

# Dringlichkeit. Potential eines gegenwärtigen Topos im Feld des Politisch-Ästhetischen am Beispiel des Zentrums für Politische Schönheit

Rachel Mader

Wir leben in einer aufgeregten Zeit. Empörung ist zur zentralen Erfahrungskategorie geworden, Parolen sind der Normalfall der politischen Argumentation, der Wutbürger ist gesellschaftliches Identitätsmodell, Kurzbotschaften die Schlagzeilen der Betroffenheit. Auch in der Kunst hat sich ein Vokabular der Dringlichkeit und Entrüstung eingenistet.<sup>1</sup> Zahlreiche Ausstellungen und Veranstaltungen werden in die problematische politische Großwetterlage eingebettet, aktivistische Strategien erfreuen sich einer wiederkehrenden Beliebtheit und politische Bekenntnisse sind in der kritischen Argumentation zum Selbstverständnis geworden. Diese Wende beschreibt eine neue Qualität im Diskurs um das Verhältnis von Kunst und Politik, in der künstlerische Strategien in einer Weise auf gesellschaftliche Bereiche zugreifen, die eine Konzeption von zwei getrennten Sphären als nicht mehr sinnvoll erscheinen lässt. Es handelt sich also nicht (mehr) um eine Austauschbeziehung zwischen zwei Bereichen mit je eigener Logik, sondern um ein gemeinsames Feld des Politisch-Ästhetischen, in dem die darin stattfindenden Operationen die traditionellen Kategorien des Politischen und/oder des Ästhetischen jeweils in mannigfaltiger Weise durchkreuzen.<sup>2</sup>

Dringlichkeit als Treiber künstlerischer und/oder kultureller Aktivitäten positioniert sich damit quer zu demjenigen Diskurs um Kunst und Politik, der in zuverlässiger Regelmässigkeit eine neue Aktualität behauptet, dabei aber die Referenzfelder als feste Gefüge implizit oder mitunter auch explizit bestätigt und reproduziert.<sup>3</sup> Eine Neukonzeption dieser Sphäre ist aber seit einigen Jahren Gegenstand theoretischer Debatten, Chantal Mouffe und Jacques Rancière gehören zu den in der Kunst meist rezipierten Stimmen. Eine künstlerische Umsetzung dieser Umorientierung zeigt sich in den Aktivitäten des Zentrums für Politische Schönheit (ZPS). Die damit verbundenen Debatten sind Ausdruck der Schwierigkeit, die Qualitäten dieses Tuns adäquat zu qualifizieren. Wenig erstaunlich konzentriert sich die große Mehrheit der Besprechungen primär auf eine Bewertung der moralischen Integrität und politischen Konsistenz – häufig über die Idee der Effektivität gefasst – theoretisch reflektierte Analysen finden sich bis anhin selten.<sup>4</sup> Das ist bedauernswert, denn

<sup>1</sup> Pörksen 2018.

<sup>2</sup> Ich nehme hier Bezug auf die These von Peter Osborne. Ihm zufolge sind die an Biennalen gezeigten und dadurch als künstlerische Produkte festgelegten Beiträge als Verdichtungen einer Vielzahl von sich bedingenden Parametern zu verstehen, die sich nicht entweder der Politik oder Kunst zuordnen lassen. Das Format der Biennale zeichne sich, so Osborne, aktuell hauptsächlich über »artistic contemporaneity and geo-political globality« aus und die dabei gezeigten künstlerischen Ereignisse würden »perform individual condensations of the cultural forms of historical (that is, political-economic, technological and socio-political) contemporaneity« aus: Osborne 2015, S. 181.

<sup>3</sup> Vgl. dazu Frohne/Held 2007; *Truth is concrete* 2014, sowie *What can art do for real politics?*, Spezialausgabe *Camera Austria* 2012.

<sup>4</sup> Ausnahme sind: Von Bieberstein/Evren 2016, sowie einzelne Aufsätze in der Monographie *Haltung als Handlung* 2018.

ungeachtet davon, ob die Arbeiten nun als adäquate Reaktion auf gesellschaftliche Missstände oder als reißerische Spektakel beurteilt werden: Die darin zur Anwendung gebrachten Operationen und ihre Rezeption sind aufschlussreich in Bezug darauf, wie die Sphäre des Politisch-Ästhetischen neu konfiguriert werden kann. Angesichts der aktuellen politischen Kultur stellt sich daran anschließend die Frage, inwiefern die in den Projekten anvisierten gesellschaftlichen Konflikte eine produktive Neupositionierung erfahren.

Nachfolgend werden daher zunächst die Operationen des Zentrums für Politische Schönheit und deren Funktionsweise beschrieben. Der Begriff Operationen scheint mir passend, weil die Choreographie der zahlreichen Einzelbestandteile der Aktionen eine detaillierte und aufwändige Planung erfordern. Die Resonanz in den Medien wird nicht nur als integraler Bestandteil der Aktivitäten gelesen und analysiert, sondern auch als Ausdruck von und Kommentar auf Verschiebungen im Diskurs um das Politische in der Kunst verstanden. Abschließend werden diese Analysen mit denjenigen Debatten abgeglichen, die mit ihrem Fokus auf die angespannte Weltlage die Einschätzung der Situation mit dem ZPS teilen. Dabei interessiert, inwiefern Strategien, wie sie das ZPS entwickelt und einsetzt, die aufgeregte Rede fortsetzen oder ob es ihnen gelingt, der kurzzeitigen Aufregung mit kritisch-produktiven Argumenten entgegen zu treten und damit modellhaft einen »linken Populismus« durchzuspielen, wie ihn Chantal Mouffe als notwendige Kraft gegen die populistische Rechte einfordert.<sup>5</sup>

## Operationen im Möglichkeitsraum

Ausgangspunkt der Aktionen sind durchwegs aktuelle politische Geschehnisse, die vom Zentrum für Politische Schönheit als Notstand diagnostiziert, als Ausdruck umfassenderer gesellschaftlicher Missstände gedeutet und als Zeugnis eines Versagens der westlichen Welt bezeichnet werden. Der vom ZPS an dieser Stelle mitunter eingebrachte Begriff der »Hochkultur« soll dabei das Paradox zwischen Anspruch und Realität im abendländischen Selbstverständnis hervorheben. Die dabei zum Einsatz gebrachten Vorgehensweisen ähneln sich so stark, dass von einer der Gruppe eigenen Handschrift gesprochen werden kann. Eine ganze Reihe von Merkmalen sind bei nahezu allen Aktivitäten des Zentrums aufzufinden. Diese beziehen sich ebenso auf die inhaltliche Ausrichtung, wie auf die eingesetzten Mittel und die meist spektakulär inszenierten Auftritte. Das Herausfiltern der Gemeinsamkeiten ist aufschlussreich für ein Agieren, das sich zwar aus dem reichhaltigen Erfahrungsschatz künstlerischer Strategien am Schnittpunkt von Kunst und Politik bedient, aber ebenso entschieden, jedoch ohne es so zu benennen, eine Neuausrichtung behauptet.<sup>6</sup>

Das geplante Mahnmal *Säulen der Schande* (2010) sollte nicht nur an das 1995 stattgefundene Massaker von Srebrenica erinnern. Ebenso sehr ging es darum, auf das verwerfliche Verhalten der Vereinten Nationen hinzuweisen, durch welches die Opfer den Schlächtern nachgerade ausgeliefert worden sind. Der schließlich anstelle der geplanten Betonskulptur vor dem Brandenburger Tor aufgetürmte Berg von Schuhen, die in Gedenken an die Opfer für das geplante Mahnmal abgegeben wurden, erregte große Aufmerksamkeit in den Tagesmedien und in Bosnien.<sup>7</sup> Die im Mai 2014 lancierte Aktion *Kindertransporthilfe des Bundes* wiederum reagierte auf den Syrienkrieg oder viel mehr noch auf die durch die westlichen Länder

<sup>5</sup> Mouffe 2018. Eine Kritik von Mouffes Vorschlag formulierte Daniel Hackbarth in der Wochenzeitung *WoZ* vom 20. 9. 2018. Er wirft ihr eine elitäre Perspektive vor, sei ihr Entwurf vom »Volk«, das sich gegen das konservative »Establishment« erheben solle nicht nur veraltet, sondern in ihrem Verständnis auch reaktionär und autoritär besetzt, gehe sie doch davon aus, dass eine aufgeklärte Schicht die Befreiung aus den ungerechten Verhältnissen anzuleiten habe; <https://www.woz.ch/-9077> (aufgerufen: 9. Juli 2019). Diesen Einwand halte ich für wenig konsistent, beschreibt Mouffe die für diese »linkspopulistischen« Strategien nötigen Akteur\*innen als »mannigfaltige« und heterogene Gruppierungen, die in diesem Moment zusammenkommen hinsichtlich einer spezifischen politischen Idee. Ihre kritische Stellungnahme gegenüber der Vorstellung des »Volk« ist jedoch nicht als Absage an jene Kräfte zu verstehen, die nicht einer gebildeten Schicht entstammen, vielmehr wendet sie sich damit gegen ein Instrumentalisierung des Begriffes »Volk«, wie er im Rechtspopulismus gängig ist. Mouffe 2018, S. 71ff.

<sup>6</sup> Es können eine ganze Reihe von künstlerischen bzw. kreativen Projekten und Strategien benannt werden, die bezüglich einzelner Aspekte durchaus vergleichbar vorgehen: die sogenannte Kommunikationsguerilla mit ihren subversiven Adaption von Medien- und Werbesprache etwa oder auch die Künstlergruppe *The Yes Men*, die sich mit ihren Aktionen und Auftritten als scheinbar reguläre Teilnehmer in diejenigen Kontexte einhacken, die sie kritisieren wollen. Vgl. <https://www.theyesmen.org/> (aufgerufen 9. Juli 2019).

<sup>7</sup> Vgl. dazu den *Medienspiegel*: <https://www.politicalbeauty.de/pillar.html> (aufgerufen: 9. Juli 2019).

unterlassene Rettung von syrischen Kindern, die diesem Krieg schutzlos ausgeliefert sind. Die Aktion rekurrierte auf eine zu Beginn des 2. Weltkrieges von den Engländern durchgeführte Rettungsmaßnahme bei der nahezu 10'000 Kinder aus Deutschland nach England überführt wurden. Die 2014 vom ZPS lancierte Initiative wurde mit einem professionell gestalteten Werbeprospekt und einer ebensolchen Website medienwirksam und täuschend echt der Öffentlichkeit vorgestellt. Das Zentrum beharrt in seinen Kommentaren allerdings darauf, dass es sich bei der Aktion nicht um eine Vorspiegelung, »sondern ein fertiges Konzept zur Rettung von 55'000 syrischen Kindern« handelte.<sup>8</sup> Der Wille, die aufgezeigten Missstände nicht nur anzuklagen, sondern Handlungsmöglichkeiten aufzuzeigen oder gar anzustoßen, ist weiteres Kennzeichen des Vorgehens des Zentrums. Weit mehr als die traditionellen Avantgarden, zu deren Ziel die Auflösung der Grenzen zwischen Kunst und Leben gehörte, agiert das Zentrum für Politische Schönheit aus einer gesellschaftlichen Involviertheit hinaus, die in dieser Auftrennung nicht einzuordnen ist. Der Eindruck, der bei der Durchsicht der Projekte auf der raffiniert gestalteten Webseite des Zentrums entsteht, lässt vermuten, dass es zunächst um die Aufmerksamkeit einer breiten medialen Öffentlichkeit, dann um die Ansprache politischer Repräsentant\*innen geht, während der Rezeption im Kunst- und/oder Kulturkontext wenig Beachtung geschenkt wird.<sup>9</sup>

Trotzdem enthalten die Strategien der Rhetorik und der Inszenierung auch Referenzen aus der Kunst mit einer Hinwendung zum Aktivismus, scheinen aber eher politischem Linkspopulismus als sozial engagierter Kunstproduktion oder der kritisch-reflexiven Theorieproduktion verpflichtet. Das zeigen die Inszenierungen der meisten Aktionen als Spektakel, die ironisch-satirischen Adaptionen der Werbesprache, die provokativen Vorschläge zur Beseitigung der Missstände oder der offensive Einsatz symbolischer Gesten. All dies sind Mittel und Vorgehen, die angesichts der Ernsthaftigkeit der aufgeworfenen Konflikte problematisch sein könnten und häufig auch so gelesen werden: Wen und wohin treffen die gezielt eingesetzten Tabubrüche und Grenzüberschreitungen? Sind sie mehr als ein kurzzeitiger Aufreger in einer allgemeinen ›Gereiztheit‹?

Eine der spektakulärsten und am meisten Aufsehen erregenden Aktionen war *Flüchtlinge fressen – Not und Spiele* (2016). In einer vor dem Maxim-Gorki Theater im Stadtzentrum von Berlin aufgebauten Arena warteten Flüchtlinge, die sich selbst Tigern lybischer Abstammung zum Fraß opfern sollten. Mit diesem Projekt reagierte das Zentrum auf den Paragraphen 63 des deutschen Aufenthaltsgesetzes, das es Beförderungsunternehmen wie Fluggesellschaften untersagte, Fahrgäste ohne gültige Papiere zu transportieren, was auf Flüchtlinge in den meisten Fällen zutrifft. Mit der pompösen und makabren Inszenierung wollte das ZPS in erster Linie die politischen Vertreter\*innen dazu bringen, angesichts der anhaltenden Flüchtlingsströme über diesen Paragraphen erneut zu befinden. Dies geschah schließlich sogar, wenn auch nicht im Sinne der Initiator\*innen: Am 22. Juni 2016 bestätigte eine Mehrheit des Bundestages die Notwendigkeit dieser gesetzlichen Regelung. Die öffentlichkeitswirksame Vorführung dieser vom ZPS als menschenfeindlich bezeichneten Haltung vieler demokratisch gewählter Volksvertreter\*innen ist zentraler Bestandteil dieser spektakulären Aufführung. Der breiten Öffentlichkeit wurde das Projekt mittels einer Plakataktion bekannt gemacht: auf übergroßen, lilafarbenen Stoffflaggen stand die Frage »Mama, warum kommen die Flüchtlinge nicht einfach mit dem Flugzeug?«. Parallel dazu hatte das ZPS eine Chartermaschine der Air Berlin organisiert, mit der 100 Flüchtlinge aus der Türkei unter dem Vorwand,

<sup>8</sup> <https://politicalbeauty.de/kindertransporte.html> (aufgerufen: 9. Juli 2019).

<sup>9</sup> Die Dokumentation der Aktionen umfasst nebst durch das ZPS angefertigten Materialien meist sehr prominent und nahezu vollständig die mediale Berichterstattung. Die Rezeption im Kunstkontext enthält v.a. die auf Einladung unternommenen Projektpräsentationen: diese sind schon durch die später einsetzende Aufmerksamkeit für das Zentrum weniger von Belang.

als Statisten in einem Theaterstück mitzuwirken, rechtsgültig nach Deutschland eingeflogen werden sollten. Wenige Tage vor Termin sagte Air Berlin den Flug ab, nachträglich stellte sich heraus, dass die Bundesregierung Druck auf die Fluggesellschaft ausgeübt hatte.

Die Arena war aber nicht der einzige visuelle Botenträger: Weitere ähnliche Adaptionen machten die Kritik noch deutlicher: die politischen Entscheidungsträger etwa wurden als römische Imperatoren bezeichnet, die Gnadenlosigkeit gegenüber Sklaven des römischen Strafrechts zum Vergleich herangezogen und die in Arenen üblicherweise durchgeführten Spektakel im Versuch um eine emanzipative Wendung zur Leitmetapher erhoben: »Spektakel machen den ideologischen Kern einer Gesellschaft, etwa Flüchtlinge im Namen der Sicherung der EU-Außengrenze sterben zu lassen, sichtbar.«<sup>10</sup> Die durch die Aktion verursachte Aufregung trug dem Anspruch ›Spektakel‹ durchaus Rechnung. In Absetzung zu Guy Debords in *Die Gesellschaft des Spektakels* postuliertem Verständnis, diente die Form dem Zentrum aber nicht dazu, passive Zuschauer\*innen in einer aus warenförmigen Oberflächlichkeiten bestehenden Scheinwelt zu befrieden.<sup>11</sup> Vielmehr entstand aus dem Zusammenfügen von perfekt anmutender Inszenierung, makabren Tagesaktualitäten, der Zurschaustellung und Anregung politischer Ränkespiele und expliziter Anklage ein potentes Mittel für eine maximale Publizität. Gleichzeitig wurde die inhaltliche Dramatik derart zugespitzt, dass keineswegs von seichter Unterhaltung gesprochen werden kann.

Die in diesem Projekt angelegte satirische Überhöhung der realen Konstellationen findet sich in zahlreichen, wenn nicht gar allen Initiativen des ZPS. Bissiger angelegt als Ironie, nutzt sie vor allem das Mittel der Übertreibung und ist in der Anwendung des ZPS immer eindeutig.<sup>12</sup> Meist bestimmt eine verkaufsorientierte Werbesprache atmosphärisch den Tonfall, mittels der affektive Postulate für Humanismus lanciert, Gnadenlosigkeit und falsche Werte angeklagt und einfach erscheinende Lösungen vorgeschlagen werden. Der erwähnte Charter-Flug gehört hier ebenso dazu wie die im Rahmen der Aktion *Kindertransporthilfe des Bundes* angekündigte Überführung von 10'000 syrischen Kindern nach Deutschland, die über Flyer, Spots und über eine gewinnende Website kommuniziert wurde.<sup>13</sup> Dabei wurde die einfache Verständlichkeit der Werbesprache adaptiert, ebenso die emphatischen Voten und die direkte Anrede an die Leser\*innen. Die vorgeschlagenen Handlungsoptionen erscheinen durchaus erreichbar. Die Kombination aus geschmeidiger Hülle mit drastischen Inhalten nährt sich aus dem Glauben an die Effektivität dieses Sprachduktus und steht zugleich in maximalem Kontrast zu den diagnostizierten gesellschaftlichen Missständen. In dieser Kombination wird aus dem satirischen Tonfall keine überlegen abgehobene, sondern eine engagierte Rede, die vollkommen ungebrochen vom Potential des Werbejargons zu profitieren beabsichtigt; ähnlich wie dies etwa das US-amerikanische Kollektiv Gran Fury im Kampf für mehr Aufklärung und Unterstützung in der AIDS-Krise der frühen 1990er Jahre tat.<sup>14</sup>

Zudem bestehen alle Aktionen aus mehreren Teilen, die sich unterschiedlicher Strategien bedienen. Die Aktion *Die Toten kommen* (2015) bestand aus einem Demonstrationzug mit dem Titel *Der Marsch der Entschlossenen* durch das Zentrum Berlins, der behaupteten Errichtung einer Gedenkstätte für die »Opfer der Europäischen Abriegelung«<sup>15</sup> vor dem Kanzleramt, dem effektiven Begräbnis einer im Mittelmeer ertrunkenen syrischen Mutter, sowie dem Aufruf dezentral symbolische Grabstätten für die während der Flüchtlingskrise ertrunkenen Menschen.

<sup>10</sup> Vgl. <https://politicalbeauty.de/ff.html> (aufgerufen 9. Juli 2019).

<sup>11</sup> Im Kunst- und Kulturbereich dominiert ein kritisches Verständnis des Begriffes ›Spektakel‹, das mehrheitlich Guy Debords 1967 in Französisch erschienene Schrift verpflichtet ist.

<sup>12</sup> Barbara Lange hat in ihrem Text über die satirischen Erzählmomente bei Cosima von Bonin darauf hingewiesen, dass in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die »Uneindeutigkeit der Satire nochmals aufgewertet wurde«. Dies komme daher, so ihre These, dass man sich damit einer »ideologischen Funktionalisierung widersetzen« konnte. Lange 2014, S. 204.

<sup>13</sup> All diese ›Werbemaßnahmen‹ finden sich auf der entsprechenden Projektunterseite des Zentrums. Vgl. <https://politicalbeauty.de/kindertransporte.html> (aufgerufen: 9. Juli 2019).

<sup>14</sup> Zu den massenmedial ausgerichteten Strategien von Gran Fury vgl. D'Addario 2011.

<sup>15</sup> <https://politicalbeauty.de/toten.html> (aufgerufen 9. Juli 2019)

Aktivistische Elemente wie der Marsch vor das Kanzleramt und die improvisierte Aufstellung von Grabstätten auf der angrenzenden Wiese werden gekoppelt mit bühnenähnlich komponierten Inszenierungen, wie zum Beispiel der Begräbnis-Szene. Die gegenüber dem ausgehobenen Grab positionierten Stuhlreihen für die tatsächlich eingeladenen politischen Amtsträger machten deren Abwesenheit maximal sichtbar. Die Namen auf der Rückseite der Stuhllehne personalisierten die eingeforderte Verantwortlichkeit. Die Platzierung der Stühle für die nicht erschienenen Personen direkt gegenüber der Grabstätte entsprach gängigen Szenarien. Dies führte im vorliegenden Fall auch dazu, dass die leeren Sitzreihen auf keinem Pressefoto fehlten, war der Platz für die Pressevertreter\*innen vom ZPS doch genau gegenüber diesen eingeplant.

So genannt ›hyperreale‹<sup>16</sup> Elemente, wie die Traueranzeige mit den namentlich genannten Regierungsvertreter\*innen sowie eine in zwei Versionen für Angela Merkel vorbereitete Grabrede, sind ebenfalls typisches Kennzeichen der Aktionen des Zentrums. Solche Simulation von alltagsweltlichen Abläufen nutzt das Zentrum für eine Kontrastierung von denkbaren und aus seiner Sicht wünschenswerten Szenarien mit demjenigen Zustand, den es als existierenden Missstand diagnostiziert. Dieselbe Strategie nutzt es auch, um vorgeschlagenen Aktivitäten im Medium der Werbung den Anschein einer einfachen Umsetzbarkeit zu verleihen.

Dazu setzt das ZPS mit beeindruckendem Aufwand symbolische Gesten ein, die nicht auf direktes Eingreifen zielen, sondern auf eine maximal kondensierte und verständliche, sowie effiziente Vermittlung ihrer Aussagen. Nebst der allgemeinen Öffentlichkeit werden damit die politischen Vertreter\*innen konkret adressiert. Während im politischen Alltag symbolpolitisches Handeln in den letzten Jahren an Schlagkraft gewonnen hat, wird der Einsatz dieser Sprache im Feld der Kunst meist gerade mit dem Argument abgewertet, dass daraus trotz gegenteiliger Absicht keine Effekte zu erwarten seien: durch die Einbindung in die Institution Kunst würden doch selbst radikale politische Statements nicht selten zu einer Repräsentation ihrer selbst. Exemplarisch zeigte sich diese Problematik an der von Artur Żmijewski und Joanna Warsza im Jahr 2012 kuratierten 7. Berlin Biennale mit dem Titel *Forget Fear*, die der Occupy-Bewegung einen der grössten Räume im Herzen der zentralsten Spielstätte, den Kunstwerke Berlin, überließ. Deren tägliches agitatives Werkeln erschien wie die Vorführung eines sozialinterventionistischen Vokabulars.<sup>17</sup> Die einst für den öffentlichen Raum konzipierten Gesten wurden in den institutionellen Rahmen von Kunst übertragen, der diesen Gesten üblicherweise eigene Anspruch an Deutlichkeit, Aktualität und Symbolkraft mit seiner reflexiv orientierten Toleranz herzlich aufnahm, aber nicht die gesellschaftsrelevanten Reibungsflächen bot, die Aktivismus erst zu solchem macht. Es lassen sich eine ganze Reihe von künstlerischen Positionen aufzählen, die – obzwar politischer Eindeutigkeit verpflichtet – die Potentiale künstlerischer Zugriffe auch im Rahmen von Kunst- und Kulturinstitutionen zu mobilisieren verstehen. Dies geschieht etwa dann, wenn Yael Bartana in ihrem als Theater inszenierten Projekt *What if Women Ruled the World* (Erstaufführung in Manchester 2017) die weltpolitische Lage auf Fünf vor Zwölf zuspitzt und eine Gruppe von Schauspielerinnen und politisch engagierten Expertinnen aus Bereichen wie nuklearer Abrüstung, Gender/Queer Studies und NGOs Lösungen zur fiktiven Bedrohung eines anstehenden Krieges mittels faktenorientierter Expertise diskutieren lässt.<sup>18</sup> Es sind derartige Konfrontationen üblicherweise inkompatibler Diskurse, die jüngst mit der Wendung des ›Möglichkeitsraumes‹, den die Kunst zur Verfügung stelle, gefasst wird. Das ZPS

<sup>16</sup> Leipold 2015.

<sup>17</sup> Die Teilnehmer\*innen selbst waren und sind sich dieser Effekte meist bewusst und problematisieren sie explizit, so auch während der 7. Berlin Biennale: <http://blog.berlinbiennale.de/en/tag/occupy-en> (aufgerufen: 9. Juli 2019).

<sup>18</sup> Eine zusammenfassende Dokumentation des Projektes findet sich auf: <http://whatifwomenruledtheworld.org/> (aufgerufen: 9. Juli 2019).

löst diese Konzeption des ›Möglichkeitsraumes‹ aus dem Schutzraum der Kunst heraus und testet sein Potential hinsichtlich der jeweils anvisierten gesellschafts-politischen Problemfelder. Die offensiven Anklagen kommen gepaart mit auf den ersten Blick durchaus umsetzbaren Lösungsvorschlägen und radikal humanistisch ausgerichteten Plädoyers.

## Embedded reception? Kritik oder Gerangel um Integrität

Angesichts der geschilderten Strategien des ZPS verwundert es wenig, dass die Kritik sich mal für mal nicht einig werden kann, ob die Aktionen des Zentrums nun gerade in präziser Weise auf die schmerzhaften Wundmale von westlichen Gesellschaften verweisen oder ob sie stattdessen grobschlächtig, selbstverliebt und lautstark in die allgemeine Empörung einstimmen, sie gar noch zusätzlich anstacheln. Dass zumindest letzteres in keinerlei Weise Absicht ist, zeigt sich in den Reden, Vorträgen und Texten, mit denen einzelne Vertreter\*innen die Aktionen öffentlich erläutern. Sie zeugen von beeindruckender Eloquenz, umfassendem theoretischen Wissen und einem soliden Wertekanon, der postuliert wird. Ein Paradestück dieser souveränen und gerade dadurch auch latent überheblich wirkenden Vorstellungen ist der Auftritt des Gründers und prominentesten Repräsentanten des ZPS, Philip Ruch in der ZDF-Kultursendung *aspekte* anlässlich der Aktion zum Gedenken an den Widerstand der Geschwister Scholl während des zweiten Weltkrieges. Schnippisch bezeichnet der Moderator in seinen einführenden Worten Ruch als »Klassenbester« in der Kategorie der generell als »Nervensägen« geltenden Aktionskünstler\*innen, weist verwundert auf die straff organisierten Aktivitäten des ZPS hin und, wirft bald die Frage danach auf, wann eine Initiative als Erfolg bezeichnet werden könne. »Nur dann, wenn wir das Ziel erreichen«, so Ruch vorerst nüchtern konstatierend: »Von dem her gesehen sind wir total gescheitert«, um anschließend auf der unbedingten Ernsthaftigkeit ihrer Absichten zu beharren: »Es geht nicht um die Provokation bei uns, es geht um Widerstand. Flugblätter sind Unterschall-Explosionen in totalitären Staaten.«<sup>19</sup> Gemeint sind die anlässlich eines Projektes auf dem Taksim Platz in Istanbul verstreuten Flugblätter, auf denen Erdogan beschuldigt wurde, aus der Türkei einen totalitären Staat gemacht zu haben und ihm abschließend der Tod gewünscht wird.<sup>20</sup> In vergleichbarer Weise pariert Ruch weitere, gleichsam als Fallen ausgelegte Fragen des Journalisten. Auf den Einwand, dass Erdogan beleidigen doch ein Volkssport sei und wo denn das innovative Potential des Tuns des Zentrums liege, kontert Ruch, dass es ihnen nicht um das Beleidigen ginge. Vielmehr sei der Sturz von Erdogan das Ziel und angesichts dessen, dass die *Weißerose* gerade mal aus fünf Personen bestanden habe, bleibe er hoffnungsvoll. Den Vorwurf, dass in der Aktion junge Menschen manipuliert würden entkräftet Ruch mit der offensiven Bestätigung just dieser Absicht, denn sie würden diese Jugendlichen »wegmanipulieren [wollen], von diesem Merkelmehltau, von dieser Lethargie, von diesem schulterzuckenden Politikverständnis, von diesen Politikverwaltern [...] hin zur Vision, hin zum Akt politischer Schönheit, wie Willy Brands Kniefall in Warschau.« Und Ruch schließt mit dem pathetisch anmutenden Grundsatz: »Das sind Dinge, die extrem wichtig sind für junge Menschen.« Nicht vollständig zufrieden mit diesen Erklärungen hackt der Journalist nach mit der Frage, ob den der Zweck die Mittel heilige, worauf Ruch dezidiert antwortet: »Auf jeden Fall. Wir sind nicht für einen Humanismus der sich nur zurücklehnt und

<sup>19</sup> Das Gespräch, das am 30. Juni 2016 stattfand, ist auf der Unterseite zum Projekt *75 Jahre Weiße Rose* am Ende der Dokumentation und mit Hinweisen auf die mediale Rezeption zu finden: <https://politicalbeauty.de/scholl.html> (aufgerufen: 9. Juli 2019).

<sup>20</sup> Das Flugblatt ist ebenfalls auf der Unterseite zum Projekt einsehbar: <https://politicalbeauty.de/scholl.html> (aufgerufen: 9. Juli 2019).

die Bücher liest, [...] wir sind für einen Humanismus, den man auch hartnäckig nennen könnte. Wir gehen nicht einfach weg, wir bleiben in der Regel stehen.«<sup>21</sup> Der konzentrierte und engagierte Auftritt von Ruch macht klar, dass er die Sendung nicht primär als Werbeveranstaltung besucht, sondern sendungsbewusst bereit ist, für mehr Menschlichkeit jeden Zugriff auf Öffentlichkeit zu nutzen.

Die gut dokumentierte mediale Rezeption der einzelnen Aktionen auf den jeweiligen Projektseiten des Zentrums belegt die Wichtigkeit, die das Zentrum der Wahrnehmung ihres Tuns in der breiten Öffentlichkeit einräumt. Zugleich sind die umfassenden Auflistungen der Presseberichte, sowie die präzise herausgegriffenen Einzelzitate aufschlussreich für die diskursiven Strategien, in das die Verantwortlichen ihr umtriebigen Tun einbetten. Diese Rahmung hat aber nicht nur erklärenden und legitimierenden Charakter. Sie funktioniert auch performativ, indem sie vorführt ob und wie die Involvierten die ihnen zugewiesene Rolle einnehmen: Während die Agitator\*innen des Zentrums standesgemäß provozieren, zeigen sich die Politiker\*innen entrüstet oder gar erzürnt ob der Unredlichkeit, mit der das Publikum teils angestachelt wird. So etwa Richard Quaas von der CSU: »Ich finde das katastrophal. Das ist kein verantwortungsvoller Umgang mit Jugendlichen.«<sup>22</sup> Und die Medienvertreter\*innen liefern sich eine Kontroverse, die sich mindestens so sehr mit sich selbst wie mit dem jeweiligen Projekt beschäftigt. In den Grundzügen ähneln sich die dabei vorgebrachten Argumente trotz der teils stark differierenden Inhalte der Aktionen: kritisiert wird der Einsatz der Mittel, angezweifelt die Integrität der Beweggründe, die Rolle der Initiant\*innen wird ganz insgesamt als zwielichtig eingestuft, da sie doch lediglich an der Promotion ihrer eigenen Person interessiert seien.<sup>23</sup> Dagegen loben die wohlwollenden Kritiken Lautstärke, Sprengkraft und Deutlichkeit der Aktionen und werfen ihren skeptischen Berufskollegen vor, mit Schimpfworten und Hetztiraden lediglich die eigene Inkompetenz bloßzulegen.<sup>24</sup> Derart gehässige oder zumindest kontroverse Debatten begleiten die Rezeption engagierter Kunst nahezu immer. Die Kunsthistorikerin Claire Bishop bezeichnet dieses Phänomen als eine ethische Wende, die auf die verstärkte Hinwendung zum Sozialen in der Kunst folgt: »The social turn in contemporary art has prompted an ethical turn in art criticism. Artists are increasingly judged by their working process – the degree to which they supply good or bad models of collaboration – and criticized for any hint of potential exploitation.«<sup>25</sup> Diese Dynamik beklagend fordert sie »discursive criteria«, die nicht an einem humanistisch geprägten Kunstbegriff festhalten, sondern auf Kunst zu reagieren vermögen, die uns mit »darker, more painfully complicated considerations of our predicament« konfrontieren würde.<sup>26</sup>

Nun macht gerade die Aufbereitung der Pressezitate auf der Website des Zentrums den Anschein, als ob es ihm um die Vorführung eben dieses »ethical turn« zu tun sei. Diese Vermutung bestätigt Philip Ruch in einem Interview: »Jeder Besucher, jeder Facebook-Freund, jeder Journalist wird Teil der Inszenierung«. Die in den künstlerischen Projekten aufgeworfenen ethischen Dilemmas werden in der kunstkritischen Rezeption nicht nur weitergetragen und verstärkt. Sie vervollständigen die Arbeiten, indem sie den Meinungsführer\*innen verdichtete und zuge-spitzte Stellungnahmen abringen und diese auf ihrer Website als integraler Bestandteil der Projektpräsentation zur Schau stellen.

<sup>21</sup> Alle Zitate entstammen dem erwähnten Gespräch mit Ruch in der ZDF-Sendung *aspekte*, einsehbar unter: <https://politicalbeauty.de/scholl.html> (aufgerufen: 9. Juli 2019).

<sup>22</sup> Zitiert von der Unterseite zum Projekt *75 Jahre Weiße Rose*: <https://politicalbeauty.de/scholl.html> (aufgerufen: 9. Juli 2019).

<sup>23</sup> Vgl. dazu u.a. Zitate zum Projekt *75 Jahre Weiße Rose*: <https://politicalbeauty.de/> (aufgerufen: 9. Juli 2019).

<sup>24</sup> Einen solchen Fall schildert der Journalist Georg Dietz von Spiegel Online mit Bezug auf die Pressekonferenz zu *75 Jahre Weiße Rose*, an der ein Journalistenkollege während der Präsentation der Aktion durch das Zentrum Ruch als »Granatenarschloch« bezeichnete. Georg Dietz, *Spiegel Online*, 30. Juni 2017, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/scholl2017-aktion-vom-zentrum-fuer-politische-schoenheit-in-den-muenchener-kammerspielen-a-1155236.html> (aufgerufen: 9. Juli 2019).

<sup>25</sup> Bishop 2006.

<sup>26</sup> Bishop 2006, S. 183. Das Fehlen adäquater Kriterien zur Beurteilung oder überhaupt erst Beschreibung von Kunstformen, die in das Feld des Sozialen eingreifen, hat der amerikanische Kunstwissenschaftler Grant Kester in seinen Texten bereits in den frühen 1990er Jahren festgestellt. Das 2015 von ihm mitbegründete Online-Journal *FIELD. A Journal of Socially Engaged Art Criticism* (<http://field-journal.com/about>) versucht dieses Defizit zu beheben, ist angesichts der wenigen Jahre seiner Existenz aber auch Beleg für die nachhaltige Schwierigkeit dieser Herausforderung nachzukommen.

## Transversale Strategien im Testfeld für einen linken Populismus?

Die vom ZPS in Anschlag gebrachte Dringlichkeit ist bedingt durch die aktuellen gesellschaftspolitischen Konstellationen und beabsichtigt mit künstlerischen Mitteln auf diese Diagnose zu reagieren. Mit Bezug auf ausgewählte theoretische Reflexionen wird dieses Gefüge nachfolgend hinsichtlich derjenigen Parametern skizziert, die in den Aktionen des Zentrums für Politische Schönheit adressiert und eingesetzt werden. Die eingangs erwähnte »Gereiztheit«,<sup>27</sup> die das politische und kulturelle Klima gegenwärtig prägt, findet ihre Parallele in der Beobachtung von Chantal Mouffe, nach der »das Politische« in jüngerer Zeit mehr und mehr in »moralischen Kategorien« ausgetragen wird.<sup>28</sup> Die Nähe zu Claire Bishops Diagnose vom Wandel des kunstkritischen Urteils im Zuge des ›social turn‹ ist offensichtlich und Beleg dafür, dass diese Entwicklungen nicht feldspezifischen, sondern gesellschaftlich übergreifenden Charakter haben. Das vom Kulturtheoretiker Byung-Chul Han konstatierte inflationäre Reden über Emotionen ist mit den Veränderungen der politischen Kultur verbunden, indem dadurch, so seine These, eine psychopolitische Steuerung des Menschen unternommen wird. In Absetzung zu Foucault, der von einer Disziplinierung der Körper ausging, zielt diese auf ein Beeinflussen und Auswerten präreflexiver Gefühlswelten der Menschen, so Han.<sup>29</sup>

Mit den politischen Ausprägungen dieser Beobachtungen hat sich Sara Ahmed, eine der prominentesten Vertreterinnen der sogenannten Affect Studies, beschäftigt. Sie betont, dass Emotionen in performativer Manier den sozialen Raum herstellen, der seinerseits von kulturellen Hierarchien durchsetzt ist und daher einen prominenten Austragungsort für Positionierungskämpfe darstellt.<sup>30</sup> Die Wichtigkeit, die kulturelle Aktivitäten in diesen Aushandlungen haben können, hat Chantal Mouffe mehrfach dargelegt. Sie schreibt ihnen nicht nur das Potential zu, »gegenhegemoniale« Standpunkte einzubringen, sondern erachtet den Umstand, »dass die hegemoniale Konfrontation nicht auf die traditionellen politischen Institutionen beschränkt ist« als notwendige Erweiterung des politischen Aktionsradius.<sup>31</sup>

Flankiert wird diese erst in Ansätzen analysierte Gemengelage von einer seit einigen Jahren anhaltenden Politisierung der Künste, die ihrerseits eine Vielzahl unterschiedlicher Ausprägungen erfahren hat: nebst einer steigenden Anzahl aktivistischer, interventionistischer oder auch aktionistischer Kunstformen, findet die Diskussion zunehmend auch im kuratorischen Feld statt, begleitet von theoretisch basierten Debatten, die in ähnlicher Weise wie Chantal Mouffe versuchen, das Potential künstlerischer Eingriffe zu bestimmen. In nicht wenigen dieser Unternehmungen ist die Frage nach der Beziehung zur »Wirklichkeit heute«<sup>32</sup> zentrales Thema, denn darin wird der konkrete Niederschlag des Politisch-Ästhetischen verortet.<sup>33</sup> Diese Thematisierungen sind als Versuche zu verstehen, die herkömmliche und scheinbar klare Trennung zwischen den Bereichen Kunst und Politik als enge Verzahnung zu konzipieren.

In der Kunst wurde in den letzten Jahren mehrfach auf Felix Guattaris Konzept der Transversalität zurückgegriffen, um künstlerische Vorgehen zu beschreiben, die sich eindeutigen Traditionslinien verweigern. Dies gilt für traditionelle Gattungsbegriffe wie Malerei oder Medienkunst, für jüngere künstlerische Strategien wie Minimal oder Concept Art und problemorientierte Ansätze wie z.B. postkoloniale

<sup>27</sup> Pörksen 2018.

<sup>28</sup> Mouffe 2007, S. 99.

<sup>29</sup> Han bezieht seine Ausführungen zwar hauptsächlich auf die ökonomischen Dimensionen dieser Entwicklungen. Die Aussagen beziehen sich in ihrem Anspruch aber auf die grundlegende Konstitution der Menschen und haben auch für die politische Dimension Bedeutung. Han 2014.

<sup>30</sup> Ahmed 2004.

<sup>31</sup> Mouffe 2014, S. 138.

<sup>32</sup> Vgl. Kunst und Wirklichkeit heute 2015. Die Publikation befasst sich zwar nicht explizit mit politisch engagierter Kunst, nimmt aber mit der Hinwendung zu kritischen und transformativ-praktischen Schnittstellen dazu ins Blickfeld.

<sup>33</sup> Die Publikation *Truth is concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics* herausgegeben in Zusammenhang mit dem steirischen Herbst 2014 benennt diesen Anspruch programmatisch und versammelt eine ganze Reihe von künstlerischen Vorgehen, mit denen in die »real politics« interveniert oder auf diese reagiert werden kann. Die Titel, unter denen die diversen Strategien gefasst werden, geben Auskunft über die Momente und Orte möglicher Veränderungen: Sie heißen etwa *Self-Empowering, Reclaiming Space, Playing the Law, Interrupting the Economy* oder auch *Documenting and Leaking*.

oder feministische Positionen. Transversales Handeln erstreckt sich dagegen über reglementierende Grenzziehungen hinweg und verbindet nicht offensichtlich miteinander in Zusammenhang stehende Größen unterschiedlicher Ordnung.<sup>34</sup> Die Vorgehen des Zentrums für politische Schönheit zeigen einen gezielt instrumentellen Einsatz von transversalen Strategien: sie mutieren die üblicherweise von Vertreter\*innen der Politik und NGOs vorgebrachten Aktivitäten mittels krasser Überzeichnung und radikal einfacher Lösungsvorschläge, die sie testweise auch durchführen ohne auf Erlaubnis zu warten. Dabei legen sie sich mit beachtlicher Furchtlosigkeit mit allen politischen Instanzen an und fordern sie zu Reaktionen heraus. Das Kunstsystem wiederum nutzen sie als materielle und ideelle Basisstation: nebst finanzieller Unterstützung bietet es ihnen diejenige symbolische Ressource, die heute unter dem Stichwort ›Möglichkeitsraum‹ kursiert. In gleicher Weise ermöglicht das Kunstsystem einen Schutzraum, der Konfrontationen üblicherweise inkompatibler Diskurse erlaubt.

Dagegen ist die inhaltliche Positionierung des Zentrums eindeutig und klar. Mit emphatischen Voten und bildgewaltigen Szenerien wird »moralische Schönheit, politische Poesie und menschliche Großgesinntheit« der grassierenden »Teilnahmslosigkeit« entgegengestellt.<sup>35</sup> Diese kurzen Zitate deuten auch den diskursiven Apparat an, den das Zentrum entwickelt hat und stets auf dieselbe Weise zur Anwendung bringt: üblicherweise inkompatible Begrifflichkeiten werden miteinander verknüpft, etwa in der Wendung »aggressiver Humanismus«. Unterstützer\*innen werden als Kompliz\*innen angesprochen und eingeladen, für »mehr Stress« zu sorgen. Der Name der Gruppe selbst zeugt von derselben Sprachpraxis, mit der hehren Werten militant zum Durchbruch verholfen werden soll. Besonders auffällig sind die dem militärischen und politischen Jargon entnommenen Begriffe zur Bezeichnung der von den Künstlern eingenommen Rollen: Sturmtrupp, Chefunterhändler oder Eskalationsbeauftragte. Dazu gibt es durchaus Vorbilder von Künstlern, die sich als Heilsbringer, Revolutionäre oder spirituelle Führer bezeichnen. So etwa Thomas Hirschhorn, der sich als »Künstler, Arbeiter, Soldat« oder auch »Krieger« versteht, was ähnlich paradox anmutet und nicht nur auf die Entschiedenheit des Künstlers hindeutet, sondern auch auf den Anspruch, über das Feld der Kunst hinausgreifen zu wollen.<sup>36</sup>

Die symbolisch potenten, visuell und sprachlich drastischen Aktionen und Auftritte argumentieren zur Mobilisierung von Aufmerksamkeit mittels Emotionalisierungen: bei der Aktion *Kindertransporthilfe* wird an die träge Bequemlichkeit und das schlechte Gewissen der wohlstandsverwöhnten Bevölkerung appelliert,<sup>37</sup> mit der Gedenkaktion *75 Jahre Weiße Rose* die Mutlosigkeit und Ignoranz der westlichen Gesellschaften beklagt und bei *Flüchtlinge fressen* politischer Elitismus vorgeführt. Die damit avisierte Absicht Politiker\*innen zu verärgern und aus der Reserve zu locken gelingt dabei genauso regelmäßig wie eine jeweils stattliche Anzahl Menschen auf die Vorschläge des Zentrums einsteigt. Dem Aufruf syrische Kinder zu adoptieren sind innerhalb der ersten 48 Stunden weit über 1'000 Personen gefolgt und haben ihre Bereitschaft über die vom Zentrum zur Verfügung gestellten Telefonlinien deponiert.<sup>38</sup>

Genau diese effektive Mobilisierung wird den Verantwortlichen des Zentrums immer wieder vorgeworfen. Der gute Wille der engagierten Bevölkerungsgruppen würde missbraucht, seien die Aktionen doch keine realen Pläne und entsprechend nichts mehr als lautmalerischer Zynismus.<sup>39</sup> In dieser Anschuldigung steckt ein

<sup>34</sup> Guattari entwickelte die Idee der Transversalität während seiner Arbeit als Psychiater in der französischen Klinik La Borde und formulierte erste Überlegungen dazu in seinem erstmals 1964 erschienen Aufsatz *Transversalität*. Es ging ihm darum, die scheinbar klare Trennung zwischen den Verrückten und dem Rest der Welt als simplifizierend zu benennen und stattdessen von einer fortwährenden relationalen Praxis der Zu- und Festschreibung auszugehen. Guattari 1976.

<sup>35</sup> Website Zentrum für Politische Schönheit: <https://politicalbeauty.de/index.html> (aufgerufen: 9. Juli 2019).

<sup>36</sup> Thomas Hirschhorn im Gespräch mit dem Journalisten Thomas Allenbach: »Ja, als Künstler ist man auch ein Krieger. Ich bin kein Star, ich bin kein Auserwählter, ich bin kein Aristokrat, ich bin kein ›Genie‹, ich habe nicht mehr und nicht weniger ›verdient‹ als jeder andere. Ich bin ein Künstler, ich bin ein Arbeiter, und ich bin ein Soldat. Ich bin kein Krieger gegen etwas, sondern ich bin ein Krieger für etwas. Ich habe eine Mission, die ich mir selbst gegeben habe. Die Mission oder die Fragen, die ich mir gestellt habe, sind: Kann ich durch meine Arbeit einen neuen Begriff der Kunst schaffen?« <https://www.derbund.ch/kultur/kunst/Ich-bin-Kuenstler-Arbeiter-Soldat-/story/25784477> (aufgerufen: 9. Juli 2019)

<sup>37</sup> »Menschen retten kann einfach sein – wenn man es vorhätte«. Mit diesen Worten wird die Aktion auf der Website des Zentrums eingeleitet. <https://politicalbeauty.de/kindertransporte.html> (aufgerufen: 9. Juli 2019).

<sup>38</sup> <https://politicalbeauty.de/kindertransporte.html> (aufgerufen: 9. Juli 2019).

<sup>39</sup> Der Vorwurf des Zynismus wurde v.a. angesichts der Aktion *Flüchtlinge fressen* laut. Die Presse reagierte sehr bald dar-

verallgemeinernder Kurzschluss: die Betroffenen werden als Opfer einer hinterhältigen Aktion gefasst, wodurch ihnen die Möglichkeit eines mündigen und kritischen Urteilens abgesprochen und die durch die Aktion möglicherweise ausgelöste Mobilisierung als unmöglich angesehen wird. Dieser Argumentation liegt ein »perverser Mechanismus« zu Grunde, so Chantal Mouffe: »Man versichert sich des eigenen Gutseins, indem man das Böse bei andern brandmarkt. Andere zu denunzieren ist immer eine machtvollere und einfache Möglichkeit gewesen, sich eine großartige Vorstellung vom eigenen moralischen Wert zu verschaffen.«<sup>40</sup> Die Großspurigkeit der Auftritte ist als adäquate Reaktion auf den politischen Gegner zu lesen, dem damit auf Augenhöhe begegnet wird. Der undifferenzierte Rückgriff der Aktivist\*innen vom Zentrum für Politische Schönheit auf überzeichnete Rollenbilder, die Inszenierung der Mitglieder als urbanisierte Krieger\*innen etwa, ist hingegen wenig überzeugend, wenn nicht sogar störend, evoziert sie doch einen kriegerischen Kontext, der so in ihrem Handlungsradius nicht besteht.

In Anlehnung an die Philosophin Alenka Zupancic bezeichnet die Kunstwissenschaftlerin Karen van den Berg die Aktionen des Zentrums als ein »Ringen um eine praktische Ethik«.<sup>41</sup> Es würden zwar Handlungsweisen vorgeschlagen, diese sollen aber vor allem Anstoß sein zu fragen, was denn getan werden könne oder müsse. In gleicher Weise erachte ich das mit den Aktivitäten entwickelte politisch-ästhetische Vokabular als nötige Erweiterung der akzeptierten Regeln politischer Kommunikation.

auf, ein großer Teil stellte sich hinter die Aktion und benannte im Umkehrschluss diejenigen als zynisch, welche die in der Aktion aufgeworfene Drastik nicht anzuerkennen bereit sind. Vgl. dazu ausgewählte Presse-Statements auf der Projektwebsite: <https://politicalbeauty.de/ff.html> (aufgerufen: 9. Juli 2019).

<sup>40</sup> Mouffe 2007, S. 97f.

<sup>41</sup> Karen van den Berg in: *Hal-tung als Handlung* 2018, S. 308.

## Literatur

Ahmed, Sara: »Collective Feelings. Or, the Impressions Left by Others«, in: *Theory, Culture & Society* 21 (2004), S. 25–42.

Beshty, Walead: »Ethics«, in: *Documents of Contemporary Art*, hg. von Beshty Walead, London 2015.

Bishop, Claire: »The Social Turn: Collaboration and its Discontents«, in: *Artforum* 44 (2006), Nr. 6, S. 178–183.

D'Addario, John: »AIDS, Art and Activism: Remembering Gran Fury«, in: *Hyperallergic*, 1. Dezember 2011, <https://hyperallergic.com/42085/aids-art-activism-gran-fury/> (aufgerufen: 9. Juli 2019).

Frohne, Ursula und Jutta Held: »Politische Kunst heute« in: *Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft* 9 [Politische Kunst heute, Hg. Ursula Frohne und Jutta Held] (2007).

Guattari, Felix: »Transversalität«, in: *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*, Frankfurt am Main 1976, S. 39–55.

*Haltung als Handlung. Das Zentrum für Politische Schönheit*, hg. von Miriam Rummer, Raimar Stange und Florian Waldvogel, München 2018.

Han, Byung-Chul: *Psychopolitik. Neoliberalismus und die neuen Machstechniken*, Frankfurt am Main 2014, S. 59–67.

*Kunst und Wirklichkeit heute. Affirmation – Kritik – Transformation*, hg. von Lotte Everts u.a., Bielefeld 2015.

Lange, Barbara: »Satire als politisches Statement. Cosima von Bonin«, in: *radikal ambivalent. Engagement und Verantwortung in den Künsten heute*, hg. von Rachel Mader, Zürich, Berlin 2014, S. 209–222.

Leipold, André: »Hyperreales Theater. Das Zentrum für Politische Schönheit schärft die Konturen der Realität«, in: *Lob des Realismus. Die Debatte*, hg. von Nicole Gronemeyer und Bernd Stegemann, Berlin 2015, S. 42–51.

Mouffe, Chantal: *For a Left Populism*, London 2018.

Mouffe, Chantal: *Agonistik. Die Welt politisch denken*, Frankfurt am Main 2014.

Mouffe, Chantal: *Über das Politische. Wieder die kosmopolitische Illusion*, Frankfurt am Main 2007.

Müller, Pablo: »Gesellschaftlich engagierte Kunstkritik. Ein Gespräch mit Grant Kester«, in: *The Future Is Unwritten. Position und Politik kunstkritischer Praxis*, hg. von Ines Kleesattel und Pablo Müller, Zürich 2018, S. 245–261.

Osborne, Peter: »Existential Urgency. Contemporaneity, Biennials and Social Form«, in: *The Nordic Journal of Aesthetics* 24 (2015), Nr. 49/50, S. 175–188.

Pörksen, Bernhard: *Die große Gereiztheit. Wege aus der kollektiven Erregung*, München 2018.

*Truth is concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*, hg. von Florian Malzacher und steirischer Herbst, Berlin 2014.

Von Bieberstein, Alice und Erdem, Evren: »From Aggressive Humanism to Improper Mourning: Burying the Victims of Europe's Border Regime in Berlin«, in: *Social Research* 83 (1026), Nr. 2, S. 453–479.

*Camera Austria* Nr. 117 [What Can Art Do for Real Politics?] (2012).