



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Studi Culturali Europei / Europäische Kulturstudien
Dipartimento Culture e società (UNIPA) / Medien- und Kulturwissenschaft (HHU)
Theaterwissenschaft

Farsi comune

Topographien prekärer Theaterorte im Europa der Gegenwart

IL DOTTORE

Laura Strack

IL TUTOR

Prof. Pietro Maltese (UNIPA)

IL COORDINATORE

Chiar.ma Prof.ssa Giulia de Spuches

CO-TUTOR

Jun.-Prof. Dr. Maren Butte (HHU)

Inhaltsverzeichnis

Einleitung

| | |
|--------------------------------|----|
| Von hier aus | 5 |
| Zu Ort und Topographie | 8 |
| Zu Prekarität und Archiv | 21 |
| Farsi comune | 32 |

Topographien

| | |
|--|-----|
| Schauplatz Neapel: <i>L'Asilo</i> | 41 |
| Entleert: Kultur im Zeichen des Events | 44 |
| Besetzt: Ein politisches Ereignis | 59 |
| Vom ästhetischen Regime der Politik | 69 |
| Schauplatz Tårnby <i>Torv Festival</i> | 83 |
| Raumfragen: Raum der Kritik, Raum der Macht | 88 |
| Raumträume: Imagination und Begegnung | 106 |
| Raumwerden: Publikum und Exposition | 113 |
| Schauplatz Warschau: <i>Teatr Powszechny</i> | 126 |
| Ein Fluch: Die Psyche der Nation | 133 |
| Eine Aufgabe: Auswege aus der institutionellen Immunität | 147 |
| Das Politische einkreisen | 160 |
| Schauplatz Skopje: <i>Kino Kultura</i> | 171 |
| Identität, in Stein gemeißelt | 177 |
| Gedächtnisschichten | 192 |
| Pluralität als Erfahrung und Praxis | 208 |
| Schauplatz Berlin: <i>Vierte Welt</i> | 214 |
| »Wo das Gemeinsame verhandelt werden kann« | 219 |
| Wo Kunst Kapital(e) wird | 232 |
| a minor art space IN THE CAPITAL OF CREATIVITY | 242 |
| Schauplatz Athen: <i>Momentary Occupations</i> | 253 |
| Pharmakologie des Prekären | 257 |
| Going on with the Trouble | 269 |
| Exodus | 283 |

Topologie

| | |
|---|-----|
| Von den Topographien zur Topologie | 294 |
| <i>oîkos</i> | 299 |
| Leben..... | 299 |
| Sorge | 305 |
| Kritik | 316 |
| <i>pólis</i> | 328 |
| Stadt und Öffentlichkeit | 330 |
| Versammlungen | 347 |
| Wahrheit der Demokratie..... | 360 |
| <i>kósmos</i> | 371 |
| <i>the missing link</i> | 373 |
| <i>kósmos</i> zugewandt | 380 |
| <i>conclusio</i> : Kosmisches Diagramm..... | 392 |

Quellenverzeichnis

| | |
|--|-----|
| Literatur..... | 401 |
| Ortsspezifische Dokumente, Presseartikel und Analysen..... | 410 |

Einleitung

Von hier aus

Il teatro come antro della polis, nella polis: il luogo, e la comunità, e il coro, noi ce li dobbiamo letteralmente *inventare*, come gli antichi greci: è un'opera alchemica, una scommessa che dura una vita, una creazione immane, una impresa di tutti.

Theater als Höhle der Polis, in der Polis: den Ort und die Gemeinschaft, den Chor müssen wir uns buchstäblich *erfinden*, wie die alten Griechen. Ein Werk der Alchemie. Eine lebenslange Wette. Eine ungeheure Schöpfung. Ein Unternehmen, das alle betrifft.

Marco Martinelli

Übersetzung von Peter Kammerer

»Wie Wasser, wie Luft« steht 2011 auf dem handgemalten Banner an der Außenwand des besetzten *Teatro Valle* in Rom. Das historische Theatergebäude sollte endgültig geschlossen werden, doch Kunstszene und Stadtgemeinschaft haben es nicht zugelassen. Die Botschaft ist eindeutig: Kultur ist Gemeingut. Ein Unterfangen, das alle betrifft. Lebensnotwendig, wie Wasser, wie Luft.

Die Episode des römischen Theaters ist nicht die längste unter den zahlreichen Geschichten von Orten auf dem europäischen Kontinent, die im vergangenen Jahrzehnt aus künstlerischen und zivilgesellschaftlichen Initiativen hervorgegangen sind und einer ebenso dezentralen wie vielfältigen Debatte über die Rolle und Funktion von Kunst innerhalb eines zunehmend von Technik und Kapital strukturierten Gemeinwesens stattgegeben haben. Das Bild des Spruchbandes aber, das auf der alten, lange schon der Willkür der Witterung überlassenen Theaterfassade danach ruft, diesem Ort als Stätte eines sinnlichen, intensiven, gemeinsamen Erscheinens den gleichen Schutz und die gleiche Anerkennung zu gewähren wie den existentiellen Ressourcen unserer Umwelt – dieses Bild bleibt nicht zuletzt für das, was in dieser Arbeit gefragt und gesucht werden soll, emblematisch.

Was geschieht uns heute und was geschieht dadurch dem Theater? Die Frage der Gegenwart und die Frage des Theaters prägen diese Arbeit gleichermaßen. Im Spannungsfeld von Theaterwissenschaft, politischer Theorie und Philosophie soll danach gefragt werden, inwiefern Theater als institutionelle, soziale und ästhetische Praxis an den großen politischen, technologischen und umweltlichen Transformationsprozessen partizipiert, die Europa zu Beginn des 21. Jahrhunderts herausfordern, indem sie die Frage des Zusammenlebens auf einem beschädigten Planeten äußert dringlich werden lassen. Die grundlegende These dieser Arbeit ist, dass Theater sich heute als ein materieller, symbolischer und ästhetischer Ort zeigt, der von seinen Wesensstrukturen her in besonderer Weise geeignet ist, dem für viele kritische Strömungen der Gegenwart charakteristischen Drängen nach alternativen Produktionsweisen, postfundationaler Gemeinschaftsbildung und einer allgemeinökologischen Sinnkultur stattzugeben. Dabei scheint es, als würde Theater in Europa heute tendenziell seine in der Neuzeit erlangte historische Funktion als Verwirklichungsstätte bürgerlicher Identität verlassen, um stattdessen eine Vielzahl von Räumen zu stiften, in denen sich Sozialität, Bezüglichkeit und eine daran geknüpfte existentielle Prekarität als immer schon gegebene Bedingungen des In-der-Welt-Seins entfalten können.

Ausgehend von Isabell Loreys Beobachtung, dass sich die »kommunikative Suche nach dem Gemeinsamen« sowie die »Erfindung neuer Weisen der Zusammensetzung und der Organisierung« im »vergangenen Jahrzehnt [...] weniger in politischen oder auch universitären Kontexten, sondern auffallend häufig in Kunstinstitutionen und Sozialzentren«¹ ereignet haben, werden sechs unlängst entstandene oder noch im Entstehen begriffene Theaterorte in Italien, Dänemark, Polen, Mazedonien, Deutschland und Griechenland besucht. In je singulären Konstellationen ästhetischer, institutioneller und diskursiver Praxis haben diese Orte alternative Subjektivierungsweisen und Organisationsformen hervorgebracht. Sie werden in dieser Arbeit ausführlich dokumentiert und mithilfe eines beweglichen Begriffswerkzeugs postmarxistischer und poststrukturalistischer Prägung porträtiert. Davon ausgehend werden verschiedene Fragen diskutiert, die die prekären Theaterorte zwar unter jeweils spezifischen materiellen und symbolischen Bedingungen aufwerfen, die aber deswegen für allgemeine gegenwartsdiagnostische Überlegungen und die nicht abzuschließende Frage des Theaters nicht minder aufschlussreich sind: Wie kann Theater unter zeitgenössischen Bedingungen Zonen der Kritik eröffnen? Welche Politiken des Raum-Teilens geben die prekären Theaterorte zu denken? Inwiefern haben sie an einer paradigmatisch werdenden Sorge für das Umweltliche teil? Derart das Verhältnis von Theater

¹ Isabell Lorey, *Die Regierung der Prekären*, Wien/Berlin: Turia + Kant 2015, S. 21.

und Politik in der zeitgenössischen Konstellation auslotend, wird eine affirmative Haltung zum Theater als Ort des Mit-Seins gewonnen, dessen ›chorisches‹ Erbe seine historischen Instrumentalisierungen und Vereinnahmungen durch Signifikanten wie Nation, Volk, Klasse oder Kapital überdauert.

Die Arbeit teilt sich in drei Teile. Auf die Einleitung, die die im Titel gegebenen theoretischen Ausgangs- und Fluchtpunkte der Arbeit darlegt und den nachfolgenden Überlegungen somit das Terrain bereitet, folgt eine sechsteilige ›Reise‹ zu den ausgewählten Theaterorten in Italien, Dänemark, Polen, Mazedonien, Deutschland und Griechenland. Dieser Teil steht unter der Überschrift ›Topographien‹, versammelt er doch schriftliche Repräsentationen konkreter Erfahrungen von Ort und Räumlichkeit. Kapitel für Kapitel werden hier die Geschichten, Funktions- und Erscheinungsweisen der einzelnen Orte detailliert dargestellt und mit Positionen und Denkbewegungen der jüngeren politischen Theorie von Hannah Arendt bis Donna Haraway auf jeweils singuläre Weise eingeführt. Der dritte Teil der Arbeit führt aus der topographischen in eine topologische Perspektive, das heißt, er erlaubt es, die konkreten Orts- und Lektüreerfahrungen aus Teil II gemeinsam in den Blick zu nehmen und in einer wiederum dreifachen, analytischen Bewegung die Erfahrung der Theaterorte als kritisches Phänomen zu rekapitulieren und das Verhältnis dieses Phänomens zur zeitgenössischen sowie zu historischen Konfigurationen des politischen Raums, seiner jeweiligen Grundbegriffe und subjektgeschichtlichen Implikationen auszuloten. Welche Begriffe und theoretischen Ausgangsbewegungen für dieses Unterfangen maßgeblich sind, soll zunächst entlang der im Titel dieser Arbeit versammelten ›Bausteine‹ und gleichsam als Vorbereitung eines Aufbruchs ausführlich dargestellt werden.

Zu Ort und Topographie

τόπος, m., »région, lieu [...], emplacement, partie du corps«, notamment »sexe féminin«, dit tardivement d'emplacements funéraires [...], notamment de la tombe d'un martyr ; le mot a d'autre part désigné un développement, un lieu commun dans la rhétorique, le thème d'un discours ; enfin, au sens figuré »occasion«, dans des tours comme τόπον διδόναι, »donner lieu«.²

Wovon wird hier die Rede sein? Wenn diese Arbeit einen ›konkreten‹ Gegenstand hat, dann ist dieser Gegenstand eine Reihe von Orten. Von Theaterorten, wie es in ihrem Titel heißt, doch konzentrieren wir uns zunächst auf den zweiten Teil des Wortes, den Ort. Diese Arbeit handelt von *Orten*. Von *régions, lieux, emplacements* – Regionen, Orten, Stellen oder Stätten.

régions, lieux, emplacements

Einem Wörterbuch der Geographie zufolge bedeutet das: von »konkreten und individualisierten Räumen«, die sich vom »abstrakteren Raum« dadurch unterscheiden, dass ihnen ein Name gegeben ist, ein Toponym.³ Es stimmt, die Orte, die im Rahmen dieser Arbeit aufgesucht werden, haben Namen: Sie heißen *Asilo, Tarnby Torv, Teatr Powszechny, Kino Kultura, Vierte Welt, Embros, Green Park, Kythera*. Und es stimmt, sie sind singulär, wie vielleicht anstelle von »individualisiert« zu sagen wäre, es gibt sie nur einmal auf der Welt und sie haben eine geographische und materielle Konkretion. Sie liegen *irgendwo*, in der Altstadt von Neapel, am Stadtrand von Kopenhagen, am Ufer der Weichsel in Warschau, nahe des Makedonija-Platzes in Skopje, in Berlin Kreuzberg, im größten Stadtpark Athens, auf einer Insel im ionischen Meer.

Sie lassen sich eindeutig auf Karten verzeichnen: Auf einer Weltkarte würde die Konstellation unserer Einzeichnungen in etwa jenen Erdteil zur Erscheinung bringen, den wir ›Europa‹ nennen. Vergrößerten wir den Maßstab, auf, sagen wir, eine zeitgenössische Karte des europäischen Kontinents, so würden uns unsere Einzeichnungen die Lage einiger europäischer Hauptstädte anzeigen und es vielleicht sogar nahelegen, zwischen einem als Zentrum sich gebenden Norden und einem als Peripherie erscheinenden Süden zu unterscheiden. Bei einem noch größeren Maßstab, auf Stadtplänen nämlich – und davon

² Eintrag »τόπος« in Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris: Klincksieck 1977, S. 1125. Hervorhebungen L.S. Deutsche Übersetzung: »tópos, m., ›Region, Ort [...], Stätte, Stelle, Körperteil«, namentlich ›weibliches Geschlecht‹, spät auch für Grabstätten verwendet [...], namentlich das Grab eines Märtyrers; ferner hat das Wort in der Rhetorik eine Entwicklung, einen Gemeinplatz bezeichnet, das Thema einer Rede / eines Diskurses; schließlich, im übertragenen Sinne ›Gelegenheit‹, in Wendungen wie τόπον διδόναι, ›stattgeben‹.«

³ Pierre George/Fernand Verger (Hg.), *Dictionnaire de la géographie*, Paris: PUF 2009, »Lieu«, S. 249.

bräuchten wir gleich sechs – würden uns unsere Verzeichnungen auf ein Gefüge von urbanen Infrastrukturen verweisen, auf Stadt- und Viertelgrenzen, Straßen, Plätze, Parks, Brücken, Gewässer, vielleicht sogar auf die jeweils wichtigsten Gebäude des städtischen Lebens, Rathäuser zum Beispiel oder Kirchen. Und wollten wir den Maßstab noch weiter vergrößern, so sähen wir auf unserer Karte, die dann ein Geländeplan wäre, einen oder mehrere Gebäudegrundrisse sowie einige schematische Details zur Beschaffenheit und Bebauung der unmittelbaren Umgebung.

Wir interessieren uns also in erster Linie für *Orte*, für *konkrete* und *singuläre* Räume in unserer Welt, die wir aufsuchen, in die wir hineingehen und an denen wir uns aufhalten können, wie wir es getan haben und wie wir es hier noch einmal tun werden.

»occasion«, dans des tours comme τόπον δίδόναι

Neben der Konkretion und der Singularität zeichnet die Orte, die wir besuchen; zeichnet Orte im Allgemeinen noch etwas anderes aus. Bereits Aristoteles setzte es in seinem Nachdenken über den *tópos*⁴ zentral. Und wir bestätigen es noch heute immer wieder, wenn wir zum Beispiel sagen, etwas habe an diesem oder jenem Ort *stattgefunden*: Orte geben statt, oder, um es in der noch schärferen Tautologie auszudrücken, die zum Beispiel die französische Sprache erlaubt: *les lieux donnent lieu*. Orte sind insofern *Gelegenheiten*, als sie – komplex ausgedrückt – Aktualisierungen von Potenzialen ermöglichen; als in ihnen und durch sie Dinge in der Welt sich aufhalten und Ereignisse eintreten können.

Für Aristoteles ist der Ort »das unmittelbar Umfassende für das, dessen Ort er ist« (211a). Er ist gleichsam ein Gefäß, *angeíon*, das verschiedene Körper – den Wein, die Luft – aufnehmen und wieder entlassen kann, ihnen beiden zeitweise als »unmittelbare, unbewegliche Grenze« (212a) dienend. Solange das Umfasste sich am Ort aufhält, solange das Umfassende also den Ort dessen bildet, was umfasst wird, ist »zugleich mit und bei dem Ding [der] Ort«, sind »zugleich mit und bei dem Begrenzten [die] Grenzen« (ebd.). So gibt Aristoteles den Ort als *Bedingung* des In-der-Welt-Seins zu denken, denn wie ein Begrenztes eben Grenzen brauche, so »müsse doch wohl zuerst ein Raum dem Seienden zur Verfügung stehen, (und dies) in der Annahme, wie die große Masse auch, alles sei irgendwo und (damit) an einem Ort« (208b). Ein zeitgenössisches Lexikon der Raumphilosophie wendet die auf den ersten Blick vielleicht komplex oder zumindest ungewohnt anmutende Definition des

⁴ Aristoteles, *Physik. Vorlesung über Natur. Erster Halbband. Bücher I-IV. Griechisch-Deutsch*, hrsg. v. Hans G. Zekl, Hamburg: Felix Meiner 2017. Aristoteles' *Physik* wird hier nach der 2017 bei Felix Meiner erschienenen zweisprachigen Ausgabe zitiert, allerdings nicht nach deren Seitenzahlen, sondern nach der üblichen Bekker-Zählung, die sich in der Meiner-Ausgabe fortlaufend am äußeren Zeilenrand findet. Belege im Folgenden in Klammern hinter dem jeweiligen Zitat.

Aristoteles so um: »Ort ist die Antwort auf die Frage, wo sich etwas befindet oder stattfindet.«⁵

Unsere Orte interessieren uns also auch, insofern sie etwas umfassen, insofern sie etwas – *tópon didónai* – stattgeben, insofern sie Ort, Bedingung, Gelegenheit *von etwas* sind, das sich an diesem Ort und durch ihn, dank ihm zeigt: Im *Asilo* in Neapel entsteht eine offene und selbstverwaltete städtische Gemeinschaft; *Kino Kultura* gibt einer archäologischen Auseinandersetzung mit den pluralen Gedächtnisschichten der Stadt Skopje statt; im Athener *Embros*-Theater formiert sich eine pharmakologische Praxis des Prekärseins, und so weiter. Wir betrachten unsere Orte als Gefäße oder Behältnisse von Ereignissen, die an ihnen und durch sie statthaben, in Erscheinung treten und sich auf verschiedene Arten und Weisen materialisieren – in Architekturen, Körpern, Diskursen, Objekten, Zeichen sowie ästhetischen und institutionellen Praktiken. In diesem Sinne verstehen wir unsere Orte nicht zuletzt als Milieus⁶, die bestimmte Formen von Subjektivität und davon ausgehend bestimmte Formen von Organisation, Regierung und Institution hervorbringen.

Wie der Krug nach dem Durchgang des Weines oder der Luft noch weiter besteht, sind auch unsere Orte »ablösbar« (209b) von den Ereignissen, denen sie stattgeben, denn »[d]er Ort geht ja nicht unter, wenn die in ihm (befindlichen Gegenstände) vergehen« (209a). Die Ereignisse hingegen sind ohne ihren Ort nicht denkbar. Er ist ihnen vorgeordnet, er ist das, »ohne welches doch von allem übrigen nichts ist«, was »aber ohne das andere (sein kann)« und deswegen »notwendig ein allererstes sein« (208b) muss. Von diesem Primat des Ortes gehen wir aus, wenn wir uns Ort für Ort, Schauplatz für Schauplatz, für die je spezifische, »konkrete und individualisierte« Konstellation interessieren, die der Ort als das Umfassende und das Ereignis als das Umfasste jeweils punktuell, temporär und singulär bilden. Unsere Topographien haben also keineswegs einen Stoff oder eine Form zum Gegenstand, sondern erkunden oder beschreiben Konstellationen, in denen ein Ort einem Ereignis als dessen äußerste Grenze stattgibt.

»un développement, le thème d'un discours«

Die Orte, die wir besucht haben, geben Ereignissen statt, was nicht weniger heißt, als dass sie, wie soeben gesagt, Formen von Subjektivität und Institutionalität hervorbringen, die sich wiederum auf je konkrete Weise materialisieren. So gesehen geben die Orte nicht nur *statt*, sondern auch *zu denken*: Denn die Ereignisse, Formen und Materialitäten, die uns an den

⁵ Vgl. »Ort« in Stephan Günzel (Hg.), *Lexikon der Raumphilosophie*, Darmstadt: WBG 2012, S. 290.

⁶ Vgl. »Milieu« in George/Verger, *Dictionnaire de la géographie*, S. 273: «Espace qui entoure immédiatement les êtres vivants avec lequel ils réalisent des échanges constants de matière et d'énergie.»

verschiedenen Orten begegnen, stellen sich uns gewissermaßen als je spezifische Lösungen dar, die auf ein bestimmtes *Problem* antworten. Sie geben auf je singuläre Weise Antwort auf die Bedingung, die der stattgebende Ort an sie stellt. Diese Bedingung als Ausdruck eines *Problems* zu verstehen und der konkret erfahrbaren Lösung jeweils ihr Problem abringen zu wollen, ist eine zentrale und sich vielfach wiederholende Geste unserer Arbeit: In Neapel werden wir sehen, wie der Kampf für die sogenannten Gemeingüter die Aufgabe der (Kultur-)politik als Problem unserer Zeit zu denken gibt; in Dänemark wird uns ein kleines und prekäres Festival zum Problem des öffentlichen Raumes führen; in Warschau verweist eine radikale ästhetische und diskursive Praxis im öffentlichen Theater auf das Problem ideologischer Verfügung, und so weiter. Mal für Mal gehen wir davon aus, dass an den jeweiligen Orten bestimmte Probleme insistieren, die weit über den konkreten Kontext hinaus zu dem beitragen, was wir Gegenwart nennen. Nach diesen Problemen suchen wir, wenn wir die konstitutive Grenze zwischen Ort und Ereignis abschreiten und fragen: Was gibt sich uns *hier* zu denken? Denn erst die Erfahrung des Ortes und des Ereignisses, die Erfahrung ihrer konstitutiven Grenze, macht es uns überhaupt möglich, zu den Problemen vorzudringen, allerdings »keineswegs, weil die – praktischen oder spekulativen – Probleme der Schatten vorgängiger Lösungen wären, sondern im Gegenteil, weil die Lösung sich notwendig aus den vollständigen Bedingungen ergibt, unter denen man das Problem als Problem bestimmt, aus den Mitteln und Termen, über die man verfügt, um es zu stellen«⁷.

Hier verortet unsere Arbeit ihren gegenwartsdiagnostischen Anspruch: Den Ort als das, was stattgibt, verstehen wir strukturell analog zum Problem, denn »[d]as Wesentliche liegt darin, daß sich im Kern der Probleme eine Genese der Wahrheit, eine Produktion des Wahren im Denken vollzieht«⁸ oder, noch schärfer formuliert: »Das Problem oder der Sinn ist zugleich *der Ort* einer ursprünglichen Wahrheit und die Genese einer abgeleiteten Wahrheit.«⁹ Aus der abgeleiteten Wahrheit des Ereignisses, dem ein Ort stattgibt, versuchen wir zur ursprünglichen Wahrheit zu gelangen, die *im* Problem erscheint, das heißt zu den Fragestellungen, zu den Themen und zu den Begriffen, in denen und durch die sich unsere Zeit, unser gemeinsames *Hier und Jetzt* konturiert. In diesem Sinne nehmen wir von den besuchten Orten nicht zuletzt die *tópoi* unseres eigenen Diskurses entgegen, jener Reflexion, die unsere Arbeit zu *entwickeln* versucht.

⁷ Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, aus dem Französischen von Joseph Vogl, Paderborn: Fink 2007, S. 205.

⁸ Ebd., S. 209.

⁹ Ebd., S. 205. Hervorhebung L.S.

»partie d'un corps«, notamment »sexe féminin«

Diese Reflexion, die unsere Arbeit zu *entwickeln* oder zu *entfalten* hofft, soll also einerseits den einzelnen *tópoi* – Orten wie Problemen – in ihrer jeweiligen Konkretion und Singularität Rechnung tragen, andererseits aber auch ermöglichen, sie als Singularitäten zu denken, die *etwas* miteinander zu tun haben, die miteinander auf eine bestimmte Weise *in Bezug stehen*, korrespondieren, Resonanzen erzeugen oder schlicht an *etwas Gemeinsamem* teilhaben.¹⁰

Es soll uns nicht zuletzt um die Beschreibung dieses Gemeinsamen gehen, das gewiss weder substantiell noch universell zu denken ist. Denn wenn unsere Orte, unsere *tópoi*, tatsächlich gemäß jener weiteren Facette der antiken Wortbedeutung als *Teile eines Körpers* angesehen werden können, dann sicher nicht im Sinne von Organen, die in einem übergeordneten Organismus zusammenwirkten. Vielmehr lassen sich zwischen den Orten, die wir besuchen, strukturelle Korrespondenzlinien zeichnen: An ihnen allen geht es, auf je singuläre Weise, um das Verhältnis von Ästhetik, Institution und Kritik. An ihnen allen wird, auf je singuläre Weise, nach der Möglichkeit eines Zusammenlebens gefragt, das nicht über ein historisches *télos* oder ein ideales Subjekt – Nation, Volk, Staat, Klasse ... – verfügt wird. An ihnen allen entstehen Praktiken, Diskurse und Subjektivitäten, die wie Fluchtlinien über gewisse Konstanten im politischen Denken der europäischen Tradition hinausweisen.

Es sind diese Analogien, die uns zu den Orten geführt haben und es sind diese Analogien, aufgrund derer ihre Reihe eigentlich immer wieder um +1 ergänzt werden könnte, sodass nach und nach noch viele weitere Punkte auf unserer Europa- oder gar Weltkarte hinzukämen: eine unabschließbare Reihe singulärer Geschichten von Kritik, Kreativität und Widerstand in der zeitgenössischen Konstellation. Unsere Arbeit behauptet weder Vollständigkeit noch Repräsentativität, vielmehr beginnt sie, der Singularität Tribut zollend, *irgendwo* und schreitet von dort um eins, um zwei, um drei, um vier, um fünf fort. Wir begeben uns – wortwörtlich und gedanklich – an sechs von potentiell unzähligen Orten, die sich in unserer heutigen Situation durch die Eigenschaft auszeichnen, »neue Zeit-Räume in die Welt zu bringen«¹¹, also gewissermaßen Kontexte zu *gebären*, die als »Bestandteile und Singularitäten«¹² eines gemeinsamen Ereignisses zu dessen Werden beitragen.

¹⁰ Im Kleinen wurde dieses Verfahren bereits in einer Untersuchung der Verbindungslinien zwischen den Theaterbesetzungen in Italien und den »assembleistischen« Bewegungen der 2000er und 2010er Jahre (*EuroMayDay*, *Occupy*, *Indignados* u.ä.) erprobt, vgl. Laura Strack, »Teatro bene comune. Überlegungen zum italienischen Theaterfrühling«, in: *Akustische Masken auf dem Theater/ Maschere acustiche in teatro. Text - Sprache - Performanz/ Testo - Lingua - Performance*, hrsg. v. Heinz G. Held/Donatella Mazza/Laura Strack, Stuttgart: Franz Steiner 2019, S. 193–202.

¹¹ Deleuze, Gilles, »Kontrolle und Werden. Gespräch mit Toni Negri«, in: ders., *Unterhandlungen. 1972-1990*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 243–253, hier S. 253.

¹² Hier und im Folgenden ebd., S. 245.

»emplacements funéraires«

Es kann uns dabei nicht darum gehen, dieses Ereignis – das Gemeinsame – zu historisieren, zu systematisieren, ihm einen Namen zu geben und es damit zu vereindeutigen. Wir wollen weder eine Geschichte noch eine Systematik schreiben. Es geht uns vielmehr darum, »sich in ihm als einem Werden einzunisten, alles in ihm gleichzeitig zu verjüngen und altern zu lassen«, ihm beizuwohnen, in dem Sinne, den Donna Haraway dem englischen Verb *to stay with* gibt.¹³ In dem wir uns selbst an sechs Schauplätze dieses Ereignisses begeben, wollen wir buchstäblich einige seiner »Bestandteile und Singularitäten [...] durchlaufen«¹⁴ und sie als Fluchtlinien zu denken geben. Dem Ereignis in seinen Fluchtlinien, in seinem Werden, beizuwohnen, ist etwas anderes, als seine Geschichte zu schreiben, denn Fluchtlinien wenden sich gerade gegen die Geschichte, sie weisen über das Historisierbare hinaus und entziehen sich so dem objektivierenden Zugriff:

Das Werden gehört nicht zur Geschichte, die Geschichte bezeichnet allein das Ensemble der Bedingungen – selbst wenn sie in der allerjüngsten Vergangenheit liegen –, von denen man sich abwendet, um zu ›werden‹, das heißt, um etwas Neues zu schaffen. Genau das nennt Nietzsche das Unzeitgemäße.

Danach zu fragen, *wovon* man sich im Werden dieses Ereignisses abwendet, *woraus* die Fluchtlinien mögliche Wege andeuten, *worin* folglich das Unzeitgemäße unserer Orte und Probleme besteht, ist allerdings ein Anliegen unserer Arbeit. Denn sicher ist, dass es an den Orten, an die wir uns begeben, auf einer bestimmten Ebene auch um ein Abschiednehmen geht: Als *Grabstätten* im weitesten Sinne könnten wir unsere Orte und Topoi zumindest insofern bezeichnen, als sie an jenem großen zeitgenössischen Prozess partizipieren, den man den »effektiven Ausgang aus dem politischen Denken der Moderne«¹⁵ nennen kann. Wir werden immer wieder fragen, inwiefern die kleinen Ereignisse¹⁶, die an unseren Orten statthaben, gewisse Konstanten des abendländischen politischen Dispositivs – wie zum Beispiel Souveränität, Immunität, Repräsentation, Nation, Staat, das Gegensatzpaar öffentlich/privat und ähnliches – fragwürdig werden lassen und auf diese Weise an einer »Krise der geltenden Ordnung und ihrer Begründung«¹⁷ partizipieren. Unser gegenwartsdiagnostisches Interesse stützen wir dabei auf die Annahme, dass »eine Gesellschaft sich weniger durch ihre Widersprüche [definiert] als durch ihre Fluchtlinien«,

¹³ Vgl. Donna J. Haraway, *Staying with the trouble. Making kin in the Chthulucene*, Durham: Duke University Press 2016.

¹⁴ Hier und im Folgenden Deleuze, »Kontrolle und Werden«, S. 245.

¹⁵ Judith Revel, »Construire le commun: une ontologie«, in: *Rue Descartes*, 67. Jg., 1/2010, S. 68–75, hier S. 72. Übersetzung L.S.

¹⁶ Vgl. Deleuze, »Kontrolle und Werden«, insb. S. 253.

¹⁷ Nikolaus Müller-Schöll, »Brecht, Hölderlin und der Einbruch des Realen«, in: *Orte des Unermesslichen. Theater nach der Geschichtsteologie*, hrsg. v. Marita Tatari, Zürich: Diaphanes 2014, S. 109–124, hier S. 118.

dass sie »von allen Punkten aus [flieht]«, und es »sehr interessant [ist], in diesem oder jenem Moment den sich abzeichnenden Fluchtlinien nachzugehen.«¹⁸

Je präziser wir auf der Ebene des »kulturellen Schemas«, das in unseren Orten auf dem Spiel steht, eine Verabschiedungsbewegung nachzeichnen wollen, desto nachdrücklicher wollen wir auf einer anderen Ebene beherzigen, was Marita Tatari in Erinnerung ruft, wenn sie schreibt:

Zweifellos sind die Theaterformen in allen ihren Aspekten mit der oben genannten Einschließung [der ästhetischen Mittel in den staatlichen Apparat und in ein bestimmtes Verständnis des Menschen, L.S.] und ihrer Auflösung verwoben, die zugleich die Geschichte des Subjekts, die Geschichte der Verwirklichung oder der Selbstverwirklichung ist. Aber durch diese ganze Geschichte hindurch findet in jeder Theaterform, je nach ihrer singulären sinnlichen Qualität und jeweils unterschiedlich, etwas anderes statt. Dieses andere ist mit einer breiteren Frage verbunden[.]¹⁹

Aus dem Blickwinkel dieser breiteren Frage ist das Ereignis, in dem wir uns im Durchgang unserer Orte »einnisten« wollen, »nicht als Überwindung, Bruch, Sprengung oder Verabschiedung zu verstehen, sondern [...] als Mutation unseres Bezugs zu unseren Zwecken.«²⁰ Die Theaterorte, die wir besuchen, interessieren uns einerseits, insofern die Ereignisse, die an ihnen statthaben, als Fluchtlinien über das neuzeitliche politische Dispositiv und seine Materialisierungen in der Gegenwart hinausweisen und sich folglich produktiv in die »Souveränitätsgeschichte«²¹ einschreiben. Andererseits interessieren sie uns aber auch, insofern sie ein ursprüngliches und gewissermaßen ahistorisches Wissen des Theaters als »Kunst des Bezugs«²² aktualisieren, und zwar genau deswegen, weil sie *Orte* sind, die Möglichkeiten *einräumen*. Als solche aktualisieren sie heute das, was in der Theatergeschichte »parallel zu oder in den jeweiligen Souveränitätsformen stattfindet und zwar nicht als ihr Scheitern, sondern als etwas Anderes, das in ihnen vorkommt« (82f.)

Theaterorte

Auf den Spuren dieses Anderen geht es Ulrike Haß und Marita Tatari in ihren Überlegungen zu einer *anderen* Geschichte des Theaters, die für unsere Arbeit richtungsweisend sind, um die »Herausstellung des Bezugs als solchen durch diese Souveränitätsgeschichte hindurch« (82). Zu fragen ist demnach, wie das Theater neben oder zusätzlich zu seiner Verwicklung in die jeweils zeitgenössischen Formen von Macht – die es verunsichern oder konsolidieren

¹⁸ Deleuze, »Kontrolle und Werden«, S. 246.

¹⁹ Marita Tatari (Hg.), *Orte des Unermesslichen. Theater nach der Geschichtsteleologie*, Zürich: Diaphanes 2014.

²⁰ Ebd., Klappentext.

²¹ Ulrike Haß/Marita Tatari, »Eine andere Geschichte des Theaters«, in: *Orte des Unermesslichen*, hrsg. v. Tatari, S. 77–90, hier S. 82. Seitenbelege im Folgenden in Klammern hinter dem jeweiligen Zitat.

²² Vgl. die beiden gleichnamigen Beiträge Jean-Luc Nancys in Tatari, *Orte des Unermesslichen*, S. 91–108.

kann – immer auch eine grundlegende Bedingung der Existenz affirmiert: In der Welt sein kann man nur unter der Voraussetzung, dass es schon einen ursprünglichen Bezug gibt zwischen dem, *was* ist, und dem, *wo* es ist. Der Bezug zwischen Umfassendem und Umfassten ist, wie wir bereits in unseren Überlegungen zum aristotelischen *tópos* gesehen haben, das ontologisch Erste. Dieses grundlegende »Wissen, dass ich nicht selbst beginne, dass ich Anfang und Ende nicht in der Hand habe [und dass mir etwas geschieht], indem ich hineingerate« nennt Ulrike Haß »bei dem Namen [...], den die Alten ihm gaben«: Chor (78).

Der Chor stehe im antiken Theater genau für dieses Wissen um *Endlichkeit* und *Umweltlichkeit* als Bedingungen der Existenz, die nur als Bezug gedacht werden kann. Dies werde namentlich im Verhältnis zwischen Chor und Protagonist deutlich, das dem im aristotelischen *tópos*-Begriff beschriebenen Verhältnis zwischen Umfassendem und Umfassten entspreche: Der Chor gehe dem Protagonisten voraus, sei bei dessen Auftritt »schon da« und übernehme ihm gegenüber eine »Funktion des Einräumens und der Konfiguration« (80). In diesem Sinne *spendet* er Raum. Darüber hinaus ist der Chor als singulär-plurale Konstellation selbst eine Figur des Bezugs und hat mithin *räumliche* Qualität: Als »ursprungslos[e], vorausliegend[e], rhizomatisch[e] Struktur« (ebd.) ist er »ein Geflecht, von dem man affiziert werden kann, in das man hineingehen kann« (83) So gesehen *ist* der Chor Raum. Damit »das, was wir Theater nennen« (25), statthaben kann, muss es zum Ereignis der Konfiguration von Protagonist und Chor kommen, was aus dem Blickwinkel unserer topologischen Lektüre nichts anderes bedeutet als: Es muss ein Ort (*-tron*) eingeräumt werden, an dem etwas erscheinen und somit »geschaut« (*theáomai*) werden kann: *théatron* – das ist zuallererst ein Ort:

Entscheidend im Theater ist der Bezug zum Ort, an dem die Sache geschieht, wo also etwas geschieht, zu dem ich einen gewissen Bezug zu unterhalten habe.²³

»Die einräumende, raumspendende Geste des Chores« stiftet folglich »keine homogene Raumzeit«, das heißt keinen universellen, gleichbleibenden und alles gleichermaßen umfassenden Raum, »sondern Orte« als konkrete und singuläre Begebenheiten (81).

Die Konstellationen, um die es in dieser Arbeit geht, sind für uns Schauplätze, an denen sich dieses chorische Wissen des Theaters gegenwärtig aktualisiert. Sie sind in erster Linie *konkrete Orte* in unserer Welt, einer Welt, die Kapital und Technik zunehmend als homogene Raumzeit erscheinen lassen. Gegen den »Weltinnenraum des Kapitals«²⁴ sind sie situiert, in einen konkreten Zusammenhang eingewoben und als solche *in der Welt* – »always situated,

²³ Jean-Luc Nancy, »Theater als Kunst des Bezugs, 1«, in: *Orte des Unermesslichen*, hrsg. v. Tatar, S. 91–100, hier S. 92.

²⁴ Vgl. Peter Sloterdijk, *Im Weltinnenraum des Kapitals. Für eine philosophische Theorie der Globalisierung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.

*someplace and not noplac*e, entangled and worldly«, wie Donna Haraway, kaum übersetzbar, sagt.²⁵ Die künstlerisch-politischen Initiativen, die an ihnen und durch sie statthaben, zeichnen sich weiterhin gerade dadurch aus, dass sie ihren Ort als vorgängig denken und sich explizit in Bezug auf ihn als *Umwelt* im Sinne einer singulären und konkreten Bedingung konstituieren: Ohne die Dekadenz der neapolitanischen Altstadt, in der sich eine interessensgeleitete Machtpolitik materialisiert, wäre das *Asilo* nicht Zentrum eines Kampfes für bürgerliche Selbstregierung; ohne die politisch verfügte Aushöhlung der kulturellen und städtischen Infrastruktur im zeitgenössischen Athen wären *Embros* und *Green Park* keine Versammlungsorte heterogener urbaner Gemeinschaften, und so weiter. Auf diese Weise verbindet die hier untersuchten ästhetisch-institutionellen Initiativen der mal mehr, mal weniger explizit geäußerte, sozusagen *ökologische* Grundsatz, dass »das Erscheinen nur in einer Konfiguration möglich ist« (89). Die so entstehenden Theater – im Sinne von Räumen, in denen bühnenkünstlerisch produziert und rezipiert wird – sind folglich weder ohne ihren Außenbezug noch ohne eine ihrerseits konstellative, gemeinschaftliche Gestaltungspraxis im Innern zu denken.

Unser Interesse für genau diese, über den europäischen Kontinent lose verstreuten Theaterorte gründet nicht zuletzt in der Annahme, dass sie an der von Haß und Tatari skizzierten zeitgenössischen Transformation teilhaben, durch die »das Ensemble wieder in den Vordergrund rück[t], begriffen oder unbegriffen« (ebd.). Im Unterschied zu den theatralen Raumdispositiven der Neuzeit, die den Außenraum tendenziell ausblenden, im transportablen *Bühnenbild* die Illusion einer ›Einheit des Ortes‹ schaffen und das Publikum als immobile, individualisierte *Zuschauende* auffassen, affirmieren unsere Theaterorte das chorische Wissen, »dass ich mich körperlich zutragen muss, um etwas zu sehen, dass ich einen Weg machen muss, um zu sehen, so wie andere auch, de[n] Gedanke[n] der Versammlung im Theaterraum« (85).

Topographie

Dieser Affirmation wollten wir in unserem eigenen Vorgehen Rechnung tragen. Unser Verhältnis zu den Theaterorten, die wir besuchten, entspricht weder dem einer neuzeitlichen Zuschauerin, die im Dunkel eines Theatersaals sitzend am Bühnengeschehen partizipiert, noch dem eines Historikers, der sich einem Ereignis ausschließlich über dessen materielle und diskursive Spuren nähert. Vielmehr könnte man sagen, dass unser Bezug auf die

²⁵ Vgl. Haraway, *Staying with the trouble*, S. 4. Haraway schreibt hier in Bezug auf den gattungsübersteigenden Zusammenhang irdischen Lebens.

zeitgenössischen Theaterorte sich an vormodernen Bühnendispositiven orientiert, von denen Ulrike Haß schreibt: »[U]m etwas zu schauen, musste man sich an den Ort begeben, wo dieses Bild, diese Figur war, denn sie waren von ihrem Ort nicht ablösbar« (83).

Zu allen sechs hier vorgestellten Orten haben wir uns physisch begeben und uns mindestens einige Tage an ihnen aufgehalten.²⁶ Dabei ging es in erster Linie um die leibliche Erfahrung des Theaterortes, seiner Architektur und seiner Umgebung, um die teilnehmende Beobachtung der jeweiligen künstlerischen und institutionellen Praktiken, sowie um eine lebendige Begegnung mit Menschen, die an ihrem Entstehen oder an ihrem Betrieb teilhatten, teilhaben oder beides als *Publikum* im weitesten Sinne beobachten und begleiten. Weiterhin war es wichtig, die aus diesen Erkundungen und Begegnungen hervorgehenden, keineswegs plan- oder voraussehbaren Impulse und Spuren direkt aufzunehmen, um ihnen noch vor Ort nachgehen zu können. In Warschau führten uns die institutionskritische Haltung des *Teatr Powszechny* und unser Austausch mit einem Osteuropawissenschaftler und kritischen Beobachter des politischen Tagesgeschehens in Polen zu einer auf ihre Weise institutionskritischen Ausstellung im Museum der polnischen Juden; in Skopje verbrachten wir ausgehend von *Kino Kultura* mehrere Tage mit Rundgängen durch den revisionistisch-autoritär umgestalteten Stadtraum; in Berlin half uns das kleine Kreuzberg-Friedrichshainmuseum auf der gegenüberliegenden Straßenseite der *Vierten Welt*, die Geschichte des Stadtviertels nachzuvollziehen, und so weiter. Unsere Wege durch die besuchten Theaterorte und ihre Umgebungen gestalteten sich nicht gemäß einer vorher festgelegten Methode, einem einheitlichen Vorgehensschema oder gar einem allgemeinen Fragebogen. Vielmehr ergaben sie sich aus Begegnungen, Gesprächen, Hinweisen, intuitiven Interessen oder manchmal sogar zufällig vorgefundenen Spuren, Resonanzen und Korrespondenzen. Anstatt unsere Theaterorte als neutrale Gegenstände oder diskursive Abstrakta zu betrachten, haben wir versucht, in sie *hineinzugeraten*, uns in sie zu *verwickeln* und unseren Blick über ihre Ränder hinaus in die Landschaft zu richten, die sie umgibt (und von der wir, wie oben gesagt, denken, dass sie sie *gibt*).²⁷

²⁶ Das *Asilo* in Neapel besuchten wir vom 26. bis zum 29.12.2017, die *Vierte Welt* vom 24. bis zum 26.02.2018, die Athener Schauplätze vom 17. bis zum 21.06.2018, das *Tårnby Torv Festival* bei Kopenhagen vom 14. bis zum 18.11.2018, das *Teatr Powszechny* in Warschau vom 20. bis zum 26.01.2019 und *Kino Kultura* Skopje vom 21. bis zum 26.04.2019.

²⁷ Das Verhältnis dieser Arbeit zu der insbesondere in Anthropologie, Soziologie, Ethnologie oder Archäologie eingesetzten Methodik der Feldforschung ist gleichermaßen durch Sympathie wie durch Distanz geprägt. Der in den methodologischen Diskursen dieser Disziplinen geleisteten Problematisierung von Subjektivität und Objektivität sowie der Verankerung der forschenden Tätigkeit in leiblich-sinnlichen Erfahrungsgefügen fühlen wir uns im Rahmen dieser Arbeit bedingungslos verpflichtet. Hingegen werden weder die linearen Zeitlichkeiten der Feldforschung noch ihre emphatische Privilegierung der Empirie übernommen – was unserem Eindruck nach allein der Gegenstandsbereich der Untersuchung, das Theater als »unzeitgemäße« und heterotope Räumlichkeit gebietet.

Das Wissen, das wir in den entsprechenden sechs Unterkapiteln dieser Arbeit zusammentragen und entfalten möchten, ist mithin ein subjektives, situiertes und nicht zuletzt verkörpertes Wissen. Dazu zählen wir auch die ›theoretischen‹ Arbeiten – die philosophischen, soziologischen und literarischen Texte –, die Eingang in unsere Überlegungen gefunden haben: Ausgehend von den jeweils *vor Ort* gemachten Erfahrungen haben wir Lektürespuren aufgenommen, Begriffe diskutiert und in jedem einzelnen Fall versucht, eigene denkerische Perspektiven zu entwickeln, um den jeweiligen Ort im Rahmen dieser Arbeit *zu denken zu geben*. Jede der theoretischen Perspektivierungen wird ihrerseits als Eröffnung eines konkreten Ortes gedacht, als singulärer Versuch einer Bezugnahme, der sich bewusst Ansprüchen wie Objektivität, Repräsentativität oder Reliabilität verwehrt. Wir wollen das, was an unserem Text *theoría* ist, was sich aus dem Feld der Theorie nährt oder in es hineinzuwirken versucht, nicht als Gegenteil von *práxis* denken, sondern, gleichsam vom *théatron* der vormodernen Ortsbühnen her, als situiertes Wissen eines wahrnehmenden Körpers in der Welt.

Die sechs Kapitel des zweiten Teils sind jeweils einem der besuchten Orte (beziehungsweise, im Falle Athens, den drei hier versammelten Orten) gewidmet und versuchen eine schriftliche, das heißt graphische Darstellung dessen, was wir an den jeweiligen Orten und von ihnen aus wahrgenommen haben. Insofern sich in diesen Texten unsere Erfahrung von »Ort oder Raum mit Schrift« verbindet²⁸, können sie als *Topographien* bezeichnet werden. Denn als »Techni[k] des Lesens und Schreibens von Raum«²⁹ versucht die Topographie »nicht eine abstrakte Logik des Raums, sondern eine graphische Darstellung vom Wahrnehmbaren«³⁰. Sie ist »im geographischen Sinne des Begriffs: Beschreibung von Orten, das heißt einer Portion irdischen Raums, inklusive dessen, was sich menschlicher Aktivität verdankt (Bauten, Felder, usw.)«³¹. In dem auf diese Weise entstehenden Raum, der Schriftraum ist, kommt die jeweilige »Portion irdischen Raums« zur Erscheinung, allerdings nicht in einer ›objektiven‹ oder ›neutralen‹ ›Abbildung‹, sondern als subjektive Darstellung, die der Begegnung eines menschlichen Körpers mit den physischen und symbolischen Umwelten entspringt.³²

²⁸ vgl. »Topographical Turn« in Günzel, *Lexikon der Raumphilosophie*, S. 412f., hier S. 413.

²⁹ Ebd.

³⁰ »Topographie« in ebd., S. 413.

³¹ »Topographie« in George/Verger, *Dictionnaire de la géographie*, S. 439f., hier S. 440. Übersetzung L.S.

³² Georges Perec hat diese Verbindung von Raum und Schrift auf poetische, spielerische und reflexive Weise ausgelotet in Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris: Galilée 2000, darin insbesondere »La page«, S. 19-21. Zur Gleichursprünglichkeit von Raum und Schrift schreibt Perec: »L'espace commence ainsi, avec seulement des mots, des signes tracés sur la page blanche. Décrire l'espace: le nommer, le tracer, comme ces faiseurs de portulans qui saturaient les côtes de noms de ports, de noms de caps, de noms de criques, jusqu'à ce que la terre finisse par ne plus être séparée de la mer que par un ruban

Die Topographien verstehen sich als Schrift- und Gedankenräume, die einerseits von der konkreten Erfahrung eines Ortes ausgehen, sich andererseits aber immer schon wieder über ihn legen, indem sie ihn ins Symbolische übersetzen, ihn zu diskursiven *tópoi* in Bezug setzen und dadurch als ›heterotope‹ Pluralität erscheinen lassen: Das *Embros*-Theater ist eine baufällige Backsteinkonstruktion im Südwesten Athens *und* eine ehemalige Zeitungsfabrik *und* ein nach jahrzehntelangem Warten in Betrieb genommenes Theater *und* ein Ort gemeinschaftlicher Imagination *und* Austragungsstätte sozialer und diskursiver Kämpfe *und* Ausgangspunkt einer Exodusbewegung *und* Laboratorium prekärer Widerständigkeit und so weiter. In diesem Sinne machen wir es uns in unseren Topographien nicht zuletzt zur Aufgabe, die besuchten Orte »im Zwischenraum zwischen [unserer] Worte, in den Tiefenschichten [unserer] Erzählungen«³³ als Heterotopien zur Erscheinung zu bringen, das heißt zu zeigen, inwiefern diese Orte »an ein und demselben Ort mehrere Räume zusammen[bringen], die eigentlich unvereinbar sind«³⁴. Wir verstehen unsere topographische Praxis als etwas, das, indem es ihnen weitere ›Räume‹ hinzufügt, selbst teilhat am Werden dieser Orte und am sich in ihnen abzeichnenden Ereignis.

Schließlich soll noch unterstrichen werden, dass diese Arbeit selbst an vielen verschiedenen Orten entstanden ist. Die Rechercheaufenthalte an den prekären Theaterorten, die Erkundungen ihrer Umgebungen sowie die nach Möglichkeit per Land und See zurückgelegten Reiserouten waren Zeiträume zur Erarbeitung des vorliegenden Textes. Als Dissertation ist er im Rahmen des binationalen Graduiertenkollegs *Studi Culturali Europei / Europäische Kulturstudien* an den Universitäten Düsseldorf und Palermo entstanden, dessen Programm über die deutsch-italienische Konstellation hinaus kürzere Arbeitsaufenthalte an weiteren europäischen Universitäten vorsah und förderte. Insbesondere die dreimonatige Recherche- und Schreibphase an der Universität Paris X Nanterre war für diese Arbeit, die sich immer wieder an der Denktradition und Methodik der sogenannten französischen Humanwissenschaften orientiert, richtungsweisend.³⁵ Die Erfahrung der Vielörtlichkeit und der damit verbundenen Mehrsprachigkeit war für die Entstehung dieser Arbeit konstitutiv. Dies spiegelt der vorliegende Text, der *zwischen* verschiedenen Orten, Räumen und Sprachen entstanden ist, unter anderem immer dann wider, wenn er Zitate in ihrer Originalsprache

continu de texte. L'aleph, ce lieu borgesien où le monde entier est simultanément visible, est-il autre chose qu'un alphabet?» (S. 26)

³³ Michel Foucault, *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, aus dem Französischen von Michael Bischoff, hrsg. v. Daniel Defert, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 9.

³⁴ Ebd., S. 14.

³⁵ Zu danken ist an dieser Stelle Judith Revel, die den Aufenthalt am Laboratoire Sophiapol ermöglichte, und Alexandre Lauret, Doktorand der Geographie und Anthropologie an der Universität Paris VIII Vincennes – St. Denis, dem namentlich das im Laufe dieser Arbeit entwickelte *Orts- und Raumdenken* entscheidende Impulse verdankt.

belässt oder sich für subtile Übersetzungsproblematiken interessiert. Freilich ist es uns am wichtigsten, dass er insgesamt für seine deutschsprachigen Leser*innen verständlich und gut lesbar ist. Immer dann aber, wenn sich in einem zitierten fremdsprachigen Text oder Dokument besonders stark die konkrete Materialität seiner Entstehungssprache zu zeigen scheint, wenn sich gleichsam seine *logische Materialität* dagegen wehrt, von ihrem ursprünglichen Ort ins Deutsche transportiert zu werden, dann versuchen wir, dem Ort-Sein der Sprache selbst – »Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt«³⁶ – Tribut zu zollen und unsere Leser*innen auf Kosten des Transparenz- und Äquivalenzideals an dieser Materialität, die wie das Chorwissen des Theaters auf die wesentliche Endlichkeit verweist, teilhaben zu lassen.

³⁶ Für eine übersetzungsphilosophische Auslegung des berühmten Wittgenstein-Zitats (Satz 5.6 des *Tractatus logio-philosophicus*) vgl. Gérard Granel, »Les langues sont des terminaux logiques«, in: *Les Tours de Babel. Essais sur la traduction*, hrsg. v. Antoine Berman, Mauvezin: Trans-Europ-Repress 1985, S. 151–179. Der hier entwickelte Begriff der »logischen Materialität« ebenso wie das gesamte endlichkeitszentrierte Übersetzungsdenken Granel's haben für uns topische Qualität und sind gerade als solche für unsere Schreibpraxis untergründig wichtig gewesen: »Cependant l'effectivement écrit ne l'est que selon des façons *possibles* d'écrire, qui en puissance sont propres absolument à chaque langue, et en acte à chaque usage de la langue dans un tour de langage, frappe elle aussi absolument singulière de qui parle ou écrit. Et s'il est vrai que tout, dans la genèse réciproque d'une langue et d'un langage, produit des configurations logiques, il est donc démontré qu'il n'y a là que des configurations logiques singulières. Ce que j'appelle : matérialité logique.« (S. 159)

Zu Prekarität und Archiv

prekär Adj. »mißlich, schwierig, bedenklich, peinlich, unangenehm«, Übernahme (Ende 18. Jh.) von frz. *précaire* »unsicher, schwankend, widerruflich«, a[lt]frz. *precoire* »auf Bitten widerruflich gewährt, unsicher«, das gleichbed. lat. *precārius* fortsetzt; zu lat. *precārī* »bitten, beten, wünschen«. Im Dt. wird das Adjektiv seit seiner Entlehnung in einem weiteren, weniger präzisen Sinne gebraucht als die frz. Vorlage.³⁷

Während im vorangegangenen Abschnitt verdeutlicht wurde, warum Theater in dieser Arbeit vor allem als *Ort* oder *Vielzahl von Orten* adressiert wird, bleibt noch zu klären, warum wir von *prekären* Theaterorten sprechen wollen. Der naheliegende und beinahe offensichtliche Grund dafür ist, dass sich mit dem »Begriffsgefüge des Prekären«, das »im weitesten Sinne [die] Aspekte der »Unsicherheit und Verletzbarkeit, [der] Verunsicherung und Gefährdung« umfasst³⁸, gewisse morphologische Eigenschaften der besuchten und analysierten Theaterorte als Gemeinsamkeiten und Analogien beschreiben lassen.

Warum von prekären Orten sprechen?

Zunächst handelt es sich bei den besuchten Theaterorten um explizit lokale und keineswegs auf Dauer angelegte »Zeit-Räume« mit »kleiner Oberfläche« und »reduziertem Volumen«.³⁹ *Räumlich* beschränken sie sich entweder auf wenige 100 Quadratmeter – zwei bis drei Zimmer im Falle des *Tårnby Torv Festivals* und der *Vierten Welt*, Teile eines historischen Stadthauses im Falle von *Asilo* und *Kino Kultura* – oder kommen, wie im Fall der *Temporären Besetzungen* in Athen, als Schauplätze einer nomadischen Praxis sogar ganz ohne Immobilie, das heißt bar jeder festen räumlichen Ausdehnung, aus. Während das *Teatr Powszechny* in Warschau die bauliche Konsistenz seines modernen Theaterbaus durch eine systematische Öffnung auf den Stadtraum gezielt brüchig zu machen versucht, sind die Räumlichkeiten des *Tårnby Torv Festivals*, der *temporären Besetzungen* in Athen und *Kino Kultura* seit Jahren dem baulichen Verfall ausgesetzt oder gar dem Abriss geweiht. Insgesamt zeichnen sich die hier vorgestellten Orte also durch ihr begrenztes Fassungsvermögen, ihre marginale und prekäre Situation in städtebaulichen Gefügen und die daraus resultierende,

³⁷ Vgl. »prekär« in Wolfgang Pfeifer, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/wb-etymwb>, (13. 04. 2020).

³⁸ Lorey, *Die Regierung der Prekären*, S. 24.

³⁹ Vgl. Deleuze, »Kontrolle und Werden«, S. 253.

teilweise sogar bewusst beförderte »schwache Sichtbarkeit an den Rändern«⁴⁰ urbaner Raumdispositive aus.

Zeitlich sind die besuchten Theaterorte insofern »unsicher, schwankend, widerruflich«, als sie aus ereignishaften Begebenheiten in der jüngeren Vergangenheit entstanden sind und somit weder auf eine Institutionsgeschichte oder Tradition zurückblicken noch von einem halbwegs gesicherten Fortbestand in der Zukunft ausgehen können. Eher werden sie von denen, die an diesen Orten zusammenkommen, tätig sind und Zeit verbringen, tendenziell als Räume einer Praxis des Hier und Jetzt verstanden, deren Legitimität sich nach einem ersten, ereignishaften Entstehungsmoment immer wieder aufs Neue aktualisieren muss⁴¹ und so gewissermaßen stets nur »bis auf Widerruf« gilt. Aus dieser doppelten Zeitlichkeit von Ereignis und Prozess – oder, im Vokabular Deleuzes, zwischen *Differenz und Wiederholung*⁴² – ergibt sich ein paradoxes Verständnis von Institutionalität⁴³, das wesentlich mit den Figuren der Endlichkeit und der Instabilität operiert. Wir werden dies Fall für Fall zeigen.

Ferner verbindet die besuchten Theaterorte ihre je nach geopolitischem Kontext mehr oder weniger eklatante *wirtschaftliche Prekarität*: Entweder sind sie, wie in Neapel oder Athen, aus Graswurzelbewegungen und Bürgerinitiativen und folglich ohne irgendeine Form finanziellen Budgets entstanden, oder sie gingen, wie im Fall von *Tårnby Torv*, *Kino Kultura* und der *Vierten Welt*, aus künstlerisch-kuratorischen Einzelprojekten hervor, um deren Fortsetzung nun regelmäßig innerhalb unterschiedlich nachhaltiger Förderdispositive gerungen werden muss. Das *Teatr Powszechny* in Warschau schließlich, einziges öffentlichstädtisches Theater in der untersuchten Reihe, setzt seine tradierte ökonomische Solidität durch einen systematischen Umgang mit politisch provokanten Inhalten und unkonventionellen institutionellen Praktiken bewusst aufs Spiel.

Diese Art von Risikobereitschaft resultiert aus einer kritischen Grundhaltung gegenüber Macht-, Regierungs- und Unterwerfungsdispositiven, die wiederum, freilich in je singulärer Ausprägung, allen hier besuchten Theaterorten gemeinsam ist. Jeder einzelne Ort ist *politisch prekär*, »insofern er vom Modell abweicht«, insofern er »als potentielles und geschaffenes, als

⁴⁰ Gerald Raunig, »Das UND besetzen«, in: *Truth is Concrete. herbst. THEORIE ZUR PRAXIS*, hrsg. v. steirischer herbst festival gmbh, Graz 2012, S. 12–15, hier S. 15.

⁴¹ Vgl. hierzu Gerald Raunigs Bemerkungen zur spezifischen Zeitlichkeit instituierender Praktiken: »The instituting, the first, repeats itself, but not as an origin - strictly speaking, there is no strong first time in the flux of instituting. Institutent practice does not stop with instituting a break or an incision, but is instead distinguished by ever new instances of instituting, the first time of which is actualised in a non-linear way in potentially endlessly different variations.« In ders., »Institutent Theatre. From Volxtheater to Teatro Valle Occupato«, in: *Turn, Turtle! Reenacting The Institute*, hrsg. v. Elke van Campenhout/Lilia Mestre, Berlin: Alexander 2016, S. 14–23, hier S. 16f.

⁴² Vgl. Deleuze, *Differenz und Wiederholung*.

⁴³ S. hierzu auch den folgenden Abschnitt dieser Einleitung.

schöpferisches Werden« dem »homogen-konstante[n] System« der Majorität entgegenwirkt.⁴⁴ In jedem Einzelfall wird zu analysieren sein, wie sich bei dem jeweiligen »Versuch [...] die Frage von Widerstand oder Unterwerfung unter eine Kontrolle neu [entscheidet]«⁴⁵.

Nicht zuletzt kann man die hier besuchten Theaterorte deswegen als prekär bezeichnen, weil sie von einer theoretisch unbegrenzten Vielzahl teilweise wechselnder Akteure bespielt, bewohnt, betrieben und regiert werden. Der Grad der personellen Fluktuation, der Horizontalität und der Partizipation variiert wiederum von »relativ niedrig, aber zunehmend« im Fall des öffentlichen Theaters in Warschau bis hin zu »extrem, potenziell unendlich« im Fall von *Asilo* und *Green Park* (Athen). Außer Frage steht, dass sich alle unsere Theaterorte durch Regierungs- und Organisationsweisen auszeichnen, die Momente der Konsistenz und Solidität, wie Souveränität, Hierarchie, Vertikalität, Expansion und Verstetigung zugunsten prekärer Existenz- und Handlungsweisen unterlaufen.

Verhältnis zur zeitgenössischen Institutionskritik

Als Kontexte, in denen die soeben beschriebene vielfältige *Prekarität* auf verschiedenen Ebenen affirmiert wird, geben die ausgewählten Theaterorte Organisationsformen zu denken, die ohne die vermeintlich erstrebenswerten Ideale oder scheinbar unvermeidlichen Mechanismen der Institutionswerdung auskommen, ja, sich ihnen sogar bewusst entziehen. Folglich kann, was diese Orte betrifft, auch nur bedingt und unter Vorbehalt von *Institutionen* gesprochen werden.

Diese prekären Konstellationen physischer und symbolischer Materialitäten, in denen sich »dezentrale, polyzentrische und molekulare Organisationsweisen«⁴⁶ herausbilden, wären mit prozessualen Begriffen wie »instituierende Praxen«⁴⁷ oder gar »instituierendes Theater«⁴⁸ schon besser benannt. Darüber hinaus wären sie auf diese Weise bereits in den weiteren Zusammenhang einer transnationalen und transversalen zeitgenössischen Institutionskritik gestellt, um deren Beschreibung, Analyse und Kontextualisierung sich seit Beginn der 2000er Jahre namentlich Gerald Raunig, Stefan Nowotny, Boris Buden, Isabell Lorey und andere mit dem *European Institut for Progressive Cultural Policies* verbundene Autoren bemühen.⁴⁹

⁴⁴ Politische Prekarität bringen wir hier und im Folgenden mit Gilles Deleuzes Denken des Minoritären zusammen. Vgl. Gilles Deleuze, »Philosophie und Minorität«, aus dem Französischen von Bernd Schwibs, in: *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, hrsg. v. Joseph Vogl, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994, S. 205–207, hier S. 205f.

⁴⁵ Deleuze, »Kontrolle und Werden«, S. 253.

⁴⁶ Raunig, »Das UND besetzen«, S. 13.

⁴⁷ Stefan Nowotny/Gerald Raunig, *Instituierende Praxen. Bruchlinien der Institutionskritik*, Wien, Linz, Berlin, London, Zürich: transversal texts 2016.

⁴⁸ Raunig, »Instituent Theatre«.

⁴⁹ Die vielfältigen und für unsere Arbeit äußerst bedeutsamen in diesem Kontext entstandenen Arbeiten, die begrifflich und methodisch vor allem an Michel Foucault, Gilles Deleuze, Judith Butler, Antonio Negri und Paolo Virno anschließen,

Auch das Analysewerkzeug für »nichtsouveräne Institutionen«, das Antonio Negri und Michael Hardt in ihrem jüngsten gemeinsamen Buch *Assembly*⁵⁰ ausgearbeitet haben, würde es erlauben, unsere Theaterorte als Kontexte zu beschreiben, die sich wesentlich durch den Entzug aus dem konstituieren, was in der abendländischen politischen Tradition als Institution verstanden wird. Nicht zuletzt könnte Stefano Harneys und Fred Motens Unterscheidung zwischen *Commons* und *Undercommons*⁵¹ helfen, um das Spannungsverhältnis zwischen den von uns besuchten Theaterorten und klassischen politischen oder kulturellen Institutionen sowie die darin inhärente Problematisierung von Institutionalität an sich darzustellen. So zutreffend und aufschlussreich diese namentlich von Deleuze / Guattari und der post-operaistischen Tradition inspirierten Beiträge zur zeitgenössischen Institutionskritik im Hinblick auf unsere Theaterorte auch sind, wir werden uns lediglich dann (und stets nur punktuell) auf sie beziehen, wenn es konkret um Fragen der Institution als politischer Organisationsform geht. Denn selbst wenn wir mit paradoxalen Begriffen wie »nichtsouveräner Institution«, »Para-Institution« und »Monster-Institution«⁵² oder prozessualen Wendungen wie »konstituierender Macht« und »instituierender Praxis«⁵³ operierten, um die oben skizzierten anti-substantiellen Momente unserer Theaterorte theoretisch zu fassen, würden wir durch den so entstehenden Fokus auf die institutionelle Dimension andere Aspekte, die diese Orte zu denken geben und die uns wichtig erscheinen, aus dem Blick verlieren.

Trotz des expliziten Interesses für die Frage des Gemeinwesens und seiner Organisation, das heißt der Politik im Sinne der *pólis*, geht es nicht darum, die Geschichte der Institutionen um ein weiteres, randständiges Kapitel ihrer Dekonstruktion, Überwindung oder paradoxalen Unterlaufung zu ergänzen. Es geht uns vielmehr darum, der Ereignishaftigkeit der besuchten Kontexte nachzuspüren und Mal für Mal zu fragen, auf welchen Ebenen sie singuläre

wurden auf den Publikationsplattformen des EIPCP, namentlich im mehrsprachigen Webjournal *transversal* und in der Print- und E-Book-Reihe *transversal texts* veröffentlicht. Sie sind kostenfrei online unter <https://transversal.at/transversal/> einsehbar. Unter den Ausgaben des Webjournals *transversal* s. insb. die Ausgaben 01/2006 *Do you remember institutional critique?* (<https://transversal.at/transversal/0106>), 07/2007 *Instituent practices* (<https://transversal.at/transversal/0707>), 05/2008 und *Monster institutions* (<https://transversal.at/transversal/0508>), letzter Zugriff am 20.04.2020. Vgl. außerdem, neben den bereits genannten Arbeiten von Gerald Raunig und Stefan Nowotny, auch Gerald Raunig/Gene Ray (Hg.), *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*, London: Mayfly 2009.

⁵⁰ Hardt, Michael/Negri, Antonio, *assembly*, New York: Oxford University Press 2019. Darin insb. Kapitel 3 «Contra Rousseau, or: Pour en finir avec la souveraineté», S. 25-46.

⁵¹ Vgl. Stefano Harney/Fred Moten, »The University and the Undercommons. Seven Theses«, in: *Social Text*, 22. Jg., 2 (79)/2004, auf Deutsch erschienen in dies., *Die Undercommons. Flüchtige Planung und schwarzes Studium*, aus dem Englischen von Birgit Mennel und Gerald Raunig, hrsg. v. Isabell Lorey, Wien: transversal texts 2016, wieder abgedruckt und aus theatertheoretischer Perspektive diskutiert in Bojana Cvejić/Bojana Kunst/Stefan Hölscher (Hg.), *The Commons / Undercommons in Work, Education, Art ...*, = *ThK, Journal for Performing Arts Theory* Nr. 23, Belgrad: ThK (Walking Theory) 2016.

⁵² Vgl. Nowotny/Raunig, *Instituierende Praxen*, S. 22.

⁵³ Vgl. Raunig in Anschluss an Negri in Raunig, »Instituent Theatre«, S. 15f.

Emergenzen hervorbringen. Dementsprechend ist es für uns auch nicht zentral, in jedem Einzelfall das »Paradox der intellektuellen Emanzipation«⁵⁴ nachzuvollziehen und folglich danach zu fragen, ab wann die Gegen-Praxis selbst schon wieder Institution, politische Ordnung und Souveränitätszusammenhang ist, inwiefern der Widerstand selbst (immer) schon »Weggefährte der Macht«⁵⁵ ist. Anders gesagt: Die Theaterorte interessieren uns *insofern* und *solange* sie prekär sind, denn im deleuzeschen Sinne revolutionär (das heißt: im foucaultschen Sinne *kritisch*⁵⁶) ist an ihnen das, *was prekär ist*, ereignishaftes Minoritär-Werden vor, gegen und anders als geschichtliche – oder institutionelle – Sedimentation.⁵⁷

Das Prekäre als begriffliches Kristall

Anstatt der institutionsfokussierten Analysewerkzeuge versuchen wir hier also, ein vielfältiges und vielursprünglich in den Denkbewegungen der jüngeren politischen Theorie wurzelndes »Begriffsgefüge des Prekären«⁵⁸ zu entwickeln. Es soll eine gedankliche Öffnung ermöglichen, die Subjektivitäten, kritische Praktiken, Machtformen und Regierungsweisen ebenso ins Blickfeld rückt wie ästhetische und – davon ausgehend – ontologische Fragestellungen. Mit anderen Worten: Im engeren Sinne gegenwartsdiagnostische und souveränitätsgeschichtliche Probleme wollen wir mithilfe von Denkfiguren des Prekären ebenso adressierbar machen, wie wir mit prekären Denkfiguren etwas zu berühren hoffen, was sich in der substanz- und subjektzentrierten Sprache der abendländischen Philosophie nicht ausdrücken lässt.

Wie ein solches *Denken des Prekären*, das sich immer schon als wesentlich *prekäres Denken* versteht, aussehen kann, hat zum Beispiel Isabell Lorey in ihren an Judith Butler⁵⁹ anschließenden Überlegungen zur *Regierung der Prekären* gezeigt. Da sich unser Verständnis des Prekären durchaus an das ihre anlehnt und ihm richtungsweisende Denk- und

⁵⁴ Jacques Rancière, *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, aus dem Französischen von Richard Steurer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2016, S. 46.

⁵⁵ Foucault, Michel, »Mächte und Strategien. Gespräch mit Jacques Rancière«, aus dem Französischen von Jürgen Schröder, in: ders., *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, III, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003-2005, S. 538–550, hier S. 547.

⁵⁶ Der Frage der Kritik werden wir uns punktuell in jeder einzelnen unserer Topographien (2.1-2.6) sowie im ersten, »oikos« überschriebenen Teil unserer vergleichenden Analyse (3.1) widmen.

⁵⁷ Vgl. Deleuze, »Kontrolle und Werden«, S. 245: »Heute ist es in Mode, die Schrecken der Revolution anzuprangern. [...] Angeblich haben Revolutionen eine schlechte Zukunft. Aber dabei bringt man zwei Dinge durcheinander: die Zukunft der Revolutionen in der Geschichte und das Revolutionär-Werden der Menschen. Es sind nicht einmal dieselben Leute in beiden Fällen. Die einzige Chance der Menschen liegt in einem Revolutionär-Werden, nur dadurch kann die Schande abgewendet oder auf das Unerträgliche geantwortet werden.«

⁵⁸ Lorey, *Die Regierung der Prekären*, S. 24. Seitenbelege im Folgenden in Klammern hinter dem jeweiligen Zitat.

⁵⁹ Butler entwickelt ihr Denken des Prekären seit Mitte der 2000er Jahre. Es ist eng mit den zeitgenössischen politischen Krisen und Widerstandsbewegungen verknüpft, darunter besonders die sogenannten neuen sozialen Bewegungen seit Beginn der EuroMayDay-Bewegungen 2001. Vgl. insb. Judith Butler, *Precarious life. The powers of mourning and violence*, London, New York: Verso 2004 und Butler, Judith, »Precarious Life, Grievable Life«, in: dies., *Frames of war. When is life grievable?*, London, New York: Verso 2009, S. 1–32.

Frageimpulse entnimmt, seien seine grundlegenden Bewegungen hier kurz dargelegt. Lorey fächert »drei Dimensionen des Prekären« auf: »das Prekärsein, die Prekarität und die gouvernementale Prekarisierung« (25). *Prekärsein* ist Loreys Übersetzung von Butlers Begriff der *precariousness* und bezeichnet die »sozialontologische Dimension von Leben und Körpern« (ebd.) oder auch »eine Bedingung jeden Lebens« (26). Damit sind wir dem nahe, was wir oben bereits zur Ontologie des Ortes gesagt haben: Was in der Welt ist, existiert in dem Sinne, dass es immer schon in Bezug auf ein Außen, also als Differenz hervor-getreten (*ex-sistere*) und damit wesentlich offen, abhängig, veräußert ist. Prekärsein heißt in diesem Sinne zunächst nicht mehr, als dass nicht in der Welt sein kann, was nicht in Bezug zu etwas anderem steht, also vollkommen »frei, unberührt von, rein« oder *im-mun* ist.⁶⁰ Was hingegen in der Welt ist, ist wesentlich *prekär*, denn es ist eben nicht frei, sondern *in Bezug auf* und *abhängig von*, nicht unberührt, sondern *angrenzend an*, nicht rein, sondern *affiziert, bewegt, gereizt*. Der Begriff des Prekärseins bietet eine Möglichkeit, und genau so möchten auch wir ihn verwenden, die wesentliche Endlichkeit des In-der-Welt-Seins affirmativ zu denken und damit als »die Grundlage des Sozialen und Politischen« (27) zu bejahen. Damit steht er – wenn auch je auf unterschiedliche Weise – mit Jean-Luc Nancys *singulär plural sein* ebenso in Verbindung wie mit Hannah Arendts *Pluralität*, Roberto Espositos *communitas*, Jacques Rancières *Logik der Gleichheit*, Jacques Lacans *Realem* oder Ernesto Laclaus *Sozialität*. Diese komplexen Denkfiguren werden uns im Laufe dieser Arbeit als unterschiedlich akzentuierte Deklinationen des Prekärseins begegnen, um etwas von der großen ontologischen Verschiebung in den Blick zu bekommen, an der die Theaterorte als zeitgenössische Aktualisierungen eines ursprünglichen Wissens des Theaters teilhaben.

Prekarität ist nach Lorey eine »Ordnungskategorie« (26), die anzeigt, wie das ursprüngliche Prekärsein politisch, ökonomisch und sozial gestaffelt, gerastert und in Ungleichheitsverhältnisse aufgeteilt wird. Betrifft das ursprüngliche, existentielle Prekärsein uns alle gleichermaßen, erleben wir seine Effekte doch dadurch sehr unterschiedlich, dass wir in soziale, politische, rechtliche und wirtschaftliche Zusammenhänge eingebettet sind, die uns der existentiellen Unsicherheit mehr oder weniger aussetzen. Gesellschaftliche Prekarität betrifft uns nicht alle gleichermaßen; es gibt Gruppen und Einzelne, die *prekärer* leben als andere, die akuter von physischer, psychischer oder sozialer Gewalt, von Diskriminierung, Krankheit, Armut oder Hunger bedroht sind als andere. Diese Dimension der Prekarität zu bedenken bedeutet für uns, in jedem einzelnen der besuchten Kontexte nach den jeweils konkreten und singulären Ungleichheits- und Herrschaftsverhältnissen zu fragen, aus denen

⁶⁰ Vgl. »immun« in Pfeifer, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*.

die Theaterorte hervorgegangen sind und auf die sie gewissermaßen im Rahmen eines Kampfes antworten: In Neapel und Athen, den beiden Schauplätzen der wirtschaftlich aktuell besonders vulnerablen europäischen Peripherie, geht es um die Prekarität pluraler Stadtgemeinschaften und lokaler Kunstszenen, die als solche keine politische Stimme haben und unter dem Entzug von materieller und sozialer Infrastruktur leiden. In Warschau und Skopje wird sichtbar, wie durch »Prozess[e] des *Otherring*« (ebd.) Ausschlüsse produziert und Herrschaftsverhältnisse naturalisiert werden. In Berlin und Dänemark schließlich resultiert Prekarität aus biopolitisch und gouvernemental eingerichteten Lebens- und Arbeitsräumen, in denen die Einzelnen, allen voran die einzelnen Kunstschaffenden, vornehmlich als Unternehmer ihrer selbst angesprochen sind und sich in normalisierten Raum-Zeit-Regimen ökonomisch abschöpfbar durch den Alltag bewegen.

So treffen wir schließlich auch – vor allem im Zusammenhang mit der Frage nach der kritischen Funktion von Kunst in der zeitgenössischen Konstellation – auf jene spezifische Form von Prekarität, die majoritär verfügbaren Subjektivierungsweisen der Gegenwart zugrunde liegt und im neoliberalen Kapitalismus eine besondere Art von Regierbarkeit erzeugt. Diese *gouvernementale Prekarisierung* ist Loreys dritte Dimension des Prekären (27ff.) und in unserem Zusammenhang insofern relevant, als sie für gewisse subjekt- und machttheoretische Problemlagen im spätkapitalistischen Dispositiv sensibilisiert. Loreys Lesart der gouvernementalen Prekarisierung bildet für uns gleichsam eine fruchtbare methodische Vorlage, um die Theaterorte als Laboratorien emanzipatorischer Subjektivierungsweisen zu betrachten und zu fragen, inwiefern an ihnen Milieus entstehen, die in zeitgenössischen Dispositiven von Stadt, Leben und Arbeit wirksame Machtverhältnisse punktuell unterbrechen oder fragwürdig machen, gleichzeitig aber auch stets von ihnen eingeholt und reterritorialisiert werden können. Denn die gouvernementale Perspektive weiß darum, dass »Praxen der Ermächtigung keineswegs automatisch emanzipatorisch [wirken], sondern [...] als ausgesprochen ambivalent zu verstehen [sind]« (27f.). Dementsprechend gehen auch wir stets davon aus, dass die kritischen Praktiken, Diskurse und Subjektivierungsweisen, die die einzelnen Orte hervorbringen, immer sowohl einer ereignishaften Unterbrechung von Machtverhältnissen als auch einer Konsolidierung derselben oder neuer Strukturen zustreben, einfach weil »Machtbeziehung und Kampfstrategie [immer] in einem Verhältnis wechselseitiger Provokation, endloser Verkettung und ständiger Verkehrung«⁶¹ stehen.

Wie ein Kristall, das je nachdem, wie man es im einfallenden Licht wendet, unterschiedliche Lichtreflexe auf einen dahinter- oder darunterliegenden Grund wirft, erlaubt

⁶¹ Michel Foucault, »Subjekt und Macht«, aus dem Französischen von Michael Bischoff, in: *Schriften in vier Bänden*, S. 264–294, hier S. 293.

uns das hier angedeutete, nicht abschließbar weiterzuentwickelnde Begriffsgefüge des Prekären, unterschiedliche Aspekte und Dimensionen unserer Theaterorte in Augenschein zu nehmen. Eher als ein festes Analysevokabular vorzulegen, das von nun an systematisch zur Anwendung käme, sollten die vorangegangenen Bemerkungen zeigen, wie unser analytischer Blick auf die im Folgenden besuchten und diskutierten Zusammenhänge funktioniert, wie das faktisch vielfältige Prekärsein der Theaterorte selbst unser ›Theoriekristall‹ auf bestimmte Weise geschliffen und ausgerichtet hat. Die verschiedenen Dimensionen des Prekären berühren unseren Gegenstand gleichermaßen und machen es möglich, ihn auf unterschiedliche Art und Weise zu beleuchten. Sie erlauben es ferner, unterschiedliche, aber verwandte Diskursströmungen und Denkwege hinzuzuziehen, um die jeweiligen Probleme beschreibbar zu machen und an größere Kontexte oder Fragestellungen anzuknüpfen. Nicht zuletzt erlauben sie es, die besuchten Theaterorte grundsätzlich als multifunktionale Kontexte zu verstehen, deren ereignishafte Performativität sich nicht auf einen, und erst recht nicht auf einen eindeutigen Effekt reduzieren lässt: So sind sie einerseits Laboratorien alternativer Subjektivierungs- und Institutionsformen, Lupengläser lokal spezifischer Ungleichheits- oder Herrschaftsverhältnisse. Andererseits sind sie Behältnisse des Kommünen, in denen sich das ursprüngliche Prekärsein als geteilte Bedingung unseres gemeinsamen In-der-Welt-Seins und mithin als grundlegende Herausforderung für jedes kommende Bewohnen dieser Welt immer wieder neu und anders zeigt.

PREKÄRES DOKUMENTIEREN?

Versteht sich dieser Text folglich als Dokumentation prekärer Orte, Ereignisse und Praktiken, vielleicht sogar als eine Art Archiv? Und läge hierin nicht ein grundlegendes, methodisches Paradox? Wird ein Phänomen, das sich, wie im Vorangegangenen gezeigt, wesentlich durch ein vieldimensionales Prekärsein auszeichnet, nicht gerade dann verkannt, wenn man es konserviert und durch diese Konservierung zwangsläufig einordnet – mindestens in die Reihenfolge einer Darstellung, höchstens in die Eindeutigkeit einer Interpretation? Die besuchten Theaterorte ernst zu nehmen, von ihnen zu lernen, heißt für uns unbedingt auch, das an ihnen entstehende *Wissen des Prekären*, das immer auch ein *prekäres Wissen* ist, auf unsere eigene, *analytische Tätigkeit*⁶² zu beziehen und fortwährend nach ihrer Form, ihren Möglich- und Verantwortlichkeiten zu fragen.

⁶² Die Verbindung zur »freudschen Signatur« das heißt zur Signatur der Psychoanalyse, die immer schon Macht über die Auslegung des Archivs der Psyche (oder ihres Konzepts) innehat, sei hier nur lose angedeutet. Jacques Derridas Denken des Archivs, das er ausgehend von einer Freudlektüre entwickelt, bot uns trotz der hier vorgenommenen Distanzierung eine Möglichkeit, die komplexen Zusammenhänge zwischen Archiv, Analyse und Gewalt auf struktureller Ebene zu denken und

Im zentralen Mittelteil dieser Arbeit werden die vor Ort gemachten Erfahrungen zusammengetragen und in einer Weise angeordnet, die namentlich drei Dinge erlaubt: die Geschichten der jeweiligen Theaterorte innerhalb ihrer je spezifischen Kontexte als singuläre Ereignisse zu erzählen, ihnen jeweils eine allgemeinere, über den jeweiligen Kontext hinaus ›gültige‹ Frage- oder Problemstellung abzurufen und diese in einer Perspektive zu diskutieren, die gleichermaßen durch die Frage der Gegenwart wie durch die Frage des Theaters aufgespannt wird. Bis zu einem gewissen Grad wirkt unser Text also durchaus – so könnte es ihm von einem dekonstruktivistischen Standpunkt aus vorgehalten werden – vereinheitlichend, identifizierend und klassifizierend⁶³: Er versammelt verschiedene und von unterschiedlichen Orten stammende Spuren an einem Ort, ›unter seinem Dach‹ nämlich; er identifiziert sie als Zeichen, die auf Materialitäten und Probleme verweisen; und er ordnet sie gemäß gewisser Frageinteressen – und nicht anderer – an. Doch machen wir uns, indem wir das Erfahrene *auf*-, es in eine textliche geführte Argumentation *ein*-, und ihm bestimmte Bedeutungen *zuschreiben*, wirklich einer Machtgeste, oder gar so etwas wie einer »archontischen Gewalt« schuldig?⁶⁴

Tatsächlich wird die instituierende Kraft der Dokumentation und ihre Nähe zur Institution des Archivs an den besuchten Theaterorten selbst immer wieder ausdrücklich reflektiert, insbesondere dort, wo die entstehenden Praktiken und Diskurse informellen oder aktivistischen Kontexten, Handlungsformen und Redekulturen besonders nahestehen. Dies ist vor allem in Neapel, Skopje und Athen, auf etwas akademischere Weise aber auch in der *Vierten Welt* in Berlin der Fall. Die methodische Schwierigkeit, die mit dem Wunsch einhergeht, minoritäre Praktiken auf der Schwelle zwischen Informalität und Instituierung zu dokumentieren, wird hier, wie in entsprechenden Publikationen aktivistischer Prägung⁶⁵, tendenziell als Problem der *écriture* formuliert. An allen besuchten Orten gibt es mehr oder weniger strukturierte dokumentarische Praktiken, doch ist diesen stets ein stark spürbarer selbstreflexiver und institutionskritischer Gestus eingeschrieben, der der strukturellen

für unseren Kontext zu überprüfen. Vgl. Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris: Galilée 1995. Hier (»signature freudienne«) S. 17.

⁶³ »Unification«, »identification« und »classification« sind die bei Derrida drei Funktionsweisen der »archontischen Gewalt« und laufen in der Macht der Zu-, Ein- oder Aufschreibung [consignation] zusammen. Vgl. ebd., S. 14.

⁶⁴ Derrida bezeichnet so die »Gewalt des Archivs selbst, als Archiv, als archivale Gewalt« (19), die sich in der Figur des Archonten verkörpert, jener Instanz also, die darüber entscheidet, was in das Archiv aufgenommen wird und wie dieses zu bewahren beziehungsweise zu nutzen und zu deuten ist (13f.). Im Archiv vielen Ort und Gesetz, *tópos* und *nómos*, immer schon zusammen: Wer diesen Ort betrete, unterwerfe sich gleichzeitig auch seinem Gesetz (14f.). Gleichzeitig wirke das Archiv sowohl *mnestisch* als auch *hypomnestisch*, da es zwar als Gedächtnisstütze fungiere, gleichzeitig aber auch Ausschlüsse und Unsichtbarkeiten produziere (26ff.).

⁶⁵ Vgl. z.B. Cambot, Stany pour Échelle Inconnue, *Villes nomades. Histoires clandestines de la modernité*, Paris: Eterotopia France 2016, S. 187 oder Alan Moore/Alan Smart (Hg.), *Making room. Cultural production in occupied spaces*, Other Forms. Journal of aesthetics and protest, Barcelona: Los Malditos Impresores 2015, S. 17.

Unmöglichkeit, etwas Prekäres zu archivieren, Rechnung trägt. Wir werden dies im Einzelnen betrachten, wenn wir Mal für Mal die Texte und diskursiven Spuren lesen, die an den Orten selbst entstanden sind. Auch uns stellt sich die Frage nach der Dokumentierbarkeit prekärer Phänomene also als Problem der Schreibweise, als Problem der topographischen und analytischen *Praxis*: Was können wir tun, um unseren Text immer schon in gewissem Maße gegen sich selbst, das heißt gegen seine instituierende und archivierende Kraft arbeiten zu lassen? Was können wir tun, damit unser Text selbst ein *prekärer Ort* und ein *Ort für das Präkäre* werden kann? Zumindest drei der vielfältigen Weisen, auf die der Aufenthalt an und bei den prekären Theaterorten unsere Schreibweise affiziert hat, seien hier genannt.

Die sechs Topographien folgen im zweiten Teil der Arbeit episodisch aufeinander, sodass jedes dieser Kapitel voll und ganz einem der Orte gewidmet ist. Obwohl punktuell Parallelen oder Differenzen zu den jeweils anderen Orten hervorgehoben werden, wollten wir hier jede paradigmatische Strukturierung vermeiden, sondern die Erfahrungen der Theaterorte in der syntagmatischen Form der »six + n essais«⁶⁶ aneinanderreihen und signalisieren, dass diese Reihe potentiell unabschließbar ist. Dies entspricht der Erfahrung, die wir bei unserer Recherche gemacht haben: Da es schlichtweg unmöglich ist, die marginalen und oft kaum über den lokalen Kontext hinaus bekannten Theaterorte über die heutzutage gängigen Suchtechniken ausfindig zu machen – man hätte zum Beispiel schlecht »prekäre Theaterorte Europa« in eine Online-Suchmaschine eingeben können⁶⁷ – waren wir von Anfang an auf das subjektive und verkörperte Erfahrungswissen von Kolleg*innen, Freund*innen und Bekannten angewiesen, die uns in verschiedenen Kontexten, mitunter auch ganz beiläufig oder zufällig, auf die Existenz eines solchen Ortes aufmerksam machten. Oft begegneten wir dann auf den entsprechenden Recherchereisen wiederum Personen, die einen weiteren Ort dieser Art kannten oder andere »Spuren« auslegten. So erweiterte sich die »Landkarte« der prekären Theaterorte in unregelmäßigen Abständen und ohne geographische Systematik immer wieder »um eins« – eine Öffnungsbewegung, die sich wohl auch über den Erstellungsprozess dieser Arbeit hinaus fortsetzen wird.

⁶⁶ Derrida, *Mal d'archive*, S. 17.

⁶⁷ Dies gilt umso mehr, als die Recherchephase für diese Dissertation bereits 2015 begann, zu einem Zeitpunkt also, in dem die diskursive Dokumentation oder Archivierung kritischer Praktiken der Gegenwart noch weniger weit fortgeschritten war als nun, 2020, da wir diese Arbeit abschließen. Die inzwischen umfassend geführten Auseinandersetzungen mit den Neuen Sozialen Bewegungen der Zweitausender- und Zweitausendzehner Jahre sowie die immer zahlreicheren Arbeiten zum zeitgenössischen Nexus von Prekarität und Widerstand haben nicht nur verschiedene Analysevokabularien geschaffen, sondern zu einer allgemeinen Schärfung des Blicks für die besagten Phänomene beigetragen und diesen somit zu größerer Sichtbarkeit im Diskurs verholfen. Ob oder unter welchen Bedingung diese Sichtbarkeit und analytische Erfassung letztendlich »wünschenswert« ist oder das Anliegen dieser Bewegungen letztlich im Kern verfehlt, kann hier, über diese kurze Reflexion zu Prekarität und Archiv hinaus, leider nicht hinreichend diskutiert werden.

Die potenziell endlose Ergänzenbarkeit der hier begonnenen Reihe soll diese als offenes Ensemble zeigen, das sich nicht verfestigt. So sind auch die Bezüge, die wir zwischen den einzelnen Kontexten hervorheben, nicht als schematisierende und ordnende Verbindungslinien zu denken, sondern als Resonanz- und Korrespondenzbeziehungen, die Diskontinuitäten und Heterogenitäten zulassen. Wie wir uns in der Recherche selbst stets als eingebunden in ein komplexes Netz aus Personen, Orten, Wissensformen, Erfahrungen und Kontingenzen erlebt haben, sollen unsere Topographien nicht ›systematisch‹, ›analytisch‹ oder ›synthetisch‹ ›Gegenstände‹ verfügbar machen, sondern vielmehr Konstellationen zu denken geben, die wie Donna Haraways Fadenspiele (*string figures*) immer auch anders oder neu ›aufgezogen‹ werden könnten. Sie sind selbst als subjektive und prekäre Denkräume zu verstehen, deren Form sich mit jedem hinzukommendem Erfahrungselement, mit jeder hinzukommenden Erfahrungsinstanz verändert.

Wir haben uns dazu entschieden, in dieser Arbeit »wir« zu sagen – zunächst, um sehr deutlich die Dimension zu betonen, die in jeder Topographie der Subjektivität geschuldet oder zu verdanken ist. Alle sind sie an einen konkreten Aufenthalt an den jeweiligen Orten gebunden, von den entsprechenden Sinnes- und Denkerfahrungen geprägt und nicht von der Erfahrungsinstanz des sich bewegenden und empfindsamen Körpers in der Landschaft ablösbar. »Man« sagend oder passivisch sprechend würden wir dies verdecken. Warum dann aber »wir« und nicht »ich«? Es ist ein Versuch, ins Schreiben genau diese Erfahrung des Nicht-Allein-Seins mitzunehmen, auf der diese Arbeit wesentlich gründet. Keinen einzigen der Orte habe oder hätte ich ohne die Hinweise, Erzählungen, Erfahrungen, Fragen, Überlegungen, Freundschaften und Gastfreundschaften anderer gefunden, gesehen, betreten, erlebt, geschweige denn in der Weise reflektiert, wie es nun in dieser Arbeit geschieht. Was ich über sie zu sagen habe, ist wesentlich von dem geprägt, was andere mir an ihnen oder betreffs ihrer gesagt haben. So will ich dieses »wir« weder als schulmeisterlich-pädagogische (Anti-)Autorität verstehen, noch als schließende und totalisierende Sprechinstanz, sondern als subjektive, und in ihrer Subjektivität wesentlich offene Signatur, die einlädt, einen Weg des Denkens mitzugehen – temporär und auf Widerruf.

Farsi comune

Ein letztes Element aus dem Titel dieser Arbeit fehlt noch in dieser erklärenden Einleitung, die das Terrain für die nachfolgenden Topographien vorbereiten soll: *farsi comune*. Eine sperrige Formel, zumal in einer anderen Sprache, und selbst auf Italienisch klingt die Wendung ungewohnt. Gewiss, diese Arbeit ist im Rahmen eines binationalen Promotionskollegs entstanden und trägt mithin zwangsläufig Spuren mindestens zweier akademischer Kulturen und Milieus, Sprachen und Konventionen. Im Zwischen der Sprachen und Länder wurden die Topographien geschrieben und die theoretischen Lektüren kommen vornehmlich aus anderen Sprachen als der, in der diese Arbeit verfasst ist. Aber genügt das, um der Arbeit gleich einen italienischen Titel zu geben, der auf den ersten Blick vielleicht eher abschreckend oder zumindest nicht gerade einladend wirkt, irgendwie schräg, schwerfällig, nicht ganz gelungen?

Wir haben ihn gewählt, weil er in dieser, der italienischsprachigen Form bestimmte semantische Öffnungen produziert und Mehrdeutigkeiten zulässt, die in den grammatikalischen Möglichkeiten des Deutschen so kompakt nicht wiedergegeben werden können. Die logische Materialität der italienischen Sprache erlaubt es hier gleichsam, einige Perspektivierungen vorwegzunehmen, die für die Art und Weise, wie in dieser Arbeit die Frage des Kommunen, oder besser: die Frage des Mit, angegangen werden soll, richtungsweisend sind. *Farsi comune* ist eine zweiteilige Verbalkonstruktion. Sie besteht aus einem Verb im Infinitiv, *farsi*, und einer Ergänzung, *comune*, die entweder adjektivisch oder substantivisch interpretiert werden kann. Beide Bestandteile haben gewisse Besonderheiten, die im Folgenden erläutert seien.

Il comune – Stadt, Gemeinwesen, Regierung

Das Substantiv *il comune* (pl. *i comuni*) bedeutet im zeitgenössischen administrativen Sinne *die Gemeinde* oder auch *die Gemeindeverwaltung*. Zum Beispiel spricht man im heutigen Italienisch von »Il Comune di Palermo«, wenn man sagen will, dass »die Stadt Palermo« – im Sinn der Stadtverwaltung oder der Stadtregierung – dies oder jenes finanziert, bewilligt oder durchgesetzt hat.

Diese heutige Bedeutung wurzelt im historischen Vorläufer des Wortes, dem lateinischen Nomen *commune* (n.), pl. *communia*. So bezeichnete man im europäischen Mittelalter, »vor allem in Italien und in Frankreich«, ländliche und städtische Agglomerationen, die nach und nach den Status einer »echten juristisch-politischen Institution« annahmen, sodass *communia* »ab dem 12. Jahrhundert die Bezeichnung der *Personalität* darstellen, welche die autonomen

Städte de facto und de jure *besitzen*: nämlich die als *Eigentümer* ihrer selbst.«⁶⁸ Bereits in der knappen Definition, die die italienische Enzyklopädie Treccani vom Wort *comune* gibt, lässt sich diese fortschreitende Institutionswerdung des Gemeinen in der Geschichte der europäischen Politik ablesen:

comune. [hist.] Autonome stadtbürgerliche Regierungsform, entstanden ab 1000 in Westeuropa, als Ergebnis eines freiwilligen, temporären und per Eid bestätigten Zusammenschlusses [associazione] von Bürgern oder Gruppen von Bürgern. In der aktuellen Ordnung [nell'ordinamento attuale] territoriale Körperschaft mit statutarischer Regulierungs- und Finanzautonomie.⁶⁹

Heute konserviert das italienische Substantiv *comune* also vor allem dieses substantielle Verständnis des Kommunen als politische Gemeinschaft oder gar Eigentumsgemeinschaft einer ›gemeinsamen Sache‹ – eine Lesart, die in der politischen Tradition des Abendlandes seit der griechischen *pólis* und der römischen *res publica* angelegt war, aber eben erst dadurch letztgültig dominant wurde, dass ihre juridische und politische Institutionalisierung in den mittelalterlichen Kommunen die theologischen Interpretationen der *communitas* als *koinonía* verdrängte (21ff.) und so die säkulare Grundlage für das mit Machiavelli und Hobbes einsetzende politische Denken der Moderne schuf. In dieser im engeren Sinne politischen Dimension ist

›gemein‹ (commun, comun, common, kommun) [...] dasjenige, was zu mehr als einem, zu vielen, zu allen gehört – und folglich ›öffentlich‹ im Gegensatz, zu ›privat‹ ist, oder ›allgemein‹ (aber auch ›kollektiv‹) im Gegensatz zu ›partikular‹. (11)

Es ist folglich das, was die politische oder institutionelle Organisation des Zusammenlebens und darum wesentlich die Frage der Regierung betrifft.

Für diese Dimension des Kommunen interessieren wir uns in dieser Arbeit durchaus, und zwar nicht deswegen, weil die an den besuchten Theaterorten stattfindenden Initiativen sich nahtlos in die Institutionsgeschichte der abendländischen Tradition ein- und auf diese Weise »das immunitäre Projekt der Moderne« (25) fortschrieben⁷⁰, sondern weil sie sich im

⁶⁸ Roberto Esposito, *Communitas. Ursprung und Wege der Gemeinschaft*, aus dem Italienischen von Sabine Schulz und Francesca Raimondi, Berlin: Diaphanes 2004, S. 12. Hervorhebungen L.S. Seitenbelege im Folgenden in Klammern hinter dem jeweiligen Zitat.

⁶⁹ o.A., »comune«, in: *Treccani Enciclopedia Online*, hrsg. v. Istituto della Enciclopedia Italiana, <http://www.treccani.it/enciclopedia/comune/>, (20. 04. 2020). Übersetzung L.S.

⁷⁰ Das Im-mune ist bei Esposito das Gegenteil des (im folgenden Abschnitt diskutierten) Kom-munen und für die Moderne als Zeitalter der fortschreitenden Individualisierung, also der politisch geförderten und institutionalisierten Herauslösung aus der ursprünglichen Relation, paradigmatisch: »Das ›Immune‹ ist nicht einfach vom ›Kommunen‹ unterschieden, sondern ist sein Gegenteil – das, was es derart entleert, daß nicht nur seine Wirkungen, sondern seine Voraussetzung selbst komplett ausgelöscht werden. Eben so, wie das ›immunitäre‹ Projekt der Moderne sich nicht nur gegen die spezifischen munera – die Belastungen einzelner Stände, kirchliche Bindungen, unentgeltliche Leistungen – wendet, welche die Menschen in der vorausgehenden Phase belasteten, sondern gegen das Gesetz ihres Zusammenlebens in Gesellschaft selbst.

Gegenteil als kleine Teilereignisse des großen zeitgenössischen Transformationsprozesses zu denken geben, den Judith Revel als den Ausgang aus dem modernen politischen Denken bezeichnet hat. Wir fragen danach, inwiefern an den besuchten Theaterorten Organisations-, Öffentlichkeits-, Partizipations-, Subjektivitäts- und Regierungsformen entstehen, die über den substantiellen Gemeinschaftsbegriff und die daran geknüpfte juristisch-politisch-institutionelle Tradition hinausweisen, indem sie sie fragwürdig machen. Zeitgenössische *communia* sind die besuchten Theaterorte in dem Sinne, dass sie tatsächlich freiwilligen, temporären Assoziationen im städtischen Raum stattgeben, die sich explizit die Frage ihrer eigenen Regierung stellen und mit unkonventionellen Formen des gemeinsamen Handelns und Sprechens experimentieren. Jedoch ist es dabei entscheidend, dass diese Assoziationen weder auf dem Grund oder *Fundament* einer gemeinsamen Sache gebildet werden – »Blut, Substanz, Abstammung, Wesen, Ursprung, Natur, Weihung, Wahl, organische oder mystische Identität« –, noch einer Logik der politischen (Selbst-)Verwirklichung gehorchen, sondern »das Gemeinsam-Sein [l'être-en-commun] diesseits des als Identität, Zustand oder Subjekt verstandenen Seins« als etwas zu denken geben, »was das Sein selbst in den Tiefen seiner ontologischen Textur betrifft [affecte]«⁷¹.

Nur unter dieser Voraussetzung, das heißt anerkennend, dass sich die von uns besuchten Orte grundsätzlich durch eine »postfundamentalistische«⁷² Haltung auszeichnen, betrachten wir in dieser Arbeit *Theater als Orte einer urbanen Gemeinschaftsbildung*⁷³. Die »Versuchungen der Simplifizierung und die Risiken der Fehlinterpretation«, die das Wort *Gemeinschaft* aus den oben genannten Gründen »hinterlistig« mit sich trägt, müssen dabei konsequent »auf Abstand« gehalten werden.⁷⁴

Die Dankbarkeit, zu welcher die Gabe anhält, ist für das moderne Individuum, das jeder Leistung ihren eigenen Preis zurechnet, nicht mehr tragbar.« (25)

⁷¹ Nancy, Jean-Luc, »Conloquium«, in: Roberto Esposito, *Communitas. Origine et destin de la communauté*, Paris: PUF 2000, S. 3–10, hier S. 5. Übersetzung L.S.

⁷² Trotz einer gewissen begrifflichen und stilistischen Schwerfälligkeit liegt Oliver Marchart richtig, wenn er das in den seit den 1980er Jahren namentlich in Frankreich und Italien entstehende Denken der Gemeinschaft als »postfundamentalistisch« charakterisiert: »Unter Postfundamentalismus wollen wir einen Prozess unabschließbarer Infragestellung metaphysischer Figuren der Fundierung und Letztbegründung verstehen – Figuren wie Totalität, Universalität, Substanz, Essenz, Subjekt oder Struktur, aber auch Markt, Gene, Geschlecht, Hautfarbe, kulturelle Identität, Staat, Nation etc.« Oliver Marchart, *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*, Berlin: Suhrkamp 2013, S. 16. Das Buch eignet sich als Einführung in das politische Denken Jean-Luc Nancys ebenso wie Roberto Espositos, auch wenn Letzterer nur am Rande Erwähnung findet (vgl. 280ff.). Die »postfundamentalistischen Denker« verbindet laut Marchart vor allem das Anliegen, »den traditionellen Begriff der Politik von innen her aufzusprengen« (S. 18).

⁷³ Unter genau diesen Titel – »Theater als Orte urbaner Gemeinschaftsbildung« – stellte das Forum Freies Theater Düsseldorf im Mai 2019 einen Workshop, den ich gemeinsam mit Ulrike Haß, Gabriella Riccio (*Asilo* Neapel), Elena Risteska (*Kino Kultura* Skopje) und Gigi Argyropoulou (*Temporary Occupation*, Athen) gestalten durfte. Das Thema der Tagung, in die der Workshop eingebettet war, lautete *Claiming Common Spaces II – Kunst und Digitales Leben*. Das Programm ist online verfügbar unter <https://fft-duesseldorf.de/claiming-common-spaces-ii/> (20.04.2020).

⁷⁴ Nancy, »Conloquium«, S. 3. Übersetzung L.S.

Nichts gemein

Diese dekonstruktive Sicht auf die Frage der Gemeinschaft, die wir ebenso von den Theaterorten lernen wie wir sie in gewisser Weise auf sie »anwenden«, ist durch eine bestimmte Lesart des Adjektivs *comune* geprägt, die Roberto Esposito in *Communitas* aufgefaltet hat. Etymologisch setzt sich das Adjektiv [von lat. *communis* (m.), *communis* (f.), *commune* (n.)] aus der lateinischen Präposition und Vorsilbe *cum* = *mit* sowie aus dem Substantiv *munus* zusammen, das *Verpflichtung*, *Amt*, *Pflicht*, *Schuld*, *Aufgabe* oder *Gabe* bedeutet. Dem »antike[n] und vermutlich ursprüngliche[n] Wortsinn von *communis*« zufolge ist *kommun* also weder eine Eigenschaft, die die Mitglieder einer Gemeinschaft als gemeinsame *Sache* teilen würden, noch ein Gut, dass allen und nicht nur einem gehörte, sondern vielmehr dasjenige, was *mit* einer Aufgabe, Schuld oder Pflicht (belastet) ist oder auch »derjenige, der eine Last (ein Amt, eine Aufgabe) mit anderen teilt« (15). Kom-mun bedeutet zunächst nicht mehr, als *mit* einer *Pflicht* gegenüber anderen zu sein, das heißt letztlich durch diese Aufgabe oder Pflicht (*munus*) mit (*cum*) anderen »verbunden« zu sein. Diese »Verbundenheit« erwächst nicht aus der Fülle einer gemeinsamen Sache, eines Schwurs, einer gemeinsamen Eigenschaft oder gar eines gemeinsamen Eigentums, sondern aus einer Schuldbeziehung, die immer schon geteilt ist. Man ist unter anderen, diesen anderen verpflichtet und dadurch an sie gebunden:

Wie uns die komplexe, aber zugleich eindeutige Etymologie, die wir beigezogen haben, anzeigt, ist das *munus*, das die *communitas* miteinander teilt, weder ein Eigentum noch eine Zugehörigkeit. Es ist kein Haben, sondern im Gegenteil eine Schuld, ein Pfand, eine zu-gebende-Gabe. Und somit dasjenige, was ein Fehlen hervorrufen wird, im Begriff ist, ein Fehlen zu werden, es potentiell *schon ist*. Die Subjekte der Gemeinschaft sind durch ein »Schulden« vereint, [...] das sie nicht vollständig Herren ihrer selbst sein läßt. (16)

An dieser Stelle wird *kom-mun* gleichsam zum fundamentalontologischen Begriff. Vor aller politischen, institutionellen oder ideologischen An-, Auf- oder Ausfüllung teilt das Wort *commun* lediglich das »Mit« einer »Schuld« mit und benennt somit die grundlegende Bedingung des In-der-Welt-Seins als Mit-Sein *mit* anderen (menschlichen oder nicht-menschlichen) In-der-Welt-Seienden, denen gegenüber man eine Pflicht, eine Schuld oder Aufgabe hat, und zwar genau die Pflicht, Schuld oder Aufgabe des *Mit*: die Welt teilen, es *mit*-einander aushalten, *mit* anderen da sein zu müssen:

Das *Mit* ist das, was das *munus* des *communis* verbindet (wenn es eine Verbindung ist) oder zusammenfügt (wenn es ein Gelenk, ein Joch, ein Geschirr ist) [...]: das Teilen einer Last, einer Pflicht oder einer Aufgabe, und nicht die Gemeinschaft oder Gemeinsamkeit einer Substanz. Das Gemeinsam-Sein [*l'être-en-commun*] ist durch eine Aufgabe definiert, und in letzter Konsequenz

hat es nichts anderes zur Aufgabe als das *cum* selbst. Wir haben die Aufgabe unseres *Mit*, das heißt, wir haben *uns* zur Aufgabe. (8)

Diese ontologische Lesart des Kommunen als *Mit* ist für diese Arbeit nicht nur insofern relevant, als sie, wie oben erklärt, unsere Auseinandersetzung mit der im engeren Sinne politischen Dimension der Theaterorte informiert, das heißt mit der Frage, inwiefern diese zeitgenössischen Theater andere Formen von Politik (von Institution, Öffentlichkeit, Regierung usw.) zu denken geben. Sie ist auch deswegen wichtig, weil sie uns erlaubt, die Frage des Theaters selbst und, wenn man so will, die Frage seiner Politik zu stellen, und zwar aus der Konkretion der Gegenwart heraus: Inwiefern aktualisiert sich in dem, was wir hier als Ereignis nachzuzeichnen versuchen, das chorische Wissen des Theaters? Inwiefern kommt in den prekären Theaterorten »diese andere Form einer chorischen Topologie zum Vorschein«, die das Kommune nicht substantiell, das heißt gemäß dem »Prinzip des Protagonisten« zu denken gibt, sondern als »eine Anhäufung ohne vereinheitlichendes Prinzip, eine Ansammlung ohne gemeinsamen Nenner, [als] *Mit*«?⁷⁵ Unserer Meinung nach ist hier nicht zuletzt nach der Antwort auf die eingangs aufgeworfene Frage zu suchen, warum ausgerechnet so viele Theater der zeitgenössischen Suche nach dem Gemeinsamen stattgeben.

Mit-Werden

Zu klären bleibt noch der erste Teil des Titels dieser Arbeit: das Wort *farsi*. Darin steckt das italienische Verb *fare*, das im modernen Italienisch semantisch dem weiten Bedeutungsspektrum des Lateinischen *facere* entspricht: Allgemein bedeutet es *machen, tun, handeln, ausüben, durchführen, herstellen, anfertigen, verfertigen, errichten, bauen*. In konkreten Wendungen kann es überdies heißen:

- (Wege, Strecken) *zurücklegen*, wie in *fare strada, fare rotta*
- (Reisen) *begehen, unternehmen*, wie in *fare viaggio*
- (Gedichte, Reden) *schreiben, dichten, halten*, wie in *fare poesia, fare discorsi*
- (Feste) *veranstalten, feiern*, wie in *fare festa*
- (Krieg) *führen*, wie in *fare guerra*
- (Geld, Gewinn) *verdienen, erwerben, erzielen*, wie in *fare fortuna*
- (Ruhe, Gehör) *verschaffen, gewährleisten*, wie in *fare silenzio*
- (Schiffbruch) *erleiden*, wie in *fare naufragio*

... um nur einige zu nennen.

⁷⁵ Vgl. Haß in Haß/Tatari, »Eine andere Geschichte des Theaters«, S. 90.

Als transitive Wendung könnte *fare comune* also erstens »Gemeinde / Stadt machen, herstellen, ausüben« heißen. Damit wäre gleichsam auf die geteilte *handwerkliche* und *verkörperte* Praxis in der Konkretion des sozialen und politischen Raums der *pólis* verwiesen, die wir in jeder einzelnen unserer Topographien möglichst genau skizzieren und nachvollziehen möchten.

Mit Blick auf das Theater könnte *fare comune* ferner, im Anklang an *fare poesia*, *fare festa* oder *fare naufragio*, andere Erfahrungsdimensionen des Kommunen, des Mit evozieren – als Dichtung, Fest, Widerfahrnis. Tatsächlich wollen wir immer wieder fragen, inwiefern die besuchten Theaterorte, gerade indem sie *qua* Theater einer poetischen oder rituellen Praxis sowie einem allgemeinen Affektgeschehen stattgeben, »die Öffnung eines Raumes« bewirken, die »zu diesem Mit führt«⁷⁶.

All diese Bedeutungsvarianten und semantischen Öffnungen des Verbs *fare* erscheinen uns folglich im Hinblick auf unser Vorhaben produktiv, doch wollen wir letztlich auf etwas anderes hinaus. Denn schließlich steht nicht einfach *fare*, sondern die im deutschen inexistente Form *farsi* – wobei das Pronomen *si* (*sich*) entweder reflexiv, unpersönlich oder passivierend gedacht werden kann: *si fa bello* bedeutet *er macht sich schön*, *si fa chiarezza* bedeutet *man schafft Klarheit* und *si fa guerra* bedeutet *Krieg wird geführt*. Der Infinitiv *farsi* lässt all diese Spielformen zu, denn er legt kein eindeutiges Agens fest, zu dem *comune* ein Patiens bilden, kein eindeutiges Subjekt, das sich auf *comune* als Objekt beziehen würde. Bleiben wir dabei, *comune* im Anschluss an Esposito und Rancière durch *Mit* zu übersetzen, könnten wir den Infinitiv *farsi comune* wie folgt konjugieren:

- Man macht, dichtet das Mit / Man tut, dichtet mit(-einander)
- das Mit wird gefeiert, erlitten ... / Man feiert, leidet ... mit(-einander)
- das Mit macht oder ereignet *sich* / *Es* ereignet sich mit(-einander)

Zuletzt bleibt noch die Option, *farsi* im Deutschen mit *werden* zu übersetzen, denn das Verb zeigt im Italienischen vor allem (aber nicht ausschließlich) in Bezug auf astronomische Phänomene einen Zustandswechsel an: *farsi buio* – *dunkel werden*; *farsi notte* – *Nacht werden*, *farsi tardi* – *spät werden*. Lesen wir *farsi* folglich als *werden*, heißt *farsi comune* Kommun-, Gemein- oder Mit-Werden, was wiederum entweder tatsächlich als Zustandswechsel interpretiert – dort, wo bisher Vereinzelung herrschte, entstehen Formen des Gemeinsamen – oder aber so gelesen werden kann, dass jedes existentielle oder ereignishaftes Werden immer schon ein Mit-Werden ist. In diesem Sinne lesen wir *farsi comune* nah an Donna Haraways Begriff des *worlding*, der im italienischsprachigen Diskurs tatsächlich als

⁷⁶ Haß in ebd., S. 90.

»il farsi comune del mondo«⁷⁷ umschrieben und diskutiert wird. Er meint das In-der-Welt-Sein als »irdisches, verworrenes und sterbliches« Mit(einander)-Werden der Vielen in einer kosmischen Zeit, die Mensch und Kapital als Motoren der Geschichte gleichermaßen fragwürdig macht:

[A]nders als das Anthropozän oder das Kapitalozän besteht das Chthuluzän aus fortlaufenden, artenübergreifenden Geschichten und Praktiken des Mit-Werdens in Zeiten, die auf dem Spiel stehen, in prekären Zeiten, in denen die Welt nicht vollendet und der Himmel nicht gefallen ist – noch nicht.⁷⁸

Nicht zuletzt verstehen wir unsere Arbeit also als Versuch zu beobachten, was mit dem Theater in einer Zeit passiert, in der die weder *oïkos* noch *pólis*, weder Kapital noch *ánthropos* zuzurechnende Dimension des Kosmischen, des Umweltlichen, des Mit in seiner generalökologischen oder techno-ästhetischen Dimension wieder an Bedeutung gewinnt, wie sowohl die mit der Klimafrage verbundenen Ereignisse, Debatten und Proteste der letzten Jahre als auch die technologischen Entwicklungen der Gegenwart auf überdeutliche Weise spürbar werden lassen. Dieser Frage wird besonders das letzte Kapitel des dritten Teils dieser Arbeit, *kósmos*, gewidmet sein.

Raumwerden

Farsi comune – darin hallt auch *farsi luogo* wider, der Titel eines bemerkenswerten Textes⁷⁹ des italienischen Dramatikers und Regisseurs Marco Martinelli (*1956), der 2019 in der Übersetzung von Peter Kammerer als *Raumwerden. Ein Traum vom Theater in 101 Bewegungen*⁸⁰ im Alexander-Verlag Berlin erschienen ist.

Farsi luogo, Raumwerden – das ist der Name, den der Theatermacher Martinelli dem Theater gibt, und sein Text hat die Aufgabe, diese Denkfigur in »101 Bewegungen« zu entfalten, in 101 textlichen Fragmenten, deren Länge zwischen einer Zeile und knapp zwei Seiten variiert. *Raumwerden* heißt Theater zunächst, weil es wesentlich und zuallererst *ein Ort* ist, eine geographische und räumliche Konkretion, die »in der Epoche der Nicht-Orte« – der unsrigen – eine besondere »Kühnheit« entfalte (18) und anders als dessen »virtuelle, immaterielle Massenmedien« der »heiligen Materie« (15) des endlichen, irdischen Lebens einen bedingungslosen Aufenthalt gewähre. *Raumwerden* sei Theater zudem, da es »beim

⁷⁷Vgl. z.B. Delio Salottolo, »Considerazioni sulla nozione di mondo e di rapporto al mondo nell'epoca dell'antropocene. Saggio sulla filosofia del XXI secolo«, in: *Scienze e filosofia*, 22/2019, S. 200–250, hier S. 240.

⁷⁸Haraway, *Staying with the trouble*, S. 55. Übersetzung L.S.

⁷⁹Marco Martinelli, *Farsi luogo. Varco al teatro in 101 movimenti*, Imola, Bologna: Cue Press 2015.

⁸⁰Ders., *Raumwerden. Ein Traum vom Theater in 101 Bewegungen*, aus dem Italienischen von Peter Kammerer, Berlin: Alexander 2019 Wenn wir im Folgenden diese deutsche Ausgabe des Textes zitieren, geben wir direkt hinter den Zitaten nicht die Seitenzahl, sondern die Nummer des entsprechenden Paragraphen an.

größten Risiko, bei der uralten Gefahr« beginne, beim »ich und du« (18). In dieser existentiellen Differenz, dem *Raum* zwischen mir und dem anderen gründend, bejahe das Theater die ursprüngliche Prekarität jedes In-der-Welt-Seins, die »mörderische« Exposition der einzelnen gegenüber einander, als »Gemeinplatz«, als »gemeinsamen Platz«, als den »Platz des Mutes schlechthin« (20). *Raumwerden* sei Theater schließlich, weil sein mit dem Chor der Dionysien beginnender »Kreis der Tanzenden« sich im Laufe der Jahrhunderte immer wieder erneuere, mit jedem hinzukommenden Körper erweitere und durch viele Landschaften hindurch in einer »wirbelnden Bewegung der Spirale« fortwinde (68-71), bis »deine Stadt zur Polis und die Polis zum Planeten« werde. In diesem Sinne sei das *Raumwerden* Praxis des Bezugs, in der »[dich alles etwas angeht]: was in deinem Häuserblock passiert und am anderen Ende der Welt« (80). Die »Spirale« sei jedoch nie »gegeben«, sondern müsse immer wieder neu »erfunden werden«; sie bleibe eine »Herausforderung, die an verschiedenen Orten die verschiedensten Formen annehmen kann« (77).

Sechs solcher Orte werden wir nun besuchen und fragen, welche Form das *Raumwerden* an ihnen angenommen hat. Die dem Raumwerden zugehörigen Aspekte des Ortes, des Prekärseins und des Mit (als Bezug schlechthin) spannen hierbei die theoretische Perspektive auf, vermittels derer die Theaterorte und die an ihnen statthabenden Ereignisse als Phänomene unserer Zeit zum Sprechen gebracht werden sollen. Diese Einleitung hat versucht, unseren Weg vorzubereiten.

Topographien

Schauplatz Neapel: *L'Asilo*

Eine Theaterbesetzung für die Unbesetzbarkeit des Gemeinsamen

Ohne wimmelndes Volk können die Neapolitaner das Dasein sich gar nicht vorstellen.

Walter Benjamin, Rundfunkarbeiten, Neapel

Als Walter Benjamin in den Jahren 1924 und 1925 zusammen mit Theodor Adorno, Siegfried Kracauer und Alfred Sohn-Rethel einige Monate in Neapel verbringt, beeindruckt ihn vor allem die ›Porosität‹ der Stadt am Vesuv, die Durchlässigkeit ihres geologischen Grundes und ihrer menschengemachten Architektur: »In den Felsengrund selbst«¹ habe »man Höhlen geschlagen« und Schlafstellen, Warenlager und Fischerkneipen »in natürlichen Grotten errichtet«. Durchlässig für »[t]rübes Licht und dünne Musik« verschmelze die Stadt Geräusche, Klänge und Szenen zu einem ursprunglosen Gefüge der Sinneseindrücke, in dem bis hin zu »Bau und Aktion« alles »in Höhen, Arkaden und Treppen ineinander über[ginge]«. Für Benjamin wahrt Neapel »in allem [...] den Spielraum, der es befähigt, Schauplatz neuer unvorhergesehener Konstellationen zu werden«.

Noch an diesem regnerischen Winterabend 2017 drängt sich in den düsteren Häuserschluchten der neapolitanischen Altstadt ein Eindruck zur Unordnung neigender Durchlässigkeit auf. Es wimmelt. Touristen stehen gedrängt an der Außenwand einer Kirche, von deren Portal sie noch eine zweihundert Meter lange Menschenglange und mindestens eine halbe Stunde des Wartens in der triefnassen Kälte trennen. Desinteressiert eilen Einheimische an den mit Plastikplanen abgeschirmten Verkaufsständen und den dort feilgebotenen Holzkrippen, Talismanen und Schlüsselanhängern vorbei, ein viel zu schnell fahrender Motorroller poltert entgegen der Einbahnstraße durch die fluchtartig ausweichenden Passanten, in den überfüllten Bars verleiben sich Menschen im Stehen hastige Kaffees ein. Es riecht nach nassen Dreckknäulen im Rinnstein, kalt gewordenem Frittieröl und Benzinschlieren in Pfützen. Von oben klatscht der Regen in die Gassen und sein Echo an den hohen Hauswänden vermischt sich mit dem Geräusch des Fernsehers aus dem offenstehenden

¹ Hier und im Folgenden: »Neapel« in Walter Benjamin, *Denkbilder*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.

Fenster, dem erregten Wortwechsel der beiden Männer an der Ecke, dem rhythmischen Schaben der hartborstigen Straßenbesen auf dem Spaccanapoli. Zwischen zwei dunkle Häuserfassaden zwängt sich die alte Klosterkirche San Gregorio Armeno. Hinter ihr flieht eine unscheinbare Gasse das unbequeme Gewühl und führt vorbei an aufgegebenen, seelenlosen Marktständen zur Außenmauer eines massiven Gebäudes. Durch ein halb offenstehendes Tor fällt der Blick auf die gläserne Eingangstür, über der ein unauffälliges, handgeschriebenes Schild angebracht ist: »l'asilo«.

Im Eingang steht ein kleiner Tisch. Hinter einem halbleeren Pizzakarton, einigen Stapeln Flugblättern und einer als Kasse dienenden Pappkiste sitzen drei junge Menschen: »Waren Sie schon mal hier? Die Beiträge heute Abend sind im ganzen Haus verteilt, von der Krypta im Untergeschoss bis ins Theater ganz oben. Im Treppenhaus hängt ein ungefährer Plan dessen, was wann wo passiert. Sie können sich aber auch einfach treiben lassen ...« Wir bedanken uns und begeben uns ins Innere des Gebäudes. Entlang der Treppe hinter dem Eingang befestigt ein älterer Herr Fotos auf den weißen Wänden der Eingangshalle und spannt Bindfäden zwischen ihnen. Auf dem Treppenabsatz steht eine kleine Gruppe von Personen vor einem aufklappbaren und mit Stoff bespannten Holzgestell, das einer gutgelaunten Handpuppe als Bühne dient. Gegenüber bemalt eine junge Frau ihren nackten Körper mit goldener Farbe, eine andere fotografiert sie dabei. Von oben dringt das Geräusch klappernder Teller ins Foyer und vermischt sich mit den elektronischen Klängen, die unter einer Tür mit der Aufschrift »Refektorium« hervorquellen. Auf der Treppe, die sich von hier aus weiter steil nach oben windet, sitzen Menschen mit Rotweingläsern, Papptellern und viel Gesprächsstoff, von den Wänden hallt das Echo ihrer Stimmen wider. Durch das *Asilo* weht an diesem Abend bereits zum fünften Mal »Il Grande Vento« (»Starker Wind«), ein buntes, unübersichtliches Festival, das Kulturschaffende der Stadt 2012 an diesem Ort ins Leben riefen, um der Ökonomie des *grande evento*, des großen Events, die konkrete Lebendigkeit der lokalen Szene, ihre Vielseitigkeit und spontane Energie entgegenzusetzen.

Das *Asilo* in seiner heutigen Form und institutionellen Architektur als offenes, selbstverwaltetes Zentrum für künstlerische und soziokulturelle Praxis ist aus einem Streit hervorgegangen. In diesem Streit geht es nicht nur um einen konkreten, physischen und symbolischen Ort im Herzen der Stadt, sondern vor allem um die Stadt selbst, um ihre Bewohner und diejenigen, die sie verwalten und gestalten sollten. Als Antwort auf das Versagen letzterer wird die Frage nach der Aufgabe von Kulturpolitik im engeren, von Politik im weiteren Sinne hier auf radikale Weise neu gestellt: Welche Aufgabe kommt der Politik zu, wenn Öffentlichkeit nicht als Konsumsphäre, sondern als Terrain einer nicht

abzuschließenden Verhandlung von Pluralität gedacht wird? Wie können Kunst und Kultur zu Räumen der Teilhabe anstatt des Konsums werden, des Ereignisses anstatt des Events, der Selbstverwaltung anstatt der Regierung, eines demokratischen Prozesses anstatt der polizeilichen Ordnung? Diese Fragen liegen der institutionellen und ästhetischen Praxis im *Asilo* bis heute zugrunde und machen es zu einem Ort, an dem nicht weniger zur Disposition steht als das Verhältnis von Kunst und Politik.

In dieser ersten topographischen Erkundung unserer sechsteiligen Reise werden wir das inzwischen offiziell als Gemeingut, oder, um den gängigeren englischen Begriff einzuführen, als städtisches *commons* anerkannte *Asilo*, seine Entstehungsgeschichte und seine diskursiven, institutionellen und ästhetischen Besonderheiten vorstellen. Dafür lesen wir zunächst in den in Presseartikeln und offiziellen Dokumenten aufbewahrten Diskurs der neapolitanischen Kulturpolitik der 2000er Jahre hinein und interessieren uns für die kritischen Regungen, die Verheißungsrhetorik und Misswirtschaft in diesen Jahren innerhalb der Stadtbevölkerung und der kulturellen Szene auslösten. Für die Darstellung des Kontrasts zwischen einer vertikal (ver)ordnenden Kulturpolitik und einer von unten das Wort ergreifenden Stadtgemeinschaft werden vor allem Denkbewegungen aus Jacques Rancières Theorie der politischen Emanzipation² fruchtbar gemacht. Zur Beschreibung der ökonomischen und machtpolitischen Vereinnahmung der künstlerischen Sphäre greifen wir zudem auf Theodor W. Adornos und Max Horkheimers Bemerkungen zur Kulturindustrie³ zurück und versuchen, sie in einer Lektüre, die Verbindungslinien zwischen historischen Formen des Konsumkapitalismus und einer zeitgenössischen Eventökonomie zieht, mit Rancières Begriff der *Polizei* kurzzuschließen. Schließlich übernehmen wir Rancières weites Verständnis von Ästhetik als *Aufteilung des Sinnlichen*⁴ für die Analyse künstlerisch inspirierter Prozesse der gemeinschaftlichen Selbstverwaltung und verknüpfen sie mit Jean-Luc Nancys Gedanken zur *Wahrheit der Demokratie*⁵. Im Horizont der allgemeinen Fragestellungen dieser Arbeit rückt der Besuch im *Asilo* insbesondere die Fragen der Kulturpolitik, der Teilhabe und der Rolle kultureller Akteure im politischen Gefüge einer Stadt in den Blick.

² Jacques Rancière, *La mésentente. Politique et philosophie*, Paris: Galilée 1995. Den Bezug zwischen der Geschichte des *Asilo* Neapel und dem politischen Denken Jacques Rancières findet auch die Tänzerin, Kulturwissenschaftlerin und Aktivistin Gabriella Riccio, der an dieser Stelle für ihre großzügigen und inspirierenden Erzählungen sowie die aufschlussreiche Führung durch das *Asilo* im Dezember 2017 gedankt sei. Vgl. Gabriella Riccio, »La Pratica dell'Uso civico come scelta estetica, etica e politica per il sensibile comune«, in: *I beni comuni. L'inaspettata rinascita degli usi collettivi*, hrsg. v. Stefano Rodotà/Geminello Preterossi/Nicola Capone, Neapel: La scuola di Pitagore 2018, S. 129–136.

³ Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M.: Fischer 2016. Darin: »Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug«, S. 128–176.

⁴ Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, aus dem Französischen von Maria Muhle, Susanne Leeb und Jürgen Link, Berlin: b_books 2008.

⁵ Jean-Luc Nancy, *Wahrheit der Demokratie*, aus dem Französischen von Richard Steurer, Wien: Passagen 2009.

Entleert: Kultur im Zeichen des Events

Die Geschichte des *Asilo* beginnt mit einem kulturpolitischen Skandal. Dieser Skandal wirft auf die neapolitanische Kommunalpolitik, die emblematisch für gewisse Tendenzen dieser Zeit steht, einen Schatten durch Misswirtschaft, Manipulation und machtpolitisches Kalkül. Er bildet den Verarmungs- und Homogenisierungsprozess ab, den die künstlerische Sphäre einer Stadt erleidet, wenn sie eventökonomischen und machstrategischen Maximen unterworfen wird und die Stadtbevölkerung als Subjekt der Teilhabe, Gestaltung und Nutzung dieser Sphäre unberücksichtigt bleibt. So gesehen führt der Skandal um das Großereignis *Forum delle Culture 2013* direkt zur Frage nach dem Zusammenhang von Kunst und Politik, nach der Aufgabe dieser gegenüber jener und nach dem Potenzial der Ersteren auf dem Feld der Letzteren. Um zu verstehen, in welche politische und stadtgesellschaftliche Situation die Besetzung des ehemaligen Kinder- und Waisenheims Asilo Ugo Filangieri in Neapel sich Anfang März 2012 wie ein Ereignis einschreibt, soll zunächst von diesem Skandal und der in ihm sichtbar werdenden Ordnung die Rede sein.

Ein Event, das keines ist

Es ist, als wäre es nie dagewesen. Die kargen Ergebnislisten der Onlinesuchmaschinen vermitteln den Eindruck, dass die internationale Presse überhaupt nichts von dem Großereignis in der Hauptstadt Kampaniens mitbekommen hat. Vereinzelt ist zwar zu lesen, dass eine Edition des UNESCO-geförderten Kunst- und Kulturformats *Universal Forum of Cultures 2013* für Neapel geplant war⁶; herauszufinden, was aus dieser Idee geworden ist, erweist sich allerdings als unmöglich. Überhaupt scheint es still geworden zu sein um die mehrmonatige, in Zielsetzung und Konzeption etwa mit Formaten wie dem der Europäischen Kulturhauptstadt vergleichbaren Veranstaltung, die mit einer ersten Ausgabe in Barcelona 2004 ins Leben gerufen und anschließend 2007 in Mexico und 2010 in Chile ausgerichtet wurde, um »das gesellschaftliche Engagement für Dialog, Kreativität und Gemeinsinn zu stärken und eine gerechte, menschliche, nachhaltige und friedliche Entwicklung zu befördern«⁷. Finden sich zur zweiten und dritten Edition in Monterrey und Valparaiso noch umfangreiche Informationsportale, Veranstaltungsbilanzen und Presseberichte im Netz, so haben die nachfolgenden Ausgaben des Kulturforums, inklusive der für 2013 in Neapel geplanten, keinerlei Spuren im digitalen Gedächtnis hinterlassen. So wirkt es auch wenig

⁶ Vgl. Eintrag »Forum der Kulturen« in der deutschsprachigen Version der Onlineenzyklopädie Wikipedia, https://de.wikipedia.org/wiki/Forum_der_Kulturen, (19.04.2018).

⁷ Selbstbeschreibung der das Format austragenden Stiftung Fundació Forum Universal de les Cultures, <http://www.fundacioforum.org/institucional.asp?id=7&lng=esp> (19.04.2018). Übersetzung L.S.

überraschend, dass in einem Artikel der italienischen Wochenzeitung *L'Espresso* vom 26.09.2013 bezüglich der damals unmittelbar bevorstehenden Eröffnung der Großveranstaltung zu lesen ist: »Das Forum, das die Stadt beleben sollte, ist nichts weiter als ein Gespenst.«⁸

Das italienische Wort *fantasma* bereits im Titel dieses polemischen Artikels platzierend, brandmarkt der Autor das große Ereignis, »il ›Grande Evento‹«, von vornherein als trügerische Erscheinung, als leere Hülle, Täuschung oder gar Lüge. Sein Artikel ist dann darauf ausgelegt, die vorangestellte These, das vermeintliche Großereignis sei in Wirklichkeit eine Phantasmagorie, zu beweisen. In Anbetracht der bevorstehenden Eröffnungsfeierlichkeiten fragt der Journalist zunächst nach dem Stand der Vorbereitungen: »An welchem Punkt befinden wir uns? Bei Null. Keinerlei Programm, keinerlei Projekt, nicht einen Heller in der Kasse.« Das Telefon der verantwortlichen Stiftung sei abgestellt, ihr offizieller Sitz in den eigens renovierten Räumlichkeiten des Ex-Asilo Filangieri seit Monaten geschlossen, das Datum der Eröffnungsfeier habe sich so oft geändert, dass inzwischen niemandem mehr klar sei, wie weit in Richtung Jahresende die Veranstaltung noch verschoben werde. Die Verantwortlichen aus Politik und Organisation wichen den Fragen der Journalisten generell mit negativen Statements wie »Das ist noch nicht klar«, »Davon weiß ich nichts« oder »Das kann ich Ihnen nicht sagen« aus. Hinsichtlich der geplanten Eröffnung versicherten sie, dass sie »aufgeschoben« (*postecipata*) sei, bald jedoch ein »Prolog« (*prologo*) des Forums stattfinden solle, wobei auch diese widersprüchliche Aussage die anfängliche These nur bestätigt: Es wirkt tatsächlich, als könne das offenbar ausschließlich in den Modi des *Pro* oder *Post* ansprechbare Event niemals gegenwärtig werden.

Was sich im Vorbericht abzeichnet, wird in der Bilanz, die die neapolitanische Tageszeitung *Il Mattino* ein Jahr und zwei Monate später aus der inzwischen in den letzten Zügen dahinsiechenden Großinitiative zieht, in bitterem Ton bestätigt: »Nicht einmal Neapel hat etwas davon gemerkt, geschweige denn Italien oder der Rest der Welt.«⁹ Die Figur des Gespensts geistert auch durch diesen rückblickenden Text, deren Autoren erbarmungslos auflisten, inwiefern das Großereignis einer Negativdramaturgie folgte. Der Reihe nach bemängeln sie den »Nicht-Ort«, die »Nicht-Veranstaltungen«, die »Nicht-Zuschauer« und die »Nicht-Nachhaltigkeit« des Kulturevents, um abschließend die »Nicht-Gemeinschaft« der

⁸ Hier und im Folgenden: Emiliano Fittipaldi, »Napoli, il forum fantasma«, in: *L'Espresso*, 26. 09. 2013, <http://espresso.repubblica.it/inchieste/2013/09/26/news/napoli-il-forum-fantasma-1.133762>, (19. 04. 2018). Übersetzungen L.S.

⁹ Hier und im Folgenden: Maria Pirro/Federico Vacalebre, »Forum delle culture, è flop: per Napoli un'altra sconfitta«, in: *Il Mattino*, 17. 11. 2014, https://www.ilmattino.it/napoli/cronaca/san_carlo_teatro_forum_culture-699729.html, (19. 04. 2018). Übersetzungen L.S.

beteiligten politischen Akteure, die alle nur ihr je eigenes »Brandmal« hinterlassen wollten, zu missbilligen. Im retrospektiven Urteil findet die gut ein Jahr zuvor formulierte Befürchtung Widerhall: Das Kulturforum in Neapel hat keinen physischen Ort, es hat keine Zeit, niemand spricht von ihm, niemand hat es gesehen. Dementsprechend hat es keine Spuren hinterlassen und von einem gemeinschaftsstiftenden Effekt kann in keiner Weise die Rede sein. Als totaler Flop offenbart es die vollkommene Negativität eines von machtpolitischen und ökonomischen Interessen geleiteten Großereignisses, dessen bedeutungsschwangeres Motto »Das Gedächtnis der Zukunft« (*La memoria del futuro*) im Grunde nur als zynischer Metakommentar gelten kann: Außer in der eigenen Verheißung und im Gedächtnis derselben hat es nie stattgefunden. Wer sich auf Grundlage dieser in Vor- und Nachbericht festgehaltenen Erfahrung die Presseberichte und -statements aus dem Dezember 2007¹⁰ ansieht, als Neapel von der Trägerstiftung des UNESCO-Kulturforums in Barcelona ungewöhnlich frühzeitig zum Austragungsort des Formats für 2013 ernannt wurde, vermeint bereits aus der verheißungsvollen Rhetorik von damals weniger eine zukunftssträchtige Vision als vielmehr eine gigantische Spekulationsblase aufsteigen zu sehen. Der kulturpolitische Diskurs zum Zeitpunkt der Ernennung sowie in der anschließenden Planungsphase vollzieht sich im Modus der Verheißung.

Sprachlich schlägt sich dies in einem hyperbolischen Duktus, der Dominanz des einfachen Futurs, der überdurchschnittlich hohen Präsenz von positiv konnotierten, aber semantisch sehr allgemeinen Adjektiven sowie nicht zuletzt der emotiven Färbung vieler Aussagen nieder. Während sich die neapolitanische Bürgermeisterin Rosa Russo Iervolino (Partito Democratico) und ihr Kulturassessor Nicola Oddati (PD) am Tag der Ernennung noch »lediglich« über den »ganz besonderen und großartigen Tag« und den »gigantischen Erfolg« freuen, loben der kampanische Gouverneur Antonio Bassolino (PD) und der italienische Kultusminister Francesco Rutelli (PD) das in Aussicht gestellte Kulturevent bereits als »große Chance für Neapel und Italien« und »äußerst interessante Herausforderung«. In der kurz darauf veröffentlichten Projektpräsentation, die bis heute an gleicher Stelle wie der Pressespiegel auf den Internetseiten der Stadt Neapel eingesehen werden kann, ist von einem »einzigartigen Event«, von einem »großen internationalen Projekt« und – als einziger Hinweis auf konkretere Inhalte des Programms – von der »wichtigsten Archäologieschau der Welt« die Rede. Zu den unanimen »Begeisterungschören« (*coro di soddisfazione*), die sich

¹⁰ Stadt Neapel, *Pressespiegel und Projektpräsentation anlässlich der Ernennung Neapels zur Austragungsstätte des UNESCO-Kulturforums 2013*, <http://www.comune.napoli.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/6386> 2007, (19. 04. 2018). Dieser Presseschau entstammen, soweit nicht anders gekennzeichnet, sämtliche im Folgenden zitierten Äußerungen. Übersetzungen L.S.

weitestgehend auf emphatische Gemeinplätze beschränken, mischen sich nicht weniger unkonkrete Kommentare zur Umsetzung des Projekts: So verspricht Kulturassessor Oddati, man werde »gleich morgen mit der Arbeit beginnen«, »zu gegebener Zeit bereit sein« und »sofort die Ärmel hochkrempeln und loslegen«, während auch Bürgermeisterin Iervolino in zuversichtlichem Futur versichert, man werde sich »die Gelegenheit nicht entgehen lassen«. Die auffällige Rekurrenz kommissiver Verben wie *annunciare* (ankündigen), *promettere* (versprechen) und *garantire* (garantieren) charakterisiert die verheißungsvolle, inhaltlich jedoch äußerst unscharfe Rede der Kulturpolitiker ebenso wie der übermäßige Gebrauch emotiver Lexeme wie *speranza* (Hoffnung), *fiducia* (Zuversicht), *entusiasmo* (Begeisterung), *gratitudine* (Dankbarkeit), *vittoria* (Sieg) und *affetto* (Zuneigung). Hinzu kommt eine ganze Reihe numerischer Superlative: In einem regelrechten Exzess symbolträchtiger Zahlen schüren die Verantwortlichen Hoffnung, wenn sie versprechen, die »101 Veranstaltungstage und 1000 Events« des Kulturforums würden »eine Milliarde Euro Fördermittel« sowie »mindestens vier Millionen Besucher « in die Stadt bringen. Was der Vorbericht aus dem Jahr 2013 schmerzvoll als Versprechen »monströser Summen«¹¹ in Erinnerung ruft, scheint im Gesamturteil der journalistischen Berichterstattung von 2007 noch als »frohe Botschaft für die Stadt« durchzugehen.

Eventökonomie als Narkotikum

Rückblickend wirkt es rätselhaft, wie derart grotesk anmutende Zahlen und Versprechungen im Jahr 2007 nicht unmittelbar breites Misstrauen seitens Presse und Stadtbevölkerung erwecken mussten, sondern zumindest in der ersten Zeit nach der Ernennung offenbar bereitwillig hingenommen oder sogar freudig akzeptiert werden konnten. Begreifbarer wird diese Reaktion erst, wenn man sich die ökonomische Situation Neapels kurz vor der 2008 hereinbrechenden globalen Wirtschaftskrise vor Augen führt und versteht, dass die Verheißungsrhetorik der damaligen Kulturpolitik einer moralisch und wirtschaftlich am Boden liegenden Stadtgesellschaft ins Herz trifft. Werden die beiden Dekaden um die Jahrtausendwende mit Blick auf ganz Italien bereits als Jahre des politischen Versagens und der Stagnation im Kampf gegen Korruption, Verbrechen und Arbeitslosigkeit gesehen¹², muss die Krisendiagnose für den strukturschwachen Süden in verschärfter Form gestellt werden:

¹¹ Vgl. Fittipaldi, »Napoli, il forum fantasma«.

¹² Vgl. hierzu z.B. die aufschlussreiche Darstellung des britischen Historikers Paul Ginsborg, *Italy and its discontents. Family, civil society, state ; 1980 - 2001*, London: Penguin 2003. Die strukturelle Verwobenheit von Kriminalität, Armut und Resignation speziell in Süditalien hat z.B. in den Arbeiten des neapolitanischen Schriftstellers Roberto Saviano Ausdruck gefunden. Vgl. z.B. Roberto Saviano/Giovanni Di Lorenzo, *Erklär mir Italien! Wie kann man ein Land lieben, das einen zur Verzweiflung treibt?*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2017.

Der von der neapolitanischen Handelskammer besorgte Bericht zur wirtschaftlichen Situation der Provinz Neapel im Jahr 2007¹³ beklagt, dass die Konjunkturdaten des Vorjahres »kein spürbares Anzeichen der Besserung« vermitteln, sondern im Gegenteil kritische, »seit langem benannte, aber bis dato ungelöste« Aspekte bestätigen. Im Bericht wird die chronisch schwache süditalienische Provinz als Hauptopfer des im ganzen Land grassierenden »Nullwachstums« dargestellt, da sie die geringsten Resistenzkräfte habe und somit in Sachen Beschäftigung, Investitionsfähigkeit und Produktivität sogar hinter dem ohnehin schon miserablen nationalen Durchschnitt noch weit zurückbleibe. Die Arbeitslosigkeit sei in Neapel mehr als doppelt so hoch wie im nationalen Schnitt (14,8% zu 6,8%). Dass es trotz der im landesweiten Vergleich bedeutend hohen Unternehmenssterblichkeit noch zu überdurchschnittlich vielen Unternehmensgründungen komme, sei ein Zeichen der zunehmenden Verzweiflung der Bevölkerung angesichts einer als chancenlos empfundenen Arbeitsmarktsituation. Solche Unternehmen blieben jedoch weitestgehend von staatlichen Zuschüssen »abhängig« und, wie man an der hohen Zahl der Insolvenzfälle ablesen könne, »klein und fragil«. Der zwar erkennbare, bisher jedoch vergeblich gebliebene Innovationswille der einzelnen Wirtschaftssektoren müsse dringend »in angemessener Weise von den Institutionen und Organisationen unterstützt« und »auf Grundlage einer realistischen Einschätzung der konkreten Potenziale, der aussichtsreicheren Produktionszweige, vor allem aber der erschwerenden Bedingungen des Territoriums« gefördert werden. So liest sich der Bericht der Handelskammer über weite Strecken wie eine äußerst eindringliche Mahnung an »die Gewerkschaften und die Institutionen, die mit der Planung und Umsetzung der Entwicklungsstrategien für die Region betraut wurden«. Bezeichnend ist, dass der Bericht im Rahmen dieser Mahnung mehrfach den Zusammenhang zwischen wirtschaftlicher Schwäche und Anerkennung bzw. (Selbst-)Vertrauen hervorhebt: Das »immer noch existierende Ungleichgewicht zwischen dem Norden des Landes und den südlichen Regionen« sei eine »Kluft«, die das Ansehen und somit die Wettbewerbsfähigkeit Italiens international in dem Maße einschränke, wie daraus das fehlende Vertrauen »in die Zukunft und die eigenen Leute sowie nicht zuletzt in die gegen organisierte Kriminalität, Korruption und Illegalität eintretenden Institutionen« spreche. Vertrauen sei in der Ökonomie »ein Gut, das alle Produktionsprozesse wesentlich nähr[e]«.

Aus einer gegenwartsdiagnostischen Perspektive, wie wir sie in dieser Arbeit einnehmen wollen, kann der Wirtschaftsbericht als frühes Zeugnis einer nicht nur den Süden Italiens, sondern weit darüber hinaus viele Regionen und Staaten Europas und der Welt betreffenden

¹³ Hier und im Folgenden: Handelskammer Neapel, *Rapporto sull'economia della provincia di Napoli 2007*, www.na.camcom.it/contents-sa/instance4/files/document/10001844indice.pdf 2008, (19. 04. 2018). Übersetzungen L.S.

Krise der repräsentativen Demokratie und ihrer Institutionen gewertet werden, die sich nicht zuletzt in den vielerorts – nicht nur in Italien – entstandenen und erstarkten populistischen Tendenzen, Diskursen und Bewegungen niedergeschlagen hat. Der beschriebene, auf das konkrete individuelle Erleben chronischer ökonomischer Schwäche und der Rat- und Tatlosigkeit der traditionellen Institutionen zurückzuführende Vertrauensverlust gehört zu den Hauptsymptomen zeitgenössischer Gesellschaftskrisen, in denen herkömmliche parlamentarische Systeme als dysfunktional erlebt werden und große Teile der Bevölkerung sich von der Politik im Stich gelassen oder betrogen fühlen.¹⁴ Dementsprechend beginnt die Geschichte des *Asilo* in Neapel an der Stelle, an der sich die Machtlosigkeit der (sozial-)demokratischen Institutionen auf fatale Weise verstärkt und im Debakel einer autoritären und gleichzeitig vollkommen wirkungslosen Kulturpolitik niederschlägt.

Bevor es jedoch dazu kommt, verdichten sich die Begeisterungstürme der lokalen Politik und der überregionalen Presse anlässlich der Vergabe des Kulturforums 2013 – im Lichte des Wirtschaftsberichts wirkt dies folgerichtig – zu zwei abstrakt bleibenden Verheißungen, die sich in einem ökonomischen und einem symbolischen Versprechen zusammenfassen lassen: ›Das Kulturforum wird Reichtum über die Stadt bringen‹ und ›Die Welt wird von Neapel reden‹. Als ginge es darum, ein Erfolgsrezept wohlstandsorientierter Politik heraufzubeschwören, deren Rhetorik ebenso unzeitgemäß wirkt wie das darin zum Ausdruck kommende Gesellschaftsverständnis, wird mit dem doppelten, ökonomischen und symbolischen Versprechen eine Diskursmaschine in Kraft gesetzt, die systematisch mit den Momenten der Verblendung und des Entzugs arbeitet. Theodor W. Adorno und Max Horkheimer haben diese Maschine in den 1940er Jahren dem Regierungs- und Subjektivierungsregime der Kulturindustrie zugeschrieben. Historisch eindeutig der industriellen Konsumgesellschaft des 20. Jahrhunderts zugehörig, bleibt dieses Regime in der zeitgenössischen Konstellation besonders dort wirksam, wo das politische Milieu seiner Hervorbringung – die parlamentarische Demokratie konsumkapitalistisch begründeter Wirtschaftsnationen – seine existentielle Krise nicht länger verhehlen kann. Die Geschichte des Kulturforums Neapel 2013 illustriert auf diese Weise die letztgültige Obsoleszenz dieses Regimes und seine Unzulänglichkeit im Rahmen der komplexen politischen Krisen der Gegenwart.

Denn das Kulturforum 2013 ist gerade deswegen Grundlage jenes Protests, aus dem das *Asilo* als ›Gegenort‹ hervorgehen wird, weil es der Stadtbevölkerung den Zugang zu einer kulturellen Sphäre der Teilhabe durch die Dominanz bürokratischer Institutionen, eine

¹⁴ Vgl. Pierre Rosanvallon, *Le siècle du populisme. Histoire, théorie, critique*, Paris: Seuil 2020.

totalitäre Programmdramaturgie, ein hohles Gemeinschaftsideal und viele gleichermaßen seelen- wie wirkungslose Konsumformate versagt. Inwiefern die im Vorfeld und bei der mangelhaften Umsetzung des Großprojekts betriebene Kulturpolitik das manipulative Regime der Kulturindustrie in die Gegenwart neoliberaler Krisenordnungen verlängert, werden die folgenden Ausführungen genauer zeigen.

Schatten der Kulturindustrie

Wenn Kulturassessor Oddati anlässlich der Ernennung Neapels verspricht, »der ökonomische Effekt des Forums auf Stadt und Region [werde] *bemerkenswert* sein«, da das Forum nicht nur einen »*tollen* Dienstleistungsmarkt« schaffe und somit »*traumhafte* Auswirkungen auf den Arbeitsmarkt« habe, sondern insgesamt »eine *große* Entwicklungschance für den Tourismus und die Wirtschaft [dieser] Region« darstelle, so tritt dadurch deutlich die Indienstnahme der Kultur durch das wirtschaftliche Kalkül zutage, während gleichzeitig die (hier kursiv gesetzten) Adjektive von der »vagen Unverbindlichkeit« zeugen, mit der sich der ökonomisch argumentierende Kulturpolitiker meisterlich »zwischen den Klippen der nennbaren Fehlinformation und der offenbaren Wahrheit«¹⁵ hindurchwindet. Adornos und Horkheimers aus einer anderen Zeit kommenden Formulierungen wirken an dieser Stelle *unheimlich* treffend und für die Beschreibung zeitgenössischer Eventökonomien und ihrer Rhetoriken hilfreich.

Dass die Vagheit der Aussagen im Argumentationsstrang »wirtschaftliches Versprechen« im Grunde wie »Abstracta [der] Kundenwerbung« (156) vor allem die Ratlosigkeit in Anbetracht des Bestehenden zu Protokoll nimmt, wird von ihrem messianischen Ton verschleiert: »Die Kultur« werde die Stadt Neapel aus ihrem wirtschaftlichen Elend erlösen und ihr gleichzeitig einen Prestigegewinn auf kommunaler, nationaler und internationaler Ebene verschaffen. Diesen verspricht Oddati, wenn er Neapel »das wahrhaftige Weltereignis« nennt oder behauptet, man habe »*die* *Lichter* über der Stadt *entzündet*«. Auch der Präsident der Provinz Neapel Riccardo di Palma sieht seinen Regierungsbezirk »*im Scheinwerferlicht* der Welt«, während der italienische Autor und Forumsbefürworter Luigi di Filippo in einem Kommentar zur erfolgreichen Kandidatur mahnt, Neapel müsse »eine herrliche *Bühne*« werden. Der Lokalpolitiker Nino Furaro schließlich träumt von einer »neapolitanischen *Renaissance*« und einem »*Frühling* für Neapel und das ganze Land«. Innerhalb des Aussagestrangs »symbolisches Versprechen« stützt also die Verschränkung der (hier durch

¹⁵ Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 156. Seitenbelege im Folgenden in Klammern hinter dem jeweiligen Zitat.

Kursivsetzung hervorgehoben) Topoi ›Bühne‹ und ›Wiedergeburt‹ rhetorisch die Verheißung eines ruhmvollen Auftritts Neapels als neuem Protagonisten der Gegenwart, den man assoziativ mit Sichtbarkeit und Ansehnlichkeit, Jugendlichkeit und Glanz verbindet.

Das doppelte Versprechen von Wohlstand und Anerkennung, das die kulturpolitischen »Exekutivgewaltigen« (130) der Ernennung Neapels zur Gastgeberstadt des Kulturforums abringen, gibt sich so tatsächlich als frohe Botschaft für eine von Enttäuschung, Resignation und Selbstzweifel gebeutelte Stadt. Ohne länger darüber nachzudenken, *welche Form* das *Forum delle Culture* in Neapel konkret annehmen und wie genau es einen Trendwechsel auf dem öffentlichen Stimmungsbarometer herbeiführen könnte, wird ›die Kultur‹ als Universalheilmittel für ökonomische und moralische Niedergeschlagenheit apostrophiert. Nicht nur in Kultusminister Rutellis Aussage »Wir halten die Kultur für den Königsweg, um Selbstvertrauen und Enthusiasmus wiederzuerlangen« ragt das Abstraktum ›Kultur‹ »wie [eine] Enklav[e] in die gesprochene Sprache hinein (175) und entfaltet in direkter Verknüpfung mit den Affektworten »Vertrauen« und »Enthusiasmus« seine manipulative Wirkung: Die berichtstattende Presse fällt dem Glauben anheim, das kulturelle Großereignis könne die komplexen Probleme der in Korruption, Kriminalität, strukturellen und sozialen Hindernissen verstrickten Stadt lösen. Dabei wandeln sich die zwei Schlüsselworte aus dem bereits im Bewerbungsprozess formulierten Motto der Großveranstaltung *La memoria del futuro* im Rahmen des manipulativen Doppelversprechens von »substantiellen Bedeutungsträgern zu qualitätslosen Zeichen« (173), die als Garanten gesellschaftlichen Werts und Fortschritts daherkommen, tatsächlich aber »der Erfahrung, die sie erfüllen könnte« (175), von vornherein entgleiten. Die im undefinierten Zwischenraum zwischen ›Gedächtnis‹ und ›Zukunft‹ befindliche Leerstelle der Gegenwart, über die und von der aus die Kulturpolitiker nichts Konsistentes zu sagen wissen, wird aufgefüllt mit dem »Wiederholen designierter Worte« (ebd.) wie ›Hoffnung‹, ›Veränderung‹ oder ›Vitalität‹, die sich in einem Strom positiver Affekte über die Rezipienten ihrer Rede ergießen.

Durch den Gebrauch des nahezu durchweg emotiven Vokabulars signalisieren die politischen Entscheidungsträger nicht zuletzt Menschlichkeit und Nähe zu einem imaginären politischen Subjekt, dem ›einfachen Volk‹, und lenken die Aufmerksamkeit von den politischen und ökonomischen Interessen, die ihren Einsatz für das Großereignis maßgeblich motivieren, auf das höchste, vermeintlich unökonomische Gut gesellschaftlichen Zusammenlebens: das Gefühl einer symbolisch begründeten Zusammengehörigkeit. Für Kulturassessor Oddati erfüllt sich mit der Ernennung »der Traum, ein Ereignis für eine gemeinsame Welt der Werte zu organisieren«. Im geteilten Wertekosmos liegt für ihn »das

von allen geteilte Ziel«, das nur durch die »Synergie« verschiedener Akteure erreicht werden könne. Dem doppelten Versprechen von Wohlstand und Ansehen fügt sich also noch der Aspekt einer uniformen Gemeinschaftlichkeit als Vehikel beider Ziele hinzu. Die von diskursiver Effekthascherei gekennzeichnete Rede der Kulturpolitiker bringt diese Gemeinschaftlichkeit freilich nicht als unmögliche Herausforderung, als »difficulté véritable de l'être-en-commun, voire son impossibilité«¹⁶ ins Spiel, sondern als Dreingabe des von der eigenen Politik errungenen, auf den »Generalnenner Kultur« (139) zu bringenden Großevents: Wer im vermeintlich gemeinschaftlichen Geist mithilft, das UNESCO-Kulturforum in Neapel zur Aufführung zu bringen (vor allem dadurch, dass er die »richtigen« Entscheidungstragenden wählt), wird die »Wiedergeburt« Neapels erleben und mit der gesamten »Gemeinschaft« – verstanden als »Allmacht und Allgegenwart«¹⁷ – im neuen Glanz der Stadt erscheinen können. Das Versprechen von wirtschaftlichem Aufschwung, symbolischem Prestige und neuer Gemeinschaftlichkeit legitimiert in erster Linie den es aussprechenden kulturpolitischen Diskurs selbst sowie dessen Fortbestand. In Form eines verallgemeinernden Dachbegriffs wird in ihm das Wort »Kultur« systematisch als Container für die Gemeinschafts-Vision genutzt und zu machtpolitischen Zwecken instrumentalisiert.

Nicht *was* das Kulturforum genau bringen und *wie* es seine Inhalte vermitteln wird, steht im Vordergrund der politischen Debatte, sondern *dass* es stattfinden und einen nur vage bestimmten, sozusagen *wundersamen Effekt* auf die Stadt haben wird, den die Politiker mit »Stolz« und »Zufriedenheit« begrüßen werden. »Wie das Wachsen den Bäumen«¹⁸ wird dem kulturellen Großereignis auf diese Weise die Fähigkeit zur ökonomischen und symbolischen Wertproduktion als Eigenschaft zugesprochen, während sich unter der glänzenden Oberfläche der manipulativen Verheißungsrhetorik nichts weiter als ein ökonomisches und machtpolitisches Kalkül verbirgt. Diesem Kalkül ist »Kultur« oder »Kunst« lediglich in Form des Events und der damit verknüpften Konsumdynamiken ein Begriff: ein im Inneren leerer, illusorischer Behälter, der zur Regierung und Manipulation von Begierden und Verhaltensweisen dient. Folgerichtig beginnt man auch gleich nach der Ernennung Neapels zur Gastgeberstadt mit der statistischen Quantifizierung¹⁹ der zu erwartenden

¹⁶ Klappentext der französischen Originalausgabe von Jean-Luc Nancy, *Die herausgeforderte Gemeinschaft*, aus dem Französischen von Esther von der Osten, Zürich: Diaphanes 2007. (ders., *La communauté affrontée*, Paris: Galilée 2001)

¹⁷ Vgl. Nancy, *Die herausgeforderte Gemeinschaft*, S. 12: »Allmacht und Allgegenwart sind es stets, die man von der Gemeinschaft verlangt oder in ihr sucht: Souveränität und Intimität, Selbstgegenwart ohne Bruch und ohne Außen. Man möchte den »Geist« eines »Volkes« oder die »Seele« einer Versammlung »Getreuer« oder »Gläubiger«, man möchte die »Identität« eines »Subjekts« oder seine »Eigentümlichkeit«.

¹⁸ Karl Marx/Friedrich Engels, *Das Kapital. Dritter Band*, Berlin: Dietz 1988, S. 406.

¹⁹ Vgl. Stadt Neapel, *Pressespiegel und Projektpräsentation anlässlich der Ernennung Neapels zur Austragungsstätte des UNESCO-Kulturforums 2013*.

Besucherströme: Die Rezipienten der durch die Politik verordneten Kulturprodukte (vgl. 169) gelten dieser nur als numerische Größe, kurz: als »statistisches Material« (131).

Dieserart verdinglichen die Machthabenden der Stadt deren Bürgerinnen und Bürger im kulturpolitischen Diskurs und überantworten sie einer gleichermaßen totalitären wie unkonkreten Vision gemeinschaftlicher Renaissance. Demgegenüber erinnern die tatsächlich Kulturschaffenden – diejenigen nämlich, die in den Bereichen ästhetischer Produktion und Kritik *tätig sind* – daran, dass die vermeintlich *automatisch* Gemeinschaft und Wohlstand stiftende Sphäre der Kultur nur in dem Maße tatsächlich zu einem Raum singulär-pluraler Subjektivierung werden kann, wie sich in ihm künstlerische Tätigkeit und soziale Kommunikation, d.h. materielle, soziale und symbolische Werdensprozesse vollziehen. Dass sich der in dieser Mahnung adressierte Subjektivierungsprozess grundlegend von der schließenden Figur eines wiedergeborenen Kollektivsubjekts unterscheidet, wird spätestens dann deutlich, wenn man den Diskurs der protestierenden Kulturschaffenden als emanzipatorischen, also einer spezifischen Machtkonstellation entwachsenen erkennt und beschreibt, wie wir es im Folgenden tun wollen. Zunächst soll allerdings noch verdeutlicht werden, wie vehement die als leer entlarvte Vision des ›Allheilmittels Kultur‹ im Widerspruch zur ökonomischen und politischen Wirklichkeit der kulturellen Sphäre Neapels steht. Anstatt die oben genannten Prozesse zu ermöglichen, lässt die verordnete Ordnung dieser Sphäre sämtliche ästhetischen Energien, Wissensbestände und Handlungspotenziale erstickern.

Eine ausgeblutete Kulturlandschaft und eine Ordnung, die stumm macht

In den Jahren zwischen der Ernennung und dem designierten Veranstaltungsjahr entbrennt eine immer hitziger werdende öffentliche Debatte, in der das Langzeitprojekt Kulturforum bald auch von der Presse als Fetisch einer von Privatwirtschaft und persönlichen Interessen gegängelten Politik gebrandmarkt wird.²⁰ Der Unmut aufseiten von Stadtbevölkerung, Kulturschaffenden und Presse steigt in dem Maße, wie der »Rausch«²¹ der Kulturpolitiker in immer heftigerem Widerspruch zum massiven Ausbluten der kulturellen Produktivkräfte Neapels steht: Infolge der Wirtschaftskrise kann die Stadt ab 2007 die Honorare der in öffentlichen Kulturveranstaltungen aufgetretenen Kunstschaffenden nicht mehr begleichen, publiziert aber gleichzeitig weiterhin »Ausschreibungen für künstlerische Projekte, für die

²⁰ Vgl. die Zusammenfassung der Polemiken in den Jahren 2010-2013 in Fittipaldi, »Napoli, il forum fantasma«.

²¹ »La sbornia«, ebd.

keinerlei Bezahlung vorgesehen ist«²². Das öffentlich finanzierte Stadttheater Mercadante leistet sich »zwei Spielzeiten voller überteuerter und katastrophaler Produktionen, die der künstlerische Leiter sich selbst in Auftrag gegeben hat«, und kann anschließend seine Schulden gegenüber »den für Gastspiele eingeladenen Kompanien« nicht mehr begleichen. Im Jahr der geplanten Eröffnung des Forums versetzt die Region Kampanien »den kampanischen Theaterschaffenden mit einer weiteren drastischen Kürzung der Fördermittel den Gnadenstoß«, während die Theater, Museen, Kulturinstitute und –unternehmen ohnehin schon »unter dem Fehlen öffentlicher Fördermittel leiden und sich aufgrund der Kürzungen und Schulden der öffentlichen Förderer kurz vor dem Zusammenbruch befinden«. Damit unterliegt auch Neapel – durch die Strukturschwäche des Südens sogar in verschärfter Weise – einem nationalen Trend der fortschreitenden Prekarisierung des Kulturbereichs, der schon seit Ende der 1980er Jahre zu beobachten ist.²³ Seitdem wurden beispielsweise der staatliche Förderfonds Fondo unico per lo spettacolo (FUS) schrittweise reduziert und staatliche Institutionen zur Förderung von Kunst und Kultur, wie namentlich die italienische Theatergesellschaft Ente Teatro Italiano (ETI) systematisch geschlossen. Auch die reihenweise auftretenden Schließungen oder Privatisierungen von traditionell der Kunst gewidmeten Räumen, insbesondere Theatern, müssen diesem Trend zugerechnet werden.²⁴ Angesichts dieser wirtschaftlichen Situation des Landes, der Stadt und insbesondere ihrer kulturellen Sphäre(n) kann der Fetisch der Kulturpolitik, die sich das *Forum delle Culture* auf die Fahnen geschrieben und in den Jahren 2007-2013 als ökonomisches und politisches Instrument genutzt hat, nur als Trugbild, als Gespenst entlarvt werden: Beim Kulturforum Neapel handelt es sich um »ein Auto ohne Motor«²⁵ – um ein »leergebliebenes Behältnis«²⁶.

Nach unzähligen Anfechtungen, Polemiken und Personalwechseln im Vorfeld, die sich wiederum parallel zum Protest- und Reaktionsgeschehen zwischen Kulturschaffenden und

²² Hier und im Folgenden: L'Asilo, *16 milioni di buone ragioni per dire NO al Forum delle Culture*, <http://www.exasilofilangieri.it/16-milioni-di-buone-ragioni-per-dire-no-al-forum-delle-culture/> 2013, (20. 04. 2018). Übersetzung L.S.

²³ Zur jahrelangen Krise der öffentlichen Kulturförderung in Italien vgl. Chiara Merli, *Il teatro ad iniziativa pubblica in Italia*, Milano: LED 2007. Eine sehr übersichtliche Darstellung der Krisenjahre und ihres Zusammenhangs mit den um 2008 aufkommenden Kulturprotesten in Italien bietet Kapitel 2.1 der Dissertation von Stefania Placenti, der diese Arbeit weit darüber hinaus wichtige Impulse verdankt: Stefania Placenti, »Theatre and Conflict: the Occupied Theatres Movement in Contemporary Italy«, Dissertation, University of Bristol 2017.

²⁴ Vgl. Carmelo Guarino/Francesco Giambrone (Hg.), *Teatri negati. Censimento dei teatri chiusi in Italia*, Milano: Angeli 2008.

²⁵ Vgl. die Beschwerde Alessandro Pucas, Mitglied der Kulturforumsexekutive, über die Kluft zwischen Verheißung und Realität: »Ich sagen Ihnen die Wahrheit: Die haben mir die Schlüssel eines Autos gegeben, aber noch bevor ich einsteigen konnte, haben sie mir den Motor weggenommen.« Fittipaldi, »Napoli, il forum fantasma«.

²⁶ Pirro/Vacalebre, »Forum delle culture, è flop: per Napoli un'altra sconfitta«.

Politikern auf nationaler Ebene entwickeln²⁷, platzt die diskursive Spekulationsblase der neapolitanischen Kulturpolitik endgültig mit dem Eintreten des Großereignisses – oder vielmehr mit seinem Ausbleiben. Was der Vorbericht in *L'Espresso* vom September 2013 ausdrücklich befürchtet, bewahrheitet sich in den Folgemonaten auf skandalöse Weise: Die verheißungsvollen Träume vom wirtschaftlichen Umbruch, von der umfassenden Imagepolitik und vom neuen Gemeinschaftsgefühl erweisen sich ebenso wie die anfangs so stolz »zur Schau gestellten Investitionen«²⁸ als reine Chimären. Die vollmundig angekündigte Eröffnungsfeier mit internationalen Stars wird nicht nur Monat um Monat aufgeschoben, sondern findet letztlich gut ein Jahr nach dem ursprünglich angekündigten Datum mit geringer lokaler und überregionaler Sichtbarkeit und einer Reihe C-Prominenter statt. In den darauf folgenden Monaten werden wahllos Kulturveranstaltungen aller Art und Qualität mit der teuer erkauften Marke *Forum delle Culture* gelabelt, wobei die meisten von ihnen auch unabhängig vom Großereignis geplant waren. Andere wiederum sind »zum x-ten Mal in Neapel zu sehen«²⁹ – kostengünstige Wiederaufnahmen anlässlich des Kulturforumsjahres. Auf dem Tag für Tag aktualisierten Programm – im Voraus steht keines der Ereignisse über einen längeren Zeitraum fest – figurieren Musicalaufführungen städtischer Mittelschulen und Veranstaltungen lokaler Denkmalschutzvereine neben Pop- und Folkkonzerten, Food-Festivals, einigen größeren (meist aber lediglich neu aufgelegten) Ausstellungen sowie vereinzelt Diskursformaten und akademischen Debatten. Laut der Bilanz in *Il Mattino* sind der Stadtbevölkerung vor allem die sommerlichen Konzertabende an der Strandpromenade mit »Kutteln und Bier« in Erinnerung geblieben – das zumeist gratis zugängliche Vergnügungsangebot sei freudig wahrgenommen worden. So spüre man zum ausfransenden Ende des Kulturforums 2013 im Dezember 2014 zwar noch den Nachhall der »Jubelstürme und Emotionen« für den ein oder anderen geladenen Star, die letztlich investierten 16 Millionen Euro (es sei daran erinnert, dass 2007 von einer Milliarde gesprochen wurde) hätten aber doch wenigstens »eine irgendwie geartete Spur hinterlassen« sollen. Dem gnadenlosen Urteil der beiden *Mattino*-Journalisten zufolge ist das *Forum delle Culture* eine mittelmäßige, »ideen- und einfallslose« Veranstaltung, die keinerlei bleibende Zeichen gesetzt, geschweige denn eine »nationale oder internationale kulturelle Debatte« angeregt habe. Hinzu komme die himmelschreiende Unwirtschaftlichkeit des Unternehmens, das im Vorfeld über eine Million

²⁷ Die in der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts noch vereinzelt und lokal begrenzten Protestaktionen (die S. Placenti in Kapitel 2.1.2. der bereits zitierten Dissertation zusammenfasst) verdichten sich ab der Besetzung des römischen Teatro Valle im Sommer 2011 zu einer viele Theater- und Kulturstätten erfassenden, landesweiten Bewegung. In der Presse wird diese als *Italienischer Theaterfrühling* adressiert, Placenti hingegen spricht vom *Occupied Theatres Movement*.

²⁸ Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 132.

²⁹ Hier und im Folgenden: Pirro/Vacalebre, »Forum delle culture, è flop: per Napoli un'altra sconfitta«. Übersetzung L.S.

für die Nutzungsrechte der Marke *Forum delle Culture* und über eine halbe Million Euro für großformatige, aber informationsleere Werbung im Fernsehen und auf großen öffentlichen Werbeflächen ausgegeben habe, um nun vor noch unbeglichenen Rechnungen in Millionenhöhe zu stehen. Ein Großteil der für das Forum vorgesehenen Gelder sei mangels vorausschauender Organisation und Gesamtdramaturgie gegen Ende des Förderzeitraums in »Notkompromisse aller Art« geflossen – die lokalen Kulturschaffenden seien dabei weitestgehend leer ausgegangen. Besucher habe man mit Massenformaten (allein 30.000 der insgesamt 400.000 vornehmlich lokal ansässigen Besucher habe das Konzert der neapolitanischen Rap-Band 99 Posse gelockt) und größtenwahnsinnigem Namedropping – »Carlos Santana, Eric Clapton [oder] am besten gleich der Papst« – anziehen wollen, um ihnen in nicht wenigen Fällen die Türen der mit politischen und privaten Seilschaften gefüllten Häuser vor der Nase zuzuschlagen: Oft seien die »einfachen Zuschauer« mit Großbildschirmübertragungen auf den Vorplätzen abgespeist worden. Von Teilhabe, die über den einfachen Konsum hinausgegangen wäre, könne in keinem der unter dem Dach des Kulturforums laufenden Formate die Rede sein – auch und erst recht nicht in der als interaktiv gerühmten Ausstellung »Il bello e il vero« über die neapolitanische Bildhauerei der Jahrhundertwende, die aufgrund von kurzfristig aufgetretenen Problemen mit der Smartphone-gestützten Technologie nicht wie geplant eröffnet werden konnte.





Abbildungen: Vorder- und Hintereingang des Ex-Asilo Filangieri 2020 © L.S.

Insgesamt betrachtet ernten die Bürger Neapels also anstatt eines gemeinschafts- und wohlstandsstiftenden Schlüsselereignisses ein von Wiederholung, Kurzlebigkeit, Inhaltsleere, billigem Amüsement, Konsum und Mittelmäßigkeit gekennzeichnetes und damit die formalen Züge der Kulturindustrie tragendes Event. Von seiner Konzeption bis zu seinem Abschluss gehorcht es der Logik von Verheißung und Versagung und leugnet dabei nahezu zynisch den Ist-Zustand der kulturellen Produktion in Neapel und in Italien: Je vollmundiger und großspuriger eine Ankündigung im Vorfeld ausfällt, umso enttäuschender und inkonsistenter zeigt sich im Endeffekt die Umsetzung, die sich ganz grundsätzlich unter nahezu vollkommenem Ausschluss der ansässigen Kulturschaffenden vollzieht. Der Abschlussbericht in *Il Mattino* fasst diesen Abstand zwischen Verheißung und Versagung trefflich im Bild des »Berges, der eine Maus gebiert« zusammen. Das Publikum des Ereignisses wird in erster Linie Zeuge eines logistischen, finanziellen und konzeptuellen Desasters, das sich mitunter sogar noch triumphierend hinter dem Schleier der massentauglichen Unterhaltung verbirgt und jedem Professionalisierungs- und Emanzipationsstreben der eigentlich im Kulturbereich Tätigen Hohn spricht. Natürlich sieht das Format keinerlei »Apparatur der Replik«³⁰ vor, durch die sich die Spontaneität des Publikums, geschweige denn ein kultivierter Geist der Kritik, in Form oder Inhalt des Ereignisses einschreiben könnte – im Gegenteil bleibt das

³⁰ Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 130.

Kulturforum eine durch und durch »protegierte Veranstaltung«³¹, was in den Momenten, in denen dem »Publikum« durch Nicht-Kommunikation oder Klientelismus der Zutritt zu Veranstaltungen verwehrt wird, am allergrellsten zutage tritt. Die Beobachter und Kommentatoren müssen schließlich feststellen, dass das nahezu sehnsüchtig erwartete Ereignis außer Schulden, Leerstand und weiter verschärfter Prekarität keinerlei Spuren hinterlassen hat. Was den Wandel im Geschick der Stadt und ihrer Bewohner hätte bewirken, die lang erhoffte Differenz zur perpetuierten Resignation hätte herbeiführen und »die Kultur« zum Flaggschiff einer starken, selbstbewussten Stadt hätte machen sollen, wiederholt und bestätigt letztlich lediglich die Ursache der strukturellen Schwächung: Fassadenrhetorik, instrumentalisierte Macht und Entmündigung der Regierten. Wie es der Journalist in *L'Espresso* am Vorabend der Eröffnung befürchtet hat: »Gesagt sei noch: das tragende Thema des Forums sollte »Das Gedächtnis der Zukunft« sein. Wir wagen zu bezweifeln, dass die Veranstaltung eines hat. Und viele Menschen in Napoli zweifeln sogar daran, dass ihre Stadt eines hat.«³²

³¹ Ebd.

³² Fittipaldi, »Napoli, il forum fantasma«.

Besetzt: Ein politisches Ereignis

Worin genau besteht nun der mit der Geschichte des Kulturforums verbundene Skandal, der den Stein des Protests und somit auch der Besetzung des *Asilo* ins Rollen bringt? In den bestenfalls inhaltsleeren, schlimmstenfalls manipulativen Reden der Politiker? Im verantwortungslosen Umgang mit öffentlichen Geldern? In der Reduzierung der Stadtbevölkerung auf die Funktion von Konsumenten oder Urnengängern? Im Aushungern der lokalen Kulturschaffenden zugunsten eventökonomischer Formate und privater Privilegien? Darin, die Hoffnung vieler erst zu schüren, um sie dann bitter zu enttäuschen? Neapel die »x-te verschenkte Gelegenheit«³³ zu beschenken und damit den Status Quo einer ökonomisch handlungsunfähigen und moralisch desillusionierten Stadtbevölkerung zu bestätigen? Im Folgenden soll die durch all diese Teilaspekte charakterisierte Situation mit Rancière als eine »polizeiliche Aufteilung des Sinnlichen« und folglich als Effekt einer Machtkonstellation beschrieben werden, die entsteht, wenn unter Kulturpolitik die vertikale Verordnung von Inhalten, Produktions- und Subjektivierungsbedingungen verstanden wird. Diese theoretische Rahmung wird unter anderem deswegen gewählt, weil sie ermöglicht, die sektorspezifischen, die Prekarisierung des Kulturbereichs sowie die Aushöhlung seiner Infrastruktur betreffenden Momente der Situation von vornherein im Kontext eines »umfassenderen Themenbereichs und des [...] übergeordneten Systems«³⁴ zu denken. So kann der konkrete Kampf der Kulturschaffenden in Neapel als etwas adressiert werden, das zur grundlegenden Frage der Teilhabe in einer gewissen politischen Konstellation gehört.

Kulturpolitik als polizeiliche Ordnung

Nimmt man die oben angesprochenen Teilaspekte zusammen, wird deutlich, dass der kulturpolitische Diskurs im Vorfeld des Kulturforums eine symbolische und materielle Ordnung hervorgebracht hat, die eine Sphäre des städtischen Lebens – die »Kultur« – einem bestimmten Zweckregime unterwirft – der Ökonomie – und so die an dieser Sphäre teilhabenden Menschen – die Stadtbevölkerung – auf eine einzige Funktion im Leben der Stadt reduziert – den Konsum. Gleichzeitig werden durch die ökonomische Setzung diejenigen Elemente der kulturellen Sphäre diskreditiert, die diesem Zweckregime nicht

³³ Pirro/Vacalebre, »Forum delle culture, è flop: per Napoli un'altra sconfitta«.

³⁴ Vgl. Placenti, »Theatre and Conflict: the Occupied Theatres Movement in Contemporary Italy«, S. 81ff sowie Strack, »Teatro bene comune«. In beiden Texten wird ausdrücklich auf diese doppelte Pragmatik nicht nur der *Asilo*-Besetzung, sondern der gesamten Bewegung der besetzten Theater in Italien hingewiesen, die wiederum zu globalen kritischen Bewegungen der Gegenwart in Bezug steht. Im Hinblick auf die hier verhandelte Frage nach dem Theater als Ort prekärer Gemeinschaftlichkeit scheint die in den Ereignissen selbst angelegte Engführung der beiden Dimensionen legitim und notwendig.

entsprechen: Das Großereignis Kulturforum gilt als wirtschaftlich aussichtsreiches und deswegen legitimes Projekt innerhalb einer Krise, der ansonsten große Teile der traditionellen kulturellen Infrastruktur mit dem Argument geopfert werden, »von Kultur könne man nicht essen«³⁵. Als Wahrheits- und Handlungsregime, das einer »Arithmetik des Tausches und der Verteilungen«³⁶ gehorcht, schließt diese ökonomisch berechnende Politik eine ganze Gruppe von Akteuren, Handlungsweisen und Erscheinungsformen künstlerischer und kultureller Energie aus, indem sie die entsprechende Infrastruktur aushöhlt und gleichzeitig Eventhaftigkeit und Konsumierbarkeit zum einzigen Legitimitätskriterium macht.

Anders gesagt produziert sie eine Differenz zwischen denen, die etwas über diese Sphäre aussagen, sie gestalten und zu ihrem Vorteil nutzen können und denen, die in dieser Sphäre wenn überhaupt nur als sprachlose Konsumenten auftreten können, ohne im eigentlichen Sinne an ihr teilzuhaben. Sie sind in dieser Konstellation die »Anteillosen« (24), die im aufgeteilten »kulturellen Leben« der Stadt nur durch den spontanen Ausdruck »der Lust und des Leidens« (14), mit anderen Worten durch Konsum- und Wahlentscheidungen, vernehmbar werden können. Die Entscheidung darüber, was zur kulturellen Sphäre gehören darf und wer an ihr aktiv partizipiert, obliegt hingegen denen, die vermeintlich »das Nützliche und das Schädliche und *folglich* das Gerechte und Ungerechte« (ebd.) zu unterscheiden wissen, also denen, die »die Körper im Raum [...] verteil[en], und die Weisen des Seins, die Weisen des Tuns und die Weisen des Sprechens, die jedem zukommen, in Übereinstimmung bring[en]« (39): den politischen Entscheidungsträgern, den Geldgebern, den Wirtschaftsexperten, den Investoren, den »big names«, kurz, den Exekutivgewaltigen einer nur im Bild der Industrie vorgestellten kulturellen Produktion.

Über den passiven Genuss, das vergnügte Gekreische oder missbilligende Gegrummel einer alternativ zu Konsumentenmäulern oder Wählerstimmen reduzierten *phonè* (vgl. 33) des »gemeinen Volkes« hinaus wird Teilhabe in dieser Ordnung, in der ein ökonomisch rechnender *lógos* (vgl. 34f.) »Kultur« von oben herab verordnet, unmöglich. So festigt sich innerhalb der sinnlichen Textur der Stadt eine Teilung, die – in Jacques Rancières Worten – die »Herrschaft der Patrizier« (36) konsolidiert und einen großen Teil der in der Stadt lebenden Menschen gleich den Plebejern in der römischen Republik in eine »Nacht des Schweigens« (34) verbannt, zumindest, was ihre Teilhabe am kulturellen Leben der Stadt, seiner Gestaltung und Entwicklung betrifft. Über ihre grundsätzliche Ineffizienz und das Scheitern der mit ihr verknüpften Versprechen hinaus unterminiert die an das Großevent

³⁵ So die emblematische Begründung der drastischen Kürzungen staatlicher Ausgaben im Kulturbereich durch den italienischen Wirtschaftsministers Giulio Tremonti im Oktober 2010.

³⁶ Rancière, *Das Unvernehmen*, S. 24. Seitenbelege im Folgenden in Klammern hinter dem jeweiligen Zitat.

Kulturforum geknüpfte Politik von vornherein die Möglichkeit einer »gemeinsame[n] Szene [...], wo Plebejer und Patrizier über etwas debattieren könnten« (35).

Dieser De-Facto-Ausschluss der Stadtbewohner aus einer Sphäre potentiellen gemeinsamen Lebens ist umso verheerender, als er sich unter dem Deckmantel eines gemeinschafts- und identitätsstiftenden Projekts vollzieht. Während sich mit der Unterwerfung der kulturellen Sphäre unter das Gesetz der Ökonomie ein entscheidender Raum des gemeinsamen Erscheinens schließt, in dem die Bewohner der Stadt zueinander ins Verhältnis treten und dieses Verhältnis zeigen könnten, wird ihnen gleichzeitig immer wieder versprochen, das kulturelle Großereignis werde zu einer Renaissance der Stadt und auf den Königsweg zur Wiedererlangung von Selbstvertrauen und Enthusiasmus führen. Auf diese Weise wird jedes mögliche Begehren gemeinschaftlicher Subjektivierung von vornherein machtpolitisch instrumentalisiert und spätestens dann verhöhnt, wenn in der katastrophalen Umsetzung des Kulturereignisses sämtliche Zeit-Räume einer möglichen Zusammenkunft verschlossen bleiben oder sogar unzugänglich gemacht werden. Die »symbolische Einschreibung im Gemeinwesen [cité, L.S.]« (ebd.) wird durch die vorgeblich einem »gemeinsamen Wertekosmos« verpflichtete Politik gänzlich verunmöglicht, weil sie die Möglichkeit nimmt, »als sprechende Wesen« in Erscheinung zu treten, »mit einer Sprache begabt, die nicht einfach Bedürfnisse, Leiden und Zorn ausdrückt, sondern Intelligenz« (36) und damit auch Fähigkeit zum Dissens. In der durch die ökonomisch räsonierende Kulturpolitik eingerichteten Ordnung, die dort Prekarität und Resignation befördert, wo sie Wohlstand und Anerkennung zu stiften vorgibt, können Kunst und Kultur nicht als Sphären fungieren, in denen sich das Beziehungsgeflecht der Zusammenlebenden, »oder um es noch besser zu sagen, [ihr] unendliche[s] Verhältni[s]«³⁷ in der nie endenden Suche nach dem, »was es denn sein oder werden könnte«³⁸, frei entfalten kann.

Die politischen Geschehnisse und Diskurse rund um das *Forum delle Culture* lassen sich also als Teilschritte einer polizeilichen »Aufteilung des Sinnlichen«³⁹ lesen, die festlegt, wer die sinnliche Wirklichkeit der Stadt, ihre physischen und symbolischen Räume verwalten, über sie sprechen und sie betreten kann und wem im Gegenteil der »Platz in [der] symbolische[n] Ordnung der Gemeinschaft« (36) ebenso versagt bleibt wie die Mittel und Räume zur Gestaltung des gemeinsamen Lebens. Die Ernennung Neapels zur Gastgeberstadt des Großevents führt zu einer institutionellen, symbolischen und diskursiven Aufteilung der öffentlichen Sphäre, zur Einrichtung einer Ordnung, »die das Sinnliche, in dem die Körper in

³⁷ Nancy, *Wahrheit der Demokratie*, S. 83.

³⁸ Ebd., S. 93.

³⁹ Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen*.

der Gemeinschaft verteilt sind, anordnet« (40). Dementsprechend nimmt die mit der Organisation des Ereignisses verbundene und befasste Politik Züge einer Polizei an, insofern sie »dafür zuständig ist, dass diese Tätigkeit sichtbar ist und jene andere es nicht ist, dass dieses Wort als Rede verstanden wird und jenes andere als Lärm« (41). Als diskursive und exekutive Praxis, »die die Aufteilungen unter den Weisen des Machens, den Weisen des Seins und den Weisen des Sagens bestimmt, die dafür zuständig ist, dass diese Körper durch ihre Namen diesem Platz und jener Aufgabe zugewiesen sind« (ebd.), wird Kulturpolitik zu Kulturpolizei. Sie bestimmt, wer was wann zu sehen bekommt. Vor allem aber legt sie fest, was nicht gesehen werden darf und wer seine Sichtbarkeit – seine Fähigkeit, in Erscheinung zu treten und gemeinsam mit anderen zu werden – im symbolischen wie im physischen, mithin im *sinnlichen* Raum der Stadt einbüßt.

Räume öffnen

Das Ex-Asilo Filangieri im Herzen der Altstadt Neapels gehört zu jenen architektonischen Räumen, deren Türen sich im Rahmen der Vorbereitungen auf das Kulturforumsjahr für die Gemeinschaft der Stadtbewohner scheinbar endgültig schließen. 2008 beginnen im Innern des ehemaligen, in der Nachkriegszeit als Waisenheim genutzten Benediktinerinnenkonvents die Renovierungsarbeiten, die das seit 1980 zum öffentlichen Eigentum gehörende Gebäude in den offiziellen Sitz der Fondazione Forum delle Culture verwandeln sollen. Dieser Sitz wird jedoch nie in Betrieb genommen – seine ohne erkennbaren Grund verschlossenen Türen werden von Wärtern bewacht, die buchstäblich ein leergebliebenes Behältnis hüten. Als die Mitglieder des Theater- und Aktionskollektivs La Balena – collettivo di laboratori dello spettacolo e dell’immateriale di Napoli gemeinsam mit rund 80 Aktivisten, Kulturschaffenden, Studenten, Bürgern und Interessierten am 2. März 2012 ins Innere des Gebäudes eindringen, finden sie die frisch renovierten Räumlichkeiten unbelebt und leer vor.

»Die erste *kulturpolitische Praxis* überhaupt«, schreiben die Besetzenden in ihrem zwei Stunden später über das Internet veröffentlichten Manifest, »ist die *Begegnung*, das weiterzuspinnende Geflecht einer Gemeinschaft, die zu lange gezwungen war, in der Selbstbezüglichkeit ihrer einzelnen Teile zu verharren.«⁴⁰ Deswegen verräumliche dieser offiziell der Kultur zugedachte, der Gemeinschaft aber unzugängliche Ort »einen der vielen ungelösten Widersprüche der Stadt« und müsse dieser als »informelles Gefäß für Begegnungen und Erzählungen« zurückgegeben werden. Mit der Besetzung des Ex-Asilo

⁴⁰ Hier und im Folgenden: L’Asilo, *Il tempo è scaduto. Abbiamo occupato la sede del Forum delle Culture!*, Manifest zur Besetzung des Ex-Asilo Filangieri am 02.03.2012, <http://www.exasilofilangieri.it/il-tempo-e-scaduto-abbiamo-occupato-la-sede-del-forum-delle-culture/> 2013, (20. 04. 2018). Übersetzung und Hervorhebung L.S.

Filangieri wolle man den Raum wieder »für die Stadt öffnen« und vermittle »neuer Praktiken und neuer Redeweisen« eine »anhaltende Debatte über die Rolle von Kunst und Kultur« für die »Entwicklung einer gesunden und verantwortungsbewussten Gemeinschaftlichkeit« anstoßen.

In der noch am selben Tag abgehaltenen Pressekonferenz betonen die Besetzenden, sie wollten nicht primär die Polemik über das Kulturforum aufrollen, sondern allgemein über ein alternatives Modell künstlerischer und kultureller Produktion nachdenken, das sich dem »Größenwahnsinn der Eventökonomie«⁴¹ und dem damit einhergehenden »bürokratischen Geist« entgegenstelle und so einen »andersartigen Bezug zwischen Finanzierung und [künstlerischer] Produktion« denkbar mache. Um die Instrumentalisierung der Kultur in Eventökonomie und kulturellem Unternehmertum zu bekämpfen, müsse dringend über alternative Produktionsformen nachgedacht werden, die sich »auf die Prinzipien des Teilens und der Teilhabe« stützten. Es sei der Moment gekommen, »neue Institutionen gemeinschaftlichen Handelns zu erfinden«, um nicht zuletzt gegen die Ausbeutung des »Kulturprekariats« zu protestieren. Verdichtet und auf den Punkt gebracht werden die Forderungen und Begehren im folgenden, griffig und mittig im Manifest platzierten Absatz:

Kultur ist kein Privileg, sondern ein Grundbedürfnis, ein Recht. Die Kultur, die wir wollen, wird nicht von politischen Machthabern vermittelt und gehorcht nicht den Logiken von Parteien, die bereit sind, sie im Sinne machtpolitischer oder ökonomischer Zwecken zu verwalten. Kultur kann man nicht regieren, Kultur lässt man existieren!⁴²

In Manifest und Pressekonferenz wird deutlich, dass die zentrale Frage, die mit der Besetzung des Ex-Asilo Filangieri aufgeworfen wird, die der sogenannten Kulturpolitik ist, ihrer Aufgabe, ihrer Form und ihres Gegenteils. Indem die Besetzer die Aufmerksamkeit von den bereichsspezifischen, die materielle und symbolische Anerkennung der künstlerischen Produktion betreffenden Fragestellungen direkt auf die Themen des Sozialen und der Gemeinschaftlichkeit richten, stellen sie den Begriff der Kulturpolitik selbst zur Disposition, insofern dieser nicht lediglich eine bestimmte Weise des Regierens im Sinne eines Ver- oder Aufteilens (von Geldern, Räumen, Privilegien, Macht usw.) meint. Vielmehr habe er mit dem weiten und unebenen Feld einer ursprünglichen sozialen Praxis zu tun – der Aushandlung, Befragung und nicht abschließbaren, geschweige denn regierbaren Ausübung von Gemeinschaftlichkeit. Derart die im herrschenden Diskurs durchaus präsenten Sinnelemente Kulturpolitik, Stadt, Gemeinschaft, Ökonomie und Regierung aufgreifend, sie aber gänzlich

⁴¹ Hier und im Folgenden Roberto Ciccarelli, »Napoli: La Balena occupa il Forum delle Culture contro l'economia degli eventi«, in: *Il Manifesto*, 02. 03. 2012, <http://ilmanifesto.it/storia/forum-culture-napoli/>, (20. 04. 2018). Übersetzung L.S.

⁴² L'Asilo, *Il tempo è scaduto*.

anders wendend, rufen sie einen in vollkommen anderem Sinne kulturpolitischen Diskurs ins Leben, der sich dem der berechnenden, zählenden und einteilenden ›Kulturpolizei‹ diametral entgegensetzt. Um diese radikale Umwendung des kulturpolitischen Diskurses und mithin dessen, was unter Kulturpolitik überhaupt zu verstehen ist, geht es, wenn im nun Folgenden gefragt wird, inwiefern die Besetzung des Ex-Asilo Filangieri das ›leergebliebene Behältnis‹ in einen ›Ort der Leere im Herzen der Stadt‹ verwandelt, oder – mit anderen Worten – inwiefern die Besetzung tatsächlich als politisches Ereignis beschrieben werden kann.

Prekäre Gemeinschaft

Federführend bei der Planung und Durchführung der initialen Besetzungsaktion ist das Künstlerkollektiv La Balena (dt. der Wal). Während der Name des Kollektivs an die prekäre Kondition freier Kunschtchaffender erinnert, die zwischen einem und dem nächsten Projekt in zumeist unbezahlte und vor allem unsichtbare Phasen der Recherche und der Probenarbeit ›abtauchen‹⁴³, bringen sich seine Mitglieder bei der Verfassung des Besetzungsmanifests gleich mit einer sehr viel größeren Gruppe von Menschen in Verbindung: »Wir, gemeinsam mit Denkern, Künstlern, Journalisten, Schriftstellern, Architekten, Verlegern, sozialen Bewegungen, Aktionskomitees, Studenten, Arbeitern und Bürgen, wir alle [...]«⁴⁴. Wer spricht also im Manifest; wer ist angesprochen? Wer ist in das leerstehende, von der städtischen Kulturpolitik in Beschlag genommene Gebäude hineingegangen? Wer ist durch ›gemeinsam mit‹ adressiert? Wohin weist ›Wir alle‹?

Die Antwort auf die Frage *Wer spricht?* ist für die Einschätzung der politischen Dimension des Ereignisses umso entscheidender, als sie zu verstehen gibt, dass der mit der Besetzung ins Leben gerufene Diskurs »dem Vorgang der Ausstellung eines Unrechts«⁴⁵ gleichkommt. Das im Text buchstäblich *zur Sprache kommende* Wir »definiert weder eine Gesamtheit von Eigenschaften [...], die gleichfalls einer Vielzahl von Individuen zukämen, noch einen Kollektivkörper, der ein Prinzip verkörpert, dessen Individuen die Teile wären« (49f.). Es lässt sich nicht reduzieren auf eine durch irgendeine Eigenschaft, Überzeugung oder anderweitige Gemeinsamkeit definierte, abgeschlossene Gruppe – und mithin auch nicht auf das ›Kollektiv-‹ oder gar ›Klassensubjekt‹ der prekären Kulturschaffenden. Vielmehr steht es für eine an allen Rändern offene und im Wesen leere Subjektivität, die sich nur durch die Erfahrung eines Unrechts zusammenfindet. Cesare di Transo, dem wir im Dezember 2017 im *Asilo* begegnen, erzählt diese Entstehung so:

⁴³ Placenti, »Theatre and Conflict: the Occupied Theatres Movement in Contemporary Italy«, S. 92.

⁴⁴ L'Asilo, *Il tempo è scaduto*.

⁴⁵ Rancière, *Das Unvernehmen*, S. 50. Seitenbelege im Folgenden wieder in Klammern hinter dem jeweiligen Zitat.

Das *Asilo* wurde aus einer Frage geboren. Wir haben die ganzen ersten Monate zusammen verbracht, Monate, in denen niemand Antworten vorschlug, oder, vielmehr – manch einer kam vielleicht und meinte, die Lösung parat zu haben, aber das war uns egal, wir hatten alle dieses Begehren einer Suche, eines Suchens ...⁴⁶

In den Worten unserer Lektüre formuliert: Die polizeiliche Aufteilung des Sinnlichen hat dazu geführt, dass plötzlich innerhalb dieses Raums ein multiples »Subjekt des Unrechts« (50) erscheint und sagt: »[N]os sumus, nos existimus« (47). Mit der Besetzung des Ex-Asilo Filangieri ergreifen all diejenigen das Wort (*lógos*), die in der durch Politik und Ökonomie eingerichteten Sphäre nur eine Stimme (*phonè*) haben durften. So ist die Besetzung des Raumes gleichzeitig die »Besetzung eines Ortes, wo der *Logos* eine andere Natur als die *Phone* definiert« (48). Trotzdem geht es nicht um »Bewusstsein und Ausdruck eines Selbst, das sein Eigenes bejaht« (ebd.), sondern zunächst »nur« darum, das *Dass* einer Frage, eines Unrechts zu sagen. Deswegen kann von einem »Wir alle« die Rede sein. Dieses »Wir« fragt und ruft nach einer möglichen anderen Aufteilung, wobei diese von vornherein nicht als Ordnung, sondern, wie es auch im Manifest heißt, als *anhaltende Suche* zu denken ist. Es spricht also nicht das konturierte, identifizierbare und eindeutige »Wir« einer konkreten Antwort, sondern das vielfältige, vielstimmige und unabgeschlossene, prekäre »Wir« einer geteilten Frage. Wenn sich mit der Besetzung und Öffnung des leerstehenden Asilo also eine politisch zu nennende Subjektivierung vollzieht, dann weil die nach dem »Antei[l] der Anteillosen« (24) rufende Stimme durch die Aussprache des Unrechts eine Logik des Gemeinsamen ins Werk setzt, die sich der Logik der Homogenität und der Identität widersetzt. Man hat nichts gemein als das »Begehren einer Suche«.

Von hier aus geht es dann, so das Manifest, um einen »Prozess kollektiver Bewusstwerdung«, um die Übernahme von »ethischer, gesellschaftlicher und politischer Verantwortung« sowie um die Erfindung »neuer Praktiken und neuer Sprachen«. Um die Findung eines »eigenen« Namens, einer geschlossenen Form oder eines Gleichgewichts geht es nicht:

Ich selbst hatte oft irgendwelche Antworten, [...] aber es erschien mir lächerlich, direkt mit der Antwort aufzuwarten. Es erschien mir interessanter, sie als Anregung innerhalb von Diskussionen zu verstehen ... Ich wünschte mir immer ... Wir wünschen uns immer andere Meinungen als die, die schon vorgeschlagen worden sind. [...] Nie irgendetwas für gegeben ansehen, denn das hier ist

⁴⁶ Cesare Di Transo, »L'*Asilo* è nato sulla domanda«, Interview geführt von L.S., Neapel, 28. 12. 2017. Übersetzung L.S. Ein Diskursstrang innerhalb der Theaterbesetzungswelle in Italien ab 2011 hat versucht, ein Klassensubjekt mit Formeln wie »Arbeiter*innen der darstellenden Kunst« oder »der fünfte Stand« auf zum Beispiel folgende Weise heraufzubeschwören. »A spectre is haunting Europe: the spectre of the Fifth Estate, which follows Sieyès's Third Estate and the Fourth Estate of peasant workers and the proletariat«. (Giuseppe Allegri/Roberto Ciccarelli, *Il quinto stato. Perché il lavoro indipendente è il nostro futuro*, Milano: Ponte alle Grazie 2013). Di Transo hingegen hebt jene Tendenzen hervor, die weniger auf ein »vergemeinschaftetes« Subjekt als vielmehr auf eine konturlose, konstellative, *prekäre* Subjektivität hindeuten, die den sie hervorbringenden Emanzipationsprozess nicht überdauert.

kein geschlossenes Kollektiv. Die Schritte muss jeder selbst, mit dem eigenen Tempo gehen; ist doch klar, dass die alle verschieden sind. Wir befinden uns hier eher im Bild einer Konstellation, oder eines Ökosystems. Die Suche nach einem Ökosystem, und nicht die nach einem Gleichgewicht, das man unmöglich finden kann.⁴⁷

Hier konturiert sich ein singulär-pluraler Gemeinschaftsbegriff, der mit den prozessualen, responsiven und pluralen Formulierungen im Manifest (»Prozess«, »Verantwortung«, »Praktiken«, »Sprachen«) korrespondiert. Identitätslogische Gesten, die das Manifest noch in Wendungen wie »die eigene Identität bestätigen« konserviert, werden hier zurückgewiesen. Ebenso kommt diese (wohlgemerkt sechs Jahre nach der Öffnung des *Asilo* formulierte) Vision eines in der Vielheit der Ansätze zu suchenden ›Ökosystems‹ ohne Anleihen beim Begriffsrepertoire der (in Italien traditionell starken) post-operaistischen Linken aus, das in den Dokumenten der ersten Stunde mit Ausdrücken wie »immaterielle Arbeit« oder »postfordistische Sklavenwirtschaft« noch eine spürbare Rolle spielt.⁴⁸

Das im Besetzungsmanifest und in den ersten Dokumenten aufbewahrte Zögern zwischen antisubstantiellen und prozessualen Sprechweisen einer-, und identitätslogisch gefärbten Formulierungen andererseits zeigt, dass das Ringen um eine offene, *prekäre* Form der Subjektivierung selbst wesentlich prekär ist. Sobald ein Teil des fragenden ›Wir alle‹ konkrete Antworten bereithält, die sich auf gewisse politische oder diskursive Traditionen berufen, droht die Gefahr einer identitätslogischen Schließung. Die Besetzung des *Asilo* eröffnet in dieser Hinsicht nicht nur einen physischen, sondern auch einen symbolischen Raum, in dem es wesentlich um die Offenhaltung der prekären Gemeinschaft einer Suche geht:

So sollte das alltägliche Leben sein. Wenn ich merke, dass du bezüglich einer Sache quälende Zweifel hast [...], dann hoffe ich natürlich aus Respekt nicht nur dir, sondern auch einer komplexen Praxis gegenüber, dass dieser Zweifel Ausdruck finden wird. Die Suche von Harmonie ist keine Suche nach Befriedung. [...] Das ist nicht einfach, zumal man im politischen Bereich im engeren Sinne das letztlich historische Problem hat, dass bestimmte Argumente und Reflexionen es nicht fertigbringen, den Knoten der Identitäten aufzulösen. Die Idee ist, in Räumen zu leben, die nicht nur einer bestimmten Zahl von Personen offenstehen – denen nämlich, die sich auf einer Linie bewegen –, sondern die Räume fortlaufender Suche sind. Damit es nicht wieder eine Schließung gibt, die Wiederherstellung einer Grenze, dieses Drinnen und Draußen [...]. Sehr interessant, aber auch kompliziert. Ich weiß nicht, ob diese Verrücktheit Wahnsinn ist.⁴⁹

⁴⁷ Di Transo, »L'Asilo è nato sulla domanda«. Übersetzung L.S.

⁴⁸ Vgl. insb. Ciccarelli, »Napoli: La Balena occupa il Forum delle Culture contro l'economia degli eventi«. Übersetzung L.S.

⁴⁹ Di Transo, »L'Asilo è nato sulla domanda«. Übersetzung L.S.

Vom politischen Moment der Gleichheit

Wie ist also die Öffnung jenes leerstehenden Raumes als politisches Ereignis zu beschreiben? Das eigenschaftslose und offene, prekäre ›Wir alle‹, das mit der Besetzung einer Vielzahl von Stimmen einen gemeinsamen Sprachort, und einer Vielzahl von Körpern eine Bühne des gemeinsamen Erscheinens einräumt, schreibt »ins Herz der polizeilichen Ordnung« die »Bestätigung der Gleichheit« (43) ein: Gleich den Patriziern wollen die Plebejer an der Gestaltung des geteilten (im Sinne diesmal von gemeinsamen) Raumes teilhaben; gleich den Machthabern und Entscheidungsträgern wollen die im ›Wir alle‹ Versammelten sichtbar sein, eine Sprache haben, die mehr ist als die Fähigkeit zum unartikulierten Schrei, mehr als die einkalkulierte *phonè* der Konsumenten und Wähler. Sie wollen gleich-gültig, *gleich viel wert* für oder wie jene sein, die bisher über das Wann, Wo und Wie, vor allem aber über das Wann-, Wo- und Wie-Nicht des gemeinsamen Erscheinens entscheiden:

Was machen die am Aventin versammelten Plebejer [...]? [S]ie errichten eine andere Ordnung, eine andere Aufteilung des Sinnlichen, indem sie sich nicht als Krieger, die anderen Kriegern gleich sind, sondern als sprechende Wesen konstituieren, die dieselben Eigentümlichkeiten haben wie diejenigen, die sie ihnen absprechen. (36)

Was machen die im *Asilo* versammelten ›Wir alle‹? Sie öffnen einen Raum, in dem »die natürliche Ordnung der Herrschaft unterbrochen ist durch die Einrichtung eines Anteils der Anteillosen« (24). Sie machen einen allgemeinen Anspruch auf Rechte geltend, die ihnen in der bestehenden Ordnung de facto aberkannt werden: »[das] Recht auf eine nachhaltige Existenz, [das Recht auf] gesellschaftliche Anerkennung [der] Arbeit, [das] Recht auf den Schutz des tätigen Hervorbringens und der Produktion.«⁵⁰ Es sind dies Rechte, die *alle* betreffen, noch vor jeder möglichen Aufteilung in Zugehörigkeiten und Identitäten. Das Politische liegt in der Äußerung und In-Szene-Setzung dieses allgemeinen Anspruchs:

Aufsehen erregend oder nicht, die politische Tätigkeit ist immer eine Weise der Kundgebung, die die Aufteilung des Sinnlichen polizeilicher Ordnung durch die Inszenierung einer Voraussetzung zersetzt, die ihr grundsätzlich fremd ist, diejenige eines Anteils der Anteillosen, die selbst letztendlich die reine Zufälligkeit der Ordnung, die Gleichheit jedes beliebigen sprechenden Wesens mit jedem anderen beliebigen sprechenden Wesen kundtut. (41f.)

Mit dem gleichermaßen allgemeinen wie jeweils singulär gültigen Anspruch, der gleichzeitig Einspruch gegen die bestehende Aufteilung ist, erringen sich die Anteillosen »einen Platz in [der] symbolische[n] Ordnung der Gemeinschaft der sprechenden Wesen« (36) und stoßen eine Reihe von Prozessen an, die eine andere Aufteilung des Sinnlichen denkbar machen. Zu diesen Prozessen gehören die »Wiederaneignung« sozialer Raumzeiten »von unten«, die

⁵⁰ L' *Asilo*, *Il tempo è scaduto*.

»Neubestimmung der Rolle der Institutionen« sowie die kollektive Befragung der bestehenden Weisen des Sagens.⁵¹ Bereits im Manifest wird so eine »Neuaufteilung des Sinnlichen« in Aussicht gestellt, wobei es wirkt, als solle die konsequente Verwendung infinitiver Verbformen wie *discutere* (diskutieren), *avviare* (anstoßen) und *ridisegnare* (entwerfen) eine grundsätzliche Unabschließbarkeit der Prozesse betonen und zeigen, dass die Neuaufteilung »als die Wirkung eines Verbs [zu] verstehen [ist], welches zu keiner Gestalt gerinnt«. ⁵²

Dementsprechend muss der Ort, der diesen Prozessen stattgibt, ein wesentlich offener sein; ein »informelles«, also formloses »Behältnis«, in dem sich »Begegnungen« ereignen und in das sich »Erzählungen« hineinsprechen können, während es zu jeder Zeit der Stadt »offen« steht: »usare questo spazio come contenitore informale di incontri e narrazioni da aprire alla città«⁵³. Mit der Besetzung des alten Gebäudes wird die Szene eines Streits eröffnet, die derjenigen auf dem römischen Hügel Aventin strukturell nicht unähnlich ist: Das besetzte Gebäude soll zu einem Raum werden, in dem die bestehende, patrizische Ordnung verhandel- und verwandelbar wird, zu einer »gemeinsamen Szene« (35), wobei »Szene« den wesentlich prekären Ort auszuhandelnder und auszuhaltender Gleichheit meint. Mithin steht das physisch und architektonisch konkrete, materielle Ex-Asilo Filangieri gleichzeitig – und das wird fortan der Name *Asilo* heißen – für einen symbolischen Ort der Teilhabe in der Stadt, für einen immer wieder neu zu erringenden *Teil* am gemeinsamen Leben und für das Recht, innerhalb dieses Lebens gesehen, gehört, *gezählt* zu werden. Politisch ist das Ereignis der *Asilo*-Besetzung nicht, weil es gegenüber einer polizeilichen Kulturpolitik eine andere Form des Regierens, Verwaltens oder Regelns durchsetzen und mithin ein anderes Subjekt der Macht inthronisieren würde, sondern weil es diese Kulturpolizei daran erinnert, dass die Kultur, ebenso wie all diejenigen Sphären, »die mehr oder weniger gut von den Namen »Kunst«, »Denken«, »Liebe«, »Begehren« bezeichnet werden«, eine wesentlich prekäre Sphäre »der Wahrheit oder des Sinns« ist.⁵⁴ Der Kernsatz des Manifests »La cultura non si governa, si lascia esistere« heißt übersetzt: Die Aufgabe der Kulturpolitik ist es, »die Öffnung dieser Sphären zu erlauben, die ihr von Rechts wegen fremd sind«, damit sich die Gleichheit – »oder um es noch besser zu sagen, d[as] unendlich[e] Verhältni[s]«⁵⁵ darin entfalten kann.

⁵¹ »[P]rocessi di riappropriazione dal basso«, »ridefinire il ruolo delle istituzioni«, »discutere delle parole«, vgl. ebd.

⁵² Marita Tatari, »Wie politisch ist Rancière's ästhetische »Neuaufteilung des Sinnlichen«? Über Autonomieästhetik am Beispiel des Realitätstheaters von »Rimini Protokoll«, in: *Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst*, hrsg. v. Dietmar Kammerer, Bielefeld: transcript 2014, S. 181–195, S. 190f.

⁵³ L'Asilo, *Il tempo è scaduto*.

⁵⁴ Hier umd im Folgenden: Nancy, *Wahrheit der Demokratie*, S. 83.

⁵⁵ Ebd.

Vom ästhetischen Regime der Politik

Im verschlossenen Tor des historischen Gebäudes und in den Körpern der Wächter vor dem leeren Haus materialisiert sich die polizeiliche Logik, die in den Jahren vor dem großen Event 2013 darüber entscheidet, was sich Kunst nennen darf, wo Kultur stattfindet und wer daran teilhat. In dem Moment, in dem das Ex-Asilo Filangieri besetzt wird und sich wieder für die Stadt öffnet, wird das Unrecht dieser Logik ausgesprochen und eine andere mögliche Aufteilung, die den Teil der Anteillosen zählt, unvermittelt denkbar. Auf diese Weise entsteht ein »gemeinsame[r] Raum [im] Herzen der Polis«⁵⁶, in dem ein *démos* seine ›Macht‹ ausübt, und die ist nicht von polizeilicher, sondern von egalitärer Art: die Kraft der radikalen Gleichgültigkeit, die Vertikalität, Stabilität und Geschlossenheit flieht. Sicht- und sagbar wird das Unrecht im Logos-Werden der vielen Stummgemachten, »filosofi, artisti, giornalisti, scrittori, architetti, editori, movimenti, comitati, studenti, lavoratori e cittadini[,] tutti noi«⁵⁷, die plötzlich gemeinsam sagen: *nos sumus*. ›Nos‹ ist nicht die Bezeichnung einer bestimmten Gruppe, sondern sagbar gewordener Ausdruck des Unrechts, das die herrschende Aufteilung des Sinnlichen kennzeichnet. Demgegenüber soll das geöffnete *Asilo* (dt. Asyl, Heim) den Vielen Aufenthalt gewähren. In der »Begegnung der polizeilichen mit der Logik der Gleichheit«⁵⁸ wird die Besetzung zum *politischen* Ereignis. Wie genau aber berührt dieses Ereignis die andere Hemisphäre des Wortes *Kulturpolitik*? Wie verhält sich die politische Dimension zu jener anderen Sphäre des Sinns, zur Ästhetik, zur Kunst?

Ästhetik und Politik im weiteren Sinn

Folgt man Rancière, ist die Berührung der beiden Sphären unmittelbar. Insofern das Ereignis die »Aufteilung der Räume, Zeiten und Tätigkeiten« befragt, »die die Art und Weise bestimmt, wie sich ein Gemeinsames der Teilhabe öffnet, und wie die einen und die andere daran teilhaben«, spielt es sich auf der Ebene einer »primären Ästhetik« ab⁵⁹. Oberhalb der ästhetischen Praktiken im engeren Sinne ansetzend, bewegt sich dieses weite Verständnis von Ästhetik auf Augenhöhe mit dem der Politik, nämlich »auf der Ebene der sinnlichen Aufteilung des Gemeinsamen der Gemeinschaft, ihrer Formen der Sichtbarkeit und ihres Aufbaus«⁶⁰. Politik und Ästhetik gehen in jedem Ereignis politischer Emanzipation unvermeidbar Hand in Hand, da »der Einsatz des Streits [...], den die Politik in die

⁵⁶ Rancière, *Das Unvernehmen*, S. 77f.

⁵⁷ L'Asilo, *Il tempo è scaduto*.

⁵⁸ Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen*.

⁵⁹ Ebd., S. 27.

⁶⁰ Ebd., S. 34.

polizeiliche Ordnung einschreibt«, immer selbst »die ästhetische Konfiguration« ist: Ästhetik ist für Rancière »das, was die getrennten Ausdrucksregime in Kommunikation setzt«⁶¹. Nun macht es gerade dieses weite Verständnis von Ästhetik als Bezug interessant und dringlich, nach der spezifischen Ästhetik des *Asilo* zu fragen, zu jeder Zeit seiner Existenz und auf allen Ebenen, das heißt nicht zuletzt auf Ebene der hier entwickelten, geproben und gezeigten ästhetischen Praktiken im engeren Sinne.

Was geschieht in den Tagen, Wochen und Monaten nach der Besetzung? Welche im weiteren Sinne ästhetischen, die Sinnlichkeit und die Gestaltung des sinnlichen Erfahrungsraums betreffenden Ereignisse folgen der anfänglichen Geste? Wie übersetzt sich der in der Besetzung sichtbargewordene Streit (für, gegen, mit ...) in konkrete Formen des Sagens und Tuns? Und welche Rolle spielen hierbei die im engeren Sinne ästhetischen Praktiken des Darstellens, Schreibens, Dichtens und Bauens? Auf dem eingeschlagenen Weg unserer Lektüre stellt sich die Frage nach dem, was in Folge der Besetzung geschieht, auf zwei Weisen:

1. Welche »ästhetischen Praktiken« im üblichen Sinne« prägen die Erfahrung des *Asilo* nach der Besetzung und was »tun« diese »im Hinblick auf das Gemeinsame«⁶²? Inwiefern setzt sich im gemeinschaftlichen Tätigsein, das innerhalb des *Asilo* entsteht, das »Spiel des Streits [...], der die politische Bühne einrichtet«⁶³, fort?
2. Wie begegnet die offene Gemeinschaft des *Asilo* dem »Paradox der intellektuellen Emanzipation«⁶⁴, das die Logik der Gleichheit in jedem ihrer Siege an den Rand ihres Gegenteils führt? Auf welche Weise wird gegen die Verfestigung zur Institution, zur Identität, zum Gesetz gerungen?

Gemeingut, künstlerische Praxis und Öffentlichkeit

Zunächst denken alle noch, es handele sich um eine vorübergehende, vor allem symbolisch wirksame Aktion. Dass in den ersten Tagen nach der Besetzung ein Prozess beginnt, der sich über Monate und Jahre fortsetzen und in einem lebendigen, offenen und polyvalenten Haus für gemeinschaftliche künstlerische und soziale Praxis verräumlichen wird, ist während der ersten drei Versammlungstage niemandem klar. Vom 2. bis zum 4. März 2012 berufen die Besetzer des Ex-Asilo Filangieri drei ganztägige öffentliche Versammlungen (*assembly*) ein,

⁶¹ Rancière, *Das Unvernehmen*, S. 69.

⁶² Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen*, S. 27.

⁶³ Rancière, *Das Unvernehmen*, S. 37.

⁶⁴ Ebd., S. 46.

an denen Menschen unterschiedlichster beruflicher und sozialer Provenienz teilnehmen.⁶⁵ Im Laufe der drei Tage, die im Einzelnen den Themen ›Gemeingüter‹, ›Gesellschaftlicher Status künstlerischer Arbeit‹ und ›Kulturpolitiken‹ gewidmet sind, werden gemeinsam die Fragen geschärft, ausdifferenziert und diskutiert, die in der anfänglichen Protestgeste angelegt waren.



Abbildungen: Versammlungen im Refektorium des Asilo, © oben Sabrina Merolla, unten l'asilo 2013

⁶⁵ Resümierende Berichte der einzelnen Versammlungstage können im »Logbuch« des *Asilo* nachgelesen werden. <http://www.exasilofilangieri.it/categoria/diari-di-bordo/page/7/>, (21. 04. 2018). Auf diese Eintragungen beziehen sich die folgenden Ausführungen.

Am ersten Tag setzen sich die Versammelten mit verschiedenen Bedeutungen des Kulturbegriffs auseinander und fragen ausgehend von einer anthropologischen Lesart desselben nach der Möglichkeit, Kultur im engeren Sinne, das heißt künstlerische Tätigkeit, ihre Produktion und ihre Rezeption, als menschliches Grundrecht und somit als schützenswerte gesellschaftliche Praxis zu rehabilitieren. Die Diskussion schließt an die prominente Geste an, mit der 2011 das durch Schließung und Privatisierung bedrohte *Teatro Valle Occupato* in Rom besetzt worden war: Hier verknüpften die Besetzenden ihre Forderungen zum Erhalt des Theaters mit der zeitgleich in Italien auftretenden Protestwelle gegen die Privatisierung von Wasser, und ließen eine Banderole mit der Aufschrift »Come l'acqua, come l'aria« (»Wie Wasser, wie Luft«) von der Fassade des historischen Theatergebäudes hängen. Wie die vitalen Grundstoffe seien Kultur und Kunst für das gemeinschaftliche Leben unabkömmlich. Deswegen könne und müsse künstlerischen Inhalten und vor allem physisch-architektonischen Räumen für Kunst und Kultur der Status von *Gemeingütern* zuerkannt werden, von »Dingen« also, die »für die Ausübung der Grundrechte und für die freie Entwicklung der Person grundlegend sind« und deswegen »durch die juristische Ordnung geschützt und bewahrt werden müssen, auch zum Wohl der kommenden Generationen«⁶⁶. Grundlage dieser Forderung, die sich im Frühjahr 2012 im besetzten *Asilo* aktualisiert, ist die zu diesem Zeitpunkt in Italien schon weit fortgeschrittene juristische Debatte zur Rehabilitierung der Gemeingutkategorie im Zivil- und Eigentumsrecht. In der einschlägigen und in Italien unter dem Namen Commissione Rodotà bekannten Gesetzesvorlage aus dem Jahr 2007 heißt es, in nahezu literarischer Sprache:

Gemeingüter sind, unter anderem: die Flüsse, die Ströme und ihre Quellen, die Seen und andere Gewässer, die Luft, die Parks und als solche definierten Grünanlagen, die Wälder und bewaldeten Zonen, die Hochgebirgsgebiete, die Gletscher und das ewige Eis; die Strände und die zu Naturschutzgebieten ernannten Küstenabschnitte, die wilde Fauna und die geschützte Flora; die archäologischen, kulturellen, umweltlichen Güter und die übrigen schützenswerten Zonen der Landschaft.

Weiterhin wird in der Gesetzesvorlage eingefordert, dass die »Disziplin der Gemeingüter mit der der Gemeinnutzung zu koordinieren« sei. Das bedeutet, dass Gemeingüter, selbst wenn sie eigentumsrechtlich sowohl privaten als auch öffentlichen Akteuren »gehören« können, der juristisch *nicht näher zu definierenden* Allgemeinheit zugänglich gemacht werden müssen

⁶⁶ Hier und im Folgenden: Commissione Rodotà, *Per la modifica delle norme del codice civile in materia di beni pubblici. Proposta di articolato*, Gesetzesvorschlag zur Anpassung der zivilrechtlichen Normen für öffentliche Güter, https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_12_1.wp?previousPage=mg_2_7_6_1&contentId=SPS47624 2007, (20.05.2019). Übersetzungen L.S. Zum Zusammenhang des Italienischen Theaterfrühlings und der politischen, juristischen und gesellschaftlichen Debatte um Gemeingüter und Grundrechte vgl. außerdem Placenti, »Theatre and Conflict: the Occupied Theatres Movement in Contemporary Italy«, Kapitel 4 »Theatre(s) and common(s): a debated issue«.

und von dieser in einer administrativ *nicht genauer vorbestimmten* Praxis genutzt und verwaltet werden. Der »gesetzliche Schutz sämtlicher Rechte, die mit dem Erhalt und der Nutzung von Gemeingütern verbunden sind, steht dabei *jedem* [chiunque] zu.«

Ein kurzer Blick in den in vielerlei Hinsicht eindrucksvollen Gesetzestext genügt, um zu verstehen, um was die erste Debatte im besetzten *Asilo* im Wesentlichen kreist: Es geht um die Öffnung von Räumen, in denen *alle* erscheinen können und für deren Schutz und Erhalt *alle dort Erscheinenden* in einer *gemeinsamen Praxis* Sorge tragen. Weder Besitzverhältnisse noch Identität sind ausschlaggebend für den Zutritt der Einzelnen zu diesen Räumen, sondern ihr jeweils singuläres Mit-Sein in der niemals festzustellenden Konstellation des Sozialen. Die Fluchtlinie, die in dieser Debatte angelegt wird, und für die heute namentlich das *Asilo* in Italien steht, weist über die juristische Ordnung der politischen Moderne sowie über ihre Zweiteilung in die Sphären Öffentlich und Privat hinaus auf die Möglichkeit einer bedingungslosen gemeinschaftlichen Praxis, an der jeder zu jeder Zeit, aufgrund allein der existentiellen Gleichheit, teilhaben kann.

Am zweiten Tag der öffentlichen Versammlungen steht die Frage der künstlerischen Arbeit im Zentrum. Hier werden Funktion und Wert künstlerischer Arbeit in postindustriellen Gesellschaften diskutiert und die herrschenden Prekarisierungsregime, die zu einer Ausblutung, Fragmentierung und Zersetzung des künstlerischen Feldes geführt haben, analytisch in den Blick genommen. Durch die Besetzungssituation und die Materialität des leerstehenden Gebäudes drängt sich die Frage auf, wie ein solcher Raum anders als in normalisierten und prekarierten Kontexten künstlerischer Produktion genutzt werden könnte. Ist es möglich, einen Raum gemeinsam und horizontal zu verwalten? Wie können unterschiedliche künstlerische Energien in diesem Raum Platz finden? Ergäben sich aus diesem Nebeneinander Korrespondenzen, Kollaborationen und Kontaminationen? Wäre in einem solchen Raum künstlerische von sozialer Produktion zu trennen oder nicht? Geht dies alles »ohne Geld«? Welches Verhältnis zu den Institutionen wäre zu suchen? Tatsächlich scheint sich an diesem Tag die Frage der gemeinschaftlichen Selbstregierung herauszukristallisieren und mit ihr das Nachdenken über eine ethisch-ästhetische Lebenspraxis. Sechs Jahre später, bei unserem Besuch im *Asilo*, beschreibt Cesare di Transo diese Praxis in denkbar »geerdeten« Formulierungen so:

Es gibt weder eine künstlerische Leitung, noch Eintrittsgelder, noch sonst irgendwas. Was es gibt, ist die Einladung zu einer totalen Selbstverwaltung des Raums, in der jeder dort Hand anlegt [dà

una mano], wo er will, wo er kann, und wann er es für angebracht hält – wärest du zehn Minuten früher angekommen, hättest du womöglich mal kurz unten den Flur gefegt.⁶⁷

Am letzten Tag der anfänglichen Versammlungen schließlich rücken die Themen der Öffentlichkeit und des öffentlichen Raums in den Mittelpunkt. Die Frage nach den organisatorischen und ästhetischen Gestaltungsmöglichkeiten des Ex-Asilo Filangieri wird an eine Reflexion über Orte und Erscheinungsformen des Öffentlichen geknüpft und mit Blick auf eine mögliche demokratisch-partizipatorische Selbstregierungspraxis konkretisiert. Was heißt es, sich in einem konkreten, öffentlichen Raum zu bewegen? Wie erscheint man in einer gegebenen sozialen und gesellschaftlichen Konstellation? Welche Räume lassen diese Konstellation selbst erscheinen? Und wenn Öffentlichkeit mit der Idee geteilter Verantwortung in Verbindung zu bringen wäre? Verstärkt kommen an diesem Tag aktuell relevante Themen aus dem städtischen Leben zur Sprache, Problematiken aktueller sozialer Kämpfe und bereits existierende Formen politischer oder kultureller Gegenpraxis. In einer Art radikaler Öffnung scheint es zunächst darum zu gehen, die unterschiedlichen, im Raum anwesenden Erfahrungswissen zu artikulieren und in Zirkulation zu versetzen. Vielleicht zeichnet sich allein hierin schon eine Praxis des Öffentlichen ab, die den politisch verfügbaren Einrichtungen und Strukturierungen des sogenannten öffentlichen Raums gegenüber heterogen und supplementär ist.

Durch die ersten drei Versammlungen im besetzten *Asilo* sind für uns die großen Problemkomplexe aufgerufen, die uns in den nachfolgenden Topographien immer wieder in unterschiedlichen Artikulationen begegnen werden: Gemeinschaft, Selbstverwaltung, Teilhabe, Öffentlichkeit. Es wirkt, als eröffne die Eröffnung des *Asilo* selbst ein ganzes Feld kritischen Denkens und alternativer Praxis, in dem weiträumige Problemlagen der zeitgenössischen Konstellation sichtbar werden. Dass es um Fragen geht, die tendenziell alle betreffen, machen sowohl die schriftlichen Berichte als auch die uns mündlich übermittelten Erinnerungen an diese Tage deutlich: Initiiert habe die Besetzung zwar ein Kollektiv von »Kulturarbeitenden« – La Balena, collettivo di lavoratori dello spettacolo e dell'immateriale –, doch hätten sich die Versammlungen von Anfang an durch die außergewöhnliche soziale und professionelle Heterogenität ihrer Teilnehmenden ausgezeichnet. Mit Rancière könnten wir sagen: Die »Handwerker« haben die übliche Ordnung, in der jedem ein bestimmter Ort und eine bestimmte Zeit zugewiesen sind, aus den Angeln gehoben, »um sich etwas anderem als ihrer Arbeit zu widmen«⁶⁸. Dieses Andere ist die Frage nach dem gemeinsamen Erscheinen, nach zu öffnenden Räumen, zu erfindenden Praktiken und zu erlernenden Weisen des Sagens.

⁶⁷ Di Transo, »L'Asilo è nato sulla domanda«. Übersetzung L.S.

⁶⁸ Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen*, S. 26.

Da diese Frage alle betrifft, kommen zu den Versammlungen Verschiedenste zusammen und es entsteht zunächst nichts weiter als ein vielstimmiges Nebeneinander singulärer Erfahrungen und Sichtweisen. »[E]s gibt etwas Plebejisches«⁶⁹ in diesen Tagen – eine Erfahrung von Pluralität, die sich als Öffnung zeigt, als Moment der »Gleichheit jedes beliebigen sprechenden Wesens mit jedem anderen beliebigen sprechenden Wesen«⁷⁰.

Viele Hände, ein Theater

Bereits während der Versammlungstage kommt es zu spontanen künstlerischen Aktivitäten und Interventionen, die sich lose an die Inhalte der Diskussionen knüpfen. Wie den ersten »Logbuch«-Einträgen des *Asilo* zu entnehmen ist, füllt sich das Treppenhaus schon am ersten Abend der Besetzung mit elektronisch generierten Klängen, die sich ihren Weg durch die noch leerstehenden Räumlichkeiten bahnen. Im Refektorium des ehemaligen Konvents flackern bald Videoschnipsel über ein zur Leinwand umgewidmetes Betttuch, in den frisch renovierten Büroflächen unterm Dach versammelt man sich abends zum Konzert. Nach und nach füllt sich der mehrstöckige Palazzo mit Körpern, Bildern, Stimmen und Gesten, die Spuren auf den strahlend weißen Wänden hinterlassen und bis in die modrig feuchte Krypta im Untergeschoss vordringen. Im Versammlungsraum wird indes darüber diskutiert, ob der »andere« Ort für Kunst und Gemeinschaft, der hier entstehen könnte, eine künstlerische Leitung braucht oder nicht. Die Mitglieder des Theaterkollektivs La Balena scheinen von einem Ort mit ästhetischem Profil zu träumen, andere wiederum plädieren für die absolute Freiheit des künstlerischen Ausdrucks und die hierarchiefreie Selbstverwaltung des zu teilenden Raums. Viele Kunstschaaffende können sich vorstellen, in den folgenden Wochen oder Monaten in den Räumlichkeiten des Ex-Asilo zu arbeiten und ihre Praxis mit den anderen Anwesenden zu teilen – ohne Produktionsdruck, ohne administrative Zwänge, ohne ästhetische Maßgaben.

Man versteht schnell, dass die Energie zu hoch, der Wille zum Handeln zu stark, die Lust am gemeinsamen Gestalten zu groß geworden sind, um das Gebäude wie geplant nach drei Tagen wieder zu verlassen. La Balena und ihre Mitstreitenden bleiben und öffnen das Haus in den folgenden Wochen für lokale künstlerische und soziokulturelle Initiativen, Begegnungen von Kulturschaaffenden und erste gemeinsame Praktiken wie Körpertrainings oder diskussionsbegleitete Filmprojektionen. Themengruppen zu einzelnen künstlerischen Feldern wie Kino, Bühne, Musik oder Literatur finden zusammen und richten regelmäßige, allgemein

⁶⁹ Foucault, »Mächte und Strategien«, hier S. 542.

⁷⁰ Rancière, *Das Unvernehmen* S. 42.

offenstehende Arbeitsgruppen, die sogenannten *tavoli di lavoro*, ein. Im Mai 2012 geht eine in den Räumlichkeiten des besetzten Gebäudes stattfindende Talkshow unter dem Titel »Stalking Asilo« online auf Sendung. Ausstellungen, Workshops, Performances werden zur Tagesordnung, jeden Montagabend tagt die allgemeine Versammlung, *l'assemblea generale*. Hier fließen die jeweils aktuellen Überlegungen und Entscheidungen der einzelnen Arbeitsgruppen zusammen, werden allgemeine Themen wie die Instandhaltung der Räume oder die Anschaffung von gebrauchten Materialien besprochen, werden Verantwortlichkeiten aufgeteilt und die ständig wechselnde Nutzung der verschiedenen Räumlichkeiten diskutiert. Es dauert nicht lange, bis das Gewimmel der ästhetischen Formen⁷¹ mit in dem Gebäudekomplex, der nach seiner Renovierung ursprünglich vor allem Büros hätte beherbergen sollen, einen konkreten Wunsch aufkeimen lässt: eine Bühne, ein wandlungsfähiger, aber ausgerüsteter Raum im Herzen des Hauses. Wenige Monate nach den ersten Versammlungen im Innern des Ex-Asilo Filangieri beginnen die Besetzenden, ein Theater zu bauen, mit gespendeten, gefundenen, in Kellern oder auf Dachböden aufgestöberten Materialien, spontan geteiltem Know-How, viel Geduld angesichts mangelnder Expertise und einer Vielzahl von helfenden Händen. Wer kann, hilft mit, vor, nach oder statt anderweitiger Arbeit, ein, zwei Stunden oder Tag und Nacht, je nach Möglichkeit und den eigenen Fähigkeiten; mittags wird zusammen gegessen. Durch die im Internet veröffentlichte, den Theaterbau begleitende Dokumentation der Besetzung werden private Theaterhäuser aus der Stadt auf die Aktion aufmerksam und stellen nicht mehr gebrauchtes Equipment wie Scheinwerfer, Molton und Soundtechnik zur Verfügung. Ein paar Wochen später steht im Obergeschoss des Gebäudes eine einfache, aber solide ausgestattete Kastenbühne aus Holz, mit Vorhang, Prospektstangen, Licht- und Tonmaschinerie. Mit der Theaterbühne baut die Gemeinschaft des *Asilo* einen Raum ins Dachgeschoss des Gebäudes, der im Kontext ihres politischen Anliegens umso symbolträchtiger ist, als sie »zugleich ein Raum öffentlicher Tätigkeit und ein Ort der Vorführung von ›Trugbildern« ist und als solcher »die Aufteilung von Identitäten, Tätigkeiten und Räumen durcheinander[bringt]«⁷².

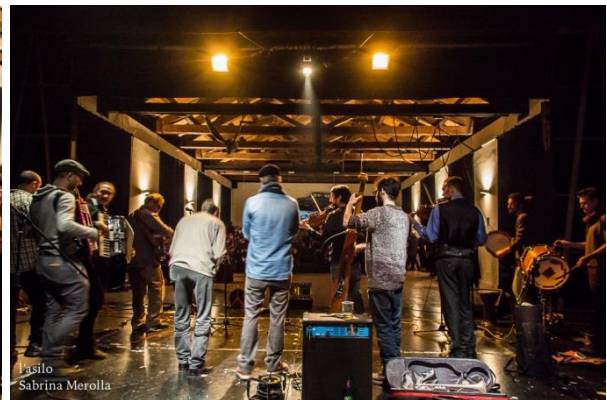
Dass sich bereits die Herrichtung dieses Raums in einem Durcheinander von Identitäten, Tätigkeiten, Materialien, Zeiträumen und Fertigkeiten vollzieht, in einem spontan bleibenden Exzess des Selbermachens, Bastelns, Improvisierens und Zusammensuchens, erscheint uns im Hinblick auf das, was in dieser Zeit im *Asilo* entsteht, überaus bedeutsam. Die Tätigkeit

⁷¹ Im Juni 2014 veröffentlicht das *Asilo* eine beeindruckende Übersicht über die Aktivitäten, Geschehnisse, Erzeugnisse und Begegnungen der beiden Jahre seit Beginn der Besetzung: <http://www.exasilofilangieri.it/diamo-i-numeri-27-mesi-asilo/>, (21. 04. 2018).

⁷² Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen*, S. 27.

entspinnt sich ausgehend von dem, was vorgefunden wird – an Materialien, Räumlichkeiten und Gegenständen, aber auch an Fertigkeiten, Kenntnissen und Wissensbeständen. Der Prozess des Zusammenwirkens wird gegenüber seinem Ziel relevanter und kommt als Zeit-Raum singular-pluraler Subjektivierung zum Vorschein. Gleichzeitig wird die grundsätzliche Prekarität dieses Prozesses, seine stete Nähe zur Möglichkeit des Scheiterns, des abrupten Endes, der unumkehrbaren Sackgasse als etwas sagbar, dass es im Hinblick auf die Frage des Gemeinsamen womöglich sogar zu affirmieren gilt:

Das Komplexeste, was wir im Allgemeinen tun, besteht darin, dass alles in einem hypersontanen Teilen der Fertigkeiten geschieht. Es ist nämlich nicht so, als bräuchte es keine Fähigkeiten. Aber wer diese Kompetenzen hat, gibt sie nach Möglichkeit den anderen weiter, verbreitet die Fähigkeiten, sodass es möglich wird, nie unersetzlich in einer Situation zu sein, in einem Experiment wie diesem, das heißt, da zu sein, wenn eine helfende Hand gebraucht wird, aber ohne Zwang und Verpflichtung. Das versuchen wir, und es klappt überhaupt nicht [*lacht, L.S.*].⁷³



Abbildungen: oben Ball und Konzert im neu gebauten Theater, unten links Kostüm- und Nähwerkstatt im Gemeinschaftsatelier, unten rechts Wand mit Ankiündigungsplakaten von Veranstaltungen des Asilo im ersten Jahr seiner Existenz ©1-3 Sabrina Merolla, 4 L.S.

⁷³ Di Transo, »L'Asilo è nato sulla domanda« Übersetzung L.S.

Die »Institution des Theaters«⁷⁴ im Herzen des *Asilo* kann mit Rancière als Moment gelesen werden, in dem sich ein Bekenntnis zu prinzipieller Bedeutungsoffenheit und Vielgestaltigkeit artikuliert. Vielleicht ist dies auch der Grund, warum der Theaterbau mit dem definitiven Rückzug des anfänglich maßgebenden Kollektivs La Balena zusammenfällt. Schließlich hatte dieses das *Asilo* als *comunità dei lavoratori dell'immateriale* (dt. etwa *Gemeinschaft der immateriell Arbeitenden*) unmissverständlich in einen postoperaistisch geprägten Diskurs der italienischen Linken einschreiben wollen. Doch früh geht es in den allgemeinen Versammlungen darum, den Zusatz *lavoratori dell'immateriale* aus dem Namen des neuen Ortes zu streichen, um ihn entweder durch die zwar immer noch marxistisch gefärbte, ideologisch jedoch weniger stark markierte Formulierung *comunità dei lavoratori dell'arte, della cultura e dello spettacolo* zu ersetzen oder aber den Namen *Asilo* ohne überhaupt irgendeinen Zusatz die radikale Offenheit des Ortes sprachlich repräsentieren zu lassen. Wie uns bei unserem Besuch im *Asilo* verschiedentlich berichtet wird, bleibt die Frage des Namens auch in den Folgejahren ungelöst. Häufig habe sich – angeblich je nach Fokus der jeweils dominanten politischen Fragestellungen – der Beiname des Ortes geändert und in den allgemeinen Versammlungen Anlass zu Diskussion und Streit gegeben. Selbst wenn die »Namensgeschichte« des Ortes im Einzelnen heute kaum mehr präzise nachvollziehbar erscheint, können die Erzählungen um das fortwährende Zaudern mit dem Namen als Anzeichen dafür gelesen werden, dass sich im *Asilo* tatsächlich die Geschichte eines wesentlich prekären und ergebnisoffenen Experiments von Gemeinschaftlichkeit schreibt. Theaterbau und Namensdebatte zeigen gleichermaßen, wie sich in der Zeit, zu der sich das *Asilo* in eine permanente und polyvalente Produktionsstätte verwandelt, die ursprüngliche Protestgeste gegen eine bestimmte »Aufteilung des Sinnlichen« in eine instituierende Praxis übersetzt, die »ein Regime der Unbestimmtheit der Identitäten [...], der Deregulierung der Aufteilungen von Raum und Zeit«⁷⁵ zu halten versucht.

Das Begehren, das symbolische Zentrum der entstehenden Gemeinschaft und ihrer Organisation wesentlich leer oder frei zu halten – wobei sich diese Art der Leere qualitativ wesentlich von jener *Entleerung* unterscheidet, die das der Öffentlichkeit unzugängliche Gebäude in den Händen der Kulturpolizei repräsentierte –, wirkt sich auch auf eine weitere Aufgabe aus, die den Gestaltern des *Asilo* ab dem Moment seiner Besetzung zukommt: eine rechtliche Form zu finden, durch die die juristisch anfechtbare Besetzungsaktion in eine

⁷⁴ Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen*.

⁷⁵ Ebd.

anerkannte und geschützte Praxis mit eigenem Ort überführt werden kann. Im Unterschied zum anderen Exponenten der kulturpolitischen Bewegung, die sich seit 2011 in verschiedenen Theatern und Kulturstätten ganz Italiens ereignet und die kurz gesagt nach alternativen Verwaltungs- und Produktionsformen von Theater jenseits der Dichotomie von öffentlicher Förderung und privatem Unternehmen sucht⁷⁶, im Unterschied also zum *Teatro Valle Occupato* in Rom, schließen die Mitglieder des *Asilo* von Anfang die Möglichkeit aus, Stiftung, Verein, Kollektiv oder eine anderweitige juristische Person zu werden. Als solche könnten sie sich nämlich das im öffentlichen Eigentum befindliche Gebäude des Ex-Asilo Filangieri von der Stadt Neapel mittels Konzession zuweisen lassen. Rechtsfähigkeit als juristische Person voraussetzend, würde diese verwaltungsrechtliche Praxis allerdings die offene Gemeinschaft des *Asilo* nicht nur zur Verfassung einer Satzung, also eines symbolischen und praktischen *Leitbildes*, sondern dadurch auch in eine privatrechtliche Form zwingen, die das im Kontext des Forumsskandals scharf kritisierte Staat-Markt-Binom affirmieren würde. Schnell findet im *Asilo* folglich eine Arbeitsgruppe ›Recht‹ zusammen, die von 2012 bis 2015 mit juristischer Expertise und literarischer Erfindungsgabe versucht, die im *Asilo* entstehende Praxis der Selbstregierung, die sich wesentlich durch die Abwesenheit einer künstlerischen und institutionellen Leitung, die experimentelle Offenheit des instituierenden Prozesses und die Unbestimmtheit der sozialen Konstellation auszeichnet, in einen gleichermaßen legitimen wie legitimierenden Text zu übersetzen. Mit der im kollektiven Schreib- und Revisionsprozess verfassten *Dichiarazione d'uso civico e collettivo urbano*⁷⁷, vermittelt derer sich die »heterogene, unbeständige, solidarische und offene Gemeinschaft« gemeinschaftlich geteilte Regeln gibt, um die »Zugänglichkeit, Nutzbarkeit, Unparteilichkeit, demokratische Struktur und nicht-exklusive Nutzung des Guts«⁷⁸ langfristig zu gewährleisten, werden am 29.12.2015 zum ersten Mal die Selbstregierungspraxis einer *informellen*

⁷⁶ Für die in der vorliegenden Dissertation diskutierten Fragestellung wären neben dem *Asilo* in Neapel auch weitere Fälle des Italienischen Theaterfrühlings interessant, da jeder einzelne Schauplatz auf je eigene Weise versucht hat, »eigenmächtig durch horizontale Entscheidungsfindungsprozesse einen öffentlichen Raum zu schaffen« und »Demokratie jenseits von Repräsentation neu zu definieren« (Placenti, »Theatre and Conflict: the Occupied Theatres Movement in Contemporary Italy«, S. 242, Übersetzung L.S.). Placenti zufolge liegt das Potenzial der Bewegung in einer »paradigmatischen Verschiebung innerhalb des vorherrschenden Verständnisses von öffentlichem Theater«, die vor allen Dingen durch die Anwendung der Gemeingutkategorie auf Theater erreicht werde. »Öffentlich« sei »Theater« aus dem Blickwinkel des Theaterfrühlings, »insofern es *durch* das Publikum und nicht *für* es entwickelt werde« (ebd.). Den Rahmen dieses Kapitels sprengend, wird die Frage nach der Verbindung von Öffentlichkeit und Publikum in der folgenden Topographie wieder aufgegriffen.

⁷⁷ L'Asilo, *Dichiarazione d'uso civico e collettivo urbano*, <http://www.exasilofilangieri.it/regolamento-duso-civico/> 2015, (24. 06. 2020).

⁷⁸ Maria F. de Tullio/Gabriella Riccio, *Per un approccio sistemico al patrimonio culturale: usi civici e beni comuni. Il caso dell'Ex-asilo Filangieri di Napoli*, Mantova 2017, http://artlab.fitzcarraldo.it/sites/default/files/ArtLab17Mantova_De%20Tullio%20e%20Riccio_Per%20un%20approccio%20sistemico%20al%20patrimonio%20culturale%20usi%20civici%20e%20beni%20comuni.pdf, (21. 04. 2018).

Gemeinschaft, ihre Befähigung zur gemeinschaftlichen Selbstregulierung und der »durch sie generierte kulturelle und gesellschaftliche Wert«⁷⁹ offiziell und rechtskräftig anerkannt.⁸⁰ Das Dokument gilt im verwaltungsrechtlichen Diskurs in Italien heute als Exempel für eine neue Praxis »horizontaler Subsidiarität«, die »aus der Selbstorganisation von Bürgern hervorgegangenen öffentliche Räume als solche anerkennt«, diesen »auf spontane Bürgerinitiative hin entstandenen Institutionen« im Rahmen einer präzisen Verantwortungsteilung breite Autonomie gewährt und die Zugänglichkeit der im öffentlichen Besitz bleibenden Räumlichkeiten durch die Übernahme der laufenden Kosten garantiert.⁸¹ Einerseits Rechtskräftigkeit und überregionale Anerkennung im politischen Diskurs erreichend, vollzieht die Gemeinschaft des *Asilo* mit ihrer »Verfassung« andererseits die Einschreibung ihrer eigenen radikalen Offenheit und Veränderbarkeit genau dort, wo sich im gleichzeitigen Bekenntnis zu gewissen gemeinschaftlichen Prinzipien (Ablehnung von Faschismus, Rassismus, Homophobie und Sexismus, Befreiung des künstlerischen und kulturellen Ausdrucks von Logiken des Markts und des Profits, Interdisziplinarität und Austausch, Unabhängigkeit der kulturellen Produktion, Zusammenarbeit und gemeinschaftliche Entscheidungsfindung) ein Kollektivkörper konturiert. Das Gesetz, das sich die Gemeinschaft des *Asilo* gibt, ist in diesem Sinne keines, als es in seinem Kern die Leere, die Abwesenheit einer identitätslogischen Sedimentierung wahrt. Dadurch, dass dem Text die Aspekte der Heterogenität, der Veränderbarkeit und der Offenheit vorangestellt sind, versieht er »d[en] imaginären Kollektivkörper mit Bruchlinien, Linien der »Entkörperung«⁸². In diesem Sinne präsentiert er sich als *poetischer* Text, der den »We[g] der politischen Subjektbildung« nicht in der »imaginären Identifikation, sondern [in] der »literarischen« Entkörperung« (63) vorzeichnet.

Was zu tun bleibt

Die beschriebenen drei Momente des Prozesses, durch den sich im *Asilo* eine instituierende Praxis formiert, sind »Spielarten, durch die Figuren der Gemeinschaft ästhetisch entworfen werden« (34). Dabei übersetzen die »Versammlungen der Handwerker«, die »Institution des Theaters« und die Hervorbringung »der unantastbaren schriftlichen Gesetze« die politische Kraft der anfänglichen Besetzung in sinnliche Formen, die das »ästhetische Regime der

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Stadt Neapel, *Ratsbeschluss 893/2015 zur Anerkennung des Ex-Asilo Filangieri als Raum gemeinschaftlichen und kollektiven Nutzens* 2015, <http://www.comune.napoli.it/flex/cm/pages/ServeAttachment.php/L/IT/D/0%252F3%252F4%252FD.1c3a9e14579b9e5eebc3/P/BLOB%3AID%3D16783/E/pdf>, (20. 04. 2018).

⁸¹ Vgl. Tullio/Riccio, *Per un approccio sistematico al patrimonio culturale: usi civici e beni comuni*.

⁸² Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen*, S. 63. Seitenbelege im Folgenden in Klammern hinter dem jeweiligen Zitat.

Politik« (27) strukturieren und in seinem Kern die symbolische Leere einer prozessualen und prekären Subjektivierung wahren. Das *Asilo* soll nicht Haus *einer* bestimmten Gemeinschaft sein, sondern eine offene Bühne für alle, die darin erscheinen wollen. Es widersetzt sich der Festlegung auf eine geschlossene Identität, auf eine leitende Idee, auf ein ordnendes Prinzip. Die Praxis der Versammlung, der Raum der Theaterbühne und die »Zirkulation der Worte« (ebd.) im literarisch entkörpernden Gesetz bewahren »die Distanz der Gemeinschaft zu sich selbst, die das politische demokratische Dispositiv in der Mitte des Staatsraumes selbst [au centre même de l'espace de la cité] errichtet.«⁸³

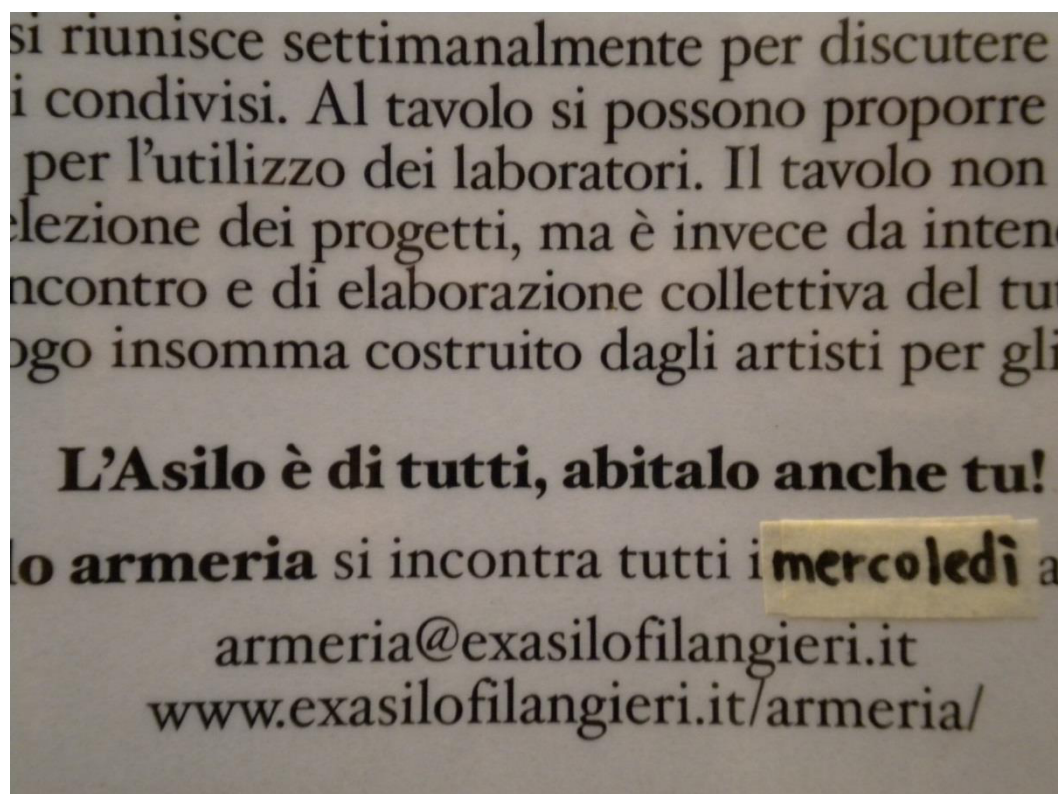


Abbildung: Aushang im Foyer des Asilo 2020: »Das Asilo ist von allen, bewohne es auch du!« © L.S.

Aus der reichen und vielseitigen Landschaft der sozialen und autonomen Zentren in Italien sticht das *Asilo* aus diesem doppelten Grund hervor: Kein identitätsstiftendes Prinzip begründet diesen Ort und keine homogene Gruppe regiert ihn. Vielmehr geht es darum, die Erfahrung des Sozialen, die sich im Spannungsfeld zwischen dem bestehenden Unrecht und dem Prinzip der radikalen Gleichheit aufspannt, immer wieder in ästhetische Erfahrungen der Gemeinschaft zu übersetzen. In einer künstlerischen Praxis im engeren Sinne beginnend, reicht die Ästhetik des *Asilo* bis zur nie gänzlich zu erfüllenden Aufgabe, einen gemeinsamen Raum auszuhandeln und im Geschehen seiner Neuaufteilung den Sinn der Gemeinschaft nicht

⁸³ Rancière, *Das Unvernehmen*, S. 75.

in einem identitätsstiftenden Kern, sondern in der Erfahrung der radikalen Gleichheit zu entfalten:

Das Geschehen einer Neuaufteilung des Sinnlichen ist das Geschehen eines (Auf-)Teilens von Qualitäten, Sensibilitäten, usw. zwischen denen, die am jeweiligen Kunst-Geschehen teilnehmen. Ein Geschehen, das sich zu keiner Ordnung gestaltet und sich in keiner Gestalt des Realen anordnet, sondern seine eigene Materialität, seine Faktizität, die *res extensa* seiner Zeitlichkeit ist.⁸⁴

»Das *Asilo* wird es für mich nur so lange geben, wie es diese radikale Offenheit gibt, die Bereitschaft zum Streit, zum Aushalten, zum Lernen vom Anderen«, sagt Gabriella Riccio, die uns bei unserem Besuch im Dezember 2017 durch das *Asilo* führt, am Ende unseres Gesprächs. Die Tänzerin, die lange in Berlin gelebt hat und den Turbokulturbetrieb der mitteleuropäischen »Kreativhauptstadt« genauso gut kennt wie die an ihn gebundenen (in der vorletzten unserer Topographien analysierten) Subjektivierungs- und Produktionsregime, erzählt, dass ihr die »Armut« des *Asilo* lieber sei als jene Art des Wohlstands.⁸⁵ Armut? Oder Reichtum?, ist zu fragen. Sich »gegenseitig Mühe geben [zu] müssen, einander zu verstehen«, wie Pier Paolo Pasolini in Gedanken an Neapel sagt, ist ein anspruchsvoller Ausgangspunkt für eine künstlerische und institutionelle Praxis, vielleicht der anspruchsvollste. Den Raum offen zu halten für das »Gewimmel« der Vielen, die sich zu keiner festen Gestalt zusammenschließen wollen, lautet die Aufgabe, von dessen Erfüllung der Fortbestand des *Asilo* als prekärer Theaterraum wesentlich abhängt. Die große Herausforderung besteht darin, innerhalb einer instituierenden und raumstiftenden Praxis jenen »Spielraum« zu wahren, der einen Ort befähigt, »Schauplatz neuer unvorhergesehener Konstellationen zu werden«⁸⁶. Walter Benjamins Erinnerungen an Neapel hallen nach, an die poröse Stadt, die das »Definitive, Geprägte« meidet und in der »[k]eine Situation für immer gedacht« scheint. Seine Durchlässigkeit für viele Körper, Stimmen, Erfahrungen, Formen und Anliegen macht das *Asilo*, so wie wir es im Winter 2017 kennengelernt haben, zu einem Ort, der sich dem »So und nicht anders« der definitiven Gestalt verwehrt. Vor einigen Jahren noch erinnerte das entleerte Gebäude an eine Ordnung des Unrechts. Heute kann man sich diesen Ort ohne sein »wimmelndes Volk«⁸⁷ gar nicht mehr vorstellen.

⁸⁴ Tatari, »Wie politisch ist Rancières ästhetische »Neuaufteilung des Sinnlichen«?, S. 191.

⁸⁵ Riccios Empfindung mag an Pasolinis Neapelbild erinnern: »Mir ist nun mal die Armut der Neapolitaner lieber als der Wohlstand der italienischen Republik, und all die kleinen Komödien – mögen sie auch naturalistisch derb sein –, die man heute noch in den Elendsquartieren Neapels erleben kann, sind mir lieber als alle Komödien im Fernsehen der italienischen Republik. Mit den Neapolitanern verbindet mich eine extreme Vertrautheit, da wir uns gegenseitig Mühe geben müssen, einander zu verstehen.« In Pier P. Pasolini, *Lutherbriefe. Aufsätze, Kritiken, Polemiken*, hrsg. v. Agathe Haag, Wien, Bozen: Folio 1996.

⁸⁶ Hier und im Folgenden: Benjamin, *Denkbilder*.

⁸⁷ Ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser/Theodor W. Adorno/Gershom Scholem, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.

Schauplatz *Tårnby Torv Festival*

Publikum-Werden oder: Öffentlichkeit als Exposition

»All right then«, said the Savage defiantly, »I'm claiming the right to be unhappy. Not to mention the right to grow old and ugly and impotent; the right to have syphilis and cancer; the right to have too little to eat, the right to be lousy; the right to live in constant apprehension of what may happen tomorrow; the right to catch typhoid; the right to be tortured by unspeakable pains of every kind.«

There was a long silence.

»I claim them all«, said the Savage at last.

Aldous Huxley, Brave New World

Zweite Reise, zweite Topographie, und wieder beginnt es mit einem *grande evento*, mit großen Kunst und Kultur gewidmeten Geldsummen und mit einer Stiftung, die diese Gelder auf-, ausgewählten künstlerischen Positionen zu-, und in einer bestimmten Ordnung des Raums verteilen soll: Im Jahr 2017 ist die dänische Stadt Århus Europäische Kulturhauptstadt. Ganz anders jedoch als im Fall des phantasmagorisch gebliebenen Großereignisses in Neapel erreicht die Initiative hier, im ökonomisch soliden Norden Europas, maximale Sichtbarkeit. Denn die eigens zu diesem Anlass gegründete Stiftung Århus 2017 beauftragt schon frühzeitig eine Reihe international renommierter Künstlerinnen und Künstler mit der Schaffung von Arbeiten für eine spektakuläre Kunstinstitution. Nicht nur in Århus, sondern, wie es ihr Titel sagt, von *Coast to Coast* des dänischen Territoriums soll sie im öffentlichen Raum präsent werden. Anlässlich des ebenfalls ins Jahr 2017 fallenden Reformationsjubiläums soll sich die Installation inhaltlich mit dem Status und der bedeutungstiftenden Kraft des Wortes im protestantisch geprägten Dänemark befassen und dadurch dem selbsterklärten Anliegen der Stiftung, die »dänische DNA zu untersuchen und in ihrer einzigartigen Geschichte Grund zu Freude und Stolz zu finden«, Vorschub leisten.¹

Der Beitrag des schottischen Lichtkünstlers Nathan Coley wird diesem Anspruch scheinbar umfassend gerecht: Coleys Arbeit besteht aus zehn einander gleichenden, gleichzeitig und über längere Zeit an weit auseinanderliegenden Schauplätzen in ganz Dänemark aufgestellten

¹ Vgl. Århus 2017 Foundation, *About Us*, <http://www.aarhus2017.dk/en/about-us/what-is-aarhus-2017/about-aarhus-2017/index.html> 2017, (04. 11. 2019). Übersetzung L.S.

Leuchtschriftzügen, die nicht mehr und nicht weniger als den Titel des Werks wiedergeben: *The Same for Everyone*. Mit diesen vier Worten – gleichermaßen als Gesetz, Gebot, Mahnung, Slogan, Parole und ›Bildunterschrift‹ zu lesen – lenke der Künstler, so der Ankündigungstext der Stiftung, »unsere Aufmerksamkeit auf einen der behütetsten dänischen Werte, nämlich die ›Gleichheit für alle‹ [equality for all]«². Ob das Bedeutungspotenzial des Werkes sich tatsächlich auf diese affirmative Vision festlegen und beschränken lässt, ist fragwürdig. Für den an der Universität Århus lehrenden Politikwissenschaftler Alexander Horn steht Coleys Arbeit nämlich vor allem für das tradierte und auch heute noch über die Grenzen Dänemarks hinaus verbreitete »Bild vom konsensorientierten, egalitären und universalen Wohlfahrtsstaat«³. Dieses halte sich in Fachliteratur und internationaler Presse ebenso hartnäckig wie in populären (Selbst-)erzählungen und Stereotypisierungen ›der Dänen‹.

Was hat es mit diesem Bild auf sich? Tatsächlich begegnet man in landeskundlichen Publikationen älteren wie jüngeren Datums häufig Formulierungen, die Dänemark als »egalitäres und sozialpolitisches Utopia«⁴ erscheinen lassen. In der vom dänischen Außenministerium herausgegebenen Dänemark-Enzyklopädie aus dem Jahr 1996 beispielsweise werden Egalitarismus und Konsensorientierung als »Grundzüge« einer »dänischen Identität« bezeichnet und auf die reformatorische Ethik zurückgeführt, die der Nationaldichter Nikolai Frederik Severin Grundtvig in seinen Werken literarisiert und unsterblich gemacht habe: Das »Recht, ungestört man selbst zu sein, ohne ein Streben nach Größe und Ruhm« sei für das Selbstverständnis vieler Dänen ebenso ausschlaggebend wie für das historisch gewachsene politische System des Staates.⁵ Und in der Tat, so räumt auch Horn ein, liegt eine traditionelle Stärke des »dänischen Modells« darin, »eine Kultur des Ausgleichs und der Konsensorientierung im politischen System, [...] die erstaunliche Verbindung von Egalitarismus und ökonomischer Effizienz [...], sowie ein hohes Maß an sozialen Investitionen und sozialer Sicherheit für die gesamte Bevölkerung« miteinander zu verknüpfen.⁶

In dieser »erstaunliche[n]« Kombination aus sozialstaatlichen und liberalen Prinzipien sah auch Bernie Sanders, Kandidat der amerikanischen Demokraten bei der Präsidentschaftswahl 2016, ein derart leuchtendes politisches Vorbild, dass er im Internet Dänemarkhuldigungen

² Dies., *Nathan Coley: The Same For Everyone*, <http://www.aarhus2017.dk/en/programme/visual-arts-and-exhibitions/coast-to-coast/nathan-coley-the-same-for-everyone/index.html> 2017, (04. 11. 2019).

³ Alexander Horn, *Das politische System Dänemarks*, Wiesbaden: Springer 2019, S. 2. Hervorhebung L.S.

⁴ Ebd.

⁵ Grundtvig zit. n. Carsten Wulff (Hg.), *Denmark*, Copenhagen 1996, S. 68. Übersetzung L.S.

⁶ Horn, *Das politische System Dänemarks*, S. 2f.

veröffentlichte und diese mit Inhalten des eigenen Wahlprogramms verquickte: Sanders zufolge ist Dänemark schlicht und ergreifend »das glücklichste Land der Welt«⁷. Dieses Label wiederum taucht inzwischen – und hier wird das Ausmaß der damit verknüpften symbolischen Produktion offenbar – auch auf den Internetseiten des dänischen Außenministeriums auf, zu schwer zu verhehlenden Zwecken der Selbstvermarktung: »Dänemark liegt in globalen Umfragen zu Lebenswertigkeit und Glück oft ganz oben. Wie kann ein kleines Land mit so schwierigem Wetter ein so wunderbarer Ort zum Leben sein?«⁸

Interessanterweise bringen derzeit Politikwissenschaftler und Dänemark-Experten genau diese auffällige Labelung des Landes durch einen vermeintlichen Status Quo der ›Lebensqualität‹ mit dem gegenwärtigen ›Rechtsruck‹ des öffentlichen Diskurses in Dänemark in Zusammenhang.⁹ Christian Albrekt-Larsen fasst die Stimmung im Land unter der Formel »Die Dinge sollten bleiben, wie sie sind«¹⁰ zusammen und führt rechtskonservative Tendenzen nicht zuletzt auf den protestantisch geprägten Wertekanon zurück: Das Ideal der selbstgenügsamen, beflissenen, aber eben auch *ungestörten* ›Gleichheit für alle‹ halte keine Antwort auf die Herausforderungen pluralen Zusammenlebens, die sich an die zeitgenössische Gesellschaft stellen, parat. Mit dem Moment des Unbekannten, Unbeständigen und Unvorhersehbaren, das die zeitgenössischen westlichen Industriestaaten in ihrer Technologizität ebenso kennzeichne wie in ihrer wachsenden ökologischen, sozialen und politischen Prekarität, sei besagtes Ideal nicht mehr kompatibel.

An dieser Stelle tritt deutlich zutage, dass das protestantische Gleichheits- und Ungestörtheitsideal im Grunde demselben Imperativ gehorcht, der das gesamte »immunitäre Projekt der Moderne« seit Hobbes' *Leviathan* grundiert: gegen das Unvorhersehbare immun zu werden.¹¹ Haftet dem zeitgenössischen Dänemark also einerseits, gewissermaßen chronisch, noch immer etwas Utopisch-Verlockendes an, beginnt sein Bild andererseits genau dort zu bröckeln, wo die ›Festung Europa‹ das vernichtende Moment des Immunitätsparadigmas offenbart. Ähnlich wie Voltaires Protagonist *Candide* angesichts der

⁷ Harlan Green, »Why Does Bernie Love Denmark?«, in: *The Huffington Post*, https://www.huffpost.com/entry/why-does-bernie-love-denm_b_8919626?guccounter=2, (04. 11. 2019). Übersetzung L.S.

⁸ Ministry of Foreign Affairs of Denmark, *Why Denmark is a great place to live*, <https://denmark.dk/people-and-culture> o.J., (04. 11. 2019) Übersetzung L.S.

⁹ Ruben Karschnik, »Das offene Dänemark verstummt«, in: *Zeit Online*, 09. 06. 2018, <https://www.zeit.de/politik/ausland/2018-06/daenemark-asylpolitik-asylzentren-europa-rechtspopulisten/komplettansicht?print>, (04. 11. 2019).

¹⁰ Auf den Vortrag »Things should be how they are. The status-quo-heuristic of public attitudes to migrants' entitlement to social rights in Germany, the Netherlands and Denmark« im Rahmen der Jahrestagung der dänischen Gesellschaft für Politikwissenschaft 2017 wird in Horn, *Das politische System Dänemarks*, S. 144 verwiesen.

¹¹ Esposito, *Communitas*, S. 25. Zur Verbindung von protestantischer Ethik, Immunität und Kapital im Speziellen s. Albert O. Hirschman, *The passions and the interests. Political arguments for capitalism before its triumph*, Princeton: Princeton University Press 1977.

Bürgerkriege und Revolten im vorrevolutionären Europa feststellen musste, dass das friedliche Westfalen eben doch nicht die beste aller möglichen Welten war¹², sondern sich im Gegenteil hinter der optimistischen Doktrin leibnizscher Prägung die zynische Arroganz eines westlichen Wissens- und Machtmonopols verbarg, scheinen die rechtstendenziösen Immunreaktionen zu zeigen, dass das zum Label gewordene ›gute Leben‹ im Staate Dänemark nur um den Preis der sogenannten nationalstaatlichen Integrität zu haben ist und zur Idee einer postfundationalen, pluralen Gemeinschaft radikal im Widerspruch steht. Folglich hat die Stiftung Århus 2017 in ihrer enthusiastischen Beschreibung der Arbeit Nathan Coleys etwas ganz Wesentliches übersehen: Die Leuchtschriftzüge zwischen den Küsten stellen das Prinzip der Egalität *auch* als flackerndes Phantasma sowie andererseits als zerbrechliche, bedrohte Möglichkeiten in den Raum – und zwar in jenen Raum, in dem das historische Ideal, ›ungestört man selbst zu sein‹, in diskursiven und politischen Immunreaktionen gegenwärtig seinen Tribut fordert.

Unserem Eindruck nach sind der im Folgenden besuchte und untersuchte Theaterort im Kopenhagener Vorort Tårnby, das *Tårnby Torv Festival* und seine Spielstätte namens *Public Space*, vor genau diesem Hintergrund entstanden: vor dem Hintergrund einer Gesellschaft nämlich, deren historische Selbsterzählung und symbolische Immunität längst ins Wanken geraten sind, während sie gleichzeitig weiterhin die Macht und ihre Materialisierungen innerhalb dieser Gesellschaft grundieren. Da diese Situation exemplarisch für die Krise der modernen, gegenwärtig in die Krise geratenden politischen Ordnung steht, interessiert sich unsere Beschäftigung mit dem *Tårnby Torv Festival* besonders für die Frage, wie das Festival selbst besagte Ordnung in Erscheinung bringt, punktuell an ihrer Überwindung oder zumindest Infragestellung arbeitet und zugleich unaufhebbar an ihr partizipiert. Die entscheidende dramaturgische Geste der Initiative aufgreifend, konzentrieren wir uns dabei auf das Problem des *öffentlichen Raums*, insofern dieser sowohl den Materialisierungen der bestehenden Machtkonstellation als auch ihren möglichen Unterbrechungen stattgibt.

Unsere Auseinandersetzung nimmt ihren Ausgang von einem ersten Gespräch mit Andreas Liebmann, dem Initiator des *Tårnby Torv Festivals*, im Mai 2018. In diesem Gespräch erzählte der Schweizer Theatermacher die Entstehung des Projekts wie folgt: Die scheinbar begehrensfreie Genügsamkeit – *The right undisturbed to be oneself, without an eye to greatness and honour* (Grundtvig) – sei es gewesen, was ihn am meisten irritiert habe, als er 2015 in den Kopenhagener Vorort zog und inmitten der architektonisch und kulturell

¹² Vgl. Voltaire, *Candid oder die Beste der Welten*, aus dem Französischen von Ernst Sander, Stuttgart: Reclam 2000.

ausdruckslosen Vorstadtsiedlung lauter Menschen traf, die, so berichtet er gleich zu Beginn der Unterhaltung, »alles gut so finden, wie es ist«¹³. Die in den Folgejahren gemeinsam mit Studierenden der Danske Scenekunstscole und Einwohnern Tårnbys entwickelte Initiative, in der – wie Liebmann formuliert – »erschreckend normalen« Kleinstadt der Kopenhagener Peripherie einen Theaterraum und ein Festival zu gründen, habe deswegen »die Rolle performativer Kunst in Bezug auf den öffentlichen Raum«¹⁴ erforschen wollen.

In unseren Augen wirft dies unmittelbar die Frage nach dem Verhältnis von Theater und Politik im Immunitätsparadigma der europäischen Moderne auf, das sich in der zeitgenössischen Konstellation, wie Michel Foucault gezeigt hat, unter anderem im Phänomen der »Normalisierungsgesellschaft« artikuliert.¹⁵ Im Folgenden wollen wir also fragen, inwiefern das *Tårnby Torv Festival* genau diese Konstellation erfahr- und kritisierbar macht, wobei Kritik auch hier – wie bereits im Fall des *Asilo* in Neapel – nicht heißt, sich *außerhalb* des bestehenden Machtverhältnisses zu verorten, sondern *innerhalb* desselben punktuell und temporär eine »zentrifugale Bewegung« anzustoßen, eine »gegenläufige, befreite Energie«¹⁶. Aus unserer spezifischen Erfahrung heraus beschreiben wir das *Tårnby Torv Festival* vornehmlich anhand seiner Raum- und Programmdramaturgie sowie ausgewählter künstlerischer Arbeiten. Den machtanalytischen Gestus der Initiative wollen wir durch die Engführung mit einem literarischen Text, *Espèces d'espaces* des französischen Schriftstellers Georges Perec, auf vermutlich ungewöhnliche, dem architektonisch-symbolischen Setting des Festivals aber vielleicht besonders angemessene Weise zu sehen geben. Ein grundlegendes machtanalytisches Begriffswerkzeug foucaultscher Prägung ergänzen wir dabei einerseits um Denkfiguren aus Hannah Arendts Kritik des öffentlichen Raums in der Moderne¹⁷, andererseits um Roberto Espositos Begriff der *Communitas*¹⁸, der über Arendt hinaus auf die Spur eines Denkens der Exposition führt und mögliche Fluchtwege aus der immunitären politischen Ordnung der Moderne denkbar macht. Werden so weiträumige Lagerungen von Macht und Kritik ins Auge gefasst, wollen wir gleichzeitig den dänemarkspezifischen Fokus nicht verlieren, den diese Einleitung stiften sollte. Denn nur eine präzise Analyse des Lokalen erlaubt es, den Blick auf größere Zusammenhänge zu öffnen.

¹³ Das erste Gespräch mit Andreas Liebmann fand im Mai 2018 über den Instant-Messaging-Dienst Skype statt.

¹⁴ Tårnby Torv Festival, *About Tårnby Torv Festival*, <http://taarnbytorvfestival.dk/eng/about> 2017, (05. 11. 2019). Übersetzung L.S.

¹⁵ Vgl. Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen*, aus dem Französischen von Ulrich Raulff und Walter Seitter, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 139.

¹⁶ Ders., »Mächte und Strategien. Gespräch mit Jacques Rancière«, aus dem Französischen von Jürgen Schröder, in: *Schriften in vier Bänden*, S. 538–550, hier S. 542.

¹⁷ Hannah Arendt, *Vita activa. oder Vom tätigen Leben*, München: Piper 2002.

¹⁸ Esposito, *Communitas*.

Raumfragen: Raum der Kritik, Raum der Macht

Über eine lange Rolltreppe verlassen wir am frühen Abend des 14. November 2018 den tiefen Schacht der Öresundbahn am Bahnhof Tårnby, zwei Haltestellen südlich des Kopenhagener Hauptbahnhofs, und landen direkt auf dem weitläufigen Parkplatz des Einkaufszentrums *Tårnby Torv*, einem Mitte der 1960er Jahre errichteten, zweistöckigen Atriumbau aus Beton und Glas. Neben einigen geparkten Autos, abgestellten Fahrrädern und dem Einkaufswagenständer der Supermarktkette Netto treffen wir auf eine Gruppe von etwa zwanzig Leuten, die neben einem kniehohen schwarzen Plastikbottich, einem Scheinwerfer, einem auf dem Boden platzierten Lautsprecher, einem kleinen Mischpult und den verbindenden Elektrokabeln auf den Beginn des *Tårnby Torv Festival* warten. Um 19 Uhr soll die zweite Ausgabe des Festivals mit einer Eröffnungsperformance beginnen. Einige halten Thermosbecher mit heißen Getränken in der Hand – der Wasserdampf zeichnet mäandernde Schwaden in die kalte Abendluft. Es ist dunkel, denn im Herbst dämmt es hier, auf 55° nördlicher Breite, bereits am frühen Nachmittag.

Von der Flüchtigkeit des Raums

Kurz nach 19 Uhr startet eine junge Frau vom Mischpult aus eine geräuschhaft wummernde Klangspur, die fortan aus dem Lautsprecher dringt. Andreas Liebmann, Initiator und Leiter des *Tårnby Torv Festivals*, beginnt den unter dem Titel »Architectural Blessing« angekündigten ersten Programmpunkt. In lässiger, fast *nachlässiger* Alltagskleidung hat er sich unbemerkt aus der Gruppe der Wartenden gelöst. Ein wenig schludrig schöpft er zwei Handvoll Sand aus dem schwarzen Bottich und rennt mit dem zwischen seinen Fingern zerrinnenden Material quer über den Parkplatz. Dann streut er die in seinen Händen verbliebene Menge in einer liederlichen, offenbar jedoch nicht ganz unwillkürlichen Bewegung auf den Boden. Er hockt sich hin und zieht hastig eine Handvoll weißer Zettel aus der Hosentasche. Einige davon legt er eilig auf den Boden und beschwert sie jeweils mit einer kleinen Menge des soeben verstreuten Materials. Kaum hat Liebmann drei oder vier Zettel auf diese Weise am Boden befestigt, hastet er zurück zum Bottich und schöpft erneut zwei Handvoll heraus. Wieder läuft er über den Platz, in Richtung der bereits hinterlassenen Materials pur am Boden und streut eine andere Form unmittelbar daneben. Erneut zieht er Zettel aus der Tasche und schützt sie auf gehabte Weise gegen den Abendwind. Als er wieder in Richtung Bottich kehrt, wird erkennbar, dass die am Boden hinterlassenen Spuren, unscharf zwar, aber doch lesbar, zwei Buchstaben ergeben: »P U«. Weitere Schriftzeichen folgen und nach etwa zehn Minuten stehen vor der angestrengt entziffernden

Zuschauergruppe in unregelmäßigen, buchstäblich vom Winde verwehten Lettern die beiden Wörter »PUBLIC« und »SPHERE«. Die letzten Buchstaben reichen ganz nah an die Füße der vorderen Publikumsreihe heran, sodass die meisten erst jetzt, bei näherem Hinsehen erkennen, dass es sich beim verstreuten Material gar nicht um Sand handelt: Sonnenblumenkerne, Getreideschrot, Samen und Körner – Vogelfutter. Dem Wehen des Windes und dem Picken der Tauben schutzlos preisgegeben, schreiben die rastlos ausgestreuten Spuren für eine ungewisse, offensichtlich aber endliche Zeit die Frage nach dem öffentlichen Raum auf den Grund unter unseren Füßen: *Wo* ist der öffentliche Raum? *Was* ist der öffentliche Raum, oder vielmehr: Was kennzeichnet den öffentlichen Raum, so wie wir ihn kennen? Könnte er auch anders beschaffen sein? Was braucht ein Raum eigentlich, um öffentlicher Raum zu werden? Oder anders gefragt: Was ist das Öffentliche am öffentlichen Raum?

Um zu vernehmen, dass öffentlicher Raum hier als etwas keineswegs Feststehendes, sondern vielmehr grundlegend Prekäres, zur Disposition stehendes verhandelt wird, brauchen wir das starke szenische Bild nicht um die vermutlich implizierte Unterscheidung zwischen dem physisch-städtischen Raum (*space*) und der darüber hinaus auch die diskursive Ebene umfassende Sphäre (*sphere*) zu ergänzen. Fraglos stellt die Szene des buchstäblich zwischen den Fingern zerrinnenden, am Boden zu prekären Schriftzeichen werdenden Materials jene grundsätzliche Prekarität des Raumes aus, die der französische Schriftsteller Georges Perec auf der letzten Seite seines etwa zeitgleich mit dem Bau des Tårnbyer Einkaufszentrums veröffentlichten Essays *Espèces d'espaces* (wörtlich: Raumarten / Raumsorten) durch eben jenen Vergleich verdeutlichte: »L'espace fond comme le sable coule entre les doigts.«¹⁹ In Bezug auf diese Flüchtigkeit des Raums galt Perec das Schreiben, »Écrire«, als einzig mögliche Methode, »etwas überleben zu lassen, [...] eine Furche, eine Spur, einen Abdruck oder ein paar Zeichen« [ebd.]. Aus diesem Blickwinkel fragen Liebmanns performative Gesten nicht nur nach der spezifischen Natur des öffentlichen Raums, die es zu *beschreiben* gälte, sondern auch nach dem Raum an sich, nach seinem ontologischen Status und mithin nach seinem Potenzial: Wo und wie entsteht Raum? Wovon hängt sein Bestehen ab? Kann man Raum bewahren, gestalten, verändern?

¹⁹ Perec, *Espèces d'espaces*, S. 180. Den wertvollen und äußerst ergiebigen Hinweis auf dieses Buch haben wir, wie den gemeinsamen Besuch des Festivals im Herbst 2018 und viele interessante, in diese Arbeit eingeflossene Gespräche, Johanna-Yasirra Kluhs zu verdanken. Da es sich um einen literarischen Text handelt, dessen Sprachräumlichkeit aufs Engste mit seinen raumphilosophischen und raumpoetischen Inhalten verknüpft ist, zitieren wir ihn zumeist im französischen Original. Dort, wo es uns für den Lesefluss sinnvoll erscheint, übersetzen wir selbst. Seitenbelege im Folgenden in eckigen Klammern hinter dem jeweiligen Zitat.

Raum als Versammlung

Nach einem kurzen Blick auf die vervollständigte Buchstabenfolge läuft Liebmann zurück zum ersten der ausgestreuten Buchstaben und hebt einen der zuvor ausgelegten Zettel auf. Mit lauter Stimme liest er vor: »Adrian Skjoldborg«. Auch auf den anderen Zetteln stehen Namen geschrieben, wie deutlich wird, als Liebmann immer schneller von Zettel zu Zettel springt und den jeweils darauf befindlichen Schriftzug verliest. »Manon Siv Duquesnay, Onur Agbaba, Wouter Hillaert, Lukas Racky, Zsuzsa Berecz, Asger Nordbæk Rasmussen ...« Es entsteht eine Liste mit den Namen derer, die künstlerisch oder organisatorisch am Festival beteiligt sind, wie spätestens der Zettel mit der Aufschrift »Andreas Liebmann« klarstellt. »Se for[çant] à épuiser le sujet, même si ça a l'air grotesque, ou futile, ou stupide« [101], spricht Liebmann in einem minutiösen Inventar die Namen der Beteiligten in den ausgestreuten und sich bereits wieder zerstreuenden Buchstabenraum hinein. Für die flüchtige Dauer ihres Lautbildes bringt er sie zur Erscheinung. Er sagt nicht »et cetera«, »und andere«, »und viele mehr« [ebd.], sondern begibt sich, Name für Name, an den Nullpunkt des Festivals: zur syntaktischen Reihe seiner Mitwirkenden: »D'abord, faire l'inventaire [...]. Recenser ce dont l'on est sûr.« [119]

Kaum zur Sprache gekommen, verschwinden die genannten Namen schon wieder im akustischen Strom der nachfolgenden und der umgebenden Geräusche, in der weiterhin aus den Lautsprechern tönenden Klanglandschaft und im leisen Sausen des Abendwinds. Trotzdem ist es ein feierlicher Moment, der jedem einzelnen Namen einen kurzen Auftritt gewährt und ihn im Klang seiner Aussprache exponiert. Für diejenigen unter den Zuschauenden, die, wie wir, zum ersten Mal an diesem Ort sind und niemanden von den Anwesenden kennen, sondern, wenn überhaupt, nur einen flüchtigen Blick auf das Programm und die darin abgedruckte Liste der Mitwirkenden geworfen haben, können die in den Raum gebrachten Namen keine bestimmten Personen bezeichnen. Sie treten vielmehr losgelöst von ihren Trägern auf und lassen zumeist nur vage Schlüsse auf Geschlecht, Herkunft und Alter derselben zu. Allerdings verweisen sie darauf, *dass* es verschiedene singuläre Positionen gibt, die – zunächst nicht näher bezeichnet oder identifiziert, sondern lediglich im Modus des *Und* aneinandergereiht – den Raum des gerade beginnenden Festivals aufspannen. Anderen Zuschauenden wiederum bedeuten die in das prekäre Bild vom »öffentlichen Raum« hineingesprochenen Namen *gewisse* Gesichter und Personen, die im Augenblick des Sprechens gleichsam aufgerufen, begrüßt, verortet und miteinander in Beziehung gebracht, berührt werden. Für diese Zuschauenden entsteht durch das sukzessive Aussprechen der

Namen ein unsichtbares, aber situiertes Netz, eine ›String-Figur‹ oder, anders gesagt: ein *Raum* zwischen konkreten Positionen und anwesenden Körpern.

Das Namensinventar leistet also eine Einräumung, im doppelten Sinn. Erstens: Ein Festivalleiter, der sich durch Schludrigkeit und Hast als betont unsouveräne Figur inszeniert, *räumt ein*, dass er selbst nur ein Glied in der Kette, einer unter vielen ist, die das bevorstehende Festival zu verantworten haben. Durch das *Und* der listenartigen Form ist diese Kette als wesentlich offen gekennzeichnet – als ginge von ihr die Einladung an die Anwesenden aus, selbst Name auf einem Zettel, selbst Mit-Verantwortliche des Geschehens zu werden. Zweitens: Indem sie eine Versammlung anberaumt, konzipiert die Szene Raum selbst *als* Versammlung: Sie macht die Konstellation singulärer Positionen anwesend und exponiert sie in ihrer Prekarität – gleichzeitig da und schon wieder im Verschwinden begriffen, einzeln und verbunden, flüchtig und berührbar. Dieser Zusammenkunft, die letztlich für die raumzeitliche Flüchtigkeit der Festivalform charakteristisch ist, wird auf diese Weise nicht nur ein konkreter Ort, sondern auch ein Ort im Denken eingeräumt.

Im Folgenden werden wir argumentieren, dass sich die dramaturgische Konzeption des gesamten Festivals von diesen in der Eröffnungsszene aufgeworfenen Fragekomplexen herleitet. Dabei werden wir zunächst zeigen, wie die Eröffnungsperformance selbst auf die Frage nach der Beschaffenheit des öffentlichen Raumes als einer kontingenten, historischen Konstellation antwortet. Im nächsten Unterkapitel erörtern wir, wie die weiteren Beiträge und die Gesamtdramaturgie des Festivals versuchen, eine Poetik des Raums ins Werk zu setzen, die Raum als gestalt- und bewahrbare Gemeingut, das heißt – wir erinnern uns an die Erfahrungen in Neapel – als Praxis adressiert. Fragen wir nun also zunächst, wie der zweite Teil der Eröffnungsperformance selbst auf die Frage »Was ist der öffentliche Raum?« beziehungsweise »Wie ist der öffentliche Raum beschaffen?« antwortet.



Abbildungen: Szenenbilder »Architectural Blessing« © Manon Siv Duquesnay u. Onur Agbaba

»Erschreckend normal« – Zeitdiagnostische Betrachtungen

Nachdem Liebmann den letzten Zettel verlesen hat, klatschen die Anwesenden. Der Performer dreht sich um und verschwindet durch einen unscheinbaren Seiteneingang im Treppenhaus des Einkaufszentrums. Wenige Augenblicke später erblicken ihn die unten Gebliebenen auf dem balkonartigen Umlauf des ersten Stocks, den er mit einem Megafon und einem länglichen, rohrartigen Gegenstand in den Händen betritt. Manon Siv Duquesnay, die das Mischpult bedient, greift zum Scheinwerfer neben ihr und versucht, mit dem Lichtkegel das Gesicht Liebmanns auf der Balustrade zu erfassen. Im unsicher tastenden Scheinwerferlicht führt dieser schließlich das Megaphon zum Mund und verliest mühevoll – in gebrochenem, aber von den einheimischen Teilen des Publikums mit einem lobenden Schmunzeln goutierten Dänisch – einen auf weißem DIN A4-Papier abgedruckten Text. Wieder handelt es sich um einen unsouveränen, diesmal über die Materialität der fremden Sprache stolpernden Körper, der sich auf komische Weise um Feierlichkeit und Würde bemüht: Dieser Gestus sowie einige leicht zu verstehende Vokabeln vermitteln auch den nicht dänischsprachigen Anwesenden, dass es sich bei dem Text um eine Art Festrede zu Ehren des Gebäudes handelt, in dessen klobiger Fassade der Körper des Performers indes fast gänzlich verschwindet. In der Festrede wird das Gebäude, dessen offizieller Name *Tårnby Torv*, also *Tårnby Platz* lautet, direkt in der zweiten Person Singular adressiert und als handlungstragende Instanz personifiziert. Sie beginnt mit der Grußformel »Kaere Tårnby Torv« (»Liebes Tårnby Torv«) und schließt mit einer spekulativen, als Wunsch formulierten Öffnung auf die Zukunft des Gebäudes und der Wiederholung seines Namens:

jeg ønsker dig en gud fremtid
jeg ka se den får ude
taarnby torv

ich wünsche dir eine gute Zukunft
ich kann sie voraussehen
taarnby torv

Zuvor werden lakonisch und betont unbeholfen der bevorstehende Abriss des Gebäudes kommentiert (»du wirst sterben und ein anderes Gebäude wird kommen / Das ist auch ein bisschen traurig«) und seine bisherige Funktion in einer durch die systematische Verknüpfung von pathetischem Tonfall und alltäglichen Beobachtungen komischen Passage zusammengefasst:

du samler so mange mennesker
so mange drommer
og du giver liv og et inkomst til mange mennesker
di mennesker det laver pizza og falafel i pizzeria

mennesker det laver kartoffelsalat og servere øl på
bodegaen
mennesker det tager sig a el-pæer og lampebutiken

Du versammelst so viele Menschen
so viele Träume
du gibst vielen Menschen Leben und Einkommen
den Menschen, die in der Pizzeria Pizza oder
Falafel machen
Menschen, die in der Bodega Kartoffelsalat oder
Bier servieren
Menschen, die sich um LED-Birnen und

mennesker da føder kæledyr
og sælge dem vider til børn og voksne i hele tårnby

men og kvinder der presenterer mad i supermarked
og tager imod penge vid kassen
du hjælper folk med at hæbe sunde tender
[...]
du har lagt hus til g det skulle tage kørekort, sælge
tøj, og masserer kroppe
men vi nærmer os din slutning
[...]

Lampengeschäfte kümmern
Menschen, die Haustiere halten
und sie an Jung und Alt in ganz Tårnby verkaufen

aber auch Frauen, die Waren im Supermarkt
anbieten und an der Kasse Geld dafür bekommen
du hilfst den Menschen, gesund zu leben,
[...]
du hast Menschen zum Führerschein verholffen,
ihnen Kleidung verkauft, ihre Körper massiert
doch wir nähern uns deinem Ende
[...]

Ähnlich wie in Perecs Inventarisierung einer Illustration aus Saul Steinbergs *The Art of Living*, die den Querschnitt eines mehrstöckigen Wohnhauses in den 1940er Jahren zeigt [82ff.], wird hier ein Ortsporträt in Form einer Liste geschaffen – schon die zweite Liste an diesem Abend –, die die an diesem Ort verrichteten Tätigkeiten versammelt und ihn folglich seinen Funktionen gemäß abbildet. Diese Liste antwortet also gleichsam in Form einer Bestandsaufnahme auf die eingangs aufgeworfene Frage nach dem öffentlichen Raum: Als solcher wird das Einkaufszentrum nämlich hier angesprochen und über die verschiedenen Funktionen charakterisiert, die es im Alltag der Bürger außerhalb ihrer privaten vier Wände innehat: Arbeitsplatz, Konsumtempel, Lernort, Freizeitstätte und Alltagsbereich.



Abbildungen: Tårnby Torv in den 1960er und 2010er Jahren © links Tårnby Stads- og Lokalarkiv, rechts Onur Agbaba

Es Perec gleichtuend, könnte man nun, ausgehend von dieser Liste, Rückschlüsse auf die ›Epoche‹ ziehen, der dieser Ort angehört, und gewissermaßen genealogisch auf die symbolische und materielle Ordnung schließen, denen er entspricht: »il est évident, par exemple, que nous nous trouvons à une époque où ...« [86]. Beispielsweise ist es den Zuschauenden der Eröffnungsperformance offenkundig, dass sie sich – in einem dem Abriss geweihten Einkaufszentrum in der Peripherie einer nordeuropäischen Großstadt – in einer Raumzeit befinden, in der »die Tätigkeiten des alltäglichen Lebens« [63] – Lohnarbeit, Einkaufen, Autofahren, Kochen, Essen, Körperpflege, Freizeit und Haushaltsführung: also allesamt Tätigkeiten, die im weitesten Sinne dem Erhalt und der Reproduktion des Lebens dienen – nicht nur den privaten, sondern auch den öffentlichen Raum ordnen und mit funktionalen Architekturen ausstatten. In dieser Ordnung des öffentlichen Raums ist die Ubiquität des Funktionalen wirksam, die Perec bereits in seiner Topoanalyse der typischen Großstadtwohnung im Paris der 1940er Jahre als dominantes Raumordnungsprinzip des 20. Jahrhunderts identifizierte: Der implizite Zweck des Raums ist der reibungslose Ablauf des individuellen Lebens – seine Aufteilung und Organisation richtet sich nach den als *Standard* oder *Norm* angenommenen *Alltag* derer, die ihn durchqueren oder bewohnen [59ff.²⁰].

Indem Perec dieses Modell als »gleichermaßen fiktiv wie problematisch« bezeichnet und feststellt, dass zwar »freilich niemand genauso«, also den räumlich suggerierten Strukturierungen des alltäglichen Lebens gemäß, lebe, dass aber dennoch »Architekten und Urbanisten *denken und wollen*, dass wir so und nicht anders leben« [62f.], entlarvt er eine Machtkonstellation, die, wie Liebmanns Eloge des Einkaufszentrums suggeriert, heute noch wirksam ist, selbst wenn sie – das Einkaufszentrum soll abgerissen werden – zurzeit eine historische Transformation erfährt. In dieser Konstellation fungieren öffentlicher und privater Raum gleichermaßen als Milieus alltäglicher Tätigkeiten und sind mit Blick auf den möglichst reibungslosen, effizienten und angenehmen Ablauf eines individuellen Lebens und Haushaltens ausgerichtet. Dies ist möglich, weil es ein Modell, eine unsichtbare Schablone, eine konventionelle Vorstellung davon gibt, wie ein solcher Alltag aussieht, welche Bewegungs- und Handlungsformen in ihm vorkommen und welche nicht. Mit Hannah Arendt können wir diese normalisierte Raumordnung ›gesellschaftlich‹ nennen und einer dominanten politischen Konfiguration der Neuzeit zurechnen:

[S]eit dem Beginn der Neuzeit [verstehen] wir jeden Volkskörper und jedes politische Gemeinwesen im Bild der Familie [...], dessen Angelegenheiten und tägliche Geschäfte wie ein ins Gigantische gewachsener Haushaltsapparat verwaltet und erledigt werden. [...] Was wir heute

²⁰ Die Passage beginnt mit einem bemerkenswerten Kommentar zur Totalität des Funktionalen, die es unmöglich macht, außerhalb seiner Kategorizität zu denken: »Je ne sais pas, je ne veux pas savoir, où commence et où finit le fonctionnel.«

Gesellschaft nennen, ist ein Familienkollektiv, das sich ökonomisch als eine gigantische Über-Familie versteht [...].²¹

In spezifischem Bezug auf das, was in der ›gesellschaftlichen‹ Ordnung mit dem öffentlichen Raum geschieht, dem Raum also, der in der Antike der Rede- und der Kriegskunst vorbehalten war, schreibt Arendt:

Die Gesellschaft ist die Form des Zusammenlebens, in der die Abhängigkeit des Menschen von seinesgleichen *um des Lebens selbst willen* und nichts sonst zu öffentlicher Bedeutung gelangt, und wo infolgedessen die Tätigkeiten, die *lediglich der Erhaltung des Lebens* dienen, in der Öffentlichkeit nicht nur erscheinen, sondern die Physiognomie des öffentlichen Raumes bestimmen dürfen. (59, Hervorhebungen L.S.)

Arendts Gesellschaftsbegriff fungiert als Epochendiagnose für die Neuzeit als dem Zeitalter, in dem sich das Ökonomische – in ihren Worten das, was »zum schieren Leben des Einzelnen und zum Überleben der Gattung« (39) gehört – an die Stelle des Politischen setzt.²² Damit ist nach Arendt *öffentlich* geworden, was in der Antike dem privaten Raum des Haushalts, also dem *oikos* als dem *Milieu* der Reproduktion vorbehalten war. Arendts Gesellschaftsbegriff und mit ihm ihre Genealogie des öffentlichen Raums registriert also etwas, was auch Perecs Topographien im Paris der 1940er bis 1970er Jahre ausmachen und was sich in Architekturen wie dem Tårnbyer Einkaufszentrum noch heute ablesen lässt: die *Verquickung von Leben, Ökonomie und Politik* in normalisierten und normalisierenden Räumen.

Inwiefern Michel Foucaults Begriff der Biomacht und seine Genealogie post-souveräner Machtformen, die jene Verquickung aus einem subjekt- und machttheoretischen Blickwinkel untersuchen, Arendts oder Perecs Sicht auf den öffentlichen Raum bestätigen, erweitern oder überschreiten, und als solche für unsere Betrachtungen relevant sind, wird uns später noch näher interessieren. Zunächst nehmen wir aus Arendts und Perecs Beobachtungen zum öffentlichen Raum lediglich mit, dass dieser in der Neuzeit als *ein auf die Erhaltung und Reproduktion des individuellen Lebens ausgerichtetes* und als solches *ingerichtetes Milieu* erscheint. Die Performance »Architectural Blessing« stellt dieses Milieu, in dem sie stattfindet, das sie fragwürdig macht und das sie zugleich auf gewisse Weise ›betrauert‹, als einen eben solchen Raum heraus: als historische Materialisierung des *politisch gewordenen oikos* nämlich, in dem das Bezugsgewebe zwischen den Einzelnen, die spontane und

²¹ Arendt, *Vita activa*, S. 39. Seitenbelege im Folgenden in runden Klammern hinter dem jeweiligen Zitat.

²² Der Gattungsbegriff bleibt in *Vita activa* insgesamt unscharf, taucht aber stets im Zusammenhang mit dem *oikos* und der darin ihren Ort habenden Figur des *Überlebens* auf. Im politischen Bereich hingegen wird das Gemeinsame systematisch als plurales Handlungs- und Differenzgeschehen adressiert. Deswegen kommentiert Michael Bösch: »Zwar wird die Allgemeinheit einer menschlichen Natur von Arendt nicht bestritten, doch das Gattungsdenken vermag das plurale Handlungsgeschehen nicht hinreichend zu begründen.« Arendts politisches Denken prägte so eine »Idee der Menschheit«, die »kein Gattungsbegriff, sondern Ergebnis der pluralen Verständigung selbst« sei. Vgl. Michael Bösch, »Pluralität und Identität bei Hannah Arendt«, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 53. Jg., 4/1999, S. 569–588.

vielgestaltige Qualität des sozialen Verhältnisses, hinter dem berechenbaren *Verhalten* des Individuums oder des ›Gesellschaftskörpers‹ zurücktritt. Wenn in der Eröffnungsperformance so stark betont wird, dass es selbst innerhalb des ökonomisch konfigurierten öffentlichen Raums ›Einkaufszentrum‹ noch so etwas wie soziale Verflechtungen gibt, und wenn eingangs mit ironischem Pathos hervorgehoben wird, dass Tårnby Torv trotz seiner gleichförmigen Betonödnis »so viele Menschen / so viele Träume« versammelte, ist dies tatsächlich als »Architectural Blessing« zu verstehen, als finale Segnung eines Raums, dessen ökonomische Grundkonfiguration immerhin diese Art von Begegnung noch zuließ: Im Raum digitaler und algorithmusgestützter Einkaufs- und Konsumlogistiken, die auch diese Art von Architektur überflüssig machen, wird das soziale Gewebe kaum mehr räumlich in Erscheinung treten.

Vom Absterben des Öffentlichen im berechenbaren Leben

Die Liste der im Einkaufszentrum Tag für Tag verrichteten Aktivitäten offenbart das Vorhandensein einer impliziten Verhaltensnorm, die das, was an diesem Ort geschieht, im Großen und Ganzen *vorhersehbar* macht: Jemand, der an diesem Ort nicht Hundefutter kaufen, zur Fahrstunde gehen oder sich einer Kosmetikbehandlung unterziehen würde, sondern beispielsweise Purzelbäume schlagend, um sich schießend oder eine Opernarie singend in ihm aufträte, würde in Bezug auf seine Handlung zwar vielleicht verlacht, festgenommen oder beklatscht, in Bezug auf die an diesem Ort übliche Ordnung aber lediglich als *Ausnahme*, Abweichler oder Deviant bewertet werden. Die allgemeine Vorhersehbarkeit der Verhaltensweisen an diesem Ort würde dadurch nicht grundsätzlich außer Kraft gesetzt.

So skizziert die Liste der Funktionen von *Tårnby Torv* eine Form der Macht, die auf Vorhersehbarkeit und Berechenbarkeit, mithin auf Immunität gegenüber dem Unvorhersehbaren und Unberechenbaren gründet. Wie tiefgreifend und wirksam diese Macht im alltäglichen Leben und seinen Räumen verankert ist, reflektiert auch Perec in seinen ›Raumträumen‹²³: »Comment chasser les *fonctions*, chasser les *rythmes*, les *habitudes*, comment chasser la *nécessité*?« [68, Hervorhebungen L.S.]. Macht verortet sich hier nicht in autoritären Ordnungsstrukturen, Vorschriften, Gesetzen, Verboten oder sonstigen expliziten Verhaltenskodizes, sondern in den *Funktionen*, *Rhythmen*, *Gewohnheiten* und *Notwendigkeiten*, die durch die Vorstellung dessen in Kraft gesetzt werden, was ›man‹ als ›normal‹ erachtet. Denkt man die Beschreibung des Einkaufszentrums auf Basis der

²³ Der Titel der von Eugen Helmlé besorgten deutschen Übersetzung von *Espèces d'espaces* lautet »Träume von Räumen«. Georges Perec, *Träume von Räumen*, aus dem Französischen von Eugen Helmlé, Zürich: Diaphanes 2013.

Eingangsszene gleichsam metonymisch für größere Zusammenhänge und öffnend auf eine ›epochale‹ Konstellation, so scheint die Performance auf die eingangs aufgeworfene – ausgestreute – Frage »Was ist der öffentliche Raum?« zu antworten: In der gegebenen Konstellation ist es der Bereich – auch hier könnten wir wieder sagen: das Milieu –, der *Normalisierungsprozessen* stattgibt. Es ist der Bereich, in dem sich – allgemein sichtbar und allgemein akzeptiert – Normen als solche etablieren und eingehalten werden, in dem folglich Leben tendenziell vorhersehbar, berechenbar wird.

Schon Arendt gilt die Gesellschaft als eine Ordnung, in der der öffentliche Raum wesentlich durch ein »Sich-Verhalten« bestimmt ist,

das in jeweils verschiedenen Formen die Gesellschaft von allen ihren Gliedern erwartet und für welches sie zahllose Regeln vorschreibt, die alle darauf hinauslaufen, die Einzelnen gesellschaftlich zu normieren, sie gesellschaftsfähig zu machen und spontanes Handeln wie hervorragende Leistungen zu verhindern. (51f.)

Man muss Arendts emphatischen Individuumsbegriff an dieser Stelle nicht unbedingt affirmieren, um das Verhältnis von Norm und Devianz zu registrieren, das sie hier am Grunde ihres Gesellschaftsbegriffs verankert. Allerdings kann man ihr, aus heutiger Sicht und im hiesigen Kontext, entgegenhalten, dass die Art, in der sich das ›Sich-Verhalten‹ als Standard oder Norm etabliert, nicht zwangsläufig die eines *Vorschreibens* von Regeln oder die einer *Verhinderung* von Handlungen ist, sondern vielmehr, wie Perec es (s. u.) zu wissen scheint und wie Foucault es auf den Punkt bringt²⁴, die eines je *frei* gewählten individuellen Lebens innerhalb eines diesem Leben als Milieu seiner Verwirklichung, seines Erhalts und seiner Reproduktion dienenden Umgebung. Die disziplinären Regierungsformen des Vorschreibens, Verhinderns oder Bestrafens spielen bei der Etablierung der Verhaltensnorm eine viel geringere Rolle als die der ›freien‹ individuellen Entscheidung, die aber deswegen nicht minder in Vorhersehbarkeit mündet. Auch hier leistet das »Architectural Blessing« gleichermaßen Kritik wie Trauerarbeit: Denn die sanfte, auf der individuellen Entscheidungsfreiheit basierende Normalisierung, dem das architektonische Dispositiv Einkaufszentrum stattgibt, wird sich in dessen virtuellen Nachfolgern mit ihren Tracking- und Analysetechnologien nur weiter verschärfen.

²⁴ Ganz explizit grenzt Foucault die (für die Bio-Macht typischen,) auf Normalisierung beruhenden Regierungstechniken wie folgt von disziplinären Machttechnologien ab: »Eine andere Folge dieser Entwicklung der Bio-Macht ist die wachsende Bedeutung, die das Funktionieren der Norm auf Kosten des juristischen Systems des Gesetzes gewinnt. [...] Eine Macht [...], die das Leben zu sichern hat, bedarf fortlaufender, regulierender und korrigierender Mechanismen. [...] Statt die Grenzlinie zu ziehen, die die gehorsamen Untertanen von den Feinden des Souveräns scheidet, richtet sie die Subjekte an der Norm aus, indem sie sie um diese herum anordnet. [...] Eine Normalisierungsgesellschaft ist der historische Effekt einer auf das Leben gerichteten Machttechnologie.« Foucault, *Der Wille zum Wissen*, S. 139.

Im Modus des Konditional (*on pourrait*) stellt Perec diese ›Freiheit‹, die das Regime der Gewohnheit instauriert und am Laufen hält, in seiner Topoanalyse des Stadtviertels eindrücklich heraus:

Évidemment, *on pourrait* cultiver ces habitudes, aller toujours chez le même boucher, laisser ses paquets à l'épicerie, se faire ouvrir un compte chez le droguiste, appeler la pharmacienne par son prénom, confier son chat à la marchande de journaux, ... [114, Hervorhebung L.S.]

... kurz: man ist frei, die Kontakte und Wege im eigenen Viertel zu wählen; man ist frei, den Alltag so zu gestalten, wie es die eigenen Bedürfnisse und Begehren nahelegen; man ist frei, gewisse Orte, Personen oder Gesten zu Vertrauten zu erwählen – doch trägt man dadurch nur zu einer *allgemeinen Vorhersehbarkeit des Lebens* bei. In dieser Konstellation, in der alles ›zugunsten des Lebens‹ und ›der individuellen Freiheit‹ eingerichtet ist, kommt es dazu, dass etwas anderes verschwindet; mit anderen Worten: abstirbt. So betont Perec, dass jene Art des Lebens, des ›frei‹ entscheidenden, sich selbst in seiner Umgebung und diese gemäß den eigenen Bedürfnissen und Begehren einrichtenden, auf den »espace familial« – oder: den *oïkos* – konzentrierten Lebens, keineswegs dem entspricht, was er sich emphatisch unter einem Leben vorstellt:

... mais on aurait beau faire, *ça ne ferait pas une vie, ça ne pourrait même pas donner l'illusion d'être la vie: ça créerait un espace familial, ça susciterait un itinéraire* (sortir de chez soi, aller acheter le journal du soir, un paquet de cigarettes, un paquet de poudre à laver, un kilo de cerises, etc.), ... [114f., Hervorhebungen L.S.]

Erstaunlich und in unserem Kontext aufschlussreich ist nun Folgendes: »Nicht einmal die Illusion eines Lebens«, das heißt eines *wirklich* freien Lebens, kann das normalisierte und in den vorhersehbaren Bahnen des alltäglichen »itinéraire« ablaufende Leben geben. Es kann dies deswegen nicht, weil in ihm, wie der Schluss der Passage zeigt, *das soziale Verhältnis* – bei Arendt das *eigentlich* Politische – verkümmert und sich auf ein ›lasches Händeschütteln hier und da‹ reduziert:

prétexte à quelques poignées de main molles, bonjour, madame Chamissac, bonjour, monsieur Fernand, bonjour, mademoiselle Jeanne, mais ça ne sera jamais qu'un aménagement douceâtre de la nécessité, une manière d'enrober le mercantile. [115, Hervorhebungen L.S.]

Mit anderen Worten: Das ›frei‹ entscheidende, die Umgebung als im arendtschen Sinne *ökonomisches* Milieu einrichtende und dieses ›merkantile‹ Moment unter dem Tarnmantel – Perec benutzt tatsächlich das Verb *enrober* – des Familiären verbergende Leben kann kein Leben sein. Denn dieses entsteht erst, wenn die Sphäre ›des frei entscheidenden Individuums‹ ebenso überwunden wird wie die des »vie de quartier[, ce]« »bien grand mot« [ebd.]. So, wie das ›Stadtviertelleben‹ sich in der beschriebenen Ordnung gestaltet, ist es gleichbedeutend mit

– nur eine Seite weiter – »la mort du quartier« [115]. Das Stadtviertel liegt, wie »beaucoup d'autres choses qui meurent: les villes, les campagnes ...« [ebd.], im Sterben. Oder vielmehr, in Worten, die uns betreffen: Das, was sich im ›öffentlichen Raum‹ – *quartier, ville, campagne* – unter den Bedingungen der Normalisierung immerfort abspielt, ist laut Perec ›Leben‹ nicht zu nennen. Das ›normalisierte‹ Leben entspricht für ihn nicht einmal der ›Illusion eines Lebens‹, und zwar deswegen, weil es im ›espace familial‹ verharret und die soziale Exposition in den gewohnheitsmäßigen Händedruck bannt.

Sports and Politics – Biopolitische Normalisierung

Aus den vorangegangenen Teilnahmen, Beobachtungen und Lektüreumwegen ist hervorgegangen, dass die Frage nach dem öffentlichen Raum, die das *Tårnby Torv Festival* explizit stellt, mit der Frage nach dem Leben zu tun hat. Zwei Lebensbegriffe stehen dabei bisher zur Disposition: einerseits derjenige, der bereits Hannah Arendts Raumfigur des *oikos* grundiert und der das vorhersehbare (Über-)leben der Einzelnen im Bevölkerungszusammenhang meint; andererseits einer, der von der Sozialität her gedacht wird und aus Sicht dessen der erstgenannte Lebensbegriff zwangsläufig zum ›Absterben des Öffentlichen im Namen des Lebens‹ führt. Bevor wir zeigen, wie das Festival eine Praxis anzustoßen versucht, die wie Perecs Raumpoetik auf dem zweiten der hier genannten Lebensbegriffe fußt, wollen wir kurz – gleichsam in Anerkennung seiner machtanalytischen Leistung – darlegen, wie präzise das Festival den angedeuteten Zusammenhang von Normalisierung, Leben und Macht zu denken gibt.²⁵

Das Format »Sports and politics«, das namentlich die erste Ausgabe des *Tårnby Torv Festival* im Herbst 2017 prägte, basiert auf einem Gespräch zwischen Andreas Liebmann und dem Tårnbyer Bürger Yassin Idrissi. Diesen hatte Liebmann im Rahmen einer performativen Recherche im Vorfeld der ersten Festivalausgabe gefragt, wo sich sein öffentliches Leben abspiele. Der Sozialarbeiter antwortete: »Im Fitnessstudio.« Dort spreche er beim Trainieren mit Freunden oder Kollegen über dänische Politik und das aktuelle Zeitgeschehen. Liebmann nahm diese Aussage zum Anlass, während des Festivals Kunstschaffende, Ortsansässige, internationale Gäste und Lokalpolitiker zu einem gemeinsamen, von einem Tårnbyer Freizeitsportler angeleiteten Sporttraining in den Räumlichkeiten des Festivalzentrums *Public*

²⁵ Eine äußerst umfangreiche und präzise Auseinandersetzung mit der Rolle der Normalisierung im biopolitischen Machtdispositiv bietet Maria Muhle, *Eine Genealogie der Biopolitik. Zum Begriff des Lebens bei Foucault und Canguilhem*, Bielefeld: transcript 2008. Muhles aufschlussreichen Ausführungen zu den verschiedenen Lebensbegriffen, die zur Entstehungszeit der foucaultschen Theorie der Bio-Macht im Feld der wissenschaftlichen und historischen Epistemologie zirkulieren kann, hier aus Platzgründen nicht gebührend Rechnung getragen werden. Gleichwohl hat die Lektüre des Textes unsere Reflexion auf richtungsweisende Art mitgeprägt.

Space einzuladen. Im Herbst 2018 schloss an dieses Training eine öffentliche Diskussion über »das dänische Steuersystem und die Bedingungen des Wahlrechts in Dänemark«²⁶ an.



Abbildungen: Szenenbilder der Performanceaktion »Sports and Politics« 2017 © Manon Siv Duquesnay

Auf den Spuren der Frage nach dem öffentlichen Raum, wird im »Sports and Politics« getauften Format also ein Erfahrungswissen aus dem Publikum aufgegriffen und als Quelle für die gegenwartsdiagnostische Auseinandersetzung mit dem Schauplatz und der ihn bestimmenden Ordnung ernstgenommen. Gleichzeitig wird ein bestimmtes Phänomen, die »politische« Diskussion im Trainingsraum nämlich, seiner Verankerung in dieser Ordnung entwunden und durch die Übertragung in den Raum eines Theaterfestivals fragwürdig gemacht: Was bedeutet es, wenn das öffentliche Leben mit beiläufigen Gesprächen über Steuer-, Wahl- und Integrationssysteme assoziiert wird? Was heißt es, wenn diese Gespräche

²⁶ Andreas Liebmann, »Tårnby Torv Festival 2017. Some Documents«, in: *Åbent referat til Kultur- og Fritidsudvalget. Protokoll der Sitzung vom 16.05.2018*, hrsg. v. Tårnby Kommune, S. 141–152, www.taarnby.dk/media/3349583/7232424-16-05-2018-00-Referat-med-bilag-aaben.pdf, (13. 03. 2019).

hauptsächlich, um nicht zu sagen ausschließlich, als Nebenprodukt einer freizeithlichen, sportlichen Betätigung und in einem Fitnessstudio, einem Sportverein oder einem anderen Freizeitclub stattfinden? Welche Formen von Subjektivität und Macht fördert der von Yassan Idrissi angedeutete und daraufhin spielerisch aufgegriffene und im theatralen Kontext »ausprobierte« Zusammenhang von Sport und Politik zutage? Verfolgen auch wir einen Moment lang diese Spur und fragen danach, welche Lehren wir im Blick auf die Frage nach der Öffentlichkeit (und damit verbunden auf die Frage nach dem Leben) aus der Verbindung von Sport und Politik ziehen können.

Bezüglich der gesellschaftlichen Rolle von Sport in Dänemark heben einschlägige Publikationen insbesondere drei Punkte hervor. Zunächst betonen sie, dass sportliche Freizeitaktivitäten in den skandinavischen Ländern überdurchschnittlich weit verbreitet seien.²⁷ Ein Großteil der Bevölkerung treibe regelmäßig Sport, und das zumeist – zweitens – im strukturierten und strukturierenden Kontext eines Sportvereins. Auch wenn kommerzielle Sportangebote mit dem jüngsten Boom der Fitnessstudios und Individualsportstudios zunehmend wichtiger würden, sei die sportliche Aktivität in den allermeisten Fällen weiterhin in gemeinnützigen und ehrenamtlich betriebenen Sportvereinen organisiert: »[A]ssociations are still the *overwhelmingly dominant* means of organizing sport«²⁸. Ohnehin – und drittens – gehöre der starke zivilgesellschaftliche Sektor, also die Sphäre der Vereine, Nichtregierungsorganisationen, Stiftungen und Initiativen zu den »prominenten Eigenschaften des skandinavischen Wohlfahrtsmodells«²⁹, wobei innerhalb dieses Sektors eben die Welt der Sportvereine ein »Monopol auf öffentliche Förderung« genieße.³⁰ Durch die somit politisch geschaffenen Anreize bestehe für die Einzelnen eine Art gesellschaftlicher Druck, sich in Vereinsstrukturen zu organisieren und zumindest zeitweilig durch ehrenamtliches Engagement am Ausbau der zivilgesellschaftlichen Institutionen mitzuwirken.³¹ Öffentlicher Sektor und Zivilgesellschaft seien dabei durch die großzügige Förderpolitik außergewöhnlich eng miteinander verbunden, die innere Entscheidungsfreiheit von Vereinen und Initiativen

²⁷ Vgl. Nils A. Bergsgard/Johan R. Norberg, »Sports policy and politics – the Scandinavian way«, in: *Sport in Society*, 13. Jg., 4/2010, S. 567–582, hier S. 567.

²⁸ Bjarne Ibsen/Ørnulf Seippel, »Voluntary organized sport in Denmark and Norway«, in: *Sport in Society*, 13. Jg., 4/2010, S. 593–608, hier S. 600. Hervorhebung L.S.

²⁹ Bergsgard/Norberg, »Sports policy and politics – the Scandinavian way«, S. 574. Übersetzung L.S.

³⁰ Ibsen/Seippel, »Voluntary organized sport in Denmark and Norway«, S. 599. (Dem entspreche auch die hohe Präsenz staatlich subventionierter Sportanlagen im städtischen Raum: Nahezu jede Gemeinde in Dänemark verfügt, wie Tårnby auch, über mehrere öffentlich subventionierte Sportplätze- und hallen, Stadien, Schwimmbäder sowie weitere Sportanlagen im öffentlichen Raum, z.B. Trimm-dich-Pfade, Skateparks oder Kletterwände – alles finanziert aus den öffentlichen, Kultur, Freizeit und Sport gewidmeten Geldern, die auf kommunaler Ebene verwaltet und verteilt, letztlich aber größtenteils von gemeinnützigen Trägern ausgegeben werden.)

³¹ Vgl. ebd., S. 602.

bezüglich der Verwendung der Gelder bleibe allerdings ebenso wie ihre institutionelle und organisatorische Autonomie nahezu vollständig gewahrt:

One could say that the government, at least in a Scandinavian perspective, is relatively neutral to the shaping of sports – but is in no way passive in questions concerning their [...] circumstances.³²

Allein diese wenigen Eckdaten zur Sportpolitik sagen viel über die Struktur des dänischen Wohlfahrtsstaates, seine Regierungstechniken und die daraus resultierende gesellschaftliche Konstellation aus.

Zunächst verweist das starke langfristige Engagement des Staates für die Sicherung Breitensportlicher Infrastrukturen auf ein biopolitisches Machtinteresse am Wohlergehen, an der Produktivität und an der Leistungsfähigkeit der Bevölkerung: Das Freizeitgesetz aus dem Jahr 1968, auf das sich die zeitgenössische Sportpolitik noch heute beruft, markiert historisch den Punkt, an dem Freizeit als Problem des Staates intelligibel wird und Sport als funktionales Feld gesundheits-, bildungs- und sozialpolitischer Interessen in den Fokus rückt. So weist die überdurchschnittlich hohe Präsenz des Sports in der dänischen Gesellschaft diese – und darin unterscheidet sie sich wenig von den anderen führenden Industriestaaten in Europa – als grundsätzlich biopolitisch regierte aus.

Diese – übrigens europaweit zu beobachtende – Politisierung des Sports³³ fällt nun bezeichnenderweise zeitlich mit den Revisionsprozessen zusammen, die der wohlfahrtsstaatliche Konsens der Nachkriegszeit – sei es in Reaktion auf die Autonomieforderungen der zeitgenössischen sozialen Bewegungen, sei es durch wirtschaftspolitische Liberalisierungsmaßnahmen im Stile Reagans oder Thatchers – in den Sechziger- und Siebzigerjahren erfuhr. Rückblicken wird heute die Hegemonialisierung des neoliberalen Modells auf diesen Moment datiert. Insofern wundert es nicht, dass sich die staatliche Macht im Bereich des Sports zwar unbedingt als Garant von infrastrukturellen, ökonomischen und rechtlichen Rahmenbedingungen versteht, *gleichzeitig* aber einen hohen Grad der Autonomie aufseiten der Bevölkerung und ihrer einzelnen Bestandteile bewahrt. Während die freie Zeit der Bürger in den Verantwortungsbereich des Staates fällt, interessiert er sich wenig für die konkrete Ausgestaltung dieser Sphäre, sondern gewährt der Bevölkerung im Rahmen gewisser rechtlicher und infrastruktureller Setzungen »a high degree of autonomy«³⁴ – eine Laissez-Faire-Haltung, die weder die Konkurrenz noch die Kooperation mit marktwirtschaftlichen Akteuren ausschließt. Sport gilt in Dänemark folglich als politisch

³² Bergsgard/Norberg, »Sports policy and politics – the Scandinavian way«, S. 573.

³³ Vgl. hierzu die ländervergleichende Studie zu Sportpolitik und Wohlfahrtsstaat in Klaus Heinemann (Hg.), *Sport and welfare policies. Six European case studies*, Schorndorf: Hofmann 2003, S. 182.

³⁴ Bergsgard/Norberg, »Sports policy and politics – the Scandinavian way«, S. 574.

durchaus relevantes Feld. Einerseits kann es bildungs-, integrations-, kultur-, gesundheits- und sozial-, kurz also: biopolitische Interessen bedienen.³⁵ Andererseits fördert es – und dies wird vom symbolischen Erbe der protestantisch-aufklärerischen Tradition Dänemarks mit ihren Schlüsselbegriffen der »Volksaufklärung« und der *Folkelighed* stark begünstigt³⁶ – die Selbstregierung seiner Bürger im Sinne eines flexiblen, sich selbst regulierenden und normierenden Systems zivilgesellschaftlicher und marktwirtschaftlicher Organisation. In dieses Bild passt nun auch die uns schon mehrfach begegnete Figur des ›Ungestört-man-selbst-Sein-Wollens‹, *without an eye to greatness and honour*. Allerdings zeigt sie sich uns jetzt als optimales Terrain für jene Machttechnik, die staatliche Gewährleistung mit zivilgesellschaftlicher Selbstregulation kombiniert und somit biopolitische Interessen mit liberalen Regierungsstilen verflocht.

Ein weiteres Beispiel für diese biopolitisch-gouvernementale Machtform im zeitgenössischen Dänemark ist das als *Flexicurity* bekannt gewordene Modell, das in den 1990er Jahren in der niederländischen und dänischen Arbeitsmarktpolitik entstanden ist, im Grunde aber als Generalnenner für die namhaften Reformen europäischer Arbeitsmarktpolitiken in den Zweitausenderjahren, wie z.B. die Hartz-Gesetze in Deutschland, angewendet werden kann. An eben diesem Modell lasse sich, so der Soziologie Alexander Horn, die Natur des ›Wandels‹ festmachen, den der ›dänische Wohlfahrtsstaat‹ gegenwärtig durchlaufe³⁷:

Flexicurity ist die zentrale Innovation in der dänischen Arbeitsmarktpolitik und wichtiger Baustein des Dänischen Modells. Gemeint ist ein Dreiklang aus liberalen Arbeitsplatzschutzregeln, hoher materieller Absicherung bei Jobverlust, und schneller Wiedereinbindung in den Arbeitsmarkt mittels staatlich geförderter Weiterbildung. Der Blick auf die wirtschaftlichen Outcomes (Wettbewerbsfähigkeit, Ungleichheit, Lohnspreizung, Wachstum, und Arbeitslosigkeit) zeigt die beeindruckende Kontinuität des kompetitiven dänischen Egalitarismus, auch wenn es einige potenziell problematische Entwicklungen gibt.³⁸

In welchem Sinne kann nun bei einer so offensichtlichen Kombination aus Liberalismus und Biopolitik – denn als nichts anderes sind die ›Absicherungsmaßnahmen‹ im Flexicuritymodell schließlich zu deuten – überhaupt noch von ›Wohlfahrtsstaat‹ die Rede sein? Wird der Begriff nicht dadurch zur Worthülse? Und bedeutet *The happiest country in the world* zu sein dann nicht einfach nur, besonders *regierbar* zu sein?

³⁵ Vgl. Heinemann, *Sport and welfare policies*, S. 183f.: »A widely-held belief is that sport performs manifold public welfare functions. If sport did not exist, the Government would have to provide such organised activities in an alternative way. The most relevant functions are the following: [...] *integration policy* [...] *youth policy* [...] *health policy* [...] *leisure policy* [...] *educational policy* [...] *political education* [...] *economic policy* .«

³⁶ Bergsgard/Norberg, »Sports policy and politics – the Scandinavian way«, S. 572.

³⁷ Vgl. Horn, *Das politische System Dänemarks*, S. V.

³⁸ Ebd., S. 59.

Die in der gegenwärtigen dänischen Sportpolitik zutage tretende Verflechtung von Absicherungs- und Aktivierungsinteressen macht unmissverständlich deutlich: Am Grunde des ›Dänischen Modells‹ – das heute nicht nur Bernie Sanders als *das* wohlfahrtsstaatliche Modell schlechthin gilt – operiert immer schon genau jene vermeintlich widersprüchliche Dynamik, die der französische Soziologe (und Foucault-Schüler) François Éwald in seinen Überlegungen zur Entstehung des Versicherungswesens im Frankreich des 19. Jahrhunderts³⁹ beschrieben hat und die sein Rezensent Friedrich Balke wie folgt zusammenfasst:

Ewalds Bilanz erkennt im Vorsorgestaat den notwendigen Rahmen für die Fortentwicklung der Industriegesellschaft, die die Regulationskapazität des liberalen Rechts übersteigt. Sie bestimmt ihn weiter als einen wesentlich permissiven Staat, der es sich [...] leisten kann, auf Moral oder gar Autorität zu verzichten, weil sein Zusammenhalt durch eine »normative Ordnung« hergestellt wird, die ihre »Werte« laufend neu definiert; der Vorsorgestaat operiert biopolitisch, ihm liegt an der Freiheit seiner Bürger deshalb soviel, weil sie zur Steigerung des »Lebens«, zur Erhöhung der Produktivität unabdingbar ist; schließlich erlaubt die Institutionalisierung des Vorsorgestaates erstmals, die vollständige Selbstreferenz des Sozialen zu denken: es gibt kein »Außerhalb der Gesellschaft« mehr [...].⁴⁰

Wohlfahrtsstaatlichkeit meint aus diesem Blickwinkel nichts anderes als eine hintergründige Verschränkung von Biopolitik und – denn darauf läuft die liberale Regierungsweise hinaus – Kapital, oder, in den Worten unserer Lektüre: Politik um des nach dem Modell des *oïkos* verstandenen Lebens willen.

Diese genealogische Engführung von Biopolitik und Wohlfahrtsmodell ermöglicht es uns, den offenbar persistierenden Glückseligkeitsmythos, die daran gebundene, ›genügsame‹ und ›unpolitische‹ Mentalität sowie die oïko-nomische Raumordnung der dänischen Kleinstadt zusammenzudenken, und zwar als Konsequenzen und Symptome ein und derselben Machtkonstellation. Wohlfahrtsstaatlich ist ›the happiest country in the world‹ nur insofern der Wohlfahrtsstaat immer schon dazu neigt, Wohlfahrtsgesellschaft zu werden, das heißt, die politischen Verantwortlichkeiten auf die Gesamtheit der Regierten abzuwälzen, die sich fortan als autonome Risikomanager verhalten und sich nach der Maßgabe gesellschaftlicher Verhaltensnormen selbst regieren. Dieses ›dänische Modell‹ setzt derzeit mit soziliberalen Politiken wie dem Flexicurity-Modell arbeits- und subjektpolitische Standards für ganz Europa beziehungsweise – nimmt man Bernie Sanders beim Wort – für die gesamte ›westliche‹ Welt.

³⁹ François Ewald, *L'État providence*, Paris: Grasset 1986.

⁴⁰ Friedrich Balke, »Versicherungs-Gesellschaft. Vom strukturellen Opportunismus des Staates. François Ewalds Theorie des ›Vorsorgestaates‹«, in: TAZ, 06. 10. 1993, <https://taz.de/!1597624/>, (26. 11. 2019).

Die von den ersten Begegnungen mit den Tårnbyer Bürger inspirierte performative Anordnung »Sports and Politics« hat uns also auf den biopolitischen Grund einer weit über Dänemark hinausreichenden zeitgenössischen Machtkonstellation geführt. Sie hat uns die Mechanismen der »Normalisierungsgesellschaft« aufgezeigt und uns diese als »historische[n] Effekt einer *auf das Leben* gerichteten Machttechnologie«⁴¹ zu verstehen gegeben. So hat sie nicht zuletzt geholfen, die Frage danach zu beantworten, was in dieser Machtkonstellation mit dem öffentlichen Raum geschieht. Im biopolitisch und neoliberal organisierten Gefüge der Freizeit-, Sport- und Wohltätigkeitsvereine, die wie das Einkaufszentrum *Verhaltensmuster* hervorbringen, die dann zu einer Norm gerinnen, kann es Öffentlichkeit im emphatischen Sinne Arendts oder Perecs nicht geben. »Politische Diskussionen« kommen nur als beiläufiges Gespräch beim Body-Workout vor und soziale Interaktion ist in die Raumzeiten der Alltagsabläufe und der zivilgesellschaftlichen Infrastrukturen (Sportverein, Schule, Kirche, Wohlfahrtsverband etc.) eingefasst. Gleichzeitig vermitteln der verhältnismäßig hohe Lebensstandard und das Gefühl einer »funktionierenden« Ordnung den Eindruck, in der besten aller möglichen Welten zu leben – Dissens, Antagonizität, soziale Exposition und die damit verbundenen Subjektivierungsweisen verkümmern. In dieser »Form des Zusammenlebens«, in der Sozialität nur noch in den »gesellschaftlichen« Kontexten der Produktion (Arbeit) und Reproduktion (Sport, Freizeit, Konsum), das heißt nur noch »*um des Lebens selbst willen* [...] zu öffentlicher Bedeutung gelangt« (59, Hervorhebung L.S.), stirbt der öffentliche Bereich im emphatischen Sinne Arendts und Perecs ab.

Die Frage des *Tårnby Torv Festivals* »erwischt« das Publikum gleichsam in einem Zustand der allgemeinen Zähmung, in dem »die Gemeinsamkeit der Welt [...] abbröckelt« und »der Wirklichkeitssinn gestört ist, mit dem wir uns in der Welt orientieren, und [...] daher die Menschen sich der Welt entfremden und [beginnen], sich auf ihre Subjektivität zurückzuziehen« (265).

⁴¹ Foucault, *Der Wille zum Wissen*, S. 162.

Raumträume: Imagination und Begegnung

Mit »Sports and Politics« und der Eröffnungsperformance »Architectural Blessing« haben wir bisher die beiden Formate des Festivals vorgestellt, die im gegenwartsdiagnostischen Gestus eine spezifische Machtkonstellation zu sehen geben. Sie umreißen die Funktionsweisen und Wirkmechanismen eines öffentlichen Raums, der Verhalten normiert und gemäß einem am *oikos* orientierten Lebensbegriff Sozialität nach ökonomischen Prinzipien organisiert. Andererseits aber stellen sie – jedes auf seine Weise – die Möglichkeit von Kritik an der bestehenden Ordnung in Aussicht. Während »Sports and Politics« die normalisierende Wirkung der alltäglichen Infrastruktur durch die Übertragung in einen anderen, durch die künstlerische Initiative geöffneten Raum unterbricht, verweist das »Architectural Blessing« auf die grundsätzliche Möglichkeit, dass mit dem Abriss des Einkaufszentrums auch das durch ihn verräumlichte Machtprinzip außer Kraft gesetzt werden könnte. Wie diese Möglichkeit von der letzten Szene der Eröffnungsperformance an zum dramaturgischen Prinzip des Festivals wird, soll nun unser Thema sein.

Vorstellen, unterbrechen, eröffnen

Kehren wir hierfür noch einmal zum kalten Winterabend auf den Vorplatz des Einkaufszentrums zurück. Von der Balustrade auf Höhe des ersten Stocks lauschen wir der »Festrede« auf Tårnby Torv, die in ihrem deplatzierten Pathos gleichzeitig komisch und rührend wirkt. Gerade haben wir die Auflistung der typischen Handlungs- und Bewegungsabläufe an diesem Ort vernommen und uns vorgestellt, wie sich in ihnen Tag für Tag die kleinstädtische »Normalität« aktualisiert. Doch nun verkündet Liebmanns Stimme durch das Megaphon: »Tårnby Torv. Wir nähern uns deinem Ende. / Ich wünsche dir eine gute Zukunft. / Ich kann sie voraussehen.« Vordergründig scheinen diese letzten Zeilen der skurrilen Laudatio lediglich den geplanten Abriss des Gebäudes vorwegzunehmen. In Korrespondenz mit dem anfänglichen Bild der verwehenden Vogelfutterbuchstaben aber mag die Schlusspassage auch unterstreichen, dass Ordnungen grundsätzlich zur Disposition stehen und zumindest im Modus der Imagination fragwürdig gemacht werden können. So könnte man, ausgehend von diesem überraschenden Schluss, fragen, wie dieser spezifische Raum anders zu denken wäre und ob dadurch die an ihn geknüpften Macht- und Subjektivierungsformen punktuell unterbrochen werden könnten – zunächst und zumindest im Modus der Imagination. Aus der Inventarisierung der bestehenden Ordnung weist die Performance also letztlich in eine poetische Praxis der Imagination hinaus, die den eben noch

als normalisiertes Milieu gekennzeichneten Raum heterotop⁴² werden lässt. Erst einmal ungeachtet der Frage nach der ›tatsächlichen Realisierbarkeit‹ oder dem ›wirklichen Veränderungspotenzial‹ wird somit eine Hoffnung vernehmbar, die bereits die Presseerklärung des Festivals formuliert hatte: das Bekannte fremd werden zu lassen und »einen Raum der Neugier für das Unbekannte« zu öffnen.⁴³

Diesen Raum der Imagination eröffnete ganz explizit auch die Eröffnungsveranstaltung der ersten Edition des Festivals im Jahr 2017. Unter dem aussagekräftigen Titel »Imaginations for a Place« waren hier Festivalbesuchende und –mitwirkende dazu eingeladen, spielerisch ungewohnte Verhaltensweisen und Bewegungsabläufe innerhalb des Einkaufszentrums zu erproben. Wieder kann ein Bezug zu Perec hergestellt werden, insofern dessen poetisches Schreiben Unterbrechungen produziert: An seine Ausführungen zum normalisierten Raumkonzept der zeitgenössischen Wohnung schließt Perec eine Reihe von poetisch-hypothetischen, durch die Rekurrenz des Wortfelds *imagination* markierte Überlegungen dazu an, wie eine *andere* Ordnung des Wohnraums aussehen könnte: »On peut *imaginer* sans peine un appartement dont la disposition reposerait, non plus sur des activités quotidiennes, mais sur des fonctions de relations [...]« [63] oder »Il faut sans doute un petit peu plus d'*imagination* pour se représenter un appartement dont la partition serait fondée sur des fonctions sensorielles [...]« [64] sowie »Il vaudrait mieux, tant qu'à faire, *imaginer* une disposition thématique [...]« [65, Hervorhebungen L.S.].



Abbildung: Szenenbild »Imaginations for a place« 2017 © Onur Agbaba

⁴² Vgl. Foucault, *Die Heterotopien. Der utopische Körper*.

⁴³ Tårnby Torv Festival, *Pressemitteilung* 2018, <http://taarnbytorvfestival.dk/eng/wp-content/uploads/2017/11/Press-text-Ta%CC%8Arnby-Torv-Festival-1.pdf>, (13. 03. 2019).

Die Affirmation einer grundsätzlichen Veränderbarkeit bestehender Raumordnungen, die letztlich nichts anderes tut, als darauf zu insistieren, dass jede Ordnung kontingent und historisch ist, bildet in beiden Ausgaben des Festivals den programmatischen Ausgangspunkt. Damit wird im doppelten Sinn eine *Eröffnung* vollzogen: Denn als Liebmann am Ende seiner ›Lobrede‹ die mitgeführte Konfettikanone ›abfeuert‹ und glitzernde Papierschnipsel auf das immer noch unten stehende Publikum herunterregnen, wird nicht nur offiziell das Festival, sondern spekulativ auch die Möglichkeit eines die Norm überschreitenden, sie temporär unterlaufenden oder ihr punktuell zuwiderhandelnden Tuns eröffnet. Auf diese doppelte Geste der Eröffnung – eines Festivals und einer Möglichkeit – folgt die Einladung, das Gebäude gemeinsam zu betreten, was wir nun, noch während die letzten Papierschnipsel zu Boden sinken, nach und nach tun.

Raum: Durchlässigkeit, Offenheit und Mit-Verantwortung

Im Obergeschoss gelangen wir in einen schlicht, aber einladend eingerichteten Raum – ein ehemaliges Büro, das sicher nie zu den öffentlich zugänglichen Bereichen des Einkaufszentrums zählte – mit verschiedenen Sitzmöglichkeiten und Tischen sowie Getränken und kleineren Snacks, die zum Empfang bereitstehen. Von dort aus betreten wir den über eine Zwischentür zu erreichenden, mehr als dreimal so großen Raum, in dem die weiteren Programmpunkte dieses Abends stattfinden, ein Tanzstück mit sechs Tänzer*innen und eine Ein-Mann-Performance. Beiden Räumen zusammen genommen gibt ein handgemaltes Schild an der Tür seinen Namen, der mit feinsinnigem Humor das Thema Öffentlichkeit aufgreift: »Public Space«.

Was hier stattfinden wird, ist also Teil der ästhetisch-poetischen Suche nach einer anderen Möglichkeit von Öffentlichkeit entgegen oder unterhalb der bestehenden Ordnung. Die gesellige Atmosphäre des *Public Space* und die explizite Einladung, dort miteinander Zeit zu verbringen, offenbaren gleich am ersten Festivalabend, dass auch der spontane und unvermittelte Kontakt zwischen allen Beteiligten als Praxis verstanden wird, die in der bestehenden Konstellation ein gewisses kritisches Potenzial birgt. Als Versuch einer punktuellen Intervention gegen die Ordnung, die nur (autonome) Individuen oder (statistisch berechenbare) Kollektivitäten denken kann, fördert die Einrichtung des *Public Space* Begegnungen und Gesprächssituationen und markiert die Gestaltung und Nutzung eines gemeinsamen Raums als geteilte Aufgabe. Zwischen den Künstlern des Festivals und dem Publikum wird dabei weder räumlich, noch organisatorisch scharf getrennt; Materialien und Ressourcen sind tendenziell sichtbar und allgemein zugänglich, die Grenze zwischen dem

Empfangs- und Versammlungsraum und dem angrenzenden großen Aufführungssaal, in dem ein Großteil der Programmbeiträge stattfindet, bleibt das ganze Festival über durchlässig. Weiterhin ist von vornherein sichtbar, dass in diesem Raum gewisse Tätigkeiten anfallen – und gemeinsam getan werden müssen. So umfasst der Sitz- und Begegnungsbereich auch eine Art offene Küche, in der Geschirr, Wasserkocher, Tee, Kaffee und Snacks ebenso offen bereitliegen wie Spülmittel, Abfalltüten und Kehrbesen. Von der Einrichtung seines Raumes her versteht sich das Festival als Einladung, zu einer geteilten Praxis der Mit-Verantwortung zu finden, die, wenn auch in einem viel überschaubareren Rahmen, an die kollektive Selbstverwaltung des *Asilo* in Neapel erinnert.

Der an den Begegnungs- und Aufenthaltsraum angrenzende, weitläufige Aufführungsraum ist ebenfalls offen für innenarchitektonische und szenographische Veränderungen sowie für unterschiedliche Schauanordnungen und Positionen der jeweiligen Bühnenfläche. Tatsächlich wird sich die Blickrichtung der Zuschauenden hier immer wieder verändern: Bei manchen Programmbeiträgen schauen sie frontal auf die der Tür gegenüberliegende Rückwand des langgestreckten Raums, mal nehmen sie unterhalb der langen Fensterfront Platz und blicken auf die durch das einfallende Licht beleuchtete breite Seitenwand. Die Tanzperformance am ersten Abend bespielt zu dem die Fensterfront selbst und den davor situierten, balkonartigen Umlauf ums Atrium. Zu den debattenartigen Programmpunkten werden spontan und mit der Hilfe aller Anwesenden Sitzkreise erstellt; mitunter sehen die einzelnen Vorstellungen auch überhaupt keine feste Sitzordnung oder Blickrichtung vor.

Der ›Theaterraum‹, den das Festival eröffnet und zugänglich macht, ist also lediglich diskursiv als solcher markiert und ansonsten – wie seine leeren, weißen Wände – für eine prinzipiell unabschließbare Vielzahl von Nutzungen, Einrichtungen und Gestaltungen offen. Jedwede Raumaufteilung bleibt im Festivalzusammenhang prekär und widerruflich. Sie wird von Mal zu Mal im Zusammenspiel der Kunstschaffenden, des Festivalteams und des Publikums geschaffen und erfordert von allen Beteiligten ein Mindestmaß an Aufmerksamkeit, Raumwahrnehmung und Mitverantwortung. Unserem Eindruck nach gerät die Abschlussszene der letzten im Programm gezeigten Performance, in der die Mitglieder des ungarischen Theaterkollektivs Pneuma Szöv das Publikum einladen, mit roter Farbe die langgestreckte Seitenwand zu beschreiben, unter anderem deswegen zur aussagekräftigen ›Katastrophe‹: Die Aufführung verebbt in einem irritierten und unmotivierten Durcheinander halbherziger Handlungen und auf der bis dato für Projektionen und Vorstellungen aller Art freigebliebenen Wand erscheinen ebenso rat- wie belanglose Schrift- und Bildelemente in tiefender und verschmierender roter Farbe. In einer künstlerisch und dramaturgisch überaus

prekären Situation zeigt sich hier besonders drastisch die Fragilität, die eine radikale Entscheidung für Mit-Verantwortlichkeit und horizontale Selbstverwaltung mit sich führt. Eine ›Wertung‹ nach Maßstäben ›ästhetischer Qualität‹ ist hier möglicherweise weniger angebracht und fruchtbar als die Würdigung dessen, was in dieser in jeder Hinsicht ›missglückten‹ Szene sichtbar wird: die geteilte Verantwortung für einen Raum als überaus prekäre und ›riskante‹ Konstellation von Körpern, physischen und symbolischen Materialitäten.



Abbildungen: Unterschiedliche Nutzungen des Aufführungsraums2018 © 1 Onur Agbaba, 2 Manon Siv Dusquenay, 3-4 Csilla File

Wie diese kurzen Darstellungen der räumlichen Dispositive des Festivals zeigen konnten, beruht dessen Raumkonzept auf dem uns in der Gemeingutdebatte bereits begegneten Prinzip der geteilten *Raum-Sorge*, die eine vielstimmige und vielörtliche Mit-Verantwortung voraussetzt und sich als wesentlich prekäre und unabschließbare Aufgabe gibt.

Dramaturgie: Praxis des Bezugs

Das weitere Festivalprogramm behält die beiden wesentlichen, bereits am ersten Abend erkennbaren ›Fluchtlinien der Kritik‹ recht konsequent bei: Imagination und Mit-Verantwortung als Arbeit am sozialen Verhältnis. Mit insgesamt sechs performativen Positionen, drei Gesprächs- oder Debattenformaten, einer Filmprojektion, einem Workshop

und drei kulinarisch-konvivialen Aktivitäten einspurig und insgesamt sparsam gehalten, erlaubt es allen Zuschauenden, an sämtlichen Programmpunkten ohne zeitliche Kollisionen und große Hast teilzunehmen. Gerahmt wird das Programm von der Eröffnungsperformance und einem abschließenden Brunch. Der dritte Tag legt einen Schwerpunkt auf die künstlerische und diskursive Arbeit mit Kindern und Jugendlichen, wobei diese in einer Debatte, einem Workshop und einer Performance selbst zu Beitragenden des Festivals werden. An allen Tagen läuft zudem in mehreren Slots der individuell zu erlebende Audiowalk »There is no place like ...« der beiden Tänzer und Absolventen der Danske Scenekunstscole Lukas Racky und Onur Agbaba.

In diesem etwa halbstündigen Hörstück werden die Teilnehmenden einzeln in einem offenen Fahrradanhänger von *Tårnby Torv* zu einem nahegelegenen öffentlichen Park gefahren und dort mit Kopfhörern und einigen Utensilien, die im Laufe des anschließenden Spaziergangs zum Einsatz kommen, für einige Zeit sich selbst und der Tonspur überlassen. Das Audio lädt im Gestus der perecschen »Travaux pratiques« [100ff.⁴⁴] dazu ein, die Umgebung des Parks in unterschiedlichen Weisen wahrzunehmen, zu begehen, zu nutzen und zu reflektieren. Über Gedankenspiele – die wiederum der Feder Perecs entstammen könnten: »Essayer d’imaginer ce que deviendra Paris« [130] – macht es verschiedene Vergangenheiten und Zukünfte des Parks vorstellbar und thematisiert die jeweilige Situiertheit der Zuhörenden in diesen realen oder imaginären Umgebungen. »There is no place like ...« verknüpft die Vorstellungskraft des Einzelnen mit einem sinnlich-physischen, somatischen Bezug auf die konkrete, räumlich-materielle Umwelt und insistiert somit auf der Möglichkeit, die Ordnungen dieser Umwelt gedanklich oder performativ zu erfassen, um sie entweder bewusst zu affirmieren oder punktuell zu unterbrechen.

Immer wieder macht das Festival also Momente des Einrichtens, Verweilens, Bewohnens, Um- und Neuordnens stark, die nicht nur grundsätzlich einen veränderbaren Zwischenraum zwischen menschlichen und nicht menschlichen Parametern und Akteuren voraussetzen, sondern darüber hinaus Hannah Arendts These bekräftigen, dass auf diesen »objektive[n] Zwischenraum in allem Miteinander« mit »Taten und Worten«, durch ein »lebendig Handeln und Sprechen« eingewirkt werden kann (225). Akzeptieren wir hier, sozusagen in einer heuristischen Annahme, die anthropozentrische Färbung des arendtschen Handlungsbegriffs sowie ihre Unterscheidung zwischen dem »Zwischenraum der Welt« einerseits und dem

⁴⁴ Perec, *Espèces d'espaces*, S. 100ff. Zitiert seien hier nur einige dieser »Aufgaben«, die in Wortlaut und Inhalt durchaus in »There is no place like ...« hätten verwendet werden können: »Observer la rue«, »Noter ce que l'on voit«, »S'obliger à voir plus platement.«, »Déchiffrer un morceau de ville, en déduire des évidences«, »Boire son demi« (im Falle des Audiowalks kein Bier, sondern eine Tasse Tee), »Attendre«.

»Bezugsgewebe menschlicher Angelegenheiten« andererseits, dann können wir mit ihren Worten beschreiben, wie das Festival, das ja am Verhältnis von Theater und öffentlichem Raum interessiert ist, systematisch jene Sphäre zu öffnen versucht, die sich wesentlich aus den Handlungen innerhalb und im Umgang mit einer *Vielheit* ergibt: Diese Sphäre, in der »Menschen sich direkt, über die Sachen, welche den jeweiligen Gegenstand [ihres Handelns und Sprechens] bilden, hinweg aneinander richten und sich gegenseitig ansprechen« (ebd.), in der sie folglich durch ihr jeweiliges Handeln und Sprechen eine je singuläre Position beziehen und sich innerhalb eines Gefüges solcher Positionen verorten, nennt Hannah Arendt »politisch, was heißt, daß sie nicht aus Ideen oder Tendenzen oder allgemeinen, gesellschaftlichen Kräften entsteht, sondern aus Handlungen und Taten, die als solche durchaus verifizierbar sind« (230). Die konkrete, handelnde Bezugnahme und das sich aus ihr ergebene Netz singulärer Positionen treten also dem »allgemeinen, gesellschaftlichen« – das heißt, wir erinnern uns: ökonomisch normierten – Verhalten gegenüber, es entfaltet sich innerhalb und entgegen seiner Ordnung punktuell und temporär, aber darum nicht weniger effektiv.

Ausgehend von der eingangs buchstäblich »ausgestreuten« Frage nach der »Public Sphere« setzt das Festival diese Art der Bezugnahme auf den Raum und diejenigen, die sich in ihm aufhalten, zentral. Dabei spricht es alle Teilnehmenden, unabhängig von ihrer Funktion, ihrer Herkunft, ihrem Alter, ihrer Vorbildung, ihrem kulturellen und sozialen Kapital und so weiter als Träger der Möglichkeit an, handelnd mit der angetroffenen Umgebung in Bezug zu treten, und zwar über eingeübte Verhaltensmuster, automatisierte Bewegungsabläufe und festgelegte Raumordnungen hinaus oder hinweg. Mit dieser Mikropolitik des singulär-pluralen Bezugs berührt das Festival eine Art *Nullpunkt*, auf den die in seiner Eröffnung gestellte (und es somit eröffnende) Frage nach dem öffentlichen Raum gewissermaßen zurückstrebt: *Was beziehungsweise wo* der öffentliche Raum ist, hängt von der Qualität des Verhältnisses ab, das sich zwischen den im Raum erscheinenden Akteuren sowie zwischen den Akteuren und dem Raum selbst ergibt. Die Möglichkeit der Kritik an der bestehenden Ordnung beginnt hier an diesem »Nullpunkt« des singulär-pluralen Bezugs.

Diese Poetik des Bezugs lässt sich sehr eindrücklich in dem nachverfolgen, was man »Publikumspolitik« des Festivals nennen könnte. Im letzten Teil unserer Auseinandersetzung mit dem *Tårnby Torv Festival* wollen wir uns auf diesen Aspekt konzentrieren, der schon allein aus offensichtlichen etymologischen Gründen eng mit der Frage nach dem öffentlichen Raum verwoben scheint.

Raumwerden: Publikum und Exposition

In der Analyse der Raum- und Programmdramaturgie haben wir gesehen, dass dem Publikum des Festivals von vornherein eine besondere Rolle zukommt: Seine Mitglieder sind nicht, wie es die Raum- und Verhaltensordnung des Einkaufszentrum »normalerweise« vorsehen würde, als statistisch erfassbare Konsumenten und Produktivkräfte angesprochen, sondern als vielfältiges Bezugsgeflecht und soziale Konstellation, deren Zusammenkunft, Mit-Wirkung und Mit-Verantwortlichkeit das Festivalgeschehen als solches erst möglich macht und von Anfang bis Ende begleitet und stützend hält. Raum- und Programmdramaturgie legen so die Vermutung nahe, dass das Festival sein Publikum gleichsam als »Chor« versteht, dessen »»anfanglose Gegenwart« im Hier«⁴⁵ erst die Möglichkeit jedwedes künstlerischen, diskursiven oder raumpoetischen Geschehens einräumt. Der Blick wird gleichsam auf die *Voraussetzungen* gelenkt, ohne die kein Festival möglich wäre: die geteilte Anwesenheit im Raum, die geteilte Verantwortung für diesen Raum und das gemeinsame Erscheinen *als* dieser Raum. Dies ist die erste und gewissermaßen primäre Antwort, die das Festival auf seine Frage nach dem öffentlichen Raum gibt: Diesseits möglicher historischer Besetzungen desselben, von denen das Einkaufszentrum mindestens eine materialisiert, hat der öffentliche Raum mit der prekären »»Zwischenräumlichkeit«« der Körper zu tun, die sich in einem vielfältigen »Hier« artikuliert und um deren »Bewohnbarkeit« stets zu ringen ist.⁴⁶

Ausgehend von und gewissermaßen oberhalb dieser chorischen Grundkonstellation wird die Frage der *pólis* gestellt – die Frage des öffentlichen Gemeinwesens innerhalb der konkreten städtischen Konstellation. Logischerweise spielt diesbezüglich ein bestimmtes Segment des Festivalpublikums eine besondere Rolle – die Bürgerinnen und Bürger der Stadt Tårnby. In der Pressemittlung zur zweiten Ausgabe heißt es dementsprechend, die Initiative *Tårnby Torv Festival* verstehe sich als »attempt to strengthen the line between artistic work, social debates and the main characters in the play: *The people living around the corner*«⁴⁷. In dieser Formulierung wird den Bewohnern des Stadtviertels – »denen also, die »schon da waren««– ein besonderer Auftritt gewährt: »Hauptfiguren« eines Stücks sollen sie werden, das sich aus einem Geflecht aus künstlerischen Arbeiten, sozialen Fragen und dem »Hier einer »Stadt«« ergibt.⁴⁸ Was heißt nun aber *main characters* und warum wird an dieser Stelle auf eine derart protagonistische Formulierung zurückgegriffen? Geht es etwas darum, aus den Bürgern Tårnbys im Rampenlicht stehende Protagonisten zu machen oder sie als heroische

⁴⁵ Ulrike Haß, »Woher kommt der Chor«, in: *Maske und Kothurn*, 58. Jg., 1/2012, S. 13–30, hier S. 26.

⁴⁶ Vgl. ebd.

⁴⁷ Tårnby Torv Festival, *Pressemitteilung 2018* Hervorhebung L.S.

⁴⁸ Vgl. Haß, »Woher kommt der Chor«, S. 26ff.

Einzelfiguren auszustellen, wie es womöglich gewisse Formate sogenannter ›partizipatorischer‹ Kunst tun würden?⁴⁹ Und wäre damit nicht genau jene Qualität verraten, die in der Grunddramaturgie des Festivals besonders angesprochen und sichtbar gemacht ist?

Protagonisten im Erscheinungsraum der pólis?

Kurz bevor die ›Leute ums Eck‹ als ›Hauptfiguren‹ des ›Stücks‹ aufgerufen werden, ist im Presstext von Theater und Bühnenkunst selbst die Rede, und zwar als Phänomene, die einerseits historisch mit Raum der *pólis* verbunden sind, und andererseits der Sphäre des Spiels strukturell nahestehen:

The background for the festival is a research about the function of theatre for a democratic culture. How can entertainment, the play with metaphors and serious content, eye-to-eye exchange and common fun create a sense for a location and the people living there?⁵⁰

Theater als Unterhaltung, Spiel, verkörperte Austauschpraxis und gemeinschaftliches Vergnügen könne dazu beitragen, einen ›Sinn‹ für einen Ort und die an diesem Ort lebenden Menschen zu entwickeln. Dadurch entstehe – möglicherweise, so die ›Hypothese‹ des Festivals – eine ›demokratische Kultur‹. In der online veröffentlichten Selbstdefinition des Festivals wird dieser Zusammenhang von Theater und Demokratie bekräftigt, und zwar im Hinblick auf ›relevante soziale und politische Belange‹:

Historically, stage art has been a vital part of the democratic society. A place where people were confronted with relevant social and political issues. How do we keep theatre and performance relevant for the everyday people?⁵¹

Bereits vor Beginn des Festivals wird also ein emphatischer Theaterbegriff etabliert, der in der unverzweckten Zusammenkunft sowie in der gemeinschaftlichen Auseinandersetzung mit Themen, die alle betreffen, das *politische* Potenzial der Kunstform situiert. Angesichts des spezifischen Hier und Jetzt, in das sich das Festival einschreibt, wird deutlich, wohin diese Erklärungen zielen. Sie zielen in die Leerstelle, die die normalisierende Konfiguration des öffentlichen Raums aufreißt, indem sie Leben nur unter dem Aspekt seiner ökonomischen Ver zweckung anspricht und die ausschließlich als Konsumenten und Produktivkräfte adressierten Einzelnen von den komplexen Fragen eines weder ökonomisch noch anderweitig verfügbaren Zusammenlebens abschneidet. Der Wunsch, die ›Leute ums Eck‹ zu ›Hauptfiguren‹ zu machen, kommt dementsprechend dem Begehren gleich, innerhalb einer anonymisierten

⁴⁹ Für eine differenzierte Kritik partizipatorischer Kunstformen vgl. Claire Bishop, *Artificial hells. Participatory art and the politics of spectatorship*, London: Verso 2012.

⁵⁰ Tårnby Torv Festival, *Pressemitteilung* 2018.

⁵¹ Tårnby Torv Festival, *About Tårnby Torv Festival*.

und fragmentierten sozialen Konstellation überhaupt wieder ein ›Erscheinen‹ möglich zu machen, den ›Statisten‹ der normalen Ordnung einen Erscheinungsraum zu öffnen.

Hier gelangen wir einmal mehr zu den Lesarten und Begriffen des öffentlichen Raums, die der Erbauung des Einkaufszentrums zeitgenössisch sind. Wir erinnern uns: Georges Perec brachte den ›Tod des Stadtviertels‹, der Arendts Absterben des öffentlichen Raums (vgl. 75) entspricht, mit der ›laschen‹ Qualität des Sozialen in Verbindung. Um das Stadtviertel wiederzubeleben, müsste man, im doppelten Wortsinn des französischen Verbs *animer* (*animieren* und *wiederbeleben*):

Animer, comme on dit, le quartier. Souder ensemble les gens d'une rue ou d'un groupe de rues par autre chose qu'une simple connivence, mais une exigence ou un combat. [115, Hervorhebungen L.S.]

So wie Arendt im ›Handeln‹, das als solches »gar nicht zustande kommen würde, wenn es nicht das gemeinhin Übliche durchbräche«, diejenige Tätigkeit erkennt, »welche die *Welt* angeht, also den *Zwischenraum*, indem Menschen sich bewegen« (260), meint Perec, dass ein außergewöhnliches Ereignis, wie eine »(Heraus)Forderung« oder ein »Kampf«, »die Leute« buchstäblich »zusammenschweißen« könnte, wobei das Verb *souder* in starkem Kontrast zur schlaffen Hand des gewohnheitsmäßigen Grußes steht. Wie im oben zitierten Abschnitt aus dem Presstext des *Tårnby Torv Festival* sehen Perec und Arendt im der Alltagszeit enthobenen Spiel sowie im ernstzunehmenden ›Kampf‹ – zum Beispiel um ›relevante gesellschaftliche Themen‹ – das erstrebenswerte Gegenteil des ökonomisch vereinnahmten und politisch ›abgestorbenen‹ Raums.

Bezeichnender und gleichzeitig kaum überraschender Weise bringt Perec, der im Kontext des Absterbens des Stadtviertels stellvertretend vor allem das Kino beweint – »Ce que je regrette, surtout, c'est le cinema de quartier« –, bezeichnenderweise bringt er denn auch an dieser Stelle und in unmittelbarem Zusammenhang mit den Signalwörtern *exigence* und *combat* die Möglichkeit des Theaters ins Spiel:

Évidemment on pourrait fonder un orchestre, ou faire du théâtre dans la rue. Animer, comme on dit, le quartier. Souder ensemble les gens ...« [115].

Orchestergründung und ›Theater auf der Straße‹ werden hier über die Verkettung der Infinitive *fonder* (*un orchestre*), *faire* (*du théâtre*), *animer* (*le quartier*), *souder ensemble* (*les gens*) mit der Hoffnung auf eine Wiederbelebung des öffentlichen Raums und eine Stärkung beziehungsweise qualitative Verbesserung des sozialen Geflechts verbunden. Arendt hätte dieser emphatischen Erwägung der Bühnenkünste als Antidot gegen das ›Absterben des Stadtviertels‹ vermutlich ebenso zugestimmt wie der ›Hypothese‹ des *Tårnby Torv Festivals*,

Theater könne für eine demokratische Kultur eine gewisse Rolle spielen. Schließlich gilt der Philosophin Theater als »die Kunst ›handelnder Personen‹« und mithin als »die politische Kunst par excellence«, deren »alleinigen Gegenstand der Mensch in seinem Bezug zur Mitwelt bildet« (233f.). Das auf je singulären Entscheidungen beruhende, und als solches die Kühnheit einer Überschreitung erfordernde *Handeln*, dem das Theater ursprünglich gewidmet sei, steht bei Arendt im Gegensatz zum pauschal verordneten *Verhalten*, das unabhängig von der »ungreifbare[n] Identität« (ebd.) – oder sagen wir: Singularität – der Einzelnen unterschiedslos alle erfasst und einer spezifischen Ordnung unterwirft. Als Ort von *Handlungen* entziehe sich Theater »aller Verallgemeinerung« (ebd.) – es wurzele im Singulär-Konkreten, das sich in jedem spezifischen (bei Arendt: *durch Handlung ausgezeichneten*) Bezug zur Welt aktualisiert.

Arendts Theaterbegriff ist ganz offensichtlich anthropozentrisch und maßgeblich an der Figur des handelnden Protagonisten ausgerichtet. Gerade als solcher aber ist er für das Verständnis der oben zitierten Passagen aufschlussreich: Denn wie bei Perec und Arendt wird Theater im Presstext des Festivals als Raum einer *gewissen* Bezüglichkeit affirmiert, einer Bezüglichkeit nämlich, die sich nicht in der ökonomischen Zweckmäßigkeit erschöpft, sondern im »So-und-nicht-anders-Sein der handelnden Personen« (ebd.) gründet, das heißt im je *singulären* Erscheinen innerhalb eines pluralen Zusammenhangs. Wenn die Bürger Tårnbys im Festival also zu »Hauptfiguren« werden sollen, so deswegen, weil die »protagonistische« Qualität einer singulär in Erscheinung tretenden Person das Gegenteil dessen ist, was ihr als Statist und statistisches Element in der ökonomisierten Ordnung des Stadtraums »normalerweise« gebührt.

Diesen Grundsatz versucht das *Tårnby Torv Festival* vor allem dadurch immer wieder zu aktualisieren, dass es die Bürger Tårnbys wiederholt als singuläre Träger von Erfahrungen, Handlungspotenzialen und Begehren anspricht und als solche in Erscheinung bringt: So sind sie dezidiert die »Protagonisten« des partizipativen Filmprojekts, das im Vorfeld des Festivals realisiert und als sein Programmhöhepunkt gezeigt wird. In diesem Film, um den es am Ende dieser Topographie noch gehen wird, werden einzelne Bewohner der Kopenhagener Vorstadt in ihren privaten Räumen und über gewisse Handlungen porträtiert, die sie selbst auswählen und in Szene setzen. An anderer Stelle des Festivals wird einzelnen Kindern und Jugendlichen aus der Stadt ein Ort der Sicht- und Hörbarkeit eingeräumt. Nicht zuletzt kommen im Laufe der Festivaltage immer wieder Vertreter lokaler Initiativen und Projekte zu Wort, die zum Beispiel in der festivalinternen Debatte »What's necessary today...« als Experten soziokultureller und stadtpolitischer Arbeit vor Ort wahrgenommen werden.

Besonders deutlich wird das Interesse am Subjektiv-Singulären an dem Festivals-Tag, der die Kinder und Jugendlichen der Stadt ins Rampenlicht rückt: Wie bereits bei der ersten Festivalsausgabe im Vorjahr sind auch im Herbst 2018 zwei Kinder im Alter von acht und dreizehn Jahren eingeladen, unter der Überschrift »We are the Future« aus ihrem Leben in Tårnby zu erzählen und mit dem Publikum zu diskutieren. Der von der Tänzerin und Choreographin Manon Siv Duquesnay moderierte Teil des Gesprächs dreht sich um das Thema Freizeit. Beide Befragten verbinden es prompt mit ihren Aktivitäten in lokalen Amateursportvereinen. Die »Hobbies« nähmen »neben der Schule« den meisten Platz in ihrem Alltag ein, im Sportverein trafen sie ihre Freunde und sozialen Kontakte und die Teilnahme an Wettkämpfen strukturierte über die nachmittäglichen Trainings unter der Woche hinaus auch einen Großteil der Wochenenden. Der im örtlichen Curling-Verein aktive Oliver berichtet in perfektem Englisch, dass er außerdem viel Zeit mit Online-Computerspielen verbringe und deswegen »Freunde in aller Welt« habe. Er könne sich vorstellen, in England oder Amerika zu leben, aber eigentlich fehle es ihm in Tårnby an nichts – Langeweile habe er nie. Auf die Frage einer Festivalbesucherin, was er täte, wenn er Bürgermeister von Tårnby wäre, antwortet er, dass eigentlich alles gut so sei, wie es ist, und er höchstens die Schulzeiten verkürzen würde. Ein Geheimnis über Tårnby fiel ihm nicht ein. Seine Urgroßeltern seien nach dem zweiten Weltkrieg nach Tårnby gezogen, um ein ungestörtes Leben zu führen, und in der Schule habe er gelernt, dass man in diesem Krieg 2000 der 7800 in Tårnby lebenden Juden »weggeschafft« habe. Abgesehen davon habe Tårnby, im Gegensatz zu anderen Orten in Dänemark, keine Geschichte. Sein Zukunftstraum sei es, im Büro zu arbeiten, weiter in den Sportverein zu gehen und irgendwo zu leben, wo es »ruhig zugehe« und alle so viel haben, wie sie zum Leben brauchen. Wenn etwas »ganz Verrücktes« in Tårnby passieren würde, was er sich allerdings nur schwerlich vorstellen könne, wäre das wohl »Schnee«.

Während das gleiche Gespräch in der ersten Festivalsedition, damals unter dem Titel »Dreams for sale«, in einer Diskussion darüber endete, ob Kopenhagen oder Tårnby den dort lebenden Menschen mehr *Sicherheit* böte⁵², schließt das Format bei der zweiten Ausgabe mit einem Plädoyer der Kinder für ein ruhiges, geregeltes und ungestörtes Leben in einem vertrauten Umfeld. Im Anschluss an das etwa einstündige Gespräch sind Kinder und Publikum, ebenfalls wie im Vorjahr, zu einem experimentellen Workshop des

⁵² Liebmann, »Tårnby Torv Festival 2017«. An dieser Stelle könnte das Sicherheitsplädoyer der Kinder als Symptom der spezifischen Formierung von Macht und Subjektivität diskutiert werden, die in Giorgio Agamben, »Comment l'obsession sécuritaire fait muter la démocratie«, in: *Le Monde diplomatique*, 1/2014, S. 22–23 im Anschluss an Foucault umrissen wird.

Performancelabels Liveart.dk eingeladen, bei dem laut Ankündigung und Titel »50 gefährliche Dinge« performativ erprobt werden können. Anders als im Vorjahr nehmen daran diesmal nur sehr wenige Kinder teil.

Weder im Laufe des Festivals noch in der schriftlichen Dokumentation der vorangegangenen Ausgabe wird die Begegnung mit den Jugendlichen aus Tårnby weiter kommentiert oder bewertet. Gleichwohl macht ihre Position innerhalb des Festivalprogramms unmissverständlich deutlich, dass sie als eine Anordnung verstanden wird, um die Frage nach dem öffentlichen Raum anhand einer konkreten Konstellation gemeinsam zu bearbeiten. Denn der Austausch mit den als Experten auftretenden Jugendlichen bringt einerseits einen bestimmten Subjektivitätstyp in Erscheinung, der ins diagnostische Bild des »absterbenden Stadtviertels« und des normierenden Raumbezugs in einer ökonomisch strukturierten Gesellschaft passt. So könnte man den Umstand, dass die »privaten und weltunbezogenen Liebhabereien [...], die wir Hobby nennen« (138), sowie der Wunsch nach einem ungestörten, »normalen« Leben in der Erzählung der Befragten eine derart zentrale Rolle spielen, durchaus als Ausweis der normalistischen Ordnung deuten. Andererseits, also über die Sichtbarmachung eines symptomatischen Mangels an Fantasie, antikonformen Denkbewegungen und »Träumen« im emphatischen Sinne hinaus, arbeitet das Format punktuell und experimentell an der Überwindung dieses Dispositivs, indem es seine vermeintlich mustergültigen Repräsentanten als *Sprechende* »zum Vorschein und ins Spiel bring[t]« (224) und somit wieder an eine Art Nullpunkt von Öffentlichkeit rührt: Ungeachtet des vermeintlich ernüchternden Inhalts zeigt »diese unwillkürlich-zusätzliche Enthüllung des Wer des [...] Sprechens« (ebd.) eine singuläre Position innerhalb einer pluralen Konstellation an: Es bringt sie förmlich zur Erscheinung.

Nun ist allerdings nicht nur das *Dass* dieser Erscheinung, sondern auch ihr *Wie* relevant. Das Gespräch mit den Kindern findet im gemeinschaftlichen Aufenthaltsraum statt, der seit Beginn des Festivals als Raum einer geteilten Sorge fungiert. Es gibt keine erhöhte Bühnenfläche und keine sonstigen exponierenden Dispositive im Raum – Zuhörende und Sprechende sitzen auf Augenhöhe und in einem improvisierten Stuhlkreis beieinander. Insgesamt nehmen nur etwa zehn Personen am Gespräch teil, was für eine nahezu intime Atmosphäre sorgt. Gleichzeitig kommunizieren sich in dieser Konstellation Unsicherheiten direkt und unvermittelt, sowohl aufseiten der Sprechenden, als auch aufseiten der Zuhörenden. Leicht entstehen Gefühle peinlicher Berührung oder sprachloser Verlegenheit. Weder die Moderatorin des Gesprächs noch der ebenfalls anwesende Festivalleiter übernehmen für solche Momente gesondert Verantwortung. Ohne die Legitimität dieser

Haltung bewerten zu können oder zu wollen, können wir in jedem Fall festhalten, dass es bezüglich des *Wie* des singulären Sprechens eine Abgrenzung von Arendt braucht: Denn nicht ein starkes, autonomes, intentionales und heroisches Sprechen im emphatischen Sinne des arendtschen Erscheinungsraums bringt die Anordnung hervor, sondern ganz im Gegenteil ein symptomatisches, sich selbst entlarvendes Sprechen und Zuhören. Es ist ein Sprechen, das exponiert, berührbar macht und die Anwesenden gerade dadurch in ein singuläres Verhältnis zueinander bringt.

Wir stimmen Arendt darin zu, dass durch das Sprechen der an dieser Stelle Versammelten hier, wie überall, »wo immer Menschen handelnd und sprechend miteinander umgehen« (251), ein *Erscheinungsraum* entsteht. Allerdings legt es die hier beschriebene Partizipationserfahrung nahe, die *Qualität* dieses ausdrücklichen In-Erscheinung-Tretens zu modifizieren, und zwar im Sinne einer Suchbewegung »nach neuen Formen von Subjektivität«, die »die Art von Individualität zurückweisen, die man uns seit Jahrhundert aufzwingt.«⁵³ Nicht ein starkes, aktives, intentionales Handeln und Sprechen eröffnet dann den Raum des gemeinsamen Erscheinens, sondern das spürbar werdende ›Schon-gemeinsam-da-sein‹ in einer prekären, gegen- und allseitigen Exposition. Der Erscheinungsraum entsteht dort, wo die versammelten Einzelnen als prekäre, verletz- und berührbare Subjektivitäten in Erscheinung treten und sich in ihrer gegenseitigen Abhängigkeit erfahren – mit anderen Worten: Er entsteht dort, wo sich das ursprüngliche soziale Verhältnis in seiner unverkleideten Form als prekäres, ungesichertes, immer zur Disposition stehendes Teilen eines Raums, als Mit-Sein, zeigt. An dieser Stelle bietet das Festival an, den öffentlichen Raum als einen Erscheinungsraum zu denken: nicht so, wie Arendt ihn denkt, sondern als Raum, in dem allen voran die ursprüngliche Sozialität als ursprüngliche Offenheit und Verletzbarkeit der (Nie-wirklich-)Einzelnen erscheint. Vielleicht liegt hierin der Grund, warum die Wiederholung des Gesprächs mit den Jugendlichen sich den Festivalorganisatoren nach eigenen Angaben »buchstäblich aufdrängte«: Es mag darum gegangen sein, etwas einzuüben, sich durch ein Nochmal-Tun etwas anzueignen, um allmählich und in einer wiederholten Anstrengung gemeinsam zu »konstruieren, was wir sein könnten, wenn wir uns dem doppelten politischen Zwang entziehen wollen, der in der gleichzeitigen Individualisierung und Totalisierung der modernen Machtstrukturen liegt.«⁵⁴

⁵³ Foucault, »Subjekt und Macht«, S. 280.

⁵⁴ Ebd.

Das Cum (in) der Exposition

Der Kindern und Jugendlichen gewidmete Festivaltag dient also keineswegs einer eventpolitischen ›Animation‹ des Stadtviertels, sondern fungiert als mikropolitische Anordnung auf der Suche nach alternativen Formen des öffentlichen Raums. Demnach stellt sich der vom Festival spielerisch ausgerufenen *Public Space* als offener und unvorhersehbarer Raum dar, in dem vor allem die existentielle Prekarität des Mit-Seins sicht- und erfahrbar macht. Eine solche Lesart, die ›Öffentlich-Sein‹ als Exponiert-Sein in einem geteilten Raum begreift, legt auch die »Street Performance for dialogue: What is your public life in Tårnby?« nahe, die Andreas Liebmann noch vor der ersten Festivalausgabe im Herbst 2018 realisierte. Einige Tage lang setzte er sich mit dem Ziel, spontan »den Passanten und der Umgebung«⁵⁵ zu begegnen, auf den Vorplatz des benachbarten Supermarkts, neben sich einen freien Klappstuhl frei und eine Kanne mit heißem Tee. Derart einer allgemeinen Sichtbarkeit preisgegeben, wandte er sich über ein handgemaltes Schild mit der Aufforderung »Fortæl mig om dit offentlige liv i Tårnby« (»Erzähl mir von einem öffentlichen Leben in Tårnby«) an die vorbeikommenden Personen und lud sie ein, für ein Gespräch neben ihm Platz zu nehmen. Auf diese Weise habe er verschiedene Menschen aus Tårnby kennengelernt:

Jassin Ydrissi / Social Worker, does not buy the official stories about economic needs..
Vera Nielsen / Retired, arm broken
Berit / Former teacher. The meaning of a full work life can be destroyed by so called reforms.
Christiania / Sewer with a muscle disease, Nescafe, makes her own thing.
Yussuf Alin / Marathon runner, national level, 21.
Gary / From Schotland [sic!]. Earnes [sic!] money sitting in front of Netto. Speaks free.
Saleem / Chemist.
Nanji / Pupil and football player, took the right way.
Jytte and her friend Marian / Retired, International Women's Rights.
A bunch of kids / life is an adventure. Hello and goodbye.
Marc Jespersen / 7/11, thinks he is a macho. Was considering making theatre because he likes to lie.
Ingelise Anderson / Politician, radicale [sic!]. In sorrow about the weak.⁵⁶

Über ihre Namen angerufen, sind die Personen, die Liebmanns Einladung folgten, in dieser schriftlichen Spur der Aktion als Bestandteile einer Liste versammelt. Diese zeichnet in wenigen Stichworten eine Spur der verschiedenen Gespräche auf und hält so skizzenhaft ihre jeweilige Singularität fest. Im unhierarchischen Modus des *Und* erstellt die Liste gleichzeitig, ähnlich wie in der Namensliste der Mitwirkenden zu Beginn des Festivals, eine sprachliche Karte der singular-pluralen Konstellation, die sich an jenem Tag als ›der öffentliche Raum‹ Tårnbys zeigt.

⁵⁵ Liebmann, »Tårnby Torv Festival 2017«.

⁵⁶ Ebd.



Abbildungen: Einladungen in einen geteilten Erscheinungsraum
© oben Manon Siv Dusquenay, unten Onur Agbaba

In Hinblick auf die Machtkonstellation, in die sich das Festival einschreibt und für deren Funktionieren es sich an so vielen Stellen systematisch interessiert, verdichtet es Momente der poetischen Imagination und Momente der prekären Exposition zu etwas, das man mit Foucault eine »Haltung der Kritik«⁵⁷ nennen könnte. Diese Haltung stiftet gegenüber der *kritisierten* Ordnung ein »Feld von möglichen Öffnungen und Unentschiedenheiten, von eventuellen Umwendungen und Verschiebungen, welches sie fragil und unbeständig macht«⁵⁸

⁵⁷ Michel Foucault, *Was ist Kritik?*, aus dem Französischen von Walter Seittler, Berlin: Merve 1992, S. 8.

⁵⁸ Ebd., S. 40.

– zumindest für einen kurzen und sehr ›lokalen‹ Moment. Während die bestehende Ordnung genealogisch nämlich jener neuzeitlichen politischen Formation zuzurechnen ist, in der sich Macht wesentlich durch die »Schutzreaktion gegenüber einem Risiko«⁵⁹, dem Risiko der Unvorhersehbarkeit nämlich, konstituiert, kann die ›anti-immunitäre‹ Arbeit am Begriff des öffentlichen Raums, die das *Tårnby Torv Festival* punktuell, temporär und vor allem spielerisch mit künstlerischen Mitteln anstößt, als kritische Auseinandersetzung mit dem Immunitätsparadigma gelesen werden, als spielerischer Versuch seiner spekulativen Überwindung oder als praktische Übung seiner punktuellen Unterbrechung. Die beiden theatralen Kategorien, auf das sich das *Tårnby Torv Festival* dabei besonders beruft, sind die Kategorien der *Partizipation* und des *Publikums*.

Zum einen entwickelt das Festival eine Haltung zum Thema Partizipation, die die immunitätspolitische Verquickung von sogenannten partizipativen Kunstformen und neoliberalen Kulturpolitiken punktuell außer Kraft setzt. Während partizipative Formate nämlich seit den 1990er Jahren politisch deswegen so hoch im Kurs stehen (und nicht zuletzt dem *Tårnby Torv Festival* eine öffentliche Förderung verschafft haben⁶⁰), weil sie vermeintlich dem immunitätspolitischen Ideal handlungsfähiger, sozialkompatibler und selbstunternehmerischer Subjektivität zuarbeiten⁶¹, machen sie im Kontext des Festivals das Teilen von Räumen, Ressourcen und Zeit vielmehr als prekäre Angelegenheit und potenziell scheiternde Aufgabe erfahrbar. Die ›Begegnungen‹ des Publikums mit sich selbst, zu denen das Gespräch mit den Jugendlichen ebenso Anlass gibt, wie »Sports and Politics« oder die mehrmonatige Filmproduktion »Tårnby får besøg« (›Tårnby gets a visit – after the movie *E.T.* by Steven Spielberg‹) legen das Fehlen einer eindeutigen konzeptuellen, technischen oder kuratorischen Rahmung derart offen, dass nicht selten Momente der Verlegenheit, der Stille, des Zögerns und Zauderns sowie der peinlichen Berührung entstehen. Aus dem Blickwinkel unserer Lektüre ist es ein Verdienst des Festivals, diesen Momenten Raum zu geben und ihr Auftreten durch den spürbaren Rückzug konzeptueller, organisatorischer und kuratorischer Souveränität zu ermöglichen. Denn auf diese Weise wird der immunitätspolitischen Vereinnahmung partizipativer Kunst etwas Abgründiges, der Endlichkeit Näherstehendes entgegengesetzt. Schließlich erscheint das Soziale hier eben nicht als regier- und

⁵⁹ Roberto Esposito, *Immunitas. Schutz und Negation des Lebens*, aus dem Italienischen von Sabine Schulz, Berlin: Diaphanes 2004, S. 7. Esposito macht im ›immunitären Projekt‹ den »beherrschenden Vektor des Paradigmas der Moderne« (S. 34) aus.

⁶⁰ Vgl. Förderbeschluss des Tårnbyer Stadtrats Tårnby Kommune, *Åbent referat til Kultur- og Fritidsudvalget. Protokoll der Sitzung vom 16.05.2018*, www.taarnby.dk/media/3349583/7232424-16-05-2018-00-Referat-med-bilag-aaben.pdf, (13. 02. 2019).

⁶¹ Vgl. Bishop, *Artificial hellss*, S. 15ff.

kontrollierbares Feld intersubjektiver Performanz, sondern als abgründiges Terrain unverfügter Bezugnahmen und Abhängigkeiten.

Momente des Festivals, die uns auf den ersten Blick und in der unmittelbaren Erfahrung mitunter ratlos oder gar peinlich berührt zurücklassen, offenbaren bei näherem Hinsehen ihre Verbindung zu einer gewissen dramaturgischen Konsequenz: So enthält beispielsweise bereits die Formulierung: »Can we get better dealing with the strange, the stranger and our groundless ground?«⁶² ein Bewusstsein darüber, dass der ›grundlose Grund‹ des Sozialen, des geteilten Exponiertseins ohne verbindlichen gemeinsamen Nenner, *Übung* erfordert und ihm ohne Phasen des Aushaltens, Nicht-Wissens und Verletzbarseins nicht begegnet werden kann. Dem Picken der Vögel und den achtlosen Schritten der Passanten ausgesetzt, verbildlicht das zu Beginn des Festivals ausgestreute, einen geteilten Raum evozierende Saatgut genau diese Prekarität der sozialen Konstellation.

In gewisser Weise erscheinen sogar die zahlreichen Pannen bei der abschließenden Filmvorführung in einem anderen Licht, wenn man sie von dieser ›Dramaturgie der Exposition‹ her denkt: Am letzten Festivalabend sind im Publikum viele Tårnbyer Bürger, die in der einstündigen Doku-Fiction »Tårnby får besøg« mithelfen sollen, dem Außerirdischen E.T. – in einer unglücklichen Koinzidenz in der Kopenhagener Peripherie gestrandet – zurück ins Weltall zu geleiten. Natürlich stellt die simple Filmhandlung weniger das Geschick der handgemachten Pappmaschee-Puppe als vielmehr die Sprech- und Erscheinungsweisen sowie das Umfeld der Erdenbürger in den Fokus. Bis auf die letzte Szene wurden alle Sequenzen im Vorfeld des Festivals an den ›authentischen‹ Schauplätzen des alltäglichen Lebens in Tårnby gedreht. Nur die Schlussequenz, in der eine große Gruppe E.T. feierlich zu seinem ›Raumschiff‹, dem Tårnbyer Wasserturm, geleitet, wurde am Vorführungsabend selbst unter Mitwirkung aller anwesenden Zuschauenden aufgenommen. Bei der gespannt erwarteten Premiere nun fordert das Risiko der partizipativen Live-Drehs seinen Tribut: Die Montage ist nicht rechtzeitig fertig geworden, der Film konnte nicht aus dem Schnittprogramm exportiert werden und während der Projektion versagt der Arbeitsspeicher des verbundenen Rechners. Die im Raum spürbaren Erwartungen zerfallen in Enttäuschung und latente Verärgerung; selbst die Festivalorganisatoren geraten in Bedrängnis und fühlen sich verantwortlich für das Unwohlsein der Zuschauenden, die hier doch eigentlich ihr gemeinschaftlich erarbeitetes Werk hätten bestaunen sollen. Die freundlich dreinschauende E.T.-Puppe, die bereits das gesamte Festival über ihren festen Platz im *Public Space* hatte, scheint mehr denn je zu verkünden, dass sie nichts als der hohle Vorwand war, Menschen, die einander sonst nur im

⁶² Tårnby Torv Festival, *Pressemitteilung* 2018.

flüchtigen Abspulen eines Alltags begegnen, zu einer gemeinsamen Aktion zu versammeln. In dem Moment, in dem die Verdinglichung der heraufbeschworenen Gemeinschaft an ihrem technischen Medium scheitert, tritt im Vorführungsraum die Prekarität des gesamten Unterfangens und die Unsicherheit der Einzelnen am deutlichsten hervor. Anstatt das versöhnliche und vereinende Gefühl eines ›gemeinsamen Werks‹ zu stiften, erinnert die Puppe plötzlich daran, dass es doch eigentlich nichts gibt, was das Publikum als Gemeinschaft zusammenhält: »nicht durch ein Mehr, sondern durch ein Weniger«⁶³ erfährt es sich sodann. Schließlich ergreifen einzelne Zuschauende die Initiative und beginnen, die frustrierte Versammlung mit spontanen Kommentaren und kurzen Stand-Up-Performances zu unterhalten. Der Moment, in dem ein junger Mann aus dem Publikum aufsteht und zu singen und zu tanzen beginnt, gehört zweifellos zu den berührendsten des gesamten Festivals.

Für uns liegt eine der wesentlichen Stärken der Initiative *Tårnby Torv Festival* und ihrer Suche nach dem öffentlichen Raum in dem Mut, diese Art ›Nullpunkt‹ zuzulassen, an der das Soziale sich als wesentlich prekäres, mitunter schmerzvolles Mit-Sein zeigt. Dabei ist unwesentlich, ob dieses Zulassen, wie im Fall der Filmvorführung, auf einem Unfall basiert oder ›intentional‹ angelegt ist, wie zum Beispiel in der Tatsache, dass Liebmann, wann immer er sich im Laufe des Festivals als dessen ›Leiter‹ ans Publikum wendet, Dänisch spricht – eine Sprache, in der er sich sichtlich nicht zuhause fühlt und die ihm kontinuierlich Souveränität abgräbt. Das *Tårnby Torv Festival* konzipiert Partizipation als Berührt-, Gesehen- und Gehört-Werden, wobei nicht starke Handlungs- und Sprechakte Anlässe der Begegnung sind, sondern Momente des Strauchelns, Scheiterns, Zögerns, Nicht-Wissens, Wartens und Aushaltens. Dem Immunitätsimperativ Hohn sprechend, heißt ›Teilnehmen‹ hier »auf keinen Fall ›nehmen‹, sondern im Gegenteil ›verlieren‹, geringer werden, das Los des Dieners teilen, nicht das des Herrn.«⁶⁴ Vieles, was sich während des Festivals und in seinem *Public Space* ereignet, entspricht dieser ›schmerzvollen‹ Erfahrung von Gemeinschaft, die wir bei Roberto Esposito wie folgt beschrieben finden:

Daraus ergibt sich, dass *communitas* die Gesamtheit von Personen ist, die nicht durch eine ›Eigenschaft‹, ein ›Eigentum‹ [*proprietà*], sondern eben durch eine Pflicht oder durch eine Schuld vereint sind. Nicht durch ein ›Mehr‹, sondern durch ein ›Weniger‹, durch ein Fehlen, eine Grenze, die sich als Last darstellt, oder sogar als defektive Modalität für diejenigen, der davon ›behaftet‹ ist, im Unterschied zu dem, der davon ›befreit‹ oder ›entbunden‹ ist.⁶⁵

Der entscheidende Gestus, die kritische Praxis des Festivals besteht darin, die Frage nach dem öffentlichen Raum mit der Frage nach dem Publikum kurzzuschließen und dabei darauf zu

⁶³ Esposito, *Communitas*, S. 15.

⁶⁴ Ebd., S. 23.

⁶⁵ Ebd., S. 15.

bestehen, dass das ›cum‹ der *communitas* jenseits von Werk und Eigenschaft, jenseits der Dialektik von Verlust und Wiedergewinnung, jenseits des Immunisierungsprojekts und seinen Materialisierungen in Norm, Ökonomie und Statistik zu denken ist. Der Raum des Publikums ist kein glorreicher, sondern ein gebrochener, unverfügter, abgründiger Raum, in dem die Momente des Scheiterns, des Fehlens, des Ausgeliefert-Seins, des Strauchelns, des Nicht-Verstehens, des Nicht-Gelingens usw. mindestens ebenso konstitutiv sind wie die eines ruhmvollen Handelns und Sprechens. Darum wissend, dass im Öffentlichkeitsdispositiv der immunitären Macht genau diese Prekarität systematisch ausgeschaltet wird und dieses Ausstreichen des ›cum‹ zwangsläufig zum ›Absterben‹ des öffentlichen Raum führt, entwirft das *Tårnby Torv Festival* einen Versuch, das Publikum-Sein im Sinne eines Verletzbar-, Berührbar-, Endlich-Seins, als »ein Sich-Ausstrecken des Lebens des Individuums ins Außersich«⁶⁶ durch Übung wieder zu erlernen. Dies ist die Fluchtlinie, auf der Hannah Arendts berühmte Theorie des öffentlichen Raums am Ende der Moderne noch gelesen werden kann – wie wir es hier, die dem Immunitätsdispositiv angehörenden Tribute an das starke Subjekt aus- und das Ungelesene in diesem vielfach gelesenen Text unterstreichend – versucht haben:

Die Organisation der Polis [...] ist ihrem Wesen nach ein organisiertes Andenken. [...] Die Sterblichen [...] haben sich für das Außerordentliche in ihrem Dasein, *das an sich noch vergänglich ist als sie selbst*, einer Wirklichkeit versichert, die nur die Gegenwart einer *Mitwelt*, *das Gesehen- und Gehörtwerden*, *das vor anderen In-Erscheinung-Treten*, verleihen kann; dies ›Publikum‹ in einem Zuschauerraum, in dem aber ein jeder zugleich Zuschauer und *Mithandelnder* ist, ist die Polis. [...] Der politische Bereich im Sinne der Griechen gleicht einer solchen immerwährenden Bühne, auf der es gewissermaßen nur ein Auftreten, aber kein Abtreten gibt, und *dieser Bereich entsteht direkt aus einem Miteinander*, dem ›mitteilenden Teilnehmen ~~an Worten und Taten~~‹. (248f., Hervorhebungen u. Streichung L.S.)

Das *Tårnby Torv Festival* denkt Gemeinschaft als das, »was die Menschen im Modus ihrer Differenz in Relation zu einander setzt«⁶⁷ und was »untrennbar von der Alterität und daher von der Schranke [ist], welche diese gegen jedwede Möglichkeit der Vereinigung in der Form einer organischen Einheit errichtet«⁶⁸. So findet es auf seine Frage nach dem öffentlichen Raum Antworten, die der immunitären Ordnung des Öffentlichen im vermeintlich *happiest country in the world* entgegenstehen: durch ihre leise, für das Publikum aber deutlich hörbare Forderung nach Verletzbarkeit.

⁶⁶ Ebd., S. 89.

⁶⁷ Ebd., S. 122.

⁶⁸ Ebd., S. 121.

Schauplatz Warschau: *Teatr Powszechny*

Die Institution verletzbar machen

The ethics of the real entails a recognition of the irreducibility of the real and an attempt to institutionalize social lack. Thus it might be possible to achieve an institution of the social field beyond the fantasy of closure which has been proven so problematic, if not catastrophic. In other words, the best way to symbolize the social might be one which recognizes the ultimate impossibility around which it is always structured.

Yannis Stavrakakis, Laclau with Lacan

Zum 100. Mal jährt sich am 11. November 2018 der Tag, an dem Polen nach 123 Jahren der Teilung durch Preußen, Österreich-Ungarn und Russland seine nationale Unabhängigkeit wiedererlangte. Das Gedenken an Marschall Józef Piłsudskis Rückkehr nach Warschau, die Entwaffnung der russischen Besatzer und die lang ersehnte Gründung der Zweiten Polnischen Republik wird seit 1937 mit einem nationalen Feiertag begangen und ist für viele Polen noch heute ein äußerst wichtiges Fest. Schließlich steht der 11. November auch für das Gefühl, in einer Sprache, einer literarischen Tradition und einem Glauben zuhause und mit vielen verbunden zu sein, nicht zuletzt mit den eigenen Vorfahren, die dieses Gefühl ein langes Jahrhundert der Fremdherrschaft über in der Hoffnung auf eine bessere Zukunft zusammengeschweißte.¹

Im Herbst 2018 wird in den europäischen Medien vielfach über die Vorbereitungen der Feierlichkeiten in Warschau berichtet. Die national-konservative Regierungspartei *Prawo i Sprawiedliwość* (PiS, »Recht und Gerechtigkeit«) plant einige große symbolische Aktionen: Den »traditionellen Marsch der Nationalisten, den diese als »Unabhängigkeitsmarsch« bezeichnen«, hat die der Oppositionspartei angehörende Warschauer Bürgermeisterin in diesem Jahr zwar erstmalig verboten, doch die PiS-Partei will ihn mit einem »feierlichen Zug durch die Warschauer Innenstadt« ersetzen. Eine »große Veranstaltung für die Bürger« solle es werden, betont Ministerpräsident Mateusz Morawiecki stolz: »Ich gehe davon aus, dass das

¹ Sämtliche Informationen und Zitate zum Unabhängigkeitsjubiläum sind entnommen aus: Florian Kellermann, *Vereint und doch zerstritten. 100 Jahre polnische Unabhängigkeit* 2018, https://www.deutschlandfunk.de/100-jahre-polnische-unabhaengigkeit-vereint-und-doch.724.de.html?dram:article_id=432902, (01. 04. 2019).

ein ziemlich großer Marsch wird – 100.000 oder 200.000 Menschen.« Man werde »viel Polizei und Wachpersonal und Spezialkräfte« einsetzen, um zu »verhindern, dass dort Spruchbänder mit extremistischem Inhalt gezeigt werden.« Garantieren, dass es keine geben werde, könne man allerdings nicht. Zumal, wie PiS-Vorsitzender Jarosław Kaczyński noch vor einem Jahr sagte, »die Menschen in Polen [...] zum 100. Unabhängigkeitsjubiläum [doch] geeint auftreten« dürften. Pauken und Trompeten also sollen der Nation einen würdigen Auftritt bereiten, sie ins Blitzlichtgewitter der internationalen Medien rücken und ein unvergessliches Bild des geeinigten Polens abgeben – dem »kranken Europa« zum Vorbild. Am Piłsudski-Platz, den die Statue des Republik-Gründers mit strenger Miene überblickt, arbeitet man seit einigen Wochen an dem Geschenk, das die PiS-Partei der Nation zum Geburtstag überreichen will: Ein Denkmal für Lech Kaczynski, den 2010 bei einem Flugzeugabsturz in Russland ums Leben gekommenen Zwillingbruder des Parteivorsitzenden. Am Vorabend des Unabhängigkeitsjubiläums soll es enthüllt werden. Die Statue des national-konservativen Politikers auf Augenhöhe mit Piłsudski zu stellen, ist dabei »ein klares Signal«: »Lech Kaczynski sei eine der wichtigsten Figuren in den vergangenen 100 Jahren gewesen« und – wichtiger noch – seine Partei die »Vollenderin der polnischen Unabhängigkeit«.

Die symbolträchtigen Aktionen gehören laut Paweł Śpiewak, Direktor des Jüdischen Historischen Instituts, zu den Strategien einer »historischen Mission«, die sich die PiS-Partei auf die Fahnen geschrieben habe. Sie bestehe darin, eine bestimmte Vorstellung der polnischen Nation zu konsolidieren und festzulegen, was »Pole zu sein« bedeutet. Polen stehe bei den Entscheidungen der PiS-Partei nicht nur »immer im Zentrum«, sondern werde zudem als »unschuldige Jungfrau« inszeniert, die sich in der Geschichte »stets heldenhaft« verhalten habe und »das Opfer anderer Nationen« gewesen sei, entsprechend der aus dem 19. Jahrhundert stammenden Vorstellung vom »polnischen Messianismus«. Und da es zu den messianischen Qualitäten gehört, eine neue Zeit einzuläuten und wahrzusprechen über die gegenwärtige, knüpft Jarosław Kaczynski seinen Wunsch nach einem außenwirksamen, geeinigten Auftritt der polnischen Bürger anlässlich des Unabhängigkeitsjubiläums an die eindeutige Definition: »Pole zu sein, soll heißen, jemand zu sein, der dem heutigen, kranken Europa den Weg der Genesung aufzeigt. Den Weg zurück zu fundamentalen Werten, zur Stärkung unserer Zivilisation, die sich auf das Christentum stützt.«

›Genesung‹, ›Stärkung‹, ›Zivilisation‹, ›fundamentale Werte‹ und ›Christentum‹ – wie in einer »aus Ringen gemachten Kette«² hängen die relevanten Bedeutungsträger dieser Aussage zusammen, wobei jede Einheit der Kette gleichzeitig vertikal an ein und demselben semantischen Haken aufgehängt zu sein scheint, der gleichsam alle Ringe mit einem bestimmten Sinn verknüpft: dem ›Pole-Sein‹³. So gesehen offenbaren die Aktionen und Äußerungen der PiS-Partei im Kontext des Nationaljubiläums den zugrundeliegenden Versuch, das Symbolische, die Ordnung der Sprache und des Diskurses, auf eine gewisse Weise zu ›steppen‹, das heißt eindeutig festzulegen, was genau Worte wie ›Zivilisation‹, ›Werte‹ und so weiter heißen. Mögliche Mehrdeutigkeiten und semantische Unentscheidbarkeiten werden durch die Einführung eines Herrenschriftens unterbunden – das ›Pole-Sein‹ verleiht allen anderen Schriftens einen eindeutigen Sinn. Es *unterbricht* somit den Prozess der Schriftung, in dem immer mehrere, im Grunde sogar unendlich viele Bedeutungsmöglichkeiten um einen Bedeutungsträger ringen.⁴ Zum 100. Jahrestag der polnischen Unabhängigkeit scheint hingegen, zumindest der regierenden PiS-Partei zufolge, alles geklärt: Die Bürger Polens werden, im Knotenpunkt ihrer nationalen ›Identität‹ vereint, als ›Volkskörper‹ auftreten und einem zerfledderten Kontinent mit ›gutem Beispiel‹ vorangehen. Wie ein »Stepppunkt«⁵ vermöge ›das Pole-Sein‹ die »Vielzahl fluktuierender Schriftens«⁶ in Europa, die es so schwierig machten, sich auf ein ›gemeinsames Wertesystem‹ zu einigen, auf heilsame Weise festzutackern. Die offizielle, von der Regierung effektiv inszenierte Antwort auf die offenen Fragen eines kriselnden Kontinents ist einfach und eindeutig: die (polnische) Nation.

Dass auch die Kulturinstitutionen der polnischen Hauptstadt im Jubiläumsjahr nicht umhinkommen, dem Ereignis auf die ein oder andere Weise Aufmerksamkeit zu widmen, ist im Januar 2019, als wir Warschau besuchen, noch offensichtlich. Kaum ein Theater, kaum ein Museum, das in der Spielzeit 2018/19 nicht entsprechende Programmschwerpunkte eingeplant, Themenformate konzipiert und Sonderveranstaltungen prominent platziert hätte:

² Jacques Lacan, »L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud«, in: *La psychanalyse*, 3/1957, S. 47–81, hier S. 55. Alle Übersetzungen aus diesem Text L.S.

³ Vgl. ebd., S. 57: »Nulle chaîne signifiante en effet qui ne soutienne comme appendu à la ponctuation de chacune de ses unités tout ce qui s'articule de contextes attestés, à la verticale, si l'on peut dire, de ce point.«

⁴ Vg. Ernesto Laclau, *Emancipation(s)*, London: Verso 2007, S. 37. Alle Übersetzungen aus diesem Text L.S.

⁵ Lacan, »L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud«, S. 56.

⁶ Slavoj Žižek, »Che vuoi?«, in: *Society, politics, ideology*, hrsg. v. Slavoj Žižek, London: Routledge 2003, S. 338–375, hier S. 338. Alle Übersetzungen aus diesem Text L.S.

Teilweise wirkt es sogar so, als seien die Kulturstätten selbst Teil der großen Identitätsmaschine geworden, die die Regierung in diesen Monaten am Laufen hält.⁷

Auch das Museum der Geschichte der Polnischen Juden POLIN auf dem ehemaligen Gelände des Warschauer Ghettos widmet dem 100. Jahrestag der wiedererlangten Unabhängigkeit eine eigene Ausstellung.⁸ Zwei Tage vor dem nationalen Jubiläum, am seinerseits bedeutungsvollen Jahrestag der Novemberprogrome und des Mauerfalls nämlich, wird sie offiziell eröffnet. Sie trägt den Titel »W Polsce Króla Maciusia – In King Matt's Poland«. King Matt ist die Hauptfigur eines 1923 erschienenen Kinderbuchklassikers des polnisch-jüdischen Autors und Kinderarztes Janusz Korczak, der 1942 die 200 Kinder aus dem seiner Leitung unterstellten Waisenhaus im Warschauer Ghetto bei ihrer Deportation durch die SS in das Vernichtungslager Treblinka begleitete und dort selbst ums Leben kam. Die ihm und seinem berühmtesten Werk, der Geschichte des Kinderkönigs Matt gewidmete Ausstellung ist für »kleine und große Erwachsene«⁹ konzipiert. Sie versammelt Artefakte, Dokumente, Erzählungen und Informationen zu Kindheit und Alltag im Warschauer Ghetto sowie zum Leben und Wirken Korczaks, der sein Waisenhaus gemäß »den Leitlinien der Selbstregierung und Partizipation« organisierte. Als Leiter und Pädagoge habe er den Kindern »die typischen für demokratische Gesellschaften wesentlichen Werkzeuge« vermittelt und seinen festen Glauben an die Möglichkeit von »Gemeinschaften, die auf der aktiven Teilhabe all ihrer Mitglieder gründen« (10f.) weitergegeben. Korczaks Heldenfigur Król Maciuś Pierwszy, King Matt the First, der die Herausforderungen und Schwierigkeiten, einen Staat zu regieren, in der gleichnamigen Geschichte am eigenen Leib erfährt, führt in eigens entworfenen Bildern der Illustratorin Iwona Chmielewska¹⁰ durch die Ausstellung. Matts Wiedererkennungszeichen ist eine einfache goldene Krone, die in jedem Bild eine andere Funktion übernimmt:

The crown is too heavy at times, at other times it is too light; sometimes it signifies fun and sometimes wistfulness and concern. It changes shape, too: at times, it serves as a bandage, at other times, it is a regular kid's baseball cap... (26)

⁷ Zur allmählichen »Übernahme« diverser polnischer Kulturinstitutionen durch die PiS-Partei in den Jahren 2015-2018 sowie zu neuen Förder- und Besetzungspolitiken im Namen des sogenannten »guten Wandels« vgl. Andrzej Kaluza, »Stolz auf Polen. Das Ringen um das patriotische Narrativ in Polens Kulturpolitik nach 2015«, in: *Polen-Analysen*, 219/2018, S. 2–8.

⁸ Für den Hinweis auf die bemerkenswerte Ausstellung und auf die im zweiten Teil dieses Kapitels diskutierten soziologischen Debatten sei Felix Ackermann, Übersetzer und Osteuropawissenschaftler am Deutschen Historischen Institut in Warschau, sehr herzlich gedankt.

⁹ Anna Czerwińska/Zofia Sochańska-Kumor/Tamara Sztyma, *W Polsce króla Maciusia. In King Matt's Poland*, Katalog der gleichnamigen Ausstellung, Warschau: POLIN Museum of the History of Polish Jews 2018, S. 23. Seitenbelege im Folgenden in Klammern hinter dem jeweiligen Zitat. Übersetzungen L.S.

¹⁰ Einige Beispiele finden sich auf der Internetseite der Illustratorin: Iwona Chmielewska, *It Is So Hard To Be King*, Vorschau des gleichnamigen Buchs, <https://iwonachmielewska.pl/en/2019/01/08/jak-ciezko-byc-krolem/>, (12. 02. 2020).

Sie lässt die Aufgabe des Regierens mal als Lust, mal als Last erscheinen, als Bürde, Rätsel, Zufall oder Spiel – auf jeden Fall als höchst ambivalente Angelegenheit, die bald verzaubert, bald verdammt. King Matts Krone ist ein grenzenlos offener Signifikant, der im Herzen der Ausstellung ein Moment der Unentscheidbarkeit verankert und jeden Versuch, Bedeutungen festzulegen und Aussagen zu pauschalisieren, im Modus der Frage kreuzt.

»Welche Fragen wollen wir zu diesem besonderen Anlass stellen?«(23), fragt Kuratorin Tamara Sztyma in der Überschrift ihres Vorworts und listet im Text eine ganz Reihe der Fragen auf, die innerhalb der Ausstellung in Form von Spielen und interaktiven Situationen zum Ausdruck kommen:

How do people manage to see eye to eye and make decisions pertaining to their community? What state structures are there? How does a democratic state function? How does a self-governing community function? What does it mean to govern, to reach decisions and to manage a budget? And finally – what are the rights of people, citizens, children? (26)

»In King Matt's Poland« weigert sich bewusst, »vorgefertigte Antworten auf diese Fragen« zu geben und eindeutige Lösungen anzubieten. Vielmehr versteht sich die Ausstellung als Einladung, Erfahrungen zu machen, eigenständig zu denken und die eigene Meinung kritisch zu befragen. Pünktlich zum Nationalfeiertag geht diese Einladung von einem Ort aus, dessen Name selbst seine semantische Offenheit bewahrt – der hebräische Ausdruck *pol in* bezeichnet das Land *Polen*, bedeutet aber gleichzeitig auch »verweile hier«. Ausgesprochen wird sie an einer symbolischen Ruhestätte der ermordeten polnischen jüdischen Bevölkerung, deren Schicksal bis heute die Erzählung der glorreichen Nation heimsucht.¹¹ Nicht zuletzt setzt sie bewusst bei der vermeintlich unterbemittelten Weltsicht von Kindern an, die mit Korczak aber als voll zurechnungsfähige Träger »verschiedener Ideen, verschiedener Erfahrungen, verschiedener Bedürfnisse und verschiedener Empfindungen« (231) angesprochen werden. All das kann aus Sicht des großen, triumphalen Projekts, das der Signifikant »Polen, Polen, Polen«¹² gleichzeitig strukturiert und darstellt¹³, nur wie ein kolossaler Affront wirken.

Ausgehend von diesen Beobachtungen, die die Politik der seit November 2015 alleinregierenden PiS-Partei und die damit verbundenen diskursiven Sedimentierungen als hegemoniales Projekt im Sinne Ernesto Laclaus erscheinen lassen, wird im Folgenden das

¹¹ Vgl. o.A., »Polnisches Gesetz zu Holocaust-Aussagen tritt in Kraft«, in: *Zeit Online*, 11.03.2018, <https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2018-03/polen-vernichtungslager-holocaust-gesetz-in-kraft?print>, (12.02.2020).

¹² Kellermann, *Vereint und doch zerstritten*.

¹³ Vgl. Žižek, »Che vuoi?«, S. 345f.

Warschauer *Teatr Powszechny* als ein Theaterort vorgestellt, der versucht, sich mit der symbolischen Ordnung und den in ihr und durch sie festgeschriebenen Machtmechanismen auseinanderzusetzen und den eigenen institutionellen Status in dieser Ordnung zu befragen. Die jüngste Geschichte des renommierten öffentlichen Theaterhauses in der polnischen Hauptstadt soll dafür als Geschichte einer Politisierung erzählt werden, wobei wir unter Politisierung – wiederum in Anlehnung an Laclau – einen »antagonistischen Moment« verstehen, »in dem die Ununterscheidbarkeit der Alternativen und ihre [erzwungene, L.S.] Aufhebung durch Machtbeziehungen voll zutage tritt«¹⁴. Zu erörtern ist einerseits, wie die ästhetische Praxis des Warschauer Theaters seit 2014 bestehende Machtkonstellationen zutage fördert, andererseits, ob es gelingt, diese Arbeit in eine institutionelle Praxis zu übertragen, die statt Machtstrukturen zu perpetuieren eher einer grundsätzlichen Unentscheidbarkeit im Politischen Rechnung trägt.

Nachdem wir in den beiden vorangegangenen Topographien mit Rancières Begriff der Gleichheit, Arendts pluralistischem Verständnis des öffentlichen Raums und Espositos *communitas*-Ontologie bereits Denkfiguren kennengelernt haben, die es nahelegen, das Politische als radikale Offenheit zu denken, können wir hier einen weiteren Zweig zeitgenössischen politischen Denkens aktivieren. Mithilfe der poststrukturalistisch und psychoanalytisch inspirierten Arbeiten Ernesto Laclaus und Slavoj Žižeks werden wir zeigen, wie das *Teatr Powszechny* auf ästhetischer Ebene eine ideologiekritische Haltung entfaltet und diese – nicht ohne Widersprüche – in die institutionelle Praxis überträgt. Zunächst wird uns also das ästhetische Profil des *Teatr Powszechny* seit dem Wechsel der Intendanz 2014 beschäftigen, das – so viel sei vorweggenommen – in den letzten Jahren europaweit Furore machte. Anschließend werden wir in einer Engführung des lacanschen Begriffs des Realen mit der namentlich von Claude Lefort entwickelten (und von Oliver Marchart in die deutsche Denklandschaft eingeführten) *politischen Differenz* skizzieren, welche Herausforderung sich gegenwärtig an das Theater als Institution stellt, die historisch mit dem Dispositiv der Nation verflochten ist. Im Fall des renommierten Warschauer Hauses stellt sich diese Herausforderung auf spezifische Weise, und genau diese wollen wir erörtern. Schließlich werden wir diskutieren, ob die institutionelle Praxis des *Teatr Powszechny*, die bei diesem etablierten Ensembletheater natürlich ganz anderen Bedingungen unterliegt als Grassroot-Initiativen wie das *Asilo* oder kleine, prekäre Projekte wie das *Tårnby Torv Festival*, dem Anspruch gerecht wird, einen Raum zu schaffen, der Bedeutungen vervielfältigt,

¹⁴ Ernesto Laclau, *New reflections on the revolution of our time*, London: Verso 1990, S. 35. Zum transeuropäischen Aufbrechen politischer Antagonismen im Kontext der sogenannten illiberalen Wende vgl. auch Jacques Rupnik, »Illiberale Demokratie. Über die Bedrohungen für Europa«, in: *Lettre Internationale*, 116. Jg., 3/2016, S. 11–16.

Antagonismen zulässt und offene Subjektivierungsprozesse ermöglicht. Im Hinblick auf die allgemeinen Forschungsinteressen unserer Arbeit wirft die Geschichte des *Teatr Powszechny* die Frage nach der Verbindung von Theater und Signifikanzlogiken auf: Welche Aufgaben kommen dem Theater gegenwärtig zu, wenn es sich seiner historischen Rolle in den europäischen Nationalstaaten und der damit verbundenen symbolischen Sedimentierungen entledigen will?

Ein Fluch: Die Psyche der Nation

Das *Teatr Powszechny* ist in der Theaterwelt bekannt. Es hat seine Runde durch die europäischen Feuilletons gedreht und ist Theaterschaffenden und –interessierten ein Begriff. Denn seit 2017 wird sein Name mit einer bestimmten Produktion und dem Skandal assoziiert, der diese Arbeit des kroatischen Regisseurs Oliver Frlić umwittert. Das Stück mit dem Titel »Kłatwa« (im Folgenden auf Englisch: »The Curse«) scheint dem Theater heute selbst anzuhaften wie ein Fluch. In den Augen vieler steht es als *pars pro toto* für die ästhetischen und institutionspolitischen Entscheidungen, die das renommierte Haus seit dem letzten Intendanzwechsel geprägt haben. Drei Jahre nachdem sie die Leitung des Theaters übernahmen, erklären Paweł Łysiak und sein Stellvertreter Paweł Sztarbowski im Gespräch mit den polnischen Theaterwissenschaftlerinnen Agata Adamiecka-Sitek und Marta Keil¹⁵, man müsse fortan lernen, wie in Polen nach *The Curse* Theater zu machen sei – so sehr habe die Produktion die Bedingungen der szenischen Künste in ihrem Land verändert.

Was hat es nun mit der Inszenierung »The Curse« auf sich? Welche dramaturgischen und ästhetischen Strategien verwendet sie und inwiefern arbeiten diese an den Bedingungen des Theatermachens in Polen? Inwiefern handelt es sich bei dieser Arbeit um ein prekäres künstlerisches Unterfangen, das unvorhersehbare Konsequenzen zeitigt – im Publikumssaal, im Betrieb und bis weit über den Vorplatz des Theaters hinaus?

Für und wider die Institution(en)

Der Vorstellungssaal des *Teatr Powszechny* ist am Abend des 18.02.2017 prall gefüllt. Schon lange vor der Premiere von »The Curse« ist bekannt geworden, dass das *Powszechny* dem umstrittenen kroatischen Theatermacher Oliver Frlić einen Blankoscheck erteilt und damit einen Künstler eingeladen hat, dessen Arbeiten systematisch Tabubrüche vollziehen, ohne Rücksicht auf Verluste und möglicherweise verletzte Gefühle.¹⁶ Ist es nicht erst vier Jahre her, dass der Intendant des Krakauer Nationaltheaters eine Frlić-Produktion kurz vor der Premiere absagte und damit »den drastischsten Fall von Theaterzensur in der fünfundzwanzigjährigen Geschichte der polnischen Demokratie«¹⁷ auslöste? Und nun ist bereits seit Wochen online

¹⁵ Agata Adamiecka-Sitek/Marta Keil/Paweł Łysiak/Paweł Sztarbowski, »Polish Theatre after Klatwa. Paweł Łysiak und Paweł Sztarbowski im Gespräch mit Agata Adamiecka-Sitek und Marta Keil«, in: *Polish Theatre Journal*, 1-2/2017, <http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/129/585>, (30. 04. 2019).

¹⁶ Vgl. Agata Adamiecka-Sitek/Marta Keil/Oliver Frlić, »Whose National Theatre Is It?«, in: *Polish Theatre Journal*, 1-2/2017, <http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/80/587>, (17. 04. 2019).

¹⁷ Frlićs Bearbeitung des polnischen Klassikers »Nie-Boska komedia« [»The Un-Divine Comedy«] sollte im Dezember 2013 am Stary-Theater in Krakau Premiere haben. Ende November sagte Intendant Jan Kłata die bevorstehende Premiere unerwartet mit der Begründung ab, das Stück stelle ein Risiko für »die Sicherheit der Schauspieler und des gesamten Theaters dar.« Man habe »sicherstellen wollen, dass die Inhalte der Produktion Grundlage einer wichtigen Diskussion

und in der Tagespresse zu lesen, der Skandalregisseur wolle sich in seiner Arbeit am *Powszechny* für »die politische Stärke der katholischen Kirche« und »die Position der Frauen« im zeitgenössischen Polen interessieren¹⁸ – schon wieder äußerst sensible Themen, denen man ihr Provokationspotenzial nur schwerlich absprechen kann. Auch dann nicht, wenn man bedenkt, dass die Dramenvorlage für den nun anstehenden Theaterabend, dem diese Themen entnommen wurden, zum sogenannten Kanon der polnischen Literatur gehört.

Die 1899 veröffentlichte Tragödie »Kłatwa« des neoromantischen Schriftstellers und Malers Stanisław Wyspiański (1869-1907) erzählt die Geschichte einer jungen Frau, die mit dem Priester eines katholischen Dorfes zwei Kinder bekommt und deswegen von den Dorfbewohnern, als diese gottesfürchtig nach dem Grund für eine langanhaltende Dürre suchen, zu Tode gesteinigt wird. Wer diesen Inhalt nie gekannt, vergessen oder es versäumt hat, sich vor Beginn der Aufführung im Februar 2017 noch schnell zu informieren, wird bereits in der ersten Szene aufgeklärt: Als die Saallichter erlöschen, beginnen die acht alltäglich gekleideten Spielenden des Abends ein burlesk inszeniertes Telefongespräch. Von den anderen, gespannt lauschenden Ensemblemitgliedern umringt, klammert sich Barbara Wysocka an den Hörer eines weißen Schnurtelefons und beschreibt in schnellen, aufgeregten Sätzen die Handlung des Stücks, das sie und ihre Kollegen am heutigen Abend zur Aufführung bringen sollen. Am anderen Ende der Leitung sitzt, wie das Publikum bald von Wysocka erfährt, niemand geringeres als »Bertolt Brecht«. Der Begründer des epischen Theaters soll den Spielenden und ihrem Regisseur einen Rat erteilen, wie man den Klassiker »zeitgemäß« inszenieren könne. Doch »Brecht« hält – wie Wysocka ihren Kollegen und dem Publikum zuverlässig übersetzt – die Inszenierung des Stoffes im zeitgenössischen Polen angesichts der hohen gesellschaftlichen und moralischen Autorität der katholischen Kirche für zu gefährlich. Zynisch empfiehlt er, statt seiner lieber den Papst zu fragen, und legt auf. Die Spielenden bleiben irritiert auf dem Proszenium zurück, hinter ihnen ein fast leerer Bühnenraum – lediglich ein überdimensionales Holzkreuz reckt sich im Hintergrund Richtung Schnürboden empor.

bleiben und nicht Anlass zu Schlägereien, Gewalt und aggressivem Verhalten gegenüber dem Ensemble geben« würden. Adamiecka-Sitek zufolge hätte das Stück eine »charakteristische Konvergenz von Ideologie, Macht und Ästhetik« freigelegt, die das gesamte »polnische Theater« wesentlich ausmache. Vgl. Agata Adamiecka-Sitek, »Poles, Jews and Aesthetic Experience. On the Cancelled Theatre Production by Olivier Frłjić«, in: *Polish Theatre Journal*, 1/2015, <http://mbmh.pl/development/ptjournal/index.php/ptj/article/view/34/49>, (14. 02. 2020) Übersetzungen L.S.

¹⁸ Izabela Szymanska, »Oliver Frłjić, reżyser spektaklu »Kłatwa«. Okrzyknięto go skandalistą [ROZMOWA]«, (dt.: »Oliver Frłjić, Regisseur des Stücks »The Curse«. Als Skandalist gefeiert (Interview)«, in: *Co jest grane 24*, 17. 02. 2017, <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,21383530,146962,Oliver-Frljic--rezyser-spektaklu--Klatwa---Okrzykn.html>, (14. 02. 2020).

Nach diesem Prolog, der die politische Brisanz der textlich angelegten Themen in reflexiv-distanzierender Manier auf die Bühne bringt und damit gleich zu Beginn, durch das absurde Telefongespräch in einer Art *mise en abyme* bebildert, den brechtschen Gestus des Lehrstücks etabliert, beginnt der eigentliche Theaterabend. Dieser lässt sich grob in zwei Blöcke teilen, deren erster vor allem Ensembleszenen, performative oder choreographische Anordnungen und szenische Bilder enthält, während der zweite hauptsächlich aus Monologen der einzelnen Spielenden besteht. Die einzelnen Szenen reihen sich dabei tendenziell unverbunden wie in einer Nummernrevue aneinander, stehen aber über vielfältige thematische Korrespondenzen und Parallelen auf Ebene der Choreographie, des Kostüms und der Requisite miteinander in Bezug. Das Provokationspotenzial variiert von Szene zu Szene ebenso wie die Darstellungstechnik.

Die Dramenvorlage kommt am eindeutigsten in einer Szene mit relativ klassischer Spielweise zum Tragen: In dieser Szene kleiden sich die Ensemblemitglieder zunächst nach und nach in schwarze Priesterkuten. Anschließend schminken sie die als junges Mädchen im Blumenkleid inszenierte Klara Bielawka übertrieben und entstehend, um sie dann mit zunehmender Gewalt durch den Bühnenraum zu schubsen und dabei Fragmente des Tragödiendixes zu sprechen. Selbige Priesterkuten kommen noch mehrfach zum Einsatz, zum Beispiel in einer besonders düsteren, wortlosen Choreographie, in der die Spielenden Holzkreuze zu Maschinengewehren ummontieren und bei Stroboskoplicht und immer lauter werdender Heavy-Metal-Musik aufeinander und in das Publikum »schießen«. An anderer Stelle hingegen sitzen sie, wieder in Alltagskleidung, mit einer nahezu privaten Haltung am Bühnenrand. Ein eindringliches Frontlicht exponiert sie hier in einer gewissen Verletzbarkeit. Der Reihe nach erzählen sie von individuellen Erfahrungen mit sexuellem Missbrauch durch Vertreter der katholischen Kirche. Dabei nennen sie jeweils ihren tatsächlichen Namen sowie ihr Geburtsdatum und geben wahrheitsgemäß an, welche Rolle sie an diesem Abend übernehmen. In Szenen wie dieser ist es für das Publikum unmöglich, letztgültig zu entscheiden, ob die Ensemblemitglieder »als sie selbst« handeln und sprechen oder ob sie Rollentexte zitieren und darstellende Handlungen ausführen. Auch die zahlreichen Verweise auf den Produktionsprozess des Stücks folgen dieser Logik und verunmöglichen jede eindeutige Grenzziehung zwischen Realität und Fiktion.

Das gleiche Prinzip wird auch im zweiten Teil des Abends konsequent angewendet. Hier sprechen die Spielenden der Reihe nach Monologe, die aus einem je spezifischen Blickwinkel die schauspielerische Arbeit – als Mann, als Frau, im Verhältnis zum Regisseur, zum Publikum, zur medialen Öffentlichkeit und so weiter – thematisieren und dabei jedes Mal

mehr oder weniger unbequeme Wahrheiten über den Theaterbetrieb zutage fördern. Klara Bielawka beispielsweise erzählt, weiterhin als ›gesteinigte Dorfbewohnerin‹ geschminkt, wie sie als Schauspielerin gerade in Produktionen »sogenannter politischer Theatermacher« – die Anspielung auf Frljić selbst ist unüberhörbar – immer wieder in stereotype Rollenbilder gezwängt werde und den männlichen Darstellern gegenüber unbedeutendere Partien übernehmen müsse. Michał Czachor variiert den Erfahrungsbericht aus der Perspektive eines männlichen Darstellers, der sich den eigenen Auftritt in diesem Stück angeblich dadurch erkämpfen musste, dass er sich bereiterklärte, auf der Bühne vor dem Bild des Regisseurs zu masturbieren – das dafür eigens ausgedruckte Foto Frljićs hält er dem Publikum gleichsam zum Beweis entgegen. In einer späteren Szene erklärt Karolina Adamczyk, dass die mit schwarzem Filzstift auf ihren nackten Bauch geschriebene Zahl den Kosten einer geplanten Abtreibung im Ausland entspreche. Alle im Publikum anwesenden Frauen fordere sie dazu auf, das »auch in diesem Saal« fortbestehende Tabu zu brechen und endlich das Recht auf den eigenen Körper einzufordern. Noch unbequemer wird es für die Zuschauenden, als Jacek Beler zunächst einen Hund auf die Bühne führt und dann selbst schnüffelnd und hechelnd das Parkett betritt, um die »anwesenden Muslime ausfindig zu machen«. Er wirft der Theaterleitung vor, sich mit muslimischen Angestellten »potenzielle Selbstmordattentäter« ins Haus geholt zu haben.

Unmissverständlich wird deutlich, dass die metatheatralen Sequenzen den Zusammenhang von Geschlecht und Macht im zeitgenössischen polnischen Theaterbetrieb verhandeln und also die zentralen Themen der Dramenvorlage aufgreifen, wobei an der Stelle der Institution, die Macht in sexuelle oder symbolische Gewalt übersetzt, eben nicht die katholische Kirche, sondern das Theater steht. Dementsprechend ist dem Abend nicht nur ein kirchen-, sondern ein allgemein institutionskritischer Gestus eingeschrieben, der Theater als Institution mit einem hohen symbolischen Kapital einschließt. Er rückt die institutionelle Dimension von Theater in den Fokus und zeigt, dass Theater *qua* Institution historisch und strukturell mit der Sphäre der Macht verwoben ist und diese auch heute in seinen Organisationsgefügen, Verhaltensnormen und Diskursordnungen immer wieder aktualisiert.¹⁹

Tatsächlich wird aber auch an Frontalangriffen auf die katholische Kirche, namentlich in Polen, nicht gespart. Julia Wszyńska's Fellatio einer vom rechten Bühnenrand aus hereingefahrenen überdimensionalen Gipskulptur Papst Johannes Pauls II., der die anderen

¹⁹ An anderer Stelle fasst Adamiecka-Sitek den institutionskritischen Ansatz Frljićs in Bezug auf das öffentliche Theater in Polen wie folgt zusammen: »You attacked both the foundations of an institution grounding its activities and symbolic capital on the unquestionable authority of great directors and the artistic quality of their works, as well as the foundations of a social contract which empowers us to see ourselves as invincible, ever-innocent heirs of Romantic-era heroes. In fact, you attacked the national theatre in both meanings of this term!« Adamiecka-Sitek/Keil/Frljić, »Whose National Theatre Is It?«.

Ensemblemitglieder ein Schild mit der Ausschrift »Obrońca Pedofilów« (»Verteidiger von Pädophilen«) um den Hals hängen, gehört zu den plakativsten und skandalösesten Szenen des Stücks. Sie wird in den Wochen nach der Premiere zu einer Art negativem Aushängeschild der Produktion werden, das die vor allem in Online-Foren und sozialen Medien geführte, äußerst polemische Debatte um die Inszenierung immer wieder befeuern wird.

Nicht minder provokant ist die vorletzte Szene des Abends. Hier rückt Karolina Adamczyk in professioneller Schutzmontur dem großen Holzkreuz, das eindeutig dem Denkmal zu Ehren Johannes Paul II. auf dem Warschauer Piłsudski-Platz nachgebildet ist, mit einer Kettensäge zu Leibe. Nachdem es die ganze Aufführung über den Bühnenraum dominiert hat, fällt es schließlich krachend zu Boden. Diesen ikonoklastischen Triumph lässt die Inszenierung nun aber nicht als Schlussbild stehen, sondern endet mit der drastischen Darstellung einer vielleicht noch überwältigenderen symbolischen Schließung: Hinter dem fallenden Kreuz erscheint auf der unverkleideten Bühnenrückwand ein aus vielen Hundert leuchtenden Glühbirnen zusammengesetzter gekrönter Adler. Nach dem vergeblichen Versuch, die in unerreichbarer Höhe angebrachten Glühbirnen herauszudrehen, knien die Ensemblemitglieder im letzten Bild der Inszenierung gemeinschaftlich vor dem Nationalembem Polens nieder – »still, eingefroren, vereint in einer Geste der Unterwerfung«²⁰.

Gespaltenes Publikum, gespaltene Gesellschaft

Als die Glühbirnen des überdimensionalen Licht-Emblems verlöschen und das Blackout dem Publikum das Ende des Stücks signalisiert, geschieht im Saal etwas, das sich bei jeder weiteren Aufführung von »The Curse« – auch bei der Wiederaufnahme, die wir im Januar 2019 sehen – wiederholen wird: Nach einem kurzen Moment angespannter Stille springt eine Mehrheit der Zuschauenden zu jubelnden Ovationen auf, während andere schockiert und betreten sitzen bleiben, den Blick von der Bühne abwenden oder gar schnellstmöglich den Saal verlassen. Eine Kritikerin von der konservativ-katholischen Zeitung *Nasz Dziennik* beschreibt diesen Moment wie folgt:

Several people sat down with their heads bowed, not looking at the stage. The majority, however [...], welcomed the end of this pseudo-show with cries of approval, giving it a standing ovation. And that was the biggest blow to me.²¹

²⁰ Hier und im Folgenden Agata Adamiecka-Sitek, »How to Lift the Curse? Director Oliver Frljić and the Poles«, in: *Polish Theatre Journal*, 1-2/2017, <http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/111/593>, (30. 03. 2019) Alle Übersetzungen aus diesem Text L.S.

²¹ Temida Stankiewicz-Podhorecka, zit. n. ebd.

Die entgegengesetzten Affekte, die im Saal spürbar werden, entzünden sich laut Agata Adamiecka-Sitek vor allem an der vorletzten Szene des Abends, am Bild des fallenden Kreuzes:

The image strives to divide the audience into *those who feel satisfaction or relief*, seeing that such an act is possible in our public sphere so deeply dominated by political influence and symbolic hegemony of the Catholic Church, and *those who experience terror, outrage or revulsion* at the act of cutting down a cross (those terms – especially revulsion and disgust – recur most in negative comments about the production).

Dabei habe die Befriedigung, die viele Zuschauer beim Niedergang des mächtigen Symbols empfinden, verstärkende Wirkung auf die Affekte derer, die sich von der Szene gekränkt, verletzt oder provoziert fühlten – und umgekehrt:

The experienced affects condition one another: revulsion at the theatrical image is stimulated by awareness that for others it's a source of pleasure. Satisfaction is enhanced by the feeling that the cultural transgression here is experienced as violence by others.

An den Publikumsreaktionen wird unverkennbar deutlich, wie sich bereits im Theatersaal jener tiefe Graben bildet, der in den folgenden Tagen, Wochen und Monaten große Teile der städtischen und nationalen Öffentlichkeit spalten wird: Während sich einerseits die Lobpreisungen und Ehrungen für die Produktion häufen und das Stück schon bald in überregionalen und internationalen Medien enthusiastisch besprochen wird²², bilden sich andererseits heftige Protestreaktionen heraus, die von Regierungskreisen über den öffentlichen Rundfunk bis hin zu Internetforen und sozialen Medien die gesamte polnische Öffentlichkeit erfassen. Mehrere Monate lang wird der Vorplatz des *Teatr Powszechny* an jedem Vorstellungsabend von Protestierenden besetzt, die religiöse Symbole, Fahnen, Spruchbänder und Plakate hochhalten. An manchen Tagen erstreckt sich die Menge über den breiten Boulevard vor dem Theater bis an das Ufer der Weichsel. Als die neofaschistische Bewegung *Obóz Narodowo-Radykalny* (National Radical Camp) Angriffe auf das Theater verübt, sieht sich die Theaterleitung gezwungen, eine private Security-Firma zum Schutz der Ensemble-Mitglieder anzuheuern, die gleichwohl nicht allen Schmähungen entgehen. Schauspielerinnen Julia Wszyńska muss hinnehmen, dass eine Fernsehproduktion, in der sie mitgewirkt hatte, aus dem Programm gezogen wird – wenige Tage später erhält sie sogar Morddrohungen. Rechtskonservative Politiker fordern schnell die Absetzung des Stücks, doch die Warschauer Kommunalregierung, der das Theater als städtisch gefördertes nahesteht,

²² Für den deutschen Raum vgl. z.B. Natalia Staszczak-Prüfer, *Rosenkranz ins Gesicht. Theaterbrief aus Polen* (15), https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=13772:theaterbrief-aus-polen-15-klatwa-fluch-von-oliver-frljic-in-warschau-analyse-eines-hochpolitischen-theaterskandals&catid=416&Itemid=100055, (17. 04. 2019).

wehrt sich. Man habe keine Mittel zur Zensur und wolle dieser auch nicht habhaft werden, schließlich sei das Theater eine autonome Institution.

Zu Recht stellt Agata Adamiecka-Sitek fest, dass »The Curse« die städtische »Gemeinschaft gleichzeitig affektiv mobilisiert und in ihrem Innern drastisch spaltet«. Auch die deutsch-polnische Theaterwissenschaftlerin Natascha Staszczak-Prüfer schreibt in ihrem auf dem Portal nachtkritik.de veröffentlichten »Theaterbrief aus Polen«: »Was hier passiert, zeigt deutlich, wie stark die Spaltung der polnischen Gesellschaft mittlerweile ist«²³. Die Reaktionen auf »The Curse« fördern die antagonistische Struktur in der zeitgenössischen polnischen Gesellschaft zutage, die sich bereits in der eingangs beschriebenen Opposition zwischen der national-konservativen Symbolpolitik und der Veruneindeutigungsstrategie des Museums angedeutet hat. Für Adamiecka-Sitek ist es genau diese Spaltung, die die polnische Gesellschaft gegenwärtig auszeichnet – in diesem Sinne wirke »The Curse« *offenbarend*:

There is no other production – certainly not in the post-transformation era, probably even in the post-war history of Polish theatre – that has divided Poles with equal force and at the same time create a particular kind of ›community clash‹. *It reveals us to ourselves, grappling to the death – yet not by providing a mirror in which we'd see our reflection, but rather by activating real, extreme affects, mobilized and made accessible to us in the form of direct, tangible experience during the performance and in the social process it has triggered.*²⁴

Bevor wir näher auf den »sozialen Prozess« eingehen, den die Produktion hervorgerufen hat, wollen wir uns noch einen Moment lang beim Aspekt der Offenbarung aufhalten und fragen, wie genau diese in den dramaturgischen Strategien des Stücks angelegt ist.

Ideologie und Analyse

Eine äußerst präzise dramaturgische Strategie von »The Curse« folgt dem Prinzip des Tabubruchs: Im Stück werden systematisch Dinge gesagt und getan, die ›man‹ im ›normalen Leben‹ weder tun noch sagen ›dürfte‹. Weniger umgangssprachlich gewendet bedeutet dies: »The Curse« verweist auf die Existenz von Gesetzen, die das symbolische Feld strukturieren und festlegen, wie sich all jene, die sich in diesem Feld bewegen, verhalten können und müssen. Wir können also sagen, dass die Produktion einem psychoanalytischen Gestus folgt, indem sie nämlich ausgehend von dem, was gesagt (oder nicht gesagt) wird, auf die Konstitution dessen schließt, was sagt (oder nicht sagt). Noch konkreter: »The Curse« erstellt eine Art *Karte* des symbolischen Raums, mit all seinen impliziten und expliziten Gesetzen, die insofern offenbarend wirkt, als dass etwas darüber aussagt, welche Formen von

²³ Ebd.

²⁴ Adamiecka-Sitek/Keil/Lysak/Sztarbowski, »Polish Theatre after Klatwa«. Hervorhebung L.S.

Subjektivität die gesellschaftliche Situation in Polen gegenwärtig produziert. Hier gehen wir, den Ansätzen Laclaus, Mouffes, Žižeks und anderen folgend, gewissermaßen heuristisch davon aus, dass eine gesellschaftliche Konstellation in ihrer Organisation der menschlichen Psyche analog ist. Demnach erlaubt es besagte Kartierung des symbolischen Feldes zu zeigen, welche ›psychischen‹ Mechanismen innerhalb der Gesellschaft wirksam sind, ohne dass diese darüber bewusst Bescheid wüsste. Man könnte auch sagen: Das Unbewusste der Gesellschaft ist sprachlich strukturiert, und deswegen »empfängt der Psychoanalytiker« – hier die ›psychoanalytisch‹ verfahrenende Theaterarbeit – »sein Instrument, seinen Rahmen, sein Material« aus der Sprache.²⁵

Warum befinden wir uns hier plötzlich im Feld der Psychoanalyse, wenn wir doch bisher eher mit Denkfiguren der kritischen Theorie und des Poststrukturalismus gearbeitet haben? Die Antwort auf diese Frage geben uns die untersuchte Theaterarbeit und der gesellschaftliche Zusammenhang, in den sie sich einschreibt, selbst: »The Curse« analysiert Macht als ein Resultat *symbolischer Sedimentierungsprozesse*, im Laufe derer sich das symbolische Feld, das Feld des Sagens und (sprachbasierten) Tuns, *ideologisch* strukturiert und in der Folge Zwänge, Ängste und weitere unbewusste Verhaltensmaximen in die *Subjekte* einschreibt, die sich in diesem Feld bewegen. Die Machtkritik, die »The Curse« ins Werk setzt, arbeitet mit psychoanalytischen Mitteln, um vom Theater aus eine Konstellation sichtbar zu machen, die das Publikum – und mit ihm die Gesellschaft selbst – unmittelbar betrifft. Wenn Adamiecka-Sitek also betont, die Inszenierung »offenbare uns uns selbst«, bedeutet das auch, dass »The Curse« tatsächlich die Strukturierung des politischen und gesellschaftlichen Feldes im zeitgenössischen Polen dekonstruiert. Dabei werden ›Politik‹ und ›Gesellschaft‹ von vornherein – und wir greifen diesen Gestus auf – als »symbolische Konstruktionen« verstanden, die »durch metaphorische und metonymische Prozesse produziert [werden und] sich um *Steppunkte* und leere Signifikanten herum« artikulieren.²⁶ Hier zu einige Erläuterungen.

Das Stück nimmt die Form einer Nummernrevue an, was auf struktureller Ebene bedeutet, dass die Szenen sich nach dem Additionsprinzip $a+b+c \dots$ aneinanderfügen. Jede Szene hat dabei die Aufgabe, einen besonderen *Aspekt* der Konstellation in den Blick zu nehmen, die das Stück dem Themenkomplex seiner literarischen Vorlage entnimmt: Szene a beleuchtet die Doppelmoral der katholischen Kirche, Szene b erzählt von der Benachteiligung von Frauen im zeitgenössischen Theaterbetrieb, Szene c legt die Persistenz rassistischer Vorurteile offen

²⁵ Lacan, »L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud«.

²⁶ Yannis Stavrakakis, »Encircling the Political. Towards a Lacanian political theory«, in: *Society, politics, ideology*, hrsg. v. Žižek, S. 274–304, hier S. 284. Übersetzung L.S.

und so weiter. Auf diese Weise nimmt »The Curse« in einer parataktischen Anordnung verschiedene Aspekte der symbolischen Ordnung in den Blick, die nach dem Prinzip der Addition zusammenwirken. So wird ein Bild dessen abgegeben, was im heutigen Polen (nicht) gesagt und getan werden kann: die impliziten Gesetze, die das soziale Zusammensein ebenso wie die Subjektivität der Einzelnen *regieren*.

Die einzelnen Szenen werden somit zu *Signifikanten*, die Teilmechanismen von Macht bedeuten, insofern sie jeweils eine ihrer Deklinationen im gesellschaftlichen Bereich aussagen. Im Gesamtbogen der Inszenierung fügen sich diese Signifikanten wie in Lacans »aus Ringen gemachte[r] Kette«²⁷ zusammen und geben so einen differenzierten Eindruck der verschiedenen symbolischen Gesetze. Alle Einzelglieder der *syntagmatischen* Signifikantenkette auf die Frage nach dem aktuellen Zustand der polnischen Gesellschaft zu beziehen, ist deswegen möglich, weil der Signifikant »Polen« innerhalb der Inszenierung immer wieder, an mehreren Stellen und auf unterschiedliche Weisen²⁸, aufgerufen und somit gewissermaßen paradigmatisch mit jedem einzelnen der syntagmatischen Elemente in Verbindung gebracht wird. Jedes einzelne dieser Elemente kann als »Teil für das Ganze genommen«²⁹ werden und gleichsam *metonymisch* die Aussage

»Pole sein, bedeutet, ...«

mit unterschiedlichen Teilaspekten vervollständigen:

- a. » ... der moralischen Autorität der Kirche zu unterstehen«
- b. » ... traditionellen Geschlechterbildern entsprechen zu müssen«
- c. » ... an die polnische Nation glauben zu sollen«
- d. ... und so weiter ...

In diesem Sinne zeigen die einzelnen Szenen und ihre metonymische Partizipation am Thema »Polen«, dass der symbolische Raum auf eine bestimmte Weise strukturiert, »gestept« ist. In dieser *Steppung* realisiert sich eine vereindeutigende Markierung des grundsätzlich offenen Signifikationsprozesses (theoretisch könnte »Pole sein« ja auch bedeuten, Schokoladenkekse

²⁷ Lacan, »L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud«, S. 55.

²⁸ Schon die Dramenvorlage verweist als Exempel des »klassischen nationalen Literaturkanons« auf »Polen« als kollektives Subjekt. In der ersten Szene der Inszenierung gibt der fiktive »Brecht« den ersten expliziten Verweis auf die »riskante Lage« im Land. Die Statue Papst Johannes Pauls II ruft eine Figur auf den Plan, die für viele Polinnen und Polen heute Heiligenstatus besitzt. In dieser Reihe könnten wir noch viele Beispiele nennen. Am eindrucklichsten ist der Signifikant »Polen« zweifellos im Leuchttadler der letzten Szene repräsentiert.

²⁹ Lacan, »L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud«, S. 59.

zu essen oder auf Händen zu gehen oder auf Eigentum zu verzichten, und so weiter ...), die wir mit Slavoj Žižek *ideologisch* nennen können.

Ideologie funktioniert Žižek zufolge wie eine Maschine, die innerhalb eines Subjektivierungsprozesses wirksam wird und aus einer Vielheit von Subjektivierungspotenzialen nur einige aktualisiert beziehungsweise aktualisierbar hält.³⁰ Ideologie unterbricht also den freien Signifikationsprozess innerhalb des Subjekts, indem es dessen Signifikationspotenziale selektiv ›feststept‹. Das Subjekt – heiße es nun ›Barbara Wysocka‹ oder ›die polnische Gesellschaft‹ – entwickelt sich folglich nur innerhalb bestimmter Rahmen, die von der ideologischen Steppung des symbolischen Raums vorgegeben sind. In »The Curse« sind es tatsächlich die Spielenden, die auf der Bühne als Subjekte erscheinen: Sie erzählen sich selbst als Erfahrungstragende, die durch die in den einzelnen Szenen aufgerufenen Signifikanten – die (männliche, kirchliche, moralische, soziale, institutionelle) Autorität – beeinflusst worden sind. Ihre (biographische, berufliche, private ...) Erfahrung unterliegt diesen Signifikanten, sie gehorcht und entspricht ihnen oder steht mit ihnen in Konflikt. Stellvertretend für jede*n einzelne*n der im Saal Versammelten und darüber hinaus für jede*n einzelne*n der als ›polnische Gesellschaft‹ Versammelten, zeigen sich die Spielenden als Subjekte, die gemäß der lacanschen Formel »Signifikant über Signifikat«³¹ durch die strukturgebenden Signifikanten gewissermaßen ›beschrieben‹, ›geprägt‹ oder ›geformt‹ worden sind. Ja, als Subjekte können sie gar nicht anders, als sich von vornherein innerhalb des von den Signifikanten strukturierten Raums zu bewegen. Die in der Inszenierung aufgerufenen symbolischen (also diskursiven) und imaginären (also bildhaften) Autoritätsinstanzen bilden »das Gefüge [agency], durch das wir uns beobachten und über uns richten«³². Dabei sind vor allem die in den Monologen zum Ausdruck kommenden Erfahrungen Schmerzensberichte der »Mechanismen, vermittels derer das Subjekt in ein gegebenes sozio-symbolisches Feld integriert wird«³³. »The Curse« folgt also auch einer Dramaturgie der »Anrufung«³⁴, die immer wieder erfahrbar macht, wie fixierte Elemente im ideologischen Feld den in ihm sich bewegenden Subjekten vorausgehen und ihren Handlungs- und Identifikationsrahmen immer schon bestimmen. Mit Lacan können wir dieses »Anrufungsgefüge«, eine Entscheidung Žižeks aufnehmend, auch »Name(n)-des-

³⁰ Diesem Phänomen ist der gesamte Text »Che vuoi?« gewidmet.

³¹ Lacan, »L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud«, S. 51.

³² Žižek, »Che vuoi?«, S. 356.

³³ Ebd., S. 358.

³⁴ Žižek zieht diese Verbindung zum althusserschen Begriff der Anrufung (interpellation) in ebd., S. 359f.

Vaters«³⁵ nennen, was die strukturgebende Funktion der ideologischen Konstellation besonders deutlich hervorkehrt.

Leerer Signifikant ›Nation‹

Es kann als Verdienst der Inszenierung gewertet werden, dass sie die ideologische Determination des symbolischen Raums im übermächtigen Emblem der polnischen Nation so unmissverständlich illustriert. In der syntagmatisch-metonymischen Struktur vermittelt die Inszenierung mitunter noch den Eindruck, stets durch eine weitere Szene, durch ein weiteres Teilelement der ideologischen Anrufung ergänzt werden zu können. Die »Batterie der Signifikanten«³⁶ setzt sich im Verlauf des circa zweistündigen Abends zunächst stetig fort und findet mit jeder Szene ein weiteres Element, das für Subjektivierungserfahrungen in der gegenwärtigen Konstellation stehen kann. Dennoch kommt das Stück zu einem Ende – und zwar in dem eindrucksvollen Schlussbild, das den Prozess der Signifikation gewissermaßen ein für alle Mal anhält: Fungiert die Szene, in der Karolina Adamczyk das überdimensionale Holzkreuz fällt, noch als ikonoklastischer Triumph³⁷ – schließlich fallen damit auch schlagartig die vorher konstruierten Geschlechter-, Rollen- und Autoritätsbilder wie hintereinander angeordnete Theatervorhänge –, zeigt die finale Sequenz den einen Signifikanten, vor dem der Bildersturm haltmachen muss: Auf der nackten Bühnenrückwand, die definitiv nicht mehr wie ein Vorhang fallen kann, erscheint das Nationalembem. Als die Spielenden schließlich resigniert ihren Platz unterhalb des Emblems einnehmen, endet der Theaterabend im Bild des »Schreckens symbolischer Gewalt«³⁸. Adamiecka-Sitek beschreibt treffend, wie das Bild des überdimensionalen, leuchtenden Adlers auf die einzelnen Szenen des Abends, vor allem aber auf die ikonoklastischen Szenen zurückwirkt, und ihnen ihre letztgültige Bedeutung verleiht:

We might enjoy the delight of ›imaginary revenge‹, the production's creative team seems to say, but ultimately it's the revenge of the powerless in a society in which a Pole means a Catholic, or at the very least, a child of God.

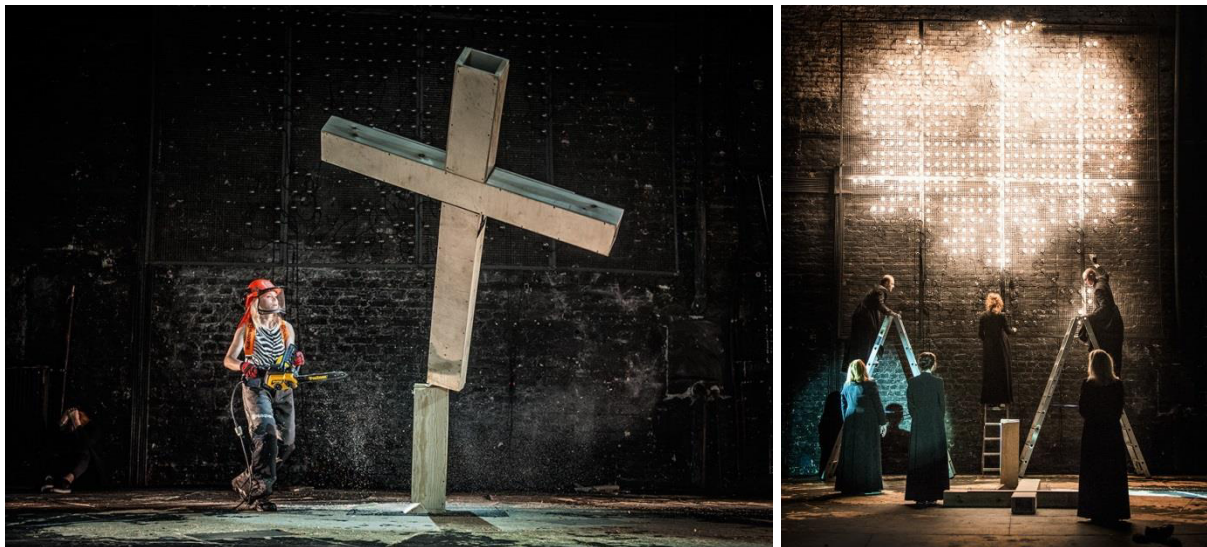
³⁵ Ebd., S. 367.

³⁶ Ebd., S. 368.

³⁷ Adamiecka-Sitek beschreibt den Moment wie folgt: »I find it important that the cross is felled by the actress who in the production delivers a monologue about a woman's right to decide about her body and life: the right that Polish women are deprived of today, as an effect of that same post-transitional alliance mentioned above [the alliance between the Catholic Church and the post-communism governments in Poland, L.S.], between ›the altar and the throne‹. It is significant that power and confidence emanate from her actions on stage, which I view as a manifestation of the resistance on the part of Polish women to subsequent attacks on their civic rights, safety and dignity. The image, therefore, leads me to ›iconoclastic jouissance‹ [...], to delight at the destruction of idolatry. In my opinion, the act of cutting down the cross, repeated on the stage of a public theatre, occurs as a replacement for all the acts of cross removal from public space that can't take place [...] [I]t's deeply satisfying – also because being in the audience I feel how much I'm not alone at that moment.« Adamiecka-Sitek, »How to Lift the Curse?«.

³⁸ Hier und im Folgenden ebd.

Selbst wenn das Kreuz als Symbol der kirchlichen und päpstlichen Autorität zu Fall gebracht werden kann, ›wartet‹ dahinter immer noch das Symbol der polnischen Nation, die letztlich die gleiche Hörigkeit einfordert und kein Ausscheren aus der ideologisch festgelegten Subjektivierungsschiene duldet. Adamiecka-Sitek's Interpretation zufolge schließt die Inszenierung mit dem »durch die Ideologie geschaffenen Bild des idealen Volkes«, wobei sie vorschlägt, »people« (also Volk) im Sinne Žižeks mit einem großen ›P‹ zu schreiben, um zu unterstreichen, »dass es sich um einen phantasmagorisch konstruierten Nationskörper handelt, der als Totalität existier[end]« vorgestellt wird.



Abbildungen: Szenenbilder aus *The Curse* © Magda Hueckel

Tatsächlich tritt der polnische Adler im überwältigenden Schlussbild »in eine Äquivalenzrelation«³⁹ mit den im Laufe des Stücks ›aufgelisteten‹ Teilaspekten, die spätestens in diesem Moment ihren differentiellen Charakter einbüßen. Alles, was bisher bezüglich Macht und Unterworfen-Sein gesagt worden ist, kann im Bild des leuchtenden Nationalembblems zusammengefasst oder aufgehoben werden – der Adler übernimmt »die Funktion, das System als Totalität zu repräsentieren«. Er wird zum paradigmatischen Bild für eine ideologische Konstellation, in der der Signifikant der Nation allen anderen Signifikanten rückwirkend einen eindeutigen und festen Sinn zuschreibt und gleichzeitig »die Systematizität des Systems« dieser Signifikanten repräsentiert. Das heißt, die Inszenierung gibt den Signifikanten ›Nation‹ als einen »Knotenpunkt« zu denken. Sie zeigt ihn als einen »privilegierten Signifikanten«⁴⁰, der gemäß dem lacanschen Prinzip des »Polsterstichs«⁴¹

³⁹ Hier und im Folgenden Laclau, *Emancipation(s)*, S. 38.

⁴⁰ Vgl. Ernesto Laclau u. Chantal Mouffe zit. n. Yannis Stavrakakis, »Laclau with Lacan. Comments on the relation between discourse theory and Lacanian psychoanalysis«, in: *Society, politics, ideology*, hrsg. v. Žižek, S. 314–337, hier S. 315. Alle Übersetzungen aus diesem Text L.S.

⁴¹ Lacan, »L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud«, S. 56.

Bedeutungsverkettungen fixiert und das symbolische Feld, in dem sich bis dato noch eine »Vielzahl treibender Signifikanten, protoideologischer Elemente« befand, rückwirkend stept und, dieses System »selbst verkörpernd, seine Identität herbeiführt«⁴². Im Begriff der Nation wird somit ein überdeterminierter, von seinem unmittelbaren Sinngehalt abgelöster, *leerer* Signifikant ausgemacht, der in der ideologischen Ordnung die Funktion übernimmt, das symbolische Feld zu schließen *und* als Totalität zu repräsentieren. Da die Herausbildung eines leeren Signifikanten die »Bedingung von Hegemonie« ist, gelingt es der Inszenierung, die wirksame Machtkonstellation in Polen als »hegemoniales Verhältnis« darzustellen, in dem »ein spezifischer Inhalt zum Signifikanten einer abwesenden gemeinschaftlichen Fülle« geworden ist.⁴³ Bei aller Totalität und Überwältigung ist dem Schlussbild von »The Curse« folglich jene grundsätzliche Hoffnung eingeschrieben, auf die jede Ideologiekritik letztlich zielt: Die im leeren Signifikanten imaginierte Instanz – in unserem Fall also die ›Nation‹ als geschlossene soziale Gesamtheit – ist und bleibt, ihren gewaltsamen Effekten zum Trotz, ein Phantasma, eine kontingent gesetzte Fiktion:

[T]hat which makes the political [hier: den Einsatz einer ideologischen Ordnung, L.S.] possible – the contingency of the acts of institution – is also what makes it impossible, as ultimately, no instituting act is fully achievable.⁴⁴

Widerständige Körper

Als im Grunde kontingente Setzung ist die bestehende Ordnung grundsätzlich veränderbar – dies sagt die Inszenierung nicht zuletzt, indem sie die Spielenden immer auch als Körper zeigt, die der bestehenden Ordnung insofern widerständig sind, als sie Begehren und Schmerz empfinden. Diese Affekte werden Adamiecka-Sitek zufolge »in Form direkter, spürbarer Erfahrung während der Vorstellung mobilisiert und [dem Publikum] zugänglich« gemacht. Tatsächlich produziert die Inszenierung systematisch ›Trigger-Momente‹, die die Zuschauenden unvorbereitet treffen und heftige Reaktionen wie Scham, Entsetzen, Wut, Mitgefühl, Zorn oder ähnliches hervorrufen. Diese Reaktionen unterscheiden sich freilich von Zuschauer*in zu Zuschauer*in, ja, stehen sogar teilweise in heftigem Widerspruch zueinander. Entscheidend aber ist, dass alle Zuschauenden die ideologischen Steppungen, das heißt, die *Entscheidungen*, die im Feld des Symbolischen gefällt werden und dieses fixieren, als etwas wahrnehmen, was sie *alle* in der ein oder anderen Form (be-)trifft. »The Curse« insistiert auf ein Subjektverständnis, demzufolge »das Subjekt [...] der Abstand zwischen der

⁴² Žižek, »Che vuoi?«, S. 339.

⁴³ Laclau, *Emancipation(s)*, S. 43.

⁴⁴ Ders., »Deconstruction, Pragmatism, Hegemony«, in: *Deconstruction and pragmatism*, hrsg. v. Simon Critchley/Chantal Mouffe, London: Routledge 1997, S. 47–67, hier S. 48.

Unentscheidbarkeit der Struktur und der Entscheidung [ist]«⁴⁵, das heißt Subjektivität genau da entsteht, wo eine symbolische Setzung Ausschlüsse produziert und als solche Subjektivierungspotenziale abschneidet – was als schmerzhaft empfunden werden kann. Im subjektiven Affekt, oder genauer noch: in der Vielzahl koexistierender, teilweise gegensätzlicher, sich gegenseitig verstärkender Affekte wird die ursprüngliche Unentscheidbarkeit als gemeinsame Bedingung anwesend – deswegen wird der Affekt bei Frljić zum Ausgangspunkt der Kritik:

Oliver Frljić: When I want to create a conflict with the audience, my dream is to have antagonism between every audience member. The goal is to divide them as much as possible and thus to reaffirm their uniqueness. The task is not to unite them, not to find a common denominator or a common system of values that we share.

Marta Keil: So the aim would be not to reenact or reaffirm the audience as a consensual community, it would rather be an idea that we may become a real community, that we may construct one, only if we open space for potential antagonisms.

Oliver Frljić: Yes, definitely.⁴⁶

Diese subjektpolitische Dramaturgie der Unentscheidbarkeit – vereinfachend könnten wir sagen: des Konflikts; mit Rancière müsste es heißen: der Gleichheit – rückt die Theaterproduktion »The Curse« in die Nähe der Korczak-Ausstellung im Museum POLIN. Ihre Kuratorinnen wählten die Form der Frage, um die Kontingenz der bestehenden Ordnung sichtbar zu machen: »What Questions do We Want to Ask ...?« Wir können also festhalten, dass sich die beiden Kulturinstitutionen hier der Bewahrung jenes ›Abgrunds‹ verschreiben, der sich noch in einer vermeintlich totalen ideologischen Schließung nicht vollends versiegeln⁴⁷ lässt. Mit anderen Worten: Die ästhetischen Politiken des Theaterabends und der Ausstellung kreuzen die symbolische Ordnung und zeigen ihre Inkonsistenz auf, indem sie nachdrücklich an die nicht auffüllbare Leere an ihrem Grund erinnern. Im Theatersaal des *Teatr Powszechny* wird die Unentscheidbarkeit von den Affektkörpern der Anwesenden getragen; im Museum hingegen wohnt sie der Spur – »(arche-trace, *différance*, supplementarity, iterability, re-mark)«⁴⁸ – des ermordeten Janusz Korczak inne, dessen Pädagogik der kritischen Teilhabe die Feierlichkeiten der stolzen, geeinten Nation stört.

⁴⁵ Ebd., S. 54. Übersetzung L.S.

⁴⁶ Adamiecka-Sitek/Keil/Frljić, »Whose National Theatre Is It?«.

⁴⁷ Vgl. Žižek, »Che vuoi?«, S. 365.

⁴⁸ Laclau, »Deconstruction, Pragmatism, Hegemony«, S. 48.

Eine Aufgabe: Auswege aus der institutionellen Immunität

»The Curse« und die damit verbundenen Proteste haben zunächst Mechanismen ideologischer Verfestigung in der zeitgenössischen polnischen Gesellschaft offengelegt und drängende Fragen, die in dieser Ordnung Sprechverboten und Verhaltenskonventionen unterliegen, in den Fokus gerückt. Dabei wurde nicht nur die Kontingenz der symbolischen Ordnung im Polen der Gegenwart, sondern die jedweder ideologischen Setzung offenbar. Die grundsätzliche Unentscheidbarkeit innerhalb des Sozialen zeigt sich genau dort, wo das Soziale unter einer Fahne, einem Symbol, einem Begriff geeint erscheinen soll. Weiterhin wurde bei jeder einzelnen Aufführung von »The Curse« sehr deutlich, dass das, was im Theatersaal geschieht, keineswegs eine abgeschlossene und separate Realität ist, sondern unmittelbar mit dem Außenraum in Bezug steht, sich aus dessen Dynamiken speist und heftige Reaktionen zeitigen kann. So rückte nicht zuletzt die Institution des Theaters selbst in den Blick, und zwar als Struktur, die ideologische Sedimentierungsprozesse ebenso unterstützen und reproduzieren kann, wie sie in der Lage ist, sie punktuell zu unterbrechen und der Vervielfältigung von Bedeutungen und Beziehungen stattzugeben.

Wir wollen nun fragen, inwiefern »The Curse« damit eine Art Aufgabe hinterlassen hat, die nicht nur, wie es der Titel des Gesprächs mit den beiden Intendanten des *Teatr Powszechny* suggeriert, die Gemeinschaft der Theater- beziehungsweise Kulturschaffenden in Polen betrifft, sondern die außerdem – unserer Meinung nach – das Verhältnis von Macht, Institution und Kritik in verschiedenen Transformationsprozessen unserer Zeit erhellt.

Theater als Konfliktraum

When a difficult, risky process leads on top of everything else to a good production being created – one that has a real social impact, which of course can never be guaranteed – it can be particularly constructive and ground-breaking.⁴⁹

Intendant Paweł Łysak beschreibt die künstlerische und institutionelle Arbeit an »The Curse« ebenso wie die mit dieser Arbeit verbundenen Spannungen und sozialen Auswirkungen als Auslöser eines konstruktiven und bahnbrechenden Prozesses. Wie genau hat »The Curse« das *Teatr Powszechny* nun langfristig geprägt – auf ästhetischer und auf institutioneller Ebene? Inwiefern sind diese Veränderungen konstruktiv oder gar bahnbrechend?

Rückblickend ordnen Łysak und Sztarbowski die Arbeit an »The Curse« einer Reihe von Erfahrungen zu, die sie als Regisseure, Theater- oder Festivalleiter sammeln konnten, bevor

⁴⁹ Die beiden Intendanten werden im Folgenden stets zitiert nach Adamiecka-Sitek/Keil/Łysak/Sztarbowski, »Polish Theatre after Klatwa«. Übersetzungen und Hervorhebungen L.S.

sie Oliver Frlić an das *Teatr Powszechny* einladen. Łysak verweist in diesem Zusammenhang auf einschneidende Erlebnisse in seiner Laufbahn als Theatermacher und –übersetzer⁵⁰, die ihm heute als »wichtige Referenzpunkte« im Umgang mit sensiblen Themenkomplexen, Publikumsprotesten und Zensur dienen. Zum Beispiel erinnert er an den Theaterskandal um das Projekt »Golgota Picnic« (Malta Festival Poznań, 2014), das 2014 wegen seiner religionskritischen Inhalte Aufsehen in der polnischen Öffentlichkeit erregte und der Zensur zum Opfer fiel. Als Łysak und Sztarbowski damals versuchten, das aus dem Festival verbannte Stück an ihr damaliges Haus, das Polski Theatre in Bydgoszcz, zu holen, hätten sie in aller Schärfe erlebt, »was es heißt, Dynamit unter den öffentlichen Raum zu legen« (Sztarbowski).

Dieses außerordentliche Bewusstsein über den komplexen Zusammenhang von Kunst und Öffentlichkeit scheint heute im *Teatr Powszechny* eine Art programmdramaturgisches Prinzip zu stiften:

[I]n all our artistic endeavours we address important, and sometimes uncomfortable, topics such as the refugee crisis, the recent resurgence of fascism, paedophilia in the Church, accountability for Poland's political transformation, critique of capitalism, the condition of critical art, the changed attitudes and lifestyles of the middle class, environmental concerns and feminism. We have taken on these issues in all our productions and we plan to further investigate them in the future.⁵¹

In dieser auf der Internetseite des Theaters zugänglichen Selbstbeschreibung wird öffentlich eine Haltung formuliert, die bewusst gesellschaftliche Schmerzpunkte und Tabuthemen ansteuert, um »einen *tatsächlichen* Raum für eine öffentliche Debatte« zu schaffen und an einer Zivilgesellschaft mitzuwirken, die sich auf »demokratischen Prinzipien« gründet. Öffentlichkeit und Demokratie erscheinen in dieser Vision weder als Utopien universellen Einvernehmens, noch als normbasierte Arrangements, sondern als wesentlich offene und unentschiedene Konfliktfelder. Theater kommt auf diese Weise als ein Raum ins Spiel, »in dem verborgene soziale Konflikte sichtbar, in Angriff genommen und gelöst werden können«, wobei »gegenläufige Haltungen und Ansichten« ausgehalten, »kreativ verhandelt« und als Indikatoren dafür angesehen werden, was gesellschaftliches Zusammenleben gegenwärtig ausmacht. So beschreibt sich das *Teatr Powszechny* als ein »Raum, in dem eine Gemeinschaft entsteht«, allerdings nicht im Sinne einer »imaginär[en], homogen[en] und einstimmig[en]«

⁵⁰ Im Intendenandeninterview nennt Łysak vor allem die teils gewaltsamen Reaktionen auf seine Inszenierung von Mark Ravenhills »Shopping and Fucking« (Rozmaitości Theatre Warschau, 1999) sowie die »heftige Kritik« nach der Premiere von Sarah Kanes »Blasted« (»Oczyszczeni« Norblin Factory Warschau, 2001). Für beide Stücke hatte er die Textvorlagen aus dem Englischen ins Polnische übersetzt.

⁵¹ Hier und im Folgenden *Teatr Powszechny*, *Idea. Theatre that gets in the way*, <https://www.powszechny.com/misja.html>, (22. 02. 2020) Übersetzungen und Hervorhebungen L.S.

Einheit, sondern im Sinne eines nicht abzuschließenden Aushandlungsprozesses zwischen nicht miteinander vereinbaren Positionen.

Wir können also sagen, dass »The Curse« dazu beigetragen hat, eine ästhetische und programmdramaturgische Strategie hervorzubringen, die sich scharf jeder Verknüpfung von Theater mit einem (wenn auch imaginären, so doch) *bestimmten politischen Körper*, zum Beispiel »der Nation«, entgegenstellt. »The Curse« und alle damit thematisch oder strukturell in Verbindung stehenden Arbeiten, ja, die Programmdramaturgie des *Teatr Powszechny* insgesamt berufen sich auf Theater als offenes Konfliktfeld, als Rezipient und Schauplatz antagonistischer Spannungen innerhalb des Diskurses, zwischen unterschiedlichen sozialen und politischen Gruppen oder zwischen Regierenden und Regierten.



Abbildungen: Proteste vor dem Teatr Powszechny 2017, © links Katarzyna Laskowiecka, rechts Jakub Szafrński

»We have taken on these issues in all our productions and we plan to further investigate them in the future«: Wie es der explizite Verweis auf die Zeitlichkeit im Leitbild des *Teatr Powszechny* suggeriert, erfüllt sich der Wunsch nach einem Theater als antagonistischem Raum weder durch einen einmaligen Akt der Institution, noch durch ein textliches Manifest. Vielmehr eröffnet er einen langwierigen und nicht abzuschließenden Prozess kontinuierlicher *Praxis*, die die Theaterinstitution als prekäre Gemeinschaft letztlich auf all ihren Ebenen erfasst. Als Folge des ästhetisch und dramaturgisch artikulierten Bekenntnisses zur antagonistischen Grundstruktur des Sozialen werden nämlich zunächst auch die antagonistischen Strukturen innerhalb der Institution sichtbar – wie die Geschichte des *Teatr Powszechny* bereits lange vor »The Curse« verdeutlicht:

Sztarbowski: It was [...] very important that the company had already staged several daring, powerful productions, which on the part of the company had entailed a shift in boundaries or crossing certain barriers, mainly relating to mores. [...] These productions caused inside controversies, they were talked about within the company; it was all somehow *worked through together*.

Im Rahmen herausfordernder Produktionen, die ideologische Spannungen innerhalb des Ensembles schürten, habe man sich von vornherein bemüht, eine Gesprächskultur zu etablieren, die diese Spannungen nicht nur zulasse, sondern ihre Verhandlung zum wesentlichen Teil der *Ensemblearbeit* mache. Divergenzen und Antagonismen werden so nicht als auszumerzende Mängel der Gemeinschaft wahrgenommen, sondern als Ausgangspunkte und Motoren des gemeinschaftsbildenden Prozesses verstanden. Dieser wiederum entwickle *mit der Zeit* eine gewisse Konsistenz gegenüber externen, vertikalen Machtstrukturen:

Sztarbowski: If we'd started with a production like *The Curse*, the show certainly wouldn't have opened *or the company would've fallen apart* right after the premiere and we wouldn't have been able to keep the production in the repertoire [...] despite huge, ever-increasing pressure exerted by radical right-wing circles, which are openly supported by the state authorities, after all.

Wie bereits im Fall des *Asilo* Neapel begegnet uns die Frage der Gemeinschaft auch hier im Zusammenhang mit einem Insistieren auf prozessualer Zeitlichkeit, kontinuierlichen Praktiken und unabschließbaren Lernprozessen. Hinsichtlich der Frage der Kritik werden diskursive Positionen und eklatante Aktionen als unzureichend angesehen, solange ihnen nicht ein ›Entwicklungsprozess‹ vorausgeht oder folgt:

Lysak: [C]ritical, socially engaged theatre that's indispensable in Poland today requires more powerful means, more radical actions, productions striking ever stronger at taboos, violating the consensus, antagonizing. But we also had the feeling that *we'd needed time for that*. [...] We [...] opted *for an evolutionary process*.

Im Laufe eines solchen Prozesses entstehen bestenfalls Räume, die Gemeinschaft in dem Sinn ermöglichen, dass sie Konflikte zulassen und Divergenzen kultivieren, anstatt sie zu leugnen, zu verhindern oder gewaltsam zu unterdrücken.

Prekäres offenhalten, prekäres Offenhalten

Folglich übersetzt sich ein antagonistischer Gemeinschaftsbegriff, wie ihn das *Teatr Powszechny* durch sein spezifisches Theaterverständnis und die daraus resultierende Praxis hervorbringt, nicht zuletzt in eine Politik der Räume. Angesichts der ideologischen Verengung des symbolischen Raums und der repressiven Gestaltung öffentlicher Architekturen und Infrastrukturen durch den Staat geht es auch einem etablierten Repertoiretheater wie dem *Teatr Powszechny* um die Schaffung und das Offenhalten von Räumen, in denen nicht ein gemeinsames Haben (zum Beispiel einer ›Identität‹, eines Guts, einer Eigenschaft oder ähnlichem), sondern Mit-Sein (im Sinne unverfügbaren Mit-ein-ander-Seins im Raum) geteilt werden kann. Nach innen hin ist es für das *Teatr Powszechny* wichtig, Gesprächs- und Affekträume zu schaffen, die das Unentscheidbare der sozialen Konstellation des Ensembles wahren. Nach außen hin geht es darum, räumliche Einladungen zu bilden, sich dieser Unentscheidbarkeit in der sozialen Konstellation des Publikums, des Stadtviertels oder der Stadt auszusetzen. Die auf der künstlerischen Agenda des *Teatr Powszechny* prominenten Stadtviertelprojekte oder auch Community-Initiativen wie der Gemeinschaftsgarten auf dem Theatervorplatz sowie die dort verrichteten Feste können als Antworten auf diesen Anspruch gelesen werden:

Lysak: [...] We took steps to integrate the company with the district [in Warsaw], we launched community projects such as Ogród Powszechny [Powszechny Garden], which developed the space around the building and transformed it into common space in which various activities are possible, providing people with various forms of being together, exercising this community feeling. There were people who treated this ›garden community‹ of ours dismissively and with a degree of mockery *but it was important for us – also as a part of a conscious strategy* to build the foundation for stronger actions.

Diese bewusste Strategie des Theaters kann nur, wie Sztarbowski einräumt, dank einer grundsätzlichen Offenheit der Räume ermöglicht werden, die im Fall des *Teatr Powszechny* – anders als, wir erinnern uns, im *Asilo* in Neapel – von der Stadtregierung Warschau garantiert wird:

Sztarbowski: At the same time, we also have to admit that it's been possible thanks to the excellent attitude of local authorities. The Warsaw City Hall, which organizes our company, *stood firmly and consistently on the side of autonomy of art and freedom of expression.*

Das augenfällige Paradox, *konsistent* auf die *Freiheit*, also die radikale Offenheit, zu bestehen, trifft den Kern der (kultur-)politischen Aufgabe, wenn man sie, wie wir es seit unserem Besuch in Neapel tun, im Sinne Jean-Luc Nancys als Offenhalten von »Sphären der Wahrheit oder des Sinns«⁵² versteht. Innerhalb der höchst geschlossenen, ideologischen Konstellation, die die Theaterarbeit »The Curse« aufdeckt und angesichts derer das *Teatr Powszechny* eine *Praxis* der Unentscheidbarkeit zu entwickeln versucht, konvergieren Stadtregierung und Theaterleitung in einem bedingungslosen Bestehen auf grundsätzlicher Offenheit. Dass eine solche Haltung keineswegs bequem und risikofrei ist, haben uns unsere einleitenden Streifzüge durch Warschau im Jahr des nationalen Unabhängigkeitsjubiläums ebenso gezeigt wie die Erinnerungen an die Gewalt während und um die Vorstellungen von »The Curse«.

Das *Teatr Powszechny* ist nicht zuletzt deswegen in die Reihe der hier analysierten Orte aufgenommen worden, weil es sich selbst als Institution verletzbar macht und den damit verbundenen Risiken aussetzt. Das gilt zunächst auf der Ebene ästhetischer und thematischer Entscheidungen. Auch nach »The Curse« stehen inhaltlich und formal wagemutige Produktionen auf dem Spielplan, wie zum Beispiel der größtenteils improvisierte Abend »Upadanie« (»Im freien Fall«, Premiere im Juni 2017) in der Regie des »aus Viktor Orbans Ungarn geflüchtete[n] Regisseur[s] Árpád Schilling«⁵³. Auch das Engagement für experimentelle Bühnensprachen und –techniken, denen in den beiden kleinen Aufführungsräumen des Theaters, der *scena mala* und der *trzecia scena*, explizit Platz und Zeit eingeräumt wird, zahlt den Tribut der Offenheit: Hier müssen wirtschaftliche Risiken in Kauf genommen werden, da weder förderungsrelevante Repertoirezwänge noch betriebswirtschaftliche Maßgaben des sogenannten *audience development* durch diese szenischen Recherchen bedient werden.⁵⁴ Am eindrücklichsten aber tritt die *systematische* Bereitschaft, die Institution zugunsten der Offenheit verletzbar zu machen und somit gleichsam das eigentlich Institutionelle der Institution zu untergraben, in den innerbetrieblichen Lernprozessen zutage, die »The Curse« mit angestoßen hat und die das *Teatr Powszechny* seither als Arbeitsplatz und als sozialen Zusammenhang prägen:

Sztarbowski: An example: after accusations began and prosecutorial proceedings were launched after Frlić's production [...] in Bydgoszcz, tech-crew members [of Powszechny Theatre, L.S.] came to me in the canteen and asked if we weren't afraid, because this was the director who was going to work with us very soon. *I answered that yes, we were afraid.* That he uses controversial

⁵² Nancy, *Wahrheit der Demokratie*, S. 83.

⁵³ Felix Ackermann, »Die Zivilgesellschaft zieht sich zurück«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 19. 09. 2018.

⁵⁴ In diesem Zusammenhang besteht eine langfristige Kooperation mit dem offenen Kollektiv Dream Adoption Society, das auf der Schnittstelle von Medienkunst, Design und Performance arbeitet und zeitgenössische Technologien wie Virtual Reality und Künstliche Intelligenz in den Theaterkontext erprobt.

language and raises subjects that are the hardest for society, and that after our premiere we might find ourselves in a crisis. But we must be well prepared for it and ready for various scenarios. [...] *That was the first of many conversations over the course of this work.*

Die Anekdote aus der Vorbereitungszeit von »The Curse« verdeutlicht, wie im Rahmen dieser Produktion etablierte Hierarchieverhältnisse im Innern der Theaterinstitution brüchig werden. Wenn Sztarbowsky hier gegenüber einem seiner Angestellten Angst eingesteht, markiert er eine grundsätzliche Offenheit oder Exposition des Unterfangens, die auch ihn als Leiter des Theaters betrifft und somit den »Regierenden« der Theaterinstitution Souveränität abspricht. Im Eingeständnis der Verletzbarkeit weicht die Vertikalität des Theaterbetriebs ein Stück weit auf – Intendant und Techniker begegnen sich einen Moment lang auf derselben Ebene der Unsouveränität. Dass sich diese Art von Begegnung anschließend, »over the course of this work«, vervielfältigt, durchsetzt das etablierte Ordnungsgefüge der Theaterinstitution mit feinen Bruchlinien, die hergebrachte Hierarchien und Machtstrukturen fragwürdig werden lassen.

Nach einer ganzen »Reihe solcher Begegnungen und informeller, spontaner Unterhaltungen« berief die Theaterleitung eine Generalversammlung ein, zu der »alle Mitglieder der Kompanie« (Łysak) einschließlich Hauspersonal eingeladen wurden.

Sztarbowsky: During that company meeting, people *opened up* a great deal – *they spoke about their anxieties* precisely and matter-of-factly, *fears* that our funding would be cut, that the company would be audited. There were *open comments* about the production, sometimes very critical, for instance that the scene utilizing the pope's figure was too drastic, that this shouldn't happen in a theatre, that it was too crude, *too painful*. We spoke about it. *It was a very empowering situation*[.]

Dieser Erzählung zufolge wurde bei diesem Treffen ein Raum geschaffen, in dem die Teilnehmenden Ängste, Befürchtungen und Zweifel offen ausdrücken konnten, ohne betriebliche oder persönliche Konsequenzen befürchten zu müssen. Selbst wenn allen »klar« gewesen sei, dass die »Entscheidung« letztlich »in den Händen« der Theaterleitung bleiben würde (Sztarbowsky), habe jede*r die eigenen Argumente vorbringen, Meinungen äußern und Fragen stellen können. Dabei habe sogar jedes einzelne Mitglied des Theaters frei über die Teilnahme am Projekt entscheiden können:

Łysak: In a place such as a public theatre company, in an obvious way, there must be a diversity of worldviews among the employees, and it's best when they can talk about it openly. This time, we announced that if anyone for whatever reason didn't want to work on this production, regardless of what their work entailed, they didn't have to do it. It'd be enough for them [to] let us know they wanted to be excluded and they would be, with no consequences.

Aus dem Blickwinkel dieser Berichte erscheint uns die Versammlung aus zweierlei Gründen als ein politisches Ereignis:

Erstens zeigt sich in der enthierarchisierten Konstellation, die ein offenes Sprechen ermöglicht und gegensätzliche Ansichten ebenso existieren lässt wie unsouveräne Subjektivitäten, wieder eine chiastische Verflechtung von Verletzbarkeit und Ermächtigung. Sie ist uns – natürlich in einer anderen, ihrerseits singulären Form – bereits im *nos sumus, nos existimus* der prekarierten Kulturschaffenden in Neapel sowie innerhalb der prekären Festivalgemeinschaft am Nullpunkt des Publikum-Werdens in Tårnby Torv begegnet. Das *Teatr Powszechny* gibt hier jener *anderen* Möglichkeit statt, Gemeinschaft zu denken, nicht als instituierenden und souveränen Körper nämlich, sondern als prekären und dynamischen Prozess. Dieser Ansatz zersetzt Machtstrukturen von unten und erfordert, wie Łysak auf den Punkt bringt, »Ehrlichkeit, Demut, Offenheit und den Verzicht auf Machtspiele«. Auch wenn nicht alle vertikalen Dynamiken außer Kraft gesetzt werden, entfalte sich innerhalb der Institution ein deterritorialisierendes Moment:

Łysak: Of course, a repertory-theatre company has a hierarchy and quite inflexible relations of power, but that doesn't necessarily mean violence, manipulation or cynicism.

Das deterritorialisierende Moment weiche die verordnend-verordnete Struktur des Theaterbetriebs auf und ermögliche singuläre-plurale Subjektivierungsprozesse, die Raum für Sozialität und ein gegenseitiges In-Acht-Nehmen schufen:

Sztarbowsky: I have the feeling that the production *drew us closer together, opening up space* for intense communication and commitment but also for *caring about each other*.

Tatsächlich scheint sich diese Neuaufteilung des Sinnlichen innerhalb des Theaterbetriebs mit Begriffen wie *Sorge* und *Partizipation* adressieren zu lassen, zumindest, solange gleichzeitig die reterritorisierende Instrumentalisierung dieser Begriffe durch zeitgenössische Marketingsdiskurse und neoliberale Arbeits- und Organisationsmodelle kritisch reflektiert wird.⁵⁵

Zweitens erscheint uns die Veränderung im Innern der Institution *Teatr Powszechny* politisch, weil sie bezüglich einer *geerbten* Struktur und ihrer Geschichte eine ereignishaft Unterbrechung markiert. Tatsächlich fordert die Öffnung eines gemeinschaftlichen Raums prekärer Subjektivitäten im Innern des *Teatr Powszechny* die traditionelle Struktur von Theater *qua* Institution heraus, sei diese nun, wie in Deutschland, im institutionell-symbolischen Dispositiv der Stadt-, Staats- oder Nationaltheater tradiert oder, wie in Polen, durch eine ökonomische Aufteilung der Produktionsmittel (Infrastrukturen, Gelder) staatlich

⁵⁵ Vgl. Sebastian Kirsch, *Chor-Denken. Sorge, Wahrheit, Technik*, Paderborn: Fink 2020, S. 161ff., insb. S. 168. Eine pharmakologische Auseinandersetzung mit dem Sorge-Begriff speziell im künstlerischen und kunstinstitutionellen Kontext wird versucht in Andrea Phillips/Markus Miessen (Hg.), *Caring culture. Art, architecture and the politics of public health*, Berlin: Sternberg 2011.

verfügt und gleichzeitig durch bestimmte Erfahrungen im kollektiven Gedächtnis symbolisch verfestigt.⁵⁶ In jedem Fall verändert das Zulassen von Verletzbarkeiten und Prekaritäten im Innern der Institution deren übliche Funktionsweisen, da diese auf Subjektivitätsmodellen basieren, die von einer Politik der Verletzbarkeit aus den Angeln gehoben werden. Hierzu beobachtet Adamiecka-Sitek im Intendantengespräch treffend:

This is a completely unique situation in a repertory theatre company. [...] I've the impression that this move openly undermines the work ethos of repertory theatre companies, based on everyone being available at all times and in the right place, resulting from a clear division of roles and professional specialization and by which one is always ready to offer their professional skills and perform a given task. I'm here to do my job, regardless of circumstances – that's how I'd describe that desirable attitude. It can be also described in terms of craftsmanship. [...]

Lysak: Yes, we had *a sense for the uniqueness of this production*, and that solution seemed necessary here.

Die Einmaligkeit oder *Singularität*, die sowohl die Theaterwissenschaftlerin als auch der Intendant der Situation zuerkennen, besteht, wie Adamiecka-Siteks Ausführungen zeigen, in einer Verschiebung auf der Ebene der Subjektivität. Während die betriebliche Organisation der Theaterinstitution üblicherweise Subjektivitäten hervorbringt, die in gewissen Konstellationen auf eine jeweils vorgesehene Weise funktionieren, setzen Praktiken wie die soeben beschriebene Versammlung Subjektivierungspotenziale frei, die Verletzbarkeit gegenüber Souveränität, Relationalität gegenüber Autonomie und Permeabilität gegenüber Resilienz stärken.

Jenseits der institutionellen Immunität: Sorge

Diese mikropolitischen Verschiebungen, die die Einzelnen immer schon als Unter-Vielen-Seiende betreffen, wirken sich unmittelbar auf die Institution als solche aus. Von dem Moment an, in dem sie in ihrem Innern die Koexistenz gegenläufiger Dynamiken zulässt und die daraus resultierende Prekarität an die Stelle vertikaler Ordnungsgefüge tritt, beginnt sie auch nach außen hin ihre historische Immunität zu verlieren. Sie wird so selbst durchlässiger für gegenläufige Dynamiken und muss die Frage der eigenen Sicherheit oder Immunität anders stellen als im Dispositiv institutioneller Souveränität.

⁵⁶ Die Theatermacherin und –theoretikerin Marta Keil berichtet im Gespräch, die chronische strukturelle Schwäche beziehungsweise Abwesenheit einer ›freien‹, institutionskritischen Theaterszene in Polen sei nicht nur auf das Fehlen von entsprechenden Kulturförderungen, sondern vor allem darauf zurückzuführen, dass die öffentliche Theaterinstitution in der polnischen Geschichte oft die Rolle des volksnahen Gegenspielers politischer und symbolischer Regime übernommen habe. Dies habe eine Art unkritisches Vertrauen in die *Institutionalität* von Theater selbst gefestigt und institutionskritischen Ambitionen, wie sie insbesondere in den Studentenbewegungen der Sechziger- und Siebzigerjahre angelegt waren, den sprichwörtlichen Wind aus den Flügeln genommen.

Um diese äußerliche Verletzbarkeit wissend, habe man bei den Vorbereitungen von »The Curse« verstärkt über die Themen Sicherheit und Konflikt debattiert und gemeinsam darüber nachgedacht, wie man das Ensemble und die Mitarbeitenden des Theaters konkret schützen könne, ohne dabei die grundsätzliche Offenheit des Theaters als antagonistischem Raum einzuschränken. Im Gespräch rekonstruieren die Theaterleiter die vielfältige Praxis gegenseitiger Sorge, die anlässlich von »The Curse« entstand: Während den Aufführungen seien stets die Theaterleitung sowie Mitarbeitenden sämtlicher Abteilungen mit im Saal gewesen, um die Situation »gemeinsam und besonders aufmerksam« zu begleiten. Die »Unversehrtheit des Ensembles und des Publikums« sei von Anfang an »vorrangig« gewesen, weswegen man explizite Drohungen gegen Ensemblemitglieder oder Angestellte des Theaters behördlich gemeldet habe. Allerdings habe man neben solchen unerlässlich erscheinenden Schutzmaßnahmen vor allem versucht, über Strategien der Offenheit, des Miteinandersprechens und des Zulassens gleichsam *alternative* Formen von Sicherheit zu schaffen.

Sztarbowski: We also agreed that if a situation became too difficult for the cast, if attempts to interrupt a performance made it impossible for them to continue, *we'd all get on stage and try to dialogue with the protesters*. This is a strategy from the Bread and Puppet Theatre: *not to suppress protest, not to ignore it, not to intervene, not to just escort protesters from the auditorium, but to strive to forge dialogue*.

Gesprächsbereitschaft und Offenheit habe man auch dadurch signalisieren wollen, dass man die Produktion bereits im Vorfeld als streitbare bewarb und öffentlich auf ihre kontroversen Inhalte und Formen verwies.⁵⁷ Mit diesen Maßnahmen habe man, so Łysak, versucht, die eigene »Absicht von vornherein zu zeigen und allen die Möglichkeit zu geben, sich dazu zu positionieren«. Schließlich habe man probiert, gemeinsam die Risiken und Herausforderungen abzuwägen, die sich aus dem Umstand ergeben, dass das Theater als durchlässiger Raum der Sinn- und Subjektivitätsproduktion mit anderen Sphären in Verbindung steht. So habe man bereits bei der Generalversammlung gemeinsam über die potentiellen rechtlichen, administrativen, sozialen und ökonomischen Konsequenzen nachgedacht, die »The Curse« nach sich ziehen könnte. Anschließend seien Experten damit beauftragt worden, die Situation aus rechtlicher Sicht zu prüfen, was wiederum allen Beteiligten grundlegende Fragen zum Zusammenhang von Kunst, Recht und Demokratie nahegebracht habe. Diese hätten auch lange nach »The Curse« noch für reichlich Diskussionsstoff im Ensemble gesorgt.

⁵⁷ Auf der Internetseite des *Teatr Powszechny* und während des Buchungsprozesses bei Online-Käufen von Eintrittskarten war beispielsweise jederzeit zu lesen: »This show is for adults only. It contains scenes relating to sexual behaviour and violence, as well as religious subjects, which despite their satirical character can be considered controversial. All scenes presented in the show are a reflection of an artistic vision only.«



Abbildungen: links Bankett im Powszechny Garden © Katarzyna Laskowiecka, rechts Aktivität im Stadtviertel © Initiative Strefa WolnoSłowa at Teatr Powszechny

Alles in allem zeigt sich, wie die Arbeit an »The Curse« einen längerfristigen *Lernprozess* im Innern der Theaterinstitution angestoßen hat, der die innere Struktur dieser Institution sowie ihr Verhältnis zu den anderen ›Sphären‹ – der Politik, des Rechts, der Stadt, der Zivilgesellschaft, des symbolischen Raums und so weiter – betrifft. Gelernt werden muss der Umgang mit der radikalen Pluralität am Grund des Sozialen, die, nimmt man sie ernst, gewisse tradierte Sicherheiten, wie zuallererst das institutionelle Modell selbst, tendenziell untergräbt. Daher ist es auch ein Lernprozess, potenziell unabschließbar und immer wieder neu zu aktualisieren – die Verlaufsformen in Sztarbowski's Resümee verdeutlichen dies eindrücklich:

Our job is to continue performing the production, keep it in the repertoire and resisting any pressure to block the work of a public arts institution. And *we'll keep doing it*. We continue to work intensely – *we are learning* how to make theatre after The Curse in Poland.

Der gegenwärtigen ideologischen Verfestigung in Polen, an deren Ende ›die Nation‹ wie ein Staudamm aus dem Fluss der Bedeutungen herausragen soll, setzt das *Teatr Powszechny* genau dies entgegen: Seine Antwort auf die totale symbolische Schließung besteht darin, die Öffnung auf das Abgründige von der Institution her denkbar werden zu lassen.

Tribute an die Unmöglichkeit?

Dass es sich hierbei um eine große Aufgabe handelt, deren Dimensionen weit über das Vorhersehbare, wahrscheinlich aber sogar über das überhaupt Mögliche hinausreichen, lässt sich an argumentativen und praxisinternen Widersprüchen leicht ablesen. So weist Adamiecka-Sitek zum Beispiel darauf hin, dass die offene und horizontale Gesprächskultur am *Teatr Powszechny* nicht alle Mitarbeitenden erreicht. Marta Keil fragt ferner zu Recht, ob es innerhalb einer institutionellen Theaterstruktur überhaupt möglich sei, alle Angestellten in eine Position der Selbstermächtigung zu versetzen. Łysak verneint dies mit dem Verweis auf

die institutionelle Struktur, die gewissen Angestellten eben nur die Entscheidung überlassen könne, sich entweder in den Dienst der Institution zu stellen oder ihre Position aufzugeben. Ebenso wie an dieser Struktur hält Łysak an »der Aufgabe des geschäftsführenden Direktors« fest und besteht auf seiner »spezifischen Verantwortung für Entscheidungen«, auf der »Pflicht, die persönliche Sicherheit seiner Angestellten und die Kontinuität ihrer Arbeit zu gewährleisten«. Auch Sztarbowski beharrt letztlich auf der aus der traditionellen Struktur einer Theaterinstitution hervorgehenden Verantwortungsteilung, wenn er betont, die Entscheidungen seien zu jeder Zeit in den Händen der Theaterleitung geblieben. Ist hier ein Punkt erreicht, an dem die aus der Forderung nach einem engagierten, hegemoniekritischen Theater und nach einer institutionsinternen Politik der Konfrontation hervorgegangene Fluchtlinie auf einen Widerstand stößt? Finden wir an diesem Punkt nicht nur die Inkonsistenz der bestehenden Ordnung, sondern auch auf deren nachhaltige Wirkmacht?

Genau bei diesem produktiven »Moment der Kontingenz und Unentscheidbarkeit, der die Lücke zwischen der Dislokation einer sozio-politischen Identifikation und dem Entstehen des Begehrens nach einer neuen«⁵⁸ markiert, setzen Adamiecka-Sitek und Keil zusammen mit ihrem Kollegen Igor Stokfiszewski an, als sie der Theaterleitung des *Powszechny* im Herbst 2018 das performative Projekt »The Agreement – a performance ceremony« (»Das Abkommen – eine performative Zeremonie«) zur Realisierung vorschlagen. Die Performance besteht in der feierlich gerahmten Unterzeichnung eines Abkommens zwischen der Theaterleitung und allen Mitarbeitenden des Theaters, in dem auf einem bestimmten Arbeitsverständnis gegründete Verbesserungen und Änderungen der Arbeitsbedingungen innerhalb des Theaters festgelegt werden:

The Agreement is a ceremony during which the signing of the »Socialised Culture Institution Agreement« (working title) between the management of the Zygmunt Hübner Powszechny Theatre in Warsaw, employees of the institution and the community representation will take place. The Agreement is a political act aimed at improving the quality of the working environment in the Powszechny Theatre and initiating a process of transformation of the theatre into a model public culture institution that follows the values of full respect for workers' rights, a democratic working environment and its feminisation, the consequence of which is sensitization to caring, educational activities and the reproductive sphere as full-fledged components of activities in the field of culture and art. The Agreement is the beginning of a *struggle for a profound change* of the working regime in culture and beyond.⁵⁹

Die Theaterleitung des *Powszechny* akzeptiert den Vorschlag und nimmt »The Agreement« in den Spielplan der Spielzeit 2019/20 auf – mit den entsprechenden innerinstitutionellen

⁵⁸ Stavrakakis, »Encircling the Political«.

⁵⁹ Agata Adamiecka-Sitek/Marta Keil/Igor Stokfiszewski, *The Agreement. A Performance Ceremony*, unveröffentlichte Projektskizze, mit der freundlichen Genehmigung der Autoren, Warschau 2019.

Konsequenzen. Weder kann an dieser Stelle ausführlich analysiert werden, welche politische und juristische Funktion Initiativen wie diese dem Ästhetisch-Performativen zuerkennen. Noch kann der Frage nachgegangen werden, inwiefern dieses Projekt mit einer ganzen Reihe von strukturverwandten Initiativen vor allem im deutschsprachigen Raum korrespondiert, die sich im weitesten Sinn in die Tradition der künstlerisch-praktischen Institutionskritik einschreiben. Erst recht wird hier davon Abstand genommen, normativ von ›Güte‹ oder Wünschbarkeit solcher aktuell viel besprochenen Ansätze zu sprechen. Wohl aber können wir, gerade im allgemeinen Horizont unserer Arbeit, eine derartige Initiative als *Symptom einer sich anbahnenden Neukonfiguration des Symbolischen und seiner institutionellen Materialisierungen* deuten, als Einsatzmoment einer neuen, anderen Ordnung, dem – und das ist im hiesigen Kontext das eigentlich Interessante – ein Moment der Unentscheidbarkeit, ein Aufscheinen des Politischen als »Spielart des Realen« vorausgeht. Wir werden darauf zurückkommen.⁶⁰

⁶⁰ In Deutschland wurden im vergangenen Jahrzehnt zahlreiche institutionskritische Initiativen, Projekte, Plattformen, Vereine und anderweitige Zusammenschlüsse von Kunstschaffenden und –theoretikern gegründet, die sich explizit für bessere Arbeitsbedingungen im Theaterbetrieb, für Diversität, Solidarität, Geschlechter- und Altersgerechtigkeit, Gleichberechtigung, Toleranz, Teilhabe u.ä. einsetzen. Zu nennen sind hier z.B. die 2017 als gemeinnütziger Verein gegründete Plattform Die Vielen, die Initiative Solidarität am Theater (2017), der Verein ensemble-netzwerk (2015), das Projekt Wem gehört die Kunst, das Forum Burning Issues (2018), die Vernetzungsplattform Theater.Frauen (2015) sowie die internationale Bewegung art but fair (seit 2013). Einen regelrechten Boom erfuhr diese Entwicklung im Anschluss an die Veröffentlichung der Studie Thomas Schmidt-Beste, *Macht und Struktur im Theater. Asymmetrien der Macht*, Wiesbaden: Springer VS 2019. Eine umfassende analytische Kartierung dieser Initiativen steht zum Entstehungszeitpunkt dieser Arbeit noch aus. Einschlägig auf dem Gebiet der Institutionskritik in den zeitgenössischen darstellenden Künsten bleiben Elke van Campenhout/Lilia Mestre (Hg.), *Turn, Turtle! Reenacting The Institute*, Berlin: Alexander 2016 sowie Pascal Gielen/Kenny Cupers (Hg.), *Institutional attitudes. Instituting art in a flat world*, Amsterdam: Valiz 2013. Dass derzeit namentlich in Polen und in der deutsch-polnischen Zusammenarbeit im Bereich der darstellenden Künste wichtige Impulse und Analysen zur Institutionskritik entstehen, zeigen der Band Mateusz Borowski/Mateusz Chaberski/Malgorzata Sugiera (Hg.), *Emerging affinities - possible futures of performative arts*, Bielefeld: transcript 2019 sowie die Arbeiten der in diesem Kapitel mehrfach zitierten Performancetheoretikerin Marta Keil.

Das Politische einkreisen

Im letzten Teil dieser Auseinandersetzung wollen wir zunächst jedoch zeigen, dass die Konstellation zwischen Macht und Kritik im Fall des *Teatr Powszechny* zwei unterschiedliche Strukturmomente von Theater zu denken aufgibt, die verschiedene Lesarten von ›Gemeinschaft‹, ›Sozialität‹ und ›Institution‹ nach sich ziehen: erstens den Zusammenhang von Phantasma, Sichtbarkeit und Subjekt und zweitens eine unterhalb der Darstellbarkeit liegende Abgründigkeit. Dabei wird deutlich werden, dass im institutionellen Modell des öffentlich geförderten Theaters eine mächtige historische Formation insistiert und dass mithin die dekonstruktive Arbeit an diesem Modell immer schon Fluchtlinien über besagte historische Formation hinaus entwirft.

Immunreaktionen

Der Kommentar des PiS-Vorsitzenden Jarosław Kaczyński, was »neuerdings im *Teatr Powszechny*« geschehe, sei ein »Angriff auf die Tradition, auf die Werte, auf die Kultur, auf Polen«⁶¹ überrascht kaum. Schließlich ist er Ausdruck des Versuches, die durch die neue Politik des Theaters offengelegte Unentscheidbarkeit des Sozialen – und damit die radikale Verletzbarkeit jedes sozialen ›Körpers‹ – durch ein paar rhetorische Kunstgriffe schnell wieder zu schließen. Wieder reihen sich in diesem Statement identitätsstiftende Signifikanten syntagmatisch aneinander: ›Tradition‹, ›Werte‹, ›Kultur‹. Dabei werden sie paradigmatisch durch den Herrens signifikanten ›Polen‹ durchwirkt. Sie erhalte folglich vom letzten Element ihrer Reihe, das gleichzeitig den Höhepunkt einer semantischen Steigerung bildet, ihren kontextualen Sinn. Verweisen die jüngeren Entwicklungen im *Teatr Powszechny* vor allem darauf, dass »die Gesellschaft immer durch einen antagonistischen Riss gequert wird, der nicht in die symbolische Ordnung integriert werden kann«⁶², fungiert der leere Signifikant der ›Nation‹ im Diskurs Kaczyńskis als Phantasma, kraft dessen der hegemoniale Diskurs seine eigene Unzulänglichkeit zu überbrücken versucht. Dieses Phantasma »konstruiert die Vorstellung einer Gesellschaft, die *existiert*, die nicht durch eine antagonistische Teilung zerrissen ist und deren Teile sich organisch, komplementär zueinander verhalten«. Es ist gewissermaßen das unmögliche Objekt einer homogenen, totalen Gemeinschaft, ein »Fetisch, der die strukturelle Unmöglichkeit von Gesellschaft gleichzeitig leugnet und verkörpert«. Der Signifikant ›Nation‹ gibt vor, ein entsprechendes Signifikat ›Nation‹ zu bezeichnen. In Wahrheit verweist er aber vor allen Dingen auf dessen Unmöglichkeit. Er wird zum

⁶¹ Jarosław Kaczyński zitiert nach Staszczak-Prüfer, *Rosenkranz ins Gesicht*.

⁶² Hier und im Folgenden: Žižek, »Che vuoi?«. S. 372.

symbolischen Pflaster instrumentalisiert, das die in ihm selbst aufklaffende Wunde zukleben soll. Die ästhetisch-institutionelle Politik des *Teatr Powszechny* hingegen kann als paradoxer Versuch gelesen werden, sich – was unmöglich ist – auf diesem Riss zu »gründen« oder vielmehr: Subjektivität und damit auch Institutionalität von diesem Riss her zu denken. Damit tritt es in Differenz zum traditionellen Immunitätsdispositiv, das, wie die folgenden Ausführungen zeigen werden, fest in der polnischen Geschichte verankert ist und sich gegenwärtig in der Symbolpolitik der national-konservativen Regierung aktualisiert.

Tatsächlich ist gerade im Fall Polens und seiner oft als »traumatisch« bezeichneten Geschichte wiederholt festgestellt worden⁶³, dass das Nationsphantasma als Projektionsfläche zur Überspielung oder Ausblendung schmerzlicher Erfahrungen von territorialer, politischer und gesellschaftlicher Inkonsistenz dient. Vor allem in den 123 Jahren der territorialen und politischen Teilung des Landes sei »die Nation« zum Namen jenes eschatologischen Narrativs geworden, das die nahende Wiedervereinigung und »Auferstehung« des fragmentierten, über Sprache und Kultur aber immer noch verbundenen »polnischen Volkes« versprach. Derart zum sinnstiftenden Schlüsselsignifikanten im 19. und frühen 20. Jahrhundert avanciert, erfuhr »die Nation« in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts unter veränderten historischen Bedingungen eine Renaissance. Das polnische Volk wurde dabei zum Messias stilisiert, der für die anderen Nationen Europas im Kampf gegen die kommunistischen Regime »leiden« musste.⁶⁴ In dieser Zeit konsolidierte sich die symbolische Kopplung des kirchlichen Diskurses an die nationalistische Identitätsfantasie.⁶⁵ Als »soziales Phantasma«⁶⁶ fungiert »die Nation« also in der polnischen Geschichte und Gegenwart gleichermaßen als Projektionsfläche für sinnstiftende individuelle und kollektive Visionen sowie als Schutzschirm, der vor den Unstimmigkeiten der individuellen oder kollektiven Selbsterzählung schützt. Dem Warschauer Philosophen Andrzej Leder zufolge macht die phantasmagorische Selbsterzählung der polnischen »Nation« sogar gegen unbequeme historische Wahrheiten wie den »nationalsozialistische[n] Mord an den polnischen Juden«⁶⁷ immun, da dieser innerhalb der messianischen Erzählung nicht auftauchen könne. Diese

⁶³ Vgl. z.B. Andrzej Leder/Felix Ackermann, *Polen im Wachtraum. Die Revolution 1939-1956 und ihre Folgen*, aus dem Polnischen von Sandra Ewers, mit einer Einleitung von Felix Ackermann, Osnabrück: fibre 2019.

⁶⁴ Zum sogenannten polnischen Messianismus und seiner Kontinuität in der modernen Kunst vgl. Hannah Maischein, *Ecce Polska. Studien zur Kontinuität des Messianismus in der polnischen Kunst des 20. Jahrhunderts*, Hildesheim: Olms 2012.

⁶⁵ Die »phallische« Funktion der Kirche innerhalb der zeitgenössischen Selbsterzählung der »polnischen Nation« veranschaulicht »The Curse« laut Adamiecky-Sitek wie folgt: »[T]he cross clearly refers in its form to the monument erected on Pilsudski Square in Warsaw to commemorate John Paul II's 1971 pilgrimage, when these *significant* words were uttered: »Let your Spirit descent and renew the face of the earth! Of this land!« Adamiecka-Sitek, »How to Lift the Curse?«.

⁶⁶ Žižek, »Che vuoi?«, S. 370.

⁶⁷ Hier und im Folgenden: Ackermann, »Die Zivilgesellschaft zieht sich zurück«.

›Abschirmung‹ vor »der Wahrheit über sich selbst« führe zu einer »spezifischen Gedankenlosigkeit«, die die polnische Gesellschaft heute auszeichne und ihr als Schutzschirm gegen »[e]in unbewusst gebliebenes Gefühl der Schuld« diene.

Bereits Ende der Siebzigerjahre hat der Soziologe Stefan Nowak auf diese protoideologische Konstellation innerhalb der polnischen Gesellschaft hingewiesen, als er darauf aufmerksam machte, dass zwischen der subjektiven Wahrnehmung der sozialen Struktur und ihrer objektiven Realität eine »kognitive Dissonanz« bestünde. In der gesellschaftlichen Wahrnehmung gäbe es keine der Realität angemessene Vorstellung sozialer Komplexität, sondern nur zwei wesentliche Bezugsgrößen, zwischen denen eine »soziologische Leere« klaffe: die *Familie* und die *Nation*. Unserer Lektüre erscheinen diese Bedeutungsträger sofort als tradierte Herrensinnifikanten, die Träger des ›Namen-des-Vaters‹, des symbolischen Gesetzes, sind und als solche die individuelle und kollektive Wahrnehmung sowie die gesellschaftlichen und politischen Diskurse paradigmatisch durchwirken. Als Phantasmen fungieren sie in der besagten doppelten Weise als ›Schirme‹ – als Projektionsflächen für Identitätsbegehren und als Schutzschilder gegen die der symbolischen Verkürzung widerstrebende soziale Komplexität. Die zwischen den privilegierten Bezugspunkten der Familie und ihrer großen Schwester, der Nation, klaffende symbolische Leere ist dabei insofern ›soziologisch‹, als sie die Stelle markiert, an der eigentlich, und vor jeder symbolischen Überformung, die Realität als komplexes plurales Gefüge erfahren wird:

[Stefan Nowak] erkannte damals, dass die polnische Gesellschaft von einer kognitiven Dissonanz geprägt ist, da die subjektive soziale Struktur nicht mit der objektiven Struktur übereinstimmt. Polen ist zwar so ähnlich organisiert wie andere moderne Gesellschaften – als System unterschiedlicher Hierarchien und Institutionen – mit einem Staatsapparat an der Spitze. Sie sind beschaffen aus Einzelteilen und *ergeben erst in der Gesamtheit grundlegender Beziehungen [...]* ein komplexes Ganzes. Doch diese Komplexität existiert in der gesellschaftlichen Vorstellung nicht.⁶⁸

Nowaks »soziologische Leere« kann also – ungeachtet ihrer Umdeutungen und Neukonzeptionen in jüngeren Diskursen⁶⁹ – als Name einer gesellschaftlichen Symptomatik gelten, die mit einer fehlgehenden, inadäquaten oder schlicht nicht stattfindenden Wahrnehmung von unentscheidbarer Pluralität als, wenn man so sagen kann, *Wesen* des Sozialen zusammenhängt. Anstatt die Wunde der sozialen Erfahrung erfolgreich zu kitten, führe ihre missglückte symbolische Verarbeitung in Familie und Nation allerdings

⁶⁸ Hier und im Folgenden: Felix Ackermann/Edwin Bendyk, *Die soziologische Leere*, <https://www.polen-pl.eu/die-soziologische-leere-in-polen-fallen-subjektive-und-objektive-strukturen-der-gesellschaft-auseinander/> 2018, (17. 04. 2019).

⁶⁹ Ackermann verweist darauf, dass der von Nowak geprägte und schnell berühmt gewordene Begriff der soziologischen Leere in den Folgejahrzehnten »ein Eigenleben« begann und heute häufig »jenseits der ursprünglichen Definition verwendet wird« – zum Beispiel, um viel allgemeiner ausdrücken, »dass die Gesellschaft in Polen einen Mangel aufweist«.

untergründig und im Endeffekt dazu, dass sich die »ganze Gesellschaft« – verstanden als weder auf die Familie, noch auf die Nation reduzierbare Komplexität – nicht mehr als »handlungsfähiges Subjekt«⁷⁰ wahrnehme. Pluralität und Komplexität werden vielmehr als Bremsen der Handlungsfähigkeit wahrgenommen und von daher aktiv geleugnet, ausgeblendet, unterdrückt. Es habe zwar Ausnahmen wie die Gewerkschaft Solidarność gegeben, die als »totale [plurale, komplexe, L.S.] soziale Bewegung«⁷¹ an der Stelle der »soziologischen Leere« einen Prozess politischer Subjektwerdung angestoßen habe, doch seien ihre Mitglieder und Vorkämpfer »Anfang der neunziger Jahre ihrer Bedeutung, Arbeit und Würde beraubt«⁷² worden und einer angemessenen Repräsentation im kollektiven Gedächtnis ledig geblieben. Die »radikal-liberale Wirtschaftspolitik« der Neunzigerjahre habe nicht nur die historische Handlungsfähigkeit der Solidarność verkannt, sondern auch ganz praktisch »zum Zerfall objektiver Strukturen« beigetragen und die reale Atomisierung des sozialen Raums durch die »neoliberale Transformation« befördert.⁷³ Dies habe die »Krise von Bindungen und Werten« nur noch weiter verschärft, sodass viele Polen heute wieder auf »intensive[r] Suche nach einer individuellen Form von Subjekthaftigkeit« seien. Da dieses Begehren heute nur noch selten im inzwischen selbst atomisierten Raum der Familie Erfüllung finden und ja ohnehin nicht in der »objektiven« Komplexität der sozialen Struktur aufgehen könne, steige die Sehnsucht nach dem »schützenden Schirm«, den das Phantasma der Nation zu bieten vorgibt:

[Wir sind heute] mit den Zumutungen der populistischen Regierung konfrontiert [...], die auf die Krise von Bindungen und Werten mit einer politischen Mobilisierung reagiert, deren Kern die Verringerung gesellschaftlicher Komplexität und Vielfalt ist, die alles auf die *Figur des homogenen Volkes* reduziert. Ihre Teilnehmer sollen gemeinsame Eigenschaften, eine gemeinsame einheitliche Geschichte und die Bindung an traditionelle Werte vereinigen.

Die »*Figur des homogenen Volkes*« betritt also – und spätestens hier sollte das Theatervokabular dieser soziologischen Analyse unsere Aufmerksamkeit erregen – in genau jenem Moment die Bühne, in dem

die bisherigen Regeln des *Spiels* ihre Gültigkeit verlieren, die *Masken* fallen und die *zerbrechlichen Individuen zum Vorschein kommen*. Sie erscheinen als die, die sie sind.

Diese bemerkenswerten Formulierungen bringen uns erneut zu der Möglichkeit, mit dem Theaterdispositiv Systeme von Sag- und Sichtbarkeit zu analysieren.

⁷⁰ Ackermann, »Die Zivilgesellschaft zieht sich zurück«.

⁷¹ Alain Touraine zitiert nach Ackermann/Bendyk, *Die soziologische Leere*.

⁷² Andrzej Leder zitiert nach Ackermann, »Die Zivilgesellschaft zieht sich zurück«.

⁷³ Hier und im Folgenden: Ackermann/Bendyk, *Die soziologische Leere*. Hervorhebungen L.S.

Das symbolische Feld, in dem sich individuelle und kollektive Subjektivierungsprozesse im zeitgenössischen Polen vollziehen, wird hier interessanterweise als Spielfläche beschrieben, auf der es etwa zeitgleich zu zwei strukturell unterschiedlichen Ereignissen kommt. Einerseits tritt eine »Figur des homogenen Volkes« auf, wobei es sich um einen wahrhaftigen *Auftritt* handelt, denn die »Figur« hat »Eigenschaften«, »Werte« und eine »einheitliche Geschichte«. Andererseits werden »die zerbrechlichen Individuen« sichtbar, doch handelt es sich in ihrem Fall keineswegs um einen *Auftritt*. Vielmehr »kommen sie zum Vorschein« oder »erscheinen«. Die Spielfläche hat also zwei Ordnungen – die Ordnung des *Auftritts* und die Ordnung des *Erscheinens*. Wer oder was *tritt* nun genau *auf* und wer oder was *erscheint*?

Der Auftritt gebührt der »Figur des homogenen Volkes«. Mit ihren »Eigenschaften«, ihren »Werten« und ihrer »Geschichte« ist sie derart konturiert, dass sie gleichsam das Versprechen einer neuen *Maske* mitbringt – und zwar in einem Moment, in dem »die Masken fallen«. Die *Figur* ist Trägerin einer neuen Maske und diese wiederum verspricht etwas – nämlich nicht mehr und nicht weniger, als »jemand zu sein«:

Eine nationale oder selbst patriotische Ideologie vermittelt ein ungemein starkes, gruppenbezogenes Gefühl von Einfluss und Bedeutung und davon, *jemand zu sein*. Die Enkel der Arbeiter, die einst auf vielen Baustellen des Sozialismus tätig waren, prägen heute die nationalen Bewegungen – sie werden zu *Akteuren jener grossen* [sic!], *traurigen und schrecklichen Schauspiele*, die man für sie erdenkt und lenkt.⁷⁴

Die »nationale oder selbst patriotische Ideologie« ist der Diskurs der »Figur des homogenen Volkes«, ihre Figurenrede. Ihr Trumpf ist es, dass sie ein Gefühl vermitteln kann, und zwar eines von »Einfluss und Bedeutung« dort, wo doch gerade erst die Masken gefallen sind. Die Figurenrede ist also ein phantasmagorischer Diskurs, einer, der etwas *vorgibt* oder *vorhält*, um etwas anderes zu *maskieren*. Die diskursive Maske, die die »Figur des homogenen Volkes« mit sich führt, hat diese Doppelfunktion⁷⁵: Indem sie ein »Gefühl von Einfluss und Bedeutung« vermittelt, indem sie also eine symbolische Identität verspricht, macht sie einerseits stark, sie schützt und schirmt vor etwas ab, das diese Identität bedroht. Andererseits aber täuscht sie auch; sie täuscht über das hinweg, was sie verbirgt – auf diese Weise wird sie

⁷⁴ Andrzej Leder zitiert nach Ackermann, »Die Zivilgesellschaft zieht sich zurück« Hervorhebungen L.S.

⁷⁵ Vgl. analog dazu Ulrike Haß' Engführung des Begriffs der Maske mit dem Begriff des Schirms bei Jacques Lacan: »Der Begriff der *Maske* entspricht dem oft mißverstandenen Begriff des *Schirms* bei Lacan. Wie der Schirm ist die Maske reine Repräsentation meiner Körperlichkeit, die im visuellen Feld als Undurchdringlichkeit wirkt und durch keine Dialektik von Oberfläche und Dahinter/Darunter zu überschreiten ist. Diese Undurchdringlichkeit (für das Licht) lässt sich als solche bearbeiten, färben, mit weicheren oder härteren Zügen gestalten, aber diese Gestaltungen nehmen der Undurchdringlichkeit nichts von ihrer Schärfe. Es ist das Eigentümliche der Maske, daß sie niemals ein Gesicht ›dahinter‹ verbirgt, sondern kein Gesicht. Sie *ist* Gesicht anstelle eines Gesichts.« Ulrike Haß, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München: Fink 2005, S. 76, Fußnote 103.

Teil eines »traurigen und schrecklichen *Schauspiel[s]*«. Die Maske gehört wie das Phantasma zu einem Komplex konstitutiver symbolischer Täuschung, der »ein zufälliges Erlangen von Sein«⁷⁶ ermöglicht und dadurch die »Funktion, ein Begehren zu stillen,«⁷⁷ erfüllt. Begehrt wird genau das: »jemand zu *sein*« – die soziologische Leere zu füllen. Die »grossen, traurigen und schrecklichen Schauspiele«, die »man« zum Beispiel anlässlich des Unabhängigkeitsjubiläums erdacht hat, antworten auf dieses Begehren nach Vollständigkeit, Identität und Integrität. Als *Schauspiel* bleiben sie stets illusorisch, phantasmagorische Konstruktionen, die Masken einen Auftritt gewähren, hinter denen sich in Wahrheit genau keine Substanz, keinerlei Konsistenz, keinerlei Figur verbirgt.

Die ideologische Steppung des symbolischen Feldes sowie ihre Übersetzung in regelrechte Inszenierungen des Nationalphantasmas werden hier durch ein Strukturmoment von Theater beschreibbar, das bereits Platons komplexe Auseinandersetzung mit dem Theater motivierte und noch jüngste Subjekttheorien lacanscher Inspiration gründiert.⁷⁸ Dieses Moment ist die Verbindung von Sichtbarkeit und Phantasma, die unmittelbar mit der Frage der Wahrheit in Verbindung steht. Ein auf dieses Moment fokussierter Theaterbegriff macht es möglich, im Kern von Subjektivierungsprozessen ein konstitutives Täuschungsmanöver auszumachen, während ideologisierende Prozesse als symbolische Konstruktionen beschreib- und kritisierbar werden.⁷⁹ Dass diese strukturelle Verbindung von Theater, Phantasma und Subjekt politisch instrumentalisiert werden kann, weiß bereits Platons Kritik der Tragödie, die deswegen empfiehlt, das Theatermachen aus der idealen Philosophenstadt, in der einzig der *lógos* herrschen soll, zu verbannen. Auch die schillersche Engführung von Bühne und nationaler Subjektwerdung gründet sich auf diesen Theaterbegriff, wenn sie den Zusammenhang von Sichtbarkeit, Phantasma und Subjektwerdung als Wirklichkeitsmaschine missversteht und die Geburt der Nation aus dem Theater konzipiert:

Wenn in allen unsern Stücken ein Hauptzug herrschte, wenn unsre Dichter unter sich einig werden, und einen festen Bund zu diesem Endzweck errichten wollten – wenn strenge Auswahl ihre Arbeiten leitete, ihr Pinsel nur Volksgegenständen sich weihte – mit einem Wort, wenn wir es erlebten eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation.⁸⁰

⁷⁶ Laclau, »Deconstruction, Pragmatism, Hegemony«, S. 55.

⁷⁷ Lacan, »L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud«, S. 65.

⁷⁸ Vgl. Laclau, »Deconstruction, Pragmatism, Hegemony«, S. 55.

⁷⁹ Letzteres ist namentlich Slavoj Žižeks Projekt.

⁸⁰ Schiller, Friedrich, »Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?«, in: ders., *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Zwanzigster Band: Philosophische Schriften, Erster Teil, hrsg. v. Lieselotte Blumenthal/Benno von Wiese, Weimar: Böhlau 2001, S. 87–100 Hier S. 99.

Im heutigen Polen scheint es, als würde genau dieses Amalgam zwischen Theater, Phantasma und Subjekt wieder politisch instrumentalisiert, und zwar vonseiten der Macht und innerhalb ihres Diskurses – der Ideologie. Im September 2017 berief der Präsident der Republik beispielsweise ein Treffen zum Thema »Polnisches Theater – Tradition und Zukunft« ein. Wie die Theaterwissenschaftlerin Anna Burzyńska berichtet, kamen bei diesem Treffen vermeintliche Experten aus Theater, Medien, Schule und Universität zusammen, um nicht nur darüber zu debattieren, was sich gegenwärtig als »Polnisches Theater« darstelle, sondern vor allem zu beschließen, was *zukünftig* als »Polnisches Theater« gelten dürfe:

The new, «eventually sovereign» Polish theater was defined by qualities that were thought to build community: «Polish, national, Catholic and anti-European.»⁸¹

Die unter dem Namen *good change* vermarktete Kulturpolitik der PiS-Partei habe in der Folge zahlreiche direkte und indirekte Zensurverfahren angestoßen, als zu links empfundene Kulturschaffende aus dem Verkehr gezogen und kritische Künstler, Produktionen und Spielstätten systematisch diffamiert.⁸² Maßgabe sei dabei stets die Konformität der künstlerischen Sinnproduktion mit einem vermeintlichen Wesen des Polnisch-Seins:

»Polish theater« [is] nothing more than a projection of the notion of Polishness onto a set of texts or performances. It is hard to imagine anything more ideologized.⁸³

Die Indienstnahme des Theaters durch Symbol- und Identitätspolitik hat dabei in Polen eine eigene Geschichte. In der Zeit der nationalen Teilung wurden Bühnen gemeinhin als Horte eines gemeinsamen Kulturguts betrachtet, dessen Integrität von der geopolitischen Realität gezeugnet wurde. Sie galten als Archive der gemeinsamen Sprache und als Schutzräume für die kollektive Identität, die sich die unter der Teilung leidende polnische Bevölkerung als prekäres politisches Subjekt zuschrieb. Nach 1944 erneuerte sich diese Rolle des Theaters als subversiver Gegenraum insofern, als das kommunistische Regime die Theater zwar als zentrale Propagandainstrumente betrachtete und einer strengen institutionellen Kontrolle unterstellte, vor allem in der poststalinistischen Ära ab 1954 aber kritische Stimmen grundsätzlich erlaubte⁸⁴, sodass sich auf polnischen Bühnen ein regelrechter Code geschickt maskierter Regimekritik entwickeln konnte. Abermals wurde Theater so – natürlich unter historisch ganz anderen Rahmenbedingungen – zum Komplizen und zur Infrastruktur einer

⁸¹ Anna R. Burzyńska, »About the Theater That Excludes«, in: *Theater*, 48. Jg., 2/2018, S. 83–93, hier S. 85.

⁸² Burzyńska Beitrag will genau diesen Prozess dokumentieren.

⁸³ Burzyńska, »About the Theater That Excludes«, S. 84.

⁸⁴ Vgl. Paweł Płoski, »Theatre Organization System in Poland«, in: *Polish Theatre Journal*, 1-2/2017, <http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/118/595>, (17. 04. 2019).

politischen Subjektwerdung. Zumindest strukturell scheint sich die heutige Regierung auf diese Bündnisse zwischen der Institution Theater und politischen Kollektivsubjekten zu berufen, ist auch das Verhältnis von Macht und Kritik in der gegenwärtigen Konstellation verkehrt. Der Versuch der nationalkonservativen Regierung, die polnischen Theater(schaffenden), ihre Sinnproduktion und ihr symbolisches Kapital flächendeckend zu vereinnahmen, gehört vielmehr jenem Prozess an, den wir als Steppung des symbolischen Raums und mithin als ideologische Sedimentierung beschrieben haben. So wie jede Steppung des symbolischen Raums darauf zielt, die Unentscheidbarkeit am Grund des Symbolischen zu leugnen, Bedeutungen zu fixieren und abweichende Signifikationsprozesse zu unterbrechen, das heißt die Präsenz des Realen im Symbolischen einzuschränken, zu unterdrücken oder auszustreichen, so soll die Vereinnahmung der kulturellen Produktionsstätten deren Teilhabe an dieser Sphäre der Unentscheidbarkeit, also des Politischen, bändigen, einschränken oder unterbinden. Theater kann dann nur als spektakuläre Projektionsfläche für das soziale Phantasma der Nation gedacht werden, als Auftrittsort der »Figur des homogenen Volkes«, der dieser Figur gleichzeitig als Schutzschirm gegen ihre eigene Leere dient.

Undarstellbarkeit des Realen

Wie verhält es sich aber mit dem, was zeitgleich zum »Auftritt« der »Figur des homogenen Volkes« in Erscheinung tritt? Was neben ihr, kurz vor oder nach ihr, im Hintergrund und an den Rändern zaghaft »zum Vorschein kommt«? Es sind die »zerbrechlichen Individuen« und sie »erscheinen, als die, die sie sind«: als die Kinder der Generation Solidarnosc, der ihr eigenes Gedenken verwehrt blieb; als die »Enkel der Arbeiter«, die vergeblich nach den Früchten ihrer Arbeit auf den »Baustellen des Sozialismus« suchen⁸⁵; schließlich als all jene, die zwischen den großen, starken Symbolen kollektiver Identifikation nicht mehr empfinden als eine klaffende, existentielle Leere. Die Zerbrechlichkeit dieser Einzelnen – es wird schon deutlich geworden sein, dass wir sie als Figuration eines existentiellen Prekärseins lesen wollen – ist es, was ihre Subjektivität ausmacht: Sie markiert den unüberbrückbaren Abstand zwischen der symbolisch-konstitutiven Ebene – von Identität bis Ideologie – und der existentiellen Erfahrung der Unvollständigkeit, des Exponiert-Seins, der Unentscheidbarkeit, die sich in der Grunderfahrung des Sozialen auftut.

»Das Soziale« ist bei Laclau und anderen Denkern der psychoanalytisch inspirierten politischen Theorie das, was wir bei Rancière als die *Gleichheit* und bei Esposito als das *cum*

⁸⁵ Im Rahmen unserer nächsten Topographie werden wir dieses Thema des Gedächtnisses und der »verlorenen Generationen«, in Skopje, Mazedonien, vertiefend behandeln. Es ist mit den aktuell in Deutschland geführten Debatten um eine plurale Erinnerung der DDR aufs Engste verbunden.

kennengelernt haben. Ebenso korrespondiert es mit Arendts Pluralität und »dem Politischen« im Denken der politischen Differenz. Laclau bezeichnet so den paradoxen ontologischen Grund, der selbst nicht symbolisierbar ist. Das Politische kann *per definitionem* in keiner politischen Institution völlig aufgehen, da es als Sitz des Unentscheidbaren – oder des Offenen, könnten wir sagen – nicht symbolisierbar ist. Es entzieht sich dem Zugriff des Symbolischen und bildet den Abgrund unterhalb jeder Form von Steppung und Ideologie:

The political cannot be restricted to a certain type of institution, or envisaged as constituting a specific sphere or level of society. It must be conceived as a *dimension that is inherent to every human society and that determines our very ontological condition*.⁸⁶

Das Politische tut sich in der existentiellen Erfahrung auf, in dem Moment, in dem die Einzelnen ihrer *Zerbrechlichkeit* jenseits und unterhalb ihrer *Figur* gewahr werden. Mithin entspricht ihm nicht die Zeitlichkeit des Auftritts, sondern die des Erscheinens. Es *kommt zum Vorschein*, ohne jemals Figur werden zu können. Doch teilt es sich die Spielfläche mit der »Figur des homogenen Volkes« – im Moment der symbolischen Schließung wird gleichsam ihre konstitutive Unmöglichkeit spürbar. Wir erlauben uns diese vielleicht noch vage anmutende, vielleicht noch ungewohnte Anknüpfung an Denk- und Schreibweisen der zeitgenössischen politischen Theorie, weil sie, unserer Meinung nach, den Ort so gut zu denken geben, an dem sich die Praxis des *Teatr Powszechny* entzündet, abarbeitet und entfaltet: Das in dieser Praxis insistierende Anliegen besteht darin, in einer soziopolitischen Wirklichkeit größtmöglicher ideologischer Schließung, symbolischer Steppung und nationalistischer Figuration genau jenem Zum-Vorschein-Kommen des abgründigen Sozialen beizuwohnen, dem Zerbrechlichen einen Raum zu bewahren, in dem es erscheinen kann, flüchtig, prekär und niemals als Figur – denn die Figur nährt sich aus dem Symbolischen.

Was zum Vorschein kommt, das Politische, die Unentscheidbarkeit, das Mit, steht als das Nicht-Symbolisierbare vielmehr mit dem lacanschen Realen in Verbindung, es nimmt »eine parallele Position« zu ihm ein oder wird »als besondere Modalität des Realen enthüllt«⁸⁷. Jeder Versuch, diesem »Zum-Vorschein-Kommenden« eine Figur zu geben, es gar in eine politische Institution einzuhegen, würde lediglich die strukturelle Unzulänglichkeit des Symbolischen in Bezug auf das Reale enthüllen. Die oben diskutierte soziologische Leere scheint uns das Symptom eines solchen Scheiterns zu sein: Das, was als Komplexität und Pluralität zwischen den großen, starken Polen der Nation und der Familie liegt, ist nicht symbolisierbar – so kann es nur als Leere empfunden werden, obwohl gerade dort das Politische »wimmelt«. Die Tag für Tag, in jedem Konflikt, in jedem Moment der Exposition,

⁸⁶ Chantal Mouffe zit. n. Stavrakakis, »Encircling the Political«, S. 275.

⁸⁷ Ebd., S. 276.

des Streits, der Verletzbarkeit, der Prekarität erfahrene *Unentscheidbarkeit* des Sozialen schürt »das Begehren nach einer neuen diskursiven Artikulation«⁸⁸, nach einer Figur, und sei diese auch phantasmagorisch. An diesem Mechanismus ansetzend fragt das *Teatr Powszechny* nach der Möglichkeit eines *anderen* Umgangs mit dieser Leere, der keine phantasmagorische Überblendung sei, oder, in den Worten des griechischen Denkers Yannis Stavrakakis:

[W]hat is at stake is our »memory« of the political beyond the »forgetting« orchestrated by political reality.⁸⁹

Die hier erzählte jüngere Geschichte des *Powszechny* lässt den Versuch erkennbar werden, ästhetische und institutionelle Politiken zu *finden* – *entwerfen* kann man sie wohl nicht – die unterhalb der symbolischen Strukturierung das Fluktuierende, Unentscheidbare, Abgründige suchen, das verletzbar macht; die außerdem danach fragen, wie Institution jenseits von Souveränität und Immunität zu denken ist; die nicht zuletzt daran erinnern, das Theater immer auch jenseits, neben, unterhalb der Figur wirksam ist, als Frage der Darstellbarkeit. Diese insistierende Frage bewahrt eine »Spur des Realen«, schreibt eine Abwesenheit ins Feld der Repräsentation ein.⁹⁰ In dieser gespenstischen Fähigkeit, das Politische als Undarstellbares einzukreisen, eine Spur von ihm in Erscheinung zu bringen; mit anderen Worten: entgegen jeder ideologischen »Inszenierung eines Mythos«⁹¹ oder einer Figur an die Möglichkeit eines »Ort[es] jenseits von *mythos*, Plot oder Geschichte«⁹² zu erinnern und im »Ob-szöne[n] der Szene« dem »Vielen«, dem »Ununterscheidbaren«⁹³ seinen unmöglichen Auftritt zu gewähren, entspringt der demokratische Pol des Theaters ebenso wie seine Brisanz. Die zahlreichen direkten oder indirekten Zensurversuche, mit denen das *Teatr Powszechny* spätestens seit der Uraufführung von »The Curse« zu kämpfen hat, richten sich im Grunde gegen das offenkundig gewordene Interesse dieses Ortes, ein »Theater zu schaffen, das an den Grenzen der Darstellung arbeitet, Darstellung und Darstellbarkeit selbst in Frage stellt und erprobt, wie und wovon der Mensch unter einem leeren Himmel lernen kann«⁹⁴. In diesem Sinne berührt das *Teatr Powszechny* die Möglichkeit einer paradoxen Institution – Laclau nennt sie »demokratische Politik« – »die ihre eigene Offenheit und, in diesem Sinne, die

⁸⁸ Ebd., S. 277.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Michel Foucault zit. n. ebd., S. 288.

⁹¹ Jörn Etzold, »Revolution ohne Szene. Marx' *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonapartes*«, in: *Theaterfeindlichkeit*, hrsg. v. Stefanie Diekmann/Gabriele Brandstetter/Christopher Wild, München: Fink 2012, S. 173–192, hier S. 185. Stavrakakis formuliert analog: »Das Einkreisen des Realen kann auch durch die Kunst geschehen.« Stavrakakis, »Encircling the Political«, S. 288.

⁹² Etzold, »Revolution ohne Szene«, S. 182.

⁹³ Ebd., S. 183.

⁹⁴ Ebd., S. 191.

Weisung [institutionalisiert], sich mit ihrer eigenen letztgültigen Unmöglichkeit zu identifizieren.«⁹⁵

In diesem Bereich der Paradoxie, der unmöglichen Institution und der anwesenden Abwesenheit berührt das Theater die Sphäre der Demokratie. Gleichzeitig schwinden die Worte, verlischt die Darstellung, versagt das Symbolische. Auf Adamiecka-Sitek's Frage, warum das Ensemble, »sein Theater«, am Aushalten der Unentscheidbarkeit, des Abgrunds im Innern, der eigenen Unmöglichkeit nicht zerbräche, antwortet Paweł Łysak nach langem Überlegen:

All my life, I've observed within theatre companies something I'd call – I don't know – a philosopher's stone: it's simple faith in theatre ..., a conviction ... that society needs it.⁹⁶

Der bis hierher wortgewandte und rhetorisch versierte Theaterleiter gerät – »something I'd call –« – buchstäblich ins Stolpern, ihm fehlen – »I don't know« – die Worte; er zögert, und greift – »a philosopher's stone« – zur ungelungenen, naiven Metapher. »Simple faith in theatre«? Nichts wird dadurch klarer, ein Erfolgsrezept sieht anders aus. Und was für ein einfaches, fast kindliches Register! Keine Scheu vor der Sprache der Märchen. Als seien die ganz großen Fragen nach Institution, Macht und Kritik, nach Gemeinschaft und Regierung, nach dem Politischen und der Zerbrechlichkeit tatsächlich genau auf diese Weise zu stellen – in der stolpernden, unfertigen, verletzbareren Sprache des Kinderkönigs Matt.

⁹⁵ Ernesto Laclau, »Structure, History and the Political«, in: *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left*, hrsg. v. Judith Butler/Ernesto Laclau/Slavoj Žižek, London: Verso 2000, S. 182–212, hier S. 199. Übersetzung L.S.

⁹⁶ Adamiecka-Sitek/Keil/Łysak/Sztabrowski, »Polish Theatre after Klatwa«.

Schauplatz Skopje: *Kino Kultura*

Für ein plurales Gedächtnis der Stadt

Wir *gehören* der Zeit dieser Umwälzung *an* – die nichts anderes ist als eine ungeheure Erschütterung der Struktur oder Erfahrung der *Angehörigkeit* und *Zugehörigkeit* selbst. Also des Eigenen, der miteinander geteilten Eigenschaften, der Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft: Religionsgemeinschaft, Familie, Ethnie, Nation, Heimatland, Vaterland, Staat, die Menschheit selbst, das öffentliche oder private Lieben [*aimance*] aus Liebe oder Freundschaft. Wir sind, falls dergleichen möglich ist, Teil dieser Erschütterung, wir zittern nicht sowohl vor, als vielmehr in ihr, sie geht durch uns hindurch, sie durchdringt und durchfährt uns.

Jacques Derrida, Politik der Freundschaft

Auf einer Anhöhe nördlich des Flusses Vardar und unmittelbar oberhalb des altstädtischen Basars liegt das Museum für zeitgenössische Kunst Skopje. Sein flacher, raumgreifender Bau aus unverputztem Beton und Glas soll in Grundriss und Form an die unmittelbar benachbarte mittelalterliche Stadtfestung erinnern – modernes Echo vergangener Kriege, untergegangener Königreiche und verschwundener Machtzentren. Mitte der 1960er Jahre von polnischen Architekten entworfen, war das Museum Teil des international geförderten Programms zum Wiederaufbau der Stadt nach einem verheerenden Erdbeben im Jahr 1963, das in nur siebzehn Sekunden über drei Viertel des architektonischen Erbes Skopjes zerstörte. Wenn wir heute durch das Museum schlendern und den Blick durch die ausladenden Glasfassaden über Hügel, Fluss und Neustadt in das Vardartal wandern lassen, können wir inmitten der städtischen Silhouette einige der zukunftssträchtigen Bauprojekte von damals ausmachen: das gleichzeitig futuristisch und überkommen anmutende Gebäude der Zentralen Hauptpost zum Beispiel. Unverschämt nahe drängt es seine klobigen Betontürme, seine industriell inspirierten Formen und seine bizarren dekorativen Auswüchse an das Flussufer heran. Buchstäblich *concrete* gewordener Aufbruchsgeist nach einer quasi totalen Zerstörungserfahrung? Technologisch inspirierter Fortschrittsoptimismus wider die destruktive Überhand der Natur? Stolze Selbstinszenierung einer zukunfts hungrigen, weltoffenen Avantgarde im blockfreien Jugoslawien? Welcher Erfahrungen ist dieses Gebäude Gedächtnis? Welche Entscheidungen, Hoffnungen und Utopien der Vergangenheit bewahrt es auf? Welche Vergangenheiten macht

sein massiver, eigenwilliger Baukörper im Hier und Jetzt der Stadt anwesend, ihre Gegenwart aus dem Hinterhalt um die Behauptung der absoluten Präsenz bringend?

Im April 2019 stoßen wir in einem der Museumsräume auf eine kleine, in ihrer Überschaubarkeit unscheinbare Ausstellung, die wohl nicht einmal ein Zehntel der insgesamt verfügbaren Fläche einnimmt. Sie umfasst vier als skulpturale Module im Raum aufgestellte Exponate. Diese sind jeweils aus großen hölzernen und kleineren Bauteilen aus Pappe zusammengesetzt und verschiedentlich mit Fotografien, geometrischen Zeichnungen sowie Schriftzügen und Textblöcken bedruckt. Bei näherem Hinsehen wird deutlich, dass es sich um architektonische Modelle, Entwürfe und Planzeichnungen handelt, die sich pro Modul jeweils einem Bau, Gebäudearrangement oder Platz der zeitgenössischen Stadt Skopje widmen. Um welche Orte es sich genau handelt, wird über historische, auf den hölzernen Grund gedruckte Schwarzweiß-Aufnahmen der jeweiligen Gebäude in ihrem ursprünglichen Bauzustand – alle stammen sie aus dem 20. Jahrhundert – sowie über Schriftzüge mit der populären Bezeichnung der Gebäude vermittelt: »Seat of the Macedonian Government«, »Telecommunications Center« (die bereits erwähnte Post), »NA-MA« Department Store«, »Plateau and Building of the Macedonian Opera and Ballet«. In Textblöcken und Bildunterschriften präsentieren die Module die Geschichte des jeweiligen Gebäudes, seinen architektonischen Ursprungsgedanken, Erinnerungen von beteiligten Architekten, Kommentare von Stadthistorikern und Urbanisten, Informationen zu Funktion und Status sowie Einschätzungen zur jeweils neuen, gegenwärtigen Nutzung und Gestalt. Denn alle vier Baudenkmäler wurden zwischen 2010 und 2017 im Rahmen des gigantischen revisionistischen Städtebauprojekts *Skopje 2014* entweder selbst massiv architektonisch verändert oder mussten zumindest, wie im Fall des Telekommunikationszentrums, ihre ehemals prominente Rolle in der Stadt zugunsten neuer, dem nationalen Phantasma besser entsprechender Gebäude einbüßen.¹

¹ *Skopje 2014* war das Symbolprojekt der 2006 bis 2017 amtierenden nationalkonservativen Regierung unter Nikola Gruevski, das eine massive Umgestaltung der Skopjer Innenstadt im imperialistisch-antikisierenden Stil vorsah. Es wurde 2010 initiiert, hastig implementiert und erst 2017 von Gruevskis Nachfolger Zoran Zaev gestoppt. Bis dahin war es der Regierung jedoch gelungen, zur architektonischen Inszenierung einer nationalen Selbsterzählung über hundert überdimensionale Skulpturen angeblicher mazedonischer Nationalhelden im Stadtraum aufzustellen, vierunddreißig auslandende Denkmäler zu schaffen, historische Gebäude aus der modernistischen Epoche mit historistischen Fassaden zu verkleiden und zwei Dutzend Neubauten im neoklassizistischen oder neo-barocken Stil zu errichten. Die Gesamtkosten werden heute auf 583 Millionen Euro geschätzt und von den zahlreichen Finanz- und Korruptionsskandalen, die in Verbindung mit dem Projekt geschahen, sind heute längst nicht alle aufgeklärt. Vgl. die über die Webplattform für investigativen Journalismus »Prizma« zugängliche, preisgekrönte Datenbank »Skopje 2014 Uncovered«: Balkan Investigative Reporting Network, *Skopje 2014 Uncovered*, Kritische Datenbank zu Konzeption, Durchführung und Finanzierung des Bauprojekts Skopje 2014, mit besonderem Augenmerk auf die Verwendung öffentlicher Gelder, <http://skopje2014.prizma.birn.eu.com/en> 2015, (19. 07. 2019).

Die Ausstellung gibt also gewissermaßen ein ›Vorher-Nachher‹ konkreter Orte in der Skopjer Innenstadt zu sehen. Das porträtierte Regierungsgebäude zum Beispiel, das 1967 als Sitz der kommunistischen Partei erbaut wurde und dessen gleichermaßen funktionale wie symbolische Architektur »im mazedonischen Kontext für die ersten Kinderschritte im Reich der architektonischen Sinngebung«² steht, wurde im Zuge von *Skopje 2014* mit einer neoklassizistischen Fassade verkleidet. Die Gestalter des entsprechenden Ausstellungsmoduls lassen Fotografien vom umstrittenen ›Einkleidungsprozess‹ diesen gewaltsamen Eingriff erzählen und beschreiben ihn in beigefügten Texten als Erstickung des historischen Gebäudes unter einer ›zweiten Haut‹. Den Wert und die zeitgeschichtliche Bedeutung der ursprünglichen Architektur hervorhebend, zeigt das Modul die Modifikationen als »traumatische Transformationen« an einem Körper, den man um den eigenen Atem gebracht habe, »aggressiv unterdrückt und eingekerkert«, »von allen Seiten und ohne Diskussion, ohne Widerrede, ohne den geringsten Hauch von Respekt« (32). Gleichzeitig stellt das Exponat über architektonische Planskizzen und erklärende Textelemente die Möglichkeit einer *anderen* Zukunft für das Bauwerk in den Raum: Es zeichnet einen zeitlich ausgedehnten, performativen Prozess vor, im Laufe dessen das ›gefangene‹ Gebäude zunächst behutsam eingerüstet und dann – vor den Augen der Öffentlichkeit und ohne Einschränkung der Sicht- und Begehbarkeit – nach und nach von seinen »überflüssigen Schichten« befreit werden solle. Ziel dieses architektonisch-performativen Entwurfs sei es, »einen Prozess zu entfalten, nicht das abschließende Bild«. Im Ausstellungskatalog heißt es weiter:

The aim of this project is to celebrate the *process of opening and freeing* [...] The act of closure was quick and invisible, indecent, in contrast to the opening[,] conceived as a public process of slow and transparent dismantling of the superficial layers. *A process open to all citizens, completely honest to its environment, prudently oriented towards the creation of spatial values.* (34, Hervorhebungen L.S.)

Nach ähnlichem Muster, aber auf je singuläre Weise wird mit den anderen Gebäuden verfahren. Jedes Modul wurde von einem Team aus Architekten und Designern gestaltet. Sie erhielten von den Kuratoren der Ausstellung, Slobodan Veleviski und Marija Mano Velevska, den Auftrag, anlässlich eines fiktiven Architekturwettbewerbs Fragmente der zeitgenössischen urbanen Architektur historisch zu kontextualisieren, sich mit der für die jüngste Stadtplanung charakteristischen »Tendenz zu einer Verfestigung des Raums« (8) kritisch auseinanderzusetzen und alternative Entwürfe zum Umgang mit diesem architektonischen Erbe vorzulegen. Ziel sei dabei die Schaffung einer alternativen,

² Marija M. Velevska/Slobodan Veleviski (Hg.), *FREEINGSPACE. Macedonian pavilion at the 16th International Architecture Exhibition La Biennale di Venezia 2018*, Ausstellungskatalog, Skopje: Museum of Contemporary Art 2018, S. 22. Seitenbelege im Folgenden in Klammern hinter dem jeweiligen Zitat. Übersetzungen L.S.

»teilhabebasierten Struktur für eine zeitgenössische Stadt« (ebd.). So kann der künstlerisch-kritische Prozess, den die Ausstellung gleich vierfach anstößt, nicht nur im übertragenen Sinne als *Dekonstruktion* bezeichnet werden: Zur Disposition steht jeweils eine zeitgenössische Architektur im städtischen Raum, deren Funktion und Symbolik im Zuge der ethnonationalistischen Revision der Stadt vereindeutigt und festgesetzt wurde. Geht es zunächst darum, in der Materialität des Bauwerks selbst heterogene Gedächtnisschichten freizulegen und so die univoke Erzählung der Gegenwart aufzubrechen, soll im letzten Schritt eine öffnende Geste auf mögliche Zukünfte des jeweiligen Gebäudes verweisen, was natürlich nicht zuletzt bedeutet, die Zukunft der Stadt selbst als vieldeutige und offene zu affirmieren.

Denn die Ausstellung verfolgt »die Idee eines Raumes, der durch die Dimension des Öffentlichseins [publicness] *versammelt und befreit*, eines Raumes also, der zurzeit so nicht existiert« (ebd.). Ursprünglich für die Internationale Architektubiennale in Venedig 2018 entwickelt, geht ihr Titel, *Freeingspace*, bewusst über das Motto der Großausstellung, *FREESPACE*, hinaus, indem es dieses durch die grammatikalische Oszillation zwischen prozessualer Verlaufsform und der adjektivischen Dimension des Wortes *freeing* gleichsam politisiert:

Finally, the title itself embraces a double meaning: besides the one that sees *freeing* as an active form, or an act of operation, the prefix *freeing* – as an adjective describes and defines a space that *sets free*, indicating the immanent potential of space to create a sense of freedom. (7)

Vor dem Hintergrund des für die postkommunistische Verquickung von Nationalismus und Neoliberalismus typischen Großprojekts *Skopje 2014* wirkt die kleine Ausstellung *Freeingspace* folglich wie ein Akt zivilen Ungehorsams. Sie insistiert nachdrücklich auf der Existenz heterogener symbolischer und materieller Schichten in Gedächtnis und Gegenwart der Stadt und lässt im Modus des *Vielleicht* alternative Räume des Zusammenlebens denkbar werden. Die buchstäblich *dekonstruktive* Auseinandersetzung mit dem architektonischen Erbe legt Diskontinuitäten, Ungleichzeitigkeiten und in Vergessenheit geratene Gedächtnisschichten frei und generiert aus diesem Akt der »Befreiung« Öffnungen für andere Zukünfte. Zurecht wird sie somit im Ausstellungskatalog als Beitrag zu einem »Heilungsprozess der Stadt« (9) beschrieben. Die affirmative Auseinandersetzung mit den ungleichzeitigen materiellen und symbolischen Schichten der Stadt und der daraus erwachsenden Herausforderung, ihre Orte gemeinschaftlich bewohnbar zu machen und als *récipients* einer unverfügbaren Zukunft offenzuhalten, könne als therapeutischer Vorgang betrachtet werden. Und zwar weniger im Sinne einer orthopädischen Korrektur pathologischer Zustände als vielmehr im vielfältigen Wortsinn des altgriechischen *therapeúo*, das nicht nur

für das ärztliche Pflegen, sondern auch für *in Acht nehmen, beachten, verehren* und *huldigen* steht.³ Demnach fiele die Achtung der inhärenten Ungleichzeitigkeit eines Ortes in den Aufgabenbereich eines verantwortungsvollen Kuratierens (lat. *curare* – *pflegen, heilen, sich kümmern um, sorgen, verwalten, warten, erquickern, verschaffen*), das dafür Sorge trüge, ein Vorhandenes zu pflegen, zu wahren und es dadurch für das Kommende zu öffnen, es »in den Bereich dessen, *was sein könnte*« (10) zu geleiten.

Unser Besuch der Ausstellung im Frühjahr 2019, der uns auf die hier bereits ausgestreute Spur dekonstruktiver Schreibweisen brachte, hat die nun folgende Auseinandersetzung mit der als *archäologisch* zu beschreibenden Praxis des »Projektraums für zeitgenössische performative Künste und Kultur«⁴ inmitten der Skopjer Innenstadt entscheidend geprägt. Tatsächlich wollen wir die künstlerische und institutionelle Praxis von *Kino Kultura* als Dekonstruktion der dominanten ethnozentrischen Identitätspolitik(en) diskutieren. Deren Aufkommen bestimmt nicht nur die jüngste Vergangenheit der Nachfolgerepubliken Jugoslawiens maßgeblich, sondern stellt darüber hinaus eine Tendenz dar, die spätestens seit der globalen Wirtschaftskrise 2008 *ganz Europa* betrifft und als solche mit Begriffen wie »Rechtsruck«, »identitäre Schließung« oder Reterritorialisierung⁵ adressiert wird. Die postjugoslawische Perspektive, die einzunehmen für unsere Auseinandersetzung mit dem Skopjer Theaterort gleichermaßen notwendig wie produktiv erscheint, legt dabei nahe, die »ethnozentrische Restauration von Nationalstaaten« in direktem Zusammenhang mit dem »kapitalistische[n] Wandel, in dessen Zuge sich das neoliberale Paradigma etablierte,« zu lesen.⁶ Der Übergang zum kapitalistischen Paradigma (die postkommunistische Theorie verwendet hierfür gemeinhin das englische Wort *transition*) und die politische Fixierung auf die Idee der Nationalstaatlichkeit sind demnach als zwei parallele Prozesse zu verstehen. Einander gegenseitig verstärkend, zwangen sie das in den Revolutionen von 1989 und 1990 aufgebrochene demokratische Potenzial im »Drama einer Neugründung«⁷ in eine neue, univoke Ordnung.

Vor dem Hintergrund dieser einleitenden Beobachtungen wollen wir das Verhältnis zwischen der im Städtebauprojekt *Skopje 2014* materialisierten postkommunistischen

³ Räume und Initiativen, die dieser Auseinandersetzung stattgeben, sind in Skopje, Mazedonien und der gesamten Region auffallend zahlreich. So ist zum Beispiel der an der Ausstellung beteiligte Architekt Filip Jovanovski Co-Gründer und Leiter des Festivals AKTO für zeitgenössische Kunst, Raumpraxis und Gemeinschaftsbildung sowie der Initiative »If Buildings could talk«, die leerstehende oder der Öffentlichkeit entzogene Gebäude archäologisch kartiert und reaktiviert.

⁴ Kino Kultura, *About Kino Kultura*, <http://www.kinokultura.org.mk/about-kino-kultura/about-kino-kultura/>, (19. 07. 2019) Übersetzung L.S.

⁵ Vgl. z. B. Gerald Raunig, *Dividuum*, Wien, Linz, Berlin, Zürich: transversal texts 2015, S. 13.

⁶ Tanja Petrović, »Jugoslawien nach Jugoslawien. Erinnerungen an ein untergegangenes Land«, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 67. Jg., 40-41/2017, S. 32–37, hier S. 32.

⁷ Vgl. Boris Buden, *Zone des Übergangs. Vom Ende des Postkommunismus*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009, S. 30 u. 66.

Ordnung und dem dieser Ordnung widersprechenden Theaterort *Kino Kultura* beschreiben. Es soll als Spannungsverhältnis zwischen zwei Verständnissen des Politischen gedacht werden. Das erste dieser beiden Verständnisse entspricht dem klassischen politischen Denken der Neuzeit – für Jacques Derrida im Begriff der brüderlichen Freundschaft kondensiert –, während das zweite dem Versuch dessen entspringt, was der französische Denker in *Politiques de l'amitié* (1994) als ein ›Denken der künftigen Freundschaft‹⁸ zu präfigurieren versucht hat. Im Gesamthorizont unserer Arbeit nimmt diese Topographie insbesondere die Frage nach dem Verhältnis von Theater(ort), Geschichte, Gedächtnis und Gemeinschaft in den Blick.

⁸ Jacques Derrida, *Politik der Freundschaft*, aus dem Französischen von Stefan Lorenzer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 54f.

Identität, in Stein gemeißelt

Im Rahmen dieser vierten topographischen Erkundung werden uns zwei ganz verschiedene, aber auf vielfältige Weise miteinander korrespondierende Texte leiten und begleiten: Jacques Derridas Mitte der Neunzigerjahre veröffentlichte Schrift *Politik der Freundschaft*⁹ und das 2017 erschienene Skopje-Buch *A Better History* des bosnischen Künstlers und Autors Adnan Softić.¹⁰ Beide beginnen mit einem Verweis auf die griechische Antike, beide formulieren eine Einladung, beide blicken kritisch auf die Materialisierungen einer gewissen politischen Tradition, beide suchen engagiert nach Öffnungen.

O meine Freunde

Derridas wohl bedeutendster Beitrag zur zeitgenössischen politischen Theorie wird »[v]on einem Vokativ eröffnet« (9):

O meine Freunde, es gibt keinen Freund.

Der Aristoteles zugeschriebene Ausruf steht nicht nur dem ersten Kapitel von Derridas Buch voran, sondern wird im weiteren Verlauf immer wieder aufgegriffen, um auf verschiedene Weisen »die Stimmen, die Tonarten, die Modi, die Strategien dieses Wortes durchzuspielen, seine Interpretation wieder in Gang zu bringen oder seine Szenographie in Bewegung zu setzen, sie wie um sich selbst kreisen zu lassen« (10). Derrida nimmt die Rätselhaftigkeit und widersprüchliche Struktur des über Jahrhunderte abendländischer Philosophie überlieferten und häufig zitierten, gleichzeitig aber weder auf einen eindeutigen Ursprung, noch auf eine eindeutige Aussageabsicht zurückführbaren Ausrufs ernst. Durch die »inchoative, eröffnende Form« (9f.) des Aufrufs sieht er sich wiederholt aufgefordert, ausgehend von der binär-oppositionellen Aussagestruktur (»»meine Freunde / kein Freund««, 17) nach den Diskontinuitäten und Paradoxien des Freundschaftsbegriffs in der auf Platon zurückgehenden Denktradition zu fragen. Diese Befragung stellt sich von Anfang an als kritische Auseinandersetzung mit der »Genealogie des Politischen« innerhalb dieser Tradition dar, insofern diese, »so die Hypothese des Buchs, [...] mit dem Paar Bruder / Freund verbunden« (2) ist.¹¹ Das Begriffspaar grundiere das abendländische politische Denken in all seinen Formen und Facetten. Denn vom *Staat* über die *Nation* bis zur *Demokratie* seien schlichtweg alle entscheidenden politischen Paradigmen durch eine bestimmte Lesart der Freundschaft *als*

⁹ Seitenbelege aus Derrida, *Politik der Freundschaft* ebd. im Folgenden in runden Klammern hinter dem jeweiligen Zitat.

¹⁰ Adnan Softić, *A better history. Eine bessere Geschichte*, Hamburg: adocs 2017 Seitenbelege im Folgenden in eckigen Klammern hinter dem jeweiligen Zitat.

¹¹ Inhaltsangabe des Verlags.

Brüderlichkeit bestimmt. Mit anderen Worten: Wer sich auf die Spuren des Freundschaftsbegriffes in den Texten der abendländischen Tradition begibt, kommt der »familiären, fraternalistischen und also androzentrischen Konfiguration des Politischen« (10) in dieser Tradition ebenso auf die Spur wie ihren blinden Flecken, Ausnahmen und Diskontinuitäten, die Derrida im Namen einer *anderen* »Politik der Freundschaft« und mit Blick auf eine »andere Erfahrung des Möglichen« (50) zu versammeln versucht.

Auch Adnan Softićs Buch beginnt mit einem Verweis auf die Antike – allerdings nicht bei Aristoteles und der abendländischen Denktradition an sich, sondern beim identitätspolitischen Gebrauch, den die europäische Moderne immer wieder und in bis zum Phantasma reichenden Aneignungen von der antiken Vergangenheit gemacht hat:

Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten. (4)

Unkommentiert steht dieses Zitat des Aufklärers, Antikenspezialisten und Begründers der deutschen Klassik Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) dem Text voran, der sich kurz darauf buchstäblich, und ebenfalls in der »Form eines Sich-richtens an« (9), in die Stadt Skopje hineinbewegt:

Machen wir uns auf den Weg! Machen wir uns auf die Reise in eine Stadt, die sich auf jeden Fall noch zu entdecken lohnt. Es ist ein Ort, wo Träume und Wirklichkeit eins werden wollen, es aber immer noch nicht geworden sind. Eine Stadt im Umbruch, die etwas Gewaltiges wagte, dessen Ausgang jedoch noch unentschieden ist. [5]

Daran, dass diese Passage ein ironischer Tonfall grundiert, lässt die Kombination aus Winckelmann-Zitat und Buchtitel, *A Better History*, keinen Zweifel. Das Eins-Werden von Traum und Wirklichkeit ist so von vornherein als problematisches Unterfangen gekennzeichnet, das gewaltige Wagnis der Stadt implizit als gewaltvolles ausgewiesen und die Unentschiedenheit des Ausgangs gleichermaßen als Gefahr wie als Chance benannt. Auch bei Softić geht es folglich um das Erbe der abendländischen Tradition sowie um die Frage, wie eine verantwortungsvolle Haltung zu ihr gefunden werden kann. Das zeitgenössische Skopje wird sich dabei als die katastrophalste Verfehlung dieser Aufgabe zeigen, die in der gegenwärtigen politischen Konstellation in Europa vorstellbar ist.

Nehmen wir die Einladungen unserer beiden Texte also ernst und folgen – mit einem wachen, der Tradition kritisch zugewandten Blick – der Erzählstimme Softićs ins Zentrum der mazedonischen Hauptstadt. Durch die jüngsten baulichen Umgestaltungen einer bestimmten politischen Symbolik unterworfen, scheint das zeitgenössische Skopje gleichzeitig einer bestimmten »Politik der Freundschaft« verpflichtet: Es verräumlicht gleichsam jenen Begriff des Politischen, der »selten ohne Rückbindung des Staates an die Familie, selten ohne das auf

den Plan [tritt], was wir einen *Schematismus* der Abstammung nennen werden: der Stamm, die Gattung oder die Art, das *Geschlecht*, das Blut, die Geburt, die Natur, die Nation« (11).

A Family Portrait

Softićs Einladung im Sinn, gehen wir vom Museumshügel hinunter über den Vardar in Richtung Stadtzentrum. Der Weg führt uns durch die verwinkelte, sich in engen Gassen und steilen Treppen den Berg entlanghangelnde Altstadt, vorbei an zahllosen nach Wasserpfeifentabak und schwarzem Tee duftenden Cafés, Fachwerkhäusern, Schmuck- und Textilläden, einer Handvoll Moscheen, einem Universitätsgebäude aus den Zweitausenderjahren und vielen fahrbaren Marktständen mit bunt gemischten Auslagen aus folkloristischen Souvenirs, Trockenfrüchten, Teppichen, Postkarten und Sonnenbrillen. Schließlich verlassen wir den Alten Bazar und stehen auf einem weitläufigen, länglichen Platz in unmittelbarer Nähe des Flusses. In seiner Mitte thront ein imposanter Brunnen, in dessen Zentrum eine circa zehn Meter hohe, mit groben geometrischen und ornamentalen Formen verzierte Marmorsäule in den Himmel ragt. Auf ihr befindet sich, weitere drei Meter nach oben strebend, die Statue eines Kriegers in Toga und Sandalen, ein Schwert in der linken, die rechte Hand als Faust in die Luft gestreckt. Wie eine Plakette am Rand des Brunnens zeigt, soll es sich bei diesem Krieger um den Makedonerkönig Philipp II. (382-336 v. Chr.) handeln, um den Vater Alexanders des Großen. Diese Rolle gleichsam demonstrativ illustrierend, sitzen auf der niedrigsten Wasserschale des Brunnens drei klobig anmutende Bronzestatuen in Überlebensgröße, die die stereotype Konstellation der Kleinfamilie aus Vater, Mutter, Kind nachbilden und in denkbar unproportionaler, unfreiwillig komischer Weise von ebenso grobschlächtig gearbeiteten Bronzelöwen flankiert werden. Dem bizarren Skulpturenensemble gegenüber, etwa hundert Meter weiter in Richtung Flussufer, folgt ein weiterer, formgleicher Brunnen, dessen Figurenrepertoire noch absurder und in der Ausführung noch klotziger und gröber wirkt. Adnan Softić vertraut in seinem Buch, das sich Kapitel für Kapitel durch verschiedene Erscheinungsformen und Symbolschichten des Projekts *Skopje 2014* arbeitet, die Beschreibung dieses ›Monuments‹ dem Skopjer Architekturstudenten und Autor Jovan Mirkovski an. Dieser spottet mit bitterer Ironie:

Ich meine, schaut euch doch mal diese vier Statuen der Olympias an. Statue 1: Olympias, hochschwanger. Statue 2: Olympias mit Baby Alexander. Statue 3 dann: Olympias mit Alexander als kleinem Jungen. Und Statue 4: Olympias mit Alexander als ... immer noch kleinem Jungen. Tja, für seine Mama bleibt er immer ein kleiner Alexander der Große. Das Wasser der Fontäne tropft von der Nase der Mutter, als würde sie weinen. Das ist bestimmt Zufall. So gut werden sie niemals bauen können. Es entspricht aber wie angegossen ihrer Vorstellung von der Mutter. Und

was treibt ihr Ehemann? Philipp II: winkt seinem Sohn zu, der sich, zu Pferde, auf der anderen Uferseite befindet. Beide Statuen sind über 20 Meter hoch. [10]

Tatsächlich wird die von Vater Philipp zu Mutter Olympia verlaufende virtuelle Linie über die steinerne Fußgängerbrücke bis auf die andere Seite des Vardar fortgeführt, wo sie in der geometrischen Mitte des zentralen Makedonija-Platzes bei der massiven, ebenfalls auf eine üppig verzierte Marmorsäule aufgefropften Bronzestatue des »Kriegers zu Pferde« endet. In kämpferischer Pose, auf einem sich aufbäumenden Pferd sitzend und mit erhobener Waffe in der Hand, dominiert das massige Abbild Alexanders den weitläufigsten und zentralsten Platz der Skopjer Innenstadt und unterhält dabei eine aufdringliche Korrespondenz mit den elterlichen Bildnissen auf der anderen Seite des Flusses.

Die linear fortschreitende Anordnung dieser drei Monumente im Stadtraum, ihre plumpe und simple Symbolik und ihre überaus kitschige und grob ausgeführte Gestaltung wären kaum der Rede wert, ließen sich anhand ihrer Konstellation nicht die gesamte Symboldramaturgie und ästhetische Politik von *Skopje 2014* sowie die Gewaltsamkeit dieses Eingriffs in den öffentlichen Raum zusammenfassen. So abwegig die neu geschaffenen Monumente auch anmuten mögen, ihre übermäßige Präsenz im Stadtraum ist real und beeinflusst unleugbar die Gänge, Blicke und Handlungen all derer, die sich tagtäglich oder auch nur gelegentlich durch diesen Raum bewegen. Mag die spöttische Ironie des bei Softić zitierten Architekten angesichts der zwar lächerlich anmutenden, aber vor allem unweigerlich vorhandenen, ob ihrer Massivität nicht mehr wegzudenkenden Präsenz grobschlächtiger Skulpturen und Denkmäler auch ein rettendes Register bieten¹² – mit dem durch das groteske Figurenkabinett sprechenden politischen Willen und seiner Wirkungsabsicht auf die sich durch den Stadtraum bewegende Bevölkerung ist es bitterer Ernst: Die Inszenierung der Familienszene im Herzen der Stadt, die Unterwerfung der innenstädtischen Architektur unter die linear-reziproke Dynamik einer Vater-Sohn-Beziehung und die nachträgliche Ordnung der geographischen und baulichen Gegebenheiten wie Geländegefälle, Fluss, Ufer und Platz gemäß dem nächstliegenden und simpelsten genealogischen Muster lassen überdeutlich den »Schematismus der Abstammung« (11) zu Tage treten. Als performatives Prinzip insistiert er nicht nur »in allen Rassismen, in allen Ethnozentismen und in allen Nationalismen der Geschichte«, sondern überhaupt in allen »durch Verwandtschaft und gemeinsame Herkunft gestiftet[en]« (136) und sich auf »die wirkliche Verwandtschaft, die Wirklichkeit der Geburtsbande« (138) berufenden politischen Bündnissen.

¹² Boris Buden arbeitet präzise heraus, wie Ironie als »Waffe kynischer Ideologiekritik« im Kontext der postkommunistischen Transition unwirksam gemacht und vom »zynischen Wald« der liberal-kapitalistischen Demokratien nach 1989 »verschlungen« wurde. Vgl. Buden, *Zone des Übergangs*, S. 20ff.



Abbildungen: Skulpturprojekte von Skopje 2014, links Statue Philipps II. und Olympiabrunnen, rechts Makedonija-Platz © L.S.

Indem *Skopje 2014* den öffentlichen Raum der nordmazedonischen Hauptstadt mit der Logik der familiären Herkunft in ostentativer, ans Tragikomische grenzender Weise überformt, richtet das Projekt die Stadt gemäß des genealogischen Begriffs von Nationalidentität zu. Dieser gründet – und spätestens hier vergeht das Lachen – »das soziale Band, die Gemeinschaft, die Gleichheit, die Freundschaft der Brüder, die *Identifizierung als Verbrüderung* etc., auf das Band *zwischen* diesem isonomischen Band und diesem isogonischen Band, auf das natürliche Band zwischen *nomos* und *physis*, wenn man so will, auf das Band zwischen dem Politischen und der autochthonen Blutsverwandtschaft« (147). Von der identitätsstiftenden Botschaft der bronze- und marmorgewordenen Urväter der Stadt *gemeint* sind nur all jene, die sich genealogisch, also ihrer Abstammung wegen, in die fiktive Linie einer auf die sogenannte klassische Antike zurückgehenden *Familie* einordnen – mit allen kulturellen, religiösen und ethnischen Implikationen.

Dementsprechend treffend ist die Diagnose des Sozialanthropologen Goran Janev, der *Skopje 2014* als genuin politisches Projekt beschreibt. Es habe einen »Überakzent auf nationale Identität«¹³ gelegt und eine ganze Batterie architektonischer, stadtplanerischer und ästhetischer Maßnahmen umgesetzt, »um eine ethnische Gruppenidentität zu symbolisieren und auf diese Weise Territorien zu markieren«¹⁴ – das heißt: um Grenzen zu setzen und Ausschlüsse zu produzieren. Auch Adnan Softić deutet das kostspielige Prestigeprojekt des Gruevski-Regimes als identitätspolitische Großoffensive, die die für Mazedonien und die Balkanregion charakteristischen Diskontinuitäten geographischer, ethnischer oder kultureller Art zugunsten einer homogenisierenden Erzählung von nationaler Zusammengehörigkeit überschreibe. Nation und Natur würden dabei im Sinne des genealogischen Dispositivs kurzgeschlossen:

Die Nation tritt an die Stelle von Natur. Sie ist natürlich, im Sinne eines Naturgesetzes. Sie ist ein unersetzlicher Bestandteil der Natur, und umgekehrt. [...] Nicht zufällig nennt man den Prozess der Einbürgerung im englischen Sprachraum ›naturalization‹. [13]

Durch die ostentative Einpflanzung des familiären Schemas in das Zentrum der Hauptstadt inszeniert *Skopje 2014* eine Raum gewordene Nationalidentität, in der »ein *Diskurs über* die Geburt und die Natur, eine *physis* der Genealogie (genauer gesagt: ein Diskurs oder ein Phantasma der genealogischen *physis*)« (136) die Einschließungen und Ausgrenzungen, das ›Dinnen und Draußen‹ der politischen Gemeinschaft regelt.

Interessant ist nun, dass die hier zitierten Interpreten von *Skopje 2014* die Hegemonialisierung des ethnonationalistischen Diskurses nicht vornehmlich als Symptomatik der zeitgenössischen Balkanstaaten beschreiben. Es geht ihnen nicht um eine *für den Balkan* verallgemeinerbare, gewissermaßen der politischen ›Unmündigkeit‹ der postkommunistischen Gesellschaften geschuldete Pathologie¹⁵, die das Projekt *Skopje 2014* lediglich auf die Spitze getrieben hätte. Es geht ihm im Gegenteil darum, dass sich Ethnonationalismus im abendländischen Begriff des Politischen überhaupt als grundlegend alternativlos darstellt. Nicht umsonst schenkt Softić dem »aus voller Überzeugung« am neuen Narrativ

¹³ Goran Janev, »Skopje 2014. Instrumentalizing Heritage for Unexpected Results«, in: *Cultures of History Forum*, 2015, <http://www.cultures-of-history.uni-jena.de/debates/macedonia/skopje-2014-instrumentalizing-heritage-for-unexpected-results/>, (20. 05. 2019), S. 5. Alle Übersetzungen aus diesem Text L.S.

¹⁴ Ebd., S. 3.

¹⁵ Vgl. Buden, *Zone des Übergangs*, S. 34ff. Buden zeigt, wie der »Prozeß der postkommunistischen Transformation« aus Sicht eines selbstgerechten demokratischen Westens »als eine Art Erziehungsprozeß [erscheint], der dem Ideal einer Erziehung zur Mündigkeit folgt.« Ebd. S. 40.

mitwirkenden Skopjer Architekten Vasil ausgiebig Gehör und lässt die Leser seines Buches an dessen fatalistisch-zynischer Haltung teilhaben:

Nationen sind die einzig verbliebende Organisationsform, die einigermaßen verlässlich funktioniert. Sie sind [...] ein erprobter Standard auf der internationalen Bühne, wie auch das Wort ›international‹ verrät. [...] Es ist absolut sinnlos und durchaus gefährlich, sie zu hinterfragen und an diesem System zu rütteln, da es heute keine ernst zu nehmenden Alternativen dazu gibt. [25]

Janev seinerseits bezeichnet die Dominanz des ethnonationalistischen Diskurses als »nicht ungewöhnlich in einer Welt von Nationalstaaten und Praktiken, die solche politischen Ordnungen etablieren und erhalten«¹⁶. Janev und Softić legen damit den Finger in die Wunde all derer, die aus der selbstgerechten Perspektive der »parlamentarischen-Demokratien-des-kapitalistischen-Westens« (114) heraus die ehemals kommunistisch regierten Gesellschaften »zu Kindern gemacht«¹⁷ und sie damit einem neuen Herrschaftsverhältnis unterworfen hätten. Gerade *ihren* Begriff des Politischen – den des sogenannten Westens – entlarven Softić und Janev als ethnozentrisch und erinnern daran, dass die »Begründung der Staatsbürgerschaft in der Nation« (147) ein allgemein okzidentales, dem modernen politischen Denken wesentlich inhärentes Phänomen ist.¹⁸

Dementsprechend gehe es *Skopje 2014* weniger darum, eine singuläre Erfolgsgeschichte oder regionale Partikularität Mazedoniens zu affirmieren, als vielmehr darum, die Distanz des ehemals jugoslawischen Landes zum westlichen politischen Modell endgültig zu überwinden. Janevs Feststellung, *Skopje 2014* diene »als Brücke zur westeuropäischen Zivilisation«¹⁹, ist da ebenso unmissverständlich wie Softićs Beobachtung, »das erinnerungspolitische Vorbild für *Skopje 2014* [sei] die nationale Geschichtsschreibung der Staaten Kerneuopas« [41]. Die einvernehmliche Diagnose lässt das leicht zu belächelnde, groteske Ethnospektakel, das die architektonischen und skulpturalen Neuerungen von *Skopje 2014* dem westeuropäischen Blick vorsetzen, unangenehm nahe rücken: Was ist, scheint sie zu suggerieren, wenn sich im plumpen Kitsch des skulpturalen Figurenkabinetts und im »eklektischen Mischmasch neoklassizistischer und neobarocker Stile«²⁰ nichts anderes materialisiert als ein – fratzenhaft verkehrter, aber deswegen nicht minder aussagekräftiger – »beeindruckender Aufmarsch der

¹⁶ Janev, »Skopje 2014«, S.4.

¹⁷ Buden, *Zone des Übergangs*, S. 46.

¹⁸ Diese Diagnose formuliert Derrida bereits 1994 – und dehnt sie tendenziell auf die gesamte politische Tradition des Abendlandes, insbesondere aber der aufgeklärten, bürgerlichen Moderne aus: »Bricht keine Dialektik des Staates jemals mit dem, was sie aufhebt und worauf sie zurückgeht (das Familienleben und die bürgerliche Gesellschaft), löst sich das Politische niemals von seiner internen Bindung an die familiäre Herkunft, und assoziiert schließlich eine gewisse republikanische Devise *fast* immer die Brüderlichkeit mit der Freiheit und der Gleichheit, so hat die Demokratie sich ihrerseits selten ohne Bruderschaft oder brüderliche Verbundenheit definiert.« (11)

¹⁹ Janev, »Skopje 2014«, S. 4.

²⁰ Ebd., S. 2.

abendländischen Kultur« (238)? Tatsächlich wendet Softić den potenziell leichtfertig urteilenden, selbstgerechten Blick des ›westlichen Beobachters‹ in seiner Beschreibung des Alexander-Brunnens geschickt um und auf »uns Europäe[r]« – jenen »Klub der Ältesten des alten Kontinents« – zurück:

Die Kultur: Von den Fontänen ertönt mazedonische Ethnomusik, Wagner, Tschaikowsky, Verdi. Die Musik ist mit Wasserspielen synchronisiert. LED-Leuchten wechseln die Farbe [...]. Die Wasserspiele unterstreichen die Gesten nationaler Romantik, die auch in die Architektur integriert sind. *Es sind uns Europäern sehr vertraute Gesten. Nichts Neues.* Macht, Fürsorge, Kunst, Wissen, Sport, Spiritualität und Natur bauen ein gigantisches Ensemble zusammen: die Nation. [5]

Nicht nur die romantische Verwebung von Macht, Kunst, Spiritualität und Natur wird hier als genuin westeuropäische Geste gekennzeichnet, sondern die Kulturtechnik der nachahmenden Aneignung selbst wird als der abendländischen Tradition inhärent entlarvt. Genau dies kommt mit treffsicherer Ironie im Epigraph des Buches zum Ausdruck: Durch die in ihrem Anachronismus ebenso komische wie abgründige Übertragung des Winckelmann-Zitats auf den Skopjer Kontext legt Softić die testamentarische Strukturierung des abendländischen Gedächtnisses. Vor allem bringt er die Tatsache ans Licht, dass aus dieser ›den Namen des Vaters‹ gehorchenden Kultur der Sinnstiftung ein bestimmter Wahrheitsbegriff und aus diesem ein bestimmter, nämlich der auf Aneignung und das Eigene gegründete Begriff des Politischen resultieren.²¹ Dies entspricht Derridas These des monumentalen Gedächtnisses, das heißt eines im Andenken der Toten gründenden Wahrheitsverständnisses, in dem der französische Denker ein paradigmatisches Kennzeichen der abendländischen Tradition und folglich – das ist entscheidend – der *immer noch* und *in allen sogenannten westlichen Demokratien* wirksamen politischen Konfiguration identifiziert:

Solange sie [die Griechen, L.S.] das Andenken ihrer Toten wahren, solange sie den Vätern ihrer Toten, das heißt den Gespenstern ihrer wohlgeborenen Väter treu bleiben, solange sind sie an das testamentarische Band gebunden, das in Wahrheit nichts anderes ist als ihr väterliches Erbe. Ein monumentales Gedächtnis beginnt damit, sie als Erben einzusetzen, um ihnen zu sagen, wer sie in Wahrheit sind. Das Andenken ihrer Toten, das heißt ihrer wohlgeborenen Väter, ruft ihnen nichts Geringeres als ihre Wahrheit, ihre Wahrheit als politische Wahrheit ins Gedächtnis. Dieses Andenken ist eines, das die Wahrheit ebensosehr [sic!] stiftet wie es sie erinnert und reproduziert. (148)

Softićs scheinbar enttäuschte Feststellung »Nichts Neues« tut so gesehen nicht weniger, als dem eidetischen Paradigma der westlichen politischen Tradition einen Namen zu geben und gleichzeitig seine Gewalttätigkeit, den Zwang zur Aneignung des Unvorhergesehenen, hervorzukehren:

²¹ Eine hier ansetzende, psychoanalytische inspirierte Lektüre typisch abendländischer Symbolpolitiken wurde in der vorangegangenen Topographie zum Warschauer *Teatr Powszechny* vorgeschlagen.

Wenn ›neu‹ stets, immer wieder und aufs Neue, den Aneignungstrieb meint, die Wiederholung ein und desselben Zwangs zur Aneignung (des Anderen, der Wahrheit, des Seins, des Ereignisses etc.), was kann sich dann noch Neues ereignen? (101)

Das Projekt *Skopje 2014* stellt sich demnach als gewaltsamer und ungelenker, aber dadurch nicht minder ernstzunehmender Versuch einer Einschreibung in die okzidentale politische Tradition dar, die schematisch mit dem Konzept des Nationalstaats sowie den damit verbundenen kulturellen Formen und Praktiken (Romantik, Genealogie, Vergangenheitsbezug, Aneignung) umschrieben werden kann.

Bild, Monument, Homogenität

Wie geht nun dieser Versuch der Einschreibung im Einzelnen und in der Konkretion der baulichen und ästhetischen Eingriffe vor sich? Angesichts der Hundertschaften von Statuen, die im Rahmen von *Skopje 2014* in der Innenstadt aufgestellt wurden, und der Fokussierung sämtlicher im gleichen Zuge realisierten Bau- und Umbauprojekte auf das Fassadenhafte, Dekorative und Verkleidende spricht Janev von einem »kosmetischen Naturalismus«, der »auf die totale Neudefinition von Skopjes Image [image]« ziele.²² *Skopje 2014* habe mit seinen unzähligen »Bildern [images] der Vergangenheit«²³ vor allem imposante Fassaden geschaffen, hinter denen sich nichts als Leere verberge. Auch Softić spricht von einem »idealisierten Geschichtsbild« [24], das all jenen, die sich durch den erneuerten Stadtraum bewegen, buchstäblich ins Gesicht springe und als »klar und deutlich erkennbares ›Gesicht der Geschichte‹« – und zwar der angeeigneten, nachgeahmten Geschichte der westeuropäischen Tradition – leicht »einzufangen«, »in den Griff zu bekommen« sei [44]. In dieser Fixierung nicht nur auf das Visuelle im Allgemeinen, sondern auf einen bestimmten, Zweidimensionalität, Nachahmung und Frontalität privilegierenden Bildbegriff entspricht die ästhetische Identitätspolitik von *Skopje 2014* wieder einem zentralen Strukturmoment in Derridas kanonischem Begriff des Politischen. Ihm gemäß kann das Andere, das Nicht-Eigene, kurz: das Äußere nur dann angenommen – *eingefangen, in den Griff bekommen* – werden, wenn es sich als »narzißtische Projektion des Idealbildes, des eigenen Idealbildes« und mithin als »Exemplar« des Eigenen, das heißt als Portrait ebenso wie als Kopie darstellt (vgl. 20f.). Die Stadt soll kraft der Eingriffe von *Skopje 2014* mit dem Idealbild der traditionsreichen und für die okzidentale Tradition so wichtigen, an architektonischem, künstlerischem und symbolischem, patrimonialen Erbe reichen Metropole verschmelzen und selbst zu einem ›Original‹ der europäischen Geschichte avancieren:

²² Janev, »Skopje 2014«, S. 2f.

²³ Ebd., S. 3.

Also, meine lieben europäischen Genossen und Genossinnen: Atmet tief ein und werdet euch bewusst, wo ihr angekommen seid! Willkommen zurück zu Hause. Willkommen an eurem Ursprung. Und merkt euch bitte gut, was ich jetzt sagen werde: Nach dem heutigen Tag werdet ihr nie wieder die Namen Rom und Athen aussprechen können, ohne nicht auch Skopje gleich mitzuerwähnen. [9]

Es gehe den Initiatoren von *Skopje 2014* darum, der Stadt buchstäblich die *Maske* einer Vergangenheit aufzusetzen, die zwar »niemals wirklich in Skopje existiert hat«²⁴, sich aber durch einen architektonisch und ästhetisch forcierten »Prozess der Einbildung« [8] mit der Zeit derart festsetze, dass das Mythische und das Faktische »wie in Hollywood« [6] miteinander verschmelzen, die »fremdartigen Bauten [...] schon in wenigen Jahrzehnten eine geistige Patina« [8] bekämen und »man« schließlich zu dem werde, »was man nachgeahnt hat« [28]. Auch hier liegt eine Analogie zur abendländischen politischen Tradition vor, insofern diese sich, laut Derrida, in ihrer Fixierung auf das genealogische Band immer schon in einer »erträumten Bedingung« oder einem »Phantasma« begründe und dessen »unterstellte Wirklichkeit« sich lediglich der »Renaturalisierung jener ›Fiktion‹« verdanke (138).

Möglich wird die Renaturalisierung erst durch das, was »Marmor und Bronze« [8], sprich die *festen*, zu Patina und Altehrwürdigkeit neigenden Baumaterialien, in der Wahrnehmung der Stadtbewohner und –besucher offenbar bewirken: Sie vermitteln den Eindruck von Unvergänglichkeit, Beständigkeit, Stabilität und Dauer und verkörpern damit das, was Softić »eine eigenartige Beziehung zwischen Architektur und Geschichte« [6] nennt.²⁵ Diese *eigenartig* genannte Beziehung gründet im Begehren, »der Unsicherheit, ja auch dem Tod, etwas vermeintlich Sicheres entgegenzustellen« [6], und durch das Hinterlassen von »Zeitdokumenten«, »Nachlassen« oder ganz allgemein »Spuren« nicht nur »die Vergangenheit zu kontrollieren«, sondern im gleichen Atemzug auch »Gegenwart und Zukunft in Besitz zu nehmen« [22]. Das wiederum entspricht einem paradigmatischen Moment der okzidentalen Denktradition, die laut Derrida den »Wert der Beständigkeit schlicht und einfach mit dem Wahren oder Wahrhaftigen verknüpft« und »gleichsam alles auf einen längeren Aufenthalt, auf Dauer einrichtet« (37). Über- und Allzeitlichkeit, mit anderen Worten die Zeitlichkeit des *Überlebens* sind für Derrida wesentliche Bestandteile des abendländischen Wahrheitsbegriffs. Dass das Beständige, Stabile und Verlässliche »automatisch« mit dem Wahren, Gewissen und Gültigen assoziiert werde, sei keineswegs zwingend, sondern einer auf den in der altgriechischen Kultur zentralen Wert des Festen

²⁴ Ebd.

²⁵ Auch Janev betont die für die Etablierung einer vermeintlichen historischen Wahrheit performative Wirkung der Baustoffe: »What does it take to change the identity of a city? It should be enough to erect a few hundred monuments of gargantuan dimensions, cast in bronze or carved in marble.« (ebd., S. 2).

(*bébaïos*) zurückgehenden historisch kontingenten Entscheidung geschuldet. Auch in dieser Hinsicht kann der im Monumentalen sich offenbarende nostalgische Gestus von *Skopje 2014* als einer der Vektoren gedeutet werden, die die angestrebte Einschreibung in die westliche Tradition und ihren Begriff des Politischen vorantreiben.



Abbildungen: Das Kaufhaus NAMA vor und nach Skopje 2014
© oben Macedonian ARCHitecture (MARCH), unten L.S.

Zu diesen Vektoren zählt nicht zuletzt die Bereitschaft, rückwirkend aus der Vergangenheit der Stadt jene Momente zu tilgen, die die Geschichte der inszenierten mazedonischen ›Nation‹ aus der abendländischen Genealogie wegrücken könnten:

While ›Skopje 2014‹ serves as a *bridge to Western European civilization*, it is also an attempt to *overcome five centuries of Ottoman rule*. Like other de-Ottomanization projects so prevalent in the Balkans, the government's *selective approach* to heritage protection involves creating a wall of facades to *hide the old part of the city* and the soaring minarets of numerous mosques. The project also urges the inhabitants of Skopje to *forget the Modernist period* that dominated the

reconstruction of the city after the disastrous earthquake in 1963 inasmuch as that style is a clear reminder of the achievements of socialism.²⁶

Wichtige Kapitel der Stadtgeschichte, darunter insbesondere die jahrhundertlange, besonders in der Skopje Altstadt, ihrem verwinkelten Marktviertel und den zahlreichen muslimischen Bauten konservierte ottomanische Herrschaft sowie die knapp 70 Jahre währende sozialistische Zeit, der auch die nach dem Erdbeben von 1963 im Stil des Brutalismus entworfenen Gebäude zuzurechnen sind, werden durch die Fassadenpolitik von *Skopje 2014* buchstäblich versteckt und aus dem Stadtbild getilgt. Ungeachtet jeglichen Proportionalitätsanspruchs werden diesen Gebäuden antikisierende »Säulen, Kränze, Balustraden, Kapitelle oder Ähnliches« [10] aufgefropft, um die jüngere, noch gegenwärtige Geschichte der Nacherdbebenzeit mit einer idealisierten (und, wie wir gesehen haben, imaginierten) Vergangenheit zu übertünchen. Alles, was die homogene Erzählung der siegreichen, linear aus einem antiken Kriegergeschlecht hervorgegangenen Nation aus dem Takt bringen könnte, fällt einem Ideal der Reinheit zum Opfer: *Skopje 2014* streicht gleichsam jede bastardhafte Heimsuchung des nationalen Narrativs durch Diskontinuitäten und in der Vergangenheit eingeschriebene Alternativen aus.²⁷

Freund und Feind

Dass auch dieses Ringen um Reinheit und diakritische Schärfe, das heißt um eine klare Unterscheidbarkeit zwischen Drinnen und Draußen mit einem paradigmatischen Moment der okzidentalen politischen Tradition korrespondiert, jenem nämlich, das die Unterscheidbarkeit von Freund und Feind zum *a priori* des Begriffs des Politischen macht²⁸, liegt auf der Hand. Demnach ist auch die übermäßige Präsenz kriegereischer Motive und Symboliken im neuen Stadtdekor weniger eine peinliche Geschmacksverirrung als vielmehr eine innerhalb eines

²⁶ Ebd., S. 4.

²⁷ Buden beschreibt diese für den gesamten Postkommunismus verallgemeinerbare Tendenz zur Ausstreichung einer unliebsam gewordenen kommunistischen Vergangenheit als Prozess der *Verwerfung*: »Mit dem Kommunismus, der jetzt als Abweg von einer normalen Laufbahn geschichtlicher Entwicklung erscheint, auf den man sich vorübergehend verirrt hat, wird aus der historischen Erfahrung der Nation auch die Wahrheit seiner gesellschaftlichen Verursachung [...] gelöscht. [...] Gesellschaftliche Verhältnisse, vor allem aber gesellschaftliche Antagonismen, in denen sich das politische Wesen der Gesellschaft äußert, werden aus der Realitätswahrnehmung ausgeschlossen, oder besser, *verworfen*, und zwar in jenem Sinne, den Freud diesem Begriff gegeben hat: *Verwerfung* kommt zustande, wenn mit einer unerträglichen Vorstellung, von der man sich losreißt, auch ein Stück Realität verloren geht, das untrennbar mit dieser Vorstellung zusammenhängt. In unserem Fall heißt es: Mit der unerträglichen Vorstellung des Kommunismus als eines unstrittigen Teils ihrer historischen Identität verwirft die Nation auch ein Stück der mit dem Kommunismus untrennbar verbundenen Realität [...]. Vereinfacht gesagt wird mit dem Kommunismus gerade der gesellschaftliche Teil der Realität verworfen.« Buden, *Zone des Übergangs*, S. 68.

²⁸ Ihren Höhepunkt erreicht diese Denktradition bei Carl Schmitt. Derrida diskutiert sein Denken und Werk sowie deren Bedeutung für die politischen Ereignisse des 20. Jahrhunderts ausgehend von Schmitts obsessiver Freund-Feind-Unterscheidung im fünften und sechsten Kapitel von *Politik der Freundschaft* (vgl. 158-230). Zum Kriterium der Unterscheidbarkeit als Bedingung der Möglichkeit des Politischen bei Schmitt vgl. insb. S. 126ff.

gewissen Dispositiv folgerichtige ästhetische Materialisierung des kanonischen Politikbegriffs. Dieser Politikbegriff kann die Gemeinschaft nicht ohne die ›reale Möglichkeit‹ des Krieges denken, das heißt nicht ohne tatsächliche Identifizierung eines Feindes (eines Außen, eines Nicht-Wir und so weiter). Wie sehr diese Zentralität des Krieges in der Planung und Durchführung von *Skopje 2014* ausschlaggebend gewesen ist, zeigen die Bemerkungen Janevs und Softićs zur Rechtfertigungsstrategie der verantwortlichen Politiker. Die hastige Implementierung der geplanten Baumaßnahmen, den exorbitanten wirtschaftlichen Aufwand sowie die offensichtliche Hintergehung von gesetzlichen Auflagen im Bauwesen begründen sie nämlich mit dem Paradox des ›Ausnahmestands‹ – das heißt einer zur Regel werdenden Ausnahme:

Such a modus operandi is only possible in the state of emergency that the ethnocratic order constantly invokes with claims that ›we are under threat‹, ›we must assert ourselves, or perish‹, etc. In this world view, there is always a need for urgent action; there is always a greater goal that licenses the disregard for such petty procedures.²⁹

Es ist offensichtlich, dass der in *Skopje 2014* gleichsam verdichtet und drastisch zum Ausdruck kommende Prozess der Homogenisierung, der den postkommunistischen Staaten »von der schnellen neoliberalen Offensive während der 1990er oktroyiert wurde«³⁰, mit seinen Strategien der Tilgung, der Monumentalisierung, der Mythisierung und der Imitation vielfältige Formen der Gewalt mit sich bringt – darunter Selektion, Grenzziehung, Verdrängung, Unterwerfung und ähnliches. Diese polyforme Gewalt ist im andro- und ethnozentrischen Begriff des Politischen normalisiert. Zu ihren unmittelbaren Effekten gehören im Skopjer Fall die Benachteiligung der nicht-makedonischen Ethnien sowie die Minorisierung ihrer Sprachen, kulturellen Praktiken und Interessen, die Unsichtbarmachung und Entwertung der subjektiven und kollektiven Erinnerung bestimmter Teile der jüngeren Geschichte, die Implementierung von physischen und symbolischen Grenzregimen, die daraus resultierende Förderung xenophober und rassistischer Denk- und Handlungsweisen, aber auch die Unterwerfung des öffentlichen Raums unter eine identitäre und exkludierende Symbolik sowie nicht zuletzt die Umordnung und Einschränkung des Raums und der sich darin bewegenden Körper. All dies läuft in einem Prozess zusammen, den man in Anschluss an eine berührende Passage aus Softićs Text als Enteignung des subjektiven, an den Ort und seine Materialität gebundenen Gedächtnisses bezeichnen könnte:

²⁹ Janev, »Skopje 2014«, S. 3.

³⁰ Rastko Močnik zit. n. Buden, *Zone des Übergangs*, S. 71.

Stellt euch nur für einen Augenblick vor, wie das sein könnte, wenn einem die eigene Stadt weggenommen, wenn in ihr plötzlich alles anders und fremd wird. Es keinen Raum für das eigene Gedächtnis mehr gibt. Wenn irgendwelche fremden imperialen Träume plötzlich vor deinem Küchenfenster geträumt werden und für deine privaten und persönlichen kein Zentimeter übrig bleibt. [12]

Einmal mehr in der europäischen Geschichte bewahrheitet sich mit *Skopje 2014* die fatale Logik, die Derrida dem abendländischen Politikbegriff wie einen Fluch attestiert hat: »*Stets wird, im Anfang, das Eine zur Gewalt und tut sich Gewalt an, stets schützt es sich gegen und erhält es sich durch den anderen*« (12).

Liest man in diesem Sinne, wie wir es bereits im vorangegangenen Kapitel zum *Teatr Powszechny* in Warschau getan haben, die Zeitenwende 1989/90 als einen Moment der Unentscheidbarkeit, in dem für kurze Zeit die Kontingenzen der gesellschaftlichen Realität und des Sozialen überhaupt aufbrechen, wird deutlich, an welcher symbolischen Operation ein Projekt wie *Skopje 2014* partizipiert. Es geht darum, den aufgerissenen Abgrund, in dem sich das Politische als Unentscheidbares zeigt, möglichst effektiv und langfristig zu schließen, und zwar kraft der gewaltsamen Instauration einer Politik, für die der Anspruch der Demokratie lückenlos vereinbar ist mit dem Anspruch der Genealogie.³¹ Für Derrida handelt es sich bei dieser Operation, die das Vieldeutige vereindeutigt, das Andere austreicht, das Offene schließt und das Unentscheidbare entscheidet, um ein Verbrechen. Im abendländischen Dispositiv des Politischen wird dieses Verbrechen Mal um Mal im Namen eines Volkes, einer Nation, einer Identität begangen:

Es sei denn [...], daß wir zunächst an das Verbrechen *gegen* die Möglichkeit des Politischen, gegen den Menschen als ›politisches Tier‹ denken müßten, an jenes Verbrechen, in dem die Politik zur Vernunft oder unter Kontrolle gebracht, auf etwas anderes als sie selbst reduziert und daran gehindert werden soll, das zu sein, was sie sein sollte. (12)

Skopje 2014 hat dementsprechend auf autoritäre und gewaltsame Weise versucht, den städtischen Raum, seine Architekturen und symbolischen Schichten der linearen Fiktion einer ethnisch begründeten Nation zu unterwerfen. Es ging darum, das Sinnliche der Stadt Skopje – ihre Plätze, ihre Wege, ihre Außen- und Innenräume, ihren Dekor – gemäß dieser Fiktion *aufzuteilen*, das heißt eine Ordnung der Körper und Subjekte herzustellen, die über symbolische Ein- und Ausschlüsse, Sicht- und Unsichtbarkeit und Techniken der Blick- und

³¹ Vgl. dazu auch Heiner Müller im Gespräch mit Alexander Kluge: »Mir war doch ziemlich früh klar, wenn gesagt wird: ›Wir sind das Volk‹, dann wird daraus sehr schnell: ›Wir sind *ein* Volk‹, und daraus wird dann genauso schnell: ›Du sollst keine anderen Völker haben neben mir‹. Und da habe ich sehr gut verstanden, warum der Brecht so mißtrauisch war gegen das Wort ›Volk‹.« Alexander Kluge, *Garather Gespräch mit Heiner Müller*, Transkript des gleichnamigen Gesprächs vom 02.07.1990, <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/109> 1990, (28. 02. 2020).

Bewegungsführung funktioniert.³² Damit hat das Projekt buchstäblich jenen ethnozentrischen und geschlossenen Gemeinschaftsbegriff zementiert, der das moderne politische Denken in Europa paradigmatisch durchzieht und im Modell des Nationalstaats exemplarisch Ausdruck findet. In der Stadt schlägt sich diese Setzung in einer räumlichen und symbolischen Reduzierung des öffentlichen Raums nieder – nicht nur nimmt *Skopje 2014* buchstäblich viel Raum ein und reduziert ganz physisch gesehen den potentiellen Raum gemeinsamen Erscheinens, das Projekt teilt das Sinnliche der Stadt auch gemäß ethnischen und ökonomischen Prinzipien auf, wodurch wiederum Ausschlüsse produziert werden. Der öffentliche Raum der Stadt Skopje ist nach *Skopje 2014* also insofern im Absterben begriffen, als das Gemeinschaftliche als radikale Pluralität nicht (mehr) erscheinen kann und eine ethno-ökonomische Ordnung den sinnlichen und symbolischen Raum der Stadt ›steppt‹.

³² Rancières Begriff der *Aufteilung des Sinnlichen* haben wir bereits in unserer Auseinandersetzung mit dem *Asilo* in Neapel fruchtbar gemacht.

Gedächtnisschichten

Während Adnan Softić entsetzt beobachtet, wie die Regulierung von Wahrnehmung und Verhalten bei vielen Bewohnern der Stadt, vor allem aber auch bei den Touristen zu greifen scheint, berichtet Janev von einem »neuen räumlichen Muster«, das sich »in Reaktion auf die ethnokratische, die Stadt spaltende Raumordnung« etabliert habe. Gegenüber »der offiziellen, aufgezwängten erzählerischen und räumlichen Ordnung« bilde es gleichsam einen mikropolitischen Widerstand.³³

Lokale Widerstände

Diese alltägliche, fast beiläufige, kaum merkliche Widerständigkeit zeige sich unter anderem darin, dass viele Skopjer Bürger sich heute anders durch die Stadt bewegten als vor *Skopje 2014*. So bevorzugten sie zum Beispiel das Viertel des alten Bazars, dessen Architektur und Praktiken das multiethnische Erbe der Stadt lebendig halten, der zunehmend kommerzialisierten und hergerichteten Neustadt. Janev zufolge suchen viele Stadtbewohner heute aktiv nach öffentlichen Räumen, die gemeinsam von unterschiedlichen ethnischen und religiösen Gruppen genutzt werden. Diese »einfachen Gesten der Überschreitung ethnischer Grenzen« seien ein Zeichen dafür, dass »die ebenerdige Alltagsperspektive de Certeaus stets die großen Erzählungen des Nationalismus und anderer hegemonialer Diskurse heimsuchen« werde.³⁴

Während solche alltagsästhetischen Praktiken die von *Skopje 2014* etablierten Raumordnungen eher subkutan unterlaufen, hat es auch Protestaktionen gegeben, die auf Sichtbarkeit, Struktur und Organisation setzten und zivilgesellschaftliche Akteure mit akademischen, aktivistischen oder künstlerischen Kreisen zusammenbrachten. Im Frühjahr 2016 gingen wochenlang »zehntausende Menschen, Albanier und Mazedonier gleichermaßen,«³⁵ auf die Straße, um im Rahmen der sogenannten *Colorful Revolution* gegen die gewalttätige Zurichtung des öffentlichen Raums und die repressiv-autoritäre Regierungspolitik Einspruch zu erheben. Zeitgleich entstanden in akademischen und

³³ Janev, »Skopje 2014«, S. 6.

³⁴ Ebd. Die Dimension ebenerdiger Alltagspraktiken und ihres widerständigen Potenzials hat uns bereits in der Auseinandersetzung mit dem *Tårnby Torv Festival* interessiert. Der theoretische Bezug war hier allerdings weniger Michel de Certeau und dessen *Kunst des Handelns* (Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris: Gallimard 1980) als vielmehr Perecs *Espèces d'espaces*. Das gesamte durch diese beiden Arbeiten adressierte Feld ästhetisch-politischer Schreibweisen und kritisch-poetischer (Schreib-)experimente scheint für die im Rahmen dieser Arbeit mitverfolgte Themenachse Stadt/Macht/poetische Praxis überaus relevant.

³⁵ Aniko Szucs, »Introduction: crisis as a mode of being-with«, in: *An Untimely Book. Critical Practice (Made in Yugoslavia)* 3, hrsg. v. Biljana Tanurovska Kjulavkovski, Skopje: Lokomotiva - Centre for New Initiatives in Arts and Culture 2018, S. 7–14, hier S. 7.

journalistischen Kreisen Initiativen zur Aufklärung, kritischen Aufarbeitung und Analyse des Projekts und seines Zusammenhangs mit der immer schärfer kritisierten Regimepolitik Gruevskis, darunter namentlich das investigative Datenbankprojekt *Skopje 2014 Uncovered*. Auch künstlerische Projekte wie die Ausstellung *FREEINGSPACE* oder das Buch- und Filmprojekt Adnan Softićs sind aus der Protestwelle gegen *Skopje 2014* hervorgegangen. Gemein ist den kritischen Initiativen, so unterschiedlich sie in ihrer Form und Durchführung auch sein mögen, dass sie in den städteplanerischen, architektonischen und raumästhetischen Maßnahmen von *Skopje 2014* einen höchst politischen Angriff auf etwas sehen, das die Menschen in der Stadt unmittelbar betrifft und das gemeinschaftlich und mit allen verfügbaren Ressourcen verteidigt werden muss: die Pluralität der städtischen Gemeinschaft und ihrer Geschichte.

Die kritischen Initiativen gegen *Skopje 2014* verbindet folglich vor allem ihre hohe Sensibilität für den Zusammenhang von Architektur, Gedächtnis und Politik, und zwar sowohl im Hinblick auf die gesamteuropäische politische Tradition als auch im spezifischen Kontext der *Transition*, das heißt des materiellen und symbolischen *Übergangs* der osteuropäischen Staaten vom realen Sozialismus zur kapitalistischen Demokratie.³⁶ Auf verschiedene Weisen treten sie für eine (Wieder-)Öffnung des öffentlichen Raums ein, indem sie festgelegte Raumordnungen unterlaufen, Sinnzuschreibungen vervielfältigen und durch Bewegungs-, Verhaltens- und Bedeutungsentscheidungen Pluralität praktizieren. Mit anderen Worten setzen sie genau dort an, wo dem öffentlichen Raum das eigentlich Öffentliche, das Politische, das Plurale, das Soziale, strittig gemacht wird und wo folglich nichts dringender nottut als eben diese Dimension zu bewahren, zu betonen und zu befördern. Genau dieses Anliegen liegt auch dem Projektraum für zeitgenössische Kunst und Performance *Kino Kultura* in der Skopjer Innenstadt zugrunde:

Kino Kultura was initiated and developed by the main partners and co-founders Theatre Navigator Cvetko and Lokomotiva, as a non-existing but highly needed, public space for contemporary arts and culture, with the focus on the performance arts.³⁷

³⁶ Die mazedonisch-serbisch-kroatische Initiative *If Buildings Could Talk* (2015-2017) zum Beispiel konzentrierte sich explizit auf das widerständige Potenzial von gemeinschaftsfördernden Architekturen in Skopje, Belgrad und Zagreb, die in der »Zeit des sogenannten Übergangs« von neoliberalen Raumpolitiken und nationalistischen Gedächtnisregimen unter Beschuss genommen worden seien. *If Buildings Could Talk* setzte auf einen bewahrenden und öffnenden Umgang mit dem pluralen Gedächtnis der Orte, um auf die von »Nichtsolidarität, Verfall und Umschreibung der Realität« geprägten Raum- und Gedächtnispolitiken der Transition, oder sogar des sogenannten Postkommunismus im Allgemeinen zu antworten. Vgl. Ivana Vaseva/Oliver Musovik (Hg.), *If Buildings Could Talk*, Abschlussbericht zum gleichnamigen Projekt 2015-2017, Skopje: Faculty for Things that Can't Be Learned 2017, S. 3.

³⁷ Vgl. Biljana Tanurovska Kjulavkovski/Violeta Kachakova, »Kino Kultura. Project Space for Contemporary Performing Arts and Contemporary Culture«, in: *modelling public space(s) in culture. Rethinking Institutional Practices in Culture and Historical (Dis)continuities*, hrsg. v. Biljana Tanurovska Kjulavkovski/Nataša Bodrožić/Violeta Kachakova, Skopje:

Im Jahr 2015 – die Implementierung von *Skopje 2014* ist in vollem Gange – schließen sich die als Personengesellschaft organisierte Theaterkompanie Theatre Navigator Cvetko und die Nichtregierungsorganisation Lokomotiva zusammen, um in den Räumlichkeiten eines ehemaligen Lichtspieltheaters aus den 1930er Jahren einen neuen »Projektraum für die performativen Künste, für Zivilgesellschaft und Gemeinschaft«³⁸ zu gründen. Fest steht zu Beginn weder die inhaltliche Profilierung der neuen Kultureinrichtung, noch ihre institutionelle, das heißt rechtliche und organisatorische Form. Vielmehr geht die Initiative *Kino Kultura* von der Materialität ihres Schauplatzes aus: Das alte Kino gehört zu den wenigen Stadthäusern Skopjes, die das desaströse Erdbeben von 1963 überstanden. Als solches ist das Gebäude selbst, wie wir im Folgenden sehen werden, für die institutionelle und ästhetische Ausrichtung von *Kino Kultura* richtungsweisend.

Archäologie

Keine 350m Fußgängerzone vom Makedonija-Platz mit dem Reiterstandbild Alexanders des Großen entfernt, liegt das Filmtheater heute in unmittelbarer Nachbarschaft zweier im Rahmen von *Skopje 2014* errichteter Neubauten, der Kirche Sankt Konstantin und Helena und des an folkloristischem Pathos und stilistischem Eklektizismus kaum zu überbietenden Mutter-Teresa-Gedenkhauses. Allein diese Konstellation, in der ein Gebäude Spuren genau jener Vergangenheit trägt, die seine unmittelbaren architektonischen Nachbarn zu tilgen versuchen, scheint potentiell politische Tragweite zu haben. Es verwundert also wenig, dass Biljana Tanurovska Kjulavkovski und Violeta Kachakova ihren Text über *Kino Kultura* im Rahmen des Tagungsbandes »modelling public space(s) in culture. Dissonant (Co)Spaces« zu großen Teilen dem Gebäude sowie seiner Bau- und Nutzungsgeschichte widmen und erst im zweiten Teil auf die institutionellen und ästhetischen Praktiken eingehen, die diesen Ort heute unter ihrer Leitung prägen.

Bei der Suche nach einem geeigneten Ort für ein interdisziplinäres Produktions- und Begegnungszentrum habe die historische Materialität des Gebäudes die entscheidende Rolle gespielt. Über Archivrecherchen, Zeitzeugeninterviews und Quellenanalysen hätten sich die Initiatorinnen eingehend mit dem Gebäude auseinandergesetzt und versucht, gleichsam archäologisch verschiedene Schichten seiner Vergangenheit zum Sprechen zu bringen. Gerade vor dem Hintergrund von *Skopje 2014* sei das Bedürfnis, sich zunächst topographisch mit dem Ort auseinanderzusetzen, sich auf die Spur seiner Geheimnisse zu begeben, die in

Lokomotiva - Centre for New Initiatives in Arts and Culture 2017, S. 116–137, hier S. 129. Auf diese Verschriftlichung eines gleichnamigen Vortrags beziehen sich die folgenden Ausführungen.

³⁸ Lokomotiva, *About Us*, <http://lokomotiva.org.mk/about-us/>, (06. 03. 2020).

ihm nachhallenden Stimmen hörbar zu machen und verschiedene Schichten seiner Vergangenheit punktuell freizulegen, nicht nur naheliegend und gerechtfertigt, sondern nahezu politisch notwendig gewesen.



Abbildungen: Räumliche Lage von Kino Kultura zwischen den im Rahmen von Skopje 2014 realisierten Neubauten © L.S

Die Geschichte des Gebäudes *Kino Kultura* erstreckt sich auf ziemlich genau denselben Zeitraum wie die Geschichte des jugoslawischen Staates und umfasst somit die entscheidenden politischen, ökonomischen und sozialen Umbrüche, die der Stadt und der Region im ›kurzen 20. Jahrhundert‹ widerfahren.³⁹ Anfang der Dreißigerjahre beantragten zwei Skopjer Unternehmer, die Brüder Jovan und Nikifor Kostic, die Genehmigung für den Bau eines *cinema-theatre* im internationalistischen Stil. Das Kino wurde unter dem Namen Uranija am 1. März 1937 eingeweiht und avancierte mit seiner modernen Ausrüstung und einem populären, internationalen Filmprogramm schnell zum Publikumsmagneten. Bis in die Vierzigerjahre hinein war das Kino ein florierendes Familienunternehmen und ein zentraler

³⁹ Der Staat Jugoslawien bestand von 1918 bis 2003, wobei sich Staatsform und Territorium im Laufe der Geschichte mehrfach änderten. Für den Zeitraum von 1918 bis 1941 spricht man vom Königreich Jugoslawien (auch Erstes Jugoslawien), die kommunistische bzw. realsozialistische Diktatur von 1943/44 bis 1991/92 wird als Zweites Jugoslawien bezeichnet (amtlich: Sozialistische Föderative Republik Jugoslawien). Von 1992 bis 2003 existierte ferner die aus Serbien und Montenegro bestehende Bundesrepublik Jugoslawien. Damit fällt die Existenzzeit des jugoslawischen Staates ziemlich genau mit der Zeit zwischen den beiden großen Revolutionen von 1917 und 1989 zusammen, für die der Historiker Eric J. Hobsbawm die Formulierung ›kurzes 20. Jahrhundert‹ prägte. Vgl. Eric J. Hobsbawm, *Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*, aus dem Englischen von Yvonne Badal, München: Hanser 1997.

Treffpunkt für ein breites und gemischtes Stadtpublikum. Während des Krieges umgingen die Betreiber des Lichtspielhauses die Programmauflagen der faschistischen Besatzungsregierung damit, dass sie die propagandistischen Filme im Vormittagsprogramm laufen ließen, die Abendvorstellungen aber weiterhin der Projektion von beliebten Unterhaltungsfilmen vorbehielten und diese stets mit dem kurzen Auftritt eines Blasorchester eröffneten. Wenige Wochen nach den Beschlüssen von Jajce, die der faschistischen Besatzung ein Ende setzten und einen Entwurf für die staatliche Organisation Jugoslawiens nach dem Krieg vorlegten, gab das Kino Uranija der ersten Aufführung des in Landessprache spielenden mazedonischen Nationaltheaters statt. Nach Kriegsende wurde das Kino gemäß den AVNOJ-Beschlüssen verstaatlicht und zusammen mit 17 weiteren Filmtheatern der Stadt im arbeiterselbstverwalteten Unternehmen Gradski Kina (dt.: Städtische Kinos) als autarke, finanziell unabhängige Kulturinstitution betrieben. Mit der Verstaatlichung erhielt das ehemalige Kino Uranija den Namen *Kino Kultura*, worin sich nicht zuletzt der zentrale Stellenwert des Films innerhalb der jugoslawischen Kulturpolitik manifestiert.⁴⁰ In den 1980er Jahren wurde *Kino Kultura* zum Hauptsitz des Unternehmens Gradski Kina, was es bis zur flächendeckenden Reprivatisierung zu Beginn der Zweitausenderjahre blieb. Nach dem endgültigen Zerfall des jugoslawischen Staatenbundes im Jahr 1993 wurde das Gebäude im Rahmen der Transitionsmaßnahmen den Erben der Kino-Gründer zurücküberantwortet. Über die darauffolgende Zeit berichten Tanurovska und Kachakova lediglich, das Gebäude habe seither ungenutzt leer gestanden und sei, obwohl die Eigentümer »über Möglichkeiten, es wieder in Betrieb zu nehmen,« nachgedacht hätten, »wegen gewisser Hindernisse« bis ins Jahr 2015 ungenutzt geblieben.⁴¹

Tanurovska und Kachakova kommen zu dem Schluss, dass der Verfall des Gebäudes mit der forcierten Reprivatisierung beginnt – das heißt mit den ersten flächendeckenden Maßnahmen der sogenannten *Transition*. Da sich die Eigentümer weniger für den Erhalt des symbolischen Kapitals von *Kino Kultura*, sondern vielmehr für die eigene Gewinnmaximierung interessiert hätten, das Gebäude jedoch niemand zu den anvisierten Bedingungen gekauft oder gepachtet habe, sei sein baulicher Zustand heute äußerst prekär und ein Großteil der Räumlichkeiten unbegehrbar. Für den Journalisten Zvezdan Georgiev, den die Autorinnen in ihrem Porträt von *Kina Kultura* zitieren, steht dieser bauliche Verfall

⁴⁰ Zum komplexen und nicht widerspruchsfreien Verhältnis von Film, Politik, Zensur und Kritik in Jugoslawien vgl. z.B. Daniel J. Goulding, *Liberated cinema. The Yugoslav experience*, Bloomington: Indiana University Press 1985. Aufschlussreich ist ferner Lutz Haucke, »Novi film – Filmkunst des „demokratischen Sozialismus“? Bemerkungen zum jugoslawischen Film 1961-1971«, in: *Kulturation. Online Journal für Kultur, Wissenschaft und Politik*, 2/2006, http://www.kulturation.de/ki_1_thema.php?id=104, (04. 03. 2020).

⁴¹ Tanurovska Kjulavkovski/Kachakova, »Kino Kultura«, S. 123.

des Kinos emblematisch für einen allgemeinen Kollaps der mazedonischen Kulturlandschaft in der Zeit der Transition:

It is not, therefore, only a cheap metaphor when one says that with the collapse of Kino Kultura began the collapse of Macedonian culture. Because, if anything ever rightly owned its name, it was cinema «Kultura», a one-of-a-kind university of film, and through it, a university of life in general.⁴²

Georgievs Beobachtung verweist indirekt auf den Problemkomplex zwischen öffentlichem Raum, Ökonomie und Kultur, für den wir uns bereits in unserer Auseinandersetzung mit dem *Tårnby Torv Festival* in Dänemark eingehend interessiert haben: Der »Kollaps« der mazedonischen Kultur meint hier die im Rahmen der Transition und nach dem westlich-kapitalistischen Modell erfolgende Ökonomisierung sämtlicher Lebensbereiche nach 1989, die insofern das Absterben des öffentlichen Raums beförderte, als sie Räume des gemeinsamen Lernens und Erfahrens – »Universitäten des Lebens« – dem allgemeinen und tendenziell bedingungslosen Zugriff entzog.

Die Initiatorinnen von *Kino Kultura* heben mithin namentlich zwei Fluchtlinien ihres archäologischen Projekts hervor: Einerseits betonen sie die Diskontinuitäten und Brüche in der Geschichte des Ortes, der im Laufe des 20. Jahrhunderts maßgeblich von den jeweils vorherrschenden politischen und ökonomischen staatlichen Ordnungen abhing. Damit insistieren sie konkret auf der Vielzahl heterogener Gedächtnisschichten, die durch *Skopje 2014* unsichtbar gemacht werden soll, während sie gleichzeitig ganz allgemein verdeutlichen, dass Orte grundsätzlich als vielbezügliche und historisch diskontinuierliche Materialitäten zu betrachten sind. Andererseits zeichnet Tanurovskas und Kachakovas Bericht nach, wie eine Kulturstätte zum Ort städtischer Gemeinschaftsbildung werden kann und dieses Potenzial durch verschiedene politische Dispositive hindurch tendenziell beibehält. Diesbezüglich wird namentlich die jugoslawische Ära, erste Zielscheibe des revisionistischen Städtebauprojekts, als eine Zeit erinnert, von der durchaus auch zu lernen sei – affirmativ werden hier die institutionspolitische Praxis der Arbeiterselbstverwaltung sowie der hohe Stellenwert der kulturellen Produktion innerhalb des jugo-sozialistischen Gesellschaftsprojekts hervorgehoben. Richtungsweisend ist schließlich die These, dass *Kino Kultura* seine bedeutende Rolle »für die Entwicklung des sozio-kulturellen Lebens in der Stadt« erst in dem Moment gänzlich eingebüßt habe, als die Privatisierung und Ökonomisierung der postkommunistischen Ära weite Teile des öffentlichen Raums gleichsam ökonomisch versiegelte.⁴³

⁴² Ebd., S. 117.

⁴³ Ebd., S. 124.

Hiervon ausgehend zeigen Tanurovska und Kachakova, wie das symbolische Erbe der ›Universität des Lebens‹ durch die Architektur von *Kino Kultura* selbst zum Sprechen gebracht werden kann – noch heute und sogar dann, wenn diese Architektur gänzlich unter Staub und Patina begraben liegt. Der große Vorstellungssaal im Erdgeschoss, der sich dank einer ausladenden Freifläche vor der Leinwand immer schon gleichermaßen als Kino- wie als Theatersaal geeignet habe, bilde das architektonische und funktionale Herz des Gebäudes. Mit seinen zwei weitläufigen Balkonen im ersten und zweiten Stock sei das Filmtheater stets für ein zahlenmäßig großes und sozial relativ diverses Publikum ausgelegt gewesen. Allerdings hätten die angrenzenden Aufenthalts- und Durchgangsräume im historischen Gebrauch des Gebäudes eine nahezu ebenso wichtige Rolle innerhalb des Kino- und Theaterbetriebs gespielt, denn mehr noch als der Vorstellungsraum selbst hätten sie die soziale Funktion des Ortes getragen. Tatsächlich finden sich im Obergeschoss von *Kino Kultura* noch heute, unter Staubschichten, Holz- und Glassplittern begraben, die Überreste eines raumgreifenden Theatercafés, in dem sich Sitzmöglichkeiten und Tanzflächen um einen asymmetrisch geschwungenen Tresen herum anordneten.

Als Galerie konzipiert, habe dieser verhältnismäßig große Raum vor und nach den Vorstellungen zu Momenten des Austauschs und der Diskussionen eingeladen:

In the initial idea for the building, the focus was on the social involvement of active viewers, i.e. its architecture was conceived to provide spaces for socialization of the audience. The initial object of *Kino Kultura* included two gallery spaces [...], strictly for social cohesion of people, the audience, after the projection of the film content. Therefore, it can be noted that *at the time culture was understood as a cohesive factor*, so the building was designed to achieve that function, i.e. in the cinema (*Kino*) *Kultura* the gallery spaces were built specifically designed for socialization.⁴⁴

Die Architektur des alten Filmtheaters gebe Kultur und Kunst folglich auf andere Weise zu denken als zum Beispiel eine zeitgenössische Shoppingmall mit integriertem Kino. Diese auf den ersten Blick vielleicht banal anmutende Beobachtung besteht vehement – und darin liegt ihre keineswegs banale Schlagkraft – auf einer unaufhebbaren Heterogenität zwischen kulturindustriellen Produktions- und Rezeptionsdispositiven und einer künstlerischen Praxis, die sich von einer ursprünglichen Sozialität her denkt und sich von dieser fortwährend durchqueren lässt, indem sie ihr buchstäblich einen Platz und eine Zeit einräumt.

⁴⁴ Ebd., hier S. 123. Im Gespräch erzählt uns Elena Risteska, heute Mitarbeiterin von *Kino Kultura*, dass viele der gesammelten biographischen Erzählungen mehr persönliche Erinnerungen an diesen Raum enthielten denn an die Inhalte der Kulturveranstaltungen.



Abbildungen: Räumlichkeiten von Kino Kultura, oben Vorstellungssaal, unten ehemaliges Theater-Café © L.S.

Im Untergeschoss von *Kino Kultura* lassen sich ferner noch heute die inzwischen äußerst auffälligen Räumlichkeiten des ehemaligen Kinderkinos finden, das den Zeitzeugenberichten zufolge einem mehrgenerationellen Publikum als wöchentlicher Treffpunkt diente. Der dritte Vorführungssaal, heute kaum noch begehbar, fungierte als kleines, intimes Taschenkino. Hier wurden weniger breitentaugliche Filme gezeigt und kleine Konzerte abgehalten. Das mehrstöckige Gebäude war somit als durchlässiges Kulturzentrum konzipiert, das auch unabhängig von den konkreten Kulturveranstaltungen zum Verweilen einlud und der Stadtbevölkerung als wichtiger räumlicher und sozialer Bezugspunkt galt. In dieser Hinsicht ist vom alten *Kino Kultura* zu lernen: Wie die Raum gewordene Spur eines alten, zeitlosen

Wissens gibt das Gebäude den ursprünglichen Zusammenhang von Kunst und Sozialität – dass wir nicht allein, aber eben auch nicht eins sind – zu denken.

In ihrer Darstellung vertreten Tanurovska und Kachakova indirekt die These, dieses Bewusstsein über den engen Zusammenhang von ästhetischer Erfahrung und Sozialität sei ein kulturpolitisches Spezifikum der jugoslawischen Zeit gewesen. Es könne mithin heute als verschüttetes Erbe gegen eine Gedächtnispolitik starkgemacht werden, die gerade die Erfahrung des Pluralen bis in die bauliche Konkretion hinein zu verunmöglichen oder zu leugnen sucht. Ohne diese ihrerseits revisionistisch gefärbte Geste auf historische Tragfähigkeit überprüfen oder gar von einem heutigen Standpunkt aus bewerten zu wollen, können wir ihr zumindest die Erkenntnis entnehmen, dass der 2015 neu gegründete Projektraum *Kino Kultura* sich genau dies zur Hauptaufgabe macht: die soziale Dimension in der ästhetischen Erfahrung zu bewahren und dabei einem historischen Wissen Rechnung zu tragen, das gegenwärtige Identitätspolitiken auszustreichen versuchen. Vor dem Hintergrund des ethnonationalistischen Projekts *Skopje 2014* erscheint die am Baudenkmal *Kino Kultura* betriebene Archäologie des Gemeinschaftlichen mithin als eine Geste der Kritik. Indem sich *Kino Kultura* sowohl der Freilegung des pluralen Gedächtnisses des Gebäudes als auch der darin durchgängig präsenten Dimension des Sozialen verschreibt, wird es zum bewahrenden Behältnis einer kollektiven Erfahrung, die in der aktuellen Konstellation »von keinem kulturellen Gedächtnis mehr erinnert werden kann«⁴⁵.

Institutionsästhetische Transitionen

Wie übersetzt sich nun diese selbstgewählte Aufgabe, die soziale Dimension ins Zentrum einer künstlerischen Institution zu stellen und diese als öffentlichen Raum zu denken, in die institutionelle und ästhetische Praxis des Projektraums *Kino Kultura*? Zwei Dimensionen von *Kino Kultura* wollen wir diesbezüglich hier hervorheben: einerseits die *institutionelle Form*, ein experimentelles, die traditionelle Dichotomie von Privatem und Öffentlichem unterlaufendes Governance-Modell, das als beweglich und potentiell ablösbar vom historischen Kinogebäude verstanden wird; andererseits die im Prozess der *Programmgestaltung* sowie in seinem Ergebnis zutage tretende inhaltliche Profilierung des Ortes.

Sehen wir uns zunächst näher an, ob und inwiefern *Kino Kultura* tatsächlich erlaubt, institutionelle Praxis im kulturellen Bereich neu und grundsätzlich in »historischen (Dis)kontinuitäten« zu denken, wie es im Titel des Tagungsbandes heißt. Dem als

⁴⁵ Buden, *Zone des Übergangs*, S. 62.

institutionenpolitisches Experiment begriffenen Governance-Modell von *Kino Kultura* widmen Tanurovska und Kachakova einen Großteil ihrer Darstellung. Es werde fortwährend von und durch *Kino Kultura* entwickelt, erprobt und angepasst und stehe in einem prekären, präfigurativen Verhältnis zur Realität – teilweise und punktuell finde es Anwendung, während andere Dimensionen Wunsch- oder Zielvorstellungen blieben. Der organisatorische Rahmen, den sich *Kino Kultura* als »von unten« gegründete Institution selbst gibt, entstehe also in einem langfristigen, kollektiven und experimentellen Prozess und könne nie als vollständig oder endgültig betrachtet werden. Im Gegenteil, grundsätzlich müsse jede institutionelle Praxis für Veränderungen beweglich gehalten werden. Sie habe stets auf die jeweils aktuellen Gegebenheiten ihres Kontextes, das heißt auf ihre je spezifisch und singulär gegebenen sozialen, politischen, ökonomischen und geographischen Bedingungen zu antworten und sich der unaufhebbaren Wandelbarkeit dieser Bedingungen zu stellen:

To be precise, every model of participatory governance *has its own logic* and it is *unadvisable for models to be copied from one case to another as they are highly, if not entirely dependent on the context.*⁴⁶

Es könne also nie von einem allgemeingültigen Muster ausgegangen werden – jeder institutionelle Zusammenhang erfordere eine singuläre und fortwährende Auseinandersetzung mit seinen Bedingungen. Damit formuliert sich im Diskurs von *Kino Kultura* explizit ein Gedanke, den zu denken die anderen Orte, für die wir uns bisher interessiert haben, zwar nahelegten, ihn jedoch nie so pointiert zum Ausdruck brachten: Das kritische Potenzial einer Kulturinstitution, so klein und prekär sie auch sein mag, hängt wesentlich von ihrer Fähigkeit ab, zu ihrer singulären Umgebung auf singuläre Weise in Bezug zu treten. Nicht oppositionell-denunziatorisch konturiert sich hier eine Praxis der Kritik, sondern relational-ökologisch und radikal situativ.

Ausgehend von diesem Grundsatz könne man – und so sei man im Fall von *Kino Kultura* auch verfahren – eine Reihe von Fragen formulieren, die für die Findung eines institutionellen Modells richtungsweisend und in jedem einzelnen Fall neu und spezifisch zu stellen seien:

Who are the involved actors?, How are responsibilities delegated between the actors?, What is the governing structure?, Who has the authority of decision-making?, How are the different actors included in the decision-making processes?, How are decision-making processes defined and regulated?, In what way is communication between different actors ensured and sustained?, Who are the owners of the infrastructure?, Who is using the infrastructure?, What are the contractual conditions and relationships between the owners and users of the infrastructure?, What are the modes of using the infrastructure?, How many actors are directly and indirectly involved in using the infrastructure?, What are the internal rules and regulations on the usage of the infrastructure?, What is the typology of the infrastructure?, What is the main purpose behind the use of the

⁴⁶ Tanurovska Kjulavkovski/Kachakova, »Kino Kultura«, S. 124. Hervorhebungen L.S.

infrastructure?, What are the modes of engaging the cultural and wider social community in the activities of the space?, What are the planning methods for developing the infrastructure towards enabling further programme development?, What are the safety aspects of the infrastructure usage?⁴⁷

Für *Kino Kultura* sei von Anfang an die »Vielzahl involvierter oder zukünftiger Akteure«⁴⁸ entscheidend gewesen. Bei näherem Hinsehen wird sofort augenfällig, dass sie die typische wirtschaftliche, politische und soziale Situation der »Zonen des Übergangs« widerspiegelt, jener Regionen also, die seit 1989/90 planmäßig den Übergang von einem sozialistischen in ein kapitalistisches System vollziehen und folglich systematisch die Ausrichtung der Politik an *ökonomischen* Maßstäben vorantreiben. Unter den für die Initiative *Kino Kultura* relevanten Akteuren finden sich zuallererst die Eigentümer des Gebäudes, die Erben der beiden Brüder, die einst das Kino gründeten und erbauen ließen. Laut den Mitarbeiterinnen von *Kino Kultura* sind die Eigentümer an der Bewahrung des symbolischen Erbes sehr viel weniger interessiert als an der ökonomischen Gewinnmaximierung. Sie stehen mithin für die Normalisierung des kapitalistischen Geistes nach 1989/90, die durch die flächendeckende (Re-)privatisierung öffentlicher Güter maßgeblich durchgesetzt wurde und sich bis heute in der fortschreitenden Ökonomisierung des städtischen Alltags niederschlägt. Die Kommunalregierung als Repräsentantin der öffentlichen Hand ist daher im Fall von *Kino Kultura* nicht als Inhaberin einer Immobilie oder einer Infrastruktur relevant, sondern in ihrer Rolle als Garantin öffentlich wertvoller Inhalte oder Leistungen, sprich, als potenzielle Förder- und Legitimierungsinstanz. Die Initiatorinnen von *Kino Kultura* selbst wiederum sind private Akteure, die aus der Zivilgesellschaft heraus Sinnproduktions- und Sozialdynamiken anstoßen wollen, sich dabei allerdings zunächst sowohl gegenüber der öffentlichen Hand als auch gegenüber den privaten Eigentümern als Bittstellende erfahren. Zu dieser Konstellation kommen all jene hinzu, die den neue Kunst- und Projektraum bespielen (werden), das heißt in erster Linie Kunst- und Kulturschaffende aus Mazedonien und darüber hinaus, aber auch kleinere privatwirtschaftliche Unternehmen, zivilgesellschaftliche Initiativen und Organismen sowie nicht zuletzt die diverse Stadtbevölkerung als vielgestaltiges Publikum.⁴⁹

⁴⁷ Ebd. Wenn diese Fragen im Vortrag so explizit formuliert und ausführlich aufgelistet werden, so geschieht dies sicherlich in der Hoffnung, das in ihnen zum Ausdruck kommende Wissen für andere Kontexte, in denen Institutionen von unten entstehen, verfügbar zu machen. In unseren Gesprächen wies insbesondere Biljana Tanurovska Kjulavkova immer wieder darauf hin, dass sie und ihr Team ihre institutionelle Arbeit in *Kino Kultura* als Beitrag zu einer *an vielen Orten stattfindenden Suche* verstehen. Es gehe um die Entwicklung eines flexiblen Rahmens, der auch in anderen Kontexten auf je singuläre Weise fruchtbar gemacht werden könne.

⁴⁸ Ebd., S. 125.

⁴⁹ Tanurovska und Kachakova sprechen hier von »the audiences« – ein Plural, der beim deutschen Wort »Publikum« nur äußerst ungenau wiedergegeben werden kann. Vgl. ebd., S. 125.

So ergeben sich zu Beginn des Projekts *Kino Kultura* spezifische Herausforderungen: Einerseits muss langfristig eine hohe und offenbar nicht verhandelbare Miete an die privatwirtschaftlichen Akteure bezahlt werden. Andererseits soll der Raum möglichst weit geöffnet und niedrigschwellig, das heißt ohne ökonomische oder soziale Voraussetzung zugänglich bleiben. Er soll einer vielursprünglichen und vielfältigen Sinnproduktion stattgeben, die die städtische Öffentlichkeit als radikal plurale Konstellation adressiert und genau dadurch die Existenz des Ortes selbst gegenüber der öffentlichen Hand legitimiert. Gleichzeitig ist von Anfang an klar, dass *Kino Kultura* nicht nur potenziell mit zeitgenössischen Stadt- und Symbolpolitiken in Konflikt steht, sondern sich konkret an der jüngsten Image- und Kulturpolitik Skopjes abarbeitet. Wie nun mit dieser Gemengelage umgehen? Wie einen Weg finden, der die ökonomischen Anforderungen zu erfüllen erlaubt, ohne dabei auf den eigenen Anspruch zu verzichten, an einer neuen, weder ökonomisch geregelten, noch symbolpolitisch aufgeteilten Konfiguration des Öffentlichen mitzuwirken?

In engem Austausch mit vergleichbaren Graswurzelinitiativen aus der Balkanregion wählen die Gestalterinnen von *Kino Kultura* einen Weg, der die für die Transition typische Konzentration auf öffentliche Hand und Privatwirtschaft zu unterlaufen versucht. Die Zivilgesellschaft wird dabei als *dritter* Bereich und eigentlicher Erscheinungsraum des Gemeinschaftlichen gestärkt: Sie konzipieren *Kino Kultura* nach dem hybriden, in den kapitalistischen Demokratien seit 1990 durchaus üblichen Organisationsmodell der öffentlich-privaten Partnerschaft (ÖPP). Im Unterschied zu herkömmlichen Anwendungen dieses Modells bestehen sie allerdings darauf, dass unter ›privat‹ nicht zwingend eine profitorientierte Entität verstanden werden müsse, sondern durchaus auch *eine zivilgesellschaftliche und gemeinnützige Instanz* angesprochen werden könne, und zwar insofern diese *Inhalte und Dienstleistungen öffentlichen Interesses* generiert. Das ÖPP-Modell ist herkömmlich ein auf Teilprivatisierung basierendes Management-Konzept zur Entlastung des öffentlichen Haushalts, das heißt letztlich ein marktbasierendes Modell zur *ökonomischen* Regierung öffentlicher Einrichtungen.⁵⁰ Der gegebene rechtliche Rahmen ermögliche es

⁵⁰ In einer öffentlich-privaten Partnerschaft, zum Beispiel im kommunalen Bauwesen oder im Straßenbau, überträgt der Staat Verantwortungsanteile an Akteure aus der Privatwirtschaft, um die eigene Struktur- und Ressourcenschwäche auszugleichen. In Deutschland hat das aus Großbritannien kommende Modell vor allem seit Beginn der 2000er Jahre Erfolg. Es steht in engem Zusammenhang mit dem neoliberalen Zeitgeist der Bundesregierungen Schröder. In diesem Sinne macht die Geschichte des Organisationsmodells ÖPP sichtbar, wie sich im neoliberalen Dispositiv das Verhältnis zwischen öffentlichem und privatem Raum neu ordnet und die Ökonomisierung des politischen Raums fortschreitet. Als blinder Fleck dieser Ordnung taucht hier, im Zusammenhang mit *Kino Kultura*, die sogenannte Zivilgesellschaft als ›vergessene dritte Sphäre‹ auf.

allerdings auch⁵¹, gemeinnützige und nicht-profitorientierte Organismen als Garanten öffentlicher Dienstleistungen einzusetzen und dadurch die *qualitative* Dimension aufseiten des privaten Partners zu stärken. *Kino Kultura* ist in diesem Sinne keine ÖPP im herkömmlichen Sinne einer gewinnorientierten Kooperation von Privatwirtschaft und öffentlicher Hand, sondern »eine spezifische Form der Partnerschaft zwischen öffentlichen, privaten und *zivilgesellschaftlichen* Körperschaften [entities], die darauf abzielt, *öffentlichen Inhalt zu produzieren und bestenfalls die zerstörte öffentliche Sphäre wiederherzustellen.*«⁵² Aus dieser neuen, die Dichotomie von Privatwirtschaft und öffentlicher Hand überwindenden Organisationsform heraus lasse sich an einem »öffentlichen Raum« arbeiten, »welcher der öffentlichen Sphäre die Möglichkeit zurückgibt, politisch zu handeln und Aushandlungsprozesse durch Kunst und Kultur anzustoßen«.

Diese Relektüre des ÖPP-Modells, die auf dem Anteil des zivilgesellschaftlichen Sektors insistiert, wird zurzeit namentlich in der Balkanregion von mehreren Kulturinitiativen im Bereich experimenteller Institutionalisierung erprobt und kann als Antwort auf die Prekarisierungseffekte der Transition wahrgenommen werden. Sie reagiert gleichermaßen auf den Ausverkauf der Politik an die Ökonomie wie auf die Prekarisierung des Lebens im neoliberalen Dispositiv.⁵³ Mit der Verankerung einer zivilgesellschaftlichen Instanz auf der Ebene der Verwaltung betritt man, wie Tanurovska und Kachakova herausarbeiten, rechtliches Neuland. Denn die bisherige Gesetzgebung sieht neben der rein öffentlichen Institution und der rein privaten Institution als hybrides Modell lediglich die Partnerschaft zwischen privatwirtschaftlichen, das heißt gewinnorientierten Entitäten und öffentlichen Instanzen vor, nicht aber die zwischen öffentlichen Instanzen und *zivilgesellschaftlichen*, also gemeinnützigen Entitäten wie Vereinen oder Nichtregierungsorganisationen. Insofern macht der Institutionsentwurf von *Kino Kultura* auf einen blinden Fleck des geltenden Rechtssystems aufmerksam: Durch das mazedonische Institutionsgesetz (Law on Institutions, 2005) und seine Ergänzungen (namentlich Law on Concessions and Public Private Partnerships, 2004) ist die grundsätzliche Möglichkeit hybrider, also weder rein öffentlicher noch rein privater Institutionsformen zwar gegeben, aber ohne zwingenden Grund auf profitorientierende Kooperationen beschränkt. Das Kulturgesetz hingegen (Law on Culture, 2008) sieht erstens gar keine hybriden Institutionsformen vor und besteht zweitens darauf, dass jedwede Kulturinstitution, sei sie privater oder öffentlicher Natur, gemeinnützig sein muss. In der Aufhebung beziehungsweise Fruchtbarmachung dieses vermeintlichen

⁵¹ Vgl. Tanurovska Kjulavkovski/Kachakova, »Kino Kultura« S. 126ff.

⁵² Hier und im Folgenden ebd., S. 128. Übersetzungen und Hervorhebungen L.S.

⁵³ Diese Thematik wird in der sechsten und letzten Topographie zu den Athener Theaterorten näher behandelt.

Widerspruchs besteht der eigentliche *Coup* des von *Kino Kultura* mitentwickelten ÖPP-Modells. Mit der Gründung von *Kino Kultura* haben die Initiatorinnen gewissermaßen eine Handlungsempfehlung ausgesprochen, die es für wünschenswert erklärt, die Möglichkeit einer zivilgesellschaftlich-öffentlichen Partnerschaft im Bereich der Institutionsbildung, vor allem im kulturellen Bereich, gesetzlich zu verankern: »Wir müssen ein spezielles Gesetz zu öffentlich-privaten Non-Profit-Partnerschaften im Kulturbereich entwickeln.« In diesem Sinne kann man den in *Kino Kultura* angestoßenen Prozess als Teil »eines langfristigen Engagements für eine neue (nationale oder lokale) Institution« verstehen, »die 2015 mit der Konzeption und dem Programm *in diesem Gebäude* begann, aber in andere Räume oder Richtungen auswandern«⁵⁴ könnte. Wann immer der zivilgesellschaftliche Beitrag einer Institution als *gemeinnützig* und *dadurch politisch relevant* anerkannt werde, rechtfertige dies, so die Argumentationslinie des neuen Modells, die langfristige öffentliche Förderung der Institution im Rahmen einer ÖPP. Diese erhält in der Folge die Zahlungsfähigkeit der gemeinnützigen Kulturinstitution gegenüber privatwirtschaftlichen Entitäten und sorgt somit dafür, dass ein privat geeigneter Raum auf unbestimmte Zeit öffentlich zugänglich bleibt. Im Fall von *Kino Kultura* ist diese zivilgesellschaftliche Instanz bisher namentlich die Initiative Lokomotiva, die sich wiederum selbst wesentlich als »Plattform« vielfältiger und vielursprünglicher Praktiken denkt.

Wir haben uns hier deswegen recht kleinteilig mit dem Governance-Modell von *Kino Kultura* auseinandergesetzt, weil darin – ähnlich wie in den in Neapel geführten Debatten um die dritte Eigentumskategorie des Gemeinguts – erkennbar wird, wie zeitgenössische Experimente prekärer Institutionswerdung versuchen, die traditionelle Dichotomie zwischen *Öffentlichem* und *Privatem* zu überwinden. Die organisatorische Form von *Kino Kultura* stärkt die Zivilgesellschaft als vergessene dritte Dimension zwischen dem Privat(wirtschaftlich)en und dem Öffentlich(-Staatlich)en. Dabei wird unter Zivilgesellschaft jener plurale Zusammenhang von Singularitäten adressiert, der uns an anderer Stelle schon als das Plebejische (Neapel), das Soziale (Warschau) oder das Publikum (Tårnby) begegnet ist. Es ist so in Skopje einmal mehr die *zwischen oïkos* und *pólis* liegende Dimension des Gemeinschaftlichen angesprochen, der unverfügbaren Sozialität, der Unentscheidbarkeit, der radikalen Gleichheit, der Exposition oder der *communitas* – unsere Topographien kreisen bewusst unentschieden um diese Begriffe und mit ihnen, denn das, was sie bezeichnen, kann nur und muss stets unzureichend adressiert werden. An dieser Stelle, also im singulären Kontext von *Kino Kultura* in Skopje, erscheint es uns besonders bemerkenswert, dass die

⁵⁴ Tanurovska Kjulavkovski/Kachakova, »Kino Kultura« S. 136.

Bemühung um die institutionelle Form sich hier mit dem Anliegen deckt, die in der vielschichtigen Geschichte des historischen Gebäudes bewahrte und zuletzt im Wendepunkt 1989/90 aufgebrochene Dimension der ursprünglichen Sozialität freizulegen und aus ihr eine neue Praxis des öffentlichen Raums zu schöpfen.

Widmen wir uns noch einen kurzen Moment lang der zweiten Dimension, vermittelt derer *Kino Kultura* versucht, dem Sozialen als dem Unverfügbaren institutionsästhetisch Rechnung zu tragen. Im Bereich der Programmdramaturgie nämlich wird zivilgesellschaftliche Teilhabe insofern gestärkt, als zwei der vier Programmrubriken von externen, letztlich dem Publikum entstammenden Akteuren gestaltet werden können. Nur die beiden Rubriken, die jeweils einer der beiden Gründungsorganisationen, Theatre Navigator Cvetko und Lokomotiva, anvertraut sind, werden kuratiert – die anderen beiden Sparten, *Open Space* und *Together* hingegen sind »für Vorschläge offen und von keinerlei Auswahlprozess, ästhetischem Kriterium oder kuratorischem Konzept definiert«⁵⁵. Sie stehen weiteren zivilgesellschaftlichen Akteuren, freien Kunstschaaffenden und Kollektiven, sozialen und soziokulturellen Projekten, Nichtregierungsorganisationen, Bürgerinitiativen, kurz »der weiteren Gemeinschaft derer, die die Räume nutzen,«⁵⁶ offen. Durch durch einen ebenfalls offenen und selbstverwalteten Rat, den sogenannten *Advisory Body*, werden sie unter Beachtung der jeweiligen Verfügbarkeiten der Räume und Ressourcen koordiniert.⁵⁷ In der Rubrik *Together* finden sich vor allem partizipative Veranstaltungen wie Workshops, offene Trainings, Kurse oder Arbeitsgruppen, sowie Angebote speziell für Kinder, Eltern, Pädagogen oder andere soziale Gruppierungen. Hier können auch lokale Vereine, Initiativen oder Bewegungen Veranstaltungen unterbringen oder schlicht die Nutzung der Räumlichkeiten von *Kino Kultura* erbitten. Die Kategorie *Open Space* dient als offenes und nicht kuratiertes Showcase für unabhängige Kunstschaaffende, Kollektive, Kompagnien und Gruppen aus den Bereichen Sprechtheater, Performance, Tanz, Visual Arts und Musik. Ferner versammelt sie diskursive Formate wie Lesungen, Debatten, Buchvorstellungen, Konferenzen oder Tagungen und nicht zuletzt Fortbildungen im künstlerischen und berufspraktischen Bereich.

⁵⁵ Ebd., S. 131.

⁵⁶ Ebd., S. 132.

⁵⁷ Dass die Selbstverwaltung und –verteilung von Räumen und Ressourcen in zeitgenössischen Kritikbewegungen der darstellenden Kunst eine zentrale Rolle spielt, zeigt zum Beispiel die zunehmende Verbreitung des Artist-Commons-Modells. Das Modell sieht eine gemeinschaftliche Kartierung, Verwaltung und Verteilung leerstehender und verfügbarer Räume für Proben-, Recherche- und Aufführungspraktiken innerhalb eines losen Zusammenschlusses von interessierten Kunstschaaffenden vor. Ein erstes Netzwerk gründete sich 2016 in Brüssel, seit 2018 arbeitet die Freie-Szene-Plattform Wiener Perspektive an einer Erprobung des Modells im Wiener Kontext.

Die von Theatre Navigator Cvetko kuratierte Programmlinie umfasst konkrete künstlerische Arbeiten insbesondere aus dem Bereich Sprechtheater und Performance und bringt diese in eine eher konventionelle (Abend-)Spielplanstruktur. In diesem Rahmen werden langfristige und wiederholte Zusammenarbeiten von Kunstschaaffenden möglich, die in der spärlichen Infrastruktur der mazedonischen Theaterlandschaft keine oder nur kostenaufwendige Spielstätten finden und grundsätzlich nach Räumen suchen, um ihre Arbeiten zu zeigen. Demgegenüber verortet sich die kuratorische Praxis von Lokomotiva an der Schnittstelle von künstlerischer Produktion und kritischer Praxis, also genau dort, wo sich die Arbeit mit und auf der Bühne nicht von einem geteilten und kritischen Nachdenken über deren ökonomische, politische und diskursive Bedingungen trennen lässt.⁵⁸ Die von Lokomotiva kuratierte Sparte hat demnach Plattformcharakter und gibt Kunstschaaffenden und –interessierten in Formaten wie Residenzen, Kollaborationen und Akademien Raum und Gelegenheit zum Austausch. Sie soll die gemeinsame Erörterung und Bearbeitung von Fragen ermöglichen, die die künstlerische Praxis unter zeitgenössischen Bedingungen betreffen.⁵⁹ *Kino Kultura* fungiert in diesen Fällen vor allem als Behältnis für kritische Diskurse und Praktiken, die von der künstlerischen Praxis aus gegenwärtige Machtverhältnisse und Strukturen befragen und experimentell-kollaborativ an möglichen Öffnungen arbeiten. Dabei wird an vielen Stellen der Versuch erkennbar, die historische Materialität der Balkanregion als Behältnis eines singulären und situativen Wissens starkzumachen, das in der zeitgenössischen Konstellation subversives Potenzial entfalten und Effekte der Kritik zeitigen kann.

Auf genau diesen Aspekt wollen wir abschließend noch näher eingehen. Dafür werden wir nun das soeben Dargestellte an das in Einleitung und erstem Kapitelteil etablierte Vokabular anknüpfen, es auf die dort gestellte Frage nach der Möglichkeit eines pluralen kulturellen Gedächtnisses hin perspektivieren und es um den singulären Zugriff der postjugoslawischen Theorie auf die Frage der Sozialität ergänzen.

⁵⁸ An dieser Stelle schlägt *Kino Kultura* in eine ähnliche Kerbe wie der Theaterort *Vierte Welt* in Berlin, dem die nachfolgende Topographie gewidmet ist.

⁵⁹ Die Tagung »The Festival As A Microphysics of Power« fragte beispielsweise: »How [are] festival programs, or curatorial concepts and ideas influenced by economic power, what directions [can art] take (curating as well), and at the end of it, what kind of art [do] we believe in, but maybe more importantly what kind of society [do] we envision in these precarious times[?]« Aleksandar Georgiev, »There is no primary voice speaking, there is no one who is smarter. Interview with Biljana Tanurovska-Kjulavkovski«, in: *An Untimely Book*, hrsg. v. Tanurovska Kjulavkovski, S. 27–39, hier S. 29.

Pluralität als Erfahrung und Praxis

Im Vorangegangenen haben wir gesehen, inwiefern die Erfahrung und Bejahung ursprünglicher Sozialität, das heißt eines ursprünglichen Nicht-Allein-Seins oder Nicht-*Eins*-Seins, zum konzeptuellen Ausgangspunkt, methodischen Grundsatz und programmdramaturgischen Horizont des Projektraums *Kino Kultura* in Skopje wurde. In einer archäologischen Auseinandersetzung mit dem historischen Gebäude konturierte sich für seine Initiatorinnen die Aufgabe, die gemeinschaftliche Dimension in Acht zu nehmen und namentlich gegen eine Stadt- und Identitätspolitik zu verwahren, die Sozialität nicht nur architektonisch und räumlich, sondern auch symbolisch und diskursiv verunmöglicht. Die historische Verwebung des Filmtheaters mit der Frage des Sozialen wurde dabei als etwas anerkannt, das zwar auch, aber definitiv nicht ausschließlich der sozialistischen Phase entstammt, sondern bereits vorher in der ursprünglichen Architektur angelegt war – und diese verdankt sich eindeutig einer privatwirtschaftlichen Initiative. Sozialität bildet also gewissermaßen ein transhistorisches Moment innerhalb der von Diskontinuitäten und Brüchen gekennzeichneten Institutionsgeschichte, das erst mit den Spätfolgen der Zeitenwende 1989 in der flächendeckenden Privatisierung und Ökonomisierung des öffentlichen Raums implodierte. Die Idee, einen gemeinschaftlich verwalteten und allgemein zugänglichen Kulturraum zu schaffen, dessen Programm aus den Prinzipien der Teilhabe und des Austauschs erwächst, steht folglich einerseits in akutem Widerspruch zur zeitgenössischen Wirtschafts- und Symbolpolitik und insistiert andererseits, Vergangenheit und Zukunft gleichermaßen zugewandt, auf der transhistorisch gegebenen Möglichkeit alternativer Formen von Sozialität und Gemeinschaft.

Wofür steht der Name Jugoslawien?

Auffällig ist nun allerdings, wie häufig im an *Kino Kultura* gekoppelten Diskurs trotz aller Transhistorizität auf eine *bestimmte* Schicht im Gedächtnis des Ortes und der Stadt Bezug genommen wird: Während die Sektion »About Us« auf der Website von *Kino Kultura* noch neutral auf Jugoslawien als vergangenes geopolitisches Faktum verweist, wird »das ehemalige Jugoslawien« im umfangreichen Tagungsband *modelling public space(s) in culture. Rethinking Institutional Practices in Culture and Historical (Dis)continuities* als historisches Entstehungsmilieu spezifischer Wissens- und Subjektivitätsformen gewürdigt.⁶⁰ In der

⁶⁰ Vgl. Biljana Tanurovska Kjulavkovski/Nataša Bodrožić/Violeta Kachakova (Hg.), *modelling public space(s) in culture. Rethinking Institutional Practices in Culture and Historical (Dis)continuities*, Skopje: Lokomotiva - Centre for New Initiatives in Arts and Culture 2017, z. B. S. 11ff.

ebenfalls von *Kino Kultura* organisierten Veranstaltungsreihe »Critical practice made in YU« sowie in den gleichnamigen Begleitpublikationen⁶¹ wird Jugoslawien sogar anachronistisch als *zeitgenössische* Produktionsstätte kritischer Praktiken adressiert. Nicht nur wegen der offenkundigen Anachronizität – als letzte Nachfolgestaaten legten Serbien und Montenegro 2003 den Namen »Jugoslawien« ab – auch wegen der augenfälligen Unschärfe des Begriffs und seines bedeutungszerstreuenden Gebrauchs mag die Häufung dieses Namens irritieren: Verfällt die an *Kino Kultura* gekoppelte Diskursproduktion selbst einem revisionistischen Impuls, obwohl sie doch gerade diesen in der zeitgenössischen mazedonischen Erinnerungspolitik zu dekonstruieren vorgibt? Soll hier eine vergangene und durchaus umstrittene Staatsform rehabilitiert und gar ungeachtet ihrer wohlbekannten Schattenseiten affirmiert werden? Wie könnte man den nicht zuletzt mit Diktatur, Repression und Bürgerkrieg assoziierten Namen »Jugoslawien« mit kritischen Praktiken der Gegenwart verbinden?

Bei näherem Hinsehen wird deutlich, dass der Signifikant »Jugoslawien« in den diskursiven Formaten und Veröffentlichungen von *Kino Kultura* keineswegs willkürlich verwendet wird. Tatsächlich adressieren viele der Autoren, Kunstschaffenden und Theoretiker, die in *Kino Kultura* zusammenkommen und von hier aus denken, schreiben und debattieren, Jugoslawien konkret als den historischen Kontext einer progressiven, teilhabebasierten und basisdemokratischen Kulturpolitik. Die Architektin und Kuratorin Ivana Vaseva beispielsweise gewinnt dem jugoslawischen Modell der Arbeiterselbstverwaltung gerade im Kontext neoliberaler Arbeitswelten subversives Potenzial ab:

When it comes to the connection between the self-governing system in Yugoslavia and culture and art, in this context it would be appropriate to make a parallel to the values that were promoted in the past as opposed to the neoliberal logic of the »creative industries«.⁶²

Die serbischen Philosophinnen Milica Božić Marojević und Marija Stanković verbinden Jugoslawien ferner mit alternativen Pädagogiken und einem demokratischen Bildungsideal:

How do you manage youth social life in a proactive, positive way; how do you organize children's free time; how do you enrich the cultural offer and educate kids from poor families; how do you help them overcome health issues; how do you teach them to be responsible citizens; how do you

⁶¹ Vgl. z.B. Biljana Tanurovska Kjulavkovski (Hg.), *An Untimely Book. Critical Practice (Made in Yugoslavia)* 3, Skopje: Lokomotiva - Centre for New Initiatives in Arts and Culture 2018.

⁶² Ivana Vaseva, »Building Collective Public Space Responsibly. »Conflictual« Artistic and Curatorial Practices«, in: *modelling public space(s) in culture*, hrsg. v. Tanurovska Kjulavkovski/Bodrožić/Kachakova, S. 164–173, hier S. 170.

disguise social differences and is such a comprehensive project economically viable? An answer to these questions was given through an example of similar practice in former Yugoslavia [...].⁶³

Bereits diese beiden Beispiele zeigen, dass im sogenannten postjugoslawischen Diskurs Vergangenheit als etwas aufgegriffen wird, von dem möglicherweise entgegen gängiger Narrative zu lernen ist. *Kino Kultura* gibt der Entstehung und Ausdifferenzierung dieses Diskurses statt und steht strukturell mit ihm in Verbindung als ein Ort, der in heterogenen Erinnerungsgefügen verschüttete oder unsichtbar gemachte Erkenntnispotenziale freilegt und für die Gegenwart zugänglich macht.

In diesem Sinne steht der Signifikant ›Jugoslawien‹ auch für die Tatsache selbst, dass ein komplexes symbolisches Erbe schlechterdings von der Landkarte gestrichen werden konnte. Denn durch die Transition seien »[w]ichtige Teile der jugoslawischen Vergangenheit [...] ausstrahlt worden, und das nicht durch den Zahn der Zeit, sondern häufig im wörtlichen Sinne.«⁶⁴ In Bezug auf die jugoslawische Vergangenheit wirkt die Transition also mindestens komplexitätsreduzierend, wie die serbische Theaterwissenschaftlerin Silvija Jestrovic festhält:

There have been at least two sides to this [Yugoslav, L.S.] identity in the context of Tito's Yugoslavia. One is that somewhat constructed identity shaped through the official narratives and iconography of the Yugoslavian imagined community. [...] The other was more complicated as it was *shaped by heterogeneous, often competing and contesting narratives and experiences, some harboring a deep connection to place, others hiding an equally deep wound*. In short, it was ambivalent and messy and that is exactly what shaped being Yugoslav into a lived identity.⁶⁵

Diese heterogene, innerlich widersprüchliche, im doppelten Wortsinn leidenschaftliche Erfahrung spreche sich den heute im ehemaligen Jugoslawien lebenden Menschen zwar immer noch, und sogar unter den gegenwärtigen politischen Bedingungen, »ununterbrochen und in allen denkbaren Weisen« zu. Allerdings geschehe dies im Modus einer systematischen *Verwerfung*, oder, wie es bei Softić heißt,

stets in einer gebrechlichen und pflegebedürftigen Sprache; mit eingefrorenen Gesichtszügen, Redewendungen ohne dazugehörige Gesten, mit mehrdeutigen Verweisen, weder unmittelbar noch vollständig. [43]

⁶³ Milica Božić Marojević/Marija Stanković, »Pioneer City in Belgrade. Legitimate Oblivion or Non-Culture of Remembering«, in: *modelling public space(s) in culture*, hrsg. v. Tanurovska Kjulavkovski/Bodrožić/Kachakova, S. 224–246, hier S. 224.

⁶⁴ Petrović, »Jugoslawien nach Jugoslawien«, S. 32.

⁶⁵ Silvija Jestrovic, »Born in YU. Performing, Negotiating, and Transforming an Abject Identity«, in: *Theatre and National Identity. Re-Imagining Conceptions of Nation*, hrsg. v. Nadine Holdsworth, Hoboken: Taylor and Francis 2014, S. 129–145, hier S. 134. Hervorhebung L.S. Eine analoge Perspektive wird derzeit auch in den in Deutschland geführten Debatten um die Erinnerungskultur der DDR hörbar. Vgl. z.B. Mary Fullbrook, *Kein ganz normales DDR-Leben*, Essay und Diskurs 2019, https://www.deutschlandfunk.de/generationen-diktatur-und-alltag-kein-ganz-normales-ddr.1184.de.html?dram:article_id=445259, (08. 03. 2020).

Uns scheint, dass man in *Kino Kultura* genau diese gebrochene und widersprüchliche Erfahrung von Identität – oder sagen wir besser: Nicht-Identität – bejaht, wenn immer und immer wieder der Name »Jugoslawien« in Anschlag gebracht wird, zumal entgegen dem Ideal einer geeinten und starken Nation. Der in und um *Kino Kultura* geführte Diskurs versprachlicht die gelebte, in Stadt und Region eingeschriebene Erfahrung widersprüchlicher, gebrochener, paradoxer Identität. So öffnet sich ein diskursiver Gegenraum zum nationalistischen Narrativ, das Projekte wie *Skopje 2014* zu etablieren versuchen. Kann für die darin zu Gestalt geronnene Homogenisierungspolitik »Jugoslawien höchstens [als] ein rein historisches Faktum« gelten, als »eine Seite in einem Geschichtslehrbuch und eine Abweichung vom »natürlichen Kurs« der Nation«⁶⁶, zerstreut der Diskurs, an dem *Kino Kultura* partizipiert, die Bedeutung des Namens »Jugoslawien« zugunsten einer paradoxalen Lesart von Identität.

Politik der Freundschaft

Als Geste der Kritik verweist dieser Diskurs auf die von Derrida skizzierte Möglichkeit, »eine Politik, eine Freundschaft, eine Gerechtigkeit zu leben, an deren *Anfang* der Bruch mit [der] Homogenität« (156) steht. *Kino Kultura* hat mithin, wie die anderen Orte, die wir besucht haben, an dem vielursprünglichen Versuch teil,

eine andere Politik, eine andere Demokratie zu denken, zu interpretieren, in die Tat umzusetzen. Genauer: nach dem zu suchen, was heute zu sich selbst finden will, es zur Sprache zu bringen, zu thematisieren, zu formalisieren [...]. (155)

Dieses etwas, das »heute zu sich selbst finden will«, ist für uns »die vergessene, ja verdrängte Wahrheit der modernen Demokratie, ih[r] ursprüngliche[r] Charakter«⁶⁷, kurz – jene »Wahrheit der Demokratie«⁶⁸, die wir in den vorangegangenen Topographien bereits mit Rancières Begriff der *Gleichheit*, mit Laclaus Verständnis des *Sozialen* und Espositos Denkfigur der *com-munitas* einzukreisen versucht haben. *Kino Kultura* nun hat unseren bisherigen Auseinandersetzungen insofern etwas hinzuzufügen, als dieser Ort buchstäblich *auf dem Boden* einer nicht anzueignenden und nicht verfügbar zu machenden Erfahrung von Vergangenheit, Identität und Gemeinschaft entstanden ist – in einer Region nämlich, die wesentlich von ethnischer, kultureller, sprachlicher und sozialer Heterogenität, von einer radikalen Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen und von einer grundlegenden, vielfach auf fatale Weise bekämpften Unentscheidbarkeit geprägt ist. Auch hütet das ehemalige

⁶⁶ Petrović, »Jugoslawien nach Jugoslawien«, S. 32.

⁶⁷ Buden, *Zone des Übergangs*, S. 30.

⁶⁸ Nancy, *Wahrheit der Demokratie*.

Jugoslawien als *Zone des Übergangs* auf besondere Weise die Erinnerung an jenen Moment, in dem der Zerfall des ›real existierenden Kommunismus‹ eine »Gemeinschaftlichkeit der ›Existenz‹« auf unerhörte Weise zu denken gab.⁶⁹ Denn gehen wir mit Boris Buden davon aus, dass sich in den ›von unten‹ organisierten Revolutionen der Jahre 1989/90 »mitten im Kommunismus seine eigene lang unterdrückte und mißbrauchte utopische Perspektive wieder [öffnete]«⁷⁰, steht der Name Jugoslawien nicht zuletzt für die post-fundationale Erfahrung des Politischen. »Dort, wo bisher das vorgegebene Fundament der Gesellschaft war«⁷¹, erscheint die radikale Kontingenz des Sozialen, die in der immer noch bestehenden abendländischen Tradition des Politischen nicht vorkommen kann. *Kino Kultura* gehört für uns zu den vielen Versuchen, »andere Namen, andere Begriffe« zu erfinden, um über dieses Bestehende »hinauszuweisen, ohne darum aufzuhören, verändernd in es einzugreifen« (219).

Namentlich das Bemühen um eine institutionelle Form, die die exklusive Alternative öffentlicher oder privat(wirtschaftlicher) Verwaltung unterläuft und stattdessen auf der Möglichkeit einer gemeinschaftlichen und gemeinnützigen Gestaltung insistiert, lesen wir als Versuch, die in der abendländischen Tradition des Politischen geltende »Unterscheidung von Öffentlichem und Privatem« als »bedroht, zerbrechlich, durchlässig, anfechtbar« erscheinen zu lassen (130). Gleichsam den »Traum einer Freundschaft, die allen Dialektiken trotzt« (294), in den Bereich des Denkbaren verschiebend, zeigt *Kino Kultura* eine Möglichkeit auf, das dichotomische Grundmuster des modernen politischen Denkens (Freund/Feind, Volk/Souverän, Öffentlich/Privat und so weiter) punktuell zu durchbrechen.

Ferner ist die kritische Praxis von *Kino Kultura* nicht mit der linearen Zeitlichkeit der Verwirklichung übereinzubringen, der alle modernen politischen Begriffe gehorchen, seien sie nun in der Idee des Fortschritts, in der Geschichte der Klassenkämpfe oder im Phantasma eines genealogisch rekonstruierbaren Ursprungs begründet. Im Gegensatz zu einer Erinnerungspolitik, die die teleologische Erzählung des Projekts Nation buchstäblich in Stein meißelt, lässt *Kino Kultura* das Ungleichzeitige im Gleichzeitigen vernehmbar werden und gibt das Kommende im »gespenstischen«⁷² Modus des *Vielleicht* zu denken. Während in der postkommunistischen Ideologie der Transition »die Frage nach der Zukunft als schon

⁶⁹ Vgl. ders., »Das gemeinsame Erscheinen. Von der Existenz des ›Kommunismus‹ zur Gemeinschaftlichkeit der ›Existenz‹«, aus dem Französischen von Gisela Febel und Jutta Legueil, in: *Gemeinschaften*, hrsg. v. Vogl, S. 167–204.

⁷⁰ Für Buden ereignet sich 1989 ein »Durchbruch der Kontingenz in allen Sphären«. Vgl. Buden, *Zone des Übergangs*. S. 29.

⁷¹ Ebd.

⁷² »Gespenstisch aber ist auch das Kommende; und als solches soll man es lieben. Als hätte man es stets, auf beiden Seiten des Gegensatzes, auf beiden Seiten der Gegenwart, in der Vergangenheit und der Zukunft mit Gespenstern zu tun. Alle Phänomene der Freundschaft, alle Sachen und Wesen, die man lieben soll, gehören der Ordnung des Gespenstischen an.« Derrida, *Politik der Freundschaft* S. 385.

beantwortet«⁷³ gilt – *there is no alternative* –, versteht sich *Kino Kultura* als Möglichkeitsraum, in dem vielfältige Zukünfte experimentell, punktuell und temporär aufscheinen können. Als prekäre Institution nimmt *Kino Kultura* dabei bewusst und willentlich das »Risiko der Instabilität« (55) in Kauf. Am Horizont der institutionellen und ästhetischen Praxis steht wesentlich die »Möglichkeit des Mißlingens« (295), die sich von einem auf den anderen Tag aktualisieren kann: Der fortschreitende Verfall des Gebäudes, die unüberschaubaren Interessen der Eigentümer, die ungeklärte Rolle der öffentlichen Hand, die knappen personellen und finanziellen Ressourcen sowie nicht zuletzt die komplexen kollektiven Entscheidungs- und Kommunikationsprozesse bilden den äußerst prekären Rahmen von *Kino Kultura*. Dass es diesen Ort dennoch gibt, zeugt von dem Willen, eine *andere Politik* denkbar zu machen, und zwar nicht als »gleichsam schon *in Sicherheit gebrachtes*, gegen das Leben abgesichertes Mögliches« (55), sondern als fortwährende Aufgabe, als Prozess einer Öffnung, als unabschließbare Praxis.

⁷³ Buden, *Zone des Übergangs*, S. 46.

Schauplatz Berlin: *Vierte Welt*

Vom Versuch, klein zu bleiben

Goethe erteilte Kleist harte Lektionen, als er ihm erklärte,
daß ein großer Autor auf der Höhe seiner Zeit sein müsse.
Aber Kleist war unverbesserlich klein.

Gilles Deleuze, Ein Manifest weniger

Am 9. September 2017 tanzten auf dem Gelände des ehemaligen Flughafens Berlin-Tempelhof mehr als 15.000 Menschen, unter ihnen 200 professionelle Tänzerinnen und Tänzer sowie namhafte Choreographen wie Boris Charmatz und Anne Teresa De Keersmaeker. Mit der Großveranstaltung »Fous de Danse« (wörtlich: »Verrückt nach Tanz«) will der designierte Intendant der Berliner Volksbühne, der belgische Kurator und Theaterwissenschaftler Chris Dercon, einen imposanten Einstand geben. Dafür hat er im Untertitel der Veranstaltung den Appell »Ganz Berlin tanzt auf Tempelhof« erlassen. Alle Bewohner und Besucher der »Kreativhauptstadt« sind eingeladen, »sich selbst zu performen«¹. Und die Kritiker der Entscheidung, den ehemaligen Chef der Londoner Tate Modern zum Nachfolger des widerspenstigen Volksbühnendirektors Frank Castorf zu machen, sollen wortwörtlich am eigenen Leib erfahren, dass das »große Denken«² des Kunstkurators doch genau das richtige Rezept ist, »um herauszufinden, was »Bevölkerung« heute heißt«, und auf diese Weise »ein soziales Kunstwerk zu schaffen«³. Von den gemeinschaftsstiftenden Tanzräumen lassen sich die Dercon-Skeptiker jedoch nicht weiter beeindrucken, sondern üben aufs Neue »heftigste, unsachliche verbale Kritik«⁴ am Intendantenwechsel, platzieren Fäkalien vor der Bürotür der neuen Direktion und nehmen schließlich, am 22. September, das

¹ VOLKSBÜHNE Berlin, *Musée de la danse, Boris Charmatz Fous de danse – Ganz Berlin tanzt auf Tempelhof*, <https://www.volksbuehne.berlin/de/programm/26/fous-de-danse-ganz-berlin-tanzt-auf-tempelhof>, (02. 08. 2018).

² Peter Laudenbach, »Dercon denkt groß«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 16. 05. 2017, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/erste-programm-pressekonferenz-dercon-denkt-gross-1.3507768>, (02. 08. 2018).

³ Chris Dercon im Gespräch mit Peter Boenisch bei der Konferenz »Systemic Crisis in European Theatre« am Goethe-Institut London im April 2018. Aufzeichnung online: The Royal Central School of Speech and Drama, *Central's Professor of European Theatre Discusses Theatre In Crisis with Chris Dercon*, <https://www.cssd.ac.uk/news/centrals-professor-european-theatre-discusses-theatre-crisis-chris-dercon>, (02. 08. 2018). Übersetzung L.S.

⁴ Pressemeldung dpa, »Chris Dercon gibt auf«, in: *Die Zeit*, 13. 04. 2018, <https://www.zeit.de/news/2018-04/13/chris-dercon-gibt-auf-debakel-an-berliner-volksbuehne-180413-99-874305>, (02. 08. 2018).

Theatergebäude am Rosa-Luxemburg-Platz in Beschlag, angeblich »um dort den originalgetreuen Nachbau des modernsten Atombombentyps B 61-12 künstlerisch zu inszenieren«⁵ und im »Theaterkrieg um die Volksbühne und Chris Dercon« (Boenisch) für weiteren Zündstoff zu sorgen.

Die Fronten dieses bizarren Streits sind gar nicht so leicht zu klären, wie es auf den ersten Blick anmuten mag. Wissen muss man sicherlich, dass die kurz vor Kriegsausbruch 1914 gebaute und aus den sogenannten Arbeiter Groschen finanzierte Volksbühne in der Geschichte der Berliner Theater für den im Namen zementierten Anspruch der Bevölkerung auf *ihr* Theater steht.⁶ Diesem Anspruch hat der kurz nach der Wende angetretene Intendant Frank Castorf mit seiner eigenwilligen, unbequemen Bühnensprache und einer betriebswirtschaftlich anfechtbaren Produktionspraxis bis zu seiner Verabschiedung 2017 immer wieder Nachdruck verliehen. In der hitzigen Debatte um die Castorf-Nachfolge muss die Entscheidung des Berliner Bürgermeisters Michael Müller und dessen Kultursekretärs Tim Renner für den »Museumsman aus London«⁷, der zwar den internationalen Kunstmarkt, dessen Arbeitsbedingungen und Wirtschaftskreisläufe kennt, vom deutschen (Stadt)theater und dessen jüngsten ästhetischen Errungenschaften aber wenig versteht, vielen Volksbühnenkennern zwangsläufig als Citymarketingentscheidung der »großen Berliner Politik« erscheinen. Von Anfang an tritt Dercon in der Rolle des Managers auf, »des Beraters – des Mannes, der aus der großen Welt dorthin gekommen ist, wo man unbedingt groß werden will«. Mit Dercon kommt ein Repräsentant des Kuratorenmodells an die Volksbühne, ein Experte des zeitgenössischen Kulturbetriebs und ein Vertreter des für diesen Betrieb typischen Expansionsdenkens. Ein kontinuierliches, sesshaftes Ensemble wie das der Volksbühne Berlin kann dem *big name* des globalen Kunstmarkts nur als »etwas Traniges« erscheinen, »das obendrein Versorgungsansprüche stellt«. Auf der einen Seite des Berliner Theaterkrieges stehen also Dercon, sein Team und die »vom Projektwahn betörten« Macher der »großen Berliner Politik«. Auf der anderen tummeln sich die 41.000 Unterzeichnenden der Anti-Dercon-Petition sowie die Volksbühnenbesetzer, eine heterogene Gruppe aus Aktivisten, Bürgern, Zuschauern und Studierenden mit »schwarzen Kapuzenpullis, [...] lilafarbenem Lippenstift und Space-Shuttle-Outfit, [...] Rastazöpfe[n] [und] hippen

⁵ Kollektiv B6112, *Presstext zur transmedialen Theaterinszenierung B 61-12*, <https://b6112.de/2017/09/22/presstext-der-transmedialen-theaterinszenierung/> 2017, (02. 08. 2018).

⁶ Der Bau des Theaterhauses am Bülowplatz wurde 1909 durch die Mitglieder des Vereins Freie Volksbühne beschlossen, der es sich seit 1890 zur Aufgabe gemacht hatte, »dem Proletariat den Weg zum literarischen, das heißt zum bürgerlichen Theater zu öffnen« und somit die Ausgrenzung des Proletariats aus der kulturellen Sphäre der Stadt aufzuheben. Vgl. Ruth Freydank, *Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945*, Berlin: Henschel 1988, S. 341ff.

⁷ Hier und im Folgenden: Peter Kümmel, »Das Gespenstertheater«, in: *Die Zeit*, 19. 04. 2018, <https://www.zeit.de/2018/17/volksbuehne-berlin-chris-dercon-entlassung-kulturpolitik>, (02. 08. 2018).

Oberlippenbärten«⁸. Während erstere in dieser Konstellation das Eindringen globaler Produktions- und Marktmechanismen in die Berliner Kunstszenen verkörpern, verstehen sich letztere als Verfechter einer vermeintlichen Authentizität: »Berlin gegen Nichtberlin«⁹. Die umkämpfte Volksbühne wird so zum Symbol für die Stadtentwicklung erklärt und der Streit um ihre Leitung als »symptomatisch« für eine viel tiefer liegende Problematik bezeichnet, nämlich für den »Ausverkauf einer Stadt durch die Politik«¹⁰ an das neoliberale Produktionsdispositiv.

So geht es beim bizarr anmutenden Tauziehen um die Volksbühne tatsächlich um mehr »als um die Frage nach geeignetem Führungspersonal für ein beliebiges Theater«¹¹. Es gilt, einen Ort der Kunst zu bewahren, der sich in seiner Geschichte immer wieder unabhängig von Kapital, Macht und Diskurs behauptet hat.¹² Und diese Bewahrung muss in einem Kontext erfolgen, in dem die Kunst selbst an die Stelle des hegemonialen Diskurses einrückt. Im Berlin des 21. Jahrhunderts, das »Weltkreativhauptstadt« werden will, vollzieht sich der Protest der Volksbühnenbesetzenden als Einspruch gegen die im doppelten Wortsinn zu verstehende Kapitalisierung der zur globalen Konkurrenzfähigkeit getrimmten *Kapitale* Berlin und ihrer als Profitquelle entdeckten Kunstszenen. Mit der Volksbühne bedroht diese Entwicklung einen der zunehmend rar gesäten Orte, die ihre Geschichte nicht als Marke zu Markte tragen und sich so dagegen weigern, dem homogenen Diskurs der Kreativökonomie einverleibt zu werden. Nach Castorfs Abtritt (und nur bedingt abhängig von der Personalie Dercon) liegt die Volksbühne Berlin im riesigen Schatten der Kapitalkrake, die ihre Tentakel seit der Wende in die entlegensten Winkel der neuen, alten deutschen Hauptstadt hineinwindet – in den Kreuzberger Hinterhof, die historische Brauerei im Prenzlauer Berg, das verfallende Industriegelände in Neukölln, die einst streng geheime Transportzentrale des DDR-Regimes, den sagenumwobenen Nachtclub in Friedrichshain, den »Späti« an der nächsten Straßenecke. Fast überall hin:

⁸ Mounia Meiborg, »Das macht für mich Berlin aus«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 24.09.2017, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/besetzung-der-volksbuehne-das-macht-fuer-mich-berlin-aus-1.3680266-2?reduced=true>, (02. 08. 2018).

⁹ Jens Uthoff, »Berlin gegen Nichtberlin. Besetzte Volksbühne«, in: *TAZ*, 26. 09. 2017, <http://www.taz.de/!5447981/>, (09. 08. 2018).

¹⁰ Evelyn Annuß, »Scheitern als Chance. Über die Zukunft der Volksbühne«, in: *Texte zur Kunst*, Web-Archiv, Debates, 30.04.2018, (02. 08. 2018).

¹¹ Kollektiv B6112, *Presstext zur transmedialen Theaterinszenierung B 61-12*.

¹² Zu Geschichte und Tradition der Institution Volksbühne s. Stefan Kirschner, »Ein Tempel für die Arbeiter - 100 Jahre Volksbühne in Berlin«, in: *Berliner Morgenpost*, 30. 12. 2014, <https://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article135862972/Ein-Tempel-fuer-die-Arbeiter-100-Jahre-Volksbuehne-in-Berlin.html>, (09. 08. 2018).

»Über die Außentreppe der Adalbertstraße 96 zum Café Kotti hinauf, auf der Galerie nach rechts, am Wettbüro vorbei, über die Adalbertstr., durch die Gittertür« müssen wir gehen, um »nach ca. 100m das letzte Ladenlokal«¹³ zu finden, wo sich der »Rau[m] für künstlerische und kritische Praktiker *Vierte Welt*«¹⁴ buchstäblich *verbirgt*. Wir müssen ihn suchen: Weder elegante Aufsteller noch einladende Cafétische im Außenbereich weisen uns den Weg. Nur an der besagten Gittertür, die sich übrigens erst nach Betätigung einer Klingel öffnen lässt, ist ein kleines, unscheinbares Pappschild angebracht: »Vierte Welt Kollaborationen«. Allein der Weg hinauf zur *Vierten Welt* hat etwas Klandestines an sich, ein Fluchtversuch über die Hintertreppe, in die baufällige Anonymität eines Wohnblocks aus den 1970er Jahren. Und tatsächlich versteht sich dieser 2010 gegründete Raum für Theater und Diskurs hier, im scheinbar allerletzten Winkel der »Kreativmetropole«, als Gegenort, als verräumlichte Geste der Verweigerung, als Zufluchtsstätte für die, die nicht dazugehören wollen. Die zentralen Fragen, die sich von der *Vierten Welt* aus an die »Kreativhauptstadt« Berlin und darüber hinaus an eine Zeit stellen, die künstlerisches Denken und Handeln normalisiert, lauten: *Wie kann künstlerische Produktion heute als kritische Praxis geschehen? Wie können Kuntschaffende tätig sein, wenn sie sich der hegemonialen Produktionsordnung, die nach dem Strukturprinzip künstlerischer Arbeit funktioniert, entziehen wollen?*

In unserer Auseinandersetzung mit der *Vierten Welt* als Raum künstlerisch-kritischen Denkens und Tuns möchten wir uns in diesem Kapitel für zeitgenössische Subjektivierungs- und Regierungsregime interessieren, die in der selbsterklärten »Hauptstadt der Kreativen« physisch greifbar werden. Dafür stützen wir uns einerseits auf Luc Boltanskis und Ève Chiapellos Ausführungen zum *neuen Geist des Kapitalismus*¹⁵, die wir zu jüngeren Kritiken des neoliberalen Dispositivs – darunter Isabell Loreys Beobachtungen zur Prekarität von Kulturschaffenden¹⁶ und ein programmatischer Essay des französischen Autorenkollektivs Tiqqun¹⁷ – in Bezug setzen. Andererseits berufen uns wir auf Gilles Deleuzes Denken des Minoritär-Werdens¹⁸, wenn wir die institutionelle, ästhetische und diskursive Praxis des

¹³ Wegbeschreibung auf der Internetseite der *Vierten Welt*: <http://www.viertewelt.de/vierte-welt.html>, (09.08.2018).

¹⁴ Tomma Hohnhorst, *Theater jenseits des Projekts. Dirk Cieslak im Gespräch*, <https://www.goethe.de/ins/bg/de/kul/mag/21209087.html> 2018, (02. 08. 2018).

¹⁵ Luc Boltanski/Ève Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, aus dem Französischen von Michael Tillmann, Konstanz: UVK 2003.

¹⁶ Isabell Lorey, »Gouvernementalität und Selbst-Prekarisierung. Zur Normalisierung von KulturproduzentInnen«, in: *EIPCP / transversal multilingual webjournal*, 11/2006, <http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/de>, (01. 12. 2018).

¹⁷ Tiqqun, *Kybernetik und Revolte*, aus dem Französischen von Ronald Vouillé, Zürich: Diaphanes 2007.

¹⁸ Deleuze, Gilles, »Ein Manifest weniger«, in: ders., *Kleine Schriften. aus dem Französischen von K.D. Schacht*, Berlin: Merve 1980, S. 37–74. Dass Deleuze in diesem »kleinen« Text von 1978 die subversive Praxis der »Subtraktion« ausgerechnet anhand von Theaterarbeiten und –bildern skizziert, ist wahrscheinlich angesichts der historischen Verknüpfung von Staatsmacht und Repräsentationstheater ohnehin kein Zufall, kommt der vorliegenden

Theaterortes *Vierte Welt* als Versuch einer Intervention gegen die neoliberale Vereinnahmung künstlerischer Denk- und Handlungsweisen diskutieren. Ausgehend von unserem Besuch der *Vierten Welt* soll gefragt werden, ob und wie Kunst ein kritisches Potenzial dort entfalten kann, wo dieses Potenzial permanent vom hegemonialen Kreativitätsdiskurs und dessen institutionellen Materialisierungen ausgehöhlt wird. Um diesem Problem auf die Spur zu kommen, begeben wir uns erneut in den wirtschaftsstarken Norden Europas, dessen spezifische Probleme auch hier, wie bereits in Tårnby, unmittelbar aus der hohen Konzentration von Macht und Wohlstand zu resultieren scheinen. Die im Berliner Kontext fokussierten Prekaritäten sind folglich anderer Natur als jene, die in Neapel oder Skopje analysiert werden konnten. Im Hinblick auf die allgemeinen Fragehorizonte unserer Arbeit fokussiert die Beschäftigung mit der *Vierten Welt* das Thema künstlerischen *Arbeitens* und künstlerischer *Subjektivität* und schärft die Frage nach der Möglichkeit von Kritik im gar nicht mehr ganz so neuen Geist des neoliberalen Kapitalismus.

»Wo das Gemeinsame verhandelt werden kann«

In einem für das Impulse Theater Festival 2016 verfassten Essay schreiben die Mitglieder der *Vierten Welt*:

Zu gern folgen wir [dem] Vorschlag], [...] über eine neue Politik und Praxis der Räume nachzudenken. Wie muss ein Raum aussehen und situiert sein, in dem wir der Aufgabe gerecht werden können, unsere politische Einbildungskraft neu zu entfalten[,] und in dem wir Autonomie [...] neu denken und erfinden können?¹⁹

Ganz sicher nicht wie ein Theater, wird man auf diese Frage antworten wollen, wenn man die *Vierte Welt* im sogenannten Zentrum Kreuzberg besucht, jenem monumentalen Wohnblock am Kottbusser Tor, dessen initiale architektonische Idee, die utopische Hoffnung auf ein funktionales Zusammenleben in der ›autogerechten‹ Stadt²⁰, wohl spätestens mit seinem ursprünglichen Namen »*Neues Kreuzberger Zentrum*« im Jahr 2000 verworfen wurde. Das letzte Ladenlokal auf der mit Waschbetonplatten ausgelegten Außengalerie der Adalbertstraße 96 könnte auf den ersten Blick vieles beherbergen: eine Zahnarztpraxis, eine Fahrschule, ein Gewerkschaftsbüro, einen Kindergarten. An ein Theater lassen die in Aluminiumrahmen gefassten Fenster in der massiven Betonfassade allerdings beim besten Willen nicht denken.



Abbildungen: Fassade des Wohnblocks Zentrum Kreuzberg und Fensterfront / Eingang der Vierten Welt © Vierte Welt

Durch die deckenhohe Fensterfront fällt unser Blick auf einen etwa 50 Quadratmeter großen Raum, der in der Mitte durch vier massive Säulen gestützt wird. Die ansonsten freie Fläche verliert dadurch erheblich an Weitläufigkeit. Die Wände des Raumes und der mittigen Säulenkonstruktion sind weiß. Die Deckenverkleidung, die vermutlich einmal aus Styropor-, Gips- oder PVC-Paneelen bestand, wurde komplett abmontiert, sodass die darunterliegenden

¹⁹ Vierte Welt, *Wir sind allein! Kunstpolitische Einlassungen*, <http://www.viertewelt.de/Destroy-and-Research-Blog/Entries/2016/6/kunstpolitische-einlassungen-wir-sind-allein.html> 2016, (09. 08. 2018).

²⁰ Zur Entstehung des Neuen Kreuzberger Zentrums und allgemein zu den städteplanerischen Maßnahmen im Kreuzberg der Nachkriegszeit s. Sophie Perl/Erik Steffen (Hg.), *1945-2015: Abriss und Aufbruch am Kottbusser Tor*, Berlin: Friedrichshain-Kreuzberg Museum 2015.

Kabel und Rohre nun für jedermann sichtbar sind. Als semantisch nicht markierter und funktional in keiner Weise festgelegter Raum, der sofort die eigene Technizität preisgibt, verweigert er nicht nur jedwede Form von Illusion oder Spektakularität, sondern verneint auch die Möglichkeit einer eindeutigen Blickrichtung. Dabei erscheint die fehlende Zentralperspektive einem selbstreflexiven Text der *Vierten Welt* zufolge »nur solange als Mangel [...], wie man eine klassische Bühnensituation wünscht.«²¹



Abbildungen: Innenraum der Vierten Welt mit Publikum und Performern © Vierte Welt

²¹ Vierte Welt, *Für ein Theater nach dem Projekt*, <http://www.viertewelt.de/Destroy-and-Research-Blog/Entries/2012/7/fr-ein-theater-nach-dem-projekt--72012.html> 2012, (02. 08. 2018).

Wer diesen Ort regelmäßig besuche, schätze »die besondere Räumlichkeit [...] mit ihren ungewöhnlichen Wahrnehmungsperspektiven und der Verschiebung des üblichen Arrangements aus Bühne und Zuschauerraum«²². Allein der räumlichen Konstellation wegen müsse, wer sich in diesem Raum aufhalte, »um die Ecke schauen«²³ und die »Zumutung« der nie vollständig einsehbaren Umgebung annehmen – ein passives »Zugucken« bleibe von vornherein unmöglich. Die »ungewöhnliche Räumlichkeit« fordere einen engagierten Zuschauerblick ein, der sich auf Kosten des eigenen Standpunkts darum bemühen müsse, über das auf den ersten Blick Sichtbare hinaus neue Perspektiven zu erschließen. Durch diese architektonisch vorgegebene Multiperspektivität sowie die unbeschriebenen, als Projektions- oder Schreibflächen verwendbaren Wände wirkt der Raum tatsächlich besonders wandelbar:

Es ist nicht klar, wie dieser Raum zu nutzen ist. Darüber kann verhandelt werden. Darüber muss verhandelt werden. Darüber kann entschieden werden. Und in diesem Sinne bietet dieser Raum die Möglichkeit zur Demokratie.²⁴

Angrenzend an den großen Raum beherbergt die *Vierte Welt* noch einige Nebenräume, in denen unter anderem ein kleiner Fundus, eine Künstlergarderobe, ein Techniklager, eine kleine Küche und sanitäre Anlagen untergebracht sind. In diesen Räumen werden auch die Stühle und Tische aufbewahrt, die bei Bedarf für Veranstaltungen und Inszenierungen im großen Raum beliebig aufgestellt und eingerichtet werden können.

Ästhetik der Gastfreundschaft?

Insbesondere das Theaterkollektiv Lubricat um Regisseur Dirk Cieslak und Dramaturgin Annett Hardegen, die die *Vierte Welt* im November 2010 mit dem emphatischen Appell »Kollaboriert!«²⁵ ins Leben riefen und seither die eigenen Arbeiten an diesem Ort entwickeln und aufführen, nutzen die unterschiedlichen Bestuhlungs- und Einrichtungsmöglichkeiten des Raums bewusst zur ästhetischen Sinnproduktion. So betreten zum Beispiel die Zuschauenden der Theaterreihe »AUSNAHMEZUSTAND«, die von November 2014 bis Juni 2015 mit insgesamt sechs Premieren in der *Vierten Welt* zu sehen ist²⁶, nie denselben Theaterraum, der sich dann, zu Beginn der jeweiligen Vorstellung, auf eine je bestimmte Szenerie öffnen

²² Dies., *Für eine Vierte Welt! Kampagne 2014*, <http://www.viertewelt.de/text/aufruf.html> 2014, (10. 08. 2018).

²³ Hier und im Folgenden. dies., *Was ist die Vierte Welt?*, <http://viertewelt.de/text/was-ist-die-vierte-welt.html> 2014, (10. 08. 2018).

²⁴ Zitat aus der Performance »Politisches Solo. Eine Aktionsform« der Künstlerin Elisa Müller, Premiere am 31.01.2013 in der *Vierten Welt*.

²⁵ Vierte Welt, *Gründungspamphlet*, <http://www.viertewelt.de/Destroy-and-Research-Blog/Entries/2010/11/grndungspamphlet-der-vierten-welt.html> 2010, (02. 08. 2018). Darin heißt es gleich zu Beginn: »Künstler aller Genres, Künstlergruppen und -formationen, Spezialisten, Aktivisten, Initiativen, Nachbarn, ... Kollaboriert!«

²⁶ Kurzfilme zu den einzelnen Teilen online: <http://www.viertewelt.de/archiv/reihen/ausnahmezustand.html> 2015, (02. 08. 2018).

würde. Vielmehr werden sie im ersten Teil vermittelt eines absurden Lotterieverfahrens in ein denkbar unbequem eingerichtetes »Gästezimmer« gelotst, das durch die chaotische Anordnung der Stühle mehr an eine Abstellkammer oder ein rettungslos überfülltes Wartezimmer denn an einen Ort der Gastfreundschaft erinnert. Im zweiten Teil finden sie sich in einem durch die hufeisenförmige Anordnung von Tischen und Stühlen markierten amerikanischen Militärzelt in Afghanistan wieder und bekommen *Heinz-Beans*-Konserven verabreicht. Im dritten Teil werden sie Studiopublikum eines iranischen Rundfunkhauses; im vierten Teil lauschen sie im Wohnzimmer einer syrischen Familie den von außen eindringenden Geräuschen heulender Hunde und fallender Bomben. Der letzte Teil schließlich führt sie an die gedeckten Tafeln eines sizilianischen Restaurants, wo ihnen neben typischen süditalienischen Köstlichkeiten erschütternde Anekdoten und Reflexionen zum zeitgenössischen Migrationsgeschehen im Mittelmeer aufgetischt werden.

Mit der von der gleichnamigen Reportagensammlung des Schriftstellers Navid Kermani inspirierten Reihe unternehmen Regisseur Cieslak, ein konstantes dreiköpfiges Ensemble und Abend für Abend wechselnde Gäste aus dem jeweils im Fokus stehenden Land laut Stückbeschreibung »sechs Versuche in der Kunst der Gastfreundschaft«: Jeder Teil der Performanceserie widmet sich, den einzelnen Reportagen in Kermanis Buch entsprechend, einem Land des weitläufigen »Krisengürtel[s], der sich von Kaschmir über Pakistan, Afghanistan und Iran bis in die Arabische Welt und [die] Küsten Europas erstreckt«²⁷. Dabei geben die Performer Anders Carlsson und Matthias Breitenbach je verschiedene mitteleuropäische, oder zumindest einen westlichen Habitus pflegende Gastgeberfiguren, die in je spezifischen, fiktiven Situationen auf Mal für Mal wechselnde Gäste aus dem jeweiligen Land treffen. Gleichzeitig setzen die von der Schauspielerin Judith van der Werff laut vorgelesenen Ausschnitte aus Kermanis Buch inhaltlich richtungsweisende Akzente und öffnen Fragehorizonte. Auf diese Weise versuchen Lubricat, individuelle Erfahrungen aus dem jeweiligen Gastland und subjektive Perspektiven auf selbiges zu vermitteln, gleichzeitig jedoch auch die Grundkonstellation zu befragen, die sich im ambivalenten Verhältnis zwischen Gastgebenden und Fremden ebenso wie zwischen Theaterschaffenden und Publikum apostrophieren lässt. Laut Stückbeschreibung sollen die formal und ästhetisch sehr unterschiedlichen Abende »verschiedene Anordnungen zur Verständigung« erproben, ohne dabei auf »einen Dialog« oder gar »einen weltanschaulichen Disput« abzielen.²⁸ »Einübungen in Fernstenliebe«, wie es in der Stückbeschreibung heißt, gestalten Lubricat dabei vor allem insofern, als sie die (eigene) Rolle der verhältnismäßig wohlhabenden, sich

²⁷ Klappentext von Navid Kermani, *Ausnahmezustand. Reisen in eine beunruhigte Welt*, München: Beck 2013.

²⁸ Stückbeschreibung online unter <http://www.viertewelt.de/archiv/reihen/ausnahmezustand.html> 2014, (02. 08. 2018).

selbst als kritisch begreifenden Kunstschaffenden problematisieren. Die zu patriarchalischer Wohltäterschaft neigende Funktion der aufgeklärten, westlichen Gastgeber in der sogenannten Begegnung mit dem Fremden inszenieren sie als strukturell bedingtes Missverhältnis. In diesem Sinne mag die Performancereihe als Beispiel für eine Arbeitsweise gelten, die sich, da sie sich grundsätzlich »denen verpflichtet fühlt, die keine Stimme, keine Zukunft haben in dieser Welt«²⁹, immer wieder selbst zur Disposition stellt. Inhaltlich gekennzeichnet seien die in der *Vierten Welt* entwickelten Arbeiten also durch ihr »kontinuierliche[s] Interess[e]«³⁰ an den wunden Punkten der Gegenwart und durch den Willen, gerade dort *Bezüge* in die Ferne zu stiften, wo man sich der Unmöglichkeit einer *Beziehung* bewusst ist: Die der Performancereihe »Ausnahmezustand« bewusst vorangeschickte Aussage »Der Akt der Gastfreundschaft kann nur poetisch sein«³¹ fasst diese als Haltung beschreibbare Praxis der Bezugnahme in Worte.

Dass das problematische Verhältnis zwischen Gastgeben und Gastsein als Fragestellung sowohl für die ästhetische Produktion der *Vierten Welt* als auch für die Arbeit an ihrer institutionellen Form wesentlich ist, zeigt sich auch in der 2013 begonnenen Theaterreihe »Block. Über das Leben im Wrack der Fortschrittsmoderne«. Diese setzt sich mit dem städtebaulichen Phänomen kolossaler Wohnblöcke auseinander, die infolge des eklatanten demographischen und ökonomischen Wachstums in den 1960er und 1970er Jahren in vielen Städten der globalisierten Welt errichtet wurden.³² Als »Sinnbild[er] einer gescheiterten Utopie« stünden derartige Bauten heute häufig »synonym für sozialen Abstieg und Vernachlässigung, für Tristesse und Einsamkeit oder Kriminalität und Gewimmel«³³. Die Reihe nimmt also die unmittelbare räumliche Umgebung der *Vierten Welt*, das als städteplanerische Katastrophe angesehene Zentrum Kreuzberg, zum Anlass, um nach dem Zusammenhang von Architektur, Stadt und Gemeinschaft zu fragen. Der erste Teil mit dem Titel »Block | Berlin. this home was once a house« (2013) besteht aus interaktiven Führungen durch den Hochhausriegel am Kottbusser Platz, fiktiven Expertengesprächen und authentischen Interviews sowie Videoarbeiten und szenischen Momenten. Teil zwei (2015) und drei (2017) schlagen thematisch-ästhetische Brücken nach Teheran und Helsinki. Hier haben vergleichbare Bauprojekte der Wirtschaftswunderjahre zwar freilich andere, je

²⁹ Cieslak in Hohnhorst, *Theater jenseits des Projekts*.

³⁰ Vierte Welt, *Was ist die Vierte Welt?*.

³¹ Die Stückbeschreibung von »Ausnahmezustand« zitiert hier Jacques Derrida, dessen Reflexionen zum Thema Freundschaft uns in unserer Topographie von *Kino Kultura* in Skopje begleitet haben.

³² Zum Massenwohnungsbau der Wirtschaftswunderjahre und der damit verbundenen Tilgung der gemeinschaftlichen Dimension von Stadt vgl. Thierry Paquot, *Désastres urbains. Les villes meurent aussi*, Paris: La Découverte 2015, darin namentlich das Kapitel »Le ›grand ensemble‹, ou l'ensemble sans ensemble«, S. 55-90.

³³ Informationen zur Reihe online unter <http://www.viertewelt.de/archiv/reihen/block.html> 2017, (02. 08. 2018).

singuläre soziale und politische Konsequenzen gezeitigt, grundsätzlich aber wie das Zentrum Kreuzberg in Berlin vor allem den problematischen Nexus von urbaner Materialität, Politik und Sozialität verräumlicht. Auch in dieser mehrteiligen Theaterarbeit wird also versucht, ausgehend von der eigenen materiellen Situiertheit konkrete Bezüge zu vermeintlich fremden und entfernten Erfahrungskontexten aufzuzeigen. Bereits in den ästhetischen Arbeiten der *Vierten Welt* konturiert sich so ein relationales Verständnis von Raum, Zeit und Sinn, das gegenüber den kapitalistischen Grundprinzipien der Abstraktion und der allgemeinen Äquivalenz heterogen ist: Situiertheit, Materialität und Endlichkeit werden bejaht und davon ausgehend temporäre relationale Gefüge gebildet.

»Öffentliches Denken«

Diese Gefüge entfalten sich weder in einer Geste der Umarmung noch in der des Dialogs, sondern in einem Akt beziehenden Interesses, der Differenzen und Distanzen anerkennt und Komplexitäten aushält. Dirk Cieslak beschreibt dies so:

Wir haben unsere Methode »Recherche in der Wirklichkeit« genannt, das sind Versuche, sich mit Sozialem auseinander zu setzen [sic!]. Es sichtbar zu machen und dabei auf dem Sozialen zu bestehen.³⁴

Der Wirklichkeitsbezug, der hier nahegelegt wird, folgt nicht einem dokumentarischen oder gar aktivistischen Anspruch, sondern gibt sich als situative Praxis des In-der-Welt-Seins zu denken. Mit dem »Sozialen« scheint dabei weniger ein Bereich gemeinnützigen oder gar wohltätigen Engagements gemeint, sondern der uns bereits verschiedentlich begegnete komplexe, singulär-plurale Zusammenhang vor und unterhalb der symbolischen, ökonomischen oder politischen Aufteilung des Sinnlichen. Die in der *Vierten Welt* entwickelten und gezeigten Arbeiten scheinen demnach einer geteilten Praxis des In-der-Welt-Seins verschrieben, die einen multiperspektivischen Blick sucht und sich insbesondere für wunde Punkte im sozialen Zusammenhang der Gegenwart, für Unsagbarkeiten und Verletzbarkeiten interessiert.

Wenn Cieslak diese Praxis »öffentliches Denken«³⁵ nennt, erinnert uns dies an die Art und Weise, wie die Frage der Öffentlichkeit im Rahmen des *Tårnby Torv Festivals* bearbeitet wurde: als Frage der prekären Exposition im geteilten Raum nämlich und als Aufgabe einer gemeinschaftlichen Sorge für und um dieses wesentlich prekäre Erscheinen. Ähnlich wie beim kleinen Festival in Dänemark wird das Publikum auch in der *Vierten Welt* nicht in einem

³⁴ Cieslak in Nina Peters, »Wir waren die Vorreiter des Neoliberalismus«. Gespräch mit Dirk Cieslak«, in: *Künstler - ein Report. Porträts und Gespräche zur Kulturpolitik*, hrsg. v. Wolfgang Schneider, Bielefeld: transcript 2013, S. 159–170.

³⁵ vgl. Cieslak in Hohnhorst, *Theater jenseits des Projekts*.

Zustand passiven Konsums belassen³⁶, sondern als aktiver Teil eines nicht abzuschließenden Aushandlungsprozesses adressiert. Dementsprechend wichtig im Veranstaltungsprogramm der *Vierten Welt* sind neben den primär performativen und audiovisuellen Arbeiten die diskursiven Formate. Ausgehend von einer textlichen Basis werfen sie Themen auf und stellen Sichtweisen zur Disposition. Diese Formate stehen dabei nicht im scharfen Gegensatz zu den theaterpraktischen Arbeiten. Vielmehr lassen sich graduell Theaterarbeiten mit einer mehr oder weniger ausgeprägten diskursiven Dimension von primär diskursiven Formaten wie Lesungen oder Debatten und schließlich rein textlichen Beiträgen unterscheiden, wobei letztere das »öffentliche Denken« in den zweidimensionalen Raum des Textes zu übertragen versuchen.³⁷

Zu den Theaterarbeiten mit starker diskursiver Prägung lässt sich die seit 2013 laufende Reihe »Im Toten Winkel. Ein Philosoph | Ein Text | Eine Bühne | Drei Übungen« zählen. Für deren einzelnen Teile wird je ein zeitgenössischer Denker damit beauftragt, einen Text für die *Vierte Welt* zu verfassen und dabei jeweils einen Aspekt aus den klassischen Themenkreisen postmarxistischer Kritik (Kapitalismus und Globalisierung, Technik und Produktion, Macht und Subjekt usw.) aufzugreifen.³⁸ Des neu entstandenen Textes nimmt sich anschließend eine kleine Gruppe von Performern in drei mit gewissem zeitlichem Abstand aufeinander folgenden »Übungen« an. Keine der im Laufe eines Jahres zu entwickelnden Performances werde als »Schlusspunkt« betrachtet. Der »Prozess der Aneignung und Annäherung an den Text« gelte als offen und nicht abschließbar. »Jenseits von akademischen Einschließungen und Verwertungszwängen« gehe es darum, »philosophische Konzepte / Entwürfe im performativen Raum für ein öffentliches Denken produktiv zu machen«, das heißt, einen theoretischen Text mit ästhetischen Mitteln zu erschließen, weiterzudenken und in verschiedenen Konstellationen zu teilen:

³⁶ Die Reihe »Ausnahmezustand« karikiert diesen Zustand in einer Eingangsszene, in der das Publikum zu den Nummern einer Lotterie, oder, wie es im Performatext heißt, zu »Kanonenfutter« degradiert wird.

³⁷ Dies wird 2020 im Rahmen der Corona-Pandemie relevant: Während des sogenannten Lockdowns, der Theater und Kulturstätten für mehrere Monate unzugänglich macht, verzichtet das Team der *Vierten Welt* im Unterschied zu zahlreichen Kulturinstitutionen und Theatern in Deutschland auf Online-Theaterproduktionen und extra für das Internet kreierte künstlerische Projekte, kultiviert aber die diskursiven, der Zweidimensionalität des Bildschirms standhaltenden Formate der Lesung und des Gesprächs über den Online-Kommunikationsdienst Zoom.

³⁸ Der französische Philosoph Alain Brossat gibt im Oktober 2013 mit seiner »kleinen Genealogie des Plebs« den Auftakt. Die italienischen Denker Maurizio Lazzarato und Giovanni Leghissa setzen die Reihe 2014 und 2015 mit Überlegungen zum Paradigma der Schuld und zur Möglichkeit eines guten Lebens im zeitgenössischen Neoliberalismus fort, bevor der bulgarische Philosoph Boyan Manchev 2016 nach dem »Verhältnis von Natur und Technik, von Reproduktion und Produktion« fragt. Stückbeschreibungen der Reihe online: http://www.viertewelt.de/archiv/reihen/im_toten_winkel.html (02. 08. 2018). Aus diesen Beschreibungen wird im Folgenden zitiert.

Zentraler Ausgangspunkt ist die Frage, wie wir öffentliches Denken entwickeln können. Öffentliches Denken ist die Notwendigkeit, uns gemeinsam über Wirklichkeit zu verständigen, über mögliche Wirklichkeiten.³⁹

Diese Notwendigkeit ergebe sich vor allem dadurch, dass die aus den politischen Bewegungen der 1960er und 70er Jahren kommenden kritischen Praxen nicht mehr greifen würden, da sich »der symbolische und politische Raum mit Namen Gesellschaft«, in der diese Formen eine Wirkung entfalten konnten, in einen »de-territorialisierende[n] Strom der Kommunikation« verwandelt habe⁴⁰. Mithin müsse es stets darum gehen, nach neuen Werkzeugen der Kritik zu suchen und einen symbolischen und physischen Raum zu schaffen, »an dem das Gemeinsame verhandelt werden kann«⁴¹. Durch das kontinuierliche Bemühen, gemeinsame Denkprozesse anzustoßen und lebendig über längere Zeit weiterzuführen, ist die *Vierte Welt* »als theatraler Denkraum«⁴² konzipiert, der sowohl innerhalb der architektonischen und sozialen Materialität der Stadt als auch im Netz als öffentlicher Raum erscheint: Er ist frei zugänglich, vielstimmig und erfordert eine gemeinschaftliche, geteilte Praxis der Sorge, die sich in den diskursiven Formaten als Praxis des Zuhörens und Artikulierens, des Aushandelns und Aushaltens darstellt.⁴³

Zur Entstehung einer Praxis öffentlichen Denkens sollen auch die sogenannten kleinen Formate beitragen. Sie sind keiner Produktionsreihe zugeordnet, sondern richten sich an verschiedene Akteure, die einen Ort suchen, an dem sie die eigene Tätigkeit oder ein bestimmtes Interesse zur Diskussion stellen können. Unter dem Motto »Sprechen, Lesen, Sehen« umfassen die kleinen, primär diskursiven Formate Debatten, Gespräche, Lesungen, gemeinsame Readings, Filmscreenings und Ausstellungen. Autoren, Theoretikern, Filmemachern, Aktivisten und Kunschtchaffenden aus verschiedenen Disziplinen wird hier die Möglichkeit gegeben, gesellschaftlich relevante Fragen zu stellen, zu schärfen und ausgehend von einer konkreten künstlerischen Arbeit, einem Buch, einem Film, einem Comic oder einer themenspezifischen Ausstellung zu diskutieren. Wiederkehrende Themenkomplexe sind Leben und Arbeiten im Spätkapitalismus, die globalisierte Welt, Bildung, Institution und Schule, Soziale Bewegungen, Körper und Geschlecht, feministische und queere

³⁹ Cieslak in Hohnhorst, *Theater jenseits des Projekts*.

⁴⁰ *Vierte Welt, Wir sind allein!*.

⁴¹ Dramaturgin Inga Schaub in *Vierte Welt, Was ist die Vierte Welt?*.

⁴² *Vierte Welt, Für ein Theater nach dem Projekt*.

⁴³ Hier wäre es interessant, die in der *Vierten Welt* entstandene diskursive Praxis mit der Lektüre in Verbindung zu bringen, die Sebastian Kirsch im Rahmen seiner Engführung von Chor und Sorge vom antiken Begriff der *parrhêsia* gibt (vgl. Kirsch, *Chor-Denken*, S. 278ff.). Es ginge dann möglicherweise auch darum, dessen Überschneidungen mit und Distanzen zu anderen Begriffen dissensualen Sprechens, wie beispielsweise dem Agonismus-Begriff Chantal Mouffes, zu erörtern. Aus Platzgründen muss hier auf diese interessante Auseinandersetzung verzichtet werden, im letzten Teil dieser Arbeit soll sie im Abschnitt *pólis* jedoch zumindest angeschnitten werden.

Fragestellungen, globale Krisenzonen und benachteiligte Minderheiten sowie das je aktuelle Zeitgeschehen. Die Form des kleinen Formats trägt entscheidend zur Vielstimmigkeit des Programms bei und befördert die Suche nach einem Raum, in dem aktuelle Fragestellungen und Themen gemeinsam bearbeitet werden können. Gezielt hätten die Mitglieder der *Vierten Welt* bei der Etablierung des Programmplatzes ›Kleine Formate‹ »versucht, einen neuen Stil und Geist der Verständigung, des Sprechens und der Kollaboration zu etablieren.«⁴⁴

Nicht zuletzt konturiert sich das symbolische Profil der *Vierten Welt* durch die Beiträge, die auf Internetseite und Blog veröffentlicht werden. Diese beiden virtuellen Räume dienen gleichzeitig als Archiv für vergangene Veranstaltungen und als Plattform für theoretische Texte und ausgewählte diskursive Gastbeiträge. In längeren, aber regelmäßigen Abständen veröffentlichen die Kunstschaaffenden der *Vierten Welt* in eigener Autorschaft prägnante Texte zu kunstpolitischen Themen, die stets eine entschiedene Positionierung beinhalten und Raum und Praxis des Ortes als konkreten Entstehungskontext dieser Haltung mitreflektieren. Der älteste auf der Internetseite konservierte Beitrag ist das »Gründungspamphlet«, mit dem im November 2010 appellartig »Künstler aller Genres, Künstlergruppen und –formationen, Spezialisten, Aktivisten, Initiativen, Nachbarn, ...«⁴⁵ zur Kollaboration wider die »Institution Theater« und den »Menschen- und Projektverwertungsfleischwolf eines totalen Marktes« aufgerufen wurden. Schon hier ist von einem neuen Raum die Rede, »in dem kollaborative Produktionssettings und –praxen entwickelt und erprobt werden, die sich einer neuen Politik der Emanzipation verpflichtet sehen.« Der emphatische Ton des mit Ausrufen, Imperativen und einem betont engagierten Vokabular (›entmachten‹, ›zerschlagen‹, ›unterbrechen‹, ›Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit‹, ›kollaborieren‹) gespickten Texts macht diesen zur diskursiv-performativen Gründungsgeste, die sich als Kraft noch in den heutigen Aktivitäten der *Vierten Welt* fortzusetzen scheint.

Auch Veröffentlichungen wie der ebenfalls in Manier eines Manifests verfasste Text »Für ein Theater nach dem Projekt«, die von über hundert Personen und Institutionen im Rahmen eines Protests gegen eine Förderentscheidung des Berliner Senats unterzeichnete Petition »Für eine Vierte Welt« oder die für das Impulse Theater Festival 2016 verfasste kunstpolitische Reflexion »Wir sind allein!« offenbaren eine engagierte Schreibhaltung, die die eigene Positionierung ebenso wenig scheut wie die explizite Anklage von empfundenen Missständen, Ungerechtigkeiten oder Unverantwortlichkeiten. In den Texten der *Vierten Welt* werden Impulse aus der politischen und gesellschaftlichen Aktualität aufgegriffen und zu bestehenden

⁴⁴ Vierte Welt, *Für ein Theater nach dem Projekt*

Übersicht online: http://www.viertewelt.de/archiv/kleine_formate/index.html, (02. 08. 2018).

⁴⁵ Hier und im Folgenden: Vierte Welt, *Gründungspamphlet*.

Theorien sowie zur ästhetischen und diskursiven Praxis des Ortes ins Verhältnis gesetzt. An dieser Stelle zeigt sich der theatrale Denkraum *Vierte Welt* nicht zuletzt als Diskursmaschine, die die Aufmerksamkeit auf bestimmte Themen lenkt, Begriffe prägt und Haltungen findet, indem sie von allen Beteiligten einfordert, sich »öffentlich, transparent und beständig über ein verbindendes Selbstverständnis, gemeinsame Haltungen und einen Horizont von Intentionen«⁴⁶ auszutauschen.

Fest sein und flüssig bleiben

Ein »verbindendes Selbstverständnis«, »gemeinsame Haltungen« und ein »Horizont von Intentionen« – wie sind diese Formulierungen zu verstehen? Im Vergleich zum Anspruch radikaler Offenheit, der uns im Laufe der bisherigen Topographien regelmäßig begegnet ist, wirken sie erstaunlich territorial, wenn nicht sogar vom Ideal der Eindeutigkeit oder Einstimmigkeit kontaminiert. Riskiert eine Suche nach einer gemeinsamen Haltung nicht ihrerseits, *eine bestimmte* Identität zu privilegieren, nur bestimmte Redeweisen zu legitimieren? Kann ein verbindendes Selbstverständnis etwas anderes sein als der notwendig exklusive und zur Dogmatik neigende Konsens von Wenigen? Wie ist es zu verstehen, dass die *Vierte Welt* offenbar ein viel stärkeres, in gewisser Hinsicht symbolisch *gestepptes* Profil aufweist als die Orte, die wir bisher besucht haben? Gibt es Praktiken und Verfahrensweisen, die Offenheit statt symbolische Schließung befördern, Vielstimmigkeit statt Vereindeutigung, Konflikt statt Konsens – und wenn ja, wo liegen sie?

Zweifelsohne lässt sich festhalten, dass sich in den obengenannten Formulierungen ein Wunsch nach Territorialität im Sinne Deleuzes artikuliert, nach Konkretion und Konsistenz im symbolischen Raum. Bei näherem Hinsehen offenbaren die Formulierungen, dass die Praxis, die sie in Aussicht stellen, eine Praxis der *Verortung* ist. Es geht darum, der *Haltung* eines Körpers im Raum gewahr zu werden, dessen *Verbindung* zu den anderen Körpern in diesem Raum auszuloten und von dieser Situierung aus die sicht- und erreichbaren *Horizonte* auszumachen, kurz, eine Position innerhalb eines weitläufigen Terrains zu bestimmen. Es ist also durchaus möglich, in dem, was als symbolische Setzung erscheinen kann, zunächst und vor allem das Begehren eines konkreten Körper-im-Raum-Werdens zu verstehen, einer Verortung, die innerhalb gleichförmiger und verwässerter Signifikanzströme Konkretion, Solidität und Situativität sucht. Dies erscheint besonders angesichts der zeitgenössischen Homogenisierung westlicher Großstädte und ihrer symbolischen Räume im Bild einer gleichförmigen *global urban culture*, für die das zeitgenössische Berlin wie kaum eine andere

⁴⁶ Vierte Welt, *Für ein Theater nach dem Projekt*.

Stadt auf der Welt steht, durchaus folgerichtig: Wo globale Daten-, Waren- und Bildströme den »Raum mit Namen Gesellschaft«⁴⁷ tatsächlich deterritorialisieren, nimmt das konkrete, lokale, verkörperte Vor-Ort-Sein die Form der Kritik an.

Dennoch ist der Eindruck, mit dieser Verortung ginge zwangsläufig auch eine Schließung einher, nicht ganz auszumerzen. Die Gefahr der Schließung oder Steppung insiziert in den hervorgehobenen Formulierungen ebenso wie das der Kritik zufallende Begehren nach Konkretion und Situativität. Dass in der *Vierten Welt* aber nun genau nach Wegen gesucht wird, mit diesem letztlich nicht aufzuhebenden Widerspruch, mit diesem Zögern oder Oszillieren umzugehen, dies zeigt ein Blick auf das, was man eine Begriffs- oder Diskurspolitik des Ortes nennen könnte:

So finden sich in der Geschichte der *Vierten Welt* immer wieder Momente und Phasen, in denen vermeintlich etablierte Begriffe und errungene Haltungen befragt, problematisiert und mitunter auch verworfen werden. Zum Beispiel entscheiden die Mitglieder der *Vierten Welt* im Frühjahr 2017, den Zusatz »Kollaborationen« aus dem bei der Gründung 2010 gewählten Namen »Vierte Welt Kollaborationen« zu streichen. »Kollaboration« könne zu diesem Zeitpunkt »nicht länger [als] eine Kontertechnik«, gelten, sondern müsse als ein in Management- und Optimierungsdiskursen instrumentalisierter Begriff erkannt werden. Anders als noch wenige Jahre zuvor bezeichne der Begriff Kollaboration nun »einen weiteren Produktionsmodus des performativen Kapitalismus in der neoliberalen Ära«⁴⁸. Deswegen solle sich die »Praxis« der *Vierten Welt* »in Zukunft hinter dem schönen Wort ›mit‹ verbergen«. Diese entschiedene Abkehr vom zuvor sehr bewusst und programmatisch eingesetzten Begriff – man denke an das euphorische Gründungspamphlet – zeugt von einem Verfahren, das vorsieht, die eigenen Begriffe in Auseinandersetzung mit der Gegenwart immer wieder zu überprüfen und im Zweifel auf Kosten einer vermeintlichen »autobiographischen« Kontinuität zu verwerfen.

Ähnliches gilt für die Suche nach und den Umgang mit »gemeinsamen Standpunkten«. So wird bereits im Gründungspamphlet unterstrichen, dass einen gemeinsamen Verständnishorizont anzustreben nicht bedeutet, eine homogene Meinung hervorzubringen. Das gesuchte öffentliche Denken sei eher antagonistisch als konsensbasiert, und die anvisierte Haltung nicht unvereinbar mit identitätsloser Vielstimmigkeit:

VIERTE WELT ist keine Partei, kein Zentrum und kein Knoten (Netz). Jeder, der die VIERTE WELT betritt, kann seinen Namen, sein Logo und sein Branding behalten. Aber wer will, kann

⁴⁷ Vierte Welt, *Wir sind allein!*.

⁴⁸ Hier und im Folgenden: dies., *Nix mehr Kollaborationen*, <http://www.viertewelt.de/Destroy-and-Research-Blog/Entries/2017/3/nix-mehr-kollaborationen.html> 2017, (02. 08. 2018).

auch in der VIERTEN WELT verschwinden. Wer die VIERTE WELT betritt, tritt in einen Dialog mit dem Ziel[,] Gegensätze zu verschärfen, um nicht so zu bleiben, wie er ist. Meinungskonsens ist in jeder Hinsicht unerwünscht. Vierte Welt ist der Versuch einer Perspektivenverschiebung[,] mit der sich eine »neue Praxis« entwirft.⁴⁹

Was sich in diesem Absatz konturiert, ist das Soziale als singulär-plurales Kräftefeld, wie wir es bereits und insbesondere im *Teatr Powszechny* sowie in den Versammlungspraktiken des *Asilo* kennengelernt haben. Gemeinsam denken bedeutet hier nicht, einer Meinung zu sein, sondern in einer ständigen Fremdbegegnung und Selbstbefragung das Gemeinsame als das Geteilte *und* als das Teilende zu verhandeln. So soll eine »Praxis des Austausches, der Verständigung und des Zusammenschlusses«⁵⁰ entstehen, die in ihrer Konkretion und Verkörpertheit zwar eine gewisse Verbindlichkeit hat, gleichzeitig aber beweglich und offen bleibt. In dieser prekären Balance von Territorialität und Deterritorialisierung scheint sich das kritische Projekt der *Vierten Welt* immer wieder zu aktualisieren.

Abschließend sei noch kurz gezeigt, dass und wie dieses Prinzip der dynamischen Verwebung von Konkretion und Offenheit nicht zuletzt die institutionelle Praxis informiert: Wie insbesondere in Neapel und Skopje führt die enge Verzahnung von Theorie und Praxis auch in der *Vierten Welt* dazu, der Produktionspraxis ein besonderes Augenmerk zu widmen. Die strukturellen Bedingungen der vor Ort stattfindenden Tätigkeiten und ihrer Organisation werden kontinuierlich reflektiert. Möglicherweise bestehenden Zwängen will man mit alternativen Formen des Tuns begegnen. So richtet sich der bei der Eröffnung der *Vierten Welt* im Zentrum stehende Kollaborationsgedanke explizit gegen die Projektökonomie des zeitgenössischen Kreativbusiness im Berlin der Zweitausenderjahre. Denn in dieser Ökonomie müssen sich Kunstschafter als autonome Unternehmer ihrer selbst sowie als Konkurrenten von Kollegen behaupten, mit denen sie kaum mehr als das Gefühl sozioökonomischer Prekarität verbindet. Das Gründungspamphlet fordert in diesem Sinne einen Ort der Solidarität und Zusammenarbeit gegen eine Ökonomie der Vereinzelung: »Schluss mit dem Projektgehuber! Entmachtet die Kuratoren! Zerschlagt die Netzwerke! Unterbrecht die Zirkulation! KOLLABORIERT MIT DER VIERTEN WELT!«⁵¹

Die enthusiastische Affirmation der Verbindung mit anderen setzt sich offenbar auch unabhängig davon fort, ob der Begriff »Kollaboration« nun im Namen des Ortes vorkommt oder nicht. Vor wie nach der Streichung dieses Begriffs habe man die künstlerische Arbeit »aus einem realen Bezug zu anderen Künstlern und deren Arbeit«⁵² heraus entwickelt und das

⁴⁹ Vierte Welt, *Gründungspamphlet*.

⁵⁰ Vierte Welt, *Für ein Theater nach dem Projekt*.

⁵¹ Vierte Welt, *Gründungspamphlet*.

⁵² Vierte Welt, *Für ein Theater nach dem Projekt*.

Gesamtprogramm auf Grundlage der Verbindungen konzipiert, die sich zwischen einzelnen künstlerischen Positionen und je aktuellen Fragestellungen ergaben:

[M]an muss die Arbeiten der Künstler an so einem Ort zusammen denken. In eine Beziehung setzen. Verbindungen herstellen und daraus ein Programm erarbeiten[,] das seine eigene, man könnte sagen innere Kohärenz entwickelt.⁵³

Nicht ein kuratorischer Leitgedanke scheint mithin für die Programmdramaturgie der *Vierten Welt* maßgeblich, sondern die vielfältige Gesamtheit der Bezüge, die den Ort mit den in ihm verkehrenden Menschen, mit den in ihm ausgesprochen Worten und mit der ihn umgebenden Nachbarschaft verbindet.

Diese Form von Konnektivität wird ergänzt um ein Prinzip der Kontinuität, denn die in der *Vierten Welt* tätigen Kunstschaaffenden sollen jenseits von festgelegten Premierenfristen und über einzelne Projektzusammenhänge hinaus thematischen Interessen nachgehen können, die Zusammenarbeit mit anderen vertiefen und wachsen lassen. Die Performerin, Musikerin und Wissenschaftlerin Mariel Jana Supka, die in mehreren in der *Vierten Welt* entstandenen Produktionen mitgewirkt hat, schreibt diesbezüglich:

Allem voran habe ich hier einen Ort gefunden, wo ich nicht primär dazu gebeten bin, zur Umsetzung einzelner, in sich abgeschlossener Projekte beizutragen, sondern eine Kontinuität innerhalb eines gemeinsamen Arbeitens zu entwickeln.⁵⁴

Kontinuität werde durch eine insbesondere in den Theaterreihen Ausdruck findende »Praxis jenseits des Projekts« ermöglicht und im Bestehen auf die Notwendigkeit einer Basis- und Spielstättenförderung auch der Kulturpolitik gegenüber als Recht eingefordert. Die *Vierte Welt* lade Kunstschaaffende inmitten einer von Projektökonomie und kreativem Unternehmertum geprägten städtischen Konstellation dazu ein, die »Arbeit nicht von der Totalität des singulären ästhetischen Konzepts, sondern aus einem Kontinuum heraus zu denken« und »aus einer Kritik der Gegenwart angemessene Produktionszusammenhänge zu erfinden und zu gestalten«.

Im zweiten Teil dieser Topographie soll nun genau dieser Nexus zwischen Gegenwartskritik und alternativer Praxis nachvollzogen werden. Worauf *antwortet* die *Vierte Welt* als alternativer Produktionszusammenhang in einem abgelegenen Winkel der »Kultur- und Kreativhauptstadt«? Welches Problem gibt der Ort auf diese Weise zu denken? Und was sagt dies über die zeitgenössische Konstellation aus?

⁵³ Peters, »Wir waren die Vorreiter des Neoliberalismus«.

⁵⁴ Hier und im Folgenden: *Vierte Welt, Für eine Vierte Welt!*.

Wo Kunst Kapital(e) wird

Ein Blick ins Imageportal der Stadt Berlin zeigt, wie die deutsche Hauptstadt gegenwärtig versucht, sich als »Kultur und Kreativhauptstadt«⁵⁵ für Besucher, Touristen und vor allem junge Unternehmen attraktiv zu machen. Dabei sind beide semantische Komponenten der Marketingphrase wichtig: Einerseits soll Berlin als ihres Namen würdige *Hauptstadt* erscheinen, als wichtiger Knotenpunkt innerhalb eines globalen Netzes moderner Metropolen. Gleichzeitig will sich die Stadt als *Zentrum der Kreativität und der Kunst* vermarkten, als weltweite Anlaufstelle für künstlerische Tätigkeiten, Berufe und Lebensweisen. Das zeitgenössische Image der Stadt Berlin ist maßgeblich an die Ideen der Kreativität, des individuellen Schöpfergeistes und einer vermeintlich alternativen Lebensweise geknüpft, die traditionell mit der Figur des mittellosen Künstlers oder Bohemiens assoziiert wird. Die alte Hauptstadt Deutschlands konnte unter anderem dadurch wieder *Kapitale* werden, dass sie Kreativität und Kunst als Wertschöpfungsquelle entdeckte und ins Zentrum ihrer Selbstvermarktungsstrategie stellte. Im gleichen Zuge konsolidierte sie sich wirtschaftlich durch den Boom des sogenannten kreativwirtschaftlichen Sektors, der bis heute besagtes symbolisches Kapital in ökonomisches umwandelt.⁵⁶

Wie ist dieser Prozess der Kapital(e)werdung im Einzelnen vonstatten gegangen? Welche strukturellen, materiellen und diskursiven Veränderungen haben sich im Berlin der Nachwendezeit vollzogen, um aus der ehemals geteilten, wirtschaftlich und politisch unbedeutenden Stadt die Kapitale der Kreativen zu machen, als die Berlin heute auf der symbolischen Weltkarte glänzt? Und welche Konsequenzen zeitigte das für diejenigen, die heute in der Stadt leben und arbeiten, vor allem im künstlerischen Bereich?

Megalomanie

Um den Entstehungsprozess der zukünftigen Hauptstadt der Kreativen und somit das zu verstehen, was sie noch heute bedingt und ausmacht, müssen wir an den entscheidenden Wendepunkt zurückgehen, den der Fall der Mauer 1989 für die 40 Jahre lang geteilte Stadt

⁵⁵ Berlin Tourismus & Kongress GmbH, *Berlin - Kultur- und Kreativhauptstadt*, <https://convention.visitberlin.de/de/berlin-kultur-und-kreativhauptstadt>, (02. 08. 2018).

⁵⁶ Im dritten Kreativwirtschaftsbericht der Stadt Berlin (2014) wird die kapitale Bedeutung der Kreativbranche für den hauptstädtischen Haushalt in acht Punkten zusammengefasst: »1) Kreativwirtschaft erwirtschaftet 8,5% der Bruttowertschöpfung in Berlin. 2) 10% der Umsätze der Berliner Wirtschaft werden von der Kreativwirtschaft generiert. 3) Umsätze der Berliner Kreativwirtschaft wuchsen seit 2009 um 28% (+3,6 Mrd. Euro). 4) [...] 5) Jedes fünfte Unternehmen in Berlin ist ein Unternehmen der Kreativwirtschaft. 6) Arbeitsmarktfaktor Kreativwirtschaft mit 186.000 Erwerbstätigen. 7) Rund 30.000 neue Jobs in der Kreativwirtschaft seit 2009. 8) Kreative Branchen weiterhin im Fokus der Politik.« vgl. Senatsverwaltung für Wirtschaft, Technologie und Forschung/Der Regierende Bürgermeister von Berlin, Senatskanzlei - Kulturelle Angelegenheiten/Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt, *Dritter Kreativwirtschaftsbericht*, Berlin 2014, https://www.berlin.de/sen/kultur/kulturpolitik/kulturwirtschaft/dritter_kreativwirtschaftsbericht.pdf, (13. 08. 2018).

bedeutet hat. Nach Zusammenbruch des sozialistischen Systems im Osten Europas sieht sich Berlin »praktisch über Nacht«⁵⁷ mit der Aufgabe konfrontiert, nach vier Jahrzehnten Bonner Republik wieder bundesdeutsche Hauptstadt zu werden. In doppelter Hinsicht stellt sich diese Aufgabe als Kapitalisierungsauftrag dar. Erstens soll Berlin wieder Hauptsitz der deutschen Regierung werden, weswegen schnellstmöglich der »direkte Transfer der Institutionen, Eliten und Ressourcen aus dem Westen« in die alte neue Kapitale im Osten organisiert werden muss. Zweitens soll die Stadt flächendeckend die kapitalistische Wirtschaftsform Westdeutschlands übernehmen und sie ihrem vormals sozialistisch regierten Teil, dessen Produktions- und Verkaufsstätten sowie den ansässigen Konsumenten in kürzester Zeit überstülpen. Zwei völlig unterschiedliche Wirtschaftssysteme sollen mitsamt ihrer jeweiligen ideologischen Referenz zum neuen Zentrum des »ready-made-state« zusammengeschmolzen werden, das es mit den anderen Hauptstädten Europas und der Welt in Sachen wirtschaftlicher Solidität, politischer Strahlkraft und symbolischer Attraktivität aufnehmen kann. Diese doppelte »Aufgabe, eine *capital city* zu entwerfen« – also einerseits eine ihres Namens würdige Haupt-Stadt und andererseits eine Stadt mit kapitalistischer Produktionsweise – führt bei Politikern, Städteplanern und Investoren zu einer Expansionshoffnung, die sich Kritikern schon damals als »Goldrauschmentalität« darstellt. Man plant große, mitunter größenwahnsinnig anmutende Bauprojekte, verkauft Stadtraum an kapitalschwere Investoren, versucht, die zerfledderte Stadtverwaltung durch Zentralisierungsmaßnahmen hauptstadtfähig zu machen und bemüht sich nicht zuletzt darum, den urbanen Raum von allem zu reinigen, was dem glanzvollen Image der weltläufigen Hauptstadt abträglich erscheint.⁵⁸ So gesehen übersetzt sich das Kapitale-Werden Berlins in ein allgemeines, ungebremses Streben nach *Größe* und *Expansion*, das sich im Wirtschaftsbereich in umfassenden Privatisierungsmaßnahmen und Investmentinitiativen, auf diplomatischer Ebene im Drängen auf Internationalisierung und gesellschaftspolitisch im Anstieg der Sicherheits- und Reinigungsmaßnahmen niederschlägt. Am deutlichsten wird »Berlins Megalomanie«⁵⁹ jedoch vielleicht im Bereich der symbolischen Repräsentation spürbar: Man träumt von der »Metropole der Zukunft«, vom

⁵⁷ Hier und im Folgenden: Matthias Bernt/Britta Grell/Andrej Holm (Hg.), *Berlin Reader. A Compendium on Urban Change and Activism*, Bielefeld: transcript 2014, S. 23ff. Übersetzungen L.S.

⁵⁸ Zur »Säuberung« und Sicherung des öffentlichen Raums im kapitalisierten Berlin vgl. Volker Eicks Aufsatz »Berlin wird Hauptstadt, aber sicher ...« von 1995. In englischer Übersetzung wiedergegeben in ebd., S. 33-45. Im Anschluss an Michel Foucaults Vorlesung »Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernementalität I« haben u.a. die Politikwissenschaftler Henning Füller und Nadine Marquardt den für unsere Untersuchung relevanten Zusammenhang zwischen Sicherheitsdispositiven im urbanen Raum und neoliberalen Regierungstechniken beschrieben: Henning Füller/Nadine Marquardt/Susanne Heeg/Robert Pütz/Georg Glasze, *Die Sicherstellung von Urbanität. Innerstädtische Restrukturierung und soziale Kontrolle in Downtown Los Angeles*, Münster: Westfälisches Dampfboot 2010.

⁵⁹ Der erste Teil des »Berlin Reader« dokumentiert den »Hauptstadtrausch« der unmittelbaren Nachwendezeit unter der Überschrift »Berlin's Megalomania«. Hier und im Folgenden: Bernt/Grell/Holm, *Berlin Reader*, S. 23ff.

»neuen Berlin« oder einfach von »Berlin, der Kapitale. Was sonst?« – wohlgemerkt allesamt Bezeichnungen, die der Stadt abgesehen von den vagen Aspekten der Neuheit [*Zukunft, neu*] und der Größe [*Metropole, Kapitale*] keinerlei qualitative Eigenschaften zuschreiben oder andere symbolische Konturen verleihen.

Vielleicht ist es nicht zuletzt dieser symbolischen Leere geschuldet, wenn sich inmitten der Euphorie schon damals, zu Beginn der Neunzigerjahre, viele Soziologen, Urbanisten und Historiker dem »Hype des neuen Berlins« gegenüber skeptisch zeigten. Im Anbetracht des generellen »Wachstumsdruck[s]«⁶⁰ befürchteten sie, dass Zeitdruck und Kosten in einem immer unübersichtlicheren Beschleunigungsprozess ansteigen und dem »Unternehmen Berlin« (in der Formulierung des CDU-Politikers Eberhard Diepgen) Sozial- und Orientierungskrisen bescheren werden:

Berlin wird auf jeden Fall wachsen, und zwar viel zu schnell, als da seine Bau- und Steuerungskapazitäten diesem Wachstum gewachsen wären. Nicht *ob* Berlin wächst, war die Frage vor der Hauptstadtentscheidung, sondern *wie schnell, wie chaotisch und wie rücksichtslos* gegenüber schwächeren Interessen.⁶¹

Die Hauptstadteuphorie droht langfristig Prekarisierungs-, Armuts- und Verdrängungsphänomene hervorzurufen und durch ihr Geschwindigkeitsdiktat gleichzeitig die reflexive Kapazität auszuschalten, mit diesen Problemen und ihren Ursachen analytisch und vorausschauend umzugehen. Die möglichen Konsequenzen der Megalomanie schweben im Berlin des Postwenderauschs wie Damoklesschwerter über der Stadt. Folglich müssen die Strategen der doppelten Kapitalisierung Berlins einem größeren Rechtfertigungsdruck standhalten. Sie müssen Argumente liefern, die die flächendeckende Einführung des kapitalistischen Wirtschaftssystems ebenso wie die Wiederernennung Berlins zur bundesdeutschen Hauptstadt richtig und »auf jeden Fall« erstrebenswert erscheinen lassen und damit Befürchtungen und Zweifel wie den folgenden ausschalten:

[M]an kann Zweifel daran haben, ob wirklich alle, die sich für Berlin einsetzten, dies taten, weil es kein Ausweichen vor der Geschichte geben soll; ob nicht vielmehr eine große Hauptstadt das Ziel ist, weil sie darin auch ein großes Deutschland sehen möchten, Großmannssucht des Nachzüglers, der immer noch und schon wieder Angst hat, klein zu erscheinen im Vergleich zu den europäischen Nachbarn.⁶²

Kurzum steht mit der Hauptstadtwerdung Berlins die symbolische Bedeutung der Stadt auf dem Spiel. Für welche Werte und Ideale, für welche Lebensformen und Gerechtigkeitsnormen, für welchen »Geist« die neue Hauptstadt in Zukunft stehen soll, ist

⁶⁰ Hartmut Häußermann/Walter Siebel, »Berlin bleibt nicht Berlin«, in: *Leviathan*, 19. Jg., 3/1991, S. 353–371, hier S. 370.

⁶¹ Ebd., S. 368.

⁶² Ebd., S. 356.

nach dem krisengeschüttelten ›kurzen 20. Jahrhundert‹ keineswegs entschieden. Wie muss das symbolische Kapital der Metropole geartet sein, damit sie innerhalb Deutschlands und vor allem im internationalen Vergleich wieder *groß*, wieder *Kapital(e)* werden *kann* – im Sinne eines Vermögens und im Sinne eines Rechts?

Ein neuer Geist

Diese Frage nach dem symbolischen *Wofür* der neuen Hauptstadt Berlin kann auch anders gestellt werden: Auf welches symbolische Referenzsystem muss sich die Kapitalisierungsstrategie in Berlin berufen, um einerseits legitim und erstrebenswert zu erscheinen und dabei andererseits immer schon an der eigenen Realisierung zu arbeiten? Auf welchen *Geist* kann sich der Kapitalismus in der neuen Hauptstadt stützen, um die schwerwiegenden, mit seiner Etablierung verbundenen Maßnahmen und Umwälzungen sowie deren mehr als ambivalente Konsequenzen zu legitimieren und dabei gleichzeitig die eigene Implementierung effektiv voranzutreiben?

Das, was hier ›Geist‹ genannt wird, ist innerhalb des Kapitalisierungsprozesses umso wichtiger, als die wirtschaftliche Ratio allein, wie die kritischen Beiträge zeitgenössischer Beobachter zeigen, nicht ausreicht, um die rabiate Durchsetzung der Kapitalisierungsmaßnahmen nach der Wende zu rechtfertigen und ihre tatsächliche Umsetzung sicherzustellen. Investment, Spekulation, Zentralisierung und Privatisierung bringen zu viele unmittelbare Ängste und Benachteiligungen mit sich, als dass ihre Vorteile – wirtschaftliches Wachstum, administrative Effizienz und wettbewerbsförderliche Eigentumsdynamiken – von der grundsätzlichen Güte eines Systems überzeugen könnten, das aus sich selbst heraus keineswegs »auf ein Allgemeinwohl oder zumindest auf die Interessen eines Gemeinwesens in Gestalt eines Volkes, eines Staates oder einer sozialen Klasse Bezug [nimmt]«⁶³. Um flächendeckend überzeugend, attraktiv und gewissermaßen alternativlos zu wirken, muss sich der Kapitalismus im neuen Berlin einen *neuen Geist* zulegen, ein symbolisches Versprechen, das nach innen den Kapitalisierungsprozess legitimiert und die Stadt nach außen hin zu einem Objekt kollektiver Begierde, ihr ›Bild‹ zu einem Anziehungsfaktor für neue Arbeitskräfte, Unternehmer und Touristen sowie zum Ausweis der Wettbewerbsfähigkeit auf dem globalen Markt macht. Berlin muss zur wertversprechenden Marke werden, wobei der Brand-Charakter der Stadt als jenes fehlende symbolische Versprechen fungiert, das nach innen *legitimiert* und nach außen *aktiviert*.

⁶³ Boltanski/Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, S. 58. Seitenbelege im Folgenden in eckigen Klammern hinter dem jeweiligen Zitat.

Das zur Marke verdichtete symbolische Versprechen der neuen Hauptstadt kann dabei weder dem ja gerade zu konsolidierenden Bereich der Wirtschaft entstammen, noch kann auf die prekäre politische Konstellation, die sich auf die primär wirtschaftliche Problematik der Systemumgestaltung reduzieren lässt, zurückgegriffen werden. Vielmehr muss das im Stadtmarketing instrumentalisierte Image des neuen Berlins einem anderen Daseinsbereich als dem entstammen, den es letztendlich begründet – oder, anders gesagt: »Zum Erhalt seiner Mobilisierungskraft wird der Kapitalismus also aus ihm äußerlichen Ressourcen schöpfen müssen« [58]. Er muss ein symbolisches Kapital erfinden oder zumindest eines aufdecken, das bereits potenziell in seiner Umgebung angelegt, aber eben noch nicht kapitalisiert ist:

Der Geist, der den Akkumulationsprozess zu einem gegebenen Zeitpunkt begünstigt, ist [...] durchdrungen von zeitgleichen kulturellen Erzeugnissen, die [...] zu ganz anderen Zwecken entwickelt wurden als zur Rechtfertigung des Kapitalismus. [59]

Nur scheinbar paradoxerweise entdeckt der Hauptstadtgoldrausch im Berlin der Nachwendzeit derartige kulturelle Erzeugnisse an den Orten, »an denen sich [einst] die Künstler und die Halbwelt traf[en], Bohemiens und Utopisten, Dissidenten, Tagträumer, ewig Suchende, Philosophen, Randexistenzen, Stasispitzel und Doppelgänger«⁶⁴, an den physischen und imaginären Orten einer ehemaligen ›Bohème des Ostens‹. War deren Lebensstil, den Kreativität und Improvisationsgabe, Spontaneität, Weltoffenheit, Libertinage und Individualismus prägten, im sozialistischen Deutschland noch aus der Not geboren beziehungsweise Teil einer trotzigsten Oppositionshaltung gegenüber dem rigiden DDR-Regime, so wirkt er in der Kapitalschwemme der frühen Neunzigerjahre plötzlich schick und begehrenswert, wie die Publizistin Jutta Voigt in ihrem literarischen Rückblick festhält:

Als der Kalte Krieg vorbei war und Mercedessterne auch am Himmel über Köpenick glitzerten, öffnete sich zwischen dem Müll von Mitte und dem Mythos von Prenzlauer Berg das Paradies – zwischen verlassenen Bunkern, Banken und leeren Wohnungen, deren offene Türen man nur aufzustößen brauchte, um einzuziehen und sich einzurichten. Im Chaos der Verhältnisse erhob sich die Chance eines anderen Lebens auf einem klassenlosen, mauerfreien Terrain, wo der Technosound tobte und die Lebenslust. Veränderung war der Zustand der Stunde. Um auch die Gunst der Stunde zu nutzen, strömten junge Abenteurer aus Hamburg, Hannover, Wanne-Eickel, Leipzig, Dresden und Zwickau nach Berlin, genauer nach Ostberlin: Du bist so wunderbar, Berlin! Die Utopie eines einzigartigen, unverwechselbaren, freien Lebens raste auf historischem Boden, der niemandem gehörte als dieser hedonistischen Jugend, die sich unter dem weiten Mantel der Geschichte versammelte, sich berauschte an den ungeahnten Möglichkeiten einer fröhlichen Anarchie.⁶⁵

⁶⁴ Tanya Lieske, »Kollektiver Eskapismus als Lebenselixier. Bohème in der DDR«, in: *Andruck - Magazin für Politische Literatur (Deutschlandfunk)*, 05. 12. 2016, https://www.deutschlandfunk.de/boheme-in-der-ddr-kollektiver-eskapismus-als-lebenselixier.1310.de.html?dram:article_id=373188, (15. 08. 2018).

⁶⁵ In ihrem Buch »Stierblutjahre« porträtiert Voigt die Künstlerszene der DDR von kurz nach Kriegsende bis zum Fall der Mauer. Vgl. Jutta Voigt, *Stierblutjahre. Die Bohème des Ostens*, Berlin: Aufbau 2016, hier S. 13.

Mit der für den DDR-Untergrund charakteristischen Lebensweise – historische Wurzel der noch heute operativen City-Branding-Strategie – findet der Kapitalismus in Berlin einen neuen Geist, »der einerseits attraktive und aufregende Lebensperspektiven, andererseits aber auch Sicherheitsgarantien und sittliche Gründe für das eigene Tun« [64] verspricht. Die anarchistische, antihierarchische Energie wirken wie ein Garant der Überlebensfähigkeit, das mit ihr verbundene Bild des freien, erfindungsreichen Individuums weckt die Hoffnung auf einen autonomen und abwechslungsreichen Lebenswandel und die euphorischen Erinnerungen an den Zusammenhalt innerhalb heterogener Konstellationen verheißen Gemeinschaft und Geselligkeit. Kreativität, Spontaneität, Authentizität und Freiheit werden auf diese Weise zu den zentralen symbolischen Referenzpunkten des Rechtfertigungssystems, auf das sich der Kapitalismus im neuen Berlin der 1990er Jahre als auf seinen Geist bezieht. Er verwandelt sich undifferenziert das Versprechen dieses in einer bestimmten historischen Konstellation gewachsenen künstlerischen Lebensstils an, »um dem Rechtfertigungsbedürfnis derjenigen Menschen zu begegnen, die am kapitalistischen Akkumulationsprozess« [60] – oder sagen wir: am Kapital(e)-Werden Berlins – beteiligt sind, weil sie diesen als Arbeitskräfte und Konsumenten mittragen. So gesehen bietet das Berlin der Postwendezeit im rasanten Sog des Hauptstadtrauschs und bei gleichzeitiger Abwesenheit einer symbolischen Konsistenzebene eine historisch bedingte Leerstelle. In diesem auffallend glatten Raum kann sich *der neue Geist des Kapitalismus*, wie Boltanski und Chiapello den ideologischen Rahmen des neoliberalen Dispositivs beschrieben haben, besonders gut entfalten und die mit ihm verknüpften spezifischen Regierungs- und Subjektivierungsmechanismen nahezu ungehindert und quasi unbemerkt etablieren⁶⁶: Mit dem Lebensstil des ehemaligen DDR-Untergrundes findet der Kapitalismus in Berlin kulturelle Erzeugnisse, »die bereits sein ideologisches Umfeld bilden und die vor allem den kapitalismuskritischen Ansätzen

⁶⁶ Dies gilt unabhängig davon, ob man wie Boltanski und Chiapello davon ausgeht, dass es sich bei dieser Akkulturation des kreativen Lebensstils um einen historisch auf die Zeit nach 1968 datierbaren Wendepunkt handelt, oder davon, dass die Strukturelemente der sogenannten Künstlerkritik – Autonomie, Freiheitsstreben und Schöpferium – der Geschichte des Kapitalismus seit der Entstehung von Liberalismus und Biopolitik eingeschrieben sind und in der neo-liberalen Konstellation lediglich an eine prominentere Stelle kollektiver und individueller Normalisierungsprozesse rücken. Dies ist die Perspektive Isabell Loreys: »In diesem Sinne ist die zurzeit viel beklagte ›Ökonomisierung des Lebens‹ [hier der Lebensweisen der Subjekte, ihres (kreativen) Selbstbezugs und ihres Autonomiestrebens, L.S.] kein gänzlich neoliberales Phänomen, sondern eine Kraftlinie biopolitischer Gesellschaften, die gegenwärtig vielleicht auf eine neue Weise intelligibel wird. [...] Zwar wollten sich die durchaus dissidenten Praktiken alternativer Lebensweisen, die Wünsche nach anderen Körpern und Selbstverhältnissen immer auch vom Normalarbeitsverhältnis und den damit verbundenen Zwängen, Disziplinierungen und Kontrollen abgrenzen. [...] In den vergangenen Jahren sind jedoch genau diese alternativen Lebens- und Arbeitsverhältnisse immer stärker ökonomisch verwertbar geworden, weil sie die Flexibilisierung begünstigten, die der Arbeitsmarkt forderte. So waren Praktiken und Diskurse sozialer Bewegungen in den vergangenen dreißig, vierzig Jahren nicht nur dissident und gegen Normalisierung gerichtet, sondern zugleich auch Teil der Transformation hin zu einer neoliberalen Ausformung von Gouvernamentalität.« Lorey, »Gouvernamentalität und Selbst-Prekariisierung. Zur Normalisierung von KulturproduzentInnen«.

entstammen«, durch deren Akkulturation er sich aber strukturieren und konsolidieren kann, um allmählich »eine neue ideologische Konfiguration auszuformen« [64].

Stadt der Projekte

Tatsächlich werden durch die Subsumption des künstlerischen Lebensstils neue Marketingstrategien und Konsumpolitiken möglich, die Arbeitskräfte und Kapital mobilisieren⁶⁷ und das symbolische Versprechen von Freiheit, Autonomie und einem individuellen, kreativen Lebenswandel immer wieder aktualisieren. Dementsprechend verbindet zum Beispiel die 2008 vom Berliner Senat initiierte Marketingkampagne die Stadt als Lebens- und Arbeitsraum mit einem bestimmten Lebensstil: Unter dem Titel »be berlin« adressiert die City-Branding-Kampagne eine vermeintlich besonders berlinerische Alltags- und Lebensästhetik, die zusammen mit einer zur Mythenbildung neigenden Strategie der historischen Selbsterzählung (Hashtag #FreiheitBerlin) das Profil der selbstausgerufenen »Kultur- und Kreativhauptstadt« konsolidieren soll.⁶⁸ Auf diese Weise sind seit Mitte der 1990er Jahre viele Orte, die als traditionelle Schauplätze des alternativen Lebensstils galten, ins Blickfeld von Investoren und jungen Unternehmen gerückt, wie der Stadtsoziologe Andrej Holm am Beispiel der Hausbesetzerbewegung ausführt:

Dass sich [...] Aufwertungsprozesse sogar auf subkulturellen Praktiken aufbauen lassen, zeigt sich in der Überführung von Ausdrucksformen der Hausbesetzungsbewegung in die Marketingstrategien der Immobilienwirtschaft. So verweisen etwa Immobilienanzeigen im Berliner Bezirk Friedrichshain – mit über 30 besetzten Häusern in den 1990er Jahren eine regelrechte Hochburg der besetzten Häuser – regelmäßig auf die »lebendige Atmosphäre« und die »vielfältigen kulturellen« Angebote. Für die Vermarktung von modernisierten Luxuswohnungen in einem ehemals besetzten Haus wurden explizit die Artefakte der Besetzerzeit erhalten. In der Wohnungsanzeige heißt es: »Das Treppenhaus ist nach altem Vorbild instand gesetzt und geschmackvoll farblich gestaltet. Die schönsten Graffiti-Kunstwerke der Vergangenheit wurden mit Klarlack in das neue Treppenhaus integriert und erhalten.«⁶⁹

Über diese primär ökonomischen Konsolidierungseffekte hinaus – und das ist im hier diskutierten Kontext entscheidend – liefert der ehemals subversive, künstlerische Lebensstil mit seinen Referenzgrößen Freiheit, Autonomie, Kreativität und Individualismus die

⁶⁷ Die in der Dauerausstellung »Geschichte wird gemacht! Abriss und Aufbruch am Kottbusser Tor« des Friedrichshain-Kreuzberg Museums in Berlin versammelten dokumentarischen, statistischen und biographischen Zeugnissen bilden ab, wie seit Mitte der Neunzigerjahre vermehrt internationale junge Akademiker und Kunschtchaffende nach Berlin-Kreuzberg zogen, Start-Up-Unternehmen gründeten und das Interesse in- und ausländischer Investoren auf die historische Bausubstanz des Viertel lenkten. Vgl. auch Perl/Steffen, *1945-2015: Abriss und Aufbruch am Kottbusser Tor*.

⁶⁸ Das umfangreiche Internetportal der Kampagne ist online verfügbar unter: <https://be.berlin/>, (15. 08. 2018).

⁶⁹ Andrej Holm, *Wir bleiben alle! Gentrifizierung - städtische Konflikte um Aufwertung und Verdrängung*, Münster: Unrast 2013, S. 33f. Vgl. auch Voigt, *Stierblutjahre*, S. 14: »Im Hintergrund des Undergrounds lauerte schon der Verrat, der Goldtausch. Während die einen bis zur nächsten Party weiterschließen, waren andere, mit denen man nachts noch getanzt hatte, womöglich schon dabei, das Gebäude zu kaufen, in dem die Party stattgefunden hatte [...]. Die Kinder des Kapitalismus trugen ein Gen in sich, das sich nach kurzer Irritation zurückmeldete – das Eigentumsgen.«

Eckpunkte jener neuen ideologischen Konstellation, die das Leben in der neoliberalen Stadt der Gegenwart strukturiert und somit auch im neuen Berlin bestimmt, *wie* gearbeitet wird und *wie* sich die Einzelnen sich selbst und anderen gegenüber verhalten. Dass die Kapitalisierung Berlins historisch mit der Implementierung des als »Agenda 2010« bekannt gewordenen neoliberalen Reformprojekts der sozialdemokratisch geführten Bundesregierung Schröder zusammenfällt, wirkt aus diesem Blickwinkel weder überraschend noch zufällig.

Boltanski und Chiapello haben für diese spätkapitalistische Machtkonstellation, in der sich die Subjekte im Namen der kreativen Selbstentfaltung derart selbst regieren, dass sie ohne Disziplinierung durch »Makro-Institutionen wie den Staat und den Markt«⁷⁰ permanent zur Reproduktion der kapitalistischen Wertschöpfung beitragen, den Begriff der *projektbasierten Polis* geprägt. Als Ensemble »ganz allgemeiner Konventionen [...], die allgemeinwohlorientiert sind [und] eine universelle Gültigkeit beanspruchen«, gibt die projektbasierte Polis sozialen Konstellationen innerhalb der durch moderne Informationstechnologien gleichermaßen erschlossenen wie unübersichtlich gewordenen »konnexionistischen Welt« einen »normativen Bezugspunkt«. Dieser formatiert individuelle und kollektive Verhaltensweisen so, dass sie den Strukturprinzipien der konnexionistischen Welt entsprechen und sie als solche erhalten und reproduzieren [61]. »Projektpolis« heißt dieses Referenzsystem deswegen, weil das »generelle Äquivalenzmaß, an dem die Wertigkeit [frz. *grandeur*, L.S.] von Personen und Objekten gemessen wird« in der vernetzten, global und industriell gewordenen Welt das *Projekt* ist. Sobald die Aktivität als vermeintliches »Wesen des Menschen«⁷¹ die herkömmliche Opposition zwischen Arbeit und Nicht-Arbeit obsolet werden lässt, erscheint das Leben »als eine *Abfolge* von Projekten« [156]:

Gerade weil das Projekt eine Übergangsform darstellt, eignet es sich für eine vernetzte Welt: Die *einander ablösenden Projekte* wirken *netzerweiternd*, weil dadurch *die Zahl der Kontakte erhöht* und immer mehr Verbindungen geknüpft werden. [157]

Als zeiträumliche Organisationsform von Aktivität erlaubt das Projekt – ganz im Sinne des künstlerischen Lebensideals – größtmögliche Autonomie, Authentizität, Flexibilität und Konnektivität zu anderen, bewirkt dabei aber, dass sich sämtliche Verantwortlichkeiten – etwa für Sicherheit, Erfolg, Ansehen, Zukunft – sozusagen durch einen »Aufstieg des »Prinzips Verantwortung«⁷² in die Sphäre der Einzelnen verschieben.

⁷⁰ Tiqqun, *Kybernetik und Revolte*, S. 250.

⁷¹ Vgl. Martin Heidegger: »Es bedarf keiner Prophetie, um zu erkennen, daß die sich einrichtenden Wissenschaften alsbald von der neuen Grundwissenschaft bestimmt und gesteuert werden, die Kybernetik heißt. Diese Wissenschaft entspricht der Bestimmung des Menschen als des handelnd-gesellschaftlichen Wesens. Denn sie ist die Theorie der Steuerung des Planens und Einrichtens menschlicher Arbeit.« Zit. nach ebd., S. 30.

⁷² Ebd., S. 53.

In der projektbasierten Polis sind so implizite Verhaltensimperative wirksam, die gewisse Existenzweisen legitimieren und andere diskreditieren, oder – um es in der Sprache der hier gewählten Lektürerichtung zu sagen: die gewisse Subjektivitätstypen *groß* und andere *klein* erscheinen lassen.⁷³ Das Zeug zur Größe hat in der projektbasierten Polis, wer enthusiastisch, engagiert, flexibel, anpassungsfähig, polyvalent, wandlungsfähig, selbstständig, risikobereit und empathisch ist [158f.]. Klein hingegen bleibt, wer sich unflexibel zeigt, auf seinen Überzeugungen beharrt, lieber in autoritären Strukturen arbeitet, auf externe Sicherheiten beharrt, sich ungern vom angestammten Arbeitsplatz fortbewegt und stabile Bindungen schnell erworbenen Kontakten bevorzugt [166]. Die Größe des Einzelnen misst sich also an seinem Abstand zum Ideal des autonomen Kreativen, der selbstständig in temporären Projektkonstellationen arbeitet und dabei permanent mittels Vernetzung und Arbeit am eigenen Profil das Projekt der Selbstinszenierung vorantreibt.

Um diesen Abstand zum normativen Ideal zu verringern, nehmen viele selbstständig und kreativ Arbeitende die vermeintlich unausbleibliche Prekarisierung auf sozialer und wirtschaftlicher Ebene freiwillig in Kauf.⁷⁴ Ihre Arbeitskontexte sind wesentlich instabil, da sie stets in temporären Konstellationen arbeiten und nie sicher sein können, nach Abschluss eines Projekts unmittelbar Beschäftigung in einem anderen zu finden. Durch die so zum Prinzip werdende Freiberuflichkeit wird die Organisation in gemeinschaftlichen Emanzipationsformen erschwert und der Zugang zu traditionellen Garanten sozialer Sicherheit, wie Kranken-, Urlaubs-, Arbeitslosengeld oder Kündigungsschutz verunmöglicht. Wenn sich zudem Arbeit und Freizeit nicht mehr trennen lassen, sondern im Namen der Selbstprofilierung gleichermaßen der »Bedingung der Performativität«⁷⁵ unterstellt werden, wird es für die Einzelnen immer schwieriger, die Beziehung zu anderen als stabilisierenden Faktor und uneigennützig Form der sozialen Verbindung wahrzunehmen. Im Gegenteil, in einer von der »*grammaire du projet*«⁷⁶ durchwalteten Umgebung wird jede soziale Beziehung zur potenziellen Profitquelle und somit zum Ort der Selbst- und Fremdkontrolle [493ff.]. Dem »Imperativ der Steuerung seiner selbst und anderer« unterworfen, offenbart das Soziale in dieser Konstellation, inwiefern die Polis der Projekte das »*Dispositiv-Werden* des Menschen«

⁷³ Die bei Boltanski und Chiapello konsequent durchgehaltene semantische Opposition zwischen »grand« und »petit« zur Beschreibung der normativen Ge- und Verbote in Dispositiven im Allgemeinen verliert in der deutschen Übersetzung, die häufig auf Umschreibungen wie »hohe« oder »niedrige Wertigkeit« zurückgreift, deutlich an Schärfe. Gerade da die institutionelle Praxis der *Vierten Welt* hier als Versuch, »klein zu bleiben«, beschrieben werden soll, wollen wir das ursprüngliche Vokabular von Boltanski und Chiapello beibehalten.

⁷⁴ Vgl. Lorey, »Gouvernementalität und Selbst-Prekarisierung. Zur Normalisierung von KulturproduzentInnen«.

⁷⁵ Tiqqun, *Kybernetik und Revolte*, S. 32.

⁷⁶ Luc Boltanski/Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris: Gallimard 2011, S. 181. Die deutsche Übersetzung »projektbezogene Nominalgrammatik« ist in diesem Fall weitaus weniger griffig.

erwirkt.⁷⁷ Die Einzelne, die sich aus struktureller Sicht frei und autonom wähnen könnte, ist dabei in einem viel tieferliegenden Sinn ausbeutbar als in der (historisch älteren) Industriepolis, die, gerade weil sie »die Menschen als Maschinen behandelte«, die ursprünglich menschlichen Kapazitäten weder ansprechen wollte noch konnte [301]:

[D]ie neuen Strukturen, die ein umfassenderes Engagement fordern und sich auf eine subtilere Ergonomie stützen [...], dringen in gewisser Hinsicht gerade aufgrund ihrer größeren Menschlichkeit tiefer in das Seelenleben der Menschen ein, von denen erwartet wird, dass sie – wie es heißt – sich ihrer Arbeit hingeben. Dadurch ermöglichen sie erst eine Instrumentalisierung der [Arbeitenden] in ihrem eigentlichen Menschsein. [145]⁷⁸

Mit den Bedingungen des Großwerdens innerhalb der Polis der Projekte – Flexibilität, Konnektivität und Performativität – sind auch ihre kapitalen Probleme charakterisiert – Prekarisierung der Arbeit und des Lebens, Ökonomisierung des Sozialen, Selbstregulation des Einzelnen und der Gesellschaft. Das zeigt, inwiefern die in älteren Produktionsdispositiven subversiv erscheinenden Arbeits- und Lebenspraktiken der sogenannten Künstlerkritik mit dem Entstehen des neuen Geists des Kapitalismus »immer stärker ökonomisch verwertbar geworden« sind. Sie haben sich in die »in die gesellschaftliche Mitte [verschoben], also dorthin, wo sich das Normale und Hegemoniale reproduziert«⁷⁹. Was »innerhalb der Praxis und Repräsentation der klassisch modernen Gesellschaft vom 18. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts nicht hegemonialisierbar war«⁸⁰, nämlich Kunst, künstlerische Lebensweisen und Kreativität, spielt im neoliberalen Produktionsdispositiv eine zentrale Rolle. So haben weder Kunst, noch Künstler, noch künstlerische Institution in dieser Konstellation – die Berlin als »Kapitale der Kreativität« verkörpert – mehr automatisch etwas »Anti-Hegemoniales«⁸¹ an sich. Vielmehr droht der Raum der Kunst zu dem zu werden, was in der Industriepolis Fords Fabrik war: Schlüsselort des hegemonialen Produktionsdispositivs. Dieser Situation muss jede*r zeitgenössische Kunstschaaffende, muss jede zeitgenössische Kunstinstitution – namentlich in der selbsternannten »Kultur- und Kreativhauptstadt«, im »Paradies der Kreativen«, in der »Projektmetropole Berlin« – erst einmal ins Auge sehen.

⁷⁷ Tiqqun, *Kybernetik und Revolte*, S. 54.

⁷⁸ Analog dazu zitieren Tiqqun aus *Tausend Plateaus*: »In der organischen Zusammensetzung des Kapitals [also in der Ordnung des ›alten‹ Geists des Kapitalismus, L.S.] wird ein Regime der Unterwerfung des Arbeiters (menschlicher Mehrwert) durch das variable Kapital bestimmt und zwar hauptsächlich im Rahmen des Unternehmens oder der Fabrik. Wenn aber durch die Automatisierung das konstante Kapital proportional immer stärker zunimmt, der Mehrwert ein maschineller Mehrwert wird und der Rahmen sich auf die ganze Gesellschaft erstreckt, findet eine neue Unterjochung statt. Man könnte auch sagen, daß ein bißchen Subjektivierung uns von der maschinellen Unterjochung fortgeführt hat, während sehr viel davon uns dorthin zurückführt.« Deleuze/Guattari zit. n. ebd., S. 39.

⁷⁹ Lorey, »Gouvernementalität und Selbst-Prekarisierung. Zur Normalisierung von KulturproduzentInnen«.

⁸⁰ Andreas Reckwitz, *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*, Bielefeld: transcript 2016, S. 187.

⁸¹ Ebd., S. 174.

»Vorreiter des Neoliberalismus«⁸² seien Theatermacher Dirk Cieslak, sein Kollektiv Lubricat und weitere Kollegen gewesen, als sie in den 1990er Jahren am »Existenz-Gründungs-Rausch der Nach-Wende«⁸³ teilnahmen und 1996 zum Aufbau der Sophiensaele beitrugen, die heute als eine der wichtigsten Produktionsstätten der sogenannten Freien Szene in Berlin gelten. Als Bewegung, die sich »seit Ende der 80er Jahre unter der Fahne des ›freien Projekt-Machens‹ gegen die behäbigen und muffig gewordenen OFF-Strukturen aus den 70er Jahren und gegen das institutionalisierte Theater herausgebildet« habe, sei das Freie Theater von der Situation einer neu zu erfindenden Stadt, die über viele ungenutzte, undefinierte Räume verfügte, nach dem Fall der Mauer besonders angesprochen worden. Demnach war es gerade die Kombination aus einer für die Künstlerkritik typischen Forderung nach Autonomie und Authentizität einerseits und dem Überfluss funktional unterdeterminierter Räume andererseits, die Berlin zur ›Stadt der Projekte‹ machte und nach außen das Versprechen kommunizierte, in der neuen deutschen Hauptstadt sei »Selbstentfaltung durch Projektvielfalt« [134] ein garantiertes Gut. In der Folge habe dann, berichtet Cieslak, ein »schleichender Wandel« eingesetzt, der dazu führte, dass es »mehr Geld« gab, »die Idee des freien Produzenten [...] stark« wurde und sich schließlich »nach und nach ein Markt entwickelt[e]«⁸⁴.

Majoritärer und minoritärer Gebrauch der Kunst

Allein die in diesem kurzen Rückblick des Theatermachers präsente (und von uns kursiv hervorgehobene) Lexik des Wachstums macht deutlich, dass sich im Laufe dieser Entwicklung – die raumzeitlich mit der oben skizzierten Kapital(e)werdung Berlins zusammenfällt – Kräfteverhältnisse verschoben und Größenordnungen verändert haben. Ehemals eher randständige, *kleine* Phänomene (wie die freie Theaterszene) können so heute zu dem gezählt werden, was in der städtischen Gesellschaft, ihrer wirtschaftlichen Ordnung und ihrem symbolischen Referenzsystem als *groß* gilt. Dabei ist weniger eine zahlenmäßige »Mehrheit« oder eine »größere Menge« gemeint, als vielmehr ein »Maßstab, im Vergleich zu dem die anderen Mengen, wie groß sie auch sein mögen, kleiner genannt werden«⁸⁵; ein Maß also, das willkürlich einen Standard festlegt. Mit der Projektarbeit und dem Autonomieanspruch sind zwei wichtige strukturelle Elemente der Künstlerkritik, die sich die

⁸² Cieslak in Peters, »Wir waren die Vorreiter des Neoliberalismus«.

⁸³ Hier und im Folgenden: Vierte Welt, *Für ein Theater nach dem Projekt*.

⁸⁴ Cieslak in Peters, »Wir waren die Vorreiter des Neoliberalismus«. Hervorhebungen L.S. Cieslak beschreibt seine Teilhabe an diesem Prozess retrospektiv als ›Hineinstolpern‹ in der unübersichtlichen Situation eines historischen Wandels.

⁸⁵ Deleuze, »Ein Manifest weniger«, S. 68. Seitenbelege im Folgenden in runden Klammern hinter dem jeweiligen Zitat.

Akteure der freien Szene in den Achtziger- und Neunzigerjahren als emanzipatorische Elemente auf ihre Fahnen schrieben, zu zentralen Bestandteilen des neuen Maßstabs geworden. Aus dem Blickwinkel der historischen Verknüpfung von Liberalismus und Biopolitik lässt sich sogar sagen, dass dieser heute »majoritär gebrauchte« (50) Diskurs schon damals den Rahmen vorgab, in dem sich die Projektpolis einrichten und entfalten konnte:

Das Freie Theater als Projekt-Avantgarde ist mit seiner Produktionsweise und seinen Produktionsbedingungen zum identischen Spiegelbild der liberalisierten Ökonomie geworden, die in alle Ritzen des Lebens, der Gesellschaft und des Privaten eingedrungen ist und die Menschen durchformt.⁸⁶

Cieslak zufolge gleicht die gegenwärtige Kunst- und Theaterszene des zum »Magnet[en]« gewordenen Berlins einem »grandiose[n] Betrieb«. Dessen Marktgesetze seien »so stark«, dass viele »unter einem extremen Druck« stünden. Als identisches Spiegelbild einer totalisierenden Wirtschaftsform sind der Diskurs der freien Kunstschaaffenden – das heißt das symbolische Referenzsystem der freien künstlerischen Arbeit mit seinen Sinnelementen der Kreativität, der Flexibilität, der Authentizität und der Freiheit – und die mit ihm verknüpften Praktiken – namentlich die Arbeit in Projekten und Netzstrukturen sowie die Koordination durch Manager-Kuratoren – seit den Neunzigerjahren majoritär geworden. Zumindest haben sie sich in eine Sprache verwandelt, die »als Machtverhältnis und Machtindex behandelt« und somit als eine »Sprache der Macht« gebraucht wird (47ff.).

Von diesen Erkenntnissen, die die Veröffentlichungen der *Vierten Welt* immer wieder mit unterschiedlichen Akzenten durchexerzieren, geht die ästhetische und diskursive Tätigkeit an diesem Ort aus. Sie beruht auf der Einsicht, dass Kunst und insbesondere Theater inzwischen ihren zumindest in der Moderne unangefochtenen Anspruch restlos eingebüßt haben, subversive oder auch *minoritäre* Gegen-Institutionen zu sein. Im Gegenteil: Die Theaterinstitution der Gegenwart muss der Gefahr ins Auge sehen, als sozialer Raum genau jenes Schicksal des Majoritärwerdens zu erleiden, das vor ihr, im alten Geist des Kapitalismus, andere typische Produktionsstätten ereilte, als zunächst die Fabrik und dann das Büro zu emblematischen Raumfiguren bestimmter Machtkonstellationen stilisiert wurden. Wenn die Mitglieder der *Vierten Welt* mit der Einrichtung dieses Ortes also primär die Frage »stellen[,] wie Räume aussehen müssen, die sich den Wirkkräften der Verwertungsmechanismen des Marktes entziehen«⁸⁷, kann ihr Anliegen auch als Versuch beschrieben werden, innerhalb des Kapital-Werdens der »Kreativhauptstadt« klein zu bleiben.

⁸⁶ Vierte Welt, *Für ein Theater nach dem Projekt*. Hervorhebung L.S.

⁸⁷ Cieslak in Peters, »Wir waren die Vorreiter des Neoliberalismus«.

Vierte Welt. Nicht die ›erste‹ Welt wird mit diesem Namen auf den Plan gerufen, die Große, in der sich Macht und Kapital konzentrieren, und die sich spätestens seit Beginn der Neuzeit eines vermeintlich exklusiven Anspruchs auf Fortschritt, Expansion und Wohlstand rühmt. Ebenso wenig wird die ›zweite‹ Welt adressiert, deren Zusammenbruch die Größe der ersten nur noch konsolidiert zu haben scheint. Nicht einmal die ›dritte‹ Welt kann dem Theaterort Pate stehen, ist sie doch nur dadurch als solche sichtbar, dass sie die erste Welt aus ihrer majoritären Perspektive heraus von ihr abgegrenzt, sie als Ensemble der ›Entwicklungsländer‹ »verplant, repräsentiert, normalisiert, historisiert« und damit »dem majoritären Tatbestand integriert« (71). Der Name *Vierte Welt* hingegen scheint das zu suchen, was als Gemeinschaft all derer, »die sozusagen keine Zukunft ha[b]en«⁸⁸, aus dem Schema der globalen Kategorisierung herausfällt und sich auf diese Weise dem majoritären Tatbestand entzieht. In diesem Sinne wirkt der Name des Theaterorts als Affirmation von *Minorität*

als die Lage einer Gruppe, die, wie groß auch immer ihre Zahl sein mag, von der Mehrheit ausgeschlossen ist oder auch eingeschlossen, aber als untergeordnete Fraktion im Verhältnis zu einem Maßstab, der das Gesetz bestimmt und die Mehrheit festlegt. (72)

Bis heute wirkt die Geste ihres Namens in die ästhetisch-ethische Haltung der *Vierten Welt* hinein und fungiert selbst als »Figur des minoritären Bewußtseins als Vermögen« (68). Innerhalb der Polis der Projekte, in dem künstlerisches Denken aufhört, »Kunst zu sein und anfängt, Demagogie zu werden« (69), versucht die Theaterinstitution *Vierte Welt* mit ihrem Namen ein »Minderheitsbewußtsein« zu behaupten, das wie »die Fluchtlinie in der Struktur« über selbige hinausweist (70, 73).

Im Hinblick auf die künstlerische und diskursive Praxis gemahnt dieser Name gewissermaßen an die Aufgabe, innerhalb einer ›großen‹ Sprache – eines zum Maßstab gemachten Diskurses – Mittel und Wege zu finden, »dem *Machtsystem* zu entkommen, von dem sie strukturiert wird, und der Handlung im *Herrschaftssystem*, von dem sie organisiert wird« (56). Im Wissen darum, dass der neue Geist des Kapitalismus vom Diskurs der Kunst, ihren Weisen des Sagens und des Tuns, majoritären Gebrauch macht, verschreibt sich die *Vierte Welt* der Aufgabe, in einer diskursiven und ästhetischen Praxis nach den »minoritären Gebrauchsweisen« dieser Sprache zu suchen. Es geht darum, das ihr »zutiefst innewohnend[e] schöpferisch[e] Vermögen« zu befreien und es in den Variationslinien des minoritären Gebrauchs zu reaktivieren (50ff.). In gewisser Weise wird in der *Vierte Welt* so an einer Fluchtlinie aus dem Dilemma der Künstlerkritik heraus gearbeitet, da diese sich selbst als dem kapitalistischen Akkumulationsprozess einverleibt erfahren muss. Indem die *Vierte Welt* als

⁸⁸ Cieslak in Hohnhorst, *Theater jenseits des Projekts*.

kritische Institution darauf besteht, dass diese Vereinnahmung nicht der Sprache der Künstlerkritik selbst, sondern einem bestimmten Gebrauch dieser Sprache geschuldet ist, affirmiert sie ihr kritisches Potenzial über dessen Übernahme in den Diskurs der Macht hinaus: Insofern »groß und klein weniger verschiedene Sprachen [bezeichnen], als den unterschiedlichen Gebrauch derselben Sprache« (48), ist die majoritär gewordene Sprache der Künstlerkritik nicht einfach zu verwerfen. Vielmehr geht es darum, »in ein- und derselben Sprache zweisprachig zu sein« (53), das heißt ihrem majoritären Gebrauch in der Polis der Projekte einen minoritären Gebrauch entgegenzusetzen, dem Diskurs der Kunst und der Kreativität seine hegemoniale Stellung streitig zu machen und innerhalb dieses Diskurses die »Elemente der Macht oder Mehrheit« (54) zu streichen.

Wie nun lässt sich diese »Zweisprachigkeit« im konkreten Fall der kleinen Theaterinstitution in der Kreativkapitale Berlin beschreiben? Wenn Minoritär-Werden als kritische Praxis innerhalb eines majoritären Tatbestands allgemein bedeutet, dass »die Elemente der Macht, die Elemente, die ein Machtsystem ausmachen oder repräsentieren, substrahiert, amputiert oder neutralisiert« (42)⁸⁹ werden, muss an dieser Stelle noch gefragt werden: Wie genau identifiziert die *Vierte Welt* in ihrer ästhetischen, diskursiven und institutionellen Praxis das, was in der projektbasierten Polis die Größe der Großen und den minderen Wert der Kleinen verbürgt? Gelingt es, diese Elemente der Macht anschließend systematisch aus der eigenen Praxis abzuziehen?

Situativ, langfristig, lokal

Größe hängt in der projektbasierten Polis davon ab, inwieweit gewisse Imperative erfüllt werden. Einer dieser Imperative fordert räumliche und zeitliche Flexibilität. In seiner räumlichen Dimension gebietet er dem, der in der Polis der Projekte »groß« werden will, örtlich ungebunden, anpassungsfähig und mobil zu sein – kurz: im Zustand eines

⁸⁹ Majoritärer Tatbestand und minoritäre Praxis sind begriffliche Behältnisse, die sich je nach historischer Konstellation mit unterschiedlichen Inhalten füllen. Sieht Deleuze im rhizomatischen Denken eine minoritäre Gegenpraxis zur hierarchischen Organisation von Wissen, so bedeutet das nicht, dass *jedem* Netzartigen *per se* eine minoritäre Qualität anhafte. Überhaupt ist es abwegig, von minoritärer oder majoritärer *Qualität* zu sprechen, da beide Begriffe relational sind und ihre jeweilige Bedeutung nur im jeweils spezifischen Kontext erlangen. So ist es auch kein theoretischer Widerspruch, wenn in der folgenden Überlegung nahegelegt wird, den Widerstand des Kunstortes *Vierte Welt* gegen den Vernetzungsimperativ des neoliberalen Produktionsdispositivs als minoritäre Gegenpraxis zu einem majoritären Tatbestand zu lesen. In ähnlichem Sinne verkörpert die Figur des Nomaden keineswegs *automatisch* eine emanzipatorische Kraft. Vielmehr spiegelt sie unter der Bedingung von Kybernetik und Neoliberalismus die Einverleibung der Künstlerkritik in den neuen Geist des Kapitalismus.

»permanenten Nomadentums«⁹⁰ zu leben. Demgegenüber vertritt die *Vierte Welt* die Überzeugung,

dass (wieder) Orte behauptet werden müssen, um kollaborative[n] Produktionsprozessen Raum zu geben. Prozessen, die nicht dem zur Ideologie geronnenen Versprechen des Rock'n'Roll auf moralische Freiheit und rastlose Mobilität gehorchen.⁹¹

Mit diesem Bekenntnis zu einem festen und singulären Ort, der längerfristigen, lokal verankerten Prozessen Raum gibt, schlägt die *Vierte Welt* insofern »[e]ine kritische Stoßrichtung« ein, als sie »die Mobilität als Norm und als unumstrittenen Wert zu hinterfragen« beginnt, auch wenn diese Emanzipationsstrategie »aufgrund der bisherigen engen Verbindung von Mobilität und Emanzipation auf den ersten Blick paradox erscheinen mag« [508]. Indem die *Vierte Welt* als fester Ort bewusst an die Möglichkeit erinnert, »sich für Stabilität zu entscheiden [und] Treue als Wert anzuerkennen« [509], subtrahiert sie die Forderung nach schrankenloser Mobilität aus der Kondition zeitgenössischer künstlerischer Arbeit und unterläuft auf diese Weise eine wesentliche Verfestigung des majoritären Tatbestands in der projektbasierten Polis.

In seiner zeitlichen Dimension verfügt der Imperativ der Flexibilität die Majorisierung der Organisationsform Projekt und ihrer spezifischen Zeitlichkeit, die das Kurzlebige, Spontane und Simultane dem Langfristigen, Bedachten und Sukzessiven vorzieht. Gegen diese Konstante innerhalb des majoritären Tatbestands kann folglich eingreifen, wer »die Frage, wie die Zeit genutzt wird« [508], neu und anders stellt. Tatsächlich scheint die in der *Vierten Welt* gepflegte Produktionspraxis darauf ausgelegt, den an diesem Ort probenden, entwickelnden oder gastierenden Kunstschaffenden ein Umfeld zu bieten, das dauerhafte professionelle Verbindungen und langsame Produktionstempi ermöglicht. Oft sind an den Produktionen der *Vierten Welt* und des Kollektivs Lubricat über lange Zeit dieselben oder ähnliche Akteure beteiligt, die dennoch kein festes Ensemble formen. Zusammenarbeiten werden über längere Zeiträume und mehrere Produktionen hinweg gefestigt, was nicht zuletzt der Qualität dieser Beziehungen und der daraus erwachsenden ästhetischen Praxis zuträglich ist. Auf diese Weise werden das in der vernetzten Welt zur extremen Beschleunigung neigende »Konnexionstempo« [508] bewusst verlangsamt und die in der Projektpolis übliche parataktische Strukturierung von Arbeit vermittelt einer Strategie der seriellen Produktion unterlaufen. Dadurch, dass einer Produktion in vielen Fällen mehrere Teile angehören und der Produktionszeitraum viel länger ist als in kurzlebigen Projektformaten, soll offenbar der

⁹⁰ Bojana Kunst, *Artist at work, proximity of art and capitalism*, Winchester, Washington: Zero Books 2015, S. 143. Übersetzung L.S.

⁹¹ *Vierte Welt, Für ein Theater nach dem Projekt.*

üblicherweise auf Kunstschaffenden lastende Selbstvermarktungsdruck gesenkt werde. Der künstlerischen Aktivität soll ferner ein Raum gegeben werden, indem sie langsam und gewissermaßen *prekärer* wachsen kann, das heißt ohne den sogenannten Produktionsdruck oder die sogenannte Deadline. Dementsprechend entsteht das Programm der *Vierten Welt* auch nicht anhand einer kuratorischen Leitidee, sondern sukzessive, in Reaktion auf die innerhalb eines prozessual verstandenen Tätigkeitszusammenhangs entstehenden Formen und Fragen:

Wir wollen aus der gefühlten Enge und Entfremdung der Projektarbeit und seiner Dynamik, von Projekt zu Projekt zu hoppen, heraustreten, um einen kontinuierlichen und vielschichtigen Arbeitszusammenhang zu kreieren.⁹²

Ähnlich scheint sich im augenfälligen Bemühen um eine Art Repertoire der Wille zu äußern, die im »*Haß auf die Dauer*«⁹³ zeitgenössischer Kontrolldispositive verankerte Grundsatzforderung, permanent Neues zu produzieren, nachhaltig zu unterlaufen. Durch längere Produktionsräume und künstlerische Rechercheprozesse ohne Produktionsdruck etabliert sich eine Praxis, die entschieden »auf die Bremse tritt«⁹⁴ und in gezielten »Geschwindigkeitsmodifikationen« (59) subversives Potenzial entdeckt.

Auch dem zweiten für die Polis der Projekte charakteristischen Maßstab, dem Imperativ der Konnektivität, scheint man sich in der *Vierten Welt* entziehen zu wollen. Muss der »Große« der projektbasierten Polis unbedingt ein *Networker* sein, soll auch künstlerische Arbeit um jeden Preis einen »vernetzenden Aspekt«⁹⁵ sowie bestenfalls eine internationale Dimension haben. Diesem Zwang zur Vernetzung und zur Internationalisierung verweigert sich die *Vierte Welt*, indem sie der majoritären Konstante des Globalen mit ihren »kleinen und kreuzbergzentrierten Räumen«⁹⁶ eine minoritäre Praxis des Lokalen entgegensetzt und beispielsweise dem Bezug zu ihrer unmittelbaren architektonischen und sozialen Umgebung größeres Augenmerk widmet als der Vernetzung mit anderen »Produktionshäusern« oder international mobilen Akteuren. Im vehementen Bestehen auf guter, respektvoller und interessierter Nachbarschaft unterstreichen die Mitglieder der *Vierten Welt* den Wert »lokaler Verbindungen« [509] und inszenieren sich durch ihre skeptische Zurückhaltung gegenüber

⁹² Ebd.

⁹³ Tiqqun, *Kybernetik und Revolte*, S. 43.

⁹⁴ Kunst, *Artist at work, proximity of art and capitalism*, S. 187. Vgl. hierzu auch Kunst, *Artist at work, proximity of art and capitalism*, S. 133f. und Tiqqun, *Kybernetik und Revolte*, S. 43: »Der kybernetische Kapitalismus tendiert dahin, die Zeit selbst abzuschaffen, die flüssige Zirkulation bis zu ihrem Maximalpunkt, der Lichtgeschwindigkeit, zu maximieren, wie es bereits bestimmte Finanztransaktionen zu realisieren versucht haben. Die Begriffe »Echtzeit« und »just in time« sind ein Beweis für diesen *Haß auf die Dauer*. Gerade aus diesem Grund ist die Zeit unser Verbündeter.«

⁹⁵ Kunst, *Artist at work, proximity of art and capitalism*, S. 187.

⁹⁶ Vierte Welt, *Was ist die Vierte Welt?*

der internationalen Vernetzung bewusst als »Netz-Killer« [166]: Im offenen Brief der *Vierten Welt* an den Berliner Senat infolge eines Negativentscheids der Förderkommission heißt es:

Wir bedauern den von der Jury, wie sie in ihrer ablehnenden Begründung schreibt, »explizit formulierten Hoffnungen und *Erwartungen an unseren Wachstums- und Entwicklungsprozess* nicht entsprochen« zu haben. Als einen der drei Ablehnungsgründe nennt die Jury, dass wir »nicht ausreichend mit dem Umfeld interagiert« hätten. Das ist insofern richtig, als dass wir *die kulturelle Kolonisation* des sozialen Feldes ZENTRUM KREUZBERG nicht als unsere Aufgabe ansehen. Dies war nie Teil unseres Selbstverständnisses. Wir setzen hier *eher auf offene Türen und gute Nachbarschaft*.⁹⁷

Auffällig ist in dieser Passage, wie der Imperativ des Groß-Werdens mit einem kolonialen Gestus assoziiert wird, um die Arbeit an und mit dem unmittelbaren Umfeld gleichsam als Gegenpraxis starkzumachen.

Unverbesserlich klein

Konsequentermaßen scharf ist folglich auch die Opposition gegen die kuratorische Geste, zumindest, solange diese die schöpferische Geste überwiegt oder in den Hintergrund drängt. Als die Kunstszene Berlins in den 2000er und frühen 2010er Jahren zunehmend konnexionistisch und expansiv wird, das heißt den Imperativen der Projektpolis überantwortet wird, kommt es, wie Dirk Cieslak im Gespräch beschreibt, zu genau dieser Dominanz des Kuratorischen vor dem Künstlerischen im handwerklichen Sinne:

Ich konnte meine Arbeit da [in den Sophiensaelen, L.S.] machen. [...] Drei Wochen spielen und so ... heute sind wir bei vier Tagen. Das war Anfang der Zweitausender ... bis 2005 oder 2006. Irgendwann ist Amelie Deuffelhardt [ehemalige Leiterin der Sophiensaele, L.S.] weggegangen, dann kam die Übernahme und da war klar: Jetzt ist hier alles vorbei, auch für mich. Da hat man mich nämlich dann gefragt, was ich denn ... Man würde prüfen, ob ich mit meinem damals aktuellen Vorhaben ins Programm passe – das war vorher nie so. Nicht, dass ich meine Sache nicht vorgestellt hätte, aber früher war das auf Augenhöhe. Da hatte man immer das Gefühl, dass es eine gemeinsame Entscheidung bleibt. Das war [dann] einfach aufgekündigt. [Es ist] klar gewesen, dass das der nächste Schritt ist. Dazu war ich nicht bereit. Da wird ein ganz anderer Diskurs betrieben – von Agenten, die sich Kuratoren oder Intendanten oder sonst was nennen, und über mich bestimmen. [...] Da sitzen dann Leute, die zu dieser Position gekommen sind und »ihr Programm« machen. Heute steht der Kurator ja quasi gleichwertig neben dem Künstler – »kuratiert von ...«⁹⁸

Im Gründungspamphlet der *Vierten Welt* heißt es deswegen »Entmachtet die Kuratoren! Zerschlagt die Netzwerke!« – ganz so, als ginge es darum,

⁹⁷ Vierte Welt, *Für eine Vierte Welt!*. Hervorhebungen L.S.

⁹⁸ Dirk Cieslak, »Wenn das Theater eine Zukunft hat, dann an Orten wie diesem«, Interview geführt von L.S., Berlin, 24. 02. 2018.

alles [zu] eliminieren, was Macht ›ausmacht‹, die Macht dessen, was das Theater repräsentiert (den König, die Fürsten, die Herren, das System), aber auch die Macht des Theaters selbst (den Text, den Dialog, den Schauspieler, den Regisseur, die Struktur). (64)

In diesem Zitat aus Deleuzes Plädoyer für ein Minoritär-Werden des Theaters müssten wir lediglich die Inhalte der Klammern verändern, sie gleichsam aktualisieren und in den anderen, zeitgenössischen und lokal spezifischen Kontext übertragen, um die Fluchtlinien zu beschreiben, die sich in der Produktions- und Diskurspraxis der *Vierten Welt* abzeichnen.

[A]lso alles eliminieren, was Macht (*im Dispositiv der kreativen Projektpolis*) ›ausmacht‹, die Macht dessen, was das Theater repräsentiert (den König *Networker*, die *Manager*-Fürsten, die Herren *Kuratoren*, das System *Projektförderung*), aber auch die Macht des Theaters selbst (*das Künstlerunternehmenssubjekt, die Raumzeitlichkeit des Projekts, die Netzwerkstruktur ...*); folglich alles in fortgesetzte Variation übergehen lassen, wie auf einer kreativen Fluchtlinie, die eine kleine Sprache in der Sprache konstituiert, eine kleine Figur auf der Bühne, eine kleine Transformationsgruppe, die die herrschenden Formen und Gegenstände durchläuft. (64, kursivgesetzte Ergänzungen oder Veränderungen L.S.)

In der Produktionspraxis der *Vierten Welt* wird Kuration als selektive und kurzlebige Vernetzungspraxis gleichsam vom gemeinschaftlichen Tätigkeitszusammenhang subtrahiert und durch »zeitliche Kontinuität« sowie »hinreichend stabile Bindungen« [509] ersetzt. So sollen Kunschtchaffende ohne permanente Rechtfertigungszwänge und vorgefertigte Projektzeiten an selbstgewählten Themen und Formen arbeiten können. Dass sich inzwischen, also zu Beginn der 2020er Jahre, gerade im deutschsprachigen Raum ein differenzierter Diskurs um das Thema Kuration in den darstellenden Künsten herausgebildet hat⁹⁹, und dass auch die großen Produktionshäuser der sogenannten freien Szene mittlerweile einen viel kritischeren Kurationsbegriff aufweisen als noch zu Beginn der Zweitausenderjahre, tut der Legitimität der polemischen Gründungsgeste von 2010 keinen Abbruch. Vielmehr scheint dadurch bewiesen, dass die Gründung der *Vierten Welt* tatsächlich auf einen wunden Punkt hinwies, der in den Folgejahren vielfach und ausgiebig bearbeitet werden sollte. Gleichwohl bleibt die strukturelle Verwobenheit der Kuratorfigur mit den Imperativen der Projektpolis auch trotz der erkämpften Möglichkeit, Kuration als kritische Praxis zu denken, virulent, wie jüngst die eingangs dargestellte Volksbühnenaffäre um Chris Dercon eindrucksvoll illustrierte.

Dass an den Imperativ der Konnektivität in der Projektpolis zudem ein allgemeines Expansionsgebot geknüpft ist, hat sich zum Beispiel im oben zitierten Ablehnungsbescheid des Berliner Senats gezeigt. Im Bereich der Kulturpolitik führt dieses Gebot zur

⁹⁹ Die Fluchtlinien dieser Debatte werden überblicksartig skizziert in Amelie Deußhard, »Die Brückenbauer. Sind die weltgewandten Kulturbegriffe von Kuratoren wie Chris Dercon eine Bedrohung fürs Theater?«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 06. 09. 2016, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/theaterdebatte-die-brueckenbauer-1.3150452?print=true>, (09. 11. 2020).

offensichtlichen Privilegierung von Großereignissen, aber auch, wenngleich auf subtilere und widersprüchlichere Weise, zu Förderpolitiken, die auf ein langfristiges *Großwerden* von Kunstschaaffenden, Kollektiven und Institutionen abzielen. Laut Cieslak stehen »heute alle unter dem Zwang, immer ein Projekt machen zu müssen und *das in einer bestimmten Größenordnung. Sonst ist man nichts.*«¹⁰⁰ Demgegenüber werde in der *Vierten Welt* bewusst auf kleine Formate und eine schlichte, handgemachte Ästhetik gesetzt. Das Expansionsdenken zeitgenössischer Förderdispositive wird also innerhalb einer bewusst lokal und langsam gehaltenen Produktionspraxis, der es darum geht, »mit wenigen Mitteln gute Arbeit [zu] machen«¹⁰¹, gleichsam »amputiert oder neutralisiert« (42). Allerdings ist es nicht so, dass die Initiatoren und Gestalter der *Vierten Welt* sich gänzlich den Förderökonomien entziehen würden, die in Deutschland das Feld der sogenannten freien darstellenden Künste strukturieren. Sie bestehen sogar auf einer Teilhabe an den öffentlichen Fördergeldern, stellen dabei aber den Fortbestand des *Ortes Vierte Welt* in den Vordergrund, und nicht etwa einzelne künstlerische Projekte oder Positionen. Auf diese Weise wird versucht, »gegen die Produktorientierung der Kunstproduktion« Einspruch zu erheben und der *Vierten Welt* vermittelt »Kontinuität und Koalition« eine Zukunft zu sichern, die auch ohne »die finanzielle Verquickung mit [dem Gründerkollektiv] Lubricat« funktioniert.¹⁰²

Dem Imperativ der Performativität schließlich, der sich im neoliberalen Dispositiv vor allem in den künstlerischen und selbständigen Berufen als mächtiges Subjektivierungsregime entfaltet¹⁰³, versucht man in der *Vierten Welt* einerseits mit der kontinuierlichen Arbeit an einer ständig zu er- und überarbeitenden geteilten *Haltung*, andererseits mit einem Arbeitsrhythmus zu begegnen, der anstatt auf Kurzlebigkeit und Unwiederholbarkeit auf langfristiges und serielles Produzieren setzt. Die Praxis längerfristiger »Kollaborationen« erlaubt es den beteiligten Kunstschaaffenden, mit weniger Bewährungsdruck und vor allem ohne den regelmäßig aufkommenden Zwang, sich einem neuen Projekt anzudienen, zu arbeiten und die eigene künstlerische Sprache organisch und in größerer Übereinstimmung mit den eigenen Fragestellungen zu entwickeln. Die sozialen Verbindungen zwischen Kunstschaaffenden und zum Publikum bleiben dabei stets zu erringen – in einem immer wieder

¹⁰⁰ Cieslak in Peters, »Wir waren die Vorreiter des Neoliberalismus«. Hervorhebung L.S. Als Beispiele für eine Förderpolitik des »Großwerdens« aktuell zu nennen wären die Plattformen *West OFF NRW* oder *Freischwimmen*, die von den sogenannten großen Produktionshäusern finanziert und veranstaltet werden, um Kunststudierenden oder –absolventen erste größere Projektentwicklungen in den entsprechenden Infrastrukturen zu ermöglichen. Gleichzeitig bleiben diese sogenannten Nachwuchsprogramme stets vom »Hauptprogramm« der Produktionshäuser abgekoppelt. Für bereits erfahrene Kunstschaaffende ist besonders die sogenannte Doppelpass-Förderung des Bundes eine zurzeit nahezu unumgängliche Etappe auf dem Weg zur »Etablierung« im deutschsprachigen Theaterbetrieb.

¹⁰¹ Cieslak in ebd..

¹⁰² Vierte Welt, *Für eine Vierte Welt!*.

¹⁰³ Vgl. Kunst, *Artist at work, proximity of art and capitalism*, S. 187.

neu zu entwerfenden Raum der »Verständigung«, der es zulässt, »Widersprüche [zu] formulieren und aus[zu]halten«¹⁰⁴. Auch diese Revision des Performativitätsimperativs und der daran geknüpften Subjektivierungsregime scheint inzwischen in mehreren etablierten Produktionsstätten für darstellende Kunst in Deutschland »angekommen«. Wie bereits im Fall des Kurationsbegriffs kann der *Vierten Welt* eine avantgardistische Funktion zugeschrieben werden: Elemente der experimentell errungenen alternativen Produktionspraxis schreiben sich mit der Zeit wie Fluchtlinien in die majoritären Kontexte ein und werden schließlich übernommen und aufgegriffen.



Abbildungen: Kurations- und diskurskritische Plakatkampagnen der Vierten Welt © Vierte Welt

¹⁰⁴ Vierte Welt, *Wir sind allein!*.

Während wir uns zurzeit an einem Punkt befinden, an dem noch nicht absehbar ist, wohin diese Einholung minoritärer Praxis durch den majoritären Kontext führt, hält insbesondere die Diskurspolitik der *Vierte Welt* Denk- und Handlungsweisen parat, die genau dieser unauflöslichen und dynamischen Verschränkung von Macht und Kritik Rechnung tragen. Das vielfach wiederholte Bekenntnis zum Widersprüchlichen, die Bereitschaft zur kritischen Revision der eigenen Begriffe, der immer wieder artikulierte Wunsch, diskursive Positionen zu überprüfen und die eigene Haltung zu aktualisieren, erinnern daran, dass Kritik immer droht, dem, wogegen sie sich wendet, einverleibt zu werden. Darum wissend, dass »ganz sicher die Gefahren immer groß [sind], daß die minoritäre Form erneut mehrheitlich wird und einen Maßstab setzt«, muss es, wenn wirklich *alle* »stabilen Elemente« verunsichert werden sollen (53), darum gehen, die kritische Variation selbst »unaufhörlich selber variieren« (69) zu lassen. In diesem Sinne verweist die gegenwärtige Praxis der *Vierten Welt* nicht zuletzt auf die Notwendigkeit, nicht müde zu werden auf der Suche nach Möglichkeiten des ›Anders-Tuns‹ und des ›Anders-Sagens‹. Dass dieses Unternehmen von daher wesentlich prekär und einer stets akuten Gefahr ausgesetzt ist, zeichnet es gerade als in der gegenwärtigen Konstellation kritisches aus: Aus der gouvernementalen Prekarität im kreativwirtschaftlichen Dispositiv weist das bewusst gewählte und als Praxis geübte Prekärsein der kleingeblichen Institution mit mehreren Fluchtlinien hinaus.

Wir ziehen das unscheinbare Eingangstor der *Vierten Welt* hinter uns zu und stehen wieder neben dem kleinen, kaum ins Auge fallenden Schild, auf dem allmählich das Wort ›Kollaborationen‹ verblasst. Es ist zu ›groß‹ geworden in der ›Hauptstadt der Kreativität‹, die mit ihrem unaufhaltbar wachsenden Netz simultaner Connections Mobilität, Differenz und Ruhm verspricht. Über die Adalbertstraße, am Wettbüro vorbei, am Ende der Galerie links, die Außentreppe der Adalbertstraße 96 am Café Kotti hinunter – begeben wir uns wieder ins Getümmel der Kapitale. Bislang bleibt die *Vierte Welt* hier, wo man seit einiger Zeit Kreativität und Kunst großschreibt und damit ganz und gar »auf der Höhe seiner Zeit« ist, »unverbesserlich klein« (44).

Schauplatz Athen: *Momentary Occupations*

Ins Offene

When populations are abandoned by economic or political policy, the lives are deemed unworthy of support. Over and against such policies, the momentary politics of performativity insists upon the interdependency of living creatures as well as the ethical and political obligations that follow and form any policy that deprives, or seeks to deprive, a population of a livable life.

Judith Butler, Notes Towards A Performative Theory of Assembly

Die sogenannte griechische Staatsschuldenkrise dauert bereits seit fünf Jahren an, als im Juli 2015 das ehemalige Café *Green Park* am Eingang des großen Athener Stadtparks Pedíon tou Áreos von Kunstschaffenden, Intellektuellen, Studierenden und Bürgern besetzt wird. Etwa zeitgleich erscheint in Deutschland die 69. Ausgabe der deutschsprachigen Zeitschrift für angewandte Diskurstheorie *kultuRRévolution*. Sie trägt den vielsagenden Titel »Hellas im medialen Zyklopenblick«. Die Darstellung, die das Heft von den jüngsten Geschehnissen in und um Griechenland liefert, unterscheidet sich dabei radikal von dem, was man bisher in den deutschsprachigen Medien vernehmen konnte. Denn in den meisten Beiträgen der Zeitschrift geht es darum, die im Titel angedeutete These, »die Berichterstattungen der deutschen ›Mainstreammedien‹ über das europäische Ereignis Syriza I« seien von Anfang an »einäugig« gewesen, mit Fakten zu belegen.¹

In Text-, Bild-, Struktur- und Inhaltsanalysen von Presseberichten, Talkshows und journalistischen Kommentaren zur Wirtschaftskrise, insbesondere aber zum Wahlsieg von Alexis Tsipras' Partei Syriza bei den griechischen Parlamentswahlen im Januar 2015, zeigen die Autoren, dass die einflussreichsten deutschen Printmedien und öffentlich-rechtlichen Fernsehsender vornehmlich eine Darstellung vermittelt haben, die sich mit der Erzählung der dominanten politischen Akteure deckte. Zu diesen Akteuren gehören der Internationale Währungsfond, die Europäische Zentralbank, die EU-Kommission als Träger der wirtschaftlichen Kontrollinstanz Troika, namentlich aber auch die deutsche Bundesregierung

¹ Jürgen Link, »Die deutschen Mainstreammedien und Griechenland. Arbeit an der Normalisierung einer ›nicht normalen‹ Regierung«, in: *kultuRRévolution*, 33. Jg., 2/2015, S. 9–16, hier S. 9.

unter Angela Merkel. Einhellig sei die Krise als Konflikt zwischen einem vermeintlich zu Kontrolle und Maßregelung berufenen ›Wir‹ im Zentrum einer starken Wirtschaftsunion Europa und einem vermeintlich fehlgeleiteten und abtrünnigen ›Die‹ in der südöstlichen Peripherie des Kontinents beschrieben worden. Die deutschen Medien hätten durch monoperspektivische Darstellungen, polemisierende Diskursstrategien und den undifferenzierten Einsatz mainstreamtauglicher Kollektivsymboliken nicht unwesentlich dazu beigetragen, in der öffentlichen Meinung ein Bild zu verfestigen, das die Position und die Interessen eines wirtschaftlich starken, neoliberal strukturierten Kerns – »im Idealfall der alte Sechserkern Deutschland, Frankreich, Italien, Benelux«² – als normale Mitte gesetzt habe. Situationen wirtschaftlicher und politischer Prekarität, wie sie das krisengeschüttelte Griechenland in ungesehener Weise verkörpere, seien dadurch von vornherein als Abweichung vom symbolisch unantastbaren Grundkonsens und mithin als ›Fehler im System‹ gekennzeichnet worden.

Diese Herabsetzung Griechenlands mit politischen, wirtschaftlichen, vor allem aber massenmedial vervielfältigten symbolischen Mitteln habe zum De-facto-Ausschluss Griechenlands aus dem Kreis der ›zurechnungsfähigen‹ EU-Mitglieder geführt und somit eine qualitative Staffellung der Mitgliedsstaaten nach ökonomischen Maßstäben festgeklopft. Zudem habe sich so die Vorstellung eines »symbolischen Subjekts« zementiert, in dessen Kern »das WIR, als deutschkompatibles, deutsch-konformes Europa« stecke.³ In diesem Sinne könne die Normalisierung der Partei Syriza, das heißt die im Nachgang des Griechischen Referendums im Juli 2015 durch die endgültige Blockierung der bis dato gewährten Notkredite erzwungene Kapitulation der griechischen Regierung, mit Fug und Recht als Bankenputsch bezeichnet werden. Einer der letzten politischen Versuche, sozialstaatlich zu regieren, sei damit in einer »historischen Makrozäsur« öffentlichkeitswirksam und »mit den Mitteln des Ausnahmezustands« annulliert worden.⁴

In der Folge habe das neoliberale Dispositiv, namentlich legitimiert durch das wirtschaftsstarke Deutschland, als einzig denkbare Organisations- und Regierungsform erscheinen und seine Hegemonie festigen können. In dieser gewaltsamen Etablierung eines symbolisch immunisierten Machtsystems seien zuallererst diejenigen buchstäblich von der Bildfläche verschwunden, die die »›Umstellung‹ der deutschen [hier = neoliberalen, L.S.] Hegemonie von dominant konsensuell auf dominant erzwingend«⁵ unmittelbar betraf:

² Ders., »Herfried Münkler erklärt das Wesen des Germropa-Putsches gegen Griechenland. Denormalisierung und Herabstufung in eine niedrige Normalitätsklasse«, in: *kultuRRevolution*, 33. Jg., 2/2015, S. 56–57, hier S. 56.

³ Link, »Die deutschen Mainstreammedien und Griechenland«, S. 14.

⁴ Ebd., S. 15.

⁵ Ebd., S. 16.

Bei der Bewertung und Charakterisierung der politischen Akteure im Griechenland-Diskurs ist es augenfällig, dass die Bevölkerungen eine absolut untergeordnete Rolle spielen. Die griechische Bevölkerung taucht als Akteur außer als Wählende nicht auf, sie ist passiv, mit ihr wird verfahren.⁶

In der deutschen Berichterstattung sei die griechische Bevölkerung nur äußerst selten zu Wort gekommen, dabei hätten gerade »die Armen, Arbeitslosen, Rentner, Studenten, Kranken«⁷ für den Staatsbankrott zahlen müssen. Die subjektive Perspektive derer, die Massenentlassungen, Lohn- und Rentenkürzungen, den Kollaps der Gesundheitsversorgung, die Schließung der Banken, die Unternehmungsbesteuerung und die flächendeckende Privatisierung am eigenen Leib erfahren mussten, habe in der allgemeinen Empörung über die »faulen und maßlosen« Griechen im »Schuldenstaat und Schuldenland Griechenland« überhaupt nicht auftauchen können.

Diese in der Zeitschrift analytisch entwickelte und im sogenannten Hellas-Appell⁸ aktivistisch gewendete Argumentation lässt die zeitgenössische Machtkonstellation in Europa als symbolisches Regime erscheinen, das aus dem Schuldbegriff alle relationalen Komponenten wie Verantwortung, Solidarität oder Gemeinschaft tilgt und stattdessen jede Form von prekärer Subjektivität einer negativen Folie von Schuld als Bringschuld oder Fehl unterwirft. Präzise führen die Beiträge vor Augen, wie die skizzierte Kombination aus Austeritäts- und Symbolpolitik gewisse Subjektivitätsformen diskreditierte, sie als nicht lebenswert kennzeichnete und so gleichsam dem Bereich des Betrauerbaren entzog⁹: »Die Griechen« seien »selber schuld« und hätten eben jetzt die »selbst eingebrockte Suppe auszulöffeln«. Wer nicht hören wolle, müsse eben fühlen.

Ausdrücklich vor diesem Hintergrund widmet sich die letzte unserer Topographien einer Reihe von theatral-performativen Ortsbesetzungen im Athen der Krisenjahre. Sie haben – und das wollen wir als ihr wesentliches Verdienst herausarbeiten – einen lokalen und temporären Rahmen geschaffen, um ausgehend von der subjektiven Erfahrung existentieller und

⁶ Margarete Jäger/Regina Wamper/Cora Zimmer, »Von Schuljungen, Halbstarcken und Eurorebelln. Der Griechenland-Diskurs in der Süddeutschen Zeitung«, in: *kultuRRevolution*, 33. Jg., 2/2015, S. 34–43, hier S. 37.

⁷ Hier und im Folgenden: Matthias Thiele/Rainer Vowe, »„Pleite, Beleidigt und Dreist – Müssen wir diese Griechen retten?“: Griechenland in Talkshows des Deutschen Fernsehens«, in: *kultuRRevolution*, 33. Jg., 2/2015, S. 17–33, hier S. 20.

⁸ Der Text des tausendfach unterzeichneten Appells findet sich weiterhin online unter <http://appell-hellas.de/> (09. 10. 2020).

⁹ Der Zusammenhang von Betrauerbarkeit und medialen Dispositiven wurde präzise eingeholt in Judith Butler, *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*, aus dem Amerikanischen von Reiner Ansén, Frankfurt a. M.: Campus 2010. Vgl. z.B. S. 23: »Die Betrauerbarkeit geht der Wahrnehmung und der Wahrnehmbarkeit des Lebendigen als Lebendem vorher, das von Anfang an dem Nicht-Leben ausgesetzt ist.« Oder auch, zur Rolle der Medien: »Das Problem betrifft auf der ganz allgemeinen Ebene die Medien, denn einem Leben kann Wert nur unter der Bedingung zugeschrieben werden, dass es als Leben wahrnehmbar ist, während ein Leben nur innerhalb ganz bestimmter eingebetteter Bewertungsstrukturen wahrnehmbar werden kann. [...] Nur wenn man die dominanten Medien infrage stellt, können bestimmte Arten von Leben in ihrer Gefährdung sichtbar oder erkennbar werden.« (S. 55)

systemischer Prekarität ihrerseits prekäre Formen widerständiger, singular-pluraler Subjektivierung zu entwickeln. In dieser letzten Topographie gehen wir den vielfältigen Bezügen des zeitgenössischen Theaterorts zu Denkfiguren wie Prekarität, Performativität und Widerstand nach, die im Rahmen der temporären Besetzungen in Athen teilweise explizit benannt, selten jedoch vertieft und ausbuchstabiert worden sind. Damit rücken abschließend noch einmal, gleichsam aus subalternen Perspektive, Fragen von Macht und Kritik in den Blick: Wo, wie und als was zeigt sich Theater, wenn nahezu sämtliche kulturellen Infrastrukturen abgeschafft oder ausgehöhlt sind? Wer oder was erscheint auf der Szene, wenn Gemeinschaften politisch fragmentiert und ökonomisch ausgelaugt werden? Welchen Formen individueller und gemeinschaftlicher Subjektivierung wird stattgegeben, wenn das gemeinsame Erscheinen vom geteilten Prekärsein her gedacht wird?

Im Schatten einer mächtigen Diskurs-, Subjektivierungs- und Machtmaschine entstanden, bringen die in den Athener Orten lautwerdenden Stimmen einen leisen, aber doch vernehmbaren Einspruch gegen die Weise zu Gehör, auf die im Griechenland und im Europa der sogenannten Krise regiert wird. Darüber hinaus lassen sie die Möglichkeit eines anderen Zusammenseins aufscheinen, die Möglichkeit einer Politik, die auf dem grundlosen Grund existentiellen Prekärseins beruht. Diesen Macht-Kritik-Zusammenhang versuchen wir im ersten Teil des Kapitels im Rückgriff auf Isabell Loreys Gouvernamentalitätstheorie als *Pharmakologie des Prekären* zu beschreiben. Damit ist eine bestimmte Formation von Kritik gemeint, die gerade aus der Erfahrung struktureller Prekarität widerständige Kräfte zieht und diese als ihrerseits prekäre Fluchtlinien innerhalb gegebener Machtkonstellationen kultiviert. Anschließend widmen wir uns den konkreten Praktiken und Begriffen, die sich in einer von der existenziellen Verletzbarkeit her gedachten kritischen Praxis herausbilden. Donna Haraways *Staying with the trouble* eröffnet hier Weisen des Sagens und der Darstellung. Im letzten Teil dieses Kapitels und mithin im allerletzten Teil unserer topographischen Erkundungen wird gezeigt, wie die performativen Ortsbesetzungen in Athen nicht nur über herkömmliche theater- und institutionspolitische Dispositive, sondern punktuell auch über gewisse epochale Paradigma hinausweisen. Als radikal ästhetische Ereignisse berühren sie Denkhorizonte, die in den jüngsten Formierungen politischen Denkens unter Stichworten wie *Ökologie* oder *Kosmos* verhandelt werden. Mit Paolo Virnos Denkfigur des *Exodus* versuchen wir hier, die kritische Geste als Entzugsbewegung und Öffnung nachzuvollziehen und somit nicht zuletzt aus unserer eigenen topographischen Unternehmung herauszufinden.

Pharmakologie des Prekären

Über den Hinterhof und eine verbarrikadierte Tür auf der Rückseite des Gebäudes dringen sie in die alte Zeitungsfabrik *Embros* ein. Mehrere Dutzend »Journalisten, Künstler, Kulturschaffende und Anwohner«¹⁰ folgen am 11. November 2011 der nur wenige Stunden zuvor ausgesprochenen Einladung des Mavili Collective und nehmen den maroden Industriebau in Beschlag. Nach Schließung der Fabrik in den Siebzigerjahren hatte er als Theater fungiert, war aber nach dem Tod des hoch verschuldeten Eigentümers 2007 geschlossen und zunächst an eine Bank, dann an den griechischen Staat übertragen worden. Seit einigen Jahren nun steht das Gebäude leer: Das griechische Kultusministerium lässt es verfallen, während sich die umliegende Arbeitergegend Psirri nach und nach in ein gentrifiziertes Szeneviertel verwandelt. Für Gigi Argyropoulou, die zu den Initiatoren der Besetzung gehört, bewahrt das *Embros*-Gebäude »viele Gedächtnisschichten, Überreste eines Theaters, einer Schule, einer Druckerei«. Gleichsam von »Gespenstern der Vergangenheit« umringt formulieren die Besetzenden also an diesem Novembertag ihr Anliegen:

»*We act in response*«

We act *in response* to the total lack of a basic cultural policy on the level of education, production and support of artistic work as a national product. We act *in response* to the general stagnation of thinking and action in our society through collective meeting, thinking and direct action by the reactivation of a disused historical building in the centre of Athens.¹¹

Im hier zitierten Manifest, das die Mitglieder des Mavili Collective an diesem Tag online und im Rahmen einer Pressekonferenz veröffentlichen, wird die Besetzungsaktion als doppelte Antwort – *response* – auf eine gegenwärtige Konstellation dargestellt. Einerseits antworte man auf das Versagen des griechischen Förder- und Ausbildungssystems im Kulturbereich sowie auf die zunehmende Prekarisierung und Marginalisierung von künstlerischer Arbeit. Andererseits sei die Besetzung auch eine Reaktion auf die nicht näher definierte »allgemeine Stagnation« einer Gesellschaft, die – so suggeriert es die vage gehaltene Formulierung – des Denkens und Handelns müde geworden sei. Beidem wolle man durch gemeinschaftliches Denken und Handeln sowie durch die Reaktivierung des geschichtsträchtigen Gebäudes im Zentrum Athens entgegenwirken.

So, wie die semantischen Elemente des Satzes angeordnet sind, scheint das leerstehende, wiederzubelebende Gebäude den empfundenen gesellschaftlichen Leerlauf buchstäblich zu

¹⁰ Hier und im Folgenden: dies., »Embros. Twelve thoughts on the rise and fall of performance practice on the periphery of Europe«, in: *Performance Research*, 17. Jg., 6/2012, S. 56–62, hier S. 56. Alle Übersetzungen aus diesem Text L.S.

¹¹ Hier und im Folgenden: Mavili Collective, *re-activate. Manifest zur Bestzung des Embros-Theaters am 11. November 2011*, <https://mavilicollective.wordpress.com/re-activate/2011>, (20. 05. 2019). Hervorhebungen und Übersetzungen L.S.

verräumlichen. Die Diagnose der Stagnation und die Vorstellung des verlassenen Baus im Herzen der Stadt verschmelzen zu einem eindrücklichen Bild von genereller Leere und Apathie, das metonymisch die im ersten Satz angeprangerte Prekarisierung der Kulturschaffenden fortführt und auf die ganze Gesellschaft im Moment einer tiefgreifenden existentiellen Krise überträgt. Durch die parallele syntaktische Konstruktion und die Wiederholung des deklarativen Satzanfangs »We act in response to ...« wird diese Verbindung zwischen der Prekarisierungserfahrung eines bestimmten Segments, den Kulturschaffenden, und einem allgemein zu beobachtenden, also die Gesellschaft als Ganzes betreffenden Gefühl der Handlungsunfähigkeit unterstrichen. Die »prekäre[n] Arbeits- und Lebensverhältnisse« einer Berufsgruppe werden mithin »als Ausgangspunkt« für einen allgemein politischen Kampf genommen, der nach »Handlungsmöglichkeiten in neoliberalen Verhältnissen«¹² sucht, in Verhältnissen also, in denen Unsicherheit und Verunsicherung »keine Ausnahme, sondern die Regel« [13] sind. Sie betreffen einzelne Gruppen ebenso wie die Bevölkerung *allgemein* und machen die *grundlegende* Erfahrungsdimension sozialer Existenz aus. In dieser Engführung einer partikularen und einer allgemeinen Prekaritätserfahrung formuliert das Manifest zur *Embros*-Besetzung die Hoffnung auf eine »Chance, ausgehend von den prekären Lebens- und Arbeitsverhältnissen neue, angemessene Formen des politischen Agierens zu erfinden« [22].

Wie genau sich dieses Verhältnis zwischen der Prekarisierung des künstlerischen Feldes und einer gesamtgesellschaftlichen Verunsicherung gestaltet – und ob es sich zum Beispiel von der Konstellation, aus der das *Asilo* in Neapel hervorgegangen ist, unterscheidet – geht aus weiteren Texten hervor, die im Rahmen der Besetzung erscheinen. Gigi Argyropoulou, Performancetheoretikerin und Mitglied des initiierenden Mavili Collective, holt in ihrem Text über den »Aufstieg und Fall performativer Praxis in der europäischen Peripherie«¹³ weit aus und schildert die Missstände der griechischen Kulturpolitik im Jahr 2011 ausgehend von einer Zeit vermeintlichen Aufschwungs: den Zweitausenderjahren. Zwischen 2000 und 2012 habe es in Griechenland anlässlich von wirtschaftlichen Großereignissen wie dem Beitritt zur Eurozone 2001 oder den Olympischen Spielen in Athen 2004 ein optimistisches Gefühl von Fortschritt und Aufschwung gegeben, das sich auch im kulturellen Bereich niedergeschlagen habe. In dieser Zeit seien neue Festivals, Räume für Kunst und Kultur sowie zahlreiche unabhängige Künstlerkollektive entstanden, die über den Tellerrand der als verstaubt empfunden Kunst in den Nationaltheatern und –museen hinauszublicken wagten. Rückblickend fällt es leicht, festzustellen, dass dabei natürlich auch strukturelle Modelle wie

¹² Lorey, *Die Regierung der Prekären*, S. 21. Seitenbelege im Folgenden in eckigen Klammern hinter dem jeweiligen Zitat.

¹³ So der Untertitel von Argyropoulou, »Embros«.

die (uns aus dem Berliner Kontext bekannte) Projektarbeit verbreitet wurden, die einen »Anstieg befristeter, zunehmend prekärer Beschäftigungsverhältnisse« sowie die Parzellierung des Feldes bewirkten und damit dem »neoliberalen Ab- und Umbau kollektiver Sicherungssysteme« [18] Vorschub leisteten. Argyropolou zufolge hat es die staatliche Kulturpolitik zudem versäumt, auf diese Entwicklung von einer »vormals sehr ausgedörrten Landschaft« zu einer »wirklich dynamischen« kulturellen Szene¹⁴ angemessen zu antworten und den Herausforderungen dieser neu sich gestaltenden Landschaft strukturell und konzeptuell zu begegnen. So seien die Arbeitsbedingungen des expandierenden künstlerischen Sektors immer prekärer geworden. Die Wirtschaftskrise habe diese Prekarität des kulturellen Bereichs schließlich dramatisch verschärft,

effectively freezing public and private funding cultural policy. The ›working‹ conditions of the previous decade that agents had managed to endure, bound as they were in a form of cruel optimism, appeared now not only as impossible but also as ›pointless‹ since the very nature and form of cultural practice and industry had become open to question.¹⁵

Hat die Proliferation projektbasierter Arbeitszusammenhänge in den Zweitausenderjahren bereits »die Möglichkeiten der kollektiven Organisierung« [18] unter Kulturschaffenden sozusagen von innen heraus geschwächt, führt die Wirtschaftskrise zu einer nahezu vollständigen Erosion kultureller Infrastruktur und mithin zu einem Legitimitätsverlust künstlerischer Produktion überhaupt. Aus dieser Situation heraus gründet sich bereits im Sommer 2010 das Mavili Collective, »um die aktuelle griechische Kulturlandschaft neu und anders zu denken und Strukturen vorzuschlagen, die neue Alternativen hervorbringen«¹⁶.

Genau diese Absicht motiviert ein Jahr später auch die *Embros*-Besetzung. Dem Manifest zufolge soll sie das Potenzial künstlerischer und vor allem performativer Praxis nachhaltig bekräftigen, selbst oder *gerade* dann, wenn Kunst infrastrukturell unmöglich und grundsätzlich fragwürdig geworden zu sein scheint. In einem emphatischen und optimistischen Tonfall wird performative künstlerische Praxis als potentieller Katalysator krisenbewältigender Prozesse ins Spiel gebracht, die »neue Praxen der Organisierung« denkbar werden lassen und »Formen der Individualisierung durchbrechen« können [18]. Hiermit ist wieder sowohl die innere Organisation des künstlerischen Feldes als auch der soziale Raum im Ganzen gemeint, denn »das gesamte Gefüge des Prekären« [19] steht zur Frage der künstlerischen Arbeit und ihrer Prekarisierung in einem metonymischen Verhältnis. So sei die 2011 empfundene Stagnation der Gesellschaft ebenfalls auf die Dekade des

¹⁴ Dies., »Doing things otherwise«, Interview geführt von L.S., Athen, 18. 06. 2018. Alle Übersetzungen aus diesem Text: L.S.

¹⁵ Argyropoulou, »Embros«, S. 60.

¹⁶ Mavili Collective, *re-activate*.

vermeintlichen Aufschwungs zurückzuführen, die in Wahrheit nichts anderes bedeutet habe als den Umbau zum postfordistischen Arbeits- und Gesellschaftsmodell und mithin eine Umstrukturierung der politischen Ordnung nach rein ökonomischen Maßstäben. In diesem von Flexibilisierung, Individualisierung und Privatisierung gekennzeichneten Modell und der damit verbundenen, »auf größtmöglicher Unsicherheit« [19] basierenden Regierungsform hätten sich die »Erfahrungen von Verletzbarkeit, Hyperaktivität und affektiver Erschöpfung«¹⁷ in der allgemeinen, subjektiven Erfahrung gehäuft und normalisiert – ganz so, als sei der Bereich der künstlerischen Arbeit lediglich »das Laboratorium dieser Bedingungen«¹⁸ gewesen.

So wird ersichtlich, warum die Besetzer des *Embros*-Theaters gleichzeitig *für* die Anerkennung künstlerischer Arbeit *und gegen* die als Stagnation empfundene Erschöpfung des individuellen und kollektiven Handlungsvermögens durch die »gesamtgesellschaftliche Normalisierung von Prekarisierung« [82] antreten können. Dabei rückt die ökonomische und politische Kontextualisierung nicht nur Griechenland als ohnehin prekarierte Peripherie, sondern ganz Europa als postindustrielle Gesellschaft in den Blick. Sie macht das erste Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts als Zeitraum einer umfassenden Prekarisierung beschreibbar, einer »die gesamte Existenz, den Körper, die Subjektivierungsweisen [umfassenden] Verunsicherung und Gefährdung« zugunsten »kapitalistischer Akkumulation« [13].

Potenzialitäten

Indem die Mitglieder des Mavili Collective das leerstehende Theater genau in jenem Moment besetzen, da die griechische Regierung unter dem Druck der Staatsschuldenkrise zurücktritt, die politische also gewissermaßen vor der ökonomischen Macht kapituliert, insistieren sie auf der Möglichkeit neuer Strukturen und Räume, »die jenseits von Marktlogiken erscheinen und verschwinden [appear and disappear]«¹⁹. Ausgerechnet in den »vermeintlich unregulierbar instabil gewordenen Verhältnissen«, in den »Brüchigkeiten« eines zerrütteten Kultursystems und einer antriebs- und regierungslosen Bevölkerung, macht das Mavili Collective mit der Besetzung des *Embros*-Theaters »Potenzialitäten für emanzipatorische gesellschaftliche

¹⁷ Argyropoulou, »Embros«, S. 60.

¹⁸ Pascal Gielen zit. n. ebd., S. 59f. Das Hegemonialwerden künstlerischer Arbeitsweisen wurde im vorangegangenen Kapitel ausführlich am Beispiel der *Vierten Welt* in Berlin erörtert. Da der Athener Zusammenhang hier mit Isabell Loreys Überlegungen zur *Regierung der Prekären* diskutiert wird, sei noch ihre Zusammenfassung dieser Entwicklung zitiert: »Es geht [...] um das Hegemonial-Werden von Produktionsweisen, die auf kommunikativen und kognitiven Fähigkeiten basieren, auf hoher Flexibilität beim Einsatz der Arbeitskraft, auf einem permanenten Umgang mit Unvorhersehbarem, mit Kontingenz. Bei solchen Produktionsweisen [zu denen die künstlerische zweifelsohne gehört, L.S.] wird die gesamte Persönlichkeit gefordert, ihr Intellekt, ihr Denken, ihr Sprachvermögen, ihre Affekte.« [96]

¹⁹ Mavili Collective, *re-activate*.

Veränderungen« aus [81f.]. Diesbezüglich ist es nicht unbedeutend, dass das für die Besetzung ausgewählte *Embros*-Theater in seiner jüngeren Geschichte auf nahezu ironische Weise die Erfahrung der postfordistischen Umstrukturierung zu spiegeln scheint:

Embros was initially a printhouse before it became a theatre that drew significant audiences in the 1990s. The owner/director Tasos Badis died in early 2007, and because of debts the theatre passed to the ownership of a bank and then to the state and had remained closed and deserted since then.²⁰

Eine künstlerisch initiierte und kollektiv durchgeführte Besetzung dieses Ortes ist mithin von vornherein als Einspruch gegen die Erlahmung staatlicher Handlungsfähigkeit und die Unterwerfung der subjektiven und materiellen Lebensrealitäten unter das Gesetz des Kapitals zu lesen; als ein Einspruch, der sich allem Anschein nach nicht zuletzt auf jenes Potenzial des Theaters beruft, das sich als »der produktive Umgang mit dem Unberechenbaren fassen [lässt], mit dem Nicht-Messbaren und Nicht-Modularisierbaren, mit dem, was einer Regierung durch Unsicherheit entgeht« [28].

Vielleicht ist es einem solchen emphatischen Theaterverständnis geschuldet, dass dieser Einspruch mit auffällig aktionistischem Gestus im *Manifest* formuliert und in der *Besetzung* performativ durchgeführt wird: Das Wortfeld der Aktivität (*act, actively, action, producing*) ist im Text dominant und wird durch emphatische Formulierungen wie »refuse to sit back«, »refuse to wait«, »committed to producing« oder »emphasis on access and action« in seiner Wirkung verstärkt. Außerdem verweisen die überdurchschnittlich häufigen Verb- oder Substantivergänzungen um das Präfix *re-* (*re-thinking, re-making, re-evaluate, re-think, re-formulation, re-imagine*) nachdrücklich auf die Möglichkeit, Dinge aktiv anders zu tun.

In diesen *Tuwörtern* gleichsam performativ herbeigerufen, bieten die ersten, von Anfang an angedachten zwölf Tage der als »Re-Aktivierung« bezeichneten Besetzung ein vielseitiges und intensives Programm, das die Mitglieder des Mavili Collective rückblickend wie folgt zusammenfassen:

Over the 12-day programme 291 artists, theoreticians and practitioners presented work at *Embros*: emerging artists, established practitioners, students and university professors working across multiple disciplines. The *Embros* occupancy sidestepped the hierarchical forms of categorization of the art market through a practice of non-continuous curation, moving simultaneously across forms and generations. While each day was made up of a number of programming strands, the sequence and the presenters shifted from day to day. Crucially, the programme of the reactivation proposed by Mavili allowed and embraced accidents, irruptions and the unexpected.²¹

²⁰ Argyropoulou, »Embros«, S. 57.

²¹ Mavili Collective zit. n. ebd., S. 58.

Das alte Theater – »rettungslos überfüllt, jeder Zentimeter scheint besetzt«²² – gibt in den ersten zwölf Tagen nicht nur Performances, Installationen, Versammlungen und Live-Art-Events, sondern auch zahlreichen Workshops, Vorträgen, Debatten, Videoscreenings, One-Day-Residenzen, gemeinsamen Essen, künstlerischen Begegnungen und spontanen Kollaborationen sowie einem Live-Archiv und der Produktion einer täglich erscheinenden Zeitung statt. Dabei unterscheide sich die *Embros*-Besetzung, wie Gigi Argyropoulou festhält, inhaltlich und formal von den in Athen traditionell weitverbreiteten Hausbesetzungen der Anarchoszene. Das Theater sei eine »unverhoffte, inklusive Spielstätte, die immer wieder ein breites und diverses Publikum [large and diverse audiences] anziehe«²³. Tatsächlich kommen am sechsten Tag, wie die Mitglieder des Mavili Collective auf dem eigens eingerichteten Twitter-Account dokumentieren, »more people than we can fit« – gegen Ende der zwölf ersten Tage schreiben sie: »#Day 11 Every part of the theater is now occupied we are more that [sic!] full«²⁴.

Die textliche Schilderung dokumentiert, wie sich das *Embros*-Theater in den initialen zwölf Besetzungstagen in einen vielseitigen Erscheinungsraum für zahlreiche künstlerische und diskursive Inhalte, für neue Tätigkeitsformen und unvorhergesehene Begegnungen verwandelt. Das vielgestaltige Erscheinen wird dabei offenbar gerade dadurch möglich, dass das leerstehende Gebäude sich als gänzlich offener und »unbeschriebener«, »ungesicherter« Raum darbietet. Weiterhin tragen gerade die bewusst beibehaltene Diskontinuität des Programms und die Heterogenität der Teilnehmenden dazu bei, dass »in vielen Momenten Unvorhergesehenes, Kontingentes und auch in diesem Sinne Prekäres« entstehen kann. Ergibt sich hier möglicherweise sogar »eine Neuzusammensetzung von Arbeit und Leben, von Sozialität, die nicht so, nicht sofort, nicht so schnell und vielleicht gar nicht kapitalisierbar« [133] ist? Tatsächlich kann der Beginn der *Embros*-Besetzung als »Neu-Zusammensetzung« gelesen werden, die in einer ihrerseits prekären raumzeitlichen und personellen Konstellation eine Unterbrechung im »Prozess der Normalisierung« von Prekarität darstellt. Denn sie vermeidet souveräne Strukturierungen systematisch und wendet dabei das Unverfügte, Unsichere, Verlassene und Zerstreute in eine temporäre, experimentelle »Organisierung der mannigfaltigen Singularitäten« [130] um. Was man vielleicht einen anti-souveränen – oder, wie Gigi Argyropoulou sagt: anti-institutionellen – Programmgestaltungs- und Organisationsstil nennen könnte, öffnet eine Perspektive, in der Prekarität nicht zwingend als Entzug von

²² Ebd., S. 61.

²³ Dies., »Destituent Spaces. Instituting as an Intervention«, in: *modelling public space(s) in culture*, hrsg. v. Tanurovska Kjulavkovski/Bodrožić/Kachakova, S. 139–145, hier S. 142. Alle Übersetzungen aus diesem Text L.S.

²⁴ Argyropoulou, »Embros«, S. 59.

Handlungsgrundlagen und –fähigkeiten, sondern im Gegenteil als Bedingung verstanden wird, unter der »Überschüsse, Möglichkeiten der Artikulation und Potenzialitäten von Widerständigkeit« [131] entstehen können.



Abbildungen: Das Embros von außen und während der Besetzung © oben L.S., unten Georgios Makkas

Prekäre Vielfalt der Orte und Praktiken

Ähnlich wie nach den ersten drei Besetzungstagen des *Asilo* in Neapel wird am letzten der offiziellen zwölf Tage im *Embros*-Theater öffentlich diskutiert, welche Konsequenzen die Besetzungsaktion gezeitigt hat, ob sie weitergehen kann und wie mit ihrer Erfahrung fortzufahren ist:

Thinking of the political today we wonder about the consequences of our decisions and actions and how they create a future landscape[.] And what is our responsibility today? What modes and practices might allow us to rethink relations and roles in society? Perhaps practices that do not follow familiar approaches, practices that exhaust themselves ... Without the necessary solutions we think the political today through ›places‹ of exchange, of re-evaluation ... that will perhaps produce future alternatives.²⁵

Das Resümee hebt zwei Aspekte besonders hervor. Zunächst unterstreicht es die Rolle von *Praktiken* für die Gestaltung dessen, was ist, und dessen, was kommen wird. Eine Lehre aus der *Embros*-Besetzung scheint unter anderem zu sein, dass konkrete Praktiken, die sich von herkömmlichen Handlungsweisen lösen und das Risiko eingehen, sich zu erschöpfen, dazu beitragen können, Beziehungen innerhalb des sozialen Gefüges anders zu denken und so mögliche Alternativen für das ›große Ganze‹ denkbar werden zu lassen. Das Resümee schlägt eine Haltung vor, die automatisierte und standardisierte Handlungsweisen zurückweist und sich »zu einer Selbstführung [hinwendet], die im Ungehorsam neue Lebensweisen erprobt« [130]. Die Auslassungspunkte, die augenfällige Wiederholung des Adverbs *perhaps* und die wiederkehrende Form der Frage signalisieren dabei, dass solche Praktiken »kein[en] Befreiungsschlag von allen bisherigen neoliberalen Verstrickungen«, also von allen politisch und ökonomisch verfügbaren Unsicherheiten und Zwängen, darstellen. Vielmehr müssen sie als »Beginn der Auseinandersetzungen und Kämpfe darum« gewertet werden, »nicht mehr auf diese Weise, nicht mehr um diesen Preis regiert zu werden und sich selbst zu regieren« [130]. Seien sie auch raumzeitlich begrenzt – *dass* andere Praktiken möglich sind, nährt die Hoffnung, durch viele kleine Anfänge über bestehende Herrschaftsverhältnisse hinauszudeuten, ohne ihnen je ganz entfliehen zu können.

Zweitens betont das Resümee die Bedeutsamkeit des Ortes oder vielmehr *der Orte* im Plural, die durch Prozesse des Austauschs oder der Umwertung des Politischen, das heißt einer Suche nach alternativen Lebens- und Handlungsmöglichkeiten stattgeben. Hier wird der besetzte Theaterort zum Behältnis für unerhörte Denk- und Handlungsweisen, die aus experimentellen Prozessen hervorgehen können. An ihm kann – zumindest zeitweise und

²⁵ Mavili Collective zit. n. ebd.

lokal begrenzt – eine »nicht-staatliche öffentliche Sphäre« entstehen, die »zukünftige Landschaften« denkbar werden lässt [129].

Eine Vielheit von Praktiken und eine Vielheit von Orten also werden hier als Bedingungen dafür aufgerufen, dass sich eine Veränderung produzieren, eine Öffnung ergeben kann. Gleichwohl bedeutet ihr Vorkommen keine Erfolgsgarantie, kein Patentrezept des Widerstands oder der Kritik. Vielmehr entfaltet es Fluchtlinien innerhalb eines bestehenden Machtzusammenhangs. Durch die augenfällige Wiederkehr von relativierenden Satzelementen wie Fragezeichen, Auslassungspunkten und Worten wie *wonder*, *might* und *perhaps* bewahren die Embros-Besetzenden das Resultat ihrer Aktion im Bereich der hypothetischen Öffnung, also eines dynamischen und ergebnisoffenen Prozesses, eines performativen und sich der abschließenden Bewertung ebenso wie der institutionellen Verfestigung entziehenden Versuchs. Vor dem Hintergrund einer spezifischen Erfahrung von Gegenwart und Subjektivität gilt ihnen das »Ereignis *Embros*« als

*an attempt to self-institute located within a particular cultural imaginary of the neoliberal orthodoxy, in particula[r] in countries of extreme precariousness and impotentiality, such as Greece.*²⁶

In diesem zweiten Resümee wird noch einmal besonders deutlich, wie sich im Fall des besetzten *Embros*-Theaters in Athen zwei Arten von Prekarität zu einem Ereignis verdichten. Einerseits wird an die strukturelle Prekarität erinnert, aus deren Not die Besetzung geboren wurde. Andererseits wird die innere Prekarität des *Versuchs* betont, die in Ablehnung institutioneller Verfestigung und diskursiver Sedimentierung gewollt und gepflegt wird. Das kann insofern überraschen, als man an dieser Stelle auch einen starken emanzipatorischen Gestus erwarten könnte, einen Versuch, sich *gegen die strukturelle Prekarität* zu immunisieren und mit einer eindeutigen Alternative, einem »Antidot gegen die grassierende »Prekarität«« [80] aufzuwarten. Stattdessen ringen die Besetzenden nahezu darum, ihre Aktion selbst unabgeschlossen, ergebnisoffen und experimentell zu belassen, im Modus des *Vielleicht* zu verweilen und mithin die Prekarität selbst zum paradoxen Antidot zu machen. Argyropoulou skizziert diese pharmakologische Situation in Erinnerung an das nachfolgende Jahr (in dem das Mavili Collective die Besetzung tatsächlich als einen »autonomen Kunstraum« fortführt, »der kurzen Residenzen, Festivals, Performances, Begegnungen, Kollaborationen, Community-Events, Versammlungen, politischen Ereignissen und Diskussionen« stattgibt) wie folgt:

²⁶ Ebd., S. 57. Hervorhebung L.S.

Its ongoing refusal to follow sedimental practices and form a specific identity [...] also made the space increasingly precarious – both to external and internal challenges, gradually leading to changes in the modes of operation and consequently in its function, identity and rationale.²⁷

Das Statement macht deutlich, dass die als Potenzial begriffene Prekarität der para-institutionellen Situation gleichzeitig immer schon Gefahr für dieselbe ist und sie zu jeder Zeit gleichsam von innen heraus korrumpieren kann. Im Jahr nach der initialen Besetzung habe sich die kollektive Zusammenarbeit im *Embros*-Theater immer mehr als »konflikthafte Koexistenz«²⁸ dargestellt. Zunehmend sei sie von »Identitätskämpfen« erschwert worden, die teilweise in »verbal turbulente Versammlungen« und sogar »physische Gewalt« ausgeartet seien. Diese »schmerzvolle Erfahrung innerhalb des Kollektivs« habe letztlich – wohlgemerkt nach mehreren Monaten einer »erfolgreichen«, populären und öffentlich anerkannten gemeinsamen Gestaltung des Ortes als Entwicklungs-, Aufführungs- und Begegnungsstätte – dafür gesorgt, dass immer mehr Mitglieder den wöchentlichen Versammlungen fernblieben.

Unsouveräne Institution

Nun wird diese zersetzende Dynamik im Innern des gemeinschaftlichen und offenen Entscheidungs- und Gestaltungsprozesses rückblickend aber nicht als disqualifizierendes Moment betrachtet, das den gesamten Ansatz obsolet machen würde, sondern vielmehr in die Erzählung der vom *Embros*-Theater ausgehenden temporären Ortsbesetzungen integriert und umgewertet. So ist der Text, in dem Argyropoulou über die Zeit zwischen der *Embros*-Besetzung und der Nachfolgeaktion (für die wir uns im Folgenden interessieren werden) nachdenkt, mit »On continuous failures. On continuous struggles« überschrieben. Das Moment des Scheiterns wird als wesentlicher Bestandteil eines Prozesses angenommen, der sich in fortlaufenden und – wie der Plural suggeriert – sich immer wieder verändernden, neu konstituierenden und neu ausrichtenden Kämpfen entfaltet. Statt von einem Institutionalisierungsprozess spricht Argyropoulou in ihrer Erzählung der *Embros*-Besetzungen und nachfolgenden Aktionen deswegen auch von einem Destitutionalisierungsprozess oder sogar »destituierenden Räumen« – im Plural, und in der materiellen Konkretion des Räumlichen. In diesem Sinne scheint es die Erfahrung der *Embros*-Besetzung nahezulegen, am Begriff der Institution selbst Verschiebungen vorzunehmen – ein Ansatz, der sich auch in Antonio Negris und Michael Hardts Forderung nach unsouveränen Institutionen spiegelt: Für Negri und Hardt ist Institutionalität ein

²⁷ Argyropoulou, »Destituent Spaces«, S. 142.

²⁸ Hier und im Folgenden dies., *From Embros to Green Park. On continuous failures. On continuous struggles*, <https://transversal.at/blog/From-Embros-to-Green-Park?hl=Argyropoulou> 2015, (20.05.2019) Alle Übersetzungen aus diesem Text L.S.

wesentlicher Bestandteil des modernen Souveränitätsparadigmas, das auch in zeitgenössischen Subjektivationsimperativen wie dem unternehmerischen Selbst noch wirksam ist. Nicht zufällig mit Blick auf zeitgenössische Versammlungspraktiken fordern Negri und Hardt, die Verflechtung von Institution und Souveränität aufzulösen und stattdessen para-institutionelle Formen zu fördern, die sich nicht über ihre Souveränität und ihre sedimentierende Kraft definieren:

We must go beyond the assumptions of institutional sovereignty in a really substantial way. As we said earlier, abandoning sovereignty does not mean relinquishing autonomy and self-determination. It means leaving behind, on one hand, the sovereign relationship of power and domination and, on the other, the mandate to unity. In this passage the multitude needs institutions more than ever – not institutions to rule over us but institutions to foster continuity and organization, institutions to help organize our practices, manage our relationships, and together make decisions.²⁹

Das besetzte *Embros*-Theater ist eine solche un- oder post-souveräne Institution, an deren Grunde die Prekarität selbst waltet und die deswegen nur als solche, als prekäre Institution nämlich, adressierbar ist. Aus dieser Prekarität bezieht die unsouveräne Institution – konkreter Raum und unfestgelegte Praxis – ihr subversives Potenzial:

Im Umgang mit der Kontingenz entsteht [...] die Fähigkeit, weggehen zu können und etwas Neues zu beginnen: die Potenzialität von Exodus und Konstituierung. [...] Diese Verwendung von Konstituierung ist gegen Vorstellungen von Gemeinschaft oder kollektiver Identitätsbildung gerichtet und bedeutet keine Konstitution im Sinne einer (Staats-)Verfassung, mithin einer Konstitution, die seit der Französischen Revolution an Selbstgesetzgebung und dementsprechend an bürgerliche Souveränität gekoppelt ist. Im Unterschied dazu wird Konstituierung [...] als eine Bewegung verstanden, die sich von Souveränität [...] entfernt [...], nicht um in der Negation oder der dekonstruktiven Infragestellung zu verweilen, sondern um Neu-Zusammensetzungen erfinden zu können. [133f.]

Indem die unsouveräne Institution sich als Prozess begreift, dessen prekäres Moment gleichzeitig ihr Potenzial bedeutet *und* ihr Scheitern verfügt, weist sie über die durch sie erfolgten Setzungen einer Ordnung immer schon hinaus auf die Möglichkeit von Neu-Zusammensetzungen, die sich wiederum als Antwort auf eine indes veränderte Konstellation bilden werden. Die Idee der unsouveränen Institution legt es nahe, Kritik als prekären Prozess zu verstehen, der sich im Angesicht der wandlungsfähigsten aller Institutionen, dem Kapital, immer wieder neu, lokal und temporär in konkreten Praktiken deklinieren muss. Sie suggeriert außerdem, als Agens dieser Praktiken nicht das abgeschlossene, starke und folglich souveräne Individuum zu sehen, sondern das prinzipiell unverfügbare *Zwischen* der sozialen Konstellation, »eine relationale Differenz, eine geteilte Verschiedenheit« also, die es »im politischen und sozialen Handeln« zu gestalten gilt [34]. Im unverfügbaren *Zwischen* des

²⁹ Hardt, Michael/Negri, Antonio, *assembly*, S. 38.

Sozialen und im *Zwischen* der darin wurzelnden Praktiken und Orte ist nach der Kontinuität – oder dem kaum hörbaren, konstanten Ton – zu suchen. Als Fluchtlinie schlägt diese Kontinuität »eine Bresche in bestehende Herrschaftsverhältnisse« [136], ohne je »in ein Außerhalb von Macht« [130] zu führen. Vielleicht ist sie es, die Argyropoulous Text am Ende einzufangen versucht. Das *Embros*-Theater ist inzwischen geräumt, die Reihen des Theatersaals sind leer:

I am sitting in the middle of the second row. A *tiny constant sound* persists, almost unheard.³⁰

³⁰ Argyropoulou, »Embros«, S. 62. Hervorhebung L.S.

Going on with the Trouble

Tatsächlich nimmt die *Embros*-Besetzung kein scharfes Ende, sondern verändert sich nach und nach. Innerhalb der offenen Versammlungen, in denen man wöchentlich über Programm und Organisation des besetzten Theaters debattiert, entstehen Fronten und Identitätskämpfe, namentlich zwischen Vertretern der anarchistischen Szene und den im engeren Sinne professionellen Kulturschaffenden. Die radikale Offenheit der informellen Gruppe und ihre gewollte Heterogenität führen zu Spannungen und Konflikten, die viele Beteiligte als schmerzhaft empfinden. Einerseits soll die offene Form des besetzten *Embros*-Theaters als Raum, in dem »Leute kommen und gehen«³¹, die Kontingenz am Grunde des Sozialen bejahen und ein geteiltes Prekärsein als Bedingung der Existenz hervorheben. Andererseits verdeutlicht die Konflikterfahrung in den offenen Versammlungen auch, was es in einer prekären Institution immer schon auszuhalten gilt: dass nämlich

[d]as ›geteilte‹ Prekärsein [...] in einem doppelten Sinn [zu] verstehen [ist]: zum einen als das, was allen gemeinsam ist, zum anderen als das, was von anderen unterscheidet und separiert. Zwischen diesen beiden Bedeutungen von ›teilen‹ gilt es nicht scharf zu differenzieren, sondern sie in ihrer Ambivalenz zu betrachten. Teilen und Teilung sind dem allgemeinen und bedingten Prekärsein immer schon eingeschrieben: Gemeinsamkeit und Differenz, Verbindung und Separierung. [32f.]

Wie die nun folgende Auseinandersetzung mit der *Green-Park*-Besetzung noch deutlicher zeigen wird, zeichnen sich die Athener Episoden sowie der in ihrem Rahmen entstandene Diskurs vor allem dadurch aus, dass sie diese konflikthafte Dimension, die jeder sozialen Konstellation immer schon innewohnt und sie somit grundsätzlich *prekär* macht, jenseits von sozialromantischen Beschönigungen hervorkehren und als inhärente Widersprüchlichkeit des Mit-Seins affirmieren. Rückblickend kann die Zeit der *Embros*-Besetzung so als bewegte (trübe) und bewegende Zeit (voller Trubel) erinnert werden, »troubling and turbid«, »übevoll mit Freude und Schmerz«.³² Gigi Argyropoulou hat den *Trubel* dieser Zeit in dem Sinne, den Donna Haraway am Grunde dieses Wortes aufstöbert, vor allem in ihre nach der *Embros*-Besetzung entstandenen Texte hineingeschrieben: So erzählt sie zu Beispiel, wie die Zusammenarbeiten und Entscheidungsfindungen im *Embros*-Theater »zunehmend prekär«³³ werden. Sie verschweigt nicht, dass innere Spannungen zu heftigen und schmerzvollen Konflikten führen. Sie beschreibt den Übergang »von *Embros* zu *Green Park*«, der zweiten der hier diskutierten *momentary occupations*, als »kontinuierliches Scheitern« oder

³¹ Ebd., S. 61.

³² Haraway, *Staying with the trouble*, S. 1. Seitenbelege im Folgenden in runden Klammern hinter dem jeweiligen Zitat. Soweit nicht anders gekennzeichnet, Übersetzungen L.S.

³³ Argyropoulou, »Destituent Spaces«, S. 142.

»kontinuierlichen Kampf«³⁴. So gesehen erscheint die Besetzung des ehemaligen Cafés am Rande des Stadtparks Pedíon tou Áreos, das im Sommer 2015 in einen Raum für performative und politische Praxis umgestaltet wird, als Versuch, *unruhig zu bleiben*, wie es die deutsche Haraway-Übersetzung³⁵ sagt und damit die unaufgeregte, aber ungemein elegante Mehrdeutigkeit des englischen *staying with the trouble* verfehlt. Im Folgenden wollen wir Haraways gleichnamigem, zwischen 2012 und 2016, also ziemlich genau in der Zeit der Athener Besetzungen entstandenem Buch einige Denkfiguren entleihen, um die Geschichte der *Green-Park*-Besetzung als ein *staying with the trouble* zu beschreiben. Dies erscheint uns umso legitimer, als im Rahmen dieser Besetzung im weiteren Sinne ökologische Fragestellungen relevant werden, also solche, die das allgemeine umweltliche Verwobensein oder das produktive Mit-Sein von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren betreffen.

Sympoiesis statt Kreativökonomie

On the 19th of June, 2015 a group of artists, theoreticians, and cultural workers occupied *Green Park* cafe in the Pedion tou Areos, one [of] the two central parks of Athens. Almost 4 years after the occupation of *Embros* theatre in November 2011 this new occupation emerged from and sought to build on the failings of collective struggles during recent years; both failings in the face of mechanisms of repression and failings from within the emergent collective formations of resistance.³⁶

Die inneren Spannungen in der offenen Versammlung der *Embros*-Besetzung werden hier interessanterweise als ›Schwächen‹ beschrieben, die ›aus dem Innern der entstehenden kollektiven Widerstandsformationen‹ kommen. Im Vergleich zu vermeintlich näherliegenden einfachen Substantiven wie ›Gemeinschaft‹, ›Kollektiv‹ oder ›Gruppe‹ wirkt die Formulierung ›emergent collective formations of resistance‹ umständlich. Im Satzgefüge allerdings produziert sie, gleichsam als semantischen Überschuss, medizinische, geologische oder biologische Assoziationen und lässt zum Beispiel an Autoimmunkrankheiten innerhalb eines Organismus oder an vulkanische Regungen in einer geologischen Formation denken. Nimmt man diese semantische Ebene hier ernst, wird es möglich und glaubhaft, im Blick auf das besetzte *Embros*-Theater statt von ›Institution‹ oder ›Para-Institution‹ von einem *sympoietischen Gefüge*, also von einem »komplexen, dynamischen, responsiven, situierten, historischen Syste[m]« (58) zu sprechen, in dem verschiedene Größen und Kräfte mit- und gegeneinander wirken. Sie entfalten³⁷ »auf diverse, leidenschaftliche, leibliche, bedeutsame

³⁴ Argyropoulou, *From Embros to Green Park*.

³⁵ Donna J. Haraway, *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, aus dem Amerikanischen von Karin Harasser, Frankfurt, New York: Campus 2018.

³⁶ Argyropoulou, *From Embros to Green Park*.

³⁷ Haraway würde im materialistischen Gestus wohl das englische ›unfurk‹ = ›abrollen‹, ›abwickeln‹, ›entrollen‹ wählen.

Weisen« (72) ein widerständiges, aber eben innerlich nicht widerspruchsfreies – *troubling and troubled* – Projekt wider die »tödlichen Zeiten« des *leerstehenden* Gebäudes, der *verlassenen* Kulturlandschaft und der *Stagnation* gemeinschaftlichen Denkens und Handelns. Zwar ist in Argyropoulous Beschreibung des Übergangs von *Embros* zu *Green Park* nicht explizit von sogenannten natürlichen Faktoren und Akteuren die Rede, also zum Beispiel von Klima, Wetter, nicht-menschlichen Lebewesen und Ähnlichem. Jedoch scheint sich das Sprechen in diesem Text, der buchstäblich den Weg vom wiederbelebten (seit März 2013 übrigens mit einem selbstverwalteten Gemeinschaftsgarten ausgestattet) *Embros*-Theater zum *Green Park*-Café am Rande einer der größte Athener Grünflächen abgeht, schon in Richtung ökologischer Begrifflichkeiten und Denkfiguren zu bewegen. In den hernach zu analysierenden Folgetexten werden diese immer zahlreicher und auffälliger. Sie beginnen gleichsam zu wuchern.

Auf welche konkreten Probleme, Schwachstellen oder Missstände antwortet die *Green Park*-Besetzung? Das entsprechende Manifest gibt hierüber Aufschluss. Während im sympoietischen Gefüge des *Embros*-Theaters, in dem »Wissenschaftler, Künstler, Gemeinschaftsmitglieder und« – mit Blick auf den seit Frühjahr 2013 bestehenden Garten – »nicht-menschliche Wesen vielfältig in die Projekte der jeweils anderen verwickelt sind« (71); während in diesem Gefüge innere Spannungen entstehen und identitätspolitische Konflikte schwelen, vollzieht sich auch auf dem Feld der allgemeinen kulturellen Produktion eine wirtschaftspolitisch verfügte schmerzvolle Wendung. Denn inmitten der sogenannten griechischen Staatsschuldenkrise und als unmittelbare Folge derselben hält durch zweckgebundene EU-Finanzierungen und private Investitionen die Kreativwirtschaft in Griechenland Einzug: Im Februar 2014 veranstaltet die EU-Kommission in Athen eine Konferenz mit dem Motto »Financing Creativity«, bei der über »Bildung und Kreativität als Schlüsselfaktoren von Innovation und Beschäftigung«³⁸ diskutiert wird. Der politische Blick auf »Bildung und Kreativität« ist hier unmissverständlich an ökonomischen Maßstäben ausgerichtet. 2011 und 2016 werden zwei aus den Nachlassstiftungen der griechischen Großreeder und Wirtschaftsmoguln Aristoteles Onassis (1906-1975) und Stavros Niarchos (1909-1996) finanzierte Kulturzentren eröffnet. In jeweils millionenschweren Neubauten

³⁸ Europäische Kommission, *Vassiliou in Athens: Education and creativity are key to innovation and employment*, Pressemitteilung zur Konferenz »Financing Creativity«, Brüssel 2014, https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/IP_14_163, (17. 10. 2019) Die Mitglieder des Mavili Collective sind auf der Konferenz als anonyme Teilnehmende präsent und unterbrechen beziehungsweise kommentieren deren Verlauf durch spontane Publikumsreaktionen wie Applaus, Gelächter, Buhrufe, Einwürfe und Ähnliches. Ein Amateurvideo von der Konferenz ist verlinkt in Ares Kalandides, *Culture is economy - or maybe not?*, Eintrag des Blogs für kritische Geographie *Places*, <https://placemanagementandbranding.wordpress.com/2014/02/22/culture-is-economy-or-maybe-not/> 2014, (19. 10. 2020).

bieten sie Spiel- und Produktionsstätten sowie Ausstellungsflächen für verschiedene Kunstsparten. Während staatliche Subventionen für unabhängige Kunstschafter und kleinere Produktionsstätten nach und nach ganz entfallen, entsteht ein privatwirtschaftliches Monopol auf Kultur und ihre Produktion. Der Theatermacher und Kulturmanager Alexis Alatsis fasst diese Entwicklung 2018 im Deutschlandfunk Kultur wie folgt zusammen: »Es ist fast so, als hätte die Politik die Schlüssel des Kulturprogramms an diese beiden Stiftungen abgegeben.«³⁹ Den im besetzten *Embros*-Theater versammelten Kulturschaffenden muss diese Entwicklung als politische Schließung erscheinen. Schließlich würdigt sie »die Relevanz der kulturellen und kreativen Sektoren« ausschließlich hinsichtlich »Arbeitsmarkt und Wachstum«⁴⁰, um gleichzeitig Produktionsmittel und symbolisches Kapital in den Händen privater Financiers zu konzentrieren. Die prekäre, aber immerhin ergebnisoffene Konstellation der »Krise« wird somit in einen zynischen Determinismus überführt und in der unausweichlichen Perspektive einer verordneten und wirtschaftlich determinierten Kulturpolitik verfestigt.

Damit vollzieht sich eine »kulturpolizeiliche«⁴¹ Aufteilung des kulturellen Feldes in Griechenland exakt zu dem Zeitpunkt, indem sich das neoliberale Dispositiv, wie eingangs beschrieben, als alternativlos etabliert. Somit kann sie in dem Vokabular, das wir für unsere Analyse gewählt haben, nicht zuletzt als Praxis des *Kapitalozäns* beschrieben werden. Das Kapitalozän ist dabei jene »zu große Geschichte« (55), deren Beginn sich auf »das große Markt- und Ware-Werden der Welt im langen sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert« (48) datieren lässt. Heute stellt sie sich allerdings als derart total und unausweichlich dar, dass

sie auch unsere Fähigkeit anzapft [saps], uns andere Welten vorzustellen und für sie Sorge zu tragen – sowohl jene, die bereits jetzt prekär existieren [...] als auch jene, die wir – für immer noch mögliche heilende Vergangenheiten, Gegenwarten und Zukünfte – in Allianz mit anderen Lebewesen hervorbringen müssen. (50)

Man kann sich ausmalen, wie die neoliberal-kapitalistische Zurichtung der griechischen Kulturwirtschaft die Kräfte und Fähigkeiten derer anzapft, die im *Embros*-Theater versuchen, die im Entstehen begriffene, prekäre Praxis einer gemeinschaftlichen und umsichtigen Sorge für einen und an einem Ort hervorzubringen und entgegen zynischer Alternativlosigkeit die Möglichkeit anderer, *heilender* Vergangenheiten, Gegenwarten und Zukünfte zu bewahren. Was Haraway immer wieder mit der Verlaufsform des englischen Verbs *to recuperate*

³⁹ Alatsis, Alexis im Gespräch mit Vladimir Balzer, *Kein Plan für die Zukunft. Kulturszene in Griechenland nach Ende des Kreditprogramms* 2018, https://www.deutschlandfunkkultur.de/kulturszene-in-griechenland-nach-ende-des-kredit-programms.1013.de.html?dram:article_id=425965, (18. 10. 2019).

⁴⁰ Europäische Kommission, *Vassiliou in Athens: Education and creativity are key to innovation and employment*.

⁴¹ Diesen Begriff haben wir in unserer Topographie des *Asilo* in Neapel von Jacques Rancière übernommen.

(=reflexiv *sich erholen*, transitiv *wiederherstellen*, intransitiv *genesen*) adressiert, meint in dem Sinne *heilende* Vorgänge, als diese aus der Erfahrung einer Beschädigung (*trouble*) heraus entstehen und diese nicht leugnen oder verdecken, sondern in ein anderes, verantwortliches Weitergehen (*ongoingness*) überführen. Wenn Argyropoulou die ambivalenten Erfahrungen der kulturellen Szene während und nach der *Embros*-Besetzung fast lyrisch als »Aufstieg und Fall, [...] gefangen in ›Freiheit‹ und hoffend, immer noch hoffend«⁴² beschreibt, zeichnet sie in der Wiederholung des wiederum in der Verlaufsform stehenden Verbs *to hope* genau eine solche Perspektive der *Heilung* vor: »Praxis und Prozess« in *Embros* und *Green Park* werden zu »Figur[en] des Weitergehens« (3).

Als Alexis Tsipras' Syriza-Partei im Januar 2015 die griechischen Parlamentswahlen gewinnt, scheinen die trotz und mit Prekarisierung, Krise und Neoliberalisierung *weitergehenden* Hoffnungen der zahllosen Bottom-Up-Kämpfe der 2010er Jahre, zu denen sich die *Embros*-Besetzung explizit zählt, eine politische Verkörperung gefunden zu haben. Da nicht wenige Politiker der neuen Regierung selbst aus diesem Milieu hervorgegangen sind, bedeutet der Wahlsieg Syrizas für viele Kulturschaffende und Aktivisten jener Jahre einen Moment von Hoffnung und neuerlicher Sinnstiftung.⁴³ In diesem Klima des Weitergehens unter veränderten Bedingungen versammeln sich einige Mitglieder der *Embros*-Besetzung erneut an einem prekären, der städtischen Gemeinschaft entzogenen Ort.



Abbildung: Gebäude des ehemaligen Cafés Green Park 2017 © L.S.

⁴² Argyropoulou, »Embros«, S. 62.

⁴³ Als solcher wird er trotz der späteren 180°-Wendung Tsipras' noch heute erinnert, wie Argyropoulou und Despina Panagiotopoulou berichten. Die Athener Aktivistin und Theoretikerin Panagiotopoulou haben wir im September 2019 beim Branchentreff der Freien Darstellenden Künste an den Sophiensaele in Berlin getroffen und nach ihren Erinnerungen an diese Zeit in Griechenland gefragt.

Das verfallende Eingangsgebäude des Pedíon tou Áreos beherbergte vormals ein Café mit dem Namen *Green Park*. Als solches und war es jahrelang ein »Treffpunkt für die lokale Bevölkerung«⁴⁴. Die Besetzung beginnt am 19. Juni 2015, wiederum mit der Veröffentlichung eines Manifests und der Ankündigung eines zehntägigen Festivals mit »Musik, Performances, Kunstwerken, Installationen, Erzählungen, Gedanken, Diskussionen, Filmvorführungen, Poesie, Theater, Tanz und anderem«⁴⁵. Das Festivalprogramm ist nach inhaltlichen Schwerpunkten gegliedert: Die mit »REMARK« überschriebene Sektion ist »dem Park selbst«, also der unmittelbaren räumlichen Umgebung ebenso wie »jedem Park unserer Stadt« gewidmet. Sie soll in »spielerischen, theoretischen, aktivistischen und künstlerischen Interventionen«, die sich zu einer »Kritik über die *re's* unserer Stadt« zusammenfügen (die englische Vorsilbe *re-* steht für *wieder, neu, anders*), performativ nach Möglichkeiten fragen, die Stadt *neu-, um- oder anders* zu gestalten. Den radikalen Ortsbezug dieser Programmlinie greift die Sektion »HERE AND NOW« auf, in der je achtminütige Vorträge theoretische Werkzeuge anhand von spezifischen materiellen Beispielen erproben. Sie fragen, inwiefern Kritik »als eine Antwort auf das Hier und Jetzt unserer Stadt« fungieren kann. Die mit »JOY AND POLITICS« überschriebene Sektion versammelt mit »[u]topischen Narrativen, Variété-Theater, Satire, politischer Performance, neuen Zugängen zu sozialen Bewegungen und Materialitäten« explizit (bühnen-)ästhetische Formen. Die Sektion »UNWORTHY« ermöglicht es hingegen, in einer eher laborähnlichen Situation »persönliche und kollektive Arbeiten zu zeigen, die gescheitert sind, verschoben, abgesagt oder als unwürdig verworfen wurden«. Unter dem Hashtag *#Dig* versammelt die Sparte »EXCAVATIONS« kollektive Geschichte(n) der Stadt, die anhand persönlicher Erfahrungen von Einzelnen in »einer Art archäologischer Grabung« zusammengetragen werden sollen. Demgegenüber knüpft die Sektion »TO BE CONTINUED« an die Erfahrungen von »globalen politischen und sozialen Bewegungen« an und gibt internationalen Akteuren lokaler Kämpfe und Initiativen, »einschließlich besetzter Plätze, Parks, Gebäude, Theater« eine auf Perspektiven und zukünftige Aktionen konzentrierte Plattform. Unter der Überschrift »REFRESHMENTS« schließlich werden partizipative, konviviale und rekreative Formate wie Tanzabende und Konzerte, Filmprojektionen und Talentproben zusammengefasst.

⁴⁴ So heißt es in der Ortsbeschreibung der *documenta 14*, in der aktivistische Besetzung des Ortes wie folgt historisiert wird: »Years of gradual decay and abandonment followed, until 2015, when the café was once again occupied, this time by an artistic collective who took its name and used the space to initiate political discussion and performances.« Vgl. *Documenta 14, Pedion tou Areos*, Spielstättenbeschreibung, <https://www.documenta14.de/en/venues/15271/pedion-tou-areos> 2017.

⁴⁵ Hier und im Folgenden: *Green Park Athens, Programm der ersten Besetzungstage*, <https://greenparkathens.wordpress.com/programme/programme-strands/> 2015, (18. 03. 2020). Alle Übersetzungen aus diesem Text L.S.

Die Strukturierung und inhaltliche Konturierung des Programms ist hier vor allem deswegen erwähnenswert, weil sie Aufschluss über die Begriffe, Denkbewegungen, Fragestellungen und gedanklichen Gesten gibt, die den Beginn der *Green Park*-Besetzung auch gerade im Unterschied zur *Embros*-Episode prägen und für die insgesamt zwei Jahre ihrer Dauer richtungsweisend sind. Interessant ist zunächst, dass sich immer zwei Programmsektionen jeweils einer zeitlichen Dimension zu widmen scheinen, zum Beispiel die Sektionen »EXCAVATIONS« und »UNWORTHY« *vergangenen* Materialitäten, Ereignissen und Potenzialen. »HERE AND NOW« sowie »REFREHMENTS« beinhalten gegenwartszentrierte Formate; »JOY AND POLITICS« und »TO BE CONTINUED« sind eher zukunftsgerichtet. Man könnte also von einer zeitlichen Dreifaltung der Festival dramaturgie sprechen, die 1.) die Verarbeitung und Weiter-, Neu- und Andersbearbeitung von Vergangenen fördert, 2.) die Gestaltung gegenwärtiger Räume und Praktiken anregt und 3.) Möglichkeiten für zukünftige Wege aufzeigt. Offensichtlich orientiert sich die Festival dramaturgie an der Maßgabe, »für immer noch mögliche heilende Vergangenheiten, Gegenwarten und Zukünfte« (50, 76) einzutreten. Dass im *Green Park*-Manifest überdies erklärt wird, die Aktivierung verweigere »einen spezifischen zeitlichen Horizont und verstehe sich selbst außerhalb von Eigentumslogiken«⁴⁶, dass dem linear-teleologischen Zeitbegriff des modernen Fortschrittsparadigmas also im gleichen Atemzug eine Absage erteilt wird wie der ebenfalls diesem Paradigma zuzurechnenden (Ideo-)Logik des Eigentums, erlaubt es, die Zeitlichkeit der *Green Park*-Besetzung mit Haraways Denkfigur *kainos* in Verbindung zu bringen:

Nothing in *kainos* must mean conventional pasts, presents or futures. There is nothing in times of beginnings that insists in wiping out what has come before, or, indeed, wiping out what comes after. *Kainos* can be full of inheritances, of remembering, and full of comings, of nurturing what might still be. I hear *kainos* in the sense of thick, ongoing presence, with hyphae infusing all sorts of temporalities and materialities. (2)⁴⁷

Kainos erlaubt es, das (Kunst-)Festival und das Ereignis der *Green Park*-Besetzung hier anders zu denken, als es einschlägige kunstanalytische Reflexionen oft tun, anders nämlich als im Rückgriff auf Theorien des Karnevalesken. Während diese das Fest und mithin das Festival als Ausnahmezustand und vorübergehende Umkehrung von Machtverhältnissen (vor deren umso gültigeren Konsolidierung) interpretieren, erlaubt es die Denkfigur *kainos*, die Raumzeit des Festivals als intensive Einlassung in ein »Mit-(einander-)Leben und Mit-(einander-)Sterben« (2) zu beschreiben. Es geht um einen intensiven, verkörperten und

⁴⁶ Vgl. dass., *Manifesto*, <https://greenparkathens.wordpress.com/manifesto> 2015, (19. 09. 2019).

⁴⁷ Diese Überlegungen könnten rückblickend vielleicht auch für unsere Topographie von *Kino Kultura* in Skopje fruchtbar gemacht werden.

geteilten Bezug zu einem zeitlich geschichteten, ›dichten‹ Hier und Jetzt, zu einer Form von Gegenwart, die sich nicht als ›Präsenz‹ apostrophieren lässt.



Abbildungen: Das alte Café-Gebäude Green Park während der und nach den Aufräumarbeiten © Green Park Athens

Weiterhin geht aus dem Festivalprogramm hervor, wie wichtig für die *Green Park*-Besetzung im Allgemeinen der *Bezug zum Ort* ist, das heißt zum unmittelbaren und weiteren Umfeld des Schauplatzes – zum angrenzenden *Park* als Grünfläche, Habitat und symbolischem Raum sowie zur *Stadt* als Behältnis singular-pluraler, unzeitgemäß geschichteter und verdichteter Geschichte(n). Bereits das Eröffnungsprogramm räumt der Sorge um diese Orte, ihrer

Erforschung, Pflege, Gestaltung und Belebung viel Aufmerksamkeit ein. Diesen Eindruck bestätigt später auch das Programm der fünftägigen Konferenz »Institutions, Politics, Performance«, die im September 2015 stattfindet und vor allem der Frage gewidmet ist, wie alternative para-institutionelle Konstellationen politisch performativ mit ihrer Umgebung in Kontakt treten, auf sie einwirken und mit ihr interagieren können. In diesem Zusammenhang betont Argyropoulou, dass *Green Park* »nie ein einfacher Raum«⁴⁸ gewesen sei: Die Besetzung habe mit aufwendigen Aufräum-, Reinigungs- und Instandsetzungsarbeiten begonnen, bei denen es zuallererst darum ging, den Raum von Abfällen, Schutt und Exkrementen zu befreien, denn das verlassene Café hatte lange Zeit den im Park übernachtenden Personen als Latrine und Müllkippe gedient. *Green Park* sei als Eingangsgebäude zum Park Pedíon tou Áreos – Drogenumschlagplatz, Zufluchtsort für Obdachlose und im Sommer 2015 auch provisorisches Zeltlager von Geflüchteten aus Syrien und Afghanistan – stets »im Herzen der Krise«⁴⁹ gewesen, »eingebettet in die Nöte seiner Umgebung in Zeiten von Krise und Verarmung«⁵⁰. Dabei *teile* das baulich durchlässige, in Teilen verfallene und mithin gänzlich offene Gebäude seine physische Vulnerabilität mit der ihrerseits vulnerablen »natürlichen« Umgebung und den darin lebenden Menschen. Deren Anwesenheit habe die *Green Park*-Besetzung von Anfang an wesentlich bestimmt:

Anyone can be there, and this is the interesting thing. [...] Anyone can enter, somehow. Refugees can come there, passers-by, local people, drug-users, anyone.⁵¹

Im Gespräch erzählt Gigi Argyropoulou, wie sich schon während der Aufräumarbeiten, später aber auch bei Veranstaltungen und Versammlungen immer wieder »unerwartete Kollaborationen und Kombinationen« ergeben, gleichsam »in gärenden Komposthaufen«⁵²:

We had been preparing it for a long time. So we started cleaning. And then, there was this guy, from the refugees in the park. He came to help us. He didn't want any money, he just wanted to be there. They were all coming there in those days. At that time, during the crisis, it was clear, they had other needs, but it was also clear: people longing to be part of something and also to be treated like humans and to have a real life, a bit, not separated from everything ... It was very clear. The whole conference was somehow transformed, because there were a hundred vulnerable people, hanging around, camping outside, coming in, staying with us. In the evenings the younger boys would come with their phones to play their own music, and then we would have this series of presentations and we had people that would come in and watch. And you know, all this changed the idea of how to use the space: can we include them, did we exclude them, and why is that useful for us, for people putting the work?⁵³

⁴⁸ Argyropoulou, »Doing things otherwise«.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Argyropoulou, »Destituent Spaces«, S. 143.

⁵¹ Argyropoulou, »Doing things otherwise«.

⁵² Haraway, *Staying with the trouble*, S. 4.

⁵³ Argyropoulou, »Doing things otherwise«.

Argyropoulou beschreibt, wie die hohe Durchlässigkeit des Ortes für äußerliche Einflüsse unmittelbar das Programm beeinflusst, das an diesem Ort realisiert wird. Die Vielzahl und Heterogenität der anwesenden Personen macht es unmöglich, das ursprünglich angedachte künstlerisch-diskursive Programm wie geplant ›durchzuziehen‹ und die hergebrachten Blick- und Begriffsordnungen beizubehalten. Allein die Tatsache, dass »hundert« Personen aus den vulnerablen Kontexten des Parks Abend für Abend »hereinkommen und schauen«, wirft in immer drängenderer Weise die Frage auf, wie inklusiv oder exklusiv der Raum gestaltet ist beziehungsweise umgestaltet werden kann und wie sich dies auf die inhaltliche und praktische Dimension des Projekts auswirkt. Die Anwesenheit der von außen kommenden Personen wirkt gegen die Institutionalisierung und Verfestigung räumlicher oder begrifflicher Dispositive an, weil sie immer wieder auf die Kontingenz der an diesem Ort versammelten Gruppe verweist und an die unaufhebbare Relationalität des Raums zu seinem Außen erinnert.

Endlichkeit und Situativität

Letztlich wird es eben diese Vulnerabilität des Ortes sein, die die *Green Park*-Besetzung beendet: Denn ab Sommer 2016 häufen sich die staatlich verfügbaren Maßnahmen zur ›Aufwertung‹ des Parks und seines Umfelds. Pedíon tou Áreos soll, nicht zuletzt in Hinblick auf das nahende Großereignis *documenta 14*, in eine Ausgehzone verwandelt werden, weswegen die bisherigen Nutzenden ihre temporäre Wohnstatt verlassen müssen:

The State closed our electricity. They put bars in the park, that was changed in 2016, so they closed the whole park. In the evening, there was police and security to take all the drug-users out, they forced them all to be in front of Green Park exactly. They told us: We don't want to be here in your way, ... but ...⁵⁴

Tatsächlich investiert die Region Attika zwischen 2016 und 2017 circa acht Millionen Euro in »Reparaturen, Instandsetzungen und Sicherheit«⁵⁵, um Pedíon tou Áreos »wieder in Schuss zu bringen«. »Einst vor Leben strotzend« sei der Park, so die Tourismusagentur *Greek Travel Pages* im Sommer 2017, »verkommen und im letzten Jahrzehnt hauptsächlich von Geflüchteten, Migranten und Drogenabhängigen frequentiert« worden. Neben öffentlich verordneten Maßnahmen wie der Bepflanzung, Beleuchtung und Reinigung des Parks wird 2017 ein Wettbewerb für private Träger ausgelobt, »um Sicherheit zu schaffen und ein Parkmanagement zu ernennen«. Auch hier verquicken sich staatliche Interessen – in diesem Fall die Wiederherstellung touristischer Attraktivität – und privates Investment zu

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Hier und im Folgenden: *Greek Travel Pages, Attica Region Bringing Pedion tou Areos Park Back to Life*, <https://news.gtp.gr/2017/07/05/attica-region-bringing-pedion-tou-areos-park-back-life/>.

Großinitiativen, die den öffentlichen Raum der Stadt neu aufteilen und mithin eine über Exklusion und Inklusion funktionierende Ordnung des Sinnlichen schaffen. Nahezu ironischerweise werden diese Maßnahmen diskursiv durch den Rückgriff auf einen vermeintlich generalisierbaren Lebensbegriff legitimiert: Im Namen von »security«, »activity«, »wellness« und »fitness« – also genuin biopolitischen Kategorien – werden andere Lebensformen als »pathologisch« eingestuft und somit aus diesem »Lebensraum« ausgeschlossen. Während die *documenta 14* im Frühjahr 2017 den Park noch lediglich als Schauplatz der interventionistischen, aber wenig invasiven Arbeit *Whispering Campaign* des US-amerikanischen Künstlers Pope.L nutzt, scheint die ein Jahr später realisierte Initiative *Park Fables* unter der Ägide des *Onassis Cultural Center* die politisch verfügte und privatwirtschaftlich realisierte »Wiederbelebung« des Parks endgültig zu verwirklichen. Dies ist umso schwerer zu erkennen, als mit Künstlern wie Chto Delat, Walid Raad und Kader Attia namhafte zeitgenössische Kunstschaaffende beim *Fast Forward Festival* vertreten sind, die im globalen Kunstdiskurs für gegenwartskritisches Denken und politisch engagierte Ästhetiken stehen.⁵⁶ Mit dieser Beobachtung sollen keineswegs die einzelnen im »aufgewerteten« Pedion tou Áreos entwickelten und präsentierten künstlerischen Positionen diskreditiert werden. Allerdings lehren diese Folgeereignisse der *Green Park*-Besetzung, dass zwischen politisch engagierter Gegenwartskunst und öffentlich-privaten Kapitalisierungsprozessen kein struktureller Widerspruch besteht, der erstere vor der aktiven Teilhabe an letzteren bewahren würde. Vielmehr tragen die vom großen *Onassis*-Kulturzentrum in Auftrag gegebenen Arbeiten dazu bei, dass sich der Park zunehmend gegen jene Formen der Unvorhersehbarkeit und Vulnerabilität immunisiert, die für die *Green Park*-Besetzung noch maßgeblich sind. Anhand des *Green Park*-Manifests können wir noch heute zeigen, wie diese Offenheit von Anfang im Herzen der *Green Park*-Besetzung angelegt war und als solche anderthalb Jahre lang kultiviert, gepflegt und – im Sinne von Haraways *Staying with the Trouble* – bewohnt werden konnte.

Denn dieser Text zeigt deutlich, dass die Besetzung von Anfang an als radikal ortsbezügliche Praxis konzipiert ist, die sich an den raumzeitlichen Gegebenheiten ihres Ortes abarbeitet und sich mithin konstitutiv auf das bezieht, was ihr vorausgeht und sie gleichsam als *Umwelt* umgibt. Im Manifest wird die *Green-Park*-Besetzung explizit auf »fast 4 Jahre nach der Besetzung des Embros-Theaters 2011«⁵⁷ datiert und »als ein Resultat der Experimente und Kämpfe der letzten Jahre« bezeichnet. Dadurch erscheint die neue Initiative

⁵⁶ Das Programm des *Festivals Fast Forward* (Mai 2018) und die Beiträge der Veranstaltungsreihe »Park Fables« sind noch heute online unter <https://www.onassis.org/whats-on/fast-forward-festival-5/fff5-cho-delat-anton-kats> (18.03.2020).

⁵⁷ Hier und im Folgenden *Green Park Athens*, *Manifesto*.

als Ausdruck eines *situierten Wissens*, das aus bestimmten Erfahrungen der Vergangenheit hervorgeht und zu den Schauplätzen dieser Erfahrungen konstitutiv in Bezug steht. Die *Green-Park*-Besetzung wird nicht über »eine spezifische Ideologie oder ein spezifisches Interesse« definiert, sondern als *Folgeereignis* von bereits vergangenen Begegnungen und Konstellationen dargestellt. Ausgehend von diesen untilgbaren Erfahrungen solle die neue Besetzung »in das Hier und Jetzt Athens« hineinwirken, das heißt wiederum in eine als singuläre raum-zeitliche Konstellation begriffene Umwelt. Antiteleologisch verweigere man sich dabei jedem »spezifischen zeitlichen Horizont« und verorte sich »außerhalb von Eigentumslogiken«, das heißt auch außerhalb der damit verbundenen Prinzipien wie Souveränität, Unabhängigkeit und Exklusivität. Anstatt abstrakte Ideale oder konkrete Ziele zu formulieren, zeichnet das Manifest eine ergebnisoffene, gemeinschaftliche, prozessuale und bezügliche Praxis vor:

Made up of *fluid and flexible methods* that refuse the enclosures of formal political representation this action attempts to *collectively* explore forms of critical artistic, political and theoretical production and their *relationship* to the public and dominant social narratives. It seeks to rethink the need for and nature of *participation*. It seeks to *remain imperfect and incomplete*.

Als »ephemeres kollektives Experiment« gehört diese Praxis zu »gemeinschaftlich produzierenden Systemen, die keine selbstdefinierten Raum- oder Zeitgrenzen haben« (Haraway 61). Deswegen können wir sie auch *sympoietisch* nennen. *Situiert* und *relational* ist die Praxis außerdem als Versuch, »gemeinsam mit anderen Stadtverweilenden[fellow city dwellers] das Hier und Jetzt von Green Park und unserer Stadt zu entwerfen [co-imagine]«. Das englische Verb *to dwell* (=wohnen, weilen) unterstreicht im Zusammenhang mit dem Adjektiv *fellow* (Mit-, -kollege, -genosse, -kamerad), dass es nicht bloß um eine zufällige simultane Präsenz von Körpern an einem beliebigen Ort, sondern vielmehr darum geht, diesen bestimmten Ort über eine längere Zeit und seinen Bedingungen gemäß gemeinschaftlich zu gestalten, nachhaltig einzurichten und verantwortungsvoll zu bewohnen. Es geht folglich, noch einmal mit Haraway gesprochen, um eine »Praxis des Lernens [...], die es [...] ermöglicht, in einer dichten Gegenwart und miteinander gut zu leben und zu sterben« (1). Dabei wird von Anfang davon ausgegangen, dass diese Praxis nicht »auf einem unbeschriebenen Blatt« beginnt, sondern vielmehr in einer Vielzahl von Erfahrungen wurzelt, die auch Schmerz, Beschädigung, Scheitern und Zweifel umfassen.

Inwiefern die *Green Park*-Besetzung »in verstörende, aufgewühlte, verunsicherten und trüben [troubling and turbid] Zeiten« (1) eingreift, zeigt sich im Manifest dadurch, dass die schmerzlichen Erfahrungen der *Embros*-Besetzung mit den jüngeren Entwicklungen der allgemeinen politischen Lage verknüpft werden. So entsteht eine Analogie zwischen der

lokalen Erfahrung gruppeninterner Identitätskämpfe auf der einen und global wirksamen Privatisierungslogiken sowie Monopolbildungen auf der anderen Seite. Abgrenzende Verben wie *refuse*, *exceed* oder oppositionelle Präpositionen wie *outside*, *against* schreiben dem Manifest diesen doppelt verorteten *trouble* ein und halten ihn den ganzen Text hindurch präsent. In diesem Sinne bildet das *Green Park*-Manifest gerade gegenüber dem anlässlich der *Embros*-Besetzung veröffentlichten Text gewissermaßen einen Lernprozess ab: Es zeugt von Erfahrungen des Scheiterns und Enttäuschtwerdens, des Verwerfens und Aufgebens. Andererseits öffnet es auf Möglichkeiten des Neu- und Anders- und Wiedertuns, allerdings auf eine andere, bisher ungesehene Weise: Im Vergleich zum *Embros*-Manifest fällt nämlich auf, dass der für diesen ersten Text so zentrale Moment des aktionistischen und optimistischen Gestus im Falle von *Green Park* fehlt. Anstatt proaktiv zu Handlungen des Neudenkens und Anderstuns aufzurufen, wird im *Green Park*-Manifest eher ein Gemütszustand, eine Haltung zur Welt adressiert, die sich in den Wortfeldern ›Freundschaft‹ [*collectivity, solidarity, friendship, fellow, share*] und ›Gelassenheit‹ [*lightness, humor, self-depreciation, joyous critique etc.*] abzeichnet. Als Antidot gegen die angesprochenen Problematiken wird in diesem Fall nicht die große emanzipatorische, kämpferische Geste beschrieben, sondern eine ruhige, demütige Praxis der Sorge. Zwar tauchen auch im *Green Park*-Manifest Verben mit dem Präfix *re-* auf, doch verweisen diese hier weniger auf einen starken Gegenentwurf als vielmehr auf einen nicht eindeutig zwischen den Polen *aktiv* und *passiv* zu verortenden, ergebnisoffenen Prozess, der vielleicht am Besten mit den Infinitiven *heilen*, *pflügen*, *sorgen* zu beschreiben ist:

Thus, we look to *rebuild* modes of collectivity and solidarity and *reclaim* friendship for its political importance. [...] [This action] seeks to *rethink* the need for and nature of participation. It seeks to *remain* imperfect and incomplete. It seeks to *recuperate* lightness, humor, self-depreciation and joyous critique as the foundations of an open process.⁵⁸

Selbst wenn es der *Green Park*-Besetzung sicherlich nicht in erster Linie und erst recht nicht ausdrücklich um Ökologie im engeren Sinne geht, zeichnet sich in der Art, wie das Manifest gewisse Prozesse *anspricht* und *anstößt*, ein materialistisches und relationales Verständnis von In-der-Welt-Sein ab, das durchaus als ökologisch durchwirktes (*ecologically informed*) gelesen werden kann. So können wir *Green Park* als »Zeitort [timeplace]« beschreiben, an dem gelernt wird, »die Herausforderung [trouble] des ver-antwort-lichen Lebens und Sterbens auf einer beschädigten Erde zu bewohnen«⁵⁹. Vor dem Hintergrund unserer Haraway-

⁵⁸ Ebd., unsere Hervorhebungen.

⁵⁹ Haraway, *Staying with the trouble*, S. 2.

Lektüren zeigt sich uns die *Green Park*-Besetzung als »chthonische« Geste wider die Gewaltherrschaft der Strukturabstrakta *Anthropos* und *Kapital*.

Als »erdgebundener« [*earth-bound*], das heißt situierter und geteilter »Kampf für marginalisierte, vergessene und unverhoffte Orte sowie von ihnen ausgehend«⁶⁰ muss sich die in *Green Park* entworfene kritische Praxis als unabschließbar und unvollkommen, als wesentlich »imperfekt und unvollständig« denken. Sie besteht aus »fluiden und flexiblen Methoden«, die aus zeitgenössischen »Mustern von Schmerz und Freude« (1) hervorgehen.⁶¹ In diesem Sinne ist die *für Green Park* und *aus Green Park heraus* entwickelte Praxis jenseits der Prinzipien von Souveränität und Revolution zu verorten. Die institutionelle Praxis, die von *Green Park* ausgeht, ähnelt eher einem ästhetisch-performativen Prozess als einer im engeren Sinne politischen Setzung. Auch um die avantgardistische Vorwegnahme einer »besseren Welt« geht es nicht, sondern um eine Affirmation des Gegenwärtigen, wobei dieses Gegenwärtige immer schon zwischen einer materialisierten Vergangenheit und einer offenzuhaltenden Zukunft aufgehängt ist. Es sind dem Feld des Ästhetischen entnommene Dynamiken wie Offenheit, Prozessualität und Responsivität, die gleichsam politisch gewendet werden, um über die harten Logiken von Institution, Kapital, Macht und Subjekt mit einer weichen, vorübergehenden und instabilen, vielleicht jedoch gerade darin besonders wirksamen »Praxis des Sorge und Antwort – *response-ability*« (105) hinauszudeuten.

⁶⁰ Hier und im Folgenden: *Green Park Athens, Manifesto*.

⁶¹ Nicht umsonst lässt sich im *Green Park*-Manifest sowohl die schmerzhafteste Erfahrung der Monate vor, als auch die Hoffnung der Zeit unmittelbar nach der Syriza-Wahl im Januar 2015 ablesen. Erstere schwingt in Kommentaren zur Mühsal der alternativen politischen Form sowie zu den jüngeren Entwicklungen der griechischen Kulturpolitik mit, während letztere sich in der Wahl der positiv konnotierten programmativen Begriffe und performativen Formulierungen spiegelt.

Exodus

Im Herbst 2015 findet im besetzten *Green Park-Café* die Konferenz »Institutions, Politics, Performance« statt. Sie soll »interdisziplinäre theoretische Diskurse und künstlerische Produktionen« zusammenbringen, die explizit »die Institutionen« herausfordern – »durch experimentelle Praxen aus ihnen heraus und jenseits von ihnen«⁶². Am und ausgehend vom Schauplatz der Besetzung werden anhand konkreter künstlerischer Arbeiten und institutionskritischer Projekte aus verschiedenen europäischen Ländern vergangene und gegenwärtige Verbindungen zwischen performativer Praxis und Institutionskritik ausgelotet. Die »Bedeutung ästhetischer Dispositive für die Einrichtung von Leben, Existenz und von Subjektivierungsprozessen«⁶³ wird dabei als Grundannahme etabliert. Performanceaffine Theoretiker wie Alan Read oder Bojana Kunst gehen ebenso von dieser Annahme aus wie ihre Kollegen aus anderen Disziplinen, darunter zum Beispiel Gerald Raunig, Isabell Lorey und Stefano Harney. Sie alle denken über die Möglichkeit und Praxis nicht-staatlicher und nicht-souveräner Institutionen nach und machen mithin ein Diskursfeld anwesend, das namentlich im vergangenen Jahrzehnt und in Verbindung mit den sogenannten Global Social Movements (Occupy, Indignados usw.) entstanden ist. Dieses Diskursfeld zeichnet sich durch seine Transnationalität, seine Verortung in jeweils konkreten, lokalen und punktuellen Kontexten und nicht zuletzt durch ein allgemeines Bemühen aus, historisch stigmatisierte Begriffe wie *Vulnerabilität*, *Unsicherheit* und *Abhängigkeit*, die den Imperativen staatlicher oder individueller Souveränität entgegenlaufen, produktiv zu wenden und als Ressource für Subjektivierungs- und Instituierungspraktiken jenseits von Staat und Individuum zu nutzen.

Öffnung zur Welt

In seinem 2007 erschienenen Text »Anthropologie und Theorie der Institutionen«⁶⁴, in dem sich der demselben Diskursfeld zuzurechnende Denker und Aktivist Paolo Virno mit der Möglichkeit post-staatlicher Institutionen auseinandersetzt, heißt es:

Institutionen bieten realen Schutz, wenn – und nur dann, wenn – sie sich derselben Grundbedingungen bedienen, die in anderer Hinsicht nicht aufhören, die Bedrohung zu nähren; wenn – und nur dann, wenn – sie ihre Ressourcen zur Abwehr des Übels von der »Öffnung zur Welt« und dem Vermögen der Verneinung, der Neotherie und der Modalität des Möglichen beziehen.

⁶² Editorial und Programm der Konferenz online unter <https://institutionspoliticsperformance.wordpress.com/the-conference/> (19. 10. 2020).

⁶³ Erich Hörl/Jörg Huber, »Technoökologie und Ästhetik. Ein Gedankenaustausch«, in: *31. Das Magazin des Instituts für Theorie*, 18-19/2012, S. 9–20, hier S. 9.

⁶⁴ In Paolo Virno, *Exodus*, aus dem Italienischen und hrsg. v. Klaus Neudlinger und Gerald Raunig, Wien: Turia + Kant 2010, S. 79-106. Seitenbelege im Folgenden in eckigen Klammern hinter dem jeweiligen Zitat.

Was Virno hier durch Anführungsstriche hervorhebt, *die Öffnung zur Welt* nämlich, macht den Kern seiner Anthropologie und seiner Analyse der klassischen politischen Philosophie aus. Aus der wesentlichen Offenheit des Menschen gegenüber seiner Umwelt, auf die er sich auch jenseits seiner instinktiven Veranlagung und dieser zuwiderlaufend verhalten kann, resultiere einerseits ›das sogenannte Böse‹⁶⁵, nämlich die Fähigkeit des Menschen »ein unbeschränktes Aggressivitätspotenzial gegenüber seinen Artgenossen« [83] zu entwickeln. Dieses Potenzial zu beherrschen sei das Hauptanliegen der modernen politischen Tradition seit Hobbes. Andererseits erwachse aus der konstitutiven Öffnung zur Welt – wir könnten auch sagen: Prekarität – die Möglichkeit, sich zu bestimmten Umständen, Ereignissen oder Tatsachen verneinend zu verhalten und *andere* Wirklichkeiten vorstellbar zu machen. So setzen in der mitunter archaisch anmutenden Sprache Virnos »Tugend« wie ›Übel« [...] einen Mangel an instinktiver Orientierung voraus« das heißt, affirmativ gewendet: die Öffnung zur Welt [85]. Sowohl »Gefährdung« als auch »Zuflucht« entwickeln sich »vor dem gleichen Hintergrund«, nämlich genau vor dem Hintergrund der existentiellen Offenheit des Menschen zur Welt [ebd.]. Ungeachtet der anthropologischen Prägung des Textes gibt Virno mit seiner Öffnung zur Welt eine Lesart von Prekarität zu denken, die für unsere Darstellung der instituierenden Praktiken in *Embros* und *Green Park*, wenn nicht sogar an all unseren ›prekären‹ Theaterorten fruchtbar gemacht werden kann: Die zersetzende Kraft des Prekären – die sich bald in der politisch-ökonomischen Prekarisierung eines Milieus, bald in der inneren Zerrissenheit einer Gemeinschaft, bald in der Vulnerabilität eines Ortes gegenüber äußeren Einflüssen zeigt – wird zum Ausgangspunkt und zur Ressource einer versammelnden, gestaltenden und sinnproduzierenden Praxis. Diese wirkt der zersetzenden Kraft *zeitweise* und *punktuell* entgegen, während sie gleichzeitig fortwährend von ihr unterlaufen und schließlich wieder ausgesetzt wird.

In der *Green Park*-Besetzung wird diese Dynamik affirmiert und kultiviert, indem die instituierende Kraft explizit an die Öffnung zur Welt gebunden wird. Dies geschieht wohlgermerkt noch stärker als bei der *Embros*-Besetzung, die schließlich in einem zwar porös gewordenen, aber letztlich immer noch *geschlossenen* Raum stattfand. In der *Green Park*-Besetzung wird noch konsequenter auf die *Umwelten* Bezug genommen, werden noch stärker die Offenheit eines Ortes und einer Gemeinschaft, ihre Verletzbarkeit und potenzielle Aggressivität, im Ursprung der institutionellen Praxis platziert. So wird beispielsweise die Konferenz »Institutions, Politics, Performance« von einem Stadtspaziergang durch Athen eröffnet, der den Rückzug des Staates aus dem öffentlichen Raum thematisiert: »Athens: The

⁶⁵ Virno führt das gleichnamige Werk Karl Lorenz⁴ selbst im Literaturverzeichnis seines Textes auf: Konrad Lorenz, *Das sogenannte Böse. Zur Naturgeschichte der Aggression*, München: dtv Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG 1998.

Institution of Failure or How the failure of State becomes the State of Things?« Die Konferenz beginnt gleichsam mit einer gemeinschaftlichen, körperlich-sinnlichen Erfahrung von Unsicherheit vor dem Hintergrund einer »gegenwärtige[n] Krise der staatlichen Souveränität« [96]. An genau diese Stelle schreibt sich die im Rahmen der Konferenz erörterte, aber auch ins Werk gesetzte, aus- oder eingeübte Praxis (*institutions, politics, performance*) ein: Sie gilt der Suche nach institutionellen Formen jenseits der staatlichen Souveränität und ihrer Ordnungen. Ihr Vokabular und ihre Strategien schöpft sie aus dem Feld des Ästhetischen, jenem Feld also, das per definitionem die Öffnung zur Welt affirmiert.⁶⁶ Wenn die *Green Park*-Besetzung also ein *Umweltlich-Werden* der Institution, einen Auszug aus dem geschlossenen Theaterraum in das sinnliche Gefüge des prekär gewordenen Stadtraums vollzieht, aktualisiert sie dabei die Möglichkeit einer »politischen Institutio[n] außerhalb des staatlichen Apparates« [88]. Diese geht keineswegs, wie es Carl Schmitts Urteil über einen vermeintlichen »staatsfeindlichen Radikalismus« nahelegt, von einer Anthropologie des Guten aus, sondern unterhält »eine äußerst enge und durch nichts verhüllte Beziehung« [89] zur existentiellen Prekarität. Als solche trägt sie die strukturellen Züge der alttestamentarischen Exodus-Erzählung, die Virno zufolge »das vortrefflichste theologisch-politische Modell für die Überwindung des Staates« und mithin »die Möglichkeit in Aussicht stellt, das pharaonische [oder staatliche, L.S.] Entscheidungsmonopol mittels eines aktiven Sich-Entziehens zu brechen« [89].

Do It Yourself

Im Frühjahr 2016 bereiten die Mitwirkenden der *Green Park*-Besetzung erneut ein mehrtägiges, festivalartiges Ereignis vor, das Virnos »Institutionen der Multitude« [91] bereits in seiner formalen Anlage und Struktur zu präfigurieren scheint. Die *Green Park*-Besetzenden veröffentlichen einen Aufruf zur Teilnahme⁶⁷ an einem selbstverwalteten Festival, das sich nicht an einem festen Ort abspielen, sondern auf dem Weg vom Park durch

⁶⁶ Eine äußerst bemerkenswerte Passage aus Félix Guattaris *Chaosmose* nimmt genau diese Privilegierung des ästhetischen Feldes bereits 1992 vorweg: »Je voudrais seulement souligner que le paradigme esthétique, celui de la création et de la composition de percepts et d'affects mutants, est devenu celui de toutes les formes possibles de libération, expropriant les anciens paradigmes scientistes [...]. Le monde contemporain, empêtré dans ses impasses écologiques, démographiques, urbaines est incapable d'assumer les extraordinaires mutations technico-scientifiques qui le secouent [...] Il devient impératif de refonder les axes de valeurs, les finalités fondamentales des relations humaines et des activités productives. [...] Et à cet égard, la poésie, la musique, les arts plastiques, le cinéma, en particulier sous leurs modalités performantielles ou performatives, ont une place importante à tenir, par leur apport spécifique et à titre de paradigme de référence au sein de nouvelles pratiques sociales et analytiques - psychanalytiques dans une acception très élargie.« Félix Guattari, *Chaosmose*, Paris: Galilée 2005, S. 127f. Im dritten und letzten Teil dieser Arbeit werden wir ausführlich hierauf zurückkommen.

⁶⁷ Performance Biennial Athens, *First Edition: »No Future«. 23 June - 4 July 2016 Athens & Cythera Island*, <https://performancebiennial.org/theme/> 2016, (19.09.2019) Die folgenden Zitate entstammen, wenn nicht anders gekennzeichnet, diesem Dokument. Alle Übersetzungen aus diesem Text L.S.

die Stadt zum Hafen und von dort aus über das Meer bis zur Insel Kythera ereignen wird. Bei dem Festival handele es sich, so der Call, um die erste Edition einer »DIY-Performance-Biennale«, die aus den »in den letzten Jahren in Athen entstandenen selbstorganisierten kulturellen DIY-Praktiken« hervorgehe und auf »DIY-Experimente wie die Reaktivierung des *Embros*-Theaters oder *Green Park*« aufbaue. Das gleich mehrfach auftauchende Kürzel DIY – *do it yourself* – spiegelt humorvoll einen Gestus der Verweigerung und des Entzugs ab. Es verweist spielerisch auf die bei Virno im biblischen Wortlaut zitierte »Gelegenheit[,] das ›Haus der Sklaverei und der ungerechten Arbeit‹ zu verlassen«, das heißt, in einen ›glatten‹, nicht oder nicht mehr staatlich oder institutionell geordneten Raum zu ziehen und in diesem »Niemandland [...] neue Formen der Selbstregierung« [89] zu erkunden. Die Einladung zur *DIY Performance Biennial* antizipiert somit nicht nur den zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung noch ein Jahr vorausliegenden Beginn der Großausstellung *documenta* auf ironisch-spöttische Weise. Sie arbeitet überdies eine formale Gemeinsamkeit der *Momentary Occupations* in Athen heraus, die im Grunde für die meisten der von uns besuchten Orte gilt: Sie stehen dezidiert im Abseits der tradierten Institutionen, Wirtschaftskreisläufe und symbolischen Räume und werden jeweils von den an ihrer Entstehung teilhabenden Personen ins Werk gesetzt, erfunden, gestaltet, verändert und – bei weitem nicht immer intentional – beendet. Kategorisch erteilt der Aufruf zur *DIY Performance Biennial* eingerichteten und einrichtenden, verordneten und ordnenden Kultur- und Institutionspolitiken eine Absage und betont den Wert des informellen, ›handwerklichen‹ Wissens derer, die sich ›eigenhändig‹ die Infrastrukturen für ihre Handlungen schaffen:

This is a self-organised event. We regret to say that we will be unable to provide any fees or cover expenses. However, we will provide accommodation if needed through a network of friends houses and technical support for works presented.

Die ›Biennale‹ gibt sich ganz bewusst als »selbstorganisierte Praxis«, die »selbst-instituierte Formen von Kultur und Politik« erprobt. Sie ist mithin ein Exempel jener Arbeit an der »Selbstregierung der Multitude« [96], die laut Virno charakteristisch für »die gerade ablaufenden sozialen Transformationen« [90] ist. Stärker noch als die vorangegangenen Aktionen wird im Aufruf zur Biennale die Exteriorität des Ereignisses gegenüber bestehenden kulturpolitischen Formen und Institutionen betont und das Potenzial der Selbstverwaltung in post-souveränen institutionellen Praktiken hervorgehoben. Folglich kann man sagen, dass die Erfahrungen in *Embros* und *Green Park* nicht zu einer Aussöhnung mit den im staatlichen Paradigma verwurzelten Institutionen und Infrastrukturen, sondern zu einer immer entschiedeneren Verabschiedung derselben geführt haben. Ähnlich wie wir es zum Beispiel in

Tårnby, Dänemark beobachten konnten, geht es auch in Athen immer offensichtlicher um »die Möglichkeit einer nicht-staatlichen Öffentlichkeit« [91], einer von den an ihr Teilhabenden selbst ins Werk gesetzten Öffentlichkeit, die sich fernab des »pharaonische[n] Entscheidungsmonopol[s]« [89] im glatten, offenen, wenn man so will *wüsten* Raum des Experimentellen entfaltet.

Virnos 2007 formulierte Diagnose, diese

Auflösung des »Monopols der politischen Entscheidung« [sei] als Resultat sowohl der Natur des aktuellen Produktionsprozesses [...] (der auf dem abstrakten Wissen und der sprachlichen Kommunikation basiert), als auch den Kämpfen der 1960er und 70er Jahre [88]

geschuldet, muss aus der hier eingenommenen Athener Perspektive mindestens um die Rolle der Regierungsweisen und Subjektivierungstechniken ergänzt werden. Im Rahmen der Wirtschaftskrisen seit 2008 sind sie hegemonial geworden und können mit Isabell Lorey unter dem Begriff der *gouvernementalen Prekarisierung*⁶⁸ zusammengefasst werden. Heute tragen diese Techniken wesentlich zur Auflösung des *politischen* Entscheidungsmonopols bei, indem sie politische Entscheidungen nicht nur grundsätzlich ökonomischen Imperativen unterordnen, sondern Entscheidungsgewalt überhaupt in einer durch schuldenökonomische Zeitlichkeit geprägte Subjektivität auflösen.

Im Teilnahmeaufruf zur Biennale wird der Auszug aus diesem System »mittels eines aktiven Sich-Entziehens« [89] zumindest hypothetisch erwogen. Denn das Festival solle – und hier kommt wieder der performativ-aktionistische Tonfall eines Manifests zum Tragen – zur »kollektiven Verweigerung uneinholbarer Zukünftigkeit« einladen:

The notion and the myth of the future based on normative regulatory culture and a capitalist imaginary embrace a drive for ongoing process, improvement and expansion. The operation of »debt« also implies a bet on the future as Lazzarato argues »by training the governed to »promise« (to honor their debt) capitalism exercises »control over future« ... possessing the future in advance by objectifying it.« What happens to political and cultural practice when it turns its back on »the future«?⁶⁹

In Rückgriff auf Maurizio Lazzaratos Analysen zur hegemonialen Schuldenökonomie und den damit verbundenen Subjektivierungstechniken⁷⁰ wird in diesem Absatz die Instrumentalisierung des Zukunftsbezugs im neoliberal-kapitalistischen Dispositiv beklagt. Dieses versuche, das Ungewisse – oder auch Offene, Prekäre – des Künftigen in

⁶⁸ Isabell Lorey, »Gouvernementale Prekarisierung«, in: *EIPCP / transversal multilingual webjournal*, 08/2011, http://eipcp.net/transversal/0811/lorey/de/#_ftn9 In unseren Topographien ist die gouvernementale Prekarisierung immer wieder aufgetaucht, namentlich in Neapel und Berlin, wo sie sich in einer jeweils sehr unterschiedlichen, aber gleichermaßen fatalen Aushöhlung der kulturellen und öffentlichen Sphäre niederschlägt.

⁶⁹ Performance Biennial Athens, *First Edition: »No Future«*.

⁷⁰ Vgl. z.B. Maurizio Lazzarato, *La fabbrica dell'uomo indebitato. Saggio sulla condizione neoliberista*, Rom: DeriveApprodi 2012.

Schuldbeziehungen zu vergegenständlichen, das heißt verfüg- und regierbar zu machen. Die als Schuldner begriffenen Einzelnen würden ihrer Möglichkeit, Zukunft zu gestalten, auf diese Weise beraubt, während man sie gleichzeitig immer wieder auf ›ein besseres Morgen‹, ein Morgen des Wohlstands, der Expansion, der Größe, der Autonomie und ähnlichem vertröste. Unsere Erfahrungen und Lektüren in Athen erlauben es, diese Regierungstechnik tatsächlich einem »Schrumpfen der ›Öffnung zur Welt‹« [91] zuzurechnen, da sie genau jene Ressource enteignet, die »das zur Welt hin offen[e] Tier« [94] wesentlich auszeichnet: das »Vermögen der Verneinung, der Neothenie und der Modalität des Möglichen« [86]. Entschiedener und präziser als die Manifeste der vorangegangenen Besetzungen formuliert der Aufruf zur Biennale somit eine kritische Haltung, die an einem bestimmten Moment des kapitalistischen Dispositivs – der Versiegelung des Zukünftigen – ansetzt und aus einer konkreten Erfahrung heraus – der Erfahrung absoluter Prekarität als Zukunftslosigkeit – Vorschläge für eine Praxis des Entzugs formuliert:

Can this ruptured futurity offer us new possibilities to engage with the present and produce new relations with time? Can such impotential practices of a «here and now» offer new ways to engage with a «then and there» that in turn sketch different worlds to come?

Das kritische Potenzial liegt also darin, die Erfahrung gouvernementaler Prekarisierung, die sich als Enteignung von Zukunft als »Modalität des Möglichen« [85] dekliniert, umzuwenden in vielfältige Praktiken der ›dichten‹ Gegenwart. Diese aktivieren das Antidot des existentiellen Prekärseins – der grundlegenden Öffnung zur Welt – in einer orts- und gegenwartsbezüglichen Praxis der Sorge und versuchen damit, den Bereich des Zukünftigen sozusagen von unten wieder zu öffnen. Als Antidot gegen die Zeitlichkeit und Regierungsweise der Schuldenökonomie, die den Zugriff auf die *Potenz* des Möglichen zu regulieren sucht, werden die gerade nicht souveränen und darin ›impotentiellen‹ Praktiken des Umweltlich-Werdens ins Spiel gebracht. Gerade in ihnen wird die Möglichkeit vermutet, sich ausgehend von einem als Gegenwart erlebten und verhandelten Hier und Jetzt anders, also in der »Modalität des Möglichen«, auf ein Dann und Dort zu beziehen.

Wie nun sehen diese Praktiken im Fall der *DIY Performance Biennial* genau aus? Unter den programmatisch bereits im Vorfeld formulierten Voraussetzungen findet die Biennale wie angekündigt im Sommer 2016 mit einer von Tag zu Tag variierenden Zahl von Teilnehmenden statt. Zehn Tage lang gestaltet die wandernde Festival-Gemeinschaft aus Organisatoren, teilnehmenden Künstlern, Theoretikern und Zuschauenden ein selbst-kuratiertes Programm, das Morgen für Morgen in einer Versammlung gemeinschaftlich beschlossen und dann im Laufe des Tages öffentlich und an den verschiedenen Schauplätzen

der Biennale umgesetzt wird. Diese Praxis der gemeinschaftlichen Programmgestaltung führt – ähnlich wie die programmdramaturgische Praxis der *Vierten Welt* in Berlin – die im Kontext des zeitgenössischen Kunstmarkts allzu prominente Dimension der Kuration ad absurdum, indem sie den Kurator als souveränen Netzwerker und zentrale Autorität innerhalb der künstlerischen Produktion entmachtet und seine Aufgabe, produktive Bezüge zwischen ästhetischen und diskursiven Positionen herzustellen, in das Bezugsnetz dieser Positionen selbst verschiebt. Im Rahmen der *DIY Performance Biennial* werden diese Positionen außerhalb von Hierarchien und Kategorisierungen als »Zeitzone(n) konfliktualer ›Felder« verstanden, als unterschiedliche und miteinander konkurrierende rhythmische Felder innerhalb eines »im Wandel begriffenen Hier und Jetzt«⁷¹. Auch um die Instandsetzung und -haltung der bespielten, bewohnten und durchquerten Räume des Festivals sowie um Technik und Logistik kümmern sich die Teilnehmenden selbst: »Die Arbeit [labour] des Möglichenmachens von Dingen wurde nicht anderen übertragen, sondern war untrennbar mit der Realisierung künstlerischer oder theoretischer Arbeit [work] verbunden.«⁷²

Unter freiem Himmel

Wie in der Ausschreibung angekündigt, bewegt sich die *DIY Performance Biennial* von einem ersten Tag im besetzten *Green Park*-Café aus mehrere Tage lang durch den angrenzenden Park und die Stadt. Schließlich setzen die Teilnehmenden vom Athener Hafen Piräus in einer mehrstündigen Bootsfahrt, die selbst Schauplatz von Performances und Filmscreenings wird, auf die Insel Kythera über. Kythera liegt im ionischen Meer zwischen dem griechischen Festland und der Insel Kreta. Hier, an im Programm als »Gallery«, »Mercato« und »Seafront« ausgewiesenen Schauplätzen in den Dörfern Chora und Kapsali sowie in den Buchten Diakofti, Mylopotamos und Palaiopoli, finden die letzten drei Tage der Biennale statt, meist unter freiem Himmel. »Stets zögernd zwischen der Institution und dem Selbst-Instituierten, zwischen Gebäuden und Parks, zwischen Zentrum und Peripherie, zwischen dem Urbanen und dem Ländlichen«⁷³, zieht die Festivalgemeinschaft vom institutionell und infrastrukturell stark markierten städtischen Raum hinaus in den glatten, unmarkierten Raum des Meeres, um auf einer Insel wieder Land zu gewinnen.

⁷¹ Performance Biennial Athens, *First Edition: ›No Future‹*.

⁷² Gigi Argyropoulou, »Destituent Spaces. Instituting as an Intervention«, in: *modelling public space(s) in culture*, hrsg. v. Tanurovska Kjulavkovski/Bodrožić/Kachakova, S. 139–145, S. 143.

⁷³ Ebd., S. 143.



Abbildung: Do It Yourself Performance Biennial auf Kythera © Green Park Athens

Das Festival lädt folglich dazu ein, symbolische und physische Raumordnungsgrenzen zu überschreiten, sich auf verschiedene Umwelten einzulassen und die Übergänge und Brüche zwischen ihnen wahrzunehmen. So vollziehen die Festivalteilnehmenden in gewisser Hinsicht ein »aktive[s] Sich-Entziehe[n]« [89] aus der städtischen Raumzeit, in deren Architekturen und Ordnungen sich historische und zeitgenössische Machtkonstellationen materialisieren. In diesem Exodus bietet dann die Insel »ein Niemandsland«, in dem »neue Formen der Selbstregierung« erkundet werden können [89]. Für eine kurze Zeit und auf begrenztem Raum entfaltet sich hier sodann eine ästhetische und allgemeinökologische Praxis des *staying with*, des geteilten, verantwortungsvollen und sinnlichen Zeitverbringens in und mit komplexen Umwelten. Die Teilnehmenden verbringen die drei Tage auf der Insel zusammen, teilen Mahlzeiten und Wege sowie die auf dem gemeinschaftlichen Programm stehenden künstlerischen Beiträge. Debatten, Lesungen und Gespräche wechseln sich mit performativen Arbeiten und Videoscreenings ab. Am 4. Juli 2016 endet das Festival mit der Sound-

Performance »Ritual Noise« des griechischen Komponisten und Performers Tasos Stamou und einer abschließenden Diskussion aller Teilnehmenden.

Schärft das Festival also einerseits die Wahrnehmung für unterschiedliche Raumtypen, Materialitäten und Umwelten, bietet es den Teilnehmenden andererseits die Möglichkeit, intensiv Zeit miteinander zu verbringen, in Kontakt und Austausch zu kommen und gemeinsam Raumzeiten zu gestalten. Es zeichnet sich mithin durch eine dezidiert ökologische Dimension aus, die einerseits in der Raumdramaturgie, andererseits im Publikumskonzept erkennbar wird:

[T]he project was opened to various attendees and constantly affected by the urgent needs of its surroundings. This transparent, unexpected and vulnerable context of Green Park, and later the public space of the boat and sites at Cythera, gathered diverse and unexpected audiences, such as participants, passersby and locals, mixing spontaneously, reversing expectations, and the production of meaning, contesting what was taking place.⁷⁴

Die *DIY Performance Biennial* ist als nach Außen hin offene und ins Außen öffnende Konstellation konzipiert, die sich gleichsam dem Wechsel der Winde und Landschaften aussetzt und aus eben dieser Exposition sein heterogenes, diverses und sich fortwährend wandelndes Publikum generiert. Als »fellow city dwellers« oder »ephemeres Kollektiv« angesprochen⁷⁵, versteht sich dieses Publikum als temporäre, singulär-plurale Konstellation, die aufgrund je spezifischer umweltlicher Bedingungen zusammenkommt, um alsbald wieder auseinanderzugehen.

Retrospektiv bringt die *DIY Performance Biennial* verschiedene Konsequenzen, die aus den Erfahrungen der *Momentary Occupations* in Athen zu ziehen sind, gleichsam gebündelt und als *mises en abyme* zum Ausdruck: Zunächst hebt sie in ihrer offenen und mobilen Anlage eine Bewegung des Zusammenkommens und Auseinandergehens hervor, die punktuelle Ereignisse und Sinnstiftungen ermöglicht, ohne zur institutionellen Setzung zu gerinnen. Ebenso wie einzelne künstlerische oder diskursive Ereignisse sind die Besetzungen (des Theaters, des Parks, der Insel) Konstellationen *auf Zeit*, die, wie Argyropoulou im Gespräch formuliert, »ein Ende finden«⁷⁶. Dadurch, dass sie sich bewusst und affirmativ an raumzeitliche Umgebungen und deren Veränderungen binden, können sie sich nicht zu Institutionen im klassischen Sinne verfestigen, sondern affirmieren eine politische Ästhetik der Endlichkeit:

Instituting suggests a process, a movement, in struggle. A set of relations composed, decomposed, recomposed. [...] [I]nstituting is always in a critical relation to its dangerous counterpoint –

⁷⁴ Ebd., S. 143f.

⁷⁵ Performance Biennial Athens, *First Edition: »No Future«*.

⁷⁶ Argyropoulou, »Doing things otherwise«.

destituting. To think of instituting, of ›being with‹, is to think those conditions and also think of disintegration, separation. Tear apart, break, depart. Then, the holding together, this process of improvising, instituting with others, marks a constant re-assessment of movement, of purpose, and function and irruption.⁷⁷

Das Instituieren, im Englischen bewusst in der Verlaufsform *instituting* gehalten, wird hier als fortwährendes Ringen um ein sinnlich-sinnhaftes Mit-Sein beschrieben, das »eine äußerst enge und durch nichts verhüllte Beziehung« zur essentiellen Endlichkeit unterhält [89]. Im Modus der Improvisation⁷⁸ ergibt sich ein relationales und responsives Handlungsgeflecht, das nicht nur menschliche, sondern darüber hinaus klimatische, meteorologische, topografische oder materielle Akteure einschließt. Künstlerische und institutionelle Praxis erscheinen so als wesentlich von ihrer Umwelt bedingt und mit ihr verwoben. Diese Aufmerksamkeit für die Umwelt scheint von der *Embros*-Besetzung über die Zeit in *Green Park* bis hin zur *DIY Performance Biennial* auf der Insel Kythera immer stärker und ausschlaggebender zu werden. Die Initiativen werden gleichsam zunehmend umweltlich, lassen sich immer stärker von dem, was sie umgibt und bedingt, durchwehen und prägen. Als ökologisch-ästhetische Erfahrungskomplexe verweisen sie auf jene Dimension des In-der-Welt-Seins, die vom Binom des Privaten und Öffentlichen her ebenso wenig zu fassen ist wie ausgehend von Individuum und Kollektiv. *Oíkos* und *pólis* gegenüber heterogen ist sie von *kósmos* her zu denken.

⁷⁷ Argyropoulou, »Destituent Spaces«, S. 144.

⁷⁸ Vgl. dazu ebd., S. 144: »Such spaces and structures illuminate their vulnerability, ephemerality and critical limits, while at the same time seek to think through them. [...] [I]mprovisation is not an exercise of freedom, but on the contrary, constant negotiation with ›tight places‹ (an ongoing engagement with social, historical and aesthetic strictures).«

Topologie

Von den Topographien zur Topologie

Den europäischen Kontinent von Süd nach Nord, von West nach Ost mehrfach durchquerend, haben wir uns an sechs verschiedene Theaterorte begeben, die im Laufe des vergangenen Jahrzehnts, also zwischen 2010 und 2020 entstanden sind und sich durch eine je singuläre Verflechtung von künstlerischer, diskursiver und institutioneller Praxis auszeichnen. Eine weitere Gemeinsamkeit dieser Orte besteht darin, dass sie aus informellen Konstellationen hervorgegangen sind (oder, wie im Fall des *Teatr Powszechny*, der Dekonstruktion von Formalität stattgeben) und auf der Schwelle zwischen prekärer, informeller Praxis und institutioneller Konsolidierung liegen. Da sie als radikal lokale und temporäre Konstellationen kritische Antworten auf lokal wirksame Machtgefüge hervorbringen, können wir sie mit Deleuze als »kleine Ereignisse« bezeichnen, als minoritäre Prozesse inmitten verschiedener majoritärer Ordnungen, die das Leben in den unterschiedlichen Teilen des Kontinents gegenwärtig bestimmen.

An der genauen Skizzierung dieser je singulären Macht-Kritik-Verhältnisse war uns in den vorangegangenen Topographien gelegen. Wir wollten darin zeigen, wie genau sich an jedem einzelnen dieser Orte eine kritische Praxis entfaltet und wie diese jeweils auf die Frage nach der Möglichkeit eines Raum- oder Gemeinschaft-Werdens antwortet, wohlgemerkt nie in einer souveränen Institution, sondern stets in dezidiert zeitweiligen, prekären Praktiken des Raumteilens. Die Frage nach den Möglichkeiten von Kritik und alternativer Praxis stellte sich dabei stets – und auch das ist etwas, das diese Orte teilen – vom Theater her, von einer Theaterarchitektur, von einer theatralen Praxis oder von einer Frage, die das Theater als Tätigkeitsbereich, Versammlungsstätte oder Subjektivierungsmilieu betrifft.

In Neapel öffneten Künstler*innen und Bürger*innen mit dem *Asilo* einen Raum, der der Stadtbevölkerung bis dato unzugänglich gewesen war und in dem diese plötzlich als heterogenes und veränderliches Gefüge erscheinen konnte, insofern sie begann, ihn gemeinschaftlich und autonom zu verwalten, zu gestalten, zu bewohnen und zu bespielen. Beim *Tårnby Torv Festival* in der Kopenhagener Peripherie wurde ein dem Abriss geweihtes Einkaufszentrum zum Schauplatz einer gemeinschaftlichen Auseinandersetzung mit der Frage, wie sich ausgehend von der Erfahrung des Publikum-Seins ein öffentliches Leben gestalten ließe. Als Antidot gegen die ideologischen Verfestigungen des politischen Diskurses entstanden im *Teatr Powszechny* in Warschau repräsentations- und institutionskritische Praktiken, die das etablierte städtische Theater zu einem offenen Resonanzraum antagonistischer Dynamiken innerhalb des Sozialen machten. Mit *Kino Kultura* wurde in Skopje ein Raum für künstlerische Praxis, Forschung und Debatte geöffnet, der die

nationalistische Überschreibung des öffentlichen Raums im gegenwärtigen Stadtbild unterbricht und für die Möglichkeit eines kollektiven, pluralen und beweglichen Vergangenheitsbezugs eintritt. In der kapitalisierten Kulturszene Berlins rekonfiguriert die *Vierte Welt* sich immer wieder als ungleichzeitiger Gegenraum, der andere Produktions- und Subjektivierungsweisen ermöglicht. Die *temporären Besetzungen* in Athen schließlich öffneten inmitten der Vereinzelungs- und Prekarisierungsdynamiken der Krisenjahre performative Versammlungsräume, in denen sich gemeinschaftliche und plurale Praktiken des Entzugs herausbilden konnten.

Den sechs Schauplätzen haben wir im Vorangegangenen sechs umfangreiche *Topographien* gewidmet, also schriftliche Repräsentationen, in denen die physischen und symbolischen Materialitäten der Orte eingefangen und ihr Entstehungsprozess ausgehend von der je spezifischen Form und Funktionsweise nachvollzogen werden sollten. Diese Topographien sollten die Singularität der einzelnen Orte hervorheben und der in der Verschiedenheit der sechs Kontexte zum Ausdruck kommenden »Vielfalt der Raumerfahrung«¹ Rechnung tragen. Auf diesem Wege sind wir verschiedenen Begriffen und verschiedenen Praktiken begegnet, haben unterschiedliche Formen des Denkens, Sagens, Handelns, Organisierens, Gestaltens, Erscheinens und Zeigens kennengelernt, die sich uns als heterogene Mannigfaltigkeit darboten. Im nun folgenden, letzten Denkschritt dieser Arbeit wollen wir im Anschluss an Foucault und Deleuze davon ausgehen, dass »Wörter, Sätze und Propositionen *öffnen*«, dass »die Eigenschaften, die Dinge und die Objekte *öffnen*«, und zwar auf etwas, das sich unserem Blick zunächst entzieht, obwohl es in der Vielfalt der Begriffe, Praktiken und Formen, die wir gesehen, gehört und gesammelt haben, eigentlich bereits offen daliegt:

Man muß aus den Wörtern und aus der Sprache die jeder Schicht und ihren Schwellen entsprechenden Aussagen herausziehen, aber auch den Dingen und dem Sehen die Sichtbarkeiten, die jeder Schicht eigentümlichen »Evidenzen« entnehmen.²

Ging es bisher also vornehmlich um die Beschreibung von konkreten Erfahrungsräumen, werden wir uns nun, in einer letzten, dreifachen Denkbewegung dieser Arbeit, gewissermaßen für den »allgemeinen theoretischen Rahmen der Räumlichkeit«³ interessieren und fragen, auf welche singuläre Bedingungskonstellation die gesammelten Materialitäten verweisen, insofern sie aus ihr hervorgegangen sind. Den topographischen Untersuchungen des vorangegangenen Teils gegenüber müssten unsere nun folgenden Überlegungen folglich eher

¹ Bernhard Waldenfels, »Topographie der Lebenswelt«, in: *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, hrsg. v. Stephan Günzel, Bielefeld: transcript 2007, S. 69–84, hier S. 76.

² Gilles Deleuze, *Foucault*, aus dem Französischen von Hermann Kocyba, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 76. Hervorhebung L.S.

³ Waldenfels, »Topographie der Lebenswelt«, S. 76.

topologisch genannt werden. Denn die Topologie ermöglicht es, Entsprechungen im Verschiedenen zu erkennen, Ähnlichkeiten und Heterogenitäten auszumachen und »zum Sprechen« zu bringen, kurz, von den singulären Erscheinungsformen der verschiedenen Räume auf die strukturierenden und konstitutiven Momente der Räumlichkeit zu schließen. Durch diesen topologischen Ansatz werden wir nun die einzelnen Orte *gemeinsam* in den Blick nehmen und versuchen, ihnen gewisse Regelmäßigkeiten, Dynamiken, Tendenzen, aber auch Diskontinuitäten und Differenzen abzugewinnen, die unterhalb des Sichtbaren und des Gesagten »eine Ordnung des Lichts und eine Ordnung der Sprache«⁴ zum Vorschein bringen. Wie in einer Auszoombewegung soll, von den konkreten Orten ausgehend, nach der Bedingungskonstellation, oder anders gesagt: nach dem *Diagramm* gefragt werden, das die Orte und ihre Formen, Begriffe und Praktiken als Singularitäten ermöglicht:

Es geht um die Schaffung eines Netzes, welches diese Singularität da als einen Effekt verständlich macht: daher müssen die Beziehungen vervielfältigt werden, müssen die verschiedenen Typen von Beziehungen, die verschiedenen Verkettungsnotwendigkeiten differenziert werden, müssen die Interaktionen und die zirkulären Aktionen entziffert werden, müssen heterogene Prozesse in ihrer Überlagerung betrachtet werden. [...] [E]s geht nicht darum, verschiedene Phänomene auf eine Ursache zurückzuführen, sondern darum, eine singuläre Positivität gerade in ihrer Singularität einsichtig zu machen. [...] [E]s handelt sich darum, die Erscheinungsbedingungen einer Singularität in vielfältigen bestimmenden Elementen ausfindig zu machen und sie nicht als deren Produkt, sondern als deren Effekt erscheinen zu lassen.⁵

Zu Beginn dieser Arbeit sagten wir, dass unser Interesse für die prekären Theaterorte gleichermaßen durch die Frage der Gegenwart wie durch die Frage des Theaters motiviert sei. Auf diese Fragen kommen wir nun in Form der Topologie, jener Art, *anders zu denken*⁶, zurück. Denn »[e]s gibt eine Archäologie der Gegenwart«⁷, die letztlich das transversale Diagramm, also die Funktion $f(x)$ sucht, welche die Streuung der Singularitäten x_1, x_2, x_3, \dots regelt. An dieser Suchbewegung will diese Arbeit punktuell teilhaben.

Die aus der Unterscheidung von Topographie und Topologie erwachsende theoretische Dynamik bedeutet für unser Fragen im nun folgenden letzten Teil keineswegs, das konkret und singulär Erfahrene in ein einheitliches Analyseraster zu über- oder gar auf einen wie auch immer gearteten metaphysischen Grund zurückzuführen. Sie bedeutet vielmehr, gezielt und differenziert sichtbar zu machen, was sozusagen bereits sichtbar ist: Denn in unserer Beschäftigung mit den verschiedenen Theaterorten haben sich drei Themenkomplexe herausgebildet, die sich gleichsam als *Probleme* im Sinne Deleuzes aufdrängen und die nun zu drei Plateaus der topologischen Auseinandersetzung werden sollen. Diesen drei Plateaus

⁴ Deleuze, *Foucault*, S. 49.

⁵ Foucault, *Was ist Kritik?*, S. 37f.

⁶ Deleuze, *Foucault* Deleuze bringt das gesamte kritische Projekt Foucaults mit der Topologie in Verbindung. Darin bestünde Foucaults Singularität, wie die Überschrift des zweiten Teils seines Foucault-Buchs, »Topologie. Anders denken«, es zusammenfasst und nahelegt. Deleuze, *Foucault*, S. 68ff.

⁷ Deleuze, *Foucault*, S. 73.

geben wir die topologischen Namen *oĩkos*, *pólis* und *kósmos*, die als Raumfiguren mit der abendländischen Geschichte eng verwoben sind und es uns somit erlauben, das Verhältnis des zeitgenössischen Moments, an dem die Theaterorte partizipieren, zu ebendieser Geschichte in drei verschiedenen Bewegungen auszuloten.

Unter der Überschrift ›*oĩkos*‹ wird zunächst gefragt, welche Verschiebungen die Theaterorte im Bereich dessen erkennbar werden lassen, was – ausgehend vom antiken Ort des »häuslichen Herdes« – »das Leben selbst«⁸ (die Sphäre des *chez-soi*) betrifft, also das, was als Leben verstanden wird, die Art, wie dieses organisiert wird und die Instanzen, die Träger dieser Organisation sind: Welche Begriffe von Leben, Tätigkeit und Subjekt geben die Theaterorte zu denken und inwiefern zeigt sich an ihnen ein spezifisches Verständnis von *Oiko-nomie*, die der Produktions- und Konsumökonomie der industrialisierten Moderne ebenso wie ihrer Verallgemeinerung in der politischen Ökonomie des bürgerlichen Zeitalters gegenüber heterogen ist?

Im zweiten Schritt fragen wir unter der Überschrift ›*pólis*‹ nach den Verbindungslinien zwischen den besuchten Theaterorten und dem Bereich des politischen Gemeinwesens, das heißt der Sphäre der im engeren Sinne politischen Organisation von Zusammenleben. Hier geht es um Differenzen, die die Theaterorte als para-institutionelle oder instituierende Gefüge, und darin als gleichermaßen kritische wie präfigurative Initiativen – im strukturellen Zusammenhang mit anderen Protestbewegungen und Widerstandsformen der Gegenwart – gegenüber etablierten politischen Handlungs- und Organisationsformen in Europa denkbar werden lassen. Diese Differenzen betreffen nicht zuletzt die Begriffs- und Gedankengefüge, in denen sich das politische Denken der Moderne seit Beginn der Neuzeit bewegt. Vokabeln wie Staat, Nation, Demokratie, Volk, Souveränität, Repräsentation und Öffentlichkeit gehören diesem System an und werden hier als Begriffe gelesen, die in der gegenwärtigen Konstellation eine Rekonfiguration erfahren.

Die Überlegungen zu *oĩkos* und *pólis* münden schließlich in eine kurze, gleichermaßen resümierende wie öffnende Beschäftigung mit der ›vergessenen‹ Sphäre des *kósmos*, also des Umweltlichen, das in der zeitgenössischen Konstellation und ihrer ›Unruhe‹ bezüglich der Frage des Zusammenlebens in einer globalgewordenen und beschädigten Welt insistiert und auf der Ebene der Praxis essentialistisch-substantielle Denk- und Handlungsformen zugunsten von relational-prozessualen verdrängt. Der letzte Teil unserer topologischen Überlegungen situiert sich also nah bei den »mittlerweile in fast schon unüberschaubar vielen Varianten vorliegenden Überlegungen zur umweltlichen oder ›ökologischen‹ Beschaffenheit eines

⁸ Arendt, *Vita activa*, S. 40.

›Seins in Relationen«⁹, konzentriert sich aber ausdrücklich darauf, die Teilhabe der Theaterorte an dieser Verschiebung fluchtlinienartig zur Frage des Theaters selbst in Bezug zu bringen.

Macht, Kritik, Subjektivität und Gemeinschaft sind dabei für uns Fragen, die alle drei topologischen Plateaus in unterschiedlicher Weise durchqueren und sich dort auf jeweils ›lokale‹ Weise entscheiden. Unter anderem deswegen begeben wir uns im Folgenden auch auf die unterschiedlichen, aber benachbarten Wege des Denkens zurück, die wir im Laufe unserer Topographien bereits ein Stück weit gegangen sind. Auch wenn wir ihre grundsätzliche Notwendigkeit anerkennen, können und wollen wir im Rahmen dieser Überlegungen nicht die grundsätzliche »Theorieentscheidung«¹⁰ treffen zwischen einem nietzscheanischen Ansatz, in dessen Tradition dann Denker wie Foucault oder Deleuze stünden, und einer Denktradition, die eher auf Heideggers ontologische Differenz zurückginge.¹¹ Vielmehr hoffen wir durch eine sprunghaft zwischen beiden wechselnde Engführung dieser Denkwege, die ihre Nähe ebenso würdigt, wie sie um ihre Distanz weiß, die lokalen Konfigurationen der Plateaus *oĩkos*, *pólis* und *kósmos* zu ermessen und davon ausgehend zu zeigen, inwiefern die Theaterorte an einer globalen Transformationsbewegung, einem Ereignis, teilhaben.

Die nun folgenden topologischen Überlegungen sollen also drei Dinge zeigen: erstens, inwiefern die Theaterorte an einem Ereignis partizipieren; zweitens, dass dieses Ereignis die Herausbildung dessen ist, was wir weiter oben $f(x)$ oder das Diagramm genannt haben; drittens, dass die Theaterorte vielleicht genau deswegen an diesem Ereignis teilhaben, weil sie in der gegenwärtigen Konstellation »Punkte der Kreativität, des Wandels und des Widerstands« bilden, in denen sich ein neues Diagramm gegen ein altes reibt:

Auch gibt es kein Diagramm, das nicht aufseiten der Punkte, die es verknüpft, relativ freie oder entkoppelte Punkte umfaßte, Punkte der Kreativität, des Wandels, des Widerstands; und vielleicht muß man von ihnen ausgehen, um das Ganze zu begreifen. Ausgehend von den »Kämpfen« jeder Epoche, dem Stil ihrer Kämpfe, kann man die Abfolge der Diagramme oder ihre Wiederverkettung jenseits der Diskontinuitäten begreifen.¹²

⁹ Kirsch, *Chor-Denken*, S. 4.

¹⁰ Oliver Marchart zit. n. ebd., S. 394.

¹¹ Vgl. hierzu Sebastian Kirschs »Differenzierung von heideggerianischem Antagonismus und nietzscheanischem *ágon*« in ebd. S. 394-415, für die Frage des Theaters insb. S. 401f.

¹² Deleuze, *Foucault*, S. 65.

Das erste Plateau unserer topologischen Gedankengänge betreten wir, indem wir uns einen Moment lang besonders für das interessieren, was die Theaterorte zu *oikoi* macht, zu Räumen also, in denen *Leben* auf je bestimmte Weise statthat, sich den Gesetzen des jeweiligen Hauses gemäß in Tätigkeiten ausdrückt und als Selbstbezug in einer Sphäre des *chez soi* aussagt. Inwiefern bilden die Theaterorte ›Haushalte‹ und wie sind diese organisiert? Welche Ökonomien sind in ihnen wirksam? Welche Tätigkeitsformen gibt es und wer übt sie aus? Und schließlich: Welche Subjektivierungsweisen bilden sich in diesen Konstellationen heraus?

Leben

Nehmen wir die besuchten Theaterorte gleichzeitig in den Blick, fällt noch vor jeder möglichen Beschäftigung mit der künstlerischen, politischen oder diskursiven Praxis im engeren Sinne auf, dass diese Praxis nie gänzlich von Fragen zu trennen ist, die sogenannte Grundbedürfnisse und mithin das *Leben* als etwas betreffen, das »wesentlich auf seiner Vergänglichkeit«¹ gründet: An allen sechs Orten spielen die Suche, Einrichtung und Pflege von Lebens- und Wohnräumen, die Herstellung und der Verzehr von Lebensmitteln, sowie die Sorge für ein friedfertiges, genügsames und nachhaltiges Zusammenleben eine mal mehr, mal weniger zentrale Rolle.

¹ Muhle, *Eine Genealogie der Biopolitik*, S. 97.

Lebensnotwendigkeiten

In Neapel, Skopje und Athen müssen erst leerstehende, der Öffentlichkeit bis dato verschlossene und teils sogar verfallene Gebäude oder Gebäudeteile begehbar gemacht werden. Hier fällt die Öffnung eines gemeinsamen Raums mit physischen und handwerklichen Tätigkeiten der Instandsetzung, Reinigung, Reparatur und Herrichtung zusammen, ohne welche der vorgefundene Ort schlichtweg unzugänglich bliebe. In Tårnby und Berlin werden Räume aufgesucht, die in der Vergangenheit anderen Zwecken dienten, nunmehr aber ebenfalls leer stehen und von ihrer ursprünglichen Funktionsweise höchstens noch in gewissen architektonischen Besonderheiten oder fragmentarischen Überbleibseln der ehemaligen Einrichtung zeugen. Diese Räume werden für den neuen Theaterort umgestaltet, neu eingerichtet und mit einer anderen Funktionalität überschrieben. Im etablierten Warschauer Stadttheater fällt plötzlich auf, dass in der hergebrachten Theaterarchitektur konviviale Räume fehlen, woraufhin in Zusammenarbeit mit zivilgesellschaftlichen und soziokulturellen Initiativen aus der Nachbarschaft ein Theatercafé und ein Gemeinschaftsgarten auf dem Vorplatz eingerichtet werden. Auch das *Asilo* in Neapel, dessen Mitwirkende sich als »Bewohner« (*abitanti*) beziehungsweise »Gäste« (*ospiti*) bezeichnen, verfügt über einen gemeinschaftlich gestalteten Garten, in dem vorwiegend Nutzpflanzen angebaut, geerntet und verarbeitet werden. Im *Public Space* des *Tårnby Torv Festival* finden sich Künstler*innen und Besucher*innen in der Rolle von Mitbewohnern wieder, die sich Nutzungsrecht und Verantwortung für eine Art gemeinschaftlichen Vorrats- und Küchenraum teilen und sich außerdem – so legt es das Festivalprogramm nahe – durch das Gefüge der kleinen Betriebe und Gaststätten des angrenzenden Einkaufszentrums wie durch die eigene Nachbarschaft bewegen. Auch in der *Vierten Welt*, wo sich das Publikum öfter in der Rolle von Tisch-, Haus- oder Festgesellschaften wiederfindet, ist das Thema des nachbarschaftlichen Zusammenlebens immer wieder präsent, sei es in der wiederkehrenden Auseinandersetzung mit der Wohnraumfrage in Berlin, sei es in Formaten oder Texten, die das unmittelbare Umfeld des Kreuzberger Wohnquartiers betreffen. In Athen schließlich dient das *Embros*-Theater den Besetzenden monatelang als Schlaf- und Wohnstätte, während das ehemalige Café *Green Park* am Rande des Stadtgartens vor Beginn der Besetzung als provisorischer Unterstand, Latrine und Abfalldéponie fungiert und ab dem Sommer 2015 von den Besetzenden und den im Park lebenden Personen gereinigt, instandgesetzt und als Aufenthaltsraum nutzbar gemacht wird.

Freilich variieren die hier aufgezeigten Bezüge zwischen den Theaterorten und dem, was man die Sphäre der lebensnotwendigen Grundbedürfnisse nennen könnte, im Grad ihrer Vermitteltheit und auch ihrer Intensität. Die Erfahrungen existentieller Not, die das

verfallende Cafégebäude in Athen seinen Besetzern mitteilt, sind den künstlerisch-spielerischen Gesten temporärer Wohn- oder Tischgemeinschaften gegenüber heterogen, und städtische Gemeinschaftsgarteninitiativen sind etwas anderes als der Verkauf biologisch und nachhaltig produzierter Lebensmittel in einem Theaterfoyer. Deutlich wird jedoch, *dass der Frage des Vitalen an jedem unserer Orte ein beachtlicher Stellenwert eingeräumt wird* und dass diese Frage sich jeweils singulär auf Gestaltung und Organisation des Ortes auswirkt.

Anders als in Theatern, Museen, Kinos oder anderen Kulturstätten, zu denen man sich temporär und zu bestimmten Zeiten wie an einen *Arbeitsplatz* oder einen *Freizeitort* begibt, bieten die besuchten Theaterorte Räume, in denen gewohnt, gegessen, geschlafen, gearbeitet oder schlicht verweilt werden kann. Man ist in ihnen folglich zunächst *gegen* Schutzlosigkeit, Hunger, Erschöpfung, Verfall und andere Prekaritäten des Lebens tätig und sorgt gleichzeitig *für* die Möglichkeit eines gar nicht unbedingt zweckgebundenen, sondern in erster Linie einfachen und behaglichen Aufenthalts. Die Organisation der Theaterorte bestimmt sich so explizit und zuvorderst durch »das Leben selbst«². Dabei verstehen wir Leben, wie im vitalistischen Denken Georges Canguilhems pointiert, diesseits jeder Vereinnahmung durch bestimmte Arbeits- oder Produktionsbegriffe »ganz einfach« »als funktionalen Zusammenhang«, »der sich reaktiv zu seiner *Umwelt* (und der Bedrohung durch den Tod) verhält«³.

Durch die auffällige Betonung der Aktivitäten, die der »Aufrechterhaltung und Erneuerung des Lebensprozesses«⁴ gelten, sind die Theaterorte von vorherein *als Räume des Lebendigen* gekennzeichnet. Diese Markierung wird mitunter diskursiv verstärkt und erweitert, wenn es zum Beispiel, wie namentlich in Neapel, Tårnby und Athen, darum geht, den Zugang zu Kultur als ein Grundrecht zu bezeichnen und in der künstlerischen Tätigkeit selbst etwas zu sehen, das »wie das Wasser, wie die Luft« – so heißt es auf den Spruchbändern der besetzten Theater in Italien – für das Leben wesentlich ist. Mit Hannah Arendt könnte man sagen, dass die Theaterorte explizit diejenigen »Dinge« versammeln, die John Locke – eben weil sie »für das Leben des Menschen so unbezweifelhaft »nutzbringend« sind, daß sie seine eigentlichen Lebensnotwendigkeiten darstellen« – die »guten Dinge« nannte.⁵ Zu diesen »guten Dingen« gehören aus der Erfahrungssicht der Theaterorte neben Nahrungsmitteln, Unterkunft und Schutz auch Kultur, Kunst und soziale Praxis.

² Arendt, *Vita activa*, S. 40.

³ Muhle, *Eine Genealogie der Biopolitik*, S. 95. Hervorhebung L.S.

⁴ Arendt, *Vita activa*, S. 106.

⁵ Ebd., S. 114.

Für unsere Überlegungen hier richtungsweisend scheint nun Arendts Bemerkung, dass diese zum Leben gebrauchten und durch es verbrauchten Dinge, denen nur ein »kurze[r] Aufenthalt in der Welt« gebühre, bevor sie »in den Schoß der Natur« zurückkehrten, »[w]eltlich gesehen die *umweltlichsten* aller Weltdinge sind und gerade darum auch die natürlichsten aller Dinge, die der Mensch hervorbringt«⁶. Was sich hier konturiert, ist der *oiko-logische Grundgedanke* einer »Primarität, ja Primordialität von Umweltlichkeit«⁷: Leben ist wesentlich an das Umweltliche gebunden und als solches wesentlich prekär. Genau dieser relationale Grundgedanke wird an den Theaterorten aktualisiert: Die Sorge für den Ort als gebende Umwelt und mit dem Leben verwobenes Milieu geht allen anderen Tätigkeiten und Fragestellungen gleichsam als Bedingung voraus und durchwirkt sie nachhaltig. Allerdings bleibt das Umweltliche dabei weder auf den vermeintlich separaten Erfahrungsbereich einer sogenannten Natur beschränkt, noch ist seine Primordialität an die aktive Hervorbringung durch den Menschen, also an die Produktion geknüpft. Vielmehr scheint das Wissen um die primordiale Umweltlichkeit des Lebens, wie es sich in den Theaterorten artikuliert, aus der Erfahrung *allgemeiner* Umweltlichkeit zu kommen, die für unsere technologisch geformte Welt charakteristisch ist: Die als immer schon gegeben und unhintergebar erfahrene Verwebung mit komplexen (natürlichen, technischen, symbolischen ...) Umwelten wird als Kondition des Lebens anerkannt und zum existenzethischen Fluchtpunkt gemacht. So gelten an den Theaterorten Nahrung, Unterkunft und Schutz, aber eben auch Kultur, Kunst und Sozialität als *umweltliche* Lebensnotwendigkeiten – als solche werden sie gezeigt und einer vielfältigen Sorgepraxis unterstellt.

Diese Anerkennung nun zeitigt nicht nur auf der Ebene des Inhalts Konsequenzen, sondern auch auf der Ebene der Form. Denn aus unseren Analysen der einzelnen Theaterorte und ihrer Funktionsweisen können wir entnehmen, dass die organisatorische Praxis, die sich an diesen Orten konturiert, selbst dem Funktionsmodell des prekären, umweltlich situierten und werdenden Lebens folgt: Die institutionellen oder instituierenden Gefüge, die an ihnen entstehen, erwachsen aus einer umweltlichen Konstellation – in unseren Topographien haben wir jede einzelne dieser Konstellationen ausführlich erörtert. Zu ihrer jeweiligen Konstellation verhalten sich die Theaterorte einerseits responsiv, andererseits innovativ und kreativ.⁸ Die Theaterorte »wissen« gleichsam um ihre Abhängigkeit vom Umweltlichen und versuchen

⁶ Ebd., Hervorhebung L.S.

⁷ Erich Hörl, »Die technologische Bedingung. Zur Einführung«, in: *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*, hrsg. v. Erich Hörl, Berlin: Suhrkamp 2011, S. 7–53, hier S. 28.

⁸ Zur Fähigkeit der Normbildung als Kennzeichen des Lebendigen vgl. Georges Canguilhem, *Das Normale und das Pathologische*, aus dem Französischen von Monika Noll und Rolf Schubert, hrsg. v. Maria Muhle, Berlin: August 2013 sowie Muhle, *Eine Genealogie der Biopolitik*.

deswegen, seinen Bedingungen gegenüber Existenz- und Handlungsweisen zu erfinden, die es ihnen erlauben, einerseits in dieser Umgebung zu existieren, andererseits produktiv auf sie zurückzuwirken.

Die gemeinschaftliche Organisationspraxis des *Asilo* in Neapel beispielsweise schuf einen Präzedenzfall für neue, auf der Rehabilitation des Gemeinguts als juridischer Kategorie beruhende Stadt- und Verteilungspolitiken, die inzwischen – als hätte das *Asilo* andere Orte und Kontexte *kontaminiert* – vielerorts in Italien und darüber hinaus diskutiert und implementiert werden. Die *Vierte Welt* in Berlin war anfangs angesichts starker Individualisierungstendenzen im künstlerischen Feld als Raum der »Kollaborationen« ins Leben gerufen worden, erneuerte dieses Profil – und sich selbst – aber durch eine alternative diskursive Norm, als deutlich wurde, dass das Umfeld den Begriff kapitalisiert und ihm dadurch sein kritisches Potenzial entzogen hatte. In Athen schließlich erschien die raumzeitliche Dramaturgie der *temporären Besetzungen* selbst als vitalistisches Verhaltensmuster, in dem sich Momente der Fortbewegung, der Anpassung und der Innovation kontinuierlich abwechselten.

Vulnerabilität

Wie lebendige Zusammenhänge wirken die Theaterorte nicht zuletzt deswegen, weil sie – wiederum in unterschiedlichem Maße – als wesentlich prekäre Gefüge konzipiert sind und so zu institutionellen Konsolidierungsprozessen und deren Repräsentations- und Unendlichkeitslogiken einen Abstand wahren. Das *Tårnby Torv Festival* nistete sich gezielt und temporär in einem dem Abriss geweihten Gebäude ein und machte Vulnerabilität als grundlegende existentielle Erfahrung zum dramaturgischen Motor des Festivalprogramms. Im *Teatr Powszechny* in Warschau pochte man darauf, in die geerbte institutionelle Stabilität Mechanismen und Prozesse einzupflanzen, die diese Konsistenz wie Autoimmunreaktionen von innen heraus angreifen. In Skopje schließlich leitete man aus der explizit an Diskontinuitäten und Brüchen interessierten stadt- und gedächtnisarchäologischen Praxis eine Haltung ab, in der Entstehen und Vergehen als wesentliche Momente instituierender Prozesse gelten. Die in *Kino Kultura* entwickelten Praktiken wurden so von vornherein als mobile Wissensformen aufgefasst und als solche in Umlauf gebracht. Auch diese in den Theaterorten zum Ausdruck kommende Betonung einer gleichsam biologischen Endlichkeit zeugt von einer ökologisch-relationalen Grundhaltung, für die der »Wert des Lebens«, wie Canguilhem formuliert, »im Wissen um die eigene wesenhafte Prekarität« wurzelt.⁹

⁹ Georges Canguilhem, *Regulation und Leben*, aus dem Französischen von Thomas Ebke, hrsg. v. Maria Muhle, Berlin: August 2017, S. 120.

So wie die Theaterorte in gewissem Maße der Sorge für »das Leben selbst«¹⁰ *stattgeben*, bilden sie gleichzeitig selbst vitale Gefüge, *geben sie sich* gleichsam *als* »das Leben selbst«, da sie sich zum Zwecke eben dieser Sorge immer wieder neu organisieren, umweltbezogen verändern und gleichzeitig bewusst als etwas erfahren, das jederzeit scheitern, verletzt werden oder »sterben« kann. Es handelt sich um Räume eines gemeinsamen Aufenthalts, der sich von den umweltlichen Lebensnotwendigkeiten her denkt und aus ihnen sein Funktionsprinzip herleitet.

Von dieser doppelten Schlüsselfunktion des Vitalen her können wir die *oiko-logische* Dimension der Theaterorte denken, insofern die »Kraft, welche die Menschen hier zusammen[treibt]«, offenbar tatsächlich »das Leben selbst« ist. Arendts Definition des antiken *oīkos* muss dabei allerdings vor dem Hintergrund zeitgenössischer Erfahrungen von Vernetztheit, Umweltlichkeit und Verletzbarkeit aktualisiert werden. »Das Leben selbst«, so wie es die Theaterorte zu denken geben, ist nicht auf das »schier[e] Leben des Einzelnen« oder das »Überleben der Gattung« reduzierbar, sondern muss als vieldimensionaler, relationaler dynamischer und prekärer Prozess adressiert werden.¹¹ Unweigerlich auf sein eigenes Vergehen hinauslaufend, entfaltet dieser Prozess eine schöpferische Kraft und wendet sie innovativ auf sich selbst und seine komplexen Umwelten an.

¹⁰ Hier und im Folgenden: Arendt, *Vita activa*, S. 40.

¹¹ Ebd., S. 39.

Sorge

Wie genau wird die vitale Kraft an den Theaterorten umgesetzt? Welche Tätigkeiten kommen an ihnen vor und wie ist ihr Verhältnis zu bestimmen? Welche Fertigkeiten setzen sie voraus und welchem Ziel gilt ihre Ausübung? Wer ist für diese Tätigkeiten verantwortlich und auf welchen Fluchtpunkt laufen sie hinaus?

Hybridität

Zu verschiedenen Tages- und Nachtzeiten herrscht an den Theaterorten reger Betrieb; es wird viel *getan*. In Athen und Neapel, wo die prekären Theaterorte aus Besetzungskontexten hervorgehen, sind Tätigkeiten, die der Instandsetzung und -haltung der Räumlichkeiten dienen, von Anfang an besonders präsent. Dort, wo sich Initiativen in offiziell zugewiesenen, aber vormals anders genutzten Räumen einnisten, also in Skopje, Tårnby und Berlin, bleibt die Aufwertung, Einrichtung und Umgestaltung der vorgefundenen Räumlichkeiten eine ständige Aufgabe. Im *Teatr Powsezhny* schließlich lässt sich beobachten, wie innerhalb einer etablierten Theaterarchitektur und ihrer vermeintlich stabilen Raumordnung eine neue Sorge für Fragen des Raums und des Lebens innerhalb dieses Raums entsteht. Diese Tätigkeiten der Instandsetzung und Instandhaltung von Räumen – man könnte, um das nun relevant werdende Sorge-Vokabular vorwegzunehmen, auch von *sanierenden* Tätigkeiten sprechen – bleiben den Theaterorten langfristig erhalten und werden, teilweise zusammen mit Tätigkeiten der Lebensmittelproduktion, -verarbeitung und -verteilung, gewissermaßen zum Basso continuo des entstehenden Alltags. Die künstlerischen Tätigkeiten, zu denen neben den Aufführungen und Ausstellungen freilich auch Proben- und Entwicklungsprozesse sowie handwerkliche und gestalterische Aufgaben gehören, sind von der *grundlegenden Raumsorge* nie abzulösen.

So wird die Grenze zwischen ›öffentlichen‹ und ›häuslichen‹ Tätigkeiten, das heißt die Grenze, die man beispielsweise zwischen einer abendlichen Theateraufführung und einer morgendlichen Gebäudereinigung, aber auch einem Essen, einem Fest oder einer Mittagspause annehmen würde, durchlässig. Dies liegt einerseits daran, dass die Beteiligten der verschiedenen Momente potentiell dieselben sind: Jede*r kann und darf sich an der Gestaltung des Ortes beteiligen und die Gestaltung umfasst von der Raumsorge bis zum künstlerischen Ausdruck *alles*. Andererseits wird die Grenzverwischung durch diskursive Setzungen erreicht, durch die die Orte als gemeinschaftlich verwaltete und gestaltete, grundsätzlich offene und teilhabebasierte Kontexte gekennzeichnet werden. Deziert ›öffentlichen‹ Veranstaltungen wie Aufführungen, Lesungen, Vorträgen oder Diskussionen wird denn auch nicht mehr Platz und vor allem kein grundlegend anderer Stellenwert eingeräumt als den ›nach innen‹ gerichteten Aktivitäten wie den kollektiven Denk-,

Gesprächs-, Schreib-, Proben- oder Instandhaltungsprozessen, die dem Ort selbst gelten. An diesen Orten zusammenzukommen heißt immer schon, *für* die Orte, *an* ihnen und *von ihnen aus* tätig zu sein und sich einer geteilten Verantwortung für diesen gemeinsamen Kontext gewahr zu werden.

Noch im *Teatr Powszechny*, wo die für eine Theaterbetriebsstruktur übliche Aufgabenteilung grundsätzlich weiterbesteht und die Gemeinmachung der Tätigkeiten und Tätigkeitsräume somit im Vergleich zu den anderen Theaterorten am geringsten ist, werden diese Aufteilungen doch zumindest betriebsintern durch gezielt angestoßene Kommunikationsprozesse durchlässiger gemacht. In Neapel, Athen, Tårnby und Skopje hingegen sind Mitwirkende und ›Publikum‹ gleichermaßen aktiv in den Alltag des Theaterorts einbezogen und nehmen auf die eine oder andere Weise an dessen Gestaltung teil: Es entsteht eine »Ökonomie des Beitragens«¹², in der jede*r sich in einem assoziativen Sorgezusammenhang – für den Raum, dessen Erhalt und dessen Gestaltung – dort einbringen kann, wo es dem eigenen Empfinden nach sinn- und lustvoll erscheint. Nicht nur wird so »der funktionale Gegensatz zwischen Produktion und Konsumtion hinfällig«; nicht nur der »Gegensatz von Produzent und Konsument annull[iert]«. Es hat überhaupt keinen Sinn mehr, in Begriffen der Produktion oder der Konsumtion über das Tätigkeitsgeschehen an diesen Orten nachzudenken, und mithin auch nicht mehr in Begriffen der Arbeit, jedenfalls nicht in der Bedeutung, durch die dieses Wort in der industrialisierten, bürgerlichen Moderne mit ihrer typisch »okzidentalischen Arbeitsfaszination«¹³ besetzt war. Vielleicht ist dies der Grund, warum an allen besuchten Theaterorten mit auffälliger Regelmäßigkeit festliche, konviviale, auf Genuss und Muße ausgerichtete Aktivitäten stattfinden: Die Ökonomie, die sich an den Theaterorten herausbildet, unterscheidet nicht zwischen Freizeit und Arbeit, zwischen *otium* und *nec-otium* (it. *negozio* – Geschäft, frz. *négociation* – Verhandlung, dt. *Negotiation* – Wertpapierhandel). Stattdessen affirmiert sie einen hybriden Raum nicht nur »menschlichen«, sondern auch menschlich-dinglichen, umweltlichen »Austauschs [...], in dem sich lange Kreisläufe der Transindividuation bilden«¹⁴.

Die prekären Theaterorte geben folglich vielen unterschiedlichen und nur vermeintlich unvereinbaren Tätigkeiten *gleichzeitig* statt. Topologische Ordnungsmodelle, die historischen Auffassungen des *oĩkos* entstammen, werden dadurch obsolet. Wollte man beispielsweise im zwischen drei Tätigkeitsformen unterscheidenden Schema der arendtschen *Vita activa* bleiben, müsste man sagen, dass an diesen Orten sowohl gearbeitet, als auch hergestellt und

¹² Hier und im Folgenden: Bernard Stiegler, »Arbeit und Zeit der Beschäftigung«, aus dem Französischen von Esther von der Osten, in: *Arbeit. Sinn und Sorge*, hrsg. v. Daniel Tyradellis/Nicola Lepp, Zürich, Berlin: Diaphanes 2009, S. 43–65. Hier S. 62.

¹³ Hörl, »Die technologische Bedingung«, S. 20.

¹⁴ Stiegler, »Arbeit und Zeit der Beschäftigung«, S. 64.

gehandelt wird. Die Beschränkung dieser Tätigkeiten auf bestimmte Zonen des Lebens – die Arbeit in »den Bezirk des Haushalts«, das Handeln in den »Raum des Öffentlichen«¹⁵ – lässt sich in der Erfahrung der Theaterorte nicht aufrechterhalten, denn sie tragen, auch wenn man sie wegen ihrer der Subsistenz und dem alltäglichen Leben zugewandten Seite als *oikoi* bezeichnen kann, immer schon eine öffentliche Dimension in sich. Auch die sokratische Unterscheidung zwischen Tätigkeiten, die das Wort, und solchen, die die Lebensweise betreffen, lässt sich im Kontext der Theaterorte nur schwerlich behaupten, reicht die »*bíos-lógos*-Relation«¹⁶ hier doch offenbar so weit, dass Diskurs und künstlerische Praxis immer schon explizit und wesentlich mit der alltäglichen Sorge für »[d]en schützenden Bereich von Hof und Haus«¹⁷ verknüpft sind. Die angemessene Herrschaft »über sich selber, über das Haus und über die anderen«¹⁸ ist ebenso Thema, Gegenstand und Aufgabe der Theaterorte wie die künstlerische oder politische Praxis im engeren Sinne. So ist und bleibt das Leben selbst wesentlicher Bezugspunkt und Motor, allerdings als etwas, das nicht auf den »biologischen Prozeß des menschlichen Körpers«¹⁹ und damit auch nicht auf das *Überleben* eines Einzelnen oder eines kollektiven Individuums reduziert werden kann.

Wieder wird deutlich, dass Arendts topologische Figur des *oĩkos* für die zeitgenössische Konstellation neu zu konfigurieren ist. Will man von den Tätigkeitsgefügen der Theaterorte her fragen, was das Gesetz des *oĩkos*, die *Öko-nomie*, sein könnte, kann man nicht mehr ausschließlich, wie Arendt es tut, von der *Arbeit* her denken, sondern muss von »einer stärker prozesshaften, relationalen, präziseren Auffassung von in komplexen Umgebungen verkörperter menschlicher Aktivität«²⁰ ausgehen. Im Grunde zeichnet sich an dieser Stelle bereits ab, dass es in der Topologie, die in der Erfahrung der Theaterorte erscheint, wesentlich um einen »dritten Ort« geht, »der weder *pólis* ist, noch *oĩkos*«²¹. Doch dies werden wir erst später weiterdenken. Vorerst halten wir lediglich fest, dass an den prekären Theaterorten unterschiedliche Tätigkeitsformen in einem *multidimensionalen Komplex* zusammenkommen, in dem künstlerische und konzeptuelle Techniken grundsätzlich nicht wichtiger, »wertvoller« oder prominenter sind als handwerkliche, raum-, körper- oder gemeinschaftspflegerische Fertigkeiten. Die prekären Theaterorte umfassen also komplexe, im Begriffsschema der Produktion nicht beschreibbare Tätigkeitsgefüge, in denen höchst verschiedene *téchnes* nicht nur nebeneinander vorkommen, sondern fortwährend auf- und miteinander wirken.

¹⁵ Arendt, *Vita activa*, 43.

¹⁶ Vgl. Kirsch, *Chor-Denken*, S. 251ff, hier S. 252.

¹⁷ Arendt, *Vita activa*, S. 46.

¹⁸ Michel Foucault, *Die Sorge um sich. Sexualität und Wahrheit III*, aus dem Französischen von Ulrich Raulff und Walter Seitter, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 129.

¹⁹ Arendt, *Vita activa*, S. 16.

²⁰ Hörl, »Die technologische Bedingung«, S. 28.

²¹ Kirsch, *Chor-Denken*, S. 17.

Sehen wir uns dieses Tätigkeitsgefüge hinsichtlich der Aufteilung der verschiedenen Techniken noch einen Moment lang genauer an. Schematisierend könnte man von einer netzwerkartigen Struktur aus verschiedenen Techniken sprechen, die nach dem Muster t_1 , t_2 , t_3 , t_4 , ... organisiert sind, das heißt ohne eine maßgebende hierarchische Ordnung, in der eine spezifische Technik, zum Beispiel die diskursive, allen anderen ihren Sinn oder ihren Platz verleihe. In ihren Ökonomien des Beitragens bieten die Theaterorte den unterschiedlichsten Fertigkeiten Raum zur Anwendung und stellen Tätigkeitszusammenhänge her, in denen diese je spezifischen Praktiken anerkannt, geteilt, zusammengebracht, ausgetauscht und vermischt werden können.

Künstlerische Fertigkeiten stehen dabei innerhalb der komplexen ›Maschine‹, die Tag für Tag in den Theaterorten in Betrieb ist, den »scheinbar unspektakulären Fertigkeiten«²² des sogenannten Alltags nicht nur gleichwertig gegenüber, sondern mit ihnen in einem Verhältnis wechselseitiger Ansteckung. Das zeigt beispielsweise die hohe Rekurrenz von Do-it-yourself-Ästhetiken in der Raum- und Imagegestaltung sowie in den künstlerischen Arbeiten im engeren Sinne. Vom per Hand übermalten Eingangsschild am Tor zur *Vierten Welt* über die Pappmaschee-Puppe im Zentrum des *Tårnby Torv Festivals* bis hin zum ironisch-spielerischen Anspruch der Athener, eine Do-it-yourself-Biennale auszurichten – das Handgemachte und ›im Schweiß seines Angesichts‹ (Wieder-)Hergestellte bekommt an den Theaterorten eine besondere Sichtbarkeit. Nicht umsonst wird deswegen in den zahlreichen Selbsterzählungen der Theaterorte wohl auch die Relevanz von Graswurzeldynamiken im jeweiligen Entstehungsprozess betont. Auch den diskursiven Techniken, also dem Denken, Lesen und Schreiben, wird also nur ein Platz unter anderen, gleichwertigen Techniken eingeräumt, die ebenso auf die diskursive Praxis einwirken wie diese sie reflektiert.

So wird deutlich, dass das Ensemble der »Sorge-Fertigkeiten« – jenes »unpersönlichen Praxiswissen[s]« also, das sich auf »die praktischen Notwendigkeiten des Alltags« richtet und spezifische Objektbeziehungen voraussetzt – gegenüber herkömmlichen Organisationsformen des Theater- oder Kulturbetriebs eine deutliche Aufwertung erfährt. Die praktischen Wissensformen lassen sich mit dem in Verbindung bringen, was Sebastian Kirsch im Anschluss an Lacan »Sklavenwissen« nennt und treffend als »Gewusst-Wie« oder *savoir faire* apostrophiert. Für die hier entfaltete oiko-logische Perspektive ist nun interessant, dass das sogenannte Sklavenwissen als »Wissen der Erde« laut Kirsch und Lacan »nomadische Züge« trägt und »dem tierischen Wissen« verwandt ist. Als solches sei es theatertheoretisch, so Kirsch, unmittelbar »auf das chorische Feld selbst« zu beziehen. Folglich erscheint es legitim,

²² Hier und im Folgenden ebd., S. 201.

im Hinblick auf die Theaterorte von rhizomatischen Wissensordnungen zu sprechen, die gemäß dem für das Sklavenwissen bezeichnenden, syntagmatischen Modell der Signifikantenbatterie (s_1, s_2, s_3, \dots) eine Vielzahl von Techniken gleichberechtigt nebeneinander stehen lassen und tendenziell vor einer Überführung in hierarchisierende »Repräsentationslogiken« bewahren. Nicht zuletzt deutet die Aufwertung der verschiedenen *savoir faire* – »zu machen wissen, zu leben wissen, zu theoretisieren wissen, lauter Arten von Wissen, ohne die alles und jedes schal und fade wird«²³ – auf die Möglichkeit hin, einen anderen, nicht produktivistisch-industriellen, sondern gewissermaßen »öko-technologischen« Arbeitsbegriff zu prägen: Dieser würde (wieder) wesentlich für verkörperte Wissensformen und spezifische Objektrelationen stehen, anstatt lediglich eine »ergebnis- und finalitätsfixierte und eben darin relations-, vermittlungs- und objektvergessene Aktion« zu bezeichnen, die sich in der abstrakten Form der Arbeitszeit als universelle Ware zu Markte tragen lässt.²⁴

Transversalität

Tatsächlich werden die verschiedenen Techniken, die in den Theaterorten zusammenfließen – dazu gehören körperliche, handwerkliche, soziale, diskursive und mentale Fertigkeiten sowie bestimmte Wissensbestände, z.B. aus den Bereichen Architektur, Recht, Aktivismus, Politik, Literatur, Kunst, Musik, Theorie, Geschichte, Soziale Arbeit usw. – weder vertikal gebündelt, noch beliebig instrumentalisiert. Vielmehr verbleiben sie in einem komplexen Gefüge spezifischer Praktiken, in denen die Kompetenzen einen je eigenen Ort haben, von diesem aus aber mit anderen verknüpft, geteilt und in Umlauf gebracht werden können.

Besonders deutlich zeigt sich die Spannung zwischen Situativität und Transversalität zum Beispiel im kollektiven Schreibprozess, der im *Asilo* in Neapel zur Legalisierung der Besetzung als städtisches Gemeingut führt. Hier fließen die verkörperten Erfahrungswissen der ersten Besetzungsmonate mit künstlerischen und juristischen Schreibtechniken zusammen, um in einem langwierigen Prozess ein Dokument zu erstellen, das anschließend Teile des politischen Raums der Stadt neu konfigurieren wird. Auch beim *Tårnby Torv Festival* wird die Überlagerung und Interaktion von verschiedenen Wissensformen im städtischen Raum unterstrichen, indem die verschiedenen im Publikum zirkulierenden Lebenswissen generations-, klassen- und berufsübergreifend als solche ernstgenommen und in Austausch gebracht werden. Die *temporären Besetzungen* in Athen scheinen sich sogar völlig in Abhängigkeit davon zu formieren, welche Wissensformen und Erfahrungen mit den jeweils Teilhabenden anwesend sind, steht doch zu Beginn der *Green-Park*-Besetzung völlig offen,

²³ Stiegler, »Arbeit und Zeit der Beschäftigung«, S. 51.

²⁴ Vgl. Hörl, »Die technologische Bedingung«, S. 19.

wie der Raum gestaltet, genutzt und auf seine Umgebung bezogen sein wird. Das *Teatr Powszechny* schließlich ist zwar als klassischer Theaterbetrieb mit einer Intendanz grundsätzlich hierarchisch organisiert, jedoch lässt sich die Tendenz beobachten, diese Vertikalität durch Gesprächs- und gemeinschaftliche Entscheidungsprozesse zumindest aufzuweichen: Bei den umstrittenen und umkämpften Aufführungen von »The Curse« sind Intendanz wie Vorderhauspersonal gleichermaßen im Saal anwesend, um den jeweiligen Aufgabenbereichen und Kompetenzen gemäß die schwierige Situation im Saal zu begleiten. Die prekären Theaterorte bilden also in zunehmendem Maße Räume, in denen lokale und spezifische Wissensbestände einerseits wertgeschätzt und andererseits im Sinne einer Wissenszirkulation durchlässig gemacht werden.

Sie verweisen auf die Möglichkeit von pluralen und reziproken Lernprozessen innerhalb eines sozialen Zusammenhangs, »in [dem] Ältere und Jüngere gewissermaßen in einem chorischen Nebeneinander lernen können«²⁵. Wollte man von den Theaterorten wie von Institutionen sprechen, so ginge dies sicher nicht mit der Vorstellung eines vertikal strukturierten Körpers, dessen einzelne Organe den Anweisungen und Bedürfnissen einer zentralen Schaltstelle gemäß »vor sich hin« produzierten und jeweils nur den eigenen Arbeitsbereich und dessen Gesetzmäßigkeiten im Blick hätten. Vielmehr müsste ein Institutionsbegriff (wieder)gefunden werden, der von einem »System gegenseitiger Verpflichtungen«²⁶ ausginge und somit eine weitere Brücke zu den »mehr oder weniger institutionalisierten Strukturen«²⁷ der antiken Sorgeskultur einerseits und zeitgenössischen, technologiegestützten Praktiken des *sharing*- oder *commoning* andererseits schlug. Wie Kirsch im Anschluss an Foucault hervorhebt, waren die antiken Sorgeschulen nämlich auch »nicht nach dem Modell der Weitergabe eines im Signifikanten abgesicherten Wissens organisiert«²⁸, sondern glichen »chorischen« Konstellationen, in denen die verschiedenen Wissen und Fertigkeiten der Einzelnen »in Richtung auf eine gemeinsame Erfahrung«²⁹ zusammenfließen und in Austausch treten konnten.

Reflexivität

Dass diese »Möglichkeit spielerischen Austauschs mit dem anderen« letztlich, wie Foucault mit Blick auf die Gemeinschaftsformen antiker Sorgeschulen anmerkt, zu einer »Intensivierung der gesellschaftlichen Beziehungen« führt, scheint sich in unseren Theaterorten zu bestätigen. Denn im transversalen Zusammenhang einerseits spezifischer,

²⁵ Kirsch, *Chor-Denken*, S. 255.

²⁶ Foucault, *Die Sorge um sich*, S. 75.

²⁷ Ebd., S. 71.

²⁸ Kirsch, *Chor-Denken*, S. 255.

²⁹ Hier und im Folgenden: Foucault, *Die Sorge um sich*, S. 74f.

andererseits interdependenter Praktiken rücken die sozialen Beziehungen selbst als Gegenstand der Sorge in den Blick.

So finden sich in den Diskursen und Archiven der Theaterorte, namentlich in Athen, Neapel, Warschau und Skopje, zahllose Verweise auf komplexe Verhandlungssituationen und Entscheidungsfindungsprozesse, die nicht selten konfliktreich verlaufen, gleichzeitig aber zur Herausbildung von kommunikativen und sozialen Fähigkeiten führen und »bereits bestehende[n] Beziehungen [...] eine neue Tönung und eine größere Wärme verleihen«³⁰. Diese Prozesse werden selbst innerhalb der Versammlungen, auf die vor allem in Neapel, Athen, Skopje und Warschau sehr viel Wert gelegt wird, reflektiert und als Zeit-Räume singulär-pluraler Subjektivierung problematisiert. Zu Beginn des *Tårnby Torv Festivals* bringt dessen Leiter die Namen all derer auf die Bühne, die zum Festival beitragen, und verweist somit auf jenen Raum, der sich zwischen den Anwesenden aufspannt und für die weiteren Veranstaltungen des Festivals ein wichtiges Thema bleiben wird. Die *Vierte Welt* schließlich betont – auch nach Aufgabe des initialen Credos, ein Ort für *Kollaborationen* zu sein – immer wieder die Dimension der sozialen Beziehungen, sei es innerhalb des künstlerischen Tätigkeitszusammenhangs oder zwischen dem Theaterort und seinem sozialen Umfeld. In den Erzählungen und Darstellungen der Athener Episoden schließlich werden unermüdlich Momente des Konflikts und des Dissens innerhalb der in *Embros* und *Green Park* versammelten Gemeinschaften starkgemacht, sodass man den Eindruck gewinnt, deren Bedeutung für die Entwicklung der institutionellen, künstlerischen und diskursiven Geschehen gar nicht überschätzen zu können.

Die Theaterorte bilden also nicht zuletzt soziale Mikrokosmen, deren Autoreflexivität von einer »Intensivierung des Selbstbezuges«³¹ zeugt, wobei sich dieses Selbst immer schon als singulär-pluraler, umweltlich eingebetteter Zusammenhang denkt. Das soziale Verhältnis ist in den Theaterorten ausnahmslos Gegenstand und Ziel einer Sorge-Praxis, die durchaus als etwas gelesen werden kann, das »zu einer deutlichen (Wieder-)Einführung der Chorfigur führt«.³² Ob allerdings die aus dem intensiven Selbstbezug erwachsenden Autonomieforderungen aller sechs Theaterorte – das *Asilo* »erkennt sich [...] in der Unabhängigkeit kultureller und künstlerischer Organisationen«³³, die *Vierte Welt* kämpft für eine nachhaltige Spielstättenförderung anstatt für jeweils kurzfristige Projektfinanzierungen, *Kino Kultura* denkt »sich« als organisatorisches Modell explizit über den konkreten Entstehungszusammenhang hinaus –, ob diese Einforderungen von Unabhängigkeit,

³⁰ Ebd., S. 73f.

³¹ Ebd., S. 57.

³² Kirsch, *Chor-Denken*, S. 254.

³³ L' *Asilo*, *Dichiarazione d'uso civico e collettivo urbano*, Übersetzung L.S.

Souveränität und Bestand noch als Teil oder Effekt einer ›choro-nomischen‹ Sorgepraxis betrachtet werden können, oder ob sich nicht darin vielmehr eine »protagonistische Variante der Sorge installiert«³⁴, ist gewiss eine berechnete, vielleicht nicht letztgültig aufzulösende, auf jeden Fall aber wegweisende Frage, die den prekären (Nicht-)Status der Theaterorte einmal mehr treffend illustriert.³⁵

Prozessualität

Gegen den Eindruck einer neuerlichen Institutionalisierung oder Abstraktion spricht an allen sechs Orten das auffällig häufig artikuliert Bemühen, die Prozesshaftigkeit und Offenheit der entstehenden Praxis- und Diskursgefüge zu erhalten. In der Selbsterzählung des *Asilo* wird immer wieder unterstrichen, wie langwierig, hindernisreich und herausfordernd die Arbeit am Satzungs- oder Verfassungstext, der *Dichiarazione d'uso civico*, war und dass diese im Grunde in jeder der wöchentlich stattfindenden Versammlungen neu zur Disposition steht. Im *Teatr Powszechny* wird mit der Initiative »The Agreement« ein innerinstitutioneller Prozess angestoßen, der sich auch über den ersten performativen Akt hinaus fortsetzen wird. Die diskursive Arbeit der *Vierten Welt* zeichnet sich dadurch aus, dass gefundene Begriffe regelmäßig auf ihre Gültigkeit und ihren Nutzen in sich verändernden Kontexten geprüft werden und in *Kino Kultura* beschreibt man die Suche nach dem geeigneten Governance-Modell als nicht abzuschließenden Prozess.

Keiner der Theaterorte ist in seiner derzeitigen Form vorgefunden worden, alle mussten sie auf die eine oder andere Weise erschlossen, umgebaut, teilweise sogar erst begehbar gemacht werden. Diese Sorge für den Raum bleibt, wie bereits gezeigt, als alltägliche Praxis erhalten. So lassen die Theaterorte »die Umriss einer unabschließbaren, alltäglichen und in nichts garantierten Sorge-Praxis auf[tauchen], die gleichzeitig philosophische, ethische wie ästhetische Komponenten umfasst und die alle Beteiligten gleichermaßen [...] betrifft«.³⁶ Wichtig ist der *Prozess* eines gemeinsamen und letztlich ergebnisoffenen Experimentierens mit sozialen, institutionellen, diskursiven und ästhetischen Formen. In unterschiedlichem Maße zwar, aber doch allgemein beobachtbar, geht es in den prekären Theaterorten um die Erfindung und Kultivierung von Praktiken, und nicht um die Erschaffung und Fertigstellung

³⁴ Kirsch, *Chor-Denken*, S. 175.

³⁵ Ähnliches schien bereits Anfang der 2000er Jahre mit Blick auf die sogenannten sozialen Netzwerke im digitalen Raum auf dem Spiel zu stehen. Bernard Stieglers pharmakologische Lektüre digitaler sozialer Netzwerke als Milieus einer hyperindustriell kontrollierten Grammatikalisierung von Sozialität einerseits und potentielle Vektoren für ein »relationally peaceful and benevolent 21st century« (22) andererseits lässt sich auch als Abwägung einer chonomischen Praxis und deren protagonistischer Abschöpfung in kontrollgesellschaftlichen Dispositiven lesen. Vgl. Bernard Stiegler, »The Most Precious Good in the Era of Social Technologies«, in: *Unlike us Reader. Social media monopolies and their alternative*, hrsg. v. Geert Lovink, Amsterdam: Institute of Network Cultures 2013, S. 16–30.

³⁶ Kirsch, *Chor-Denken*, S. 255.

eines Werks. Aus den ersten Akten einer Besetzung, einer Eröffnung, eines Manifests oder eines Abkommens erwachsen fortwährende und prinzipiell nicht abschließbare Praktiken, die sich als geteilte Sorge für den Ort und die sich darin bewegenden und entstehenden Handlungs- und Denkweisen darstellen. Die prekären Theaterorte sind Werkstätten eher als (Kunst-)Werke, Räume fortwährender Suche eher als Einrichtungen, Laboratorien eher als Institutionen.³⁷

Territorialität

Da sich an diesen Orten Handlungs- und Diskursformen herausbilden, die sich in einer alltagsähnlichen geteilten Praxis verstetigen, gibt es an den Theaterorten Öko-nomien, also Gesetzmäßigkeiten, die das Haus und die Haushaltung betreffen. Diese Gesetzmäßigkeiten werden jedoch als wesentlich veränderbar und prekär begriffen und nicht im Sinne einer abstrakten Norm aufgefasst. So ist die Ökonomie, die die Theaterorte als Erfahrungskontexte zu denken geben, denn auch keine pekuniäre und erst recht keine, die der abstrahierenden Unendlichkeitslogik des Kapitals folgte. Gewiss wird an den Theaterorten in unterschiedlichem Umfang mit Spenden-, Förder- und Eintrittsgeldern sowie teilweise auch mit Honoraren und Gehältern hantiert und gewiss muss jemand – die Stadtverwaltung, eine staatliche Institution, ein privater Eigentümer oder zivilgesellschaftliche Förderinstanzen – »die notwendigen ökonomischen Mittel (das Haus) zur Verfügung stellen«, doch darüber hinaus gibt es an allen Theaterorten Dynamiken, die der Losung »eben kein Geld« zu gehorchen scheinen³⁸:

Die Kategorie des Gemeinguts wird im Rahmen der *Asilo*-Besetzung doch genau deswegen reaktiviert, weil sie jenseits von Verwertungs- und Eigentumslogiken Ressourcen zugänglich macht und der gemeinen Nutzung überantwortet. Auch *Kino Kultura*, das *Tårnby Torv Festival* und die *temporären Besetzungen* in Athen sind von der Commons-Logik geprägt, insofern sie Räume, kulturelle Erzeugnisse und unterschiedliche Wissensbestände allgemein und frei zugänglich machen und auf partizipative Organisations- und Entscheidungsformen setzen. Die Besetzungen im engeren Sinne, also *Asilo*, *Embros* und *Green Park*, mögen gerade aus der Erfahrungssicht der deutschsprachigen Kulturszenen in Europa besonders beeindruckend und auch irritierend sein, weil sie ohne jedwedes Budget entstehen und ausschließlich ehrenamtlich, dezentral und von unten monate-, in Neapel jetzt schon jahrelang betrieben werden. Die *Vierte Welt* verweigert sich mit ihrer bewusst langsamen und

³⁷ Durchaus könnte man hierin ein Indiz für die »bereits von Guattari eingeräumten »erstaunlichen Ausbreitung einer computergestützten Subjektivität« ausmachen, insofern diese sich gerade durch die »transzendente Technizität einer ökotechnologischen Prozesskultur« entwickelt. Vgl. Hörl, »Die technologische Bedingung«, S. 33.

³⁸ Hier und im Folgenden Kirsch, *Chor-Denken*, S. 264f.

seriellen Produktionspraxis den Imperativen des Kapitals in der ›Kreativkapitale‹ Berlin. Das *Teatr Powszechny* vervielfältigt die Verbindungen zu gemeinnützigen und ehrenamtlichen Initiativen des sozialen und zivilgesellschaftlichen Feldes, ohne allerdings insgesamt auf das klassische Ticketing-Modell zu verzichten. Entscheidend ist, dass sich in der Vielzahl der konkreten Erfahrungen, denen die prekären Theaterorte stattgeben, alternative ökonomische Modelle abzeichnen, wie sie in den großen wachstums- und globalisierungskritischen Bewegungen seit etwa der Jahrtausendwende diskutiert, erprobt und entwickelt werden.

Die für diese, ihrerseits von den technologischen Dispositiven der Gegenwart entscheidend geprägten Bewegungen typische Verschränkung von sozialen und ökologischen Belangen ist auch für die höchst unterschiedlichen Erfahrungen der Theaterorte maßgeblich. Denn ihre institutionelle Praxis knüpft sich allerorten unmittelbar an eine Sorge für die physische und symbolische Umgebung, in die sie sich einschreibt und der sie wesentlich entspringt. Die Selbstsorge der Theaterorte ist gewissermaßen von vornherein »Umgebungssorge«, da es in allen sechs Theaterorten um ein je »angemessenes Verhältnis zur Umgebung« geht³⁹: In Neapel und Tårnby ist der entscheidende Bezugspunkt im Außen des Theaterortes die Stadt(-bevölkerung) als sozialer Raum und Trägerin einer potenziellen politischen Subjektivierung. In Skopje und Athen geht es verstärkt um den physischen Stadtraum selbst, um das Territorium oder die Landschaft, die die jeweiligen infrastrukturellen oder architektonischen Setzungen aus ihm machen und um die choreographischen Ordnungen, die sich aus diesen Setzungen ergeben. In Berlin und Warschau schließlich stellt sich das Außen des Theaterortes vornehmlich als symbolisch überschriebener Raum dar, wobei diese Überschreibung als Aufteilung, Ordnung und Zwang empfunden und kritisierbar gemacht wird.

In jedem Fall konnten unsere Topographien zeigen, inwiefern sich an jedem der Theaterorte eine je spezifische »Wendung auf die Kräfte des Außen«⁴⁰ vollzieht: jene *oiko-logische Grunddynamik*, von der bereits die Rede war. Durch die permanente »Problematisierung der Umgebung«⁴¹ ist den Theaterorten eine wesentlich *environmentale* oder *oiko-logische* Dimension eingeschrieben. Nicht zuletzt aktualisiert sich dadurch die technologische Verfasstheit der zeitgenössischen Erfahrung, insofern diese das »Ineinandergreifen von individuell-mental, kollektiv-sozialen und umweltlichen Prozessen [...] durch ein technisches Außen rekonstituiert« und diese Prozesse dadurch »in ihrer ursprünglichen Zusammengehörigkeit und metastabilen Relationalität allererst als solche erkennbar und lesbar« macht.⁴² Allerdings erfolgt die für die technologische Bedingung

³⁹ Ebd. S. 186f.

⁴⁰ Ebd., S. 172.

⁴¹ Foucault, *Die Sorge um sich*; S. 136.

⁴² Hörl, »Die technologische Bedingung«, S. 34.

charakteristische Wendung auf die »ursprüngliche und unhintergehbare Exteriorität« hier auf dezidiert analoge und territoriale, das heißt körper- und ortsgebundene Weise. Denn die Theaterorte sind als räumlich und sinnlich konkrete Milieus einer geteilten Sorge für das Leben in seiner mannigfaltigen Bezüglichkeit konzipiert.

Sie dienen nicht dazu, Kunst um der Kunst willen, *l'art pour l'art*, zu schaffen, sondern fungieren als transversale Entstehungsräume einer »Kunst der Existenz«⁴³. In dieser wird gemäß der etymologischen Wurzel des Wortes »Existenz« (gr. *ex|istamai* – *heraus|stehen*) die Dimension des Außens, der Bezug auf ein Äußeres und Umgebendes, immer schon als wesentlich gedacht, und zwar von dem für die Kunst so entscheidenden Faktum der sinnlichen Wahrnehmung her. Aus diesem Blickwinkel zeigen sich an den Theaterorten unmissverständlich die Symptome eines Transformationsprozesses, durch den die *téchnei tou bíou*, die Künste des (als vitales Bezugsnetz) gedachten Lebens gegenüber den neuzeitlichen Schlüsselimperativen des »unbegrenzten Fortschreiten[s]« und der »instituierten Kumulierung von Wissen«⁴⁴ an Relevanz und Sichtbarkeit gewinnen. Durch die wesentliche Rückbindung an den »somatischen Werdensgrund«⁴⁵, an das Nicht-Abstrahier- und Nicht-Komprimierbare der konkreten, materiellen Umgebung und ihre subjektiv-leibliche Erfahrung geben *Asilo*, *Tårnby Torv Festival*, *Teatr Powszechny*, *Kino Kultura*, *Vierte Welt*, *Embros* und *Green Park* einer dezidiert territorialen Sorgepraxis statt, die sich nicht in Gewinn oder Tauschwert abstrahieren lässt und somit auch nicht ohne Weiteres als Produkt eines Arbeitsprozesses entfremdet werden kann.

⁴³ Vgl. Foucault, *Die Sorge um sich*, S. 60f.

⁴⁴ Ders., *Hermeneutik des Subjekts. Vorlesungen am Collège de France (1981/82)*, aus dem Französischen von Ulrike Bokelmann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009, S. 37.

⁴⁵ Kirsch, *Chor-Denken*, S. 164.

Kritik

Die vorangegangenen Überlegungen haben suggeriert, dass sich das, was an den prekären Theaterorten entsteht (und vergeht), mit den antiken Sorge-Praktiken, die Michel Foucault in seinem Spätwerk analysiert hat, in Verbindung bringen lässt. Als Stätten relationaler, prozessualer, selbstreflexiver und transversaler Praxis scheinen die Theaterorte ein Beispiel für jene »überraschenden Berührungspunkt[e] zwischen der antiken Schwellenzeit des 6. und 5. Jahrhunderts« vor Christus, der Hochzeit der *epimeleia heautou* also, »und der vernetzten ›Kosmo-Polis‹ des 21. Jahrhunderts«⁴⁶ zu sein, denen sich Sebastian Kirsch in *Chor-Denken* widmet. Kirschs Reflexionen zur Korrespondenz von antiken und zeitgenössischen Sorge-Praktiken laufen in der Frage nach dem Chor zusammen, jenem dem Protagonisten gegenüber *anderen* »Körper des Theaters«⁴⁷, und begegnen damit »aus spezifisch theatertheoretischer Perspektive einer subjektgeschichtlichen Verschiebung«⁴⁸, der Foucault auf der Spur war, als er in den antiken Sorgepraktiken die historischen Vorläufer *environmentaler* Regierungs- und Subjektivierungsweisen sowie gleichzeitig die Möglichkeit eines »lebens-ästhetische[n] Gegenverhalten[s] innerhalb der gouvernementalen Regierung selbst«⁴⁹ suchte.

Diese macht- und subjektivitätstheoretische Perspektive wollen wir nun, nachdem wir die prekären Theaterorte als oiko-logische Räume einer *environmentalen*, auf das Leben in seiner Vielbezüglichkeit bezogenen Sorge gekennzeichnet haben, noch kurz vertiefen. Welche Form(en) von Macht geben die Theaterorte zu denken, indem sie entweder mit ihnen verwoben sind oder sich kritisch auf sie beziehen? Welche Effekte von Macht werden in den Theaterorten und ihren Praktiken perpetuiert, aktualisiert oder sogar erst hervorgebracht? Welche Subjektivierungsweisen setzen sie ins Werk und inwiefern sind diese regierbar beziehungsweise kritisch?

Ökonomisierung

Ein Einsatzpunkt von Macht *und* Kritik in den Theaterorten ist dort zu suchen, wo das Feld der Kunst von dem der Oiko-nomie im modernen, produktivistischen Sinne gekreuzt wird. In allen sechs Fällen lässt sich die jeweilige Machtkonstellation, auf die der Theaterort gewissermaßen eine Antwort darstellt, als Resultat einer kapitalistisch grundierten Ökonomisierungsdynamik beschreiben: Die polizeiliche Kulturpolitik in Neapel etwa zog Kunst lediglich unter den Maßgaben von Produktion und Konsumtion in Betracht und schuf

⁴⁶ Ebd., Klappentext.

⁴⁷ Ulrike Haß, »Die zwei Körper des Theaters. Protagonist und Chor«, in: *Orte des Unermesslichen*, hrsg. v. Tatari, S. 139–159.

⁴⁸ Kirsch, *Chor-Denken*, S. 3.

⁴⁹ Ebd., S. 168.

folglich infrastrukturelle und wirtschaftliche Bedingungen, die ausschließlich dem Wachstum dieser Sphären zuträglich gewesen wären. Auch in Athen und Skopje wurden Kultur und Kunst einem wachstums- und gewinnorientierten Kalkül unterstellt und damit gegenüber anderen Bereichen disqualifiziert, was zum allmählichen Austrocknen des künstlerischen Feldes führte und Kunstschaaffende in teils existentielle Prekarität stürzte. Können wir so für Süd- und Südosteuropa eine Tendenz des Entzugs ausmachen – Räume werden geschlossen, Mittel gekürzt, Infrastrukturen verkleinert oder abgeschafft –, ist im Norden eher eine Exzesslogik zu beobachten, die nicht minder in Erschöpfung und Prekarisierung mündet: Im kreativkapitalistischen Berlin etwa müssen Kunstschaaffende als effiziente Unternehmer ihrer selbst funktionieren und die künstlerische Tätigkeit nach betriebswirtschaftlichen Prinzipien zu optimieren wissen, um nicht aus den (im Verhältnis zum strukturarmen Süden exzessiven) Förderstrukturen herauszufallen. In Dänemark sind wir zwar einer Politik begegnet, die im weitesten Sinne kulturelle Infrastrukturen schafft und den Bürgern sogar nahezu freigiebig Möglichkeiten der Bildung, Freizeitgestaltung und Unterhaltung einräumt, doch fügen sich diese Freiräume letztlich in die Logik biopolitischer Normalisierung ein und dienen vor allem dem Erhalt und der Steigerung der individuellen und kollektiven Produktivität.

Der Einspruch, der sich an den Theaterorten formuliert, gilt also durchaus sehr unterschiedlichen Formen von »Rationalisierung«⁵⁰ künstlerischer Aktivität und sozialer Zusammenhänge, zeigt aber insgesamt für den gesamten europäischen Raum eine »Verallgemeinerung des Rasters des *Homo oeconomicus* auf Bereiche« an, »die nicht unmittelbar und direkt ökonomisch sind«⁵¹. Mit dieser allgemeinen *Ökonomisierung*, der sich die Theaterorte mit ihren alternativen Ökonomien oder teils sogar anti-ökonomischen Grundhaltungen zu entziehen versuchen, ist das erste Strukturmoment dessen gegeben, was Foucault *die bürgerliche Gesellschaft* nannte und dem »Ganzen der Technik der liberalen Gouvernamentalität«⁵² zurechnete: *Oïkos* ist in dieser Gesellschaftsordnung, durch Technik und Kapital formatiert und als solcher verallgemeinert auf alle Lebensbereiche ausgeweitet. Dies gilt im beginnenden 21. Jahrhundert, wenn auch in unterschiedlichen Artikulationen, für die gesamte westliche Welt.

Die an allen Theaterorten mehr oder weniger radikal geäußerte Einforderung eines Rechts auf Endlichkeit oder Minorität gibt sich so gesehen als Tribut an das Bewusstsein zu lesen, dass der ökonomischen Indienstnahme jede noch so subversive und marginale Praxis im Handumdrehen erliegen kann. In unterschiedlichem Maße begreifen sich die Theaterorte

⁵⁰ Vgl. Michel Foucault, *Die Geburt der Biopolitik. Vorlesung am Collège de France, 1978-1979*, aus dem Französischen von Jürgen Schröder, hrsg. v. Michel Sennelart, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2017, S. 369ff.

⁵¹ Ebd., S. 368.

⁵² Ebd., S. 406.

deswegen nicht zuletzt als »Stätte[n] potentieller Ökonomisierung«⁵³. Sie wissen um die nach wie vor überwältigende Maßgeblichkeit des produktivistischen Schemas in nunmehr neoliberalen Machtgefügen und versuchen sich gegen sie durch eine Art affirmierter Prekarität zu verwahren, die teilweise bis zur Verweigerung jeglicher Form von ökonomischer Nachhaltigkeit reicht. Das Zaudern, das auf dieser Schwelle der wirtschaftlichen Konsolidierung zu beobachten ist – paradoxerweise scheinen manchmal gerade um der Autonomie willen gewisse Verflechtungen mit kapitalen Strukturen unausweichlich – zeugt letztlich genau davon, dass eben an dieser Stelle etwas auf dem Spiel steht. Es gibt in der gegenwärtigen Konstellation Fluchtlinien, die über den *homo oeconomicus* hinausweisen, doch sein Regime wird dadurch weder umgehend noch letztgültig obsolet.

Individualisierung

Das zweite Spannungsfeld, in dem sich in den Theaterorten das Spiel von Macht und Kritik entfaltet, ist das zwischen Individuum und Versammlung. Auf je spezifische Weise antworten die besuchten Theaterorte mehr oder weniger direkt auf eine Reduktion, Einschränkung oder Streichung der Möglichkeiten, sich zu versammeln und gemeinsam tätig zu sein. *Asilo*, *Kino Kultura*, *Embros* und *Green Park* sind Räume, die der Öffentlichkeit buchstäblich entzogen worden sind und deren ehemalige aggregierende Funktion durch diesen Entzug vollkommen außer Kraft gesetzt wurde:

Während das Ex-Asilo Filangieri in Neapel nach der kostspieligen Restaurierung gespenstisch leer steht und nicht mehr symbolisiert als die Veruntreuung öffentlicher Gelder, sind das ehemalige Kino in Skopje sowie die Theater- und Cafégebäude in Athen dem baulichen Verfall überlassen und zu Beginn der jeweiligen Besetzungen oder Wiederinbetriebnahmen schlicht unbegehrbar. Nördlich der Alpen gestaltet sich der Entzug gemeinschaftlicher Räume erneut anders, läuft aber tendenziell ebenfalls auf eine infrastrukturelle Erschwerung oder Verunmöglichung von Versammlung und gemeinsamem Tun hinaus. Der öffentliche Raum in der dänischen Kleinstadt ist stark funktional vorstrukturiert und unterwirft jegliche Form des sozialen Miteinanders gewissen Verhaltensnormen. Noch extremere Formen einer solchen Normierung von Räumen und ihrer Nutzung ergeben sich aus den nationalistischen Stadt- und Gedächtnispolitiken, die Skopje und Warschau prägen und denen gegenüber *Kino Kultura* und das *Teatr Powszechny* semantisch offene Räume stiften. In Berlin schließlich werden frei zugängliche Räume im gleichen Maße knapper, wie der Wohnraum sich verteuert, der öffentliche Raum sich

⁵³ Kirsch, *Chor-Denken*, S. 167.

kommerzialisiert und die Individualisierung von Raumzeiten gemäß der Produktionslogik der zeitgenössischen Projektpolis fortschreitet. Hier wandert Sozialität tendenziell in das »auf dem Konzept des neoliberalen Geschäfts basierend[e] Social Web«⁵⁴ ab, in dem durch Profiling, Indizierung und Tracking Verhaltensweisen individualisiert, grammatisiert und dadurch ökonomisch abschöpfbar gehalten werden.

Die Raumpolitiken, auf die die Theaterorte mit der Eröffnung, Wiedereröffnung oder Offenhaltung von gemeinschaftlichen Räumen reagieren, sind also Politiken, die das Soziale fragmentieren, sei es in identitätslogisch verfugte Gruppen von Individuen, sei es in individuelle Interessenssubjekte, Einzelkörper oder Datenbündel, die auf die Sphäre des persönlichen Konsums zurückgeworfen werden. Es sind Politiken, die Regulierungs-, Kontroll- und Wertschöpfungsmechanismen auf der Schnittstelle zwischen dem Einzelnen und seiner Umgebung ansetzen, das heißt, die im Grunde genau wissen, dass sich das Verhalten der Einzelnen von der Verfasstheit ihrer jeweiligen Umgebung her bestimmt und durch diese bestimmen lässt. In den heterogenen Raumpolitiken, die die Entstehungsgeschichten der Theaterorte prägen, schreibt sich folglich eine spezifische Machtform als zentrale Machtform der Gegenwart durch: jene Machtform nämlich, die auf das Verhalten von Einzelnen in Milieugefügen zielt und demnach zur Regierung der ersteren »auf die Umgebung Einfluß nehmen und systematisch die Variablen dieser Umgebung verändern wird«⁵⁵. Die Theaterorte entstehen damit in verschiedenen zeitgenössischen Deklinationen der pastoralen Machtform, die auf der environmentalen Grundannahme der Raum-Individuum-Konstellation basiert und mit dem im vorangegangenen Abschnitt angesprochenen Ökonomisierungsimperativ lückenlos vereinbar ist: »Der *Homo oeconomicus* [erscheint] als etwas Handhabbares, als jemand, der systematisch auf systematische Variationen reagieren wird, die man auf künstliche Weise in die Umgebung einführt. Der *Homo oeconomicus* ist der Mensch, der in eminenter Weise regierbar ist.«⁵⁶

Dieser Machtmechanik gegenüber nun erschließen die Theaterorte semantisch unterdeterminierte Räume eines gemeinsamen Erscheinens, bei denen zumindest zunächst wesentlich offen steht – oft jedoch nur mit großen Mühen offengehalten werden kann –, *wie* und *vom wem* sie *wofür* genutzt werden. Die Praxis an den Theaterorten besteht ja in gewissem Maße genau darin, das *Wie* ihrer Nutzung auszuhandeln und zwar zwischen den- und durch diejenigen, *die* sie jeweils und zum gegebenen Zeitpunkt nutzen. In diesem Sinne wirken die Theaterorte pränormativ und entindividualisierend, weil sie nicht den Einzelnen in

⁵⁴ Vgl. Astrid Deuber-Mankowsky, »Die Wahrheit des Relativen in der Krise der Fake News. Denken mit Alexandra Juhasz' »#100hardtruths-#fakenews: A primer on digital media literacy«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 10 (2018), 19: Faktizitäten, S. 29–41, hier S. 33.

⁵⁵ Foucault, *Die Geburt der Biopolitik*, S. 372.

⁵⁶ Ebd.

seinem Verhältnis zu einer als gegeben angesehenen oder gar spezifisch eingerichteten Umgebung anvisieren, sondern von vornherein variierende Gefüge vieler Akteure als environmentale Sorgezusammenhänge ausbilden. Entscheidungsfindung und Arbeitsteilung werden an diesen Orten als singulär-plurale Prozesse aufgefasst und die Einzelnen erfahren sich eher als durchlässige und relationale Knotenpunkte denn als autonome und individuelle Handlungsträger.

In den Diskursen und Begriffspolitiken der Theaterorte zeigt sich ferner eine Sensibilität dafür, dass nachträgliche Gründungsgesten, Identitätspolitiken und Profilbildungen Individualisierungsstrukturen rehabilitieren, wenn auch auf kollektiver Ebene. Allein ein Blick auf die Namen der Theaterorte verdeutlicht diese Skepsis gegenüber ›Kollektivindividuen‹, denen geschlossene und identitätslogisch verbürgte Gemeinschaften gleichkämen: »Asilo« (Asyl, Heim, Zufluchtsort, Tempel) und »Tårnby Torv« (Tårnby Platz) sind Toponyme, die eine grundsätzliche Offenheit und Zugänglichkeit suggerieren; der Name der *Vierten Welt* eröffnet gewissermaßen einen von unten und im Weitwinkel auf die Welt gerichteten Blick, das *Teatr Powszechny* schließlich kehrt mit dem Adjektiv »powszechny« (allgemein, gemein) die inklusive Dimension des geerbten Namens hervor.

Gleichzeitig entstehen auf der Ebene der Selbstregierung und des Selbstbezugs immer auch Dynamiken, die klassische Momente des abendländischen Individualsubjekts, oder, in theatertheoretischer Perspektive, der protagonistischen Ordnung perpetuieren. Denn die Orte bilden *immer auch* und im Spannungsverhältnis zu expliziten Vergänglichkeits- und Prekaritätsstrategien ›soziale Organismen‹, die irgendwie am eigenen ›Überleben‹ interessiert sind. Nur bei der *Do-it-yourself-Biennale* in Athen, die wohl nicht umsonst ein auf zehn Tage limitiertes Festival ist, hat man den Eindruck, dass der autoreflexive Diskurs ad absurdum geführt werden kann. Dementsprechend können wir auch auf dieser Ebene, die das Verhältnis von Einheit und Vielheit betrifft, ein Zittern beobachten, und dieses Zittern selbst zeigt nicht mehr und nicht weniger an, als dass sich in der Ordnung, an der die Theaterorte partizipieren, eben im Spannungsfeld von Einzelheit und Pluralität das Ob und Wie von Macht und Kritik entscheidet.

Normalisierung

Wie im vorangegangenen Absatz schon angeklungen ist, richtet sich der an den Theaterorten formulierte Einspruch nicht zuletzt immer gegen gewisse Ordnungen, die als Ergebnisse von Normalisierungsprozessen gewertet werden können. Im *Asilo* versucht man, die Aufteilung des Sinnlichen nach wirtschaftlichen und eigentumslogischen Prinzipien zu durchbrechen. In der *Vierten Welt* begegnet man den im kreativ-urbanen Milieu besonders rasch

aufeinanderfolgenden, technologiegestützten Normalisierungen in Diskurs und Praxis mit beweglichen Begriffsarsenalen und minoritären Organisations- und Tätigkeitsformen. Beim *Tårnby Torv Festival* werden Normalitätsregime im Stadtraum und im alltäglichen Sprechen sichtbar gemacht, um eine Form von Öffentlichkeit zu denken, die sich diesseits von normalisierenden Raum- und Diskursordnungen zeigt. In Polen und Mazedonien sind die Effekte politisch verfügbarer Normalisierungsprozesse besonders drastisch sichtbar, produzieren sie doch als Homogenisierungspolitiken eklatante Ausschlüsse im städtischen, diskursiven und sozialen Raum. An den Theaterorten werden innerhalb solcher normalisierter Räume Zonen eröffnet, in denen diese spezifischen Ordnungen ebenso wie die Idee von Ordnung überhaupt bis zu einem gewissen Grad zur Disposition stehen.

Gleichzeitig geben die Theaterorte, wie wir im Abschnitt über den Lebensbegriff gezeigt haben, selbst normativen Prozessen statt, die deterritorialisierte Bereiche mit neuen, *anderen* Normen überschreiben, was nämlich zu einem gewissen Grad auch dann noch geschieht, wenn explizit auf der Prekarität, Vergänglichkeit und Singularität der einzelnen Kontexte beharrt wird. Schließlich zeigt allein das Vorgehen dieser Arbeit (und sie selbst trägt dazu bei), dass es so etwas wie ein unsichtbares Netz alternativer Orte und Praktiken gibt, zu denen auch die Theaterorte gehören. In den Maschen dieses Netzes bildet sich erkennbar ein Arsenal von Praktiken und Begriffen heraus, das durchaus zum Träger von Normalisierungsprozessen werden kann. Dies muss in Zeiten kosmopolitischer urbaner Moden wie dem sogenannten Hipstertum zweifellos eingeräumt werden. Die Kommodifizierung ehemals alternativer Künstlerorte in leerstehenden Industriearacken wäre hier ein Beispiel von vielen. Auch an dieser Stelle also kann das Verhältnis von Macht und Kritik nicht eindeutig bestimmt werden. Sichtbar wird lediglich – doch ist dies vielleicht mehr, als man denkt –, dass sich ihr Spiel in der gegenwärtigen Konstellation dort entscheidet, wo territorialisierende auf deterritorialisierende Prozesse treffen, minoritäre Strategien sich von majoritären Kontexten absetzen, kurz, die Differenz zwischen Normalen und Anormalem klafft.

Mit der Trias aus Ökonomisierung, Individualisierung und Normalisierung lässt sich grob die Beschaffenheit des epochalen Terrains umreißen, auf dem die Theaterorte Gegenzonen, Zwischenräume und Heterotopien eröffnen. Diese drei Komponenten entsprechen den drei Zielen der modernen Regierungskunst, die als »richtige Lenkung der Individuen, Güter und Reichtümer«⁵⁷ die klassischen Aufgabenbereiche des *oĩkos* »kapert« und zur politischen Ökonomie verallgemeinert. In dieser Hinsicht sind die Theaterorte ein Phänomen von Kritik in einem insgesamt gouvernementalen Machtgefüge, das als epochale Mannigfaltigkeit die

⁵⁷ Ders., »Die »Gouvernementalität«. (Vortrag)«, aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondeck, in: *Schriften in vier Bänden*, S. 796–823, hier S. 804.

zahlreichen Heterogenitäten im europäischen Vergleich zulässt. Vom Blickpunkt der Theaterorte aus zeigt sich das zeitgenössische Europa als ein *gouvernemental*, also ökonomisch regierter Raum, in dem die Dynamiken des Wechselspiels von Macht und Kritik (noch) denen der bürgerlichen Gesellschaft im Sinne Foucaults entsprechen, selbst wenn sie bereits vielfach, was nun noch genauer zu umreißen ist, über diese Ordnung hinausweisen.

Ästhetik der Existenz

Wie wir vorhin gesehen haben, verbindet die Theaterorte eine prinzipielle »Wendung auf die Kräfte des Außen, die wesentlich für die Sorge ist«⁵⁸. Tatsächlich ist der Bezug auf die Umgebung – vieldimensionales Geflecht aus Materialitäten unterschiedlichster Art – für ihre Entstehung und Entwicklung konstitutiv. In ihrem alltäglichen Betrieb geben sie komplexen Sinn geschehen statt, in denen »[d]ie psychisch-ideellen und die somatisch-praktischen Aspekte der Sorge [ebenso wenig] aufeinander reduziert werden«⁵⁹ können wie häusliche, handwerkliche sowie lebenspraktische Aufgaben einerseits und die ästhetische Praxis im engeren Sinne andererseits. Auf das Außen gewendet sind die Theaterorte nicht zuletzt, insofern sie ergebnisoffenen Prozessen stattgeben, die gerade weil sie von konstellativen Gefügen abhängen, nicht vorhersehbar sind. Die sich an den Theaterorten entfaltende Praxis transportiert also einen ästhetisch-existentialen Lebensbegriff, dem gemäß Leben als »eine Art permanente Übung« erscheint, als ginge es darum, »ein ganzes Leben lang leben zu lernen«⁶⁰. Das Relationale, Experimentelle, Sensorielle und Prozessuale, das diese Orte auszeichnet, macht ihre ästhetische Qualität im weiteren Sinn aus. Denn dadurch überschreitet sich die im engeren Sinne ästhetische – theatrale, bühnenpraktische, künstlerische – Praxis, die an all diesen Orten einen zentralen Platz einnimmt, gewissermaßen selbst und überträgt sich »aus dem Bereich der schönen Kunst auf den der Lebenskunst«⁶¹. Im Unterschied zu den antiken Sorgepraktiken setzt diese Lebenskunst allerdings nicht beim Einzelnen und dessen »persönliche[r] Lebensführung«⁶² an, sondern betrifft von vornherein einen singulär-pluralen Zusammenhang, der sich in experimentellen, konfrontativen und partizipativen Prozessen entfaltet. An dieser Stelle sehen wir Sebastian Kirschs Vermutung bestätigt, die ästhetisch-existentielle Lehrpraxis des Sokrates könne etwas mit der Beschaffenheit und Funktion unabhängiger Theaterorte der Gegenwart zu tun haben:

⁵⁸ Kirsch, *Chor-Denken*, S. 172.

⁵⁹ Ebd., S. 265.

⁶⁰ Foucault, *Die Sorge um sich*, S. 67.

⁶¹ Christoph Menke, »Zweierlei Übung. Zum Verhältnis von sozialer Disziplinierung und ästhetischer Existenz«, in: *Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption; Frankfurter Foucault-Konferenz 2001*, hrsg. v. Axel Honneth, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 283–299, S. 298.

⁶² Ebd.

Experimentieren, konfrontieren, und frei zugänglich machen – diese drei Momente bilden [...] den Kern einer philosophischen Praxis des Außen [...]. Gemeinsam definieren sie einen spezifischen Ort philosophischen Sprechens, der gleichzeitig ethische [...] wie ästhetische [...] Komponenten umfasst. Aber könnte dies nicht auch eine Kernbestimmung eines experimentellen Theaterortes sein?⁶³

Es ist also keineswegs unbedeutend, dass es sich bei den Laboratorien kritischer Praxis, als die wir die Theaterorte auch kennengelernt haben, um *Theaterorte* handelt und nicht um Fabriken, Büros oder Hörsäle. Der genuin ästhetische Kern dieser Orte liefert gleichsam die formalen Vorlagen für ihre Funktionsweise und Form – und genau hierin ist die Antwort auf Isabell Loreys Frage zu suchen, warum »die kommunikative Suche nach dem Gemeinsamen« heutzutage »auffallend häufig in Kunstinstitutionen und Sozialzentren« stattfindet.⁶⁴ Durch ihren ästhetischen Funktionskern sind die Theaterorte gewissermaßen formal für diese kommunikative, also *geteilte* Suche nach dem Gemeinsamen prädisponiert, da das Ästhetische – will sagen das Relationale, Experimentelle, Prozessuale und Sensorielle – gewissermaßen selbst Domäne des »Seins in Relationen« ist.⁶⁵ In einer Zeit, deren große soziale, politische und ökologische Bewegungen durch die Suche nach dem Gemeinsamen grundiert sind, weisen die Theaterorte mithin besonders deutlich auf eine »ursprüngliche ästhetische Zurichtung der Gegenwart« hin, die es erlaubt, von einem, wie Félix Guattari bereits 1992 formulierte, neuen ästhetischen Paradigma zu sprechen.⁶⁶ Dieses wiederum ist für uns vom rational-ökonomischen Paradigma der bürgerlichen Gesellschaft zu unterscheiden, obwohl die liberale Gouvernamentalität auch in der technosensoriellen, affekt- und emergenzlogischen »Kosmo-Polis« des 21. Jahrhunderts« als dominierende Regierungsform wirksam bleibt. Wir situieren die Theaterorte gleichsam auf dieser Schwelle von bürgerlicher Ordnung und neuem ästhetischen beziehungsweise technoökologischem Paradigma, wobei wir annehmen, dass sie gleichermaßen den »effektiven Austritt aus dem politischen Denken der Moderne« wie die Entstehung jener »anderen politischen Grammatik«⁶⁷ bezeugen, deren Beschreibung uns im nächsten Kapitel noch beschäftigen wird.

⁶³ Kirsch, *Chor-Denken*, S. 264.

⁶⁴ Lorey, *Die Regierung der Prekären*, S. 21.

⁶⁵ Guattari zit. n. Kirsch, *Chor-Denken*, S. 4. Auf den intrinsischen Zusammenhang von Ästhetik, Technik und Relationalität verweist auch Erich Hörl sehr deutlich in seiner Einführung von Ästhetik und Technoökologie: »Die ästhetische Frage erweist sich hier mehr und mehr als eine technoökologische Frage vernetzter und sensorischer Umgebungen, in denen Empfindung vor oder unterhalb von Subjektivität im überlieferten Sinn, der Subjektivität des Subjekts, geschieht. Parisi spricht in diesem Zusammenhang von »technoecologies of sensation«, von »Technoökologien der Empfindung.« Hörl/Huber, »Technoökologie und Ästhetik«, hier S. 11.

⁶⁶ Vgl. Guattari, *Chaomose*. Kirsch widmet Guattari und der Idee eines neuen ästhetischen Paradigmas in seinen Überlegungen zu zeitgenössischen Konfigurationen des Chores den »Exkurs: Ästhetische Paradigmen (Guattari)«, Kirsch, *Chor-Denken*, S. 100-108.

⁶⁷ Vgl. Revel, »Construire le commun: une ontologie«, hier S. 69-72. Übersetzung L.S..

Gerade insofern die Theaterorte bereits Artikulationen oder konkrete Verräumlichungen des neuen ästhetischen Paradigmas sind, begreifen wir sie als typisch zeitgenössische Phänomene, die der Gefahr, »ins Modische zu driften«⁶⁸, nicht endgültig entgehen können. Demnach gebührt es auch, sie als Kontexte zu betrachten, in denen durchaus »neuartige Formen der Territorialisierung«⁶⁹ entstehen können. Analog zur Künstlerkritik der Sechzigerjahre, deren Einverleibung durch den »neuen Geist des Kapitalismus« Luc Boltanski und Ève Chiapello in ihrer gleichnamigen Untersuchung aufgezeigt haben, könnten natürlich auch die Begriffe, Diskurse und Praktiken, die in den Theaterorten als prekäres und plurales Wissen entstehen, ökonomisch und ideologisch in den Dienst genommen und abgeschöpft werden. Bereits jetzt scheint der Ortstyp »experimenteller Theaterort« in seiner strukturellen Verwandtschaft mit dem Labor, der Werkstatt oder dem im zweiten Weltkrieg entstandenen Institutionstyp Think Tank über die zeitgenössische Spielart des Kapitalismus mehr aussagen zu können als jede betriebliche oder administrativ-bürokratische Organisationsform. Auch die im weitesten Sinne als ästhetisch zu bezeichnenden Formen der Organisation, Reflexion und Regierung, die an diesen Orten entwickelt, erprobt und vervielfältigt werden, lassen sich ohne Weiteres in neoliberale Governance-Modelle überführen und die freiwillig und unentgeltlich an den alltäglichen und politischen Praktiken des städtischen Gemeinguts teilnehmenden Kunstschaaffenden sind aus einem bestimmten Blickwinkel durchaus als Prototyp des selbstprekarierten Subjekts der Projektpolis beschreibbar.

Ganz so ausweglos stellt sich uns die Lage allerdings nicht dar, zumal es, unserer Meinung nach, in allen Theaterorten Momente und Dynamiken gibt, die dieser Majorisierung des ästhetischen Feldes zuwiderlaufen oder es zumindest *hic et nunc* ermöglichen, sich »nicht auf diese Weise und nicht um diesen Preis«, sich »nicht dermaßen« regieren zu lassen⁷⁰. Neben dem systematischen Beharren auf der Endlichkeit, die der Unendlichkeitslogik des Kapitals gegenüber radikal heterogen ist, und auf der konkreten Materialität, die die Glätte des kapitalistischen Weltinnenraums aufraut, ist diesbezüglich insbesondere die spezifische Subjektivität zu nennen, die diese Orte hervorzubringen und zu pflegen scheinen, und die mit Haraway als sympoietische, mit Haß und Kirsch als chorische beschrieben werden könnte.

⁶⁸ Kirsch, *Chor-Denken*, S. 4.

⁶⁹ Ebd., S. 107.

⁷⁰ Foucault, *Was ist Kritik?*, S. 12.

Die pluralen und transversalen Tätigkeitsgefüge, die das alltägliche ›Leben‹ der Theaterorte ausmachen, können aus Sicht der Theaterorte gewissermaßen als »Arbeit seiner an sich selbst«⁷¹ beschrieben werden, sind darin doch die Vielen, die jeweils an den Theaterorten versammelt sind, damit befasst, ihrer Versammlung selbst Funktions- und Organisationsweisen, Gestalt und Form, Sinn und Begriff zu verleihen.

Wer mehrfach oder dauerhaft an den offenen Versammlungen von *Asilo*, *Kino Kultura*, *Embros* oder *Green Park* teilnimmt, erfährt sich im konflikthaften Zusammenhang konsensuell-agonistischer Entscheidungsprozesse, in denen persönliche Einzelwahrnehmungen einer Vielzahl von teils radikal unterschiedlichen Perspektiven gegenüberstehen und mit diesen so verhandelt werden müssen, dass letztlich eine differentielle *und* gemeinsame Praxis entstehen kann. Insbesondere die *Vierte Welt* und das *Teatr Powszechny* kehren die kollaborative Dimension des künstlerischen und instituierenden Prozesses hervor, sodass statt Individualität vielmehr Singularität als Position innerhalb eines pluralen Zusammenhangs erfahrbar wird. Je stärker die Do-it-yourself-Komponente an den Theaterorten ist – und alle umfassen sie partizipative Momente des gemeinsamen Tuns, Denkens oder Aushandelns –, desto mehr bieten sie Erfahrungsräume, in denen sich einzelne vornehmlich in Abhängigkeit von anderen erleben und das Entstehen von Praktiken, Diskursen, künstlerischen oder institutionellen Sag- und Sichtbarkeiten als singulär-pluraler Entfaltungsprozess deutlich wird.

Das ›Sich‹ der foucaultschen Formel ›Sorge um sich‹ wäre in diesem Zusammenhang also von vornherein *singulär-plural* zu lesen: Das »praktische Selbstverhältnis des Sich-Führens«⁷² ist in den Theaterorten immer schon ein ästhetisches, auf das Außen gewendetes, relationales und soziales Für- und Miteinander. Wenn die Theaterorte also in gewisser Weise ästhetisch-existentielle Subjekte⁷³ hervorbringen, dann in dem Sinne, dass es sich bei diesen Subjekten nicht um mehr oder weniger abgeschlossene Einzelwesen handelt – weder um Individuen, noch um Kollektivindividuen wie zum Beispiel eine Familie, eine Partei oder ein Volk –, sondern um prekäre, singulär-plurale Erfahrungsinstanzen, deren Selbstbezug in einer relationalen und environmentalen Praxis mit ihrer Hervorbringung zusammenfällt.

Noch treffender wäre folglich statt von *Subjekten* von singulär-pluraler oder *kommuner* Subjektivierung zu sprechen, die sich in unterschiedlichen, unabgeschlossenen und wandlungsfähigen Konstellationen konkret artikuliert. Immer wieder aufs neue und für

⁷¹ Foucault, *Die Sorge um sich*, S. 124.

⁷² Menke, »Zweierlei Übung«, S. 286.

⁷³ Vgl. ebd.

begrenzte Zeit – die Zeit einer Aufführung, eines Arbeitsprozesses, eines Protests, einer Versammlung, eines Fests – entstehen prekäre *Kom-panien* (von lat. *cum* – mit und lat. *panis* – Brot) im Sinne sozialer Assemblagen, die für eben den Zeitraum gleichsam ›das Brot‹, das heißt Mühe und Ertrag ihres gemeinsamen Erscheinens teilen, und zwar im dezidiert analogen, nahezu buchstäblichen Sinn. Trotz der wesentlichen Vergänglichkeit dieser Zusammenkunft bildet sich im geteilten Raum der ästhetischen Existenz eine relationale Qualität zwischen den Nicht-Einzeln aus, die auf den Sprung von Individuum zu Kollektiv nicht reduzierbar ist. Als »neue Organisationsweise einer nicht-individuellen und nicht-kollektiven Aneignung«⁷⁴ kann dieser geteilte Prozess ohne Vollendungsanspruch, ohne den raumzeitlichen Horizont des Werks oder der Institution *kommun* (von lat. *cum* – mit und lat. *munus* – Gabe, Pflicht) genannt werden.

In ihrer Dimension als *oikoi*, als Lebensorte einer singulär-pluralen Sorge um sich, sind die Theaterorte Stätten eines zeitweiligen Aufenthalts, in denen die verschiedenen Spielarten ästhetischer Existenz singulär-pluralen Subjektivierungsprozessen stattgeben. Wichtig ist auch hier, dass diese Verschränkung und wechselseitige Hervorbringung von ästhetischer Existenz und singulär-pluraler Subjektivität nicht ›automatisch‹ und nicht ›an und für sich‹ *Kritik* ist. Vielmehr zeigt auch sie den Ort an, wo sich das Wechselspiel von Macht und Kritik in der zeitgenössischen Konstellation entfaltet – dort nämlich, wo sich »unter den technologischen Bedingungen des 21. Jahrhunderts die chorische Topologie in vollem Umfang und mit neuer Kraft anmeldet«⁷⁵.

Wie Sebastian Kirsch spüren auch wir an dieser Stelle den Wunsch oder gar eine »Notwendigkeit [...], den Chor als ästhetische Praxis zu verstehen, die von ihren politischen und ökonomischen Indienstnahmen zu unterscheiden ist«⁷⁶. Im Hinblick auf die Theaterorte gelingt dies vielleicht immer genau dort, wo diese als Milieus einer singulär-pluralen ästhetischen Existenz kritische Entzugsbewegungen gegenüber der modernen Konfiguration des *oĩkos* hervorbringen: Gewiss formuliert sich an ihnen vielfältig ein Einspruch gegen den neuzeitlichen Primat des *Homo oeconomicus*, des interessegeleiteten Wirtschaftssubjekts, das »für sich selbst sein eigenes Kapital ist, sein eigener Produzent, seine eigene Einkommensquelle«⁷⁷. Weiterhin wird an ihnen, aus topologischer Sicht, *oĩkos* als Ort einer situierten, verkörperten, geteilten, singulär-pluralen Sorge rehabilitiert, was dem Anliegen vieler zeitgenössischer Emanzipationspolitiken feministischer Prägung entspricht, die mit dem

⁷⁴ Judith Revel, »The Common. A Political Construction«, in: *Depletion design. A glossary of network ecologies*, hrsg. v. Carolin Wiedemann/Soenke Zehle, Amsterdam: Institute of Network Cultures 2012, S. 23–25, hier S. 24. Übersetzung L.S.

⁷⁵ Kirsch, *Chor-Denken*, S. 107.

⁷⁶ Ebd. Damit dürfte ungefähr das gemeint sein, was auch Donna Haraway sagt, wenn sie darauf besteht, dass *Sympoiesis* nicht auf *Autopoiesis* reduzierbar ist. Vgl. Haraway, *Staying with the trouble*, S. 50ff.

⁷⁷ Foucault, *Die Geburt der Biopolitik*, S. 314.

Vokabular und dem Erfahrungswissen der sogenannten ›Prekären‹ hantieren. In diesem Sinne tragen die Theaterorte dazu bei, die Sphäre des Häuslichen, der Körperlichkeit und des alltäglichen Zusammenlebens den Wachstums-, Reproduktions- und Unendlichkeitslogiken zu entwinden, der sie in der abendländischen Neuzeit, spätestens aber seit Entstehung der politischen Ökonomie unterliegen. So, wie *oīkos* in der Erfahrung der prekären Theaterorte erscheint, entspricht er weder dem antiken Bereich der Familie und der unfreien Arbeit, noch seinen modernen Deklinationen als bürgerliche Privatsphäre oder als Herrschaftsraum der ökonomischen Regierung. Auch die vermeintlich intrinsische Verquickung von somatischen Erfahrungsdimensionen mit dem sogenannten Privaten lässt sich aus dem Blickwinkel der Theaterorte heraus nicht mehr behaupten. Die Theaterorte partizipieren an der zeitgenössischen Transformationsbewegung, die für Judith Revel den Beginn des 21. Jahrhunderts als erste Raumzeit jenseits des geschichtsteleologischen Horizonts markiert und im Begriffsgefüge des Kommunen zu adressieren ist:

To invent a new grammar of politics at the beginning of the XXIst century, we have to deconstruct the categories and cleavages that have structured modern political thought for three centuries, to refuse the oppositions between private and public, between individual and polis, between the particular and the universal, between the backdrop of the domestic world and the theatre of pure social representation, in order to redefine the common: a new articulation between the differences of each of us and the space of their possible assemblages.⁷⁸

⁷⁸ Revel, »The Common«, S. 23.

Vom *oĩkos*-Plateau aus konnten wir sehen, wie sich in den prekären Theaterorten vielgestaltig die Möglichkeit eines existenzästhetischen Lebens konturiert. Die gemeinsame Lebenspraxis, die sich hier abzeichnet, steht zu den in der bürgerlichen Moderne zentralen Maßgaben von Ökonomisierung, Individualisierung und Normalisierung in einem Verhältnis der Kritik. Sie kann als Versuch beschrieben werden, sich nicht dermaßen regieren zu lassen. Gleichzeitig bleibt sie eng mit den Machtkonstellationen verwoben, innerhalb derer sie entsteht. In dieser Konstellation konnten wir eine Reihe von Fokusverschiebungen nachvollziehen, die das bürgerliche Zeitalter mit seinen Konstanten des *Homo Oeconomicus* und der politischen Ökonomie in den Hintergrund treten lassen und ein anderes, womöglich *ästhetisch* zu nennendes Paradigma der singulär-pluralen Subjektivierungsweisen, affektiv-environmentalen Sinngeschehen und allgemeinökologischen Fragestellungen zum Vorschein bringen.

Zwei topologische, nur vermeintlich einander gegenläufige Ordnungsprinzipien der europäischen Neuzeit werden dadurch fragwürdig: erstens die Trennung von *oĩkos* und *pólis* als Trennung zwischen Privatem und Öffentlichem, wie sie unter anderem im modernen Eigentumsbegriff und den dazugehörigen Rechtspraktiken festgeschrieben ist; zweitens die Einschreibung des *oĩkos* an der Stelle der *pólis*, die spätestens mit der flächendeckenden Etablierung des Liberalismus und der politischen Ökonomie als dominante Regierungsmethode der europäischen Nationalstaaten im 18. Jahrhundert erreicht wurde.¹ Tatsächlich scheint die Frage, ob es sich bei den prekären Theaterorten um private oder

¹ Dieser Ökonomisierung des Politischen gelten Foucaults Untersuchungen in Foucault, *Die Geburt der Biopolitik*, insb. Vorlesungen 1-3.

öffentliche Bereiche handelt, ihrer Wirklichkeit gegenüber unangemessen, sind in ihnen doch sowohl die ›häuslichen‹ als auch die ›politischen‹ Momente von vornherein als etwas verfasst, was »das Zwischen den Menschen«² betrifft, ihre Kommunikation und Regierung, ihre Art, sich als Viele zu begreifen und zu organisieren. Auch sind die Theaterorte nicht Gegenstand, Raum oder Anlass eines ökonomischen Nutzen- oder Interessekalküls, sondern werden in wesentlich ateleologischen und prozessualen Formen singulär-pluraler Selbstsorge hervorgebracht. Was wird nun überdies sichtbar, wenn wir die in den Topographien versammelten Erfahrungen vergleichend unter dem Gesichtspunkt der *pólis* in den Blick nehmen?

Im Unterschied zu *oĩkos* bezeichnet der topologische Begriff *pólis* traditionell den öffentlichen Bereich des Gemeinwesens, seiner Organisation, seiner Erscheinungsräume und seiner Institutionen. Zu Beginn der europäischen Neuzeit ist *pólis* der Bereich des Leviathans als souveränem Herrscher. In der Moderne entspricht er der bürgerlichen Gesellschaft mit ihren Konstanten der Repräsentation, eines bestimmten Öffentlichkeitsverständnisses und der nationalstaatlichen Form.³ Unsere vor Ort gesammelten Erfahrungen vom Plateau der *pólis* aus zu rekapitulieren soll für uns nun bedeuten, nach der Art und Weise zu fragen, wie sich in ihnen gemeinschaftliches Zusammenleben und –handeln als Politisches organisiert und wie das Entstehen dieser Organisations- und Handlungsformen auf zeitgenössische Transformationsprozesse im Feld des Politischen verweist. Wir fragen also jetzt nach der *politischen* Dimension der Theaterorte, danach, inwiefern sie selbst *politisch* (zu nennen) sind, und danach, inwiefern sie das Politische in der zeitgenössischen Konstellation zu denken geben. Beginnen lassen können wir unsere Reflexion in dem Raum, der seit der griechischen Antike aufs Engste mit der Frage des Politischen, des Gemeinwesens und der Öffentlichkeit verbunden ist und all ihren historischen Transformationen materiell Ausdruck verliehen hat: in der Stadt.

² Hannah Arendt, *Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlaß*, hrsg. v. Ursula Ludz, München: Piper 1993, S. 11.

³ Dieses Porträt der modernen bürgerlichen Polis – kommunikative Öffentlichkeit, Produktionszusammenhang, Repräsentation und Nationalstaatlichkeit – zeichnet Foucault in der letzten Sitzung von Foucault, *Die Geburt der Biopolitik*, S. 399-434.

Stadt und Öffentlichkeit

Selbst wenn das *Tårnby Torv Festival* in der Kopenhagener Peripherie stattfindet und die *DIY-Biennale* buchstäblich den Auszug aus dem Stadtgebiet Athens probt – für die Theaterorte ist der städtische Kontext zentraler Bezugspunkt des Diskurses und der ästhetischen wie institutionellen Praxis. Die Stadt gilt ihnen als physisch-architektonisches sowie soziales und politisches Milieu, als Umfeld, von dessen Verfasstheit die Möglichkeiten und Herausforderungen des gemeinsamen Lebens und Tuns abhängen, und auf das dieses gemeinsame Leben Bezug nehmen und einwirken kann. Doch auf was für eine Stadt beziehen sie sich eigentlich? Kann man den höchst unterschiedlichen Physiognomien und Raumordnungen des zeitgenössischen Neapels, Athens, Berlins, Warschaus, Skopjes und Kopenhagens Merkmale oder Charakteristika abgewinnen, die diese Metropolen einem gewissen, historischen Typ Stadt zurechenbar machen? Was sagt diese Stadt über die Form und Organisation der *pólis* aus und wie wirkt sie auf sie ein? Schließlich, wie genau gestaltet sich der Bezug, der sich zwischen den Theaterorten und dem städtischem Raum entfaltet?

Bezugsraum Stadt

Stellen wir uns einen Moment lang, gleichsam als drastische Kontrastfolien, zwei historische Stadttypen vor, die Europa in den letzten 150 Jahren geprägt haben: einerseits die bürgerliche Stadt, wie sie das Paris, Berlin oder Wien um die Jahrhundertwende bildeten, andererseits die postmoderne, arbeitszentrierte und autogerechte Stadt des späten zwanzigsten Jahrhunderts. Durch Film, Literatur, Malerei und Fotografie sind ihre historischen Physiognomien bis heute im kulturellen Gedächtnis präsent und leicht in Erinnerung zu rufen.⁴

Die bürgerliche Stadt im Europa des ausgehenden 19. Jahrhunderts schreibt die Errungenschaften der zweiten industriellen Revolution in den Stadtraum ein. Sie hat einen prunkvollen Bahnhof, der zwar nicht im historischen mittelalterlichen Stadtkern liegt, von diesem ausgehend aber über weitläufige Avenuen oder ausladende Boulevards leicht zu erreichen ist. Der Bahnhof ist gewissermaßen das Eingangstor zur neuen, modernen Stadt: Er verbindet sie mit anderen Städten auf dem Kontinent und erlaubt der Landbevölkerung, ihre Arbeitsplätze in der Großstadt zu erreichen. Stolz legt er mit einer kunstvollen Stahlträgerarchitektur oder einer prächtigen Fassade Zeugnis vom Wohlstand und von der Weltoffenheit der Stadt ab und profiliert sie innerhalb eines globaler werdenden Netzes urbaner Macht- und Prestigezentren. Am Bahnhofsausgang empfängt die Reisenden ein

⁴ Gleichermäßen detaillierte wie originelle Beschreibungen verschiedener ›Stadttypen‹ in der europäischen Geschichte legt der französische ›Philosoph des Urbanen‹ Thierry Paquot seit nunmehr vier Jahrzehnten in einem äußerst umfangreichen Oeuvre vor. Jüngst erschienen und als Hintergrundlektüre in das vorliegende Kapitel mit eingeflossen: Thierry Paquot, *Mesure et démesure des villes*, Paris: CNRS Éditions 2020.

ausladender Platz, den womöglich ein dekorativer Brunnen, eine Reiterstatue oder das Denkmal einer berühmten Persönlichkeit zieren: Wer hier ankommt, weiß sofort, wofür die Stadt steht, womit sie Weltruhm erlangt oder welche berühmten ›Söhne‹ sie hervorgebracht hat. Solcherlei ausladende Plätze finden sich im gesamten Stadtzentrum wieder, schmuckvolle Lichtungen und architektonische Atempausen im regen Großstadtgetümmel. Die bürgerliche Stadt bietet ihren Bewohnern Mobilität: Auf Schienen, Kufen und Rädern gelangt man von A nach B, auch über die Stadtgrenzen hinaus. Mit der elektrischen Straßen- oder Untergrundbahn kann man sich schnell und bequem zu den wichtigsten Institutionen der Stadt begeben – zum Rathaus, zur Kathedrale und zu den namhaften Kirchen, zur Universität oder zur Bibliothek, aber auch zur Oper, zu den renommierten Theatern, sowie nicht zuletzt zu den großen Kauf-, Glücksspiel- und Kaffeehäusern. Die Bildungs- und Kulturstätten der bürgerlichen Stadt betritt man, wie den Bahnhof, indem man weitläufige Vorplätze überquert, elegante Treppen emporsteigt und Eingangshallen durchschreitet, die in die dekorative Gebäudefassade eingelassen sind. Die architektonische Pracht gebietet – man begeht diese Räume nicht einfach so, sondern in eleganter Abendgarderobe oder zumindest in ausgewählter Alltagskleidung. Die Kultur- und Bildungsstätten der bürgerlichen Stadt sind repräsentative Institutionen, die ihren Nutzern eine gewisse Etikette, Haltung und gesellschaftliche Integrität abverlangen. Bis in die dem Konsum gewidmeten Institutionen – Casino, Café, Kaufhaus – wirkt das Gebot der Etikette hinein: Das öffentliche Leben entfaltet sich als Spiel der Kleidungs-, Bewegungs- und Sprechkonventionen, der Virtuositäten in Stil und Ausdruck, der Inszenierung von Wohlstand und Bildung. Erholung sucht die Bevölkerung dieser Stadt in ihren Parks und Grünflächen, vorzugsweise sonntags und am Abend. Hier kann man über weitläufige Alleen flanieren, am mittigen Teich pausieren und auf Bänken, Stühlen und Rasenflächen sowie in kleinen schmuckvollen Pavillons rasten. Die bürgerliche Stadt trennt scharf zwischen öffentlichem und privatem Raum, doch auch das private Heim – die Wohnung, das Stadthaus – gehorcht dem Gebot der Repräsentativität. Zeige mir, wie du wohnst, wie du dich kleidest, wo du dich aufhältst und wie du dich bewegst – und ich sage dir, wer du bist.

Gegenüber dieser repräsentativen Stadt der bürgerlichen Öffentlichkeit nimmt die postmoderne Stadt der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts mit ihrem Primat der Arbeit und der Automobilität bereits gewisse Verschiebungen vor. In dieser Stadt werden den repräsentativen Bauten der bürgerlichen Zeit geradlinige Bürobauten beigelegt, um den in Unternehmensstrukturen organisierten Arbeitsprozessen der Bevölkerung einen funktionalen Raum zu bieten, sie zu beschleunigen und effizienter zu machen. Die privaten Wohnräume, wo man die als Freizeit markierte Nicht-Arbeitszeit verbringt, den Alltag der Kleinfamilie

bestreitet und das Fernsehen die Information über das Zeitgeschehen sowie den eigenen Konsum bestimmen lässt, wandern mehr und mehr in die städtischen Peripherien und Vororte aus. Von hier aus müssen die Arbeitenden auf schnellen und praktikablen Wegen zum innerstädtischen Arbeitsplatz gelangen: Das Auto als individualisiertes Transportmittel wird zum maßgeblichen Parameter der Stadtgestaltung und in Windeseile errichtet man Autobahnen und Umgebungsstraßen, mehrspurige Verkehrsachsen und innenstadtnahe Parkhäuser. Auch diese Stadt trennt scharf zwischen privaten und öffentlichen Räumen, wobei sie erstere an den Rand drängt und letztere im Sinne »einer individualistischen Konsumgesellschaft«⁵ verzweckt. Zu den zentralen Institutionen dieser Stadt gehören konsum- und freizeitorientierte Einkaufszentren, polysportive Komplexe, aber auch multifunktionale Gemeindezentren, Kulturstätten und Bildungseinrichtungen in nüchternen Betonarchitekturen.

Spuren dieser beiden Stadttypen haben wir auf unseren Reisen zu den zeitgenössischen Theaterorten vielfach vorgefunden, allerdings stets im Zustand ihrer zeitgeschichtlichen Überholung oder, im Gegenteil, ihrer krampfhaften Rehabilitation. Wenn wir diese Spuren nun noch einmal zusammentragen, können wir vor den bewusst vereinfachenden und stark typisierenden Kontrastfolien der bürgerlichen Stadt und der Autostadt des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts leicht sehen, inwiefern die Stadt, auf die sich die Theaterorte heute beziehen, eine ganz andere ist.

Sozialität

Man spürt Glasscherben, Dreck und Holzsplitter unter den Schuhsohlen knirschen, wenn man im Stockwerk über den Büroräumen von *Kino Kultura* durch die gespenstisch gewordenen Räumlichkeiten des ehemaligen Theatercafés geht, durch die milchigen Reste der Fensterscheiben auf die umliegenden Fassaden blickt oder mit dem Finger eine Spur durch die millimeterdicke Staubschicht auf dem ehemaligen Tresen zieht. Trotzdem fällt es nicht schwer, sich vorzustellen, wie hier getanzt, getrunken, diskutiert und gefeiert wurde, wie man sich nach den Filmvorführungen hier versammelte, über das Gesehene ins Gespräch kam, tagespolitische Themen besprach oder sich im Geplauder über dies und jenes verlor. In Skopje ist die Vergangenheit des Ortes besonders eindrücklich zu spüren: Im aufgewirbelten Staub, der das einfallende Sonnenlicht reflektiert, scheint sie buchstäblich greifbar. Doch ist sie Erinnerung geworden, Fragment und Ruine, denn das alte Kinogebäude wird als solches nicht mehr gebraucht: Die Erben lassen es lieber verfallen, als es unprofitabel zu vermieten.

⁵ Niklas Maak/Heinz-Norbert Jocks, »Unbehagen an der Stadt. Utopien der Digitalmoderne und die urbane Grammatik von morgen«, in: *Lettre International*, 129, Berlin 2020, S. 64–71, hier S. 69.

Denn das soziale Leben spielt längst in den Filialen der Kaffeespezialitätenketten, die sich in der modernisierten Fußgängerzone wie Perlen aneinanderreihen, wenn nicht sogar vornehmlich in den digitalen sozialen Netzwerken, die der im Konsum inbegriffene Zugang zu kabellosem Internet ermöglicht. In den repräsentativen Dreißigerjahrebau buchstäblich eingemistet, ist *Kino Kultura* vielleicht nur das markanteste Beispiel dafür, wie sich die prekären Theaterorte gezielt in Räume einschreiben, die ihre soziale Funktion im Laufe der Zeit und einer Reihe von urbanen Paradigmenwechseln einbüßen mussten und deswegen heute eine »bisher ungesehene soziale und ästhetische Verarmung«⁶ der Stadt bezeugen.

Dies gilt für die herrschaftlichen Architekturen bürgerlicher Kultur- und Vergnügungsstätten wie dem Skopjer Lichtspielhaus ebenso wie für Bauten, die das Soziale unter ökonomischen Maßgaben adressierten und die Stadt gleichsam um die individualistischen Konsumgesellschaften der Wirtschaftswunderjahrzehnte herum bauten. Sperrig und un gelenk wie ein aus der Mode gekommener Schrank auf dem Sperrmüll liegt das Einkaufszentrum in Tårnby vor uns, als wir auf seinem Parkplatz einem zwischen Ironie, Pathos und Melancholie zögernden Abgesang lauschen. Aus den Fensterhöhlen seiner leerstehenden Ladenlokale und Büroflächen gähnt es die Betrachtenden an. Den Mitgliedern des Stadtrats, als sie seinen Abriss beschlossen, muss es vorgekommen sein wie eine Last, ein architektonischer Klotz am Bein, ein Überbleibsel aus längst vergangenen Zeiten und deren Zukunftsvorstellungen. Der kybernetisierte Konsum der Stadtmenschen von heute braucht keinen festen Ort mehr, weder den schmuckvollen Kaufhauspalast der Jahrhundertwende, noch sein postindustrielles Pendant aus den 1960er-Jahren, die nüchterne Multifunktionsanlage mit ihrem aus heutiger Sicht fast lächerlich wirkenden sozialutopischen Anspruch, eine moderne *agorá* zu sein. In diesem Szenario reagiert das *Tårnby Torv Festival* gleichsam auf die zeitgenössische Entkoppelung von Sozialität und öffentlichem Raum, indem es explizit an der Möglichkeit der leiblich-diskursiven Begegnung im physischen Stadtraum festhält und experimentelle Zonen dafür einrichtet. Gleichzeitig aktiviert und mobilisiert es als partizipativer und selbstverwalteter Sorgezusammenhang offensichtlich Begiffs- und Praxisarsenale, die selbst aus den im digitalen Raum entstandenen sozialen Netzwerken stammen. Sie werden gleichsam ins dezidiert Analoge des handgemachten und dramaturgisch linear strukturierten Theaterfestivals zurückübersetzt.

Am südlichen Rand der europäischen Peripherie scheint der fortschreitende Entzug städtischer Begegnungszonen, den die temporär besetzten Theaterorte in Neapel und Athen in aller Drastik anzeigen, vor allem neoliberalen Austeritäts- und Prekarisierungspolitiken sowie der Ordnung des politischen Raums im globalen Finanzkapitalismus geschuldet. Die

⁶ Ebd. S. 64.

Besetzung des *Asilo* und ihr von unten artikulierter Ruf nach einem allgemeinen Recht auf Stadt⁷ schreiben sich inmitten der globalen Wirtschaftskrise in die landesweite Bewegung besetzter Theater- und Kulturgebäude ein. Da sie dem Rentabilitätsimperativ neoliberaler, unter dem Joch der globalen Schuldenökonomie stehender Politik nicht entsprechen können, sollen diese Gebäude geschlossen, privatisiert, umgestaltet und zweckentfremdet oder schlicht aus der urbanen Landschaft getilgt werden. Aus den provisorisch bestuhlten Sälen des besetzten *Embros*-Theaters oder aus dem dekadenten Café-Gebäude *Green Park* mit seinem ausladenden, runden Innenraum und seiner Verbindung zum angrenzenden Stadtpark wirken die gespenstisch leerstehenden Kulturstätten Italiens, die sich in einem landesweiten Theaterfrühling für kurze Zeit wieder mit Leben füllten, ganz nah. Hier wie dort zeigen die temporär besetzten Gebäude genau die Art von urbanem Begegnungsraum an, die im gegenwärtigen Dispositiv städtischer Entwicklung tendenziell obsolet wird.

Am Horizont dieser Entwicklung, im Rahmen derer herkömmliche, architektonisch als solche ausgewiesene Zentren des sozialen Austauschs und Kontakts geschlossen, umgewidmet, vollends kommerzialisiert oder schlicht abgerissen werden, steht die horizontale und gewissermaßen verflüssigte urbane Physiognomie der *global urban culture*, wie sie das kulturkapitalistische Berlin heute schon in weiten Teilen aufweist. In diesem Typ Stadt strukturiert sich das Soziale in den Raumzeiten der digitalen Projektpolis. Es ist nicht mehr auf feste Architekturen angewiesen und zerstreut sich in die Vielzahl kommerzieller, gleichförmiger und unverbindlicher, dafür aber multipel vernetzter Räume wie Work-Cafés und Coworking-Spaces sowie nicht zuletzt in die Glätte der hyperindustriell überwachten digitalen Kommunikationsräume und sozialen Netzwerke. Angesichts dieser »Angleichung der Stadtbilder«⁸ und einer zunehmenden Glättung des städtischen Raums durch digitale Globalität, mobile Technologien und rechnergestützte Infrastrukturen artikuliert sich der Einspruch der *Vierten Welt* wie ein Ruf nach dezidiert lokalen und gleichsam verbindlichen Öffentlichkeiten, die sich in konkreten Umgebungen und metastabilen nachbarschaftlichen Gefügen verorten.

Im Unterschied zur bürgerlichen teilt die zeitgenössische Stadt, auf die die prekären Theaterorte verweisen, der Sozialität keine festen Raumzeiten oder gar Institutionen zu, sondern *rechnet* mit ihr als einer produktiven Dynamik im zunehmend virtuellen Raum der Ökonomie. Herrschaftliche und repräsentative Bauten für Theater, Bibliotheken oder andere Kultur- und Begegnungsstätten werden nicht mehr gebraucht. Die technologische Revolution

⁷ Ursprünglich (1968) von Henri Lefebvre ins Spiel gebracht, ist der Anspruch »Recht auf Stadt« auch in heutigen Debatten zu urbanem Leben und Teilhabe ein zentraler Begriff. Vgl. Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, Paris: Anthropos 2009; David Harvey, *Rebel cities. From the right to the city to the urban revolution*, London: Verso 2019; Andrej Holm/Dirk Gebhardt (Hg.), *Initiativen für ein Recht auf Stadt. Theorie und Praxis städtischer Aneignungen*, Hamburg: VSA 2011.

⁸ Hier und im Folgenden: Maak/Jocks, »Unbehagen an der Stadt«, S. 64.

bewirkt somit »die größte Ruinenproduktion der neueren Geschichte«, der auch die entscheidenden Architekturen der postmodernen Autostadt, »viele Postämter, Einkaufszentren, Parkhäuser, Bürobauten«⁹, zum Opfer fallen. Für das Theater bedeutet dies: Seine aggregative Funktion verliert innerhalb des städtischen Gefüges ihren angestammten Platz und steht fortan gewissermaßen frei zur Disposition. Sie kann andere freigewordene Räume besetzen oder, wie in Athen, versuchen, sich gänzlich von der Immobilie zu lösen, was dem zeitgenössischen Imperativ des Strömens – von Daten, Waren, Dienstleistungen und Lebewesen – durchaus entspricht. In diesem veränderten Verhältnis von Sozialität und Stadt fragen die Theaterorte: Wie und wo kann Theater versammeln, wenn es seines gewohnten Behältnisses mitsamt dessen Konventionen und Ordnungen verlustig gegangen ist und gleichzeitig zahlreiche Räume frei geworden sind, die in vorangegangenen Stadtdispositiven spezifische Funktionen innehatten? Genau hier setzen die besuchten Orte mit ihrem einhelligen und vielfältigen Ruf nach Räumen gemeinschaftlichen Tuns und Erscheinens an. Mal wird ein altes Theatergebäude besetzt und verteidigt, mal in leerstehende und zwecklos gewordene Räume ausgerechnet ein Theater »gepflanzt«, mal ehemaligen Begegnungsräumen wie Cafés, Kinos oder Einkaufszentren durch die theatrale Aktivität eine soziale Dimension zurückgegeben.

Die Theaterorte beziehen sich auf die Stadt als Raumzeit des Sozialen und der verkörperten Begegnung und rufen damit einen Aspekt in Erinnerung, der in der »technologiegestützten Neuauflage der »pólis« als sekundärem Behälter und Durchgangsort – für Waren, Daten und Lebewesen«¹⁰ tendenziell abhanden kommt. Dabei suchen sie von vornherein, das Soziale als differenzielle Materialität anzusprechen und somit von seiner geglätteten Form im hyperindustriell kontrollierten *Social Web* zu unterscheiden. Diese Einforderung des Nicht-Identischen zeigt sich als Ausdruck einer »Sorge um den Verlust von signifikanten Differenzen«¹¹ in homogenisierenden Zurichtungen des gemeinsamen Raums, seien diese nun dem kontrollgesellschaftlichen Amalgam von Industrie und Technik oder einer sich gerade dagegen verwehrenden, gegentechnischen Rückwendung auf historische, repräsentationslogische Stadtkonzepte geschuldet, wie wir sie in Warschau und in Skopje angetroffen haben.

⁹ Ebd., S. 65.

¹⁰ Sebastian Kirsch, *Stadt als Fabrik*, Vortrag im Rahmen der gleichnamigen Tagung, Düsseldorf 2018, <http://fft-duesseldorf.de/media/stadt-als-fabrik-wie-logistik-und-masterplaene-das-leben-in-der-stadt-veraendern/>, (10. 08. 2020), S. 8.

¹¹ So Juliane Rebentisch im Abstract zu ihrem Forschungsprojekt »Erscheinen. Elemente einer politischen Phänomenologie« an der Universität Konstanz. Online verfügbar unter <https://www.exc16.uni-konstanz.de/5519.html>, (12. 08. 2020).

Stellte man die Gebäude des 1936 eröffneten Kinos in Skopje, des 1934 gebauten Cafés *Green Park* in Athen und der seit 2011 umkämpften historischen Theaterhäuser in Italien – darunter das *Teatro Valle* in Rom (ursprünglich 1727, Neubau 1818) das *Teatro Rossi* in Pisa (1771) das *Teatro Garibaldi* in Palermo (1896) – nebeneinander, erhielte man eine ganze Piazza ausladender und prächtig verzierter Bauten, die an das bürgerliche Zeitalter und seinen emphatischen Bildungs- und Kulturbegriff erinnerten. Dass diese Institutionen in den zeitgenössischen Ordnungen ihrer Städte leerstehen, verfallen, geschlossen oder gar abgerissen werden sollen, zeugt von einer tiefgreifenden Krise der bürgerlichen Kulturinstitution sowie von einer Krise des bürgerlichen Repräsentationsparadigmas überhaupt. Sie betrifft den gesamten europäischen Kontinent und äußert sich besonders deutlich dort, wo ihr durch eine aggressive Restaurationspolitik entgegengewirkt werden soll: Denn während wir vor den Toren der besetzten Theater in Athen und Italien förmlich beobachten können, wie die repräsentative Fassade der alten europäischen Stadt abblättert und ihr institutionelles Gefüge zum Problem gerät, erleben wir in Skopje und Warschau deren emphatische Neuauflage in anachronistischen Neoklassizismen, Fassaden- und Denkmalarchitekturen, in nationalistisch überhöhten Rhetoriken und revisionistischer Gedächtnispolitik. Als müsse es mehr denn je darum gehen, die Stadt etwas repräsentieren zu lassen, und als müsse die repräsentative Architektur pompös genug sein, um über ihr leeres, fiktives oder phantasmagorisches Zentrum hinwegzutäuschen, schafft das Bauprojekt *Skopje 2014* eine architektonische Apotheose des Nationalen, die Repräsentativität und Erhabenheit gerade dort institutionalisiert, wo die eigentliche historische Materialität der Stadt buchstäblich dem Erdboden gleichgemacht oder dem Regime der kommerziellen Interessen überantwortet worden ist. Das unweit vom neuen Paradeplatz verfallende Kino, das lediglich noch die verblassende Erinnerung an eine vergangene Zeit der Geselligkeit und des gemeinsamen Kulturgenusses repräsentiert, halten die Erben der Kinogründer lieber geschlossen, als es ohne Aussicht auf Rendite und Profit vermieten oder verkaufen zu können.

Gerade die höchst repräsentationslogisch ausgerichteten Stadt- und Gedächtnispolitiken in Warschau und Skopje zeigen an, dass mit der alten institutionellen Struktur der europäischen Stadt auch die dominante politische Form des bürgerlichen Zeitalters in die Krise gerät: Schließlich ist die ›Hypostase des Nationalen‹, die sich in den neuen Stadtbildern mit ihren neoklassizistischen Figurenkabinetten, Reiterstandbildern und leeren Fassaden niederschlägt, als hysterisch übersteigter Versuch lesbar, um jeden Preis am Prinzip des Nationalstaats festzuhalten. Innerhalb des modernen Projekts der Nationswerdung suggerierte es die

Sicherheit »eines historisch konstituierten und juridisch verfügt Wir«¹² und bildete somit den Fluchtpunkt der politischen Repräsentationslogik. Das häufig unter dem Begriff Rechtsruck zusammengefasste Abdriften der osteuropäischen Staaten in die sogenannte illiberale Demokratie, dessen uns Warschau und Skopje stadtgewordene Illustrationen vorsetzen, ist demnach nur ein möglicher Ausdruck eines Phänomens, das alle aus dem bürgerlichen Zeitalter heraustretenden europäischen Staaten, wenn auch auf unterschiedliche Weise, betrifft. Umso mehr muss sich der Kontinent als »Festung Europa« inszenieren, als seine politischen, ökonomischen und symbolischen Institutionen der Komplexität und Flüchtigkeit planetarer Daten-, Waren-, Geld- und nicht zuletzt Personenströme nicht mehr gerecht werden können. Den »allgegenwärtigen Verfall der repräsentativen Demokratien in Europa«¹³, von dem die »fortschreitenden sozialen Marginalisierungen« in Städten wie Neapel oder Athen ebenso zeugen wie die gouvernementale Entpolitisierung des öffentlichen Raums in Deutschland oder Dänemark und die ideologischen Verengungen in Polen und Mazedonien, kann man damit auf die Inkongruenz zwischen der bürgerlichen, repräsentationslogischen Konfiguration der *pólis* und der entgrenzten Wirklichkeit einer globalen Technopolis zurückführen. In dieser Welt haben längst »nationale und transnationale Institutionen« – Zentralbanken, Ratingagenturen, die Welthandels- und Weltgesundheitsorganisation sowie global agierende Konzerne und Technologieentwickler – die Kontrolle des politischen Raums übernommen. Sie lassen die herkömmlichen politischen Institutionen – Nationalstaaten, Parlamente sowie sämtliche weitere auf dem Repräsentationsprinzip beruhende Einrichtungen – machtlos und unzeitgemäß erscheinen. In den »dominanten institutionellen Formen« des bürgerlichen Zeitalters sind die Erfahrungs- und Subjektivierungsweisen der global und technisch gewordenen Welt »nicht einmal artikulierbar«.¹⁴

Damit wird der zeitgenössischen Stadt nicht zuletzt die Institution Theater zur Last; der zeitgenössischen *pólis* die dem bürgerlichen Zeitalter entstammende Institutionalität von Theater zum Problem. Denn keineswegs stehen die bürgerlichen Institutionen, und erst recht nicht ihre repräsentativen Gehäuse, mehr für Stabilität, Stärke, Prestige und Integrität. Ihr symbolisches Versprechen als Anstalten einer nationalen Identität oder gesellschaftlichen Konsistenz ist unglaublich geworden. Sie werden als rigide und unbewegliche Apparate wahrgenommen, die den Ansprüchen einer komplexen und strömenden Wirklichkeit ebenso wenig gerecht werden können, wie sie dazu neigen, diese Wirklichkeit festzustellen und souveränen Machtgefügen zu unterwerfen. Während die Kommunalregierungen vieler

¹² Nowotny/Raunig, *Instituierende Praxen*, S. 14.

¹³ Hier und im Folgenden: ebd., S. 21f.

¹⁴ Ebd., S. 17.

europäischer Städte historische Theaterbauten und Kulturinstitutionen schließen, kommerzialisieren, umnutzen oder zumindest umstrukturieren, ›fragen‹ die prekären Theaterorte, indem sie sich in ›artfremde‹ Räume einnisten, neue Räume erschließen oder alte wieder nutzbar machen, sich von repräsentativen Architekturen lösen und stattdessen den Akzent auf die Materialität und Historizität einer je spezifischen Räumlichkeit legen: *Wohin* geht Theater, wenn es den ihm angestammten Platz im institutionellen Gefüge der bürgerlichen Stadt und ihrer symbolischen Ordnung verlässt? *Wie* kann es sich denken in einer Zeit, in der das Institutionelle und Repräsentative umfassend in Verruf geraten ist?

Antonio Negri und Michael Hardt haben die vielen »führerlosen Bewegungen«, die sich im vergangenen Jahrzehnt auf Straßen und Plätzen, in Parks und öffentlichen Räumen rund um den Erdball versammelten, als »Symptome einer historischen Verschiebung«¹⁵ bezeichnet. Aus Sicht der prekären Theaterorte, die sich als prozessual instituierende Gefüge begreifen, dabei aber die Möglichkeit der institutionellen Sedimentierung sowie die Herausbildung vertikaler Hierarchien und exklusiver Entscheidungsmonopole problematisieren, können wir diese Diagnose bekräftigen. Und zwar nicht als eine automatisch ›gute‹ oder ›moralisch erstrebenswerte‹ Praxis, sondern als kritische Teilhabe an einer allgemeinen ›Verflüssigung‹, Horizontalisierung, Desubstantialisierung und Technologisierung. Diese Verflüssigung charakterisiert den politischen Raum einer global und virtuell gewordenen Welt und führt die alte institutionelle Strukturierung der bürgerlichen *pólis* an ihre historische Grenze.¹⁶ Da Theater in der zeitgenössischen Stadt nicht mehr das repräsentative Herz eines institutionell strukturierten Gemeinwesens mit seinen symbolischen Fundamenten der (nationalen) Identität, der (kulturellen) Bildung oder des (ökonomischen) Wohlstands bildet, sucht es nach institutionellen und ästhetischen Praktiken, die dezidiert nicht gemäß Repräsentationslogiken organisiert sind, sondern diese als historische politische Form sicht- und kritisierbar machen. Es geht gewissermaßen um die kreative Erfindung paradoxer (Nicht-)Institutionen, die das Aggregative vor dem Repräsentativen stärken, starre Hierarchien in plurale und flexible Gefüge auflösen und die »Regierung des Gemeinsamen«¹⁷ als horizontale Praxis der Selbstregierung von unten ermöglichen. Verschiedene zeitgenössische, wiederum häufig aus dem Digitalen stammende Diskurse haben dafür das Begriffsfeld des Kommunen – *common*, *commons*, *commoning* usw. – erschlossen und bezeichnenderweise gerade für die Beschreibung *urbaner* Handlungs- und Organisationformen der Gegenwart geschärft.

¹⁵ Michael Hardt/Antonio Negri, *Assembly. Die neue demokratische Ordnung*, aus dem Englischen von Thomas Atzert und Andreas Wirthensohn, Frankfurt: Campus 2018, S. 8.

¹⁶ Zum Zusammenhang von Souveränität und Repräsentation im prätechnologischen Dispositiv sowie zu technologisch bedingten Subjektivierungs- und Institutionsformen der Unsouveränität vgl. Hörl, »Die technologische Bedingung«, S. 12ff. oder Alexander R. Galloways Beitrag »Black Box, Schwarzer Block« im selben Band, S. 267-280.

¹⁷ Revel, »The Common«, S. 25. Übersetzung L.S.

So schreiben die Theaterorte nicht zuletzt an einem neuen Kapitel der kunstinternen, aber von vornherein in andere Bereiche »ausfransenden«¹⁸ Geschichte der Institutionskritik mit. Aus heutiger Sicht könnte diese Geschichte vielleicht von ihren Ursprüngen in den Avantgarden der Zwanziger- und Dreißigerjahre über ihre Hochzeit zwischen 1960 und 1980 bis hin zu der zeitgenössischen »Neuartikulation von Kritik und der Suche nach einem vom klassischen Institutionsverständnis abgesetzten Begriff der Instituierung«¹⁹ als Geschichte einer Verflüssigung auf dem Weg in die technologiegestützte Kosmopolis neu erzählt werden. In dieser Erzählung fände nicht zuletzt Boltanskis und Chiapellos luzide Beobachtung der Kapitalisierung der Künstlerkritik ab 1968, deren Konsequenzen wir uns ausgehend von der *Vierten Welt* im kreativkapitalistischen Berlin vor Augen führten, ihren Platz als bis heute maßgebliches Schlüsselmoment und Ursache einer nach wie vor unauflöselichen Verkomplizierung im Verhältnis von Theater, Institution und Kritik.

Notieren lässt sich jedenfalls, dass die prekären Theaterorte die zeitgenössische Stadt als einen Raum ausweisen, der sich, insofern seine geerbte institutionelle Struktur ins Wanken geraten ist, erheblich von seinen modernen Vorgängern unterscheidet und mithin Öffentlichkeit und Gemeinwesen auf völlig andere Weise, nämlich jenseits von (souveräner) Institution und Repräsentation zu denken gibt. An der Suche nach Möglichkeiten, dieser Öffentlichkeit und diesem Gemeinwesen konkret Gestalt zu geben, sind die Theaterorte als instituierende Kontexte und ästhetische Experimentierräume konkret beteiligt. Dabei spiegeln und affirmieren sie eine generelle Entwicklung, die als politische Konsequenz der allgemeinen Kybernetisierung gelesen werden kann: die Überholung repräsentationslogischer Organisationsweisen durch Modelle verteilter Handlungsmacht und transindividueller Entscheidungsformen.²⁰

Hinter den marode gewordenen oder – im Gegenteil – maximal ausstaffierten, dafür jedoch nicht minder hinfälligen Fassaden der bürgerlichen Stadt füllen die Theaterorte gewissermaßen die entleerten Behältnisse ihrer Institutionen wieder auf – radikal anders allerdings und quer zu dem, was ihre historischen Begriffe, Formen und Funktionsweisen mehrere Jahrhunderte lang mehr oder weniger eindeutig vorgesehen und perpetuiert haben. Statt einer festen und repräsentativen Ordnung der Institutionen hat die Stadt der Theaterorte eine Vielzahl hybrider und heterogener Foren, in denen prekäre und flexible Handlungsweisen erfunden, zeitweilig zur Anwendung gebracht und kontinuierlich verändert werden. Das Theater kann sich auf diese Stadt weder illusionistisch-repräsentativ beziehen, wie es die barocken Perspektivbühnen taten, noch durch die Abschneidung des Außenraums

¹⁸ Nowotny/Raunig, *Instituierende Praxen*, S. 20.

¹⁹ Ebd., S. 21.

²⁰ Vgl. Hörl, »Die technologische Bedingung«, S. 21.

zugunsten einer vermeintlichen Innerlichkeit, wie es im bürgerlichen Trauerspiel der Fall war. Vielmehr kehrt es gleichsam unter zeitgenössischen Bedingungen zu seiner Funktion als Forum zurück, als Stätte eines nicht repräsentations- oder werklogisch verfügbaren gemeinsamen Erscheinens, die wesentlich mit ihrer Umgebung und dem sich in ihr und durch sie entfaltenden Gemeinwesen verwoben ist.

Mobilität

Ein Hauptanliegen der modernen europäischen Stadt ist es, ihren Bürgern ein an den technologischen Möglichkeiten des Zeitalters gemessenes Maximum an Mobilität innerhalb der Stadt und über ihre Grenzen hinaus zu verschaffen. In der bürgerlichen Stadt tragen die prächtigen Fassaden der historischen Bahnhöfe oder die kunstvoll gestalteten Ein- und Ausgänge der Untergrundbahnen dies stolz zur Schau. Die autogerechte Stadt der Postmoderne erhebt die straßen- und treibstoffgebundene Mobilität sogar zum zentralen urbanen Prinzip. So spiegeln sie beide den Prozess der »terrestrischen Globalisierung«²¹ wider, geht diese doch vornehmlich auf Schienen, Straßen und Seewegen sowie über analoge Telefon- und Stromleitungen vonstatten.

Inzwischen hat sich das Mobilitätsdispositiv drastisch verändert: Die heutigen Städte sind an ein interkontinentales Netz von Luftverkehrswegen angeschlossen, über Satelliten vertikal bis ins Weltall ausgestreckt und über komplexe logistische Netzwerke in eine globale, kybernetische Produktionsökonomie eingebunden. Die Mobilität der Bürger ist nicht mehr, oder zumindest nicht mehr vorrangig, von Schienen und Haltestellen, Fahrplänen und Reisezeiten, Verkehrslagen und Benzinpreisen abhängig, sondern durch intelligente Technologien, die auch Waren und Dienstleistungen in zunehmendem Maße zirkulieren lassen und direkt in die Wohn- und Arbeitsräume der Menschen befördern, von Grund auf verändert. Der häusliche und mobile Internetanschluss, einschneidendes Resultat der »elektronischen Globalisierung«²², macht terrestrische Mobilität dort, wo sie sie nicht gleich überflüssig werden lässt, einfacher und direkter. Er personalisiert und automatisiert sie und entkoppelt den Körper vom Mittel der Fortbewegung. Auf diese Weise entgrenzt und dematerialisiert sich die Erfahrung des Raumes, löst sie sich von der somatischen und analogen Dimension und wird Zeitlichkeiten unterworfen, die von der drastischen Beschleunigung bis hin zur vermeintlichen Unmittelbarkeit reichen. Verlängert man diese in der zeitgenössischen Stadt angelegten Dynamiken wie Fluchtlinien ins Extreme, so gelangt man in eine Art paradoxes Dispositiv totaler Mobilität, in dem man sich, um auf die andere

²¹ Peter Sloterdijk zit. n. Kirsch, *Stadt als Fabrik*. Im an gleicher Stelle verfügbaren Vortragsmanuskript S. 6.

²² Peter Sloterdijk zit. n. ebd.

Seite des Globus oder gar ins Weltall zu gelangen, gar nicht mehr physisch fortbewegen muss. Im Mobilitätsdispositiv der bürgerlichen Stadt mit ihren Eisen- und Straßenbahnen, Omnibussen und ersten elektronischen Leitungen war bereits der Beginn eines »shift from figure to flow«²³ angelegt. Die postmoderne Bürostadt hat dieser Verschiebung mit ihrem ausgeklügelten Netz funktionaler Kraftfahrstraßen weiter den Weg bereitet. In der zeitgenössischen Stadt nun scheint sie nahezu vollends realisiert – ihr Raum ist gleichsam *glatt* geworden, und Waren, Lebewesen und Dienstleistungen gleiten tendenziell widerstandslos durch ihn hindurch.

Gegenüber der gen unendlich gehenden Beschleunigung von Mobilität und der Einschrumpfung räumlicher Distanzen im virtuellen Raum insistieren die Theaterorte von Athen bis Tårnby auf der Möglichkeit lokaler, geographisch verwurzelter und verkörperter Öffentlichkeiten begrenzten Umfangs. Als ginge es um die »Möglichkeit einer Distanzbeziehung zum Technischen auch im biotechnischen Zeitalter«²⁴ betonen die Theaterorte ihre lokale Gewachsenheit, stehen, solange sie existieren, responsiv mit diesen Umgebungen in Verbindung und lösen sich tendenziell nicht von ihnen ab. Das lokale und konkrete In-der-Stadt-Sein als verkörperte Existenz in einem geteilten sozialen Raum ist es, was in den Theaterorten als politisch empfunden wird. Dazu gehören die gemeinschaftliche Sorge für den Ort als Milieu einer geteilten ästhetischen Existenz, die Kenntnis und Pflege des nachbarschaftlichen Umfelds – sei dieses nun ein Quartier, ein Stadtviertel, ein Gebäudekomplex oder ein Park – sowie die Arbeit an der Qualität des sozialen Kontaktes, der konfliktuell oder kooperativ, konfrontativ oder wertschätzend ausfallen kann, in jedem Fall aber, anders als die Kommunikation im digitalen Raum, nicht auf Körperlichkeit und Situativität verzichtet. Dezidiert im Lokalen verankert, gleichsam Kerben in einen glatt werdenden Stadtraum schlagend, legen die Erfahrungen der Theaterorte ein allgemeinökologisches Öffentlichkeitsverständnis nahe. Mit seinem emphatischen Körper- und Ortsbegriff unterscheidet es sich sowohl von der globalen und virtuellen, also gewissermaßen doppelt entgrenzten Produktionsöffentlichkeit als auch von der affektgesteuerten »Nicht-Kommunikationsöffentlichkeit« der digitalen Populismen, in der sich die spektakularisierte Geste tendenziell von ihrer Botschaft trennt.²⁵

Am explizitesten sprechen die Texte und Praktiken der *Vierten Welt* diese Bremswirkung wider das Strömen im glatten Raum der globalen Technopolis aus, doch bilden auch die anderen Orte unzweifelhaft Kristallisationen, metastabile Konzentrationen von Körpern,

²³ Clare Lyster zit. n. ebd. Im Vortragsmanuskript S. 1

²⁴ Hörl, »Die technologische Bedingung«, S. 45.

²⁵ Vgl. Rosalind C. Morris, »Thesen zur neuen Öffentlichkeit«, aus dem Englischen von Gaby Gehlen, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 7, Zürich 2012, 151-131.

Inhalten und Praktiken, lokal geformt und mit einem irdischen Haltbarkeitsdatum versehen. Mit ihrer Forderung nach lokalen, begrenzten und metastabilen Öffentlichkeiten verweigern sich die Theaterorte dem technokapitalistischen Liquiditätsimperativ, der »als Grundlage des Wirtschaftsprozesses und der wirtschaftlichen Verbindungen«²⁶ fungiert. In ihrer »Rückkehr« zur somatisch-terrestrischen Erfahrungsdimension machen sie, wachstumskritischen Initiativen ähnlich, die Verklammerung von *oïkos* und *pólis* im Epochenprojekt der bürgerlichen Moderne gleichzeitig sichtbar und fragwürdig. Entsagt wird dadurch jedoch auch der juristischen (Re-)Konturierung des Lokalen als Territorium oder *ius* eines Staates, einer Nation oder kleinerer administrativer Einheiten. Der symbolische Bezugsraum, der durch die »Erdverbundenheit« der Theaterorte aufgerufen ist, ist nicht ein durch »Blut und Boden« gebundenes Volk und dessen Kultur, sondern eine weitläufige Gegend staaten- und statusloser, dafür aber körper- und gestalthafter Singularitäten, die in punktuellen und temporären Gefügen zueinanderkommen und wieder auseinandergehen, stets lokal, stets in prekärem Aufenthalt. Dies kann wiederum als analoger Effekt der »technologischen Sinnverschiebung des Politischen«²⁷ beschrieben werden. Unmissverständlich wird so deutlich, dass die für diese Verschiebung strukturell ausschlaggebende, ursprüngliche Technizität mit ihren Momenten der Emergenz, der Kompositionalität und der Asignifikanz unbedingt von ihrer industriellen und kontrollgesellschaftlichen Abschöpfung zu unterscheiden ist.

Was sich in den Theaterorten Bahn bricht, entspricht der »jenseits des einfachen Gegensatzes von Bewegung und Institution« verlaufenden Fluchtlinie zeitgenössischer globalisierungskritischer Ansätze, die sowohl »quer zu den nationalen Strukturen der zentralistischen Politik« als auch »unter dem Radar der transnationalen ökonomischen Ströme« nach alternativen Formen des Gemeinwesens und der Öffentlichkeit suchen, »vom kleinsten lokalen Zusammenhang des Dorfs oder Stadtteils bis zur translokalen Formation der neuen Munizipalisten«.²⁸ Für die Frage des Theaters weist dieser neue Lokalitätsbezug also nicht zuletzt entschieden aus der historischen Verwebung von Theater und Nationalstaat hinaus, die massiv mit der Aufklärung einsetzte und dem bürgerlichen Zeitalter inklusive seiner postmodernen Spielarten ebenso zuzurechnen ist wie das Projekt einer weltumspannenden, zeitlich und räumlich *ad infinitum* reichenden Mobilität.

²⁶ Foucault, *Die Geburt der Biopolitik*, S. 412.

²⁷ Hörl, »Die technologische Bedingung«, S. 46.

²⁸ Christoph Brunner/Niki Kubaczek/Kelly Mulvaney/Gerald Raunig (Hg.), *Die neuen Munizipalisten. Soziale Bewegung und die Regierung der Städte*, Wien: transversal texts 2017, S. 8f.

»Wir sind an einem dramatischen Punkt in der Geschichte des Gemeinwesens, der *common goods* angekommen«, sagt der Journalist und Architekturkritiker Niklas Maak im Gespräch über ein zeitgenössisches »Unbehagen an der Stadt«. Mit dem raumpolitischen Resultat der digitalisierten Globalisierung fasst er auch ihre politische Konsequenz *tout court* zusammen:

Das planerische Ideal des 20. Jahrhunderts war die autogerechte, das des 21. Jahrhunderts ist die datengerechte Stadt. [...] Wie einst die Verkehrsströme, sind es die Datenströme, von denen vor allem private Konzerne (Google, Facebook, Amazon) oder autoritäre Regimes profitieren. Wir brauchen dringend eine Ideologiekritik der Smartifizierung, welche die Smart City und das Internet der Dinge als Projekte kenntlich machen, die Großkonzernen horrende Gewinne, enorme Macht und Manipulation ermöglichen.²⁹

Das Gemeinwesen, das die datengerechte Stadt zu denken gibt, liegt in den Händen globaler Wirtschaftsgiganten, die seine physischen Räume als komfortable, serviceorientierte und userfreundliche Umwelten einzurichten wissen: Die Smart City sei »eine geniale Geschäftsidee des maroden Spätkapitalismus«, mit der das »Mantra der Produktexpansion« in eine Zukunft gerettet werden solle, »in der alles grüner, vorsichtiger und weniger werden soll«. Anstatt die moderne Verklammerung von *oïkos* und *pólis* aufzulösen, verfestige die datengerechte Stadt die ökonomische Aushöhlung des politischen Raums nämlich gerade dadurch, dass sie die Gebote totaler Transparenz und Flüssigkeit mit einem Anspruch ökologischer Nachhaltigkeit verquicke. Dadurch verlören die zeitgenössischen Städte jedoch – zumindest im zukunftsträgigen Modell der *Smart City* – tendenziell ihre ›Wildwüchsigkeit‹, ihre vielwurzelige historische Gewachsenheit sowie nicht zuletzt die Unebenheit ihrer materiellen und symbolischen Oberflächen:

Im Namen von Ökologie, Sicherheit und Effizienz wird dem Improvisierten, Offenen und Ungestalteten der Garaus gemacht: Designer und Planer transformieren staubige Plätze in farbig gemusterte Fußgängerzonen; überwucherte Ruinen werden nach ihrem Abriß durch bunte Spielplätze mit Klettergerüst ersetzt. Damit diese Ordnungsmaßnahmen nicht als das wahrgenommen werden, was sie oftmals sind, nämlich grimmige und lukrative Disziplinierungen eines gelassenen Alltags, kommt das Design als heiteres City Improvement daher. [...] Die Stadt wird optisch zwar immer bunter, aber sozial immer grauer.³⁰

Besonders luzide wirken diese Beobachtungen aus dem Blickwinkel der Frage, was in der zeitgenössischen Stadt mit der ›Natur‹ geschieht, wie sich erstere auf letztere bezieht und welche Rolle folglich die nicht von Menschenhand errichtete Umwelt für die *pólis* der zeitgenössischen Konstellation spielt. Inwiefern unterscheidet sich der Naturbezug der zeitgenössischen Stadt von dem ihrer historischen Vorläufer? Die bürgerliche Stadt des 19. Jahrhunderts hegte das Naturwüchsige in spazierfreundlich und repräsentativ gestalteten Parks

²⁹ Maak/Jocks, »Unbehagen an der Stadt«, S. 68.

³⁰ Ebd., S. 69.

ein. Ihr domestizierter Naturbezug festigte die abendländische Kultur-Natur-Dichotomie im systematischen Zusammenspiel von Grünanlagen und skulpturalen Bildwelten, in symbolisch überformten Landschaftsarchitekturen und opulent gestalteten botanischen Gärten. Die postmoderne Stadt strich das Naturwüchsige fast vollends aus den urbanen Landschaften aus oder bannte es in straßenähnlich gewundene Grünbänder und gradlinig begrenzte Pflanzzonen innerhalb funktionaler und betonlastiger Architekturen. In der zeitgenössischen Stadt nun scheint ›die Natur‹ zurückzukommen, in Form klimaeffizienter Bauweisen, ökologisch nachhaltiger Verkehrs- und Abfallpolitiken, aber auch in Begrünungsmaßnahmen, hölzernen und natursteinernen Baustoffen und Oberflächengestaltungen sowie der gezielten Einrichtung von innerstädtischen ›Oasen‹ mit Schattenplätzen und Wasserflächen. Die zentrale Maßgabe der flüssigen Zirkulation von Daten, Waren und Lebewesen lässt sich dabei mit den neuen ›natürlichen‹ Stadtdesigns bestens vereinbaren:

In New York gibt es jetzt öffentliche Liegebänke, an denen man sein Mobiltelefon kostenlos laden kann. Wer sich darauf einläßt, kann danach auf Dauer in der ganzen Stadt getrackt werden. Die Bank mit ihrer ökologisch vorbildlichen, idyllisch-warmen Holzoberfläche wird zum Ort eines Übergriffs auf arg- und wehrlose Bürger: Buchstäblich im Schlaf werden jene Daten abgegriffen, die man braucht, um die vollvernetzte Stadt zur Geldgrube zu machen.³¹

»Ökologie, Sicherheit und Effizienz« sind in der *smart city* der Gegenwart strategisch miteinander verklammert – und mit welcher Macht sich dieser dreifaltige Imperativ gegenwärtig in urbane Ordnungen einschreibt, tritt in den aktuellen Renormalisierungen des öffentlichen Raums infolge der Corona-Pandemie lediglich besonders deutlich hervor.

Nun sind weder das infrastrukturell zerfressene Athen der Wirtschaftskrise, noch die dekadente Altstadt Neapels, noch das revisionistisch überformte Skopje aussichtsreiche Anwärter darauf, morgen *smart city* zu werden. Selbst von den biopolitisch motivierten Sport- und Grünanlagen in der Kopenhagener Peripherie scheint es noch ein weiter Weg bis in die klimafreundliche Wohlfühlstadt mit permanentem Datenabgriff. Doch Griechenland und Süditalien bilden als »geographische und ökonomische Randzonen« eben genau jene Marginalisierungs- und Prekarisierungsprozesse heraus, die als »Lebensverhältnisse der Mehrheit« im neuen »Idealbild des urbanen Lebens« tendenziell ausgeblendet werden; dieses aber gewissermaßen ex negativo grundieren. In Skopje und Warschau überlagern sich Kapitalisierungs- und Restaurierungspolitiken, als ginge es darum, einem unaufhaltsamen Wandel gleichzeitig Widerstand und Vorschub zu leisten. Deutschland und Dänemark schließlich, wirtschaftsstarke Akteure im europäischen Norden, passen ihre öffentlichen Räume sichtbar den Leitprinzipien Ökologie, Effizienz und Sicherheit an. Insofern wir all dies nach unseren Reisen zu den Theaterorten bestätigen können, erscheint die Diagnose einer

³¹ Ebd., S. 68.

generellen Smartifizierung des öffentlichen Raums, der die Wiedereingliederung einer gleichsam algorithmisch steuerbaren Form von ›Natur‹ in städtische Gefüge und Verhaltensnormen nur zuträglich sein kann, auch für unsere Kontexte zutreffend. Die Stadt, auf die sich die Theaterorte beziehen, amalgamiert digitale und natürliche Umwelten, eben weil es Umwelten sind, und entdeckt die Umweltlichkeit selbst als Quelle von Profit. Im Kontrast hierzu wollen wir am Ende unseres Rundgangs durch die zeitgenössische Stadt noch kurz in drei Aspekten aufzeigen, wie die prekären Theaterorte nach einem ganz anderen Bezug zu natürlichen Umwelten und zu den Themen ›Natur‹ und ›Umwelt‹ an sich suchen.

Unsere Gedankengänge auf dem *oïkos*-Plateau haben bereits gezeigt, inwiefern sich an den Theaterorten Organisationsweisen herausbilden, die sich sozusagen mimetisch zu vitalen Wachstums-, Normbildungs- und Verfallsprozessen verhalten. In einer Art Mimesis an das Lebendige wird dem Ungestalteten, Improvisierten und sozusagen Wildgewachsenen ein gewisser Stellenwert eingeräumt. Verfallende oder leerstehende Orte besetzend, ›bevölkernd‹, verändernd und mit neuen Sinn- und Praxisgefügen überwuchernd, zeigen die Theaterorte eine »Freiheit im Umgang mit Räumen«, die man vielleicht mit der Metapher des Unkrauts treffend beschreiben könnte.³² Weiterhin haben wir auf dem *oïkos*-Plateau gesehen, wie in den Theaterorten maßgeblich somatisch-umweltliche und handwerklich-pragmatische Techniken zur Anwendung kommen, die nicht urbanen und abstrakten Wissensbeständen entstammen, sondern als erdverbundene, bodenständige und in gewissem Maße populäre Praxisformen vielmehr in den ländlichen Bereich weisen. Dementsprechend hoch ist an den Theaterorten die ökologische Sensibilität für die jeweiligen lokalen Umwelten und ihre Bedürfnisse sowie für das eigene Exponiert- und Verletzbarsein in umweltlichen Gefügen. Einen buchstäblichen Auszug aus der Stadt vollziehen zudem die temporären Besetzungen in Griechenland, wenn sie sich nach und nach aus dem gentrifizierten Stadtviertel des *Embros*-Theaters zunächst an den Rand des Stadtparks Pedíon tou Áreos und schließlich über das Meer auf die nur knapp 3000 Einwohner zählende Insel Kythera begeben.

Während die *smart cities* des 21. Jahrhunderts Ökologie und Natur kontrollgesellschaftlich abschöpfbar machen, scheint sich in den Choreographien und Raumpraktiken der Theaterorte, selbst wenn diese nur über wenige oder gar keine im engeren Sinne ›natürlichen‹ Bereiche verfügen, ein Naturbezug zu konturieren, der sich als *kosmisch-relationales* Denken einer allbelebten, prekären Umwelt beschreiben ließe. So haben die Theaterorte – und mit ihnen

³² Für diese Metapher entscheidet sich auch die Herausgeberin des Sammelbandes über die alternativen Lebensformen der ZAD, dessen Titel auf Deutsch etwa »Lob des Unkrauts. Was wir der ZAD verdanken« lauten müsste. Vgl. Jade Lindgaard (Hg.), *Éloge des mauvaises herbes. Ce que nous devons à la ZAD*, Paris: Les Liens qui libèrent 2018. Weder die ähnliche Verwendung vitalistischer Metaphoriken (*virus, bug, etc.*) im und für den Bereich des Digitalen, noch die daraus ableitbare, allgemeine Frage nach einer möglichen »ursprüngliche[n] Kontinuität der Technik mit dem Leben« (Hörl, »Die technologische Bedingung«, S. 39) können hier umfassend erläutert werden, seien aber an dieser Stelle als Möglichkeiten eines vermutlich produktiven Weiterdenkens aufgezeigt.

andere »Punkte des Wandels, der Kreativität und des Widerstands« – durchaus an der zeitgenössischen Bewegung teil, die die umweltlichen Grundbedingungen allen Lebens aus der Erfahrung der globalisierten Welt und ihrer technologischen Bedingung heraus neu anerkennt. Nur tun sie dies eben nicht in Form des kybernetisch grundierten Diktats von Ökologie, Sicherheit und Transparenz, sondern in einer lokalen, erdverbundenen und endlichen Praxis vielfältiger Bezugnahme. Führt man auch von hier aus die mikropolitisch angelegten Fluchtlinien aus *smart city* und Technopolis fort, erscheint die Möglichkeit eines gemeinsamen Lebens außerhalb der anthropozentrisch konfigurierten Stadt des bürgerlichen Zeitalters und mithin jenseits der für dieses Zeitalter typischen, ausschließlichen Konzentration der *pólis* auf den Menschen:

Der Mensch, seine Natur, seine Füße, seine Hände, seine Sprache, die anderen, die Kommunikation, die Gesellschaft, die Macht, all das stellt ein miteinander verwobenes Ganzes dar, das gerade die bürgerliche Gesellschaft charakterisiert.³³

Ist das Theater des bürgerlichen Zeitalters und seiner *pólis* ein Theater des Menschen, scheint es von der Erfahrung der Theaterorte aus gesehen tatsächlich nicht abwegig, dass nach dem Verhältnis von Theater und Öffentlichkeit in Zukunft nicht *in* der Stadt, sondern an ihren Rändern, auf ihrer Rückseite, in den Gegenden jenseits ihrer Mauern zu suchen sein wird:

Allerdings ist, um auch dieses langanhaltende moderne Missverständnis noch zu erwähnen, der Chor gerade keine Öffentlichkeit im Sinne der agorá. Das Dionysostheater lag am Südhang der Akropolis, auf jener Seite, die der Stadt abgewandt war. Vielleicht war es eine ähnliche Lage sein, von der aus Fragen nach Öffentlichkeit künftig überhaupt zu stellen sind.³⁴

³³ Foucault, *Die Geburt der Biopolitik*, S. 418.

³⁴ Kirsch, *Stadt als Fabrik* Der hier anhand der theatralen Geographie des antiken Athens skizzierte Blick ins Außen führt in der zeitgenössischen Konstellation sicher nicht ausschließlich und nicht zwingend in »ländliche Gegenden«. Vielmehr braucht es auch hier von vornherein einen technoökologischen Umweltbegriff, der neben den »natürlichen« auch technologische Umwelten in Betracht zieht und das Populäre nicht nur in »ländlichen«, sondern auch in digitalen und virtuellen Gegenden sucht. Ein kritisches Weiterfragen in diese Richtung könnte möglicherweise von der Debatte um das Verhältnis von Digitalität und Theater ausgehen, denen die Heinrich-Böll-Stiftung und das Kritikportal nachtkritik.de anlässlich der Corona-Pandemie 2020 einen Sammelband gewidmet haben: Heinrich-Böll-Stiftung/nachtkritik.de in Zusammenarbeit mit weltuebergang.net (Hg.), *Netztheater. Positionen, Praxis, Produktionen*, Berlin 2020, <https://www.boell.de/de/netztheater>, (03. 12. 2020).

Versammlungen

Anhand der Frage der Stadt ließ sich weiter der historische Ort einkreisen, an dem das Phänomen der Theaterorte auftritt und den wir bereits, da er einer diagrammatischen Transformation stattgibt, als den Ort eines Ereignisses ausgemacht haben. Wie bereits im Bereich von *oïkos* scheint diese Transformation auch im Bereich der *pólis* den Übergang von der bürgerlichen zur kontrollgesellschaftlich-technologischen Ordnung zu betreffen, an der die Theaterorte ebenso partizipieren wie sie sie kritisierbar machen und fluchtlinienartig über sie hinausweisen. Die Theaterorte bringen so gewissermaßen *ex negativo* das zur Erscheinung, was in der europäischen Moderne den Bereich der *pólis* bestimmte und was zurzeit aus sich heraustritt. Ihr Öffentlichkeitsbegriff ist ein anderer als der der bürgerlichen Dispositive, heißen diese nun rationale Kommunikationsöffentlichkeit, kapitalistische Konsumöffentlichkeit oder totalitäre Gemeinschaft. Gleichzeitig wahren die Theaterorte einen kritischen Abstand zu den digitalen Affektöffentlichkeiten des weltweiten Netzes und machen kontrollgesellschaftliche Zurichtungen des Gemeinwesens problematisierbar.

Nachdem wir die Theaterorte und ihre Geschichten als Indikatoren jener Transformationsbewegung kenntlich gemacht haben, die die zeitgenössische Stadt und ihr Gemeinwesen von ihren modernen Vorläufern unterscheidet, wollen wir unsere Reflexion auf dem *pólis*-Plateau nun unter einem anderen Gesichtspunkt fortsetzen. Dabei ist es gleichgültig, ob wir noch einmal durch das thematische Portal des Gegenorts auf sie zugehen – des Ortes, an dem ein Einspruch gegen bestehende Ordnungen laut wird, an dem Manifeste geschrieben, Protestaufrufe gestartet, Räume besetzt und Kämpfe gefochten werden –, oder statt des Ereignishaften der vielfältigen Beginne erneut das Kontinuierliche in den Blick nehmen und dort anknüpfen, wo unsere Überlegungen auf dem *oïkos*-Plateau aufgehört haben: bei dem, was an diesen Orten Tag für Tag geschieht. Denn ganz gleich, ob wir uns auf das *Dass* eines Ereignisses (Besetzung, Protest, Aufführung, Zusammenkunft ...) oder auf das *Wie* einer Praxis (verweilen, aushalten, verhandeln, streiten ...) fokussieren – hinter beiden Portalen erwartet uns die gleiche Szene: »versammelte Körper«³⁵.

Das Dass und das Wie

Die prekären Theaterorte sind Versammlungsorte, in vielfachem Sinne. Schon allein deswegen, weil an ihnen *Theater* gemacht wird, geben sie regelmäßig temporären Versammlungen statt – den Versammlungen des Publikums und den Versammlungen derer, die schaffen, spielen, konzipieren, proben, zur Aufführung bringen. Darüber hinaus entstehen

³⁵ Judith Butler, *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, aus dem Amerikanischen von Frank Born, Berlin: Suhrkamp 2018, S. 106.

in allen sechs Kontexten, abermals auf verschiedene Weise und in unterschiedlichem Maße, politische Versammlungen im engeren Sinne, die mal Gesten des Protests oder des Widerstands bedeuten, mal instituierende Prozesse oder parainstitutionelle Experimente einmünden.

Seit die Besetzung des *Asilo* im März 2012 mit einer mehrtägigen Versammlung begann, findet jeden Montagabend ein öffentliches Treffen statt, in dessen Rahmen gemeinschaftlich über die Nutzung der Räumlichkeiten und die Programmgestaltung des *Asilo* entschieden wird. Derartige Plenen wurden auch im besetzten *Embros*-Theater und im ehemaligen Café *Green Park*, ebenfalls durch kollektive Protestaktionen eröffnet, regelmäßig einberufen. Die Teilnehmenden der *Do-it-yourself-Biennale* begehen jeden Tag ihrer Reise von Athen auf die Insel Kythera mit einer Versammlung, die über den Verlauf des bevorstehenden Tages entscheidet. In Skopje wiederum tagt allmonatlich der aus Bürgerm, Kulturschaffenden und Ehrenamtlichen gemeinnütziger Projekte zusammengesetzte Beirat von *Kino Kultura*, um die Programmsparte »Open Space« zu kuratieren. Nicht wenige der hier Mitwirkenden waren 2016 an den spontanen Versammlungen der sogenannten *Colorful Revolution* beteiligt, um gegen die revisionistische Stadtpolitik zu protestieren. Ab dem Intendanzwechsel 2014 werden im *Teatr Powszechny* durch bewusst angesetzte Versammlungen mit allen Beschäftigten des Theaterbetriebs institutionskritische Prozesse angestoßen; Ende 2017 kommt es mehrere Wochen lang zu Massenaufläufen erzürnter Warschauerinnen und Warschauer vor den Türen des ästhetisch und inhaltlich provokant gewordenen Hauses. In der *Vierten Welt* sowie beim *Tårnby Torv Festival* schließlich werden Versammlungsformate und -praktiken dramaturgisch konzipiert und als dadurch nicht minder wirkliche Überäume eines gemeinsamen Sprechens ins künstlerische Programm eingebettet.

In dieser versammelnden Rückschau drängen sich vor allem zwei Beobachtungen auf: *Erstens: Politisch sind die Theaterorte, insofern sie Versammlungsorte sind.* Wie wir gesehen haben, ist die Versammlung über die aggregierende Form des Theaterereignisses im engeren Sinne hinweg, aber auch wesentlich von diesem ausgehend, die entscheidende raumzeitliche Form und Praxis, von der Bestand, Funktion, Organisation und Betrieb der Theaterorte in ihrer Dimension als soziale Gefüge abhängen. Wir können sagen, dass die Dimension, aufgrund derer das Theater allgemein »unmittelbare Ähnlichkeiten zur Politik auf[weist]« – da es nämlich »traditionell die Versammlung von Menschen in einem gemeinsamen Raum beinhaltet«³⁶ – an den prekären Theaterorten besonders deutlich betont beziehungsweise in den Vordergrund gespielt wird. Das Versammelnde, das ihnen insofern schon eingeschrieben ist, als sie eben *Theaterorte* sind, findet sich als Strukturmoment auf verschiedenen Ebenen

³⁶ Samuel Weber, »Theatrokratie, oder: Die Unterbrechung überleben«, aus dem Englischen von Nadja Ben Khelifa, in: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie*, 1. Jg., 1/2015, S. 215–242, S. 215.

und in verschiedenen Formen wieder. In den Versammlungen, seien sie nun spontaner, instituierender oder theatraler Natur, ist immer schon auf die große Frage nach der Politik verwiesen, ganz einfach deswegen, weil die Versammlung etwas ist, »das aufgrund der Beziehung zwischen uns geschieht«³⁷. Die »politische Frage – Wie sollen wir zusammenleben?«³⁸ wird an diesen Orten somit vielfältig vorweggenommen und im Kleinen, lokal und singulär, verschiedentlich durchbuchstabiert.

Zweitens: Je nach Versammlungsform rücken andere politische Fragestellungen in den Fokus. Freilich sind Versammlungen von Körpern nicht »in jedem Fall eine gute Sache«, noch stellen sie an und für sich »ein gewisses Gemeinschaftsideal oder gar eine lobenswerte neue Politik« dar, wie Judith Butler treffend mit Blick auf zeitgenössische Bewegungen wie Occupy Wall Street oder Black Lives Matter anmerkt.³⁹ Keine dieser Behauptungen legen die Erfahrungen der Theaterorte nahe. Vielmehr signalisiert ihr Formenreichtum, dass Versammlung nicht gleich Versammlung ist und dass jede Versammlungspraxis spezifische Subjektivierungs- und Regierungsformen hervorbringt: Beginnt sie im Protest, kann die Versammlung den Blick auf herrschende Machtverhältnisse und im Sozialen existierende Konfliktlinien lenken; gehört sie zu einer instituierenden Praxis und gilt vornehmlich dem Ziel der Selbstregierung, wirft sie die Frage auf, um welches Selbst es in dieser Regierungspraxis geht und wie dieses strukturiert ist. Während sich in Protesthandlungen zumeist spontane und dezidiert temporäre Gemeinschaften bilden, die zunächst nichts weiter als die Erfahrung eines Unrechts verbindet, bewegen sich Versammlungen *instituierender* Prozesse stets auf der schmalen Gratlinie zwischen dem Aufbrechen bestehender Machtbeziehungen und einer neuerlichen institutionellen Schließung. Die dramaturgisch oder künstlerisch gesetzten Versammlungspraktiken schließlich problematisieren genau solche Dynamiken auf ästhetisch-formaler Ebene, indem sie Subjektivierungsweisen und soziale Prozesse gewissermaßen künstlerisch rahmen, verstärken und sichtbar machen.

In jedem Fall können wir sagen, dass sich an den Theaterorten ein vielfältiges »Interesse an Form und Wirkung öffentlicher Versammlungen«⁴⁰ ausdrückt. Einerseits wird immer wieder grundsätzlich – in Gesten, die sagen, *dass wir viele sind* – das Feld der *pólis* als »Zwischen-den-Menschen«⁴¹ eröffnet. Andererseits geht es auch immer schon um die Frage nach dem *Wie* dieses Zusammenseins, um die Frage nach konkreten Formen, die ihm (in Machtkonstellationen) gegeben werden oder alternativ (in Kritikkonstellationen) gegeben werden könnten, nach ihren Auswirkungen und Konsequenzen, Effekten und

³⁷ Butler, *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, S. 14.

³⁸ Ebd., S. 43.

³⁹ Vgl. ebd.

⁴⁰ Ebd., S. 8.

⁴¹ Arendt, *Was ist Politik?*, S. 11.

Voraussetzungen. Es geht gleichermaßen um das *Dass* des *Mit* und um das *Wie* seiner Gestaltung: Indem die Theaterorte die Tatsache der Pluralität immer wieder und auf unterschiedliche Weisen zu denken geben, ermöglichen sie es, die Frage nach ihren möglichen Artikulationsformen in kritische Gesten oder experimentell-präfigurative Prozesse zu überführen und sie in einer Vielfalt flüchtiger, temporärer und lokaler Praktiken stets neu und anders zu beantworten. Nehmen wir die Theater- als Versammlungsorte gleichzeitig in den Blick, scheint es also, als gehe es genau darum, die »Tatsache der Pluralität«⁴² immer wieder zu sagen und dabei die Frage nach der politischen Form in der Schwebe ihrer unendlichen, jeweils konkreten – das heißt historischen und lokalen – Artikulationsmöglichkeiten zu halten.

Körper im Raum

Mögen Ziel, Ausgangspunkt, Zeitlichkeit und Funktion der Versammlungen auch sehr unterschiedlich sein – ein morphologisches Merkmal teilen sie: die Versammlung als gemeinsames Erscheinen von Körpern im physischen Raum. Es fällt nämlich auf, dass es sich bei den allermeisten der an den Theaterorten statthabenden Versammlungen – die einzige Ausnahme bildet der Publikumsbeirat von *Kino Kultura*, der aus Repräsentanten verschiedener kultureller und zivilgesellschaftlicher Initiativen zusammengesetzt ist – nicht um repräsentative und folglich parlamentsartige Konstellationen handelt, sondern um konkrete, offene und durchlässige Räume, in denen die jeweils vor Ort Anwesenden jeweils »alle« sind: Es gibt für die instituierenden Versammlungen von *Asilo*, *Embros* und *Green Park* ebenso wenig wie für die Öffentlichkeitsübungen der *Vierten Welt* oder des *Tårnby Torv Festivals*, ganz zu schweigen von den Protestversammlungen vor dem *Teatr Powszechny*, in dessen Innern die Generalversammlung aller Beschäftigten tagt, weder Wahlmandate oder Repräsentationsabkommen, noch ökonomische Zutritts- oder sonstige Teilhabebedingungen. Sie kennen »keine rechtliche Struktur«, sondern sind »frei, freiwillig und grenzenlos«.⁴³ Es gilt gewissermaßen: Das jeweils »versammelte Volk regiert sich selbst, indem es jede Vertretung auflöst«⁴⁴. Unter Volk ist dabei mitnichten ein »vorgefertigtes kollektives Subjekt«⁴⁵ zu verstehen, sondern vielmehr die stets singuläre *Assemblage* der jeweils konkret Zusammengekommenen. Die Versammlungen der prekären Theaterorte sind dadurch wesentlich offen und prekär, sie bilden Räume, die man zu jedem Zeitpunkt betreten und auch wieder verlassen kann – gleichsam Bühnen, auf denen sich Momente des Auf- und des

⁴² Ebd., S.9.

⁴³ Foucault zit. n. Kirsch, *Chor-Denken*, S. 413.

⁴⁴ Joseph Vogl, »Einleitung«, in: *Gemeinschaften*, hrsg. v. Vogl, S. 7–27, hier S. 9.

⁴⁵ Butler, *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, S. 55.

Abtretens abwechseln und überlagern. Wie die im vorangegangenen Kapitel analysierten Selbstregierungspraktiken, die wir mit den antiken Sorgetechniken in Verbindung gebracht haben, es bereits anzeigten, sind die Versammlungspraktiken nicht symbolisch-repräsentativ strukturiert, sondern somatisch-umweltlich.

Die institutionellen Praktiken der Theaterorte weisen also von der Repräsentation als Formprinzip der Regierung weg, und zwar in Ablehnung von bestimmten Mechanismen und Dynamiken, die sich in der Regierungsform der repräsentativen Demokratie immer wieder reproduzieren. Repräsentative politische Ordnungen nämlich bringen Gruppen von Anteillosen hervor, die vom repräsentativen System ausgeschlossen bleiben. Sie bilden Eliten aus, die vermeintlich zur politischen Entscheidung befähigter wären als ›der Rest‹. Nicht zuletzt individualisieren repräsentative Systeme den politischen Entscheidungsprozess und brechen ihn auf die Wahlfreiheit des Einzelnen herunter, lösen die Entscheidungsfindung von der Materialität des Gegenstandes und seines Kontextes ab und neigen zur Sedimentation einmal ›gefällter‹ Entscheidung in unbeweglichen Gesetzen. Die Versammlungspraktiken der Theaterorte hingegen betonen Inklusivität, Pluralität, Heterogenität sowie räumliche und personelle Konkretion, Prozessualität und Prekarität. Entscheidungen werden in geteilten und prinzipiell unabschließbaren Prozessen getroffen und als unbedingt widerruflich angesehen.

In den hier skizzierten Eigenschaften, kurz gefasst in ihrer Offenheit, Nicht-Repräsentativität und Endlichkeit, unterscheiden sich die Versammlungspraktiken der Theaterorte wesentlich vom Modell der parlamentarischen Versammlung. Im gegenwärtigen politischen System in Europa bildet dieses immer noch die zentrale politische Form. Dafür korrespondieren sie umso mehr mit zeitgenössischen sozialpolitischen Bewegungen wie *Occupy Wall Street* (2011), den *M15*-Protesten in Spanien (2011) oder auch den französischen *Nuits Debout* (2016), die im gegenwärtigen Diskurs nicht ohne Grund als *assembleistische* Bewegungen diskutiert werden.⁴⁶ Wie die Versammlungen dieser großen globalen Formationen basieren auch die assembleistischen Praktiken der Theaterorte nicht auf der Grundannahme einer individuellen Autonomie, Entscheidungs- und Wahlfreiheit, also »konstituierter und konturierter Einzelkörper der Untertanen bzw. Bürger«, sondern auf der Annahme »somatischer Relationen und opaker affektiver Resonanzen« zwischen Körpern in einem geteilten Raum.⁴⁷ Sie sind mithin environmentaler strukturiert als die auf dem Modell des Gesellschaftsvertrags basierenden politischen Formen der repräsentativen Demokratie und

⁴⁶ Namentlich der französische Politikwissenschaftler und Philosoph Philippe Urfalino prägt diesen Begriff gegenwärtig im Rahmen eines an mehreren Pariser Hochschulen angesiedelten interdisziplinären Forschungsprojekts. Sein Seminar an der École des Hautes Études en Sciences Sociales im akademischen Jahr 2020/21 stand unter dem Titel »Des rassemblements au corps politique« und war explizit den »mouvements ›assembleistes‹ (*Occupy Wall Street*, *les indignés*, *Nuit debout*) et, plus récemment, le mouvement des gilets jaunes« gewidmet, die er, gleichsam jenseits von Gut und Böse, einer gemeinsamen, strukturellen Analyse unterzog.

⁴⁷ Kirsch, *Chor-Denken*, S. 163.

ihrer Institutionen, die bis in die Gegenwart die *pólis* der europäischen Nationalstaaten ausmachen.

Weiterhin weisen die Versammlungen der Theaterorte jene doppelte Pragmatik auf, die für die großen assembleistischen Bewegungen der vergangenen zwei Jahrzehnte charakteristisch ist: Einerseits sind sie Schauplatz, Träger und Subjekt eines je konkreten Kampfes, eines je konkreten politischen Projekts, in dem lokal Einsprüche und Forderungen gegen spezifische Konfigurationen von Macht artikuliert werden: Die Versammlung der Kunstschaffenden und Bürgerinnen im *Asilo* erhebt erstmalig gegen den kulturpolizeilichen Logos Neapels eine Stimme. Die Kollaborationen der *Vierten Welt* treten gegen die neoliberale Fragmentierung des sozialen und künstlerischen Feldes in Berlin an. Die Versammlungen in *Embros* und *Green Park* denunzieren im Athen der Krisenjahre das »Versagen sozialer und ökonomischer Unterstützungsnetze«⁴⁸. Die Festivalgemeinschaft in *Tårnby Torv* schließlich »[beansprucht] eine öffentliche Sphäre, von der man aufgegeben worden ist«⁴⁹ – und so weiter. In diesem Sinne sind die Versammlungen der Theaterorte *kritisch*. Andererseits eröffnen sie als experimentelle, bewegliche und prekäre Konstellationen die Möglichkeit einer anderen politischen Praxis, die der gegenwärtigen Ordnung des politischen Raums gegenüber heterogen ist. In dieser Hinsicht wirken die Versammlungen präfigurativ, eröffnend oder im ursprünglichen Wortsinn poetisch. Sie nehmen punktuell, experimentell und gewissermaßen spekulativ vorweg, was »Demokratie als prinzipielle Überschreitung der politischen Ordnung«⁵⁰ heißen könnte. Was das genau bedeutet, werden wir im nächsten Unterkapitel noch näher erörtern. Kritik und Präfiguration im Sinne von Öffnung sind also in den Versammlungspraktiken der Theaterorte wie in den globalen assembleistischen Bewegungen miteinander verwoben. Im eingängigen Bild des ZAD-Aktivisten John Jordan könnte man von einer doppelsträngigen DNA sprechen, in der sich das *Nein* zu spezifischen Machtkonstellationen, -formen und -techniken mit einem *Ja* zu *anderen* Formen eines kommenden, buchstäblich noch zu erfindenden Zusammenlebens, -tuns und -denkens verflieht.⁵¹

Ganz anders als die assembleistischen Bewegungen sind die Theaterorte hingegen, insofern sie radikal lokale und kontextspezifische Phänomene sind, die zwar prinzipiell offene, aber durch das Faktum der Lokalität doch stets begrenzte Personenzahlen betreffen und deswegen mit dem universellen Repräsentationsanspruch der Multitude-Diskurse –»Wir sind die 99%«⁵² – wenn überhaupt nur ironisch oder im Hinblick auf partielle Praxis- oder

⁴⁸ Butler, *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, S. 34.

⁴⁹ Ebd., S. 55.

⁵⁰ Nancy, *Wahrheit der Demokratie*, S. 61.

⁵¹ John Jordan, »Les communs d'une culture de résistance«, in: *Éloge des mauvaises herbes*, hrsg. v. Lindgaard, S. 44–53.

⁵² Vgl. Morris, »Thesen zur neuen Öffentlichkeit«.

Interessensüberschneidungen in Verbindung zu bringen sind. In diesem Sinne stehen die Versammlungen, die an den Theaterorten zusammenkommen, für eine assembleistische, jedoch nicht monolithische und dezidiert nicht-repräsentative Praxis, eine Praxis also, die zwar radikal offen, zugänglich und inklusiv ist, gleichzeitig jedoch jeden Anspruch der Universalität zurückweist und auf das Lokale insistiert. Damit zeigen die Theaterorte einerseits eine allgemeine Tendenz hin zu relationalen Subjektivitätsformen an, wie sie in zeitgenössischen Netzwerk- und Umgebungstechnologien formal pointiert und in den assembleistischen Bewegungen des beginnenden 21. Jahrhunderts politisch artikuliert wird.⁵³ Andererseits liegt der Akzent der theatralen Versammlungspraktiken auf einer unhintergehbaren Körperlichkeit, die an die Konkretion eines jeweiligen Ortes und einer je singulären Erfahrungsinstanz gebunden ist. Von den Theaterorten aus gesehen ist an den Konkretionszonen Körper und Ort unbedingt festzuhalten, während virtuelle oder globalisierte Versammlungspraktiken von diesen Dimensionen abstrahieren können.

Geisterscharen

Unbedingt offen und gleichzeitig radikal situiert, ausgehend nicht vom Einzelnen, sondern von der Positivität des Zwischens als verkörpertem Bezug – die Versammlungspraktiken in den Theaterorten, ganz gleich, ob sie der tatsächlichen Organisation des Ortes dienen oder durch ästhetische Gesten einberufen werden, korrespondieren im Ganzen eher der Konstellation des Publikums als der des Parlaments. Während die gewählte politische Versammlung das einmal eingesetzte, repräsentative Resultat vieler, als gleichwertig angesehener Einzelentscheidungen wäre, insistiert in den Versammlungen in *Asilo* und *Embros*, in den Tisch- und Diskursgesellschaften der *Vierten Welt*, in der Generalversammlung der Beschäftigten im Warschauer Theaterbetrieb das *Hic et Nunc* der Jeweiligen, die als zusammengekommene Körper einen geteilten Raum aufspannen. Namentlich das *Tårnby Torv Festival* macht diese Strukturanalogie von Publikum und politischem Raum explizit zum Thema. Von den anderen Orten kann man aber zumindest und in wieder einmal unterschiedlichem Maße sagen, dass institutionelle und ästhetische Praxis von diesem dem Publikum zugehörigen Bezugswissen um Pluralität *und* Lokalität – oder Singularität – grundiert werden.

Konsequenter Weise finden wir denn auch an keinem der Theaterorte Versammlungspraktiken, die nicht die Stabilität flöhen. In Athen und in Tårnby konnten wir Prozesse beobachten, in denen die radikale Offenheit und Heterogenität der Versammlungen diese beinahe oder tatsächlich lähmte oder gar auflöste. Auch in Neapel und Warschau sind

⁵³ Vgl. Hörl, »Die technologische Bedingung«, S. 21.

die Versammlungen ausdrücklich als störungsanfällige Gefüge konzipiert, die »Brüche, Verluste und Schadstellen«⁵⁴ affirmieren und um deren paradoxe Konstitution Mal für Mal neu zu ringen ist. Die einheitliche Selbstpräsenz einer konstituierten Gemeinschaft kann in diesen Versammlungen, die gewissermaßen einer spektralen Zeitlichkeit unterliegen, gar nicht erst entstehen. Vielmehr bilden sich prekäre Gemeinschaften, deren hypothetische Eins-Werdung im fortwährenden Prozess des Aushandelns und Aushaltens von Differenz, Opazität und Heterogenität »stets verschoben, aufgeschoben und vertagt«⁵⁵ wird. Judith Butlers Vermutung, »die Flüchtigkeit« einer Versammlung sei in der gegenwärtigen Konstellation »eng mit ihrer ›kritischen‹ Funktion verknüpft«⁵⁶, scheint sich hier zu bewahrheiten.

Wie bereits der Aspekt der somatischen Räumlichkeit lässt sich auch diese auffällige Reminiszenz an das »zersetzende Potential«⁵⁷ von pluralen und offenen Versammlungen mit dem theaterspezifischen Wissen des Publikums in Verbindung bringen. So sah Walter Benjamin »das Potential der Theaterzuschauer [...] nicht in deren Unveränderlichkeit, sondern in ihrer möglichen Wandlungsfähigkeit« (219), während Platon die »als Herrschaft des Publikums, also als eine mehr oder weniger kontingente und zeitlich begrenzte Versammlung verstandene ›Theatrokratie« (217) gerade deswegen fürchtete, weil sie der mit dem politischen Gemeinwesen verbundenen Vorstellung von Stabilität und Dauer zuwiderläuft:

Erstens wird [bei Platon, der das Theater für den Feind der politischen Ordnung hält, L.S.] Theatrokratie [...] mit der Auflösung universell gültiger Gesetze assoziiert und damit auch mit der Destabilisierung des sozialen Raums, den diese Gesetze sowohl begründen als auch erhalten. Der Aufstieg der Theatrokratie unterminiert und pervertiert die Einheit des *theatron* als sozialem und politischem Schauplatz, indem sie eine irreduzible und unvorhersehbare *Heterogenität*, mannigfaltige Perspektiven und eine Kakophonie der Stimmen einführt. Diese Zersetzung des *theatron* wird als Nebeneffekt von einer Zersetzung von *Theorie* begleitet, womit die Fähigkeit des *Wissens* und der *Kompetenz* gemeint ist, Dinge einzugrenzen und sie an ihrem ordentlichen Platz zu halten, um damit zu sozialer Stabilität beizutragen. (221)

Diese Überlegungen Samuel Webers zur politischen Spezifität beziehungsweise zur spezifischen Politizität theatraler Versammlungen erscheinen uns im Hinblick auf unsere Theaterorte und die Frage nach ihrer Teilhabe an zeitgenössischen Transformationen des Politischen relevant. Nach Weber zeichnen sich »Theaterkollektive« – und zu diesen zählt er »ein Ensemble der *dramatis personae*« ebenso wie ein Publikum oder einen Chor – durch ihre Instabilität sowie »durch ein gewisse Uneinheitlichkeit aus« (226). Ihre »Existenz ist zeitlich begrenzt« (215) und sie bilden eine »irreduzible Vielzahl« aus »Dividuen« – »zwischen Leben und Tod, Beobachtendem und Handelndem, Fremdem und Bekanntem geteilt und hin-

⁵⁴ Vogl, »Einleitung«, hier S. 25.

⁵⁵ Ebd., S. 20.

⁵⁶ Butler, *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, S. 13.

⁵⁷ Weber, »Theatrokratie, oder: Die Unterbrechung überleben«, S. 220. Seitenbelege im Folgenden in Klammern hinter dem jeweiligen Zitat.

und hergerissen« –, die als wesentlich prekäre, offene und heterogene Gemeinschaft eine »irreduzible Spektralität« aufweist (227). Theaterkollektive gleichen mithin »Geisterschar[en] ohne Heim und Herd« (229), das heißt ohne einen festen und eindeutigen Platz im Raum und ohne Präsenz und Konstanz in der Zeit. Sie können nie mit sich selbst identisch sein.

Tatsächlich sind die prekären Gemeinschaften, die die offenen Versammlungen und Arbeitsgruppen im *Asilo*, in *Kino Kultura*, *Embros* und *Green Park* auf andere Art hervorbringen als das partizipative Festival in Tårnby oder die institutions- und ideologiekritischen Ansätze des *Teatr Powszechny*, zwar jeweils körperlich und räumlich konkret, untereinander aber wesentlich heterogen, aufeinander irreduzibel sowie in sich kontingent und vergänglich. Sie sind gleichsam – in radikaler Affirmation der Prekarität *jeder* theatralen Versammlung – *jeweils*, also *vor Ort* und *auf Zeit* berufen. Die Theaterorte sind niemandes »Heim und Herd«, werden aber von vielgestaltigen und innerlich heterogenen Vielzahlen *heimgesucht* und eine Zeit lang durchwirkt, belebt, bespielt, bewohnt, genutzt, verschiedentlich symbolisch überschrieben und imaginiert.

Sie geben dem konkreten Zusammenkommen und der Zerstreuung dieser Scharen statt, nicht aber ihrer Verdichtung zu einer Einheit, einer Institution, einem Bild oder gar einem Mythos. Statt eines Erbes, eines Werks oder eines Monuments hinterlassen sie Spuren, Einschreibungen in die Materialität des Ortes ihrer Zusammenkunft, punktuelle, fragmentarische Veränderungen in physischen, symbolischen, sozialen oder subjektiven Räumen. Spektral verstreut finden sich die Spuren der Zusammenkunft nach ihrer Zerstreuung in Orten, Texten, Bildern, Erzählungen, Körpern wieder.

Gouvernemental-Werden, Spektral-Werden

Wenn wir die Theaterorte als Schauplätze einer gemeinschaftlichen Praxis ansehen und in diesem Zuge fragen, *als was* sie Politik zu denken geben, können wir zuallererst festhalten, dass mit Körper, Affekt und Umweltlichkeit die *gouvernementalen*, mit Pluralität, Heterogenität und Instabilität die *spektralen* Strukturmerkmale theatraler Versammlungen auf den Bereich der *pólis* projiziert werden. Statt des symbolischen oder gar juristischen Akts einer Gründung wird immer wieder »die Grundqualität der Pluralität«⁵⁸ ausgesagt und gezeigt, als ginge es darum, »zuerst das Sein unseres Gemeinsam-auf-der-Welt-Seins« zu denken, um dann in einer dezidiert vielfältigen und widerruflichen, experimentellen Praxis »zu sehen, welche Politik dieses Denken [ihr] Glück versuchen lassen wird«⁵⁹.

⁵⁸ Arendt, *Was ist Politik?*, S. 10f.

⁵⁹ Nancy, *Wahrheit der Demokratie*, S. 70.

Im Zeichen der versammelnden wie zerstreuen Kraft des Theaters, im Zeichen seines relationalen und zersetzenden Potentials, seiner Affinität zum Heterogenen und zur unaufhebbaren Differenz erscheint das Politische als das, was wir in unseren Topographien unter den Namen der Gleichheit (Neapel / Rancière), der Exposition (Tårnby / Arendt, Esposito), des Sozialen (Warschau / Lacan, Laclau), der Freundschaft (Skopje / Derrida) und der Verletzbarkeit (Athen / Butler, Lorey) diskutiert haben. Die Politik im engeren Sinne, als Sphäre der Institutionen, der Parteien, des Staats, der Gesetzesentwürfe und so weiter, verblasst demgegenüber: »[D]ie politische Tat wird vom vereinbarten Rahmen der Ausübung der Macht oder ihrer Ergreifung und von der Bezugnahme auf Modelle oder Doktrinen abgekoppelt«⁶⁰. Tatsächlich umfassen die Machtkonstellationen, auf welche die Theaterorte sich kritisch beziehen, die Sphäre des Staates oder der partei- und institutionsgestützten Regierung zwar, lassen sich aber keineswegs auf sie reduzieren. Politisch ist mithin in den Theaterorten die Versammlung selbst, das Versammeln als Praxis des Viele-Seins und des Raum-Teilens, als Praxis der potenziellen Konfliktualität und der wesentlichen Endlichkeit.

Für die Frage des Theaters bedeutet dies: Die versammelnde Kraft wird gegenüber der repräsentativen, für das bürgerliche Zeitalter entscheidenden Funktion des Theaters dominant. Das chorische Raum- und Körperwissen des Theaters, seine umweltliche und relationale Komponente wird gleichsam politische Tugend, wo die protagonistische, symbolisch-repräsentative Ordnung innerhalb der *pólis* in die Krise gerät. Das heißt auch, dass das mimetische Wissen des Theaters – wie es insbesondere die in dieser Arbeit untersuchten Ästhetiken der *Vierten Welt* und des *Teatr Powszechny* nahelegen – nicht als *Identitäts*-, sondern als *Heterogenitätswissen* aktiviert wird. Es weiß nämlich um die Tatsache der Pluralität und die daraus sich ergebende Aufgabe, mit-, gegen- und füreinander zu sein, Opazität und Unvereinbarkeit auszuhalten, der Prekarität des Bezugs Rechnung zu tragen und die wesentliche Endlichkeit jeder singulären und lokalen Position in einer somatisch-affektiven Um-Welt zu affirmieren. Folglich ist in der zeitgenössischen Konstellation auch in Bezug auf die Frage der *pólis* das chorische Erbe des Theaters gegenüber dem protagonistischen entscheidender.

Aus gegenwartsdiagnostischer Perspektive bedeutet das: Vor dem weiträumigen sinngeschichtlichen Hintergrund der technologischen Bedingung ebenso wie im untergründigen Netz der »kleinen Ereignisse«, die sich, wie unsere Theaterorte, in den Maschen zeitgenössischer Machtkonstellationen herausbilden, konturiert sich ein gewissermaßen post-politischer Politikbegriff. Ihm sind »die Unvollendbarkeit und ein

⁶⁰ Ebd., S. 27.

durchgestrichener Anfang eingeschrieben«⁶¹. Er beschränkt sich nicht auf die monolithische Sphäre der staatlichen oder institutionellen Macht, sondern umfasst von vornherein die zahllosen Formen gemeinschaftlichen, je singulär und lokal von Macht und Kritik durchzogenen Tuns.

Damit werden gleich zwei Konstanten des modernen politischen Denkens fragwürdig: einerseits die Ausrichtung des politischen Denkens auf einen Horizont der Verwirklichung, der Ins-Werk-Setzung und der Vollendung, andererseits das nicht nur in den katastrophalen »Hypostase[n] des Nationalen« wirksame, sondern in jeder »Politik der Nation« eingefaltete Identitätsdenken, spreche dieses auch »die Sprache der Staatsbürgerschaft und der Universalität«⁶². Dass das teleologische Denken des Politischen nicht mit 1989 ein für alle Mal überwunden wurde, sondern beispielsweise noch in den Prozessen des *nation building* in den ehemaligen jugoslawischen Ländern wirksam ist, zeigte uns die in Skopje materialisierte Stadt- und Identitätspolitik auf nahezu groteske Weise; und von der protagonistischen Überformung der Vielheit im Mythos waren die nationalistischen Identitätspolitiken in Warschau und Skopje lediglich der buchstäblichste Ausdruck. Dem dänischen Wohlfahrtsideal oder dem kreativkapitalistischen Mythos des »neuen« Berlins schienen identitätsbasierte Gemeinschaftsideale nicht minder eingeschrieben.

Die *pólis*, die die Theaterorte durch ihre vielfältigen Prozesse experimenteller, heterogener und prekärer Gemeinschaftsbildung zu denken geben, wird »nicht länger durch die institutionellen Realitäten, durch die Organisation der Gesellschaft und durch die ritualisierte Staatlichkeit der Politik« monopolisiert, sondern ist »vielmehr der Ort, an dem eine Gesellschaft auf sich selbst einwirkt und ihre Geschichte und die autonomen Gestalten ihres Zusammenlebens selber hervortreibt«⁶³. Der Fokus verschiebt sich vom Institutionellen zum Prozessualen, vom Symbolischen zum Affektischen, vom Souveränen zum Relationalen. Das Politische situiert sich somit nicht mehr in protagonistischen Formationen wie Volk, Nation, Staat oder Partei, sondern in einer heterogenen Vielzahl von Kollektiven, die je eine instabile »Mannigfaltigkeit von Akteuren« versammeln.⁶⁴ Ein politischer Prozess ist aus Sicht der Theaterorte einer, der Prozess bleibt und nicht zu Institution, Gesetz und Macht gerinnt, der »weniger Dauer und Abfolge als Gelegenheit, Begegnung, Ereignen ohne Ankunft« ist, »Kommen *und* Gehen einer Erfassung der Gegenwart als Anwesenheit und Mit-anwesenheit von Möglichkeiten«⁶⁵.

⁶¹ Vogl, »Einleitung«, S. 21.

⁶² Ebd., S. 16f.

⁶³ Ebd., S. 21.

⁶⁴ Hörl, »Die technologische Bedingung«, S. 37.

⁶⁵ Nancy, *Wahrheit der Demokratie*, S. 89.

So wenig, wie ein politischer Prozess auf ein festes Ziel hinausläuft oder von einem zentralen Prinzip regiert wird, wird er von einem Subjekt getragen, das man identifizieren, konstituieren und folglich auch unterwerfen könnte. Sie sind vielmehr die vektorielle Wirkung einer politischen Subjektivität, die mit Michel Foucaults berühmter Formel *il y a de la plèbe*⁶⁶ vielleicht noch präziser beschrieben ist, als mit substantivischen Namen wie Jacques Rancières ›Demos‹ oder der negri-hardtschen ›Multitude‹.⁶⁷ Diese in der jüngeren politischen Theorie erarbeiteten, notwendigerweise vielfach variierten und systematisch immer wieder neu konfigurierten Bezeichnungen zielen zwar ebenfalls darauf, die Desubstantialisierung des Politischen sagbar zu machen. Doch anders als der bezeichnenderweise erst spät beachteten, mit dem partitiven, also buchstäblich zersetzenden *il y a de ...* arbeitenden Formulierung Foucaults⁶⁸ gelingt es ihnen nicht, das Substantivische als grammatisches Äquivalent des Substantiellen abzustreifen.

Allen drei Begriffen würden wir nachsagen, dass sie gegenüber den koexistentialontologischen Denkbewegungen Jean-Luc Nancys – darunter das adjektivische »Mit« und dessen verbale Modulation »singulär plural sein« – eine materialistisch-agonistische Schärfung vornehmen. Strukturell entspringen sie aber dem gleichen Anliegen: das, was wir hier vom Theater aus als Gouvernemental-, Umweltlich- und Spektral-Werden der Politik bezeichnen, sagbar zu machen. Nancy hat Umfang und Einsatz dieses ›epochalen‹ Anliegens kurz nach der ›Epochenwende‹ 1990 auf den Punkt gebracht, als er schrieb:

Die »Mit-Teilung« bildet nicht in demselben Sinn eine Voraussetzung wie eine ursprüngliche gemeinschaftliche Substanz – »Menschheit« oder ein bestimmtes »Volk« etwa – oder wie eine Subjektivität. Sie ist weder »zugrundeliegend« noch »vorausgehend«. [...] Ich könnte auch sagen: Die Mit-Teilung schreibt sich, das gemeinsame Erscheinen schreibt sich. Aber wir dürfen uns nicht der Illusion hingeben, das sei schon eine »Antwort«. Es zeigt – zeigt *uns* -, was an Arbeit noch vor uns liegt.⁶⁹

Wenn Grund, Ziel, Horizont und Subjekt abhanden gekommen sind, und deutlicher denn je hervortritt, dass das Politische sich nicht repräsentieren, instituieren oder konstituieren lässt, sondern sich *zwischen* vielen »einzelnen punktuellen Dasein« ereignet – »gemeint ist das Interesse (die Wichtigkeit) des *inter-esse* (zugleich als ›dazwischen sein‹, ›getrennt sein‹,

⁶⁶ Auf Deutsch wiedergegeben mit »es gibt ›etwas‹ Plebejisches«, vgl. Foucault, »Mächte und Strategien«, hier S. 542.

⁶⁷ Vgl. namentlich Rancière, *Das Unvernehmen* sowie Michael Hardt/Antonio Negri, *Commonwealth*, Cambridge (Mass.), London: Belknap Press of Harvard University Press 2011.

⁶⁸ Neben Maria Muhle, deren Kommentar zum »rand-ständige[n] Begriff« der Plebs in Foucaults Machtanalytik erstmals von der *Vierten Welt* in Berlin veröffentlicht wurde, hat auch Isabell Lorey einen »Versuch, das Plebejische zu denken«, im Anschluss an Foucault und mit Blick auf die »Fliehkraft« zeitgenössischer Kritikbewegungen verfasst. Vgl. Maria Muhle, *Plebs Invicta. Die Wiederkehr der Plebs*, http://www.viertewelt.de/text/flugblatt_5.html, (09. 07. 2020) und Isabell Lorey, »Versuch, das Plebejische zu denken. Exodus und Konstituierung als Kritik«, in: *EIPCP / transversal multilingual webjournal*, 04/2008, <https://transversal.at/transversal/0808/lorey/de?hl=Paolo%20virno>, (09. 07. 2020). Verwiesen sei außerdem auf die zentral mit dem Thema der Plebs befasste Arbeit des französischen Philosophen Alain Brossat, die auf Deutsch in Alain Brossat, *Plebs invicta*, aus dem Französischen von Maria Muhle, Berlin: August 2012 vorliegt.

⁶⁹ Nancy, »Das gemeinsame Erscheinen«, S. 186.

›sich unterscheiden‹, ›unter anderen sein‹, ›teilhaben‹)⁷⁰ –, dann entsteht für das eben an Verfassungen, Identitäten, Institutionen, Gesetze, Volksgemeinschaften und Herrschaftsinstanzen gewohnte Denken ein Sagbarkeitsproblem:

So beginnt sich ein Umriß von »uns«, von unserem gemeinsamen Erscheinen, abzuzeichnen, der keine Figur annehmen kann und der doch weder abstrakt noch fiktiv ist. Es bleibt uns nicht anders übrig, als zu lernen, seine Ränder nachzuziehen. Wir haben kein Modell, keine Matrix für diese Zeichnung oder für diese Schrift.⁷¹

Die Theaterorte, an denen das Politische sich vom Theatralen her als diffuser, uneinheitlicher und pluraler Prozess zeigt, verweisen nicht zuletzt darauf, dass diese Aufgabe, die Ränder des gemeinsamen Erscheinens nachzuzeichnen, keineswegs an Aktualität verloren hat. Sie zeigen aber auch, dass diese Aufgabe in den 30 Jahren, die ihre Entstehungszeit von Nancys Text zumindest zeitgeschichtlich trennen, vielfach und immer wieder angegangen worden ist, in prozessualen Praxis-, Diskurs- und Denkgefügen, experimentellen Anordnungen und ästhetischen Handlungsweisen, wie wir sie von Neapel bis Kopenhagen angetroffen haben.

Hat sich inzwischen im philosophischen Diskurs die sogenannte politische Differenz als Begriff und Denkfigur etabliert⁷², um den Unterschied zwischen der institutionellen und gesellschaftlichen Sphäre der Politik einerseits und dem Politischen, der ›fliehenden‹ Erfahrung von Pluralität andererseits, denk- und sagbar zu machen, stellen sich uns die prekären Theaterorte als Kontexte dar, in denen sich die grundsätzliche Erfahrung des *Mit*, »des Unendlichen und des Gemeinsamen«⁷³, vom Theater ausgehend immer wieder singulär sagt, zeigt, auffaltet, entrollt. Außerdem dekliniert sie sich in konkreten Bewegungen der Kritik – die »gegenläufige, befreite Energie«⁷⁴ jedes einzelnen Kontextes haben wir in der jeweiligen Topographie einzufangen versucht. Da das »Soziale [...]immer größer als das [ist], was je gegenwärtig sein kann«⁷⁵, ist diesen »plebejischen Momenten und Figuren« tatsächlich nur »anhand der Phänomenologie ihrer Erscheinungen« beizukommen. Dies haben wir auf unseren Reisen zu den Theaterorten, den physisch-geographischen und den schriftlich-gedanklichen, sechsfach zu tun versucht.⁷⁶ Nach der Lehre fragend, die aus diesen Erfahrungen der prekären Theaterorte auf politischer Ebene zu ziehen ist, könnten wir sagen: Die Theaterorte sind politische Räume, weil wir in ihnen in mannigfaltigen und unbedingt praktischen Weisen üben, »›unter dem freien Himmel der Geschichte‹ aufzutreten«⁷⁷.

⁷⁰ Ebd., S. 192.

⁷¹ Ebd., S. 196.

⁷² Vgl. dazu z.B. Marchart, *Die politische Differenz*.

⁷³ Nancy, *Wahrheit der Demokratie*, S. 36.

⁷⁴ Foucault, »Mächte und Strategien«, hier S. 542.

⁷⁵ Morris, »Thesen zur neuen Öffentlichkeit«, S. 118.

⁷⁶ Vgl. Muhle, *Plebs Invicta*.

⁷⁷ Etzold, »Revolution ohne Szene«, hier S. 192.

Wahrheit der Demokratie

Wir sagten vorhin, dass die Versammlungspraktiken der Theaterorte in ihrer präfigurativen Dimension die Frage eröffnen, was Demokratie jenseits der bestehenden politischen Ordnung heißen könnte. Tatsächlich lassen sich in den Praktiken und Diskursen der Theaterorte Momente und Dynamiken nachzeichnen, die über die offensichtlich in Krise geratene politische Ordnung in Europa und ihre Konstanten der repräsentativen Demokratie, der sozial-liberalen Marktwirtschaft und der Nationalstaatlichkeit hinausweisen. Denn das Hervortreten der affektiven, relationalen, umweltlichen Dimension im politischen Feld, das die Theaterorte gleichsam symptomatisch anzeigen, erschüttert die Ordnung des politischen Diskurses. Politische Kategorien wie »Nationalstaat, Volk, Grenze, Bürger oder Souveränität«⁷⁸, aber auch Demokratie, Teilhabe und Öffentlichkeit, die in der Vergangenheit als mehr oder weniger gesetzt gelten konnten, stehen durch das Gouvernemental- und Spektral-Werden der Politik zur Disposition.

Deswegen fordert Judith Revel in ihren Überlegungen zu einer Ontologie des Kommunen »Kategorien auf der Höhe dessen, was [die eigene Zeit] zu denken gibt«, und hält fest:

Die begrifflichen Formen, in denen die politischen Subjektivitäten gedacht worden sind – und in denen wir schlicht und einfach zu denken gelernt haben – sind nicht auf immer und bis in alle Ewigkeit gültig. Und wenn wir heute in der Lage sind, die Geschichte von Begriffen wie Nationalstaat, Volk, Grenze, Bürger oder Souveränität in der Moderne zu erzählen, so müssen wir uns ebenso fragen, ob sie noch gültig und aktuell sind. Und hier fangen die Probleme an. Wir sind uns generell einig – seit 1968, könnten wir der Bequemlichkeit halber sagen, oder seit jenem berühmten November 1989, in dem nicht nur eine Mauer zusammenbrach, sondern auch eine Art, die Welt darzustellen – wir sind uns generell einig, dass wir es mit einem Übergang zu einem anderen Aufteilungsmuster [grille de ›découpage‹] und zu einer anderen Intelligibilität des Realen zu tun haben, mit einer anderen politischen Grammatik. Uns darüber einig zu werden, wie dieses Muster begrifflich zu fassen ist, sind wir hingegen sehr viel weniger geneigt. (68f.)

Wir wollen hier nun noch etwas näher untersuchen, welche konkreten, dezidiert experimentellen, punktuellen und poetischen Antworten die Theaterorte auf diese Frage geben: *Wie* jenen neuen, anderen Bezug auf das Politische, der vielleicht tatsächlich zum ersten Mal in den Widerständen der Jahre 1968 und 1989 aufscheint, sag- und sichtbar machen? Die *präfigurative* Praxis der Theaterorte, von der im Vorangegangenen schon kurz die Rede war, sucht für diesen Bezug neue Begriffe und Praktiken, die bereits in der gegenwärtigen Welt Anwendung und Sinn finden können, vor allem aber punktuell und notwendigerweise unvollständig ein mögliches Kommendes eröffnen. In den vielfältigen Darstellungs- und Aushandlungsprozessen der Theaterorte werden Praktiken und Begriffe erfunden, die dazu beitragen, jener ›anderen Grammatik des Politischen‹ Gestalt zu verleihen.

⁷⁸ Revel, »Construire le commun: une ontologie«, S. 68f. Alle Übersetzungen aus diesem Text L.S. Seitenbelege im Folgenden in Klammern hinter dem jeweiligen Zitat.

Von den Versammlungspraktiken, die sich in der einen oder anderen Form an jedem der Theaterorte wiederfinden, war bereits ausführlich die Rede. Ohne Zweifel tragen diese Praktiken demokratische Züge, insofern sie allgemein offen sind und es ermöglichen, eine Vielzahl von Stimmen zu hören. Inwiefern unterscheiden sie sich darin aber von den Formen der Demokratie und Volkssouveränität, die das politische Denken der Moderne hervorbrachte und die die politischen Institutionen Europas seit geraumer Zeit reproduzieren?

Die assembleistischen Selbstregierungsformen von *Asilo*, *Embros*, *Green Park* und *Kino Kultura* wurden uns einhellig als prekäre, langwierige und konfliktträchtige Prozesse beschrieben, denen keineswegs automatisch der vermeintliche Erfolg eines Fortdauerns in der Zeit, einer Ausdehnung im Raum oder einer symbolisch-institutionellen Konsolidierung beschert ist. Demgegenüber werden die Erfahrungen des Verhandelns, Konfrontierens, Aushaltens, Durchhaltens und nicht zuletzt Verlierens, denen sich die Mitwirkenden solcher Versammlungen aussetzen, zwar oft als widersprüchliche und nicht selten frustrierende Herausforderungen erinnert, vor allem aber als wichtige Lektionen und potentiell widerständige Subjektivierungsweisen wertgeschätzt. Sie verlangen von den Sprechenden eine »im jeweiligen Hier und Jetzt beständig neu aufzunehmend[e] Arbeit am Selbst, das zugleich nicht außerhalb eines ›wir‹-Bezugs zu denken ist«⁷⁹. Wer in diesen Versammlungen verkehrt, durchläuft notwendig »ein riskantes Moment« (295), muss Angreifbarkeit, Alterität, Konflikt und Dissens aushalten und als Bruchlinien innerhalb eines im doppelten Sinne geteilten – gemeinsamen und zerklüfteten – Raums annehmen. Wer in ihnen erscheint, exponiert sich, erfährt die eigene als eine Stimme unter vielen anderen, von denen sie über-, ver- oder bestimmt werden kann. Die Erfahrung des Exponiertseins macht Verletzbarkeit als Kondition bewusst, ebenso wie sie verdeutlicht, dass es nicht eine einzige, universelle oder objektive, sondern viele, singuläre und lokale Wahrheiten gibt. Indem diese Konstellationen Wahrheit als situative Angelegenheit zu denken geben, eröffnen sie die Möglichkeit eines »unverhüllten, offenen und nicht-rhetorischen Sprechens« ebenso wie die »Gefahr des Geschwätzes« (297). Die geschaffenen Redesituationen weisen mithin *parrhesiastische* Züge auf, insofern sie »einem streitsamen Miteinander« stattgeben, das »im Rahmen protagonistischer Ego-Logiken unmöglich ist« (299). So wird die unauflösliche Vielheit, Heterogenität und Widersprüchlichkeit als das eigentlich Politische im Sozialen affirmiert und zum zentralen Einsatz singulär-pluraler Subjektivierung gemacht.⁸⁰

⁷⁹ Kirsch, *Chor-Denken*, S. 293. Seitenbelege im Folgenden in Klammern hinter dem jeweiligen Zitat.

⁸⁰ Zur parrhesiastischen Rede und ihrer Verbindung zum Chor vgl. ebd. S. 287-301. An dieser Stelle wäre es weiterhin interessant, im Rahmen dieser Arbeit aber nicht leistbar, die Verbindungslinien der dissens-orientierten Gesprächspraxis zu

Besonders nachdrücklich verweisen auf das Konflikthafte im Sozialen die Ästhetik und Institutionspolitik des *Teatr Powszechny*. Hier wird am deutlichsten, wie ein Theaterort Gemeinschaft als von Konflikten, Brüchen, Diskontinuitäten und Antagonismen durchzogenes Terrain adressieren und buchstäblich aufrufen kann. Das gleichermaßen im Saal wie vor dem Theatergebäude versammelte Publikum teilt sich in gegnerische Lager und miteinander unvereinbare Positionen auf, und teilweise mündet dies sogar in physischen Ausschreitungen – dann aktualisiert sich gewissermaßen die »omnipräsente Möglichkeit des Antagonismus«, die dem Sozialen als radikaler Differenz innewohnt.⁸¹ Das Theater bemüht sich hier um die Eröffnung und Kultivierung eines Raums, in dem das Erscheinen dieser Konfliktlinien möglich ist und nicht, wie im autoritären Gegenentwurf der offiziellen Politik in Polen, systematisch unterdrückt oder geleugnet, das Gewaltpotenzial dadurch aber untergründig geschürt wird. Auch innerhalb des Theaterbetriebs sollen solche signifikanten Differenzen bestehen können, wie es der Umgang der Theaterleitung mit den drastischen Vorbehalten zeigt, die die Mitarbeitenden gegenüber den provokanten künstlerischen Arbeiten und Inhalten hegen. Wir begegnen im *Teatr Powszechny* also einer Haltung, die situative Differenz und Konflikt als Wesenszüge des Sozialen affirmiert und darum weiß, dass man »das Politische in seiner antagonistischen Dimension nicht zum Verschwinden bringen [kann], indem man es einfach leugnet oder wegwünscht«⁸².

In ähnlicher, wenn auch weniger eklatanter Weise, bildet *Kino Kultura* einen Raum, in dem Heterogenitäten und Ungleichzeitigkeiten koexistieren und als solche erscheinen können, während sie von der offiziellen, homogenisierenden und repräsentationslogischen Stadtpolitik buchstäblich ausradiert werden. Die hier geleistete Arbeit ist eine Arbeit des Differenzierens und Ungleichmachens: Vehement wird die im neuen Stadtbild Skopjes materialisierte Behauptung von ethnischer oder kultureller Homogenität zurückgewiesen und die Verschwisterung der nationalistischen Stadt- und Gedächtnispolitik mit kapitalistischen Profitunternehmen denunziert. Der Logik der allgemeinen Äquivalenz, die hier gewissermaßen gleich doppelt wirksam ist, wird kraft einer disseminativen

den Moment des *agón* sowie zu postmetaphysischen Lesarten des Tragischen als »Rede gegen Rede« (Hölderlin) oder »Mit-Teilung« (Nancy) auszuloten.

⁸¹ Chantal Mouffe, *Agonistik. Die Welt politisch denken*, aus dem Englischen von Richard Barth, Berlin: Suhrkamp 2014, S. 21. Nicht zu unrecht erinnert Mouffe in ihren Ausführungen zur Agonistik immer wieder an Carl Schmitt. Dessen »Begriff des Politischen«, der auf der »Unterscheidung von *Freund* und *Feind*« basiert, »entdeckt« gewissermaßen die Differenz als zentrales strukturelles Moment und paradoxes »Wesen« des Politischen – auch wenn Schmitts Text, wie Jacques Derrida ausführlich gezeigt hat, das Differenzielle der Differenz, d.h. den eigentlichen »Coup« ihrer Entdeckung, sofort wieder selbst im Register der Identifizierung und der Reinheit verdeckt und damit der Instrumentalisierung seiner Theorie durch die völkische und nationalsozialistische Ideologie den Weg bereitet. Diesseits dieser »identitären« Schließung aber bleibt Schmitts »Begriff des Politischen« für alle differenzlogischen Ansätze der politischen Theorie bis heute maßgeblich. Vgl. Carl Schmitt, *Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien*, Berlin: Duncker & Humblot 2015, S. 20-78 und Derrida, *Politik der Freundschaft*, darin insbesondere Kapitel 5 »Von der absoluten Feindschaft. Die Sache der Philosophie und das Gespenst des Politischen«, S. 158-230.

⁸² Mouffe, *Agonistik*, S. 24.

Organisationspraxis widersprochen, die das Aushalten und Aushandeln von Konflikten und Spannungen – zwischen der Stadt, den privaten Eigentümern des Gebäudes, den unterschiedlichen Trägerinstanzen des Projekts, dem mitwirkenden Publikum – zur alltäglichen Aufgabe erklärt.

Kino Kultura und *Teatr Powszechny* tragen ästhetische, räumliche und institutionspraktische Konkretionen in einen Raum ein, der durch essentialistische Identitätspolitik homogenisiert und geglättet wird. Die konstituierenden Versammlungen von *Asilo*, *Embros* und *Green Park* laufen dem universellen Vernunftideal eines dialektischen Aushandlungsprozesses zuwider und öffnen stattdessen die Wahrnehmung für die vorgängige Zerklüftung jedes sozialen Raums. Dieser Fluchtlinie folgend, können wir außerdem sagen, dass die publikumszentrierte Dramaturgie des *Tårnby Torv Festival* Bruchlinien und Verletzbarkeiten unter der glatten Oberfläche des vermeintlich glücklichsten Landes der Welt zutage fördert, während die in der *Vierten Welt* gepflegte Verweigerungshaltung gegenüber der vernetzten Projektepolis die Glätte zeitgenössischer Kommunikations- und Produktionsökonomien aufkündigt.

Diese Kerbungen sind politische Handlungen, insofern sie Heterogenität und Differenz als Konsequenzen der grundlegenden Unentscheidbarkeit des Sozialen affirmieren und ihrer durchaus konflikthaften Artikulation in einem »unverhüllten, offenen und nicht-rhetorischen Sprech[e]n«⁸³ Raum geben. Damit weisen sie nicht nur über die nationalistischen oder identitären Hypostasen eines homogenen Gemeinschaftsideals hinaus, sondern auch über das Modell der liberalen Demokratie, dessen zeitgenössische Krise sich wohl tatsächlich genau darauf zurückführen lässt, dass es keinen angemessenen Umgang mit dem Politischen, also dem Konfliktuellen, Differenziellen und Polemischen findet.⁸⁴ Sie öffnen auf eine politische Alternative, die nicht vom Ideal einer universellen Vernunft oder der Kommunikationsfähigkeit der Individuen ausgeht, sondern, um es mit Nancys Worten zu sagen, die *unendliche* Differenzialität des Sozialen anerkennt:

Sich der Öffnung anzunehmen bedeutet, die endliche Einschreibung des Unendlichen zu ermöglichen. Aus dieser grundlegenden Wahl [...] folgt die unvermeidliche Aufhebung der allgemeinen Äquivalenz, die das perpetuierte Unbestimmte ist, anstatt des eingeschriebenen Unendlichen; die Gleichgültigkeit anstatt der bejahenden Differenz, die Toleranz anstatt der Konfrontation, das Grau anstatt der Farben.⁸⁵

Erinnern wir uns an die Bilder der sogenannten bunten Revolution, auf denen Skopjer Bürger*innen und Aktivist*innen das einheitliche Ockergrau der nationalistischen Monumente im neu arrangierten Stadtraum mit Farbbomben und Wasserpistolen attackieren –

⁸³ Kirsch, *Chor-Denken*, S. 297.

⁸⁴ Vgl. Mouffe, *Agonistik*, S. 24f.

⁸⁵ Nancy, *Wahrheit der Demokratie*, S. 65.

sie sind eine beinahe zu schöne Illustration des Kampfes gegen die allgemeine Äquivalenz. Unmissverständlich sagen sie: Die Lektion der Theaterorte ist eine der Vielheit, der Vielstimmigkeit und der Vielörtlichkeit. In ihrer Konfiguration des *pólis* geht es darum, eine Vielzahl von verschiedenen Räumen zu öffnen, in die sich jeweils *endliche Aktualisierungen eines unendlichen Potenzials* in durchaus konflikthafter Konstellationen entfalten können. Jeder dieser Räume – und mit den Theaterorten haben wir einige gefunden – beherbergt nur eine der unendlich vielen möglichen Deklinationen, und ist damit im Gefüge der vielen Räume singulär. Eine Äquivalenz lässt sich folglich auch zwischen den Räumen nicht herstellen – was unserer Erfahrung entspricht –, wohl aber können Bezugs- und Korrespondenzlinien, Diskontinuitäten und Kontraste aufgezeigt werden. Gleichsam das agonistisch-parrhesiastische Prinzip ausbuchstabierend »sagen« die Theaterorte: »We need spaces, and not only one«⁸⁶.

Affekt und Situation

Ob es sich um die Protestversammlungen vor den Toren des *Powszechny* handelt, um die öffentlichen Verwaltungsplenen von *Asilo* und *Kino Kultura* oder um die publikumszentrierte Dramaturgie des *Tårnby Torv Festivals* – die mannigfaltige Versammlungspraxis der Theaterorte setzt wesentlich darauf, dass eine variable, aber nicht unendliche Zahl von *Körpern* in einem konkreten *Raum* zusammenkommt. Sowohl für die Erfahrung der Heterogenität und Zerrissenheit eines Theaterpublikums als auch für eine kritische Beschäftigung mit Dispositiven von Öffentlichkeit und Gemeinschaft ist die affektische Qualität des körperlichen Empfindens im physisch geteilten Raum entscheidend. Dort, wo die Versammlungen an den Theaterorten Schauplätze, Organe und Subjekte einer kollektiven Selbstregierungspraxis sind, ist die räumliche und zahlenmäßige Endlichkeit, die das Gebot der körperlichen Zusammenkunft mit sich bringt, Voraussetzung des politischen Geschehens.

Noch bevor die Versammlungen diskursive Räume bilden, sind sie also Assemblagen von Körpern, die schon »vor und unabhängig von den Forderungen, die sie stellen, eine Bedeutung«⁸⁷ haben: Vor dem maroden Einkaufszentrum versammelt sich ein Publikum, das anders handelt und in Erscheinung tritt, als es die Alltagschoreographien des normalisierten Stadtraums vorsehen. Im *Asilo* wird, vielleicht zum ersten Mal, sichtbar, wie zahlreich und vielseitig die künstlerische Szene Neapels ist und wie viel unbefreite schöpferische Energie in der Stadtbevölkerung zirkuliert. In *Embros* und *Green Park* wird durch die Versammlung

⁸⁶ Dieser Satz fällt so in Christoph Winklers und Robert Ssempijjas Tanzstück »Bretter, die die Welt bedeuten / Embawo Ezitegeza Ens« (2018). Geäußert wird er hier von dem per Videoporträt vorgestellten ugandischen Tänzer Walter Ruva, der damit die Situation der darstellenden Künste in seinem Land und in der Region umreißt. Aufzeichnung online verfügbar unter <https://vimeo.com/266489534>, hier ab Min. 48:00.

⁸⁷ Butler, *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, S. 12f.

unterschiedlichster Körper sichtbar, dass Prekarisierung zum universellen Regierungsinstrument geworden ist und ebenso den Raum der Stadt wie den des Sozialen zersetzt. In der affektgeladenen Stimmung im Premierenpublikum von »The Curse« vibrieren Spannungen, die die polnische Gesellschaft weit über den Theatersaal hinaus betreffen, und in den kleinen, nahezu intimen Publikumskonstellationen der *Vierten Welt* öffnet sich eine gegenüber der Oberflächenkommunikation der Projektpolis andere Erfahrungsqualität.

Die Theaterorte präfigurieren also ein Gemeinwesen, in dem der somatisch-affektiven, vordiskursiven Dimension ein hoher politischer Stellenwert eingeräumt wird. Auf diese Entfernung vom stärker diskursiv und rational geprägten Dispositiv der repräsentativen Demokratie hat Judith Butler im Anschluss an und in Abstoßung von Hannah Arendts Begriff des Erscheinungsraums wie folgt hingewiesen:

Wenn wir den Begriff des Erscheinungsraumes fruchtbar machen wollen, *um die Macht und Wirkung der öffentlichen Demonstrationen unserer Zeit zu verstehen*, werden wir die leiblichen Dimensionen des Handelns genauer betrachten müssen: was der Körper braucht und was der Körper kann. Dies gilt in besonderem Maße im Hinblick auf Körper, die sich zusammen in einem geschichtlichen Raum befinden, der aufgrund ihres kollektiven Handelns eine historische Transformation durchmacht: [...] Ich möchte über den Fahrplan nachdenken, mittels dessen wir vom Erscheinungsraum zur gegenwärtigen Politik der Straße gelangen. [...] Wie ist dieses gemeinsame Agieren zu verstehen, das Zeit und Raum außerhalb und entgegen der etablierten Architektur und Zeitlichkeit des Regimes öffnet, das Anspruch auf die Materialität erhebt, auf seine Stützen baut und aus seinen materiellen und technischen Dimensionen schöpft, um deren Funktionen umzuarbeiten? Derartige Aktionen sorgen für eine Neubestimmung dessen, was als Öffentlichkeit und was als politischer Raum gilt.⁸⁸

Was sich dieser Erkenntnis an den Theaterorten noch hinzufügt, ist, dass das somatisch-affektive Moment Praxis- und Wissenskomplexe nach sich zieht, die mit dem aus dem Ritualen stammenden Theater ursprünglich verwoben sind. Das soll heißen, dass Theater als verkörperte und zwingend lokale Wissens- und Praxisform zu den zeitgenössischen Transformationen des Politischen gewissermaßen seinem Wesen nach »etwas zu sagen hat«, zumal es innerhalb der affektiven Neukonfiguration des politischen Raums für die räumliche und somatische Konkretion entsteht.

Denn die benannte affektive Form von Öffentlichkeit entsteht gegenwärtig, wie Rosalind C. Morris in ihrer medienwissenschaftlichen Analyse der Neuen Sozialen Bewegungen gezeigt hat, auch und vor allem »im Nicht-Raum einer vernetzten Welt«⁸⁹. Im globalen Netzwerk sozialer und höchst kapitalträchtiger Medien bildet sich eine ebenfalls präsignifikante Form von Öffentlichkeit heraus, die allerdings einer »politischen Logik, losgelöst von Bestätigung, einer Ökonomie, losgelöst von Territorialität, und einem Sprechen, losgelöst von Beziehung« (127) den Weg bereitet. Gegenüber dieser Form eines affektiven

⁸⁸ Ebd., S. 65f. Hervorhebungen L.S.

⁸⁹ Morris, »Thesen zur neuen Öffentlichkeit«, S. 121. Seitenbelege im Folgenden in Klammern hinter dem jeweiligen Zitat.

politischen Raums, in dem das »anonyme Zirkulieren ihres (digitalen) Bildes in den globalen Medien [...] das Zusammengehörigkeitsgefühl einer Menge« ermöglicht, insistiert in der vielfältigen, radikal lokalen Erfahrung der Theaterorte (und vieler weiterer dezidiert lokaler, begrenzter und analoger Kritikformen) die Möglichkeit einer anderen, gewissermaßen dezidiert ›finiten‹, territorialen Gegen-Öffentlichkeit. Ist

das Gespenst des vernetzten, aber beziehungslosen seriellen Individuums, das allen, die gerade lesen, seine Meinung als Textnachricht schickt, die Dystopie, vor deren Hintergrund die bürgerliche Öffentlichkeit ihre Pseudolösung anbietet (131)[,]

so scheint sich in den singulär-pluralen Räumen der Theaterorte tatsächlich eine »Opposition« zu konturieren, »die keine bloße Exemplifizierung dieser albraumartigen Projektion ist« (ebd.). In begrenzten, analogen Räumen ermöglichen die Theaterorte die Erfahrung von konkreten Körpern im Raum, was auch bedeutet, dass die artikulierten Stimmen den jeweils Sprechenden zugeordnet werden können. Singularität artikuliert sich hier als Lokalität eines Körpers und einer Stimme, die immer schon ein Körper und eine Stimme unter vielen, das heißt in einen pluralen Erscheinungs- und Kommunikationszusammenhang eingebettet sind.

Nun liegt bei dieser Affirmation der somatisch-territorialen Verankerung die Assoziation ›Blut und Boden‹ nicht fern. Wie oben bereits angedeutet, können Versammlungen von Körpern identitär überformt werden, bis hin zur Verklumpung von Gemeinschaft »in ›Volk‹ oder ›Nation‹«⁹⁰. Es bleibt also jederzeit möglich und notwendig, zu fragen, ob und wie

ein Denken des Politischen in Aussicht gestellt [wird], das an der [...] Zersetzung dieser transzendentalen Illusion einer gemeinschaftlichen Totalität arbeitet, um gerade mit der Erinnerung an jene Grenze der Gemeinschaft eine radikale, eine extreme Neigung zu wahren.⁹¹

Wir würden diesbezüglich in der Zusammenschau unserer vor Ort gesammelten Erfahrungen insbesondere eine spezifische ästhetische Tendenz hervorheben. Die entwickelten Strategien des Zeigens, Sehens und Sagens nämlich stützen sich zwar systematisch auf die somatisch-affektive Ebene, affirmieren diese aber als Singularität der körperlich-weltlichen Existenz. Dadurch erscheint das Soziale »als Koexistenz einer Mannifaltigkeit« und »die Rückprojektion unitärer Konzepte« wird vielleicht wirklich unterbrochen.

Namentlich in Tårnby und Berlin sind wir künstlerischen und dramaturgischen Ansätzen begegnet, die vom singulären und situierten Lebenswissen einzelner ausgehen und die Gegenwart so auf vielfältige, aber jeweils konkrete Weise zu denken geben. Während die Künstler*innen des *Tårnby Torv Festivals* die teilweise höchst verschiedenen Lebenswissen der Festivalteilnehmenden im seinerseits stets konkreten, unmittelbaren Umfeld – auf dem Supermarktparkplatz, im Einkaufszentrum, auf Spiel- und Sportplätzen, in Vorgärten und

⁹⁰ Vogl, »Einleitung«, S. 19.

⁹¹ Hier und im Folgenden ebd., S. 19.

Wohnzimmern, im Park – suchten und in theatralen Anordnungen zusammentrugen, ermöglichten verschiedene Formate der *Vierten Welt* eine je konkrete, verkörperte Bezugnahme auf singuläre Erfahrungskontexte nicht nur vor der eigenen Haustür, sondern explizit auch in anderen Ländern und Teilen der Erde. Die hier ausgesprochene Einladung zum öffentlichen Denken ist eine Aufforderung, die Vielfältigkeit des Lokalen – anders gesagt: der Pluralität des Singulären – zu affirmieren, verschiedene situierte Erfahrungen in einen gemeinsamen Denk- und Darstellungsraum zu bringen, sie miteinander zu konfrontieren und in Differenzgefügen erscheinen und sprechen zu lassen. Es artikuliert sich in diesen beziehenden Ästhetiken gewissermaßen ein Begehren, »in dem sich eine wahre Möglichkeit ausdrückt und wiedererkennt, *alle zusammen* zu sein, *alle und jeder Einzelne von allen*«⁹². Dies bedeutet keineswegs, dass sich eine weltumspannende Gemeinschaft präfigurieren würde oder dass die Zuschauenden sich mit den dargestellten Positionen identifizieren müssten – ganz im Gegenteil. Das Publikum findet sich vielmehr »in der Gegenwart einer Bejahung, der daran liegt, sich zuerst jeder Identifizierung zu entledigen«⁹³. *Dass wir viele sind* – nicht mehr und nicht weniger buchstabieren diese Arbeiten auf mannigfaltige Weise aus.

Die Affirmation des Lokalen – und damit können alternativ und gleichzeitig die konkrete physische Umgebung, das Faktum der Subjektivität, die eigene Reichweite sowie situierte Wissens- oder Wahrheitsformen gemeint sein – ist eine Affirmation des Außen, des somatischen Werdensgrundes, der uns bereits in unseren Überlegungen zu Arbeit und Sorge begegnet ist und allem Anschein nach das absolut Andere der allgemeinen Äquivalenz bildet. Affirmiert wird das Endliche gegenüber dem Unendlichen, die konkrete Einschreibung gegenüber der endlosen Glätte, das je singuläre Hier und Jetzt gegenüber dem Globalen, das ›Je-weilige‹ gegenüber dem homogenen ›Man‹. Viele jeweilige Empfinden, viele jeweilige Gegenwarten treten in den verschiedenen Versammlungsformen in Erscheinung. Ihr Zwischen wird Erfahrungsinstanz, Entscheidungsträger und Schauplatz eines Prozesses, in dem sich Gemeinschaft nicht bildet, sondern zeigt: als »›In-der-Schwebe-Sein‹ singulärer Wesen«, die sich »nicht durch diese oder jene Eigenschaft« bestimmen, »nicht durch Zugehörigkeit zu dieser oder jener Menge, sondern gerade dadurch, daß jede[s] davon nur *zugleich* mit eine[m] anderen existiert und sich in dieser Endlichkeiten einem Außen, einem Anderen aussetzt«⁹⁴.

⁹² Nancy, *Wahrheit der Demokratie*, S. 33.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Vogl, »Einleitung«, S. 22f.

Was hieße es nun für eine politische Praxis, die somatische Dimension des Außen zu betonen und sie für den Bereich zu aktivieren, der in der Moderne vielfältige Arten und Weisen – Repräsentation, Identität oder Kapital wären nur einige ihrer Namen – gefunden hat, um sie auszublenden? Was hieße es, einen anderen Weg zu suchen, das Somatische ›politisch‹ zu würdigen, als den der orgiastischen Vereinigung des faschistischen Massenspektakels oder den der biopolitischen und kontrollgesellschaftlichen Gouvernamentalität?

Den Theaterorten, die wir besucht haben, nachzusagen, sie seien ›Laboratorien radikaldemokratischer Praxis‹, ›demokratische Mikrokosmen‹ oder ›Zukunftsschmieden‹, wie es vielleicht in der effektvollen Sprache eines Kulturförderantrags heißen müsste, wäre weder vollkommen abwegig, noch besonders aufschlussreich oder produktiv. Vor allem aber erschiene es uns nicht verhältnismäßig. Allerdings kann man dem Nachdenken über die politische Dimension der Theaterorte Impulse entnehmen, die sich in ein unerschrockenes Nachdenken über Möglichkeit und »Wahrheit der Demokratie«⁹⁵ fortsetzen lassen. Wir können ausgehend von der gegenwärtigen Erfahrung der Theaterorte – und all der anderen Formen kritischer Imagination, die zeitgenössische politische oder künstlerische Bewegungen bilden – nach dem »Geist« fragen, nach dem »Gefühl«, dem »Habitus«, dem »Ethos«, oder dem »Atem« (27; 65), der ein anderes politisches Denken beflügeln und seine Materialisierungen in Praxis, Institution und Diskurs grundieren könnte. Dies erscheint umso möglicher und notwendiger, als mit den politischen, ökonomischen und ökologischen Krisen der vergangenen zwei Jahrzehnte das europäische Projekt und die optimistische Hypothese einer Vollendung der Geschichte in einem globalen, liberal-demokratischen Kapitalismus brüchig und fragwürdig geworden sind.

Zunächst wird aus dem Blickwinkel der Theaterorte ein Gemeinwesen vorstellbar, das sich aus vielfältigen, kleinen Organisationseinheiten zusammensetzt. Sie sind im Lokalen verankert und werden gemeinschaftlich von unten regiert– ein Gemeinwesen, das sich im 1+1+1+1+1+1+1... einer Vielzahl von Orten, Praktiken und Subjektivitäten entfalten und damit von denen, die an ihm partizipieren, verlangen würde, »in der Praxis zu stehen« (65).

Anstatt einer monolithischen, zentralen und von einer elitären Spitze zu einer massenförmigen Basis verlaufenden Organisationsform, wie sie traditionell in den repräsentativen Ordnungen der europäischen Nationalstaaten dominant ist, geben die widerständigen Praktiken und Ereignisse dieser Zeit eine »demokratische Politik« zu denken, die darauf verzichtet, »sich selbst eine Gestalt zu geben«, sondern stattdessen »ein Wuchern von bejahten, erfunden, erschaffenen, vorgestellten Gestalten« (55) erlaubt:

⁹⁵ Nancy, *Wahrheit der Demokratie*, S. 27 u. 61. Seitenbelege im Folgenden in Klammern hinter dem jeweiligen Zitat.

Die Demokratie ist nicht in eine Gestalt zu bringen. [...] Doch sie gebietet (*impose*), den gemeinschaftlichen Raum so zu gestalten, dass man darin die ganze mögliche Fülle der Formen eröffnen kann, die das Unendliche annehmen kann, der Gestalten unserer Bejahungen und Wunschbezeugungen. (56)

Damit verändert sich innerhalb des demokratischen Dispositivs nicht nur die Vorstellung dessen, was die Politik als Sphäre einer durch Wahlen eingesetzten Herrschaftsinstanz und ihrer Institution zu leisten hat – nämlich das Wuchern verschiedener Räume zu ermöglichen –, es verändert sich auch die Vorstellung dessen, was Souveränität des Volkes bedeuten kann und muss. Ebenso wenig wie sich das Volk als Subjekt konstituieren kann, sondern vielmehr als unendliche Pluralität der Singularität gestaltlos bleibt, ebenso wenig kann seine Souveränität in einem exkludierenden oder hierarchisierenden Herrschaftsverhältnis sich ausdrücken, wie es noch im repräsentativen Dispositiv der parlamentarischen Demokratie gilt:

[N]icht zu vergessen also, dass das »Gemeinsame«, der *Demos* nur unter einer Bedingung der Souverän sein kann, die ihn gerade von der souveränen Übernahme des Staates und welcher politischen Form auch immer unterscheidet: das ist die Bedingung der Demokratie. (64)

Gegenüber den Weisen, in der das repräsentative Demokratiemodell, aber auch seine vermeintliche Radikalisierung, die deliberative Demokratie, die Souveränität des Volkes konzipieren – nämlich im ersten Fall als Mehrheitsverhältnis individueller Einzelinteressen, im zweiten als Entfaltungsprozess einer universellen Vernunft –, legen die Versammlungs-, Entscheidungs- und Darstellungspolitiken der Theaterorte präfigurativ eine demokratische Praxis nahe, die das Konfliktuelle und das Affektische, aber auch das Somatische und Situative im Sozialen affirmiert und ihre Artikulation als unabschließbaren und notwendigen Prozess betrachtet. Am Horizont eines agonistisch-parrhesiastischen Verständnisses demokratischer Aushandlungs- und Teilhabeprozesse konturiert sich die »Möglichkeit einer Veränderung des Paradigmas der Gleichwertigkeit«. An dieser Möglichkeit hängt laut Jean-Luc Nancy das »Schicksal der Demokratie« (52):

Eine neue Ungleichwertigkeit einzuführen, die natürlich weder die der wirtschaftlichen Beherrschung [...], die der Feudalisten und Aristokratien, noch die der Regimes göttlicher Erwählung und göttlichen Heils, und auch nicht die der Geistigkeiten, der Heroismen oder der Ästhetismen ist – das ist die Herausforderung. [...] Niemals ein »alles ist gleich viel wert« – Menschen, Kulturen, Worte, Glauben –, sondern immer ein »nichts ist gleichwertig« [...]. Jeder – jedes singuläre »eines« von einem, von zwei, von vielem, von einem Volk – ist einzig in einer Einzigartigkeit, einer Singularität, die unendlich *verpflichtet* und die *sich selbst verpflichtet*, in die Tat, in Arbeit umgesetzt, ins Werk gesetzt zu werden. (52ff.)

Der entschiedene Austritt aus Äquivalenzlogiken – und damit auch und vor allen Dingen aus der Logik des Kapitals – wäre die grundlegende Geste dieser demokratischen Praxis, die Nancy schlicht »Wahrheit der Demokratie« nennt (vgl. 14), als käme diese gerade in der

Unauflösbarkeit, Unabschließbarkeit, Unmöglichkeit des sozialen Prozesses, gleichsam auf paradoxe Weise, zu sich selbst.

Namentlich Donna Haraway hat darauf hingewiesen, dass diese Fluchtlinien aus dem Kapitalozän, dem Zeitalter des Kapitals, auch aus dem Anthropozän, dem Zeitalter des Menschen, hinausweisen.⁹⁶ Hierin liegt die dritte demokratische Lehre, die unserem Eindruck nach aus den Erfahrungen der Theaterorte zu ziehen ist. Arbeiten sie explizit ausgehend vom Lokalen, Somatischen und Singulären, und somit auch ausgehend von Konflikt und Ungleichwertigkeit, zeigen sie nachdrücklich, dass »Politik in dem Zwischen-den-Menschen, also durchaus *außerhalb des Menschen*«⁹⁷ entsteht. Den Nachsatz dieser arendtschen Bestimmung ernster nehmend, als seine Autorin es möglicherweise ermessen konnte, gibt sich zaghaft, aber in Resonanz mit unseren Überlegungen zu Oiko-logie und Umweltlichkeit doch deutlich spürbar, ein Politikbegriff zu denken, der nicht nur das *Individuum*, sondern den *Menschen* als zentrale Bezugsgröße übersteigt.

⁹⁶ Vgl. insb. das Kapitel »Tentacular Thinking. Anthropocene, Capitalocene, Chtulucene« in Haraway, *Staying with the trouble*, S. 30-57.

⁹⁷ Arendt, *Was ist Politik?*, S. 11.

Ein Jahr lang war die Zeitungsfabrik im Athener Stadtviertel Psirri das, was sie seit ihrer Schließung in den Achtzigerjahren, also weit vor der Gentrifizierung der ehemaligen Arbeitergegend, hätte sein sollen, hätte die kommunale und nationale Kulturpolitik nicht einmal mehr das Versprechen gebrochen: ein Theater. Während seiner Besetzung versammelte das *Embros* Abend für Abend die, die schon da waren: Menschen, die in Athen leben und die in den Versammlungen eine Chance sahen, einen neuen öffentlichen Geist zu stiften, sich um ihre Stadt und das Zusammenleben darin zu sorgen, ihre Wünsche und Bedürfnisse im vielstimmigen Gefüge ihrer Mitbürger hörbar zu machen, einen Raum des gemeinsamen Erscheinens einzufordern. Als die *Embros*-Besetzung nach gut einem Jahr ein Ende fand, waren unzählige Exemplare der Gebäudeschlüssel im Umlauf, unauffindbar verstreut unter den vielen, die teilhatten. Nicht wenige der Teilnehmenden kamen wieder, um knapp zweieinhalb Jahre später das alte Café am Rande des Stadtparks zu besetzen, sich seines verfallenen Gebäudes und dessen Umgebung anzunehmen und beide vielseitig zu bespielen. Das vorgefundene Terrain hier war rauer als das der verlassenen Theaterfabrik, doch auch durchlässiger, offener, weniger festgelegt. Am Rande der ausufernden Grünfläche wirkte das kleine, heruntergekommene Café mit seiner runden Öffnung nach oben wie ein Aussichtspunkt in die Landschaft. Zwei Jahre hielt sich die wiederum konturlose, vielgestaltige Gemeinschaft hier auf, bis die städtischen Institutionen durchgriffen und den Ort zurückforderten. Als hätten sie es geahnt, dass es eines Tages heißen würde, auch diesen Ort aufgeben zu müssen, veranstalteten die in *Green Park* versammelten Kunstschaaffenden im Sommer 2016 ein Festival, das buchstäblich den Auszug probte. Wesentlich vergänglich in der Zeit, auf ein Dutzend Festivaltage beschränkt, zog die *Do it Yourself Biennial* vom Park

gen Hafen, verließ die Immobilie ebenso wie die Stadt, schließlich sogar das Festland. Unter dem freien Himmel der Insel Kythera, auf ihren Kiesstränden und Felsgründen brauchte es keine Einrichtung mehr, keinen geschlossenen Raum, keine Sorge um ihn, keine Praxis des Wohnens. Aus dem Gespräch der Teilnehmenden ergab sich das Festival Tag für Tag neu, Morgen für Morgen wurde beschlossen, wie der Tag zu gestalten war. Als sie die Insel verließen, blieben keinerlei Spuren.

Diese Anekdote aus Griechenland sei zu Beginn unserer dritten und letzten topologischen Bewegung in Erinnerung gerufen, da sie buchstäblich vor Augen führt, was sich als strukturelle Tendenz an allen prekären Theaterorten abzeichnet und was die vorangegangenen Überlegungen unmissverständlich gezeigt haben: Die topologischen Figuren von *oĩkos* und *pólis*, die in bestimmten Konfigurationen und in einer vermeintlich grundlegenden Zweiheit die abendländische Geschichte prägten, reichen letztlich nicht aus, um die in den Theaterorten, ihren Praktiken und Begriffen materialisierte Erfahrung einzufangen. Denn die heterogenen sozialen Gefüge, die sich an den verschiedenen Orten jeweils auf Zeit zusammenfinden, entsprechen weder dem Bild der Familie, noch dem eines durch Herkunft geeinten Volkes oder einer irgendwie anders gearteten politischen Gemeinschaft, die sich durch eine Verfassung oder ein Gesetz ihren Namen gab. Das zeitweilige Erscheinen und Verweilen an einem Ort, der einer geteilten Sorge, nicht aber einem Gesetz oder einer festen Ordnung unterstellt wird, führt weder in einen Haushalt, noch in eine Institution. Schließlich sprengt die Praxis des Ortsbezugs selbst, als wesentlich bezügliche, responsive und ästhetische Existenzform, jede Vorstellung von Welt und Dasein in *Innenräumen*, mögen diese nun in den ›eigenen vier Wänden‹ oder ›intra muros‹ liegen. Somatisch, umweltlich und singulär-plural führen die Erfahrungen der prekären Theaterorte ins offene Außen.

the missing link

Annehmend, dass sich an den Theaterorten ein Teil dessen kristallisiert, was man die zeitgenössische Erfahrung nennen kann, müssen wir davon ausgehen, dass die mit *oïkos* und *pólis* assoziierten Raumvorstellungen, Begriffsarsenale und Strukturprinzipien auch zur Beschreibung dieser Erfahrung nicht zulänglich sind. Die Theaterorte zeigen, wie in der zeitgenössischen Konstellation etwas insistiert, das sowohl über den geschlossenen Bereich des *chez soi*, des Haushalts und des Haushaltens, also auch über die Mauern der Stadt, über ihr institutionelles Gerüst, über ihr Gesetz und ihr Gemeinwesen hinausweist. Die

Kategorien und Spaltungen, die das moderne politische Denken [...] Jahrhunderte lang strukturiert haben, [...] die Gegensätze zwischen Privat und Öffentlich, zwischen Individuum und Polis, zwischen dem Partikularen und dem Universellen, zwischen den Kulissen der domestischen Welt und dem Theater der reinen gesellschaftlichen Repräsentation,¹

sind dieser Konstellation nicht mehr angemessen. Tragen wir, um diesem Eindruck nachzugehen, noch einmal die Elemente zusammen, die uns in dieser Arbeit vermuten ließen, dass die binäre Logik zurzeit einen historischen Endpunkt erreicht. Tatsächlich konnten wir sowohl im Bereich des *oïkos* als auch im Bereich der *pólis* unzählige Überschüsse ausmachen, die die Obsoleszenz des dichotomischen Modells anzeigten, und zwar sowohl aufseiten der Macht, als auch seitens der Kritik.

Entgrenzung des oïkos

Von unserem ersten Reflexionsplateau aus betrachtet gaben die Theaterorte die für das bürgerliche Zeitalter charakteristische Entgrenzung des *oïkos* zu denken, die gegenwärtig in der nahezu vollständigen Unterwerfung des politischen Raums unter sein Gesetz, in der weltweiten Integration des Kapitalismus², sowie in der daraus resultierenden Ökonomisierung sämtlicher Lebensbereiche eine Art Paroxysmus erreicht. Im technologisch gestützten Weltinnenraum des Kapitals ist der Raum des *oïkos* derart ins Unendliche gedehnt, dass Entfernungen aufgehoben, Körper von ihren Umgebungen abgelöst und lokale Differenzen ins Regime der allgemeinen Äquivalenz eingeschmolzen werden. Auf der Ebene des Sozialen und der Subjektivität führt dies zu Vereinzelungs-, Fragmentierungs- und Entleerungserfahrungen, die der ursprünglichen Begrenztheit des *oïkos* als Raum des *Bei Sich*, der Sorge für und um das verletzbare Leben sowie des verwandtschaftlichen, intergenerationellen und nachbarschaftlichen Verhältnisses zuwiderlaufen. Im glatten, grenzenlosen Raum des Kapitals ist *oïkos* gleichsam paradoxer Weise unendlich ausgedehnt und aufgehoben.

¹ Revel, »The Common«, S. 23. Übersetzung L.S.

² Vgl. Félix Guattari, *Die drei Ökologien*, aus dem Französischen von Alec A. Schaerer, Wien: Passagen 1994, S. 42ff.

Demgegenüber versuchen zeitgenössische Kritikformen, zu denen wir auch die Theaterorte zählen, Praktiken zu entwickeln, die der Subjektivität, dem Sozialen und der Umwelt Sorge tragen und damit genau jene Bereiche in Acht nehmen, die von der Totalisierung des *oĩkos* im »Weltweit Integrierten Kapitalismus«³ besonders in Mitleidenschaft gezogen werden. In einer dreifachen »Wendung auf die Kräfte des Außen«⁴ – der psycho-somatischen, der sozialen und der physischen Umwelt – tragen diese Praktiken dem glatten Raum einer gänzlich ökonomisch gewordenen Welt vielörtlich und jeweils lokal eine ökologische Perspektive ein. Hierbei wird das Umweltliche und mit ihm der Bezug als solcher zum Ausgangs- und Fluchtpunkt eines überindividuellen, prekären Lebens.

Weder die technokapitalistische Entgrenzung des *oĩkos* hin auf die globale Welt, noch die ihr gleichermaßen entspringende wie zuwiderlaufende Wendung auf das Lokale, Somatische und Prekäre der Subjektivität, des Sozialen und der Umwelt sind innerhalb des klassischen *oĩkos*-Denkens zu fassen. Vielmehr zeigen sie an, wo überall die klassische topologische Grundfigur überschritten wird, ist doch Sorge nicht gleich Arbeit, Lokalität nicht gleich Privatheit, Somatizität nicht gleich Intimität, oder, aufseiten der Macht, Kapital nicht gleich Haushalt, Vernetzung nicht gleich Beziehung, Ökonomie nicht automatisch Finanz. Es braucht zur Beschreibung der ästhetisch-ethischen Existenz, die in den Nischen des »Weltmarkt-Imperiums« wie »Unkraut«, wie »Ungedanken« wuchert, ein Vokabular, das von der Bezüglichkeit selbst Rechenschaft zu geben weiß.⁵

Aushölung der pólis

Auf dem zweiten Plateau unserer Überlegungen erschien uns die zeitgenössische Stadt als Resonanzraum der globalen Techno-Kapital-Polis. Hier konnten wir beobachten, wie die aus dem bürgerlichen Zeitalter übernommenen politischen Institutionen den Erfahrungen der global und technisch gewordenen Welt nicht mehr entsprechen können und sich das jahrhundertlang durch sie gestützte und gerahmte Gemeinwesen zersetzt. Die hyperindustrielle Aneignung der technologischen Revolutionen, die Verschärfung sozialer Differenzen auf globaler Ebene, die zunehmende klimatische Bedrohung und die von diesen Entwicklungen bedingten transkontinentalen Migrationsbewegungen fordern die herkömmliche politische Ordnung der europäischen Nationalstaaten heraus. Sie führen ihre hegemoniale Herrschaftsform, die repräsentative Demokratie, in die Krise und sprengen den technischen, sozialen und subjektiven Rahmen der kommunikativen Öffentlichkeit. Historisch *intra muros* der bürgerlichen Stadt, ihrer Institutionen, Infrastrukturen und Symbolwelten

³ Ebd., S. 42.

⁴ Kirsch, *Chor-Denken*, S. 172.

⁵ Vgl. Guattari, *Die drei Ökologien*, S. 11 und 14. Seitenbelege im Folgenden in Klammern hinter dem jeweiligen Zitat.

eingehgt, drängt die politische Erfahrung in der global und technologisch gewordenen Welt über Ordnung und Diskurs der *pólis* hinaus, ruft nach anderen Formen des Zusammenseins und seiner Organisation.

Im Bereich der Kritik, den wir an den prekären Theaterorten betreten, geht es folglich um nicht weniger als um »eine gewaltige Neukonstruktion des sozialen Räderwerks [...], um der vom Weltweit Integrierten Kapitalismus erzeugten Verwüstung die Stirn zu bieten« (60). Allein die Erfahrung der besuchten Theaterorte, ihrer institutionellen, diskursiven und ästhetischen Praktiken zeigt, wie sich im Laufe dieser Suche an potentiell unendlich vielen Orten und in jeweils absolut singulären Kontexten »neue mikro-politische und mikro-soziale Praktiken einspielen, neue Solidaritäten, eine neue Feinfühligkeit im Zusammenklang mit neuen ästhetischen Praktiken wie auch neuen analytischen Praktiken« (48). Unserer Erfahrung nach gehören die prekären Theaterorte jenen »Schwärme[n] von alternativen Experimenten« (61) an, die in der gegenwärtigen Konstellation nach anderen, den institutionellen und diskursiven Rahmen der *pólis* übersteigenden Subjektivitäts-, Gemeinschafts- und Praxisformen suchen, um »das schwindelerregende Auge-in-Auge mit dem Kosmos anzugehen« (73), vor dessen Herausforderung die Gegenwart uns stellt. Wo der alte Raum der Politik zu eng geworden ist und kaum mehr als seine Fassaden übrigbleiben, wuchert das Politische zwischen versammelten Körpern, in lokalen Sorgezusammenhängen, temporären Gemeinschaften und anderen alternativen »Bezugsuniversen« (73), sowie in ästhetischen Formen, die vom singulär-plural-Sein Zeugnis geben.

Eine andere Art des Weltens

Gegenüber der ökonomisch abschöpfbaren Arbeit erschien uns die geteilte Sorge für einen Ort, das an ihm versammelte Leben und das soziale Verhältnis zwischen den Lebenden als *ökologische Praxis*, als Praxis also, die nicht von Einzelnen und einzelnen Instanzen, sondern von Bezüglichkeit und Umweltlichkeit ausgeht. Gegenstand der Sorge ist immer schon der Bezug selbst, der Bezug auf sich, auf die anderen, auf den Ort des gemeinsamen Erscheinens, auf dessen Umgebung. Ähnlich sahen wir in den verschiedenen Versammlungsformen, die wir an den Theaterorten antrafen, in erster Linie das *Dass* eines Raumteilens, das sich weder auf den Konstitutionsprozess eines kollektiven Subjekts noch auf die gleichzeitige Anwesenheit von Individuen reduzieren ließ. Was im Zusammenkommen und Auseinanderdriften der prekären Gemeinschaften an diesen Orten besonders deutlich zutage trat – und von ihren ästhetischen Formaten teils zusätzlich unterstrichen, hervorgehoben oder gerahmt wurde –, war die performative Kraft des Relationalen. Es war die Kraft der existentiellen Exposition zur Welt hin geöffneter Körper und ihres somatischen Bezugs zum

Ort des eigenen Erscheinens. Diese Kraft als politische einzusetzen und sie der Entstehung und Pflege von Öffentlichkeit und Gemeinwesen zuzuwenden, schien uns das zentrale Anliegen von bestimmten Kämpfen zu sein, darunter zum Beispiel der Kampf für Gemeingüter und frei zugängliche Erscheinungsräume in der Stadt. Die Theaterorte zeigten uns vielfältig Möglichkeiten auf, Öffentlichkeit analog zur Erfahrung des Publikums zu denken, das heißt als verkörpertes und situativ konkretes Teilen eines gemeinsamen Raumes, für den Verantwortung zu übernehmen ist.

So laufen die Fluchtlinien, die *oĩkos* und *pólis* in den vorangegangenen Reflexionen aufsprengten, auf eine Art paradoxalen Bereich hinaus. Die Bezeichnung ›Bereich‹ ist insofern nicht ganz treffend, als es sich hier weder um eine Stätte von Tätigkeiten oder Erscheinungen, noch um Subjektivierungsmilieus oder soziale Kontexte handelt. Es geht vielmehr um das, was all diese Prozesse – Erscheinen, Tätigkeit, Subjektivierung, Gemeinschaftsbildung und so weiter – immer schon bedingt: um die Relationalität, um den Bezug als solchen, um seine permanente Entfaltung als unendlicher Sinn. Donna Haraway nennt die verschiedenen Möglichkeiten, das In-der-Welt-Sein konkret zu aktualisieren, Weisen des ›worlding‹, was man auf Deutsch unzureichend mit dem substantivierten Verb ›Welten‹ wiedergeben könnte⁶. Uns sind in den historischen und zeitgenössischen Konfigurationen von *oĩkos* und *pólis* je konkrete Weisen des Weltens gegeben. Allerdings weisen sie gewissermaßen an der Stelle ihrer strukturellen Bedingung, der Relationalität als solcher, einen blinden Fleck auf. Eine Weise des Weltens, die genau dieser Bedingung wesentlich Rechnung trüge, also den Bezug als solchen zugrunde legte und all ihre Artikulationen von ihm aus entfaltete, kann unsere Topologie, eine weitere Raumfigur des griechischen Denkens wiederfindend, *kósmos* nennen.

Zum Kosmos-Begriff

Das altgriechische Wort *kósmos* bezeichnet in den ältesten der überlieferten Verwendungen (in der *Ilias* sowie bei den Vorsokratikern des 6. und 5. Jahrhunderts) die (gute) Ordnung eines Ganzen. Dies kann ebenso ein militärisches oder politisches Ganzes wie das Weltganze, das Universum sein.⁷ Ebenfalls aus dieser Zeit ist der Gebrauch des Wortes für ›Schmuck‹, ›Glanz‹ und ›Form‹ überliefert. In jüngeren Verwendungen, etwa ab dem Beginn der christlichen Zeitrechnung, bezeichnet *kósmos* – als Synonym von *oikoumène* (von *oikéo*, *wohnen*) – die (vom Menschen) ›bewohnte Welt‹ oder auch ›alle Welt‹ als soziale Gesamtheit

⁶ Die entsprechenden Stellen sind im Index aufgelistet: Haraway, *Staying with the trouble*, S. 296. Den Vorschlag der deutschen Übersetzerin Karen Harasser, »Verweltlichung«, lehnen wir wegen seiner semantischen Nähe zu »Säkularisierung« ab.

⁷ Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, S. 570.

im Unterschied zu einer Gruppe von Auserwählten. Bereits an dieser kurzen etymologischen Betrachtung lässt sich ziemlich deutlich ablesen, wie die ursprüngliche Wortbedeutung im Laufe der Zeit gleichsam von den in *oīkos* und *pólis* kultivierten ›Weisen des Weltens‹ kolonisiert beziehungsweise überschrieben wird. Schon in der Wortgeschichte tritt die dem Aspekt der Ordnung eingeschriebene Relationalität mit der Zeit in den Hintergrund. Völlig verschwindet sie jedoch nie, wie es spätestens der Kosmos-Begriff Alexander von Humboldts zeigt.

In seinem gleichnamigen Werk⁸, dessen fünf Bände zwischen 1845 und 1862 veröffentlicht wurden – der letzte, Fragment gebliebene Band erschien drei Jahre nach Humboldts Tod – wollte der deutsche Forscher nicht weniger darstellen als »die ganze materielle Welt, alles[,] was wir heute von den Erscheinungen der Himmelsräume und des Erdenlebens, von den Nebelsternen bis zur Geographie der Moose auf den Granitfelsen wissen«⁹. Dabei macht Humboldt bereits im Vorwort zum ersten Band deutlich, dass dieses Unterfangen wesentlich von der »Notwendigkeit, *Zusammenhänge* zu beachten«¹⁰ geleitet ist:

Was mir den Hauptantrieb gewährte, war das Bestreben die Erscheinungen der körperlichen Dinge *in ihrem allgemeinen Zusammenhange*, die Natur als *ein durch innere Kräfte bewegtes und belebtes Ganze* [sic!] aufzufassen. Ich war *durch den Umgang mit hochbegabten Männern* früh zu der Einsicht gelangt, daß ohne den ernsten Hang nach der Kenntniß des Einzelnen alle große und allgemeine Weltanschauung nur ein Luftgebilde sein könne. Es sind aber die Einzelheiten im Naturwissen ihrem inneren Wesen nach fähig *wie durch eine aneignende Kraft sich gegenseitig zu befruchten*. Die beschreibende Botanik, nicht mehr in den engen Kreis der Bestimmung von Geschlechtern und Arten festgebannt, führt den Beobachter, welcher ferne Länder und hohe Gebirge durchwandert, zu der Lehre von der geographischen Vertheilung der Pflanzen über den Erdboden nach Maaßgabe der Entfernung vom Aequator und der senkrechten Erhöhung des Standortes. Um nun wiederum *die verwickelten Ursachen dieser Vertheilung* aufzuklären, müssen die Gesetze der Temperatur-Verschiedenheit der Klimate wie der meteorologischen Processe im Luftkreise erspähet werden. *So führt den wißbegierigen Beobachter jede Classe von Erscheinungen zu einer anderen, durch welche sie begründet wird oder die von ihr abhängt.*¹¹

Für uns weitaus interessanter als die Konturierung des durchaus totalitären, für das Universalitätsideal des 19. Jahrhunderts jedoch charakteristischen Projekts einer umfassenden Weltbeschreibung ist in dieser Passage das Wiederauftauchen des *relationalen* Elements im Kosmos-Begriff. Eben jene Dimension, die im Rahmen der oiko-logischen und politischen Einrichtung der ›bewohnten Welt‹ am Ausgang der Antike überschrieben worden war, tritt hier wieder in den Vordergrund: Die Beschreibung der Welt kann nur vom *Zusammenhange*

⁸ Alexander von Humboldt, *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, hrsg. v. Ottmar Ette/Oliver Lubrich, Berlin: Die Andere Bibliothek 2014.

⁹ Humboldt an Varnhagen von Ense am 27. Oktober 1834 zit. n. *Briefe Alexander von Humboldts an Varnhagen von Ense aus den Jahren 1827 bis 1858: nebst Auszügen aus Varnhagen's Tagebüchern und Briefen von Varnhagen und anderen an Humboldt*, hrsg. v. Ludmilla Assing, Leipzig: Brodhaus 1860, S. 20.

¹⁰ Petra Werner, »Kosmos«, in: *Alexander von Humboldt-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, hrsg. v. Ottmar Ette, Stuttgart: Metzler 2018, S. 73–79, hier S. 74. Hervorhebung L.S.

¹¹ Humboldt, *Kosmos*, Vorwort des 1. Bandes, VI–VII, zit. n. Werner, »Kosmos«, S. 74. Hervorhebungen L.S.

der Dinge her erfolgen; Wissen entsteht *im Umgang mit anderen* und in der *Verknüpfung* verschiedener Bereiche; »automatisch« führt ein Erkenntnisfeld ins andere; die Erscheinungen *hängen voneinander ab* und müssen als solche betrachtet werden.

Insofern es eine generelle »Umweltlichkeit« alles Seienden voraussetzt, und in dieser grundlegenden Bezüglichkeit aller Erscheinungen die Bedingung von Welt und Wissen ausmacht, insofern es also den Aspekt der (zwingend relationalen) *Ordnung* aus den semantischen Tiefenschichten des Kosmos-Begriffs hervorgräbt und diesen folglich wieder den allzumenschlichen Vorstellungen der »bewohnten Welt« oder des sozialen Zusammenhangs »der ganzen Welt« (*de tout le monde*) vorordnet, partizipiert Humboldts Kosmos-Projekt zu Beginn der industrialisierten Moderne an jener wissens-, diskurs- und subjektgeschichtlichen Schwelle, auf deren Beschreibungen unsere Überlegungen seit Beginn dieser Reflexionen hinauslaufen. Als Humboldt *Kosmos* verfasst, ist die terrestrische Globalisierung bereits in weiten Teilen erfolgt, während die elektrische gerade ihren – übrigens von Humboldt selbst unterschätzten¹² – Anfang nimmt. Damit ist nicht zuletzt der »regierungstechnische[n] Fokusverlagerung« zur wesentlich environmental wirksamen Gouvernamentalität, die schwerwiegende Veränderungen auf der »mikropolitischen Ebene [der] Subjektivierungsprozesse und Selbstverhältnisse« zeitigen wird¹³, der Weg bereitet.

Im Lichte der jüngsten technologischen Revolutionen und der immer offener zutage tretenden Verheerung des planetaren Zusammenhangs der Lebensformen knüpfen zeitgenössische Denker*innen wie zum Beispiel Donna Haraway, Bruno Latour oder Bernard Stiegler an Humboldts relationalen Kosmos-Begriff an, um ihn für eine gleichermaßen philosophische wie engagierte Beschreibung der Gegenwart fruchtbar zu machen.¹⁴ In der vielfältigen Landschaft zeitgenössischen politischen und »allgemeinökologischen« Denkens scheint der Topos *kósmos* wesentlich mit dem Anliegen verknüpft, eine der »beschädigten Welt« angemessene Sprache zu finden und ihre Sorgen – die Verletzbarkeit der Atmosphäre, des Klimas, der natürlichen, sozialen und psycho-somatischen Umwelten, kurz, des prekären Lebens – sicht-, sag- und lebbar zu machen:

Isabelle Stengers' sense of cosmopolitics gives me courage. Including human people, critters are in each other's presence, or better, inside each other's tubes, folds, and crevices, insides and outsides, and not quite either. The decisions and transformations so urgent in our times for learning again, or for the first time, how to become less deadly, more response-able, more attuned, more capable of surprise, more able to practice the arts of living and dying well in multispecies symbiosis, sympoiesis, and symanimagenesis on a damaged planet, must be made without guarantees or the

¹² Vgl. Werner, »Kosmos«, S. 78.

¹³ Kirsch, *Chor-Denken*, S. 165.

¹⁴ Eine exzellente und weitreichende Einführung in dieses »allgemeinökologische« Denken bietet Erich Hörls Einleitung in Erich Hörl/James Burton (Hg.), *General ecology. The new ecological paradigm*, London: Bloomsbury Academic 2017, S. 1-73.

expectation of harmony with those who are not oneself – and not safely other, either. Neither One nor Other, that is who we all are and always have been.¹⁵

In scharfer Abgrenzung vom kantischen Ideal der Kosmopolitik sind letztlich auch die relationalen Denkformen der jüngeren französischen Philosophie, die wir im Laufe dieser Arbeit vielfältig eingewoben haben, mit dem hier skizzierten kosmologischen Denken verknüpft, wobei dies in Foucaults Überlegungen zur Gouvernamentalität und Nancys Denken des *Mit* sicherlich weniger offensichtlich zutage tritt, als in den Bemühungen Félix Guattaris und Gilles Deleuzes, *kósmos* als relationale Denkfigur zum Motor ihrer Gegenwartsanalysen und asignifikanten Formtheorien zu machen. Im Bereich der Theaterwissenschaft konturiert sich gegenwärtig, wie wir es bereits vielfach angedeutet und namentlich mit den Arbeiten Sebastian Kirschs und Ulrike Haß⁶ zitiert haben, der Vorschlag, das kosmologische Denken mit dem Denken des Chores in Verbindung zu bringen und beiden treffende Beschreibungen für die zeitgenössische Konstellation abzuringen. Hier werden wir im letzten Teil dieses Kapitels noch einmal detailschärfer anknüpfen.

Von dieser kurzen epistemologisch-begrifflichen Rekonstruktion aus die verschiedenen Plateaus unserer Reflexion in den Blick nehmend, können wir sagen: Kann *oĩkos* im Bild des Hauses und *pólis* im Bild der Stadt adressiert werden, braucht es für *kósmos* eine Darstellung, die den *Zusammenhang* der Erscheinungen in der Welt zeigt, das *Mit* von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren in offenen Landschaften, unter einem offenen Himmel, in ständig sich verändernden Konstellation, in zeitweiligem Beieinandersein, im Sich-Finden und Sich-Verlieren von mehreren – unabhängig vom aufteilenden Effekt der Domäne, unbeeinflusst vom ordnenden Ruf der Institution. Das Bild, mit dem wir am Ende der letzten unserer Topographien die Insel Kythera verließen, und das wir vorhin noch einmal aufgerufen haben, würde sich eignen.

¹⁵ Haraway, *Staying with the trouble*, S. 98.

kósmos zugewandt

Wir wollen nun explizit die Elemente versammeln, die die Erfahrungen der prekären Theaterorte besagtem diagrammatischen Moment zurechenbar machen. Es ist der Moment, in dem *kósmos* als das Relationale gegenüber den Ordnungen von *oĩkos* und *pólis* in den Vordergrund tritt. Wie nun deutlich werden wird, handelt es sich bei diesen Elementen weniger um materialisierte Erscheinungen, als vielmehr um strukturelle Dynamiken. Versammeln lassen sie sich deshalb vielleicht am Besten in wiederum drei Bewegungen, die das Mit im Namen tragen: *con-cretio*, *con-figuratio* und *con-stellatio*. Wie schnell deutlich werden wird, bewegen wir uns damit auf einen gleichermaßen zusammenfassenden wie öffnenden Ausgang aus dieser Arbeit zu.

concretio

Die Theaterorte, die wir besuchten, sind mit ihren Umgebungen verwachsen. Sie sind aus ihnen hervorgegangen, indem sie auf ihre singulären Bedingungen Antwort gaben, sich zu ihnen ins Verhältnis setzten, Resonanzräume schufen für das, was *draußen* geschieht, und daraus ihre Funktionsweisen und Selbstverständnisse ableiteten. Ohne die Porosität der neapolitanischen Altstadt wäre das *Asilo* nicht zu denken. Innerhalb seiner Mauern verdichtet sich die für Neapel so charakteristische Erfahrung der Durchlässigkeit, der Überlagerung und Vermischung von Sinneseindrücken, des Wimmels in Schichten und Höhlengängen, zur Aufgabe, gemeinsam Sorge zu tragen für einen Ort, an dem Uneinheitliches entstehen, Differenzen nebeneinander existieren und viele Stimmen erklingen können. Nirgends machte der Ruf des *Tårnby Torv Festivals*, die alltägliche Exposition des verletzbaren Lebens als Ausgangspunkt des Gemeinwesens zu denken, mehr Sinn als im alten Einkaufszentrum. Denn mit dessen Bausubstanz wird auch ein in die Jahre gekommenes Verständnis von Öffentlichkeit dem Erdboden gleichgemacht, freie Fläche schaffend für das, was ferner kommt. Als ginge es darum, sich der soliden Außenmauern der Institution zu entledigen und den freien Stand des Theaters auf der weitläufigen Straßenkreuzung am Ufer des Flusses abzuschütteln, wird im *Teatr Powszechny* um Öffnung und Verletzbarkeit gerungen, werden das Tor auf den Vorplatz sperrangelweit geöffnet, symbolische Schutzwälle eingerissen, die Immunität des Betriebs gestört. Die Straße soll hereinkommen und das Theater hinausgehen, ins Stadtviertel, auf die andere Seite der Kreuzung: Ohne das, was bereits vor Ort war, ist kein Theater zu machen.

Mit ihrem formgebenden Bezug auf den Außenraum, der sich weder repräsentativ noch oppositionell gestaltet, sondern sich in einer kontinuierlichen Verwebung, Verwicklung oder – um der Biologie einen Begriff abzurufen – osmotischen Durchdringung vollzieht,

vermitteln die Theaterorte »*le sentiment de la concrétude du monde*«¹⁶. Sie zeigen den Ort als das Nicht-Komprimierbare im gleichförmigen Raum des Kapitals. Ihr *some place and not no place*, ihr *konkretes* Vorhandensein an und Verwobensein mit einem Ort, einer Umgebung, einem Außen verweist auf ein wichtiges Begehren. Es handelt sich um ein vornehmliches Bedürfnis im Kapitalozän, in jener historischen Konfiguration also, die den Raum auf allgemeine Äquivalenz hin glättet, das Vor-Ort-Sein immer unwahrscheinlicher oder irrelevanter macht und die Praxis des Verortens vom somatischen Bezug auf das Umgebende abkoppelt. Die prekären Theaterorte geben »Theater als kühnes Raumwerden in der Epoche der Nicht-Orte«¹⁷ zu denken und machen damit eine Aufgabe sichtbar, die sich Theater und Theaterschaffende gegenwärtig europaweit verstärkt zu stellen scheinen: Man denke hier an das wachsende Interesse von Theaterhäusern oder Festivals an ihren räumlichen, geographischen und symbolischen Umgebungen. Zum Beispiel in Stadtprojekten, performativen Spaziergängen, lokalen Kooperationen mit ansässigen wirtschaftlichen oder sozialen Akteuren, aber auch in Archivprojekten zur Institutions- oder Lokalgeschichte sowie Begegnungen mit sogenannten Zeitzeugen schlägt es sich nieder. Auch die vielerorts zu beobachtende Beschäftigung von Theaterhäusern und -institutionen mit ihrem physischen Erscheinungsbild in der Stadt sowie das auffällige Festhalten an analogen Mitteln der Einrichtung, Gestaltung und Bewohnbarmachung von Raum würden wir einem allgemeinen Drängen des Umweltlichen in Erfahrung, Diskurs und Subjektivität zurechnen.

»Nothing is connected to everything, but everything is connected to something«¹⁸, fasst Donna Haraway das Phänomen situativer Konkretheit zusammen, das in der Zeit fortschreitender Abstraktion und allgemeiner Äquivalenz als schützenswertes Zusammengewachsenensein von *soma* und *physis* auf den Plan tritt. *Konkret*, von Lateinisch *con-crescere*, meint die wesentliche Verwebung des In-der-Welt-Seienden *mit* dieser Welt, mit dem es hervorbringenden und umgebenden Grund, von dem nur vermeintlich es sich abzulösen scheint. Für uns zeigt sich im Insistieren der Theaterorte auf ihre *konkrete* Verwebung und Verwicklung mit dem jeweiligen Außen das Drängen der kosmischen Dimension, die immer wieder sagt: *mit* und *mit* und *mit*.

Als Konkretion bedeutet In-der-Welt-Sein immer auch Nicht-Überall-, Nicht-Unendlich-Sein, Begrenzt-Sein, Endlichkeit. Darum sind die Theaterorte unfähig zu dauern, darum fliehen sie Souveränität und Institutionalität, kämpfen mit und gegen Konsolidierung und Sediment. In den Geschichten und Diskursen der Theaterorte lässt sich förmlich beobachten, auf welche Weise Endlichkeit in der zeitgenössischen Konstellation sagbar wird und als

¹⁶ Perec, *Espèces d'espaces*, S. 156.

¹⁷ Martinelli, *Raumwerden*, 18.

¹⁸ Haraway, *Staying with the trouble*, S. 31.

drängende Grunderfahrung an die Oberfläche kommt: »Because you find an end«¹⁹, antwortet Gigi Argyropoulou gleichermaßen schlicht wie treffend auf die Frage, warum sich die kritischen Bewegungen in Athen in mehreren Orten und dezidiert *temporären* Besetzungen artikulierten.

configuratio

Ein wichtiges Anliegen kosmologischer Denkansätze im Europa der Gegenwart – dass das Relationale aus anderen Gesellschaftsformen und deren Wissensordnungen nie verschwunden ist, hat Zoe Todd in ihrer richtungsweisenden Kritik am sogenannten *ontological turn* zurecht in Erinnerung gerufen²⁰ – ist es, *vorgängige Konfigurationen* sicht- und sagbar zu machen. Sie erschweren es, im Subjekt eine autonome Instanz und im Menschen den Protagonisten der Geschichte zum vermuten. Bruno Latour beispielsweise sieht in der Versammlung heterogener Entitäten in ›Kollektiven‹²¹ die Voraussetzung und den Motor gesellschaftsbildender Prozesse. Philippe Descola differenziert das Mensch-Tier-Verhältnis in vier verschiedenen ›Ontologien‹²², die jeweils andere Formen des In-der-Welt-Seins hervorbringen. Theoretikerinnen wie Donna Haraway und Isabell Stengers schließlich interessieren sich in virtuosen Engführungen der sogenannten ›Naturwissenschaften‹ mit philosophischem Denken für transspezifische Interdependenzen innerhalb und zwischen verschiedenen Lebens-, Wissens- und Handlungsformen.²³ Das Denken in Konfigurationen spürt dem nach, was im Rahmen der kosmologischen Verschiebung in den »drei ökologischen Handlungsbereichen von Umwelt, sozialen Beziehungen und menschlicher Subjektivität«²⁴ deutlich hervortritt: »das Sein-*in-der* Gemeinschaft, unser *inter-esse* im gemeinsamen Erscheinen«²⁵.

Was sich hier beinahe als Gemeinplatz einer kommenden, kosmologischen Ordnung des Diskurses abzeichnen mag, ist an den Theaterorten als lebendiges Prinzip und Motor experimenteller kritischer Praxis im zeitgenössischen Kontext zu beobachten. Die Theaterorte sind als Konfigurationen verschiedenster Akteure, Materialitäten und Praktiken lesbar, die keineswegs auf einen künstlerischen oder politischen Akt, eine bestimmte Intentionalität oder eine homogene Handlungsinstanz reduziert werden können. Mindestens ebenso entscheidend

¹⁹ Argyropoulou, »Doing things otherwise«.

²⁰ Zoe Todd, »An Indigenous Feminist's Take On The Ontological Turn: ›Ontology‹ Is Just Another Word For Colonialism«, in: *Journal of Historical Sociology*, 29. Jg., 1/2016, S. 4–22.

²¹ Vgl. z. B. Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, Paris: La Découverte 2012.

²² Vgl. z. B. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris: Gallimard 2009.

²³ Vgl. neben Haraways bereits vielfach zitiertem Werk z.B. auch Isabelle Stengers, »Introductory Notes on an Ecology of Practices«, in: *Cultural Studies Review*, 11. Jg., 1/2013, S. 183–196.

²⁴ Guattari, *Die drei Ökologien*, S. 12.

²⁵ Nancy, »Das gemeinsame Erscheinen«, S. 105.

wie von der intentionalen, von Menschenhand geführten Aktion hängt das Entstehen (und Vergehen) jedes besuchten Theaterortes, seines Diskurses und seiner Praxis, seiner prekären Gemeinschaft und seiner ästhetischen Form zum Beispiel von seiner Geographie ab, von der physischen Materialität seines Umfelds und von deren symbolischen Implikationen. Das Umfeld, das einer Handlung – einer Versammlung, einem Protest, einem Aufruf, einer Schöpfung usw. – stattgibt, ist von vornherein Co-Akteur derselben. Als solcher wird es an den besuchten Theaterorten behandelt, adressiert und in Acht genommen. Im Unterschied zur geschlossenen und von ihrer Umgebung letztlich ablösbaren – soll sie doch höchstens ›auf sie einwirken‹ oder ›in sie eingreifen‹ – politischen oder kulturellen Institution werden die prekären Theaterorte offenbar von einem kosmologischen Weltverständnis her konzipiert, dem gemäß jede weltliche Konkretion aus einer Konfiguration von Orten, Lebewesen, Materien, Symbolen und so weiter hervorgeht.

Konfigurativ organisiert sind die Theaterorte unter anderem insofern, als hier, wie wir auf dem *oïkos*-Plateau näher skizziert haben, verschiedene Techniken und Wissensformen zusammenfließen, einander befruchten, ergänzen oder herausfordern, die am jeweiligen Ort und in den hier verkehrenden Körpern vorhanden sind. Praxis, Diskurs und nicht zuletzt Subjektivität bilden sich so »am Kreuzweg vieler Komponenten« heraus, die »relativ autonom und gegebenenfalls geradezu unharmonisch«²⁶ sein können. Die einzelnen (menschlichen) Mitwirkenden finden sich dabei weniger in der Rolle protagonistischer Handlungsträger, als vielmehr »in der Lage eines ›Terminals‹« wieder, in dem sich verschiedene ästhetische, soziale, diskursive und somatische Erfahrungen kreuzen und in nicht abschließbare Subjektivierungsprozesse einschreiben. Für diejenigen, die an den Theaterorten erscheinen – als Kunstschaffende, Mitdenkende, Sprechende, Zuschauende, Helfende und so weiter – werden diese zu Räumen konfigurativer Subjektivierung. Verschiedene Intensitäten mit jeweils eigenen, verschiedenen Zeitlichkeiten – »Leiblichkeiten«, »institutionell[e] Körperschaften«, »Gesichter, Landschaften, usw.«²⁷ – sind hier gleichzeitig-, mit- und gegeneinander wirksam. Die Organisation der Theaterorte ist denn tendenziell auch hierarchischen Strukturen und festgelegten Modellen entwunden. Stattdessen ergibt sie sich aus der Konfiguration der jeweils Anwesenden, ihrer Fähigkeiten sowie der jeweils singulären materiellen Bedingungen. Insofern die versammelnde Kraft des Theaters hier, wie wir auf dem *pólis*-Plateau sahen, gegenüber seinem repräsentativen Potenzial gestärkt wird, geben die Theaterorte verschiedenen sozialen Konfigurationen statt und gestatten es, deren unvorhersehbare Energien in künstlerische, politische oder diskursive Praxis umzuwandeln. Auf gestalterischer Ebene finden wir an allen besuchten Orten einen kreativen und

²⁶ Hier und im Folgenden: Guattari, *Die drei Ökologien*, S. 25.

²⁷ Ebd., S. 38.

erfindungsreichen Umgang mit dem Vorhandenen – Stofflichkeiten, Räumlichkeiten, Fertigkeiten –, die zu sinnhaften Zusammensetzungen arrangiert, als solche gezeigt oder auch bewusst (wieder) zerstreut werden. Noch in der Gestaltung des künstlerischen Programms scheint eine Art konfiguratives Prinzip wirksam. Beim *Tårnby Torv Festival* und in der *Vierten Welt* bestimmen das bauliche und soziale Umfeld des Ortes wesentlich Dramaturgie und Ästhetik. *Kino Kultura* und die *temporären Besetzungen* in Athen erproben partizipative Formen der Programmgestaltung; im *Teatr Powszechny* versucht die Theaterleitung gewissermaßen, ihre protagonistische Entscheidungsgewalt in einen vielstimmigen Betrieb zu diffundieren. Das Programm des *Asilo* entsteht als Konfiguration verschiedener *tavoli di lavoro*, Themenschwerpunkte, künstlerischer Ansätze und Interessensgruppen. Als kritische institutionelle Gefüge fliehen die Theaterorte Einheitlichkeit und Gleichförmigkeit ebenso wie Stabilität, Effizienz und Souveränität. Stattdessen geben sie der performativen Kraft Raum, die jeder Konfiguration von Akteuren, Materialitäten, Praktiken, Wissens- und Diskursformen innewohnt. Betrachtet man sie hingegen vornehmlich als Bühnen, so zeigt sich an ihnen vielleicht letztlich nicht mehr, aber eben auch nicht weniger, als die Konfiguration selbst. In vielfachem Sinne artikuliert sich an den Theaterorten also das »nie allein«²⁸, das jeder ökologischen Praxis – betreffe diese nun die stoffliche, die soziale oder die psychosomatische Umwelt – als maßgebliche Voraussetzung und Fluchtlinie eingeschrieben ist. Nie allein – die Bedingung, die sich von *kósmos* her klar und deutlich immer wieder neu ausfaltet, führen die Theaterorte vielfältig vor Augen.

Im Laufe unserer Topographien konnten wir sie als Stätten eines gemeinsamen Werdens in Augenschein nehmen, wobei ihr Nie-Allein auf stets singuläre und lokal konkrete Weise sowohl ein sozial-politisches *Mit* als auch das *Mit* stofflicher und symbolischer Umwelten sowie nicht zuletzt das *Mit* der Subjektivierung als Konfiguration umfasst. Konkreter gesprochen: Ich, Ort, empfange wen und was mich betritt, verwachse mit der Praxis, der ich stattgebe, verändere mich im Rhythmus des Geschehens, verzeichne Spuren von Anwesenheiten, schreibe mich ein in diejenigen und dasjenige, was in und mit mir erscheint. Ich, Mensch, erscheine erst durch den Ort, der diesem Erscheinen stattgibt, trage Sorge für ihn, der mich trägt, verändere ihn, verändere mich durch die Begegnung mit dem und den anderen, der er stattgibt. Ich denke, spreche und tue von ihm aus, zu ihm hin, und damit »in Richtung auf jenes Ganze des Seienden, das nicht spricht, aber das deshalb nicht weniger ist - Stein, Fisch, Faser, Teig und Reiß, Block und Hauch«²⁹.

Nicht die *Tatsache*, dass ästhetische, soziale, symbolische, politische und subjektive Prozesse sich an den Theaterorten im Modus des *Mit* vollziehen, ist das eigentlich

²⁸ Haraway, *Staying with the trouble*, S. 58. Übersetzung L. S.

²⁹ Jean-Luc Nancy, *Singulär plural sein*, aus dem Französischen von Ulrich Müller-Schöll, Berlin: Diaphanes 2012, S. 22.

Erstaunliche dieser Orte und ihrer Geschichten, sondern die *Art*, wie sie genau dieses *Dass* des *Mit* zu denken und zu sehen geben, wie sie es hervorheben, unterstreichen, betonen, es einschreiben in die ästhetische und politische Praxis, in Sprache und Denken. An den Theaterorten kommt das notwendige *making-with* jedes oiko-nomischen Bei-Sich, jedes politischen Für-Uns, jedes In-der-Welt förmlich zur Aufführung. Es ist diese Aufmerksamkeit für das Relationale, die ihre kosmische Dimension ausmacht. Donna Haraways *kósmos* zugewandter Sprache einen ihrer stärksten Begriffe entleihend, können wir sagen, dass die Theaterorte auf allen Ebenen – der organisatorischen, der institutionellen, der politischen, der ästhetischen, der diskursiven usw. – sympoietischen Prozessen eine Bühne geben. Sympoiesis ist dabei als »ein einfaches Wort« zu verstehen:

Sympoiesis is a simple word; it means ›making-with‹. [...] Sympoiesis is a word proper to complex, dynamic, responsive, historical systems. It is word for wordling-with, in company.³⁰

In ihren vielfältigen Verflechtungen mit Stadt, Öffentlichkeit und Politik, in ihren verzweigten und vielschichtigen Tätigkeitsgefügen, in ihrer Affirmation von komplexen und prekären sozialen oder symbolischen Konstellationen, nicht zuletzt in ihrer Konzentration auf den Wert des Sich-Aufhaltens *in* (Räumen, Konstellationen ...) und Sich-Aufhaltens *mit* (Tätigkeiten, Problemen ...), kurz: in ihrem Fokus auf die Praxis selbst sind die Theaterorte Räume des gemeinsamen Erscheinens, Bühnen des *making-with*.

Wohlgemerkt ist Sympoiesis nicht dasselbe wie Autopoiesis, insofern »autopoietische Systeme ›selbst-produzierende‹, autonome Einheiten [bilden], ›mit selbstdefinierten räumlichen und zeitlichen Grenzen, die tendenziell zentral kontrolliert werden, homöostatisch und vorhersehbar sind«³¹. Mit dem Begriff der Autopoiesis will man in Biologie, Soziologie und Kybernetik also selbstreferenzielle und operativ geschlossene Systeme³², namentlich: Organismen beschreiben, das heißt Systeme, die Elemente aus der Umwelt lediglich insofern aufnehmen, als sie für die eigene Organisation relevant oder nützlich sind und dieser einverleibt werden können. Die Wortschöpfung *Sympoiesis* hingegen soll betonen, dass jedes Werden grundsätzlich Mit-Werden ist. Nichts bringt sich selbst hervor; nichts erhält sich selbst. Die autopoietische Lesart von Welt in binären Strukturen – innen/außen, nützlich/schädlich, eigen/fremd, relevant/irrelevant und so weiter – wird angesichts dieser

³⁰ Haraway, *Staying with the trouble*, S. 58.

³¹ Ebd., S. 61. Übersetzung L.S.

³² Den Begriff der operativen Geschlossenheit prägt Niklas Luhmann in seiner Übertragung des Autopoiesis-Begriffs auf soziale Systeme. Gemeint ist damit, dass sich autopoietische Systeme nie *unmittelbar* auf die Umwelt beziehen, sondern von dieser gewissermaßen selektiv und selbstreferenziell nur das ›aufnehmen‹, was für das eigene System ›relevant‹ ist: »Operative Schließung ist gleichbedeutend mit autopoietischer Reproduktion, Systeme, die sich auf diesem Evolutionsniveau etablieren, können sich nur aus eigenen Produkten reproduzieren. Sie können keine Elemente, keine unverarbeiteten Partikel aus der Umwelt importieren.« Niklas Luhmann, *Das Erziehungssystem der Gesellschaft*, hrsg. v. Dieter Lenzen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 22f.

unauflöslchen Verwebung, Überschneidung und Überlagerung, kurz: Teilung von Werdensprozessen hinfällig. Der autopoietischen Zeitlichkeit des Selbsterhalts – zu jeder Zeit die Bedingungen schaffen, die zukünftig Fortbestand und ›Fortschritt‹ sichern – setzt die sympoietische Lesart eine Konzentration auf das situierte und relationale Hier und Jetzt entgegen. Im Gegensatz zur autopoietischen Logik des Selbsterhalts macht diese Lesart zwischen Entstehen und Vergehen als gleichberechtigten Momenten des Werdens keinen Wertunterschied:

Outside (and inside) the odd thing named the West, there are myriad histories, philosophies, and practice – some civilizational, some urban, some neither – that propose living and dying in other knots and patterns that do not presume isolated, much less binary, unities and polarities that then need to be brought into connection. *Variously and dangerously configured relationality is just what is.*³³

Tatsächlich scheint es an den besuchten Orten ausdrücklich darum zu gehen, Prozesse hervorzubringen, die das Denken der Autopoiesis an seine Grenzen führen und sich den damit verbundenen Logiken – Zeitlichkeit der Produktion, Trennung von Innen und Außen, operative Geschlossenheit – dezidiert entziehen.

So wird beispielsweise, wie es insbesondere die Produktions- und Diskurspraxis der *Vierten Welt* zum Ausdruck bringt, die autopoietische Zeitlichkeit des Projekts abgelehnt. Projekte sind autopoietische Systeme, insofern sie das Tätigsein aus der Zeitlichkeit des jeweiligen Hier und Jetzt herauslösen und in einem selbstdefinierten Prozess autonomer und autoreferenzieller Hervorbringung versuchen, Zukunft vorwegzunehmen und verwaltbar zu machen. Regelt diese Form heute maßgeblich das Feld der Produktion – und zwar sowohl die Produktion im wirtschaftlichen Sinne als auch die Produktion von Subjektivität –, ist in den Künsten und anderen Bereichen der Kritik der Versuch zu beobachten, Gegenwart wieder als dichte, stoffliche und volle Zeitlichkeit zu erfahren und die Praxis an sich als geteiltes, somatisch-relationales Tätigsein zu zelebrieren.³⁴ Dieser Gegenwartsbezug macht die sympoietische Dimension der Theaterorte aus. Ästhetische Praxis leistet hier denn auch nicht dem autopoietischen Ideal des autonomen, genialen oder unternehmerischen Künstlerselbst Entsprechung, in dessen verschiedenen Figurationen vom Bohémien bis zum Creative Entrepreneur sich das utopisch-dystopische Grundnarrativ der europäischen Moderne verkörpert. Es geht in den prekären Theaterorten nicht um die Erschaffung oder Hervorbringung einer ›besseren Welt‹, sondern um die geteilte und verantwortliche Existenz in der Welt, die schon da ist. Die sympoietischen Prozesse der Theaterorte zeigen Kunst im

³³ Haraway, *Staying with the trouble*, S. 195. Hervorhebung L.S.

³⁴ Dies findet sich hervorragend reflektiert und illustriert in ebd.; Bojana Kunst, *The Project at Work*, Vortrag im Rahmen der Tagung *The Public Commons and the Undercommons of Art, Education, and Labour*, Gießen 2014, <http://worksatwork.dk/wp-content/uploads/2014/11/The-Project-At-Work-Kunst.pdf?fa4924>, (04. 09. 2020).

Allgemeinen und Aufführung im Besonderen nicht, oder zumindest *nicht vornehmlich* oder *nicht nur* »als selbstbezüglich[e], autopoietisch[e] System[e] mit prinzipiell offenem, nicht vorhersagbarem Ausgang, [die] sich durch Inszenierungsstrategien weder tatsächlich unterbrechen noch gezielt steuern«³⁵ lassen. Vielmehr zeigen sie ästhetische Praxis als »komplexe, dynamische, responsive, situative, historische«³⁶, also wesentlich endliche Form verkörperter Relationalität.

constellatio

Das kosmische Zeitalter ist das Zeitalter des Netzwerks. Ein *world wide web* umspannt unsichtbar den Globus, Waren, Personen und Daten zirkulieren in weltweiten Logistiknetzen, man lebt, arbeitet, kommuniziert, handelt und denkt in Netzwerken. Auf allen Ebenen der technisierten und kapitalisierten Kosmo-Polis lautet der Imperativ: Vernetzung.³⁷

Vor diesem Hintergrund drängt sich die Frage auf, wie sich die besuchten Theaterorte eigentlich zueinander sowie zu anderen Gegenräumen und alternativen Kulturstätten verhalten. Wissen die Mitwirkenden des *Asilo* und der *Vierten Welt* voneinander; hat man in *Kino Kultura* vom *Embros*-Theater gehört? Gibt es etwas – Personen, Gedanken, Objekte, Praktiken –, das zwischen den Theaterorten zirkuliert? Besteht zwischen den Theaterorten ein Netzwerk, ein Bündnis oder ein Zusammenschluss? Wenn ja, wie groß und stabil ist dieser mehr oder weniger lose Verbund, wenn die hier besuchten Orte nur ausgewählte Beispiele sind? Und worin liegt der Unterschied zwischen den verschiedenen Formen gemeinsamer Organisation?

Im September 2017 fand im Rahmen des Freie-Szene-Theaterfestivals *Wunder der Prärie* am Mannheimer Künstler*innenhaus *zeitraumexit* eine dreitägige Zusammenkunft unter dem Titel »Arts, Politics and Institutions – A European Summit« statt. Initiiert durch Andreas Liebmann, den Leiter des *Tårnby Torv Festivals*, sollte die Konferenz »Aktivist*innen und Theoretiker*innen« sowie Vertreter*innen unabhängiger »Kultureinrichtungen aus sechs Ländern« zusammenbringen, um über das »politische Selbstverständnis von Kultureinrichtungen und die Freiheit der Kunst in Europa zu sprechen«.³⁸ Von den Personen, die uns im Rahmen dieser Arbeit begegnet sind, nahm Biljana Tanurovska Kjulavkovski von *Kino Kultura* an der Veranstaltung teil, allerdings nicht im Namen des Skopjer Theaterorts, sondern als Mitglied der transnationalen *Nomad Dance Academy*, die auch Kulturschaffende

³⁵ Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 61.

³⁶ Haraway, *Staying with the trouble*, s. 67.

³⁷ Vgl. auch unsere Ausführungen zum konnektionistischen Imperativ und dessen Lektüre durch Boltanski und Chiapello im topographischen Kapitel zur *Vierten Welt* in Berlin.

³⁸ *zeitraumexit, Art, Politics and the Institution. A European Summit*, Programmbeschreibung der gleichnamigen Veranstaltung, Mannheim 2017, <https://www.wunderderpraerie.de/2017/art-politics-and-the-institution-a-european-summit>, (09. 09. 2020).

und -einrichtungen aus Serbien, Kroatien und Slowenien umfasst. Weiterhin waren unabhängige und prekäre Orte für Kunst, Kultur und Diskurs aus Belgien, Griechenland, Spanien, Großbritannien und Ungarn vertreten, deren Geschichten und Erfahrungen durchaus auch Eingang in die vorliegende Arbeit hätten finden können. Das inhaltliche Interesse der Veranstaltung wurde im Ankündigungstext wie folgt formuliert:

Viele politische Bewegungen der jüngeren Zeit entstehen im Umfeld von Kultureinrichtungen. *Mal* sind sie Sammlungspunkte, *mal* Zufluchtsorte, *mal* Katalysatoren. Dabei sind Arbeitsbedingungen und Grad der Institutionalisierung und damit das Verhältnis zur politischen Macht *fundamental unterschiedlich* zwischen Barcelona, Berlin und Budapest. Lässt sich trotzdem *von den Strategien und Erfahrungen der anderen lernen?*³⁹

Ausgangspunkt des gemeinsamen Denkens ist dieselbe Beobachtung, die auch die vorliegende Arbeit motiviert: Kunst und Kultur gewidmete Orte scheinen in der Gegenwart besonders geeignet, Debatten, Kämpfen und Ausdrucksformen stattzugeben, die das Zusammenleben, also die politische Frage betreffen. Diese Feststellung – Kultureinrichtungen als Verhandlungsstätten des Gemeinsamen – gründiert die Mannheimer Tagung wie ein *common concern*. Gleichzeitig wird durch die dreigliedrige Konjunktion *mal ... mal ... mal ...* sofort darauf hingewiesen, dass sich dieser *common concern* von Ort zu Ort höchst unterschiedlich artikuliert. Zwischen »Barcelona, Berlin und Budapest«, das heißt im sogenannten europäischen Vergleich, bestünden fundamentale Unterschiede infrastruktureller, institutioneller und machtpolitischer Art. Die aus diesen Verhältnissen entstehenden Praktiken müssten sich folglich zwangsläufig voneinander unterscheiden, und das *entgegen* der gerade in zeitgenössischen Netzwerkökonomien geläufigen und im Kunstbereich von transnationalen Produktions- und Diskursökonomien begünstigten Annahme, man habe es (in Europa) mit einem weitestgehend homogenen und durchlässigen Raum zu tun. Für unsere Überlegungen sind diese Formulierungen aufschlussreich, versuchen sie doch, Heterogenität und Verständigung als gleichzeitige und gleichberechtigte Momente einer gemeinsamen Praxis hervorzuheben. Die Aufmerksamkeit der Mannheimer Tagung gilt ebenso der Singularität der einzelnen Kontexte wie der Möglichkeit, voneinander zu lernen, das heißt, der Praxis des Anderen Impulse für die eigene Praxis zu entnehmen oder diese für die Konfrontation mit anderen Erfahrungen zu öffnen. Voneinander-Lernen heißt in diesem Ankündigungstext gerade nicht, nach einem Konsens oder gar einer uniformen gemeinsamen Praxis zu suchen, sondern heterogene und in einem gewissen Sinn gar nicht teilbare Erfahrungsmomente zu beobachten und zu besprechen, sicht- und sagbar zu machen. Der ironisch provokative Untertitel der Veranstaltung, *A European Summit*, ist vor diesem Hintergrund eines dissens- und heterogenitätsbasierten Voneinander-Lernens durchaus als politischer Kommentar zu

³⁹ Ebd. Hervorhebungen L.S.

verstehen. Nachdrücklich schreibt er die Frage nach dem *Wie*, nach der *Qualität* des Bezugs, in den zeitgenössischen Vernetzungsimperativ hinein. Somit werden nicht zuletzt die historische Grundkonzeption Europas als gemeinsamen Wirtschaftsraum und damit das »archeo-teleologisch[e] Programm der europäischen Diskurse über Europa«⁴⁰ in die Fragwürdigkeit gerückt.

Einen Monat nach dem Mannheimer Treffen richtete *Kino Kultura* die in unserer Topographie bereits vielfach zitierte Konferenz »Modelling Public Space(s) in Culture« aus und veröffentlichte im Folgejahr 2018 den gleichnamigen Tagungsband mit dem Titelzusatz »Rethinking Institutional Practices in Culture and Historical (Dis)continuities«⁴¹. Der Fokus dieser Zusammenkunft lag auf der Balkanregion, ihrem »dissonanten Erbe« (10) und dessen Leugnung durch zeitgenössische nationalistische Tendenzen. Ausgehend von drei prekären Kultureinrichtungen in Belgrad (*Pioneer City*), Skopje (*Kino Kultura*) und Trogir, Kroatien (*Motel Trogir Project*) warf die Veranstaltung Fragen auf, die sich wiederum als *common concerns* größerer geographischer und diskursiver Zusammenhänge erwiesen. Sie versammelte »Autoren unterschiedlichen Hintergrunds aus dem ehemaligen Jugoslawien, Europa und darüber hinaus« (11) und brachte Beiträge unterschiedlichster Formate (ebd.) hervor: Welche Rolle spielen unabhängige Kultureinrichtungen im öffentlichen Raum und für dessen Entstehung? Wie verhalten sie sich historisch zu Machtkonstellationen? Welche »neuen Modelle öffentlicher Räume in Kultur und Kunst« sind in der gegenwärtigen Konstellation nötig und wie können diese gestaltet werden (9f.)? In Antwort auf diese gemeinsamen Fragen ging es auch hier wieder darum, »diverse Ansätze« (10) zu diskutieren und die »Pluralität der Meinungen und Standpunkte« (ebd.) zu wahren. Wenn auch weniger prägnant als in den Texten der Mannheimer Veranstaltung kommt auch hier eine gewissermaßen pharmakologische Haltung zum Begriff des Gemeinsamen und zu den mit ihm verknüpften Vernetzungspraktiken zum Ausdruck: Nicht die ›Vernetzungspraxis‹ an sich wird affirmiert, sondern der prekäre Aufenthalt auf der Schwelle zwischen dem, was konkret und lokal drängt, und dem, was als Geteiltes und Gemeinsames alle betrifft.

So gibt es zwischen den prekären Theaterorten gewisse Verbindungen: Gigi Argyropoulou trug auf der Konferenz in Skopje vor, Biljana Tanurovska Kjulavkovski nahm am kleinen Gipfeltreffen in Mannheim teil, Dirk Cieslak von der *Vierten Welt* war bei der ersten Ausgabe des *Tårnby Torv Festival* zu Gast, und so weiter. Auf diese Weise entstehen Wissensübertragungen und Austauschprozesse, die subjektiv vermittelt werden und so auf die

⁴⁰ Jacques Derrida, *Das andere Kap. Zwei Essays zu Europa*, aus dem Französischen von Alexander García Düttmann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.

⁴¹ Tanurovska Kjulavkovski/Bodrožić/Kachakova, *modelling public space(s) in culture*. Seitenbelege im Folgenden in Klammern hinter dem jeweiligen Zitat. Alle Übersetzungen L.S.

jeweils konkreten Praktiken vor Ort zurückwirken. Ebenso gibt es Themen, wie zum Beispiel »commons, Partizipation, Nutzung und Gestaltung neuer öffentlicher Räume« (10), an denen in übergreifenden Zusammenhängen gearbeitet wird.⁴² In einem wachsenden Umeinander-Wissen entstehen vielschichtige und verzweigte Praxis- und Begriffsarsenale, die zwar geteilt werden, aber eben aus unterschiedlichen, singulären Kontexten kommen und jeweils konkret und singulär auf diese zurückwirken. Ein Netzwerk im ökonomisch-liberalen Sinne, also eine Struktur, die es erlauben würde, Inhalte und Materialitäten möglichst widerstandsfrei, ressourcensparend und gewinnbringend in Umlauf zu bringen, besteht zwischen den prekären Theaterorten hingegen nicht. Dass es möglicherweise sogar gilt, einen solchen Raum dezidiert abzulehnen, legen die Verwahrungen der *Vierten Welt* gegen die transnational angelegten Produktionsökonomien im Bereich der darstellenden Kunst nahe. In diesem Zusammenhang wäre in jedem einzelnen Fall auch der Status der Kommunikations- und Publikationssprache zu prüfen, scheint es doch auch hier von Ort zu Ort Unterschiede zu geben: So wird das Englische als sprachlicher *common ground* vor allem in Tårnby und Skopje behauptet, während im *Asilo* und, bezeichnender Weise, in der *Vierten Welt* wenige bis gar keine Bemühungen in diese Richtung zu erkennen sind.

In jedem Fall ist der Zwischenraum der prekären Theaterorte weder durch ein ökonomisches Interesse an Effizienz und Rentabilität, noch durch einen politischen Imperativ zur Verwirklichung eines gemeinsamen Projekts, einer gemeinsamen Identität, eines gemeinsamen Kampfes geformt. Stattdessen geht es um die Öffnung von Räumen des gegenseitigen Interesses und der Teilung praktischen wie diskursiven Wissens, wobei auf die »Rückbindung des *lógos* an den spezifischen *bíos*«⁴³, das heißt des übergreifenden Wissens an die somatisch-territoriale Konkretion der einzelnen Orte und Kontexte nie zu verzichten ist. Nimmt man die prekären Theaterorte und all jene zu ihnen in Bezug stehenden Räume, die in den vielfältigen Hier und Jetzt der Gegenwart experimentellen Auseinandersetzungen mit der Frage des Gemeinsamen stattgeben, in ihrer geographischen und symbolischen Konkretion gemeinsam in den Blick, dann mag Europa weder als durchlässige Handelszone, noch als nach außen verschlossene Festung erscheinen. Vielmehr tritt ein Archipel verschiedenster Inseln in geteilten Gewässern hervor, als konstellatives Gefüge lokaler Konkretionen, als singulär-pluraler Raum ohne einheitliche Form. Der Bezug zwischen den Singularitäten wäre weder zufällig noch gesetzt; die Gemeinschaft weder zersplittert noch uniform. Ihre Konstellation betrachtend verstehen wir so, dass es gegenwärtig immer noch, wenn nicht

⁴² Hier wäre auch die Tagung »Claiming Common Spaces II« zu nennen, zu der das FFT Düsseldorf im Mai 2019 Gabriella Riccio (*Asilo*), Gigi Argyropoulou (Athen) und Elena Risteska (*Kino Kultura*) einlud, um über »Theater als Orte urbaner Gemeinschaftsbildung« zu sprechen.

⁴³ Kirsch, *Chor-Denken*, S. 522.

sogar mehr denn je, um jene »doppelte Anweisung« geht, mit der Jacques Derrida 1991 die Herausforderung an den geopolitisch erschütterten Raum mit dem »Namen Europa« zusammenfasste:

Erste Spannung, erster Widerspruch, doppelte Anweisung: *Auf der einen Seite* kann sich die kulturelle Identität Europas nicht zersplittern und zerstreuen [...]. Sie kann und sie darf sich nicht einer Zerstreuung überantworten, die eine Unzahl nichtiger Provinzen hervorbringt, eine Vielzahl fest verorteter Idiome und eine Reihe kleinlicher Nationalismen, die, von Eifersucht erfüllt, sich nicht ineinander überführen, wechselseitig übersetzen lassen. Sie kann und sie darf nicht auf die Schauplätze des großen Verkehrs, auf die breiten Bahnen der Übertragung und der Kommunikation, auf die Durchdringung durch die Medien verzichten. *Auf der anderen Seite* indes kann und darf sie nicht die Kapitale einer vereinheitlichenden Autorität hinnehmen, die durch transeuropäische Kulturapparate, durch Zusammenschlüsse in Verlags-, Presse- und Universitätswesen – gleichviel ob auf staatlicher Ebene oder nicht – Kontrolle ausübt und Gleichförmigkeit herstellt: indem sie die Diskurse und die künstlerische Praxis dem Raster der Verständlichkeit unterwirft, sie philosophischen und ästhetischen Normen unterstellt, sie unmittelbar wirksamen Kommunikationskanälen wie dem Diktat der ermittelten Einschaltquoten und der wirtschaftlichen Rentabilität aussetzt.⁴⁴

In einer Zeit, die *kósmos* als allgemeine Bezüglichkeit in Imperative der Vernetzung, der Transparenz und der Kontrolle übersetzt, muss der Kritik daran gelegen, die Qualität des Zwischenraums in Acht zu nehmen und in dieser Art der Sorge Formen des Gemeinschaftlichen zu entwickeln, die weder auf Hypostasierung, noch auf Zersplitterung hinauslaufen. Besonders elegant hat kürzlich der französische Schriftsteller Alain Damasio – als der Politik weltweit gerade an nichts mehr lag als daran, die Zwischenräume zwischen den Körpern zu überwachen – diese archipelische Konstellation kritischer Räume in der kosmisch geformten Gegenwart in Worte gefasst. Unserem Eindruck nach sind auch die prekären Theaterorte auf seiner nautischen Karte zu verzeichnen:

Im Ozean flüssigen Geldes, in dem wir heute schwimmen, tauchen plötzlich kleine Inseln auf. Myriaden von Initiativen, die kaum sichtbar sind, von denen nur in wenigen Medien oder nur sehr hastig gesprochen wird. Anstatt uns zu beschweren, sollten wir uns für diese Inseln interessieren. Man kann an ihren Felsküsten anlegen, über ihre Strände an Land gehen, die Insel mitgestalten. Sie bilden bereits ein Archipel, ganz bescheiden, etwas findet statt [se met en place]. Doch das Archipel muss plural bleiben – *pluriversal*. Man darf nicht versuchen, ein einziges Modell durchzusetzen, denn alle Modelle enden in der Katastrophe, alle Konvergenzen rutschen in Häuptlingstum ab. Es gilt, diese Pluralität anzunehmen, zu akzeptieren, dass die kleinen Inseln »polytisch« sind, nach unterschiedlichen Regeln und Begehren funktionieren. Und gleichzeitig können wir nachdrücklich an den Verbindungen [liens] zwischen den Inseln arbeiten, uns gegenseitig unterstützen, verwobene Allianzen eingehen, uns sagen, dass wir verschiedene Arten und Weisen haben, unsere Welten zu bauen, aber auch unendlich viele Dinge gemein.⁴⁵

⁴⁴ Derrida, *Das andere Kap* S. 31f.

⁴⁵ Alain Damasio, »Pour le déconfinement, je rêve d'un carnaval des fous, qui renverse nos rois de pacotille«, propos recueilli par Hervé Kempf, in: *Reporterre - le quotidien de l'écologie*, 28. 04. 2020, <https://reporterre.net/Alain-Damasio-Pour-le-deconfinement-je-reve-d-un-carnaval-des-fous-qui-renverse-nos-rois-de-pacotille>, (10. 09. 2020). Übersetzung L.S.

conclusio: Kosmisches Diagramm

An sechs konkrete Orte haben wir uns im Rahmen dieser Arbeit begeben, ihre je lokalen und singulären Konfigurationen nachvollzogen und ihre Konstellation in einem größeren geopolitischen und soziokulturellen Raum sichtbar gemacht. Anschließend galt es, die an diesen Orten gesammelten Erfahrungen topologisch in den Blick zu nehmen. Von den analytischen Plateaus *oĩkos*, *pólis* und *kósmos* aus fragten wir, welchen Erscheinungsbedingungen sie unterliegen und was diese über die Form der Zeit aussagen, die sie hervorgebracht hat. Ausgehend von der konkreten, verkörperten und situativen Erfahrung der prekären Theaterorte interessierten wir uns also zunehmend für das Diagramm, um hier noch einmal das Wort aufzugreifen, das Deleuze für sinn- und subjektgeschichtliche Formationen wählt. Zu Beginn der nun abzuschließenden topologischen Betrachtung wurde vermutet, dass sich dieses Diagramm in den topographisch erfassten »Ausdrucksformen und Inhaltsformen«⁴⁶, das heißt in den Diskursen und Praktiken unseres Gegenstandes wie in einer vielfältigen Streuung von Singularitäten artikuliert und von daher von ihnen her lesbar ist, gleichsam offen in ihnen daliegt. Von der »konkreten Maschine«, deren Funktionsweise die Topographien nachspürten, gelangte das Denken so zur »abstrakten Maschine« des Diagramms. Oder anders gesagt: Die besuchten Theaterorte als konkrete Materialitäten, als situative Gefüge von Ausdrucks- und Inhaltsformen, gaben in der topologischen Lektüre zu denken, was in der gegenwärtigen Konstellation sicht- und sagbar wird, was sich als Wissen, oder Sinn, oder Form eines bestimmten historischen Moments, des unsrigen, herauskristallisiert.

Sagbar machen und sichtbar werden

Was in der gegenwärtigen Konstellation sagbar wird, ist die wesentliche Relationalität des Seienden, das immer schon *gemeinsame* Erscheinen all dessen, was in der Welt einen Aufenthalt hat, vom Schreibwerkzeug über meinen Körper bis zum Ozean. Ist diesem »allgemeinen Zusammenhange« (Humboldt) im Laufe der abendländischen Geschichte immer wieder der Name *kósmos* gegeben worden, so kann diese immer noch im Erscheinen begriffene Formation heute kosmisch genannt werden. Eine Abgeschlossenheit des Subjekts kann in dieser Erfahrung ebenso wenig behauptet werden wie die Immunität eines Staates oder die Integrität einer Natur. Die Weisen, Subjektivität, Sozialität oder Umweltlichkeit auszusagen, müssen also verändert werden und zwar gemäß der sich in allen Sphären und Existenzbereichen aufdrängenden Erfahrung des gemeinsamen Erscheinens. Diese Aufgabe, die Umrisse unseres gemeinsamen Erscheinens nachzuzeichnen, erweist sich dabei als

⁴⁶ Deleuze, *Foucault*, S 71.

gleichermaßen notwendig wie unmöglich, wie es Jean-Luc Nancy bereits frühzeitig registrierte. Zeigt sich das kosmische Diagramm also bereits seit geraumer Zeit in Form »intensiver technisch-wissenschaftlicher Veränderungen«, »bedrohlicher ökologischer Ungleichgewichte« und einem damit zusammenhängenden Wandel der »individuellen und kollektiven Lebensgewohnheiten der Menschen«⁴⁷, kommt die Sprache diesen Transformationsprozessen erst allmählich, in vielfachem Luftholen, Stottern und Ringen um Worte bei.

Genau daran, am mühseligen Sagbarmachen des Relationalen, haben die Theaterorte als Diskussionsräume und Begriffsschmieden, als Schreibwerkstätten und Diskursmaschinen teil: Die Debatte um das Gemeingut als soziale Praxis und juristische Kategorie, die pharmakologischen Auseinandersetzungen mit Begriffen wie »Netzwerk« oder »Kollaborationen«, die Kultivierung eines Vokabulars des Prekären, Flüchtigen und Verletzbaren, diskursiv-performative Widersprüche gegen homogene Gemeinschaftsapotheken – all diese Vorgänge, die an den prekären Theaterorten statthatten und -haben, tragen ihren Teil zum Sagbarwerden des Relationalen als existentieller, geteilter Bedingung bei. »Situativität« kann man das kosmologische Wissen um die innerweltliche Konkretion inzwischen nennen, »Singularität« den bestimmten Ort im weiten Feld der Koexistenz, »Prekarität« die Anerkennung wesentlicher Endlichkeit. Nicht mehr und nicht weniger, vielleicht: Wer sich an und bei den Theaterorten aufgehalten hat, hat diese Worte sagen gelernt.

Ebenso konnte man durch ihre Erfahrung lernen, dass auch »Netz« und »Emergenz«, »Prozess« und »Autopoiesis« im Begriff verdichtete Lektionen des kosmischen Diagramms sind, und zwar Lektionen ohne ethische Garantie, Lektionen »jenseits von Gut und Böse«. In diesem Sinne geht es an den Theaterorten durchaus, wie in den weiträumigen kritischen Bewegungen der Gegenwart, mit denen sie metonymisch verbunden sind, um pharmakologische Unterscheidungen zwischen verschiedenen Artikulationen des Kosmischen, zwischen der Möglichkeit ihrer Reterritorialisierung durch Kapital und Industrie einerseits und dem Offenhalten ihres kritischen Potenzials andererseits. In den zeitgenössischen Artikulationen des kosmischen Diagramms versucht die Kritik, Endlichkeit gegen Unendlichkeit zu behaupten, Verletzbarkeit einzufordern und in Acht zu nehmen, singular-plural-Sein gleichermaßen von Identität und Fragmentierung zu differenzieren, Subjektivität als Umgebungsphänomen zu begreifen, und so weiter. So klein, unsichtbar und vermeintlich unbedeutend sie auch sein mögen, die sechs Theaterorte haben in ihrer

⁴⁷ Guattari, *Die drei Ökologien*, S. 11. Seitenbelege im Folgenden in Klammern hinter dem jeweiligen Zitat.

raumzeitlichen Begrenztheit an dieser Ausdifferenzierung, an diesem Ereignis teil – und selbiges ist durch sie lesbar.

Wenn in der zeitgenössischen Konstellation kosmische Relationalität und mit ihr Endlichkeit, Situativität und Singularität sagbar werden, so ist es das *Kommune* als spezifische Form des Gemeinsamen, was in eben dieser Konstellation sichtbar wird. Wie Inseln eines weiträumigen und kaum zu kartierenden Archipels erschienen uns die Verräumlichungen kritischer Praxis, denen wir an den sechs verschiedenen Orten begegneten. Als Räume zur »Anregung von innovativen Praktiken« (60) gehören sie in die »Schwärme von alternativen Experimenten«, in eine »reich facettierte Bewegung« (74), die für »die Bildung von zum Mitmenschen und zum Kosmos sich weit öffnenden selbstbezüglichen Subjekt-Gruppen« (62) Sorge trägt. Dem Kommunen Gestalt zu geben scheint ihren Erfahrungen nach zu bedeuten, Subjektivität als konfigurativen Prozess, Sozialität als differentielle Dynamik und Umweltlichkeit als geteilte Aufgabe anzuerkennen und die alltägliche Lebenspraxis von diesem Wissen leiten zu lassen.

Was uns die Theaterorte mithin vor Augen führen, sind Gefüge von Materialitäten und Subjektivitäten, die ihr gemeinsames Erscheinen an einem jeweiligen Ort und mit ihm aushandeln und unabgeschlossen rekonfigurieren. Die »Subjekt-Gruppen«, die zu diesen Prozessen zusammenkommen, sind tatsächlich insofern »zum Mitmenschen und zum Kosmos« weit geöffnet, als sie Identitäts- und Repräsentationslogiken auf radikale Weise entsagen und ihr wichtigstes Augenmerk der Umgebungssorge widmen, dem responsiven und verantwortlichen Verhältnis zum Ort der Zusammenkunft. Dabei handelt es sich keineswegs um automatisch harmonische oder hindernisfreie Prozesse. Vielmehr wird im Zuge dieser Öffnungen die grundlegende Differenz im Sozialen sowie die grundlegende Verletzbarkeit alles Umweltlichen und Lebendigen affirmiert und versucht, im geteilten und gesagten, eingeforderten und in Acht genommenen Prekärsein eine *kósmos* angemessene Haltung zu finden. Das Kommune zeigt sich in diesen Konstellationen also weder als gemeinsame Eigenschaft oder kollektiver Verwirklichungshorizont, noch als gemeinschaftliche Errungenschaft oder Output einer horizontal aufgeteilten Produktion. Es zeigt sich als voraussetzungsloses *Mit* des allgemeinen Versammeltseins und als nicht abschließend zu erfüllende Aufgabe, dieses Versammeltsein in Anerkennung des vielfältigen und vielgestaltigen Prekärseins zu gestalten.

Nicht zuletzt wird an den Theaterorten – und auch dies ist eine Dynamik, die sie mit anderen historischen und zeitgenössischen »Punkten der Kreativität, des Wandels und des Widerstands« teilen – deutlich, dass Kritik mit Macht verschlungen bleibt, dass prinzipiell jede kritische Bewegung reterritorialisierbar ist und dass es somit auch möglich ist, das

Kommune als *Mit* der prekär exponierten Existenzen »industriell neu zu besetzen, den Sinn von Kreation zu reterritorialisieren«⁴⁸. So bieten ethisch-ästhetische Existenzweisen in selbstregierenden Gefügen durchaus Andockpunkte für die neoliberale Gouvernamentalität, lassen sich sichtbar gemachte Verletzbarkeiten auch in kapitalistischen Unternehmungen verzwecken, können sorgfältig gepflegte Begriffsterrains besonders leicht in majoritäre Diskurse übernommen werden. Das charakteristische Fliehen der Theaterorte vor Stabilität, Institutionalisierung und Sedimentation zeigt ein differenziertes Wissen um diese Gefahr an. Als solches gehört dieses Wissen selbst zu den Artikulationen des kosmischen Diagramms, denn es geht in diesem Diagramm *wesentlich* »um Emergenz von etwas nie Dagewesenem, um radikale Hervorbringung, um heterogene und autopoietische Prozesse«⁴⁹.

Eine andere Topologie?

Inwiefern nun löst sich in dieser Konstellation das neue vom alten Diagramm? Welche Konsequenzen zeitigt dieses Ereignis auf der Ebene der Erfahrung, des Denkens und nicht zuletzt der Darstellung?

Mit dem alten Diagramm, zu dessen Artikulation die binäre Grundtopologie der abendländischen Geschichte ebenso gehört wie das Unendlichkeitsstreben der aufgeklärten, industrialisierten und produktivistischen Moderne, scheint in der kosmischen Konstellation mindestens eine schmerzvolle Reibung zu bestehen. Deswegen sind wir sowohl auf dem *oĩkos*-, also auch auf dem *pólis*-Plateau wiederholt an Punkte gestoßen, die deren Konsistenz ebenso wie ihre exklusive Schlüsselfunktion innerhalb der diagrammatischen Beschreibung fragwürdig werden ließen. Förmlich am eigenen Leib haben wir die Notwendigkeit eines anderen Vokabulars, »einer anderen politischen Grammatik« (Revel), anderer Begriffe für Leben, Arbeit, Gemeinschaft und Subjekt erfahren. *kósmos* zugewandte Erfahrungsmomente haben sich sowohl auf dem *oĩkos*-Plateau als auch in *pólis* ein- und durchgeschrieben. Die Dringlichkeit von deren Rekonfiguration ist so eindeutig zutage getreten.

Eine Topologie der gegenwärtigen Konstellation kann sich folglich nicht mehr ausschließlich auf *oĩkos*, *pólis* und ihre Differenz berufen. Mindestens braucht sie die Ergänzung durch *kósmos*, als vergessenen dritten Ort und allgemeines Strukturmoment. Man kann wohl so weit gehen zu sagen, dass *kósmos* eine grundsätzliche Heterogenität gegenüber *oĩkos* und *pólis* bewahrt, dass *kósmos* gleichzeitig mit beiden verwoben ist und sich von ihnen abhebt. *kósmos* durchzieht und remoduliert *oĩkos* und *pólis*, eröffnet aber gleichzeitig auch ein neues Feld, das gegenüber *oĩkos* und *pólis* heterogen ist, das sie sprengt und übersteigt.

⁴⁸ Hörl/Huber, »Technoökologie und Ästhetik«, S. 11.

⁴⁹ Ebd.

Vielleicht ist es geboten, zumindest jedoch möglich, andere Topologien zu erfinden, die sich noch markanter als die hier vorgeschlagene und geprobte Aufteilung in *oĩkos*, *pólis* und *kósmos* von der abendländisch-modernen Topologie absetzen und damit auch deren Ordnungseffekte hinter sich lassen.

Félix Guattari hat mit seinen *drei Ökologien* eine solche, andere Topologie vorgeschlagen, in der sich unsere Erfahrungen und Lesarten der Theaterorte nun, *nach* Abschluss unserer topologischen Überlegungen, fast zu gut situieren lassen. Guattari selbst sagt, dass er mit den drei Ökologien »drei ökologisch[e] Sichtweisen, [...] drei Gläse[r] der Unterscheidung« (53) meint, was die topologische Geste des Modells unmissverständlich enthüllt. Was wir hier auf dem *oĩkos*-Plateau versammelt haben, fällt größtenteils in den Bereich der ersten Ökologie, die den »ökologischen Handlungsbereich [registre] menschlicher Subjektivität« sowie »existentielle Umwandlungen, welche auf dem Wesen der Subjektivität selbst beruhen« (22) betrifft. Die als chorische Konstellationen beschreibbaren Sorgepraktiken und die damit verbundene Hervorbringung einer ethisch-ästhetischen Lebensweise sind genau hier zu verorten. Die zweite Ökologie betrifft die »Beziehung der Menschheit zum zwischenmenschlichen Gefüge« (32) und gewinnt durch das unzureichend auf den »Tod der Ideologien« zurückgeführte und vermeintlich durch eine »Rückkehr zu universellen Werten« bekämpfbare »Dahinsiechen der sozialen Praxis«, das wir insbesondere am Beispiel der zeitgenössischen Stadt diskutiert haben, an Brisanz (33). *Pólis* kann damit nur auf Basis einer »Neukomposition der Zielsetzungen und der Methoden für die Gesamtheit der sozialen Bewegungen« fortbestehen, und das »innerhalb der heutigen Bedingungen« (35). Guattari setzt diese Bedingungen sogar kursiv, um anzuzeigen, wie wichtig es ist, wahrzunehmen, dass sie sich zum Kosmischen hin und von ihm her verändert haben. Im Feld des Politischen mag es um die prekäre Nachzeichnung der Ränder unseres gemeinsamen Erscheinens gehen, oder auch um die Erarbeitung einer anderen Grammatik des Politischen. Guattari formuliert konkreter, mit Bezug auf eine zu lebende, Tag für Tag zu aktualisierende Praxis:

Die soziale Ökologie wird am Wiederaufbau der menschlichen Beziehungen auf allen Ebenen des zwischenmenschlichen Gefüges arbeiten müssen. [...] Weit entfernt von der Suche eines verdummenden und infantilisierenden Konsenses wird es künftig darum gehen, den *Dissens* zu pflegen und singuläres Dasein zu erzeugen. (46f.)

Einer solchen Sorge für das zwischenmenschliche Gefüge, für dissensuale Praktiken des Sprechens und Darstellungsformen der Singularität sind wir an den Theaterorten vielfältig begegnet. Im Feld der dritten Ökologie schließlich gehe es darum, »die Wechselwirkungen zwischen Ökosystemen, Mechanosphäre und sozialen wie individuellen Bezugswelten ›im Querschnitt‹ zu denken« (35). Für diese Aufgabe liefere die »Umwelt-Ökologie« im engeren Sinne »einen kleinen Vorgeschmack« (50). Tatsächlich haben wir gesehen, wie sich auch in

den Handlungsbereichen von *oĩkos* und *pólis* ein allgemeines Umweltlich-Werden zeigte. Der somatische Bezug zum Umgebenden, sei dies nun der geographisch-physische Ort, seine symbolische Materialität oder die Präsenz anderer Körper im Raum, war in allen Fällen für Form und Entwicklung des Theaterortes konstitutiv. So entspricht Guattaris Beobachtung genau der Erfahrung, die wir auf dem dritten unserer topologischen Plateaus – oder besser: von ihm aus, auf es zu – gemacht haben: *kosmós* schneidet *oĩkos* und *pólis* quer.

Alle drei Ökologien, die subjektive, die soziale und die umweltliche, unterstehen bei Guattari mithin einer »andere[n] Art von Logik«, die von *kósmos* herkommt und deswegen »auch als die ökologische Logik bezeichnet werden könnte« (32). Auf allen drei Ebenen geht es – und genau das haben wir auf den drei Plateaus beobachten können – um die Hervorbringung »neuartige[r], eher ethisch-ästhetisch inspirierte[r] Paradigmen« (26), die diese Logik in die verschiedenen Bereiche der Existenz konkret übersetzen und ihre gegenseitige Verwobenheit und Abhängigkeit als wesentlich denken: Die Sorge um sich und für den jeweiligen Ort, für das *chez soi*, ist nicht zu trennen von der Sorge um die soziale Praxis, ihre physische und symbolische Qualität, und deren Verankerung und Verantwortung in gewachsenen und verletzlichen Umwelten.

Das gemeinsame Prinzip der drei Ökologien besteht somit darin, daß die existentiellen Selbstdefinitions-Bereiche, mit denen sie uns konfrontieren, nicht als ein in sich geschlossenes An-Sich auftreten, sondern als ein prekäres, endliches, begrenztes, einzelnes, vereinzelt Für-Sich, das sich in vielschichtige und todbringende Wiederholungen verzweigen kann; andererseits aber, falls ausgegangen wird von Praxisformen, welche es erlauben, das Für-Sich durch ein menschliches Projekt »bewohnbar« zu machen, kann es zu prozessualen Öffnungen führen. (52)

In den ethisch-ästhetischen Praktiken der Theaterorte sind diese drei Bereiche tatsächlich miteinander verwoben. Es geht gleichzeitig um das Selbstverhältnis, um das politisch-soziale Verhältnis und um das Verhältnis zum Umweltlichen, vor allem aber geht es um das Umweltliche des Verhältnisses. Nicht mehr und nicht weniger als diese Verschlingung geben die Theaterorte, in ihrer gleichzeitigen Teilhabe an Macht und Kritik, auf vielfältige Weise zu sehen und zu denken.

Kósmos, das Kommune und die Kunst

Wie steht es also um die Frage des Theaters, wenn mit gewissen Fluchtlinien des kosmischen Diagramms zumindest punktuell Wege angezeigt werden konnten, wie die Frage der Gegenwart, immer wieder neu, immer wieder anders anzugehen wäre? Isabell Loreys eingangs zitiert und im Laufe unserer Erkundungen mehrfach wiederholte Verwunderung, die hier noch einmal in Erinnerung gerufen sei, stellt aus dem Blickwinkel dieser Arbeit eine

überaus schlüssige Form dar, die Frage des Theaters in der zeitgenössischen Konstellation und gleichsam *für sie* zu stellen:

Das Außergewöhnliche [an zeitgenössischen sozialen und politischen Bewegungen] ist nicht nur, auf welche Weisen darin neue Formen politischer Kämpfe erprobt [...] worden sind. Vielmehr – und das ist auffallend im Verhältnis zu anderen sozialen Bewegungen – haben sie immer wieder die scheinbar so getrennten Felder des Kulturellen und des Politischen durchquert und gequert. Im vergangenen Jahrzehnt fand [...] die kommunikative Suche nach dem Gemeinsamen [...] weniger in politischen oder auch universitären Kontexten, sondern *auffallend häufig* in Kunstinstitutionen und Sozialzentren [...] statt.⁵⁰

Warum die politischen, oder sagen wir: kritischen Bewegungen der Gegenwart *auffallend häufig* in Kunstinstitutionen *und* Sozialzentren stattfinden – als seien Kunstinstitutionen und Sozialzentren wenn nicht gleich dasselbe, so doch zumindest strukturell miteinander verwandt –, auf diese Frage lässt sich vor dem Horizont des kosmischen Diagramms mit einer gewissen Bestimmtheit antworten:

Mehr noch als Orte künstlerischer Produktion, mehr noch als Diskursräume oder Versammlungsstätten für heterogene Gesellschaftsgruppen bieten die »Kunstinstitutionen und Sozialzentren«, als die wir die Theaterorte kennengelernt haben, Räume, die der Herausbildung und Kultivierung einer ethisch-ästhetischen Lebenspraxis stattgeben. So vielfältig und unterschiedlich ausgestaltet sie auch insgesamt sein mag, gekennzeichnet wird diese Praxis dadurch, dass sie bei der Situativität des verletzbaren Lebens ansetzt und von hier aus vielfältige Sorgepraktiken für die unterschiedlichen Existenz- oder Handlungsbereiche dieses Lebens entwickelt. Ethisch ist diese Praxis, insofern sie jenseits dogmatischer Grundsätze responsiv und responsabel nach Haltungen und Handlungsweisen sucht, die das gemeinsame Leben in bestimmten Räumen und unter bestimmten Bedingungen ermöglichen. Ästhetisch ist sie, insofern sie bei der wesentlichen Relationalität alles Seienden ansetzt und verkörpertes Wahrnehmen, Empfinden, Durchlässig- und Verletzbarsein zum Ausgangspunkt sämtlicher Erfahrungen – des Alltags, der Arbeit, der Versammlung, der Kreation, des Denkens, des Sprechens, des Darstellens und so weiter – macht. Diese ethisch-ästhetische Lebenspraxis bildete sich in allen besuchten Fällen – sagen wir also: in den zeitgenössischen Räumen der Kritik – als jeweils konkrete und lokale Antwort auf majoritäre Ordnungsgefüge aus, die die Beschaffenheit der zeitgenössischen Konstellation anzeigten.

Guattari scheint also auch hier richtig zu liegen, wenn er beobachtet, dass »das ästhetische Empfindungsvermögen gerade im Begriff zu sein scheint, eine herausgehobene Position im Herzen der kollektiven Äußerungsgefüge unserer Epoche einzunehmen«⁵¹. In den *Theaterorten*, oder allgemeiner: in Kunstinstitutionen, liegt gewissermaßen bereits von

⁵⁰ Lorey, *Die Regierung der Prekären*, S. 21. Hervorhebung L.S.

⁵¹ Félix Guattari zit. n. Hörl/Huber, »Technoökologie und Ästhetik« S. 10.

vornherein genau jenes ästhetische Wissen vor, das in der zeitgenössischen Konstellation relevant und zentral wird. Deutet man das Hervortreten des kosmischen Diagramms mit seinen Konstanten der Relationalität, der Situativität und der Endlichkeit als »Sinnverschiebung«, dann bildet die immer schon relationale, situative und endliche Erfahrung der Kunst »eine Art privilegiertes Terrain, auf dem sich die Sinnverschiebung gewissermaßen als solche exponiert und lesbar wird«⁵². Die kommunikative Suche nach dem Gemeinsamen, von der Lorey spricht, ist eines der wichtigsten, wenn nicht das wichtigste zeitgenössische Unterfangen der Kritik: Sie macht das Kommune im kosmischen Diagramm als existentielle Grunderfahrung sicht- und sagbar und versucht sich gegen dessen Abschöpfung durch Kapital, Technik und politische Macht zu wappnen. Hier ist die im vielfachen Sinne versammelnde Kraft der Kunst im Allgemeinen und des Theaters im Besonderen angesprochen; sie wird akut, aktuell, aktiviert:

Die zeitgenössische Welt [hat sich] verheddert in ihren ökologischen, demographischen, urbanen Sackgassen und [ist] unfähig, die außergewöhnlichen Veränderungen zu verarbeiten, die sie erschüttern [...] Es gilt, die Werteachsen neu aufzustellen, die grundlegenden Sinnbestimmungen der menschlichen Beziehungen und der produktiven Aktivitäten. [...] Und in dieser Hinsicht haben die Poesie, die Musik, die bildenden Künste, das Kino, *vor allem in ihren performatiellen oder performativen Modalitäten*, einen wichtigen Platz zu halten, durch ihren spezifischen Beitrag und *als Referenzparadigma* innerhalb neuer sozialer und analytischer Praktiken.⁵³

Das, was in der zeitgenössischen Konstellation als das Kommune hervortritt und uns veranlasst, von einem kosmischen Diagramm zu sprechen, ist dem Feld der Ästhetik immer schon wesentlich. Dementsprechend bemüht sich das zeitgenössische Denken darum, den Status des ästhetischen Feldes neu zu bestimmen und eine »ursprünglich ästhetische Zurichtung der Gegenwart«⁵⁴ anzuerkennen. Jean-Luc Nancys Denken des Gemeinschaftlichen zum Beispiel, das bereits seit den 1980er Jahren Möglichkeiten aufzeigt, das Kommune seinen historischen Besetzungen durch die dogmatischen Marxismen zu entwinden und es gleichzeitig gegen eine zeitgenössische »Grammatisierung, Industrialisierung und Proletarisierung«⁵⁵ zu verwahren, kommt immer wieder auf die Frage der Kunst zurück. Sie stellt sich für den französischen Denker als Frage des *Mit*, wobei dieses *Mit* das zu adressieren versucht, was wir hier kosmische Relationalität genannt haben:

[W]enn es überhaupt so etwas wie ›Kunst‹ gibt, so aufgrund eines Gemeinschaftlichen, und zum anderen, die Kunst verwahrt etwas vom Gemeinschaftlichen, das vielleicht nur sie zu besitzen vermag.⁵⁶

⁵² Ebd.

⁵³ Guattari, *Chaosmose*, S. 127. Übersetzung L.S.

⁵⁴ Hörl/Huber, »Technoökologie und Ästhetik«, S. 11.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Nancy, »Das gemeinsame Erscheinen«, S. 169f.

Dies scheint uns der Grund zu sein, warum die kritische Suche nach dem Gemeinsamen, die sich der Absorption des Gemeinsamen in majoritäre Gefüge widersetzt, besonders *gut* oder besonders *leicht* in Räumen der Kunst und insbesondere des Theaters stattfinden kann. Es ist auch der Grund dafür, warum diese Räume – gerade dort, wo sie nicht bestimmt, sondern prekär; nicht konsolidiert, sondern klein und wackelig; weder institutionell souverän, noch diskursiv eindeutig, sondern vielmehr »randständig, polymorph, einräumend, möglicherweise »rhizomatisch«⁵⁷ sind – zum Gegenstand einer gegenwartsdiagnostischen und theatertheoretischen Arbeit werden konnten, die sich für die zeitgenössische Konstellation als solche sowie für die Lagerung von Macht und Kritik in ihren Artikulationen interessierte. In der Konstellation, deren Entfaltungsbewegung mit dem Namen *Gemeinsam-Werden* zumindest annähernd umrissen werden kann, ist auf Theater als Ort zu schauen, an dem sich diese Bewegung in vielfältige und verzweigte Praktiken eines jeweils konkreten und singulären *farsi comune* übersetzt.

⁵⁷ Haß, »Woher kommt der Chor«, hier S. 14.

Quellenverzeichnis

Literatur

- Agamben, Giorgio, »Comment l'obsession sécuritaire fait muter la démocratie«, in: *Le Monde diplomatique*, 1/2014, S. 22–23.
- Arendt, Hannah, *Was ist Politik? Fragmente aus dem Nachlaß*, hrsg. v. Ursula Ludz, München: Piper 1993.
- Arendt, Hannah, *Vita activa. oder Vom tätigen Leben*, München: Piper 2002.
- Aristoteles, *Physik. Vorlesung über Natur. Erster Halbband. Bücher I-IV. Griechisch-Deutsch*, hrsg. v. Hans G. Zekl, Hamburg: Felix Meiner 2017.
- Balke, Friedrich, »Versicherungs-Gesellschaft. Vom strukturellen Opportunismus des Staates. François Ewalds Theorie des »Vorsorgestaates««, in: *TAZ*, 06. 10. 1993, S. 15, <https://taz.de/!1597624/>, (26. 11. 2019).
- Benjamin, Walter, *Denkbilder*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser/Theodor W. Adorno/Gershom Scholem, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.
- Berman, Antoine (Hg.), *Les Tours de Babel. Essais sur la traduction*, Mauvezin: Trans-Europ-Repress 1985.
- Bishop, Claire, *Artificial hells. Participatory art and the politics of spectatorship*, London: Verso 2012.
- Boltanski, Luc/Chiapello, Ève, *Der neue Geist des Kapitalismus*, aus dem Französischen von Michael Tillmann, Konstanz: UVK 2003.
- Boltanski, Luc/Chiapello, Ève, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris: Gallimard 2011.
- Borowski, Mateusz/Chaberski, Mateusz/Sugiera, Malgorzata (Hg.), *Emerging affinities - possible futures of performative arts*, Bielefeld: transcript 2019.
- Bösch, Michael, »Pluralität und Identität bei Hannah Arendt«, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 53. Jg., 4/1999, S. 569–588.
- Brossat, Alain, *Plebs invicta*, aus dem Französischen von Maria Muhle, Berlin: August 2012.
- Brunner, Christoph/Kubaczek, Niki/Mulvaney, Kelly/Raunig, Gerald (Hg.), *Die neuen Munizipalisten. Soziale Bewegung und die Regierung der Städte*, Wien: transversal texts 2017.
- Buden, Boris, *Zone des Übergangs. Vom Ende des Postkommunismus*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.
- Butler, Judith, *Precarious life. The powers of mourning and violence*, London, New York: Verso 2004.
- Butler, Judith, *Frames of war. When is life grievable?*, London, New York: Verso 2009.
- Butler, Judith, »Precarious Life, Grievable Life«, in: dies., *Frames of war. When is life grievable?*, London, New York: Verso 2009, S. 1–32.
- Butler, Judith, *Raster des Kriegeres. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*, aus dem Amerikanischen von Reiner Ansén, Frankfurt a. M.: Campus 2010.

- Butler, Judith, *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, aus dem Amerikanischen von Frank Born, Berlin: Suhrkamp 2018.
- Butler, Judith, *Notes toward a performative theory of assembly*, Cambridge (Mass.), London: Harvard University Press 2018.
- Butler, Judith/Laclau, Ernesto/Žižek, Slavoj (Hg.), *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left*, London: Verso 2000.
- Cambot, Stany pour Échelle Inconnue, *Villes nomades. Histoires clandestines de la modernité*, Paris: Eterotopia France 2016.
- Canguilhem, Georges, *Das Normale und das Pathologische*, aus dem Französischen von Monika Noll und Rolf Schubert, hrsg. v. Maria Muhle, Berlin: August 2013.
- Canguilhem, Georges, *Regulation und Leben*, aus dem Französischen von Thomas Ebke, hrsg. v. Maria Muhle, Berlin: August 2017.
- Certeau, Michel de, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris: Gallimard 1980.
- Chantraine, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris: Klincksieck 1977.
- Critchley, Simon/Mouffe, Chantal (Hg.), *Deconstruction and pragmatism*, London: Routledge 1997.
- Cvejić, Bojana/Kunst, Bojana/Hölscher, Stefan (Hg.), *The Commons / Undercommons in Work, Education, Art ...*, = *ThK, Journal for Performing Arts Theory* Nr. 23, Belgrad: ThK (Walking Theory) 2016.
- Damasio, Alain, »Pour le déconfinement, je rêve d'un carnaval des fous, qui renverse nos rois de pacotille«, propos recueilli par Hervé Kempf, in: *Reporterre - le quotidien de l'écologie*, 28. 04. 2020, <https://reporterre.net/Alain-Damasio-Pour-le-deconfinement-je-reve-d-un-carnaval-des-fous-qui-renverse-nos-rois-de-pacotille>, (10. 09. 2020).
- Deleuze, Gilles, »Kontrolle und Werden. Gespräch mit Toni Negri«, in: ders., *Unterhandlungen. 1972-1990*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 243–253.
- Deleuze, Gilles, *Unterhandlungen. 1972-1990*, aus dem Französischen von Gustav Roßler, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles, »Ein Manifest weniger«, in: ders., *Kleine Schriften. aus dem Französischen von K.D. Schacht*, Berlin: Merve 1980, S. 37–74.
- Deleuze, Gilles, *Kleine Schriften. aus dem Französischen von K.D. Schacht*, Berlin: Merve 1980.
- Deleuze, Gilles, *Foucault*, aus dem Französischen von Hermann Kocyba, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987.
- Deleuze, Gilles, »Philosophie und Minorität«, aus dem Französischen von Bernd Schwibs, in: *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, hrsg. v. Joseph Vogl, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994, S. 205–207.
- Deleuze, Gilles, *Differenz und Wiederholung*, aus dem Französischen von Joseph Vogl, Paderborn: Fink 2007.
- Derrida, Jacques, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris: Galilée 1995.
- Derrida, Jacques, *Politik der Freundschaft*, aus dem Französischen von Stefan Lorenzer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.
- Derrida, Jacques, *Das andere Kap. Zwei Essays zu Europa*, aus dem Französischen von Alexander García Düttmann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.

Descola, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris: Gallimard 2009.

Deuber-Mankowsky, Astrid, »Die Wahrheit des Relativen in der Krise der Fake News. Denken mit Alexandra Juhasz' ›#100hardtruths-#fakenews: A primer on digital media literacy««, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 10. Jg., 19/2018, S. 29–41.

Diekmann, Stefanie/Brandstetter, Gabriele/Wild, Christopher (Hg.), *Theaterfeindlichkeit*, München: Fink 2012.

Esposito, Roberto, *Communitas. Origine et destin de la communauté*, aus dem Italienischen ins Französische von Nadine Le Lirzin, mit einem Vorwort von Jean-Luc Nancy, Paris: PUF 2000.

Esposito, Roberto, *Communitas. Ursprung und Wege der Gemeinschaft*, aus dem Italienischen von Sabine Schulz und Francesca Raimondi, Berlin: Diaphanes 2004.

Esposito, Roberto, *Immunitas. Schutz und Negation des Lebens*, aus dem Italienischen von Sabine Schulz, Berlin: Diaphanes 2004.

Ette, Ottmar (Hg.), *Alexander von Humboldt-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart: Metzler 2018.

Etzold, Jörn, »Revolution ohne Szene. Marx' *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*«, in: *Theaterfeindlichkeit*, hrsg. v. Stefanie Diekmann/Gabriele Brandstetter/Christopher Wild, München: Fink 2012, S. 173–192.

Ewald, François, *L'État providence*, Paris: Grasset 1986.

Foucault, Michel, *Der Wille zum Wissen*, aus dem Französischen von Ulrich Raulff und Walter Seitter, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.

Foucault, Michel, *Die Sorge um sich. Sexualität und Wahrheit III*, aus dem Französischen von Ulrich Raulff und Walter Seitter, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.

Foucault, Michel, *Was ist Kritik?*, aus dem Französischen von Walter Seittler, Berlin: Merve 1992.

Foucault, Michel, »Die ›Gouvernementalität‹. (Vortrag)«, aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondeck, in: ders., *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, III, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003-2005, S. 796–823.

Foucault, Michel, »Mächte und Strategien. Gespräch mit Jacques Rancière«, aus dem Französischen von Jürgen Schröder, in: ders., *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, III, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003-2005, S. 538–550.

Foucault, Michel, *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003-2005.

Foucault, Michel, »Subjekt und Macht«, aus dem Französischen von Michael Bischoff, in: ders., *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, IV, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003-2005, S. 264–294.

Foucault, Michel, *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, aus dem Französischen von Michael Bischoff, hrsg. v. Daniel Defert, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.

Foucault, Michel, *Hermeneutik des Subjekts. Vorlesungen am Collège de France (1981/82)*, aus dem Französischen von Ulrike Bokelmann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.

Foucault, Michel, *Die Geburt der Biopolitik. Vorlesung am Collège de France, 1978-1979*, aus dem Französischen von Jürgen Schröder, hrsg. v. Michel Sennelart, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2017.

Füller, Henning/Marquardt, Nadine/Heeg, Susanne/Pütz, Robert/Glasze, Georg, *Die Sicherstellung von Urbanität. Innerstädtische Restrukturierung und soziale Kontrolle in Downtown Los Angeles*, Münster: Westfälisches Dampfboot 2010.

George, Pierre/Verger, Fernand (Hg.), *Dictionnaire de la géographie*, Paris: PUF 2009.

- Gielen, Pascal/Cupers, Kenny (Hg.), *Institutional attitudes. Instituting art in a flat world*, Amsterdam: Valiz 2013.
- Granel, Gérard, »Les langues sont des terminaux logiques«, in: *Les Tours de Babel. Essais sur la traduction*, hrsg. v. Antoine Berman, Mauvezin: Trans-Europ-Repress 1985, S. 151–179.
- Guattari, Félix, *Die drei Ökologien*, aus dem Französischen von Alec A. Schaerer, Wien: Passagen 1994.
- Guattari, Félix, *Chaosmose*, Paris: Galilée 2005.
- Günzel, Stephan (Hg.), *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld: transcript 2007.
- Günzel, Stephan (Hg.), *Lexikon der Raumphilosophie*, Darmstadt: WBG 2012.
- Haraway, Donna J., *Staying with the trouble. Making kin in the Chthulucene*, Durham: Duke University Press 2016.
- Haraway, Donna J., *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, aus dem Amerikanischen von Karin Harasser, Frankfurt, New York: Campus 2018.
- Hardt, Michael/Negri, Antonio, *assembly*, New York: Oxford University Press 2019.
- Hardt, Michael/Negri, Antonio, *Commonwealth*, Cambridge (Mass.), London: Belknap Press of Harvard University Press 2011.
- Hardt, Michael/Negri, Antonio, *Assembly. Die neue demokratische Ordnung*, aus dem Englischen von Thomas Atzert und Andreas Wirthensohn, Frankfurt: Campus 2018.
- Harney, Stefano/Moten, Fred, »The University and the Undercommons. Seven Theses«, in: *Social Text*, 22. Jg., 2 (79)/2004.
- Harney, Stefano/Moten, Fred, *Die Undercommons. Flüchtige Planung und schwarzes Studium*, aus dem Englischen von Birgit Mennel und Gerald Raunig, hrsg. v. Isabell Lorey, Wien: transversal texts 2016.
- Harvey, David, *Rebel cities. From the right to the city to the urban revolution*, London: Verso 2019.
- Haß, Ulrike, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München: Fink 2005.
- Haß, Ulrike, »Woher kommt der Chor«, in: *Maske und Kothurn*, 58. Jg., 1/2012, S. 13–30.
- Haß, Ulrike, »Die zwei Körper des Theaters. Protagonist und Chor«, in: *Orte des Unermesslichen. Theater nach der Geschichtsteleologie*, hrsg. v. Marita Tatari, Zürich: Diaphanes 2014, S. 139–159.
- Haß, Ulrike/Tatari, Marita, »Eine andere Geschichte des Theaters«, in: *Orte des Unermesslichen. Theater nach der Geschichtsteleologie*, hrsg. v. Marita Tatari, Zürich: Diaphanes 2014, S. 77–90.
- Held, Heinz G./Mazza, Donatella/Strack, Laura (Hg.), *Akustische Masken auf dem Theater/ Maschere acustiche in teatro. Text - Sprache - Performanz/ Testo - Lingua - Performance*, Stuttgart: Franz Steiner 2019.
- Hirschman, Albert O., *The passions and the interests. Political arguments for capitalism before its triumph*, Princeton: Princeton University Press 1977.
- Hobsbawm, Eric J., *Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*, aus dem Englischen von Yvonne Badal, München: Hanser 1997.
- Holm, Andrej, *Wir bleiben alle! Gentrifizierung - städtische Konflikte um Aufwertung und Verdrängung*, Münster: Unrast 2013.

- Holm, Andrej/Gebhardt, Dirk (Hg.), *Initiativen für ein Recht auf Stadt. Theorie und Praxis städtischer Aneignungen*, Hamburg: VSA 2011.
- Honneth, Axel (Hg.), *Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption; Frankfurter Foucault-Konferenz 2001*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a. M.: Fischer 2016.
- Hörl, Erich (Hg.), *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*, Berlin: Suhrkamp 2011.
- Hörl, Erich, »Die technologische Bedingung. Zur Einführung«, in: *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*, hrsg. v. Erich Hörl, Berlin: Suhrkamp 2011, S. 7–53.
- Hörl, Erich/Burton, James (Hg.), *General ecology. The new ecological paradigm*, London: Bloomsbury Academic 2017.
- Hörl, Erich/Huber, Jörg, »Technoökologie und Ästhetik. Ein Gedankenaustausch«, in: *31. Das Magazin des Instituts für Theorie*, 18-19/2012, S. 9–20.
- Humboldt, Alexander von, *Briefe Alexander von Humboldts an Varnhagen von Ense aus den Jahren 1827 bis 1858: nebst Auszügen aus Varnhagen's Tagebüchern und Briefen von Varnhagen und anderen an Humboldt*, hrsg. v. Ludmilla Assing, Leipzig: Brodhaus 1860.
- Humboldt, Alexander von, *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, hrsg. v. Ottmar Ette/Oliver Lubrich, Berlin: Die Andere Bibliothek 2014.
- Istituto della Enciclopedia Italiana (Hg.), *Treccani Enciclopedia Online*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/>, (20. 04. 2020).
- Jordan, John, »Les communs d'une culture de résistance«, in: *Éloge des mauvaises herbes. Ce que nous devons à la ZAD*, hrsg. v. Jade Lindgaard, Paris: Les Liens qui libèrent 2018, S. 44–53.
- Kammerer, Dietmar (Hg.), *Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst*, Bielefeld: transcript 2014.
- Kermani, Navid, *Ausnahmezustand. Reisen in eine beunruhigte Welt*, München: Beck 2013.
- Kirsch, Sebastian, *Stadt als Fabrik*, Vortrag im Rahmen der gleichnamigen Tagung, Düsseldorf 2018, <http://fft-duesseldorf.de/media/stadt-als-fabrik-wie-logistik-und-masterplaene-das-leben-in-der-stadt-veraendern/>, (10. 08. 2020).
- Kirsch, Sebastian, *Chor-Denken. Sorge, Wahrheit, Technik*, Paderborn: Fink 2020.
- Kluge, Alexander, *Garather Gespräch mit Heiner Müller*, Transkript des gleichnamigen Gesprächs vom 02.07.1990, <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/109> 1990, (28. 02. 2020).
- Kunst, Bojana, *The Project at Work*, Vortrag im Rahmen der Tagung *The Public Commons and the Undercommons of Art, Education, and Labour*, Gießen 2014, <http://worksatwork.dk/wp-content/uploads/2014/11/The-Project-At-Work-Kunst.pdf?fa4924>, (04. 09. 2020).
- Kunst, Bojana, *Artist at work, proximity of art and capitalism*, Winchester, Washington: Zero Books 2015.
- Lacan, Jacques, »L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud«, in: *La psychanalyse*, 3/1957, S. 47–81.
- Laclau, Ernesto, *New reflections on the revolution of our time*, London: Verso 1990.
- Laclau, Ernesto, »Deconstruction, Pragmatism, Hegemony«, in: *Deconstruction and pragmatism*, hrsg. v. Simon Critchley/Chantal Mouffe, London: Routledge 1997, S. 47–67.

- Laclau, Ernesto, »Structure, History and the Political«, in: *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left*, hrsg. v. Judith Butler/Ernesto Laclau/Slavoj Žižek, London: Verso 2000, S. 182–212.
- Laclau, Ernesto, *Emancipation(s)*, London: Verso 2007.
- Latour, Bruno, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, Paris: La Découverte 2012.
- Lazzarato, Maurizio, *La fabbrica dell'uomo indebitato. Saggio sulla condizione neoliberista*, Rom: DeriveApprodi 2012.
- Lefebvre, Henri, *Le droit à la ville*, Paris: Anthropos 2009.
- Lindgaard, Jade (Hg.), *Éloge des mauvaises herbes. Ce que nous devons à la ZAD*, Paris: Les Liens qui libèrent 2018.
- Lorenz, Konrad, *Das sogenannte Böse. Zur Naturgeschichte der Aggression*, München: dtv Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG 1998.
- Lorey, Isabell, »Gouvernementalität und Selbst-Prekarisierung. Zur Normalisierung von KulturproduzentInnen«, in: *EIPCP / transversal multilingual webjournal*, 11/2006, <http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/de>, (01. 12. 2018).
- Lorey, Isabell, »Versuch, das Plebejische zu denken. Exodus und Konstituierung als Kritik«, in: *EIPCP / transversal multilingual webjournal*, 04/2008, <https://transversal.at/transversal/0808/lorey/de?hl=Paolo%20virno>, (09. 07. 2020).
- Lorey, Isabell, »Gouvernementale Prekarisierung«, in: *EIPCP / transversal multilingual webjournal*, 08/2011, http://eipcp.net/transversal/0811/lorey/de/#_ftn9.
- Lorey, Isabell, *Die Regierung der Prekären*, Wien/Berlin: Turia + Kant 2015.
- Lovink, Geert (Hg.), *Unlike us Reader. Social media monopolies and their alternative*, Amsterdam: Institute of Network Cultures 2013.
- Luhmann, Niklas, *Das Erziehungssystem der Gesellschaft*, hrsg. v. Dieter Lenzen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.
- Maak, Niklas/Jocks, Heinz-Norbert, »Unbehagen an der Stadt. Utopien der Digitalmoderne und die urbane Grammatik von morgen«, in: *Lettre International*, 129, Berlin 2020, S. 64–71.
- Marchart, Oliver, *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*, Berlin: Suhrkamp 2013.
- Martinelli, Marco, *Raumwerden. Ein Traum vom Theater in 101 Bewegungen*, aus dem Italienischen von Peter Kammerer, Berlin: Alexander 2019.
- Marx, Karl/Engels, Friedrich, *Das Kapital. Dritter Band*, Berlin: Dietz 1988.
- Menke, Christoph, »Zweierlei Übung. Zum Verhältnis von sozialer Disziplinierung und ästhetischer Existenz«, in: *Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption; Frankfurter Foucault-Konferenz 2001*, hrsg. v. Axel Honneth, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 283–299.
- Moore, Alan/Smart, Alan (Hg.), *Making room. Cultural production in occupied spaces*, Other Forms. Journal of aesthetics and protest, Barcelona: Los Malditos Impresores 2015.
- Morris, Rosalind C., »Thesen zur neuen Öffentlichkeit«, aus dem Englischen von Gaby Gehlen, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 7, Zürich 2012, 151-131.
- Mouffe, Chantal, *Agonistik. Die Welt politisch denken*, aus dem Englischen von Richard Barth, Berlin: Suhrkamp 2014.

Muhle, Maria, *Plebs Invicta. Die Wiederkehr der Plebs*,
http://www.viertewelt.de/text/flugblatt_5.html, (09. 07. 2020).

Muhle, Maria, *Eine Genealogie der Biopolitik. Zum Begriff des Lebens bei Foucault und Canguilhem*, Bielefeld: transcript 2008.

Müller-Schöll, Nikolaus, »Brecht, Hölderlin und der Einbruch des Realen«, in: *Orte des Unermesslichen. Theater nach der Geschichtsteologie*, hrsg. v. Marita Tatari, Zürich: Diaphanes 2014, S. 109–124.

Nancy, Jean-Luc, »Das gemeinsame Erscheinen. Von der Existenz des ›Kommunismus‹ zur Gemeinschaftlichkeit der ›Existenz‹«, aus dem Französischen von Gisela Febel und Jutta Legueil, in: *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, hrsg. v. Joseph Vogl, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994, S. 167–204.

Nancy, Jean-Luc, »Conloquium«, in: Roberto Esposito, *Communitas. Origine et destin de la communauté*, Paris: PUF 2000, S. 3–10.

Nancy, Jean-Luc, *La communauté affrontée*, Paris: Galilée 2001.

Nancy, Jean-Luc, *Die herausgeforderte Gemeinschaft*, aus dem Französischen von Esther von der Osten, Zürich: Diaphanes 2007.

Nancy, Jean-Luc, *Wahrheit der Demokratie*, aus dem Französischen von Richard Steurer, Wien: Passagen 2009.

Nancy, Jean-Luc, *Singulär plural sein*, aus dem Französischen von Ulrich Müller-Schöll, Berlin: Diaphanes 2012.

Nancy, Jean-Luc, »Theater als Kunst des Bezugs, 1«, in: *Orte des Unermesslichen. Theater nach der Geschichtsteologie*, hrsg. v. Marita Tatari, Zürich: Diaphanes 2014, S. 91–100.

Nowotny, Stefan/Raunig, Gerald, *Instituierende Praxen. Bruchlinien der Institutionskritik*, Wien, Linz, Berlin, London, Zürich: transversal texts 2016.

o.A., »comune«, in: *Treccani Enciclopedia Online*, hrsg. v. Istituto della Enciclopedia Italiana, <http://www.treccani.it/enciclopedia/comune/>, (20. 04. 2020).

Paquot, Thierry, *Désastres urbains. Les villes meurent aussi*, Paris: La Découverte 2015.

Paquot, Thierry, *Mesure et démesure des villes*, Paris: CNRS Éditions 2020.

Pasolini, Pier P., *Lutherbriefe. Aufsätze, Kritiken, Polemiken*, hrsg. v. Agathe Haag, Wien, Bozen: Folio 1996.

Perec, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris: Galilée 2000.

Perec, Georges, *Träume von Räumen*, aus dem Französischen von Eugen Helmlé, Zürich: Diaphanes 2013.

Pfeifer, Wolfgang, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, digitalisierte Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/wb-etymwb>, (13. 04. 2020).

Phillips, Andrea/Miessen, Markus (Hg.), *Caring culture. Art, architecture and the politics of public health*, Berlin: Sternberg 2011.

Rancière, Jacques, *La méésentente. Politique et philosophie*, Paris: Galilée 1995.

Rancière, Jacques, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, aus dem Französischen von Maria Muhle, Susanne Leeb und Jürgen Link, Berlin: b_books 2008.

Rancière, Jacques, *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, aus dem Französischen von Richard Steurer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2016.

- Raunig, Gerald, »Das UND besetzen«, in: *Truth is Concrete. herbst. THEORIE ZUR PRAXIS*, hrsg. v. steirischer herbst festival gmbh, Graz 2012, S. 12–15.
- Raunig, Gerald, *Dividuum*, Wien, Linz, Berlin, Zürich: transversal texts 2015.
- Raunig, Gerald, »Instituent Theatre. From Volkstheater to Teatro Valle Occupato«, in: *Turn, Turtle! Reenacting The Institute*, hrsg. v. Elke van Campenhout/Lilia Mestre, Berlin: Alexander 2016, S. 14–23.
- Raunig, Gerald/Ray, Gene (Hg.), *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*, London: Mayfly 2009.
- Reckwitz, Andreas, *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*, Bielefeld: transcript 2016.
- Revel, Judith, »Construire le commun: une ontologie«, in: *Rue Descartes*, 67. Jg., 1/2010, S. 68–75.
- Revel, Judith, »The Common. A Political Construction«, in: *Depletion design. A glossary of network ecologies*, hrsg. v. Carolin Wiedemann/Soenke Zehle, Amsterdam: Institute of Network Cultures 2012, S. 23–25.
- Rosanvallon, Pierre, *Le siècle du populisme. Histoire, théorie, critique*, Paris: Seuil 2020.
- Salottolo, Delio, »Considerazioni sulla nozione di mondo e di rapporto al mondo nell'epoca dell'antropocene. Saggio sulla filosofia del XXI secolo«, in: *Scienze e filosofia*, 22/2019, S. 200–250.
- Schiller, Friedrich, *Schillers Werke. Nationalausgabe*, hrsg. v. Lieselotte Blumenthal/Benno von Wiese, Weimar: Böhlau 2001.
- Schiller, Friedrich, »Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?«, in: ders., *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Zwanzigster Band: Philosophische Schriften, Erster Teil, hrsg. v. Lieselotte Blumenthal/Benno von Wiese, Weimar: Böhlau 2001, S. 87–100.
- Schmidt-Beste, Thomas, *Macht und Struktur im Theater. Asymmetrien der Macht*, Wiesbaden: Springer VS 2019.
- Schmitt, Carl, *Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien*, Berlin: Duncker & Humblot 2015.
- Schneider, Wolfgang (Hg.), *Künstler - ein Report. Porträts und Gespräche zur Kulturpolitik*, Bielefeld: transcript 2013.
- Sloterdijk, Peter, *Im Weltinnenraum des Kapitals. Für eine philosophische Theorie der Globalisierung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.
- Stavrakakis, Yannis, »Encircling the Political. Towards a Lacanian political theory«, in: *Society, politics, ideology*, hrsg. v. Slavoj Žižek, London: Routledge 2003, S. 274–304.
- Stavrakakis, Yannis, »Laclau with Lacan. Comments on the relation between discourse theory and Lacanian psychoanalysis«, in: *Society, politics, ideology*, hrsg. v. Slavoj Žižek, London: Routledge 2003, S. 314–337.
- steirischer herbst festival gmbh (Hg.), *Truth is Concrete. herbst. THEORIE ZUR PRAXIS*, Begleitmagazin des Festivals Steirischer Herbst 2012, Graz 2012.
- Stengers, Isabelle, »Introductory Notes on an Ecology of Practices«, in: *Cultural Studies Review*, 11. Jg., 1/2013, S. 183–196.
- Stiegler, Bernard, »Arbeit und Zeit der Beschäftigung«, aus dem Französischen von Esther von der Osten, in: *Arbeit. Sinn und Sorge*, hrsg. v. Daniel Tyradellis/Nicola Lepp, Zürich, Berlin: Diaphanes 2009, S. 43–65.

Stiegler, Bernard, »The Most Precious Good in the Era of Social Technologies«, in: *Unlike us Reader. Social media monopolies and their alternative*, hrsg. v. Geert Lovink, Amsterdam: Institute of Network Cultures 2013, S. 16–30.

Strack, Laura, »Teatro bene comune. Überlegungen zum italienischen Theaterfrühling«, in: *Akustische Masken auf dem Theater/ Maschere acustiche in teatro. Text - Sprache - Performanz/ Testo - Lingua - Performance*, hrsg. v. Heinz G. Held/Donatella Mazza/Laura Strack, Stuttgart: Franz Steiner 2019, S. 193–202.

Tatari, Marita (Hg.), *Orte des Unermesslichen. Theater nach der Geschichtsteleologie*, Zürich: Diaphanes 2014.

Tatari, Marita, »Wie politisch ist Rancières ästhetische ›Neuaufteilung des Sinnlichen‹? Über Autonomieästhetik am Beispiel des Realitätstheaters von ›Rimini Protokoll‹«, in: *Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst*, hrsg. v. Dietmar Kammerer, Bielefeld: transcript 2014, S. 181–195.

Tiqqun, *Kybernetik und Revolte*, aus dem Französischen von Ronald Vouillé, Zürich: Diaphanes 2007.

Todd, Zoe, »An Indigenous Feminist's Take On The Ontological Turn: ›Ontology‹ Is Just Another Word For Colonialism«, in: *Journal of Historical Sociology*, 29. Jg., 1/2016, S. 4–22.

Tyradellis, Daniel/Lepp, Nicola (Hg.), *Arbeit. Sinn und Sorge*, Begleitbuch zur Ausstellung ›Arbeit. Sinn und Sorge‹ des Deutschen Hygiene-Museums, Juni 2009 bis April 2010, Zürich, Berlin: Diaphanes 2009.

van Campenhout, Elke/Mestre, Lilia (Hg.), *Turn, Turtle! Reenacting The Institute*, Berlin: Alexander 2016.

Virno, Paolo, *Exodus*, aus dem Italienischen und hrsg. v. Klaus Neudlinger und Gerald Raunig, Wien: Turia + Kant 2010.

Vogl, Joseph (Hg.), *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994.

Vogl, Joseph, »Einleitung«, in: *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, hrsg. v. Joseph Vogl, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994, S. 7–27.

Voltaire, *Candid oder die Beste der Welten*, aus dem Französischen von Ernst Sander, Stuttgart: Reclam 2000.

Waldenfels, Bernhard, »Topographie der Lebenswelt«, in: *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, hrsg. v. Stephan Günzel, Bielefeld: transcript 2007, S. 69–84.

Weber, Samuel, »Theatrokratie, oder: Die Unterbrechung überleben«, aus dem Englischen von Nadja Ben Khelifa, in: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie*, 1. Jg., 1/2015, S. 215–242.

Werner, Petra, »Kosmos«, in: *Alexander von Humboldt-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, hrsg. v. Ottmar Ette, Stuttgart: Metzler 2018, S. 73–79.

Wiedemann, Carolin/Zehle, Soenke (Hg.), *Depletion design. A glossary of network ecologies*, Amsterdam: Institute of Network Cultures 2012.

zeitraumexit, *Art, Politics and the Institution. A European Summit*, Programmbeschreibung der gleichnamigen Veranstaltung, Mannheim 2017, <https://www.wunderderpraerie.de/2017/art-politics-and-the-institution-a-european-summit>, (09. 09. 2020).

Žižek, Slavoj (Hg.), *Society, politics, ideology*, London: Routledge 2003.

Žižek, Slavoj, »Che vuoi?«, in: *Society, politics, ideology*, hrsg. v. Slavoj Žižek, London: Routledge 2003, S. 338–375.

Ortsspezifische Dokumente, Presseartikel und Analysen

Neapel / Italien

Allegri, Giuseppe/Ciccarelli, Roberto, *Il quinto stato. Perché il lavoro indipendente è il nostro futuro*, Milano: Ponte alle Grazie 2013.

Ciccarelli, Roberto, »Napoli: La Balena occupa il Forum delle Culture contro l'economia degli eventi«, in: *Il Manifesto*, 02. 03. 2012, <http://ilmanifesto.it/storia/forum-culture-napoli/>, (20. 04. 2018).

Commissione Rodotà, *Per la modifica delle norme del codice civile in materia di beni pubblici*.

Proposta di articolato, Gesetzesvorschlag zur Anpassung der zivilrechtlichen Normen für öffentliche Güter,

https://www.giustizia.it/giustizia/it/mg_1_12_1.wp?previousPage=mg_2_7_6_1&contentId=SPS476 24 2007, (20. 05. 2019).

Di Transo, Cesare, »L'Asilo è nato sulla domanda«, Interview geführt von L.S., Neapel, 28. 12. 2017.

Fittipaldi, Emiliano, »Napoli, il forum fantasma«, in: *L'Espresso*, 26. 09. 2013,

<http://espresso.repubblica.it/inchieste/2013/09/26/news/napoli-il-forum-fantasma-1.133762>, (19. 04. 2018).

Ginsborg, Paul, *Italy and its discontents. Family, civil society, state ; 1980 - 2001*, London: Penguin 2003.

Guarino, Carmelo/Giambrone, Francesco (Hg.), *Teatri negati. Censimento dei teatri chiusi in Italia*, Milano: Angeli 2008.

Handelskammer Neapel, *Rapporto sull'economia della provincia di Napoli 2007*,

www.na.camcom.it/contents-sa/instance4/files/document/10001844indice.pdf 2008, (19. 04. 2018).

L'Asilo, *16 milioni di buone ragioni per dire NO al Forum delle Culture*,

<http://www.exasilofilangieri.it/16-milioni-di-buone-ragioni-per-dire-no-al-forum-delle-culture/> 2013, (20. 04. 2018).

L'Asilo, *Il tempo è scaduto. Abbiamo occupato la sede del Forum delle Culture!*, Manifest zur

Besetzung des Ex-Asilo Filangieri am 02.03.2012, <http://www.exasilofilangieri.it/il-tempo-e-scaduto-abbiamo-occupato-la-sede-del-forum-delle-culture/> 2013, (20. 04. 2018).

L'Asilo, *Dichiarazione d'uso civico e collettivo urbano*, <http://www.exasilofilangieri.it/regolamento-duso-civico/> 2015, (24. 06. 2020).

Merli, Chiara, *Il teatro ad iniziativa pubblica in Italia*, Milano: LED 2007.

Pirro, Maria/Vacalebre, Federico, »Forum delle culture, è flop: per Napoli un'altra sconfitta«, in: *Il Mattino*, 17. 11. 2014, https://www.ilmattino.it/napoli/cronaca/san_carlo_teatro_forum_culture-699729.html, (19. 04. 2018).

Placenti, Stefania, »Theatre and Conflict: the Occupied Theatres Movement in Contemporary Italy«, Dissertation, University of Bristol 2017.

Riccio, Gabriella, »La Pratica dell'Uso civico come scelta estetica, etica e politica per il sensibile comune«, in: *I beni comuni. L'inaspettata rinascita degli usi collettivi*, hrsg. v. Stefano

Rodotà/Geminello Preterossi/Nicola Capone, Neapel: La scuola di Pitagore 2018, S. 129–136.

Rodotà, Stefano/Preterossi, Geminello/Capone, Nicola (Hg.), *I beni comuni. L'inaspettata rinascita degli usi collettivi*, Neapel: La scuola di Pitagore 2018.

Saviano, Roberto/Di Lorenzo, Giovanni, *Erklär mir Italien! Wie kann man ein Land lieben, das einen zur Verzweiflung treibt?*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2017.

Stadt Neapel, *Pressespiegel und Projektpräsentation anlässlich der Ernennung Neapels zur Austragungsstätte des UNESCO-Kulturforums 2013*, <http://www.comune.napoli.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/6386> 2007, (19. 04. 2018).

Stadt Neapel, *Ratsbeschluss 893/2015 zur Anerkennung des Ex-Asilo Filangieri als Raum gemeinschaftlichen und kollektiven Nutzens* 2015, <http://www.comune.napoli.it/flex/cm/pages/ServeAttachment.php/L/IT/D/0%252F3%252F4%252FD.1c3a9e14579b9e5eebc3/P/BLOB%3AID%3D16783/E/pdf>, (20. 04. 2018).

Tullio, Maria F. de/Riccio, Gabriella, *Per un approccio sistemico al patrimonio culturale: usi civici e beni comuni. Il caso dell'Ex-asilo Filangieri di Napoli*, Mantova 2017, http://artlab.fitzcarraldo.it/sites/default/files/ArtLab17Mantova_De%20Tullio%20e%20Riccio_Per%20un%20approccio%20sistemico%20al%20patrimonio%20culturale%20usi%20civici%20e%20beni%20comuni.pdf, (21. 04. 2018).

Tårnby / Dänemark

Århus 2017 Foundation, *About Us*, <http://www.aarhus2017.dk/en/about-us/what-is-aarhus-2017/about-aarhus-2017/index.html> 2017, (04. 11. 2019).

Århus 2017 Foundation, *Nathan Coley: The Same For Everyone*, <http://www.aarhus2017.dk/en/programme/visual-arts-and-exhibitions/coast-to-coast/nathan-coley-the-same-for-everyone/index.html> 2017, (04. 11. 2019).

Bergsgard, Nils A./Norberg, Johan R., »Sports policy and politics – the Scandinavian way«, in: *Sport in Society*, 13. Jg., 4/2010, S. 567–582.

Green, Harlan, »Why Does Bernie Love Denmark?«, in: *The Huffington Post*, https://www.huffpost.com/entry/why-does-bernie-love-denm_b_8919626?guccounter=2, (04. 11. 2019).

Heinemann, Klaus (Hg.), *Sport and welfare policies. Six European case studies*, Schorndorf: Hofmann 2003.

Horn, Alexander, *Das politische System Dänemarks*, Wiesbaden: Springer 2019.

Ibsen, Bjarne/Seippel, Ørnulf, »Voluntary organized sport in Denmark and Norway«, in: *Sport in Society*, 13. Jg., 4/2010, S. 593–608.

Karschnik, Ruben, »Das offene Dänemark verstummt«, in: *Zeit Online*, 09. 06. 2018, <https://www.zeit.de/politik/ausland/2018-06/daenemark-asylpolitik-asylzentren-europa-rechtspopulisten/komplettansicht?print>, (04. 11. 2019).

Liebmann, Andreas, »Tårnby Torv Festival 2017. Some Documents«, in: *Åbent referat til Kultur- og Fritidsudvalget. Protokoll der Sitzung vom 16.05.2018*, hrsg. v. Tårnby Kommune, S. 141–152, www.taarnby.dk/media/3349583/7232424-16-05-2018-00-Referat-med-bilag-aaben.pdf, (13. 03. 2019).

Ministry of Foreign Affairs of Denmark, *Why Denmark is a great place to live*, <https://denmark.dk/people-and-culture> o.J., (04. 11. 2019).

Tårnby Kommune, *Åbent referat til Kultur- og Fritidsudvalget. Protokoll der Sitzung vom 16.05.2018*, www.taarnby.dk/media/3349583/7232424-16-05-2018-00-Referat-med-bilag-aaben.pdf, (13. 02. 2019).

Tårnby Torv Festival, *Pressemitteilung 2018*, <http://taarnbytorvfestival.dk/eng/wp-content/uploads/2017/11/Press-text-Ta%CC%8Aarnby-Torv-Festival-1.pdf>, (13. 03. 2019).

Tårnby Torv Festival, *About Tårnby Torv Festival*, <http://taarnbytorvfestival.dk/eng/about> 2017, (05. 11. 2019).

Wulff, Carsten (Hg.), *Denmark*, Copenhagen 1996.

Warschau / Polen

Ackermann, Felix, »Die Zivilgesellschaft zieht sich zurück«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 19. 09. 2018, S. 23.

Ackermann, Felix/Bendyk, Edwin, *Die soziologische Leere*, <https://www.polen-pl.eu/die-soziologische-leere-in-polen-fallen-subjektive-und-objektive-strukturen-der-gesellschaft-auseinander/> 2018, (17. 04. 2019).

Adamiecka-Sitek, Agata, »How to Lift the Curse? Director Oliver Frljić and the Poles«, in: *Polish Theatre Journal*, 1-2/2017, <http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/111/593>, (30. 03. 2019).

Adamiecka-Sitek, Agata/Keil, Marta/Lysak, Paweł/Sztarbowski, Paweł, »Polish Theatre after Klatwa. Paweł Lysak und Paweł Sztarbowski im Gespräch mit Agata Adamiecka-Sitek und Marta Keil«, in: *Polish Theatre Journal*, 1-2/2017, <http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/129/585>, (30. 04. 2019).

Adamiecka-Sitek, Agata/Keil, Marta/Frljić, Oliver, »Whose National Theatre Is It?«, in: *Polish Theatre Journal*, 1-2/2017, <http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/80/587>, (17. 04. 2019).

Adamiecka-Sitek, Agata/Keil, Marta/Stokfiszewski, Igor, *The Agreement. A Performance Ceremony*, unveröffentlichte Projektskizze, mit der freundlichen Genehmigung der Autoren, Warschau 2019.

Burzyńska, Anna R., »About the Theater That Excludes«, in: *Theater*, 48. Jg., 2/2018, S. 83–93.

Czerwińska, Anna/Sochańska-Kumor, Zofia/Sztyma, Tamara, *W Polsce króla Maciusia. In King Matt's Poland*, Katalog der gleichnamigen Ausstellung, Warschau: POLIN Museum of the History of Polish Jews 2018.

Kaluza, Andrzej, »Stolz auf Polen. Das Ringen um das patriotische Narrativ in Polens Kulturpolitik nach 2015«, in: *Polen-Analysen*, 219/2018, S. 2–8.

Kellermann, Florian, *Vereint und doch zerstritten. 100 Jahre polnische Unabhängigkeit 2018*, https://www.deutschlandfunk.de/100-jahre-polnische-unabhaengigkeit-vereint-und-doch.724.de.html?dram:article_id=432902, (01. 04. 2019).

Leder, Andrzej/Ackermann, Felix, *Polen im Wachtraum. Die Revolution 1939-1956 und ihre Folgen*, aus dem Polnischen von Sandra Ewers, mit einer Einleitung von Felix Ackermann, Osnabrück: fibre 2019.

Maischein, Hannah, *Ecce Polska. Studien zur Kontinuität des Messianismus in der polnischen Kunst des 20. Jahrhunderts*, Hildesheim: Olms 2012.

Płoski, Paweł, »Theatre Organization System in Poland«, in: *Polish Theatre Journal*, 1-2/2017, <http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/118/595>, (17. 04. 2019).

Staszczak-Prüfer, Natalia, *Rosenkranz ins Gesicht. Theaterbrief aus Polen (15)*, https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=13772:theaterbrief-aus-polen-15-klatwa-fluch-von-

oliver-frljic-in-warschau-analyse-eines-hochpolitischen-theaterskandals&catid=416&Itemid=100055, (17. 04. 2019).

Teatr Powszechny, *Idea. Theatre that gets in the way*, <https://www.powszechny.com/misja.html>, (22. 02. 2020).

Skopje / Ex-Jugoslawien

Balkan Investigative Reporting Network, *Skopje 2014 Uncovered*, Kritische Datenbank zu Konzeption, Durchführung und Finanzierung des Bauprojekts Skopje 2014, mit besonderem Augenmerk auf die Verwendung öffentlicher Gelder, <http://skopje2014.prizma.birn.eu.com/en> 2015, (19. 07. 2019).

Božić Marojević, Milica/Stanković, Marija, »Pioneer City in Belgrade. Legitimate Oblivion or Non-Culture of Remembering«, in: *modelling public space(s) in culture. Rethinking Institutional Practices in Culture and Historical (Dis)continuities*, hrsg. v. Biljana Tanurovska Kjulavkovski/Nataša Bodrožić/Violeta Kachakova, Skopje: Lokomotiva - Centre for New Initiatives in Arts and Culture 2017, S. 224–246.

Georgiev, Aleksandar, »There is no primary voice speaking, there is no one who is smarter. Interview with Biljana Tanurovska-Kjulavkovski«, in: *An Untimely Book. Critical Practice (Made in Yugoslavia) 3*, hrsg. v. Biljana Tanurovska Kjulavkovski, Skopje: Lokomotiva - Centre for New Initiatives in Arts and Culture 2018, S. 27–39.

Goulding, Daniel J., *Liberated cinema. The Yugoslav experience*, Bloomington: Indiana University Press 1985.

Haucke, Lutz, »Novi film – Filmkunst des „demokratischen Sozialismus“? Bemerkungen zum jugoslawischen Film 1961-1971«, in: *Kulturation. Online Journal für Kultur, Wissenschaft und Politik*, 2/2006, http://www.kulturation.de/ki_1_thema.php?id=104, (04. 03. 2020).

Janev, Goran, »Skopje 2014. Instrumentalizing Heritage for Unexpected Results«, in: *Cultures of History Forum*, 2015, <http://www.cultures-of-history.uni-jena.de/debates/macedonia/skopje-2014-instrumentalizing-heritage-for-unexpected-results/>, (20. 05. 2019).

Kino Kultura, *About Kino Kultura*, <http://www.kinokultura.org.mk/about-kino-kultura/about-kino-kultura/>, (19. 07. 2019).

Lokomotiva, *About Us*, <http://lokomotiva.org.mk/about-us/>, (06. 03. 2020).

Petrović, Tanja, »Jugoslawien nach Jugoslawien. Erinnerungen an ein untergegangenes Land«, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 67. Jg., 40-41/2017, S. 32–37.

Softić, Adnan, *A better history. Eine bessere Geschichte*, Hamburg: adocs 2017.

Szucs, Aniko, »Introduction: crisis as a mode of being-with«, in: *An Untimely Book. Critical Practice (Made in Yugoslavia) 3*, hrsg. v. Biljana Tanurovska Kjulavkovski, Skopje: Lokomotiva - Centre for New Initiatives in Arts and Culture 2018, S. 7–14.

Tanurovska Kjulavkovski, Biljana (Hg.), *An Untimely Book. Critical Practice (Made in Yugoslavia) 3*, Skopje: Lokomotiva - Centre for New Initiatives in Arts and Culture 2018.

Tanurovska Kjulavkovski, Biljana/Bodrožić, Nataša/Kachakova, Violeta (Hg.), *modelling public space(s) in culture. Rethinking Institutional Practices in Culture and Historical (Dis)continuities*, Skopje: Lokomotiva - Centre for New Initiatives in Arts and Culture 2017.

Tanurovska Kjulavkovski, Biljana/Kachakova, Violeta, »Kino Kultura. Project Space for Contemporary Performing Arts and Contemporary Culture«, in: *modelling public space(s) in culture*.

Rethinking Institutional Practices in Culture and Historical (Dis)continuities, hrsg. v. Biljana Tanurovska Kjulavkovski/Nataša Bodrožić/Violeta Kachakova, Skopje: Lokomotiva - Centre for New Initiatives in Arts and Culture 2017, S. 116–137.

Vaseva, Ivana, »Building Collective Public Space Responsibly. »Conflictual« Artistic and Curatorial Practices«, in: *modelling public space(s) in culture. Rethinking Institutional Practices in Culture and Historical (Dis)continuities*, hrsg. v. Biljana Tanurovska Kjulavkovski/Nataša Bodrožić/Violeta Kachakova, Skopje: Lokomotiva - Centre for New Initiatives in Arts and Culture 2017, S. 164–173.

Vaseva, Ivana/Musovik, Oliver (Hg.), *If Buildings Could Talk*, Abschlussbericht zum gleichnamigen Projekt 2015-2017, Skopje: Faculty for Things that Can't Be Learned 2017.

Velevska, Marija M./Veleviski, Slobodan (Hg.), *FREEINGSPACE. Macedonian pavilion at the 16th International Architecture Exhibition La Biennale di Venezia 2018*, Ausstellungskatalog, Skopje: Museum of Contemporary Art 2018.

Berlin / Deutschland

Annuß, Evelyn, »Scheitern als Chance. Über die Zukunft der Volksbühne«, in: *Texte zur Kunst*, Web-Archiv, Debates, 30.04.2018, (02. 08. 2018).

Berlin Tourismus & Kongress GmbH, *Berlin - Kultur- und Kreativhauptstadt*, <https://convention.visitberlin.de/de/berlin-kultur-und-kreativhauptstadt>, (02. 08. 2018).

Bernt, Matthias/Grell, Britta/Holm, Andrej (Hg.), *Berlin Reader. A Compendium on Urban Change and Activism*, Bielefeld: transcript 2014.

Cieslak, Dirk, »Wenn das Theater eine Zukunft hat, dann an Orten wie diesem«, Interview geführt von L.S., Berlin, 24. 02. 2018.

Deuffhard, Amelie, »Die Brückenbauer. Sind die weltgewandten Kulturbegriffe von Kuratoren wie Chris Dercon eine Bedrohung fürs Theater?«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 06. 09. 2016, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/theaterdebatte-die-brueckenbauer-1.3150452?print=true>, (09. 11. 2020).

Freydank, Ruth, *Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945*, Berlin: Henschel 1988.

Fulbrook, Mary, *Kein ganz normales DDR-Leben*, Essay und Diskurs 2019, https://www.deutschlandfunk.de/generationen-diktatur-und-alltag-kein-ganz-normales-ddr.1184.de.html?dram:article_id=445259, (08. 03. 2020).

Häußermann, Hartmut/Siebel, Walter, »Berlin bleibt nicht Berlin«, in: *Leviathan*, 19. Jg., 3/1991, S. 353–371.

Hohnhorst, Tomma, *Theater jenseits des Projekts. Dirk Cieslak im Gespräch*, <https://www.goethe.de/ins/bg/de/kul/mag/21209087.html> 2018, (02. 08. 2018).

Kirschner, Stefan, »Ein Tempel für die Arbeiter - 100 Jahre Volksbühne in Berlin«, in: *Berliner Morgenpost*, 30. 12. 2014, <https://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article135862972/Ein-Tempel-fuer-die-Arbeiter-100-Jahre-Volksbuehne-in-Berlin.html>, (09. 08. 2018).

Kollektiv B6112, *Presstext zur transmedialen Theaterinszenierung B 61-12*, <https://b6112.de/2017/09/22/presstext-der-transmedialen-theaterinszenierung/> 2017, (02. 08. 2018).

Kümmel, Peter, »Das Gespenstertheater«, in: *Die Zeit*, 19. 04. 2018, <https://www.zeit.de/2018/17/volksbuehne-berlin-chris-dercon-entlassung-kulturpolitik>, (02. 08. 2018).

Laudenbach, Peter, »Dercon denkt groß«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 16. 05. 2017, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/erste-programm-pressekonferenz-dercon-denkt-gross-1.3507768>, (02. 08. 2018).

Lieske, Tanya, »Kollektiver Eskapismus als Lebenselixier. Bohème in der DDR«, in: *Andruck - Magazin für Politische Literatur (Deutschlandfunk)*, 05. 12. 2016, https://www.deutschlandfunk.de/boheme-in-der-ddr-kollektiver-eskapis-mus-als-lebenselixier.1310.de.html?dram:article_id=373188, (15. 08. 2018).

Meiborg, Mounia, »»Das macht für mich Berlin aus««, in: *Süddeutsche Zeitung*, 24.09.2017, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/besetzung-der-volksbuehne-das-macht-fuer-mich-berlin-aus-1.3680266-2?reduced=true>, (02. 08. 2018).

Perl, Sophie/Steffen, Erik (Hg.), *1945-2015: Abriss und Aufbruch am Kottbusser Tor*, Berlin: Friedrichshain-Kreuzberg Museum 2015.

Peters, Nina, »»Wir waren die Vorreiter des Neoliberalismus«. Gespräch mit Dirk Cieslak«, in: *Künstler - ein Report. Porträts und Gespräche zur Kulturpolitik*, hrsg. v. Wolfgang Schneider, Bielefeld: transcript 2013, S. 159–170.

Pressemeldung dpa, »Chris Dercon gibt auf«, in: *Die Zeit*, 13. 04. 2018, <https://www.zeit.de/news/2018-04/13/chris-dercon-gibt-auf-debakel-an-berliner-volksbuehne-180413-99-874305>, (02. 08. 2018).

Senatsverwaltung für Wirtschaft, Technologie und Forschung/Der Regierende Bürgermeister von Berlin, Senatskanzlei - Kulturelle Angelegenheiten/Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umwelt, *Dritter Kreativwirtschaftsbericht*, Berlin 2014, https://www.berlin.de/sen/kultur/kulturpolitik/kulturwirtschaft/dritter_kreativwirtschaftsbericht.pdf, (13. 08. 2018).

The Royal Central School of Speech and Drama, *Central's Professor of European Theatre Discusses Theatre In Crisis with Chris Dercon*, <https://www.cssd.ac.uk/news/centrals-professor-european-theatre-discusses-theatre-crisis-chris-dercon>, (02. 08. 2018).

Uthoff, Jens, »Berlin gegen Nichtberlin. Besetzte Volksbühne«, in: *TAZ*, 26. 09. 2017, <http://www.taz.de/!5447981/>, (09. 08. 2018).

Vierte Welt, *Gründungspamphlet*, <http://www.viertewelt.de/Destroy-and-Research-Blog/Entries/2010/11/grndungspamphlet-der-vierten-welt.html> 2010, (02. 08. 2018).

Vierte Welt, *Für ein Theater nach dem Projekt*, <http://www.viertewelt.de/Destroy-and-Research-Blog/Entries/2012/7/fr-ein-theater-nach-dem-projekt--72012.html> 2012, (02. 08. 2018).

Vierte Welt, *Für eine Vierte Welt! Kampagne 2014*, <http://www.viertewelt.de/text/aufruf.html> 2014, (10. 08. 2018).

Vierte Welt, *Was ist die Vierte Welt?*, <http://viertewelt.de/text/was-ist-die-vierte-welt.html> 2014, (10. 08. 2018).

Vierte Welt, *Wir sind allein! Kunstpolitische Einlassungen*, <http://www.viertewelt.de/Destroy-and-Research-Blog/Entries/2016/6/kunstpolitische-einlassungen-wir-sind-allein.html> 2016, (09. 08. 2018).

Vierte Welt, *Nix mehr Kollaborationen*, <http://www.viertewelt.de/Destroy-and-Research-Blog/Entries/2017/3/nix-mehr-kollaborationen.html> 2017, (02. 08. 2018).

Voigt, Jutta, *Stierblutjahre. Die Boheme des Ostens*, Berlin: Aufbau 2016.

VOLKSBUHNE Berlin, *Musée de la danse, Boris Charmatz Fous de danse – Ganz Berlin tanzt auf Tempelhof*, <https://www.volksbuehne.berlin/de/programm/26/fous-de-danse-ganz-berlin-tanzt-auf-tempelhof>, (02. 08. 2018).

Alatsis, Alexis im Gespräch mit Vladimir Balzer, *Kein Plan für die Zukunft. Kulturszene in Griechenland nach Ende des Kreditprogramms* 2018, https://www.deutschlandfunkkultur.de/kulturszene-in-griechenland-nach-ende-des-kreditprogramms.1013.de.html?dram:article_id=425965, (18. 10. 2019).

Argyropoulou, Gigi, »Doing things otherwise«, Interview geführt von L.S., Athen, 18. 06. 2018.

Argyropoulou, Gigi, »Embros. Twelve thoughts on the rise and fall of performance practice on the periphery of Europe«, in: *Performance Research*, 17. Jg., 6/2012, S. 56–62.

Argyropoulou, Gigi, *From Embros to Green Park. On continuous failures. On continuous struggles*, <https://transversal.at/blog/From-Embros-to-Green-Park?hl=Argyropoulou> 2015, (20. 05. 2019).

Argyropoulou, Gigi, »Destituent Spaces. Instituting as an Intervention«, in: *modelling public space(s) in culture. Rethinking Institutional Practices in Culture and Historical (Dis)continuities*, hrsg. v. Biljana Tanurovska Kjulavkovski/Nataša Bodrožić/Violeta Kachakova, Skopje: Lokomotiva - Centre for New Initiatives in Arts and Culture 2017, S. 139–145.

Documenta 14, *Pedion tou Areos*, Spielstättenbeschreibung, <https://www.documenta14.de/en/venues/15271/pedion-tou-areos> 2017.

Europäische Kommission, *Vassiliou in Athens: Education and creativity are key to innovation and employment*, Pressemitteilung zur Konferenz »Financing Creativity«, Brüssel 2014, https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/IP_14_163, (17. 10. 2019).

Greek Travel Pages, *Attica Region Bringing Pedion tou Areos Park Back to Life*, <https://news.gtp.gr/2017/07/05/attica-region-bringing-pedion-tou-areos-park-back-life/>.

Green Park Athens, *Manifesto*, <https://greenparkathens.wordpress.com/manifesto> 2015, (19. 09. 2019).

Green Park Athens, *Programm der ersten Besetzungstage*, <https://greenparkathens.wordpress.com/programme/programme-strands/> 2015, (18. 03. 2020).

Jäger, Margarete/Wamper, Regina/Zimmer, Cora, »Von Schuljungen, Halbstarken und Eurorebelln. Der Griechenland-Diskurs in der Süddeutschen Zeitung«, in: *kultuRRevolution*, 33. Jg., 2/2015, S. 34–43.

Kalandides, Ares, *Culture is economy - or maybe not?*, Eintrag des Blogs für kritische Geographie *Places*, <https://placemanagementandbranding.wordpress.com/2014/02/22/culture-is-economy-or-maybe-not/> 2014, (19. 10. 2020).

Link, Jürgen, »Die deutschen Mainstreammedien und Griechenland. Arbeit an der Normalisierung einer »nicht normalen« Regierung«, in: *kultuRRevolution*, 33. Jg., 2/2015, S. 9–16.

Link, Jürgen, »Herfried Münkler erklärt das Wesen des Germropa-Putsches gegen Griechenland. Denormalisierung und Herabstufung in eine niedrige Normalitätsklasse«, in: *kultuRRevolution*, 33. Jg., 2/2015, S. 56–57.

Mavili Collective, *re-activate. Manifest zur Bestzung des Embros-Theaters am 11. November 2011*, <https://mavilicollective.wordpress.com/re-activate/> 2011, (20. 05. 2019).

Performance Biennial Athens, *First Edition: »No Future«. 23 June - 4 July 2016 Athens & Cythera Island*, <https://performancebiennial.org/theme/> 2016, (19. 09. 2019).

Thiele, Matthias/Vowe, Rainer, »,Pleite, Beleidigt und Dreist - Müssen wir diese Griechen retten?«. Griechenland in Talkshows des Deutschen Fernsehens«, in: *kultuRRevolution*, 33. Jg., 2/2015, S. 17–33.

Laura Christine Strack, M.A.
*06.05.1989 in Bochum

Akademische Ausbildung

| | |
|-----------|--|
| 2017-2020 | Promotion im bi-nationalen Graduiertenkolleg „Studi Culturali Europei / Europäische Kulturstudien“ an den Universitäten Palermo (Italien) und Düsseldorf |
| 2017 | M.A. Literaturübersetzen an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf |
| 2016 | M.A. Theaterwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum |
| 2012 | B.A. Theaterwissenschaft / Romanistik (Französisch) an der Ruhr-Universität Bochum |
| 2010–11: | Studienjahr in Lettres Modernes an der Université François Rabelais Tours, Frankreich |

Beruflicher Werdegang

| | |
|-----------|---|
| seit 2017 | Freiberufliche Literaturübersetzerin |
| seit 2017 | Freie Mitarbeiterin am Goethe-Institut und am Institut français Palermo |
| seit 2014 | Freiberufliche dramaturgische und wissenschaftliche Beraterin im theatralen Bereich |
| 2012-16 | Freiberufliche Kulturjournalistin und Autorin |

Lehrerfahrung

| | |
|-----------|--|
| 2015-2021 | 4 Lehraufträge am Institut für Theaterwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum |
| seit 2019 | Co-Leiterin der Festivalakademie <i>Schillertage</i> am Nationaltheater Mannheim |
| 2015-16 | Co-Direktion des Kritik-Seminars der <i>Theatertage NRW</i> Mülheim an der Ruhr |

Ausland

| | |
|-----------|--|
| 2020 | Forschungsaufenthalt an der Université Paris Nanterre |
| 2019 | Arbeitsaufenthalt am Trinity College Dublin |
| seit 2017 | Bi-nationale Promotion mit schwerpunktmäßigem Aufenthalt in Palermo |
| 2014-15 | Praktikum am Goethe-Institut Palermo |
| 2012 | Dramaturgie des vom DFJW geförderten Kunstprojekts <i>umwege détours</i> |
| 2010-11 | Studienaufenthalt an der Université François Rabelais Tours |
| 2005-06 | Schulbesuch in Südfrankreich |

Ehrenamt

| | |
|-----------|---|
| seit 2016 | aktive Mitarbeit in der Geflüchtetenhilfe Palermo |
| 2013-15 | Autorin beim frz.-sprachigen Kulturmagazin <i>Berlin Poche</i> , Redaktion Tanz |
| 2012 | Organisation des Kunstfestivals <i>brink Ereignis</i> , Wuppertal |
| 2009 | Volontariat im Behindertenheim St. Vincent Ein Kerem, Jerusalem |
| 2003-09 | Kirchliche Kinder- und Jugendarbeit, Organisation und Leitung |

Fremdsprachen

| | |
|----------------|--|
| Deutsch: | Muttersprache |
| Französisch: | verhandlungssicher C2, DALF C2 |
| Italienisch: | verhandlungssicher C2, Uni-Cert II |
| Englisch: | fließend in Wort und Schrift C1, Cambridge Certificate CAE |
| Latein: | Latium |
| Altgriechisch: | Grundkenntnisse |

Eidesstaatliche Versicherung

Ich versichere an Eides Statt, dass die Dissertation von mir selbständig und ohne unzulässige fremde Hilfe unter Beachtung der ›Ordnung über die Grundsätze zur Sicherung guter wissenschaftlicher Praxis an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf‹ erstellt worden ist.