seit 2012)
ist eine Performancerequisite,
die in unterschiedlichen
Kontexten, bis ins Internet
hinein, eingesetzt wird.

Bilder: aus dem Archiv von knowbotiq



In **NEWBORN, undeliverable?** (2008) zirkulierte ein schwerer LKW mit dem Schild »Newborn« durch Zürich. Der Originalschriftzug – eine vier Meter hohe Metallschulptur – war 2008 am Mutter-Teresa-Platz in Priština (Kosovo) installiert worden. An verschiedenen öffentlichen Orten versuchte der Lastwagen, das Schild abzuladen, was nie gelang, weil er stets aufgefordert wurde, weiterzufahren.



Bilder: aus dem Archiv von knowbotiq



Simone von Büren, Journalistin | *Basler Zeitung* | **Mantal Chouffe**, Philosophin | **Sönke Gau**, Kurator, Kunsttheoretiker | **Katrin Hafner**, Journalistin / *Tages-Anzeiger* | **Guido Henseler**, Videomacher | **Raphael Jakob**, Sozialarbeiter, Aktivist ASZ | **Racques Jancière**, Philosoph | **Yves Netzhammer**, Künstler | **Bah Sadou**, Aktivist, ASZ | **Christoph Schenker**, Kunsttheoretiker | **Verena Stössinger**, Journalistin | *Mitteldeutsche Zeitung* | **Andreas Storm**, Schauspieler | **Andrea Thal**, Kuratorin | **Hannes Veraguth**, Journalist | *Basler Zeitung* | **Stefan Wagner**, Kurator, Kunsthistoriker | **Tim Zulauf**, Künstler

Tim Zulauf

Politik der Sprache

Er ist das, was man früher «engagiert» nannte. Das «Ausloten von Übergangszonen unter sonst getrennten Kunst- und Gesellschaftsbereichen» hat ihn von der Bildhauerei zum theoretisch politischen Diskurs auf der Bühne geführt. Die Lust an «theoretischer Anschaulichkeit» treibt ihn an und führt ihn zum Modellieren von Dialogen. Bereits nach sechs Jahren ist Tim Zulaufs Autoren-Theater in Thema und Ästhetik unverwechselbar wie ein eigener Planet. Die bisher neun freien Produktionen, die seit 2002 in Zürich unter Namen wie «Migrantenstadt», «Kleinkredit», «Copyshop Europa» oder aktuell «Genossenschaft jetzt!» zur Aufführung gelangen, versuchen stets, im Theater einen anschaulichen Denkraum zu öffnen. (Hannes Veraguth: »Lust auf Theorie. Tim Zulauf führt Regie in Krisenzeiten«, in: *Basler Zeitung*, 19. 2. 2009)

104

103

106

105

Yves Netzhammer: Was Tims Arbeit auszeichnet, ist das Bemühen um die Kommunikation. Ob seine Auseinandersetzung politisch ist, hat ihn nie besonders interessiert. Er hat irgendwann herausgefunden, dass die Sprache besser geeignet ist, um an seine Themen heranzukommen. Dafür hat er sich die passenden medialen Felder gesucht. Texte versteht er als Handlungen, die direkt in den Lauf der Dinge eingreifen können, egal, ob man sie als Kunst, Gestaltung oder etwas anderes bezeichnet. Das Visuelle lenkt ihn eher ab, obwohl er jemand ist, der sehr genau hinschaut.

Sønke Gau: In Tims Arbeit ist das Politische nicht nur thematisch, sondern auch in der Produktion und Rezeption enthalten. Thematisch geht es zum Beispiel um Stadtentwicklung oder Verdrängung minoritärer Gruppen aus öffentlichen Räumen. Der erweiterte Autor*innenschaftsbegriff, das Kollaborative, das Ortsspezifische sind auf der Produktionsebene politisch. Die Rezeption seiner Arbeit ist durch die Mehrsprachigkeit seiner Stücke und ihre Transdisziplinarität oder auch anhand der Infragestellung traditioneller Theaterformen politisch geprägt. Sein Publikum ist andauernd gezwungen, sich aktiv ins Verhältnis zu dem Gebotenen zu setzen.

Yves Netzhammer: Wir reden selten über einzelne Details von Arbeiten, sondern vor allem über Haltungen. Sein Interesse an der Gesellschaft ist von der humanistischen Tradition beeinflusst. Er arbeitet an Themen, bei denen er ein Ungleichgewicht wahrnimmt. Sich einem bestimmten Themenfeld zu verschreiben, wäre für ihn aber zu bequem. Vor vielen Jahren hat er in Kempththal in einer Asylunterkunft einige Monate lang an einem Projekt gearbeitet. Ich selbst habe derartige Direktkonfrontationen immer schon gescheut und verfüge nicht über die gleiche Kompetenz, Kommunikation aktiv zu gestalten. Er aber will dieses direkte, reale Arbeiten mit den Leuten bewusst aushalten.

Tim Zulauf: Wenn man sich über die Trennung zwischen der Politik und dem Politischen Gedanken macht, stellt sich die Frage, wie das Politische auf der Daseinsebene zu verstehen ist. *Striche durch Rechnungen* beispielsweise nimmt konkrete politische Vorgänge als Anlass, sich mit dem Thema der Prostitution auseinanderzusetzen. Das Politische liegt im Versuch, diese Phänomene über den Zürcher Kontext hinaus zu denken. Mich interessiert die Überschneidung beider Ebenen, der alltäglichen und der Metaebene. Wie sich solche Problematiken in der Gesellschaft zeigen, hat mit Sprache zu tun. Deswegen münden meine Projekte in Sprechtheater. Ich will mich auf sprachlicher Ebene in Diskurse einmischen. Es muss abstrakt und ambivalent bleiben. Dadurch bin ich immer wieder gezwungen, mich von dem Anspruch zu verabschieden, auf den realpolitischen Diskurs unmittelbar einzuwirken.

Raphael Jakob: Tims Arbeit ist politisch, weil sie sich mit der Frage der gesellschaftlichen Gleichheit auseinandersetzt und diese in die Institutionen hineinragt. So verstehe ich beispielsweise den Beitrag

der ASZ-Theatergruppe im Rahmen von *Wir retten Zürich*. Themen, die als Effekt einer kruden Maschinerie des Staatsapparats im Verborgenen bleiben, können so für die Mehrheitsgesellschaft wahrnehmbar werden. Wenn Kunst aber zu konkret, zu spezifisch und realistisch wird, kann man sich als ZuschauerIn relativ einfach davon distanzieren, weil das mit dem eigenen Alltag nichts zu tun hat. Dann läuft die Kunst Gefahr, voyeuristisch zu wirken. Es ist etwas klassisch Bürgerliches, dass man sich so gerne eine fremde Realität anschaut. Es ist also wichtig, mit grösseren, abstrakteren gesellschaftlichen Themenfeldern zu operieren, in denen das Publikum auch die eigene Realität gespiegelt sieht. Ich stelle immer wieder fest, dass es eine verbreitete Abneigung gegenüber sozialkritischer Kunst- und Theaterproduktion gibt, selbst in den Kunst- und Kulturkreisen. Ein *Milo Rau* beispielsweise, der auch politisches Theater macht, behandelt eher grössere welthistorische Zusammenhänge mit Skandalpotenzial wie IS oder Breivik. Tim arbeitet auf der Mikroebene. Seine Arbeit mag auf viele zu anspruchsvoll wirken, weil seine Themen sehr spezifisch sind. Aber es ist ein gutes Zeichen, dass Tim nicht zu gross wird. Das macht einen ungefährlich. Lukas Bärfuss beispielsweise sagt wunderbar kluge Sachen, kommt aber aus dem Feuilleton nicht mehr heraus. Er wird in den Kulturteil verdrängt, nicht mehr als politische Kapazität wahrgenommen und in dieser zahnlosen Sparte neutralisiert.

Yves Netzhammer: Milo Rau geht medial sehr geschickt und intelligent mit seinen Themen um. Er hat den Sinn für den richtigen Moment, in dem sich gewisse Fragen aufwerfen lassen. Tim hingegen ist jemand, der sich für die Verästelungen interessiert, sich komplex und zögernd an Themen abarbeitet. Darauf springen die Medien nicht sofort an. Aber: Er würde richtig leiden, wenn es ganz schnell aufwärtsginge und dadurch Ungenauigkeit in seine Arbeit Einzug halten würde.

109

110

110 Milo Raus (1977) provozierende Inszenierungen, Filme und Reenactments zu aktuellen brisanten politischen Themen wie etwa die Verurteilung und Erschiessung des Ehepaars Ceausescu, den Völkermord in Ruanda,

den Prozess gegen den Rechtsterroristen Anders Behring Breivik oder das Ausländer*innenstimmrecht in der Schweiz erregten international grosse Aufmerksamkeit.

Racques Jancière: Die Medien haben einen ganz spezifischen politischen Status. Weder sind sie Träger*innen der staatlichen Macht noch Teile der Gesellschaft. Während man die Politik als ein auf Dissens ausgerichtetes Handeln beschreiben kann, das neue Dimensionen des Sagbaren und Sichtbaren hervorzurufen vermag, gehören Medien zu denjenigen Dispositiven, die dieses Handeln verunmöglichen. Es wäre naïv, Medien lediglich als Orte gesellschaftlicher Repräsentation zu begreifen. Ihr politischer Einfluss ist viel gewichtiger, aber auch undurchschaubarer. Ihre Struktur und strategische Ausrichtung entziehen sich jeder politischen Verhandlung. Zwar repräsentieren sie die Gemeinschaft, aber sie ordnen und normieren diese auch anhand heterogener und komplexer Diskurse.

Mantal Chouffe: Die Medien, genauso wie Kunst, Literatur, Theater oder Film, also im Grunde der ganze Kulturbereich spielen eine wichtige Rolle in der Reproduktion von Hegemonie. Mein Eindruck ist allerdings, dass in der Linken eine sehr fatalistische Haltung gegenüber den Medien vorherrscht. Man könne nichts tun, solange die Medien durch den Kapitalismus gesteuert werden. Aber die Medien sind nicht allmächtig. Es gibt immer die Möglichkeit, die bestehende Hegemonie infrage zu stellen. Weil jede Hegemonie lediglich eine temporäre Artikulation bestimmter gesellschaftlicher Praxen darstellt. Sie bleibt immer angreifbar durch gegenhegemoniale

Bestrebungen, die sie zugunsten einer anderen Form von Hegemonie zu desartikulieren versuchen. Aber es ist die Grundbedingung der Hegemonie, dass sie auf dem Ausschluss anderer Möglichkeiten gründet.

Andrea Thal: Tims Praxis bespielt das Feld der Politik, aber auch des Politischen. Es geht um eine Auseinandersetzung mit Dingen aus unserem Alltag, die aktuell in der Zeitung stehen. Er agiert im eigentlichen Sinne sozialistisch, andauernd mit der Frage beschäftigt, was aus linker Perspektive die gesellschaftsrelevanten Themen sind.

Tim Zulauf: Genossenschaften, Pflege, Prostitution, Migration. Es ist fast unangenehm, dass die Titel meiner Stücke derart plakativ funktionieren. Schnell kommt der Verdacht von Themen-Hopping auf. Natürlich behaupte ich, dass es andere Gründe gibt, sich dieser Themen anzunehmen. Und zwar bin ich immer interessiert, herauszufinden, welche Symptome hinter ihrer medialen Verarbeitung verborgen sind. Es geht um die Frage, wo sich sprachliche Strukturen in realräumlichen Strukturen niederschlagen.

Andreas Storm: Es dreht sich um die Parallelgesellschaften, die Bestandteile unseres sozialen Gefüges bilden – die Parallelgesellschaft der Sexarbeit, der Genossenschaft, der Care-Arbeit. Tim hat zwar eine dezidierte eigene Meinung zu all diesen Phänomenen, aber seine Arbeiten liefern niemals Antworten. Es sind Untersuchungen von Milieus und deren Gesetzmässigkeiten. Am Anfang jeder neuen Arbeit steht eine eingehende Recherche, wie man sie auch aus dem akademischen Kontext kennt.

Ein politischer, engagierter Abend also mit einem aktuellen Thema – aber leider ist er knochentrocken. Das liegt nicht am Stoff, es liegt am Zugriff. Tim Zulauf (Text und Regie) baut aus den vielen halb fingierten Fakten nämlich weder eine nahtlos argumentierende **O-Ton-Reportage** (wie der Film «let's make money» etwa), noch eine abstrahierende Diskursfetzen-Montage (wie Rene Pollesch das kann): Er setzt auf typisierte Figuren und eine klassische Konfliktdramaturgie. Und das geht nicht auf. Vor allem aber sind unsere Sinne schon bald ganz wortverstopft, da hilft auch der drastische Schluss wenig. (Verena Stössinger: »Ein Thesenträger-Theater«, in: *Mitteldeutsche Zeitung*, 23. 2. 2009)

Andreas Storm: Das, was Tim in seiner Praxis versucht, hat mit Institutionskritik zu tun, weil er die Grenzen der Disziplin Theater auslotet. Rezipiert man seine Arbeit im Kontext der Bildenden Kunst, ist sie einfacher konsumierbar als im Theaterkontext. Kunst als Medium bietet mehr Platz für Diverses, von Malerei bis zu Performance. Aber im Sprechtheater sind die Regeln sehr eng. Angefangen bei der Länge des Stücks bis hin zu den Fragen des Wer-, Wie- und Worüber-Sprechens. Ich finde es wunderbar, dass Tim im Theater wildert. Das Hinterfragen dieses Systems ist allein schon auf struktureller Ebene, jenseits der Inhaltlichkeit, politisch und spannend.

Christoph Schenker: Tim ist ein sehr abstrakter, gleichsam artistischer Künstler. In seinen Stücken spielen die Schauspieler*innen in traditioneller Art, und oft sprechen sie umständlich, so, als würden sie stets ein Gedicht von Schiller oder Novalis im Hinterkopf mitrezitieren. Es ist eine zutiefst in der Theatertradition verankerte Kunstsprache, sie erscheint lebensfremd, theoretisch, gar didaktisch. Es wird einem laufend vorgetragen.

Andreas Storm: Im traditionellen Theater sieht man Menschen, die auf der Bühne sprechen. Es liegt nahe, dass es um Individuen geht, um ihre Beziehungen untereinander, ihre privaten Geschichten, Ängste, Möglichkeiten. Das ist seit Jahrhunderten das Kerngebiet des Theaters. Aber es fällt sofort auf, dass Tim sich nicht dafür interessiert. Als Schauspieler ist man gewohnt, Figuren darzustellen, und nicht, Sprechakte zu vollziehen, Positionen einzunehmen, Symbole, Metaphern oder Gedankenbewegungen zu verkörpern. Damit befasse ich mich in der Zusammenarbeit mit Tim laufend.

Stefan Wagner: Tims künstlerische Praxis zielt nicht darauf ab, gesellschaftliche Zuschreibungen wie Ausländerin, Politiker usw. aus ihrer Abstraktion herauszuheben und sie in ihrer Singularität zu zeigen. Er thematisiert sie auf einer abstrakten Ebene, auf der sie üblicherweise allgemeingesellschaftlich verhandelt werden. Das sind Politiker*innen, das sind Asylsuchende, das ist die Kreativwirtschaft – lauter Stereotypen. Das wirkt formalistisch, plakativ und zuweilen polemisch. Er hantiert mit diesen Stereotypen abstrakt und lässt die Dinge auftreten. Das ist die klassische Vorgehensweise des Theaters. Seine Stücke sind theatral, unabhängig davon, ob sie im klassischen Theaterraum oder draussen stattfinden: Die Sprache,

das Spiel der Schauspieler*innen, alles wirkt wie im Theater. Tim will doch gar keine politische Kunst machen, sondern einfach nur Theater! Seine Produktionen erfordern zudem ein Rezeptionsvermögen, das nur ein relativ kleines Publikum leisten kann.

Sönke Gau: Tims **Arbeit in Venedig** war in drei Sprachen konzipiert. Sie richtete sich zwar an das spezifische Biennale-Publikum. Aber dadurch, dass sie auch gezielt mit Alltagsbildern arbeitete – bettelnde Menschen sieht man in Venedig oft auf der Strasse –, konnten neben Tourist*innen auch Einheimische einen Zugang zu der Arbeit finden. Auch in *Die Zeitschrift in der Rahmenhandlung* sieht man den Schauspieler auf die Strasse vor **Les Complices*** treten und eine direkte Verbindung zur realen Welt herstellen. Tim bemüht sich immer darum, seine Arbeit zugänglich zu machen. Obwohl ich denke, dass es reicht, nur wenige Leute anzusprechen. Im Sinne von Antonio Gramsci könnte man sagen, dass der Kunst und kulturellen Praxen eine immense Bedeutung in Hinblick auf die Hegemoniekritik zukommt, selbst wenn diese Praxen nur wenige erreichen. Durch sie werden sich diese Ansätze weiter ausbreiten.

112

113

Racques Jancière: Immer wieder ist die Rede davon, gewisse Menschen seien konstitutionell unfähig, komplexe Inhalte zu verarbeiten. Sie brauchen eine ihnen angemessene Übersetzung, die von den Urheber*innen der Kunstwerke am besten auch gleich mitgeliefert werden sollte. Diese Kritik, die vorgibt, sich um die demokratische Gleichheit in der Rezeption zu sorgen, schafft in Wirklichkeit massive Hierarchien. Sie erhebt sich über diejenigen, die offenbar so sehr mit der Existenz, Reproduktions- und Erwerbs-

113 Der Kunstraum Les Complices* wurde im Oktober 2002 u. a. von Jean Claude Freymond Guth als Verein gegründet. Von 2007 bis

Ende 2014 wurde er von Andrea Thal geleitet. Seit 2015 sind Gökçe Ergör und Martina Baldinger für das Programm verantwortlich.

arbeit, also dem Überleben beschäftigt seien, dass sie nicht über die Zeit und die Kraft verfügten, sich anderer Dinge anzunehmen. Über diese vermeintliche Empathie werden Individuen als "einfache Menschen" aber erst konstituiert. Das Modell von Jean Joseph Jacotot, auf das ich mich gerne berufe, basiert auf der Erkenntnis, dass Lernunfähigkeit in Wirklichkeit eine Fiktion ist. Jemandem etwas erklären zu wollen, heisst, ihm zuerst klarzumachen, dass er es nicht von sich aus verstehen kann. Die vermeintlich hochgehaltene Gleichheit wird aufgrund der unzureichenden intellektuellen Reife "einfacher Menschen" auf unbestimmte Zeit aufgeschoben.

Yves Netzhammer: Tim wird oft der Vorwurf gemacht, seine Arbeit sei unverständlich. Aber was gibt es Wichtigeres in der Kunst, als produktiv unverständlich sein zu dürfen?! Künstlerische Arbeit kann nicht ein Konglomerat aus Zitaten sein. Sonst produziert sie schlechtes politisches Theater. Diese Kritik zeugt von Ignoranz gegenüber ästhetischen Mitteln und ihrer Verführungskraft. Wenn man Tims Arbeiten in Einzelheiten betrachtet, entdeckt man ganz viele verschiedene Ebenen, die neben dem Text eine wichtige Rolle spielen: Räume und ihre Geschichte, die Performativität der Figuren, Sound etc.

Gebannt folgt man dem sprachlichen Marathon, schnappt Ideen auf, möchte darüber nachdenken, kann es aber nicht, weil das Wortgefecht auf der Bühne weiterrast. Die Debatten kombiniert Zulauf geschickt mit Szenen, in denen Gruppenprozesse und persönliche Befindlichkeiten verhandelt werden. (Simone von Büren: »Komisch inszenierte Krise«, in: *Basler Zeitung*, 7. 2. 2009)

Guido Henseler: Tims Herangehensweise an Themen bleibt immer ähnlich. Es geht um Wörter, um die Macht der Sprache, und es bewegt sich vor allem auf der strukturellen Ebene. Seine Fokussierung auf die Worte ist derart stark, dass die Themen beinahe zu Vehikeln im Umgang mit der Sprache werden. Die rasende Geschwindigkeit, die seine Texte auf der Bühne bekommen, sorgt oft für Konfusion und Überforderung beim Publikum. Seine permanente Selbstreflexion macht seine Texte anstrengend in der Rezeption, weil es in den Stücken kaum Konstanten gibt, an denen man sich festhalten könnte. Aber es geht ihm um einen Erkenntnisgewinn und nicht darum, sein Ding durchzuboxen.

114

Stefan Wagner: Warum versucht Tim nicht, die Massen im Stil von Schlingensief zu manipulieren? Weil er mit seinen Theaterstücken im Grunde nichts anderes macht als ein Maler, der in seiner Arbeit über die Bedingungen der Malerei reflektiert und diese zum Grundsatz seines Tuns erklärt. Das Politische wird bei ihm lediglich im Sinne eines Motivs verhandelt und ist somit austauschbar.

Tim Zulauf: Das Politische an meiner Arbeit besteht nicht darin, Schlingensief-mässig Stände gegen die SVP aufzubauen und so zum Handelnden in einer realen Auseinandersetzung zu werden. Handeln heisst, Stellung zu beziehen, sich für oder gegen etwas Bestimmtes zu positionieren. Aber eine solche Positionierung passt mir gar nicht. Als Autor interessiere ich mich vielmehr für die Frage, was jenseits von eindeutigen Positionierungen unter dem Gesichtspunkt des Politischen denkbar ist. Man exponiert sich natürlich weniger als Autor, weil es nicht darum geht, sich als politische Person mit einer bestimmten Haltung zu zeigen. Aber für meine Arbeit ist es auch vollkommen uninteressant, wie ich mich als Person politisch positioniere. Viel spannender ist es, welche Möglichkeiten aus dieser Arbeit resultieren.

Andreas Storm: Tims Arbeit weist sicherlich eine Distanz zum Alltag auf. Er hat eine grosse Skepsis gegenüber dem Begriff des Authentischen. Wahrscheinlich wären Rimini Protokoll ein gutes

115

114 Christoph Maria Schlingensief (1960–2010), deutscher Film- und Theaterregisseur, Autor und Aktionskünstler.

115 Rimini Protokoll ist eine deutsch-schweizerische postdramatische Theatergruppe, die seit

2002 Theater-, Performance- und Hörspiel-Projekte realisiert. Ihr Markenzeichen ist die Arbeit mit sogenannten Expert*innen der Wirklichkeit – Laien, die als Darsteller*innen ihrer selbst auftreten.

Beispiel, in deren Arbeit die vermeintliche Alltagsauthentizität fast schon pittoresk wirkt. Ich finde aber, dass man aufpassen muss, Tims Sprache nicht als abgehoben und lebensfern zu kritisieren. In dieser Sprache wird in vielen Feldern kommuniziert. Eine seiner wichtigsten Fragen ist die, wer aus welcher Position heraus über etwas spricht und wer sich welche Inhalte aneignen darf. Um beim Beispiel von Rimini Protokoll zu bleiben: Tim fände es vermutlich seltsam, derjenige zu sein, der irgendwelchen Leuten auf der Bühne die Möglichkeit gewährt, sich endlich alles von der Leber weg zu reden.

Andrea Thal: Das Politische kommt bei Tim nicht zuletzt in den Formfragen zum Ausdruck. Wie spricht man über etwas? Als die neue Sexgewerbeverordnung der Stadt Zürich bekannt wurde, hat Tim bei seinen Recherchen mitbekommen, dass ihr erster Punkt »Schutz der Bevölkerung vor Prostitution« lautet. Solche Sachen machen ihn sehr wütend. Die Frage nach der Form ist aber auch ein Problem in politaktivistischen Kreisen. Experimentelle oder uneindeutige Formen gelten eher als suspekt, und alles wird zu so einem Wahrheitsvermittlungsding. Dabei ist doch das Wie und somit auch die Sprache hochpolitisch.

*Mantal Chouffe: Entscheidend erscheint mir die Frage, an welche Öffentlichkeit man sich richtet und was für eine Struktur diese aufweist. Davon hängt ab, welche Themen und Perspektiven sich zu einer bestimmten Zeit durchsetzen können. Und nicht zuletzt geht es um die Beschaffenheit der Artikulationen selbst: Bestimmte Artikulationen, die über lange Zeit von verschiedenen Exponent*innen wiederholt werden, sorgen für den Effekt einer vermeintlich natürlichen Stabilität. Dieser sinnproduzierende Effekt ist aber keineswegs von Anfang an gegeben, sondern ist ein Ergebnis eines*

Kampfes um die Vormachtstellung innerhalb eines Diskurses. Die Auseinandersetzung über das Wie eines Diskurses ist eine hochpolitische.

Guido Henseler: Eigentlich sind Tims Stücke Theorie, die in Handlungen übersetzt wird. Er setzt das so radikal um, dass es eine*n in den Bann zieht. Wenn man weiss, wie vielstimmig und von Zweifeln geprägt der Prozess der Entstehung von Tims Projekten ist und wie kontrolliert das Resultat wirkt, ist das erstaunlich!

Tim Zulauf: Womöglich wäre es radikaler, wenn ich mich beispielsweise mit der Sprache von Demo-Slogans beschäftigen und diese dann direkt in den Demo-Kontext zurückführen würde. So könnte man viel eindeutiger sagen, dass meine Arbeit über das kulturelle Feld hinausreicht.

Andreas Storm: Tims Arbeit als Autor basiert auf einer ganz bestimmten Form des akademischen Jargons. Das akademische Leben ist tatsächlich die von ihm gelebte Realität. Ihr entnimmt er seine ganzen Begrifflichkeiten.

Bah Sadou: Sicher gebrauchen seine Stücke immer eine hohe Sprache. Man kann aber nicht immer Theater machen und dabei alle berücksichtigen. Es ist wichtig, zu wissen, an welches Publikum man seine Arbeit richtet. Sein jüngstes Stück *Pflege und Verpflegung* war ein Beitrag zu der aktuell geführten Diskussion in der Mehrheitsgesellschaft. Ich finde es berechtigt, wenn er dort Statements in einem Jargon deponiert, der durch dieses Publikum bestimmt ist. Tim will mit dem, was er macht, bestimmte Dinge erreichen, und wenn man etwas erreichen will, soll man die Leute in ihrer Sprache ansprechen.

Tim Zulauf: Ich bin skeptisch bezüglich des Ansatzes »einfaches Deutsch für migrantische Personen«. Es gibt viele Stimmen, die darin einen erleichterten Zugang zu Inhalten sehen. Ich glaube nicht, dass man eine Sprache lernt, indem man die einfachsten Regeln serviert bekommt. Man lernt, wenn einen gewisse Nuancen zu interessieren beginnen. Die Vereinfachung der Form schlägt sich immer auf die Inhalte nieder. Es ist also sinnvoll, komplizierte Sachen kompliziert zum Ausdruck zu bringen.

Racques Jancière: Im Verhältnis zwischen Künstler*innen und Rezipient*innen kann es nicht darum gehen, wie auch immer geartetes Wissen zu übermitteln. Die scheinbare Unwissenheit und Unfähigkeit von Menschen, Dinge richtig zu rezipieren, ist in Wirklichkeit eine disziplinierende Fiktion, die den Erklärenden als Machtinstrument für die Durchsetzung und Aufrechterhaltung ihrer Macht dient. Diese Fiktion fusst auf der Unterteilung der Welt in Wissende und Nichtwissende, Intelligente und Dumme, Fähige und Unfähige. Was Kunst hier leisten kann, ist, ihren Rezipient*innen ein Bewusstsein dafür zu verschaffen, was sie zu verarbeiten vermögen, wenn sie beginnen, sich selbst als ebenbürtig zu betrachten. Indem sie die Gleichheit aktiv für sich selbst beanspruchen, nehmen sie Abstand von der ihnen durch andere zugestandenen Position. Emanzipierte können emanzipierend wirken, indem sie Menschen als Gleiche betrachten und ihnen Dinge, Werke, Bilder zumuten, die sie selbst für wichtig und interessant halten.

Guido Henseler: Als Zuschauer*innen sind wir es gewohnt, ins Theater zu kommen und darin bestätigt zu werden, was man bereits weiss und glaubt. Tim lässt es ganz bewusst darauf ankommen, sein Publikum zu überfordern.

Zwischen Kunst und Aktivismus

Der Zürcher Autor Tim Zulauf, selbst Scharnier zwischen Autonomer Schule und Kulturkreisen: «Dass es Raumangebote gab und gibt, ist toll. Die Autonome Schule möchte ihr Angebot jedoch selbstbestimmt und in eigenen Räumen gestalten.» Zulauf engagiert sich seit einigen Wochen mit Theaterkursen und Filmprojekten an der Autonomen Schule. Mit zwei Videokameras dokumentieren Migranten ihren Alltag. Was daraus entsteht, ist noch unklar; im Juli zeigen Tim Zulauf, das «Kollektiv Bleiberecht» und der Verein «Bildung für alle» möglichst viele Beispiele solcher Lebensrealitäten in der Gessnerallee. «Ich versuche über kulturelle Kanäle zu veröffentlichen, was sich im Asylwesen ungesehen abspielt. Es besteht zu wenig Wissen darüber, das Thema wird verdrängt», begründet Zulauf sein Engagement. Warum bloss, könnte man fragen, kümmert sich ein Kulturschaffender nicht eher um andere marginalisierte Menschen, die konkrete Aussichten haben auf ein langfristiges Leben in der Schweiz? Es gehe ihm um grundsätzlichere Fragen, entgegnet Tim Zulauf: «Für welche Menschen Bewegungsspielraum und Entwicklungsmöglichkeiten dermassen eingegrenzt werden und warum.» (Katrín Hafner: »Der nächste Umzug führt in die Rote Fabrik«, in: *Tages-Anzeiger*, 9. 4. 2010)

Guido Henseler: Tim wird oft als politischer Künstler Schubladisiert. Als eine intellektuell und rhetorisch so gewappnete Person könnte er sofort zum Sprachrohr einer politischen Bewegung werden. Aber da zieht er sich zurück. Die Eindeutigkeit solcher exponierter Positionen und die Hierarchie, die sie beinhalten, könnte er nicht aushalten.

Mantal Chouffe: Kritische Kunst ist auf soziale Bewegungen angewiesen, in denen sie entstehen und auf die sie sich beziehen kann, ebenso wie soziale Bewegungen der Kunst und Kultur bedürfen, um mit ihrer Hilfe Menschen für politische Anliegen sensibilisieren und mobilisieren zu können. Damit neue Identitäten geschaffen und Räume kreiert werden, in denen Kontroversen Platz haben und Konflikte ausgetragen werden können. Zu glauben, dass man

im Kampf um die Demokratie die Mobilisierung von Emotionen vernachlässigen kann, bedeutet, dieses Feld denen zu überlassen, die die Demokratie zu untergraben versuchen. Der Vorwurf der Agitpropaganda greift zu kurz. Es geht vielmehr um eine politische Logik, die für das Soziale konstitutiv ist. Nicht nur Überzeugungen, sondern vor allem Gefühle lassen die Menschen sich zu politischen Bewegungen formieren.

Tim Zulauf: Bei kollektiven Vorhaben im Politumfeld habe ich zwangsläufig vieles an meiner künstlerischen Haltung aufzugeben. Bei der Arbeit mit Schauspieler*innen hingegen gibt es eine grössere Einigkeit über formal-inhaltliche Interessen, und so kann ich meine künstlerische Eigenwilligkeit einfacher durchsetzen. Kollektive Projekte sind in einem ästhetisch anderen Raum angesiedelt. Da geht es mir nicht darum, wie sie am Ende herauskommen, sondern dass sie von einer Dynamik leben, die allen Beteiligten etwas bringt. Es wäre einfacher, wenn ich mich stärker über den traditionellen Kunstkontext definieren und meine Arbeiten in der Galerie XY ausstellen könnte. Nicht wegen kommerzieller Vorteile, sondern als Setzung im definierten Kontext des Kunstbetriebs. Ich habe für mich einen Platz gesucht, der sich aus einer Selbstdefinition heraus ergab. Aber es ist eine echte Belastung, permanent diese eigene Nische jenseits disziplinärer Zuordnungen zu behaupten.

Bah Sadou: Tim arbeitet immer politisch, unabhängig davon, ob es um seine Theaterstücke geht, die ASZ oder das *Bleiberecht*-Kollektiv. Als wir die ASZ gründeten, tauchte er dort auf, um mit den Leuten Theater zu machen. Mit der Zeit hat er sehr unterschiedliche Sachen in der ASZ übernommen. Sein Interesse bei allen Projekten war es, den Leuten die Möglichkeit zu geben, sich zu äussern. Das hat vielleicht nicht mit den zentralen politischen Forderungen zu tun, aber es ist wichtig, dass die Leute sich mitteilen können und gehört werden.

Sønke Gau: Ich verfolge Tims Stücke seit Jahren und kann nicht verstehen, warum nicht mehr über ihn geschrieben wird oder warum er nicht mehr internationale Einladungen erhält. Seine

Position im Feld der politisch engagierten Kunstproduktion ist eine wichtige und überzeugende. Sein Anspruch an die Produktionsbedingungen und sein persönliches Engagement sind kein Schachzug, um Credibility zu erlangen, sondern ein Bedürfnis.

Raphael Jakob: Bereits bei Tims erster Anfrage an die *Bleiberecht*-Gruppe war seine Sympathie für die Initiative spürbar. Uns war gleich klar, dass es ihm nicht darum geht, die ASZ für seine persönliche Arbeit zu instrumentalisieren. Die Art und Weise, wie er an Projekte herangeht, ist auch der Grund, warum ihm ein so breit abgestütztes Vertrauen in der ASZ entgegengebracht wird. Seine Solidarität mit der Bewegung kommt auch unabhängig von seiner künstlerischen Praxis zum Ausdruck.

Tim Zulauf: Es ist brutal, wenn in aktivistischen Zusammenhängen ein generelles Misstrauen gegenüber dem Kunstfeld deutlich wird. Denn was heisst das für eine mögliche Zusammenarbeit? Kann es sie grundsätzlich nicht geben, da alles a priori korrumpiert ist? Es bleibt einem nichts anderes übrig, als sich diesem Verdacht jedes Mal auszusetzen. Sönke Gau hat im *Kunstbulletin* einen Artikel über unser Projekt im Rahmen von *Wir retten Zürich* geschrieben. Man könnte meinen, ich hätte daraus kulturelles Kapital geschlagen: Das kann mir beruflich etwas nützen, aber auch persönlich, denn eine Zusammenarbeit mit *Bleiberecht* und ASZ lässt mich als Person moralisch intakter erscheinen. Einen solchen Generalverdacht finde ich hochproblematisch. Wenn man allem einen Wertungsgedanken unterstellt, partizipiert man selbst an der kapitalistischen Logik, die man zu kritisieren vorgibt. Was habe ich für eine Möglichkeit, einem solchen Vorwurf zu widersprechen, ausser zu behaupten, dass es nicht stimmt?!

Racques Jancière: Der Marxismus entlarvte die vermeintliche Selbstbestimmtheit der Konsumgesellschaft als Illusion und legte die ökonomischen Mechanismen offen, um uns für die kapitalistische Beherrschung zu sensibilisieren.

117 Sönke Gau: »Tim Zulauf – Machtbeziehungen zwischen Rahmen, Gesten und Worten«, in: *Kunstbulletin* 9. 2010.

Dieses Wissen hat sich aber in sein Gegenteil gekehrt, und wir haben es uns in unserer Schuld bequem eingerichtet. Wir beklagen uns laufend über die alles durchdringende Logik der Verwertung und tragen zugleich permanent dazu bei, dass die Dinge so bleiben, wie sie sind.

Mantal Chouffe: Der ökonomische Determinismus, der alles durch die Brille der Verwertbarkeit sieht, zeichnet nicht nur die innere Logik des heute allgegenwärtigen Kapitalismus, sondern auch das marxistische Denken aus, von dem das linke Denken nach wie vor stark geprägt ist. Dabei wäre es dringend notwendig, dieses essenzialistisch-totalitäre Konzept als eine Verfestigung im hegemonial-diskursiven Gefüge zu enttarnen, ebenso wie auch die Klassenzugehörigkeit, die man in Abgrenzung zu Marx ausschliesslich als diskursiv hergestellte Zuschreibung begreifen sollte. Klassenspezifische Identitäten sind nicht Ursachen der vorherrschenden gesellschaftlichen Ordnung, sondern Ergebnisse von gesellschaftlichen Aushandlungen, genauso wie Fremdheit, Rassismus oder Sexismus. Alle Identitäten basieren nicht auf vermeintlich natürlichen Eigenschaften, sondern werden allein und ausschliesslich in diskursiven Prozessen definiert. Somit sind sie temporär und können nie vollständig fixiert werden.

Stefan Wagner: Tims Beispiel ist gewissermassen ein Appell an das autonome Künstlersubjekt, das überall gleichzeitig tätig sein kann, sich aber nicht dafür zu rechtfertigen braucht. Es fällt mir aber schwer, das in Zusammenhang mit Theater zu bringen. Denn Theater ist ein mir unverständliches System, eine Blackbox, in die Leute hineingehen und etwas Gestisches gezeigt bekommen. Dann gehen sie hinaus und sind geläutert. Das ist eine komische Form der künstlerischen Arbeit, etwas, was nichts mehr mit Verhandlung zu tun hat, sondern nur mit dem Vorführen. Vielleicht führt er damit auch das Theater vor? Dass Tim in diesen bildungsbürgerlichen Kontext Geflüchtete bringt, die dort Laientheater aufführen, ist wiederum schön, vor allem, weil während der Aufführung alles plötzlich Realität wird.

Yves Netzhammer: Die Trennung zwischen Kunst und politischen Inhalten ist für Tim werkimmanent. Es ist ihm klar, dass man ein Thema transformieren muss, damit daraus eine eigenständige künstlerische Arbeit entstehen kann. Daraus folgt auch, dass er es nicht als Teil seiner künstlerischen Arbeit begreift, wenn er seine Nachmittage an der ASZ verbringt. Die Problematiken, die er künstlerisch behandelt, durchlaufen immer einen Abstraktions- und Verdichtungsprozess. Dabei sind für ihn Begriffe wie Poetik oder Bildfindung nicht weniger zentral als die gesellschaftliche Relevanz seiner Arbeit.

Andrea Thal: Man kann die Unterschiede zwischen dem politischen Theater und dem politischen Aktivismus grundsätzlich diskutieren, aber das entspricht nicht Tims Denkweise. Tims Arbeit ist von seiner aktivistischen Tätigkeit geprägt. Sein Engagement als politischer Künstler lässt sich nicht von dem des politischen Menschen trennen. Da gehört das Produzieren der **Papierlosen Zeitung** genauso dazu wie das Stückeschreiben oder Unterrichten. Es geht um eine Übersetzungsleistung, während er zum Beispiel seine Recherchen in die Theaterstücke packt. Wie können aktivistische

118

118 *Papierlose Zeitung* ist ein Projekt der ASZ und antirassistischer Bewegungen. An ihr arbeiten Menschen mit und ohne Schweizer Pass zusammen. *Papierlose Zeitung* stellt eine Gegenöffentlichkeit zur Mainstream-Berichterstattung über Migrant*innen her und verbindet die Anliegen der *Bleiberecht-*Bewegung mit denen eines emanzipierenden

Wissensaustauschs. Alle Ausgaben der *Papierlosen Zeitung* sind gemeinschaftlich produziert: Die Autor*innengruppen unterstützen sich mit ihren Kenntnissen zu Konfliktgebieten, kulturellen Hintergründen, Rechtschreibung, Grafik, Fotografie und Artikelgestaltung gegenseitig. papierlosezeitung.ch

Ansätze, politische Umstände, Erfahrungen etc. in Figuren transportiert werden? Jede seiner künstlerischen Transformationen hat ganz konkrete Bezüge zu realen Begebenheiten.

Raphael Jakob: Tim ist in erster Linie ein Künstler und nicht ein politischer Aktivist, wobei ich das nicht trennen würde. Ich habe nie etwas von ihm gesehen, was nicht ein politisches Thema bearbeitet hätte. Es sind immer spezifische politische Fragestellungen, gesellschaftlich marginale Themen, die er in die Institutionen bringt. Damit konfrontiert er Leute, die diese Themen bislang allenfalls als Randnotiz in der Zeitung wahrgenommen haben.

Yves Netzhammer: Wesentlich für seine Arbeit sind seine Fähigkeit und zugleich sein Bedürfnis zur permanenten Veränderung und sein Unwille, sich über eine bestimmte Szene definieren zu lassen. Er ist dem Kunstsystem stets ausgewichen. Zwar wurden seine Projekte zunehmend in der Kunstwelt wahrgenommen, aber er sucht sich intuitiv andere Räume, in denen Berührungspunkte mit anderen Leuten und Themen grösser sind. Wenn er eine Ausstellung oder ein Theaterstück macht, kann er sein Publikum gut einschätzen. Vielleicht hat er diese ganz konkreten Aufgaben bei der ASZ auch übernommen, um an anderen Kontexten und Publika teilhaben zu können?

Tim Zulauf: Ich habe meine Verbindung zur ASZ als einen Versuch gesehen, ein solches Verhältnis kreativ zu gestalten und damit zu sagen, dass es viel mehr Bereiche gibt, in denen man sich engagieren kann, als nur die eigene Szene. Ich wollte wissen, was aufgrund des gegenseitigen Interesses entstehen kann. Überschneidungen gibt es vereinzelt. Aber im Allgemeinen geht es nicht wirklich weit, nicht weit genug. Das hat auch damit zu tun, wie segmentiert die schweizerische Gesellschaft funktioniert mit den ganzen Zuweisungen, wer, wie und was in welchem Feld machen darf. Ein Freund aus Pakistan meinte neulich, wenn man in der Schweiz ein Foto mache, hätte man nur Leute drauf, die auch sozial, ethnisch, politisch etc. zusammengehören. Fotografiert man hingegen jemanden in Pakistan, dann sind reiche und arme Leute drauf, Tiere laufen durch das Bild, Militär, Kinder, Alte. Es ist unmöglich, nur eine gesellschaftliche Schicht festzuhalten.

Andreas Storm: Tim ist jemand, der seine Möglichkeiten nutzt, um Strukturen zu schaffen als politischer Aktivist, Künstler, Autor. Als Autor braucht er gewisse Rahmenbedingungen, um seine Anliegen zu übermitteln. Dazu gehören beispielsweise professionelle Schauspieler*innen. Ihm geht es um die Veränderung bestehender gesellschaftlicher Verhältnisse, einerseits real und praktisch, andererseits auf einer Metaebene über Reden, Appelle, Manifeste in seinen Stücken, über die vielen Kanäle, die er dabei benutzt. Das hat Überschneidungen mit dem politischen Theater von Brecht, Artaud und Co., die heute zu vollkommenen No-Gos geworden sind.

Racques Jancière: Das Theater, das nach platonischer Auffassung ein Ort ist, an dem Unwissende eingeladen sind, einem Schauspiel des aufklärerischen Pathos beizuwohnen, ist in der Polarität zwischen der Aktivität der Schauspieler*innen und der Passivität der Zuschauer*innen begründet. Letzteren werden Mittel und Wege aufgezeigt, mit denen sie zu Handelnden werden sollen. Das epische Theater Brechts, das Theater der Grausamkeit Artauds oder auch die Gesellschaft des Spektakels Guy Debords sind paradigmatisch für dieses Denkmodell. Wenn es um die wirkliche Emanzipation des Publikums gehen soll, ist aber der Versuch seiner Aktivierung durch die Auflösung der Grenze zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum vollkommen verfehlt. Die Dramaturgien, mit denen dabei operiert wird, basieren auf dem Schema der Schuld und der Katharsis. Es ist eine brutale Verwechslung von Partizipation und Emanzipation.

Stefan Wagner: Natürlich wird Tims künstlerische Auseinandersetzung mit politischen Themen durch sein öffentliches Engagement gestärkt. Er ist eine Autorität, sowohl in Bezug auf Politik als auch auf Kunst, und ist in der Lage, die beiden Bereiche zusammenzuführen: Jede seiner Arbeiten wird in Verbindung mit seinen anderen Arbeiten rezipiert. So nimmt man auch den Auftritt der ASZ-Theatergruppe in der Gessnerallee wahr. Ich komme dabei nicht drum herum, über das Phänomen der Autor*innenschaft zu sprechen, die in Tims Projekten sehr stark ist. Eine positive Wirkung dieser Autor*innenschaft ist, dass es jemand Greifbaren gibt, der die Verantwortung übernimmt.

Tim Zulauf: Die Frage, ob ich als Künstler auftrete oder nicht, ist unwichtig. Im Fall von *Wir retten Zürich* ist mir meine Beteiligung nicht sonderlich gut gelungen. Aber man muss in Kauf nehmen, dass man sich die Hände schmutzig macht und Missverständnisse provoziert. Sonst bleibt man in den disziplinierten Feldzuweisungen stecken, in denen man sich nur so und nicht anders äussern darf. Was ich schlimm finde: Wenn man sich als Autor politisch engagiert, indem man eine Geschichte über Menschen schreibt, die im Kühlwagen sterben. Kurzum: Es geht mir nicht darum, ständig zu fragen, ob ich Theater, Kunst, Recherche oder Soziologie praktiziere. Um darüber nachzudenken, wie andere mögliche Zukünfte aussehen könnten, ist diese Frage uninteressant. Auch liegt es nicht in meinem Interesse, mich um die Rezeption meiner Arbeit als »politisch«, »engagiert« oder »kritisch« zu kümmern. Dennoch scheitere ich beim Versuch, solchen identitären Zuschreibungen zu entkommen.

Wie arbeiten?

Andrea Thal: Die Arbeit an der Arbeitsweise ist Politik der Form, weil die Form, mit der man in einem bestehenden hegemonialen Kanon arbeitet, nicht einfach gegeben ist, sondern gestaltbar. Die Überlegung zur Form ist für Tim sehr wichtig. Lustigerweise findet Tim seine Inspirationsquellen in Talkshows, Krimis und Thrillern; solche Popkulturformate laufen in seinen Inszenierungen als eine Art Parallelspur nebenher.

Andreas Storm: Er stellt Theaterproduktionen auf die Beine, bei denen nur die Schauspieler*innen Profis sind. Bühnenbild, Musik, Kostüme, Videos stammen von Bildenden Künstler*innen, die überhaupt keine Ahnung davon haben, was und wie im traditionellen Theater erzählbar ist. Anfangs haben wir, die Schauspieler*innen, protestiert: Das geht nicht, das ist so nicht machbar! Tim interessiert solche Theaterregeln aber gar nicht. Es ist aufregend, seine Utopien, die zwar im Kontext des Theaters entstehen, aber als reale gesellschaftliche Modelle gedacht sind, mitzugestalten.

Tim Zulauf: Der Frage einer Produktionsästhetik ist für meine Arbeit sehr wichtig. Wobei das ein kompliziertes Wort für etwas relativ Banales ist. Bei meinen Projekten entwickeln alle Mitwirkenden die Sache gemeinsam, unabhängig davon, ob sie Geflüchtete oder Schweizer*innen, Schauspieler*innen oder Techniker*innen sind. Es ist etwas, was erst aus Gegebenem entsteht und nicht, wie im traditionellen Theater oder Film üblich, schon vorkonzipiert ist und auf eine Umsetzung wartet.

Yves Netzhammer: Die Produktionsästhetik ist bei Tim ein grosses Thema voller Widersprüche. Anfangs ging er basisdemokratisch vor und versuchte, seine Stücke in möglichst gleichberechtigter Zusammenarbeit zu entwickeln. So wird man mit vielen Fragen konfrontiert: Wie lang kann man alles offenlassen? Wie können die verschiedenen Mentalitäten der Beteiligten miteinander vereinbart werden? Immer wieder liess er sich viel Kritik gefallen und litt enorm unter diesen Prozessen. Die angestrebte demokratische Teilhabe scheiterte immer wieder. Im Theater, wo es so viele Beteiligte und Meinungen gibt, ist ein solcher Anspruch kaum auszuhalten. Aber es ist ihm nach wie vor ein Anliegen, so zu arbeiten.

Andreas Storm: Das Arbeiten im Kollektiv ist eine theaterimmanente Sache. Das Theater an sich bietet ein soziales Modell dafür, wie man miteinander lebt und arbeitet. Aber im Gegensatz zum klassischen Theater arbeitet Tim ausserordentlich demokratisch.

Raphael Jakob: Es ist nicht sehr produktiv, wenn man seine künstlerische Autor*innenschaft bei Projekten mit vielen Beteiligten zu nivellieren versucht. Tim hat den Mut, auch mal autoritär zu werden. Die Ernsthaftigkeit, mit der er Dinge kritisiert, ist zugleich auch die Ernsthaftigkeit, mit der er die Leute an der ASZ wahrnimmt. Wir wollen nicht irgendein Ghettoprojekt und auch keine schreckliche integrationsfördernde Mainstream-Massnahme mit jammernden Asylsuchenden sein, die Farbstiftzeichnungen von ihren Gefängnissen anfertigen. Es geht um die Bildung und um den Austausch von Ressourcen, also darum, dass man voneinander lernt. Die Leute können von Tim lernen, und auch er lernt aus diesen Kooperationen.

Racques Jancière: Alle Menschen sind in der Lage, ihre Wahl selbstständig zu treffen. Das Errichten eines Schonraums, in dem die Beteiligten mit keinen gegensätzlichen Haltungen und keiner Kritik konfrontiert werden, kann schnell zur zwar gut gemeinten, aber apriorischen Festlegung von Wissen und Unwissen, von Aktivität und Passivität führen. Allesamt sind es Allegorien der Ungleichheit, die dafür sorgen, dass sich die Hierarchien niemals auflösen.

Tim Zulauf: Wenn man mit Laien im Migrationskontext arbeitet, muss man gute Gründe haben, weshalb diese Leute einen interessieren. Man kommt schnell an den Punkt, wo man gestehen muss, dass dieses besondere Interesse mit ihrem Flüchtlingsdasein zu tun hat. Aber sind alle Geflüchteten per se interessant? Eigentlich können Leute einen nur dann interessieren, wenn man sie als Personen ernst nimmt, und wenn sie ihrerseits das jeweilige Projekt ernst nehmen. Holt man aber Leute nur in ihrer Funktion

als Geflüchtete auf die Bühne, macht man einen privaten Aspekt von ihnen öffentlich, der zwar auch politisch geklammert ist, aber diese Reduktion ist hochproblematisch. Als ich mit der ASZ-Theatergruppe zusammenkam, wusste ich nicht, was das für Leute sind und ob ich überhaupt mit ihnen zusammenarbeiten wollte. Man lässt sich darauf ein und lernt sich mit der Zeit kennen. Das bedeutet aber, dass die Aussage »Ich spiele gerne Theater« nicht reicht: Man muss sich wirklich für die Zusammenarbeit entscheiden.

Raphael Jakob: Die Diskussion darüber, ob man Geflüchtete in Kunstprojekte einbeziehen darf, die an der ASZ immer wieder geführt wurde, finde ich kontraproduktiv. Man spricht kritisch darüber, dass Herrschaftsverhältnisse durch privilegierte Kunstschaffende reproduziert werden. Mit dieser Kritik bevormundet man aber auch die Leute. Man sollte davon ausgehen, dass diese in der Lage sind, sich frei zu entscheiden. Prekär lebende Künstler*innen und Theatermacher*innen versuchen, etwas Engagiertes auf die Beine zu stellen. Sie derart zu dekonstruieren, ist unpolitisch und narzisstisch. Man erhebt seine Stimme, die für alle Geflüchtete sprechen soll, und belehrt sie darüber, dass sie von einer bösen weissen Person manipuliert werden.

Bah Sadou: Alle Projekte, die Tim an der Schule umgesetzt hat, trugen eine grosse Zuversicht in sich. Sein Umgang mit den Leuten, mit denen er zusammengearbeitet hat, war sehr fair. Er sagte zwar immer seine Meinung, aber von gleich zu gleich.

Sönke Gau: Es wird komplex, wenn man Laien in die Arbeit einbezieht. Ein schlimmes Beispiel dafür ist **Santiago Sierra**. Er nutzt Obdachlose und Migrant*innen als Material für seine Kunst und macht damit Instrumentalisierung kenntlich, die zugleich mit einem unhaltbaren Zynismus einhergeht. Tim hat einen entgegengesetzten Ansatz. In seinem Projekt mit der ASZ in der Gessnerallee ging es darum, mit den Credits, die er sich mit seinen Projekten erarbeitet hat, etwas zu ermöglichen.

119 Der spanisch-mexikanische Künstler Santiago Sierra thematisiert mit seinen Arbeiten die strukturelle Gewalt politischer und wirtschaftlicher Systeme. Für sein Werk *250 cm line tattooed on 6 paid people* (1999) liessen sich sechs nebeneinanderstehende junge Kubaner für

30 Dollar eine durchgehende Linie auf den Rücken tätowieren. Im Dezember 2000 wiederholte er die Aktion in El Gallo Arte Contemporáneo, Salamanca, Spanien, unter dem Titel *160 cm line tattooed on 4 people*.

Tim Zulauf: Die Form der Kritik eines **Renzo Martens** beispielsweise finde ich uninteressant, weil ich denke, dass wir über unsere gesellschaftlichen Verhältnisse – ob sie nun postkolonial, rassistisch oder sexistisch determiniert sind – gut Bescheid wissen. Wesentlich interessanter wäre es, eine andere, neue Ökonomie des Zusammenlebens vorzuschlagen, statt einen Vorwurf erneut und überspitzt zu platzieren, mit dem man weiterhin auf der Achse der zu kritisierenden Entwicklung agiert. Ein solches Projekt impliziert keine inneren Widersprüche, anhand deren man die eigene Haltung infrage stellen könnte. Eine zynische oder ironische Haltung ist und bleibt in sich konstant, denn man weiss es immer besser, aber verkleidet sein Besserwissen in ironisches Fragen. Die Ambivalenz der Menschen wird dabei komplett verkannt. Diese Verkürzung geht mir auf den Wecker.

Andrea Thal: Tims Stücke setzen sich mit der Repräsentation der Mehrheitsgesellschaft auseinander. Er hat eine grosse Vorsicht gegenüber Projekten, die Migrant*innen framen. Das sind sehr komplexe Prozesse, die in solchen Projekten abgehen. Es ist schwierig, die ganzen Machtrelationen, Sehgewohnheiten und einen gewissen Sensationalismus seitens des Theaterpublikums aufzufangen. Sich da einen Fehler zu erlauben, wäre für Tim das Schlimmste.

Tim Zulauf: Projekte mit politischem Gehalt kommen zustande, weil sich viele Menschen in ihrem Gerechtigkeitsinn verletzt fühlen und sagen: So kann es nicht weitergehen. Die Grundschwäche solcher Projekte ist, dass sie meistens einen moralischen Beigeschmack haben. Künstler*innen denken, dass sie sich um die wirklichen, dringlichen Probleme der Welt kümmern. Das erzeugt einen Wettstreit der Gerechtigkeit. Oft machen solche Projekte von ihrer formellen Setzung her alles richtig. Aber man erkennt in

120 Die erste Arbeit, mit der der niederländische Künstler Renzo Martens in Erscheinung trat, war der Film *Episode1* (2003). Darin dokumentiert Martens seine illegale Reise in das Kriegsgebiet von Tschetschenien. Die darauf folgende filmische Abhandlung *Enjoy Poverty* (2008) wurde auf der 6. Berlin Biennale 2010 präsentiert und hat dem Künstler zu einer breiten internationalen Rezeption verholfen. Renzo Martens unternimmt darin, mit einer Kamera bewaffnet, eine Reise in den Kongo, um

Afrikas lukrativstes Exportgut einzufangen: Armut. Weder vom Kakaoverkauf noch vom Gold bleibt für die Lokalbevölkerung viel übrig. Deshalb versucht Renzo Martens im Dschungel, die Kongolesen davon zu überzeugen, aus ihrer Armut das Beste zu machen und sich daran zu gewöhnen – nur so könnten sie daraus »Profit« schlagen. Formal ist *Enjoy Poverty* eine Mischung aus Journalismus, Satire und Kritik.

ihnen klare moralische Muster, die viel zu oberflächlich sind, weil letztlich die besondere Haltung der Macher*innen fehlt. Sie sind genauso wenig interessant wie irgendwelche anderen Artefakte, die sich gar nicht so kritisch und moralisch gebärden.

*Mantal Chouffe: Wenn das Politische nicht länger anhand differenter Haltungen verhandelt wird, sondern sich ins Register des Moralischen verlagert, spreche ich von der Auflösung des Politischen. Man beginnt, mit Kategorien von Gut und Böse zu operieren. Die Kritik verkommt zu einem Distinktionsmerkmal, weil die Position der Kritiker*innen sich durch die Denunzierung des bösen Sie konstituiert und die Festigung des guten, kritischen Wir in den Vordergrund rückt.*

*Racques Jancière: Kritik steht für die Erzeugung von Unterscheidungen, Trennungen und Dissensen. Was bedeutet aber Kritik in der Kunst? In der kritischen Kunstproduktion kann es kein direktes Verhältnis zwischen den Ansichten der Künstler*innen, dem Werk und der von ihm evozierten Wirkung geben.*

Sønke Gau: Politische Ausstellungen sind zurzeit en vogue. Aber viel zu oft entspricht die interne Situation nicht dem nach aussen getragenen politischen Anspruch, weil beispielsweise die Arbeitsverhältnisse vollkommen schräg laufen. Dieser Punkt ist ausschlaggebend in Tims Praxis: Er ist immer darum bemüht, Budgets aufzustellen, die es möglich machen, kollaboratives Arbeiten gebührend zu entlohnen.

Andreas Storm: Tim ist einer der Regisseure, die sehr geduldig auch mit unbequemsten Menschen arbeiten, wenn sie inspirierend oder inhaltlich wichtig sind. Nie scheut er den Konflikt. Das ist ein wesentlicher Teil seiner Praxis: dass die Dinge knirschen und aneinanderklatschen dürfen. Deshalb setzt er sich willentlich der Zusammenarbeit mit anderen Künstler*innen aus, die ihren eigenen Kopf und ihre eigenen Vorstellungen haben. Ich kenne kaum jemanden, der so viel Geduld aufbringen kann wie Tim. Fast schon selbstzerstörerisch stellt er seine Texte Menschen, mit denen er arbeitet, zur Verfügung, und dann findet man sie entweder toll oder schlecht und verwirft sie. Er hält das immer aus, wenn ich als Schauspieler sage, dass ich nichts damit anfangen kann oder es unklug finde. Als SchauspielerIn ist man es gewohnt, ständig von der Regie bewertet zu werden. Den Spiess umzudrehen, geht aber eigentlich nicht.

Tim Zulauf: Wenn eine migrantische Laientheatergruppe ein Stück konzipiert, kriegten die üblichen Theatergänger*innen Anfälle. Das sei furchtbar, und man könne so etwas nicht ernst nehmen. Als problematisch empfinde ich es auch, wenn jemand über mich sagt: »Das ist jemand, der mit Geflüchteten arbeitet«, weil eine solche Zuschreibung die verschiedenen Rollen und Funktionen innerhalb eines derartigen Kollektivs und dessen Möglichkeitsräume extrem reduziert. Mein Interesse gilt primär den Verhältnissen, in denen man sich während einer solchen Zusammenarbeit begegnet, an welchem Ort und mit welchem Entstehungshintergrund sie stattfindet.

Guido Henseler: Tims Stücke sind auf ganz verschiedenen Ebenen auch Lehrstücke für ihn selbst. Das hat damit zu tun, dass er die eigenen Unsicherheiten immer offen verhandelt und sich bereitwillig in Situationen versetzt, die für ihn selbst nicht klar sind, so, als würde er sich mit uns Rezipient*innen gemeinsam aufs Glatteis begeben.

Yves Netzhammer: Ein Stück mit einem solchen Aufwand auf die Beine zu stellen, das nur wenige Aufführungen erfährt, ist eine brutale Art zu arbeiten. Danach muss man sich jedes Mal selbst reflektieren und neu motivieren. Dazu kommt die Verantwortung für die Schauspieler*innen. Die Arbeit bringt sie oft an ihre Grenzen. Wenn das Stück nach zwei Jahren wieder aufgeführt

wird, müssen sie ihre hochkomplexen Texte wieder voll präsent haben. Das alles liegt in seiner Verantwortung als Autor, Regisseur und Produzent. An dieser Stelle bräuchte Tim starke Partner*innen, die seine Projekte weitertragen, promoten, unterstützen. Aber heute, in einer Zeit, in der die Gesellschaft und die Medien Komplexität nicht unbedingt schätzen, ist es nicht einfach, Leute für solche Projekte zu gewinnen.

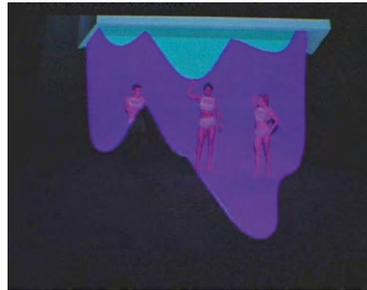
Das Schauspiel-Projekt
***Die Zeitschrift in der
Rahmenhandlung*** (2009)
dramatisiert Konventionen
des Ausstellens und Vermitteln.
Mit den Figuren des Fotografen,
der Rahmenmacherin und der Leiterin
eines Körpersprache-Seminars
umkreist das Stück den Zürcher
Ausstellungsraum Les Complices*.
In jeweils drei Loops aus Live-Spiel
und Videofilm interpretieren die
Schauspieler*innen pro Aufführung
einen Text, in dem sich Körperbilder,
Aneignungsstrategien und Präsentationstechniken
immer wieder neu ineinander setzen
und auflösen.

**Schauspiel: Birgit Stöger,
Cathrin Störmer,
Andreas Storm;
Text, Projekt: Tim Zulauf;
Dramaturgie: Andreas Storm;
Video: Franziska Koch;
Produktion: Andrea Thal /
Les Complices*.**

Bilder: aus dem Archiv von Tim Zulauf



Im **Migrantenstadt** (2003–2004) werden in fünf Episoden Heimat, Gruppenzugehörigkeit und Ausschluss unter stets neuen Bedingungen trainiert, manipuliert oder verworfen. Das Stück versteht Migration als eine ökonomisch bestimmte Kategorie, die jener der Nation – sei sie fremd oder eigen – übergeordnet ist. Schauspiel: Ingo Heise, Felix von Hugo, Agnes Lampkin,



Bilder: aus dem Archiv
von Tim Zulauf

**Wanda Vyslouzilova,
Andreas Storm; Text, Songtext,
Regie: Tim Zulauf; Ani-
mationen: Yves Netzhammer;
Bühne: Daniel Robert Hunziker;
Kostüm: Zuzana Ponicanova;
Musik: Marcus Maeder,
Bernd Schurer.**



Bilder: aus dem Archiv von Tim Zulauf



Die szenische Lesung ***Kleinkredit*** (2005–2008) erzählt Aufstieg und Fall eines Bruderpaars, in freier Anlehnung an den Milliardenbetrug der Gebrüder Schmider mit der Firma Flowtex von Mitte der 1990er-Jahre. Zwei Schauspieler*innen sitzen sich gegenüber: der Mann dreimal als ein jeweils scheinbar anderer, die Frau dreimal als



Bild: aus dem Archiv von Tim Zulauf

eine, die das Gleiche am Gegenüber vermeintlich nicht erkennt. Die zunehmende Überlagerung der

Register »Schauspieler*in«, »Figur« und »von der Figur gespielte Figur« ermöglicht Umwertungen, in denen sich

Prestigebilder und Leistungskategorien nach neuer Hierarchie ordnen. Schauspiel: Ursula Ritter, Andreas Storm; Text und Regie: Tim Zulauf.



Bilder: aus dem Archiv von Tim Zulauf

Copyshop Europa (2007) wirft die Frage auf: Was passiert, wenn ein Traditionsbetrieb von einer Generation an die nächste übergeben wird? Wie wird ein Erbe verwaltet, und wie konstruiert ist dabei die Erblinie selber? Vor dem Hintergrund dieser Fragen werden die Wechselbeziehungen im sich neu formierenden Europa weitergesponnen und Nationalpolitik auf ihre blinden Flecken hin befragt. Das Stück erzählt die Familiengeschichte als Abfolge von Geschäftsideen, Kopiertechnologien und politischen Bewegungen, die in Konkurrenz zu den Lebensentwürfen der Einzelnen stehen. Schauspiel: Otto Edelman, Dominique Jann, Ursula Reiter, Andreas Storm, Suzanne Thommen, Wanda Wylowa;

**Text, Regie: Tim Zulauf;
Bildarbeiten: Yves Netzhammer;
Bühne: Monika Schori;
Kostüm: Zuzana Ponicanova;
Musik: Bernd Schurer;
Dramaturgie: Mats Staub.**



Bild: aus dem Archiv von Tim Zulauf

Genossenschaft jetzt! (2009–2010) lässt unterschiedliche Auffassungen von »gemeinschaftlicher Selbsthilfe« aufeinanderprallen: von den Gründungsmythen der Eidgenossenschaft bis zu gescheiterten Modellen genossenschaftlicher Entwicklungshilfe, von monopolistischen Konsumgenossenschaften bis zur Kollektivierung der Bodenrente. Diese Vielzahl von Auffassungen wird mit der Überlegung verknüpft, ob und wie Genossenschaften zur internationalen Entwicklung solidarischer Wirtschaftsformen beitragen können. Vor dem Hintergrund der weltweiten Finanzkrise orientiert sich das Projekt am aktuellen Diskussionsstand der Genossenschaftsbewegung. Schauspiel: Ariane Anderegg, Sascha Gersak, Christoph Rath,

**Ursula Reiter, Andreas Storm,
Wanda Wylowa; Text und
Regie: Tim Zulauf;
Dramaturgie: Mats Staub;
Musik: Bernd Schurer;
Bühne: Daniel Robert Hunziker;
Kostüm: Zuzana Ponicanova.**

Bilder: aus dem Archiv von Tim Zulauf



Der Film ***Polizei essen, Ausweis essen*** (2003) wurde mit Asylsuchenden im Durchgangszentrum Kempththal während eines Zeitraums von zweieinhalb Monaten erarbeitet. Ausgehend von einem Setting mit Spielfiguren und Kostümen



definierten die Asylsuchenden Charaktere, die ihnen für ihre individuelle Situation prägend erschienen. Mit

diesen Charakteren wurden in Improvisation Szenen entwickelt, die im Film schliesslich thematisch aneinandergeschnitten sind. Zentrales Motiv in der Beschäftigung der Asylsuchenden mit den fiktiven Rollen war ihr Verhältnis zur Nacherzählung der eigenen Biografie, welche während der

**Gesuchsverfahren vonseiten
der Behörden immer wieder
problematisiert und infrage
gestellt wird. Schauspiel:
Sadou Bah, Odbaatar Batsuch,
Ghassan Ismail, Jawad Ismail,
Muhammad Ismail,
Valentine Kajura,
Diana Pietrasik, Daniel Pietrasik,
Dawid Pietrasik, Martin Stojkov,
Martina Stojkov u. a.; Kamera,
Schnitt: Tim Zulauf.**



Bilder: aus dem Archiv von Tim Zulauf



Das Projekt *Striche durch Rechnungen* (2013–2015) beschäftigt sich mit dem jüngeren Geschehen im Zürcher Sexgewerbe: Im Herbst 2013 verlagerte das Stimmvolk mit 52,6 % den Strassenstrich am Sihlquai in Verrichtungs-

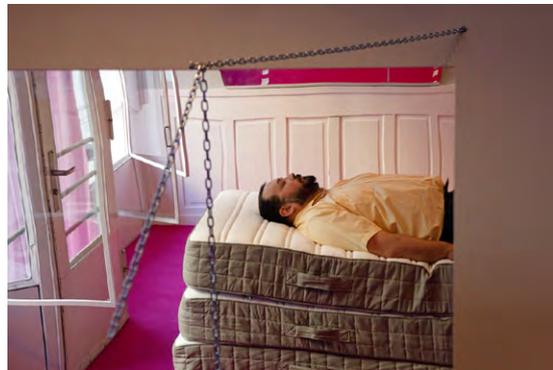


boxen nach Zürich-Altstetten. Und seit dem 1.1.2013 verpflichtet eine neue Prostitutions-

gewerbeverordnung Sexarbeiter*innen, einheitliche Bewilligungsverfahren durchzustehen. *Striche durch Rechnungen* setzt sich aus unterschiedlichen Text- und Handlungsfragmenten zusammen, die während der vierstündigen Aufführungsdauer in wechselnder Reihenfolge wiederholt gespielt werden.

Die *Installative Dramatisierung* kann durchgehend besucht werden. Performance, Schauspiel: Andreas Storm, Christoph Rath; Text, Projekt, Installation: Tim Zulauf; Dramaturgie: Andreas Storm, Andrea Thal; Video: Franziska Koch, Guido Henseler; Ton: Susanne Affolter, Guido Henseler.

Bild: aus dem Archiv von Tim Zulauf



Zum 20-jährigen Jubiläum des Theaterhauses Gessnerallee und im Rahmen des Festivals **Wir retten Zürich** entwickelte Tim Zulauf gemeinsam mit dem Kollektiv *Bleiberecht* und der *Autonomen Schule Zürich (ASZ)* mehrere Formate öffentlichen Protests. Im

Juli 2010 veranstalteten die Beteiligten im Theaterhaus Gessnerallee eine

mehrteilige Präsentation zum Thema »autonome Bildungspolitik« mit einer Aufführung der Theatergruppe der ASZ, mit einer Direktschaltung nach Bern, zu der parallel laufende Besetzung der Kleinen Schanze (6.–7. 2010) und mehreren Publikumsdiskussionen.



Bilder: aus dem Archiv von Tim Zulauf

Deviare – Vier Agenten – Part of a Movie war ein Beitrag zum von Andrea Thal kuratierten, offiziellen Schweizer Biennale-Venedig-Programm *Chewing the Scenery* (2011). Als installative Dramatisierung setzte das Projekt die Schwelle zwischen der Ausstellung und dem städtischen bzw. touristischen Alltag Venedigs so niedrig wie möglich: Wer dem Stück in einer ersten Gasse als Hörspiel begegnete, sah sich möglicherweise bald mit der Figur im Mantel konfrontiert, die eine Stadtkarte zu lesen versuchte oder an der Tankstelle Benzin abzapfte – bis sich aus der Interaktion von Videofilm und Performance ein medial eigener Dialog entspann. Text, Regie, Installation: Tim Zulauf; Schauspiel: Meret Hottinger, Christoph Rath, Ursula Reiter und Samuel Streiff; Kamera:

**Sebastian Geret; Schnitt:
Guido Henseler; Ton:
Ramon Orza; Kostüm:
Zuzana Ponicanova.**



Bilder: aus dem Archiv von Tim Zulauf

Pflege und Verpflegung

(2014–2016) treibt den heutigen Care-Notstand auf die Spitze und sucht nach Wegen, die Fürsorgearbeit von der Forderung nach mehr Effizienz zu befreien. Schauspiel: Vivien Bullert, Meret Hottinger, Christoph Rath, Elisabeth Rolli; Text, Regie: Tim Zulauf; Licht, Raum: Stefan Marti, Michael Omlin, Tim Zulauf; Ton: Susanne Affolter; Kostüm: Kollektiv; Dramaturgie: Andreas Storm.

Bilder: aus dem Archiv von Tim Zulauf



Rachel Mader

Performative Research

Kommentare zu einem neuen
Paradigma in der künstlerischen
Forschung und Marina Belobrovajas
praxisbasiertem PhD

Der hier vorgelegte Text von Marina Belobrovaja leistet entscheidende Beiträge zu mindestens vier Bereichen: Sie bietet neues Quellenmaterial zu weitgehend flüchtigen und daher meist wenig dokumentierten Kunstinitiativen; sie kommentiert und deutet die gegenwärtigen Debatten über engagierte und politische Kunstpraktiken; sie entwirft einen neuen, eigenständigen Umgang mit theoretischen Referenzen. Und sie verwirklicht das Modell eines Practice-based PhD, in dem künstlerische Praxis und analytische Reflexion nicht nebeneinander gestellt werden, sondern unauflöslich und produktiv ineinander verflochten sind.¹ Damit wird eine neuer Modus des Forschens behauptet, der jüngst unter der Bezeichnung »Performative Research Paradigm« als notwendige Ergänzung zu den bestehenden Modellen der qualitativen und quantitativen Forschung eingeführt wurde.² Die nachfolgenden Ausführungen über das produktive Potenzial von Belobrovajas Projekt beginne ich mit Erläuterungen dieses neuen Paradigmas, bildet es doch den argumentativen Rahmen für die Erörterung der inhaltlichen Erkenntnisse.

Das Performative Research Paradigm

Was es behauptet und was es will

Im Bemühen darum, der noch jungen und unsicher in diverse Richtungen ausgreifenden Diskussion um Practice-based PhDs eine klärende Grundlage zur Verfügung zu stellen, hat der amerikanische

Kunsthistoriker James Elkins einen Sammelband mit auszugsweise vorgestellten Beispielen praxisbasierter PhDs herausgegeben. Ergänzend enthält die Publikation theoretische Essays, in denen dieses neue Format hinsichtlich forschungspolitischer und philosophisch-theoretischer Fragen, aber auch methodischer Unklarheiten und organisatorischer Belange beleuchtet wird. In seinem eigenen Beitrag »The Three Configurations of Studio-Art PhDs« ist es Elkins darum zu tun, das Verhältnis zwischen wissenschaftlicher Recherche und kreativen Tätigkeiten als philosophisches Problem zu systematisieren und zu klären.³ Er benennt drei aus seiner Sicht mögliche Konstellationen, mit deren Hilfe er in durchaus paradox anmutender Weise sein Plädoyer für dieses potenziell innovative Forschungsmodell in traditionellen Kategorisierungen fasst. Ein erstes Modell versteht die forschende Tätigkeit als der künstlerischen Arbeit dienend. In diesem Rahmen kann etwa kunsthistorisches Hintergrundwissen, ein philosophischer oder theoretischer Referenzrahmen entwickelt, eine kunstkritische Betrachtung der eigenen Arbeit geliefert oder weitere wissenschaftliche Felder, die für die künstlerische Produktion wichtig sind, aufgearbeitet werden. Das zweite Modell geht von einer Gleichwertigkeit der beiden Bestandteile aus, die im besten Fall in einem »new interdisciplinary field« münden würden, das »visual studies« oder »visual culture studies« genannt werden könnte. Die Herausforderung dabei sei, so Elkins, dass die nicht-künstlerische Auseinandersetzung in ihrem jeweiligen Fachbereich ebenfalls anerkannt werde und nicht zu einer Hilfswissenschaft verkomme, der/die PhD-Kandidat*in sich also in zwei Disziplinen als Expert*in zu beweisen habe. Das dritte Modell ist für Elkins zugleich äußerst attraktiv und problematisch, da es von einer vollkommenen Verschmelzung der beiden Komponenten ausgeht und damit die bekannten Kategorien in einer Weise in Frage stellt, die auch zu Schwierigkeiten in der Bewertung führen. Und so fragt Elkins: »If such a dissertation existed, it would be extremely difficult to evaluate in an academic setting because the entire apparatus of scholarship, from the argument to the footnotes, would have to be legible as creative writing [sic].«⁴ Und er schließt diese Überlegung mit der zwar fragenden, aber dennoch regelnden Aussage: »Perhaps the new degree should be understood as a fundamental critique of disciplinarity itself.«⁵

Elkins' Argumentation ist in gewisser Weise symptomatisch für die Diskussionen über künstlerische Forschung insgesamt: Seine zaghaften Versuche, diesen Forschungsbereich beispielhaft entlang von Practice-based PhDs zu charakterisieren, stehen in komplizierten Verschränkungen mit den Parametern anerkannter Wissenschaftskulturen, die trotz gegenteiliger Absicht als unumgängliches Referenzfeld gesetzt werden. Die Rücksichtnahme auf dieses Feld umfasst nicht nur die forschungspolitischen Aspekte (dazu zählen etwa Fragen der Finanzierung, der institutionellen Organisation und Anerkennung). Der enge Abgleich der künstlerischen Forschung mit den traditionellen Wissenschaftsformen bezieht auch Parameter wie das Selbstverständnis der Forschenden, den spezifischen Charakter des Wissens, Vorgehensweisen oder Maßstäbe für die Evaluation mit ein. Zu jedem dieser Aspekte gibt es eine stattliche Anzahl von Publikationen, die wahlweise unter Hervorhebung von Parallelen für mehr Anerkennung von künstlerischer Forschung plädieren oder gerade in der Betonung der Differenzen die Stärken des neuen Forschungstyps sehen.⁶

Auch Brad Haseman will sich mit dem von ihm vorgeschlagenen Performative Research Paradigm von den anerkannten quantitativen und qualitativen Forschungsmodellen absetzen und bringt dafür die Wendung des »thirdspace« ein.⁷ Bei der Festlegung der Eigenheiten dieses Paradigmas nimmt die Vielschichtigkeit des zentral gesetzten Begriffs »Performativität« eine Schlüsselstellung ein.⁸ Bereits den Forschungsprozess selbst charakterisiert Haseman als performativ im doppelten Sinne: indem das praktische Tun konstitutiver Teil des Forschens selbst ist, aber auch indem der Prozess als transformativ, also sich konstant entwerfend konzipiert ist. Diese Anlage bringt meist einen »multi-method«-Ansatz mit sich, den Haseman zwar durchaus auch in den anderen Forschungstypen gegeben sieht, der aber ihm zufolge durch die Anbindung an die praktische Tätigkeit eine neue und eigenständige Ausprägung erhält: »The strength of practice-led research is its capacity to forge new, hybrid or mutant research methods that are specific to the object of enquiry.«⁹ Forschung unter dem Zeichen des Performative Research Paradigm leistet also nicht nur einen Beitrag zu einer je spezifischen Thematik, sondern wirkt dabei auch so auf die Methoden ein, dass sie eine Veränderung oder zumindest Kommentierung erfahren. Und auch die Darstellungen der aus dem forschenden

Prozess resultierenden Erkenntnisse müssten in ihrer Form der Performativität der Forschungsanlage Rechnung tragen. Dies tun sie, indem sie die Formate der Präsentation den jeweiligen Fachkompetenzen entsprechend ausdehnen, also etwa visuelle, musikalische, tänzerische, grafische Äußerungen beinhalten. Diese Öffnung der Darstellungsmodi bezeichnet Haseman unter Rekurs auf den Soziologen Norman Denzin als Verschiebung von einer reinen Repräsentation der Ergebnisse hin zu deren Präsentation.¹⁰

In dieselbe Richtung argumentiert die australische Künstlerin und Theoretikerin Barbara Bolt in einem auf Haseman reagierenden Text. Darin betont sie, dass künstlerische Forschung nicht als Performanz, sondern im Modus der Performativität gefasst werden müsse, um die behauptete Differenz gegenüber den anerkannten Wissenschaftskulturen einsichtig zu machen. Denn während »Performance« den Akzent auf die Aufführung und deren Einzigartigkeit setzt und damit implizit von einem bestehenden Subjekt (der/die Aufführende) ausgeht, ist Performativität im Anschluss an Judith Butler als kontinuierlicher Prozess zu verstehen, durch den sowohl das Objekt als auch das Subjekt erst hervorgebracht werden. So verstandene künstlerische Forschung meint, dass der beforschte Gegenstand gleichsam als Co-Produzent wirkt und das Erzeugnis nicht nur neues Material hervorbringt, sondern in aller Regel auch eine eigenständige, ebendieser Auseinandersetzung angebrachte Form annimmt.¹¹ Damit rekurriert dieser Forschungsmodus zwar auf bekannte Parameter sowohl bezüglich der Inhalte als auch der Methoden, aber er führt gegenstandsbedingt in der Iteration zwangsläufig Abweichungen mit. Daran macht Bolt die grundlegende Differenz zu anerkannten wissenschaftlichen Konzepten fest: »I have argued that the interpretive methods of a performative paradigm stakes its ›truth claims‹ in force and effect as it relates to the particular performative event. This contrasts with science-as-research, which still holds dear the notion of an ›objective truth‹ and truth as correspondence.« Aus diesem Verständnis von Wahrheit ergibt sich nicht nur eine Dynamisierung von Forschungsergebnissen. Es setzt eine Mehrschichtigkeit des Forschungskonvoluts voraus, »where art is both productive in its own right as well as being data that could be analysed using qualitative and aesthetic modes«. Performative Research argumentiert und agiert also immer auf mehreren Ebenen zugleich, erfordert eine dementsprechend vielgestaltige Verortung und Auslegung und

bringt auch deshalb bis heute skeptische Einschätzungen ihres »im-pacts« hervor.¹² Jede einzelne Forschungsaktivität, die sich am Performative Research Paradigm orientiert, sieht sich diesen Zweifeln ausgesetzt. Das gilt auch für die vorliegende Publikation, die aber eben deshalb auch Gelegenheit gibt, die Potenziale der Vorgehensweise hervorzuheben. Mit Rücksicht darauf werden nachfolgend ausgewählte Effekte und produktiven Momente beschrieben, die im Projekt von Belobrovaja exemplarisch hervortreten.

Quellensammlung

Gespräche führen als iterative Methode

Wie in historiographischen Wissenschaften bildet ein umfassendes Quellenkonvolut die Basis von Belobrovajas Arbeit. In der Handhabung dieses Konvoluts weicht die Autorin allerdings konzeptuell von den standardisierten und anerkannten Vorgehensweisen ab, mit denen Quellen in die wissenschaftliche Argumentation eingeschlossen werden. Das beginnt bereits beim Verständnis der ›Quelle‹ selbst, die von ihr nicht aufgefunden und erschlossen, sondern selbst hervorgebracht wurde. Das war nötig, weil es zu den neun im Zentrum stehenden künstlerischen Positionen auch wegen des teils noch jungen Alters der Künstler*innen noch kaum Materialien gibt, die als Quellen bezeichnet werden konnten. Die Dokumentationen der Künstler*innen selbst und die sehr vereinzelt vorhandenen Interviews mit ihnen ergeben ein höchst fragmentiertes Bild von den meist äußerst vielschichtigen Konstellationen, die in den Projekten angelegt und wirksam sind. Die je nach Anerkennung dieser Künstler*innen stark schwankende Anzahl von Rezensionen sind als Sekundärliteratur einzustufen und ergänzen die Perspektiven auf die Projekte lediglich marginal. Auf diese Ausgangslage reagierte Belobrovaja mit der Herstellung von Quellen, die für die Behandlung ihrer Interessen passende Hinweise zu liefern vermochten. Ihre Absicht war, die Projekte aus möglichst vielen derjenigen Perspektiven kommentieren zu lassen, die in der einen oder anderen Weise darin involviert waren. Die Reihe der Gesprächspartner*innen umfasst daher nebst den üblichen Verdächtigen wie Kunstkritiker*innen, Kurator*innen, Kooperationspartner*innen und den Künstler*innen selbst auch Teilnehmer*innen partizipativer Arbeiten, Lebenspartner*innen oder im

weiteren Umfeld der Projekte tätige Personen. Anstelle einer soliden Registrierung bestehender Quellen unternahm Belobrovaja eine präzise abgestimmte Erhebung von primären Aussagen, deren Transkription nach Bestätigung der Richtigkeit durch die Gesprächsteilnehmer*innen die Grundlage für die anschließende Textkomposition bildete. Die Qualität der Quellen, also ihre korrekte Zuordnung und Wiedergabe sind gewährleistet, die Quelle selbst jedoch kein Fundstück, sondern bereits Ergebnis eines Arbeitsschritts.

Es war der Autorin dabei weniger um eine aushorchende Befragung zu tun als vielmehr um die Auffächerung vielstimmiger Perspektiven. Die Gespräche verliefen nicht entlang eines standardisierten Fragekatalogs, sondern entwickelten sich jeweils mit Rücksicht auf die zuvor bereits durchgeführten Gespräche, was ein Reagieren auf bereits Gesagtes ermöglichte. Die Darstellung solcher Bezugnahmen hat Belobrovaja in der nun vorliegenden Komposition des Texts explizit vermieden. Damit widersetzt sie sich dem Anspruch historisch ausgerichteter Quellenstudien, die nebst dem kohärenten Nachweis der Herkunft auch erläuternde Einordnungen erfordert. Stattdessen hat Belobrovaja in einem collageartigen Verfahren einen Gesprächsverlauf zusammengestellt, den sie als »vielstimmigen, dokumentarisch-fiktiven Textkörper« bezeichnet. Unter Anwendung der Kunstgriffe dieser besonderen Textgattung kam es zur Zusammenstellung von Gesprächen, deren thematische Schwerpunkte im Zuge der Vorarbeiten als Besonderheit der jeweiligen künstlerischen Position aufschienen und die den fokussierten Gegenstand – engagierte Kunstpraxis in der Schweiz – in unterschiedlicher Weise fassen.¹³ Teils sind die Themen thesenhaft zugespitzt wie in »Politisch per Auftrag?« beim Atelier für Sonderaufgaben oder in der Wendung »Die Grenzen der Parodie«, mit der die Auseinandersetzung mit den künstlerischen Strategien von Andreas Heusser eingeleitet wird. Andere funktionieren eher beschreibend, so etwa der Fokus auf »Das Politische und das Poetische« bei Navid Tschopp oder »Diskurs produzieren« beim Kollektiv knowbotiq. Die Abfolge der einzelnen Äußerungen ist aber nicht als logisch-lineare Entwicklung eines Arguments konzipiert. Vielmehr ergibt sich eine assoziativ verwobene und dichte Erzählung, in der die Sprechenden nicht aufeinander reagieren, sondern strikt in ihrem tonalen Modus einen Beitrag zu demselben thematischen Großraum leisten. Als Teil einer fingierten Narration werden die

Quellen nicht ihrer Glaubwürdigkeit beraubt, aber der Fiktion ihrer Einzigartigkeit enthoben, in die sie ein historiographischer Zugriff vor der Kontextualisierungsarbeit zwangsläufig stellen würde. Sie sind nicht bloß Gegenstand einer wissenschaftlichen Analyse, sondern Co-Produzentinnen eines erzählerischen Verlaufs sowohl im Moment ihrer Entstehung wie im Zuge ihrer Verarbeitung.

Theorie im Gespräch

Die durch die Zusammenstellung in einen fikionalisierten Dialog verwobenen Originalstimmen sind durchsetzt von Äußerungen zweier Theoretiker*innen, die sich in den letzten Jahrzehnten intensiv zu politisch engagierter Kunst geäußert haben: Chantal Mouffe und Jacques Rancière. Doch wurden die Aussagen aus den Gesprächen weitgehend übernommen, so sind die Textteile der Theoretiker*innen durch die Autorin vorgenommene Paraphrasierungen aus unterschiedlichen Publikationen der beiden. Als kategorial differenzial markiert werden diese Kommentare nicht nur durch ein anderes Schriftbild, sondern ebenfalls durch eine leichte, aber entscheidende Abwandlung ihrer Namen: aus Chantal Mouffe wird Mantal Chouffe; aus Jacques Rancière wird Racques Jancièrè. Die paraphrasierten Textstellen werden zwar namentlich gekennzeichnet, nicht aber mit genauen Hinweisen ihrer Herkunft versehen, wie es eine wissenschaftliche Vorgehensweise erfordert hätte. Stattdessen stehen die Aussagen der beiden prominenten Stimmen durch ihren umgangssprachlichen Tonfall den übrigen Gesprächsbeiträgen gewissermaßen auf Augenhöhe gegenüber und sind zur Kenntlichmachung lediglich gestalterisch abgesetzt. Die Aussagen von Jancièrè und Chouffe lesen sich wie in eine Diskussion eingebrachte Stellungnahmen, die weniger den Anspruch einer metatheoretischen Einordnung erheben als vielmehr aus einer anderen Perspektive zur jeweiligen Thematik beitragen.

Die aus dieser Anlage resultierende Dynamik zwischen theoretischen Äußerungen und individuellen Schilderungen oder Meinungen wirkt sich produktiv in beide Richtungen aus: indem sie Ort und Status theoretischen Argumentierens zur Disposition stellt, aber auch indem die Aussagen von Einzelpersonen aus ihrer Subjektivität hinaustreten, wenn die Genauigkeit ihrer Beobachtungen

den Verallgemeinerungen der Theorie als Korrektiv entgegentritt. Das besondere Potenzial der Dynamik zeigt sich vor allem im stets neu zur Debatte stehenden Verhältnis zwischen den beiden Elementen. So ergibt sich in der Abfolge von O-Ton und theoretischen Statements wahlweise ein Widerspruch zum vorangehenden Kommentar, eine Infragestellung, eine Ergänzung, Korrektur, Bestätigung oder aber auch eine Interpretation – um nur einige der möglichen Bezugnahmen zu nennen. Die Wahrnehmung dieser vielfältigen Referenzbildung wird nicht als analytisches Ergebnis vorgeführt, sondern stellt sich erst im Zuge der Leseerfahrung her, denn von Äußerung zu Äußerung stellt sich die Frage nach der Qualität der vorerst assoziativ anmutenden Abfolge. Diese Komposition zielt im Sinne Hasemans nicht auf eine Repräsentation von vorangehend zusammengetragenen Forschungsergebnissen ab, sondern auf deren Präsentation, indem – vermittelt durch die Leseerfahrung – die Performanz des Arguments Teil seines Inhalts ist. Das ist zugleich Kennzeichen einer Practice-Based Research, in der, wie eingangs geschildert, die Praxis nicht kategorial von der Theorie getrennt, sondern deren produktiver Bestandteil wird.¹⁴ Dass dadurch ein PhD, wie James Elkins vorschlägt, nurmehr über die Kategorie des Creative Writing zu analysieren wäre, trifft aber nicht zu. Denn auch die Kommentare der theoretischen Konzepte selbst und vor allem ihres Einsatzes im Rahmen wissenschaftlicher Argumentation sind als konstruktive Beiträge zu qualifizieren, gerade indem sie deren Status und die üblichen Referenzierungen unterlaufen. Eher hat die Einbindung Parallelen zum jüngst vor allem in literarischen und künstlerischen Arbeiten identifizierten Phänomen der »autotheory«, in der eine persönliche Erzählung von theoretischen Verweisen durchsetzt ist, jedoch nicht primär, um die individuelle Perspektive einzuordnen oder zu erläutern, sondern um eine Dynamik innerhalb der Modalitäten reflexiver Praktiken anzustoßen.¹⁵

Widersprüchlich und doch komplementär

Engagierte Kunst in der Schweiz

Belobrovajas Vorgehen ist auf den Gegenstand der engagierten Kunst in der Schweiz abgestimmt, wurde in der Auseinandersetzung mit ihr entwickelt und hat entsprechende inhaltliche Konsequenzen.

So ist es Belobrovaja nicht primär um eine Begriffsbestimmung etwa in der Unterscheidung zwischen ›engagiert‹ oder ›politisch‹ oder um eine klärende Verortung der Aktivitäten in den von ihr in den Fokus gerückten Jahren 2010–2016 zu tun (zwei Ansinnen, die in den vielen jüngst erschienenen Publikationen über Kunst und Politik in Kunstgeschichte und Philosophie am häufigsten anzutreffen sind). Vielmehr geht es um eine Ausweitung der Kontextualisierung, vergleichbar mit einer Vorgehensweise, derer sich Claire Bishop im Nachgang zur ihrer Publikation über partizipative Kunst erstmals bedient hat. Als Reaktion auf den unbefriedigenden Umstand, dass die Teilnehmer*innen partizipativer Kunstprojekte kaum je zu Wort kommen, die Fachspezialist*innen aber häufig über die Angemessenheit von deren Einbeziehung verhandeln, hat sie gut zehn Jahre nach der Durchführung von Thomas Hirschhorns Bijmer Spinoza-Festival (realisiert in Amsterdam 1999) mit sechs der Teilnehmer*innen gesprochen. Auch wandte sie sich mit ihrer Sammlung von Stimmen gegen eine Auswertung solcher Projekte in statistisch verwertbare Daten, wie sie von der Politik gewünscht werden. Stattdessen fordert sie mehr »qualitative data that might expand our understanding of how culture is received and used by its multiple audiences«. ¹⁶ In durchaus vergleichbarer Stoßrichtung erschließt Belobrovaja in ihrer Sammlung von Stimmen nebst den Teilnehmer*innen auch möglichst viele derjenigen Personen, die in die Aushandlung von engagierter Kunst jeweils involviert sind.

Dabei werden die bestehenden disziplinär geprägten und dadurch auch reduzierten Perspektiven um nicht-disziplinäre, also auch nicht schon disziplinierte Sichtweisen ergänzt, und es entsteht eine ungeglättete, vielstimmige Erzählung. Die häufig auftretende Widerrede zwischen den einzelnen Voten verhindert eine vereindeutigende Einordnung der Arbeiten, und genau darin besteht Belobrovajas wesentlicher Beitrag zur Diskussion um politisch engagierte Kunst. Anstelle einer Beurteilung, die angesichts des großen Umfangs der Projekte zudem meist auf äußerst fragmentierten Beobachtungen beruhen, wird die Verhandlung von Positionen dargestellt, denen es um möglichst große Präzision in Bezug auf die konkrete Situation zu tun ist. ¹⁷ So wird etwa das an der Grenze zu Deutschland und in der Nähe zu einem Empfangs-

zentrum für Asylsuchende lokalisierte Projekt *bblackboxx* im Spannungsfeld divergierender Stimmen platziert: den ernsthaften und überaus selbstkritischen Absichten der Initiatorin Almut Rembges; den würdigenden Worten des Aktivisten und den skeptischen Aussagen der Soziologin über die mangelhafte Vermittlung des Projekts gegenüber einem potenziellen Publikum; diese Aussage wird ihrerseits durch die Hinweis von Mike als einem Nutzer des Empfangszentrums konterkariert, indem er angibt, dass ihm das Kunstprojekt das Warten auf seinen Asylentscheid zu einer lebenswerten Zeit machte. Die Darstellung des von Frank und Patrik Riklin gebildeten, hinsichtlich seiner politischen Positionierung nicht eindeutig einzuordnenden Künstlerduos Atelier für Sonderaufgaben beginnt mit der Einschätzung der Ökonomin Christina Lüthy, die deren Aktivitäten als »poetisch-politisch« erachtet. Sie begründet dies damit, dass sie in ihren Projekten bestehende Machtgefüge unterlaufen würden. Die Kamerafrau Jelena Gernert hingegen erachtet den Begriff der Gesellschaftsrelevanz für treffender, weil die beiden Brüder jeweils mit sehr konkret bestimmbareren Bevölkerungsgruppen zusammenarbeiten, während die Kunsttheoretikerin Catherine Sokoloff die problematische Engführung von Politik und Parteipolitik herausstellt. Und im selben Kontext reflektiert Jancière über die schwierige Rolle von Kunst, die im Auftrag der ›Mächtigen‹ Gesellschaftskritik üben soll, was er als Farce beurteilt, weil darin die bestehenden Hierarchien reproduziert werden und keine Visionen entwickelt werden können. Derartige Kompositionen zeigen auch durch das Beibehalten des originalen Wortlauts Nuancen in Ausdeutung und alltäglichem Selbstverständnis, und sie entwickeln keinen argumentativen Ablauf, der auf eine einzige Pointe hinführen würde; damit wird vermieden, was Haseman in Anschluss an Mary M. Gergen und Kenneth J. Gergen als wissenschaftlichen Darstellungen inhärente »mystifying claims of truth« bezeichnet.¹⁸ Übertragen auf die Aussage über politisch engagierte Kunst meint dies, dass Belobrovaja die Arbeiten nicht in verkürzte oder typisierende Rubriken des Politischen einordnet, sondern darauf beharrt, nebst den Argumenten selbst auch deren Tonfall und auch die Sprecherposition als konstitutiven Teil der Diskussion wahrnehmbar bestehen zu lassen.

Politische Kunst ist so keine Frage der Definition, sondern eine der konstanten Aushandlung in ausgesprochen widersprüch-

lichen und doch komplementären Konstellationen. Es geht nicht nur und auch nicht primär um die Darstellung der gegensätzlichen Einschätzungen, sondern um die Gleichzeitigkeit der differierenden Positionen, die erst durch das Nebeneinanderstellen ein vollständiges Bild abgeben, da sie sich gegenseitig kommentieren. Dieser Schlüsselgedanke klingt schon im Titel der Arbeit an. »Das ungute Gefühl, auf der richtigen Seite zu stehen« ergibt sich aus der Skepsis gegenüber den selbstgenügsamen Positionierungen derjenigen, die sich moralisch im Recht sehen, ein eindeutiges Urteil abzugeben. Die Allgegenwart dieser Argumentationsweise hat Chantal Mouffe in ihren *Überlegungen Über das Politische* problematisiert: »Wir sollten den perversen Mechanismus erkennen, der bei diesen moralistischen Reaktionen im Spiel ist: Man versichert sich des eigenen Gutseins, indem man das Böse bei andern brandmarkt.«¹⁹ In Belobrovajas selbstkritischem Motto genauso wie ihrer erkenntniskritischen Perspektive auf den Gegenstand wird nicht die richtige Sicht auf die Dinge gezeigt, sondern die Anerkennung der Komplexität einer gegebenen Sachlage trotz ihrer ungemütlichen Unentschiedenheit eingefordert. Dass sich das Buch mit der gewählten Erzählweise auch jenseits disziplinärer Spezialdiskurse als zugänglich erweist, ist dabei Programm. Nebst der Originalität und produktiven Komplexität wohnt dem Text in mehrfacher Hinsicht auch ein wissenschaftskritischer Impetus inne: Er wendet sich implizit gegen universalisierende und normative Episteme (zum Beispiel kunstwissenschaftliche Kategorienbildungen über Begriffe wie ›Politische Kunst‹). Entgegen einer objektivierten Sprechposition markiert er zudem den Zugriff als »situated knowledge« im Sinne Donna Haraways.²⁰ Und er führt mit der polyphonen Erzählweise eine dezentrierte Argumentationsweise vor, wie sie aktuell auch in der Kunstkritik als inklusives Modell diskutiert wird.²¹ Es ist diese Konstellation aus innovativer Narration, dem Insistieren auf der Leseerfahrung, einer konstruktiven Wissenschaftskritik und dem Bemühen um Allgemeinverständlichkeit, die aus dem vorliegenden Text eine nicht nur einzigartige, sondern auch exemplarische Untersuchung machen.

- 1 Das Promotionsverfahren wurde im Herbst 2018 an der Kunstuniversität Linz mit Auszeichnung abgeschlossen.
- 2 Eingeführt wurde die Wendung von Brad Haseman, »Rupture and Recognition. Identifying the Performative Research Paradigm«, in: *Practice as Research. Approaches to Creative Arts Enquiry*, hg. von Estelle Barrett und Barbara Bolt, London und New York 2007, S. 147–157.
- 3 Für die von mir gesetzte Wendung »wissenschaftliche Recherche« nutzt Elkins im englischen Original die Formulierung »PhD-level scholarship«. Er versucht die Begriffe »research« und »knowledge« zu umgehen, da diese, so seine Behauptung, zu sehr durch ein traditionelles Wissenschaftsverständnis geprägt seien. James Elkins, »The Three Configurations of Studio-Art PhDs« [2004], in: *Artists with PhDs. On the New Doctoral Degree in Studio Art*, hg. von James Elkins, Washington DC 2009, S. 145–165, hier bes. S. 146.
- 4 James Elkins, »The Three Configurations of Studio-Art PhDs« [2004], in: *Artists with PhDs. On the New Doctoral Degree in Studio Art*, hg. von James Elkins, Washington DC 2009, S. 160.
- 5 James Elkins, »The Three Configurations of Studio-Art PhDs« [2004], in: *Artists with PhDs. On the New Doctoral Degree in Studio Art*, hg. von James Elkins, Washington DC 2009, S. 164.
- 6 Ich nenne nachfolgend eine sehr beschränkte Auswahl an Publikationen, in denen das Feld der künstlerischen Forschung grundlegend und fast durchgehend unter Rekurs auf die wissenschaftliche Forschung bzw. daraus abgeleiteten Parametern wie Methode, Doktoraten usw. diskutiert wird. Bereits die Titel zeigen an, dass stets aufs Neue Grenzen, Zwischenräume und Schnittflächen zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung und den beiden strukturellen Kontexten verhandelt werden: *Artistic Research*, hg. von Annette W. Balkema und Henk Slager, Amsterdam 2004; *Artistic Research. Theories, Methods and Practices*, hg. von Mika Hannula, Juha Suoranta, Tere Vadén, Helsinki und Göteborg 2005; *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, hg. von Elke Bippus, Zürich, Berlin und 2009; *Practice as Research. Approaches to Creative Arts Enquiry*, hg. von Estelle Barrett und Barbara Bolt, London und New York 2009; *The Routledge Companion to Research in the Arts*, hg. von Michael Biggs und Henrik Karlsson, London und New York 2011; Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*, Leiden 2012; *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, hg. von Sibylle Peters, Bielefeld 2013.
- 7 Brad Haseman, »Rupture and Recognition. Identifying the Performative Research Paradigm«, in: *Practice as Research. Approaches to Creative Arts Enquiry*, hg. von Estelle Barrett und Barbara Bolt, London und New York 2007, bes. S. 156.
- 8 Der Begriff »Performativität« ist in den vergangenen beiden Jahrzehnten zu einem kulturtheoretischen Leitbegriff geworden, dem je nach fachlichem oder thematischem Hintergrund (in den Theaterwissenschaften etwa durch Erika Fischer-Lichte, in der Gendertheorie entscheidend durch Judith Butler) trotz weitreichenden Überschneidungen auch variierende Bedeutungen zugeschrieben wurden. Auf diese Diskussion kann hier nicht ausführlich eingegangen werden; ich beschränke mich auf die Auslegung des Verständnisses bei Haseman und Barbara Bolt, die Hasemans Ausführungen entlang der Performativität ausdifferenziert.

- 9 Brad Haseman, »Rupture and Recognition. Identifying the Performative Research Paradigm«, in: *Practice as Research. Approaches to Creative Arts Enquiry*, hg. von Estelle Barrett und Barbara Bolt, London und New York 2007, S. 155.
- 10 Brad Haseman, »Rupture and Recognition. Identifying the Performative Research Paradigm«, in: *Practice as Research. Approaches to Creative Arts Enquiry*, hg. von Estelle Barrett und Barbara Bolt, London und New York 2007, S. 149.
- 11 Barbara Bolt, »Artistic Research: A Performative Paradigm?«, in: *Parse Journal* Nr. 3 (2016), S. 129–142, S. 132 ff., vgl. <https://metapar.se/article/artistic-research-a-performative-paradigm>, aufgerufen am 31. 11. 2018.
- 12 Barbara Bolt, »Artistic Research: A Performative Paradigm?«, in: *Parse Journal* Nr. 3 (2016), S. 139 f., S. 131, S. 141 f. Bolt schlägt gar eine Reihe von Fragen vor, entlang derer die Effekte (es ist nicht von Resultaten die Rede, da dies bereits als Einschränkung mehrerer Möglichkeiten von produktiven Auswirkungen gelesen werden könnte) ausdifferenziert und festgehalten werden können. Dazu gehören Fragen nach den Veränderungen materieller Praktiken oder Methoden und Vorgehensweisen genauso wie nach dem Auftauchen neuer Konzepte oder den Mitteln, mit denen das Publikum angesprochen wurde.
- 13 Die Zusammenfassung der unterschiedlichen Phänomene an der Schnittstelle von Dokumentation und Fiktion zu einer Textgattung ist ein erstmals für den vorliegenden Kontext brauchbarer Vorschlag. Der Literaturwissenschaftler Christian Hissnauer unterscheidet zwischen »fiktiven Dokumentationen«, »Fake-Dokus«, sowie »fiktionalisierten Dokumentationen«. Gemeinsam ist all diesen hybriden Formaten das Spiel mit Fakten und erzählerischem Modus. Darin wird beabsichtigt die scheinbar konträr einander gegenüberstehenden Einheiten Dokumentation und Fiktion in ein neues, produktives Verhältnis zueinander zu setzen, etwa indem die Zuschauer*innen durch den unsicheren Status des Formats zu einer kritischen Befragung von Faktizität aufgefordert werden. Siehe Christian Hissnauer, »MöglichkeitsSPIELräume. Fiktion als dokumentarische Methode. Anmerkungen zur Semio-Pragmatik Fiktiver Dokumentationen«, in: *Medienwissenschaft* Nr. 1 (2010), S. 17–28.
- 14 Programmatisch aufgegriffen wird diese These über die besondere Produktivität des Konglomerats von Praxis und Theorie in *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, hg. von Jens Badura u. a., Zürich und Berlin 2015. Nebst essayistischen Texten über »Epistemologie & Ästhetik« sowie »Institutionen & Kontext« beinhaltet die Publikation die Rubrik »Praktiken«, in der entlang von Begriffen zu Tätigkeiten aus unterschiedlichen künstlerischen Feldern (etwa »annotieren«, »entwerfen/Entwurf«, »ausstellen«, »notieren« oder »übersetzen«) die Idee einer reflektierten Praxis gesetzt wird.
- 15 Die Bezeichnung »autotheory« ist nicht etabliert; sie tauchte jüngst im Zusammenhang mit literarischen Phänomenen wie dem 2015 erschienenen Roman *The Argonauts* von Maggie Nelson oder vereinzelt auch in Arbeiten aus der bildenden Kunst auf, unter anderem in einer von Lauren Fournier kuratierten Ausstellung mit diesem Titel. Das damit erfasste Phänomen beschreibt sie wie folgt: »»Autotheory« is a term that has emerged to describe contemporary works of literature, art, and art writing that integrate autobiography and other explicitly subjective and embodied modes with discourses of philosophy and theory in ways that transgress genre conventions and disciplinary boundaries.« Lauren Fournier, *Autotheory*, 2018, <http://www.laurenfournier.net/Autotheory>, aufgerufen am 18. 1. 2019.

- 16 Claire Bishop, »Prologue«, in: *Thomas Hirschhorn. Establishing a Critical Corpus*, hg. von Thomas Bizzarri und Thomas Hirschhorn, Zürich 2011, S. 6–45, hier S. 7.
- 17 Die Problematik, die der Umstand einer fragmentierten Einsicht in die Projekte für deren wissenschaftliche Aufarbeitung und Einschätzung zur Folge hat, erwähnt auch Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London und New York 2012, S. 6: »[...] today's participatory art is often at pains to emphasise process over a definitive image, concept or object. It tends to value what is invisible: a group dynamic, a social situation, a change of energy, a raised consciousness. As a result, it is an art dependent on first-hand experience, and preferably over a long duration (days, month or even years). Very few observers are in a position to take such an overview of long-term participatory projects[...]«
- 18 Brad Haseman, »Rupture and Recognition. Identifying the Performative Research Paradigm«, in: *Practice as Research. Approaches to Creative Arts Enquiry*, hg. von Estelle Barrett und Barbara Bolt, London und New York 2007, S. 149.
- 19 Chantal Mouffe, *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion* [2005], Frankfurt am Main 2007, S. 97 f.
- 20 Donna Haraway, »Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective«, in: *Feminist Studies* 14 (1988), Nr. 3, S. 575–599.
- 21 Vgl. dazu Ines Kleesattel, »Transpoly in Kunstkritik/-vermittlung«, in: *The Future is Unwritten. Position und Politik kunstkritischer Praxis* hg. von Pablo Müller und Ines Kleesattel, Zürich, Berlin 2018, S. 263–288.

Danksagung

Zunächst richtet sich mein Dank an Rachel Mader. Seit mehreren Jahren profitiere ich von der Möglichkeit, mit ihr auf vielfältige Art und Weise zusammenzuarbeiten. Sowohl ihre inhaltlichen Inputs und organisatorische Unterstützung als auch die persönliche Bestärkung, auf die ich seit den Anfängen meines Arbeitsvorhabens zählen durfte, haben wesentlich zur Entstehung dieses Buchs beigetragen.

Besonders danken möchte ich auch Giaco Schiesser für seine Geduld, Sorgfalt und Ausdauer in der Betreuung dieses Projekts. Seine unermüdliche Kritik erzeugte produktive inhaltliche Reibung und hielt mich stets auf Trab.

Zudem gilt es den Beitrag des Grafikers Nicolas Haerberli und seines Teams hervorzuheben. Ihre Sensibilität für das Projektanliegen hat – gepaart mit einer inspirierenden und zugleich pragmatischen Arbeitsweise – die gestalterische Umsetzung dieser Arbeit erst ermöglicht.

Mein Dank gilt ausserdem Wolfgang Brückle als dem Mitherausgeber dieser Schriftenreihe für die wunderbare redaktionelle Unterstützung sowie dem Verleger Michael Heitz für seine stets engagierte und undogmatische Begleitung des Produktionsprozesses. Stephanie von Harrach danke ich für das Lektorat und Kathrin Berger für das Korrektorat des Texts. Ihr scharfer Blick und ihre sprachliche Präzision hat der Arbeit zur mehr Klarheit und Leserlichkeit verholfen.

Einen besonderen Dank möchte ich der Hochschule Luzern Design & Kunst sowie dem Schweizerischen Nationalfonds für die langjährige grosszügige Unterstützung meines Projekts und der vorliegenden Veröffentlichung aussprechen. Der Jubiläumsstiftung der Mobiliar sowie der Cassinelli-Vogel-Stiftung danke ich ebenfalls sehr für deren Förderung.

Selbstverständlich bin ich den Künstler*innen für ihre Zeit, Vertrauen und Interesse, die sie meinem Vorhaben entgegengebracht haben, zu grossem Dank verpflichtet: Heinrich Gartentor, Andreas Heusser, Christian Huebler, San Keller, Almut Rembges, Frank Riklin, Patrik Riklin, Domagoj Smoljo, Navid Tschopp, Carmen Weisskopf, Yvonne Wilhelm und Tim Zulauf.

Ausserdem danke ich herzlich den vielen Gesprächspartner*innen, ohne deren Mitdenken, Offenheit und Bereitschaft, sich auf den Austausch mit mir einzulassen, dieses Vorhaben nie hätte verwirklicht werden können: Jan und Moritz Bachmann, Alexandra Blättler, Marks Blond, Adi Blum, Andreas Broeckmann, Sina Bühler, Christine Clare, Christoph Doswald, Eduard, Barbara Emmenegger, Nistiman Erdede, Aisha Fahmy, Sønke Gau, Dinu Gautier, Jelena Gernert, Samuel Graber, Guido Henseler, Regine Helbling, Michael Hiltbrunner, Anke Hoffmann, Julia Huber, Raphael Jakob, Rémi Jaccard, anonymen Komplize der !Mediengruppe Bitnik, Urs Küenzi, Dominik Landwehr, Roger Levy, Christina Lüthy, Kai Matsuda, Philipp Meier, Mike, Daniel Morgenthaler, Yves Netzhammer, Marie-Louise Nigg, Adrian Notz, Christof Nüssli, Christoph Oeschger, Mario Purkathofer, Gerald Raunig, Hans-Dietrich Reckhaus, Andrea Roca, Anja Rüegesegger, Daniel Ryser, Bah Sadou, Christoph Schenker, Sarah Schilliger, Rosalie Schweiker, Sandra Staudacher, Catherine Sokoloff, Claudia Spinelli, Germaine Spoerri, Felix Stalder, Andreas Storm, Andrea Thal, Lina Tyroller, Ludovic Varone, Fabian Vögeli, Stefan Wagner, Christoph Wüthrich und Suzanne Zahnd.

Sodann möchte ich mich bei meinen ersten Leser*innen bedanken: Gerald Raunig, Johanna Lier und Armin Chodzinski sowie dem Forschungsteam des SNF-Projekts What Can Art Do? (HSLU Design & Kunst): Nina Bandi, Siri Peyer, und Bernadett Settele.

Meinen Eltern und meiner Tochter wage ich kaum, einen Dank auszusprechen... Ihre Geduld und ihr grenzenloses Verständnis, die stetige Unterstützung und Bestärkung auf allen Ebenen während der letzten Jahre sind nicht zu ermessen.

Marina Belobrovaja, 2020

Literatur

- Abbas, Tassadit-Nabila:** »Demokratie zwischen Konflikt und Konsens. Zum Konzept des Politischen bei Jacques Rancière und Claude Lefort«, in: *Selected Student Paper*. Aachen 2011, http://www.ipw.rwth-aachen.de/pub/select/select_29.html, aufgerufen am 12. 3. 2019.
- Altmeier, Katharina:** »Die Grenzgängerin«, in: Onlinemagazin *aboutgreatpeople.com* (2. 2011).
- Bourriaud, Nicolas:** »Precarious Constructions. Answer to Jacques Rancière on Art and Politics«, in: *Foundation Art and Public Space* (2011), <https://artinpublicspheres.files.wordpress.com/2010/09/art-politics-bourriaud-ranciere.pdf>, aufgerufen am 12. 3. 2019.
- Bowman, Paul und Richard Stamp:** *Reading Rancière*. London und New York 2011.
- Büren von, Simone:** »Komisch inszenierte Krise«, in: *Basler Zeitung* (7. 2. 2009), S. 7.
- Chapman, Matthias:** »Die Frau, die Obdachlosen ein Asyl bot«, in: *Tages-Anzeiger* (26. 7. 2012).
- Doerr, Nicole:** »Zwischen Habermas und Rancière: die Demokratie politischer Übersetzung«, in: *eipcp.net* (2013), <http://eipcp.net/transversal/0613/doerr/de/print>, aufgerufen am 12. 3. 2019.
- Fachstelle Kultur St. Gallen (Anon.):** »Atelier für Sonderaufgaben. Kunst-Streiche mit Frank und Patrik Riklin«, in: *stadt.sg.ch* (2016), nicht mehr online abrufbar.
- Fahrni, Olivier:** »Ein Weg abseits des Kunstmarktes. Heinrich Gartentor erzählt«, in: *fahrnisbau.ch* (17. 5. 2010).
- Fetsch, Maxi:** *Wie wird Satire verstanden?* Seminararbeit, Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften, ZHAW, Zürich 2011.
- Funcke, Bettina:** »Verortetes Ringen. Jacques Rancière und die Politik der Kunst«, in: *Philosophie des Raumes. Standortbestimmungen ästhetischer und politischer Theorie*, hg. von Marc Jongen, München und Paderborn 2008, S. 141–152.

- Gau, Sönke:** »Tim Zulauf – Machtbeziehungen zwischen Rahmen, Gesten und Worten«, in: *Kunstbulletin* 9 (2010), <https://www.artlog.net/de/kunstbulletin-9-2010/tim-zulauf-machtbeziehungen-zwischen-rahmen-gesten-und-worten>, aufgerufen am 12. 3. 2019.
- Gautier, Dinu:** »Olaf als SVP-Konkurrenz? Ohne Ausländer gibt es keine Ausländerkriminalität. Dr. Alois B. Stocher hat einen radikalen Vorschlag, wie man die Ausländerfrage lösen kann«, in: *Die Wochenzeitung* (30. 9. 2010), S. 4.
- Glasse, Georg und Annika Mattissek:** »Die Hegemonie- und Diskurstheorie von Laclau und Mouffe«, in: *Handbuch Diskurs und Raum. Theorien und Methoden für die Humangeographie sowie die sozial- und kulturwissenschaftliche Raumforschung*, hg. von Georg Glasse und Annika Mattissek, Bielefeld 2012, S. 153–179.
- Glasse, Georg:** »Vorschläge zur Operationalisierung der Diskurstheorie von Laclau und Mouffe in einer Triangulation von lexikometrischen und interpretativen Methoden«, in: *Forum Qualitative Sozialforschung* (2007), <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoa-191129>, abgerufen am 12. 3. 2019.
- Gründler, Gabriela:** *Über Kritik und Gestaltung in einer gegenwärtigen, konzeptuellen Kunstpraxis. Interviews mit San Keller, Maria Eichhorn, Rainer Ganahl und Silke Wagner*, Diplomarbeit an der Zürcher Hochschule der Künste, ZHdK, Zürich 2008, http://www.gabrielagrundler.ch/diplomarbeit_neu.pdf, aufgerufen am 12. 3. 2019.
- Guggenheimer, Michael:** »Sprachrohr der Kulturschaffenden. Heinrich Gartentor soll als neuer «Kulturminister» die Kulturdebatte in der Schweiz beleben«, in: *Basler Zeitung* (16. 11. 2005).
- Hafner, Katrin:** »Der nächste Umzug führt in die Rote Fabrik«, in: *Tages-Anzeiger* (9. 4. 2010), <http://www.tagesanzeiger.ch/zuerich/stadt/Der-naechste-Umzug-fuehrt-in-die-Rote-Fabrik/story/17300480?track>, aufgerufen am 12. 3. 2019.
- Hehli, Simon:** »Volksbefreiung kämpft gegen die SVP«, in: *Blick* (24.09.2010), <https://www.blick.ch/news/politik/anonyme-kampagne-volksbefreiung-kaempft-gegen-die-svp-id59656.html>, aufgerufen am 12. 3. 2019.
- Herzog, Benjamin:** »Fotokunst am Stadtrand Basel. Bei Blackbox werden aus Hobbysportlern und Asylbewerbern Kunstschaffende«, in: *Basler Zeitung* (11. 7. 2008), S. 24.

- Höller, Christian** und **Jacques Rancière**: »Entsorgung der Demokratie. Interview mit Jacques Rancière«, in: *Erozone* (2007), <http://www.eurozine.com/entsorgung-der-demokratie/>, aufgerufen am 12. 3. 2019.
- Huber, Jürg** und **Gesa Ziemer** (Hg.): *Paradoxien der PartIzIpatIion. Das Magazin des Instituts für Theorie* 10/11 (2007).
- Jecker, Flurin**: »Alle arbeiten, bis sie tot umfallen«, in: *Der Bund* (11. 2. 2014), <http://www.derbund.ch/bern/kanton/Alle-arbeiten-bis-sie-tot-umfallen/story/13413917>, aufgerufen am 12. 3. 2019.
- Kappeler, Suzanne**: »Arbeiten jüngerer Schweizer Künstler in der Zürcher Shedhalle. Im globalen Dorf der Medienkunst«, in: *Neue Zürcher Zeitung* (5. 8. 2011), https://www.nzz.ch/im_globalen_dorf_der_medienkunst-1.11780836, aufgerufen am 12. 3. 2019.
- Kastner, Jens**: »Die Aufteilung des Gemeinsamen«, in: *malmoe* (5. 1. 2009), <http://www.malmoe.org/artikel/erlebnispark/1760/3>, aufgerufen am 12. 3. 2019.
- Keller, San** und **Johannes M. Hedinger**: »Dem Künstler gibt's der Herr im Schlaf«, in: *Schweizer Monat* 3 (2012), https://www.schweizermonat.ch/subscription_visitor/dem-kuenstler-gibt-s-der-herr-im-schlaf, aufgerufen am 12. 3. 2019.
- Kleesattel, Ines**: *Politische Kunst-Kritik. Zwischen Rancière und Adorno*, Wien 2016.
- knowbotiq**: »Bloss da, undurchschaubar. Opake Teilhabe unter postmedialen Konditionen«, in: *Radikal ambivalent. Engagement und Verantwortung in den Künsten heute*, hg. von Rachel Mader, Zürich 2014, S. 129–140.
- Kunsthochschule für Medien Köln** (Anon.): »Artist Talk: !Mediengruppe Bitnik«, in: www.khm.de (18. 11. 2015), https://www.khm.de/glasmoog_programmarchiv/news.3429/, aufgerufen am 12. 3. 2019.
- Kunz, Gerold**: »Bei San Keller in Bern. Alles Museum«, in: *heimatschutz.ch* 3 (2010), http://www.heimatschutz.ch/uploads/tx_userzeitschrift/4_2010_1df.pdf, aufgerufen am 12. 3. 2019.
- Laclau, Ernesto**: *Emanzipation und Differenz*. Wien 2002.
- Laclau, Ernesto** und **Chantal Mouffe**: *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*, Wien 1991.
- Lichtin, Christoph**: *Ceci n'est pas de l'art, Cahiers d'Artistes*, 2004, http://cahiers.ch/wordpress/wp-content/uploads/2015/04/cha-002_2004_000-05-Keller.pdf, aufgerufen am 12. 3. 2019.

- Marchart, Oliver:** »Eine demokratische Gegenhegemonie. Zur neo-gramscianischen Demokratietheorie bei Laclau und Mouffe«, in: *Hegemonie gepanzert mit Zwang: Zivilgesellschaft und Politik im Staatsverständnis Antonio Gramscis*, hg. von Sonja Buckel und Andreas Fischer-Lescano, Baden-Baden 2004, S. 104–119.
- Marchart, Oliver (Hg.):** *Das Undarstellbare der Politik. Zur Hegemonietheorie Ernesto Laclaus*, Wien 1998.
- Medosch, Armin:** »Mem_brane – Labor für mediale Strategien. Der Standpunkt der Knowbotics«, in: *Telepolis* (8. 2. 1996), <https://www.heise.de/tp/features/Mem-brane-Labor-fuer-mediale-Strategien-3440989.html?seite=3>, aufgerufen am 12. 3. 2019.
- Meier, Philipp:** »Der Schweizer Künstler San Keller im Helmhaus Zürich. Der Kunst-Dienstleister«, in: *Neue Zürcher Zeitung* (30. 12. 2012), https://www.nzz.ch/zuerich/zuercher_kultur/der-kunst-dienstleister-1.17092938, aufgerufen am 12. 3. 2019.
- Mertin, Andreas:** »Die Politik der Ästhetik. Ein Versuch, von Jacques Rancière zu lernen«, in: *Tà katoptrizómena* (2012), <https://www.theomag.de/75/am379.htm>, aufgerufen am 12. 3. 2019.
- Meyer, Roland:** »Politik der Unbestimmtheit; Jacques Rancière und die Grenzen des ästhetischen Regimes«, in: *Kritische Berichte* 38 (2010), NR.1, S. 19–32.
- Mouffe, Chantal:** »Democratic Politics in the Age of Post-Fordism«, in: *Pavilion Journal* (2014), <http://pavilionmagazine.org/democratic-politics-in-the-age-of-post-fordism/>, aufgerufen am 12. 3. 2019.
- Mouffe, Chantal:** *Truth is Concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*, Berlin 2014.
- Mouffe, Chantal:** »Strategies of Radical Politics and Aesthetic Resistance«, in: *Reader in Progress – Steirischer Herbst* (2012), <http://truth.steirischerherbst.at/texts/?p=19>, aufgerufen am 12. 3. 2019.
- Mouffe, Chantal:** »Postdemokratie und die zunehmende Entpolitisierung«, in: *Bundeszentrale für politische Bildung (BpB)* (2010), <http://www.bpb.de/apuz/33565/postdemokratie-und-die-zunehmende-entpolitisierung-essay?p=all>, aufgerufen am 12. 3. 2019.
- Mouffe, Chantal:** *Das demokratische Paradox*, London und New York 2010.

- Mouffe, Chantal und Markus Miessen:** »Democracy Revisited (In Conversation with Chantal Mouffe)«, in: *The Nightmare of Participation (Crossbench Praxis as a Mode of Criticality)*, Berlin 2010, S. 105–159.
- Mouffe, Chantal:** »Kritik als gegenhegemoniale Intervention«, in: *eipcp.net* (2008), <http://eipcp.net/transversal/0808/mouffe/de>, aufgerufen am 12. 3. 2019.
- Mouffe, Chantal:** »Public Spaces and Democratic Politics«, in: *Research Institute for Art and Public Space LAPS – Gerrit Rietveld Academie*, Amsterdam 2007. <http://laps-rietveld.nl/?p=829>, aufgerufen am 12. 3. 2019.
- Mouffe, Chantal:** »Artistic Activism and Agonistic Spaces«, in: *Art & Research* (2007), <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>, aufgerufen am 12. 3. 2019.
- Mouffe, Chantal:** »Art and Democracy. Art as an Agonistic Intervention in Public Space«, in: *onlineopen.org* (2007), <https://www.onlineopen.org/art-and-democracy>, aufgerufen am 12. 3. 2019.
- Mouffe, Chantal:** *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*, Frankfurt am Main 2007.
- Mouffe, Chantal:** *The Return of the Political*, London und New York 2006.
- Mouffe, Chantal, Rosalyn Deutsche und Thomas Keenan:** »Every Form of Art Has a Political Dimension«, in: *Grey Room* (Nr. 2). London und Cambridge 2001, S. 98–125.
- Mouffe, Chantal:** »Warum die Linke einen politischen Gegner braucht und keinen moralischen Feind«, in: *eipcp.net* (2001), <http://eipcp.net/transversal/0401/mouffe/de>, aufgerufen am 12. 3. 2019.
- Muhle, Maria:** »Kunst und Arbeit: zwei Tätigkeitsformen zwischen Politik und Ästhetik«, in: *Kunstverein Harburger Bahnhof* (2007), <https://www.yumpu.com/de/document/read/34319907/die-politik-der-aesthetik-zum-herunterladen-295-kb-kunstverein->, aufgerufen am 12. 3. 2019.
- Museum Rietberg (Anon.):** »Gastspiel im Museum Rietberg. San Keller«, in: *www.rietberg.ch* (2014), <http://gastspiel.rietberg.ch/wp/portfolio/san-keller/>, aufgerufen am 12. 3. 2019.
- Mustedanagic, Amir:** »Markieren, sammeln, ausschaffen«, in: *20 Minuten* (6.10.2010), <http://www.20min.ch/panorama/news/story/Markieren--sammeln--ausschaffen-17276671>, aufgerufen am 12. 3. 2019.

- Neue Zürcher Zeitung** (Anon.): »... Eigentlich würde jeder Kleinstadt ein Gartentor guttun« (11. 2013). Zitiert nach Heinrich Gartentor: <http://www.gartentor.ch>, nicht mehr online abrufbar.
- Neue Zürcher Zeitung** (Anon.): »Heinrich Gartentor – der Schweizer »Kulturminister«. Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln«, in: *Neue Zürcher Zeitung* (15. 1. 2007), <https://www.nzz.ch/articleENTND-1.96713>, aufgerufen am 12. 3. 2019.
- Nonhoff, Martin**: *Diskurs – radikale Demokratie – Hegemonie. Zum politischen Denken von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe*, Bielefeld 2006.
- O'Connor, Kieran**: »Don't They Represent Us?. A Discussion between Jacques Rancière and Ernesto Laclau«, in: *Versobooks Blog* (2008), <http://www.versobooks.com/blogs/2008-don-t-they-represent-us-a-discussion-between-jacques-ranciere-and-ernesto-laclau>, aufgerufen am 12. 3. 2019.
- Ott, Michaela und Harald Strauss** (Hg.): *Ästhetik+Politik: Neuaufteilungen des Sinnlichen in der Kunst*, Hamburg 2009.
- Rancière, Jacques und Stephan Karkowsky**: »Wie Kunst als Kunst definiert wird. Philosoph Rancière über seine Gegengeschichte der künstlerischen Moderne«, in: *Deutschlandradio Kultur* (20. 11. 2013), http://www.deutschlandradiokultur.de/geistesgeschichte-wie-kunst-als-kunst-definiert-wird.954.de.html?dram:article_id=269579, aufgerufen am 12. 3. 2019.
- Rancière, Jacques**: *Aisthesis. Vierzehn Szenen* [2011], Wien 2013.
- Rancière, Jacques**: *Die Erfindung des Möglichen. Interviews 2006–2009*, Wien 2012.
- Rancière, Jacques**: *Der emanzipierte Zuschauer* [2008], Wien 2010.
- Rancière, Jacques**: *Das Unbehagen in der Ästhetik* [2004], Wien 2007.
- Rancière, Jacques**: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien* [2000], Berlin 2006.
- Rancière, Jacques**: *Politik der Bilder*, Zürich und Berlin 2003.
- Rancière, Jacques**: »Glücksfall Politik«, in: *Der Freitag* (4. 7. 2003), <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/gluecksfall-politik>, aufgerufen am 12. 3. 2019.
- Rancière, Jacques**: »Überlegungen zur Frage, was heute Politik heißt«, in: *Dialektik. Zeitschrift für Kulturphilosophie* 1 (2003), S. 113–122.

- Rancière, Jacques:** *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt am Main 2002.
- Rau, Simone:** »Jeder Schuppen zählt«, in: *Tages-Anzeiger* (30.5.2011).
- Raunig, Gerald:** »Instituierung und Verteilung. Zum Verhältnis von Politik und Polizei nach Rancière als Entwicklung des Verteilungsproblems bei Deleuze«, in: *eipcp.net* (2007), <http://eipcp.net/transversal/1007/raunig/de/print>, aufgerufen am 12.3.2019.
- Ruffo, Nico:** »Die 20 Quadratmeter des Julian Assange«, in: *Schweizer Radio und Fernsehen SRF* (17.2.2014), <https://www.srf.ch/kultur/kunst/die-20-quadratmeter-des-julian-assange>, aufgerufen am 12.3.2019.
- Schweizer Radio und Fernsehen SRF (Anon.):** »Heinrich Gartentor: Ein Künstler verteilt die Kultursubventionen«, in: *Regionaljournal SRF Bern, Freiburg, Wallis* (7.11.2015), <https://www.srf.ch/news/regional/bern-freiburg-wallis/heinrich-gartentor-ein-kuenstler-verteilt-die-kultursubventionen>, aufgerufen am 12.3.2019.
- Schmid, Michael:** »Lexikonartikel Heinrich Gartentor«, in: *sikart.ch* (2009), <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=9707554&lng=de>, aufgerufen am 12.3.2019.
- Sonderegger, Ruth und Jens Kastner (Hg.):** *Pierre Bourdieu und Jacques Rancière. Emanzipatorische Praxis denken*, Wien 2014.
- Sonderegger, Ruth:** »Ästhetische Regime«, in: *igbildendekunst.at* (2010), <http://www.igbildendekunst.at/de/bildpunkt/2010/regimestoerungen/sonderegger.htm>, aufgerufen am 12.3.2019.
- Sontag, Susan:** *On photography*, New York, 1977.
- Stadt Baden / Kunstraum Baden (Anon.):** »Norooz – Navid Sadrosadat Tschopp. Kunstraum Baden«, in: *kulturagenda.baden.ch* (20.3.2016). <https://kulturagenda.baden.ch/de.html/844/event/1392/eventdate/77660>, aufgerufen am 12.3.2019.
- Stössinger, Verena:** »Ein Thesenträger-Theater«, in: *Mitteldeutsche Zeitung* (23.2.2009), S. 30.
- Thurner, Valerie:** »Der letzte Mohikaner. Wie Zürich doch noch zu einem »Nagelhaus« gekommen ist«, in: *westnetz.ch* (27.9.2012), nicht mehr online abrufbar.
- Veraguth, Hannes:** »Lust auf Theorie. Tim Zulauf führt Regie in Krisenzeiten«, in: *Basler Zeitung* (19.2.2009), S. 19.

- Vorarlberg Online** (Anon.): »Satiriker schockt Schweiz mit OLAF«, in: *Vorarlberg Online* (16. 11. 2010), <http://www.vol.at/satiriker-schockt-schweiz-mit-olaf/news-20101116-02084692>, aufgerufen am 12. 3. 2019.
- Wagner, Stefan**: »bblackboxx – Zeig mir, welches Papier du hast«, in: *Kunstbulletin* 5 (2013), <https://www.artlog.net/de/kunstbulletin-5-2013/bblackboxx-zeig-mir-welches-papier-du-hast>, aufgerufen am 12. 3. 2019.
- Wullweber, Joscha**: »Leere Signifikanten, hegemoniale Projekte und internationale Innovations- und Nanotechnologiepolitik«, in: *Diskursforschung in den Internationalen Beziehungen*, hg. von Eva Herschinger und Judith Renner, Baden-Baden 2014, S. 270–306.
- Zulauf, Tim**: »Keine alten Rahmen für aktivistische Kunst!«, in: *Wochenzeitung* (23. 8. 2012), <http://www.woz.ch/1234/kunst-und-politik/keine-alten-rahmen-fuer-aktivistische-kunst>, aufgerufen am 12. 3. 2019.
- 20 Minuten** (Anon.): »Wahlsatire beeindruckt Schweizer nicht«, in: *20 Minuten* (9. 11. 2010). <http://www.20min.ch/schweiz/news/story/26092461>, aufgerufen am 12. 3. 2019.



Die Schriftenreihe »745. Kunst Design Medienkultur« versammelt Beiträge zu Forschungsschwerpunkten der Hochschule Luzern – Design & Kunst.

Herausgegeben von Wolfgang Brückle und Rachel Mader.

Bisher erschienen:

Paratexte

Zwischen Produktion, Vermittlung und Rezeption
Hrsg. von Lucie Kolb, Barbara Preisig, Judith Welter
2018
160 Seiten
ISBN 978-3-03734-931-1

The Future is Unwritten

Position und Politik kunstkritischer Praxis
Hrsg. von Ines Kleesattel und Pablo Müller
2018
312 Seiten
ISBN 978-3-03734-992-2

In Vorbereitung:

Rachel Mader

Die Organisation zeitgenössischer Kunst

Strukturieren, Produzieren, Erzählen
erscheint 2020

Veröffentlicht mit Unterstützung von:

Lucerne University of
Applied Sciences and Arts

HOCHSCHULE LUZERN

Design & Kunst
FH Zentralschweiz



SCHWEIZERISCHER NATIONALFONDS
ZUR FÖRDERUNG DER WISSENSCHAFTLICHEN FORSCHUNG

die **Mobiliar**

Cassinelli-Vogel-Stiftung

