



MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Aggressiver Humanismus‘ als Konzept politischer
Aktionskunst

Das Zentrum für politische Schönheit aus
okzidentalismuskritischer Perspektive“

verfasst von / submitted by

Joschka Köck, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 589

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Internationale Entwicklung

Betreut von / Supervisor:

PD Dr. Gabriele Dietze

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung.....1

II. Forschungszugang.....10

II.1. Forschungsperspektivierung Okzidentalismuskritik.....	10
II.2. Theoretischer Zugang: Der „Westen“ – was ist das eigentlich?.....	12
II.2.1. Wesensmerkmal Überlegenheit? Annäherung an einen Begriff.....	12
II.2.2. Der „Westen“ historisch betrachtet.....	15
II.2.3. Der „Westen“ als hegemoniales Selbst und ideales Leitbild.....	18
II.3. Imperiale Sehnsüchte und transmoderne Horizonte: Formen der Kritik des „Westens“ ..	22
II.3.1. Imperiale Sehnsüchte.....	22
II.3.2. Transmoderne Horizonte.....	26
II.4. Kunst und Politik.....	30
II.4.1. Stellung der Kunst in der Gesellschaft und ihre Funktionen.....	30
II.4.2. Ästhetische Zugänge an die Kunst des ZPS.....	33
II.4.3. Dekolonisierung der Ästhetik.....	39
II.5. Methodisches.....	42
II.5.1. Methodisches Vorgehen.....	42
II.5.2. Beschreibung des Primärmaterials.....	46
II.5.3. Konkretes Analyseverfahren.....	47

III. Das Zentrum für Politische Schönheit und die Aktion „Flüchtlinge Fressen“.....51

III.1. Inhaltsanalyse zentraler programmatischer Texte.....	51
III.1.1. Vorstellung des Zentrums für Politische Schönheit.....	51
III.1.2. Das ZPS als elitäre Gruppe.....	53
III.1.3. Die Gesellschaftskritik des ZPS.....	56
III.1.4. Die Aktionen des ZPS als erzieherische Öffentlichkeit.....	58
III.1.5. Das ZPS als didaktische Kunst.....	60
III.1.6. Die programmatischen Texte des ZPS als okzidentale Texte.....	62
III.1.6.1. Orientalismus.....	62
III.1.6.2. „Westliche“ Humanität aufrechterhalten.....	68
III.1.6.3. „Westliche“ Helden und der homo humanisticus.....	72
III.1.6.4. Gesellschaftlich-imperialer Interventionismus.....	75
III.1.6.5. „Alle interessieren sich nur für Tiere“.....	78
III.2. Die Aktion „Flüchtlinge Fressen“.....	81
III.2.1. Begleitendes.....	81
III.2.1.1. Beschreibung der Aktion „Flüchtlinge Fressen“: Der Plot.....	81
III.2.1.2. Zeithistorischer Kontext der Aktion.....	84
III.2.2. Analyse der einzelnen narrativen Elemente.....	87
III.2.2.1. Im Internet.....	87
III.2.2.1.1. Exposition: Das Aktionsvideo.....	87
III.2.2.1.2. Aufklärungsvideo der Bundesregierung.....	96
III.2.2.2. Refugees nach Deutschland fliegen.....	98
III.2.2.2.1. Joachim 1: Flugbereitschaft der deutschen Zivilgesellschaft.....	98
III.2.2.2.2. Crowdfunding Joachim 1.....	104
III.2.2.2.3. Videos von syrischen Familien in der Türkei.....	109
III.2.2.3. Vor und im Maxim-Gorki-Theater.....	115
III.2.2.3.1. Das Spektakel der „Arena“.....	115
III.2.2.3.2. Sich fressen lassen: Die „Freiwilligen“.....	123

III.2.2.3.3. Zentrums-Salon.....	126
III.2.2.4. Die Gesetzesänderung.....	129
III.2.2.4.1. §63 (3) des Aufenthaltsgesetzes/Richtlinie 2001/51/EG.....	129
III.2.2.4.2. Reaktionen politischer Akteure auf die Aktion.....	132
III.2.2.5. „Show-Down“: Der Brief der Tiger an die Menschheit.....	137
III.2.2.6. Post-Skriptum: Die Klage.....	143
III.2.2.7. Medienberichte und Rezensionen.....	146
III.2.2.8. Die Website zur Aktion als Dokumentationsmittel.....	148
III.2.3. Zusammenfassung der Ergebnisse der einzelnen narrativen Elemente der Aktion „Flüchtlinge fressen“.....	150
III.2.4. Narrative Analyse der Aktion „Flüchtlinge fressen“ und mögliche Lesarten der gesamten Aktion.....	155
III.2.5. Zusammenführung von Inhaltsanalyse und semiotischer Analyse.....	161
III.3. Genreanalyse zu „Flüchtlinge Fressen“.....	165
III.3.1. „Ausländer raus“ (Christoph Schlingensief, 2000).....	165
III.3.2. Vergleich mit anderen politischen Aktionskünstler_innen.....	171
IV. Weiterführendes.....	174
IV.1. Zu kurz Gekommenes.....	174
IV.2. Was wollen „Wir“ für Menschen sein?.....	176
Bibliographie.....	185
Abbildungsverzeichnis.....	196
Danksagung.....	197
Abstract (English).....	198
Abstract (deutsch).....	199

I. Einleitung

Im Juni 2016 stimmt der Deutsche Bundestag gegen die Abschaffung eines Gesetzes, das Beförderungsunternehmen (insbesondere Fluggesellschaften) bei hohen Geldstrafen verbietet, Menschen ohne Visum in die EU zu bringen. Diese Abstimmung findet auf Betreiben des Zentrums für politische Schönheit (ZPS, in Zusammenarbeit mit der Fraktion „Die Linke“) statt, das auf diese Weise versucht, auf die Absurdität und das „Spektakel“ der EU-Grenzpolitik aufmerksam zu machen: Dürften Refugees fliegen, so müssten sie nicht mehr auf dem Mittelmeer sterben, so die Begründung. Das ZPS ergriff aber auch direkt selbst die Initiative und charterte mit Hilfe eines Crowdfundings ein Flugzeug für mehr als 100 syrische Refugees, die in der Türkei auf Familienzusammenführung mit Deutschland warten. Dessen Flug wurde von Air Berlin, der Fluggesellschaft, gekündigt, als bekannt wurde, dass die potentiellen Passagier_innen kein Visum haben.

Was sich zunächst wie eine aktivistische Intervention anhört, ist eigentlich politische Aktionskunst. Das ZPS steht dem Berliner Maxim-Gorki-Theater nahe und ist bekannt dafür Wirklichkeit und Kunst in ihren Aktionen miteinander verschmelzen zu lassen. Zusätzlich zu der Gesetzesabstimmung und dem gecharterten Flugzeug baute das ZPS neben das Maxim-Gorki-Theater für zwei Wochen eine „Arena“ auf, in der vier Tiger lebten. Sie sollten nach Ablauf eines Ultimatums, das sich auf die Abstimmung im Bundestag und den geplanten Start des Flugzeugs bezog, „Flüchtlinge fressen“, so auch der Name der gesamten Aktion.

Innerhalb dieser Kunstaktion war das Flugzeug denn auch nicht irgendein Flugzeug, sondern die „Joachim 1“ (bezugnehmend auf den deutschen Bundespräsidenten Joachim Gauck) der „Flugbereitschaft der deutschen Zivilgesellschaft“ und die Politiker_innen wurden als römische Imperator_innen dargestellt, deren Gnade über Leben und Tod von Menschen entscheiden.

Hinter den Kunstaktionen des ZPS steckt das Konzept des „Aggressiven Humanismus“, die Überzeugung, dass für Menschenrechte nicht nur mit Petitionen und Bittbriefen gekämpft werden muss, sondern mit Methoden, die der Gesellschaft wehtun (vgl. Ruch 2014 [2013]). Die „Flugbereitschaft der deutschen Zivilgesellschaft“ ist Ausdruck der namensgebenden „politischen Schönheit“, der Ausdruck einer Vorstellung des „was wäre, wenn“ (vgl. ebd.).

In ähnlicher Weise gingen die politischen Aktionskünstler_innen auch in den vergangenen Jahren vor: 2015 wurden in „Die Toten kommen“ als Akt der politischen Schönheit

Menschen, die auf der Flucht auf dem Mittelmeer umgekommen sind, namentlich in Berlin beerdigt, außerdem stellte sich die Gruppe eine Brücke zwischen Afrika und Europa vor (ZPS 2016[2015]a, ZPS 2016[2015]b). In 2014 stahlen die Künstler_innen „Mauerkreuze“, die in Berlin an die Toten der deutsch-deutschen Grenze erinnerten, und brachten sie an die EU-Außengrenzen, um auf die „zukünftigen Toten“ der EU-Grenzpolitik aufmerksam zu machen und dann selbst zur Tat zu schreiten: Mit zwei Bussen fuhren die Künstler_innen an die EU-Außengrenzen, um im „Ersten europäischen Mauerfall“ dort Grenzzäune aufzuschneiden (ZPS 2016[2014]b). Außerdem wurde der Bundesregierung ein Adoptionsprogramm für syrische „Flüchtlingskinder“ „schlüsselfertig“ übergeben (ZPS 2016[2014]a).

Das ZPS wird in linken Kreisen (auch in meinem Freund_innenkreis) für solche radikalen Aktionen gegen die europäischen Grenzregime gefeiert. Dies geschieht nicht zuletzt deswegen, weil es politische Visionen innerhalb der Wirklichkeit aufzeigt, die wie das Gesetz zum faktischen Beförderungsverbot sehr leicht umsetzbar wären. Auch ich war, als ich die Gruppe 2014 kennenlernte, begeistert: Kunst wie diese kann die Gesellschaft wirklich beeinflussen und verändern. Bald kamen bei mir jedoch angesichts der Realpolitik Zweifel an der tatsächlichen Progressivität der vorgeschlagenen Lösungen auf: Als Deutschland im Sommer 2015 das Dublin-II-Abkommen faktisch aussetzte (Kasperek/Speer 2015), schlug kurz danach das ZPS die Brücke von Afrika nach Europa vor. Die Vision schien wie von der Wirklichkeit überholt worden zu sein.

Ich begann ein wissenschaftliches Interesse für die Aktionskunstgruppe zu entwickeln und schrieb mehrere Seminararbeiten in Vorbereitung auf diese Arbeit. Als Forschungsinteresse stand dabei zunächst (wie bei dieser Arbeit auch) die Frage im Vordergrund, inwiefern die Aktionen des ZPS tatsächlich „westliche“ Überlegenheit in Frage stellen bzw. diese eher aufrechterhalten. Die EU-Grenzpolitik mit ihrem rassistischen Migrationsregime (vgl. Buckel 2012) habe ich dabei als Teil einer „westlichen“ Hegemonieerhaltung gesehen. Untersuchungsgegenstand waren bei dieser Forschungsfrage sowohl die politische Wirksamkeit der Aktionen (also ob sie Kunst oder Aktivismus darstellen) und das Bemühen anhand der Aktionen europäische Migrationspolitik zu diskutieren. Beide Vorhaben erwiesen sich nach immer tieferer Beschäftigung mit dem Thema als irreführend: Die Migrationspolitik der EU als Teil einer „westlichen“ Hegemonie ist ein viel zu kompliziertes und weites Feld, um sie anhand der Aktionen des ZPS zu betrachten. Außerdem verlagerte sich mein Interesse immer weiter auf die Haltung hin, mit der das ZPS als Gruppe hegemonialer „westlicher“ Subjekte Kunst bzw. Aktivismus macht. Dabei rückte die Frage, ob das ZPS jetzt Kunst oder/und Aktivismus

make, zunehmend in den Hintergrund. Trotzdem wird sie in dieser Arbeit immer wieder sichtbar.

Mich interessierte immer mehr (auch angesichts meiner eigenen Position als Weißer Mann), was Kunsthandlungen des ZPS über seinen Umgang mit den eigenen Privilegien und der „westlichen“ Überlegenheit allgemeiner aussagen. Inwiefern sind sie genau aus diesem Blickwinkel tatsächlich eurozentrismuskritisch? Schon zu Beginn meiner Arbeit stieß ich auf die Okzidentalismuskritik als Forschungsperspektive (vgl. Dietze 2009a), die in hegemonialer (Selbst-)kritik (ebd.: 27) nach dem Nutzen der „westlichen“ Überlegenheit für das hegemoniale Selbst sucht. So verlagerte sich meine Forschungsfrage von der Frage nach der „westlichen“ Überlegenheit im Allgemeinen hin zu der Frage, inwiefern die Kunst des ZPS dem „westlichen“ hegemonialen Subjekt nutzt bzw. sie es dekonstruiert. Okzidentalismuskritik beschäftigt sich gerade mit dem sich „aufgeklärt“ gebenden „westlichen“ Subjekt. Mich interessiert im Fall des ZPS eine Gruppe, die sich sogar besonders „links“ und „progressiv“ gibt.

Nicht zuletzt wurde diese Forschungsfrage für mich deshalb immer relevanter, weil ich als hegemoniales Selbst mich am ZPS abgearbeitet habe. Das ZPS war Spiegel und Projektionsfläche meiner eigenen Haltung als hegemoniales und „linkes“ Subjekt. Meine Einstellung gegenüber der Gruppe schwankte dabei zwischen offenem Zynismus, der die Gruppe als Weiß-männliche, also patriarchale und rassistische Kunst bloßstellen wollte (eine Haltung, damit nehme ich nicht zu viel vorweg, die sich als nicht allzu fruchtbar erweist) und absoluter Gelassenheit und Gleichgültigkeit gegenüber dem, was das ZPS macht (auch das keine fruchtbare Haltung, wenn ich mit der Arbeit nicht zuletzt auch Gesellschaftskritik üben will). Es gab aber vor allem analytische und zweifelnde Anteile in meiner Haltung gegenüber dem ZPS. Es scheint mir an dieser Stelle besonders wichtig, herauszustellen, dass es auch und vor allem darum geht, die Ambivalenzen in der Haltung des ZPS herauszuarbeiten.

Am Anfang meiner Analyse steht eine Inhaltsanalyse der zentralen programmatischen Texte des ZPS, ihrer Manifeste. Mit ihr habe ich das okzidentale, eurozentrische Selbstbild der Künstler_innengruppe herausgearbeitet. Die Ergebnisse der Inhaltsanalyse zeigen, dass die Kritik des hegemonialen Selbst zu einem guten Teil auch Gesellschaftskritik ist. Dieses Selbst wird von einer Gesellschaft hervorgebracht, die Zivilisation und Fortschritt als Alleinstellungsmerkmal des „Westens“ denkt. Außerdem versuche ich mittels einer semiotischen Analyse, die Aktion „Flüchtlinge fressen“ erst einmal für mich selbst zu verstehen. Die Semiotik als Methode, die nach der Bedeutung von Zeichen sucht, eignet sich für die Analyse der Aktion besonders, da diese mit stark konnotierten Zeichen überladen ist (etwa: Tiger als

Sinnbild der EU-Grenzpolitik, römische Imperator_innen als Bild der demokratisch gewählten Repräsentant_innen der Bundesrepublik). Da die bildlichen Zeichen unserer Wirklichkeit aber grundsätzlich polysemisch sind, also mehrfache Bedeutungen haben, ist der Anspruch, das Kunstwerk zur Gänze zu verstehen, von vornherein zum Scheitern verurteilt. Ich kann deswegen nur meine Lesarten der Aktion anbieten, die ich für wahrscheinlich halte, und hoffen, dass sie einleuchten. Trotzdem habe ich im Analyseprozess lange versucht, das Kunstwerk in all seinen Details wahrzunehmen und zu verstehen, was mich bei der Analyse eher behindert hat.

Diese Lesarten entwickle ich auch aus meinen oben skizzierten unterschiedlichen Haltungen. Sie sind zentrales Ergebnis meiner Projektionen auf das ZPS. Für das ZPS ist meine Lesart bzw. Hypothese, dass es mit „Flüchtlinge fressen“ ein besserwisserisches Melodram aufführt, indem es sich selbst und die, die mit ihm für eine liberalere Migrationspolitik sind, als „die Guten“ inszeniert (gegen eine „böse“ „Politik“) und damit das „westliche“ Selbst für sich selbst aufrechterhält, die eigene Überlegenheit, die durch die Vorstellung „human“ bzw. zivilisiert zu sein, gespeist wird. Dies führt in meinen Augen letztendlich eher zu einer Entpolitisierung als zu der vom ZPS wohl beabsichtigten Politisierung des hegemonialen Selbst. Mir gelingt es in meiner Analyse, eurozentrische Elemente der Kunstaktion „Flüchtlinge fressen“ herauszuarbeiten, die für mich zentrales Indiz für meine melodramatische Lesart sind. Das ZPS selbst präferiert wohl eine zynische Lesart der eigenen Aktion, die ich ebenfalls darstelle und die sich dadurch auszeichnet, dass das hegemoniale Selbst (auch das Publikum des ZPS und vielleicht das Kollektiv selbst) durch die Toten in permanente Selbstunruhe versetzt werden soll. Es geht also um eine Bloßstellung des hegemonialen Selbst.

Mein eigener Zynismus gegenüber dem ZPS, der mich zu einer melodramatischen Lesart der Aktion „Flüchtlinge fressen“ geführt hat, entlarvt aber am Ende nur mich selbst als Weiß-männlichen Autor, der sich anmaßt, andere als unmoralisch zu bewerten, aber dabei selbst in die gleichen Herrschaftsverhältnisse eingebunden ist. Dies führt mich zum Ergebnis der gesamten Arbeit, die ich aus der Inhaltsanalyse und der semiotischen Analyse entwickle: Es gibt für das hegemoniale Selbst (das ZPS und mich) eigentlich keine Motivation, „westliche“ Überlegenheit aufrechtzuerhalten. Ich stelle den potentiellen Gewinn (den potentiellen Nutzen, siehe Forschungsfrage) dar, den das „westliche“ Selbst davon haben kann, die eigene Überlegenheit tatsächlich aufzugeben. Es ist also Ziel der Arbeit, das hegemoniale Selbst erst zu ent-orientieren und dann auf dekoloniale, postkoloniale Weise angemessen zu re-orientieren.

Im Prinzip haben das ZPS und ich beide ähnliche Interessen, wir wollen das hegemoniale Selbst wiederherstellen, das ZPS eher in seiner moralischen Größe, ich will eher einen Weg für das hegemoniale Selbst in eine nicht-herrschaftliche Wirklichkeit finden und dazu motivieren. Damit ist auch die zentrale Erkenntnismotivation deutlich geworden, mit der ich mich am ZPS als Projektionsfläche abgearbeitet habe. Die Sehnsucht nach „politischer Schönheit“, die das ZPS treibt, erkenne ich auch als meine eigene Sehnsucht an. Dem bloßgestellten Selbst des ZPS biete ich ein doppeltes hegemoniales Bewusstsein an, das sowohl aus Schuld und Täter_innenschaft, aber auch aus Widerstand besteht (vgl. Alcoff 2001). Aus der Inhaltsanalyse entwickle ich außerdem gesellschaftliche Auswirkungen einer solchen Re-Orientierung des Selbst. Zentrale Voraussetzung dafür ist nämlich ein breites gesellschaftliches Aufgeben des Privilegs der „kolonialen Amnesie“ (vgl. Messerschmidt 2006), was zu einer ethischen Beziehung mit den nicht-hegemonialen „Anderen“ führen kann.

Insofern konnte ich mein Urteil über das ZPS für die Arbeit trotzdem fruchtbar machen, da ich nur darüber zu einer potentiell gemeinsamen Suche bezüglich einer angemessenen Haltung für das hegemoniale Selbst gekommen bin. Dennoch habe ich versucht, meine Arbeit am Ende von meinem eigenen Zynismus zu befreien und möglichst analytisch auch Ambivalenzen in der Kunst des ZPS sowie seine herrschaftskritischen Elemente zu würdigen. Die semiotische Analyse schafft es dabei selbst am besten, diese Ambivalenzen zu zeigen, da die analysierten Zeichen eben immer mehrere Bedeutungen haben.

Theoretisch beeinflusst ist meine Auseinandersetzung mit dem ZPS, neben der an extrem viele andere hegemoniekritische Theorieprojekte anschlussfähigen Okzidentalismuskritik als Forschungsperspektive, besonders von der dekolonialen und postkolonialen Theorie, feministischer Theorie und Ökonomie, Critical Whiteness Studies, aber auch von posthumanistischer Theorie, die das menschliche Selbst und den Anthropozentrismus kritisiert und so neue Subjektivitäten entwickelt. Die Situierung des ZPS als hegemoniale Subjekte in einer hegemonialen Gesellschaft nehme ich mit Bourdieu vor. Das, was ich an Theorie verwende, sind keine voneinander abgetrennte Theoriegebäude, sondern ein Theorieraum, den die Hegemonie(selbst)kritik vereint. Ein Anspruch auf Vollständigkeit besteht dabei freilich nicht. Einerseits ist es mir unmöglich, alle Texte innerhalb dieses Theorieraums zu lesen. Die verwendeten Texte sind also eine kleine Auswahl der Texte, die mich in meiner Auseinandersetzung mit mir als hegemonialem Selbst angesprochen haben. Ich möchte andererseits in Anlehnung an Mignolo (2012: 58), der meint, dass wir sind, woher (aus welcher gesellschaftlichen Position) wir denken, betonen, dass wir auch sind, was wir lesen. Es gibt zu viele Bücher auf der Welt

und zu wenig Zeit, sie alle zu lesen. Aber die Auswahl dessen, was man liest, führt zu einer bestimmten Sicht auf die Welt, die meine Interpretation der Arbeit des ZPS prägt.

Nicht zuletzt waren ästhetische Zugänge für diese Arbeit sehr wichtig, um unterschiedliche Lesarten entwickeln zu können, aber auch als eigene Art, Gesellschaft zu denken. Ich beziehe mich dabei auf den Situationismus, den Dadaismus, den Kynismus und das Melodram als Genre einer Ästhetik des Widerstands. Ich halte diesen ästhetischen Zugang gerade bei einer Arbeit zu politischer Aktionskunst für passend. Auch Praxen politischer Aktionskunst, mit der ich das ZPS vergleiche, mögen dabei als theoretischer Zugang gelten.

Eine Theorieströmung, die erst später und während der Analyse zu meiner Arbeit hinzugekommen ist, ist die Staatskritik und die kritische Politikwissenschaft, da dies sich aus dem empirischen Material als notwendig erwiesen hat. Das ZPS äußert in seiner politischen Aktionskunst nämlich keinerlei Staatskritik. Diese ist jedoch für eine okzidentalismuskritische Sichtweise von zentraler Bedeutung. Eine ausführliche Darstellung aller verwendeten theoretischen Zugänge folgt im Kapitel II.

Nachdem ich nun dargestellt habe, was ich in dieser Arbeit tun werde, gilt es, noch einmal klarzustellen, was ich alles nicht leisten kann. Zum einen leistet die Arbeit keine migrationspolitische Diskussion der Kunst des ZPS. Das wäre ein eigenes Thema. Kritische Migrationsforschung kommt nur als Analyseinstrument für Eurozentrismen vor.

Außerdem geht es mir nicht darum herausfinden, was das ZPS eigentlich will, also Intentionsforschung zu betreiben. Das hat mehrere Gründe. Einerseits könnte es dann nur in zynischem Sinne darum gehen, das ZPS als Weiße, männliche Kunst mit kolonialen Kontinuitäten zu kritisieren, und diese Kritik ist wie oben gezeigt nicht fruchtbar. So ist die Haltung des ZPS aber sehr wohl erforschbar und zwar als hegemoniales Selbst, situiert in gesellschaftlichen Kräfteverhältnissen. Das ZPS und seine Künstler_innen stehen als Beispiele für eine typische gesellschaftliche Haltung hegemonialer Subjekte. Andererseits ist jede Kunst, jede Äußerung nicht Ausdruck eines individuellen Genius, sondern per se gesellschaftlicher Text, weswegen eine Analyse der Intentionen auch wissenschaftstheoretisch bzw. methodisch keinen Sinn ergibt.

Wie oben schon kurz erwähnt geht es auch nicht darum zu entscheiden, ob das ZPS nun Kunst macht oder Aktivismus. Diese Frage ist im Laufe der Analyse immer weniger wichtig geworden, als sich die Forschung in Richtung hegemonialer Haltungen verschoben hat und es nicht mehr allgemeiner darum ging, ob das ZPS mit seiner Kunst „westliche“ Überlegenheit aufrechterhält oder nicht. Die Tatsache, dass ich die Aktionen des ZPS trotz-

dem eher für Kunst halte, als für Aktivismus ist natürlich Teil meiner Lesart. Untersuchungsgegenstand ist die Entscheidung aber nicht.

Ein ähnlicher Punkt ist, dass es trotz des stark ästhetischen Zugangs in meiner Analyse nicht möglich ist, anhand der Kunst des ZPS eine neue dekoloniale/okzidentalismuskritische Ästhetik von hegemonialen Subjekten zu konzipieren, auch wenn dies für mich ein überaus spannendes Thema ist. Diese Ästhetik entzieht sich der Definition.

Ich kann außerdem nicht außerhalb des Diskurses sprechen, den ich kritisiere. Es wäre vermessen zu glauben, dass ich mich außerhalb des Okzidentalismuskurses bewegen kann. Reflexionen zu meiner eigenen Stellung als hegemonialem Selbst sind deswegen zentrales Untersuchungsergebnis dieser Arbeit. Wenn eine woman of colour eine ähnliche Arbeit schreiben würde, würden sicherlich noch andere Eurozentrismen in der Kunst des ZPS sichtbar, als die, die hier vorkommen.

Ein letzter Punkt, der mit dieser Arbeit nicht erreicht wird, ist, eine epistemisch ungehorsame Arbeit zu schreiben. Ich schreibe eine klassische wissenschaftliche Arbeit, ein Format, das in „westlichen“ Universitäten geprägt wurde, und antworte dem ZPS auf seine Kunst nicht etwa mit einem weiteren Kunstwerk zur Rolle des privilegierten Selbst. Lange habe ich verschiedene Möglichkeiten dafür gesucht, aber am Ende ist das wissenschaftliche Schreiben das, was ich verhältnismäßig am besten kann und was mir als „westlichem“ Subjekt an einer österreichischen Universität beigebracht wurde. Sich dieser epistemischen Norm zu entziehen, ist schwer und mit Aufwand verbunden.

Bevor ich die Gliederung der Arbeit vorstelle, möchte ich noch einen kurzen Überblick bisheriger Arbeiten im Forschungsfeld geben. Mir liegt eine Masterarbeit zur politischen Ästhetik des ZPS vor, die u. a. Einflüsse von Schlingensief, Schiller, Handke, Brecht und Rancière aufgreift (Widera 2016). Daneben ist ein Artikel von Stierl (2016) erschienen, der das ZPS als positives Beispiel für Traueraktivismus des hegemonialen Selbst mit Butlers Konzept der grievability und (ebenfalls) Rancières Konzept der Unmöglichkeit der Identifikation begreift. Beide Studien dienten mir als Inspiration. Es gibt sicherlich noch viele weitere Master- und Bachelorarbeiten zum ZPS, gerade aus dem theaterwissenschaftlichen Bereich, allerdings nicht an der Universität Wien. Dissertationen oder andere Monographien zum ZPS sind bisher nicht erschienen. Niermann (2013) hat eine Studie vorgelegt, die sich statt mit dem ZPS aus dekolonialer Perspektive mit dem Operndorf von Christoph Schlingensief beschäftigt, einem Vorbild des ZPS. Auch er hat zur Konzeption des hegemonialen Selbst gearbeitet, die er an Schlingensief entwirft.

Angesichts der Aktualität der Kunst des ZPS und insbesondere von „Flüchtlinge fressen“ stütze ich mich bei meiner semiotischen Analyse deswegen stark auf Rezensionen der Aktion. Hervorgehoben seien hier Nowak (2016), der die Kunst des ZPS für ihren Avantgardismus und ihr konservatives, staatsunkritisches Politikverständnis kritisiert, und Diesselhorst (2016a, 2016b), die ein sehr persönliches Bild ihres Erlebens der Aktion „Flüchtlinge fressen“ aus post-/dekolonialer Perspektive zeichnet.

Bleibt mir noch auf andere Studien aus der Okzidentalismuskritik zu verweisen. Bisher gibt es noch deutlich zu wenige empirische Studien aus dieser Forschungsrichtung. Auch dazu will meine Arbeit einen Beitrag leisten. Das Spektrum der Okzidentalismuskritik beschreibt gut der von Dietze et. al. herausgegebene Sammelband „Okzidentalismuskritik. Möglichkeiten und Grenzen einer Forschungsperspektivierung“ (2009).

Im folgenden Kapitel „Forschungszugang“ werde ich zunächst Okzidentalismuskritik als Forschungsperspektive einführen, wobei ich besonders auf Unterschiede und Gemeinsamkeiten mit dekolonialer Theorie eingehe. Daraufhin entwickle ich für meine Arbeit eine Definition des „Westens“, um dessen Überlegenheit es geht. Dabei gehe ich von einer überaus diffusen Kategorie aus und entwickle anhand von dekolonialer und feministischer Theorie das hegemoniale Selbst mit seinem unbestimmten Ideal des homo oeconomicus sowie den „Westen“ als Gesellschaftsform historisch anhand der Kritik, die an ihm geäußert wurde. Dabei wird auch die Verbindung meiner Arbeit zur Entwicklungsforschung klar. Ich arbeite, was aus einer imperialen bzw. kolonialen, hegemonialen Perspektive gegen die Überlegenheit des „Westens“ getan wird, als imperiale Nostalgie (hooks 1992) bzw. „Sehnsucht nach dem, was sie zerstört haben“ (Mies 1995), heraus. Dabei begeben sich auf die Suche nach „transmodernen Horizonten“, also Freiheiten, die schon im Heute erreichbar sind, und zeige hier ein breites Spektrum an Möglichkeiten, die dekoloniale, postkoloniale, feministische, posthumanistische Theorien sowie Critical Whiteness bereithalten.

Anschließend situiere ich zuerst Kunst mit ihren Funktionen innerhalb der (kolonialen) gesellschaftlichen Hegemonie. Ich gehe zu ästhetischen Strömungen aus dem „Westen“ über, mit denen die Kunst des ZPS gelesen werden kann, und die sich jeweils auch Gedanken darüber machen, wie sie mit Kunst auf die Wirklichkeit einwirken können bzw. welches Wirklichkeitsbild dahintersteckt. Ein letztes ästhetisches Teilkapitel sucht mit dekolonialer Theorie nach einer dekolonialen Ästhetik bzw. einem dekolonialen Kunstschaffen und versucht so, die eurozentrischen ästhetischen Strömungen zu kontrastieren.

Im Methodenteil stelle ich sowohl Semiotik als auch Inhaltsanalyse als Methoden so-

wie mein Primärmaterial vor. An dieser Stelle wird auch dem konkreten Analyseverfahren bzw. der Reflexion der Methoden Platz eingeräumt.

Der Hauptteil ist in zwei Teile untergliedert: die Ergebnisse der Inhaltsanalyse zentraler programmatischer Texte und die semiotische Analyse der Aktion „Flüchtlinge fressen“. Im Teil zur Inhaltsanalyse stelle ich zunächst das ZPS selbst anhand der eigenen Manifeste kritisch vor. Auf unterschiedliche Weise zeige ich, dass die Texte die Überlegenheit des „Westens“ nicht hinterfragen. Sie ziehen ihre Überlegenheit aus der Abwertung der „Anderen“. Außerdem arbeite ich spezifische Merkmale genau dieser Texte heraus: Wie sie einerseits versuchen, gerade durch die Kritik des Selbst die eigene, „westliche“ Zivilisation aufrechtzuerhalten, wie sie „westliche“ Held_innen konstruieren, die sich gerade durch einen moralischen Elitestatus auszeichnen, und wie das zu einem spezifisch imperialen Interventionismus führt, der gleichzeitig Frieden und Krieg will. Ein letzter Punkt ist die Rolle der Tiere in den Texten, die immer wieder mit den nicht-„westlichen“ „Anderen“ verglichen werden, und wie damit Rassismus als Herrschaftsstruktur unsichtbar gemacht wird.

Die Aktion „Flüchtlinge fressen“ analysiere ich ihre einzelnen narrativen Elemente, wobei die Analyse mit einer chronologischen Vorstellung des Plots und dem zeithistorischen Kontext der Aktion vorbereitet wird. Es folgt eine narrative Analyse der gesamten Aktion. Dabei werden Ergebnisse der einzelnen narrativen Elemente mit einbezogen, um so die oben erwähnten zwei Lesarten der Aktion zu entwickeln: zynisch und melodramatisch. Danach gleiche ich die Ergebnisse von Inhaltsanalyse und semiotischer Analyse im Sinne einer Triangulation miteinander ab. Zum Abschluss des Hauptteils vergleiche ich die Aktion „Flüchtlinge fressen“ mit Christoph Schlingensiefels „Ausländer raus“, einer in ihren inhaltlichen Parametern sehr ähnlichen Aktion. Dann gebe ich weitere Beispiele für politische Aktionskunst, um zu zeigen, dass die Aktionskunst des ZPS keineswegs als einzige Radikalität, Risikobereitschaft und Effektivität für sich beanspruchen kann.

Das letzte Kapitel „Weiterführendes“ öffnet weitere Forschungsräume und vollzieht außerdem die Transformation hin zu Alternativen für das hegemoniale Selbst.

II. Forschungszugang

II.1. Forschungsperspektivierung Okzidentalismuskritik

Die Debatte um den Okzidentalismuskritik kommt ursprünglich aus der lateinamerikanischen dekolonialen Theorie. Fernando Coronil hat Okzidentalismus als „imperial epistemology that expresses a constitutive relationship between Western constructions of difference and Western worldwide dominance“ (Coronil 2001: 10824f.) definiert. Dabei wird Okzidentalismus als eine analytische Kategorie verstanden, die nicht Gegenstück des von Said konzipierten Orientalismuskritik ist, sondern seine Möglichkeitsbedingung (ebd.: 10825). Der Orientalismus beschreibt, wie der „Westen“ seine Aufklärung aus der Abwertung der orientalen „Anderen“ gewann (vgl. Said 1979).

Wie funktioniert der Okzidentalismuskritik? Indem er gemeinsame Geschichte/n unsichtbar macht, Unterschiede hierarchisiert und diese naturalisiert, zementiert er globale ungleiche Machtverhältnisse. Das Unsichtbarmachen geschieht durch die Auflösung der „Anderen“ im Selbst, also einer „Gleichmachung“, oder aber in einer schlichten Inkorporierung, aber auch in der Destabilisierung des Selbst durch die „Anderen“ (ebd.), bei der die „Anderen“ essentialisiert werden, um den „Westen“, das Selbst, zu kritisieren (Coronil 1996: 68). Obwohl koloniale Zusammenhänge kritisiert werden, wird die zugrundeliegende Binarität „Wir“¹ – die „Anderen“ aufrechterhalten. Die „Anderen“ sind dabei wahlweise präkapitalistisches Exempel oder Opfer von Kolonialismus (ebd.: 68ff.).

Wichtig ist Coronil auch, dass die „westliche“ Dominanz immer partiell bleibt und dass „Verwestlichung“ nicht die Homogenisierung der Weltgesellschaften bedeutet, sondern die wechselseitige Veränderung durch Beziehungen zwischen Gesellschaften (Coronil 1996: 78). Wir können also außerhalb des Okzidentalismuskritik denken und z. B. durch Globalgeschichte dagegen arbeiten.

Die Debatte um den Okzidentalismus als Diskurs wurde im Globalen Norden von der Kulturwissenschaftlerin Gabriele Dietze als „Hegemonie(selbst)kritik“ (Dietze 2009a: 27) zu einer eigenen Forschungsperspektive verdichtet, die sowohl die lateinamerikanische Debatte aufnimmt als auch eigene Akzente setzt: Die Verbindung zwischen Feminismus und Okzidentalismuskritik ist noch enger als die zwischen Feminismus und dekolonialer Debatte, aber sie ist auch auf ein bestimmtes Themenfeld beschränkt, nämlich die Auseinandersetzung rund um

1 „Wir“ in Großbuchstaben und Anführungszeichen steht in dieser Arbeit für das hegemoniale Selbst bzw. Subjekt, ohne Anführungszeichen wendet es sich als einbeziehende Bezeichnung an die Lesenden, analog dazu „Ich“ und ich, für den Singular und „Andere“ für kolonisierte bzw. vergeschlechtlichte „Andere“.

das Symbol der muslimischen „Kopftuchfrau“. In einem „okzidentalistischen Geschlechterpakt“ werden Weiße (auch feministische) Frauen ins männlich-okzidentale Herrschaftssystem eingebunden: Emanzipation von orientalen, „unterdrückten“ Frauen wird plötzlich ein ganz wichtiges Thema und für die eigene Gesellschaft *prae factum* als schon erreicht definiert (ebd.: 36). Okzidentale, Weiße Frauen tragen dabei die „okzidentalistische Dividende“ davon: Sie können sich (aber nur im Kontrast mit „der Orientalin“) als sexuell und körperlich frei fühlen (ebd.: 35). Wie feministische Perspektiven dennoch in die dekoloniale Sichtweise auf den Okzidentalismuskursus eingebracht werden, wird im folgenden Teilkapitel thematisiert.

Außerdem geht es Dietze insbesondere um die Verwendung des Begriffs des Okzidentalismus innerhalb einer Okzident/Orient-Binarität als „neue Leitdifferenz“, die Saids bzw. den postkolonialen Orientalismusbegriff für gegenwärtige neo-orientalistische bzw. rassistische Migrationsregime innerhalb von Europa fruchtbar macht (ebd.: 24, 27). Dabei wird insbesondere der Nutzen, den „Othering“ für das „hegemoniale Selbst“ bringt, in den Blick genommen (ebd.: 26).

Okzidentalismus als Diskurs behandelt aber asymmetrische Machtbeziehungen zwischen Globalem Norden und Globalen Süden als Ganzes (z. B. im Sinne der globalen Designs des Okzidentalismus nach Boatacă und seiner zentralen Binaritäten: zivilisiert – primitiv, entwickelt – unterentwickelt, Menschenrechte haben – Menschenrechte nicht haben bzw. demokratisch – undemokratisch, Boatacă 2015: 115) und nicht nur in seinem Spezialfall Orientalismus. Auch Dietze schreibt an anderer Stelle, dass neben dem Orientalismus auch die „kolonial vorgeprägte Nord-Süd-Achse“ (Dietze 2009b: 179) zu spätmoderner Hegemoniebildung beiträgt. Auch diese Gegensätze rufen aber nach einer Hegemonie(selbst)kritik, einer Dissoziation des alleinigen Eigentums von Zivilisation, Entwicklung, Demokratie und Menschenrechten von einem essentialisierten Europa. Anliegen dieser Arbeit ist es, neben vielen anderen, ein Möglichkeitsspektrum für eine solche Kritik zu öffnen. Auf welche Weisen kann sich Weiß-„westliche“, männliche Überlegenheit denn jenseits der Okzident-Orient-Binarität noch äußern?

Ich glaube auch, dass die Kunst des ZPS einerseits nach einer solchen weiter gefassten Betrachtung des Okzidentalismus verlangt, da sie sich nicht nur mit dem orientalisierten „Anderen“ beschäftigt, sondern sich auch mit Europa/Deutschland/dem „Westen“ als solches auseinandersetzt. So wird eine Analyse möglich, die den Okzidentalismus besonders als Möglichkeitsbedingung in den Blick nimmt, auch wenn dafür natürlich ein „Anderes“ benötigt wird. Dieses, so meine Annahme, ist aber deutlich unbestimmbarer als „nur“ der Orientalismus als

Ergebnis dieser Möglichkeitsbedingung. Andererseits beschäftigt sich die Aktion „Flüchtlinge fressen“, die mein Analyseobjekt ist, mit syrischen Refugees als ihren „Anderen“. Diese können durchaus in den Kontext des Orientalismus gesetzt werden.

Okzidentalismus meint die „teils bewusste und teils im kollektiven Unbewussten stattfindende Referenz auf ‚Abendländischkeit‘ der ‚abstammungsdeutschen‘ Mehrheitsgesellschaft als ‚überlegene‘ Kultur“ (Dietze 2009a: 24). Okzidentalismuskritik meint dementsprechend die Aufmerksamkeit für Rassismen, die sich besonders auf eine „Rhetorik der ‚Emanzipation‘ und Aufklärung“ stützen (ebd.). Für eine solche Analyse eignet sich die Kunst des alternativen „westlichen“ Theaterkollektivs ZPS meiner Meinung nach sehr gut, da es sich mit seinen Appellen an deutsche und europäische Politik ebenfalls auf diese Rhetorik der Aufklärung und Emanzipation beruft. In der Kunst des ZPS kommen immer wieder Repräsentationen der „Anderen“ vor, was eine Analyse auf diese Dualismen hin ermöglicht. Deswegen muss ich das Bild der „Anderen“ nicht aus dem Selbstbild des „Westens“ heraus konstruieren.

Nach diesen einleitenden Überlegungen zum Okzidentalismus als Forschungsperspektive will ich nun den Versuch unternehmen, mich dem „Westen“ und „westlicher“ Überlegenheit im Sinne der Forschungsfrage begrifflich anzunähern.

II.2. Theoretischer Zugang: Der „Westen“ – was ist das eigentlich?

II.2.1. Wesensmerkmal Überlegenheit? Annäherung an einen Begriff

Wenn ich mich frage, inwiefern das ZPS mit seiner Kunst zur Aufrechterhaltung Weiß-„westlich“-männlicher Überlegenheit beiträgt, dann muss ich mich zunächst dem Begriff „Westen“ nähern, was ich gleichzeitig dafür nutzen werde, eine theoretische Grundlage für meine Arbeit zu legen. Was ist da eigentlich so überlegen?

Die Totalität unserer Wirklichkeit, um die sich dekoloniale Theorie dreht, ist die Kolonialität, die sich aber nur in Zusammenhang mit der Modernität denken lässt (vgl. Garbe 2013: 37f.). Dabei wird Kolonialität als „the darker side of western modernity“ (vgl. Mignolo 2011) bezeichnet, folglich ist Modernität die „helle“ Seite dieses Begriffspaares. Dekoloniale Theorie glaubt ausgehend von diesen beiden Begriffen an ein „modern/koloniales Weltsystem“, das durch die gleichzeitige kapitalistische Erschließung von Kolonien und dem Entstehen der Idee von Zivilisierung ab 1492 seinen Anfang nahm (vgl. Garbe 2013: 38).

Die Kolonialität wird in die Herrschaftsmechanismen der Kolonialität der Macht, des Wissens und des Seins unterteilt (vgl. ebd.: 37). Die Kolonialität der Macht ist dabei eine

Kombination aus kolonialer Differenz und internationaler Arbeitsteilung (Boatcă 2015: 107). Die Kolonialität des Wissens beschäftigt sich ähnlich dem Okzidentalismuskurs mit der epistemischen Dimension der Kolonialität und macht eurozentrisches Wissen universal (vgl. Garbe 2013: 41). Bei der Kolonialität des Seins geht darum, dass den Kolonisierten in kolonialen Beziehungen die Existenz selbst abgesprochen wird (ebd.: 42).

Für die profitierende Seite der Kolonialität/Modernität, ihre „helle“ Seite bzw. das, was durch den Okzidentalismuskurs (als epistemische Dimension der Kolonialität) Nutzen davon trägt (bewusst in dieser Unbestimmtheit gehalten), werde ich den Begriff „Westen“ verwenden. Ich könnte es auch „Okzident“ nennen, schließlich heißt es ja „Okzidentalismus“. Allerdings ist mir hier die oben angesprochene Dichotomie „Orient-Okzident“ als neue Leitdifferenz zu nah am Saidschen Orientalismus (Said 1979). Ich möchte den Begriff aber im Folgenden viel weiter fassen. „Abendländisch“ wäre hingegen selbst schon fast eine orientalistische Bezeichnung, sie wirkt romantisierend und würde mich in die Nähe rechtspopulistischer Diskurse im „Westen“ rücken. „Westen“ als Begriff erscheint also als das kleinste Übel, um die profitierende Seite des Okzidentalismuskurses zu bezeichnen. Ein Positives hat der Begriff aber doch: Er ist am ehesten anschlussfähig an außerwissenschaftliche Debatten und die Alltagssprache. Außerdem verweist er darauf, dass es sich nicht um eine rein diskursive Herrschaft handelt, sondern auch um eine materielle.

Relativ bald wird klar, dass wir es mit einer Kategorie von „remarkable fluidity“ (Coronil 1996: 53) zu tun haben:

[T]he West is often identified with Europe, the United States, us, or with that enigmatic entity, the modern Self. In practice, these paradigmatic elements are frequently interchangeable or synonymous, so that such terms as ‚We‘ or ‚Self‘ are often employed to mean Europe, the United States, or the West – and vice versa (Coronil 1996: 52).

Ich möchte daher die Kategorie der „Westen“ im Sinne eines „strategischen Kategorialismus“ (Dietze et.al. 2007: 138) verwenden, um auf real herrschende Machtverhältnisse aufmerksam zu machen, auch wenn klar ist, dass es die Kategorie „Westen“ als solches eigentlich gar nicht gibt und er sich als Erkenntnisposition selbst unsichtbar macht (vgl. Garbe 2013: 41). Postkoloniale Intellektuelle (nicht nur „westliche“) tappen zwangsläufig in die Falle, in okzidentalistischen Kategorien denken zu müssen, während sie eigentlich gegen Eurozentrismus arbeiten wollen (Santos 2009: 104). Trotzdem umreißt Coronils Beschreibung des „Westens“ als geographische, historische, subjektorientierte („Wir“ – „sie“) als auch als „modernes Selbst“ (Coronil 1996: 51) den Diskurs über den „Westen“.

In diesem Diskurs befindet sich auch die Okzidentalismuskritik selbst. Ihr scheint es

nämlich genauso schwerzufallen, zu benennen, was da eigentlich benannt wird, wie denjenigen, die sich positiv auf die fluide Kategorie des „Westens“ beziehen. Wahlweise wird die Herrschaft des „Westens“ als „Capitalist/Patriarcal Western-Centric/ Christian-centric modern/colonial world-system“ (Grosfoguel 2011 in Grosfoguel 2013: 81) oder als „modern/colonial gender system“ (Lugones 2007) bezeichnet. Dietzes Version der Okzidentalismuskritik spricht dabei von der „okzidentalischen männlichen Herrschaft“ bzw. einem „okzidentalischen Sex-Gender-System“ (Dietze 2009a: 41). Aber auch kein auf noch so viele Herrschaftskategorien erweiterter Begriff vermag endgültig zu fassen, was der „Westen“ genau ist.

Wie auch immer wir die Überlegenheit des „Westens“ nennen und definieren wollen, der „Westen“ lässt sich jeweils nur über sein Anderes definieren. Hall hat das „The West and the Rest“ (Hall 1992) genannt. Ist also das einzige Wesensmerkmal bzw. Definitionsmerkmal des „Westens“ seine Überlegenheit gegenüber „Anderen“? Dann wäre es durchaus schwierig, sich zu fragen, inwiefern die Kunst des ZPS dazu beiträgt, diese Überlegenheit aufrechtzuerhalten (denn es wäre eine Tautologie). Der „Westen“ als Kategorie bedeutet zwar nicht „Überlegenheit“, aber „westliche“ Gesellschaften sind im Umkehrschluss solche, die sich in zentraler Weise (wenn auch nicht ausschließlich) über ihre Überlegenheit gegenüber „Anderen“ definieren (vgl. Niermann 2013: 40ff.), Dussel bezeichnet die Abgrenzung zu „Anderen“ sogar als den „letzten Gehalt“ der Moderne (Dussel 2003 in Mignolo 2012: 59).

Bei Dietzes Okzidentalismuskritik geht es in diesem Sinne um eine ganz spezifische Form der Herrschaft des „Westens“, die sich nicht über „Aneignung (ethnische Herrschaft) oder Kontrolle/Voyeurismus (panoptische Herrschaft), sondern in der Behauptung, kulturelle Überlegenheit bestünde in der ‚Gewährung‘ von Freiheit“ (Dietze 2009a: 41) ausdrückt. Den okzidentalischen Mann als Profiteur des „okzidentalischen Sex-Gender-Systems“ gilt es deswegen wieder sichtbar zu machen (ebd.).

Ist es für diese Arbeit hilfreich, den „Westen“ in all seiner Fluidität zu fassen? Entsteht nicht gerade dadurch eine neue universalistische Theorie mit absolutem Wahrheitsanspruch? Gerade seine Verschwommenheit ist die Stärke des „Westens“. Die ausgeübte Herrschaft selbst lässt sich schwer benennen (wohl aber ihre Symptome!). Vielleicht ist es deswegen gut, dem „Westen“ mit verschwommenen Kategorien entgegenzutreten. Der „Westen“ erhebt universelle Wahrheitsansprüche um seine Überlegenheit durchzusetzen, vielleicht muss auch die Gegen-Bewegung eine umfassende Weltsicht, eine Ideologie im besten Sinne sein. Mignolo nennt das, was dekoloniale Theorie hat, in Anlehnung an Quijano einen „nicht-totalitären Totalitätsbegriff“ (Mignolo 2012: 55), geht also von „Totalitäten in Parenthesen,

die in einer Pluriversalität koexistieren“ (ebd.) aus. Es kann folglich neben der dekolonialen Theorie noch viele Theorien geben, die den Anspruch auf eine Form der Welterklärung haben und die alle legitim sind.

In der Folge werde ich versuchen, mich dem „Westen“ über die von Coronil vorgeschlagenen unterschiedlichen, scheinbar selbstverständlichen Bedeutungen anzunähern (s. o.). Alle Erklärungen müssen unvollständig sein, da sie den zentralen Antagonismus nicht als solchen beschreiben können. Ich behaupte aber, dass der „Westen“ gerade wegen seiner Fluidität am Ende in all seinen Ausformungen verbunden ist, es sich also im Grunde um genau ein Phänomen, um genau eine soziale Struktur handelt, die sich unter dem Okzidentalismuskurs fassen lässt.²

Eine erste Bedeutung wäre eine geographische. Recht schnell scheint klar, dass der „Westen“ kein Ort auf der Landkarte ist, und dass, wenn Europa oder die USA als der „Westen“ gesehen werden, es sich dabei schon um essentialisierte und naturalisierte Ausprägungen handelt. Coronil (1996: 76ff.) beschreibt Territorien als räumlich-zeitliches Konstrukt des Okzidentalismus. Der „Westen“ als Ort wurde hergestellt als einer, der die Welt in abgegrenzten Territorien denkt. Diese Herstellung wurde durch Naturalisierung unsichtbar gemacht (ebd.: 77). Der „Westen“ als geographische Kategorie ist also nicht mehr als eine Repräsentationsform (ein imperialer Fetisch) des Okzidentalismuskurses (ebd.: 77), durch die Geschichte territorialisiert wird (d. h. zum Beispiel gibt es eine Geschichte von Deutschland oder Österreich nur aus diesem Grund) (vgl. ebd.).

II.2.2 Der „Westen“ historisch betrachtet

In diesem Abschnitt geht es darum, wie der „Westen“ als Kategorie entstanden ist und welche Formen er im Laufe der Jahrhunderte angenommen hat.

Dekoloniale Theorie bedient sich einer modifizierten Version der Weltsystemtheorie (vgl. Wallerstein 2012). Anders als dort steht hier aber die Kolonialität im Zentrum der Kritik und nicht das Kapital (vgl. Mignolo 2012: 161), dieses ist nur eine Dimension der Kolonialität der Macht (ebd.: 141f.). Mignolo argumentiert dahingehend, dass die „Mehrzahl der Leidtragenden dieser Welt nicht als Arbeiter_innen, sondern als Kolonialisierte betroffen“ sind (ebd.: 177). Mit der Kolonisierung der Amerikas ab 1492 begann demzufolge ein Prozess, der Land privatisierte und Arbeitskraft ausbeutete, Autorität sowie Geschlecht und Sexualität kontrol-

2 Auf all diese Arten werde ich später auch die Kunst des ZPS beschreiben. Ich glaube, dass diese Art, den „Westen“ zu beschreiben auch der Analyse des ZPS entgegenkommt, weil es sich dem Konzept in all seiner Verschwommenheit annimmt, d.h. es benutzt ebenfalls Kategorien wie „Wir“, „Europa“, „Deutschland“, „Humanität“ fast austauschbar und beliebig.

lierte bzw. Vorstellungen von Subjektivität überhaupt. Später fügte Quijano, der die Kolonialität der Macht konzipierte, noch die Kontrolle der Natur und ihrer Ressourcen hinzu (ebd.: 142f.). Auf jeden Fall sind in dekolonialer Theorie aber diskursive und ökonomische Ebene stark verwoben, deswegen kann auch die Geschichte des „Westens“ in diskursiver Form, des Okzidentalismus, nur unter den Vorzeichen der Kolonialität der Macht verstanden werden. Wichtig ist beim Geschichtsbild der dekolonialen Theorie auch die epistemische Position, so gibt es nicht eine Universalgeschichte, sondern Geschichten, bei denen es darauf ankommt, welche gehört wird (meistens natürlich die des „Westens“). Ich werde versuchen, das Geschichtsbild der dekolonialen Theorie seit der Kolonisierung im Hinblick auf den „Westen“ abzubilden.

Der dekolonialen Theorie zufolge entsteht der Okzidentalismuskurs und damit der „Westen“ zeitgleich mit dem Beginn der Kolonisierung der Amerikas im langen 16. Jahrhundert ab 1492 (Boatcă 2015: 81f.). Gegenüber allen anderen Formen von Ausbeutung, Sklaverei und Ausgrenzung zuvor unterschied sich die Kolonisierung der Amerikas dadurch, dass die Indigenen nicht als Menschen wahrgenommen wurden, sondern als „people without a soul“ (Grosfoguel 2013: 81f.). Da der Status der Indigenen aber nicht gleich geklärt wurde, wurde die Logik der „Menschen ohne Seele“ zunächst auf schwarzafrikanische Menschen übertragen und diese in großer Zahl in die Amerikas versklavt. So begann schon sehr früh ein System der ethnischen Differenzierung (Boatcă 2015: 88). Zeitgleich ging in Europa mit der Hexenverbrennung ein riesiger Femizid vonstatten, der zum Ziel hatte, Frauen ökonomisch zu unterwerfen (Grosfoguel 2013: 86, Federici 2012 [2004]). Gemeinsam hatten Kolonisierung und Hexenverbrennung, dass sie gezielt gegen eine bestimmte Identität gerichtet waren: „Frau“ bzw. „Indigene“ als Identitäten. Mies bezeichnet diese beiden Vorgänge als „double-faced processes of colonisation and housewifization“ (Mies 2014 [1986]: 4), in denen der Weiße Mann im Namen von Kapitalakkumulation, „Fortschritt“ und „Zivilisation“ tötet und ausbeutet (ebd.). Die Frau wurde infantilisiert, es wurde behauptet, sie benötige Kontrolle, und so wurde sie näher an die rassialisierten „Anderen“ gerückt (Boatcă 2015: 85).

Über die Jahrhunderte erwies sich dieses Wertungssystem als extrem flexibel: Boatcă (2015: 86, 115) unterscheidet vier unterschiedliche „globale Designs“ des Okzidentalismus, also Arten, wie rassialisiert und ethnisiert wurde bzw. Vergeschlechtlichung vonstatten ging, was auch in vier unterschiedlichen Konzeptionen des „Westens“ als überlegen resultiert. Diese globalen Designs sind kumulativ zu sehen und nicht sukzessive in ihrer Abfolge, das heißt ältere Designs können zu einem späteren Zeitpunkt durchaus wieder aufkommen und ver-

schwinden teilweise nie ganz (Boatcă 2015: 114). Die globalen Designs basieren auf zwei Gründungsmythen des Okzidentalismus: einerseits auf dem Evolutionismus, also auf der Annahme, dass die menschliche (lies: „westlich“-Weiß-männliche) Zivilisation werde immer fortschrittlicher, und andererseits auf Dualismen, also naturalisierten, hierarchischen Unterschieden zwischen europäischen, „westlichen“ Menschen und ihren nicht-„westlichen“ Gegenübern (ebd.: 84f.). Das erste Design begann mit der Eroberung der Amerikas und dauerte ca. zwei Jahrhunderte (ebd.: 86). Boatcă (2015: 115) nennt es „christliche Mission“, in dem die „westliche“ Überlegenheit von den Kolonisator_innen zunächst religiös, also über Mission etabliert wird.

Beruhete dieses erste Design noch auf räumlichen Unterschieden, konzipierte das zweite globale Design der „Zivilisierungsmission“, das mit der Aufklärung begann, die „westliche“ Überlegenheit nach zeitlichen Kriterien: Europa sei das „Ende der Geschichte“ (ebd.: 93). Der „Westen“ imaginierte seine „Anderen“ nun als seine eigene Vergangenheit, als Primitive im Gegensatz zur eigenen Zivilisation (ebd.). Es ging nun nicht mehr darum, den „Anderen“ ihr Menschsein ganz abzusprechen, sondern „Grade von Menschsein“ einzuführen, die eine weitere Ausbeutung durch Sklaverei auch im Lichte der Aufklärung rechtfertigen sollte (ebd.: 94f.). Weißen Frauen wurde zwar erlaubt, sich zu bilden, aber nur unter dem Vorwand, dass sie, kindähnlich, erst erzogen werden müssten (ebd.: 99).

Mit der Delegitimierung von biologischen Rassismen nach Ende des Zweiten Weltkriegs entstanden im 20. Jahrhundert zwei weitere „globale Designs“, die jeweils sowohl zeitlich als auch räumlich vermittelt waren und auf Kulturrassismen beruhen. Das erste unterscheidet zwischen „Entwicklung-Unterentwicklung“: Unterentwickelten (also: nicht- „westlichen“) Gesellschaften müsste aus einem traditionellen in ein modernes Stadium geholfen werden (ebd.: 104ff.). Das zweite beginnt nach Ende des Kalten Krieges und mit den Anfängen einer postmodernen Wirtschaft: der Globalisierung. Es teilt die Welt in demokratische und nicht-demokratische Gesellschaften, wobei der Maßstab und die Möglichkeitsbedingung von Demokratie natürlich die „westliche“ Demokratie ist, die mit Hilfe des „Westens“ überall etabliert werden soll. Entwicklung wird aber als Diskurs trotzdem noch stark weiterverwendet (ebd.: 110ff.). Neu an diesem letzten Design ist, dass nun auch ethnisierte/rassialisierte „Anderere“ als subalterne Eliten zum Okzident gehören können. Imperialismus wird nun über den Markt unsichtbar gemacht (ebd.: 110). Auch im Zeitalter der Globalisierung konzipiert sich der „Westen“ (und seine Mainstream-Sozialwissenschaft) angesichts sich scheinbar auflösender ideologischer Abgrenzungen in kosmopolitischer Orientierung wieder universalisierend

als „end of history“ (Fukuyama 1992 in Boatcă 2015: 110). Auch diese letzten beiden globalen Designs sind vergeschlechtliche Prozesse: Sie benutzen vergeschlechtliche Metaphern wie Unterwürfigkeit, Passivität, Irrationalität und Feminität, um die „Anderen“ als traditionell, despotisch, unterentwickelt oder undemokratisch zu bezeichnen (Boatcă 2015: 113)

Die dekoloniale Theorie legt also *race* und Ethnisierung als Wurzeln des Kapitalismus fest statt Klasse wie der klassische Marxismus, aber die Ausbeutung der Frau, Sexismus und Patriarchat bleiben nach Boatcă auch hier Nebenwiderspruch, der zwar inkludiert werde, aber nicht zu vollem Recht komme (ebd.: 84, 115f.). Immerhin aber wurde die feministische Perspektive in der dekolonialen Perspektive von Anfang an mitgedacht, auch von Männern (vgl. Grosfoguel 2013).

II.2.3. Der „Westen“ als hegemoniales Selbst und ideales Leitbild

Entsprechend der Vorstellung, der „Westen“ sei eine bestimmte Art Subjekt und Mensch zu sein, handelt dieser Abschnitt davon, wie sich das hegemoniale Selbst, das moderne Subjekt herausgebildet hat. Ich werde zeigen, dass nicht alle Menschen per se moderne Subjekte sind, sondern dass vielmehr ein bestimmtes Subjekt damit gemeint ist, nämlich das Weiße, männliche Subjekt. Damit verknüpft, aber nicht ganz identisch ist die Vorstellung, wie für moderne Gesellschaften ein „idealer Mensch“ auszusehen hat. Auch hier gilt: Es ist ein Weiß-männliches Ideal.

Das moderne Selbst bildete sich in der europäischen Aufklärung heraus und die Aufklärung ist auch heute noch hegemoniales Sinnbild von Modernität. Prägend ist dafür der Satz „cogito ergo sum“ („Ich denke, also bin ich“) des französischen Philosophen Descartes, der 1637 die moderne Subjektivität begründet, indem er die Welt in „res cogitans“ (reiner Geist) und „res extensa“ (physische Welt) aufteilt, die sich gegenseitig ausschließen. Nur dadurch kann es überhaupt zu hierarchisierenden Dualismen kommen, wie sie die „westliche“ Moderne schafft (Hoppe 2002: 32ff.). Dabei wird feministischer Wissenschaft zufolge die „res cogitans“ mit Maskulinität assoziiert, während die „res extensa“ weiblich wertend besetzt ist (ebd.: 37f.). Die Grundlage für die Subjekthaftigkeit des modernen Selbst legte Francis Bacon, da er das mechanistische Weltbild begründete, das eine Trennung von Geist und Körper und (Weiß-männlichem) „Ich“ und der Welt vertritt. Er bedient sich Vergewaltigungsmetaphern aus den Hexenprozessen, wenn er schreibt, der Mensch müsse der (feminisierten) Natur ihre Geheimnisse entreißen (ebd. 49f.). Als Individuum kann der Mensch sich aber erst denken, seit Descartes in seinem Erkenntnisfundamentalismus

Individuen in Analogie zu isolierten Atomen (beobachtbar, messbar und voneinander getrennt) konzipiert hat (Ötsch 2002: 11).

Auch im Feminismus gibt es also eine Forschung zu wertenden Dualismen ähnlich denen, die weiter oben dem Okzidentalismus und der Einrichtung „westlicher“ Vorherrschaft zugeschrieben wurden. Auf den Kolonialismus angewendet wird das von Descartes begründete moderne Subjekt so gefasst: Descartes kann sich nur deswegen als rationales Subjekt denken, weil er vom Zentrum der Welt aus denkt und weil er sie von diesem quasi gottgleichen externen Standpunkt aus betrachten kann: nämlich als imperiales Selbst (Grosfoguel 2013: 77).

Dies hat sehr spezifische und grausame Konsequenzen für das nicht-hegemoniale Selbst. Es kann kein modernes Subjekt sein und werden:

When in the 17th century Descartes wrote ‚I think, therefore I am‘ from Amsterdam, in the ‚common sense‘ of the times, this ‚I‘ could not be an African, an indigenous person, a Muslim, a Jew nor a woman (Western or non-Western). All of these subjects were already considered ‚inferior‘ along the global racial/patriarchal power structure [...] The only one left as epistemically superior was the Western man. In the hegemonic ‚common sense‘ of the times, this ‚I‘ was that of a Western male (ebd.: 86).

Descartes konnte sein modernes Selbst erst begründen, nachdem in den ca. 150 Jahren zuvor heftige soziale Kämpfe darum stattgefunden hatten. Aus Sicht Grosfoguels muss zwischen die koloniale Eroberung und das „moderne Selbst“ also noch die Auslöschung von Menschenleben gestellt werden (ebd.: 77), Genozide, die als Epistemizide auch die Auslöschung von Wissen und Arten zu wissen bedeuteten (ebd.: 74). Die Ausrottung, von der Grosfoguel spricht, hat nicht etwa ein Mal stattgefunden und dann plötzlich aufgehört, sondern setzt sich bis heute innerhalb des modern/kolonialen Weltsystems weiter fort (ebd.: 89). Nach feministischer Auffassung waren die Kämpfe zwischen dem (als weiblich vergeschlechtlichten) organizistischen, kosmischen und dem (männlichen) mechanistischen Weltbild (Hoppe 2002: 48ff., Merchant 1987: 163, 181). Die ursprüngliche Akkumulation als Prozess zur Unterwerfung von Frauen und von Nicht-Weißen als Sklav_innen ist ebenfalls Ausdruck eines sozialen Kampfes (Federici 2012 [2004]: 122ff., 130ff.)³.

Was ist nun das moderne Selbst? Wo liegt seine Überlegenheit, also die Überlegenheit des „Westens“? Hoppe führt folgende Dualismen direkt auf Descartes (und seine Unterscheidung *res cogitans/res extensa*) selbst zurück: „Ratio-Emotion (dem ähnlich: Kognition-

3 Gegen die hier nachgezeichnete Argumentation zur Entstehung des „modernen Subjekts“ mag eingewendet werden, dass Frauen ja auch schon vor der frühen Neuzeit gegenüber Männern diskriminiert wurden, was auch Feminist_innen nicht bestreiten. Nur waren Frauen einerseits materiell davor über die in der frühen Neuzeit dahinschwindende Allmende abgesichert (Federici 2012 [2004]: 119) und andererseits herrschte vor der strikten Zuschreibung der Identität „Frau“ mit der Neuzeit ein Ein-Geschlechter-Modell, in dem die Frauen „unvollständige Männer“ waren und im Notfall männliche Rollen übernehmen konnten (Habermann 2010: 158). Eine ähnliche Argumentation ließe sich auch für rassialisierte Sklav_innen machen, die es schon immer gegeben habe.

Gefühl); Objektivität-Subjektivität (dem ähnlich: Wahrheit-Meinung); universales Wissen-spezies Wissen“ (Hoppe 2002: 36). Das „moderne Selbst“ bzw. moderne Subjekt, das männlich und Weiß ist, profitiert also von den wertenden Dualismen auf folgende Weise: Es/er kann für sich universelles Wissen behaupten, ihm werden wertfreie Urteile über die Welt zugemutet, die auch noch der Wahrheit entsprechen. Den „Anderen“ (Frauen, Nicht-Weißen, Nicht-Heterosexuellen etc.) wird die jeweils andere Eigenschaft zugeschrieben.

Hoppe behauptet aber gleichzeitig, dass sich die Liste an hierarchischen Dualismen, die sich am modernen Selbst bilden können, als wesentlicher Bestandteil modern-„westlicher“ Kultur quasi beliebig fortsetzen ließe (ebd.: 39). Im 19. Jahrhundert kamen Hoppe zufolge folgende eindeutiger vergeschlechtlichte Dualismen hinzu, die aber (auf ähnliche Weise) auch auf kolonialisierte Subjekte zu übertragen sind: „öffentlich – privat, Individuum – Gesellschaft, Ökonomie – familiärer Haushalt, Geld – Liebe, produktiv – unproduktiv, autonom – abhängig, Wettbewerb – Kooperation, Aktivität – Passivität, Eigennutz – Fürsorge, unmoralisch – moralisch, Handel/Tausch – Wohltätigkeit (ebd.)“.

Diese Dualismen zeigen aber auch noch etwas bisher nicht Erwähntes: das „moderne Selbst“ ist ein bürgerliches Selbst, d. h. es hat Klasse bzw. ist klassenförmig. Für die Einrichtung des Kapitalismus als (Weiß-männlich bürgerlich geprägte) Wirtschaftsform und Herrschaftsmechanismus sind diese Dualismen von größtem Nutzen. Dies spiegelt sich beispielsweise auch im Denken zum Subjekt von zwei (Weiß-männlichen) Zeitgenossen bzw. Nachfolgern von Descartes: Thomas Hobbes und John Locke. So stellt Thomas Hobbes die Fähigkeiten der Intellektuellen als bürgerliche Klasse über „das gewöhnliche Volk“ (Hobbes 1996 [1651]: 94), macht aber auch das „Verlangen nach Dingen, die zu einem angenehmen Leben notwendig sind, und die Hoffnung, sie durch Fleiß erreichen zu können“ zu Gründen der menschlichen Friedfertigkeit (ebd.: 98). Locke bekräftigt den Unterschied zwischen Subjekt (Weiß-männlich modernes „Ich“) und Objekt (Welt, Frauen, Sklav_innen, Natur) dadurch, dass er das Eigentum aus der menschlichen Arbeit an der Natur ableitet (Locke 1977 [1690]: 224ff).

All die oben erwähnten Dualismen (und neue), die dem modernen Subjekt zugrunde liegen, können mir also bei der Analyse der Kunst des ZPS helfen: Wo bricht das ZPS mit solchen Vorstellungen, wo reproduziert es sie? Kommen wir aber nun zum zweiten Teil dieses Abschnittes: dem „Westen“ als menschlichem Idealbild.

Es ist das Ideal des homo oeconomicus, das nicht zu trennen ist von der Entstehung des „männlich, weißen, bürgerlichen Subjekts“ als Identität und Selbstwahrnehmung (Haber-

mann 2010: 162). Der homo oeconomicus als Subjekt der Wirtschaftstheorie ist „jung, dynamisch, gesund, unabhängig, erfolgreich etc. (ebd.: 151)“. Adam Smith, der das Konzept nicht erfand, aber berühmt machte, ging implizit davon aus, dass das rationale Denken Frauen und people of colour nicht gegeben ist, sie also folglich auch mit dem homo oeconomicus nichts gemein haben (Habermann 2010: 155ff., 159f.). Erst seit der frühen Neuzeit und Descartes stehen sich Subjekt und Objekt überhaupt gegenüber, gibt es das Individuum als gesellschaftlichen Akteur (Ötsch 2002: 8ff.). Der „Westen“ als Ideal hat also einen Namen und ist keineswegs so „unbestimmt“, wie ich oben angenommen habe. Anders als heute vielfach angenommen, handelt es sich dabei um ein historisch kontingentes Phänomen, das den Menschen keineswegs inhärent quasi-biologisch zu eigen ist (ebd.: 5).

Der homo oeconomicus ist Inbegriff des modernen Selbst, seine höchste Form. Was ihn als Ideal aber vom modernen Selbst unterscheidet, ist, dass er zum „hegemonialen Leitbild aller“ (Habermann 2010: 165) geworden ist, das aber paradox ist: der Aufstieg ist einerseits für alle möglich, andererseits existieren strukturelle Ungleichheiten (Weiß, männlich, bürgerlich, kolonial) weiter. Das heißt, wenn der nur individuell bleibende Aufstieg nicht gelingt, gelingt Ausschluss weiter (ebd.: 162). Dies entspricht für die Subjektvorstellungen im Wesentlichen dem unter II.2.2. nachgezeichneten vierten globalen Design, nämlich der heutigen Globalisierung und der Vorstellung einer postmodernen Gesellschaft, die immer fluider wird und sich nicht einfach nach Kategorien bewerten lässt.

Wichtig ist auch anzumerken, dass es hier keineswegs um Essentialisierungen der oben kritisierten Identitäten geht: Es geht nicht darum, dass mit dem homo oeconomicus alle Weißen bürgerlichen Männer zu schrecklichen Herrschenden in der Welt gemacht werden, sondern vielmehr darum, dass eine bestimmte, hegemoniale Form der Männlichkeit dem homo oeconomicus inhärent ist. Nicht alle (Weißen), (bürgerlichen) Männer müssen bzw. können diesen Vorgaben entsprechen (vgl. ebd.: 157). Allerdings will uns Smith das glauben machen, wenn er seine (Newton folgend) Individuen mit essentiellen, natürlichen Eigenschaften ausstattet (Ötsch 2002: 13f.). Den homo oeconomicus als universell, objektiv, rational und auch noch allen Individuen angeboren anzusehen, macht ihn als Konstrukt so stark.

Auch wenn es schwer ist, den homo oeconomicus als Ideal in unserer Gesellschaft zu lokalisieren, so muss doch festgestellt werden, dass er heute zu einer Form der Foucaultschen Selbsttechnologie geworden ist, das heißt, wir als Subjekte regieren uns mit diesem Ideal selbst, wenn wir ihm nachstreben: Die Frage „Was will ich in meinem Leben?“ wird anhand des homo oeconomicus beantwortet (Habermann 2010: 164, 166). Auch Organisationen und

Institutionen werden anhand dieses Ideals mit Inhalt gefüllt: Die Investmentbank als Ort Weiß-männlicher Kapitalmacht sei dafür nur ein plakatives Beispiel (ebd.: 161).

Ähnlich wie Dietze ihre „okzidentalistische Dividende“ nach Connells „patriarchaler Dividende“ konzipiert, konzipiert auch Habermann eine „rassistische Dividende für alle Weißen, eine heterosexuelle für alle Heter@s, eine abilistische für alle Menschen ohne Behinderungen etc.“ (ebd.: 165f.) als Profit aus dem gesellschaftlichen Ideal des homo oeconomicus. Es gehe also nach Foucault um den Grad an Normalität, die ein Mensch im Vergleich mit dem homo oeconomicus aufweist und für den Smith die „erste moderne und bis heute gültige politische Rationalität“ (ebd.: 166f.) lieferte. Das Ideal des homo oeconomicus ist zwar nicht Individuen essentialistisch zu eigen, dennoch profitieren einzelne davon mehr oder weniger.

Indem der homo oeconomicus Sinnbild des neoliberalen, globalen Kapitalismus auf Subjektebene ist, schließt sich der Kreis: Er ist ein spezifisch „westliches“ Ideal. Er verknüpft Identitätskonstruktionen mit der materiellen Basis und zeigt, dass diese auf keinen Fall getrennt von einander betrachtet werden sollen.

II.3. Imperiale Sehnsüchte und transmoderne Horizonte: Formen der Kritik des „Westens“

II.3.1. Imperiale Sehnsüchte

Imperialen Subjekten war ihre angebliche Überlegenheit schon seit Beginn der Kolonisierung bewusst, aber zugleich auch zuwider. Mit diesem Unbehagen fängt ein kulturrassistischer Diskurs an, in dem die „Anderen“ zuerst missioniert, dann zivilisiert, dann entwickelt und schließlich demokratisiert werden müssen (vgl. Grosfoguel 2013: 83). Dieser stand zwar in Opposition zu einem biologischen Rassismus, der den „Anderen“ glatt das Menschsein aberkannte, war aber dennoch rassistisch (ebd.). In diesem Kapitel will ich den Fokus meiner Auseinandersetzung auf den Nutzen der ungleichen Subjektkonstitution für das hegemoniale Selbst legen, das biologischen Rassismus ablehnt, aber sich in kulturrassistischen Diskursen bewegt.

Ein Effekt davon, die „Anderen“ erst zu „richtigen“ Menschen machen zu wollen, ist eine im Psychoanalytischen verortete Sehnsucht, die „Anderen“ dem Selbst „anzugleichen“, auf das „eigene Niveau“ zu heben. Nach Homi Bhabha verläuft Subjektkonstitution „kontrovers“, d. h. die „Anderen“ sind nur „bis auf weiteres“ Subjekte, aber nie ganz (Niermann 2013: 52). Es geht bei einer hybriden hegemonialen Subjektbildung zentral darum, dass es eine imperiale und koloniale Begegnung ist: Die „Anderen“ sind „a subject of difference that

is almost the same but not quite (Bhabha 1994: 86 in Niermann 2013: 56)“. Nochmals in den globalen Designs des Okzidentalismus gedacht (vgl. Boatcă 2015), bedeutet das Folgendes: Indem man die Welt und ihre Menschen z. B. in „entwickelt“ und „unterentwickelt“ einteilt, kann jeder Versuch des „Aufholens“ schon rein logisch nur scheitern.

Jeglicher Versuch, die „Anderen“ auch „zu Menschen“ zu machen, zu Subjekten, muss nach Bhabha scheitern und bringt Kolonisierte nur in ein hierarchisches „Dazwischen“, in die Hybridität (Niermann 2013: 56). Bhabha geht weiter von „split selves“, also grundsätzlich fragmentierten Identitäten aus, sowohl der Kolonisierenden als auch der Kolonisierten (ebd.: 53). Anders ausgedrückt bedeutet das für das hegemoniale Selbst: „Es ist gerade das lückenhafte und gespaltene Subjekt Lacans, das konstitutiv auf den Anderen angewiesen ist, um sich immer wieder als Subjekt zu erleben (Niermann 2013: 54)“.

Zentral für dieses Kapitel ist Bhabhas Einsicht, dass die hegemonialen Subjekte keineswegs als durch Othering-Prozesse hergestellte „ganze Menschen“, sondern als durch diesen Prozess verstörte und gebrochene Individuen in die Interaktion mit den Kolonisierten eintreten. Das bedeutet aber noch lange nicht, dass das eine gleichwertige Beziehung ist (ebd.: 54).

An dieser Stelle greife ich aus einem breiten Kanon zu hegemonialen Versuchen, sich als vollständiges Subjekt zu erleben, nur zwei Autorinnen heraus, die jeweils auch eine explizit feministische Sicht vertreten. Die erste ist bell hooks. Sie verortet die „westliche“ Sehnsucht eindeutig in einem (sexuellen) Begehren nach dem_der „Anderen“, besonders aber der weiblichen „Anderen“, das mit „nasty‘ unconscious fantasies and longings about contact with the Other embedded in the secret (not so secret) deep structure of white supremacy (hooks 1992: 21f.)“ verbunden ist.

Diese Lust, dieses Begehren ist dabei in einer Krise der Weißen Identität zu verorten, nämlich der Notwendigkeit, Subjekt und Objekt (Weißes Selbst – rassialisierte „Andere“) klar voneinander abzugrenzen und zugleich mit dem „Anderen“ zu „flirten“ (vgl. ebd.: 22). Die Krise dieser Identität ist eigentlich eine imperiale Nostalgie, in der hegemoniale Subjekte um das trauern, was sie verändert (JK: eigentlich: zerstört) haben und sich danach sehnen (ebd.: 25). Das nimmt (heutzutage) oft die Form an, dass auf verschiedene Weisen imperiale, koloniale Reisen „as narrative fantasy of power and desire, of seduction by the other“ erneut unternommen und ritualisiert werden (ebd.).

Dabei werden auf die „Anderen“ widersprüchliche Dinge projiziert: Einerseits ist die „Welt der Anderen“ der Inbegriff von Fehlen und Verlust, andererseits ist es aber auch die

Wahrnehmung als Fülle, Überfluss, als voll von Träumen (ebd.). Die „westliche“ Identitätskrise wird dann (zeitweise) aufgelöst, wenn durch die „Anderen“ ein Fokus auf Diversität und Pluralismus wiedererlangt wird (ebd.). Wichtig ist bei einer solchen Vereinnahmung der „Anderen“ natürlich, dass diese kontinuierlich weiter zu eigenen Gunsten ausgebeutet werden können, sich also an der eigentlichen „westlichen“ Hegemonie rein gar nichts ändert.

Womit wir beim Nutzen wären, den die „Anderen“ im Sinne von bell hooks haben: Sich mit den „Anderen“ schmücken zu können, bedeutet schon die vollständige Überwindung rassialisierter Grenzen (ebd.: 22), um die eigene „langweilige“ Weißheit zu verschönern (ebd.: 29). Ist die Kunst des ZPS eine, die sich auf diese Art schmückt, aber Weiße Überlegenheit aufrechterhält? Oder eine, die versucht, das Koloniale hinter sich zu lassen?

Diese von hooks beschriebene imperiale Nostalgie lässt sich übertragen auf „westliche“ Moralvorstellungen: Es ist die Sehnsucht, der gute Mensch überhaupt zu sein. Aber durch solche Formen der Lustbefriedigung werden rassistische Herrschaftslogiken in keiner Weise durchbrochen (ebd.: 28), was wiederum für jedwede Art des Kontakts gilt. Denn nur, weil ich eine Begegnung auf Augenhöhe will, nur weil ich will, dass wir „alle Menschen sind“, bedeutet das noch lange nicht, dass das tatsächlich der Fall ist. Das ist die Falle, in die der Humanismus tappt, wenn er ein Menschsein aller postuliert. Es geht um eine beidseitige Anerkennung der Existenz von Rassismus (also auch von hegemonialen, aufgeklärten Subjekten, die ihre eigene Involviertheit bekennen, ebd.).

Natürlich geht die Tatsache, dass Weiße Männer/hegemoniale Subjekte das Vorhandensein von so etwas wie Diversität anerkennen und gut finden, mit einer Veränderung im rassistischen Denken einher. Nun glauben hegemoniale Subjekte dafür, dass ihnen die Herrschaft über die „Anderen“ freiwillig eingeräumt wird (ebd.: 31f.).

Die zweite wichtige Theoretikerin an dieser Stelle ist Maria Mies. Bei ihr erfährt der Zivilisierungsdiskurs eine Modifizierung: Die hegemonialen Subjekte sind sich darüber bewusst, dass sie mit ihrem Kolonialismus und Imperialismus etwas zerstört haben, das erstrebenswert ist. Sie sehnen sich nach dem genauen Gegenteil dessen, „was der Mythos der Moderne als positiv, erstrebenswert, zivilisiert, wertvoll ansieht“ (Mies 1995: 193), also nach Natur, Exotik, Wildheit, Abenteuer, nach Freiheit (ebd.: 193ff.). Es ist eine Sehnsucht, in der sich patriarchale, rassistische Teile und ein gesellschaftliches Naturverhältnis kapitalistischer Ausbeutung überschneiden: die Sehnsucht nach einem kolonialen Abenteuer, das die Möglichkeit bietet, endlich noch einmal „richtig“ Mann zu sein (vgl. ebd.).

Ein zentraler Inhalt dieser Sehnsucht „nach der Natur, nach dem Land, nach Frauen,

nach Exotik ist die Suche nach Schönheit“ (ebd.: 196), die im Kontrast zu einer von modernen, kapitalistischen, von Menschen geschaffenen Schönheit (in Waren, Kunst etc.) steht. Diese spezielle Sehnsucht scheint mir (in ihrer unmöglichen Erreichbarkeit) gerade für das ZPS und seine Suche nach politischer Schönheit, nach politischer Reinheit und Vollständigkeit eine zentrale Rolle zu spielen.

Das heißt, es geht nicht mehr nur um die reine Angleichung der „Anderen“ an das Selbst. Mies nennt das die „Sehnsucht nach dem, was sie zerstört haben“, die aber eben nicht bedeutet, „dass die Menschen [in Industriegesellschaften, JK] jetzt prinzipiell Schluss machen wollen mit dem, was die Moderne ausmacht [...]. Sie wollen ja keineswegs [...] die Industriegesellschaft überwinden, sondern sie verlangen beides: [...] mehr Autos *und* mehr Ruhe in den Städten (Mies 1995: 198, Hervorhebung im Original)“, also Zerstörung und Heilung *zugleich*, Herrschaft und deren Auflösung *zugleich*.

Es gibt also durchaus Ansätze im „Westen“ selbst, zu versuchen mit den eigenen Schuldgefühlen umzugehen. Allerdings sind diese zutiefst kompensatorisch, oder wie Mies es nennt „sentimentalistisch“, es ist eine „Romantisierung, Idyllisierung und Ideologisierung“ (ebd.: 198). Diese Sehnsüchte gehen nach Mies sogar dem Zivilisierungsdiskurs voraus (vgl. ebd.: 203ff.). Dafür war Mies zufolge aber eine Form der ursprünglichen Akkumulation Voraussetzung, nämlich imperiale und kapitalistische Gewalt (vgl. ebd.: 200ff.)! Auch die Frauen mussten überhaupt erst dem Patriarchat unterworfen werden, damit sie danach als „züchtige Hausfrau“ Ziel der Sehnsucht werden konnten (ebd.).

Die ursprüngliche Gewalt setzt sich aber zur Herrschaftsdurchsetzung immer weiter fort, sie hört nicht etwa auf (ebd.). Ist die „ursprüngliche“ Gewalt erst einmal erfolgt, sorgen die Gedanken der Zivilisierung und der „Sehnsucht nach dem, was sie zerstört haben“ in zentraler Weise dafür, dass die Gewaltausübung fortgesetzt werden kann.

Die Ausführungen von Mies beschreiben gerade scheinbar „aufgeklärte“ Bürger_innen „westlicher“ Gesellschaften sehr gut: Sie sind diejenigen, die biologische Lebensmittel kaufen, sie sind diejenigen, die weite Reisen in „ferne“ Länder unternehmen und dabei glauben kosmopolitisch zu sein. Sie geben sich antirassistisch, sie sind diejenige Schicht, die glaubt, das Patriarchat überwunden zu haben. Freilich sind auch das Generalisierungen. Das Stereotyp des „Gutmenschen“ wirkt allerdings an dieser Stelle: Sie wollen alles richtig machen, aber keinesfalls ihre privilegierte Position nicht aufgeben. Im Grunde beschreibe ich hier meine eigene Subjektposition. Bin ich ehrlich mit mir selbst, so muss ich mich trotz oder gerade wegen meiner anti-rassistischen und feministischen Selbstpositionierung zu dieser Gruppe zäh-

len. Es handelt sich bei diesen Generalisierungen um einen „strategischen Kategorialismus“ (Dietze et.al. 2007: 138), der nicht zum Ziel hat, herrschaftskritische Milieus aus anderen Gesellschaftsschichten und ihr Widerstandspotential zu unterminieren, sondern um eine so gut wie möglich zutreffende Analyse einer hegemonialen Gruppe, zu der ich selbst gehöre.

Im folgenden Abschnitt mache ich mir Gedanken, wie nicht-imperiale Formen der Beziehung des „Westens“ zu seinen „Anderen“ aussehen könnten, auch wenn diese erst als Horizonte aufscheinen.

II.3.2. Transmoderne Horizonte

Niermann erklärt das Konzept der Alterität von Enrique Dussel (vgl. Niermann 2013: 169ff.). Dussels Alterität bedeutet, die Welt immer aus der „epistemischen Position der Armen, Verdrängten und Unterdrückten“ (ebd.: 170) zu betrachten. In diese Position begibt sich Dussel mit radikaler Konsequenz: „the poor are not considered just passive recipients of charitable work, but rather agents of their own liberation (Dussel 2008: 334 in Niermann 2013: 170).“ Der Okzidentalismuskurs wird aus dieser Position „als Sprache des Mangels“ verstanden, die nicht in der Lage ist, außerhalb der scheinbar universellen Folie des Eurozentrismus über die Welt zu sprechen (Niermann 2013: 171). Ziel der Dusselschen Alterität ist eine Bewusstwerdung im Sinne einer *concientizacion* aus der epistemischen Position der Unterdrückten, die auch für hegemoniale Subjekte notwendig ist (ebd.: 171f., 174). Zwar leben wir in herrschaftlichen Verhältnissen, aber die Möglichkeit der Freiheit existiert schon im Jetzt bzw. der herrschaftlichen Wirklichkeit (ebd.: 19).

Dussel ist es auch, der in diesem Zusammenhang den Begriff „Transmoderne“ geprägt hat (vgl. ebd.: 212ff.), der für dieses Kapitel namensgebend ist. Die Transmoderne ist „die praktische Vorstellung des Prozesses der Dekolonialisierung“, als dessen Ziel eine „pluriversale Transmoderne“ gesehen wird (ebd.: 212)“. Das heißt es geht darum, die „Moderne auf eine planetarische Dimension auszuweiten“, die es so noch nie gegeben hat, obwohl die Unterdrückten immer zur „westlichen“ Moderne beigetragen haben (ebd.). Die Vorstellung einer Transmoderne widerspricht der Vorstellung, die „Anderen“ seien an das Niveau des „Westens“ anzugleichen, also vehement und wird als „Kombination von ‚modernen‘ Errungenschaften und jahrtausendealten kulturell-alteritären Lebenselementen“ (ebd.: 215) imaginiert.

Die Kunst des ZPS kann transmodern sein, weil sie sich von der eigentlichen Wirklichkeit distanziert, wenn „politische Schönheit“ als das „was, wäre wenn“ definiert wird (z. B.: ZPS 2016a). Alterität stellt sich gleichwertige Beziehungen zwischen Subjekten und auf

gesellschaftlicher Ebene nur vor, aber postuliert nicht wie der „westliche“ Humanismus, dass sie schon existieren. Die Kunst des ZPS hat zumindest das Potential, mit dieser Form der Alterität zu experimentieren.

Die Freiheit nach Dussel ist also schon im Jetzt vorhanden, aber noch nicht erfahrbar. Ich nenne diese Tatsache in Anlehnung an Dussels Konzept „transmoderne Horizonte“ und stelle in der Folge ohne Anspruch auf Vollständigkeit einige theoretische Konzepte vor, die auf die Transmoderne hinweisen, also auf ein Leben ohne Kolonialität.

Mignolo weist darauf hin, Dussel habe für seine Philosophie bewusst den Begriff der „Befreiung“ statt des europäischen der „Emanzipation“ gewählt. Die Befreiung geht von den Unterdrückten aus, die Emanzipation weist über den imperialen, europäischen Rahmen nicht hinaus (vgl. Mignolo 2012: 61f.). Darin spiegelt sich Mignolos zentrales Postulat „Man ist und fühlt, woher aus man denkt“ (2012: 99). Anzuerkennen, dass dies mehrere Wirklichkeiten (Pluriversalität) bedeutet, führt zu einem „Bruch in der Entstehung der modernen Subjektivität“ (ebd.: 162).

Mignolo knüpft Dekolonisierung an eine neue Art von Begrifflichkeiten, die sich aber wegen deren Totalität immer auf die Moderne beziehen müssen. Deswegen ist ein „Grenzdenken“ notwendig, das Transmoderne und Moderne vereint und trotzdem zu einer pluriversalen Welt führt (ebd.: 67). Es geht dabei um den Austausch von Begriffen des okzidentalen Diskurses und nicht um die Veränderung seines Inhalts (ebd.: 80f.). Durch dieses Grenzdenken kann auf eine Grammatik der Dekolonialität geschlossen werden: Die Worte, Syntax und Semantik der dekolonialen Sprache können wir suchen, indem wir einerseits die Einseitigkeit des europäischen individualistischen Denkens entlarven und andererseits die Erkenntnis über das Sagbare hin zum Erkennen und Begreifen mit dem Körper hin ausweiten (ebd.: 168). Ein spannendes Detail ist an dieser Stelle, dass auch die Kolonisierten sich aktiv für diese Dekolonisierung entscheiden müssen: Es geht nicht um ein Ähnlichwerden mit dem hegemonialen Selbst, sondern um „epistemische Äquivalenz und Gleichberechtigung“ (vgl. ebd.: 94f., 99).

Ein Beispiel für diesen „epistemischen Ungehorsam“ (Mignolo 2012) entwickelt bell hooks mit ihrem Konzept des „oppositional gaze“ (hooks 1992: 115). Dabei beschreibt sie einen spezifischen Widerstandsraum von Schwarzen Frauen: „When looking at television and mass media, Black people know that all the representation they see is to reproduce white supremacy, but their oppositional gaze, their different reading of the presented reality challenges that white supremacy“ (ebd.: 117). Sie verweigern dem präsentierten Material die Identifikation (ebd.) bzw. den Gehorsam und setzen ihm eine andere Realität entgegen. Obwohl für die

Analyse des ZPS der „oppositional gaze“ wichtig sein könnte, um festzustellen, inwiefern die Kunst Identitätsgrenzen überwindet, ist mir dieser „oppositional gaze“ als Weißer Mann eine solche Analyse nur begrenzt möglich.

Gloria Anzaldúa, auf die sich Mignolo in seinem Werk oft bezieht, sieht die Möglichkeiten für die Transmoderne in der Grenze selbst, die durch den Okzidentalismuskurs entsteht. Sie gilt es als Raum zwischen den Identitäten wahrzunehmen und größer zu machen (vgl. Anzaldúa 2012 [1987]). Diesen Raum nennt sie *nepantla*, einen „in-between state, that uncertain terrain one crosses when moving from one place to another, when changing from one class, race, or sexual position to another, when traveling from the present identity into a new identity (Anzaldúa 2009: 180).“ Die *Mestiza* ist dabei die Figur, das Selbst des *nepantla*:

As a mestiza, I have many true faces, depending upon the kind of audience or the area I find myself in. [...] Identity is a changing cluster of components and a shape-shifting activity. To refer to a person who is changing identity I use the Nahuatl term *nagual*. The *nagual* is a shapeshifter, a person who changes from human form to animal form. We shift around to do the work we have to do, to create the identities we need to live up to our potential (ebd.: 211).

Anzaldúa spielt mit ihrer eigenen Nicht-Festlegbarkeit und beansprucht sie gleichzeitig für sich: „I am a wind-swayed bridge, a crossroads inhabited by whirlwinds. Gloria, the facilitator, Gloria, the mediator, straddling the walls between abysses (Anzaldúa 2009: 45).“ Es geht ihr letztlich darum, dass wir uns selbst als (überwindbarer) Grenzraum wahrnehmen. „Who, me, confused? Ambivalent? Not so. Only your labels split me.“ (ebd.). Anzaldúa nimmt Körper als Landkarten wahr, in die Herrschaftsverhältnisse (in Form von Identitätszuschreibungen) eingeschrieben sind (Weinandt/Anzaldúa 2016). Gerade für Künstler_innen sieht Anzaldúa ein spezielles Potential für transmoderne Horizonte, das an anderer Stelle näher erläutert wird (s. II.4.3.).

Eine Theorieströmung, die nicht, wie die anderen hier beschriebenen, in einem de- bzw. postkolonialen Kontext verortet ist, ist der Post-Humanismus (wobei auch Anzaldúa, s. o., dazugerechnet werden kann, siehe Keating/Merenda 2013). Ich will hier zwei Aspekte herausgreifen, inwiefern sie dennoch transmoderne Horizonte sichtbar werden lässt.

Erstens ist die posthumanistische Theorie eine Gegenbewegung zu Subjektkonstruktionen als solchen. Das heißt sie dezentriert oder verwischt nicht nur Identitäten, sondern sie verlagert sie aus dem einzelnen Individuum „Mensch“, das für diese Theorie ein Konstrukt darstellt, heraus. Der Mensch bestehe u. a. aus Millionen von Viren. Als Menschen tragen wir also unsere Schwäche und Krankheit in uns und sie gehört wie die Viren zu uns. Auf's Soziale übertragen bedeutet es, dass „Wir“ eben nicht nur „gut“ sind und auch nicht den Anspruch ha-

ben müssen, es zu sein (vgl. Keating/Merenda 2013). Donna Haraway sieht Menschen als Cyborgs, als Mischwesen aus Mensch, Maschine und Tier, und schlägt diesen als alternativen politischen Mythos und Subjektkonzeption diese ultimative Gemischtheit vor, um sich jeglichem kapitalistisch-patriarchal-anthropozentrischen Ursprungsmythos zu entziehen, der nach „dem Menschen“ sucht (Haraway 1991: 151, 173ff.). Nur wenn wir Freude daran haben, dass wir dreckig sind, unvollständig und eben keine klaren Grenzen haben und das Leben ironisch leben (ebd.: 155ff.), können wir dem Streben nach dem homo oeconomicus (als dem „westlichen“ Ursprungsmythos) entkommen. Es geht um Freiheitsräume im Jetzt, darum, das Beste aus der eigenen Unperfektheit zu machen (ebd.: 151).

Aber posthumanistische Theorie konzipiert uns Menschen nicht nur als multiple Entitäten, sondern verlagert auch die Subjektivität selbst auf die Beziehungsebene, in die Intersubjektivität. Rosi Braidotti verortet die Identität von Menschen, Tieren und Maschinen in subjektbildenden Beziehungen (Braidotti 2013: 92). Sie ist sehr skeptisch gegenüber jedweder „moral rationality, unitary identity, transcendent consciousness or innate and universal moral values (ebd.)“. Beziehungen seien ethisch, d.h. sie zeichnen sich durch die gegenseitige Bestimmung des Selbst und des „Anderen“ aus. Braidotti postuliert also, dass wir alle, egal ob wir Menschen sind oder nicht, in fundamentaler Abhängigkeit zueinander stehen (ebd.: 93f.). Als politisches Ziel hat sie daher einen „zoe-centred egalitarianism“ (zoe als Kollektivsubjektivität allen Lebens, ebd.: 94), der in der fundamentalen Verbundenheit und Abhängigkeit allen Lebens eine potentielle Motivation sieht, warum die mächtigen Weiß-männlichen Menschen ihre Macht abgeben sollten, sie nennt es das Prinzip der gleichen Verletzlichkeit (ebd. 96f.).

Als dritten Aspekt möchte ich noch herausgreifen, dass posthumanistische Theorie es vollbringt, Emotionen zum sozialwissenschaftlichen Konzept zu machen: Neugier, Demut, Freude, Wahrhaftigkeit und Ehrlichkeit, Fehlerfreundlichkeit (Haraway 2008: 20ff., 27) werden als politische Ideale gesehen. Sie sind eine Möglichkeit, die Welt zu begreifen, aber nicht als Individuum, sondern als Körper, der eine Kombination von Millionen von Lebewesen ist, wie z. B. Bakterien und der seine Subjektivität eben nur in Verbindung mit der Welt herausbildet (ebd.: 3). Auf der einen Seite kann so eine dekoloniale Haltung theoretisiert werden, die versucht, in einer immer noch kolonialen Welt optimistisch zu bleiben und die gleichzeitig Raum für Pluriversalität und andere Wirklichkeiten zulässt. Im Sinne der Alterität sind diese Emotionen (marginalisierte?) Räume der Freiheit, die schon jetzt bestehen (s. o.). Auf der anderen Seite wird so der Charakter des Wissens als solches als „rational“ und geistig im Sinne

des Okzidentalismusdiskurses dekonstruiert: Hier sind entgegen dem „westlichen“ Wissensideal plötzlich Emotionen und praktische Vorschläge für die Lebensführung Wissenschaft.

Für meinen konkreten Analysekontext der privilegierten „westlichen“ Subjekte (ich und das ZPS) bedeuten die transmodernen Horizonte also Möglichkeiten des Handelns für hegemoniale Subjekte zu finden. Dabei ist besonders Critical Whiteness relevant, aus deren Synthese mit der dekolonialen Theorie auch die Okzidentalismuskritik Dietzes als Forschungsperspektive entstand (vgl. Dietze 2009a: 25, 45). Bei dieser Theorie geht es darum, eben nicht nur darum die eigene Herrschaftsposition anzuerkennen und dann weiterzumachen wie bisher (Hacker 2005: 26), sondern auch darum gegen eigene ökonomische Interessen zu handeln bzw. bewusste Entscheidungen gegen die eigene herrschaftliche Position zu treffen (vgl. Alcoff 2000: 280).

Alcoff, die viel zu Dussel und Latin@-Themen arbeitet und so gewissermaßen Critical Whiteness aus spezifisch dekolonialer Perspektive betreibt, geht noch weiter und schlägt statt einseitigen moralischen Schuldzuweisungen des Weißen Selbst gegen sich einen „two-sided sense of the past and the future“ (ebd.) vor. Damit ein Heilungsprozess der Weißen Psyche und Identität möglich ist, wäre eine eigene Form des doppelten Bewusstseins vonnöten, das sowohl Weiße rassistische Vergangenheit und Gegenwart als auch Weißen antirassistischen Widerstand wahrnimmt. Nur so ist es möglich eine menschliche Gemeinschaft aufzubauen, die „the basis of collective self-respect from global, racial vanguardism to a dedicated commitment to end racism (ebd.: 281)“ transformiert. Mignolo knüpft an diese Vorstellungen an, wenn er meint, dass „die Kolonisator_innen nicht ohne die intellektuelle Begleitung der Verdammten zu den Agent_innen ihrer eigenen Dekolonialisierung werden“ können (Mignolo 2012: 76f.). Santos (2009: 104, 121) glaubt fest an die Möglichkeit eines nicht-okzidentalistischen „Westens“, der bescheiden ist, seinen eigenen Exzeptionalismus hinterfragt und gemeinsam mit anderen Weltregionen Wissen schafft.

Dies alles sind theoretische Anreize, durch welche Brillen wir das ZPS betrachten können, wenn wir aus einer okzidentalismuskritischen Forschungsperspektive auf der Suche nach Freiräumen sind, die wir uns heute im Sinne transmoderner Horizonte gegenüber der Kolonialität erarbeiten können.

II.4.Kunst und Politik

II.4.1. Stellung der Kunst in der Gesellschaft und ihre Funktionen

Gerade im Kontext von aktuellen Flucht- und Migrationsbewegungen erscheint die Rolle der

Kunst oft als zweifelhaft: So besuchte nicht nur Ai Wei Wei in den letzten Monaten Flüchtlingslager, um seine Solidarität mit Geflüchteten in Form eines Kunstwerks zu zeigen. Den geflüchteten Menschen wird meist weder erklärt, was gerade passiert, noch werden um Einverständnis gebeten, dass ein_e Künstler_in mittels ihrer Notlage Aufmerksamkeit gewinnen will (Leo 2016). Nicht jede Kunst „mit Flüchtlingen“ ist gleich progressiv.

Dies liegt nach Chiapello an der künstlerischen Gesellschaftskritik selbst. Diese entstammt einem bürgerlichen Milieu, das Elend und Armut schrecklich findet und diese beenden will, aber im Gegensatz zu echten sozialen Kämpfen eine politische Lösung, die mit Statusverlust einhergeht, nicht herbeiführen will und wird. Sozialkritische Kapitalismuskritik ziehe ihre Schlüsse und Forderungen aus echter Armut und Unterdrückung (Chiapello 2004: 586). Chiapellos Aussage mag generalisierend wirken. Doch auf das ZPS angewendet, erscheint mir diese Beobachtung zutreffend, wie ich in der Analyse zeigen werde. Chiapello führt weiter aus, auch das Thema von künstlerischer Kritik sei ein anderes als das sozialer Kämpfe: Für Künstler_innen bedeutet Unfreiheit ein nicht-authentisches Sein im Kapitalismus, eine Entzauberung der Welt. Sie sind nicht ausgebeutet, sondern entfremdet von der Welt (ebd.: 587), was sich im Streben des ZPS nach „politischer Schönheit“ widerspiegelt. Bourdieu beschreibt das so: Den Künstler_innen wohnt das Protesthafte insofern inne, als sie durch die per se zweckfreie Handlung den Bürgerlichen zeigen, dass das Streben nach Macht und Prestige nichtig ist (Bourdieu 2014 [1987]: 106).

Hans Thies Lehmann (als Vordenker des Postdramas) reflektiert das für das Theater: Es versuche grundsätzlich, den der Gesellschaft zugrundeliegenden Herrschaftsstrukturen ein menschliches Antlitz zu verleihen (Anthropomorphisierung) und vergesse so gesellschaftliche Strukturen als gesichtslose Wirklichkeit (Lehmann 2012: 7:00ff.). Ist diese im Theater darstellbar (ebd.)? Theater könne nur die Illusion zeigen, dass wir andauernd versuchen, unsere melodramatische Wirklichkeit zu dramatisieren, und diese andauernd neu dekonstruieren (ebd.: 8:00-8:45). Lehmann schlägt vor, dass ein Theater, das Ideologie thematisieren will, seine eigene Ideologie thematisieren muss und sich gewissermaßen dem Paradox immer neu zu stellen hat, sich dauernd selbst abzuschaffen und gleichzeitig den Abstand zur Realität zu wahren (ebd.: 15:00).

Nur wenn es die Ich-Handlung (als Grundkonstante des Dramas) dekonstruiert, kann es auch die Ich-Ideologie dekonstruieren und ein individualistisches Gesellschaftsverständnis überwinden (ebd.: 11:30ff.). In einem solchen Theater geht es um Subjekte, die vielleicht Vielheiten sind, um ein Geschehen, das nicht einfach Ausdruck von Handeln ist (ebd.:

13:30ff.), was Lehmann sehr in die Nähe des Posthumanismus rückt.

Auch wenn eine solche postdramatische Ästhetik, die an den Poststrukturalismus offensichtlich angelehnt ist, die Probleme von Chiapello scheinbar löst, sich also von der Suche nach dem Authentischen verabschiedet, bleibt auch dieses Theater bürgerliche Kunst. Auch wenn Lehmann gerade die Funktion der Kunst als Bundesgenossin gesellschaftsverändernder Praxis problematisiert und sogar fordert Theater dürfe uns nicht in unserer Kultiviertheit zufriedenstellen, sondern müsse dieser wehtun (ebd.: 18:45ff.), bleibt Theater am Ende bürgerliche Kunst.

Bourdieu (2014 [1987]: 100) macht die ästhetische Einstellung (also auch, ob ich gerne Stadttheater oder mit der Szene verbundene Gruppen wie das ZPS anschau) von „vergangenen und gegenwärtigen Existenzbedingungen“ abhängig. Nur wer sich von den unmittelbaren ökonomischen Bedürfnissen befreit hat, kann die ästhetische Einstellung gewinnen, mit der sich kulturelles Kapital generieren lässt (ebd.). Die ästhetische Einstellung als Distanz zur Wirklichkeit braucht auch die Distanz zur Notwendigkeit, also die Möglichkeit einer Praxis, etwas um der Praxis selbst willen zu tun (ebd.: 101). Genau diese Distanz ist für Bourdieu das „Fundament der bürgerlichen Welt-Erfahrung“ (ebd.: 101f.) und macht das Stadttheater zu einem unabwendbar bürgerlichen Unterfangen.

Kunst- bzw. Theaterkonsum ist insofern klassenförmig, als er die Menschen in zwei Gruppen trennt: die, die sie verstehen, und die, die sie nicht verstehen (ebd.: 61). Für das Verständnis einer gewissen Form der Kunst ist eine besondere Form der Begabung nötig (ebd.). Daraus erwächst ein spezifisch avantgardistisch-elitärer Gestus: die Mission wenige (Verstehende) zu sein, die gegen viele (das Unverständnis) kämpfen (vgl. ebd.: 62).

Das ZPS selbst schreibt der Kunst die Funktion einer „fünften Gewalt im Staat“ zu (ZPS 2016a). Erst mit der Zeit habe ich herausgefunden, dass das eine maßlose Überschätzung der eigenen Wirkung ist. Denn die Zugriffszahlen auf zentrale Medien des ZPS sind zwar für eine Theatergruppe enorm groß (Likes auf der Facebookseite: 183379, 6.11.2016, 17:28, ZPS 2016m, Zugriffe auf das Aktionsvideo zu „Flüchtlinge fressen“ auf Youtube: 64497, 6.11.2016, 17:28, ZPS 2016c), aber im Vergleich zu populärer Ästhetik (vgl. Bourdieu 2014 [1987], Stichwort „Massenkultur“) verschwindend gering. Eine gesamtgesellschaftliche Wirkung der Kunst des ZPS (bis hinein in die Politik) halte ich für nicht gegeben bzw. wie Diesselhorst (2016a) für „Naivität und Größenwahn“ seitens des ZPS, sollte es dies von sich selbst tatsächlich glauben.

Stattdessen begreife ich die Kunst des ZPS von vornherein als der bürgerlichen Klasse

zugehörig, für die sie symbolisches Kapital in Form von Distinktionsmöglichkeiten produziert (s. o.). Dennoch kann sie als solche natürlich nützlich sein. Gerade als Kunst von Bürgerlichen für Bürgerliche hat das Theater das Potential okzidentalismuskritisch zu wirken, indem es die Herrschenden bildet (und die dann vielleicht im Sinne der Critical Whiteness Taten in der Wirklichkeit folgen lassen). Widera (2016: 14ff.) schreibt, das ZPS beziehe sich ausdrücklich auf die aufklärerisch-pädagogische Ästhetik von Schiller, nach der Moral und politische Bildung aus der Schönheit entstehen würden. Die Aufklärung wird zwar von postkolonialer wie dekolonialer Theorie massiv kritisiert, aber gerade Spivak bespricht explizit Schillers Ästhetik unter dem Gesichtspunkt, die ästhetische Erziehung sei ihrem ursprünglichen Zweck der Aufrechterhaltung „westlicher“ Herrschaft von unten zu entziehen, indem sie die Welt außerhalb der Kategorien von Moderne/Tradition oder kolonial/post-kolonial begreift (Spivak 2012: 2f.). In dieser ästhetischen Erziehung müsse es darum gehen mit widersprüchlichen Anweisungen leben zu lernen (ebd.: 3). Dafür kann meiner Ansicht nach Theater einen wichtigen Beitrag leisten. Bürgerlicher Kunst ist es demzufolge nicht unmöglich, die Aufrechterhaltung der „westlichen Überlegenheit“ zu hinterfragen. Dann wäre schließlich jede Form der Okzidentalismuskritik aus dem Globalen Norden per se unwirksam. Trotzdem wird eine Kritik des Okzidents aus dem „Westen“ durch den Umstand seiner gesellschaftlichen Positionierung erschwert. Eine wirklich aktivistisch-gesellschaftsverändernde Kraft im ZPS zu sehen fällt indes umso schwerer.

Zuletzt sei noch auf den performativen Aspekt von Kunst hingewiesen. Gerade die performativen Künste bzw. die Theaterwissenschaft weisen immer wieder auf ihren wirklichkeitsschaffenden Charakter besonders im Kontext des öffentlichen Raums hin (vgl. Kopf 2015, Burri et al. 2014). Durch Inszenierungen im öffentlichen Raum wie denen des ZPS werden, indem das Kunstwerk stattfindet, Wirklichkeiten geschaffen. Dabei geht es eben nicht um den Anspruch der Wirklichkeitsveränderung bei den Künstler_innen, sondern um die performative Wirkung.

Im folgenden Kapitel gehe ich auf unterschiedliche ästhetische Traditionen ein, die sich in der Kunst des ZPS niederschlagen könnten, und kläre grundsätzlich das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit, das hier nur im Kontext gesellschaftlicher Klassenverhältnisse ange-rissen wurde.

II.4.2. Ästhetische Zugänge an die Kunst des ZPS

Jede Kunsttheorie bzw. -Praxis sieht sich dabei in einem unterschiedlichen Verhältnis zur

Wirklichkeit bzw. der Möglichkeit sie zu verändern, also auch zu Politik. Hier geht es noch nicht darum, zu entscheiden, welche dieser Möglichkeiten für die Aktionen des ZPS wahrscheinlich ist, sondern darum, ein Analysewerkzeug zu schaffen und klarzumachen, wofür die jeweiligen Lesarten in den Aktionen stehen würden. Es handelt sich bei den hier behandelten Ästhetiken ausschließlich um aus der „westlichen“ Epistemologie stammende.

Oliver Marchart betrachtet das Verhältnis von Theater und Politik an der ihnen gemeinsamen Achse der Öffentlichkeit⁴: Zwar geht er gerade in der Sphäre der Öffentlichkeit von der „prinzipiellen Vergleichbarkeit“ von Politik und Theater aus (Marchart 2005: 90). Das, was außerhalb des Systems ist, sei aber nicht darstellbar. Vielmehr entzieht sich das eigentlich Politische jedweder Repräsentation und kann und muss erst nach der geschehenen Veränderung dargestellt werden (ebd.: 92). Die eigentliche Revolution bleibt Ereignis und passiert einfach. Das ZPS wird also die eigentliche Revolution oder Gesellschaftsveränderung nie darstellen können, es sei denn, es machte Politik und nicht Theater. Das, was Theater leisten kann, ist die Ent-Naturalisierung der zentralen Widersprüche (vgl. ebd.: 94).

Marchart bietet zwei unterschiedliche Arten an, mit der Darstellung des Revolutionären umzugehen: einerseits eine mimetische Wiederaufführung, bei der versucht wird rückblickend den revolutionären Kampf noch einmal aufzuführen, es bleibt bei einer bloßen Repräsentation (ebd.: 95ff.), andererseits das Melodram als „Genre des revolutionären Moralismus“ (ebd.: 98), da es eine klare Botschaft hat, die alle Ambivalenzen zugunsten der Unterscheidung des „Wir“ und „sie“ weglässt. Es handelt sich beim Melodram um die Darstellung eines Konflikts von einem oder mehreren Protagonist_innen mit einem externen Gegner (Antagonist_innen), womit es automatisch politisch wird. Innere Konflikte (Thema der klassischen Tragödie) in den Protagonist_innen werden nicht thematisiert bzw. externalisiert. Es erhofft sich einen „vereindeutigenden Effekt“, ein klares Gefühl für das Richtige, die „Monopathie“ (ebd.: 97ff.). Durch das Melodram wird der_die Protagonist_in zum_zur Akteur_in (ebd.: 99). Der Konflikt wird an einem hysterischen Abarbeiten am zentralen Antagonismus sichtbar (ebd.: 100f.).

Die Kunst des ZPS erinnert mich sehr an die Form des Melodramas. An dieser Stelle will ich nur kurz umreißen, wie ich das meine: Das ZPS macht die Wirklichkeit zu seiner Bühne und Menschen in dieser Wirklichkeit zu seinen Akteur_innen. Es würde in dieser Lesart dabei eine klare Unterscheidung in „Wir“ und „sie“ treffen, wobei mit „sie“ die anderen Akteur_innen in dieser Gesellschaft zu verstehen sind, Politiker_innen, Medien, Polizei etc.

4 Wobei Marchart das Politische analog dem Öffentlichen verwendet, die Öffentlichkeit als Raum der Deliberation und Aushandlung unterschiedlicher Interessen (Marchart 2005: 92).

Es macht sich selbst und seine Aktion zum Protagonisten, die anderen (nicht kolonial gemeint) zu Antagonist_innen, die für das System stehen. Nach dieser Lesart einer Aktion des ZPS wäre damit nicht nur in der Kunst, sondern auch in der Wirklichkeit klar, wer „die Guten“ und wer „die Bösen“ sind. Die Frage wäre in einer solchen Lesart, ob das ZPS dann innerhalb dieser Wiedererzählung zumindest mit dem Okzidentalismus als Diskurs spielt oder auch diesen wiedererzählt.

Marchart gesteht dem Theater allerdings eine Möglichkeit zu, wirklich zum Antagonismus vorzudringen: Es muss von der Bühne springen und das Theater verlassen und Wirklichkeit werden. Aber diese Überschreitung ist unmöglich (ebd.: 102). Die einzige Ausnahme davon wäre der Selbstmord der Künstler_innen (ebd.: 102). Nur wer sich auf der Bühne tatsächlich umbringt, schafft es die eigene Kunst Wirklichkeit werden zu lassen, denn die eingenommene Rolle auf der Bühne ist dann auch als Mensch in der Wirklichkeit tot. Nur der Selbstmord vereint also Kunst und Politik. Der Selbstmord steht hier zwar auch im wörtlichen Sinne zu verstehen, aber auch als Sinnbild: Wie viel Risiko geht das ZPS für sich als Menschen mit ihrer Kunst ein?

Hans Thies Lehmann (2012) unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen einer „Ästhetik des Widerstands“ nach dem gleichnamigen Roman von Peter Weiss und einer „Ästhetik des Aufstands“. Die erste ist Theater, das die ästhetische Distanz zur Wirklichkeit wahrt (vgl. Lehmann 2012: 22:48ff.), während die zweite als „Artivismus“ Aktivismus ästhetisiert, künstlerisch macht, sei es in Form von StreetArt, Occupy-Protesten etc. (ebd.: 25:39ff.). Die Grenze zwischen ästhetischer und politischer Praxis kann nie ganz aufgelöst werden, sie treffen sich nie, da Ästhetik Abstand vom Gegenstand bedeutet (s. o.). Bei der Ästhetik des Widerstands handeln Menschen als Künstler_innen, bei der Ästhetik des Aufstands hingegen als gesellschaftliche Akteure, deren Aktionen allerdings als Kunst lesbar sind. Das ZPS hier einzuordnen, mag zunächst schwierig erscheinen, da es versucht, die Grenze zwischen ästhetischer und politischer Praxis auf die Spitze zu treiben. Allerdings ist es wohl eindeutig kein Protest, der ästhetisiert ist, sondern gehört ganz klar in die Sphäre des Theaters, wenn auch der speziellen Sparte der politischen Aktionskunst.

Gerald Raunig präsentiert eine andere Sichtweise auf das Verhältnis von Kunst und Realität (und damit Politik): Die Situationistische Internationale (SI) der 1950er/1960er Jahre sah die Situation nach Hegel als einen Zustand, der Bewegung auslöst. Sie beanspruchte von der Darstellung zur Herstellung einer Situation kommen zu können (Raunig 2005: 125f.). Die Situation sei weder ein Kunst-Werden des Lebens noch ein Leben-Werden der Kunst, was

dazu führe, dass die Situation gerade dort hilfreich ist, wo es um die Ununterscheidbarkeit von künstlerischer Praxis und politischem Aktivismus geht, indem sie einen Moment *herstellt* (und eben nicht *darstellt*!), in dem das der Fall ist (ebd.: 126)⁵. Können wir die Kunst des ZPS so begreifen, dass es mit seiner Kunst Situationen herstellt, also kurze Momente der Ununterscheidbarkeit von Politik und Kunst?

Löst die Kunst des ZPS so etwas aus? Schafft sie eine Situation, in der alle Dinge passieren können? Kommen die (kolonialen?) Differenzen zum Tanzen (ebd.: 130)? Befindet sich die Kunst des ZPS als situationistische Kunst in der Schwebe zwischen der Ästhetik des Widerstands und der des Aufstands? Beide Formen der Ästhetik sind in der Situation zugleich vorhanden. Die eine findet in der Wirklichkeit statt (des Aufstands), die andere (des Widerstands) in der Fiktion! Die Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit müsste sich dafür tatsächlich auflösen lassen. Etwas, das nach Raunig selbst die SI nicht vollbracht hat und von künstlerischer Aktion immer mehr in die revolutionäre Handlung gekommen ist (Raunig 2007 [2005]: 184f.). So bleibt es wohl beim theoretischen Konzept, das uns bei der Betrachtung des ZPS durchaus von Nutzen sein kann, wenn auch nur in seiner Unmöglichkeit. Denn der Traum eine Situation tatsächlich *herzustellen*, besteht fort (ebd.: 187).

Außerdem bezeichnet Raunig die Situation als „Schwebe“, als „Vorbedingung der potentiell unbegrenzten Kollision von Differenzen“ (ebd.: 128), als „Theatermaschinen gegen die Darstellung“ (ebd.: 134), die Christoph Schlingensiefel bei seinem Kunstwerk „Ausländer raus“ (s. III.2.5.1.) unabsichtlich beschrieben hat:

Dieser Container fing an wie ein Bild an der Wand. Und hat sich nachher wie ein Hefekuchen dermaßen auch unter die Menschen geschoben, dass man da drin stand, dass man auch nicht mehr umfallen konnte eigentlich. Man war eigentlich mittendrin [...]. Wir haben ein Produkt erzeugt, das sich so verselbständigt hat, wie es normalerweise nur ein Virus im Körper macht (Schlingensiefel in Poet 2002: 24:06ff.).

Auffällig ist bei der Auslegung der Situation als Maschine die Nähe zur Konzeptkunst, die von Künstler_innen am Reißbrett entworfen und dann auf die Welt losgelassen wird. Die Aktionen des ZPS tragen sowohl Züge von Konzeptkunst als auch von Theatermaschinen, wenn es im Selbstverständnis heißt: „Unsere Bühnen, Redeskripts und Auftritte werden in der Regel von der Gesellschaft selbst organisiert (ZPS 2016a). Allerdings ist die Frage, ob das ZPS seine Kunst je loslässt, oder die Konzeptkunst hier so weit geht, dass die ganze Kunst inklusive ihrer Ergebnisse von vornherein geplant ist.

Die Wirklichkeit, auf die die Kunst einwirkt, wird von der SI selbst als Kunst gesehen, moderne Gesellschaften erscheinen als „ungeheure Sammlung von Spektakeln. Alles, was un-

5 Ich finde diese Argumentation der SI ein bisschen tautologisch: Wir behaupten, es ist eine Situation, also ist es eine Situation.

mittelbar erlebt wurde, ist in eine Vorstellung entwichen (Debord 2015 [1967]: 249)“. Das Spektakel wird „Weltanschauung“ (ebd.: 250) und seine Totalität sorgt dafür, dass die Realität so sehr akzeptiert wird, dass das Spektakel zum letzten Zweck der Gesellschaft wird (ebd.: 251). „Die Wirklichkeit ist das Spektakel und das Spektakel ist wirklich (ebd.)“. In seinem Kunstverständnis fragen Situationist_innen nicht mehr, ob die eigene Kunst Einfluss auf die Wirklichkeit hat, sondern gehen von deren Einheit aus. Der_die Zuschauer_in hinterfragt nach Debord seine_ihre eigene Positionierung in der Gesellschaft nicht mehr, sondern nimmt sie als gegeben hin (Lehmann 2012: 11:15ff.). Mit der „Arena“ in „Flüchtlinge fressen“ wird ein paradigmatisches Spektakel auf die Bühne gebracht.

Auch mit dem Dadaismus als Strömung lässt sich die Kunst des ZPS gut fassen. Für Dietze ist diese Kunstrichtung alles andere als Nonsense: Die Wirkung des Dadaismus stellt sich durch eine Wirklichkeitssimulation ein: „Das Publikum soll in einer Art von (Anti-)Pädagogik geimpft werden, d. h. in der Theatersituation angesteckt werden, um es gegen den allgemeinen Wahnsinn zu immunisieren (Dietze 2014: 334)“. Ziel einer dadaistischen Kunst ist aggressive „Trauma-Darstellung und Heilung (ebd.: 341)“.

Beim ZPS könnte die „Immunisierung des Wahnsinns“ durch die an der Wirklichkeit scheiternde Vorstellung des „politisch Schönen“ geschehen. Freilich ist die Ästhetik selbst beim ZPS dabei nicht dadaistisch, sondern eher realistisch, die Funktionsweise weist aber Ähnlichkeiten auf.

Dabei geht es in dadaistischen Kunstformen bzw. Theaterstücken nicht wie im klassischen Melodrama um die Darstellung einer bestimmten Emotion gegenüber einem_einer Gegner_in, sondern um „die innere Panik unserer Existenz, die in jedem einzelnen von uns steckt“ (Jung in Dietze 2014: 337). Wenn das ZPS als dadaistische Kunst gelesen würde, dann wäre diese Panik, z. B. die über das Wissen, dass „wegen uns“ (und der EU-Grenzpolitik) dauernd Menschen im Mittelmeer ertrinken. Politische Schönheit wäre beim ZPS in diesem Sinne eine performative Geste, die Moral eine Inszenierung, die keineswegs zu mehr Moral führen soll, sondern bloß Mittel ist, um die Panik der Existenz mit künstlerischen Mitteln zu bearbeiten. Die Kunst des ZPS wäre also eine, die zwar ein Entsetzen an der Realität ausdrücken soll, aber sich gerade die Authentizität verbietet. Im Dadaismus hieße das, einen „strategischen Immoralismus“ (Doherty in Dietze 2014: 344) zu benutzen.⁶

6 In diesem Sinne ginge es bei den moralischen Kategorien, die das ZPS verwendet keineswegs um Authentizität oder echte Gefühle (wie im Melodram) (vgl. Dietze 2014: 338), oder gar um das Erlangen eines moralisch einwandfreien Selbst „sondern um eine gewaltsame Inszenierung, die wahnsinnig erscheinen soll, um ein Entsetzen an der Normalität zu erzeugen.“ (ebd.). Es geht auch nicht wie im Melodram darum, sich als Held_in gegen die Herrschenden zu inszenieren, sondern sich deren Gewalt

Letztlich hat die Dada-Performance keinen Einfluss auf die Wirklichkeit. Allerdings kann sich das traumatisierte Selbst an einer kranken Welt abarbeiten. Dies kann das traumatisierte Selbst verändern oder auch nicht. Die Frage ist, ob durch die Dada-Performance auch die traumatisierte Gesellschaft von ihrem Wahnsinn geheilt werden kann. Das Trauma zu erkennen bzw. seine Heilung (als Ziele des Dada) stehen dabei exemplarisch für Darstellung bzw. Gesellschaftsveränderung von und durch Kunst.

Ruch (2014 [2013]) beginnt seinen Text „Aggressiver Humanismus“ mit einer Anekdote von Diogenes, dem berühmten Kyniker. Die Kyniker_innen waren nicht nur eine philosophische, sondern auch eine ästhetische Strömung: Öffentliches Masturbieren und öffentlicher Sex sind ebenso Teil der Ästhetik der Kyniker_innen wie die Tatsache, dass sie nomadisierend in schlechter Kleidung herumzogen (Sonderegger 2016: 59). Kyniker_innen „stellen das Gegenüber bloß und liefern sich dabei häufig auch selbst dem Spott und der Kritik aus (ebd.)“. Sie wundern sich in aller Öffentlichkeit über die Welt, und „ent/üben“ so deren Lebensweise gleich mit der eigenen (ebd.: 66). Gerade in der Distanzierung zur Welt liegt also ihre Macht, auf die Wirklichkeit einzuwirken. Das gute Leben gilt es jetzt zu verändern und nicht erst irgendwann (ebd.: 58).

Die antike Form der Kritik, *parrhesia*, drückt eine Beziehung zur Wahrheit der Sprechenden aus und bringt dabei die Sprechenden selbst in Gefahr (ihr Leben), um anderen und sich selbst zu helfen. Es ist ein Akt der moralischen Pflicht statt des Selbstinteresses (Foucault 2001 [1983]: 19f. in Sonderegger 2016: 57). Bei der spezifisch kynischen Variante geht es darum, durch seine Lebensweise zu sprechen (ebd.: 63f.). Mit dieser eigenen Lebenspraxis wollten die Kyniker_innen die „Sitten umprägen“, also Einfluss auf die Wirklichkeit nehmen (ebd.: 65). Die kynische Ästhetik ist keine elitäre Veranstaltung, sondern steht allen offen (ebd.: 60). Kyniker_innen wenden sich gerade in ihrem *parrhesia*-Begriff gegen elitäre Philosophien der griechischen Antike wie der Stoa, die diese nur den Philosoph_innen selbst zugestanden (ebd.: 60), dem auch das Kantsche aufklärerische Kritikverständnis nahesteht, weil es letztendlich auf die Erlösung durch einen wohlwollenden Herrscher wartet (Sonderegger 2016: 50, 58).

Kyniker_innen verhandeln öffentlich die „Fragen des guten Lebens nicht [...] als tendenziell individuelle, sondern als eigentümlich universalistische“ (Sonderegger 2016: 58), weil ihre Sprechakte unbestimmte, ja beliebige Adressat_innen haben (ebd.). Das heißt, ihr Aktivismus arbeitet in einem „offenen Milieu“ und wendet sich ausnahmslos an alle (Foucault

zunutze zu machen (ebd.: 344).

in Sonderegger 2016: 66).

Zentrales Merkmal bei den Kyniker_innen ist es aber, beim Wundern über die Welt das eigene Scheitern offensiv zuzulassen (ebd.: 69). Kynisch sein hat vor allem mit Selbstverspottung und Selbstironie zu tun. Für Sonderegger geht es beim Kynismus gerade „um das Verlernen der Angst vor dem Scheitern, vor der Ohnmacht und dem Verlust von Gewohntem“ auch bei sich selbst (Sonderegger 2016: 74).

Wie die Kyniker_innen hat das ZPS einen Hang zur Provokation bzw. wird der ihnen nachgesagt. Das ZPS versucht außerdem ebenfalls aus moralischem Pflichtgefühl heraus Wahrheiten auszusprechen, die anderen helfen (z. B., dass Menschen einfach sterben) und scheint auch aus einem moralischen Pflichtgefühl heraus zu handeln. Wie steht es allerdings darum, diese Wahrheiten in Form eines Risikos für sich selbst auch in das eigene Leben zu integrieren bzw. sich Kritik auszusetzen? Will es auch sich selbst helfen? Inwieweit verkörpert das ZPS seine Kritik in der eigenen Praxis? Auf jeden Fall hat die Kunst eindeutige Adressat_innen: das „westliche“ Selbst, wie ich in der Inhaltsanalyse und der semiotischen Analyse zeigen werde. Innerhalb eines eurozentrischen Denkens könnte genau diese Unbestimmtheit aber zutreffen. „Politische Schönheit“ als Konzept hat auch das Potential für ein Ent-Üben der Wirklichkeit.

Das nächste Kapitel sucht nach einer dekolonialen Ästhetik, durch deren Brille die erörterten „westlichen“ Ästhetiken betrachtet werden können.

II.4.3. Dekolonisierung der Ästhetik

Aus einer dekolonialen Perspektive verläuft das gesellschaftsverändernde Potential der Kunst entlang der Grenze Modernität/Kolonialität: Ästhetik kann nach Mignolo sowohl der Unsichtbarmachung der dunklen Seite der Modernität, nämlich der Kolonialität, dienen, indem sie auf die Empfindung von Schönheit reduziert wird. Der europäisch-koloniale Begriff von Schönheit wird dabei universalisiert und naturalisiert. So wird jedes ästhetische Erleben entwertet, das dem „westlichen“ Kanon nicht entspricht. Aber Ästhetik kann, wenn ihre Kolonisierung offengelegt wurde, auch dazu dienen, eine neue dekoloniale Aisthesis zu schaffen, die zentrale Widersprüche und Machtdynamiken sichtbar macht, die der Modernität/Kolonialität zugrunde liegen (Jiménez de Val 2013: 145). Hier sieht Mignolo ein gesellschaftsveränderndes Potential von ästhetischen, künstlerischen Prozessen. Wichtig ist dabei nur anzumerken, dass Mignolo Ästhetik im ursprünglichen griechischen Wortsinn als *aisthesis*, als Wahrnehmung von äußeren Reizen, versteht (ebd.: 144), deren Bedeutung aber wie oben gezeigt vom „Erhabenen“

auf „Schönheit“ verengt wurde, die auf „den okzidentalen Begriff der *Kunst* beschränkt blieb“ (Mignolo 2012: 50, Hervorhebung im Original).

Enrique Dussel, auf den sich das Denken von Mignolo immer wieder bezieht, schreibt, dass eine künstlerische Handlung „always remains connected (not absolutely) to the social class of the artist that performs it. Likewise the ideal of beauty or fidelity is closely linked to the aesthetic value system of different social classes (Dussel 1980: 43).“ Es gibt also nicht nur Kunstepochen, sondern auch innerhalb dieser Epochen Widersprüche zwischen der Kunst der herrschenden Klasse und der der unterdrückten Klassen (ebd.: 43). Kunst hat also einen zentralen Platz im Kampf um die Befreiung und eine Revolution, die nicht auch eine Revolution der Wahrnehmung (Aisthesis, s. o.) ist, wird nicht erfolgreich sein (ebd.)

Für Dussel existieren mehrere konfliktive Ästhetiken. Die „aesthetics of domination“ der Herrschenden und „art of the oppressed classes or ‚popular art‘ produced by the working class, ‚liberation art‘ as Nestor Garcia Canelini describes it, an art which needs to be discovered and valued (Dussel 1980: 50)“. Als letzte Form der Ästhetik führt Dussel „[t]he art of the prophetic Christian vanguard which is an integral part of the people's struggle (Dussel 1980: 50)“ auf. Nach Dussel gibt es also die Möglichkeit, sich auch als Avantgarde an die Seite der Unterdrückten zu stellen. Beide Formen sind Ästhetiken der Befreiung, die er die „Aesthetics of the Oppressed“ [Ästhetik der Unterdrückten, JK] nennt (ebd.).

Wir sehen hier die klar marxistischen Ursprünge dekolonialer Theorie und Ästhetik. Spannend ist, was eine solche Ästhetik letztlich bedeutet: „Only the oppressed people and a heroic prophetic vanguard risk even their lives, to create the new [...], making their own bodies (the ‚flesh‘ of the sacrifice) the living ‚symbol‘, manifestation and witness (Dussel 1980: 51)“. Wie ist dieser makabre Kunstbegriff zu erklären? Jenseits aller christlichen Befreiungstheologie Dussels geht es darum, dass die Unterdrückten nichts zu essen haben, die pure materielle Armut sie im Verhungern zu Symbolen macht (ebd.: 50). Da die Unterdrückten nichts zu verlieren haben, können sie für ihre Kunst am Ende auch ihr Leben riskieren und nur Kunst der solidarischen „prophetic vanguards“, die bereit ist, dasselbe zu tun, ist tatsächlich solidarisch. Kunst muss also nach Dussel wie bei Marchart (2005) den Selbstmord wagen, um Wirklichkeit zu werden.

Gloria Anzaldúa sieht gerade in der Person des_der Künstler_in großes Potential, die Kolonialität/Moderne mit ihren Widersprüchen sichtbar zu machen: Künstler_innen leben (in besonderer Weise, aber ohne privilegierten Zugang) im *nepantla*, dem Status des Dazwischen-Seins (Anzaldúa 2009: 180). Die Aufgabe dekolonialer Kunst wäre es ihr zufolge also, nicht

festlegbar zu sein, sich von der Wirklichkeit etwas zu entfernen und Grenzbereiche auszukosten. Die Künstler_innen sollen Verbindungen schaffen, wo keine waren und Identitätsgrenzen überbrücken.

Da die Überlegenheit des „Westens“ durch dualistische Identitätszuschreibungen aufrechterhalten wird, ist der Weg, den Anzaldúa vorschlägt, ein dekolonisierender. Die Relevanz dessen, dass Künstler_innen im *nepantla*, im Dazwischen, leben, sehen wir, wenn wir uns die Rolle der Grenze bei Anzaldúa noch einmal vor Augen halten:

The border is the locus of resistance, of rupture, implosion and explosion, and of putting together the fragments and creating a new assemblage. Border artists cambian el punto de referencia. By disrupting the neat separations between cultures, they create a culture mix, una mezcla in their artworks. Each artist locates her/him self in this border ‚lugar‘ and tears apart and rebuilds the ‚place‘ itself (ebd.: 177).

So oder so ähnlich müsste also eine Kunst aussehen, die die Überlegenheit des „Westens“ tatsächlich brechen will. Am Ende stehen Verwirrung und Nicht-Wissen als gesunde Lebensweise: „It is the sane way of coping with the accelerated pace of this complex, interdependent, and multicultural planet. To be disoriented in space is to be en nepantla.[...] This is why the borderline is a persistent metaphor in el arte de la frontera, an art that deals with such themes of identity, border crossings, and hybrid imagery (ebd.: 180f.).“ Kunst soll uns also ent-orientieren (dis-orient). „Orientieren“ bedeutet etymologisch ein Ausrichten am Orient (DWDS 2016). Dis-orient meint also wörtlich, sich von der Einteilung in Kategorien vom „Westen“ und seinen „Anderen“ zu verabschieden und im gleichen Moment das „sichere“ Wissen, die „Wahrheit“, aufzugeben.

Anzaldúa schreibt explizit, dass auch Weiße sich auf irgendeine Art zu diesem *nepantla* verhalten und das keineswegs eine rein indigene Angelegenheit ist. Das heißt, auch Weiße können Kunst im Zwischenraum schaffen, auch wenn klar ist, dass jede Person eine unterschiedlich gestaltete Beziehung zu diesem Platz, „the one spot on earth which contains all other places within it“, hat (ebd.: 180). Nach Anzaldúa sind Künstler_innen keine Genies. Sie beziehen ihre Ideen für Kunst nicht nur aus ihrem eigenen Unbewussten, sondern aus einem kollektiven gesellschaftlichen Pool, dem kreativen Reservoir (ebd.: 181f.).

Aus dekolonialer Sicht ist also die Frage, ob das ZPS mit seiner Kunst dazu beiträgt, Kolonialität unsichtbar zu machen und so auch die eigene Involviertheit in Kolonialität zu verschleiern, oder ob es zentrale koloniale Widersprüche und Machtgefälle im Heute sichtbar macht. Ein zentrales Entscheidungskriterium zur Beantwortung dieser Frage wird im Sinne einer aisthesis/Ästhetik Mignolos also sein, wie in der Kunst des ZPS mit Schönheit, die es ja im Namen trägt, umgeht. Als bürgerliche Gruppe kann es nach Dussel im besten Falle eine

Theatergruppe sein, die in echter Solidarität handelt, was am Ende mit Risiko verknüpft ist. Wie viel Risiko geht das ZPS für sich sein? Bei Anzaldúa geht es um heilende Prozesse, die Kunst bewirken kann und dafür muss Kunst in der Grenze sein und jegliche Fixierung von kulturellen, geschlechtlichen, rassistischen Grenzen aufbrechen. Was tut das ZPS dafür? Alle diese Fragen werden bei der Beantwortung der Frage, ob die Kunst des ZPS die Überlegenheit des „Westens“ aufrechterhält oder bricht, nützlich sein.

Im nächsten Kapitel geht es um die Methoden meiner Arbeit: Die Semiotik eignet sich sehr gut, um die hier vorgestellten ästhetischen Zugänge miteinander zu vergleichen.

II.5. Methodisches

II.5.1. Methodisches Vorgehen

Der Okzidentalismuskurs funktioniert wie gezeigt derart, dass er gemeinsame Geschichte/n (des „Westens“ und seiner „Anderen“, JK) unsichtbar macht, Unterschiede hierarchisiert und diese naturalisiert (vgl. Coronil 1996, Coronil 2001). Für mich liegt die Beantwortung meiner Forschungsfrage vor allem darin, inwiefern die Aktion „Flüchtlinge Fressen“ als exemplarisch herausgegriffenes Beispiel aus der Kunst des ZPS diesen Diskurs aufrecht erhält oder bricht. Inwiefern ergeben sich z. B. Ambivalenzen in der Bewertung bestimmter Bildelemente bzw. Textelemente? Zur Beantwortung der Forschungsfrage gilt es zunächst, zu versuchen, das zu analysierende Kunstwerk weitgehend zu verstehen und einzugrenzen, was überhaupt genau die Aktion darstellt.

Als Analyseverfahren wähle ich die Semiotik. Anstatt davon auszugehen, dass die Bedeutung eines Textes (oder einer Theateraktion) in essentialistischer Weise im Gegenstand selbst liegt bzw. Künstler_innen als alleinige „geniale“ Bedeutungsgebende zu imaginieren, geht die Semiotik als konstruktivistische Methode davon aus, dass der Text als kulturelles Repertoire die Bildhersteller_innen überhaupt erst produziert (vgl. Hall 1997: 15, 24ff.). Dies ermöglicht es der Semiotik Analysen von einzelnen Texten für Gesellschaften als Ganzes zu generalisieren.

Die Semiotik versucht, von Dingen ausgehend, die wir sehen und die Bedeutung haben, in der Semiotik Zeichen genannt, über verschiedene Konnotationen herauszufinden, was die gewollte Bedeutung des Zeichens ist. Sie untersucht die Formen der Zeichen statt ihren angeblich inhärenten Inhalt nach Bedeutungen (Barthes 2012[1957]: 254). Da sie den zu analysierenden Text in seiner Form bestehen bleiben lässt, ist die Semiotik eine Methode, die dafür geeignet ist, einen bestimmten Textkörper („Flüchtlinge Fressen“) als solches zu analysie-

ren. Wirkungen zwischen einzelnen Elementen der Aktion sollen mir helfen, meine Forschungsfrage zu beantworten. Ich will nicht einzelne Textteile von ihrem spezifischen Kontext trennen. Intertextualität, die Verbindung von Textelementen, ist für mich zentrales Mittel, um Wissen zu generieren.

Auf diese Weise können wir auf zugrunde liegende Mythen schließen (Thwaites et.al. 1994: 75). Mythen sind naturalisierte Bedeutung, es sind historische, traditionelle Bedeutungen und Zeichen, die nicht weiter hinterfragt werden, da sie so wahr erscheinen, als wären sie das Ding selbst. Sie prägen als sekundäres Zeichensystem schon die Zeichenschaffung (ebd.: 72f., Barthes 2012 [1957]: 258ff.). Der Mythos immer historisch (ebd.: 251ff.), da er von Menschen geschaffen wird, er ist eine Form der Rede und hat als solche Bedeutungsintention. Der Mythos lässt nach Barthes aber nichts verschwinden, sondern deformiert nur (ebd.: 267f.). Das Unsichtbarmachen geschieht also durch aktive Zeichenproduktion, die wir untersuchen können. Insofern passt eine Analyse von „Flüchtlinge Fressen“ gut mit einer okzidentalismuskritischen Analyse zusammen. Denn die Semiotik ist eine Methode, die nach naturalisierten, unsichtbaren, universalisierten Bedeutungen sucht. Nach der Okzidentalismuskritik sind sie es auch, die die Überlegenheit des „Westens“ aufrechterhalten.

Barthes erläutert drei unterschiedliche Arten der Entzifferung des Mythos: Da sein Signifikant sowohl Sinn als auch Form hat, ist es erstens möglich, z. B. die deutsche Fahne in Videos des ZPS als Beispiel für Deutschland als Nationalstaat zu sehen. Dann ist der Sinn ist entscheidend. Welche Form diese Nationalstaatlichkeit annimmt ist aber vollkommen unerheblich (also ob es jetzt eine Fahne, der Bundespräsident, oder das Wappentier, der Bundesadler ist, den wir sehen). So denkt nach Barthes ein Mythenproduzent. Oder ich stelle mich zweitens auf den Sinn der Fahne ein und begreife sie einfach als Ausdruck von Nationalstaatlichkeit als solcher, die ich entlarven will. Dann bin ich Mythologe und zerstöre den Mythos, aber er bleibt ein Alibi für etwas Größeres, das unbegriffen bleibt. Nur wenn ich drittens Sinn und Form des Mythos zugleich rezipiere, kann ich Nationalstaatlichkeit als solche fühlen und ich werde Mythenleser, ich erfahre die ganze strukturell wahre und unwahre Geschichte (vgl. Barthes 2012[1957]: 276f.). Diese Unterscheidung ist wichtig, weil die Gefahr besteht, im Mytholog_innendasein zu verharren und permanent nur von anderen produzierte Mythen kaputt zu machen, dabei aber keinerlei Erkenntnis zu gewinnen.

Es wäre fahrlässig, die Aktion „Flüchtlinge fressen“ ohne ihre zeitliche, also narrative Komponente zu betrachten. Denn eine besonders spannende Analyse ergibt sich dann, wenn untersucht wird, wie unterschiedliche narrative Elemente zusammenwirken um bestimmte

Effekte zu erreichen (vgl. Thwaites et.al. 1994: 112ff., 122f.).

Im Speziellen arbeite ich mit der Bildsemiotik als Methode. Mich interessieren also nicht nur textbasierte Repräsentationen der Aktion, sondern gerade ihre bildliche Darstellung. Obwohl sich Bilder der quasi-linguistischen semiotischen Analyse scheinbar entziehen, sind sie doch eine Form der Sprache und voll von Codes und Bedeutungen, so vielen, dass sie nicht alle erfassbar sind. Das heißt aber nicht, dass wir eine Analyse nicht trotzdem wagen können, denn das Bild erlaubt es, „auf eine richtige Ontologie der Bedeutung zurückzukommen. Wie gelangt der Sinn in das Bild? Wo endet der Sinn? Und falls er endet, was liegt jenseits von ihm?“ (Barthes 2015[1964]: 218). Bilder schaffen ihre Bedeutung ebenfalls aus einem kulturellen Code heraus. Ein Bild hält für verschiedene Menschen (und ein und denselben Menschen) verschiedene Lesarten bereit (ebd.: 223). Das Einzigartige an der Sprache des Bildes ist für Barthes, dass sie „nicht allein die Gesamtheit der ausgesendeten Worte [...], sondern auch die Gesamtheit der rezipierten Worte (ebd.: 224)“ ist. Bildliche Symbole können ähnlich Mythen eine starke denotative Wirkung (also Wahrheitsanspruch) haben (ebd.: 227f.).

Bei einer semiotischen Analyse geht es darum, unterschiedliche Lesarten des Kunstwerks herauszuarbeiten, von denen natürlich keine alleinige Gültigkeit beanspruchen kann. Allerdings mag es durchaus „gewollte“, dominante Lesarten der Aktion geben, verhandelte, die einige Aspekte in Frage stellen, und oppositionelle Lesarten, die die hinter dem Kunstwerk stehenden Mythen ablehnen (vgl. Thwaites et. al. 1994: 84f.). Dabei sind die Intentionen der Autor_innen ein sehr kleiner Teil der Gesamtbedeutungen, die ein Text generiert (ebd.: 128), weswegen es mir nicht darum geht, eine Kritik am ZPS oder ein Lob zu verfassen, sondern vielmehr darum, die Kunstaktion als Ausschnitt eines größeren gesellschaftlichen Kontextes zu begreifen. Nach der Herausarbeitung unterschiedlicher Lesarten der Aktion „Flüchtlinge Fressen“ werde ich diese miteinander vergleichen und diskutieren. ich glaube auch, dass sich die Methode gerade für ein so mit Zeichen überlagertes bzw. über Zeichen bestimmtes Forschungsgebiet wie die Aktionen des ZPS besonders eignet.

Es gibt auch Kritik an der Semiotik als Methode. Chandler (2002) fasst diese zusammen: Z. B. wird ihr vorgeworfen eine privilegierte Beobachtungsposition einzunehmen (ebd.) Am Ende geht es mir aber darum, einen Ansatz von „Social Semiotics“ zu verfolgen, der verschiedene Lesarten zulässt und auch den Kontext, in dem Texte entstanden sind, mit berücksichtigt (ebd.) und damit den Status als privilegierter Beobachter abzugeben.

Groebner (2003: 12ff.) drückt sein Unbehagen mit der Semiotik als Methode aus, die auf die Bildwelten und Zeichenwelten des christlichen, europäischen Mittelalters zurückgreift.

Es sei der Versuch einer Suche nach „westlicher“ Authentizität, wenn sich im „Westen“ darauf bezogen wird (ebd.: 26).

Meine Arbeit wird daher in ihrem Zugang zur Semiotik eben nicht auf einen Ursprung in mittelalterlichen Bildern/Zeichen berufen, obwohl koloniale und patriarchale Bildwelten durchaus ihren Ursprung in christlich-mittelalterlichen Bildtraditionen haben (vgl. McClintock 1995). Stattdessen werde ich die Semiotik dafür verwenden, wofür bestimmte Zeichen für mich als Rezipienten stehen.

Ein anderer Vorwurf an mich könnte sein, dass es sich bei der Semiotik als wissenschaftlicher Methode ja um eine spezifisch „westliche“ Art handle, zu Erkenntnis zu kommen. Auch wenn ich hier nicht explizit auf ihn als Methodiker eingehe, ist Walter Mignolo aber gerade einer der Vordenker der dekolonialen Theorie, ein überaus bekannter Semiotiker und auch in seiner Theorie finden wir die Spuren einer semiotischen Herangehensweise (vgl. Mignolo 2012: 49ff.): Im für dekoloniale Befreiung wichtigen Konzept der Entkoppelung wird ein semiotischer Modus, nämlich der der Umdeutung von Bedeutung, sichtbar: Zeichen der Moderne soll eben nicht mehr nur die Aufklärung, sondern Werke des dekolonialen Umsturzes werden (ebd.: 53f.). Auch an Barthes Werk selbst zeigt sich, dass die Semiotik zwar nicht per se eine antikoloniale Methode ist (er hat vielfältigste spezifisch französische Themen analysiert), aber durchaus für solche Zwecke verwendet werden kann. Berühmt geworden ist seine Analyse des französischen Schwarzen Kindersoldaten in Paris Match, um den spezifischen Mythos der französischen Imperialität zu zeigen (vgl. Barthes 2012 [1957]: 260f.).

Ich will auf den besonderen transdisziplinären Charakter der Methode verweisen: Mit ihr kann ein Phänomen aus unterschiedlichsten disziplinären Blickwinkeln zugleich betrachtet werden. Zuletzt muss ich zugeben, dass mein interpretatorischer Bias natürlich dahin geht, dem ZPS die Aufrechterhaltung der „westlichen“ Überlegenheit nachzuweisen. Es gilt also, wirklich darauf aufzupassen, auch Brüche zu erkennen im Okzidentalismuskurs zu erkennen, wenn sie da sind!

Zur Vorbereitung und zur Triangulierung meiner semiotischen Analyse habe ich außerdem eine Inhaltsanalyse zentraler Texte zum Selbstverständnis des ZPS durchgeführt. Eine Inhaltsanalyse wird anderen Erhebungsmethoden oft vorgelagert (Deutschmann 2013: 94). Ich gehe ebenso vor. Eine Inhaltsanalyse kann neben dem manifesten Textinhalt auch latente Botschaften herausarbeiten sowie den jeweiligen Text kontextualisieren (ebd.: 95). Dabei halte ich mich an die für die Inhaltsanalyse charakteristische strikte Regelgebundenheit bzw. Systematik der Analyse (ebd.: 96f.). Ich habe mit den Texten durchaus hypothesengenerierend ge-

arbeitet, aber hatte bei der Kodierung meine Forschungsfrage im Hinterkopf, weil eine theoriegeleitete Inhaltsanalyse ihre jeweiligen Ergebnisse nach der Analyse mit der Forschungsfrage in Bezug bringen sollte (ebd.: 97).

Meine Inhaltsanalyse entspricht einer thematischen Analyse (ebd.: 98ff.), da es mir darum geht, erst einmal einen tragfähigen Bezug zwischen meiner Forschungsfrage und den Texten herzustellen. Oft wird diese Analysemethode noch nicht einmal als solche benannt und die Grenzen hin zu narrativer bzw. Diskursanalyse sind auch in meinem Fall fließend (ebd.).

Auch wenn auch die Inhaltsanalyse von meiner subjektiven Erkenntnisposition geprägt ist, hat sie es mir mit ihrer Rigidität ermöglicht, die semiotische Analyse insofern zu triangulieren, indem sie manche Lesarten der Aktion wahrscheinlicher macht als andere. Sie stellt außerdem insofern die perfekte Ergänzung zur Semiotik dar, als sie nicht die Form zum Analysegegenstand hat, sondern eben den Inhalt. Ich entkomme so bis zu einem bestimmten Grad dem methodischen Problem des Unterschieds zwischen *Mythenleser_in* und *Mytholog_in* (s. o.).

II.5.2. Beschreibung des Primärmaterials

Als Sample habe ich programmatische Texte des ZPS ausgewählt. In einer Inhaltsanalyse habe ich sie auf okzidentalistische und orientalistischen Inhalt, aber auch nach Brüchen untersucht (s. III.1.): Wie dekonstruieren die Texte „westliche Überlegenheit“? Ausgangspunkt für die Untersuchung war das auf der Website des ZPS veröffentlichte Selbstverständnis (ZPS 2016a)⁷. Es ist der aktuellste von mir untersuchten Texte ist und verweist auf alle anderen. Besonders relevant ist er, weil in ihm auf Kritik am ZPS Bezug genommen wird. Der zweite Text heißt „Aggressiver Humanismus“ (Ruch 2014[2013]) und kann als zentrale ideologische Grundlage der Arbeit des ZPS gelten. In ihm werden der „aggressive Humanismus“ als Konzept und „politische Schönheit“ als Ziel von Aktionskunst dargelegt und zentrale politische Problemstellungen der Gegenwart aus Sicht von Philipp Ruch, dem künstlerischen Leiter des ZPS, erklärt.

„Aggressiver Humanismus“ wurde als wissenschaftlicher Text veröffentlicht (in Bierdel/Lakitsch 2013) und es stellt sich die Frage, inwiefern seine Wissenschaftlichkeit ihn als empirisches Material disqualifiziert. Ich glaube, dass wissenschaftliche Texte durchaus empirisches Material darstellen können, da Wissenschaftlichkeit entgegen einem „westlichen“ Paradigma nicht mit Wahrheit gleichzusetzen ist. Der Text wirkt für mich nach meiner Analy-

⁷ Der von mir analysierte Text zum Selbstverständnis ist auf der Website nicht mehr direkt abrufbar, aber über die in der Bibliographie angegebene URL erreichbar.

se eher wie ein künstlerischer Text.

Ein dem Text „Aggressiver Humanismus“ ähnlicher ist der ebenfalls im Selbstverständnis referenzierte Text „Manifest für Menschenrechte“ (ZPS 2014), der aber um einiges prägnanter und reißerischer ist als der eher wissenschaftlich anmutende Text „Aggressiver Humanismus“. Noch genauer auf das Theaterverständnis bzw. das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit geht der im Theaterkritikblog „Nachtkritik“ erschienene Text „Wir haben das Theater um nicht an der Wirklichkeit zugrunde zu gehen.“ (Ruch 2015) ein.

Eine Schwierigkeit stellt die Tatsache dar, dass einige der ausgewählten Texte eindeutig Philipp Ruch als künstlerischem Leiter und nicht dem Kollektiv ZPS als Ganzem zuzuordnen sind (Ruch 2014[2013], Ruch 2015). Ich gehe dennoch in meiner Arbeit der Einfachheit halber davon aus, dass es sich bei den Inhalten der Texte um Annahmen handelt, die das Kollektiv grundsätzlich teilt, und gebrauche Ruch als Autor bzw. das ZPS als kollektiver Urheber synonym.

Ich lese die programmatischen Texte als ernsthafte Einlassungen des ZPS jenseits ihrer Kunst, die als „Verpackungsbeilage“ bei jeder Aktion der Gruppe mitgelesen werden können. Die analysierten Texte stehen für mich als Manifeste an der Grenze zwischen Kunst und inhaltlicher Aussage.

„Flüchtlinge fressen“ habe ich aus zahlreichen Aktionen bzw. Kunstwerken des ZPS der letzten Jahre als Beispiel für eine semiotische Analyse ausgewählt. Weil sich die Kunstwerke des ZPS in vielen Punkten ähneln, reicht es, sich ein Kunstwerk ganz genau anzusehen. Jedes der Kunstwerke stellt aus Sicht des ZPS einen Akt „moralischer Schönheit“ dar, der Druck ausüben soll auf die Politik, der aber gleichzeitig auch eine Art politischer Utopie ist (Beispiele: „Erster Europäischer Mauerfall“: Grenzzaun aufschneiden/auflösen, „Die Toten kommen“: würdiges Begräbnis für ertrunkene Geflüchtete auf dem Mittelmeer, „Flüchtlinge fressen“: Flugrichtlinie abschaffen, die Beförderung von Menschen ohne Visa bestraft, „Die Jean-Monnet-Brücke“: eine Brücke nach Europa bauen). Wichtigste Gemeinsamkeit der Kunstwerke scheint aber (auch nach Angaben des ZPS, vgl. Ruch 2015) das Ziel zu sein, Menschenleben zu retten. Alle Aktionen seit 2014 beschäftigen sich darüber hinaus thematisch mit der EU-Grenzpolitik und dem Sterben von Geflüchteten auf dem Weg nach Europa.

II.5.3. Konkretes Analyseverfahren

Ich habe die oben erwähnten Texte zum Selbstverständnis des ZPS einer thematischen Inhaltsanalyse unterzogen, bei der ich die Texte zunächst mehrmals gelesen habe, um mit ihnen ver-

traut zu werden, und dann auf meine Forschungsfrage hin deduktiv kodiert habe. Die Sinn-einheiten waren dabei einzelne in Ausnahmefällen auch mehrere Sätze. Anschließend habe ich diese Codes zu größeren Themen zusammengefasst bzw. neuen Themen zugeordnet (vgl. Deutschmann 2013: 99ff.). Ich habe das Material in der Folge kritisch durchgesehen und komme so zu Ergebnissen. Im Kontext dieser kritischen Durchsicht habe ich für jedes Argument jeweils prägnante Zitate gefunden, die sich nun im fertigen Text wiederfinden (vgl. ebd.).

Schon während der Textanalyse habe ich die gleichen Textstellen teilweise doppelt kodiert und diese wiederum mehrfach unterschiedlichen Themen zugeordnet. So wollte ich eine größtmögliche Offenheit und Vielschichtigkeit meiner Analyse gewährleisten. Allerdings kamen bestimmte Textstellen dadurch überproportional häufig in meiner Analyse vor und die doppelte Kodierung bedeutete oft auch doppelt so viel Analyseaufwand, der im Nachhinein betrachtet vielleicht nicht notwendig gewesen wäre. Oft waren die doppelten Codes die, die auch besondere Relevanz für meine Analyse hatten, aber längst nicht immer. Eine ähnliche Analyse hat sich deswegen unter mehreren Themengebieten wiederholt. Jede doppelte Analyse ist aber auch eine Form der Sättigung und damit Absicherung der Ergebnisse, wenn ich z. B. das gleiche Zitat unter verschiedenen Themen immer auf dieselbe Weise analysiere.

Eine weitere Schwierigkeit bei der Analyse war, die von mir empirisch gefundenen Themen und die Forschungsfrage zugleich zu analysieren und Verbindungen zu schaffen. So kam es vor, dass ich bei meiner Analyse Aussagen zu einem bestimmten Thema treffen konnte, aber dies nicht direkt auf die Forschungsfrage bezogen war.

Noch auf eine andere Art habe ich mehr Aufwand als nötig betrieben: Anstatt vor der Analyse der aus der Inhaltsanalyse generierten Themen einen Überblick über alle vorhandenen Themen zu erstellen und so ähnliche Themen und Analysen zusammenzufassen, habe ich zunächst alle händisch zu den Codes gemachten Notizen, die nach Themen sortiert waren, abgetippt.

Durch die Inhaltsanalyse bekamen meine Beschreibungen des ZPS eine überraschende empirische, besonders solide Fundierung, die es mir ermöglichte, die Künstler_innengruppe schon in ihrer Beschreibung kritisch zu beleuchten, was ich zunächst nicht vorhatte.

Eine spannende Frage ist, wie induktiv bzw. wie deduktiv ich die Inhaltsanalyse vorgenommen habe: Die Codes habe ich zumindest inspiriert von der Forschungsfrage vergeben, danach aber alle Codes als solche analysiert und sehr induktiv Themen zugeordnet, die zunächst nichts mit meinen vorher aufgestellten Hypothesen zu tun hatten. Erst in der kritischen

Durchsicht des so erstellten Materials nahm ich meine eher deduktive Arbeitsweise wieder auf und verband die Themen mit den Hypothesen, aber nicht ohne Raum für neue Ergebnisse zu lassen.

Für die semiotische Analyse habe ich das Kunstwerk zuerst erfasst und in Einzelteile gegliedert. Dann habe ich im Kleinen begonnen, diese Einzelteile zu analysieren, bevor ich mich wieder zum großen Rahmen des Gesamtnarrativs hinbewegt habe. Ich nehme diese Einzelteile aus dem Gesamttext heraus und analysiere sie als eigenständige Texte (jeweils mit eigener Genreanalyse, narrativer und semiotischer Textanalyse), um sie später mit anderen narrativen Ereignissen in Verbindung zu setzen (vgl. Thwaites et. al. 1994: 122f.). Für das bessere Verständnis der Aktion habe ich eine chronologische Auflistung der Geschehnisse erarbeitet und bin dann direkt zur narrativen Analyse der einzelnen Elemente übergegangen.

Innerhalb eines narrativen Elements habe ich exemplarische Bilder ausgewählt. Diese Auswahl analysierte ich als semiotische Texte: Wofür stehen die einzelnen Bildelemente? Welche Mythen liegen dem Bild zugrunde? Welche Funktion übernehmen sie im Gesamtnarrativ? Eine Genreanalyse der einzelnen narrativen Elemente habe ich nur in Ausnahmefällen durchgeführt (z. B. beim Aktionsvideo: die Form der Arena).

Dieses Vorgehen war gut, weil ich so zunächst alle einzelnen Elemente genau zu verstehen lernte, bevor ich mir ein Urteil über das Gesamtnarrativ erlaubte. Würde ich noch einmal beginnen, würde ich mir doch erst einen groben Überblick darüber verschaffen, was die einzelnen narrativen Elemente bedeuten könnten, um mich nicht zu schnell in Details zu verlieren. Die von mir beschrittene Analyserichtung bedeutete mehr Gründlichkeit, aber auch mehr Arbeit, weil viele schon erforschte Details der einzelnen narrativen Analysen unberücksichtigt bleiben mussten.

Des Öfteren wird die Aktion „Flüchtlinge Fressen“ mit der Aktion „Ausländer raus“ von Christoph Schlingensief (2000) verglichen (z. B. Kühl 2016). Sie wird als eindeutiges Zitat der früheren Aktion gelesen, womit sich „Flüchtlinge Fressen“ in besonderem Maße für eine in einer kulturwissenschaftlichen Analyse üblichen „Genreanalyse“ anbietet (vgl. Thwaites et.al. 1994: 94ff.). Dabei ging es mir vor allem darum, herauszufinden, ob sich die Kunstwerke in ihrer Funktionsweise ähneln. Ich mache aber auch ganz unterschiedliche Formen der politischen Aktionskunst zum Thema, um die Arbeit des ZPS zu kontrastieren.

Neben den narrativen Elementen hat ein Narrativ (oder ein Theaterstück wie „Flüchtlinge Fressen“) auch noch Charaktere, eine Art Ziel bzw. Höhepunkt sowie ein Ende, das besonders überzeugende mythologische Kraft (im semiotischen Sinne) entwickeln kann (ebd.:

115, 122ff.). Außerdem gibt es oft eine explizite oder implizite Erzählperspektive. Wer ist beim ZPS der_die Erzähler_in? Wer ist das Publikum? Was ist die Erzählperspektive (ebd.: 118, 127)? Narrative folgen im fiktionalen wie im dokumentarischen Setting einer gewissen Erzählstruktur, die ich ebenfalls an „Flüchtlinge Fressen“ herausgearbeitet habe. Grob handelt es sich dabei klassischerweise um eine Bewegung von einem Gleichgewicht, das gestört wird, hin zu einem anderen Gleichgewicht (dem Ende, ebd.: 119).

Ich lese die Aktion des ZPS als ein „ganz normales“ Theaterstück mit verschiedenen Akten. Nur so bekommen die vielen Bilder im weitesten Sinne die für meine Analyse notwendige Textform der Aktion. Das Theaterstück ist Repräsentation, während eine politische Aktion dies eben nicht ist. Jenseits von konkreten Bildern geht es mir auch um abstrakte Bilder, Symboliken, die durch die Aktion entstehen. Inwiefern erhalten diese die Überlegenheit des „Westens“ aufrecht? Wofür steht es, wenn ich mich überhaupt dazu entschieße, Videos von syrischen Familien zu machen oder Tigerkäfige in Berlin aufzustellen?

Ganze Narrative werden dabei ebenso gelesen wie einzelne narrative Elemente, weswegen hier auch dominante, oppositionelle und verhandelte Lesarten nebeneinander gestellt und analysiert werden können (Thwaites et. al 1994: 129). Indem ich die einzelnen Elemente zum Schluss zusammenfasse, habe ich verschiedene Lesarten des gesamten Theaterstücks herausgearbeitet.

Nach der Analyse der Aktion „Flüchtlinge fressen“ stelle ich einen gewissen methodischen Anarchismus fest: Nicht jede der oben skizzierten Analysemethoden eignet sich für jedes narrative Element gleich gut, z. B. ist „die Arena“ deutlich mehr mit semiotischen Zeichen überladen, deren Bedeutungen analysiert werden können, als Videos aus dem Bundestag, wo eher eine narrative Analyse im Vordergrund stand.

III. Das Zentrum für Politische Schönheit und die Aktion „Flüchtlinge Fressen“

III.1. Inhaltsanalyse zentraler programmatischer Texte

Ich lese die programmatischen Texte als inhaltlich ernst gemeinte Texte und nicht als Teil einer Inszenierung oder Aufführung und auch nicht ironisch. Als solche gibt es in ihnen keine Brüche in der „westlichen“ Überlegenheit, sondern sie reproduzieren nur okzidentalistische Diskurse. Zum Schluss der Arbeit werde ich diese explizit ernste Lesart der Texte mit der Kunstaktion vergleichen. Da die Analyse des Selbstverständnisses auf der Inhaltsanalyse beruht, kann ich auch das Kunstverständnis und die Beschreibung als Triangulierung für die Analyse der Aktion „Flüchtlinge fressen“ verwenden.

Zuerst stelle ich in diesem Kapitel das ZPS anhand der eigenen programmatischen Texte vor. Ich gebe Hinweise darauf, dass das ZPS eine spezifisch elitäre Gruppe ist und warum. Danach versuche ich zu ergründen, was genau eigentlich die Gesellschaftskritik ist, die das ZPS äußert. Nachdem dies geschehen ist, beschäftige ich mich jenseits des ZPS als Künstler_innengruppe mit den Texten, die auf viele Arten orientalistische Inhalte haben.

III.1.1. Vorstellung des Zentrums für Politische Schönheit

Das ZPS macht politische Aktionskunst und behauptet selbst, dass sie keine Aktivisten (sic!) sind (ZPS 2016a). Das ZPS dazu: „Im Angesicht der mit den Aktionen verbundenen Arbeit, Sorgfalt, Vorproduktionsphasen und Ausgefeiltheit ist das Etikett ‚Aktivisten‘ schlicht beleidigend (ZPS 2016a).“ Stattdessen soll gezeigt werden, wie politische Aktionskunst die Gesellschaft verändern kann: „[D]ie Langzeitwirkung unserer Aktionen dürfte davon künden, dass wir der Kunst eher zur Ehre gereichen und ihr zu neuem Recht verhelfen, die Gesellschaft zu verändern (Ruch 2015).“ Der Kunst wird dabei folgende Rolle zugewiesen: „Kunst und Theater bilden unserer Meinung nach die fünfte Gewalt im Staate (ZPS 2016a).“ Das heißt, politische Aktionskunst ist gewissermaßen Teil der Herrschaftsausübung, sie hat für das ZPS überaus viel Einfluss: Im Grunde hält sich das ZPS für eine Gruppe, die echten Einfluss auf die Wirklichkeit hat.

Das ZPS sieht Aktionskunst als eine Art Experiment, das, wenn es schiefgeht, als Kunst straffrei bleibt (Ruch 2014 [2013]). „Die Findigkeit und Umtriebigkeit, neuen und überraschenden Widerstand zu konzipieren (ebd.)“, sind Eigenschaften, die das ZPS bei seinen Vorbildern (und an sich selbst?) besonders bewundert. Ziel dieses Experiments ist es, herauszufinden, inwiefern die Gesellschaft krank ist oder nicht: „Aktionskunst operiert auf einem

Gebiet, das unseren sozialen Gesundheitszustand indiziert (Ruch 2015).“ In diesem Sinne soll Theater ein „Forum zur gesellschaftlichen Spiegelung“ schaffen (ZPS 2016a). Die Gesellschaft soll sich in den Aktionen des ZPS selbst erkennen und diskutieren. Das impliziert freilich, dass die Gesellschaft einmal gesund war. Aber wie sieht eine gesunde Gesellschaft aus? Konfliktlos? Harmonisch? Friedlich? Oder konfliktvoll und gerade daher demokratisch?

Ziel politischer Aktionskunst und des ZPS ist es auf interventionistische Art und Weise „die Gesellschaft zu retten“ (Ruch 2014 [2013]). Die politische Aktionskunst hat auch das Potential dazu: Denn in der Kunst werden „Denk- und Handlungsverbote [...] aufgelöst (ebd.)“, um Politik zu machen. „Wir“ besitzen danach bereits heute die Möglichkeit, dieses Ziel zu erreichen: „Zukünftige Generationen werden nicht verstehen, weshalb wir alle die Mittel besaßen, Krieg, Hinrichtung, Vergewaltigung und Hunger zu stoppen, sie aber nicht einsetzten (ebd.)“. Das ZPS sieht sich als „eine Sturmtruppe zur Errichtung moralischer Schönheit, politischer Poesie und menschlicher Großgesinntheit (ZPS 2016b)“.

Die Kunst des ZPS findet fast immer im öffentlichen Raum statt. Dies bedeutet beim ZPS aber nicht einfach nur, dass die Kunst dort stattfindet, sondern viel mehr: Durch eine beispiellose Auflösung des Zuschauendenraums passiert es nach eigener Aussage, dass „Bühnen, Redeskripts und Auftritte [...] in der Regel von der Gesellschaft selbst organisiert“ (ZPS 2016a) werden. Ich stelle mir dabei die Frage, inwieweit das ZPS diese Bühne nicht doch plant.

Indem das ZPS den Zuschauerraum auflöst und die Gesellschaft als Theater wahrnimmt, versucht das ZPS, den eigenen Geltungsbereich (von Theater/der eigenen Aktionen) zu universalisieren, also eine absolute Gültigkeit für die eigene Wahrheit zu erlangen. Die Prämissen des ZPS gelten scheinbar überall, dabei ist das ein europäisch-„westlich“-Weißmännliches „Überall“. Ich glaube, dass es nur für Zuschauer_innen im „Westen“ relevant und verständlich ist. Die Frage ist, ob dies allein schon ein Eurozentrismus ist oder nicht und ob das ZPS selbst explizit nur diese Zielgruppe ansprechen will.

Hinter der Arbeit des ZPS steckt (nach eigenen Angaben) akribische Vorbereitung (ZPS 2016a). Dabei ist jegliche Partizipation (in Form von Anregungen etc.) unerwünscht (vgl. ebd.). Das ZPS macht also Konzeptkunst, die Kunst entsteht am Reißbrett, alles ist geplant. Zu diesem Konzept gehört es auch, dass es um den eigentlichen Inhalt der Kunst keine Kontroverse gibt: „Der Erste Europäische Mauerfall etwa war in seiner konzeptuellen Anlage noch nicht einmal eine kontroverse Aktion (Ruch 2015).“

Die Aktionen des ZPS sind Großproduktionen, die viel Geld brauchen, weswegen das

ZPS an verschiedenen Stellen um Geld von seinen Rezipient_innen wirbt (auch in der Aktion „Flüchtlinge Fressen“): „Das vordringlichste Problem sind immer die finanziellen Mittel, um Großproduktionen, die die meisten Menschen begeistern, überhaupt aus der Taufe zu heben. Deshalb bitten wir Sie: fördern Sie uns jetzt, hier und heute! (ZPS 2016a)“. Neben regelmäßigen und unregelmäßigen Spenden wirbt das ZPS auch während der Aktionen über Crowdfunding Geld ein (so auch bei „Flüchtlinge fressen“). Ich vermute auch, dass das ZPS Kunstsubventionen von öffentlichen Trägern bekommt, kann dies allerdings nicht belegen.

Wären schon die Produktionsbedingungen der Aktionen des ZPS okzidentalismuskritisch, würde dies meines Erachtens anders aussehen: z. B. in einer Zusammenarbeit von Stadttheatern im „Westen“ und im Globalen Süden mit gemeinsamen Produktionen oder mit rassialisierten „Anderen“ in Deutschland wie der Refugee-Protest-Bewegung. Auch diese Formen haben alle ihre Schwächen, aber Crowdfunding-Kampagnen mit dem Elend der „Anderen“ zu starten, ist zu allem sicher die schlechtere Alternative. In der Analyse von „Flüchtlinge fressen“ werde ich untersuchen, ob dies tatsächlich der Fall ist.

III.1.2. Das ZPS als elitäre Gruppe

Dass das ZPS eine elitäre Gruppe ist, zeigt sich in den programmatischen Texten auf unterschiedliche Weisen: daran, wie das ZPS sich als radikal inszeniert, daran, wie es jedwede Kritik an sich abprallen lässt, daran welche interne Organisationsstruktur es hat, und daran welche Partizipationsmöglichkeiten es in der Kunst des ZPS gibt.

Erfolg mit Kunst hat nach Meinung von Ruch nur das ZPS, und zwar indem es versucht, „Rechtslücken zu schließen und Widersprüche wie die neuen EU-Außenmauern zur Detonation zu bringen (Ruch 2015)“. Das Selbstbild des ZPS ist dabei ausschließlich eine Erfolgsgeschichte und verschreibt sich z. B. der „Überwindung metaphysischer und physikalischer Grenzen“ (ZPS 2016a). Das zeigt, wie es sich selbst als radikal inszeniert.

Das ZPS prangert bei allen anderen „geradezu steinzeitliche Selbstbezogenheit“ (Ruch 2014 [2013]) an, ist aber dabei selbst offenbar extrem selbstbezogen, da es in egozentrischer Weise bewertet, wer scheitert (nämlich alle anderen) und wer nicht. Was (der eigene) Erfolg ist, wird am Scheitern der Anderen (hier: „westliche“ Andere) definiert: „Keine [Menschenrechts-]Organisation ist auf die Idee gekommen, Rettungsinseln für die Flüchtlinge auf dem Mittelmeer zu bauen (ZPS 2014).“ Dies ist wohl eine Idee des ZPS und wird 2015 in „die Brücke“ tatsächlich umgesetzt (ZPS 2016 [2015]b).

Das ZPS geht davon aus, dass Kunst alles darf, auch Gesetze brechen, solange es

Kunst bleibt. Dabei beruft sich das ZPS auf die Kunstfreiheit: „Die Kunst ist völlig frei. Diese Freiheit geht weit über das hinaus, was in einem legalistischen Sinne darunter gefasst wird (Ruch 2015)“, was bedeutet, dass „Kunstwerke alles sagen und tun dürfen, was der Künstler für sinnvoll erachtet (ebd.)“. Das schafft das Bild, dass das, was das ZPS macht, illegal ist, und damit besonders radikal, obwohl das ZPS nichts macht, was es nicht darf: „Nicht zuletzt aus der politischen Bedrohungslage durch künstlerisches Handeln, sagte man den Künstlern eine Nähe zum Verbrechen nach (Ruch 2014 [2013]).“ Spannend ist aber, dass die Kunst im gleichen Atemzug als politische Aktion und eben nicht als Kunst gerechtfertigt wird: „Nun, manchmal sind illegale Maßnahmen notwendig, um die Menschheit zu schützen. Es ist für Widerstand eher atypisch, dass er gesetzlich abgesichert ist (Ruch 2015)“. Das ZPS inszeniert sich also so, als würde es mit seiner Kunst aktivistisch handeln und dabei ein hohes Risiko eingehen, es umhüllt sich mit einer Aura von Gefahr.

Wolfgang Ullrich bezeichnet das Berufen des ZPS auf die Kunstfreiheit als „autoritären Gestus“, gerade weil es impliziert, für das, was man tut, den Kunststatus in Anspruch zu nehmen (Ullrich 2015). Es sei für die Demokratie problematisch, etwas eigenmächtig als Kunst zu deklarieren, weil es Hierarchien im Verstehen schaffe, denn „[s]o kann jedem, der sich gegen das ‚Kunstwerk‘ ausspricht, unterstellt werden, es nur nicht zu verstehen (ebd.)“. Ullrich zufolge hat das auch mit der Idealisierung der Künstler_innen (nicht nur des ZPS) als Innovator_innen zu tun, mit der beim Publikum ein gewisser Hörigkeitsgestus einhergehe. „Wer das ausnützt, indem er/sie das, was er/sie macht, eigenmächtig zur Kunst erklärt, nützt diese Autoritätshörigkeit aus (ebd.)“. Als anti-elitäre Alternative solle sich auf die Meinungsfreiheit berufen werden statt auf die der Kunst (ebd.).

Das ZPS will diese Freiheit dafür verwendet wissen, Menschenleben zu retten, was eine Provokation sei, die keine Kunst bisher gewagt habe (Ruch 2015), und der Kampf um Menschenrechte wird als „lebensgefährlich“ bezeichnet (Ruch 2014 [2013]).

Das Ziel, Menschenleben zu retten, ist an sich aber in keiner Weise radikal. Jede_r kann einen Menschen vor dem Ertrinken retten, erst vor dem Hintergrund politischer Machtverhältnisse kann dies zu einer Handlung werden, die als ziviler Ungehorsam bezeichnet werden kann. Aber dieses Risiko geht das ZPS nicht ein: Wenn, hier greife ich vor, das Flugzeug in „Flüchtlinge Fressen“ am Ende wegen der Airline oder des Innenministeriums nicht fliegen darf, fügt sich das ZPS dieser Anordnung und sucht nicht etwa nach anderen Wegen, Menschen nach Deutschland zu bringen. Auch davor hat es keinerlei Gesetzesbruch begangen, sondern nur ein Flugzeug gechartert.

Eine weitere Art, wie das ZPS sich als radikal zu inszenieren versucht, findet sich in der Beschreibung der eigenen Kunst: „Gerade das ZPS, das sich der Überwindung metaphysischer und physikalischer Grenzen verschreibt, ist eine willkommene Projektionsfläche für medialen Kleingeist im Dienste konventioneller Definitionsgewohnheiten (ebd.).“ Das ZPS verwendet die Behauptung, dass es Kategorien überwindet, dafür, die Qualität der eigenen Kunst zu behaupten (vgl. ebd.). Den Kunstbegriff zu erweitern, trägt beim ZPS ebenfalls zur Inszenierung des Radikalen bei: „Wir verfolgen einen erweiterten Theater- und damit auch Kunstbegriff: Kunst muss weh tun, reizen und Widerstand leisten (ebd.).“ Das ZPS beweist aber an keiner Stelle in seinen programmatischen Texten, dass und wie es das tut. Auf jeden Fall aber ist die Behauptung, dass die eigene Kunst gut ist, eine sehr elitäre (s. o. Ullrich dazu).

Auch daran, dass das ZPS jede Kritik an sich abprallen lässt, zeigt, dass es eine elitäre Gruppe ist. Dabei wird das ZPS teils beleidigend: Wer etwas an der Kunst des ZPS nicht versteht, ist einfach dumm. „Einer Vielzahl von Journalisten und Rezipienten fällt es schwer, unseren Prämissen auch nur ansatzweise zu folgen (ZPS 2016a).“ Damit macht es sich und seine Kunst unangreifbar.⁸ Es liegt also nie an der Kunst des ZPS selbst, dass Menschen etwas nicht verstehen. Zwar hält das ZPS es auch für „schwierig und wenig ratsam, die eigenen Werke zu erklären oder zu definieren“ (ebd.), aber im Grunde sei doch alles ganz einfach: „Nimmt man unser Selbstverständnis einmal ernst und lässt sich darauf ein, verwandeln sich vermeintliche Widersprüche und Unklarheiten in treffende Bezeichnungen und Missverständnisse in Selbstverständlichkeiten (ebd.).“ Dieser Satz funktioniert wie eine universelle Entschuldigung, denn so enthebt sich das ZPS jeglicher Verantwortung für die eigene Kunst.

Intern ist das ZPS streng hierarchisch organisiert. Philipp Ruch ist der künstlerische Leiter der Gruppe und vertritt sie größtenteils nach außen. Die Arbeit wirkt wie auf ihn zugeschnitten. Die Möglichkeiten zur Partizipation beim ZPS sind extrem begrenzt: Jegliche Anregungen und Ideen werden abgewiesen. Das ZPS weiß genau, was es tun will, und erweist sich dahingehend als nicht besonders zugänglich (vgl. ZPS 2016a). Auch ich durfte den Elitismus des ZPS erfahren: Ich habe um Interviews für diese Masterarbeit angefragt und bekam zur Antwort, Interviews würden erst bei einer Dissertation gegeben.

Meine These aufgrund dieser Befunde, dass sich das ZPS zu Held_innen seiner eigenen Stücke macht. Im folgenden versuche ich zu ergründen, was eigentlich genau die Gesell-

⁸ Siehe oben Ullrich dazu. Ich lese die Unmöglichkeit des Verstehens hier als fehlende Kritikfähigkeit am Selbst, während Ullrich (2015) es als Zeichen eines spezifisch autoritären Gestus sieht. Beide Lesarten sind denke ich richtig.

schaftskritik ist, die das ZPS äußert.

III.1.3. Die Gesellschaftskritik des ZPS

Die Gesellschaftsanalyse des ZPS beschränkt sich, zumindest in seinem Selbstverständnis, darauf, dass Gesetze für die Menschen da sind und die Gesellschaft verbessern. Dahinter steckt eine gewisse Staatsgläubigkeit. Gesetze können aber auch falsch sein: „Es kommt aber vor, dass Gesetze Menschenleben gefährden und die Gesellschaft schlechter machen (Ruch 2015).“ Die Gegner_innen des ZPS sind allesamt staatlich, z. B. BKA, Bundespolizei, Interpol (ebd., Konzerne werden nicht genannt).

Ziel des ZPS ist es, „Fehler in der Rechtsordnung“ Deutschlands zu beseitigen (ebd.). Grundsätzlich ist aber die Ordnung bzw. Demokratie in Deutschland gewahrt. Die fehlerhafte Rechtsordnung erlaubt es dem ZPS, vermeintlich illegale Handlungen zu begehen (ebd.). Niemals würde das ZPS Deutschland aber ein „Unrechtsregime“ bzw. eine „Diktatur“ nennen, wie es das z. B. bei Saudi-Arabien tut (ebd.). Für das ZPS ist der „Westen“ einfach überlegen.

Die Gesellschaftskritik bzw. -analyse ist fast ausschließlich auf Deutschland als Staat und als Teil der EU fixiert. Als Gesellschaftsanalyse einer politischen Aktionskunstgruppe erscheint mir außerdem die Tatsache, dass es Gesetzeslücken gibt, sehr wenig aussagekräftig und wenig tiefgehend zu sein.

An anderer Stelle werden Politik und Öffentlichkeit fast synonym verwendet (Ruch 2014 [2013]). Es entsteht eine seltsam unbestimmbare Sphäre, gegen die sich die Kritik des ZPS richtet, die auch (Weiß-deutsche?) Zivilgesellschaft und Medien umfasst. Das ZPS vertritt also einen Herrschaftsbegriff, der gleich Staat, Öffentlichkeit, Regierung ist und nicht etwa dem Patriarchat, Rassismus oder Kolonialismus entspricht, die im ganz fundamentalen Sinne Menschenrechtsverletzungen sind. Die Aufteilung in öffentliche und private Sphäre ist schon eine patriarchale, was zeigt, dass Strukturen nicht gänzlich staatsvermittelt sind. Eine Kritik an dieser letztlich unbestimmbaren Sphäre ist auch insofern problematisch, als das ZPS selbst Teil dieser Sphäre ist bzw. durch seine Aktionen wird.

Ziel von politischer Aktionskunst ist es dem ZPS zufolge, „Menschenleben zu retten“ (Ruch 2015). Damit positioniert es dieses Ziel eindeutig im Politischen. Dabei kann es sich aber auch um humanitäre Missionen handeln. Engagement für die Menschenrechte und Humanitarismus werden beim ZPS quasi bedeutungsgleich miteinander vermischt. Die Begriffe ähneln sich, meinen aber keineswegs das Gleiche: Während Menschen, die in Elend leben (und die das ZPS am liebsten „retten“ will, s. o.), am ehesten nach einer humanitären Inter-

vention verlangen, tun das Menschenrechte per se noch nicht. Gleichzeitig ist „Elend“ aber auch nicht per se eine Menschenrechtsverletzung und hat nicht direkt etwas mit dem politischen Widerstand zu tun, der angeblich in so große Gefahr bringt. Elend zu lindern ist eine primär humanitäre Angelegenheit, das andere eine primär politische. Natürlich berühren sich beide Kategorien an vielen Stellen: Denn natürlich ist z. B. das Engagement von europäischen sozialen Bewegungen auf griechischen Inseln im Rahmen einer „no border“-Bewegung auch damit beschäftigt, Menschen einfach nur am Leben zu erhalten. Gerade die enge Verbundenheit gesellschaftlicher Sphären zeigt aber, wie wichtig es ist, die Begriffe sauber voneinander zu trennen. Das ZPS gibt dem Kampf um Menschenrechte den Anstrich des Politischen und nimmt ihm jeden humanitären Aspekt. Dabei geht es eigentlich um europäische Humanität bzw. Zivilisation und nicht um Humanismus als philosophische Strömung (vgl. Ruch 2014 [2013]). Beim „Aggressiven Humanismus“ geht es also um die Aufrechterhaltung europäischer Zivilisation.

Darauf bezogen werden auch Opposition bzw. Widerstand und Menschenrechtskampf miteinander vermischt: „Der Kampf um Menschenrechte war zu allen Zeiten nur eines: lebensgefährlich. Die Geschwister Scholl wurden vom NS-Regime hingerichtet, weil sie sechs Flugblätter gegen Hitler verteilten. [...] Im Kongo verschleppt der Geheimdienst Menschenrechtler, die dann ‚versehentlich‘ sterben (ebd.)“. „Aggressiver Humanismus“ hat also auch nichts mit Widerstand zu tun. Einerseits berufen sich auch hegemoniale Kräfte in der Gesellschaft ständig auf die Menschenrechte. Das erkennt auch das ZPS selbst, wenn es im Rahmen von „Flüchtlinge fressen“ folgende Intention erläutert: „Wir wollen der Bundesregierung und der EU gerne helfen, auf den von ihr propagierten Weg der Menschlichkeit zurückzufinden“ (unbekanntes Mitglied des ZPS in Wahl 2016). Andererseits sind Humanitarismus und Retten eben keine Formen politischen Widerstands.

Was ist der Grund für diese schwammige Gesellschaftsanalyse? Eine Möglichkeit wäre, dass das ZPS bewusst versucht, den (vom ZPS selbst) imaginierten gesellschaftlichen „Konsens“ zu treffen. Es spricht in Allgemeinplätzen, also Aussagen, denen möglichst viele Menschen zustimmen können (z. B. von der Tatsache, dass Menschen nicht im Mittelmeer ertrinken sollen), um auch möglichst viele Menschen zu erreichen. Deswegen kümmert es sich nicht so sehr um die Exaktheit der inhaltlichen Zusammenhänge.

Die Texte erwecken allgemein den Eindruck als würde nicht aktiv über die getroffenen Aussagen im Verhältnis zum Kolonialismus nachgedacht. In den Okzidentalismuskurs als solchen scheinen die Texte nicht intervenieren zu wollen, also in Fragen der „westlichen“

Überlegenheit, die aus kolonialer, rassistischer und imperialer Gegenwart und Vergangenheit entstanden sind. Sie unternehmen als Texte nicht aktiv einen Versuch, mit den daraus entstandenen Kategorien (wie „wir“ – die „Anderen“, „zivilisiert“ – „unzivilisiert“ etc.) zu spielen. Die Texte verwenden diese Kategorien einfach.

Wenn aber das Theater des ZPS didaktisch sein soll (s. u.), dann frage ich mich, was es mir eigentlich beibringen möchte. Welche Gesellschaftskritik soll ich lernen? Das fragt sich auch Kastner (2016). Für ihn ist Ruch ein „einsamer Rufer in der Wüste der Orientierungslosen“, der „auf Strukturen abzielende[n] Begriffe[n] wie Kapitalismus, Sexismus oder – trotz flüchtlingspolitischen Fokus' (sic!) – Rassismus in seiner Analyse keine Rolle“ zuweist.

Eine andere Möglichkeit ist folgende: Die Texte wurden mit sehr viel Sorgfalt genau in dieser Weise geschrieben. So nehme ich die Texte als solche tatsächlich ernst. Innerhalb eines ausschließlich eurozentrischen Diskurses sind sie extrem kohärent: In diesem sind Humanität, Humanismus, Humanitarismus, Zivilisation, Menschenrechte und Europa nun einmal das Gleiche und es handelt sich keineswegs um Widersprüche. Choudry (2009) würde den Texten „colonial amnesia“ attestieren. Diese sei gerade bei progressiven linken Bewegungen verbreitet (Choudry 2010: 98), zu denen auch das ZPS gehört. Choudry meint bezogen auf kanadische linke Bewegungen: „There is little reflexivity on how colonial domination is reproduced through the knowledge which they base their concepts of social justice on and the roles they occupy.“ (ebd.: 99).

Dieses koloniale Vergessen bedeutet auch ein Vergessen der kolonisierten Minderheiten in Nationalstaaten des Nordens. Im Fall des ZPS, wären dies z. B. Schwarze Deutsche, türkische Gastarbeiter_innen, die einfach keinen Platz in der politischen Analyse finden, geschweige denn wirklich als Teil der eigenen Gesellschaft gesehen werden (vgl. Choudry 2010). Messerschmidt (2006: 1) gibt zu bedenken, dass gerade die koloniale Amnesie eine gute Begründung dafür ist, auch Deutschland (auf das sich das ZPS viel oder nur bezieht) als postkoloniale Gesellschaft zu sehen (gegen den Einwand, es habe keine besonders große Kolonialgeschichte).

Der nächste Abschnitt beschäftigt sich mit einem Aspekt der hier vorgestellten Gesellschaftsanalyse genauer, nämlich der Vorstellung einer Öffentlichkeit mit Bildungsauftrag.

III.1.4. Die Aktionen des ZPS als erzieherische Öffentlichkeit

Die Theateraktionen haben eine aufklärerisch-didaktische Zielrichtung, wenn es dem ZPS darum geht, „Selbsterkenntnis“ zu erzwingen (ZPS 2016a). Dabei kommt der medialen Öff-

fentlichkeit eine entscheidende Rolle zu: Die Medien werden vom ZPS dafür kritisiert, dass sie nicht (genug) über Menschenrechtsthemen veröffentlichen. Journalisten (sic!) hätten einen „Bildungsauftrag“ (ZPS 2014), aber „erstatten ihrer Gesellschaft keinen Bericht mehr (ebd.)“. Das klingt so, als seien Medien für das ZPS der Gerechtigkeit, der „Entdeckung von Wahrheit“, verpflichtet.

Wenn die Medien dafür kritisiert werden, sie würden zwar über einige wenige Tote im „Westen“ oder tote Gorillas aber nicht über Gestorbene außerhalb Europas berichten, bleibt das ZPS mit seiner Kritik sehr an der Oberfläche. Koloniale bzw. rassistische Gründe für diese Nachrichtenselektion werden nicht gesucht. Teilweise klingt es sogar ein bisschen verschwörungstheoretisch: „Den Medien mag es behagen oder nicht: Nachrichtenselektion ist die vornehmste Form der nationalen Erziehung (Ruch 2014 [2013]).“

Diese Nachrichtenselektion findet in einem okzidental Diskurs statt, in dem folgendes Bild der „westlichen“ Öffentlichkeit gezeichnet wird: „Während die Freiräume geschaffen, die Gesetze verabschiedet, die Druckereien, öffentlichen Plätze und Zeitungen vorhanden sind, fehlt eigentlich nur eines: die Menschenrechtler selbst (ebd.)“. Der Schluss liegt nahe, dass die „Anderen“ keine Pressefreiheit haben. Es wird eine freie Medienöffentlichkeit ohne Herrschaftsbeziehungen angenommen, in der ja im Prinzip alles gesagt werden könnte.

Berichterstattung sei auf aufklärerische Weise die „mündigste Form der Erziehung“ (ZPS 2014). Das Thema dieser Erziehung ist nicht nur eine neue Priorität für Menschenrechtsthemen, sondern auch eine Hierarchisierung dieser Wichtigkeit, über die das ZPS entscheidet. Dem ZPS geht es darum, „auf die wahren Probleme“ hinzuweisen:

Jenseits der Rettung von Menschenleben, jenseits der überbordenden Mutlosigkeit Deutschlands, jenseits der Illegalität aller Maßnahmen, schlagen über unseren Aktionen nicht selten ‚hässliche‘ Erkenntnisse zusammen, die wir im besten Falle ‚provizieren‘ konnten: Die Ignoranz der wahren Probleme. Beim ‚Ersten Europäischen Mauerfall‘ ist dies das Diskutieren über Berliner Lokalpolitik statt europäischer Rettungspolitik. Bei ‚Die Toten kommen‘ ist es das Diskutieren über die Grenze der Kunst statt über die Grenzen der EU und die Empörung über die zerstörte Reichstagswiese (übersät von Gräbern) statt über die Leichenberge an den Rändern des Kontinents (Ruch 2015).

Die Didaktik des ZPS hat also zum Ziel, auf eine irgendwie geartete wirkliche Wirklichkeit hinzuweisen. Da das ZPS behauptet, mit Aktionskunst den Gesundheitszustand der Gesellschaft zeigen zu wollen (Ruch 2015), bedeutet dieses Zitat, dass die Krankheit dieser Gesellschaft eigentlich darin besteht, sich den „falschen“ Themen zu widmen und über vorgeblich Banales zu diskutieren. Das ZPS weiß also, was die wahren Probleme sind, und stellt sich so außerhalb dieser Ignoranz für die wahren Probleme.

Indem das ZPS „Lärm, Sensation und Hysterie“ (ZPS 2014) für die Medienöffentlich-

keit herstellt, macht es sich aber zu einem Teil einer spezifisch okzidentalischen Medienöffentlichkeit. Es produziert im Grunde nur mehr Text, mehr Äußerungen innerhalb des Okzidentalismus und tut nichts gegen die Regeln des Diskurses selbst. Trotzdem stellt allein die Benennung von Nachrichtenselektion („westliche“ Menschen und Gorillas statt „andere“ Tote) einen Bruch mit der „westlichen“ Überlegenheit dar, allerdings aus einer eurozentrisch-okzidentalischen Öffentlichkeit heraus, die sich an solchen Bildern ergötzt. So ist es dann auch nicht überraschend, dass das ZPS immer wieder „Elendsbilder“ aus dem Globalen Süden verwendet, z. B. als Titelbild für einen eigenen Artikel (ZPS 2014) ein Bild von Abiyei, einem Flüchtlingslager in Darfur. Auch in seiner Kunst kommen immer wieder Bilder von kenternenden Schlauchbooten etc. vor. Die Forderung dahinter wäre es also dass in „westlichen“ Medien dauernd nur über Tote „anderswo“ berichtet wird und über Elend und Hunger, damit (von Weißen, „westlichen“ Subjekten) etwas dagegen getan wird. Eine andere Form der Berichterstattung über die nicht- „westlichen“ „Anderen“ oder über Europa steht für das ZPS überhaupt nicht zur Debatte.

Das, was Sensation sein kann, unterliegt dem Okzidentalismus bzw. einer okzidentalischen Text- und Bildpolitik, die festlegt, nach welchen Regeln Veröffentlichungen stattfinden können (Dietze 2009b). Dazu gehört es, „Elendsbilder“ der „Anderen“ zu reproduzieren. Dass das Wort Rassismus in keinem der Texte des ZPS auch nur ein einziges Mal verwendet wird, ist nur ein weiteres Beispiel für diese okzidentale Textpolitik.

Dass das ZPS didaktische Kunst macht, ist Thema des folgenden Kapitels.

III.1.5. Das ZPS als didaktische Kunst

Für das ZPS gibt es in seiner politischen Aktionskunst vor allem ein Ziel und Thema: die „Massenvernichtung von Menschenleben“ (ZPS 2016a). Die Schönheit (die künstlerische Leistung), die es dabei schafft/erreichen will, ist Menschenleben zu retten: „Es ist, wie Heinrich Böll dem letzten großen Menschenrechtler Deutschlands, Rupert Neudeck, diktiert hat, unfassbar schön, einen Menschen zu retten. Diese Schönheit war und ist das Territorium der Künste (Ruch 2015).“ Dieser Schönheitsbegriff wird als besonders radikale Kunst verkauft: „Das [Menschenleben zu retten] ist vielleicht die letzte sinnvolle Grenze, mit der es das so provokationserfahrene 20. Jahrhundert nicht aufgenommen hat.“

Ein zweites Ziel der Kunst des ZPS ist gesellschaftliche Selbsterkenntnis: „Sie [die Aktionen] zwingen zur Selbsterkenntnis (ebd.).“ Ruch sagt aber auch:

Aktionskunst muss sich im Zweifelsfall aber zwischen gesellschaftlicher Selbsterkenntnis und der Rettung von Menschenleben entscheiden [...]. Ein Theatermacher, dem die Begrenztheit seines Tuns nicht

einleuchtet, der sich gegen die heimliche Ironie seiner Stücke wehrt, stellt sich gegen das Theater selbst und gehörte eher in den Raum der NGOs oder des Aktivismus (ebd.).

Das heißt, Ruch räumt selbst ein, dass auch das ZPS nicht beides gleichzeitig machen kann. Dabei steht „Menschenleben retten“ als Ziel sinnbildlich für Gesellschaftsveränderung bzw. Einfluss auf die Wirklichkeit und „Selbsterkenntnis“ als Ziel sinnbildlich für ein Interesse an Kunst bzw. Bildung.

Das ZPS entscheidet sich am Ende nie für die tatsächliche Rettung von Menschenleben, sondern immer für die gesellschaftliche Selbsterkenntnis. Es bleibt immer Kunst und würde das nie dafür aufgeben, um Menschenleben zu retten, also aktivistisch zu handeln.⁹

Die heimliche Ironie, die Ruch meint, liegt für mich darin, dass bei den Aktionen fast zwangsläufig ein Widerspruch mit zum eigenen Schönheitsideal, Menschen tatsächlich zu retten, entsteht, indem das ZPS sich für die Selbsterkenntnis und damit die Kunst als Wirkungsform entscheidet. Das kann dann auch als Bruch mit der Überlegenheit des „Westens“ gesehen werden: Das ZPS zeigt sozusagen in seiner Kunst das permanente und zwangsläufige Scheitern okzidentaler Subjekte, etwas Vollendetes gegen globale Ungerechtigkeit zu tun. Statt moralische Vollkommenheit würde es in dieser Lesart versuchen, die zwangsläufige Widersprüchlichkeit des Selbst zeigen, eine dadaistische Selbsterkenntnis.

Ruch sagt selbst, dass es bei ihrer Kunst um Selbsterkenntnis, also eine „Infragestellung des Selbst“ statt einer Befragung des Selbst geht: „Sind wir wirklich so human, wie wir glauben? Die totale Verunsicherung dieser Erkenntnis an der umnachteten Wirklichkeit ist es, die uns interessiert (Ruch 2015).“ Aufgrund der bisherigen Analyse gehe ich davon aus, dass es sich bei dem angesprochenen „wir“ um ein spezifisch okzidentales Publikum handelt, das mit der Kunst angesprochen werden soll. Es geht in dem Zitat nicht um die zwangsläufige Widersprüchlichkeit des okzidentalen Subjekts an sich (die Unmöglichkeit irgendetwas „richtig zu machen“), sondern einzig und allein um die Frage, ob dieses human ist oder nicht bzw. was moralisch richtig und was falsch ist. Die Selbsterkenntnis, die das ZPS transportieren will, ist klar bestimmbar: dass „Wir“ unmoralisch sind. Es geht um Selbsterkenntnis bei „uns“ Zuschauer_innen, aber diese Selbsterkenntnis wird „uns“ vom ZPS erläutert, beigebracht, eingetrichtert. Das ZPS macht didaktische Kunst mit eindeutigem Ziel: „Es kommt darauf an zu er-

9 Als Nebenprodukt der Kunstaktionen kann es aber dem ZPS zufolge im Nachhinein der Aktionen (und nicht während der Aktionen!) durchaus sein, dass politische Veränderung eintritt (wenn auch nicht durch die Aktionen selbst): „Im Besten (sic!) Falle entblösst (sic!) eine unserer Aktionen das Theater des Staates und schafft Spielräume, um mit künstlerischen Mitteln politische Impulse zu setzen, die sich über die Politik der real existierenden Unwirklichkeit hinwegsetzen (ZPS 2016a).“ Dem liegt zumindest das Selbstbild zugrunde, dass die eigenen Lösungen durchaus sinnvolle Vorschläge für die politischen Entscheidungsträger_innen darstellen können. Ich halte dies für eine maßlose Selbstüberschätzung.

kennen, dass das Streben nach Humanität der bestimmende Faktor in uns Menschen ist (Ruch in Klages 2016).“

Das heißt, wenn das ZPS schreibt, dass es „um die Schaffung einer Situation, die uns Konsensgesellschafter zur Veröffentlichung unserer Widersprüche zwingt (ZPS 2016a)“ geht, ist damit keine Situation im Raunigschen Sinne gemeint, in der unbestimmbar ist, ob es sich bei Teilen der Aktion um Wirklichkeit oder Kunst handelt, sondern eine, in der die Gesellschaft zur Veröffentlichung ihrer eigenen (vom ZPS bestimmten) moralischen Fehler gezwungen ist. Es geht nicht um die Darstellung von zentralen Widersprüchen von Gesellschaften (z. B. koloniale/okzidentale Widersprüche), sondern um fehlendes Moralverhalten, um fehlende Reinheit einer Gesellschaft und ihrer Subjekte.

III.1.6. Die programmatischen Texte des ZPS als okzidentale Texte

III.1.6.1. Orientalismus

Die programmatischen Texte des ZPS fügen sich ein in eine okzidentalistische Bild- bzw. Textpolitik (Dietze 2009b). Als gesellschaftliche Texte zielen diese immer auch darauf ab, postkoloniale „westlich“-Weiße Überlegenheit zu konstruieren (und damit Herrschaft, ebd.: 183). Okzidentale Texte und Bilder zeichnen sich dadurch aus, dass sie erzählerische Mittel verwenden und dramatisieren, es sind in vielfacher Hinsicht überdeterminierte Zeichensysteme (vgl. ebd.: 185, 188). Solchen Texten wohnt also passend zum ZPS schon eine gewisse Theatralik inne.

Auf den folgenden Seiten zeige ich zunächst, auf welche Weisen die Texte orientalistische Texte sind, und gehe dann vertieft auf einige weitere spezifische Eigenschaften der Texte ein, die sie innerhalb eines orientalistischen Repräsentationssystems trotzdem zu etwas Besonderem machen. Natürlich findet jede („westliche“) Textproduktion innerhalb des Okzidentalismusdiskurses statt. Ich glaube aber, dass es trotzdem wichtig ist, dies auch in den Texten zu reflektieren und so zu einer „much better practice“ zu gelangen (Spivak in Kapoor 2004: 639).

Die Texte des ZPS sind in vielfältiger Hinsicht orientalistische und eurozentristische Texte (vgl. Said 1979). Ein erstes Beispiel dafür ist, dass der Ausdruck „afrikanischer Stamm“ vollkommen aus dem Zusammenhang gerissen wie eine Metapher verwendet wird:

Die Medien tanzen wie ein afrikanischer Stamm um die Fetische „CDU“ und „SPD“ (die sie mit Politik verwechseln). Politik ist die höchste Form der Kunst, hat Schiller einmal gesagt. Die Politiker dieses Landes sind in ihrem Fetischismus unerträglich: sie opfern sich monatelang für die weltweit 25.000 Angehörigen des Volksstammes „Opel“ auf, anstatt diese Energien in unser aller Zukunft zu investieren (ZPS 2014).

Diese Metapher ist historisch mit „Wildheit“, „Unzivilisiertheit“ etc. verknüpft und dieses orientalistischen Wissensreservoirs bedient sich das ZPS. Das zeigt auch die Benutzung des Wortes Fetisch, das in diesem Kontext eher mit „afrikanischen Stämmen“ als mit der Marx-schen Werttheorie verbunden ist. Aber der Orientalismus dient nicht nur als Wissensreservoir, er konstruiert auch die Wirklichkeit. Das ZPS essentialisiert durch die Verwendung von Begriffen wie „afrikanischer Stamm“, „Volksstamm“ oder „Fetisch“ das „Afrikanischsein“ auf ein Leben in Stammesformen: Ein anderes Leben in afrikanischen Staaten ist nicht mehr vorstellbar. Der Witz daran, Beschäftigte eines deutschen Automobilkonzerns als „Volksstamm“ zu bezeichnen, liegt gerade in der essentialisierten Minderwertigkeit der „Anderen“.

In dieser einen Metapher spiegeln sich alle okzidentalistischen „globalen Designs“ (Boatecă 2015) als Assoziationsmöglichkeiten: Der „afrikanische Stamm“ ist als unchristlich und unzivilisiert (erstes Design), als primitiv (zweites Design), als unterentwickelt (drittes Design) und als undemokratisch (viertes Design) Gegenteil des „Westens“.

Der „Volksstamm“ Opel spricht nicht nur das orientalistische „Andere“ an, sondern auch eine Form der „Nationalität“. So werden Kultur und Nation in der Weise miteinander verbunden, als würden wir in voneinander getrennten abgeschlossenen kulturellen Containern leben. In dieses Denken fügt sich das Bild der „Privilegien der Unbetroffenen“ (Ruch 2014 [2013]) nahtlos ein, die okzidentale Subjekte heute hätten (ebd.).

Der „Westen“ und die „Anderen“ scheinen sich also im Text des ZPS gänzlich unabhängig voneinander entwickelt zu haben. Es gibt hier keine Verbindung zwischen europäischer Ausbeutung und der Armut (oder der unzureichenden Verwaltung) in afrikanischen Staaten. Keine Verbindung zwischen europäischem Reichtum und damit einhergehenden kulturellen Einrichtungen wie dem Stadttheater, die das ZPS beschäftigen können, und der Armut „dort“. Ich behaupte ja nicht einmal, dass die Ausbeutung und der Kolonialismus der einzige Grund für die gegenwärtige Situation in afrikanischen Staaten ist (denn dies wäre ebenso verwegen, wie die gegenteilige Behauptung), aber dass es ein wichtiger Grund ist und war, sollte nicht verschwiegen werden. Dies aber ist Aufgabe des Okzidentalismus als Diskurs.

Nur aus einer solchen okzidentalen Perspektive heraus ist es möglich, dass der „Westen“ auf folgende Weise imaginiert wird: „In den westlichen Staaten sind *alle Repression* (sic!) gegen Menschenrechtler weggebrochen (ebd., Hervorhebung im Original)“. Der „Westen“ habe „[v]erglichen mit den politischen Aufgaben in Drittweltstaaten“ die wichtigsten politischen Probleme allesamt gelöst. Ruch rezipiert an dieser Stelle ausdrücklich

positiv die These Francis Fukuyamas vom „Ende der Geschichte“ (ebd.). Der „Westen“ hat es also sozusagen „schon“ geschafft. Die „Anderen“ müssen nachfolgen. Im Übrigen ist Europa seit dem Kolonialismus schon immer das „Ende der Geschichte“ gewesen: Schon Hegel hatte 1830 in seiner Universalgeschichte Europa als das „end of universal history“ gesehen (Boatcă 2015: 96). Das Bild eines „Endes der Geschichte“ in Europa/dem „Westen“ deutet auf einen der zwei Gründungsmythen der „westlichen“ Überlegenheit hin: den Evolutionismus, also das Bild, dass sich die ganze Welt in unilinear Weise von einem Naturstatus hin zu „westlicher“ Zivilisation entwickle (Boatcă 2015: 84)¹⁰.

Ein weiteres Beispiel dafür, dass die programmatischen Texte des ZPS orientalistisch sind, sind die Repräsentationen afrikanischer Staaten, die letztendlich die Überlegenheit des „Westens“ aufrechterhalten: Zwar gibt es kongolesische Menschenrechtler (sic!), aber es gibt eben auch „Millionen kongolesischer Frauen, die von Vergewaltigung unmittelbar bedroht sind“ (Ruch 2014 [2013]). Es gibt ein „ostafrikanisches Inferno“: Somalia ist „lebensgefährlich“, „zerstört“, „besetzt“, alle Zivilist_innen wollen einfach nur weg und fliehen (ebd.). „Im Westen des Sudan, in den Darfur-Regionen, fristen heute 2,3 Millionen Menschen ein klägliches Leben in Flüchtlingslagern“ (ebd.). So wird der afrikanische Kontinent zum Sinnbild der Menschenrechtsverletzung, der Barbarei, des Elends. Die „Enklaven der Gesetzlosigkeit“, die „zerfallenen Staaten“ (ebd.), sie sind alle nicht im „Westen“ zu finden. Aus diesem Gegensatz wird die Zivilisation des „Westens“ bzw. Europas geboren: „Um Europa herum herrschen: Elend, Not und Schrecken (ebd.).“ Europa wird zur Insel der Glückseligkeit inmitten von Barbarei.

Dies ist eine okzidentalistische, dualistische Repräsentation dessen, was wirklich geschieht: Es gibt sowohl Menschenrechtsverletzungen in Europa als auch Länder mit ähnlich guter Einhaltung der Menschenrechte außerhalb Europas. Dieses Bild trägt definitiv nicht dazu bei, die Überlegenheit des „Westens“ zu brechen.

Es wird eher bestärkt durch einen Satz wie „Diese epochalen Gefühle vermögen sich bei der Politisierung der Sozialversicherungs-, Renten- und Gesundheitssysteme nicht richtig einzustellen. Das könnte aber der globale Schutz der Menschenrechte leisten (ebd.).“ Die Bedeutungslosigkeit der „eigenen“ Probleme wird dem „Elend der Anderen“ gegenübergestellt, die eigenen Probleme haben in keinem Fall etwas mit Menschenrechtsverletzungen zu tun. Daraus wird die Notwendigkeit abgeleitet, dass „westliche“ Menschen die „Anderen“ retten. Ruch rät „zunächst und zuerst etwas für Millionen kongolesischer Frauen zu tun, die von Ver-

10 Der andere ist der Dualismus, die binäre Gegenüberstellung von „Westen“ und „Anderen“ (ebd.)

gewaltigung unmittelbar bedroht sind (ebd.)“.

Die zentrale Frage, die hinter der Kunst des ZPS steckt und die auch hinter vielen anderen okzidental Texten steht und die mich genauso wie viele andere Menschen (okzidentale, hegemoniale Subjekte) in Europa beschäftigt, ist: „Warum tun wir denn nichts?“ bzw. eine Stufe weitergedacht: „Was können wir tun?“ Auch diese Fragen sind im Grunde okzidentale Fragen: Sie zentrieren die Handlungsfähigkeit, die Problemlösungskompetenz, das Handeln an sich bei „uns“ und die „Anderen“ werden in ihrer Handlungsunfähigkeit gelassen, denn mit dem „Wir“ sind nur okzidentale Menschen gemeint. Das ZPS fragt eben nicht danach, warum diese Probleme existieren, sondern geht von vornherein davon aus, dass sie lösbar sind, und zwar von ihm¹¹.

Nur das „westliche“ Subjekt kann überhaupt an diesen Fragen scheitern. Die „Anderen“ sind offenbar nicht einmal imstande zu handeln, denn sie kommen in allen Texten des ZPS nicht einmal als Scheiternde vor. Die Welt wird mit dem „Westen“ gleichgesetzt, indem die „Anderen“ zum epistemischen Objekt gemacht werden. Es wird über sie gehandelt und gedacht, aber von ihnen geht das nicht aus.

Die kulturrassistische Vorstellung, dass den „Anderen“ geholfen werden müsse, das Niveau des „Westens“ zu erreichen, ist ebenso alt wie der Kolonialismus selbst (Grosfoguel 2013: 83). Nur in diesem Sinne können wir diese Aussage im Text „Aggressiver Humanismus“ verstehen: „Die großen Schulen, welche die Leidenschaften für die Menschenrechte zu wecken vermögen, tragen die Namen zerfallener Staaten: Somalia, Sudan, Jemen, Kongo, Simbabwe, Kasachstan (Ruch 2014 [2013]).“ Es wird impliziert, dass es „dort“ keine Menschenrechte gebe, dies ist der Grund, wieso „Wir“ also „dort“ ihre Bedeutsamkeit lernen können. Dafür ist aber auf jeden Fall eine Form der kolonialen Reise nötig: „Wer die ‚Enklaven der Gesetzlosigkeit‘ (Naim 2006: 42) bereist – und sei es in Büchern oder Dokumentarfilmen –, lernt ein Gefühl kennen, das er nicht so leicht vergisst: das Gefühl der politischen Bedeutsamkeit der Menschenrechte, für die es sich zu kämpfen und zu sterben lohnt (ebd.).“ Auf dieser Reise wird nicht die politische Bedeutsamkeit der Menschenrechte gelernt, sondern das hegemoniale Selbst sucht nach einer Bestätigung dafür, wie human und menschlich es ist. Dahinter steckt aber eigentlich, dass nicht „Wir“ es sind, die die Menschenrechte lernen müssen, sondern „sie“, „die Primitiven“. Was das ZPS an dieser Stelle also wachruft, ist eine Art der imperialen Nostalgie (vgl. hooks 1992: 25).

Die Idee Menschenrechte wird als spezifisch europäische Idee gesehen: „Diese große

11 Im Grunde mögen wir als Rezipient_innen ja auch genau das am ZPS, nämlich dass sie endlich etwas tun.

Idee [den Wert des Menschen politisch zu verankern, JK] wird in den Menschenrechtschartas der Jahre 1776, 1789 und 1948 spürbar.“¹² (Ruch 2014 [2013]). Sie muss also erst mitgebracht werden. „Um die Brisanz von „Menschenrechtsverletzungen“ – bei denen soviel mehr verletzt wird als nur das Recht – zu erfahren, muss man schon in Weltgegenden reisen, die von dieser Idee unberührt geblieben sind (ebd.).“ Die Unberührtheit ruft die koloniale Idee der *terra nullius*, des „unbewohnten“ Landes, die den „Anderen“ das Menschsein sowie ihre Eigentumsrechte an kolonialem Land abspricht. Andererseits ist es eine vergeschlechtlichte Metapher: „Von Menschenrechten unberührt sein“ deutet auf eine Figur der Jungfräulichkeit hin bzw. auf die Vorstellung, dass erst ein Mann der Frau zu Lust verhelfen kann bzw. und sie erst durch den Mann beginnt als Mensch zu existieren. Das obige Zitat ist also auch eine spezifisch männliche Phantasie.

Ein weiteres Beispiel für den Orientalismus in den Texten des ZPS ist die „Bevölkerungsexplosion in Asien und Afrika“ (Ruch 2014 [2013]). Sie nimmt Ruch neben Massenvernichtungswaffen als Indiz dafür, dass im 21. Jahrhundert „Opferbilanzen weit schlimmer ausfallen (ebd.)“ werden als im 20. Jahrhundert. Die Benutzung des Narrativs der „Bevölkerungsexplosion“ bedient ein altes Bedrohungsszenario für das „westliche“ Selbst. Die Angst „übervölkert“ zu werden von den „Anderen“, ist die Angst vor einem „passing by“, die sich nicht auf ein eingrenzbare Objekt oder Subjekt richtet, sondern gerade auf etwas, das sich der vollständigen Fixierung entzieht (Ahmed 2004: 120) wie die „Bevölkerungsexplosion“. Die Bedrohung besteht in diesem speziellen Beispiel absurderweise darin, dass mehr Menschen auch mehr potentiell zu rettende Opfer sind, die die eigene Zivilisiertheit/Humanität bedrohen. Sollen wir folgendes Zitat in einem solchen Kontext verstehen: „Inhumanität breitet sich auf dem Globus aus wie ein Krebsgeschwür (Ruch 2014 [2013])“?

In „Aggressiver Humanismus“ (ebd.) wird Frieden mit Europa assoziiert und dem Elend und der Gewalt anderswo auf dualistische Art gegenübergestellt. So sei der „abendländische Humanismus [...] der Inbegriff der Menschenliebe, Güte und Freundlichkeit (ebd.)“ gewesen. Gibt es einen „nicht-abendländischen“ Humanismus, der ebenfalls menschenlieb, gütig und freundlich ist? Oder gar einen gewaltvollen Humanismus außerhalb des „Westens“? Humanismus ist also für Ruch eine spezifisch okzidentale Eigenschaft. Gewalt findet dem ZPS zufolge vor allem anderswo, außerhalb Europas, statt. Findet sie doch in Europa statt, so

12 Die Menschenrechtsgeschichte wird hier als eine europäische/ „westliche“ Emanzipation dargestellt, 1776, die Unabhängigkeitserklärung der USA und 1789 die französische Revolution: Dass z. B. auch in Haiti, also im Globalen Süden, 1804 ein Freiheitskampf stattfand, der zur Gründung der ersten Schwarzen Republik führte, findet in solcher Geschichte keinen Platz (vgl. Mignolo 2012: 64, 69f.)

liegt sie in der Vergangenheit (z. B. Baader-Ensslin-Attentat, Ruch 2014 [2013]). Das okzidentale „Ich“ imaginiert sich also als ein friedliches und gewaltloses „Ich“. Dabei wird Gewalt ausschließlich als körperliche, physische Gewalt definiert, ist immer assoziiert mit Massenmord oder Genozid (bei den „Anderen“): Es gibt schlicht keine anderen Gewaltformen wie sexuelle oder epistemische Gewalt. Die Repräsentationen, die in dem Text über die „Anderen“ gemacht werden, sind aber sicherlich Formen der epistemischen Gewalt. Teil dessen ist, dass das Bild eines „friedlichen“ „abendländischen“ Humanismus koloniale und noch heute stattfindende spezifisch „westliche“ Gewalt verbirgt.

Das ZPS zieht außerdem immer wieder strukturelle Vergleiche zwischen Vergangenheit und Gegenwart, die in zentralen Punkten okzidentalistisch sind bzw. Kolonialität unberücksichtigt lassen. Sei es der Vergleich des Falls der deutschen Mauer mit den EU-Außengrenzen (Ruch 2015), bei dem außer Acht gelassen wird, dass die deutsche Mauer v. a. „westliche“ Subjekte von „westlichen“ Subjekten trennte, während die EU-Außenmauer kolonisierte, nicht-Weiße Subjekte von der EU fernhält. Oder die Flucht von Eliten aus Europa im Zweiten Weltkrieg und Fluchtbewegungen heute (Ruch 2014 [2013]): „Was täte Varian Fry heute? Somalia gleicht seit zwei Jahrzehnten einem titanisch sinkenden Schiff, das die Zivilbevölkerung zu verlassen versucht (ebd.).“ Die Einen gehörten zur Weiß-„westlichen“ Elite und hatten die Mittel zur Flucht, die „Anderen“ sind nicht namentlich bekannt und sind rassialisierte Subjekte. Dieser Vergleich lässt Herrschaftsmechanismen wie Rassismus und Kolonialität vollkommen außer Acht. Der Vergleich wird sehr beiläufig gezogen, ohne auf die Klassenunterschiede und Rassialisierung der Fliehenden explizit einzugehen. Ein letzter unpassender Vergleich bezieht sich auf die Krise des Kapitalismus: „Die Finanzkrise“ wird in dem Text „Manifest für Menschenrechte“ mit dem Leid der „Anderen“ verglichen.

Lange vor der „Finanzkrise“ sagte ein deutsches Mädchen, gefragt danach, wie sie die Zeit empfinde, in der sie lebe: „Seit ich denken kann, herrscht Krise.“ [...] Wenn die Jugendlichen des reichsten und mächtigsten Landes der EU, eines Landes, dessen wirtschaftliche Leistung sich seit 1960 verdreifacht hat, überzeugt sind, in einer instabilen ökonomischen, politischen oder mentalen Welt zu leben, worin befinden sich geschätzte drei Milliarden der Weltbevölkerung, die von Hunger, Tod und politischem Wahnsinn verfolgt werden (ZPS 2014)?

So wird die Verbindung zwischen Krisentendenzen des Kapitalismus in Europa und Krisen, in diesem Fall Armut und Hunger bei den „Anderen“, gekappt. Außerdem wird durch diese Form des Vergleichs die eigene Freiheit, der eigene Fortschritt, die eigene Überlegenheit re-affirmiert, bestärkt. (Im Sinne von: „Wir haben ja nur die Finanzkrise. Komm iss deinen Teller leer, Mädchen, die „da unten“ haben ja gar nichts zu essen“.)

Das ZPS bedient sich aber des Orientalismus nicht nur, sondern analysiert ihn teilwei-

se auch: „Weder ein nord-, noch ein ostafrikanisches Land kam unter die zwanzig wichtigsten Länder der deutschen Auslandsberichterstattung (Ruch 2014 [2013]).“ Die Frage ist, ob das ZPS nur Aufmerksamkeit dafür möchte, dass außerhalb Europas Genozide verübt werden (und im „Westen“ nicht), oder ob damit die zugrundeliegenden Herrschaftsstrukturen kritisiert werden. Das sonstige Textmaterial legt eher Ersteres nahe.

Auf jeden Fall aber haben die Texte allesamt nicht zum Ziel, die „Überlegenheit des Westens“ kritisch zu reflektieren, sie versuchen nicht, diese zu dekonstruieren. Ein solcher Text sähe anders aus. Trotzdem machen die Texte die Überlegenheit des „Westens“ durchgängig zum Thema. Ich glaube nicht, dass es sinnvoll ist, die Überlegenheit des „Westens“ zu thematisieren ohne auch zumindest im Ansatz über Okzidentalismus als Herrschaftsdiskurs nachzudenken. Im Folgenden gehe ich auf einige Besonderheiten der programmatischen Texte des ZPS ein, um sie von anderen orientalistischen Texten zu differenzieren.

III.1.6.2. „Westliche“ Humanität aufrechterhalten

Eine erste Besonderheit der programmatischen Texte des ZPS ist ihr wiederholtes Berufen auf eine Form der „westlichen Humanität“: Das ZPS zeichnet ein Bild der Dekadenz Europas, so fragt es: „Wie ist das möglich, dass eine der größten Ideen der Menschheit in Deutschland derart blutleer, leidenschaftslos, langweilig und uninteressant geworden ist (Ruch 2014[2013])?“ Zentrales Ziel der Aktionskunst des ZPS ist es daher, die eigene Humanität, „aus deren *Erosion* das Zentrum für Politische Schönheit entstanden ist (ebd.)“ wiederherzustellen. Die eigene Inhumanität wird im Übrigen von der Inhumanität bzw. Krisenhaftigkeit der „Anderen“ überschattet: „„Made in Germany“ bedeutet in den Krisengebieten dieser Welt eben nicht „BMW“ oder „Mercedes“, sondern „G3“: ein deutsches Sturmgewehr (ZPS 2014)“.

Trotzdem wird in den Texten von Ruch die Zivilisiertheit des „Westens“ bestätigt: Die europäischen (okzidentalen) Genozide, die er als Beispiele anführt, liegen in der Vergangenheit, allen voran wird der Holocaust genannt, aber auch der armenische Genozid (Ruch 2014 [2013]). In der Gegenwart sind Barbarei/Gewalt/Genozide „woanders“, namentlich in „zerfallene[n] Staaten: Somalia, Sudan, Jemen, Kongo, Simbabwe, Kasachstan (ebd.)“. Dort sind Ruch zufolge die „Schulen“, in denen die Bedeutung der Menschenrechte heute erfahren werden können (ebd.), was die eigene Zivilisiertheit in der Gegenwart nur bestätigt (Menschenrechtsverletzungen gibt es im „Westen“ nicht, ist der Subtext) und damit der von Ruch selbst aufgestellten These der Dekadenz in Europa widerspricht. Das heißt, am Ende wird die „west-

liche“ Zivilisiertheit in den Texten als „westliche“ Zivilisiertheit und Humanität doch aufrechterhalten. So postuliert das ZPS in seinen programmatischen Texten, dass es in Europa selbst keinerlei Repression mehr gebe und Menschenrechte vollständig erreicht seien (ebd.).

Wie lässt sich dieser vermeintliche Widerspruch in dem Text „Aggressiver Humanismus“ erklären? Die Inhumanität des „Westens“, Europas, Deutschlands, liegt Ruch zufolge in der „Rat- und Visionslosigkeit“ im „Westen“ (ebd.), die sich darin ausdrückt, dass Medien sich eher mit Themen wie „Fußball-WM“ oder „Google Street View“ auseinandersetzen (ebd.), für Ruch Inbegriffe der Unwichtigkeit. Damit wird bemängelt, dass es nicht genug Aufmerksamkeit für das Leid „woanders“ gebe, worin letzten Endes die „westliche“ Inhumanität bestehe, die behoben werden müsse. Die vom ZPS postulierte „Erosion“ der Menschenrechte (ebd.) setzt außerdem eine vorhergehende Intaktheit voraus. Dekadenz als Charakterisierung Europas mag ein Grundmotiv der Kunst des ZPS sein, aber es ist keine Infragestellung der Überlegenheit Europas als solcher. Dies ist eine spezifisch imperiale „Sehnsucht nach dem, was sie zerstört haben“, die keinerlei Interesse daran hat, etwas von der eigenen Machtposition (in dem Fall sich als human bezeichnen zu können) abgeben zu wollen (Mies 1995).

Die Inhumanität Europas liegt eher darin, dass Europa „anderswo“ auf der Welt Unmenschlichkeit und Leid zulässt. Die deutsche/okzidentale Politik und Medienöffentlichkeit trägt nach Meinung des ZPS letztendlich die Verantwortung für das Massensterben der „Anderen“ („Ein Land verendete qualvoll, während der deutsche Bundeskanzler großherzig den Verantwortlichen für dieses Massensterben [...] umarmte (ebd.).“) Das Elend der „Anderen“ wird zur Schande des hegemonialen Selbst: „Im Westen des Sudan, in den Darfur-Regionen, fristen heute 2,3 Millionen Menschen ein klägliches Leben in Flüchtlingslagern. Sie sind die Schande unseres Anspruches auf Humanität (ebd.).“ Das heißt, das Leid der „Anderen“ stellt „unsere“ Zivilisiertheit in Frage. An anderer Stelle drückt Ruch es so aus: „Sie [Särge und Mauern] bedeuten den Zusammenbruch unseres Anspruchs auf ethischen Fortschritt.“ (Ruch 2015). Durch den Tod der „Anderen“ wird dieses Selbstbild angeblich herausgefordert. Es ist vor allem auch ein moralisches Scheitern des „Westens“, das das ZPS bewegt: „Wir“ genügen unserem Anspruch nicht, dass die Welt immer besser werden muss.

Daraus können „Wir“ die moralische Verantwortung ableiten, dass das Leid der „Anderen“ durch den „Westen“ zu lindern bzw. noch besser aufzuhalten sei. Es ist also der Ruf nach einer neuen Form der EZA, die Entwicklung, Hilfslieferungen und Rettungsaktionen in allen Teilen der Welt mit dem Export von Menschlichkeit bzw. Menschenrechten verknüpft,

die ganz im Sinne des vierten Designs des Okzidentalismus (vgl. Boatcă 2015) als alleinige Errungenschaft des „Westens“ gesehen werden. Dies ist personeller und institutionalisierter Menschenrechtsinterventionismus durch den Globalen Norden, durch „uns“ bzw den „Westen“, der aber keinen Deut von der Vorstellung abrückt, selbst überlegen zu sein.

Deutschland bzw. den Deutschen kommt aus Sicht des ZPS eine besondere moralische Pflicht zu: „Aber wer, wenn nicht das Land der Holocaust-Täter, hätte eine moralische Pflicht, den Kampf gegen Genozid, Menschenrechtsverletzungen und Unrechtsregime *offensiv* zu führen (Ruch 2014 [2013])?“

Astrid Messerschmidt sieht gerade im Zusammenhang mit dem Holocaust eine spezifisch deutsche Variante kolonialer Amnesie, also des bewussten oder unbewussten Ausblendens von kolonialem Rassismus:

Dies [anzuerkennen, dass es Rassismus gibt, JK] ist im deutschen Kontext lange besonders schwer gefallen, da der Rassismus-Begriff auf die nationalsozialistische Judenverfolgung fixiert worden ist und man von sich selbst glauben wollte, dies hinter sich gelassen zu haben. D.h. der Fehler liegt nicht darin, Rassismus und nationalsozialistischen, auf Vernichtung zielenden Antisemitismus aufeinander zu beziehen, sondern zu meinen, mit der Vergangenheit des Holocaust sei auch Rassismus Vergangenheit (Messerschmidt 2006: 3).

So wird der Holocaust als quasi ultimatives Böses in ein universelles Läuterungsmoment verkehrt, aus dem eine besondere moralische Güte für das deutsche Selbst erwächst. Der Holocaust kann gerade deswegen als Läuterungsmoment von Kolonialismus im Allgemeinen funktionieren, weil es im Geschichtsbild Deutschlands die Idee gibt, den Holocaust und mit ihm Rassismus (als gäbe es nur einen) überwunden zu haben. Er wird wie ein einmaliger Bruch in der durchweg humanen Geschichte Deutschlands behandelt. Die dem Holocaust vorhergehende und bis heute andauernde Kolonisierung findet in dieser Erinnerung keinen Platz.¹³

Wenn das dezidiert formulierte Ziel bzw. die Aufgabe politischer Aktionskunst für das ZPS ist, „die Gesellschaft zu retten“ (Ruch 2014 [2013]), dann geht es bei der Kunst des ZPS um die Rettung spezifisch europäischer, „westlicher“ Gesellschaften, also um die Rettung der eigenen Zivilisiertheit durch die „Rettung“ der „Anderen“. Diese Sehnsucht nach Rettung für

13 Hier geht es ausschließlich um die koloniale Amnesie im deutschen Gedenken an den Holocaust. Dass aber, nur weil der Holocaust vorbei ist, der Faschismus in Deutschland (und Österreich) im Angesicht neuer völkischer Bewegungen und neuen rechten Parteien noch lange nicht Geschichte ist klar. Vgl. dazu Bolyos/Morawek 2012, die auch zu politischer Aktionskunst arbeiten und dabei gerade aktivistische postkoloniale Aktionskunst in den Kontext des Postfaschismus rücken, vgl. Eberl in ebd.: 350ff. Die Zimmerer-These, es führe über die koloniale Amnesie hinaus eine direkte Linie, eine quasi bedingungslose, kausale Kontinuität von deutschen kolonialen Völkermorden zum Holocaust, ist mit einiger Vorsicht zu betrachten, vgl. dazu die historische vergleichende Genozidforschung um Kühne 2013: 341ff., Kundrus 2006: 45ff. Andererseits ließe sich im Kontrast dazu dekolonialer Theorie mit Walter Mignolo fast schon eine Verharmlosung des Holocaust vorwerfen, wenn er Jüd_innen nur im Kontext der inneren Kolonisierung in Europa erwähnt, den Holocaust als Sonderzustand der Weltgeschichte aber vollkommen unerwähnt lässt (Mignolo 2012: 116f.).

das Selbst ist wiederum eine Form der imperialen Sehnsucht nach Heimat und mütterlicher Geborgenheit (vgl. Mies 1995). Dass „westliche Humanität“ gerettet werden soll beweist nur, dass, was der „Westen“ ist, erst mit Bedeutung angefüllt werden muss, da er sich v. a. über die „Anderen“ definiert (vgl. Coronil 2001).

Europas Zivilisiertheit wird nicht etwa nur von innen, sondern von außen bedroht. Überall sonst greift die Inhumanität um sich, und jetzt kommt sie nach Europa: „Inhumanität breitet sich auf dem Globus aus wie ein Krebsgeschwür (Ruch 2014 [2013])“. Die Schlussfolgerung daraus wäre, sie wiederherzustellen zu wollen (ebd.). Mit Donald Trump könnte man einfacher sagen: Make Europe Great Again!

An anderer Stelle nennt das ZPS die europäische Grenzpolitik ein Verbrechen an der Menschheit: „Wir haben das nicht so genannt, aber diese neuen Mauern sind ein Verbrechen an der Menschheit (Ruch 2015).“, gemeint sind mit den „neuen Mauern“ hier die europäischen Außengrenzen. In Anbetracht der sonstigen Äußerungen des ZPS kann angenommen werden, dass diese tatsächliche Inhumanität des „Westens“ an seiner Grenze wie eine Anomalie gesehen wird. Das „Verbrechen an der Menschheit“ kann nur deswegen ein solch ungeheures Verbrechen sein, da die Zivilisiertheit des „Westens“ sonst nicht in Frage gestellt wird.

Die starke Selbstfixierung bzw. Fixierung auf den „Westen“ und dessen Selbstbild schließt übrigens auch die Möglichkeit aus, dass den auf dem Mittelmeer sterbenden völlig egal sein könnte, was Europa bzw. der „Westen“ über seine Humanität denkt. Sie ist eine Fortsetzung der Behauptung der eigenen Wichtigkeit.

„Sind wir wirklich so human, wie wir glauben? Die totale Verunsicherung dieser Erkenntnis an der umnachteten Wirklichkeit ist es, die uns interessiert (Ruch 2015).“ Dieses Statement klingt erst einmal so, als ginge es tatsächlich um eine Form der Okzidentalismuskritik. Da in allen Texten des ZPS Zivilisiertheit ausschließlich mit dem „Westen“ verbunden wird, spricht dieses Statement nur die weiterhin bestehende Überlegenheit des „Westens“ an. Die Verbindung zwischen Zivilisiertheit und „Westen“ wird nicht entkoppelt.

Dussel (2003 in Mignolo 2012: 59) sieht jegliche Versuche der Kritik oder auch Verteidigung der „westlichen“ Moderne (bzw. ihrer Humanität/Zivilisiertheit, JK) aus dieser Moderne heraus als provinziell, einseitig und falsch an, da sie den Ursprung dieser Moderne in Genoziden und Kolonialismus verschleiern. Das scheint mir im Hinblick auf das ZPS sehr passend. Mignolo weist in diesem Kontext treffend darauf hin, dass der europäisch-„westliche“ Begriff der „Emanzipation“ in den der „Humanität“ überführt wurde, und die „Grundlage für den Export der Emanzipation in die ganze Welt“ lieferte (Mignolo 2012: 64). Die

„Emanzipation“ schlägt aber nur Lösungen innerhalb des Systems vor, die die Logik der Kolonialität nicht in Frage stellt (ebd.: 66) Was das ZPS antreibt, steht also in bester kolonialer Tradition.

Die Wichtigkeit der „westlichen“ Zivilisiertheit gilt nicht nur auf einer gesellschaftlichen Ebene, sondern auch auf der Ebene der individuellen Verantwortung, wie der nächste Abschnitt zeigt.

III.1.6.3. „Westliche“ Helden und der homo humanisticus

Eine weitere Besonderheit in den Texten des ZPS ist das Pochen auf einer moralischen Vorbildhaftigkeit, die besonders auf individuellen Handlungen beruht.

Das ZPS führt in zwei Texten eine Liste mit Vorbildern für „politische Schönheit“ und „Aggressiven Humanismus“ (ZPS 2016a, Ruch 2014 [2013]). Diese Held_innen sind mit einer weiblichen Ausnahme Weiße Männer, die außerdem zu einer intellektuellen Elite gehören¹⁴. Außerdem gehört zu diesen Vorbildern noch das World Food Programme (Ruch 2014 [2013]), als internationale Organisation. Helden, das sind für das ZPS scheinbar wirklich nur Männer, sind für das ZPS Menschen, die große „Opfer“ bei den „Anderen“ bringen: Entwicklungshelfer, Ärzte und Menschenrechtsaktivisten, die die „Schule“ zur Bedeutsamkeit der Menschenrechte durchlaufen haben (ebd.). Diese Schule sind die „Anderen“ selbst, das „unzivilisierte“ Außen Europas, in das sich die „westlichen“ Held_innen „wagen“. Es ist eine koloniale Sehnsucht nach Abenteuer, die hier sichtbar wird (vgl. Mies 1995: 195). Daraus ergibt sich ein spannender Fokus auf die „westliche“ Gesellschaften: Nicht nur die Held_innen selbst sind „westlich“, sondern auch die Blickrichtung ist eine vom „Westen“ hin zu seinem „Außen“.

Dass das ZPS dabei zusätzlich (auch innerhalb des „Westens“) in Eliten denkt, zeigt sich z. B. daran, dass bei der Aufzählung der durch Varian Fry geretteten Intellektuellen, diese intellektuelle Elite Europas selbst zu Held_innen wird: „Er und seine Mitstreiter retteten mehr als 1.500 Schriftsteller, Intellektuelle und Künstler, darunter Marc Chagall, Marcel Duchamp Alfred Döblin, Lion Feuchtwanger, Max Ophüls, Heinrich und Golo Mann, Hannah Arendt, André Breton (ebd.).“ Der (bürgerliche, Weiße, männliche) Intellektuelle erscheint als Idealbild des Menschen.

Dazu passt auch der Bezug des ZPS auf Adelige des Mittelalters bzw. auf die Antike:

Die Idee, sein Leben im Kampf für politische Rechte zu opfern – gerade wenn es sich um die Rechte

14 Über die „Weiße“ Identität der armenischen Widerstandskämpfer Soghomon Tehlirian und Shahan Natalie, die ebenfalls in der hier analysierten Liste aufgeführt werden, kann freilich gestritten werden.

Dritter handelte –, ist eine Idee, die aus der glanzvollen Geschichte der Ritter bekannt ist (Keen 1991: 232, 242). Das selbstlose Handeln für Dritte (ohne deutsche Interessen) unterschied einst die hohen von den gewöhnlichen Seelen (ebd.)¹⁵.

Es geht also darum, die Menschen in moralisch große und gewöhnliche Seelen zu teilen. Und am besten sollten nach dem ZPS alle diesem Ideal nachstreben.

Insofern erfährt das Konzept des homo oeconomicus beim ZPS eine spannende Modifizierung: Ich nenne ihn einen humanistischen homo oeconomicus, einen „homo humanisticus“, der ein Ideal ist, in dem der Intellektuelle und nicht der Manager oben steht. Für die ökonomische Leistungsfähigkeit wird „moralische Größe“, ein Konzept, das in der Kunst des ZPS mit individuellen moralischen Großtaten verknüpft wird, substituiert. Der Gedanke eines gesellschaftlich idealen Menschen (des Weißen bürgerlichen intellektuellen Mannes) wird dabei aber keineswegs in Abrede gestellt (und nicht zufällig erfüllen die meisten Mitglieder des ZPS zumindest das Kriterium, zu den bürgerlichen Intellektuellen zu gehören, das geschaffene Ideal kommt ihnen also direkt zugute). Zum Elitendenken des ZPS passt das Denken in Kategorien moralischer Leistung besonders.

Bei seiner Moralvorstellung beruft sich das ZPS auf die Vorstellung einer „überzeitlichen Rechtsordnung“ (Ruch 2015), die wiederholt dadurch angerufen wird, dass die Geschichtsbücher der Zukunft oder „[z]ukünftige Historiker“ (ebd.) beschworen werden, um die eigene Zeit moralisch zu bewerten. Die Zukunft ist also humanistischer Moralkompass fürs Heute. Im Fall des ZPS sorgt das Berufen auf eine überzeitliche Rechtsordnung dafür, den oben konzipierten homo humanisticus zum gesellschaftlichen Ideal zu machen. Wo der Kapitalismus Grundlage für ökonomische Leistungsfähigkeit als Ideal für den homo oeconomicus ist, ist die Grundlage für einen moralischen Exzeptionalismus ebendiese überzeitliche Rechtsordnung.¹⁶

Moral ist an sich schon ein rassifiziertes Thema: So wird Moral mit Licht, Helligkeit, also positiv und mit Weißsein assoziiert, während das Primitive mit Finsternis und damit negativ und mit Schwarzsein assoziiert wird. Im Selbstverständnis des ZPS, einem spezifisch okzidentalen Text, liest sich das so: „Das ZPS exploriert diese Handlungen mit moralischer Lichtintensität: Gerade in der Finsternis und Abgründigkeit der größten Verbrechen an der Menschheit werden Erkenntnisse moralischer Schönheit möglich (ZPS 2016a).“

Das Denken in Kategorien der moralischen Leistung verbirgt also, dass es dabei um

15 Hier wird übrigens auf die europäische Geschichte der Ritter als „die“ universale Geschichte verwiesen und die „Anderen“ hätten keine Geschichte. Dass die Feudalherrschaft nur „glanzvoll“ gewesen sei, sei darüber hinaus auch bezweifelt.

16 Eine weiter führende Frage wäre, ob nicht schon die Vorstellung einer überzeitlichen Rechtsordnung an sich eurozentrisch ist.

partikulare Vorstellungen von Moral geht, die letzten Endes darauf zurückgeführt werden können, dass das ZPS die Moral der eigenen partikularen Gruppe der Weißen bürgerlichen Intellektuellen meint. Das wiederum führt dazu, dass das ZPS selbst bestimmen kann, was Moral ist, was gut und was schlecht, was falsch und was richtig ist: „Weil Akte von moralischer Schönheit selten sind, versucht das Zentrum für Politische Schönheit (ZPS), derartige Handlungen aus den Flussläufen der Geschichte zu bergen (Ruch 2014 [2013])“. Das bedeutet im Prinzip, dass sich alle an seinen moralischen Vorstellungen und den dementsprechenden Handlungsweisen ausrichten sollen.

Das ZPS fordert als Haltung von Individuen also eine konsequente moralische Pflichterfüllung, eine Art avantgardistischer Vorbildhaftigkeit. Wie beim klassischen homo oeconomicus, können auch das Ideal des homo humanisticus nicht alle erreichen. Denn für eine moralische Vorbildfunktion muss ja eine_r besser sein als der_die andere. Zu jeder Retter_in gehören auch Gerettete. Dem ZPS zufolge gehört es zu den „vornehmsten Aufgaben, sich ‚mit dem Recht des Stärkeren für das Recht der Schwächeren‘ einzusetzen. (ZPS 2016a)“. Beim ZPS sind die „zu Rettenden“ immer die „Anderen“, z. B. syrische Familien wie in „Flüchtlinge fressen“ (ZPS 2016q).

Kann Gerechtigkeit mit Helfen gleichgesetzt werden? Und wenn ja, was ist dann mit den „Objekten“ dieser Hilfe? Wie können sie Gerechtigkeit erfahren? Was wäre für sie Gerechtigkeit? Dabei geht es dem ZPS aber doch um „übergeordnete, humanistische und aufklärerische Ziele“ (ZPS 2016a). Aufklärerische und humanistische Ziele sind europäische Partikularismen, die nur gegen die „Anderen“ aufrechterhalten werden können. Werden übergeordnete Ziele als Handlungsbegründung angegeben, handelt es sich dabei um eine Universalisierung der eigenen europäisch-eurozentrischen Position auf die „Anderen“. Das impliziert einerseits, dass das ZPS sich zu den „Stärkeren“ rechnet und die „Anderen“ zu den „Schwächeren“ und andererseits, dass es für die Moralvorstellung des ZPS (und des „Westens“ allgemeiner) immer „Andere“ braucht, die die „Schwachen“ sein können.

Es ist also kein Zufall, dass die „Anderen“ in dieser Heldenmythologie auch „Vergewaltiger, Brandschatzer und Massenmörder“ (ebd.) sind, quasi der Inbegriff des Bösen. Die Vergewaltiger sollen zwar nicht gerettet werden, aber sie machen eine koloniale, heldenhafte Rettungsaktion der „schwachen“ und unschuldigen „Anderen“ notwendig, die Gayatri Spivak treffend in den Satz: „White men saving brown women from brown men“ (Spivak 1994 [1988]: 93) gefasst hat. Der Weiße Held wird also weiterhin benötigt.

Individuen im „Westen“ spricht das ZPS „die Privilegien der Unbetroffenen“ (Ruch

2014 [2013]) zu und macht sie so zu Außenstehenden angesichts des Elends der „Anderen“. Als „Unbetroffene“ haben sie sogar besondere Möglichkeiten, Menschenleben zu retten und keinerlei imperial-koloniale Verantwortung dafür, dass Unterdrückung, Armut und Elend überhaupt existieren. Dadurch werden diese sozusagen (im gleichen Atemzug, in dem sie die Verantwortung zum „Retten“ zugeschrieben bekommen) von jeglicher wirklicher Verantwortung dafür, dass die Menschen überhaupt sterben, freigesprochen.

Es gibt allerdings in den Texten des ZPS eine Ausnahme zum ausschließlich Weißen Heldentum: den mittlerweile ehemaligen Greenpeace-Chef Kumi Naidoo, der für das ZPS ebenfalls ein moralisches Vorbild zu sein scheint (Ruch 2014 [2013]). Denn als Chef von Greenpeace hat Naidoo einen Übergang von außerhalb der „westlichen“ Epistemologie hinein ins „westliche“ Bewusstsein geschafft. In den Texten ist auch ein gewisses „Hocharbeiten“ erkennbar, das das ZPS Naidoo zuschreibt:

Seit 2009 befindet sich ein Vordenker der Menschenrechtsbewegung an der Spitze der weltgrößten Umweltschutzorganisation *Greenpeace*. Bei Amtsantritt gab Kumi Naidoo in einem *Spiegel*-Interview sogleich Einblicke in die neuen Leitlinien: „Im Kampf für Menschenrechte waren Menschen seit je bereit, ins Gefängnis zu gehen oder sogar ihr Leben zu riskieren.“ (Traufetter 2009: 147) Naidoo hatte sich selbst im Kampf gegen das Mugabe-Regime in Simbabwe (onlinewirksam) beinahe zu Tode gehungert (ebd.).

Der simbabwische Aktivist ist ein einzeln herausgegriffener Held der Menschenrechte, der es geschafft hat, homo humanisticus zu werden. Einzelne dürfen auch in okzidentaler Bildpolitik herausstechen, um das Gegenteil der herrschenden Diskriminierung zu beweisen: die Freiheit aller. So wird die „westlich“-Weiße Überlegenheit trotzdem aufrechterhalten. Die Grenze zwischen dem „Westen“ und den „Anderen“ wird nicht bearbeitet.

III.1.6.4. Gesellschaftlich-imperialer Interventionismus

Die moralische Verantwortung intellektueller homini humanistici, die ich oben gezeigt habe, gipfelt beim ZPS in einem gesellschaftlichen Interventionismus, der ebenso imperiale und koloniale Züge trägt, wie ich in diesem Abschnitt zeigen werde.

Der Text „Aggressiver Humanismus“ liest sich teilweise wie ein Aufruf zur (interventionistischen) Verbreitung der Menschenrechte in der ganzen Welt und ist quasi die Fortsetzung von „Entwicklung“ im Heute. Allseits diagnostizierte fehlende Freude an Politik könne durch den „globale[n] Schutz der Menschenrechte“ (Ruch 2014 [2013]) aufkommen. Dieser soll „epochale[...] Gefühle (ebd.)“ auslösen. Das ZPS meint, der Kampf um Menschenrechte *für* die „Anderen“ legitimiere ein „offensives Auftreten“ (ebd.). Es gehe darum „wahrnehmbaren Widerstand gegen exterritoriale Menschenrechtsverletzungen zu erzeugen (ebd.).“

Während dieser Einsatz zumindest noch ganz friedfertig klingt, wird dafür beim ZPS

an anderer Stelle sogar militärisches Eingreifen gerechtfertigt, wenn sich Ruch über den deutschen Außenminister lustig macht: „Anstatt Zivilisten in Kriegsgebieten zu beschützen, kann sich der deutsche Außenminister nicht ohne sichtlichen Stolz gegen Genozidinterventionen im Weltsicherheitsrat aussprechen (ebd.).“ Das liest sich wie ein universeller Aufruf, in jeden Krieg zu ziehen, um „Zivilbevölkerung zu schützen“, ein Argument, welches zumindest in imperialer Kriegsführung neuerer Zeit oft verwendet wird, aber sicher auch schon Rechtfertigung für koloniale Kriege war. Das Zitat klingt außerdem fast so, als wäre für das ZPS ein Nichteingreifen ein andauerndes aktives Töten von Menschen. Wenn Retten zur Pflicht wird, es also das Sinnbild für „Verantwortung“ ist, etwas für andere zu tun, ist das auch (nicht nur) eine Form der imperialen Verantwortung, die letztlich dazu zwingt, überall einzugreifen. In jeden Krieg müssten dann „rettende“ europäische/deutsche Truppen entsandt werden, es ist das Bild der Weltpolizei, das durch das ZPS gezeichnet wird. Im völkerrechtlichen Jargon heißt das „responsibility to protect“, ein äußerst umstrittenes Konzept.

An anderer Stelle verdammt Ruch aber „westliches“ Eingreifen (bezogen auf den Vietnamkrieg) wiederum: „Während die Öffentlichkeit sich von dieser menschenunwürdigen Art der Kriegsführung abwendete, wollten Baader und Ensslin das systematische Verbrennen der Zivilbevölkerung ins öffentliche Interesse einsprengen (ebd.).“ Es scheint Ruch also um eine „saubere“ Form des Krieges/des militärischen Einsatzes für die Menschenrechte zu gehen. Okzidentale Kriegsführung wird als „reine“, „saubere“ und gerechtfertigte Form der Gewaltausübung imaginiert: „Den technischen Fortschritt fasste Günther Anders mit dem Wort Hasslosigkeit: er machte darauf aufmerksam, dass die Gefühle Hass und Wut für die moderne Kriegsführung unnötig geworden waren (Ruch 2014 [2013])“, während für die Gewalt der „Anderen“ ganz andere Vokabeln gefunden werden („ostafrikanisches Inferno“, Brandschatzer, Vergewaltiger, ebd.), die sie als barbarische, dreckige, ursprüngliche, unreine, ja „menschenunwürdige“ Gewalt kennzeichnen.

Diese okzidentalistische Unterscheidung spiegelt sich schon in der Arbeit von Ruchs Doktorvater Herfried Münkler zu „neuen Kriegen“, wonach Kriegsführung „an den Rändern der Wohlstandszonen“ besonders brutal sei und auch private Akteure („Warlords“) dort Krieg führten (Münkler 2004: 179). Frieden mit „sauberer Kriegsführung“ (die Sehnsucht nach dem gerechten Krieg!) zu erreichen war schon immer ein imperiales Versprechen.¹⁷ Es ist kein Zu-

17 Diese imperiale Sehnsucht nach Lösungen, die in Harmonie und Frieden geht mindestens bis auf Kants Text „Zum Ewigen Frieden“ (2011[1795]) zurück, in dem dieser ein Besuchsrecht konzipierte, das von Imperien dazu benutzt wurde, „gerechte“ Kriege zu führen (ebd.: 30) und so zur Rechtfertigung von Kolonialismus wurde.

fall, dass „neue Kriege“ hier im Kontext von humanitären Absichten auftauchen: Duffield (2001: 15ff.) attestiert schon 2001 ein Verwischen der Grenze zwischen Entwicklungs- und Sicherheitspolitik, die sich in einem Zusammengehen der Sphären von liberalem Peacebuilding und Humanitarismus äußert.

Diesen Frieden aber auch auf friedlichem Wege herzustellen wäre nach Ruch ein Leichtes: „Verglichen mit dem Handlungsspielraum eines Varian Fry wäre es für ihn [den nächsten Bundeskanzler, JK] ein Kinderspiel, sudanesishe, afrikanische, französische und arabische Interessen auf einer Konferenz auszugleichen (ebd.).“ Im Bundeskanzler als Figur des Leviathan (s. semiotische Analyse) wird die gesellschaftliche Handlungsebene in einem Individuum sichtbar. Die Hoffnung auf einen allseits gutmütigen, mächtigen (männlichen) Souverän bringt die Menschen aus dem allgemeinen Kriegszustand zu Frieden

Ähnlich ist auch die zuerst angesprochene Verbreitung der Menschenrechte überall ein imperiales Unterfangen. Ziel einer Revolution im Sinne des ZPS (humanistische Revolution, Aggressiver Humanismus, Ruch 2014 [2013]) ist es, eine Lösung für die Gesellschaft zu finden. Diese Lösung ist eine friedliche, harmonische (also: konfliktfreie) Gesellschaft. So geht es dem ZPS um Akte der „politischen Schönheit“, des „was wäre wenn“ (ZPS 2016a). Es sind kosmopolitische Ideale, die hier verkörpert sind, aber die nach Mies (1995) in Form einer imperialen Sehnsucht eben beides wollen: den eigenen Wohlstand, der auf Ausbeutung beruht sichern, und allen Wohlstand gewähren, die Herrschaft und Vollkommenheit zugleich will (vgl. Mies 1995: 198). Um es in den Worten des ZPS zu sagen: „Das klingt ‚zu schön, um wahr zu sein‘? – Genau das bildet die Substanz der Suche nach politischer Schönheit (Ruch 2014 [2013])“ So geschieht die Suche nach „politischer Schönheit“ eigentlich nur als Entschuldigung und Selbstberuhigung. Denn es geht nie um die Frage, warum der „Westen“ seine Überlegenheit überhaupt aufgeben sollte.

Es geht um eine „Anhebung“ an die eigenen kolonial-imperialen Standards. Natürlich ist es eine schöne Idee, wenn Menschenrechte überall gewahrt würden, aber es ist eben auch eine okzidentale Idee, besonders dann, wenn sich „westliche“ Menschen in der Verantwortung sehen, den „Anderen“ bei ihrer Erreichung zu „helfen“.

Diese Analyse entlarvt nicht nur das ZPS, sondern auch viele „linke“, „alternative“ und „aufgeklärte“ Bürger_innen im Okzident wie mich, die sich fortwährend nach einfachen Lösungen sehnen oder glauben, sie gefunden zu haben. Es gibt eben keine einfache Antwort auf die Frage, ob zur Wahrung der Menschenrechte in andere Länder interveniert werden soll.

III.1.6.5. „Alle interessieren sich nur für Tiere“

Das ZPS sieht es als Zeichen eines „Nachrichtenselektionsmechanismus“, dass über tote Tiere eher berichtet wird, als über menschliche Tote:

Es ist eine unausgesprochene Tatsache, dass im Jahre 2010 in Deutschland selbst Tiere politisch besser geschützt werden als Menschen. Es erinnert an den Zoo von Sarajevo, wo während der dreijährigen Belagerung ein Gorilla von einem serbischen Scharfschützen erschossen wurde. Der Tod des Gorillas brachte eine mediale Lawine ins Rollen, die 11.000 Tote (sic!) Bosnierinnen und Bosnier zuvor nicht in Gang bringen konnten. ‚Gorilla müsste man sein‘, zitiert auch Hans Christoph Buch seinen ruandischen Fahrer 1994. ‚Heute geht es ihnen besser als uns Menschen; sie leben in Reservaten, sind vor Wilderern geschützt und bekommen regelmäßig zu fressen.‘ Dieser Nachrichtenselektionsmechanismus kommt einer Kriegserklärung gleich (ZPS 2014).

In ähnlicher Weise wird übrigens auch die unterschiedliche Berichterstattung über Tote in Deutschland/im „Westen“ im Vergleich zu Toten „anderswo“ verglichen (ebd.). Das ist allerdings kein „Nachrichtenselektionsmechanismus“, das ist Rassismus und dieser beruht gerade darauf, die „Anderen“ zu animalisieren.

Ab 1492 wurde das Menschsein der „Anderen“ in Frage gestellt (Grosfoguel 2013: 81), die Menschen in den Amerikas hatten den kolonialen Eroberern zufolge keine Seele und waren deswegen keine Menschen, sondern tierähnlich (ebd.). Es ging es darum zu bestimmen, ob Indigene Menschen seien oder nicht (Boatcă 2015: 88). Der Rassenbegriff wurde direkt von einer Bezeichnung für Tiere auf diese übertragen und die rassialisierten „Anderen“ (bei Mbembe: Neger) vereinen im Okzidentalismus bis heute Mensch- und Tiersein in sich (vgl. Mbembe 2014: 42, 49). Das Tierische war Zeichen eines generischen Mangels und unüberwindbare Kluft der rassialisierten „Anderen“ zum Menschsein (und die Rechtfertigung, sie umzubringen, vgl. Grosfoguel 2013). Mbembe beschreibt die „Anderen“ gleichzeitig aber als lebendigen Beweis, dass es keine Unterscheidung zwischen Tier und Mensch, zwischen Instinkt und Ratio geben kann, also als Widerstandssubjekt (Mbembe 2014: 68).

Wenn diese Geschichte in einer kolonialen Amnesie vergessen wird (wie oben schon den Öfteren erwähnt und belegt), dann erscheint es natürlich unverständlich, warum Tiere auf einmal besser geschützt sein sollen als Menschen und muss als obskurer „Nachrichtenselektionsmechanismus“ aufgefasst werden. Dass Rassismus am Ende natürlich eine solche Nachrichtenauswahl bedeutet, möchte ich gar nicht bestreiten, nur ist die Nachrichtenauswahl eben nicht das primäre Problem, sondern eher Symptom.

Dass der ruandische Fahrer in obigen Zitat indirekt mit dem Gorilla gleichgesetzt wird, kann in dieser Interpretation selbst als Rassismus bzw. als rassistischer Vergleich gesehen werden¹⁸. Der Rassismus besteht gerade darin, dass hier überhaupt Tiere mit Menschen

18 Wobei das Zitat des (namenlos gebliebenen) ruandischen Fahrers aus dessen Mund durchaus als subversive,

verglichen werden bzw. darin welche Menschen mit Tieren verglichen werden (Weiße nämlich nicht!).

Dass ein solcher rassistischer Vergleich bei weitem kein Zufall ist (nicht gesellschaftlich und nicht in den Texten des ZPS), sondern System hat, zeigt dieses Zitat:

Ähnliches musste ich vom Fundraiser einer renommierten Tierschutzorganisation vernehmen. Nach der Spendenwahrscheinlichkeit für Menschenrechtsarbeit befragt, gab er folgende Einschätzung: „Eine verölte antarktische Robbe ist nun einmal niedlicher als eine vergewaltigte Frau im Kongo.“ (Ruch 2014 [2013])

In diesem Vergleich wird darüber hinaus die Ähnlichkeit von Sexismus und Rassismus als Diskriminierungsformen deutlich. Nicht nur rassialisierte „Andere“ werden animalisiert, sondern auch vergeschlechtlichte „Andere“. Die kongolesische vergewaltigte Frau mit Tieren zu vergleichen ist aber nicht nur durch die Animalisierung sexistisch. Sie wird als Opfer festgeschrieben und nicht als Handelnde, gegen die ein Verbrechen begangen wurde.

Die vergewaltigte kongolesische Frau steht in einem okzidental Diskurs für das patriarchale, männliche Abenteuer. Die hier intendierte Hierarchisierung der Menschenrechte (bzw. der kongolesischen Frau als sexuelles Lustobjekt) über den Tierschutz bedeutet eigentlich eine männliche Phantasie: „Komm, jetzt lass uns mal die Menschenrechte schützen, das ist viel gefährlicher, da draußen, das ist was für wahre Männer!“

Es gibt aber noch einen zweiten wichtigen Zusammenhang, bei dem die Tiere als absolute „Andere“ des Menschen als Mensch eine Rolle spielen. Das ZPS verabsolutiert den Wert des Menschenlebens, die größte Errungenschaft der Menschenrechte liegt für es darin, „den Wert des Menschen politisch zu verankern und zu garantieren (Ruch 2014 [2013], Hervorhebung im Original).“ Nicht umsonst ist sein oberstes Ziel mit Kunst, ja auch „Menschenleben zu retten“ (ZPS 2016a). Damit aber nicht genug. Es findet eine explizite Abgrenzung *aller* Menschen gegen die Tiere statt: „Selbst Tiere werden von Deutschland politisch besser geschützt als Menschen“ (ZPS 2014).

Der Vergleich zwischen Tier- und Menschenleben (wobei Tiere beim ZPS eindeutig weniger wert sind als Menschen) kreiert eine neue Gleichheit unter *allen* Menschen, die es de facto angesichts von Rassismus, Kolonialismus und Patriarchat nicht gibt. Dieses Menschsein wird bei einem solchen Vergleich auf alle Menschen ausgeweitet bzw. universalisiert. Das „westliche“ Pochen auf Menschenrechten für alle resultiert aus einem Humanismus, der seine Menschlichkeit eben aus der Nicht-Menschlichkeit der rassialisierten und vergeschlechtlichten „Anderen“ zieht. Diese Form des Humanismus ist also noch mehr: nämlich ein Werkzeug, das Rassismus, Sexismus und Kolonialismus verschleiern! Diese Verschleierung wirkt in diesem

widerständige Aussage gewertet werden könnte,

Zusammenhang dadurch, dass die Animalisierung des „Anderen“ durch Pochen auf dem absoluten Menschsein *aller* unsichtbar gemacht wird. „In Eurocentric modernity, the West kidnapped and monopolized the definition of Democracy, Human Rights, Women liberation, Economy, etc. (Grosfoguel 2013: 88)“. Denn Mensch war in der „westlichen“ Moderne seit jeher vor allem der Weiße Mann. Natürlich ist nicht jeder Humanismus, der auf dem Menschsein aller besteht per se ein anthropozentrischer bzw. eurozentrischer, aber der des ZPS ist eindeutig einer.¹⁹

Diese vermeintliche politische Gleichheit aller Menschen kann aber nur als solche entdeckt werden, wenn Speziesismus als Herrschaftssystem mitanalysiert wird und so das Verhältnis von Menschen zu seinen nicht-menschlichen „Anderen“ dekonstruiert wird (vgl. Braiddotti 2013, Haraway 1991). Nur dann können also Rassismus und Geschlechterverhältnisse in ihrer vollständigen Tragweite begriffen und transformiert werden. Wenn wir die Menschheit als letzte Einheit der Gesellschaft als System annehmen, kann der menschliche Exzeptionalismus, die grundsätzliche Vorstellung der Überlegenheit der Menschen, nicht analysiert werden: „Menschen gibt es genug. Aber einen Tiger. Versuch mal, einen aussterbenden Tiger zu machen! Selbst Pinguine in der Antarktis, Robben in Alaska oder seltene Käfer im Schwarzwald besitzen in Deutschland eine wirksamere Lobby als alle bedrohten Menschen zusammen (Ruch 2014 [2013])“.

Es geht also darum, Humanismus aus posthumanistischer Perspektive von vornherein als anthropozentrisch zu erkennen. Denn warum ist eine solche Aussage problematisch? Die Tiere werden hier nicht als Lebewesen mit gleichem Existenzrecht angesehen, sondern deren Schutz wird gegen die Menschen ausgespielt. „Bedrohte Menschen“ hat wiederum rassistische Konnotation, als müssten manche Menschen als einzigartiges Naturgut geschützt werden, damit sie bestaunt werden können. Reservate für indigene Völker sind eine traurige Realität. Es sind also letztlich nicht nur Frauen und Rassialisierte animalisiert worden, sondern es bestehen auch Wechselwirkungen zwischen Rassismus und Patriarchat mit dem Herrschaftssystem Speziesismus.

So erhalten die Texte des ZPS nicht nur die Überlegenheit des „Westens“ aufrecht, weil sie Rassismen, Sexismen und Kolonialismus reproduzieren, sondern auch aufgrund eines spezifisch imperialen Naturverhältnisses, das den Menschen (Weißen Mann) zur Ausbeutung und Beherrschung der Natur berechtigt (vgl. Mies 1995), indem die Erde und ihre Lebewesen

¹⁹ Es gibt aber auch einen Humanismus aus der epistemischen Position der Unterdrückten, also einen befreierischen Humanismus (Freire 1974, Mbembe 2014), der die Humanisierung der Menschheit zum Ziel hat. Ob es sinnvoll ist, das Menschsein aller zu fordern, hängt also tatsächlich von der eigenen Position ab.

nicht als fühlendes Subjekt wahrgenommen werden kann.

Dieses Kapitel sollte zeigen, wie omnipräsent Tiere als Vergleichsmittel bzw. Referenzpunkt auch in den programmatischen Texten des ZPS sind. Ich komme nun zur Aktion „Flüchtlinge fressen“.

III.2. Die Aktion „Flüchtlinge Fressen“

Die Analyse des Kunstwerks „Flüchtlinge fressen“ stelle ich in der Arbeit so vor: Zuerst gebe ich einen Einblick in zeithistorische Ereignisse, die die Aktion beeinflussen, dann erläutere ich chronologisch die einzelnen narrativen Elemente. Es folgt die Analyse verschiedener narrativer Elemente: erstens der im Internet stattfindenden Teile der Aktion, zweitens die Vorstellung der „politischen Schönheit“ in Form der „Flugbereitschaft der deutschen Zivilgesellschaft“, drittens das „Spektakel“ in und um das Maxim-Gorki-Theater in Berlin. Dem Ende der Aktion, dem „Show-Down“ widme ich ein eigenes Kapitel, so wie das Aktionsvideo im Internet gewissermaßen die Exposition der Aktion ist. Ich folge in meiner Analyse also selbst grob der Struktur eines Theaterstücks. Nach dem „Show-Down“ ist die Aktion allerdings noch nicht vorbei. Ich untersuche die auf die Aktion folgende Klage gegen die Bundesregierung sowie die Dokumentation der Aktion in Medien und Internet. Zum Schluss analysiere ich die Aktion als Gesamtnarrativ und fasse die zentralen Ergebnisse der semiotischen Analyse der Einzelelemente zusammen, um mögliche Lesarten gegeneinander abzuwägen. Ich betrachte triangulierend Inhaltsanalyse und semiotische Analyse zusammen. Zum Abschluss vergleiche ich die Aktion „Flüchtlinge fressen“ mit „Ausländer raus“ von Christoph Schlingensiefel sowie anderen politischen Aktionskunstgruppen.

III.2.1. Begleitendes

III.2.1.1. Beschreibung der Aktion „Flüchtlinge Fressen“: Der Plot

In diesem Abschnitt stelle ich das Kunstwerk/die Aktion/das Theaterstück „Flüchtlinge Fressen“ (ZPS 2016q) in seiner chronologischen Abfolge vor. Die eigentliche Aktion fand im Zeitraum von 15.6. bis 28.6.2016 statt. Zum Kunstwerk gehört auch seine Dokumentation, die erst danach online veröffentlicht wurde. Ich versuche die Erzählung bereits in die der Analyse zugrunde liegenden Erzählstränge zu gliedern:

Erstens ist dies der Erzählstrang, der während der Aktion den Plot vorantreibt. Die Aktion begann am 15.6. mit dem Hochladen des Aktionsvideos (ZPS 2016c), in dem die verschiedenen Elemente der Aktion vorgestellt wurden und diverse Ultimaten gestellt wurden,

die ich an den entsprechenden Stellen erkläre. Die Aktionswebsite „www.flugbereitschaft.de“ (ZPS 2016g) ging am folgenden Tag online²⁰. Zwei „Bundesperpressungskonferenzen“ des ZPS am 16. und 20.6.2016 (Vorstellung der Flüchtlinge, die sich fressen lassen wollen) informierten das Publikum im Laufe der Aktion physisch über den weiteren Ablauf (ebd.). Die Aktionswebsite ist inzwischen abgeschaltet Stattdessen ist seit 2.8.2016 eine nach Angaben des ZPS „vollständige“ Dokumentation der Aktion auf ihrer Website zu finden (ZPS 2016q).

Zweitens rief das ZPS im Aktionsvideo dazu auf, dass man doch für das Flugzeug „Joachim 1“ spenden solle (in Wirklichkeit ein gechartertes Flugzeug von Air Berlin). Damit wollte es 115 syrische Bürger_innen aus der Türkei, die Familie in Deutschland haben und auf Familienzusammenführung warten, nach Deutschland fliegen lassen. Im Aktionsvideo wird behauptet, dieses Flugzeug lande in jedem Fall am 28.6.2016 in Berlin (ZPS 2016c: 4:08ff.). Das Crowdfunding dazu startete das ZPS auf „www.flugbereitschaft.de“. Gleichzeitig sollten die Spender_innen aber entscheiden, welcher der potentiell 115 Passagier_innen fliegen dürfe, falls das erforderliche Geld nicht zusammen käme. Das ZPS drehte „Bittvideos“ der syrischen Familien in der Türkei, die aus dem Krieg und von ihrer Flucht erzählen und an die deutsche Staatsführung in Person von Joachim Gauck appellierten, sie kommen zu lassen. Der Zwang unter den Passagier_innen zu wählen, fiel weg, als die erforderlichen 80000 Euro für das Flugzeug zusammengekommen waren. Die Maschine „Joachim 1“ der „Flugbereitschaft der deutschen Zivilgesellschaft“ durfte trotz Finanzierung am Ende nicht starten: Es gab Gerüchte über ein Einwirken des deutschen Innenministeriums auf die Fluggesellschaft Air Berlin, die den Vertrag am Tag der geplanten Durchführung kündigte (ZPS 2016q).

Drittens forderte das ZPS in dem Video die Abschaffung des Paragraphen 63 Absatz 3 des Aufenthaltsgesetzes, der es Beförderungsunternehmen gegen Geldstrafe verbietet, Menschen ohne Visa zu befördern. Am 17.6.2016 stellt das ZPS eine Informationsplattform zum Gesetz auf die Aktions-Website „www.flugbereitschaft.de“ online (ZPS 2016m, ZPS 2016g, nach der Aktion auf ZPS 2016q). Am 22.6. fand im Bundestag eine Anhörung der Bundesregierung bezüglich einer Einreiseerlaubnis für die „Joachim 1“ statt. Eine Entscheidung über die Abschaffung des Gesetzes zum Beförderungsverbot fand wie angekündigt tatsächlich am 24.6. statt. Der Antrag wurde von der Fraktion „die Linke“ in den Bundestag eingereicht und dort mit den Stimmen der Regierungsfractionen abgelehnt (vgl. Deutscher Bundestag 2016). Die Redebeiträge der Abgeordneten beider Seiten werden als Videos sofort in die Aktion eingebaut und sind auch Teil der Dokumentation (ZPS 2016q). Zur Vorbereitung des Antrags

²⁰ Parallel dazu existieren bzw. existierten mindestens zwei weitere Websites zur Aktion (www.sanktionen-bmi.de, www.fluechtlinge-fressen.de)

wurde wahrscheinlich schon deutlich vor dem Beginn der Aktion mit der Fraktion „die Linke“ darüber gesprochen.

Am 17.6.2016 (ZPS 2016m) und am 28.6.2016 sieht sich das Bundesinnenministerium genötigt auf die Aktion zu reagieren, was ebenso in die Erzählung „Flüchtlinge fressen“ eingebaut wird wie ein Video des deutschen Journalisten Tilo Jung, der in seiner Reihe „jung & naiv“ Fragen an die Bundespressekonferenz richtet und nach dem offiziellen Ende der Aktion am 28.6. das Bundesinnenministerium zur Aktion befragt (vgl. ZPS 2016q).

Viertens wurde neben dem Maxim-Gorki-Theater eine Szenerie aufgebaut, die an eine „römische Arena“ erinnern sollte. Hierfür wurde ein Tigerkäfig mit vier Tigern errichtet, der an jedem Tag der Aktion von 10 bis 22 Uhr besichtigt werden konnte, und auch über Live-Streams im Internet zu verfolgen war. Dort gab von 16.6.-27.6. ein Abendprogramm, das jeweils um 18:45 Uhr mit „Not und Spiele“, einer Theateraufführung, begann, ab 19:30 Uhr mit dem „Zentrums-Salon“, in dem Intellektuelle und Theatermacher_innen miteinander diskutierten, fortgesetzt wurde, und danach mit der kommentierten Fütterung der Tiger (ZPS 2016m) abgeschlossen wurde. Am 28.6. fand statt des Abendprogramms der „Show-Down“ mit May Skaf (s. u.) statt.

Ein Erzählstrang, der ebenfalls zum Tigerkäfig gehört, ist, dass das Berliner Grünflächenamt offenbar den Abbau des Tigerkäfigs zu erzwingen versuchte. Das erste Mal wird das am 17.6., aber auch am 20.6. und 22.6.2016 berichtet (Chronologie auf ZPS 2016m). Der Argument war, dass die Arena politische Aktion sei und nicht wie angekündigt Information. Zwischenzeitlich wurden die Plakate und das Logo der Aktion an der Außenwand des Tigerkäfigs abgehängt.

Fünftens rief das ZPS in seinem Aktionsvideo „Menschen mit Fluchthintergrund“ dazu auf, sich freiwillig zu melden, um sich am 28.6.2016 von den Tigern fressen zu lassen, sollte der Bundestag den entsprechenden Paragraphen nicht bis dahin abgeschafft haben. Die syrische Schauspielerin May Skaf wurde dabei offensichtlich vom ZPS für die Rolle besetzt und hielt am 20.6.2016 eine emotionale Rede im Maxim-Gorki-Theater, in der sie begründete, warum sie sich fressen lassen würde. Allerdings meldeten sich noch viele andere Refugees freiwillig, um sich fressen zu lassen (vgl. ZPS 2016m, Kühl 2016). Nach Ablauf des Ultimatums hielt Skaf am 28.6. eine Rede vor dem Maxim-Gorki-Theater, die ich als „Show-Down“ bezeichnen möchte. Sie verliest einen „Brief der Tiger an die Menschheit“, in dem die Tiger erklären, wieso sie niemanden fressen werden, und „einige persönliche Worte“ (ZPS 2016l). Die anderen Refugees, die sich gemeldet haben, kamen nicht weiter vor, nur eine („Baian“)

wurde im Fernsehen interviewt (Laska/Klotsikas 2016) und diskutierte im Zentrums-Salon.

Sechstens gibt es quasi sofort nach Beginn am 16.6. Berichterstattung und Rezensionen der Medien über die Aktion. Die meisten Medien, die die Aktion des ZPS verfolgten, veröffentlichten mehrere Artikel dazu, zumindest einen zum Beginn der Aktion und einen nach dem „Show-Down“. Das ZPS bezieht die deutsche Medienöffentlichkeit aktiv mit Zitaten in seine Dokumentation ein, weswegen diese ebenfalls von mir analysiert wird.

Noch am Tage des „Show-Downs“ kündigt das ZPS an, es werde Klage gegen die Bundesregierung wegen des Verbots der Einreise der Refugees aus der Türkei beim *Bundesverfassungsgericht* einreichen (vgl. Diesselhorst 2016b). Am 19.10.2016 wird diese Klage tatsächlich beim *Verwaltungsgericht* Berlin eingereicht. Ich behandle diese Quasi-Fortsetzung der Aktion in dieser Arbeit wie ein „Post-Skriptum“, das sich sehr stark auf die Aktion „Flüchtlinge Fressen“ bezieht, gleichzeitig aber nicht mehr ganz dazugehört. Die Klage als „Fortsetzungsaktion“ des ZPS zu lesen ginge aber auch zu weit, da die Klage auch vom ZPS selbst nicht wie eine eigene Aktion vermarktet wird (vgl. ZPS 2016o, ZPS 2016p).

III.2.1.2. Zeithistorischer Kontext der Aktion

Hier gebe ich ohne Anspruch auf Vollständigkeit einen kurzen Überblick über einige zeithistorische Ereignisse, die für das Verständnis der Aktion „Flüchtlinge fressen“ relevant sind.

Zum einen ist das Abkommen zwischen EU und Türkei vom 18. März 2016 zu nennen, das für das ZPS zentrales Zeichen für das „Spektakel“ der EU-Grenzpolitik innerhalb der Aktion geworden ist, welches von ihm entnaturalisiert werden soll. Ziel war folgendes: „Um das Geschäftsmodell der Schleuser zu zerschlagen und den Migrant_innen eine Alternative zu bieten, damit sie nicht ihr Leben aufs Spiel setzen, haben die EU und die Türkei heute beschlossen, die irreguläre Migration aus der Türkei in die EU zu beenden (Europäischer Rat/Rat der Europäischen Union 2016)“. Alle neuen Migrant_innen, die ab dem 20.3.2016 aus der Türkei auf griechischen Inseln anlanden, sollten zurückgeführt werden, es sei denn, sie stellen direkt einen Asylantrag (ebd.), es handele sich aber um eine „vorübergehende und außerordentliche Maßnahme [...] zur Wiederherstellung der öffentlichen Ordnung“ (ebd.). Eigentlich geht es natürlich darum, Migration zu verhindern. Zu diesen absurden Begründungsmechanismen arbeitet auch das ZPS.

Für jede_in zurückgeführte_in irreguläre_in Migrant_in, nimmt die EU im Rahmen eines Resettlement-Programms eine_in Syrer_in aus der Türkei auf, bis zu einer Grenze von 18000 (!) Menschen (ebd.). Außerdem sollen die Grenzkontrollen durch gemeinsame Zu-

sammenarbeit verstärkt werden und bei Erfolg (also für die EU: weniger Migration) sollen freiwillige Maßnahmen zur Aufnahme von Menschen „aus humanitären Gründen“ (ebd.) vereinbart werden. Für dieses Abkommen bekommt die Türkei drei Milliarden Euro Unterstützung und das Versprechen der Visa-Liberalisierung für ihre Staatsbürger (ebd.).

Das Abkommen ging nicht nur von der EU aus, sondern wurde aktiv von der Türkei angesichts deren Herausforderungen mit vielen Refugees gefordert. Es wurde auch zu einer Zeit geschlossen, in der sich in der Türkei autoritäre Tendenzen verschärften (Topçu 2016). Das Abkommen spielt auch in der Debatte um „sichere Drittstaaten“ eine Rolle, mit denen die EU versucht, Abschiebungen in Länder zu rechtfertigen, aus denen Migrant_innen in die EU kommen (Pro Asyl 2016: 5). Diese Abschiebungen seien im Rahmen des EU-Türkei-Abkommens illegal. Pro Asyl kann Fälle davon belegen (ebd.: 8ff.). Das Deutsche Institut für Menschenrechte (DIMR 2016: 4ff.) bewertet das Abkommen als Verstoß gegen die Menschenrechte, da die EU verpflichtet sei, Schutzsuchende aufzunehmen, und weist in den ersten Monaten nach dem Abschluss des Abkommen u. a. illegale Inhaftierungen in extra geschaffenen „Hot Spots“ auf den griechischen Inseln nach. Die Vergrößerung der Anzahl von „sicheren Drittstaaten“ ist zentraler Bestandteil einer EU-Migrationspolitik, die „irreguläre“ Migration verhindern will.

Eine zeithistorische Gegebenheit, die bei der Konzeption der „politischen Schönheit“ in „Flüchtlinge fressen“ sicherlich eine Rolle gespielt hat, ist, dass Angela Merkel im September 2015 in einem „Gnadenakt“ das Dublin-II-Abkommen²¹ de facto außer Kraft setzte und syrische Refugees aus Ungarn nach Deutschland einreisen ließ, was eine große Migrationsbewegung nach Deutschland auslöste (Kasperek/Speer 2015). Dies zog eine „Willkommenskultur“ nach sich, in der viele Menschen sich plötzlich „für Flüchtlinge“ engagierten. Bei der „Willkommenskultur“ ging es nach Nabert auch um das kollektive Selbstbild eines „guten Deutschlands“ im Vergleich zu einem rassistischen „Dunkeldeutschland“, bei der viele Menschen mit Übereuphorie anhand ihrer Interaktion mit Refugees beweisen wollten, dass sie gute Menschen sind (Nabert 2015). Dabei wurde der rassistische Normalzustand und die weitergehende Verschärfung der Grenzpolitik verborgen (Lambert et. al. 2015).

Weil Deutschland also schon einmal „aus Gnade“ Refugees die Einreise ermöglichte, überrascht der Versuch des ZPS mit der „Joachim 1“ vom Innenministerium ebenfalls eine Sondererlaubnis für die Einreise zu bekommen, nicht. Eine tatsächliche Zustimmung war aber angesichts der großen Einwanderungszahlen der letzten „Gnadenerweisung“ realpolitisch un-

21 Dieses erlaubt die Abschiebung von Refugees in den ersten europäischen Staat, den sie betreten haben.

wahrscheinlich.

Seit 2013 verbuchte außerdem in Deutschland die rechtspopulistische bis rechtsextreme „Alternative für Deutschland“ massiven Zulauf (Bundeszentrale für Politische Bildung 2016), was oft mit der „Flüchtlingskrise“ begründet wird, ich hier aber aus Platzgründen nicht diskutieren werde. Fest steht, es gibt eine etablierte rechte Partei in Deutschland, die viele Stimmen bekommt.

Refugees mit dem Flugzeug in die europäische Union einreisen zu lassen, ist nicht Idee des ZPS erfundene Vision, sondern wurde schon kurz nach der Öffnung der Grenzen durch Deutschland 2015 von schwedischen Unternehmer_innen vorgeschlagen. Sie gründeten die Initiative „Refugee Air“ (Refugee Air 2015). Nach eigenen Angaben erreichte deren Kampagne, die sehr pragmatisch, unternehmerisch und mit viel Geld von Unternehmen im Rücken auftritt, bisher 830 Millionen Nutzer_innen im Internet und verspricht bis zu 5000 Refugees von außerhalb der EU nach Schweden zu fliegen. Allerdings ist unklar, ob die Initiative heute noch aktiv ist. Das ZPS stellt im Vergleich dazu die „Flugbereitschaft der deutschen Zivilgesellschaft“ wie eine ferne politische Vision dar, verknüpft die Forderung nach sicheren Fluchtrouten dafür aber auch mehr mit der Grenzpolitik der EU, als die sehr humanitär wirkende Initiative Refugee Air, die v. a. Versucht, auf Fluggesellschaften einzuwirken.

Zum Zeitpunkt der Aktion „Flüchtlinge fressen“ fand außerdem die Fußball-Europameisterschaft der Männer statt, was neben der Aktion ein anderer großer Aufmerksamkeitsmagnet war und den das ZPS in die Aktion einbaute. Die gefakte „Aufklärungskampagne zu den robusten Sanktionen gegen die illegale Einreise“, die das ZPS im Zuge der Aktion „Flüchtlinge fressen“ lancierte, hat reale Vorbilder: Zum Beispiel versuchte im August 2015 das Bundesamt für Migration und Flüchtlinge (BAMF) mit Facebook-Anzeigen Menschen in Albanien und Serbien davon abzubringen, nach Deutschland zu kommen, da ihre Asylanträge abgelehnt würden (Zeit.de 2015). Solche „Aufklärungskampagnen“ sind eine absurde Realität in einem Europa, das offenbar große Angst vor Zuwanderung und den „Anderen“ hat (vgl. Ahmed 2004).

Die Aktion „Flüchtlinge fressen“ bzw. die damit einhergehende Diskussion darüber, Refugees fliegen zu lassen übrigens wurde z. B. vom rechtspopulistischen und verschwörungstheoretischen Kopp-Verlag aufgenommen. Am 8.8.2016 veröffentlichte er auf seiner Website einen Artikel, nach dem die Bundesregierung tief in der Nacht „Flüchtlingsmassen über Flughäfen“ einschleuste (Mähler 2016). Man könnte das für politische Aktionskunst halten.

III.2.2. Analyse der einzelnen narrativen Elemente

III.2.2.1. Im Internet

III.2.2.1.1. Exposition: Das Aktionsvideo

Das von mir so genannte „Aktionsvideo“ (ZPS 2016c) mit dem Titel „Flüchtlinge fressen – Not und Spiele“ entspräche in einem Theaterstück der Exposition, in der alle Charaktere und die zentralen Konflikte erläutert werden. Im Aktionsvideo hört man eine weibliche Stimme auf Deutsch aus dem Off, die monoton, langsam, dramatisch, manchmal traurig einen appellierenden Text vorträgt. Das Video ist mit englischen, französischen und arabischen Untertiteln verfügbar.

Der größte Teil des Videos scheint mit Bildern das zu untermalen, was die Sprecherin sagt. So wird z. B. jedes Mal, wenn im gesprochenen Text ein Datum genannt wird, ein tickender Kalender (ebd.: 3:00ff.) gezeigt. Die Bilder erheben Anspruch auf die Abbildung der Wirklichkeit und unterstützen so den Wahrheitsanspruch des gesprochenen Textes. Das Video ist mit pathetischer, tragender Orchestermusik unterlegt, im zweiten Teil auch gemischt mit einer eher treibenden, rockmusikartigen Gitarrenmusik (ebd.: 2:36ff.).

Zunächst analysiere ich einige Einzelelemente des Videos: die Art, wie Refugees porträtiert werden, die Darstellung der Politiker_innen und die Form der Arena, die in dem Video mehrfach wiederkehrt. Anschließend gehe ich auf die Funktion des Videos als Ganzes ein.

Viele Ausschnitte des Videos zeigen Refugees auf der Flucht (u. a. wie sie von einem Grenzzaun heruntergeschlagen werden), als Tote (z. B. auch Alan Kurdi²²) bzw. bei der glücklichen Wiedervereinigung auf einem Flughafen bzw. Bahnhof oder aber in Deutschland im Dialog mit Mitgliedern des ZPS. Von der Sprecherin des Videos werden Refugees entweder als zu Rettende erwähnt²³ oder als schon in Deutschland lebende Verwandte dieser zu Rettenden²⁴. Sie werden aber auch direkt angesprochen: „Haben Sie einen Flüchtlingshintergrund? Sind Sie verzweifelt über die europäische Flüchtlingsabwehrpolitik? Sind Ihre Liebsten gefangen oder ertrunken? Melden Sie sich (ebd.: 3:00ff.)!“

Refugees werden dabei immer nur auf ihre Identität als Migrant_innen, als Mobile reduziert. Selbst ich als Analysierender habe die Bilder sofort unter der Kategorie „Refugees“ betrachtet, so stark denotativ sind sie als bildliches Zeichen. Das hat Auswirkungen: Dadurch,

22 Ein syrischer Junge, der durch Bilder seines Leichnams berühmt wurde und schon auf vielfältige und fragwürdige Art für Kunst verwendet wurde (Wikipedia 2016)

23 „Und entscheiden [Sie] darüber, welche Familien an Bord Platz nehmen können und welche im Mittelmeer ertrinken sollen.“, ZPS 2016c: 1:25ff.

24 „In den letzten Monaten haben wir tausende Flüchtlinge getroffen, deren Familien in der Türkei festsitzen.“, ZPS 2016c: 0:29ff.)

dass sie nur als Flüchtlinge angesprochen werden, wird impliziert, dass sie nicht gleichzeitig auch als potentielle Spender_innen für die Kunstaktion (für das Flugzeug „Joachim 1“) gesehen werden, die separat adressiert werden (ebd.: 0:55ff.).

Über die Refugees wird außerdem nur über die Kategorie Tod kommuniziert: Die, die noch kommen sollen, die, die schon da sind (sie müssen auf dem Meer sterben bzw. haben überlebt) bzw. die, die sich „für“ andere (also Europa) opfern sollen. Durch die Zitate und Bilder von Refugees soll in dem Video die Wichtigkeit der Aktion untermauert werden, ganz so als ginge es in dieser konkreten Aktion um Leben und Tod von Menschen. Dabei sitzen die für das Flugzeug vorgesehenen Familien zwar in der Türkei und nicht bei ihren Familien in Deutschland, aber in akuter Lebensgefahr sind sie nicht.

Mit dem Satz: „Mama, warum kommen die nicht mit dem Flugzeug?“ (ebd.: 0:48ff.) wird suggeriert, dass es für die aktuellen „Probleme“ ganz einfache Lösungen gibt. Damit werden ganz konkret auch Politiker_innen wie Thomas de Maizière angesprochen (direkt nach der Rechnung, ebd.: 0:23ff.). So wird dann letztendlich die Ohnmacht des „Volkes“, des Selbst gegenüber seinen eigenen Politiker_innen inszeniert.



Abbildung 1: „Europäisch-römische Imperator_innen“, Screenshot aus "Flüchtlinge Fressen-Not und Spiele", ZPS 2016c, 1:33

An anderer Stelle in dem Video werden Angela Merkel, Frank-Walter Steinmeier und Thomas de Maizière in römisch-imperialen Roben dargestellt, bewusst lächerlich, wie Karikaturen²⁵. In dieser Form steht das Bild für zwei scheinbar gegensätzliche Dinge: Auf der einen

25 Die weiteren Politiker/Gestalten des öffentlichen Lebens, die im Video dargestellt werden: Joachim Gauck als „Engel der Barmherzigkeit“ mit Heiligenschein und Papst Franziskus als Zeichen für christliche Gnade (ZPS 2016c: 2:53). Im Narrativ wird damit nur mit dem Motiv der Gnade gespielt, es entsteht kein tatsächlicher Konflikt zwischen den Imperator_innen.

Seite sind die Abgebildeten die Personifizierung von Europa als römisches Imperium. Als die europäischen Kaiser_innen, die in der Arena auf Leben oder Tod entscheiden können sollen, stehen sie pars pro toto für die gesamte deutsche Gesellschaft. Diese Bilder schulen die Betrachter_innen also am Ende in Autoritätshörigkeit statt im Willen zu echter Demokratie und eigener Gestaltungskraft, indem impliziert wird, dass Leben oder Tod, also alles, vom guten Willen eines_r wohlwollenden Herrscher_in abhinge. Damit passen diese Bilder sehr gut in das Bild der Künstler_innengruppe voller autoritär-elitärem Gestus, das im vorigen Kapitel Thema war.

Der Verweis auf die römische Antike scheint mir darüber hinaus nicht zufällig gewählt, gilt die Antike (im Okzidentalismuskurs) doch als Wiege der europäischen Zivilisation (vgl. Coronil 2001: 10622). Er bezieht sich auf die spätrömische Dekadenz, die das ZPS mit dem Zustand Europas gleichsetzt. Wie im vorigen Kapitel gezeigt ist der Verweis auf die Dekadenz Europas ein eurozentrisches Narrativ zur Aufrechterhaltung seiner Zivilisiertheit. Weist der Daumen nach oben, bleibt die Zivilisiertheit erhalten, wird er gesenkt, wächst die Dekadenz. Spannend ist auch, dass die deutschen Politiker_innen hier als Vertreter_innen eines europäischen Reiches gesehen werden. Das erweckt den Eindruck, als sei Deutschland Europa, und gibt Deutschland eine ganz besondere Wichtigkeit bei der Lösung der anstehenden Probleme bzw. räumt ihm auch die prinzipielle Fähigkeit dazu ein.

Auf der anderen Seite steht das Bild auch für die Figur der Hofnarren_Hofnärinnen und spielt wie oben gezeigt darauf an, dass es doch gelacht wäre, wenn die Imperator_innen es nicht schaffen würden, die Menschen in Lebensgefahr zu retten. Eine weitere Assoziation ist aber auch die Dummheit der Abgebildeten, dass sie es eben nicht vollbringen. Beide Lesarten (Dummheit und „wäre doch lächerlich!“) schließen sich in diesem Bild nicht aus: Die Handlungsfähigkeit („wäre doch lächerlich!“) ist gegeben, der Handlungswille trotz offensichtlicher Handlungsnotwendigkeit ist nicht gegeben. Das ZPS tut so als sei die Politik von Grund auf wohlwollend, und eigentlich willens, moralisch zu handeln, aber eben nicht fähig, selbst zu denken.

So laufen die beiden scheinbar in zwei gegensätzliche Richtungen verlaufenden Zeichen der Imperator_innen im Aktionsvideo zusammen. Die Macht etwas zu ändern, konzentriert sich in der deutschen Regierung. Diese entspricht im Video dem Hobbesschen „Leviathan“, der als monarchischer Souverän Sicherheit und Ordnung „gewährt“ (vgl. Klappeer 2014: 87). Die Frage, ob Herrschende wohlwollend sind oder nicht, scheint für das ZPS die zentrale zu sein.

Das bedeutet wiederum, dass mit der Verwendung der deutschen Bundesregierung als quasi-Souverän nur ganz bestimmte Subjekte als Rezipient_innen des Videos in Frage kommen bzw. imaginiert werden: deutsche Staatsangehörige. Gerade Refugees als kolonisierte Subjekte sind nicht Teil des deutschen Wahlvolks, keine politischen Subjekte, wenn vom ZPS so ein Politikverständnis zugrunde gelegt wird.

Foucault hat die Kantsche aufklärerische Form der Kritik unter anderem deswegen kritisiert, weil sie nach geäußerter Kritik offensichtlich pessimistisch werde und die Hoffnung auf Aufklärung in die Hände eines einzigen monarchischen Souveräns lege (Sonderegger 2016: 56f.), eine unlogische Hoffnung. Genau diese Kritikfigur kann ich hier wieder erkennen. Denn das ZPS gibt die letztendliche Handlungsverantwortung an einen vermeintlichen Souverän ab. Genau auf diese Weise werden Herrschaftsstrukturen, darunter auch der Kolonialismus oder das Patriarchat, unsichtbar gemacht. Dass es nämlich tatsächliche wirkende „westliche“ koloniale Herrschaftsverhältnisse sind, die das Leid der Unterdrückten erst erzeugen (und nicht etwa Einzelpersonen wie Angela Merkel oder die repräsentative Demokratie als Staatsform).

Auch die Vorstellung des Souveräns an sich ist in seiner Hobbesschen Form ein kolonial-patriarchales Gebilde (vgl. Klappeer 2014: 87ff.). Im Kontext feministischer bzw. queerfeministischer Staatskritik wurde nachgewiesen, dass sich Geschlecht und auch *race* als Identitätsmarker in den Hobbesschen „Leviathan“ eingeschrieben haben (ebd.: 90, 93).

Im Aktionsvideo gibt es auf unterschiedliche Art die Form der Arena zu sehen. Die offensichtlichste davon ist das Amphitheater, in das eine einzelne Frau mit nackten Füßen von den Rängen hinuntergeht (ZPS 2016c: 3:05ff.). Die nackten Füße sehen wir dabei zuerst (ebd.: 2:57ff.). Sowohl die nackten Füße als auch ihr weißes Kleid stehen für Unschuld und Jungfräulichkeit. Der gesprochene Begleittext ist:

Für den Fall eines „Nein!“ der europäischen Imperatoren, des Vatikan und Gaucks Misslingen, suchen wir jetzt Flüchtlinge, die bereit sind, sich am 28.6.2016 (tickender Kalender) öffentlich fressen zu lassen. Haben Sie einen Flüchtlingshintergrund? Sind Sie verzweifelt über die europäische Flüchtlingsabwehrpolitik? Sind Ihre Liebsten gefangen oder ertrunken? Melden Sie sich! (ebd.)

Die intendierte Lesart dessen ist wohl, dass die zu fressenden Flüchtlinge (sic!) unschuldige Opfergaben zugunsten der europäischen Zivilisiertheit sind, die sich in einem Spektakel umbringen lassen.

Eine zweite Art der Arena ist das deutsche Parlament als arenaähnliche Form: Die Ränge des Bundestags zitieren innerhalb des Videos die Form des Amphitheaters, in das die jungfräulich wirkende Frau hinabsteigt. Die Arenaform zeigt sich auch daran, dass die Ab-

geordneten des Parlaments im Aktionsvideo v. a. brav klatschend gezeigt werden, aber keineswegs handlungsfähig oder radikal (z. B. ebd.: 0:13ff.).

Die dritte Arena ist die Arena des ZPS am Gorki-Theater, auf die ich in einem gesonderten Kapitel noch einmal ausführlicher eingehen will (ebd.: 2:36ff.). Zu dem Vergleich zwischen antiker Agora/Forum und Demokratie kommt mit der Arena des ZPS noch einmal die Betonung auf das Theater.

Damit ergeben sich spannende Wechselwirkungen: Einerseits kann Politik so als Feld der Gefahr, aber auch des Spektakels, des Theaters, verstanden werden. Andererseits kann die Arena am Gorki-Theater somit auch für das Politische und ein Forum der öffentlichen Auseinandersetzung bzw. Demokratie stehen. Über die Form der Arena versucht das ZPS, also sein Theater politisch erscheinen zu lassen.

Die im Video vorkommenden flackernden Schriftzüge und die klackernden Kalender, die die Tage bis zum „Show-Down“ zählen, wirken nicht nur als Verdeutlichung für das Ultimatum, sondern geben ganz allgemein das Gefühl, dass die Situation furchtbar dringend und eilig ist (z. B. ebd.: 2:01ff., 3:00ff., 3:52ff.). Mit dieser suggerierten Eile und Dringlichkeit schafft es das ZPS auch, die Inhumanität der unmittelbaren Gegenwart zu verstärken. Durch die Dringlichkeit wird zusätzlich das Bild geschaffen, es handele sich beim Sterben auf dem Mittelmeer um eine neue Situation, dabei geht die Beherrschung der Körper der „Anderen“ zumindest nach dekolonialer Auffassung bis ins Jahr 1492 zurück (vgl. Grosfoguel 2013). Nur weil es eine neue Situation ist, kann es als Anomalität in einer gänzlich humanen Geschichte des „Westens“ imaginiert werden.

Nach der Analyse der einzelnen Bildelemente komme ich nun zum zentralen narrativen Konflikt, der in dem Video konstruiert wird: dem zwischen dem Sterben der Refugees auf dem Mittelmeer und ihrer „Rettung“. Dabei werden zwei Lösungen vorgeschlagen: Einerseits sollen die politischen Akteure den Paragraphen 63 AufenthG, der Fluggesellschaften bestraft, abschaffen, andererseits sollen Rezipient_innen des Videos für die „politisch schöne“ Lösung der „Joachim 1“ spenden, die die Politiker_innen weiter unter Druck setzen soll. Zuletzt sollen sich Refugees in der „Arena“ des ZPS zum Fraß vorwerfen lassen.

Gerade das Ende eines Narrativs übt eine besonders wahrheitsformende Wirkung aus (Thwaites et.al. 1994: 124), deswegen werde ich von ihm ausgehend die gesamte narrative Struktur analysieren: Kurz vor dem Ende werden nacheinander folgende Schriftzüge in Großbuchstaben eingeblendet: „28.06.2016; ENTSCHEIDUNG DER BUNDESREGIERUNG: 22.06.2016; LEBEN, STERBEN, ENTSCHEIDUNG BUNDESTAG ÜBER ART63(3) AUF-

ENTHG: 24.6.2016; RETTUNG, UNTERGANG; 28.06.2016; www.joachim1.de, www.politicalbeauty.de (ZPS 2016c 4:15ff.)“. Alles hängt von diesem Datum ab: Leben oder Tod, Rettung oder Untergang: Die Bilder verstärken den Eindruck, dass es um alles oder nichts geht. Das ZPS will uns als Rezipient_innen glauben machen, dass es ein eindeutiges richtig und ein falsch („Leben“ vs. „Rettung“) gibt. Das Video ist also ein moralischer Appell.

Das wird auch dadurch verstärkt, dass, während die Schriftzüge erscheinen, von der Sprecherin folgender Satz gesprochen wird: „Das Schicksal der Humanität liegt in unseren Händen (ebd.).“ Mit „uns“ sind hier die Menschen gemeint, die für die Maschine „Joachim 1“ spenden sollen: „Bitte spenden Sie jetzt! Und machen Sie die „Joachim 1“ möglich. Sie landet in jedem Fall am 28. Juni in Berlin (ebd.: 4:12ff.)“. Es sind Weiße Deutsche, die hier angesprochen werden, und das Video wird zu einem klassischen Charityvideo, dessen Erfolg gerade davon abhängt, wie gut es an das gute Gewissen der Menschen appelliert. In den Händen der Künstler_innen liegt das Schicksal der Humanität nicht²⁶. Damit ist auch nicht die Bundesregierung gemeint, die den Paragraphen abschaffen soll.

Nach diesen Schriftzügen wird die EU-Fahne eingeblendet. Nach kurzer Zeit zerspringt diese mit einem Klirren und das Logo der Aktion „Flüchtlinge fressen“, ein springender Tiger, legt sich über die Fahne, die aber zu sehen bleibt (ebd.: 4:29ff.). Der springende Tiger steht dabei für Aggressivität, Angriff und Erfolg. Die EU-Fahne soll hier für Humanität und Menschlichkeit Europas stehen.

Die Bedeutung der zersplitternden Fahne kann einerseits sein, dass die Aktion „Flüchtlinge Fressen“ etwas bewirkt, dass sie die unmenschliche Politik der EU beendet. Andererseits kann es auch dafür stehen, dass die Menschlichkeit der EU, die eigene Humanität, hinterfragt wird. Aber was, wenn die EU überhaupt nicht mit Menschlichkeit und Zivilisiertheit assoziiert wird? Beide Lesarten zielen aber darauf ab. Betrachten wir das Bild, ohne die EU automatisch mit Menschlichkeit und die Aktion des ZPS automatisch als Provokation zu assoziieren, wird ihm seine Kraft genommen. Was, wenn auch der Angriff und der Erfolg des Tigers nicht als Zeichen angenommen wird, die Aktion des ZPS also keinesfalls gefährlich für die EU-Grenzen ist bzw. von der Aktion an sich überhaupt keine politische Handlung ausgeht? Für mich ist das eine wirkungsvolle oppositionelle Lesart.

26 Aber auch dafür, dass das ZPS sich als Retter_innen Europas inszeniert gibt es im Aktionsvideo Hinweise: Wir sehen Aktivist_innen des ZPS z. B., wie sie mit Refugees sprechen (ZPS 2016c: 0:30ff.) oder wie im Kontext einer ihrer Aktionen „Die Toten kommen“ Refugees angemessen in Berlin bestattet werden (ebd.: 3:43ff.). Alle diese Bilder von Tatkraft stehen in dem Video im Gegensatz zu dem Scheitern von „Anderen“.



Abbildung 2: „Ende gut, alles gut!“, Screenshot aus dem Video "Flüchtlinge Fressen- Not und Spiele", ZPS 2016c, 4:38

Ganz zum Schluss des Videos schreien einige offenbar in einem Flüchtlingslager lebende Kinder glücklich den deutschen Satz „Ende gut, alles gut (4:37ff.)“, der ein Zitat von Deutschlands Innenminister Thomas de Maizière ist, das ziemlich am Anfang im Video vorkommt (ebd.: 0:24ff.). Die Kinder sollen emblematisch für die Unschuld stehen. Gleichzeitig kann ein solches Bild elterliche Schutzimpulse wecken, und suggeriert, hier müsse jemand Unschuldiges gerettet werden. Wenn sich also Weiße Deutsche zum Spenden erbarmen, können diese Kinder gerettet werden und alles nimmt ein gutes Ende (wie ihnen selbst in der Sprache der potentiellen Retter_innen in den Mund gelegt wird, um die Aussage noch zu verstärken). Der Konflikt, der ganz zu Beginn des Videos dadurch konstruiert wurde, dass die Sprecherin das Zitat de Maizières aktiv bezweifelt (Wirklich?, ebd.: 0:25) und dass Refugees von Zäunen heruntergeschlagen bzw. beschossen werden (ebd.: 0:11f.), wird durch die potentielle Rettung gelöst. Durch die potentiellen Spenden wird eine Katharsis erreicht.

Die Überlegenheit des „Westens“ selbst wird in dem Video aber auf keine Weise hinterfragt. Das wird aus einer narrativen Analyse ebenfalls ersichtlich: Held_innen und Protagonist_innen des Videos sind das ZPS, die deutsche Gesellschaft und die politischen Entscheidungsträger_innen in Deutschland, wenn sie eine Entscheidung über den entsprechenden Paragraphen treffen sollen. Die Refugees sind nur Nebenfiguren, die einzige Handlung, die ihnen zugewiesen wird, ist der Selbstmord, wenn sie sich freiwillig zum Gefressenwerden melden. Die Held_innen sind also auf alle Fälle dem „Westen“ zugehörig. Diese dominanten Kategorien werden auch in keiner Weise hinterfragt. Es wird zwar versucht, allen Menschen die gleiche Handlungsfähigkeit zu geben („Flüchtlinge, meldet euch!“), aber solange die Kategorien in denen gedacht wird, rassialisiert sind, wird jede geäußerte Kritik am „Westen“ un-

wirksam sein.

Ich nehme das Video nicht weder zynisch noch ironisch, sondern gänzlich ernst. Dafür spricht das Pathos des Videos, aber auch sein wirklichkeitsformender, performativer Charakter: Die Aktionen werden vom ZPS in der Folge ja tatsächlich so ausgeführt wie angegeben. Meine Lesart des Videos ist eine melodramatische, die ganz klar festlegt, wer in diesem Video „gut“ und wer „schlecht“ ist (s. o.). Innerhalb dieser Perspektive auf das Video sind mehrere unterschiedliche Bedeutungen zugleich möglich.

„Machen Sie den Schleppern das Geschäft kaputt. Jetzt können Sie Thomas de Maizière sein. Spenden Sie. Damit die „Joachim 1“ abheben kann (ZPS 2016c: 1:12ff.).“ Dies ist ein Aufruf zum Aktivismus und zum Spenden bzw. Retten. Humanitarismus und politischer Aktivismus sind in dem Video wie auch in den programmatischen Texten vermischt. Das moralisch-appellierende Ende des Videos legt als Zweck den des Charityvideos nahe: Spenden Sie, retten Sie etc.

Als Exposition ist das Video ein Köder, um gesellschaftliche Gruppen zur Teilnahme an der Aktion zu bewegen und dient der Provokation: In diese Lesart passt auch die Dringlichkeit und Radikalität, die u. a. durch den Pathos der Sprecherin, aber z. B. auch durch die tickende Uhr und die zersplitternde EU-Fahne. Die Provokation treibt also auch die Handlung voran.

Eine weiterer Zweck des Videos könnte die dadaistische Verstörung sein. Das Pathos des Videos ist für mich nicht überzeichnet, sondern todernst. Es ist auch nicht witzig oder zynisch, wenn die syrischen Kinder am Ende des Videos „Ende gut, alles gut“ sagen, sondern makaber. Das Lachen bleibt einem im Halse stecken, da Weiße Menschen wissen, dass die Grenzpolitik der EU daran schuld ist, dass die Refugees nicht einreisen dürfen und dass am Ende eben nicht alles gut wird. Das wird dadurch verstärkt, dass die Kinder den Satz womöglich selbst nicht verstehen, weil er auf Deutsch ist. Ziel dieser Verstörung wäre, klarzumachen, dass nicht nur die Politiker_innen schuld sind, sondern auch bei „Weißen“ Rezipient_innen Schuldgefühle an dem „Elend“ der „Anderen“ zu wecken, wie durch die wiederholten Bilder von kenternden Schlauchbooten und von Grenzbeamt_innen von den Zäunen geschlagenen Refugees zu Beginn des Videos gezeigt wird.

Spannend ist, dass durch eine solche verstörende Lesart das Weiße Subjekt als Publikum des Videos festgelegt wird. Denn erst dadurch, dass europäische Subjekte sich mit ihrer Schuld und aus „linker“ Perspektive mit ihrem Weltverbesserungsgestus, der durch die überzeichnete Lösung signifiziert wird, auseinandersetzen, sind sie als Adressat_innen des Videos

festgelegt. Dadurch kann einerseits die Reflexion der eigenen Privilegien erfolgen, andererseits schließt es nicht-„westliches“ Publikum aus, mit dem gemeinsam politisch gearbeitet werden könnte. Diese Lesart, die auf Verstörung aus ist, nimmt die Rezipient_innen aus der Zivilgesellschaft aus der absoluten moralischen Überlegenheitsposition heraus, die ihnen durch die „Joachim 1“ zugesprochen wird und motiviert umso mehr zum Spenden. Die Weißen Adressat_innen sollen durch das Video in ein moralisches Dilemma gebracht werden.

Die Frage ist, ob Verstörung des Publikums dessen Willen, etwas gegen die Überlegenheit des „Westens“ zu unternehmen, erhöht. Auf jeden Fall wird in dieser Lesart direkt angesprochen, dass „Wir“ in Europa Mitverantwortung haben am Sterben der „Anderen“. Dies greift die Überlegenheit des „Westens“ an, auch wenn „Wir“ dabei nur als moralisches Individuum angesprochen werden.

Die gewollte Lesart ist in meinen Augen, dass Menschen denken, dass die Aktion echt ist. Eine oppositionelle Lesart des Videos ginge so: Niemand wird sich fressen lassen und es gibt auch keinerlei Dringlichkeit, da die Situation der EU-Grenzpolitik viel komplexer ist und nicht an einem Ultimatum festzumachen ist. Bei der Aktion handelt es sich also um eine Inszenierung und der Käfig, die „Arena“, bleibt narratives Element. Trotz moralischer Anrufung fühle ich mich von dem Video nicht angesprochen. Ich verstehe einfach nicht, was das ZPS von mir will.

Eine zynische Darstellung würde darauf abzielen, dass „Wir“ als „westliche“ Subjekte Schuld für das Sterben der „Anderen“ haben, von der „Wir“ in keinem Fall wegkommen können, die also strukturell ist und von der „Wir“ uns nicht wie in der verstörenden Lesart einfach loskaufen könnten. Die Anrufung der europäischen Imperator_innen wäre in dieser Lesart ebenfalls ironisch zu sehen. Wer erdreistet sich da, zu glauben, Gnade gewähren zu können?

Die „Joachim 1“ als Lösung für die Gesellschaft zu finanzieren, stellt in dieser Lesart einen Ablasshandel dar und sie wird als Lösung ironisch überzeichnet. Eine zynische Lesart würde also das Vorhandensein der Lösung selbst in Frage stellen. Es ist kein Aktivismus, der wirklich eine Lösung sein will. Mit der Möglichkeit, dass viele Flugzeuge gleichzeitig starten könnten (ebd.: 2:13ff.), wenn das Gesetz, das die Einreise verbietet, erst abgeschafft wäre, würde das Video in dieser Lesart noch mehr diese „westliche“ Handlungsfähigkeit überzeichnen, weil eigentlich umso mehr gezeigt wird, dass der „Westen“ nicht alles „Leid der Welt“ beseitigen kann und eben nicht das Zentrum der Welt ist.

Da all dies aber im Video vollkommen ernst geäußert wird, ist diese Lesart unwahrscheinlich. Ich möchte dieses Argument dadurch verstärken, dass ich zeige, was das ZPS ernst

und was ironisch meint. Die Ironie in dem Video liegt für mich in seinem Inhalt (zum Beispiel die Darstellung von Gauck als „Retter des europäischen Reiches“, ebd.: 2:33ff., also rein auf der Ebene der Rhetorik). Auch wenn die Ironie die Bedeutung des Gegenstands überzeichnet, so bricht sie die Form (im Beispiel: Bundespräsident) nicht auf.

Im folgenden Kapitel geht es nicht um ein ernst gemeintes Narrativ wie hier, sondern um eine zynische Überzeichnung der EU-Grenzpolitik.

III.2.2.1.2. Aufklärungsvideo der Bundesregierung

Auf einer eigens geschaffenen Website (www.sanktionen-bmi.de), die auch heute noch verfügbar ist, ist vor allem ein Video zu sehen, das das Design des Bundesinnenministeriums (BMI) übernimmt. Es beginnt mit dem Schriftzug: „Aufklärungskampagne zu den robusten Sanktionen gegen den Versuch der rechtswidrigen Einreise in die Europäische Union (Ab 2017)“. Darunter ist das Logo des Bundesinnenministeriums (ZPS 2016d: 0:00ff.). Es folgt eine Karte von Europa, auf der mit roten Pfeilen Fluchtrouten nach Europa gezeigt werden, die mit gebogenen dunkelroten Linien durchbrochen werden, um zu zeigen, dass diese aufgelöst werden. Dazu wird folgender Text gesprochen:

Wir möchten Sie darüber unterrichten, dass der Schutz der EU-Außengrenzen und die widerrechtliche Einreise nach Europa ab 2017 neu geregelt werden. Seit dem EU-Türkei-Abkommen wird niemand, der sich eines illegalen Grenzübertritts in die Europäische Union schuldig gemacht hat, mehr aufgenommen. Der illegale Grenzübertritt stellt eine schwere Straftat dar (ebd.: 0:04-0:20).

Dieser Text ist natürlich Fiktion, aber ähnliche Aufklärungskampagnen hat es in der jüngeren Vergangenheit tatsächlich gegeben. Im Video wird die Wirklichkeit auch einbezogen, wenn z. B. Innenminister Thomas De Maizière an Mikrofonen gezeigt wird und sagt: „Wir wollen ihnen [den Refugees, den Migrant_innen] sagen, kommt gar nicht erst, ihr habt keine Chance, ihr werdet unser Land wieder verlassen müssen (ebd.: 1:46ff.).“

Das ganze Video ist darauf ausgelegt, auf zynisch-bloßstellende, aber auch dadaistisch-imitierende Weise das Makabre an solchen Aufklärungskampagnen bzw. der EU-Grenzpolitik zu zeigen, und was eigentlich dahintersteckt. Dabei werden z. B. auch illegale Grenzübertritte extra offen kriminalisiert (s. Zitat oben), aber auch überzeichnet, eine vorgebliche Beamtin des BMI sagt etwa: „Trotz des eindeutigen Strafrechts gibt es zehntausende, die sich weiterhin nach Europa verlaufen (ebd.: 0:20ff.).“

Dieses Video ist eindeutig zynisch. Ich greife hier zwei Beispiele heraus, um zu entscheiden, ob die Überzeichnung auch eurozentrismuskritisch ist. An einer Stelle des Videos werden Demonstrant_innen von Pegida gezeigt. Wir sehen ein schwarzes Demobanner mit

Sytterlinschrift: „Für den Erhalt unserer Werte und Kultur! Widerstand für unser Land“ (Patrioten Rostock/Rügen/Stralsund), Fahنشwenken und danach eine große Demo. Dann werden die Pegida-Demonstrant_innen extrem schnell überblendet mit Menschen in römischen Kostümen, die ähnlich wie die Pegida-Demonstrant_innen brüllen. Ein Sprecher sagt aus dem Off: „Viele Menschen beschwerten sich heute über die Abstraktheit und Unsichtbarkeit der EU (im Hintergrund Demonstrationsgeräusche), die europäische Union muss jetzt gegenüber der Bevölkerung Handlungsfähigkeit beweisen.“ und nach dem Schnitt: „Die Spiele erfreuten sich schon im alten Rom enormer Popularität (Anfeuerungsrufe, kurzes Zischen), die Arena stellt ideale ideologische und politische Bedingungen her, um die Werte Europas zu manifestieren: Kommt nicht hierher (ebd.: 2:06ff.)

Es ist klar, wer nicht will, dass Menschen nach Europa kommen: Es sind die dummen, Weißen Arbeiter (es sind mehrheitlich Männer zu sehen), die die „Spiele“ der Grenzpolitik brauchen, aber keineswegs die Intellektuellen, Aufgeklärten (zu denen sich das ZPS offenbar zählt). Bei aller Kritik, die geäußert wird, ist dies ein entscheidender Punkt: Sind die Intellektuellen Teil der herrschenden Machtverhältnisse oder nicht? Neben dem offenen Klassismus, der hier zu Tage tritt, ist dieses Beispiel auch wichtig, um zu zeigen, dass auch sehr kritische und zynische Videos parteiisch sind.

Der Narrativ geht so weiter, dass ein Schauspieler in der Robe eines Bundesverfassungsrichters erklärt: „Europa ist akut in seinem Wohlstand bedroht, in seinem Bestand und in seiner Zukunft. Wir müssen unseren außen- wie innenpolitischen Grenzen den nötigen Respekt verschaffen. (ebd.: 2:36ff.)“, was eine Überzeichnung der Debatte ist, dass „uns“ hier etwas weggenommen wird. In diesem Kontext ergänzt die schon vorgekommene Beamtin des BMI (auch eine Schauspielerin): „Natürlich ist die Bundesrepublik Deutschland ein Rechtsstaat, in dem auch weiterhin gilt: Gnade vor Recht. Der [...] Flüchtling, der durch den wiederholten illegalen Grenzübertritt seine niedere Gesinnung manifestiert, kann nichtdestotrotz von der Bundesregierung nach Artikel 95 Absatz 7a begnadigt werden (ebd.: 2:50ff.).“ Dabei blickt sie ein wenig melancholisch, auf einem Nachrichtenbildschirm neben ihr wackelt lustig ein Daumen zwischen unten und oben hin und her (eine Anspielung auf die römischen Imperator_innen).

Hier wird die angebliche Gnade Europas überzeichnet. Das heißt, es findet eine eindeutige Kritik an zentralen Mustern okzidentaler Überlegenheit statt. Die „Gnade“ Europas ist mit dem Bild von Zivilisation, Humanität und Moralität verknüpft. Meine These ist, dass diese Ironie (wie auch die des ganzen „Aufklärungsvideos“) auch innerhalb des eurozentrischen

Diskurses funktioniert. Sie arbeitet natürlich gegen die Inhumanität Europas, aber sie arbeitet nicht gegen den eurozentrischen Diskurs selbst. Denn es geht mit dem Zynismus nicht darum, Gnade, Zivilisation und Menschlichkeit auch „Anderen“ zuzusprechen, die eben nicht-„westlich“ sind, oder diese nicht länger ausschließlich mit Europa zu assoziieren. Die „Gnade“ hier überzeichnet darzustellen, gründet im selben Diskurs, der auch die Gnade positiv hervorbringt. Also geht es mit diesem Zynismus eher um eine Rekonstruktion der mit dem „Westen“ verbundenen Gnade.²⁷ In diesem Sinne arbeitet das Video bei aller Kritik an europäischen Verbrechen an den EU-Außengrenzen eben durchaus auch für das hegemoniale Selbst, das neben einer Weiß-männlichen Identität auch eine Klassenidentität hat, wie ich mit dem Pegida-Beispiel gezeigt habe.

III.2.2.2. Refugees nach Deutschland fliegen

III.2.2.2.1. Joachim 1: Flugbereitschaft der deutschen Zivilgesellschaft



Abbildung 3: „Joachim 1“ fliegt in den Sonnenuntergang“, Screenshot aus ZPS 2016c, Minute 4:10

Das Bild der „Joachim 1“ ist im Aktionsvideo (ZPS 2016c) und auf der Website während (ZPS 2016g) und nach der Aktion (ZPS 2016q) omnipräsent. Die „Joachim 1“ wird als die Lösung schlechthin dargestellt. Sie steht sinnbildlich für „politische Schönheit“. Die „Joachim 1“ zeigt die Website als Bild eines nach vorne links und über den Wolken fliegenden Flug-

²⁷ Darauf deutet auch die Tatsache hin, dass „Gnade“ im Aktionsvideo des vorherigen Kapitels auch ganz ernsthaft und unironisch verwendet wurde: „Das Gegenteil von Gnade ist Gnadenlosigkeit“ (Aktionsvideo auf ZPS 2016c: 0:05ff.)

zeugs mit der Aufschrift: „Joachim 1“ rechts unter dem Cockpit und der Aufschrift: „Flugbereitschaft der deutschen Zivilgesellschaft“ über den Fenstern der Passagier_innen. Nach einem Erläuterungstext folgt noch ein Bild der „Joachim 1“, dieses Mal fliegt es von vorne rechts nach links hinten. Im Aktionsvideo sehen wir zunächst nur die Nase des Flugzeugs und dann das ganze Flugzeug (ebd.: 0:55ff.), später sehen wir drei Flugzeuge in Formation bei Sonnenuntergang (ebd.: 2:19ff) und zuletzt noch ein einzelnes Flugzeug, das in den Sonnenuntergang abdreht (ebd.: 4:07ff.). Letzteres Bild werde ich hier exemplarisch untersuchen (s. o.). Auch wenn auf dem abgebildeten Screenshot die Schriftzüge nicht genau erkennbar sind, handelt es sich bei den beschriebenen Bildern immer um die gleiche Art Flugzeug und ich werde die Schriftzüge dementsprechend mitanalysieren.

Das Flugzeug und das Fliegen ist dabei ein Symbol für die Freiheit. Dass der Mensch fliegen kann, ist mit dem kulturellen (nicht semiotischen) Mythos des „Wunders“ verknüpft. Dies trägt dazu bei, dieses Flugzeug als Lösung für alle Probleme (egal welches das ZPS jetzt vorgeben würde) zu begreifen. Das Flugzeug ist weiß, und das ist die Farbe der Reinheit. Da Flugzeuge meist weiß sind, würde ich dem keine direkte rassialisierte Bedeutung zuweisen, sondern das Weiß eher auf die Freiheit beziehen. Die Freiheit ist lupenrein, sauber, konfliktfrei.

Nicht nur das Flugzeug selbst trägt zum Bild der Freiheit bei: Auch die Tatsache, dass es über den Wolken fliegt, bedeutet Freiheit (Reinhard Mey singt: „Über den Wolken muss die Freiheit wohl grenzenlos sein.“). In dieser speziellen Einstellung wird die Vorstellung eines guten Ausganges auch durch den romantischen Sonnenuntergang noch verstärkt. Er steht sinnbildlich für Harmonie, Ruhe und Geborgenheit. Das Flugzeug „Joachim 1“ fliegt direkt darauf zu. Wenn im Aktionsvideo direkt nach den Bildern der „Joachim 1“ gezeigt wird, wie das Flugzeug von der Türkei nach Deutschland fliegt, indem die Route von Izmir nach Berlin mit einer weißen Linie auf einer animierten Landkarte markiert wird (ZPS 2016c: 1:06ff.), bedeutet der Flug nach Europa die Erlösung. Da das Flugzeug in den Sonnenuntergang fliegt, bekommt Europa zusätzlich zur Erlösung auch die Bedeutung Harmonie, Ruhe und Geborgenheit *an sich*.²⁸

Berlin wirkt wie das Zentrum der Welt, die „Hauptstadt von Europa“, ist also als

28 Eine bemerkenswerte Leerstelle im Narrativ des ZPS ist die Tatsache, dass Flugzeuge eine umweltverschmutzende und so eigentlich zutiefst dreckige Lösung darstellen. Nicht, dass ich Refugees das Recht zu fliegen absprechen möchte, weil es umweltverschmutzend ist (denn ich fliege ja auch), aber es spielt in dem Bild, das vermittelt wird durchaus eine Rolle. Das Scheitern der scheinbar perfekten Lösung wird nicht zugelassen. Die Umweltverschmutzung könnte ein Beispiel für ein augenzwinkerndes Anerkennen des eigenen Scheiterns darstellen.

„Westen“ essentialisiert, das ultimative Sehnsuchtsziel derer, die das Flugzeug als Mittel der Freiheit verwenden dürfen (es ist ja ein „westlicher“ Gnadenakt, s. u.).

Nun zur Aufschrift: Der Name des Flugzeugs stellt einen Bezug zu dem vom ZPS Joachim Gauck zugeschriebenen Gnadenakt her, der den Bundestag doch eindringlich bitten sollte, das Gesetz, das das Fliegen verbietet, abzuschaffen (ZPS 2016c: 1:14, 2:54). So wird auch das Flugzeug zum Gnadenakt stilisiert. Das wird verstärkt durch den Namen der Kampagne „Flugbereitschaft der deutschen Zivilgesellschaft“, der wie die deutschen Nationalfarben auf ganzer Länge auf dem Flugzeug prangt. Der Akt der Gnade wird damit mit der Bereitschaft, etwas zu tun, verknüpft und mit der deutschen Nation, der auf diese Weise Güte zugeschrieben wird.²⁹

An der Stelle im Aktionsvideo, an der wir drei Flugzeuge nebeneinander sehen, wird folgender Text gesprochen: „Streichet der Bundestag das Gesetz, können jede Woche Flugzeuge abheben. Die europäischen Imperatoren müssen jetzt entscheiden, ob diese Menschen leben dürfen. Oder nicht (ebd.: 2:19ff.)“ Als Konsequenz werden die Menschen, denen das Fliegen vorher verboten war, nicht etwa in ganz normale Passagierflugzeuge steigen, sondern weiter von der Gutmütigkeit und Gnade der „Flugbereitschaft der deutschen Zivilgesellschaft“ abhängig sein, die ihnen den organisierten Flug in großer Zahl (wann sonst fliegen bitteschön mehrere Passagiermaschinen in Formation?) nach Europa ermöglicht und bezahlt. Dies ist meines Erachtens größtenteils die vom ZPS intendierte Lesart.

Europa wird als Erlösung und Freiheit dargestellt. Dem liegt die Vorstellung zugrunde, dass Europa die Freiheit „schon“ erreicht hat. Mit der Erlösung, die den Passagier_innen der Joachim 1 versprochen wird, geht also auch das Denken in evolutionistischen Motiven einher. Die einen leben im Elend, die anderen sind frei. Und die, die im Elend leben, müssen sich auf „unser“/das „westliche“ Idealbild hin entwickeln (oder in diesem konkreten Bild: hinfliegen). Eine verhandelte Lesart wäre, dass Europa eben nicht frei ist und auch nicht die Erlösung, dass es viele innere Konflikte und Probleme gibt, z. B. ein großes Problem mit rechten Parteien.

29 Nicht zufällig ist der Name „Joachim 1“ am Cockpit zu sehen, Joachim Gauck als Bundespräsident sitzt so an den Hebeln und kann steuern (dies ist in Wirklichkeit natürlich nicht der Fall). Wichtig ist, dass im Cockpit die Figur des_der Pilot_in sitzt, der die Richtung vorgibt und voranschreitet. Das ist ein eher elitäres Verständnis der Demokratie und verweist wieder auf die Diskussion zum Souverän weiter oben. In dem von mir oben analysierten Bild dreht das Flugzeug gerade ab nach links in Richtung Erlösung, das heißt der_die Pilot_in steuert aktiv (und zwar auch in die politische Richtung links). Die Nummer 1 ist daher auch nicht zufällig gewählt, sie steht für die Position von „Joachim“ in der Gesellschaft: Er ist in der Pole Position. Mit dem Bild der „Joachim 1“ können sich außerdem alle potentiellen Spender_innen in das Cockpit imaginieren, wo stellvertretend für sie ein anderer Held sitzt. Die Spende wird zur moralischen Held_innentat.

Eine andere, oppositionelle Lesart zu dem angebotenen Bild ist, dass es eben nicht von unserer Gnade abhängt, ob Menschen nach Europa oder auch irgendwo anders hin kommen bzw. kommen dürfen. Es gilt die Genfer Flüchtlingskonvention, die eine Einreise ohne Visum zum Zweck des Asylantrags ermöglicht. Europa muss keine Einreise gewähren, Europa verbietet sie aktiv. Zwar kritisiert das ZPS auch das Gesetz, das verhindert, dass Refugees einfach in ein normales Passagierflugzeug steigen dürfen (und nicht in ein Flugzeug einer eigens eingerichteten Charitykampagne), um nach Deutschland zu kommen. Dass das ZPS aber sogar nach der potentiellen Abschaffung des Gesetzes noch Rettungsphantasien für die „Anderen“ übrig hat, zeigen die drei in Formation fliegenden Flugzeuge.

Dieses Gesetz stellt einen kolonialen Herrschaftsakt mit langen historischen Kontinuitäten dar und keinen, der allein von der Bereitschaft oder Gnade Deutschlands/des „Westens“/einzelner Politiker_innen abhängt, ihn zu ändern. Europa „gewährt“ aber nichts, wenn es das Gesetz abschafft oder mit Spenden ein Flugzeug chartert. Es ist keine besondere moralische Handlung, wie das ZPS sie hier inszeniert, durch die „Wir“/ der „Westen“ uns auf irgendeine Weise moralisch besser fühlen sollten. Dies ist aber die Bedeutung, die das ZPS hervorrufen will, wenn es im Begleittext auf der Website während der Aktion (ZPS 2016g) schreibt: „Das Flugzeug Joachim 1 wartet bereits an einem deutschen Flughafen auf ihre historische Mission am 28.6.2016, die durch Sie ermöglicht wird.“ Ich glaube, dass im Bild des Flugzeug auch die Bedeutung steckt, dass es „unsere“ Lösung ist (und nicht die der „Anderen“), die der deutschen Nation und ihres Joachim. „Wir“ sind die Retter_innen.³⁰

Eine weitere Gegenlesart ist, dass Europa/Berlin/der „Westen“ eben nicht der Nabel der Welt ist. Stellen wir uns vor, jemand in der Türkei würde das Video mit der animierten Landkarte sehen und verstehen: Wieso sollte es die Erlösung sein, wenn einhundert Menschen von Izmir nach Berlin fliegen? Es hängt von dem Ort ab, an dem wir das Video sehen, wie es gedeutet werden kann. Es funktioniert nur in Europa bzw. in Deutschland, das sich selbst als vermeintlich überlegen konstruiert. Durch die Animation wird die Vorstellung geweckt, dass ja alle Menschen nach Europa wollen, weil es so toll ist.

Eine letzte Gegenlesart geht in den Bereich des Mythos: Freiheit wird hier als konfliktfreie Lösung mit viel Harmonie imaginiert, und auch viele Emanzipationsbewegungen streben tatsächlich nach einer solchen konfliktfrei-utopischen Lösung für die Gesellschaft. Ich glaube, dass diese Vorstellung ein Problem darstellt, da sie anti-demokratisch ist. Das Wesen der Demokratie ist, dass Konflikte bestehen, mit denen umgegangen werden muss. Wir kön-

³⁰ Selbst, wenn diese Gnade wie ein ironisches, narratives Element verwendet wird, entkoppelt diese Ironie nicht die Gnade und das Gewähren vom „Westen“, sondern reproduziert diese Bedeutung.

nen sie nicht einfach ausschalten und auch in einer Welt, in der Rassismus, Kolonialismus und Patriarchat keine Rolle mehr spielen, werden Menschen unterschiedliche Vorstellungen über gute Lebensführung haben. Im Grunde ist die hier vorgestellte Lösung also zutiefst entpolitisierend, sie verweigert sich der Demokratie. So verbirgt die vom ZPS vorgeschlagene Lösung sowohl, dass es Menschen gibt, die gar keine Refugees in Europa haben wollen (auch wenn das gegen geltendes Völkerrecht verstößt) und dass es Menschen gibt, die wollen, dass alle Menschen da wohnen dürfen sollen, wo sie wollen. Die vorgeschlagene Lösung ist also selbst nur eine Scheinlösung und in Konflikten im Jetzt beheimatet. Außerdem ist die Lösung des ZPS eben nicht **die** Lösung, sondern einer von vielen politischen Vorschlägen. Durch die „Joachim 1“ wird eben nicht grundsätzlich angezweifelt, dass es so etwas wie Freiheit im absoluten Sinne geben kann. Es kann aber niemand absolut frei werden.

Ich habe in diesem Kapitel mehrere Lesarten angeboten, die zeigen, dass die Lösung, Refugees mit einer Charitykampagne in einem gecharterten Flugzeug nach Europa zu fliegen, auf verschiedene Weisen eurozentrisch ist. „Politische Schönheit“ als Konzept wird durch die verwendeten Zeichen („Flugbereitschaft der deutschen Zivilgesellschaft“, die Flüchtlinge rettet, und die nach Europa fliegt) implizit mit dem „Westen“ gleichgesetzt. In seiner Bevormundung der Refugees als ausschließlich zu Rettende, die der Gnade bedürfen, ist politische Schönheit darüber hinaus auch eine patriarchale und rassistische Lösung.

Ich will an dieser Stelle noch einige Elemente aus dem Narrativ rund um die „Joachim 1“ herausgreifen, um zu zeigen, wie das ZPS das oben analysierte Bild eingebettet hat. Einerseits wird das Flugzeug als „historische Mission“ (ZPS 2016g) bezeichnet, die durch Spender_innen ermöglicht wird (ebd.). Historisch ist sie deswegen: „Als erstes Flugzeug bringt die Joachim 1 Menschen in Not auf einer sicheren Route im Auftrag der deutschen Zivilgesellschaft aus der Türkei zu ihren Liebsten nach Deutschland (ZPS 2016q).“³¹ Wegen dieser Aussage ist das Flugzeug für das ZPS ein „politisch schöner“ Akt. Die Frage ist nur, worin genau die Errungenschaft des Flugzeugs liegt: Weil es das erste Flugzeug ist? Weil es eine sichere Route gibt? Oder weil es im Auftrag der Zivilgesellschaft und nach Deutschland fliegen darf? Auf jeden Fall sind die Refugees, die nach ZPS-Narrativ nun endlich fliegen dürfen, keine Subjekte in dem Satz. Es geht bei der politischen Schönheit nicht darum, dass sie nach Europa kommen, sondern darum, dass sie gerettet werden. Dieses Narrativ sieht meine semiotische Analyse der politischen Schönheit oben bestätigt.

31 Das verbirgt auch, dass es durchaus Refugees gibt, die mit dem Flugzeug nach Deutschland reisen können: Dafür müssen sie allerdings ein Visum beantragen, das schwer zu bekommen ist, also womöglich schon einen Arbeitsplatz vorweisen können. Es ist also ein klassenförmiges Problem.

Ich möchte an dieser Stelle noch hinzufügen, dass durchaus eine Kritik an Europa geübt wird, die aber vollkommen ohne eine Kritik des Kolonialismus auskommt: Europa schafft sich mit der politischen Schönheit „sichere Fluchtrouten“, schafft es, dass Refugees nicht mehr mit dem Boot kommen müssen, und alles ist die Errungenschaft der Zivilgesellschaft Deutschlands (s. o., ZPS 2016q). Es geht um die Aufhebung der Dysfunktionalität Europas ohne die Aufhebung des Kolonialismus, der Europa zum Zentrum der Welt machte. Das Bild der europäischen Dekadenz wird wiederverwendet. Es ist daher bezeichnend, dass ein Ziel der Aktion des ZPS offenbar ist, dass es unnötig ist „dass Menschen sich von Schleppern ausplündern lassen müssen“ (ZPS 2016g). Diese Schlepper werden als die „bösen“ „Anderen“ imaginiert, die die unschuldigen Refugees ausbeuten. Die Idee, dass gerade Deutsche als Schlepper_innen tätig sind und werden sollten, kommt dadurch nicht auf.³²

Dies kann als „okzidentalistische Selbstvergewisserung“ (Brunner 2011) mit den Mitteln der Kunst gefasst werden. Anders als eine gänzliche koloniale Amnesie (vgl. Messerschmidt 2006) werden die Symptome der „westlichen Überlegenheit“ durchaus erkannt, aber zur Aufrechterhaltung bzw. Wiedererrichtung (je nach Dekadenzverständnis) des Selbst, des „eigenen“ verwendet. Die „politische Schönheit“ als Vision spielt natürlich mit der Sehnsucht von (Weißen) hegemonialen Subjekten im „Westen“ nach einer freien Welt.

Die Passagierauswahl wird übrigens wie folgt begründet:

Das ZPS hat die Passagiere in der Türkei besucht und betreut. Es handelt sich um Syrer, die in Deutschland ohne jeden Zweifel ein Recht auf Asyl haben (wenn sie den mörderischen Weg auf sich nehmen). Die Passdaten und Absichtserklärungen haben wir dem Kanzleramt, dem Auswärtigen Amt, dem Bundesinnenministerium und dem BAMF übermittelt (ZPS 2016q).

Es ist verständlich, dass das ZPS den Behörden die Einreisegenehmigung so leicht wie möglich machen will, aber im gleichen Atemzug wird auch den potentiellen Spender_innen, die vielleicht gar nicht wollen, dass alle Menschen in Deutschland Aufnahme finden können, das Spenden rechtmacht. Das Problem daran ist nicht das Rechtmachen, sondern, dass sich das ZPS damit auf allerhand okzidentale Mythen einlässt, die zur Regierung kolonisierter Subjekte verwendet werden, statt diese in der Kunst zu hinterfragen: Menschen müssen demnach

32 Ganz anders hingegen macht das politische Aktionskunstkollektiv „Peng!“, wenn es, dem ZPS in seiner Ästhetik ganz ähnlich, eine detaillierte Anleitung zur Fluchthilfe, wie „Schleppen“ wohl besser genannt würde, als Kunst getarnt ins Internet stellt und dabei ein Weißes, altes deutsches Ehepaar dabei filmt, wie sie einen Refugee über die Alpen bringen (Fluchthelfer.in 2015), hier wird explizit auch ein Risiko für die potentiellen Fluchthelfer_innen eingestanden und erklärt. In diesem Kunstwerk kommen auch explizit Geflüchtete namentlich zu Wort, die über die Schikanen der europäischen Grenzpolizei berichten. Die epistemische Position der Unterdrückten bekommt hier also Raum das Problem darzustellen (ebd.). Auffallend ist auch, dass das Kunstwerk „Fluchthelfer.in“ nach seiner Veröffentlichung nicht einfach vorbei ist, sondern die wichtigen Informationen für potentielle Fluchthelfende weiterhin zur Verfügung stehen, damit also politisches Engagement nicht wie ein einmaliges Unterfangen, sondern ein längerfristiges Einlassen gesehen wird.

Passdaten haben und ihr Bleiberecht knüpft sich daran, dass sie Familie in Deutschland haben. Sie können nicht einfach so kommen. Weil das ZPS sich auf diese Narrative einfach so einlässt, wächst bei mir Zweifel, ob es diese selbst als okzidentale Mythen erkannt hat. Es geht meines Erachtens bei diesen okzidental Mythen nicht darum, es den Behörden, möglichst rechtzumachen. Als okzidentale Mythen bleiben sie unproblematisiert.³³

In der Lesart des ZPS bzw. im Theaterstück „Flüchtlinge fressen“ endet der Erzählstrang rund um die Joachim 1 so:

16 Stunden vor Abflug kündigte die Airline ‚aus Gründen der möglichen Beeinträchtigung der öffentlichen Sicherheit‘ Deutschlands den Vertrag auf direkten Eingriff des BMI, der Bundespolizei und des Auswärtigen Amtes, wie die Regierung in der Bundespressekonferenz zugeben musste (ZPS 2016q).

Das ZPS will also die Tatsache, dass das Flugzeug nicht fliegt, skandalisieren. Dabei handelte es sich aber um keinen Skandal, sondern um ein logisches und erwartbares Ende. Dem ZPS ging es offenbar darum, Politiker_innen ob ihrer mangelnden Moralität an den Pranger zu stellen, das heißt es wird eine moralische Verantwortung der Individuen postuliert, die so als „gute“ Subjekte in Frage gestellt werden sollen. Das ZPS selbst und seine Rezipient_innen haben ja alles in ihrer Macht stehende getan und sind trotzdem gescheitert. Sie sind die „guten“, ja die Held_innen dieses Narrativs. Um das zu erreichen, wurden die Refugees in der Türkei nur als narratives Element und nicht als politisch Handelnde gebraucht.³⁴

Ein weiteres großes Narrativ im Kunstwerk „Flüchtlinge fressen“ im Kontext der Joachim 1 ist, dass hier angeblich über Leben und Tod der Passagiere entschieden wird. Dies wird im nächsten Kapitel Thema sein, in dem ich mir ein Element des Erzählstranges rund um die Joachim 1 genauer ansehe, nämlich das Crowdfunding für den Flug.

III.2.2.2.2. Crowdfunding Joachim 1

Das Crowdfunding der „Joachim 1“ ist deswegen interessant, weil es sich auf das Publikum des ZPS bezieht und damit auf die Handlungsalternativen, die das ZPS seinem vorwiegend Weiß-bürgerlichen Publikum vorschlägt. Damit geht es auch darum, ob und wie eine okzidentalkritische Haltung imaginiert wird.

33 Diese These wird dadurch verstärkt, dass das ZPS den Flug durchführen will „[u]m die Rechtslage zu klären (ebd.)“. Die Rechtslage ist aber ganz klar. Es gibt das Gesetz, das den Flug verhindern wird. Dem Zentrum ist schon vorher klar, dass der Flug nicht stattfinden wird, denn es ist sehr unwahrscheinlich, dass irgendein_e Politiker_in auf die Idee kommen wird, ein einzelnes Flugzeug mit Menschen ohne Visum quasi als Präzedenzfall nach Europa hineinzulassen. Denn im vorigen Sommer war genau durch einen solchen Akt von Angela Merkel eine sehr große Anzahl an Refugees nach Deutschland gekommen. Die Lösung, dass einfach nur ein Gesetz geändert werden muss, damit *alle* Refugees kommen können, ist natürlich ebenfalls eine Illusion. Es wäre auch nach einer Gesetzesänderung keineswegs jedem_jeder möglich zu kommen.

34 Die Frage, ob wir das ZPS aktivistisch nennen oder als reine Kunst sehen, ist in diesem Kontext eigentlich irrelevant. Sie setzen sich aus okzidentalkritischer Perspektive ja nicht gemeinsam mit den „Anderen“ für etwas ein bzw. haben sie den Aktivismus nur gebraucht, um sich als Held_innen darzustellen.

Das durchgeführte Crowdfunding stellt sich so dar: Auf der Website „www.flugbereitschaft.de“ (ZPS 2016g) ist zunächst oben als Banner das Logo der Flugbereitschaft eingebunden (ein Haken in den Farben der deutschen Fahne und der Name „Flugbereitschaft der deutschen Zivilgesellschaft“, mehr dazu im nächsten Kapitel). Unter einem Newsticker, der über aktuelle Vorkommnisse der Aktion informiert, ist groß ein Video eingebunden³⁵. Dann folgen die pinke Schaltfläche „Jetzt unterstützen“ sowie Informationen über den bisherigen Verlauf des Crowdfundings: Ganz links die Summe des bereits gesammelten Geldes, daneben die Anzahl der bisherigen Unterstützer (sic!), wie viele Tage bis zum Ende des Crowdfundings bleiben sowie die Anzahl derer, die mit dem bisher gesammelten Geld fliegen könnten. Darunter ist eine lila hinterlegte Leiste, die wie von zwei Schienen mit zwei weißen Linien eingefasst ist. Von links nach rechts bewegt sich, wenn die Seite geladen wird, ein weißer Flugzeug an dieser Leiste entlang und hinterlässt einen pinken, vollen Streifen, der anzeigt, wie viel Geld bisher gesammelt wurde.

Der obere Teil der Seite sieht also zunächst aus wie ein ganz klassisches Crowdfundingprojekt. Mit dem Flugzeug im Video und dem Flugzeug, das den Fortschritt des Fundings anzeigt, soll ganz klargemacht werden, dass es hier um die Finanzierung eines Flugzeugs geht. Das wird noch verstärkt durch die Geldanzeige, die aussieht wie ein Kondensstreifen. Alles macht den Anschein, als würde das ZPS tatsächlich Geld für ein Flugzeug sammeln, das Menschen nach Europa bringt.

Darunter ist in der Mitte der Seite unter der Überschrift: „Spielen Sie einmal im Leben de Maiziére!“ folgender Text eingebunden: „Die Joachim 1, die erste Maschine der Flugbereitschaft der deutschen Zivilgesellschaft, bringt Flüchtlinge per Direktflug nach Deutschland – und legt Schleppern das Handwerk. Spenden Sie jetzt und entscheiden Sie, welche Familien mitfliegen dürfen (ebd.).“

35 In meiner heruntergeladenen Version der Website (ZPS 2016g) kann ich dies leider nicht ansehen. Ich vermute aber, dass es das Aktionsvideo von „Flüchtlinge fressen“ ist (s.III.2.2.1.1.), da dieses klare Crowdfundingzwecke hat. Die Website ist heute nicht mehr online.

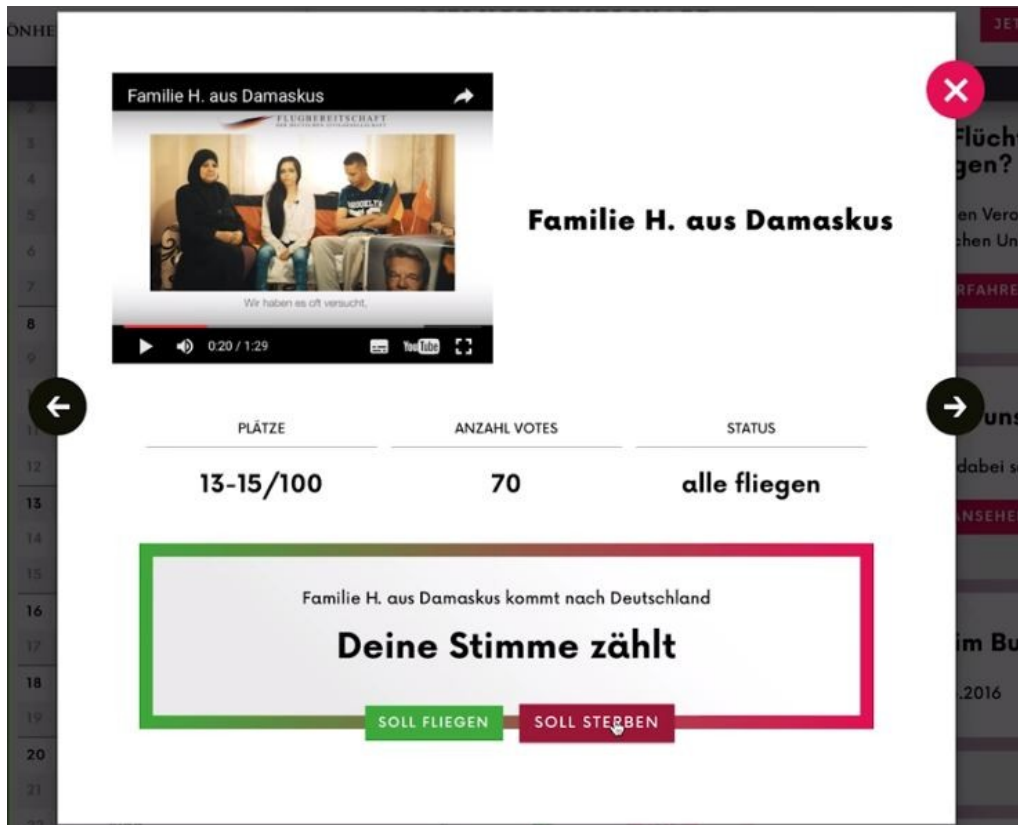


Abbildung 4: „Pop-Up mit der Möglichkeit abzustimmen“, Screenshot aus ZPS 2016c, Minute 1:24

Darunter beginnt eine „Rangliste“ der potentiellen Passagier_innen mit den Kategorien „Platz“, „Kandidat“, „Votes“ und „Status“. Es ist eine Liste aus 100 Namen, die arabisch klingen, der Status wird entweder mit einem grünen fliegenden Flugzeug oder einem roten Symbol eines schwimmenden Menschen dargestellt. Links von dieser Liste geht ein grüner Strich entlang, neben dem ebenfalls in Grün „Fliegen mit“ steht. Nach der Anzahl an Passagier_innen, die nach dem aktuellen Stand des Crowdfundings, mitfliegen können, beginnt eine rote Linie mit der Aufschrift „Mehr Plätze buchen.“ Rechts neben der Liste sind pinke Schaltflächen mit „Vote“. Rechts neben der Liste sind Rahmen und Schaltflächen, die wiederum auf andere Teile der Aktion verweisen.

Wer auf „Vote“ bzw. den Namen eines_einer potentiellen Passagier_in klickte, dem öffnete sich ein Pop-Up-Fenster. Dort konnten User auf einer Schaltfläche entscheiden, ob die entsprechende Person/Familie mitfliegen darf oder nicht (s. Abbildung 4). Jeweils oben links in diesem Pop-Up-Fenster war ein Video mit den jeweiligen Passagier_innen eingebunden, rechts daneben der Name der jeweiligen Familie. Darunter drei Kategorien „Plätze“ (gemeint sind Plätze im Flugzeug), „Anzahl Votes“ sowie „Status“ (nach der Absage des Flugs: „alle sterben“, ZPS 2016q). Auf zwei Schaltflächen konnte für die jeweiligen Passagier_innen ab-

gestimmt werden („Soll fliegen“ – „Soll sterben“).

Zur Intention des Crowdfundings sagt Yasser Almaamoun vom ZPS im Zentrums-Salon, dass „Wir“ (die deutsche Bevölkerung) in diesem Fall die Rolle der „Imperatoren“ spielen: Wer für die „Joachim 1“ bezahle, müsse auch auswählen, wer mitfliege (ZPS 2016f: 42:50ff.). Der emotionale Druck, der durch dieses Crowdfunding aufgebaut wird, ist also, dass, wer für das im Sinne des ZPS „politisch schöne“ Flugzeug spenden will, auch die unschöne Konsequenz in Kauf zu nehmen hat, entscheiden zu müssen, wer im Flugzeug sitzen darf. Wenn das eine Flugzeug finanziert ist, stellt sich auch dem ZPS zufolge nämlich automatisch die Frage, was dann mit den vielen anderen Menschen passiert, die noch in der Türkei (in diesem Fall) oder in Syrien sind³⁶. André Leipold vom ZPS präzisiert im gleichen Zentrums-Salon, dass es darum gehe, in kurzer Zeit sehr ungemütliche Entscheidungen treffen zu müssen. Man müsse beginnen zu helfen, denn werde die Entscheidung zu helfen nicht getroffen, passiere nicht nichts, sondern es stürben alle „Flüchtlinge“ (ebd.: 46:15ff.).

Auch das ZPS hat sich natürlich im Vorfeld der Aktion selbst dem Druck ausgesetzt, „auswählen“ zu müssen, wer ein_e potentielle_r Passagier_in ist, und wer nicht. Im kynischen Sinne ist es dabei selbst ein Risiko eingegangen und hat sich fehlbar gemacht (vgl. Sonderegger 2016).

Drückt sich darin, dass Passagier_innen ausgewählt werden müssen (und damit ein kleiner Beitrag zur Rettung einiger Menschen geleistet wird), eine okzidentalismuskritische Haltung aus? Dekonstruiert sie die „westliche“ Überlegenheit? Dafür spricht, dass das Streben nach moralischer Perfektion (vollkommener „westlicher“ Zivilisiertheit) aufgegeben wird. „Politische Schönheit“ wäre dann kein gesellschaftlicher Idealzustand mehr, sondern eine Tat auf dem Weg dorthin, nicht eine unerreichbare Utopie. So wird das an anderer Stelle aber nicht dargestellt.

Dagegen spricht auch, dass in dem Crowdfunding auch der Mythos der „Auswahl“ steckt. Es ist uns „Westler_innen“ möglich zu bestimmen, wer da kommt. Dieser Mythos funktioniert ganz ähnlich wie der der Gnade. Der „Westen“ kann etwas „gewähren“, kann die Einreise genehmigen. Es hängt von „uns“ ab, wen „Wir“ zur Einreise auswählen, also hängt auch die Rettung von dem „westlichen“ Selbst ab. Das ZPS kritisiert nicht den zugrundeliegenden Modus des Gewährens der Einreise und verspottet diesen europäischen Größenwahn auch nicht auf zynische Weise. Die grundsätzliche Verbindung zwischen Moralität und „west-

³⁶ Hier wird auch ein Bezug zu den drei Flugzeugen hergestellt, die im Aktionsvideo gleichzeitig gezeigt werden, denn dort wird behauptet, wenn das Einreiseverbotsgesetz abgeschafft sei, könnten „jede Woche“ Flugzeuge abheben, das Problem sei also gelöst (ZPS 2016c: 2:19ff.).

lichem“ „Selbst“ wird nicht aufgelöst. Es wird nur der Anspruch auf Vollkommenheit aufgegeben. Dass mit dem helfenden Selbst ein deutsches bzw. europäisches, Weißes Selbst gemeint ist, habe ich bereits in vorhergehenden Kapiteln gezeigt.

Darum ist es schade, dass das moralische Dilemma zu spenden und auswählen zu müssen oder nicht spenden zu dürfen, aber nicht auswählen zu müssen, wer kommen darf, in der Dramaturgie so schnell aufgelöst wird. Denn gerade grundsätzliche und nicht auflösbare moralische Widersprüche zeigen, wie hoffnungslos das Unterfangen ist, gut sein zu wollen, und eröffnen Möglichkeiten zur Selbstironie statt zum Fatalismus. Das Narrativ stellt kein Beispiel für einen grundsätzlichen moralischen Widerspruch dar.

Das scheinbare moralische Dilemma, das das ZPS aufmacht, ist ein vorgegebenes und didaktisches. Das ZPS sagt, dass wir genau dieses Dilemma haben sollen. Die Tatsache, dass wir jetzt auswählen sollen allein, ruft noch keine selbstkritische Haltung hervor, noch kein Selbst, das sich als hegemoniales Subjekt hinterfragt. Die potentiellen Spender_innen werden nur vor eine Wahl gestellt.

Trotzdem ist der Ansatz, diese Widersprüchlichkeit, eben nicht moralisch perfekt sein zu können und trotzdem in seinen politischen Überzeugungen handlungsfähig zu bleiben, ein wichtiger. Er sollte meines Erachtens nach nur nicht auf die Auswahl der zu Rettenden bezogen sein, sondern auf die „westlichen“ Privilegien, die z. B. ich als Weißer Mann genieße. Hier entstehen grundsätzlichere moralische Dilemmata, wie die Frage, ob ich als Weißer Mann gegen Herrschaftsverhältnisse kämpfen kann. Diese Handlungsfähigkeit, finde ich, sollte durch Selbstironie bewahrt werden, aber vielleicht nicht dadurch, dass man (wieder einmal) bewusst macht, dass hegemoniale Subjekte moralisch verwerflich sind und es um die Wiedererlangung der Moralität gehen muss (vgl. ZPS 2016a).

In dem Crowdfunding wird so getan, als müssten die potentiellen Passagier_innen unbedingt gerettet werden, und wer nicht fliegen dürfe, würde auf dem Mittelmeer sterben. So wird die Dringlichkeit des Crowdfunding-Appells zwar deutlich erhöht, denn wer nicht weiter überlegt, denkt vielleicht tatsächlich, dass dies der Fall ist. Aber ein Leben in der Türkei ist definitiv möglich, ohne sofort zu sterben. So wird der orientalistische Narrativ einer rückständigen Türkei bedient. Das Problem, das das ZPS anspricht, ist eigentlich das der Familienzusammenführungen, dass diese nicht oder zu langsam geschehen. Ein okzidentalismuskritisches Narrativ würde vielleicht aussagen, dass es diesen Menschen in der Türkei sowieso sehr gut gehe, aber dass es doch eine „Schande“ ist, dass sie nicht mit ihren Familien zusammenleben dürfen. Damit würde auch die Familienzusammenführung aus ihrer Rolle als

politisches Schlupflochs befreit, wie Menschen trotz rigoroser Grenzpolitik nach Deutschland kommen könnten und wieder in ihren ganz menschlichen Sinn überführt.³⁷

Eine andere Lesart, die in dem Crowdfunding stark vertreten ist, ist, dass hier etwas Gutes getan werden kann. Es liegt im Wesen des Crowfundings, dass den potentiellen Spender_innen ein Projekt als sinnvoll dargelegt werden muss. Hier aber wird eine spezielle moralische Qualität aus dem „Elend“ der „Anderen“ (durch deren Rettung) gezogen. Dahinter steckt der Mythos, dass das „westliche“ Selbst überhaupt gut oder böse sein kann. Zwar wurde mit dem Voting über Refugees das Crowdfunding sozusagen selbst zu einer Inszenierung, dennoch war das ZPS am Ende auf den Erfolg des Crowfundings angewiesen, da mit ihm ein Teil der Kunstaktion finanziert werden musste. Das heißt, das ZPS konnte es sich nicht erlauben, das Crowdfunding so zu gestalten, dass es auf jeden Fall fehlschlagen würde. Das vermeintliche „Elend“ der „Anderen“ musste daher als Narrativ strukturell stärker sein, als die Abscheu, aus verschiedenen Refugees jemanden auswählen zu müssen.

Die Frage ist natürlich, wofür das Geld, das durch das Crowdfunding eingenommen wurde, am Ende tatsächlich verwendet wurde, als Air Berlin den Vertrag kündigte. „Wir nutzen das durch Spenden gesammelte Geld, um eine Klage gegen die Bundesregierung einzureichen“ (Ruch in Benalia 2016). Dies ist ein gänzlich anderer Zweck als der hier angegebene, und die Frage ist, ob alle Menschen in gleicher Weise gespendet hätten, wenn es nicht um die Rettung von „Anderen“ gegangen wäre, sondern um eine Klage.

III.2.2.2.3. Videos von syrischen Familien in der Türkei

Auf der Website des ZPS (2016q) werden insgesamt 21 Videos der „Passagiere der Joachim1“ gezeigt. Diese waren wohl ursprünglich auf der Website „www.flugbereitschaft.de“ zu sehen, auf der per Crowdfunding das Geld für den Flug gesammelt werden sollte, und wurden als „Votingvideo“ eingesetzt (s. o.).

Jedes Video beginnt mit der Einblendung „Flugbereitschaft der deutschen Zivilgesellschaft“, und darunter der Website: www.flugbereitschaft.de. Links davon ist ein geschwungener Strich zu sehen, dessen Linie von hinten links nach vorne rechts stärker wird. Die Farben dieser Linie sind die Farben der deutschen Fahne.

37 Ginge es hingegen darum, wirklich Sterbende aus dem Mittelmeer per Flugzeug zu retten, dann wäre die Familienzusammenführung vermutlich das falsche Bild um das zu erreichen.



Abbildung 5: „Logo der Flugbereitschaft der deutschen Zivilgesellschaft“, Screenshot aus ZPS (2016j), Minute 0:02

Diese geschwungene Linie assoziiere ich damit, dass etwas richtig gemacht wird oder worden ist. Wegen der Richtung der Strichführung und dadurch, dass die dynamische Strichführung von links nach rechts stärker wird, assoziiere ich Fortschritt mit dem Symbol. Die drei unterschiedlichen Farben können außerdem mit Kondensstreifen eines Flugzeugs assoziiert werden und somit könnte die geschwungene Linie auch für das Fliegen an sich stehen.

Dadurch, dass die deutschen Nationalfarben verwendet werden, werden das Richtigmachen und der Fortschritt mit diesem Staat verknüpft bzw. mit der Nation. Diese wird durchaus auch als kulturelle Gemeinschaft verstanden, wie durch die Verwendung des Begriffs „deutsche Zivilgesellschaft“ deutlich wird. Zwar ist der Begriff der Zivilgesellschaft an sich kein kulturell-nationaler, aber in Verbindung mit dem Begriff „deutsch“ und den Nationalfarben steht er eher für das „Volk“ an sich und ist damit eindeutig auf eine kulturelle Gemeinschaft bezogen. Sollte die Kunst des ZPS im Fall des Logos der Flugbereitschaft ironisch gemeint sein, so bezieht sich die Ironie nicht auf das Deutschsein als solches (ist also es nicht staatskritisch gemeint).

Die Übertragung der Gespräche mit den „Passagieren“ beginnt jeweils damit, dass sie auf Deutsch „Lieber Joachim“ sagen und endet ebenfalls auf Deutsch mit „Joachim, du schaffst das!“. Ansonsten sind die Videos auf Arabisch mit deutschen Untertiteln (mit Ausnahmen, in denen ein Familienmitglied Englisch spricht). Die Videos der „Passagiere“ sind eingefasst in einen weißen Rahmen, in dem unten die Untertitel laufen. Über dem Video ist wiederum das Logo eingeblendet, das auch am Anfang jedes Videos steht.



Abbildung 6: „Familie M. aus Aleppo“, Screenshot aus ZPS (2016j), Minute 0:07

Die gewollte Lesart der Videos ist, dass „Wir“ die „Anderen“ sprechen lassen. Sie werden als Personen sichtbar. Das Arabische macht die Aufnahme authentisch, das sind wirklich „sie“, die da sprechen. Sie verwenden deutsche Wörter, damit sie bei einem deutschen Publikum besser ankommen. Die permanente Erinnerung daran (mittels des Logos der Flugbereitschaft), dass diese Menschen nun hoffentlich nach Deutschland fliegen werden, soll ein Gefühl der Erhabenheit (verstärkt durch die Bedeutung des Fliegens an sich) auslösen. Diese Erhabenheit sorgt womöglich bei Rezipient_innen für zusätzliche Empathie und Mitgefühl mit den gezeigten Menschen. Der Rahmen soll die Videos auch eindeutig mit der Spendenkampagne verknüpfen. Dies hat den wahrheitsproduzierenden Effekt, dass es sich um eindeutig „echte“ Refugees in einer „echten“ Kampagne handelt, dass also wirklich ein Flugzeug aus der Türkei nach Deutschland starten wird.

In einer kritischen Lesart rahmt der weiße Rahmen mit Logo und den deutschen Untertiteln die „Anderen“ ein und versetzt alles, was diese sagen in einen deutschen Kontext. Die Untertitel legen die Normsprache der Rezipient_innen fest: Deutsch. Das heißt die Videos sind für deutsche Betrachter_innen konzipiert. Das wird auch dadurch verstärkt, dass Anfang und Ende des Sprechteils auf Deutsch gehalten sind und die bittenden Refugees extra deutsche Wörter gelernt haben. Das macht die Bittenden in besonderer Weise von „deutscher“ Güte abhängig, könnte aber auch für ihre Integrationspflicht in die deutsche Gesellschaft stehen und ihren Integrationswillen signalisieren.

Der Rahmen ist aber auch eine Gegenüberstellung von „unserem“ Fortschritt (symbolisiert durch die weiße Farbe des Rahmens und die Deutschlandfarben im Logo) gegenüber „ihrer“ Hilfsbedürftigkeit. Die „Anderen“ werden in den deutschen/„westlichen“ Fortschritt eingerahmt und so rückständig gemacht. All „ihr“ Tun bekommt nur Sinn und kann nur verstanden werden, wenn sie von deutschsprachigen Betrachter_innen gesehen werden.

Dass sie sich jeweils selbst als Personen vorstellen und namentlich bekannt werden, wird ebenfalls unter diesen Rahmen gefasst, ihre Handlungsfähigkeit wird also kontrolliert von den Macher_innen der Videos. Die Refugees werden durchaus als Menschen gezeigt mit eigenen Geschichten, sie wirken nicht wie Opfer. Es sieht so aus, als hätten die Macher_innen sich sichtlich Mühe gegeben, den Menschen als Subjekten Raum zu geben. Trotzdem spielen sie nur die Rolle, die ihnen im Rahmen des Kunstprojekts zugewiesen wurde (Joachim bitten), während der Inhalt ihrer Interviews nicht so viel mit einem Bittvideo zu tun hat, sondern einfach eine Vorstellung der Personen ist. Die Refugees kommen nach Bhabha in ihrer Begegnung mit der deutschen Gesellschaft nur in ein „Dazwischen“, eine herrschaftlich verfasste Begegnungszone (vgl. Niermann 2013: 56).

Die deutsche Gesellschaft, die als Zuschauer_innen sozusagen aus einem zweiten Rahmen zusehen, soll sich in diesem Video mit der deutschen Fahne und dem Logo identifizieren. Sie soll ins Bild kommen, sich im Bild fühlen, damit sie sich möglichst weit mit dem Video identifizieren kann. Dafür ist aber die Identifikation mit der deutschen Nation/Kulturgemeinschaft notwendig, was gerade bei vielen migrantischen Deutschen (aber auch bei mir) nicht in dieser Eindeutigkeit der Fall ist. Diese deutschen Zusehenden werden im Vergleich zu den Refugees als handlungsfähig gesehen: Denn sie sollen sich ja entscheiden, ob sie für die „Joachim 1“ spenden.

Zu Beginn jeder Erzählung steht die Vorstellung der eigenen Familie und oft die Bitte, nach Deutschland kommen zu dürfen bzw. ein Dank dafür, was Deutschland bereits für sie getan hat. In jedem Video sind auch deutsche Devotionalien verteilt. In jedem Fall ein Porträt des Bundespräsidenten Joachim Gauck, sehr oft ein Aufsteller mit je einer deutschen und einer türkischen Fahne³⁸, oft auch das deutsche Wappentier, der Bundesadler, auf einer großen Plakette sowie eine große deutsche Flagge. In fast jedem Video beantworten die „Passagiere“ zwei Fragen: „Was war der schlimmste Moment im Krieg?“ und „Gab es auch etwas Schö-

38 Die deutsch-türkische Fahne deutet auf das EU-Türkei Abkommen hin, das die Rückführung (ergo Abschiebung) von syrischen Flüchtlingen aus der EU in die Türkei ermöglicht und wirkt wie ein ironischer Hinweis. In der Verbundenheit der beiden Fahnen (sie stecken in derselben Halterung) steckt aber auch die Bedeutung der deutsch-türkischen Freundschaft im Allgemeinen, die ebenfalls eher wie ein ironischer Kommentar zu lesen ist.

nes?“ Die Symbole des Deutschseins schaffen eine natürliche Verbindung zwischen den syrischen Geflüchteten in der Türkei und der „Zivilgesellschaft“ in Deutschland. Joachim Gauck und die anderen „deutschen Devotionalien“ sind hier ein Zeichen dafür, wie staatstragend für Deutschland die syrischen Geflüchteten in der Türkei sind. Damit gelingt es dieser Verbindung auch, ein Verantwortungsgefühl der Weiß-deutschen Rezipient_innen *für* die syrischen Geflüchteten zu generieren (aber keine Politisierung mit ihnen gemeinsam). Das Ansprechen der Rezipient_innen als „Deutsche“ zwingt diese letztlich sich mit diesem Staat zu identifizieren.

Die Blickrichtung ist festgelegt von Deutschland aus nach außen: Das Kunstwerk ist nur aus einer deutschen bzw. (in abgeschwächter Form) europäischen Position heraus konsumierbar und damit eurozentrisch und keineswegs neutral. Dieser Blick zieht die Refugees förmlich zu sich heran. Wenn jemand außerhalb von Europa diese Videos anschaut, wird er/sie sich weniger zum Helfen animiert fühlen, ein weniger starkes Gefühl zu den Videos entwickeln. Dies kann auf zweierlei Arten gedeutet werden: Einerseits könnte es sein, dass aus Sicht des ZPS von außerhalb Europas keine Hilfe möglich ist, da ja dort, böse ausgedrückt, nur Elend herrscht (vgl. Ruch 2014 [2013]). Wer sollte dort also Refugees aufnehmen?³⁹ Andererseits könnte es ein strategischer Eurozentrismus sein, also ein Versuch des ZPS spezifisch mit dieser Zielgruppe (didaktisch) zu arbeiten.

Dadurch, dass im Logo der Flugbereitschaft Deutschsein mit Fortschritt assoziiert wird, und dieses dann in den Interviewsequenzen zitiert wird, kommt auch der Fortschritt ins Bild, ohne dass dieser durch die Devotionalien direkt gemeint ist. Die deutsche Verantwortung ist es, den Menschen im Bild den Fortschritt zu bringen bzw. eben sie zu „retten“.

Jedes Video handelt von einer Familie. In jedem Video gibt es eine_n Hauptsprecher_in. Der Rest der Familie sitzt meist daneben. Auffallend ist, dass, wenn Männer im Bild sind, diese die Sprecher_innen im Video sind. Nur wenn die Familie keinen „männlichen Vorsitz“ hat, übernimmt die Frau diese Rolle. Die meisten tragen Kleidung, die ich „westlich“ nennen würde. Nicht alle Frauen tragen ein Kopftuch⁴⁰, aber manche. Es gibt Mädchen, die Kopftuch tragen und Mädchen, die das nicht tun. Es gibt einige wenige Frauen mit Kopftuch, die auf Englisch sprechen (z. B. Video Familie A. aus Ar-Raqqa). Die Menschen werden also durchaus als „moderne“ Subjekte dargestellt. Damit werden orientalis-

39 Dass außereuropäische Staaten deutlich mehr Refugees aufnehmen als Europa, ist (in linken Kreisen?) aber fast schon selbstverständliches Wissen geworden. Für diese Leistung werden diese nicht mit Moral, Gnade und Zivilisation assoziiert.

40 Dass ich dies hier als relevanten Marker mit anschauende ist Zeichen meiner eigenen okzidentalen Prägung.

tische Rollenbilder über die „Anderen“ zumindest ambivalent. Die große Vielfalt in den Familienbildern ruft das Bild hervor, dass jede der Familien einfach so erzählt, wie sie ist und gibt den Videos den Charakter des Gewöhnlichen, auch wenn sie selbstverständlich gestellt sind.

Der Hintergrund der Videos ist höchst divers: Es gibt Videos, in denen die Familie in einem Wohnzimmer sitzt, aber auch welche, wo klar ist, dass es ein Lager und kein Haus ist. Trotzdem wird das Bild geschaffen, dass die Familien bei sich „zu Hause“ interviewt und gefilmt werden (auch wenn ein Zuhause vermutlich in Syrien liegt). Sie laden uns zu sich ein. Dies erhöht den Authentizitätsanspruch der Videos noch bzw. macht die Videos noch ehrlicher.

Jedes Video endet mit einer harmonischen gezupften Gitarrenmusik und ins Bild fliegenden weißen Sternen, die dann vor blauem Hintergrund die Europafahne bilden und dann ins Schwarz ausgeblendet werden. Nach den Kriegserlebnissen bildet die harmonische Musik und die Kreisform auf der europäischen Fahne den friedlichen Abschluss des Videos. Die Musik regt an zu träumen und gibt Hoffnung: Was wäre wenn diese Familie wirklich einfach nach Deutschland fliegen könnte, die vorher von ihrem Elend berichtet hat? Frieden und Europa wird gleichgesetzt, außerdem wird eine Verbindung hergestellt zwischen Deutschland und Europa, da vorher deutsche Symbole allgegenwärtig waren. Die deutsche Verantwortung ist also Sinnbild europäischer Zivilisiertheit.

In einer kritischen Lesart ist das „gute“ Ende v. a. eine Form der Selbstberuhigung: Die friedliche Welt ohne Konflikte und Leid wird irgendwann schon Wirklichkeit. Die Musik und die Europafahne bieten die kathartische Erleichterung am Ende. Damit wird Europa in die Position der Rettenden gedacht, obwohl die EU-Grenzpolitik die Refugees in den Videos teilweise schon massiv geschädigt hat.

Die Videos sind im Vergleich mit anderen Teilen der Aktion ehrlich und unzynisch. Sie sind einfach nur todernst gemeint und sie sparen sich Rhetorik, die bloßstellt. Bei aller Ehrlichkeit und dem Versuch, einfach Lebensgeschichten statt Bittgeschichten zu erzählen, ist das Ziel der Videos dennoch klar auch mit dem Fundraising verbunden und das Bittelement lässt sich nicht ganz ausschließen. Denn im größeren Narrativ des Crowdfundings spielen die Videos die Rolle, dass Menschen von den Menschen, die spenden, für das Flugzeug ausgewählt werden sollen oder eben nicht. Das heißt gerade die Ehrlichkeit, die persönlichen Geschichten und die Tatsache, dass die Familien jeweils in ihr jetziges Zuhause „eingeladen“ haben, sorgen dafür, diese Auswahl möglichst schwer zu machen. Der Wahrheitsanspruch, dass die Menschen um Aufnahme in Deutschland bitten, bleibt dabei trotzdem erhalten. Dies ist aber schon ein teilweise okzidentaler Wahrheitsanspruch: Die Refugees müssen „uns“ fragen, ob

sie kommen dürfen und „Wir“ lassen dann Gnade walten.

Der hohe Authentizitätsanspruch der Videos ist aber auch deswegen nötig, um potentielle Spender_innen von der Echtheit der Kampagne zu überzeugen. Gerade wenn auf einer höheren Erzählebene gefordert wird, dass eine Auswahl getroffen werden müsse, ist ein starker Beweis notwendig, dass es sich dennoch um ein „echtes“ Flugzeug handelt, das da fliegen soll. Im nächsten Kapitel geht es um die Geschehnisse rund ums Maxim-Gorki-Theater und die „Arena“ als zentrale Metapher der Aktion.

III.2.2.3. Vor und im Maxim-Gorki-Theater

III.2.2.3.1. Das Spektakel der „Arena“



Abbildung 7: „Außenansicht (von links vorne) der ‚Arena‘ vor dem Maxim-Gorki-Theater“, abgerufen von ZPS (2016q)

„Die Arena“ ist ein rechteckiger Bau, der während der Aktion „Flüchtlinge Fressen“ links vor dem Haupteingang des Maxim-Gorki-Theaters aufgebaut ist (s. Abbildung 7). Sie ist Schauplatz der zentralen vom ZPS geschaffenen Metapher, die ich nun skizziere. Es ist eine Show, die hier stattfindet und weist damit vielleicht am direktesten auf die vom ZPS intendierte Lesart seiner Aktion hin.

In „der Arena“ leben während der Aktion vier Tiger, die vom ZPS als libysche Tiger

und als „Geschenk des ‚großmütigen türkischen Sultans‘“ bezeichnet werden (Wunderlich 2016). Sie sollen nach Ablauf des Ultimatums dort „Flüchtlinge fressen“. Auf der Website zur Aktion wird die gewollte Bedeutung vom ZPS bezeichnenderweise selbst beschrieben: „4 Tiger schützen die Insel des Glücks⁴¹ und reinszenieren die historische Schlacht des europäischen Reiches gegen die Flüchtlinge (ZPS 2016q).“

Die Zuschauer_innen werden von Journalist_innen wie folgt beschrieben: Bei der Performance sind die „meisten Gäste Journalisten“ (o. A. 2016: 0:50). Nach Wahl (2016) herrscht pausenlos „Hochbetrieb“ beim Tigerkäfig: „Profis und Passanten, hochauflösende Kameras und Tourismartphones konkurrieren um den idealen Fotographierwinkel an der Tigerfensterfront (ebd.)“. Tourist_innen fotografieren mit „Selfiestangen“ (Denove/Langenstraß 2016).

Es sind vorwiegend die hegemoniale Öffentlichkeit, Kulturinteressierte und Tourist_innen, die kommen und nicht etwa migrantische Bevölkerungsgruppen oder die Unterklassen. Das ZPS scheint also durchaus recht zu haben mit seiner eigenen Lesart des Publikums, wenn es diese wiederholt als Weiße adressiert: Gerade für solche Menschen scheint die Arena vom ZPS in der Tat gebaut worden zu sein.

In der Mitte der Vorderseite der „Arena“ ist eine Glaswand eingelassen. Den freien Blick auf die Tiger verhindert §63 Absatz 1 und 3 des Aufenthaltsgesetzes, der in weißen Buchstaben auf der Glaswand zu lesen ist:

(1) Ein Beförderungsunternehmer darf Ausländer nur in das Bundesgebiet befördern, wenn sie im Besitz eines erforderlichen Passes und eines erforderlichen Aufenthaltstitels sind. [...] (3) Das Zwangsgeld gegen den Beförderungsunternehmer beträgt für jeden Ausländer, den er einer Verfügung nach Absatz 2 zuwider befördert, mindestens 1 000 und höchstens 5 000 Euro. Das Zwangsgeld kann durch das Bundesministerium des Innern oder die von ihm bestimmte Stelle festgesetzt und beigetrieben werden (wegen der besseren Lesbarkeit abgerufen von dejure.org 2016).

Links neben der Glaswand sind mehrere asymmetrisch angeordnete, teilweise übereinander liegende Fernseher angebracht. Im Großen und Ganzen ergeben diese aber ein Rechteck und zeigen jeweils gemeinsam ein Bild. Auf diesen sind werden z. B. Fußballspiele der EM live übertragen (ZPS 2016q), Videos der „Joachim 1“ (ebd.), weitere Bilder der Tiger mit Dompteur (ebd.) bzw. kenternde Refugees auf dem Mittelmeer bzw. „Szenen der lebensgefährlichen Überfahrten von Flüchtlingen“ (Widmann 2016), aber auch Bilder von Politiker_innen als römische Imperator_innen (Wahl 2016).

Das ZPS liest die EU-Grenzpolitik wie ein Spektakel, das es mit der Arena imitieren

41 Einen ähnlichen Begriff verwende ich übrigens selbst in der Inhaltsanalyse als Persiflage auf das ZPS. Es ist bezeichnend, dass das ZPS den Begriff in der Aktion tatsächlich selbst verwendet und offenbar keinen Deut ironisch meint.

will: Die Tiger stehen dabei für den Tod an den EU-Außengrenzen bzw. die europäische Grenzpolitik (z. B. durch Frontex). Fressen sie Flüchtlinge, so ist dies der EU-Grenzpolitik ähnlich. Die Weißen Europäer_innen schauen dem zu und lassen das zu, sie müssen durch das Gesetz hindurch auf die Tiger schauen. In den Worten des ZPS klingt das so:

Die gladiatorische Interpretation Europas: Die Arena ist der Bautypus einer verdichteten tödlichen Falle. Hier werden vor großem Publikum Schicksale generiert - Niederlagen und Siege. Spektakel machen den ideologischen Kern einer Gesellschaft, etwa Flüchtlinge im Namen der Sicherung der EU-Außengrenzen sterben zu lassen, sichtbar. In den Pausen der Abschreckungspolitik wird die Arena gesäubert und frischer Sand gestreut (ZPS 2016q).

Es geht darum, eine Metapher dessen, was angeblich sowieso an den EU-Außengrenzen passiert, direkt nach Deutschland zu holen (ebd.).⁴² Die gewollte Lesart dieser Metapher für die Zuschauenden wird vom ZPS ebenfalls gleich mitgeliefert:

Wir veranstalten als Europäische Union dieses große, giganteske Spiel des Kolosseums, wir schauen da alle zu, wir sitzen alle auf den Zuschauerrängen, gucken ins Kolosseum, und schauen dabei zu, wie Menschen entweder ihre Freiheit gewinnen oder beim Versuch dessen untergehen (Ruch in Reuters 2016: 0:30ff.).

Mit der expliziten Verwendung des Spektakels im Kontext von Ideologie erinnert diese Interpretation Europas an eine situationistische. Nicht zufällig heißt ein zentrales Manifest der Situationist_innen „Die Gesellschaft des Spektakels“ (Debord 2015 [1967]). Es geht hier aber nicht wie bei Raunig darum, eine Situation als Moment *herzustellen*, in dem Wirklichkeit und Fiktion ununterscheidbar sind, der in der Folge zu politischer Veränderung führen könnte (vgl. Raunig 2005: 128ff.). Denn von Beginn des Stückes an ist klar, dass die Imitation der Wirklichkeit dann enden wird, wenn sich „Flüchtlinge“ wirklich fressen lassen sollen.

Ich werde in der Folge prüfen, worin genau eigentlich das Spektakel besteht, das das ZPS durch dieses Bild anprangert. Dabei ist auch die Frage wichtig, ob es sich um eine strategisch immoralische, dadaistische Imitation der Wirklichkeit (vgl. Dietze 2014) oder eher um eine zynische Übertreibung (vgl. Sonderegger 2016) handelt.

Durch sein Kunstwerk stellt das ZPS einerseits *die EU-Grenzpolitik selbst* als das Spektakel, den „ideologischen Kern“, dar, das durch die Kunst sichtbar gemacht werden soll. Dabei glaube ich, dass dieses Spektakel keineswegs unsichtbar ist, sondern ja tagtäglich in den Medien berichtet wird. Das ZPS deutet dieses aber genau so. Darauf weist die Tatsache hin, dass es im Kontext der Aktion auf Bildschirmen neben der „Arena“ immer wieder Bilder der EU-Abschottungspolitik mit denen der Fußball-EM (einem anderen Spektakel) kontras-

42 Dafür, dass diese Metapher bildlich erkennbar wird, wird einiges getan: Poster der Tiger als Kontrahenten ähnlich Gladiatoren, das Logo einer „European refugees feeding league“ (ERFL), Countdowns, wie lange es noch dauert bis die Spiele beginnen bzw. über das Gesetz entschieden wird, ein römischer Legionär, aber auch Europafahnen als Verknüpfung mit der EU (vgl. ZPS 2016q).

tierte, wie das System in Form des kapitalisierten Fußballs sich immer wieder über die Aufmerksamkeit für die Toten im Mittelmeer legte. Der Käfig, die „Arena“, stünde in dieser Lesart für eine Art Sichtschutz vor einer äußeren Wirklichkeit, die über die Bildschirme manchmal hineinflackert und manchmal mit Fußballbildern übertüncht wird. Die Tiger stehen hier tatsächlich für den Tod an den Grenzen.

Dafür spricht auch, dass das Grünflächenamt der Stadt Berlin der Aktion die Genehmigung entziehen wollte, weil es eine politische Veranstaltung sei und nicht wie angekündigt eine Informationsveranstaltung, und das ZPS dies sowohl auf Facebook als auch für und über die Boulevardpresse andauernd thematisiert hat. Das Verbot (das auch vom ZPS provoziert wurde) steht für die Banalitäten, mit denen sich hiesige Politik beschäftigt, im Kontrast zum Sterben an den Außengrenzen (auf den Bildschirmen des ZPS, Krampitz 2016, ZPS 2016q, ZPS 2016m).⁴³

Für diese Lesart spricht auch, dass das ZPS die Zuschauendenrolle in diesem Spektakel sehr stark betont (s. o.). Wir alle schauen in der Arena den Spielen zu, wir lassen das passieren. Die Glaswand soll wie ein Spiegel wirken, der dem Publikum den Tod an den Außengrenzen zeigt, mit der Botschaft: das ist deine Verantwortung. Die Glaswand soll durch ihre Transparenz die „Schande“ der europäischen Grenzpolitik, die eigene Inhumanität, sichtbar machen. In dieser Lesart werden die Refugees, die sich fressen lassen sollen, von Europa zum Tode verurteilt (ZPS 2016q).⁴⁴

Dies wäre darüber hinaus die eher dadaistische Lesart des Kunstwerks „Arena“. Ziel wäre nach Dietze dann durch strategischen Immoralismus die Heilung bzw. Bearbeitung der deutschen (Weißen) Gesellschaft (von) ihrer Selbstbezogenheit und der Vernachlässigung der EU-Grenzpolitik. Wie oben schon erwähnt ein seltsames Anliegen, da Medienberichte über Tote im Mittelmeer nun doch keineswegs eine Seltenheit sind. Es sei auch darauf hingewiesen, dass es bei einer dadaistischen Lesart ja um eine strikte Imitation der Wirklichkeit geht, hier finden wir also keine Überzeichnung. Okzidentalismuskritik ist das nicht, denn wenn diese die Selbstbezogenheit Europas kritisiert, geht es darum, sich von dem Selbst zu lösen und

43 Mit diesem Narrativ wird auch die Überlegenheit des „westlichen“ Selbst bekräftigt: Frieden und Langeweile in Europa sind Zeichen dessen Zivilisiertheit. Diese Banalität des europäischen Daseins wird explizit abgewogen mit dem Skandal außerhalb Europas (innen banal- außen Skandal). Mit dem „Hindernis“ Grünflächenamt kann sich das ZPS auch auf herrliche Weise als radikal inszenieren, wenn z. B. im Laufe der Kunstaktion das Logo der Aktion an der Außenwand des Tigerkäfigs abgehängt werden musste (Kramnitz 2016), ebenso wie die Tatsache, dass das ZPS sich scheinbar gegen den Befehl des Amtes wehren, dass der Käfig abgebaut werden soll. Für mich passt dieser Narrativ allerdings zu gut zum ZPS, als dass er nicht bewusst von diesem herbeigeführt wurde.

44 Damit wird auch der aktive Willensakt zum Selbstmord zu einem passiven gemacht. Vom „Ich will mich fressen lassen“ hin zu einem „Du bist zum Tode verurteilt worden“.

andere Blickwinkel systematisch ins eigene Denken mit einzubeziehen statt nur das „Elend“ außerhalb Europas.

Gleichzeitig ist die EU-Grenzpolitik selbst aber eine *grauenhafte Inszenierung*, die zweite Art, auf die „die Arena“ ein Spektakel sein könnte. Gäbe es das Gesetz zum Beförderungsverbot nicht, so das ZPS, könnten alle Refugees⁴⁵ mit dem Flugzeug fliegen, gäbe es kein Sterben mehr im Mittelmeer und auch keine Toten, an denen sich die Medienöffentlichkeit ergötzen könnte. Dies wäre also eine zweite deutlich kritischere Lesart, worin das Spektakel im Kunstwerk des ZPS genau bestehen könnte. Die Glaswand mit dem Gesetz schützt das Publikum in dieser Lesart vor den Tigern, trennt sie von dem Spektakel und soll ihnen so das Gefühl von Sicherheit vermitteln, das auch die Begründung der EU/Deutschlands für das Beförderungsverbot widerspiegeln soll, nämlich die innere Sicherheit.⁴⁶

Hier stünde der Käfig für die EU-Außengrenzen und nicht die Tiger, die in dieser Lesart vielleicht nicht die EU-Außengrenzen symbolisieren, sondern eher die „bösen“ Refugees, die nach Europa kommen könnten. Die Refugees selbst, die sich hier fressen lassen sollen, spielen in dieser Lesart allerdings keine Rolle, womit sie unplausibel wird. Zwar sollten diese ja nie wirklich gefressen werden, aber die Lesart würde sehr unwahrscheinlich. In dieser Lesart würde also eher das Gesetz skandalisiert als die EU-Grenzpolitik, die Menschenleben kostet. Besonders würde dadurch aber das Weiße, hegemoniale Publikum selbst für seinen Rassismus kritisiert. Dies wäre eine eher zynische Lesart, die die Wirklichkeit statt sie zu imitieren, zuspitzt und überzeichnet, die durchaus auch harsche Kritik an der „westlichen“ Überlegenheit und ihrer Subjekte formuliert. Die erste Lesart des Spektakels ist für dieses Kunstwerk wohl die wahrscheinlichere, da hier alle einzelnen bedeutungstragenden Elemente stimmig ineinandergreifen (also auch die Refugees erklärbar sind).

Es scheint auf den ersten Blick so, als versuche das ZPS pädagogisch die Schattenseiten der europäischen Moderne sichtbar zu machen (vgl. Mignolo 2011), also die scheinbare Zivilisiertheit in Europa mit der EU-Grenzpolitik zu kontrastieren, die diesem Bild radikal entgegensteht (darauf könnte z. B. der weiße, klassizistische Bau des Maxim-Gorki-Theaters

45 Auch wenn dies in dieser Vereinfachung sicher nicht der Fall wäre, und dieser Hang zur einfachen Lösung eher Zeichen einer „westlichen“ Selbstüberschätzung.

46 Außerdem kann die schützende Glaswand auf individuellerer Ebene auch für die Behaglichkeit und die Gemütlichkeit, ja Problemlosigkeit des eigenen Lebens stehen, was wiederum die Fußball-EM als Bild plausibel macht. Sie steht für das Wohlfühlen in dieser perversen Wirklichkeit. Diesselhorst (2016a) vertritt übrigens genau diese Lesart des Kunstwerks: „Die äußere Sicherheit des Publikums vor dem Käfig steht in der neuen Aktion des Zentrums für politische Schönheit (ZPS) 'Flüchtlinge fressen – Not und Spiele' natürlich für die innere Sicherheit, [...] [d]ieses gemischte Gefühl, das sich auf die Käfigmauer als feste Grenze verlässt, muss man sich in diesem Kontext wohl als späteuropäische Dekadenz diagnostizieren. Exotismus made by Zivilisation made in the EU.“ (Diesselhorst 2016a)“

im Hintergrund der Arena als Kontrast zur schwarzen Arena hinweisen). Es scheint in der dadaistischen, anti-pädagogischen Imitation der Wirklichkeit (Dietze 2014: 334) des ZPS tatsächlich darum zu gehen, der Gesellschaft Aufmerksamkeit für einen Skandal, also das Sterben an den EU-Außengrenzen einzuimpfen. Hier stellt sich mir wirklich die Frage, ob es etwas bringt, noch mehr Lärm zu machen um die Sterbenden? Dieser umgibt uns doch auf abstumpfende Art schon dauernd.

Vielleicht ist der Aktivismus des ZPS ja einer gegen die Abstumpfung selbst, aber damit gelingt es dem ZPS meiner Ansicht nach nicht, diese Ästhetik auch auf eine „westliche“ „Panik der Existenz“ hinzuarbeiten, die das widersprüchliche Selbst therapiert (ebd.: 338, 341). Die dem ZPS zugrundeliegende Frage „Sind wir wirklich so human, wie wir glauben? Die totale Verunsicherung dieser Erkenntnis an der umnachteten Wirklichkeit ist es, die uns interessiert (Ruch 2015)“, ist demnach tatsächlich nur auf die bloße Feststellung des „Massensterbens“ im Mittelmeer zu beziehen, das nun wirklich keine neue Tatsache ist.

Das Verdienst des ZPS liegt also darin, einmal mehr darauf aufmerksam zu machen und zu versuchen, emotionale Betroffenheit zu generieren. Das eigentliche vom ZPS entdeckte Spektakel ist aus situationistischer Sicht also nicht wirklich der Tod an den EU-Außengrenzen, sondern eine vor Blicken auf die eigene Inhumanität geschützte Gesellschaft. Darauf deutet schon der Untertitel des Kunstwerks hin: „Not und Spiele“ (ZPS 2016q). Die EU-Grenzpolitik macht dies als Spektakel sichtbar.⁴⁷ Damit ist das eurozentrische Kunst: Denn wenn es um die Gesellschaft des Spektakels geht, die sich einschläfern lässt und die grausame Wirklichkeit nicht mehr sieht, dann geht es um eine europäische Gesellschaft des Spektakels, keine Weltgesellschaft. Es geht um „westliche“ Demokratien, die aus Sicht des ZPS die einzig existierenden Gesellschaften zu sein scheinen.

Dennoch ist auch die EU-Grenzpolitik in „der Arena“ als Spektakel signifiziert. Stimmt diese Metapher? Geht es bei der EU-Grenzpolitik darum, durch die Tode/das Überleben von Refugees auf dem Mittelmeer für das „westliche“ Selbst Schicksale zu generieren, an denen es sich ergötzen kann (vgl. ZPS 2016q)? In einer verhandelten Lesart ist vielleicht die zynische Lesart zutreffend, dass für das europäische Selbst eine Inszenierung stattfindet, die eigentlich unnötig wäre. Dennoch wird vom ZPS Europa durchaus unironisch als „Insel des Glücks“ (ZPS 2016q) bezeichnet und als selbstverständliches Ziel aller Refugees angenom-

47 Die Frage ist, was ich als Rezipient_in am Ende mit der „neu gewonnenen“ Erkenntnis tun soll. Es geht scheinbar nicht um eine Form der Politisierung, sondern wirklich der „Selbsterkenntnis“ (vgl. Ruch 2015). In gewisser Weise steckt in dem bloßen Informieren über die eigene Inhumanität also auch ein entpolitisiertes Moment.

men, die keine andere Wahl haben⁴⁸, als nach Europa als quasi einzigem sicheren Zufluchtsort zu kommen. Dabei handelt es sich um eurozentrische Weltkonzeptionen, in denen die Überlegenheit des „Westens“ (ein europäischer Exzeptionalismus) reproduziert wird, in dem Europa eine Ausnahmestellung in der Welt zugesprochen wird. Diese wird in „Flüchtlinge fressen“ sogar gezeigt: durch die Banalität der Probleme Europas (Grünflächenamt) bzw. durch das Schauen der Fußball-EM, als gäbe es eben keine sozialen Probleme oder soziale Ungleichheiten mehr in Europa.

Das führt direkt zu einem Grund, der gegen das Bild des Spektakels spricht: Die Menschen, die in Europa leben und durch den „Sichtschutz“ Käfig an die EU-Außengrenzen blicken, werden durch die Banalität der gezeigten Probleme als quasi unbeteiligt an dem Sterben im Mittelmeer imaginiert. Dabei sind sie als Weiße, hegemoniale Subjekte keineswegs Zuschauende dieser Realität (wie es das Bild der „Arena“ glauben lassen will), sondern Beteiligte. Im Bild des ZPS sind demnach nur die Politiker_innen verantwortlich, die das Gesetz §63 AufenthG zu verantworten haben.

Gegen das Spektakel als Metapher der EU-Grenzpolitik als solches spricht auch, dass es dabei keineswegs um die Generierung von Schicksalen für die deutsche Medienöffentlichkeit (als Bespielung der deutschen Bevölkerung) geht, sondern vielmehr um ein lange bestehendes kolonial-patriarchales System, Leben zu regulieren (z. B. vgl. Mignolo 2012: 141f.). Wer EU-Grenzpolitik als Spektakel liest, macht zugrunde liegende koloniale Machtstrukturen unsichtbar. Es ist die „westliche“ Überlegenheit, die eigentlich durch das Spektakel geschützt wird. Auch auf gesellschaftlicher Ebene wird die Beteiligung der hegemonialen Subjekte also ausgeblendet.

Zwei Beispiele dafür seien hier genannt: Nicht zuletzt ist die EU-Grenzpolitik auch ein Geschäft, an dem nicht nur die „kriminellen Schlepper_innen“ verdienen, sondern auch die EU mit Frontex, mit ihren Waffenfirmen etc. Es gibt also einen handfesten materiellen Nutzen für die EU-Grenzpolitik, (auch für hegemoniale Subjekte, die z. B. von deren Steuerzahlungen profitieren). Die EU-Grenzpolitik ist nicht wie die Arena ein Spektakel (nach situationistischer Lesart), ein Ausnahmezustand, sie hat blutige und materielle Folgen, die geplant sind und Normalzustand. Es ist nicht nur ein Spektakel, das für die Menschen in der EU veranstaltet wird, damit sie sich grausam unterhalten fühlen. Das Spektakel wird außerdem wie ein leicht behebbares Übel dargestellt, das in der Wirklichkeit wie ein Theaterstück aufgeführt

48 Refugees haben in dieser Darstellung keine andere Wahl als als Gladiator_innen nach Europa zu kommen und sich fressen zu lassen. Sie werden nicht als kämpferische Migrant_innen dargestellt, die trotz dieser Politik kommen. Das Spektakel wird nur dann zu einem, wenn die Refugees als Opfer dargestellt werden.

wird. Ich glaube, es ist wichtig, die EU-Grenzpolitik mit deutlich mehr Kontextualisierung zu betrachten als nur als Ursache eines Gesetzes.⁴⁹

Nun werde ich noch auf zwei Details der Arena als Metapher für das Spektakel eingehen. Zuerst einmal glaube ich, dass dieses sozial ungleich konsumierbar ist, auch wenn vom ZPS die Zeichen „vorsichtshalber auch noch erklärt“ werden (Diesselhorst 2016a). Die Gaukler_innenperformance „Not und Spiele“ am Abend wird von Schauspieler_innen des Gorki-Theaters mit Migrationshintergrund (Diesselhorst 2016a) gespielt. Sie spielen eine clownsähnliche Figur, einen Zirkusdirektor und eine_n Drag. Der „Zirkusdirektor“ eröffnet die Performance mit den Worten: „Herren, Damen, Kinder, das Theater beginnt. Die Spiele beginnen. (o. A. 2016: 0:43)“. Der Drag sagt mit Singsang in der Stimme: „Zur Kontrolle der Zuwanderungsströme und zur Bekämpfung der illegalen Einwanderung“, Es wird ein gefakter Brief der AfD an die Syrer_innen verlesen mit der Forderung, „doch in ihrem u. a. für seine ‚warmherzige Mentalität‘ bekannten Land zu bleiben und sich und die seinen ‚wie ein Tiger‘ zu verteidigen, statt ins menschlich und klimatisch kalte Europa zu flüchten (Diesselhorst 2016a)“.

Der hier performte Gestus ist gar nicht ungewöhnlich für das Stadttheater oder spezifisch das ZPS, aber es sind nur Menschen, die ein gewisses symbolisches Kapital haben, die damit etwas anfangen können (vgl. Bourdieu 2014 [1987]). Durch die Performance wird das symbolische Kapital der (Weißen) hegemonialen bürgerlichen Öffentlichkeit in Deutschland erhöht. Es geht beim Anschauen auch immer um eine gewisse Distinktion von anderen Schichten, auch wenn das ZPS genau diese Gruppe ansprechen zu wollen scheint bzw. sich dessen bewusst ist, dass diese Gruppe ihr Publikum ist.⁵⁰

Wie in der Inhaltsanalyse der programmatischen Texte auch, kommt im Kunstwerk „Flüchtlinge fressen“ außerdem ein expliziter Vergleich von Menschen und Tieren vor. Auf der Facebook-Seite des ZPS (2016m) diskutieren wiederholt Menschen über die Lebensbedingungen der Tiger in ihrem Käfig und beschwerten sich, dass dies doch nicht artgerecht sei, was das ZPS bloßstellend in der Performance aufnimmt (o. A. 2016: 1:25ff.).

49 Die europäische Grausamkeit an den EU-Außengrenzen ist seltsamerweise irgendwie nicht Teil der „Insel des Glücks“, dem freiheitsversprechenden Zufluchtsort. Wird die Grenzpolitik als Spektakel „anderswo“ betrachtet, können koloniale, rassistische und patriarchale Verhältnisse innerhalb Europas (wo die EU-Grenzpolitik auf andere Weise fortgesetzt wird), ausgeblendet werden. Es geht bei den Spielen nicht, wie vom ZPS postuliert um einen Weg der „Refugees“ in die Freiheit Europas oder das Sterben. Wer als Refugee die „Spiele“ übersteht, muss sich auch in Deutschland rassistischer Diskriminierung und Bürokratie aussetzen.

50 Trotzdem ist schon das Engagement von migrantischen Schauspieler_innen bereits eine große Errungenschaft, wie immer wieder vorkommendes „Blackfacing“ im deutschen Fernsehen und Theater zeigt.

III.2.2.3.2. Sich fressen lassen: Die „Freiwilligen“

In diesem Kapitel geht es um die Refugees, die sich in dem Kunstwerk „Flüchtlinge fressen“ freiwillig zum Gefressen werden melden sollen. Als erste Freiwillige, die sich fressen lassen will, präsentiert das ZPS May Skaf, die am 20.6. in einer Rede im Gorkitheater begründet, wieso sie sich fressen lassen will (ZPS 2016i). Sie spricht auf der Bühne vor relativ leerem Theater. Sie spricht Arabisch und es gibt deutsche Übertitel. Sie hat viel Schwere in der langsamen Stimme, viel Pathos. Für mich handelt es sich bei dem Text um einen Theater-Text, der ihr vom ZPS auf den Leib geschrieben wurde. Das hat mindestens zwei Gründe: Einerseits stellt sie einen Vergleich zwischen der Mauer zwischen DDR und BRD und den heutigen EU-Außengrenzen her, was eine enorme Wichtigkeit eines spezifisch deutschen Beispiels hervorhebt, die für May Skaf selbst wohl nicht gegeben wäre, wenn sie den Text selbst geschrieben hätte. Ein zweiter Grund ist, dass Skaf in ihrer Rede aus ihrer Perspektive noch einmal die ganze Dramaturgie der Aktion von „Flüchtlinge fressen“ erzählt (für alle, die vielleicht bisher nichts mitbekommen haben), sie soll also in dem Text nicht nur ihre Begründung zu sterben kundtun, sondern auch narrativ für die Aktion arbeiten. Sie erzählt dabei auch viel, was zum impliziten Narrativ des ZPS passt: Dass sich Menschen eher über Tierrechte aufregen als über sterbende Menschen oder dass die Arena ein Spiel derer ist, die sich bespielen lassen (ebd.: 16:00ff.).

Ähnlich der deutschen Wichtigkeit wird auch Europa im absoluten Zentrum der Welt gedacht, wenn Skaf z. B. sagt: „In tiefster Not wendeten wir unseren Blick nach Europa.“ Es handelt sich also nicht um irgendeinen Theater-Text, sondern um einen, der auch noch die „westliche“ Überlegenheit bestärkt. In gewisser Weise können wir gerade durch den Mund von May Skaf die Denkweise des ZPS besonders gut erkennen. Natürlich kann auch das eine zynische Rede sein, aber sie würde sich dann hinter sehr viel Pathos verbergen. Skaf sagt weiter: „Sie alle entscheiden über das Schicksal von Menschen wie mir“. Es ist eine eurozentrische Illusion von Macht, über das Leben der „Anderen“ entscheiden zu können. Damit wird die Handlungsmacht wieder in europäische Hände gelegt statt in die von Refugees.

Dass es sich bei Skafs Rede um ein spezifisch eurozentrisches Theaternarrativ handelt, zeigt auch, dass die Subalterne auch dann nicht sprechen kann, wenn sie auf die Bühne gestellt wird (vgl. Spivak 1994 [1988]). Selbst wenn sie ihre Rede selbst geschrieben hätte, hätte sich der Eurozentrismus eingeschlichen in ihre Rede, der sie entmenschlicht hätte. Auch der oppositionelle Blick muss erst eingeübt werden (vgl. hooks 1992: 117).⁵¹

⁵¹ Als syrische Schauspielerin, die es auch in Deutschland geschafft hat, als Schauspielerin engagiert zu werden könnte May Skaf auch als Beispiel dafür gesehen werden, dass sie es als Ausnahmeheldin (ähnlich

Ich halte die Tatsache, dass es sich bei der Rede um ein Theaternarrativ handelt für plausibel.⁵² Neben May Skaf, die sich vielleicht nicht einmal selbst gemeldet hat, sondern gecastet wurde (in einer seltsamen Hierarchie der zu Fressenden ist sie die Einzige, die auf die Bühne des Gorki-Theaters darf), haben sich noch viele weitere Refugees gemeldet (die Zahl variiert je nach Quelle, z. B. 12 in Klages 2016a). Eine von ihnen, Baian, wird in Frontal21, einem deutschen Fernseh-Politmagazin, interviewt (Laska/Klotsikas 2016: 2:15ff.). In dem Interview mit ihr wird ebenfalls klar, dass sie sich auf keinen Fall fressen lassen wird, auch wenn sie das Gegenteil behauptet⁵³. Auch ihr Text wirkt wie ein auswendig gelernter Theater-
text. Von vornherein ist klar, dass niemand sein Leben in einer Kunstaktion opfern würde und das glaubt auch kein_e Rezipient_in.

Welche Funktion übernimmt aber dann das „Flüchtlinge fressen“ in dem Gesamtnarrativ des Theaterstücks/der Aktion „Flüchtlinge fressen“? Erst einmal wirkt es wie eine Möglichkeit, die Aktion weiter zur Sensation aufzubauen. Und der Interviewer von Baian springt auf diese Sensation an (auch wenn es scheint, er zeige, dass Baian sich nicht fressen lassen wird). Für ihn erscheint die Tatsache, dass sich potentiell Menschen fressen könnten, schon Grund genug, zu berichten.

Allerdings würde in dieser Lesart die Tatsache, dass May Skaf sich wirklich auf eine Bühne stellt und eine Rolle übernimmt, unterbewertet. Eine vom ZPS ins Spiel gebrachte Lesart ist, dass die Refugees sich Europa zum Fraß vorwerfen: Als es am 21.6. auf Facebook die Rede von May Skaf teilt, tut es das so: „Hier die unfassbare Rede einer Frau, die sich am 28.6.2016 von Europa fressen lassen will! Jetzt Flug für Flüchtlinge finanzieren: <http://www.flüchtlinge-fressen.de> (ZPS 2016m)“ Die Refugees sind also im Narrativ des ZPS einzig allein dafür da, in Berlin zeigen zu können, was auf dem Mittelmeer passiert, und eine Analogie zu bilden.

Neben dem deutschsprachigen Aufruf, sich fressen zu lassen, ist auch ein arabisch-

wie Kumi Naidoo in der Inhaltsanalyse) in die „westliche“ Epistemologie hinein geschafft hat. Dagegen spricht, dass sie „nur“ die Rolle der syrischen Geflüchteten übernehmen darf, also die Rolle, die sie womöglich auch in Wirklichkeit spielt.

52 Deswegen ist auch Nowaks Interpretation, es sei zynisch, dass sich Flüchtlinge zum Fraß vorwerfen lassen sollen, wenn sie selbst den Hungerstreik als politische Methode, als Widerstand eh schon praktizieren und ihnen keine_r zuhört (Nowak 2016) verkürzt. Dass Flüchtlinge gefressen werden sollen, sollte nicht als politischer Aktivismus ausgelegt werden, sondern als theatrale Handlung.

53 „Interviewer: Sie wollen sich allen Ernstes fressen lassen?

Baian: Ja.

Interviewer: Ist ihnen das ernst? (er fragt, wie er ein Kind fragen würde, nicht ganz ernsthaft.)

Baian: Na klar. (Pause.)

Interviewer: Warum?

Baian: Mein Leben ist nicht wichtiger als das von den hundert, tausenden Leuten, die jetzt gestorben sind im Meer (Laska/Klotsikas 2016: 2:28ff.)“

sprachiger Aufruf auf der Website des ZPS zur Aktion „www.flugbereitschaft.de“ (ZPS 2016g) zu sehen. Das ZPS verwendet Arabisch, das erweckt den Anschein, als würde es bewusst auch nicht deutschsprachiges, arabisches Publikum ansprechen. Auf eine andere Art, als sich fressen zu lassen, werden arabisch sprechende Menschen im Kunstwerk jedoch nicht angesprochen, was die oben besprochene Rolle der Refugees im Narrativ bestätigt. Als „Anderer“ werden sie in ihrer passiven Opferrolle bestätigt. Die einzige Handlungsmöglichkeit, die ihnen als „Anderen“ zugestanden wird, ist der Suizid.

Für mich ist das auch ein Beweis, dass Refugees eben nicht mitgemeint werden, wenn zu Spenden für die Joachim 1 aufgerufen wird, sondern nur essentialisierte Weiße Deutsche. Es wird in abgeschlossenen kulturellen Containern gedacht: Die Deutschen und die syrischen Refugees. Außerdem steckt dahinter das Denken, alle Refugees könnten Arabisch sprechen und würden aus Syrien kommen. Aber auch das ist nicht richtig, es kommen Refugees aus vielen verschiedenen Ländern nach Deutschland bzw. leben schon dort und davon sprechen ganz viele kein Arabisch. „Der Flüchtling“ wird mit Syrien gleichgesetzt und essentialisiert.

Im Zentrums-Salon wird die Frage aufgeworfen, warum sich statt Refugees nicht Weiße (bzw. das ZPS selbst) in der Aktion fressen lassen. Auf die Frage von Sasha Maria Salzmann weiß André Leipold zunächst selbst keine Antwort: „Da muss ich sehr lange nachdenken jetzt“ (ZPS 2016f: 27:55ff.), später antwortet er, er würde gern hier sitzen, Zigarette rauchen und Bier trinken und weiter Kunst machen und das sein ganzes Leben lang und das mit einem guten Gefühl (ebd.: 31:37ff.). Carl Hegemann, Mitdiskutant, bietet die Lesart an, Leipold wäre eben nicht so verzweifelt wie Flüchtlinge und Yasser Almaamoun vom ZPS unterstützt ihn darin (ebd.: 31:55ff.). Es wird ein Bild von Refugees (auch von einem Refugee selbst) gezeichnet, welches absoluter Hilflosigkeit gleicht, die angeblich jemanden dazu treiben können, sich umbringen zu wollen. Dies ist ein Narrativ, der das „eigene“ „westliche“ Wohlergehen und die eigene „westliche“ Überlegenheit bekräftigt. Gerade Leipolds Bekenntnis zum Leben stellt aber eine Gemeinsamkeit zwischen ihm als „westlichem“ Subjekt und Baian, May Skaf und den anderen Refugees her, die sich freiwillig gemeldet haben. Solange es sich um ein Theaterstück handelt, will sich niemand wirklich umbringen lassen.

Dussel (1980) würde das freilich anders sehen: Würde es sich beim Theater des ZPS wirklich um eine dekoloniale Ästhetik der Unterdrückten handeln, würden die Refugees (wie in der Lesart von Hegemann und Almaamoun) so verzweifelt sein, dass sie für ihre Kunst auch in den Tod gehen würden, weil es nichts mehr zu verlieren gäbe. So würden sie ihre toten Körper selbst zum Kunstwerk machen. Und wenn das ZPS dann wahrhaft solidarisch

wäre, dann würde es gleich mit in den Tod gehen.

Im Prinzip bedient das ZPS (auch in der Rede von May Skaf) mit der Idee für „Flüchtlinge fressen“ genau diese Dusselschen Ideen für eine dekoloniale Ästhetik, in der sich Unterdrückte tatsächlich fressen lassen und sie als Symbol für die Unterdrückung zum Kunstwerk werden. Allerdings führt das ZPS diese Idee nicht bis zum Ende durch, weswegen es Theater bleibt.

Dussels Hinweis ist auch abgesehen von seiner Radikalität im Tod wichtig: Wie viel Risiko geht das ZPS als solidarisches Kollektiv für sich selbst ein, um Ziele zu erreichen? Das ZPS macht keine Kunst, die von den Refugees bzw. „den Unterdrückten“ ausgeht und die sie mit eigenem Risiko mittragen. Das Theater geht vom ZPS aus und die Refugees spielen mit. Und sie spielen nur in einer ganz bestimmten, ihnen zugewiesenen Rolle mit, als „die Todgeweihten“. Theater, das eurozentrismuskritisch ist, muss sich, denke ich, erst einmal von den „Anderen“ kritisieren lassen, bevor es selbst zur Kunst schreitet. Die Rolle, die ich als Weißer in so einem Theater spielen würde, wird mir in dekolonialen Bewegungen nach Dussel eher von diesen zugewiesen als andersherum.

Die Analogie, Flüchtlinge in Berlin fressen zu lassen, wie sie auf dem Mittelmeer sterben, ist Teil einer dadaistischen Ästhetik, die versucht, die grausame Wirklichkeit zu imitieren (vgl. Dietze 2014), ist aber dabei nicht zynisch oder kynisch, denn sie stellt damit niemanden bloß (vgl. Sonderegger 2016), sondern versucht die Heilung der Gesellschaft nur dadurch zu erreichen, dass gezeigt wird, wie pervers die Wirklichkeit wirklich ist. Zu dieser Wirklichkeit gehört für das ZPS aber offenbar auch der Glaube, dass es auf Europa besonders ankomme, dass Europa das Zentrum der Welt sei (vgl. die erste Rede von May Skaf, s. o.) oder die Tatsache, dass Refugees nur als „Todgeweihte“ mitspielen können. Diese Wirklichkeit wird auch in dem narrativen Element, dass sich Refugees fressen lassen sollen, nicht hinterfragt.

III.2.2.3.3. Zentrums-Salon

Auch der Zentrums-Salon findet am Gorki-Theater statt, aber ist trotzdem etwas außerhalb des eigentlichen Theaternarrativs zu sehen, da hier sozusagen auf der Bühne über das Theaterstück gesprochen wird. Jeden Abend während der Aktion wurden hier Debatten veranstaltet. An allen Abenden außer dem letzten waren Intellektuelle bzw. Angehörige des Bürgertums auf der Bühne, die in der Weiß-deutschen bürgerlichen Öffentlichkeit relativ bekannt sind, einem nicht-bürgerlichen Publikum aber wohl eher nicht. Sie kamen sowohl aus dem Kunstbereich (z. B. Carl Hegemann, Meli Kiyak), dem Journalismus (z. B. Ines Kappert, Jakob Aug-

stein) sowie aus der Politik (z. B. Sevim Dağdelen, Dietmar Bartsch, beide von Die Linke). Diese Gespräche wurden im Normalfall von André Leipold vom ZPS geführt. Manchmal kamen auch noch Yasser Almaamoun (ebenfalls ZPS) mit dazu sowie Philipp Ruch als künstlerischer Leiter. Am letzten Abend moderierte dann Yasser Almaamoun, der selbst geflüchtet ist, eine Diskussion mit Angehörigen der potentiellen Passagier_innen sowie mit Baian, die sich fressen lassen wollte (vgl. Diesselhorst 2016b).

Wofür steht der Zentrums-Salon als Ort, an dem Debatten über die Aktion des ZPS und über EU-Grenzpolitik und andere Themen im Kontext der Aktion des ZPS stattfinden? Eine erste Assoziation ist, dass es sich um eine abgewandelte Form des Publikumsgesprächs handelt: Oft gibt es nach Theaterstücken im Stadttheater Nachgespräche mit den Verantwortlichen. Hier ist es aber umgekehrt, die Regisseur_innen, das Kollektiv ZPS, befragt Intellektuelle nach seiner eigenen Kunst. Eine weitere Möglichkeit wäre es, den Zentrums-Salon als Reflexionsraum zu sehen, in dem über die Aktion nachgedacht werden kann. Die Frage wäre in dem Fall: Wer reflektiert hier mit wem und für wen? Eine hilfreichere Lesart bietet Diesselhorst (2016a) an: Sie sieht die gesamte Aktion des ZPS wie einen hermetisch abgeschlossenen Diskursraum, in dem sich alles um sich selbst dreht. Gerade der Zentrums-Salon sorgt aber dafür, dass zwar „kritischen Perspektiven auf die Aktion“ Raum gegeben werde, aber eben „gleichzeitig als Teil von ihr“ (ebd.). Jegliche Kritik „verpufft [...] in diesem selbstgemachten Echoraum“ (ebd.). Für sie hat der Salon also die Funktion, das ZPS gegen Kritik immun zu machen und gleichzeitig das Bild zu erzeugen, es sei ungeheuer selbstkritisch. Natürlich ist dies kein Zeichen von echter Kritikfähigkeit. Ich stimme ihr in ihrer Lesart zu (schließlich bestätigen sich dadurch meine Ergebnisse aus der Inhaltsanalyse).

Dennoch möchte ich hier eine andere Lesart anbieten, die mir noch treffender das zu beschreiben scheint, was im Zentrums-Salon geschieht. Es ist der Versuch des ZPS, die gesamte von ihm in programmatischen Texte so diffus definierte Öffentlichkeit in das Kunstwerk einzubinden (vgl. Ruch 2015, ZPS 2014, Ruch 2014 [2013]). Für das ZPS sind das eben v. a. Journalist_innen (für die Medien), Kunstschaffende (für die eigene kunstschaftende Sphäre) und Politiker_innen (für den Staat als Machtsphäre). Das ZPS will den gesamten gesellschaftlichen Diskurs zum Thema der Aktion abbilden. Natürlich muss der Versuch, eine gesellschaftliche Totalität abzubilden und zusammenzubringen, per se scheitern. Aber es ist spannend, wen das ZPS für geeignet hält, diese Öffentlichkeit zu bilden.

Es bleibt im Theater bei aller Gesellschaftskritik oft verborgen, dass es sich um einen Elitendiskurs handelt, in dem nach Bourdieu sowohl durch die Gäste als auch durch die Dis-

kussion selbst symbolisches Kapital generiert wird (vgl. Bourdieu 2014 [1987]) und es entsteht die Illusion, gesamtgesellschaftliche Kritik zu üben. Wer an solchen Debatten teilnimmt, der_ die lernt sich von anderen Klassen zu unterscheiden bzw. wird unterschieden.

Der Zentrums-Salon ist eben kein Versuch diesen elitären Raum aufzulösen, und neben einem Echoraum, in dem alles verhallt (nach Diesselhorst 2016a) auch ein Raum, in dem vieles nicht gehört wird. Es wird zum Beispiel kein Versuch unternommen, Angehörige der intellektuellen Elite mit irgendjemandem ins Gespräch zu bringen, der_ die ihr nicht angehört. So ist der Zentrums-Salon für mich vor allem ein elitäres Selbstgespräch (und nicht nur ein Selbstgespräch des ZPS). Ich selbst bin eigentlich gar nicht in der Position das zu kritisieren, da ich selbst in meiner intellektuell-studentischen und alternativen Weißen Blase lebe und selbst liebend gerne zu solchen Diskussionsveranstaltungen gehe. Für die Reproduktion des hegemonialen Selbst als homo oeconomicus bzw. homo humanisticus ist die Distinktion, die hier entsteht, aber notwendig.

Zwar waren nicht alle Menschen, die zum Zentrums-Salon eingeladen sind, Weiß rassialisiert (z. B. die türkisch-deutsche Politikerin Dağdelen), dennoch gehörten sie zu der Öffentlichkeit, die das ZPS für einladenswert hält, zu einer „westlich“ konstituierten deutschen Zivilgesellschaft. Ihre Abweichung von der Weiß-männlichen Norm homo oeconomicus wird immer bemerkt werden (positiv wie negativ) und sie können sie nicht erreichen (vgl. Habermann 2010).

Dazu noch ein ergänzendes Argument zur Diskussion am letzten Abend. Der Versuch, am letzten Abend Angehörige von Refugees, die fliegen sollten, auf die Bühne zu bitten bzw. Baian (die sich „fressen lassen“ wollte), wirkt im Vergleich mit den Intellektuellengesprächen zuvor nicht wie ein gleichwertiger Dialog, sondern wie eine mitleidige Aktion. Es „gehört sich eben“ mittlerweile gerade in links-bürgerlichen Kontexten, dass Refugees Raum eingeräumt bekommen. Es erscheint umso seltsamer, dass das Gespräch von Yasser Almaamoun geführt wird, der selbst Refugee ist. Können nur Refugees mit Refugees reden? Lässt sich kein anderer aus dem ZPS dazu „herab“? Almaamoun sagt in seiner Moderation über seine Gäste: „Seit zwölf Tagen warte ich darauf, dass diese Leute hier im Salon zu Gehör kommen“ (Almaamoun in Diesselhorst 2016b). Irgendwie wirkt das absurd, nach Diesselhorst wie eine „Fake-Revolution“ (ebd.).

Allerdings stellt sich in dem Kontext die Frage, wen das ZPS hätte einladen müssen, damit die Diskussion keine elitäre Veranstaltung geworden wäre? Es liegt vielmehr am Format selbst, durch das sich das symbolische Kapital, das für die Unterscheidung zu anderen

Klassen nötig ist, bildet.

Als zweites Thema möchte ich anhand von Subjektbeziehungen innerhalb des Zentrums-Salons mit den Grenzen des „strategischen Kategorialismus“ (Dietze et.al. 2007: 138) in der Okzidentalismuskritik auseinandersetzen. Das zeigt sich in der Person Yasser Almaamouns: Einerseits wird er wiederholt auf die Bühne des Zentrums-Salons gebeten, damit er aus seiner Position als Refugee etwas sage, ihm wird dabei ein besonderes Expertenwissen als Refugee, als „Anderer“, zugeschrieben (ZPS 2016f: 27:00ff.). Andererseits spricht er sich selbst dieses Expertenwissen aus diesem Grund zu, etwas zum Thema sagen zu können „weil ich nicht deutsch bin“ (ebd.: 27:20ff.) bzw. „Ich möchte das jetzt aus der Perspektive von Flüchtlingen darstellen“ (ebd.: 73:10ff.). Es ist sowohl eine Form der Hervorhebung durch andere als auch eine Selbstdarstellung „als Flüchtling“. In zwischenmenschlichen Beziehungen erweisen sich Identitätszuschreibungen wie sie ein „strategischer Kategorialismus“ vornimmt, als hinderlich: So wird Almaamoun zu einer anderen Zeit auch von Weißen für die Fragwürdigkeit seiner Meinungen kritisiert (ebd.: 27:45ff.). Es zeigt nur an, wie konstruiert sie letztlich sind.

Ich glaube nicht, dass die Tatsache, dass Yasser Almaamoun zur Diskussion hinzugezogen wird, um die Debatte mit seiner Sicht zu bereichern, vom ZPS ironisch gemeint ist, sondern eher unreflektiert ist. Das Besondere am narrativen Element des Zentrums-Salons ist nämlich, dass es hier tatsächlich um die Diskussion der Aktion zu gehen scheint, es geht nicht darum, in dadaistischer oder zynischer Weise die eigene Aktion weiter zu pointieren.

III.2.2.4. Die Gesetzesänderung

III.2.2.4.1. §63 (3) des Aufenthaltsgesetzes/Richtlinie 2001/51/EG

In diesem Kapitel beschäftige ich damit, wie das ZPS das Gesetz inszeniert, das die Einreise von Refugees per Flugzeug verhindert. Dabei gehe ich davon aus, dass die Auswirkungen des Gesetzes vom ZPS durchaus korrekt eingeschätzt werden. Es unterbindet die Einreise per Luftweg tatsächlich. Allerdings ist es nur ein herausgegriffener Teil eines umfassenden Migrationsregimes der EU, das verhindert, dass Menschen von außerhalb der EU in die EU einreisen (vgl. Buckel 2012). Die Website des ZPS stellt auf einer eigenen Unterseite das Gesetz und seine Auswirkungen vor (ZPS 2016e).

Unter der Überschrift „Warum kommen Flüchtlinge nicht einfach mit dem Flugzeug?“ ist zunächst ein Video zu sehen. In dem größtenteils schwarz-weißen Animationsfilm wird zunächst vor dem Hintergrund einer vor explodierenden Bomben fliehenden Familie von einem

männlichen Sprecher erklärt, dass die Richtlinie 2001/51/EG am 28.6.2001 beschlossen wurde. Dies sei „die Machtübernahme der Schreibtischtäter“ (ebd.: 0:01-0:16). Die Richtlinie sei das faktische Beförderungsverbot von Flüchtlingen, da Fluggesellschaften hohe Zwangsgelder bezahlen müssten, wenn sie Menschen ohne Visum transportierten. Dies wird mit Bildern der Familie (mit einem Koffer voll Geld) untermalt, die zunächst mit dem Flugzeug nach Berlin-Tegel fliegt und dann nach massivem Polizeiaufgebot und einer Strafzahlung der Airline wieder zurückfliegen muss (0:16-1:30).

Das Video zeigt die Unterzeichnung der Richtlinie und erläutert ihre Überführung in deutsches Recht (in Form von §63 AufenthG). Nach dieser Richtlinie dürfen Fluggesellschaften trotz Genfer Flüchtlingskonvention ein Visum verlangen, weswegen „Schutzbedürftige übers Meer zu uns schwimmen“. Eine größer werdende Zahl an Menschen mit Geldkoffern wird dazu an einem Flughafen gezeigt (ebd.: 1:31-2:06).

Das Video wird zynisch: Es sei „Europäisch Roulette“ für die Flüchtlinge, wir hätten die Flüchtlinge lieber schwimmend oder zu Fuß als im Flieger. Dazu werden Bilder der Familie eingeblendet, wie sie sich in die Hände von verummten „Schleppern“ begibt und dann größtenteils auf der Überfahrt in einem Schlauchboot ertrinkt. Der Slogan der Fluggesellschaft wird von „come fly with us“ in „come die with us“ geändert (ebd.: 2:07-2:38). Das Video endet mit der Forderung, Fluggesellschaften sollten eher bestraft werden, wenn sie Asylsuchende nicht transportierten, und zeigt dazu einen der Flüchtlinge im Gefängnis, die nochmalige Änderung des Slogans in „come die without us“ sowie den Logos von Fluggesellschaften (ebd.: 2:38ff.).

Unter dem Video ist auf der Website unter der Überschrift „Das ‚Making Of‘ der Richtlinie 2001/51/EG“ beschrieben, wie diese Richtlinie verabschiedet wurde. Dafür werden in einem detaillierten Kalender unterschiedliche Versionen der Richtlinie, Sitzungsprotokolle unterschiedlicher europäischer Regierungsorgane (Europäischer Rat, EU-Parlament) sowie Anwesenheitslisten und Abstimmungsprotokolle im PDF-Format zur Verfügung gestellt.

Zweck der Darstellung des Gesetzes auf der Website des ZPS ist vor allem seine Skandalisierung. Einerseits wird das Gesetz selbst skandalisiert. Andererseits dient es als Beispiel und Teil der „europäischen Flüchtlingsabwehrpolitik“ (ebd.: 0:11f.), die es ebenfalls skandalisiert. Diese skandalisierende Darstellung sorgt dafür, dass das Bild entsteht, es gehe um einen sehr einfachen Zusammenhang (ein Animationsfilm in Schwarz-Weiß mit sehr einfach gezeichneten Menschen, als sei das ja kinderleicht zu verstehen).

Die Skandalisierung verstärkt die individuelle moralische Verantwortung derjenigen,

die das Gesetz verabschiedet haben. Im Video zeigt sich das an Bezeichnungen wie „Schreibtischtäter“ (eine bewusster Bezug auf die Bezeichnung für NS-Kriegsverbrecher_innen) oder am Bild der Unterzeichnung am Konferenztisch (ebd.: 0:06, 1:18ff.), in der Darstellung des Verabschiedungsprozesses der Richtlinie an der Veröffentlichung von namentlichen Abstimmungsprotokollen, damit die individuelle Verantwortlichkeit der Beteiligten nachverfolgt werden kann (ebd.).

Für die Suche nach moralischer Verantwortung und Skandalisierung bietet sich auf ästhetischer Ebene eine melodramatische Lesart des Videos an. Auch wenn an einigen Stellen des Videos eindeutig zynische Elemente verwendet werden („Wir haben unsere Flüchtlinge lieber zu Fuß oder schwimmend. Na klar, schließlich sind sie Flüchtlinge“, ebd.: 2:25ff.), werden diese in diesem Fall nur eingesetzt, um die melodramatischen Elemente, d. h. die zentralen Konflikte zu verstärken (vgl. Marchart 2005).

Im Video wird stillschweigend die europäische Überlegenheit so selbstverständlich angenommen, dass sie gar nicht hinterfragt wird: Das Ziel der „Flüchtlinge“ ist „natürlich“ Europa. Das Gesetz bestätigt die grundsätzlich gegebene Rechtsstaatlichkeit und Demokratie Europas, die es zum Ziel von „Flüchtlingen“ werden lässt, indem es wie eine Ausnahme dazu wirkt. Sichtbar wird diese quasi-natürlich angenommene Überlegenheit Europas in diesem Video allerdings nur im Vergleich mit den „Anderen“: Da sind die beiden vermummten, kriminell aussehenden „Schlepper“ (ZPS 2016e: 2:25), da sind die farbig explodierenden Bomben (ebd.: 0:01ff.), die das völlige Elend „dort“ symbolisieren.

Die Familie von Refugees wird so dargestellt, als wäre sie ihrem Schicksal vollkommen ausgeliefert: Sie trifft keine eigenen Entscheidungen (z. B. wohin sie fliehen möchte), demonstriert nicht selbst gegen das Gesetz. Sie ist, obwohl Hauptfigur des Videos, nur ein Opfer.

Der zentrale Konflikt des Melodrams ist nicht etwa der Konflikt der Flüchtlingsfamilie im Kampf gegen die Europäische Union, sondern der Konflikt eines humanen Europas (Ziel aller Flüchtlinge, „gute“ Kritiker_innen, insbesondere das ZPS) mit einem inhumanen Europa (Politiker_innen, die ein Gesetz verabschieden). Gerade indem das Gesetz als moralisches Versagen Einzelner zugespitzt wird, lässt sich insgesamt die Überlegenheit des „Westens“ als demokratisch und rechtsstaatlich aufrechterhalten, es sind eben nur Fehler von Individuen.

Dem ZPS geht es politisch darum, Unrecht aus dem deutschen Recht zu tilgen (vgl. ZPS 2016c, Ruch 2015) und ist in seiner Herrschaftsanalyse damit sehr staatsfixiert bzw. staatsgläubig. Kritischer Migrationsforschung zufolge geht es bei dem Gesetz nicht einfach

um eine „Flüchtlingsabwehrpolitik“ (ZPS 2016e: 0:12f.), sondern um eine hegemoniale Politik der Einteilung von Menschen in „gute“ und „böse“ Migrant_innen innerhalb eines neoliberalen Hegemonieprojekts mit intersektional wirkenden rassistischen, patriarchalen und kolonialen Strukturen (Buckel 2012: 82ff.). Die Frage, wer wo einreisen darf, ist danach nicht (gänzlich) staatsvermittelt (ebd.: 80).

Mit dekolonialer Theorie lässt sich die Migrationspolitik als Ausdruck der Kolonialität der Macht sehen (vgl. Quijano 2007: 169). Das ZPS lässt sich in seiner Darstellung europäischer Migrationspolitik auf diese Einteilung in „gute“ und „schlechte“ Migration ein, indem es sich auf „Schutzbedürftige“ (ZPS 2016e: 1:31) konzentriert, die vor Krieg fliehen müssen (ebd.: 0:01ff.). Das Gesetz ist in dieser Lesart also keineswegs der einzige Skandal in der Migrationspolitik.

Mit seiner Darstellung erhält das ZPS die neoliberale Hegemonie zwar nicht aktiv aufrecht, aber es macht auch keine grundsätzlich kolonialen Zusammenhänge in der EU-Migrationspolitik sichtbar. Trotz der Vereinfachungen übt das ZPS an dem Gesetz natürlich eine massive und wirkungsvolle Kritik gegen die EU-Grenzpolitik und es ist auch Verdienst des ZPS, dem Gesetz eine solch große Aufmerksamkeit verschafft zu haben.

Für den nächsten Abschnitt zu den Reaktionen der Politik bitte ich aus diesem in Erinnerung zu behalten, dass das Gesetz einerseits wie ein individueller moralischer Fehler inszeniert wird, und andererseits, dass sich das ZPS durchaus darüber bewusst ist, dass §63 AufenthaltG auf Europarecht zurückgeht, denn es stellt die Überführung der Richtlinie in deutsches Recht dar.

III.2.2.4.2. Reaktionen politischer Akteure auf die Aktion

Das ZPS bezieht in „Flüchtlinge fressen“ politische Akteure mit in seine Kunst ein. In Zusammenarbeit mit den Oppositionsparteien gelingt es, sowohl eine Begründung der Bundesregierung, warum das Flugzeug „Joachim 1“ voraussichtlich nicht mit Refugees nach Deutschland fliegen darf, im Bundestag zu bekommen (Sitzung vom 22.6.2016) sowie eine Abstimmung über das umstrittene Gesetz (voriges Kapitel) im Bundestag durchzuführen (24.6.2016). Die jeweiligen Begründungen werden als Ausschnitte aus dem Fernsehkanal Phoenix auf der Website des ZPS gepostet (ZPS 2016j, ZPS 2016k).

Der deutsche Journalist Tilo Jung (Youtube-Sendung „Jung&Naiv“) befragt am 28.6.2016 in der Bundespressekonferenz noch einmal das Bundesinnenministerium (BMI). Dessen Video wird ebenfalls auf der Website des ZPS eingebunden (ZPS 2016h). Die Reakti-

on des BMI auf die Aktion wird aber auch durch einen Screenshot eines Tweets der Bundesregierung auf der Website des ZPS öffentlich gemacht (ZPS 2016q). Die oben erwähnten Videos werden auf der Website des ZPS mit folgendem Begleittext versehen (Nummerierung chronologisch):

1. Der deutsche Imperator – die Bundesregierung – gibt seine Entscheidung bekannt, **ob die Flüchtlinge leben oder sterben** werden. Eine ergänzende Stellungnahme dazu findet sich in Plenarprotokoll 18/178 (im Original verlinkt zu einem entsprechenden PDF, JK).
2. Der römische Senat (Bundestag) **bekannt sich dazu, dass Flüchtlinge in der Mittelmeer-Arena weiterertrinken sollen**. Dem Retter des europäischen Humanismus, Bundespräsident Joachim Gauck, wurde offenkundig der Zutritt in den Senat verwehrt – zumindest konnte er seine fulminante Rede zur Rettung der Flüchtlinge nicht halten.
3. Der Sprecher des Bundesinnenministeriums gibt in der **Bundespressekonferenz offen zu, dass sein Haus die Bundespolizei bei der Airline vorgeschickt hat**. Die beteiligte Fluggesellschaft entschied aufgrund derartiger ‚Kontakte‘, unter keinen Umständen im Interesse der Menschheit in die Türkei zu fliegen (ZPS 2016q, Hervorhebungen dort).

Ich beschreibe nun die drei Videos chronologisch. Im ersten Video (Titel: „Flüchtlinge fressen: Die Entscheidung der römischen Bundesregierung“) ist Sevim Dağdelen (Die Linke) in den Reihen ihrer Fraktion zu sehen, wie sie die Bundesregierung (in Person der Bundesministerin Barbara Hendricks) befragt, ob die „Joachim 1“ Refugees nach Deutschland bringen darf und inwiefern das Thema der Kabinettsitzung war (ZPS 2016j: 0:40, 1:04ff.). Die Sitze hinter ihr sind leer, es handelt sich also nicht um eine Sitzung, bei der angesichts der Wichtigkeit des Themas viele Abgeordneten anwesend sind. Hendricks antwortet, dass das nicht Thema der Kabinettsitzung gewesen sei und sie grundsätzlich meine, dass die Einreise mit Visum erfolgen solle (ebd.: 1:08ff.).

Im zweiten Video (Titel: „Flüchtlinge fressen: Abstimmung im Deutschen Bundestag, ZPS 2016k) hält zunächst die Abgeordnete Ulla Jelpke (Die Linke) am Redner_innenpult eine Rede, in der sie nochmals die Aktion des ZPS vorstellt und der Bundesregierung die Schuld dafür gibt, dass noch immer Flüchtlinge auf dem Mittelmeer sterben (und in der sie sich wiederholt auch auf „kriminelle Schlepperbanden“ beruft, ebd.: 0:00-2:17). Ihre Rede ist teilweise zusammengeschnitten. Darauf folgt ein sehr kurzer Ausschnitt einer Rede des CDU-Abgeordneten Thorsten Frei (Zitat: „weil die Westbalkanroute zu ist, und weil es die Vereinbarung gibt zwischen der Europäischen Union und Türkei“, ebd.: 2:17-2:25), offenbar soll dies wie eine Begründung wirken, warum die Bundesregierung gegen die Abschaffung des Paragraphen ist. Sevim Dağdelen geht in einer Zwischenfrage zunächst von der Aufrichtigkeit der Bundesregierung aus, das Massensterben im Mittelmeer beenden zu wollen, um dann an die Vernunft appellierend die Frage zu stellen, warum die Bundesregierung dann nicht mit einer einfachen Maßnahme die Einreise per Flugzeug genehmigen könne (ebd.: 2:35-3:48).

Thorsten Frei (CDU) antwortet darauf (wieder in einem extrem kurzen Schnitt aus seinem Auftritt): „Nein, Kollegin Dağdelen, das ist aus unserer Sicht keine Möglichkeit“ (ebd.: 3:49ff.). Die Bundestagsvizepräsidentin Ulla Schmidt ruft (nach einem scharfen Bildschnitt) dann zur Abstimmung über den Antrag auf, die Beförderungssanktionen abzuschaffen (ebd.: 3:53ff.). Die Regierungsfractionen lehnen den Antrag ab. Es wird gezeigt, welche Abgeordneten ihre Hände heben und welche nicht (ebd.: 4:10-4:25).

Im dritten Video (Titel: „Flüchtlinge fressen: Bundespressekonferenz“) ist die Bundespressekonferenz (hellblauer Hintergrund, ein langer Holztisch mit Namensschildern für die Sprechenden) zu sehen. Tilo Jung, der Fragende, ist im ganzen Video nicht im Bild. Er fragt das BMI und das Auswärtige Amt, ob die Bundespolizei oder die Deutsche Botschaft in Ankara Einfluss („Druck“) auf Air Berlin zur Absage des Flugs der „Joachim 1“ genommen hätten (ZPS 2016h: 0:00-0:40). Herr Plate vom BMI beginnt und erklärt, der Anwalt des ZPS habe Air Berlin erklärt, die Passagier_innen hätten kein gültiges Visum und die Bundespolizei hätte Air Berlin auf die Folgen dessen aufmerksam gemacht und erklärt, es werde keine Ausnahmeregelung geben. Plate erklärt, dies sei keine Druckausübung (ebd.: 0:40-1:40). Plate blickt dabei immer wieder zur Seite und nicht direkt in die Kamera. Herr Dr. Schäfer vom Außenministerium verneint dann eine Involvierung der Botschaft in Ankara mehrfach. Er weist in der Folge darauf hin, dass keine_r der potentiellen Passagier_innen ein Visum beantragt habe (ebd.: 1:40-2:28). Jung unterbricht und stellt die Frage, ob nicht eine kurzfristige Visaerteilung möglich gewesen wäre, bzw. ob die Bundesregierung Verantwortung für die Menschen übernehme, die sich am Abend in der Arena fressen lassen wollen. Während dieser Frage ist Dr. Schäfers Blick nach unten gerichtet und er reibt sich die Hände (ebd.: 2:29-3:00). Dr. Schäfer antwortet, weiterhin mit Blick nach unten, er könne keine Frage erkennen, dabei zoomt die Kamera an ihn heran (ebd.: 3:00-3:06). Herr Plate springt ihm dann bei und erklärt, der von Jung zuvor zitierte Paragraph sei kein „Visaerteilungsparagraph“ und die Bundesregierung übernehme natürlich keine Verantwortung (ebd.: 3:07-3:30).

In den ersten beiden Videos findet sich keine Ironie oder Zynismus (auch nicht bei Tilo Jungs Fragen bei der Bundespressekonferenz). Die Skandalisierung wird erst durch die Begleittexte hinzugefügt. D.h. die moralische Überlegenheit der eigenen Meinung und Argumente wird einfach angenommen bzw. durch die geringe Zeit, die den jeweiligen Argumenten eingeräumt wird, gewonnen.⁵⁴ Im Video von Jung passiert die Skandalisierung über die Bildsprache (z. B. durch abgewendete Blicke, heranzoomende Kameraeinstellung, die die Betei-

⁵⁴ Im Plenarprotokoll, das auch im Begleittext verlinkt ist, werden z. B. viel mehr Hintergründe gegeben, vgl. Deutscher Bundestag 2016

ligten wie mit dem Zielfernrohr eines Gewehrs in den Fokus nimmt), was die moralische Schuld und das Schuldbewusstsein der Beteiligten zeigen soll. Für mich ist das wieder ein Melodrama, in dem es um den zentralen Konflikt zwischen „uns“ (den „Guten“, die nicht wollen, dass Flüchtlinge sterben, also das ZPS und seine Anhänger_innen, den „guten“ Fraktionen im Bundestag) und „ihnen“ (den Politiker_innen, die gegen die Abschaffung stimmen), dem scheinbar universelle moralische Werte zugrunde liegen (dass keine Menschen auf dem Mittelmeer sterben sollen).⁵⁵

Den politischen Gegnern wird beim ZPS nicht zugehört (bzw. soll nicht zugehört werden). Alles hat einen wissend-überheblichen moralischen Gestus. Mit den kontextualisierenden Texten wird versucht, diese Entscheidungen als absoluten Skandal darzustellen, aber eben auch als individuelle moralische Verwerflichkeit der Beteiligten bzw. des Staates.⁵⁶ Diese rechthaberische Haltung des ZPS (denn es hat die Videos ja bewusst zusammengeschnitten bzw. verwendet) ist eine entpolitisierende Form der Selbstaufwertung, die die Auseinandersetzung mit dem politischen Gegner scheut.⁵⁷ Der Illusion, das Gesetz könnte wirklich abgeschafft werden, gibt sich das ZPS schon angesichts der Mehrheitsverhältnisse im Bundestag wohl selbst nicht hin.

Die geäußerte Kritik erinnert an die Kantsche Kritik, die nach Foucault etwas kritisiert, aber am Ende doch auf den wohlmeinenden monarchischen Herrscher wartet, der die Revolution von oben durchführen soll. Damit verbündet sich die Kritik mit Herrschaft (vgl. Sonderegger 2016: 50ff.).

Der Modus der Kritik ist: Jemanden bzw. etwas zu kritisieren, das in der Form nicht geändert werden kann (vielleicht ist das auch Zeichen einer depressiven Haltung, die mit Zynismus einhergeht?), nämlich mit aufklärerisch-moralischem Gestus die Änderung eines Gesetzes von einer Stelle zu fordern, die das gar nicht kann. Damit nimmt die Kritik des ZPS die Funktion eines humanistischen Korrektivs der herrschaftlichen Wirklichkeit ein und bleibt

55 Hier noch eine zur Ent-Skandalisierung hilfreiche Kontextualisierung: Es gehört zur Routine eines Parlaments, vollkommen aussichtslose politische Anträge der Opposition zu behandeln, die sowieso abgelehnt werden. Denn eine Opposition, die keine Gestaltungsmöglichkeiten hat, muss sich auf Möglichkeiten einer kritischen Gegenstimme stützen.

56 Journalist_innen (Nowak 2016, Kissel 2016) erläutern, der §63 AufenthG könne der Bundestag nicht abschaffen, da dieser ja auf Europarecht zurückgehe und nicht von Deutschland einseitig abgeschafft werden könnte. Dies weist auf die Grenzen der moralischen Verantwortung der einzelnen Politiker_innen hin, die das ZPS diesen mit dem Video zuschreiben will (wir sehen alle Abgeordneten bei der Abstimmung).

57 Damit will ich nicht bestreiten, dass es sich nicht auch bei den Aussagen der Bundesregierung um höchst problematische bzw. ideologische handelt, wenn etwa das BMI sagt, der §63 AufenthG sei notwendig für die „innere Sicherheit“ und zur Einhaltung der Visumpflicht (vgl. Kissel 2016). In ihrem Tweet zur Aktion „Flüchtlinge fressen“ lobt das BMI die Humanität der deutschen Flüchtlingspolitik (Deutschland habe 400000 Syrer (sic!) aufgenommen und nehme im Rahmen des EU-Türkei-Abkommens weiter Syrer (sic!) auf (ZPS 2016q). Letztlich ist hier aber die Ideologie im Text des ZPS und nicht in dem des BMI Thema.

systemimmanente Kritik. Das ist auch an der Reaktion des BMI auf die Aktion auf Twitter ersichtlich: Diese dreht sich vor allem darum, die Humanität der eigenen Position und Flüchtlingspolitik herauszustellen (ZPS 2016q). Dieses humanistische Korrektiv hat den Zweck, ein gutes Gewissen beim hegemonialen Selbst zu schaffen. Das erkenne ich z. B. daran, dass das ZPS selbst die Lösung für den kritisierten Missstand schlüsselfertig bereithält. Nicht umsonst wurde das Wort „Gutmensch“ im Kontext der „Flüchtlingskrise“ zum Unwort des Jahres 2016 (Baumann 2016).

Mit Bezug auf die offensichtliche Zusammenarbeit des ZPS mit der politischen Partei „Die Linke“ wird auch klar, auf welche Seite sich das ZPS mit seiner Aktion stellt, für welche Partei es Partei ergreift. Es bleibt in seiner Inszenierung nicht etwa ambivalent.

Es spricht vieles dafür, dass das ZPS den Staat bzw. den Politikbetrieb selbst als nach situationistischer Lesart durch die Ablehnung eines Gesetzes, das offensichtlich tötet, als Spektakel für die Bürger_innen entlarven will (vgl. Debord 2015 [1967]). Zwar zielt der Zynismus fürs ZPS eher auf die Entscheidung das Gesetz nicht abzuschaffen (s. Begleittext ZPS 2016q) und nicht auf die Politik als solche. Aber gleichzeitig wird die Bundesregierung mit den römischen Arenaspielen und Imperator_innen verglichen, also ebenfalls als Teil des Spektakels der EU-Grenzpolitik gesehen (ebd.). Das Spektakel der Politik wird für das ZPS auch im Reaktions- Tweet des BMI sichtbar, wenn es wieder einmal behauptet, wie human die Flüchtlingspolitik der Bundesregierung sei (ebd.). Aber auch auf bildlicher Ebene wird das Spektakelhafte der Politik gekennzeichnet: Im Aktionsvideo wird das brav klatschende Parlament in seiner Form mit der Arena, die für das Spektakel steht, gleichgesetzt (Aktionsvideo auf ebd., s. Kapitel III.2.2.1.1.). Allerdings ändert diese Lesart nichts daran, dass das ZPS einen eindeutigen moralischen Standpunkt einnimmt, den ich hier kritisiere.

Die Darstellung der Reaktion der Politik könnte auch ein Versuch sein, im dadaistischen Sinne, den „Irrsinn der Verhältnisse“ zu zeigen, der durch Sprache nicht mehr ausdrückbar sei (vgl. Dietze 2014: 338), also die Tatsache, dass die Politiker_innen sich bewusst dafür entscheiden, für das Gesetz das das Fliegen verbietet, zu stimmen. Ich habe aber wie oben gezeigt, den Eindruck, dass die Sprache, die dafür da wäre, bewusst verkürzt wurde.

Und auch die Staatskritik des Politikbetriebs als Spektakel wirkt für mich verkürzt bzw. vereinfacht. Das ZPS sucht ja trotzdem eine moralische Verantwortung beim deutschen Staat. Dieser soll das Gesetz abschaffen und wird in keiner Weise als Teil der Herrschaft angesehen. Insofern kann die durch die Gesetzesänderung geäußerte Kritik gerade durch ihren Bezug auf eine repräsentative Demokratie nur korrektive Kritik bleiben. Aber auch diese reprä-

sentative Demokratie ist herrschaftlich verfasst. Gerade *citizenship struggles* von irregulären Migrant_innen und Refugees haben den Fokus von den staatlichen Gewalten als Ort der Politik hin auf andere gesellschaftliche Sphären verschoben und sind als solche Teil einer ganzen politikwissenschaftlichen Debatte (z. B. Miller 2001, McNevin 2011). Diese Kämpfe machen auch darauf aufmerksam, dass Refugees eben keine Wähler_innen des deutschen Parlaments sind, das wiederum darüber abstimmt, ob Refugees mit dem Flugzeug kommen dürfen oder nicht. Refugees oder andere nicht-Weiße Gruppen spielen im Melodram des ZPS keine politische Rolle. So wird die „westliche“ Überlegenheit durch einfache Auslassung aufrechterhalten. Das passt zu früheren Analysen des Staatsverständnisses des ZPS (s. III.2.2.), wo ich die Bundesregierung als Quasi-Souveräne ausgemacht habe.

Das erste Video (ZPS 2016j) soll auch glauben machen, dass im Kabinett über die Aktion des ZPS gesprochen wurde, um die Wichtigkeit der Aktion zu erhöhen. Dabei war dies nach den Worten der Ministerin ja gar nicht der Fall (ebd.: 1:09ff.). Im zweiten Video geht es neben der Skandalisierung der (extrem kurz gehaltenen) Position des politischen Gegners auch darum zu zeigen, dass tatsächlich abgestimmt wurde, was das ZPS als besonderes Verdienst anrechnen will.

Trotzdem deutet die Darstellung der Ablehnung des Gesetzes, die das ZPS vornimmt, auf tieferliegende Widersprüche in der Gesellschaft hin. Um das Spektakelhafte am Politikbetrieb zu kritisieren, ist die (zynische) Skandalisierung ein gutes Mittel. Allerdings müsste das mit einer umfassenden Selbstkritik einhergehen, die die eigene Verwicklung in koloniale Machtverhältnisse sichtbar macht. Anstatt diese zu skandalisieren könnte es darum gehen, die Alltäglichkeit und Selbstverständlichkeit des Widerstands gegen diese Machtverhältnisse in der Kunst zu zeigen, also den Anti-Skandal⁵⁸.

III.2.2.5. „Show-Down“: Der Brief der Tiger an die Menschheit

Der „Brief der Tiger an die Menschheit“ führt am letzten Tag der Aktion „Flüchtlinge fressen“ die Erzählstränge am Maxim-Gorki-Theater zusammen: Die Arena, die Tiger und die Refugees, die sich fressen lassen sollten, die Entscheidung der Politiker_innen. Der „Show-Down“ ist kein „Show-Down“ im eigentlichen Sinn, sondern eher das Ende der Aktion „Flüchtlinge fressen“, denn es war klar, dass sich niemand fressen lassen wollte.

Folgendes Bild bietet sich Zuschauer_innen vor dem Gorki-Theater am Abend des

58 Als Beispiel dafür ziehe ich nochmals Fluchthelfer.in zu Rate: In ihrem Imagevideo wird Fluchthilfe von einem älteren deutschen Ehepaar signifiziert, das die Normalität an sich ausdrücken soll und auch Fluchthilfe selbst wird als zwar illegaler, aber legitimer und historisch keinesfalls besonderer politischer Akt porträtiert (Fluchthelfer.in 2015)

28.6.2016: Die Glaswand der „Arena“ ist verbarrikadiert, was zeigen soll, dass die Tiger nicht mehr da sind. May Skaf hält auf den Stufen des Gorki-Theaters eine Rede (und nicht wie beim ersten Mal drinnen) (vgl. ZPS 2016l). Sie liest auf Arabisch zuerst einen „Brief der Tiger an die menschliche Bevölkerung“ (ebd.: 0:04ff.) vor und dann „einige persönliche Worte“ (ebd.: 2:44ff.), die Übersetzung auf Deutsch wird eingespielt. Danach verschwindet sie im Gorki-Theater. Die Rede von Skaf ist erstaunlich unironisch und ernst, es ist keinerlei Skandalisierung oder offene Provokation dabei. Das Publikum wirkt nach dem Auftritt (ebd.: 5:02ff.) wirkt nachdenklich bis betroffen, es wird eher nicht gelacht noch getuschelt. Ich lese das Publikum als mehrheitlich Weiß. Für Skafs Rede habe ich zwei Quellen, einmal in Textform auf Deutsch (Maxim-Gorki-Theater 2016), einmal als Video vor dem Theater (ZPS 2016l).

Der Brief der Tiger erklärt „den Zirkus für beendet“ (Maxim-Gorki-Theater 2016) und ist auch sonst voll von ästhetisch-theatralen Metaphern: „Wir haben die vierte Wand mit uns genommen, die Wand, die die Darsteller vom Publikum trennt.“ Der Brief versagt dem Publikum die Katharsis, also die Erleichterung und Reinigung durch das Stück: „Die Katharsis findet nicht mehr statt (ebd.).“ Die Tiger „übergeben die Bühne an die Europameisterschaft (ebd.).“

Schon, dass sie überhaupt einen Brief an die Menschen richten, deutet darauf hin, dass ein Wendepunkt in der Geschichte intendiert ist. Folglich bieten die Tiger eine neue Lesart ihrer Rolle in der Aktion an: Sie hätten die Menschen in Deutschland innerhalb ihres sicheren aber einsamen Käfigs gespielt (ebd.). Das Gesetz trenne sie vor der Außenwelt. Sie hätten außerhalb des Käfigs den Frieden gesehen, einen schönen deutschen Sommer ohne Panzer (ebd.). Ihre Rezeption durch das Publikum beschreiben sie so:

Zum einen Angst. Angst vor uns, vielleicht Angst vor euch selbst. Zum anderen Mitleid. ‚Die armen Tiger‘, sagten eure Augen, ‚sie werden benutzt und eingesperrt.‘ Aber ihr alle wusstet: Wir sind hier, um euer Mitleid zu beschämen. Die meisten von euch aber waren verwirrt. Denn wir gehören nicht hierher [...]. Wir waren das falsche Bild in euren Augen, eine Störung. Wir waren für zwei Wochen ein Fehler im System. In einem System, das voller Fehler ist (ebd.).

Ihre Entscheidung, dass sie die „Flüchtlinge“ nicht fressen, begründen sie so: „Lange waren wir der Meinung, dass wir es tun sollten. Keiner von euch rechnet mit diesem Ende, und ein Schauspieler will immer ein Ende spielen, mit dem die Zuschauer nicht rechnen (ebd.).“ Das heißt, sie gehen davon aus, dass niemand ernsthaft damit gerechnet hat, dass jemand gefressen wird. Der Tod bzw. der Pfad des Tötens („eures Untergangs“) sei von ihnen nicht darstellbar (ebd.).

Bei der „Arena“ (s. III.2.2.3.1.) habe ich die Tiger entweder als Tod an den EU-Außengrenzen gelesen oder als Refugees, die eben nicht kommen dürfen. Hier stellen sie sich

einerseits so dar, als wären sie „Wir“ (die Bevölkerung in Deutschland) gewesen, die aus ihrer „Festung“ nach außen blicken und nur Frieden sehen (s. o.). Die europäischen Menschen werden zu den tötenden Raubtieren, während rundherum Unschuld, ja Frieden ist. Das Bild könnte also als Intervention in den Orientalismus gelesen werden, das die Rollen exakt umkehrt und die „Anderen“ zu den Friedlichen macht und „uns“ zu den herrschenden Raubtieren. So könnte das friedliche Leben in Europa als Privileg gelesen werden, das es zu verlernen gelte, indem der Blick außerhalb der Glaswand mit dem Gesetz gewendet werde, das „uns“ von dem Außen trenne. Diese Lesart stimmt für mich nicht, da bisher das Gesetz ja so gelesen werden sollte, dass „Wir“ durch das Gesetz unserer eigene Grausamkeit sehen. Der vermeintliche Rollentausch der Tiger (von „der EU-Grenzpolitik“ hin zu uns) ist also keiner: Wenn die Tiger „uns“ spielen, stellt das Gesetz weiterhin „unseren“ Sichtschutz vor der EU-Grenzpolitik dar.

Andererseits unterstellen die Tiger den Rezipient_innen auch, dass sie für diese „Fehler im System“ (Maxim-Gorki-Theater 2016) gewesen wären, die Angst vor der eigenen „Inhumanität“ hervorgerufen hätte. Dies lässt das große Bild der „westlichen Zivilisation“, des „westlichen“ Friedens unangetastet. Europas wird wieder als absolut frei imaginiert, weil es lange her sei, dass hier Krieg herrschte (ebd.). Durch diesen Folgenarrativ werden die Tiger als Raubtiere für uns nur zum Zeichen der eigenen Schande der nicht erreichten Zivilisiertheit.

May Skaf fragt in ihrer Rede, warum das Gesetz, das den Tod vieler Geflüchteter bedeute, nicht abgeschafft wurde (ZPS 2016l: 3:24ff., Maxim-Gorki-Theater 2016). In der vor Publikum gehaltenen Rede fehlt folgender Teil, der im sonst vollkommen identischen Text zur Begründung, warum das Gesetz nicht abgeschafft wurde, zu finden ist:

Sie ist nicht beantwortet worden. Die Antwort wäre sehr lang. Sie würde von Verdrängung und Vergessen handeln, von *Kolonialismus und Krieg, von Geld und Geschäften*, vor allem aber von Angst. In meinem Land herrscht ein Mensch, der aus Angst vor seinem Volk einen Krieg gegen uns begonnen hat, der immer noch wütet (Maxim-Gorki-Theater 2016, Hervorhebung JK).

Es wäre ein Bruch der kolonialen Amnesie des ZPS gewesen, wenn das Wort „Kolonialismus“ tatsächlich verwendet worden wäre, auch wenn die Tatsache, dass es überhaupt geschrieben stehen, schon etwas bedeutet. Stattdessen ist es bezeichnend, dass ausgerechnet materielle bzw. herrschaftliche Gründe aus dem gesprochenen Text entfernt wurden. Dies ist auch Zeichen einer okzidentalen Text- und Bildpolitik (vgl. Dietze 2009b): Welche Worte passen in die hegemoniale Öffentlichkeit, zu der das ZPS ebenfalls gehört?

In beiden Versionen der Rede sagt Skaf: „Ich höre die Antwort des deutschen Parlaments und sehe darin wieder Angst: Angst vor uns, vor den Geflüchteten, vor den Fremden,

aber auch die Angst vor dem eigenen Volk (ZPS 2016l: 3:34ff., Maxim-Gorki-Theater 2016).⁵⁹ Skaf wird entgegen ihrer früheren Rolle zumindest auf der Bühne zum politischen Subjekt: Sie darf die deutsche Gesellschaft fragen: „Warum?“ (ebd.: 3:24ff.), auch wenn sie immer noch „als Refugee“ fragt und nicht als Teil der deutschen Gesellschaft.

Skaf unterstellt anschließend dem Publikum die Erwartung, es sei gekommen, um zu sehen, ob sie sich fressen lasse, und vergleicht ihr potentiell Sterben mit dem Leid der Refugees auf dem Mittelmeer: „Was wäre mein Schrei gegen die ungehörten Hilferufe nachts auf dem Meer (Maxim-Gorki-Theater 2016)?“ Außerdem gibt sie die weitere Verantwortung an, „die weiße Bevölkerung Europas“ (ebd.) ab: „Denkt an euch und daran, was für Menschen ihr sein wollt. Ich wäre gern die Unruhe in euren Herzen (ebd.)“ (zu lesen als Rolle, die wir in der Welt spielen möchten), wobei sie sich darauf bezieht, dass ihr Tod für die Politiker_innen von Deutschland nicht genug Gewicht habe (ebd.).

Zum ersten Mal in „Flüchtlinge fressen“ wird die Weiße Bevölkerung angesprochen und damit explizit Rassialisierung zum Thema gemacht. Das lässt mich an den bisherigen Lesarten (besonders in der Inhaltsanalyse) zweifeln. Im „Show-Down“ tauchen auf einmal potentiell okzidentalismuskritische Bilder auf, die ich sonst bei „Flüchtlinge fressen“ nicht gesehen habe. Auf der anderen Seite werden im „Show-Down“ die eurozentrischen Narrative auch reproduziert (z. B. bei den Tigern).

Abschließend möchte ich anhand der Frage der Katharsis, der moralischen Erleichterung, die angeblich nicht erfolgt, zwei mögliche Lesarten des Endes von „Flüchtlinge fressen“ anbieten.

In der vom ZPS gewollten Lesart gibt es keine Katharsis und das Stück endet in einem Zustand der Unruhe (ja der Selbstbeunruhigung) im Herzen des hegemoniales Selbst, wie es sich in Skafs letztem Satz (ebd.: 4:54) äußert. Die Beunruhigung des Herzens rührt daher, dass das Sterben im Mittelmeer weitergeht. Skaf steht als Zeichen für die zukünftigen Toten (diese waren übrigens auch schon in der Aktion „Erster Europäischer Mauerfall“ Thema, ZPS 2016 [2014]a). Dieses Sterben verhindert am Ende die Katharsis, die Selbstberuhigung und Erleichterung und spricht auf dadaistische Weise das hegemoniale Selbst und seine „Panik der Existenz“ (Dietze 2014) an.

Das Wegbrechen der vierten Wand macht in dieser Lesart den Blick über die Grenzen Europas, dieser „Insel des Glücks“ (ZPS 2016q) hinaus möglich. Dies stellt eine anti-euro-

59 Dass das Gesetz übrigens rein formal gar nicht abgeschafft werden konnte, wird in dieser schönen Geschichte nicht erzählt. Mit diesem Wissen wirkt die Klage der May Skafs ein wenig fehl am Platz. Es ist eben nicht so dramatisch, einen Formfehler zu kritisieren.

zentristische Haltung dar, auch wenn das ZPS vom „Außen“ eben nur das Sterben sichtbar macht. Statt sich Unwichtigem wie der Fußball-Europameisterschaft hinzugeben, gilt es den Blick nach außen zu wenden und sich die eigene Schuld einzugestehen, dass „dort“ „wegen uns“ Menschen sterben. Das Ende ist in dieser Lesart also nicht unerwartet: Das ZPS will uns in seinen programmatischen Texten ja zu der Selbsterkenntnis zwingen, dass „wir“ nicht so human sind, wie es scheint (vgl. Ruch 2015). Das Ende hinterlässt „uns“ (hegemoniale und durchaus „alternative“ Subjekte) also nicht kathartisch mit uns selbst vereint und erleichtert. Ziel ist neben der neuerlichen Bewusstmachung eine (meiner Ansicht nach) nicht automatisch erfolgende Politisierung gegen die Grenzen Europas, die das Sterben verursachen.

In einer zweiten, oppositionellen Lesart ist das Gezeigte und Gesagte gerade für das links-alternative bürgerliche, „westliche“ Selbst⁶⁰, das das ZPS mit seinem „Aggressiven Humanismus“ anspricht, eine Selbstverständlichkeit. Die Unruhe und Betroffenheit, die sich am Ende von „Flüchtlinge fressen“ über das hegemoniale Selbst legt, ist eine, die es letztlich durch Selbstbestätigung als „aufgeklärt“ aufwertet. Es weiß, ganz im Sinne des ZPS, dass die Refugees ja hätten fliegen können. Die vom ZPS entfernte vierte Wand, die den Blick auf das „Außen“ Europas freigibt, war bei dem linken, „aufgeklärten“ hegemonialen Selbst noch nie da. Durch „Flüchtlinge fressen“ mag zwar Betroffenheit erzeugt worden sein. Diese führt aber zu einer Selbstberuhigung in der eigenen Zivilisiertheit. Diese hegemonialen Subjekte wissen schon genau, was sie für Menschen sein wollen, nämlich die „Guten“ und sie sind es auch schon.

Sie grenzen sich gegen andere konservative/rechte „Westler_innen“⁶¹ ab. Ihre eigene Selbstachtung in ihrer Beziehung mit den „Anderen“ bleibt dabei garantiert („Also wenn es nach mir ginge, dürftet ihr ja schon längst nach Europa fliegen.“).

Für diese Lesart spricht, dass das ZPS ja angeblich schon weiß, wie man es besser machen könnte (mit „Flugbereitschaft“ und Gesetzesänderung) und eine eindeutige Parteilichkeit im politischen Spektrum, wenn es z. B. mit den Linken zusammenarbeitet. Das ZPS erfindet sozusagen die Rolle, die die Menschen in der Welt spielen sollen, die „richtige“ moralische Haltung mit der „politischen Schönheit“ gleich mit⁶². Und dies ist zufällig die Meinung seines

60 Meine These für „rechte“ Subjekte innerhalb der Weiß-okzidentalen Gesellschaft ist, dass, falls sie „Flüchtlinge fressen“ sehen, sie auch weiterhin gegen mehr Refugees sein werden und nicht etwa durch das Stück des ZPS davon „geheilt“ werden. Refugees werden hingegen in diesem Ende weiterhin nicht adressiert, es ist eine Aktion für Weiße.

61 In dem konkreten Statement von May Skaf z. B. die Tatsache, dass davon gesprochen wird, dass „Angst vor dem Fremden“ die Abschaffung des Gesetzes verhindert, eine eindeutige Referenz auf rechtere Gruppen.

62 Oder ist ihnen am Ende doch selbst klar, dass sie selbst auch nichts tun können? Ich glaube das nicht, denn sie imaginieren sich selbst als sehr aktivistisch und radikal.

Publikums, wodurch das Ende des Stücks zur reinen Selbstbestätigung wird. Das Stück ist dann für mich als „links-alternativem“ Zusehenden einfach nur sehr erbaulich und ich bekomme vom ZPS meine Katharsis.

Beides sind melodramatische Lesarten ihres Endes: Bei der dadaistischen Selbstbeunruhigung ist der zentrale Konflikt der zwischen mir als hegemonialem Subjekt und dem Sterben im Mittelmeer. Zwar ist die hinter dem Sterben im Mittelmeer stehende koloniale Struktur evtl. nicht hinterfragt worden ist, aber diese Lesart macht das ZPS doch anschlussfähig an dekoloniale Bewegungen. Als monopathisches Gefühl (vgl. Marchart 2005) bleibt die Betroffenheit. Allerdings ist die Panik der Existenz, die hier durch die permanente Unruhe angesprochen werden soll keine, die auch das „westliche“ moralische Selbst dekonstruiert. Gerade die Betroffenheit geht nämlich von einem ganzheitlich moralischen und gewissensempfindenden Subjekt aus, das „gut“ sein will und kann, und weiß, was gut ist.⁶³

Bei der Selbstberuhigung ist der melodramatische Konflikt der zwischen dem „aufgeklärten“ Selbst und denjenigen, die gegen ein Öffnen der Grenzen sind. Das monopathische Gefühl, das bleibt, ist: Ich gehöre zu den „Guten“. Ein eindeutig auch okzidentaler Nutzen für das hegemoniale Selbst, das *für* die Refugees, die kolonialen „Anderen“, Anwaltschaft übernimmt um so eine ethische Beziehung mit den „Anderen“ konstruieren zu können. Es findet dann keine Selbstkritik statt. Die beiden Lesarten liegen letztendlich gar nicht so weit auseinander, denn sie trennt nur die individuelle Rezeption.

Das ZPS glaubt seinem Publikum didaktisch das einzige Gefühl mitgeben zu können, das es angesichts des Sterbens im Mittelmeer selbst für angemessen hält, nämlich die Betroffenheit. Dies ist für mich Zeichen einer elitären Haltung. Von der jeweiligen Lesart hängt allerdings ab, ob sich das ZPS selbst als „gut“ und unbetroffen denkt, oder selbst betroffen ist von dem, was es zeigt. An anderen Stellen konnte ich beweisen, dass es sich als unbetroffen erachtet, hier bleibt das reine Vermutung. Wegen der Betroffenheit des Selbst, die durch den „Show-Down“ produziert werden soll, glaube ich, dass das ZPS selbst betroffen ist. Deswegen handelt es sich bei der Beunruhigung des Selbst auch nicht um eine zynische Bloßstellung des Publikums.

63 Positiver würde Stierl (2016) wohl das Ende lesen: In seiner Lesart der Aktion „Erster Europäischer Mauerfall“ (2014) lobt er ausdrücklich den Vergleich des Sterbens an der EU-Außengrenze mit dem an der Berliner Mauer als Versuch, in Form eines Traueraktivismus Verbindungen/Ähnlichkeiten zwischen den Gestorbenen und ihren Angehörigen sowie den Privilegierten (Aktionskünstler_innen) herzustellen (Stierl 2016: 173f., 181ff.). Diese Betroffenheit zeige die unterschiedliche Verteilung der Betrauerbarkeit (ebd.: 183). Ihm geht es mit Traueraktivismus um das Verweigern einer leicht erreichbaren Form der Solidarität (ebd.: 187). Das zeigt, wie ambivalent das Phänomen ZPS mit seiner Kunst in seiner Rezeption auch in hegemoniekritischen Kontexten ist.

Ganz zum Schluss passiert an diesem Abend noch eine vermeintliche Wendung der Geschichte: Das ZPS will gegen die Bundesregierung klagen.

III.2.2.6. Post-Skriptum: Die Klage

Schon während des letzten Zentrum-Salons kündigt Philipp Ruch an, Klage gegen die Bundesregierung einzureichen, da diese mit dem Verbot der Einreise mit §63 AufenthG gegen das Grundgesetz verstoßen habe (Diesselhorst 2016b). „Für das Recht, das Mittelmeer nicht zu Fuß oder mit einem Schlauchboot, sondern mit einem Flugzeug zu überwinden, fehlte bis zum Sommer der Präzedenzfall“ (Ruch in Klages 2016b). Eigentlicher Zweck der Aktion „Flüchtlinge fressen“ sei es also gewesen einen rechtlich belangbaren Tatbestand zu kreieren und keineswegs das Gesetz abzuschaffen oder Refugees per Flugzeug einreisen zu lassen.

Diese Klage wurde am 19.10.2016 tatsächlich beim Berliner Verwaltungsgericht eingereicht (ZPS 2016n). Das ZPS hat auch die Klageschrift ins Internet hochgeladen (ZPS 2016p). Gerade weil Verfassungsrechtler den politischen Kontext (die „politische Großwetterlage“, Aue 2016) bei der Einschätzung der Erfolgsaussichten der Klage mit einbeziehen, scheint deren Erfolg sehr unwahrscheinlich. Bei Fertigstellung der Arbeit wird die Zulässigkeit der Klage immer noch geprüft (Aue 2016, Kaul 2016), sodass es umso mehr lohnt, sich die Klage als Text genauer anzusehen. Vom ZPS werden neben der Klageschrift selbst Informationen zu den Kläger_innen (in dieser Arbeit bereits als Passagier_innenvideos analysiert), eine Liste der Bundestagsabgeordneten, die für die Beibehaltung des §63 AufenthG gestimmt haben („Liste der Schande“) sowie ein Video der entsprechenden Debatte im Bundestag (ZPS 2016n) veröffentlicht. Außerdem wird nochmals der Hintergrund der Klage erklärt, dass das Innenministerium (nach Ansicht des ZPS) widerrechtlich auf Air Berlin eingewirkt habe (ebd.).

Auf der Website zur Klage sehen wir links eine kurze Erklärung, was das ZPS macht, dort kann auch die Klageschrift heruntergeladen werden. Rechts davon ist groß das rote Bild „Mama, warum fliegen die Flüchtlinge nicht einfach mit dem Flugzeug?“ eingebunden, das als Fahne auch schon über der „Arena“ hing. Auf dem weißen Hintergrund läuft ein grauer Schriftzug in Großbuchstaben durch die Website (von rechts nach links): „KEINE FLÜCHTLINGSABWEHRPOLITIK“, er ist unauffällig und wirkt suggestiv. Darunter ist ein großes Bild einer Statue von Iustitia, der Göttin der Gerechtigkeit (mit Schwert und Waage), die extrem kämpferisch wirkt. Links und rechts daneben finden sich Informationen zu den Kläger_innen, §63 AufenthG, dem „EU-Türkei-Pakt“ sowie zur Grundgesetzwidrigkeit, die der

Klage zugrunde liegt (es sei hier um „dokumentierte asylsuchende Kriegsflüchtlinge“ gegangen, ebd.). Darunter finden sich drei Statements: eins des Verfassungsrechtlers Prof. Gerd Seidel, der begründet, wieso §63 AufenthG garantiert nicht abgeschafft werde, die Begründung des Anwalts des ZPS für die Klage, sowie das Zitat eines potentiellen Passagiers der „Joachim 1“ (und Klägers?), der über die Lebensverhältnisse in der Türkei berichtet (ebd.). Da viele der Elemente aus „Flüchtlinge fressen“ für „die Klage“ wiederverwendet wurden und die Klage nicht als eigene große Aktion vom ZPS vermarktet wurde, gehe ich davon aus, dass sie sich von der Form her zwischen Fortsetzung der Aktion und Epilog ansiedeln lässt.

Inwiefern stellt die Klage nun eine okzidentalismuskritische Handlung dar? Das ZPS reicht in Vertretung für die Refugees eine Klage gegen die Bundesregierung ein. Falls es sich um eine politische Aktion (ohne Rücksicht auf deren Erfolgchancen) handeln würde, würde ich sagen, ja, denn diese können nicht selbst in Deutschland klagen (mangels Anwesenheit). Stellt die Klage hingegen nur eine weitere Theateraktion ohne sichtbare Aussichten auf Erfolg dar, ist zumindest zu fragen, ob den Refugees nicht falsche Hoffnungen gemacht wurden, doch nach Deutschland einzureisen, wodurch eine seltsam kolonial anmutende Hierarchiebeziehung entstanden sein könnte, oder ob die Entscheidung zu klagen bei den Kläger_innen im vollen Bewusstsein darüber getroffen wurde, dass sie scheitern würde. In gewisser Weise wäre dann die Klageschrift selbst ein Theatertext, die Klageschrift würde zum Theatergenre erhoben. Dann ist auch neu über den eigentlichen Zweck der Klage zu entscheiden. Vor diesem Hintergrund analysiere ich hier Klageschrift und Website.

Mir als rechtlichem Laien scheint die Form der Klageschrift sich durchaus an juristischen Standards zu orientieren. Was mich allerdings stutzig macht, sind manche Beweise und Texte, die innerhalb dieser Form Eingang gefunden haben: So wird Angela Merkels Maßnahme, im September 2015 Refugees aus Ungarn nach Deutschland zu lassen, in einem Teil der Klage schlicht als Beweis dafür verdreht, dass daraus ein Anspruch aller Refugees erwachse auch von außerhalb der EU nach Deutschland einzureisen (ZPS 2016p: 15). Das wäre zwar „politisch schön“, entspricht aber nicht den Tatsachen. Die „Rechtswidrigkeit der Verhinderung der Kläger zur Einreise nach Griechenland“ (ebd.: 16) wird vom ZPS mit einem womöglich authentischen Narrativ eines der Kläger belegt (ebd.: 17), der dabei auch Aktionen der Bundeswehr gegen Schlauchboote mit Refugees dokumentiert, das aber mit dem Tod eines der Mitreisenden des Klägers endet und so mehr wie eine mitleidserregende Geschichte wirkt als ein Beweismittel. Ich halte es also für extrem unwahrscheinlich, dass die Klage so ernst gemeint ist, dass sie von den Kläger_innen und dem ZPS mit ernsthaften Erfolgsaussich-

ten verknüpft worden sein könnte. Während letztlich der Umgang mit den Refugees nicht geklärt werden kann, wirft das Ganze doch Fragen rund um Vormundschaft für koloniale „Andere“ auf.

Neben der naheliegenden Lesart, das ZPS wolle sich mit der Klage als aktivistisch und radikal inszenieren, gibt es noch weitere mögliche Lesarten der Klage als Theatertext. Eine Möglichkeit wäre, dass es darum geht, in Form einer Klage nochmals auf zentrale Ergebnisse der Aktion „Flüchtlinge fressen“ aufmerksam zu machen, also um Dokumentation mit Sensationsgehalt. Eine andere, dass die Klage didaktisch ist.

Aus ästhetischer Sicht geht es hier wieder um eine möglichst große Unentscheidbarkeit, ob es sich bei der Klage um eine aktivistische oder ästhetische Handlung handelt, also den Versuch der Herstellung einer Situation. Aber es geht in dem Fall eher nicht darum, in dadaistischer Manier, den Wahnsinn darzustellen, der die Welt ist (vgl. Dietze 2014). Stattdessen halte ich es eher für zynisch, eine Klage einzureichen, bei der sicher ist, dass ihr nicht stattgegeben wird (vgl. Sonderegger 2016). Das Ziel einer solchen zynischen Intervention wäre es, den Rechtsstaat bzw. die Rechtsordnung als fehlerhaft bloßzustellen (vgl. Ruch 2015), aber keineswegs darum, die Kolonialität der Herrschaft als solche bloßzustellen. In dem vorliegenden Fall ist dafür keinerlei Ironie vonnöten. Die Klage ist aber auch eine paradigmatische Form des Melodrams (denn das Ziel der Klage ist, herauszufinden, wer Recht hat): Hier werden die „Guten“ (das ZPS, die Kläger_innen etc.) den „Bösen“ (z. B. dem BMI, Air Berlin) gegenübergestellt. Die Monopathie, also das einseitige Gefühl, das durch die nochmalige Zuspitzung erreicht werden soll ist die Frage, die wir auf dem roten Plakat sehen: „Mama, warum kommen die Flüchtlinge nicht einfach mit dem Flugzeug?“ bzw. der im Hintergrund suggestiv vorbeiziehende Schriftzug „KEINE FLÜCHTLINGSABWEHRPOLITIK“. Iustitia wacht großformatig auf der Website über den Kampf zwischen Gut und Böse, der sich auch an ihrem Körper mit Schwert und Waage sichtbar macht.

Es gibt Akteur_innen, bei denen es mich in diesem Kontext eher überrascht, dass sie in dieser Deutlichkeit zu den „Bösen“ gerechnet werden. So findet sich auf der Website (ZPS 2016n) unter dem Punkt „EU-Türkei-Pakt“ folgende Erklärung:

Der EU-Türkei-Pakt verletzt den Grundsatz des **Zurückweisungsverbots** aus der Genfer Flüchtlingskonvention (Non-Refoulement) in besonders grober Weise. Der Pakt soll nach den Plänen der Bundesregierung für weitere Menschengüter-Deals mit anderen Diktaturen (Sudan) oder gescheiterten Staaten (Libyen) Pate stehen, weshalb seine **verfassungsrechtliche Überprüfung** dringend geboten ist (ebd., Hervorhebung dort).“

Wie in den inhaltlichen Texten bedient sich das ZPS hier eindeutig orientalistischer Rhetorik.

Der Text steht direkt neben der römischen Göttin Iustitia, die hier zusätzlich zum Genannten die Gerechtigkeit, Reinheit und Rechtsstaatlichkeit des „Westens“ mit dem Schwert gegen die „Anderen“ in Form von Diktaturen und gescheiterten Staaten verteidigt (Türkei, Sudan, Libyen). Dies ist der Nutzen, den das hegemoniale Selbst aus dieser Darstellung zieht. Auch die Klageschrift bedient sich orientalistischer Narrative, vorgeblich um politischen Druck auszuüben: „Zunächst besteht keine alternative Aufnahmemöglichkeit für die Flüchtlinge. Diese haben aktuell in der Türkei keinerlei menschenwürdige Aufnahme und Unterkunft gefunden. (ZPS 2016p: 16)“, die Türkei könne keine Mindestlebensstandards nach den Maßstäben der Europäischen Menschenrechtskonvention gewährleisten (ebd.).

So sehr sich das ZPS auch für eine liberalere Einwanderungspolitik (nur für Flüchtlinge?) einsetzt (sowohl pädagogisch als auch politisch), so sehr stützt sich diese eben auch auf eurozentrische Narrative, die die eigene Überlegenheit stärken. Dazu passt auch der Unterton der Klage, es gäbe quasi kein anderes sicheres Gebiet auf der Welt als die europäische Union. Dabei ist niemand gezwungen, nach Europa zu fliehen, und es ist auch bei weitem nicht das einzige Ziel. Statt gegen das Narrativ von „sicheren Herkunftsländern“ anzugehen, das in der aktuellen EU-Grenzpolitik dafür verwendet wird, Migrationsregime zu verschärfen, erklärt das ZPS die Nachbarstaaten am Beispiel Türkei einfach zu einem „unsichere[n] Drittland“ (ZPS 2016p).

Wenn ich mich im folgenden Kapitel mit Medienberichten auseinandersetze, muss auf eine ausführliche Medienanalyse zugunsten einer Analyse unterschiedlicher Genres der Reaktion verzichtet werden.

III.2.2.7. Medienberichte und Rezensionen

Die Medien sollen sich in den Aktionen des ZPS immer auch ein bisschen selbst vorführen, deswegen lege ich hier unterschiedliche Arten, wie die Medien mit dem ZPS umgehen, dar. Eine Selbstvorführung der Medien gelingt meines Erachtens sehr gut, wenn z. B. Mitglieder des ZPS im Rahmen der Aktion interviewt werden: Wie im Interview von Klages (2016a) treten sie nur als Kunstfiguren auf und antworten nur im Kontext der gerade aktuellen Aktion bzw. innerhalb des eigenen Narrativs (z. B. Inhumanität, das Beklagen über Tierrechte etc.). Solche Interviews entlarven dann im Kontext des Kunstwerks irrelevante Fragen wie:

115 syrische Flüchtlinge sollten von der Türkei mit einem Charterflug nach Deutschland geflogen werden. Es sollen Angehörige von bereits in Deutschland lebenden Flüchtlingen sein. Zuletzt kamen einige Zweifel auf, dass es diese Menschen wirklich gibt, von denen sie sagten, es seien die Hauptdarstellen (sic!) ihres Stücks „Flüchtlinge fressen“. Also haben wir eine Inszenierung ohne Hauptdarsteller gesehen? [...] Die 115 Personen durften nicht fliegen. Wie geht es den Menschen jetzt? Welche Versprechen haben Sie den Angehörigen gemacht? Haben diese Menschen wirklich geglaubt,

bald ihre Familie am Flughafen von Berlin empfangen zu können (Klages 2016a)?

Sie beziehen sich auf eine Wirklichkeit außerhalb des Kunstwerks, die Philipp Ruch in diesem Fall, der ganz innerhalb seines Kunsnarrativs denkt und antwortet, natürlich nicht beantworten kann bzw. preisgeben will. Für die Bedeutung des Kunstwerks, mit der ich mich beschäftige, spielen eine solche Fragen aber absolut keine Rolle.

Ein weiterer Typ von Medienveröffentlichung, in dem dies gut gelingt, sind Presseberichte, die alles, was das ZPS tut als Wirklichkeit wiedergeben, wie zum Beispiel in diesem Bericht über die Pressekonferenz von May Skaf auf rbb online, in dem das geplante „Flüchtlinge fressen“ wie eine unumstößliche Tatsache und nicht als Teil einer Kunstaktion aufgefasst wird:

Wenn die Politik in den nächsten acht Tagen nicht ein deutliches Zeichen setze, werde sie sich ‚von Europa fressen lassen, sagte Skaf anlässlich des Weltflüchtlingstags. Unter Tränen berichtete sie von ihrer Flucht vor dem Krieg und rief dazu auf, das Sterben im Mittelmeer zu beenden. ‚Ich habe nichts mehr zu verlieren, weil ich alles verloren habe‘, so die Syrerin auf einer eigens einberufenen Pressekonferenz (Tiemeyer 2016).

Diese Einbindung funktioniert deswegen so gut, weil sie Teil des Spektakels werden, das das ZPS selbst veranstaltet, und das ZPS mit der Aufführung der Medien gerade die Medien als eigenes Spektakel sichtbar machen will.

Nur auf diese Weise werden die Medien und ihr „Nachrichtenselektionsmechanismus“ (Ruch 2015) auch relevant für die okzidentalismuskritische Analyse: Das ZPS hat in einer vergangenen Aktion beklagt, dass eher über ihre Aktionen berichtet werde als über das wahre Spektakel im Mittelmeer, was nur eine kleine Meldung am Rande wert gewesen wäre (ZPS 2016 [2014]b). Das ist eine abermalige Referenz an die Frage der Unwichtigkeit bestimmter Nachrichtenthemen (in Flüchtlinge fressen: die Fußball-EM). Ansonsten hat das Medienspektakel aber direkt weniger zu tun mit der Okzidentalismuskritik.

In anderen Genres gelingt die Vorführung durch das ZPS weniger gut: Zwar werden auch wichtige Rezensionen auf der Website des ZPS verlinkt und so scheinbar selbst zum Kunstwerk. Allerdings wahren diese als einzige den nötigen Abstand zur Aktion des ZPS, weswegen sie mir auch sehr geholfen haben, die Aktion des ZPS als jenseits der von dieser selbst geschaffenen Wirklichkeit zu betrachten. Das liegt nicht zuletzt daran, dass sie die Kunst als Kunst beschreiben und diese wie ich in meiner semiotischen Analyse als Zeichen deuten. Ein Beispiel dafür ist Diesselhorst 2016a:

Die äußere Sicherheit des Publikums vor dem Käfig steht in der neuen Aktion des Zentrums für politische Schönheit (ZPS) "Flüchtlinge fressen – Not und Spiele" natürlich für die innere Sicherheit, um die es dem Europa geht, das vier Gaukler*innen zur Eröffnung der auf knapp zwei Wochen angelegten skandalösen Feierlichkeiten parallel zur Fütterung der Tiger gutgelaunt durch den Kakao ziehen (ebd.)

Rezensionen betrachten als einzige die Aktionen jenseits der konkreten Geschehnisse, die das ZPS generiert. Nicht zuletzt bieten Rezensionen eine nicht auf moralischer Ebene angreifbare Möglichkeit, die Kunst des ZPS nicht gut zu finden, zu kritisieren, statt sich Vorwürfen des ZPS wie, dass man die Toten auf dem Mittelmeer ignoriere, einfach nur schuldig zu machen.

Es gibt aber auch Medienberichte, die versuchen den faktischen Gehalt der Aktion „Flüchtlinge fressen“ zu prüfen und daher ebenfalls (wenngleich weniger) zum Teil der Aktion werden. Hier sei zum Beispiel der Frontal21-Bericht (Laska/Klotsikas 2016) genannt oder die Einschätzung der rechtlichen Lage auf dem Verfassungsblog (Weber 2016). Allerdings können diese leicht zu ebenso okzidental Texten werden wie die Aktion des ZPS: Es wird darüber berichtet, dass Deutschland im Zuge des EU-Türkei-Deals 18000 Syrer als Kontingentflüchtlinge aufnehmen würde, dies wird damit kontrastiert, dass man bisher aber nur 292 Flüchtlinge aufgenommen hätte (Laska/Klotsikas 2016: 3:00ff.). Es wird also in dem Rahmen berichtet, in dem die Nicht-Erfüllung des EU-Türkei-Deals beklagt wird, und nicht, dass dieser Deal ein rassistischer Akt war.

III.2.2.8. Die Website zur Aktion als Dokumentationsmittel

Nachdem ich im vorigen Kapitel die Rezensionen der Medien betrachtet habe, betrachte ich hier, wie das ZPS selbst die eigene Aktion darstellt. Bei der Website handelt es sich trotz oder gerade wegen ihres dokumentarischen Charakters um eine hergestellte Wirklichkeit, die analysiert werden kann.⁶⁴

Auf der Website lässt sich durch Scrollen von oben nach unten navigieren. Das Narrativ entsteht also von oben nach unten. Alles ist auf einer Seite abgebildet, es müssen keine Links angeklickt werden, um die Aktion zu verstehen. Zuerst sehen wir die Tiger und „die Arena“. Im Aktionsvideo wird die grundsätzliche Aktion vorgestellt. Diese wird mit dem Spektakel an den EU-Außengrenzen verknüpft (das war also zuerst da). Dann wird der zentrale Konflikt erzählt (die Rede von May Skaf, warum sie sich fressen lassen will) und die potentielle Lösung des Konflikts („Joachim 1“). Es folgen die Hindernisse für die Aktion (Reaktion der Politik). Danach werden noch weiterführende Informationen zur Aktion geliefert. Am Schluss stehen die Debatte und die Medienberichte über „Flüchtlinge fressen“ (ZPS 2016q).

64 Die Website des ZPS zur Aktion „Flüchtlinge fressen“ (ZPS 2016q) soll der Dokumentation dienen. Allerdings verändert sie sich immer noch hin und wieder, hier berufe ich mich auf die im Literaturverzeichnis angegebene Version, die den bisher umfangreichsten Inhalt bietet. Der Inhalt und das Aussehen der Website ist aber im Vergleich mit früheren Versionen seit dem Abschluss der Aktion im Großen und Ganzen derselbe geblieben, weswegen diese Analyse auch für zukünftige Versionen nützlich sein wird. Ein html der in der Bibliographie angegebenen Website ist beim Autor erhältlich.

Auch wenn während der eigentlichen Aktion alle narrativen Elemente fast zugleich stattfanden, wird hier das Narrativ eines Theaterstücks aufgebaut, das ich im folgenden Kapitel genauer analysieren werde.

Die Aktion wird mit dem Bild eines Tigers mit offenem Maul vorgestellt. Dies soll also das prägende Bild der Aktion sein, auch wenn ein_e Besucher_in der Seite nicht weiter nach unten scrollt. Der Tiger symbolisiert Gefährlichkeit, ist tierisch, ein Raubtier. Der Tiger soll die Radikalität der Aktion betonen und ist auf der ganzen Website des ZPS im Vergleich zu anderen narrativen Elementen massiv überrepräsentiert, es folgen immer wieder Bilder eines Tigers. Der Tiger hat in diesem Kontext eine andere Bedeutung als in der „Arena“ in der Wirklichkeit. Im Vergleich dazu wird das Ende der Aktion (der Brief der Tiger aber auch die Gesetzesinitiative) bzw. der Prozess des Zustandekommens der „Joachim 1“ eher sparsam repräsentiert, obwohl dies doch angeblich zentrale aktivistische Teile der Aktion waren (ebd.).

Dafür spielen Pressezitate über die Aktion eine umso wichtigere Rolle. Weiß auf Schwarz wird ca. in der Mitte der Website ein Zitat aus der Tageszeitung „taz“ gezeigt, das die Aktion in einem gesamtgesellschaftlichen Kontext situiert: Nicht das ZPS sei zynisch, sondern die Normalisierung der (mehrheits-)gesellschaftlichen Menschenverachtung (vgl. ebd.). Dieses Zitat wird vom ZPS bewusst verwendet. Es hat als Fremddarstellung auf der Website des ZPS einen noch größeren Authentizitätsanspruch als eigene Aussagen des ZPS und bietet eine ganz bestimmte Lesart des Kunstwerks an, nämlich dass das ZPS eigentlich einwandfrei sei.

Neben einzelnen Zitaten an verschiedenen Stellen der Website werden am Ende der Website einige ausgewählte Rezensionen der Aktion in rechteckigen hellgrauen Sprechblasen vor dem Hintergrund eines Tigers mit offenem Maul zitiert. Die Urheber_innen des jeweiligen Zitates sind jeweils unter den Sprechblasen abgebildet. Ich war schon versucht, zu schreiben, dass das ZPS durch die Wiedergabe vieler Rezensionen seine Kritikfähigkeit beweist, aber die an dieser Stelle gezeigten Reaktionen auf die Aktion „Flüchtlinge fressen“ sehen diese ausschließlich positiv. Die positiven Reaktionen in Sprechblasen darzustellen, erhöht ihren Wahrheitsanspruch: Ja, das wurde tatsächlich geschrieben. Ein Tiger-Hintergrund gibt dem wieder eine Spur von Gefahr, Aggressivität und Risiko. Obwohl sich die konkreten Zitate nicht direkt auf die Aggressivität oder Radikalität der Aktion beziehen, unterstützt der Tiger diese Lesart der Zitate. Trotzdem haben die Reaktionen hier eine andere Funktion als die Einzelzitate oben: In der Masse sollen sie eher ein breites Medienecho darstellen als die Authentizität des Dargestellten zu erhöhen.

Nach diesen wörtlichen Zitaten wird eine Liste an Presseerwähnungen abgebildet (jeweils verlinkt), begonnen wird mit deutscher Presse (fast jede größere deutsche Tageszeitung ist vertreten, auch österreichische Zeitungen sowie die Online-Auftritte aller größeren Fernsehanstalten), es folgt das deutschsprachige Radio. Danach werden neben deutschen Artikeln englische und arabische als eigene Kategorie geführt, aber es gibt auch „andere Sprachen“ (darunter Russisch, Dänisch, Italienisch Spanisch, ebd.). Mit der Hervorhebung von Arabisch neben Englisch und Deutsch wird der Eindruck erweckt, das ZPS beziehe in die abgebildete Medienberichterstattung bewusst auch die arabischsprachige Bevölkerung Deutschlands ein (Beispiel: der Artikel auf arabingermany.com) bzw. sei die Aktion besonders etwas für Deutsche und arabischsprachige Refugees („Wir“ und „sie“, „sie“ sind die „Neuen“, denen begegnet werden muss, andere Minderheitensprachen in Deutschland wie Türkisch werden nicht gelistet).

Bei Weitem nicht jede gesellschaftliche Position findet auf der Website Platz: So scheint zum Beispiel die Kritik von Refugees der Berliner Refugee-Protest-Bewegung an Aktionen des ZPS nicht auf der Seite auf (ist aber auch im Netz nirgendwo zu finden, vgl. Kappert 2015). Bei einer früheren Aktion („Die Toten kommen“, ZPS 2016 [2015]a) taucht die Reaktion des rechten Querfront-Magazins Compact zur selben Aktion ebenfalls nicht auf der Seite des ZPS auf (Dassen 2015).

III.2.3. Zusammenfassung der Ergebnisse der einzelnen narrativen Elemente der Aktion „Flüchtlinge fressen“

Mit dem Aktionsvideo wurde klar, dass Refugees nicht als Spender_innen für die „Joachim 1“ imaginiert werden, da sie als zu Rettende festgeschrieben werden. Zentrale Antagonist_innen des ZPS sind der Analyse zufolge im Aktionsvideo Politiker_innen mit Souveränstatus. Dies ist ein patriarchal-kolonial vorgeprägtes Bild, das undemokratisch und autoritätshörig ist. Die entstehenden Hierarchien durch diese Vorstellung von politischer Subjekthaftigkeit nutzen am Ende dem hegemonialen Weiß-männlichen Selbst.

Außerdem wird im Aktionsvideo mittels des Bildes der „Arena“ Theater mit Politik quasi gleichgesetzt und den Aktionen des ZPS Radikalität zugesprochen. Politik wird so wie Theater zum Spektakel. Das Aktionsvideo ist in meiner Lesart ernst gemeint und nicht etwa zynisch, was vermuten lässt, dass auch der zugrundeliegende Aktivismus (wenn auch nur strategisch) ernst gemeint ist. Das Ende soll nahelegen, dass das ZPS ungemeinen Einfluss auf die Realität hat, so wird das ZPS als aktivistische Avantgarde an der Spitze einer (Crowdfunding-)Bewegung inszeniert, denen eine Katharsis, ein „Gut-Sein“ über Spenden

versprochen wird. Damit werden die Adressat_innen des Videos auch eindeutig auf „westliche“ Subjekte festgelegt (vgl. III.2.1.1.).

Dringlichkeit wird durch das Video ebenfalls generiert. So wird das „Spektakel“ an den EU-Außengrenzen (=Inhumanität) zu einem neuen Zustand (und nicht etwa einem strukturellen Merkmal europäischer „Zivilisation“) gemacht.

In dem Aufklärungsvideo über robuste Sanktionen (III.2.1.2.) wird die europäische Grenzpolitik hingegen auf zynische Weise bloßgestellt, was für eine hegemoniekritische Haltung spricht. Allerdings enthält das Video auch klassistische Elemente (Pegida-Vergleich) und die Kritik des Videos funktioniert auch innerhalb eines eurozentrischen Narrativs, das Gnade als europäische Tugend zwar negiert, aber durch die Negierung weiterhin mit Europa verknüpft.⁶⁵

Die „Joachim 1“ wird als „die“ Lösung aller Probleme präsentiert, als „politische Schönheit“. Als Symbol der „westlichen“ Freiheit ist der Flug der „Joachim 1“ auch ein evolutionistischer von der Tradition in die Moderne, vom „Elend“ in die „Rettung“. Das Flugzeug ist also eine „westliche“ Lösung, „Wir“ sind es, die retten. So lässt sich das ZPS mit seiner Fokussierung auf Familienzusammenführungen auch auf einige okzidentale Mythen ein, wer ein_e gute_r Migrant_in sei. Auf jeden Fall ist die „Joachim 1“ als Lösung kein gemeinsamer Aktivismus von Refugees und ZPS bzw. hegemonialen Subjekten. Freiheit wird in der „politischen Schönheit“ als Konfliktfreiheit imaginiert, was eine entpolitisierende Vorstellung ist. Statt einer kompletten kolonialen Amnesie (wie in der Inhaltsanalyse) sehe ich die „Joachim 1“ aber als Akt „okzidentalistischer Selbstvergewisserung“ (Brunner 2011), bei der sich das Subjekt der kolonialen Verhältnisse durchaus bewusst ist. Zwar habe ich auch in der Inhaltsanalyse imperiale Sehnsüchte nach Mies (1995) theoretisiert, bei der Kunst des ZPS geht es aber statt der Sehnsucht nach den oder dem „Anderen“ eher darum, sich selbst in seinem „aufgeklärten“ Sein zu bestätigen.

Im Crowdfunding kommen moralische Ambivalenzen zum Narrativ des ZPS hinzu (durch die Auswahlpflicht gewisse Menschen fliegen zu lassen) und die moralische Vollkommenheit des hegemonialen Subjekts wird durchbrochen. Dies ist ein eindeutiger Unterschied zu den programmatischen Texten, die vielleicht auch aufgrund ihres Manifestcharakters solche Ambivalenzen nicht zulassen. Andererseits fordert das ZPS mit dieser Auswahl auch nicht zu einer selbstkritischen Haltung seiner Rezipient_innen auf, sondern didaktisiert die moralische Ambivalenz. So kann kein hegemonieselbstkritischer Bezug (vgl. Dietze 2009) auf Wei-

65 Auch hier wird die Schließung der europäischen Grenzen als „neuer“ Zustand beschrieben.

ße oder männliche Privilegien hin aufgebaut werden. Das Geld aus dem Crowdfunding wurde für das Funktionieren der Aktion außerdem strukturell benötigt, das heißt, es durfte nicht fehlschlagen, was eine eindeutige auch moralische und zivilisierende Richtung der Aktion fest schreibt.

In den Videos mit den syrischen Refugees ist ein deutliches Bemühen des ZPS erkennbar, die Menschen authentisch darzustellen und eben nicht bewusst als „Andere“ abzuwerten⁶⁶. So wird zwar auch der Echtheitsanspruch der Crowdfundingkampagne untermauert, aber es ist absolut keine reine Elendsdarstellung, selbst dann nicht, wenn im Hintergrund zum Beispiel Flüchtlingslager zu sehen sind. Dennoch sind die Videos auch kritisch zu sehen: Die Refugees können nur bittend und innerhalb eines deutschen Rahmens, einer deutschen Wirklichkeit in der Kunst des ZPS vorkommen, in einem hierarchisch konstituierten „Dazwischen“ (vgl. Niermann 2013: 56). Mit den Videos wird auch eine Blickrichtung für die Aktion „Flüchtlinge fressen“ vorgegeben: vom „Westen“ nach außen. Die deutsche Zivilgesellschaft wird außerdem über zahlreiche nationale Symbole mit einer deutschen Kulturgemeinschaft gleichgesetzt, was zur Imagination eines Weißen Deutschlands führt. Als Teil der „Lösung“ „Joachim 1“ bieten die Videos den Zusehenden am Ende mit harmonischer Musik und Europafahne eine kathartische Erlösung.

Die „Arena“ vor dem Gorki-Theater ist nach dem ZPS eine Metapher für das „Spektakel“ der EU-Grenzpolitik (hauptsächlich unter Verwendung der Zeichen der Tiger, der Glaswand mit dem Gesetz, des Fressens und uns als Zuschauenden, aber auch der Fußball-EM und des Grünflächenamt der Stadt Berlin). Eine zynische Lesart dieser Metapher, in der die Tiger die angebliche Bedrohung durch Refugees darstellen, funktioniert nicht, weil so die zu Fressenden keine Rolle in der Metapher hätten. In der daraus resultierenden dadaistischen Lesart ist die Nachrichtenselektion der Medien das zentrale Bild des Spektakels und hat das Ziel, Aufmerksamkeit für die Sterbenden an den EU-Außengrenzen anti-pädagogisch einzuimpfen (vgl. Dietze 2014).

Eurozentrismus ist auch in dieser kritischen Sicht auf Europa möglich: Europa wird z. B. vollkommen unironisch die „Insel des Glücks“ (ZPS 2016q) genannt. Das Bild des ZPS, dass „Wir“ („westliche“ Subjekte) in dem Spektakel Zuschauende sind, verbirgt, dass wir Mitwirkende sind. „Wir“ („westlichen“ Subjekte) sind alle Imperator_innen. Bei der Arena

66 Diese Darstellung steht im Widerspruch mit den sonst verwendeten offen orientalistischen Diskursen in den programmatischen Texten, aber auch der Aktion „Flüchtlinge fressen“. Auf einer individuellen Ebene ist das ZPS sich vielleicht der Problematik post-kolonialer Darstellung bewusst, aber widerspricht den zugrundeliegenden Gesellschaftsbildern.

finden auch Veranstaltungen statt, die nur von Menschen mit entsprechendem symbolischen Kapital konsumierbar sind (also Intellektuellen) und dieses auch generieren: die Gaukler_innenperformance und der Zentrums-Salon. Durch sie besteht die Möglichkeit für links-alternative „aufgeklärte“ Bürger_innen, sich auch als homo humanisticus wieder zu generieren. Beide haben als Format Distinktionscharakter und trennen Schichten und Milieus (unbewusst) voneinander.

Im Zentrums-Salon kommt aber auch eine zentrale Ambivalenz vor: Und zwar signifiziert durch die Person Yasser Almaamoun, der selbst Refugee und Mitglied des ZPS ist, z. B. äußert dieser eurozentrische Inhalte und wird dafür von einer Weißen Person kritisiert. Solche zwischenmenschlichen Beziehungen sind mit Okzidentalismuskritik meines Erachtens nicht greifbar (was aber auch nicht Aufgabe einer systematischen Hegemoniekritik ist).

Die einzige Rolle, die Refugees in der „Arena“ zugedacht wird, ist, sich fressen zu lassen. Im Kontext des Freiwilligmeldens zeigte sich, dass Deutschland im Narrativ des ZPS offenbar als Land imaginiert wird, das nur von Weißen Deutschen und arabischsprechenden Refugees bewohnt ist. Andere Minderheiten existieren scheinbar nicht. In der ersten Rede von May Skaf stellt sich außerdem wieder einmal die Frage „Can the Subaltern Speak?“ (Spivak 1994 [1988]), da ihr Text eindeutig eurozentrische Narrative enthält und wohl vom ZPS geschrieben wurde. Die sich „fressen lassenden“ Refugees erhalten im Narrativ des ZPS nur die Funktion des Aufmerksammachens als Sensation. An dieser Stelle bespreche ich auch, dass die dekoloniale Ästhetik, auf die das ZPS mit dem „Sich-fressen-lassen“ anspielt, verfehlt wird, da die Schwelle des wirklichen Todes in der Aktion zu keinem Zeitpunkt überschritten werden soll (s. auch narrative Analyse).

Die Darstellung des Gesetzes hat die Funktion der Skandalisierung und verwendet dafür u. a. das Mittel der moralischen Verantwortung einzelner Subjekte, die auf das gesellschaftliche Ideal des homo oeconomicus zurückgeht. Dabei fehlt eine Situierung des Gesetzes in weiter gedachte Migrationsregime (vgl. Buckel 2012). Dies deckt sich mit meiner Analyse zum Crowdfunding der „Joachim 1“. Auf diese Weise wird die Banalität und Alltäglichkeit der kolonialen Herrschaft unsichtbar gemacht. Ziel dekolonialer Kunst könnte demzufolge, das ist aber nur meine persönliche Präferenz, der Anti-Skandal sein, der auf diese Alltäglichkeit und den Widerstand dagegen hinweist.

Ähnlich wie das Gesetz stellt das ZPS auch die Reaktionen politischer Akteure dar: Die Meinung der das Gesetz ablehnenden Akteure wird in den entsprechenden Videos kaum gezeigt. So bekommt die vom ZPS geäußerte Kritik durch die mangelnde Bereitschaft,

politischen Gegnern zuzuhören, einen rechthaberischen und entpolitisierenden Gestus. Trotzdem bleibt allein die Thematisierung des Gesetzes eine Errungenschaft des ZPS, die hegemoniekritisch ist. Wieder geht es um die melodramatische Inszenierung des Konflikts zwischen „Gut“ und „Böse“: denen, die für eine Flüchtlingsaufnahme für Refugees sind gegen die, die dagegen sind. Dabei stellt sich das ZPS klar auf die „gute“ Seite. Ziel der Darstellung bleibt die Bloßstellung des politischen Gegners.

Außerdem ist die Kritik der Politik als Spektakel, die sich seit dem Aktionsvideo durch das Narrativ zieht, eine verkürzte Staatskritik. Gerade citizenship studies haben thematisiert, dass Refugees keine politische Teilhabe in ihren Aufnahmeländern haben: Was wäre, wenn Refugees wählen dürften, mit der Entscheidung im Bundestag passiert?

Der „Show-Down“, der eigentlich keiner ist, eröffnet zum einen noch einmal neue inhaltliche Ambivalenzen auf. So darf May Skaf durch ihre Frage an die deutsche Politik „Warum?“ zum politischen Subjekt werden (zumindest mehr als vorher, vgl. Maxim-Gorki-Theater 2016). Ich entwickle zum anderen zwei Lesarten des Endes: einerseits eine dadaistische, die angesichts der Sterbenden im Mittelmeer die Panik der hegemonialen Existenz bearbeiten soll, andererseits eine melodramatische, die das hegemoniale Selbst in seiner „Aufgeklärtheit“ bestätigt.

Die Klage als Nachspiel der Aktion lese ich wie die Aktion „Flüchtlinge fressen“ als einen Theatertext: Dieser appelliert abermals an moralische Verantwortung und trägt dazu bei, das ZPS als aktivistisch und radikal zu inszenieren. Wieder handelt es sich um einen orientalistischen Text. So nimmt er explizit Bezug auf die Türkei als „unsicheres Drittland“.

Auf der Website des ZPS soll die Aktion „Flüchtlinge fressen“ so gut wie möglich für die Zukunft dokumentiert werden (bzw. als Bild für die Ewigkeit stehen, vgl. Schlingensief in Poet 2002). Hier werden die Tiger massiv überrepräsentiert, was das ZPS ebenfalls als radikal und aggressiv zeigen soll. Außerdem werden nur positive Medienreaktionen veröffentlicht, was dieses Bild verstärkt (auch wenn es alleine vielleicht ganz gewöhnlich wäre).

Aus unterschiedlichen Medien-Genres (Bericht, Interview, Rezension), schafft es die Rezension am Besten, Distanz zu der vom ZPS hergestellten Wirklichkeit zu erreichen, während andere Formate sich mit den vom ZPS geschaffenen Wirklichkeiten oft zufriedengeben (müssen). Mit der Rezension kann dem ZPS am besten begegnet werden.

Im nächsten Kapitel nutze ich diese Zusammenfassung für eine narrative Analyse der gesamten Aktion.

III.2.4. Narrative Analyse der Aktion „Flüchtlinge fressen“ und mögliche Lesarten der gesamten Aktion

In diesem Kapitel will ich analysieren, wie die einzelnen narrativen Elemente als Gesamtnarrativ zusammenwirken. Dafür ist es passend, die Aktion „Flüchtlinge fressen“ wie ein Theaterstück zu betrachten. Diese Analyse wird mich zu möglichen Lesarten von „Flüchtlinge fressen“ als ganzer Aktion führen, die ich aber im danach Kapitel noch mit den Ergebnissen meiner Analyse zu den einzelnen narrativen Elementen abgleiche.

Ich habe in meiner Arbeit drei große Zeichen ausgemacht und analysiert, die den Grundkonflikt der Aktion bestimmen: Die „Arena“ als Spektakel der europäischen Grenzpolitik, der §63 AufenthG als Konflikt und die „Joachim 1“ als seine Lösung, als „politische Schönheit“. Der Paragraph und die Politik hindern das ZPS (und die deutsche Zivilgesellschaft) am Beenden des Spektakels (sie sind die Gegner oder Antagonist_innen). Außerhalb des Theaterstücks mag das Gesetz auch für sich allein Sinnbild der EU-Grenzpolitik stehen, hier aber ist es in eine dramatische Handlung eingebunden. Deren Protagonist_innen, also Held_innen, sind ganz klar das ZPS und die, die seine Aktion unterstützen, da sie es sind, die die „Joachim 1“ auf den Weg und das Gesetz zu Fall bringen wollen.

Das Aktionsvideo hat in der Aktion auf verschiedene Weisen den Auftrag, die Erzählung voranzutreiben: Einerseits stellt es die nötige Dringlichkeit her, will provozieren bzw. verstören und schafft als Crowdfundingvideo auch die nötigen materiellen Grundlagen für die „Joachim 1“ bzw. die Klage. Die Website www.sanktionen-bmi.de und das Aufklärungsvideo darauf sind eine zynische Überzeichnung der EU-Grenzpolitik. Sie sind innerhalb der Aktion Teil der Inszenierung dieses Spektakels.

Die „Joachim 1“ wird ihrer Funktion im Narrativ entsprechend als „die“ Lösung inszeniert und dabei wird auch klar, dass es sich bei der „politischen Schönheit“ um eine europäische bzw. deutsche Lösung handelt. Das Crowdfunding für sie dient einerseits dazu, die Mittel dafür einzuwerben, aber zwingt auch zur Auswahl, was das Narrativ des „moralisch Guten“ prüfen soll. Die Videos der syrischen Refugees in der Türkei bringen der Kampagne dann die nötige Authentizität und Echtheit zurück⁶⁷.

Die „Arena“ vor dem Gorki-Theater ist in der Aktion Metapher für das „Spektakel“, das je nach Lesart entweder die Tatsache, dass dort Menschen sterben oder die Tatsache, dass Medien nicht darüber berichten, ist (hier bleibt das ZPS selbst etwas konfus). Beides wird da-

⁶⁷ Spannend ist hier übrigens ein Beispiel für die intertextuelle Wirkung: Während das Aktionsvideo (ZPS 2016c) mit einer von einem Tiger durchbrochenen Europafahne endet, enden die Videos der Refugees mit einer harmonischen und ganzen Fahne: So wird der Konflikt und seine Lösung auch auf bildlicher Ebene verbunden.

durch gezeigt, dass sich hier angeblich „Flüchtlinge fressen“ lassen sollen (von den Tigern). In der „Arena“ wird dieses Spektakel mit der in Europa vorherrschenden „Banalität“ (Grünflächenamt, Fußball-EM) kontrastiert, die gemeinsam mit der Auseinandersetzung um die fehlenden Medienberichte über den Tod an den Außengrenzen eher eine Nebenhandlung bzw. Nebengegner darstellen. Der Salon bietet innerhalb des Narrativs eine Möglichkeit, weiter über die Aktion und/oder „Flüchtlingspolitik“ zu diskutieren.

Über den §63 AufenthG wird auf einer eigenen Website informiert, und dort wird auch nach Verantwortlichen gesucht und skandalisiert. Das Gesetz ist innerhalb des Narrativs der „Antagonist“, der Gegner und das Hindernis der Protagonist_innen (das ZPS und sein Publikum). Die Darstellung auf der Website ist also Teil des dramatischen Kampfes (im politischen Jargon: „Aktivismus“) gegen das Hindernis ebenso wie die Bundestagsabstimmung, in der das ZPS und die Menschen, die die „Joachim 1“ unterstützt haben, den „Kampf“ mit ihrem Antagonisten endgültig verlieren. Das Zurückziehen des Vertrages durch Air Berlin wird so nur zum Zeichen der Niederlage.

Der „Show-Down“ vor dem Gorki-Theater ist nicht etwa der Höhepunkt (was die Ankündigung, dass sich hier jemand fressen lassen wird, vermuten lassen könnte), sondern das Ende des Theaterstücks. Hier wird die (zwangsläufig vorhersehbare) Niederlage der Protagonist_innen verarbeitet. Das Stück endet wie eine Tragödie mit „schlechtem“ Ende. Das „Spektakel“, der Grundkonflikt der EU-Grenzpolitik hat gesiegt, deswegen bleibt als einzige Frage für die Unterlegenen folgerichtig, was sie für Menschen sein wollen in dieser (ja wirklichen) Welt. Diese Analyse spricht übrigens eher für meine zweite Lesart des „Show-Downs“, dass das ZPS am Ende moralische Selbstberuhigung statt politische Aufwiegelung schafft, denn die Protagonist_innen haben ja wirklich alles versucht.

Die Bundesregierung wird in der Folge der Aktion verklagt und man könnte denken, das Theaterstück gehe nun wirklich in einen Aktivismus über. Die Klage scheint aber doch nur ein weiterer Schritt im Konflikt mit der antagonistischen Wirklichkeit zu sein: ein neues Stück, das eng mit dem alten verknüpft ist.

Die Dokumentation auf der Website und in den Medien wird ganz im Sinne Walter Benjamins eine „Erinnerung an eine mögliche Zukunft der Vergangenheit“ (vgl. Lehmann 2012: 23:25ff.), eine Erinnerung an den eigenen Aktivismus oder das Scheitern der „politischen Schönheit“. Sie bleibt in alle Ewigkeit bestehen und kann wie ein Denkmal im Internet bestaunt werden.

Eine Lesart der Aktion des ZPS als Situation an der Schwebe zwischen Theater und

Wirklichkeit, die zu einem bestimmten Zeitpunkt losgelassen wird, um dann eine Wirkung zu erzielen (vgl. Raunig 2005), scheidet für mich nach dieser Analyse aus. Die Dramaturgie wirkt viel zu geplant, als dass dies der Fall sein könnte: Die Ablehnung der Gesetzesänderung, das Fehlschlagen der „Joachim 1“ sind alle einkalkuliert und nicht etwa eine spontane Reaktion der Wirklichkeit auf eine ihr vorgegebene Situation. Damit setzt sich das ZPS auch keinerlei eigentlichem Risiko aus, was das eigene Theaterstück angeht.

Auch eine dadaistische Lesart ist unwahrscheinlich: Dazu müsste „Flüchtlinge fressen“ eine verrückte Imitation der Wirklichkeit darstellen (vgl. Dietze 2014), in diesem Fall, dass viele (ja alle?) Menschen gegen Tote an den EU-Außengrenzen sind und trotzdem Menschen sterben. Wie passt in eine solche Lesart die Tatsache, dass in „Flüchtlinge fressen“ einige eindeutig „für“ offene Grenzen sind und einige „dagegen“? Für eine dadaistische Lesart spräche, dass das ZPS das Trauma des Menschensterbens dauernd direkt anspricht, um es zu therapieren, um uns zu zwingen, uns damit auseinanderzusetzen (ebd.). Eine dadaistische Lesart des Kunstwerks „Flüchtlinge fressen“ könnte aber nur dann Sinn ergeben, wenn das ZPS durchaus alles ernst meint, was veröffentlicht und getan wird, dass aber der ständige moralische Unterton die Moral und angebliche Zivilisiertheit als solche ad absurdum führt. In diesem Sinne ginge es bei den moralischen Kategorien, die das ZPS verwendet keineswegs um Authentizität oder echte Gefühle (wie im Melodram, vgl. Dietze 2014: 338). Das ZPS bedient sich meiner Ansicht nach des Moralismus aber nicht nur strategisch (vgl. ebd.), sondern meint ihn ernst, wie an der narrativen Analyse deutlich wird. Diese Lesart halte ich also für das gesamte Stück für unrealistisch, auch wenn sie z. B. für die Arena als Einzelelement stimmt.

Für die Gesamtlesart von „Flüchtlinge fressen“ bietet sich sowohl eine zynische als auch eine melodramatische an. Für eine zynische Lesart spricht das Crowdfunding der „Joachim 1“, das hegemoniale Subjekte damit konfrontieren soll, dass Menschen auch weiter sterben, wenn einige „gerettet“ werden, aber auch die „politische Schönheit“ der „Joachim 1“ selbst, die von vornherein zum Scheitern verurteilt ist. Politiker_innen werden bloßgestellt, weil sie nicht in der Lage sind, ein Gesetz abzuschaffen, das Menschenleben kostet.

Die zynische Bloßstellung der eigenen Gesellschaft ist aber dabei nicht selbstironisch, sondern eher anklagend bzw. belehrend. Insofern ist eine zynische Lesart kompatibel mit dem moralischen Standpunkt des ZPS. Das ZPS scheint alles in Dekadenz versinken zu sehen (z. B. durch das explizite Ansprechen der spätrömischen Dekadenz). Das ZPS wundert sich nicht über das Scheitern der eigenen Aktionen (wie bei den Kyniker_innen, vgl. Sonderegger 2016: 69). Das Scheitern ist von vornherein geplant und mit ihm die Dekadenz. Kynisch sein hat vor

allem mit Selbstverspottung und Selbstironie zu tun. Für Sonderegger geht es beim Kynismus gerade „um das Verlernen der Angst vor dem Scheitern, vor der Ohnmacht und dem Verlust von Gewohntem“ auch bei sich selbst (ebd.: 74). Das ZPS hat aber in seinem anklagenden Gestus weder Angst vor dem Scheitern noch übt es sich in Selbstkritik. Gegen die fehlende Selbstkritik des ZPS spricht eigentlich nur der „Show-Down“, wo eine Ambivalenz erzeugt wird, ob das ZPS sich auch selbst bloßstellt bzw. die Auswahl der Passagier_innen der „Joachim 1“, die es im Vorfeld der Aktion zu treffen hatte.

Die zweite Lesart des Theaterstücks „Flüchtlinge fressen“ ist eine melodramatische: Diese ist nicht die Lesart des ZPS selbst, sondern eine oppositionelle Lesart zum ZPS, die durch dessen Eurozentrismus und die Tatsache, dass das ZPS sich nicht selbst kritisiert, hervorgerufen wird. Angesichts der narrativen Analyse halte ich diese im Grunde selbstberuhigende Lesart von „Flüchtlinge fressen“ für wahrscheinlicher als die dominante und gewollte Lesart der Aktion, dass es nämlich um die zynische Bloßstellung und permanente Selbstunruhe eines hegemonialen Selbst geht.

Sie lässt am Ende das ZPS und sein (folgsames) Publikum den ganzen okzidentalischen Nutzen davontragen: Sie sind moralisch, zivilisiert, einwandfrei (auch wenn das an einigen Stellen routinemäßig in Frage gestellt wird), aber haben gegen die übermächtige Grenzpolitik verloren. Für diese Lesart spricht z. B. auch, dass schon im Aktionsvideo die deutsche hegemoniale (bürgerliche) Gesellschaft und ihre Entscheidungsträger_innen zu Protagonist_innen bzw. Antagonist_innen gemacht werden (s. o.).

Das Denken in Kategorien von „Gut“ und „Böse“ setzt sich bis in die Suche nach Schuldigen für die Abschottungspolitik fort, wo die intellektuelle Gruppe bei Pegida stehen bleibt und diese als populistische und anti-intellektuelle Gruppe essentialisiert und zum Sündenbock macht. Die „Joachim 1“ fungiert als „okzidentalistische Selbstvergewisserung“ und damit als Absicherung des moralischen Selbst. Für die melodramatische Lesart spricht auch, dass das ZPS in seiner Aktion eine klare politische Position einnimmt (und zwar gegen das Gesetz).

So bleiben das ZPS (und die ihm Folgenden) am Ende von „Flüchtlinge fressen“ die tragischen Held_innen, die entsprechend der Inhaltsanalyse (III.1.1.7.3.) in ein patriarchal-„westliches“ Held_innendenken hineinpassen. Sie können sich als homo humanisticus (innerhalb des herrschenden Systems) verewigen. Innere Konflikte wie in der klassischen Tragödie werden nicht thematisiert bzw. externalisiert (Marchart 2005: 97ff.). Es gibt keine Widersprüche im hegemonialen Selbst, nur die Monopathie der Selbstberuhigung, dass „Wir“ ja sowieso

zu den „Guten“ gehören, die „für Flüchtlinge“ sind.⁶⁸

Die melodramatische Lesart ist aber auch noch auf andere Weisen eurozentrisch. Durch sie kann das hegemoniale „aufgeklärte“ Subjekt die eigene Moralität angesichts der von ihm selbst eigentlich mitverursachten kolonialen Herrschaft trotzdem aufrechterhalten. Als Modifizierung eines klassischen Eurozentrismus sind dafür nicht nur die kolonialen und vergeschlechtlichten „Anderen“ nötig, sondern auch Feindbilder in der eigenen Gesellschaft. Im Beispiel der Aktion „Flüchtlinge fressen“ kann über diesen Umweg jegliche Beschäftigung mit den „Anderen“ umgangen werden (gemeinsam mit den eigenen unbewussten Schuldgefühlen), die eben nicht als politische Subjekte wahrgenommen werden. Das Melodrama „Flüchtlinge fressen“ dient somit als Ganzes der „okzidentalistischen Selbstvergewisserung“ (Brunner 2011). Dem ZPS ist es zumindest bei mir nicht gelungen, mich von einer zynischen Lesart zu überzeugen.

Die Aktion „Flüchtlinge fressen“ sorgt dafür, dass wir das Theater der Wirklichkeit entpolitisiert verlassen. Fühlen wir uns als Rezipient_innen von der zynischen Lesart angesprochen, so mag die Bloßstellung der immer vorhandenen Unruhe angesichts der Sterbenden im Mittelmeer zu mehr Aktivismus führen, muss aber nicht. Spricht „uns“ als hegemoniale Subjekte hingegen die melodramatische Lesart an, so schafft es die Aktion kaum, an unserer Politisierung etwas zu ändern: Sind „Wir“ politisiert, so bleiben „wir“ es, finden die Aktion aber vielleicht seltsam. Sind „Wir“ es nicht, bleiben „Wir“ „die Guten“ und müssen an unserem Leben nichts ändern, denn „die Politik“ wäre ja verantwortlich, etwas zu ändern (ganz im Sinne des humanistischen Korrektivs nach Foucault, vgl. Sonderegger 2016: 50f.). „Wir“ lernen vom ZPS am Ende stets das Scheitern der politischen Schönheit, eben weil sie im Theaterstück verliert! Das ist eher ein entpolitisiertes Element als ein mutmachendes.

Das „Wir“ des Politisierten weist auf eine zentrale Schwäche von „Flüchtlinge fressen“ hin. Nur „Wir“ sind nämlich politische Subjekte, die überhaupt Politisierung erfahren können. Das Stück versucht nicht einmal, in Deutschland lebende Refugees zu politischen Partner_innen zu machen. Sowohl in einer zynischen als auch in einer melodramatischen Lesart werden die Refugees nicht mitbeachtet (es sei denn als „zu Rettende“).

Beide Lesarten (Zynismus und Melodram) lösen die Verknüpfung des „westlichen“ Selbst mit Zivilisation und Moralität nicht letztgültig auf, da das Subjekt als ganzer Mensch, dessen vorrangiges Merkmal ein moralisches Gewissen ist, nicht dekonstruiert wird.

Bleibt noch die Lesart des Narrativs, dass es gar kein Theaterstück war, sondern eher

⁶⁸ Auch der Eurozentrismus selbst hat für mich nach meiner Analyse etwas Melodramatisches an sich, denn er wird immer wieder neu „aufgeführt“, aber dadurch nicht plausibler.

Aktivismus. Hier wird wieder die Rolle der sich fressen lassen wollenden „Flüchtlinge“ wichtig, die (haben Sie es bemerkt?) in der obigen melodramatischen Tragödie keine wirkliche Rolle als Akteur_innen im Theaterstück gespielt haben. Das Stück und sein aktivistischer Erfolg steht und fällt am Ende mit der Bereitschaft, wirklich zu sterben, ganz im Sinne dekolonialer Ästhetik (Dussel 1980) und der Annahme von Marchart, dass der letzte Sprung von der Bühne in die Wirklichkeit eben nur über den Selbstmord möglich sei (vgl. Marchart 2005).

Nur wenn von allen Zuschauenden wirklich angenommen wird, dass sich wirklich jemand umbringen wird, funktioniert auch das ganze Stück „Flüchtlinge fressen“ als Aktivismus: Dann ist das durch das Aktionsvideo indizierte Ultimatum ein wirkliches Ultimatum an die Antagonist_innen in der politischen Sphäre. Dann wird es auch möglich, dass die „Joachim 1“, die natürlich eine eurozentrische Lösung bleibt, wirklich startet. Dann ist es für mein Dafürhalten (und Dussels 1980) entgegen der Lesart des ZPS (in der Rede von Skaf, Maxim-Gorki-Theater 2016) wirklich egal, wer sich umbringen lässt. Dann kann es auch oder gerade die Verdammte, die Unterdrückte (May Skaf) sein und es muss keine Weiße Person sein, die ihr Leben aufs Spiel setzt, auch wenn dies sicher noch wirkungsvoller ist.

Auch wenn ich die Aktion „Flüchtlinge fressen“ in diesem Kapitel sehr negativ gelesen habe, gelingt es dem ZPS mit sehr treffenden Zuspitzungen, auf zentrale Widersprüche des Okzidentalismus von innerhalb des eurozentrischen Denkens aufmerksam zu machen. Reale Akteure wehren sich gegen einfache Kunsthandlungen. Zwar werden die Abstimmung im Bundestag und die Begründungen der Politiker_innen, warum sie das Gesetz ablehnen, vom ZPS für genau den oben skizzierten melodramatischen Zweck aufgebauscht, d. h. in der Realität kam der Abstimmung im Bundestag eine viel kleinere Rolle zu als in der Darstellung. Aber trotzdem wird (für ein bestimmtes bürgerliches Publikum) gezeigt, was passiert, wenn sich Menschen im „Westen“ gegen Widersprüche im „westlichen“ Denken wehren. Hier zählt die Performativität der Bilder. Auch wenn das Stück als Stück kein Aktivismus ist, hat es dennoch Auswirkungen auf die Wirklichkeit. Die narrative Analyse als Theaterstück macht nur allzu leicht vergessen, dass das Stück ja tatsächlich in der Wirklichkeit spielt und nicht nur wegen seiner performativen Wirkung reale Auswirkungen hat.

Diese Darstellung sollte meiner Meinung nach aber nicht nur deswegen vorgenommen werden, weil „Wir“ unsere eigene Zivilisiertheit retten wollen, sondern weil wir alle in einer gerechten Welt leben wollen, die am meisten von „unserer“ „westlichen“ Machtposition behindert wird, es ist also eine selbstkritische Haltung nötig.

Außerdem stellt sich für diese Bewertung wieder die Frage: Wem zeigt das ZPS diese

okzidentalene Widersprüche eigentlich? Es ist durchaus die Zielgruppe des ZPS, ein alternatives „aufgeklärtes“ deutsches Bürgertum, das von solchen Sichtweisen profitiert, denn dieses wäre es ja, das ihre eigene Macht abgeben müsste. Allerdings ist es meiner Meinung nach diese Zielgruppe auch, die diese Widersprüche (das Sterben im Mittelmeer als Resultat einer restriktiven Grenzpolitik) bereits kennt und sie nicht erneut erläutert bekommen muss. Eine Beschäftigung mit den eigenen Privilegien, also Selbstkritik, findet in „Flüchtlinge fressen“ eher nicht statt. Die Reichweite der Aktion wird von Rezipient_innen wie Künstler_innen angesichts ihrer Bildgewalt und ihrem Stattfinden im „Zentrum der Macht“ Bundestag leicht überschätzt.

Im nächsten Kapitel führe ich noch semiotische Analyse und Inhaltsanalyse im Sinne einer Triangulierung zusammen.

III.2.5. Zusammenführung von Inhaltsanalyse und semiotischer Analyse

Auch wenn Verbindungen zwischen den Ergebnissen und der semiotischen Analyse in vorhergehenden Kapiteln immer wieder aufgeschienen sind, möchte ich diese noch einmal systematisch zusammenführen. Dies lohnt schon allein deswegen, weil Semiotik und Inhaltsanalyse zwei gänzlich unterschiedliche Untersuchungsgegenstände haben: Inhalt und Form. Dieses Kapitel dient also als Triangulierung der Forschungsergebnisse. Dafür werde ich zunächst die Ergebnisse der Inhaltsanalyse kurz wieder ins Gedächtnis rufen und dann mit den Ergebnissen der semiotischen Analyse vergleichen.

In den ersten beiden Kapiteln der Inhaltsanalyse habe ich anhand der eigenen programmatischen Texte gezeigt, dass es sich beim ZPS um eine avantgardistische Künstler_innengruppe handelt (sie will die „Gesellschaft retten“ Ruch 2014 [2013]), die ein elitäres Selbstverständnis hat. Dies zeigt sich vor allem daran, dass das ZPS sich selbst als radikal inszeniert und sich und seine Kunst unangreifbar macht. Ich stelle auch fest, dass das ZPS Intellektuelle als Elite der Gesellschaft denkt.

Danach gehe ich auf die Gesellschaftsanalyse des ZPS ein und zeige, wie staatszentriert und rechtgläubig diese ist. Außerdem vermischt das ZPS scheinbar sehr unterschiedliche Kategorien (wie Humanismus und Humanitarismus). Statt als politische Orientierungslosigkeit deute ich dies als konsequente „koloniale Amnesie“ (Choudry 2009, 2010, vgl. Messerschmidt 2006), die die Texte in sich kohärent macht.

Das ZPS denkt seine Gesellschaftskritik innerhalb einer Öffentlichkeit, die einen erzieherischen Auftrag habe, den sie nicht wahrnehme. Ziel der Gesellschaftskritik des ZPS ist

letztendlich, die Medienaufmerksamkeit weg von banalen Themen auf Berichte über Sterben, Not und Elend „anderswo“ hin zu lenken. In meiner Analyse wird die Aufhebung des „Elends“ damit zur Aufgabe Weiß-„westlicher“ Subjekte, ist also ein okzidentaler Diskurs.

Zentrale Ziele des ZPS mit seiner Kunst sind Selbsterkenntnis durch Kunst und Menschenleben zu retten. Dabei müsse sie sich immer zwischen beiden entscheiden. Das ZPS wählt dabei selbst immer die Selbsterkenntnis. Jegliche politische Veränderung aufgrund seiner Aktionen sieht es nur als Nebenprodukt ihrer Kunst an. Die Selbsterkenntnis kann sowohl auf die erzieherische Öffentlichkeit hin gedeutet werden (da sterben Menschen!) als auch als Potential einer Okzidentalismuskritik innerhalb des ZPS: Dann würde es die Selbsterkenntnis erzwingen, dass wir als „humane“ Subjekte permanent und zwangsläufig scheitern.

In meiner Inhaltsanalyse zeige ich nach dieser Analyse des Selbstverständnisses, dass die programmatischen Texte spezifisch okzidentale Texte sind: Sie bedienen sich einerseits immer wieder (und nicht nur zufällig oder sporadisch) orientalistischer Dichotomien und Repräsentationen. Als okzidentalem Text geht es beim ZPS viel darum „westliche“ Zivilisiertheit (als Überlegenheitsmarker) aufrechtzuerhalten. Ich stelle wieder eine koloniale Amnesie fest, diesmal aber im Hinblick auf den Holocaust, der in Texten des ZPS als universeller Läuterungsmoment und Wendepunkt der deutschen Geschichte gilt.

In den Texten ist ein spezifisch moralisches Held_innentum zu finden, das die Handlungen von Einzelnen anhand eines Weiß-männlich „westlichen“ Ideals, dem „homo humanisticus“ in Analogie zum homo oeconomicus ausrichtet. Dabei geht das ZPS von einer „überzeitlichen Rechtsordnung“ als letztem moralischen Begründungsmechanismus aus. Es gibt allerdings auch Ausnahmen von nicht-Weißen, nicht-„westlichen“ Held_innen. Dies führt beim ZPS zu einem spezifisch imperialen und militärisch untermalten gesellschaftlichen Interventionismus, der sich sowohl die imperiale Herrschaft als auch den Frieden und die Harmonie wünscht. Ich schließe die Inhaltsanalyse ab, indem ich zeige, wie das ZPS durch den Vergleich von Menschen und Tieren rassistische und patriarchale Unterschiede zwischen den Menschen unsichtbar macht und damit „westliche“ Überlegenheit aufrechterhält.

Die Ergebnisse von Inhaltsanalyse und semiotischer Analyse decken sich in etwa, weswegen ich davon ausgehen möchte, dass meine Arbeit valide ist. Alle Elemente aus den programmatischen Texten lassen sich auch in der Aktion „Flüchtlinge fressen“ wiederfinden, als seien sie die zentralen inhaltlichen Punkte, die das ZPS seinem Publikum „beibringen“ will. Um nur ein Beispiel zu nennen: Selbsterkenntnis als Ziel politischer Aktionskunst (ZPS 2016a) findet sich im Ende des Stücks „Flüchtlinge fressen“ wieder, wo die Erkenntnis entste-

hen soll, dass wir nicht so human sind, wie wir glauben.

Die semiotische Analyse hat allerdings mehr Ambivalenzen in die Analyse gebracht. In der Aktion selbst wurden einige eurozentrismuskritische Elemente der Aktion sichtbar. Ein Grund hierfür könnte sein, dass die Zeichen und Bilder eines Kunstwerks prinzipiell mehrdeutige Lesarten öffnen. Trotzdem hat auch die semiotische Analyse die Annahme aus der Inhaltsanalyse bestätigt, dass es sich bei der Kunst des ZPS um einen okzidental und orientalistischen Text handelt.

Die Semiotik konnte außerdem vielfältige und flexible Blickwinkel aus okzidentalismuskritischer Perspektive auf die Aktion des ZPS geben, die ich hier nicht alle einzeln mit den Ergebnissen der Inhaltsanalyse vergleichen will. Die Inhaltsanalyse hatte für mich die Stärke systematischer zu sein und deswegen auch recht klare Positionen herausarbeiten zu können, die von Anfang an in sich kohärent waren. Die Inhaltsanalyse bestärkt meine Lesart des Stücks „Flüchtlinge fressen“, dass es sich dabei um eine melodramatische Aufführung zwischen „Gut“ und „Böse“ handelt. Denn genau wie in der Inhaltsanalyse geht es bei einer melodramatischen Lesart letztendlich um die Aufrechterhaltung des hegemonialen (Weiß-männlichen) Selbst.

Die oben angesprochene Ähnlichkeit zwischen programmatischen Texten und Aktionsinhalt bedeutet also nicht, „ein neues für diese ausweglose Situation maßgeschneidertes künstlerisches Selbstverständnis über den Laufsteg zu paradieren (Diesselhorst 2016a)“, und die Aktion soll auch nicht „die Ausweglosigkeit der aktuellen Situation“ (ebd.) zeigen, sondern sie hat eine Machtkomponente: Zwar mag das ZPS dies nicht aktiv wollen, aber die Kunst des ZPS trägt dazu bei, das „westliche“ Selbst in aufrechtzuerhalten. Die Kunst des ZPS hat also herrschaftserhaltende Züge und das ZPS ist für mich auch politischer Akteur.

Die Kunst des ZPS und „Flüchtlinge fressen“ im Speziellen ermöglicht es „uns“ „aufgeklärten“ Bürger_innen, dass „wir“ selbst Held_innen unserer eigenen Wirklichkeit bleiben und dass das ZPS natürlich Held des eigenen Stücks bleibt. Das ZPS hat auch Refugees in ihrem Team und versucht durchaus eine Kritik an der europäischen Grenzpolitik zu äußern, aber wirklich verändern will es die Herrschaftsverhältnisse offenbar auch nicht. Es ist Verdienst der Aktion, die Begründung zu zeigen, warum Refugees nicht fliegen dürfen, denn die eigentliche Unbeantwortbarkeit der Frage weist zumindest auf die Kolonialität der Macht (vgl. Quijano 2007) als zentralen Widerspruch hin.

Aber das ZPS wartet dabei auf den quasi-monarchischen Souverän und ist autoritätshörig (vgl. Klappeer 2014, Sonderegger 2016). An den Antagonist_innen aus der narrativen

Analyse konnte dies sehr klar herausgearbeitet werden. In der Inhaltsanalyse war die Politik und die Öffentlichkeit noch eine seltsam diffuse herrschaftliche Sphäre, auch wenn klar geworden ist, dass es dem ZPS zentral darum geht, Gesetzeslücken zu schließen.

Die dominante Lesart des Stücks „Flüchtlinge fressen“ ist allerdings eine zynische, die das Selbst angesichts des Sterbens im Mittelmeer bloßstellen soll. Diese konnte ich in der Inhaltsanalyse nicht herausarbeiten. Dort habe ich die Selbsterkenntnis, dass wir nicht so human sind, wie wir glauben, als Ziel des ZPS (ZPS 2016a) vor allem auf die Aufrechterhaltung des „westlichen“ Selbst und seiner Zivilisiertheit bezogen, was vielleicht daran liegt, dass ich Ironie nicht als Komponente der Inhaltsanalyse in Betracht gezogen habe. Mit der zynischen Lesart kann die Selbsterkenntnis auch auf die permanente Unruhe bezogen werden, die das „westliche“ Selbst mit dem Wissen um den Tod im Mittelmeer befallen soll.

Der Vergleich zwischen Tieren und Menschen bzw. das Pochen des ZPS darauf, Tierrechte seien in Deutschland besser geschützt als Menschenrechte (ZPS 2014, Ruch 2014[2013]), spielte in der semiotischen Analyse nicht mehr so eine große Rolle. Vielleicht deswegen, weil der Tiger nun zum Zeichen für Anderes (Radikalität, Aggression etc.) geworden war, und die Kommentare zum Tierschutz allenfalls eine Nebenrolle bei „der Arena“ eingenommen haben.

Wenn wir die programmatischen Texte nicht als ernste inhaltliche Auseinandersetzung mit der eigenen Kunst lesen würden, sondern als Teil des Kunstwerks, und wenn das ZPS nie als Menschen in der Öffentlichkeit auftreten würde, sondern nur als Künstler_innen, dann wäre es möglich, dass das ZPS auch den Eurozentrismus selbst ironisch meint. Dafür spricht zumindest, dass sie in der Öffentlichkeit nur mit Ruß (von Diesselhorst 2016a wird das „das extra-unbeholene Blackfacing des schuldbewussten Postkolonialisten“ genannt), also „be-malt“ und „verkleidet“ als Künstler_innen auftreten.

Allerdings funktioniert diese Lesart meines Erachtens nur dann, wenn das ZPS zu irgendeinem Zeitpunkt in der Zukunft bekanntgibt, alles nur als Kunstwerke gemeint zu haben, um den Eurozentrismus als solchen darzustellen und zu entlarven. Ich halte diese dadaistische Lesart gelinde gesagt für sehr unwahrscheinlich, sie beruht auf zu vielen Bedingungen, außerdem wirkt die absolute Trennbarkeit von Kunst und Wirklichkeit bzw. die Behauptung, das alles sei nur Kunst, auch wie ein Schutzschild gegen jegliche Kritik (vgl. Ullrich 2015)

Im nächsten Kapitel vergleiche ich die politische Aktionskunst des ZPS mit der eines ihrer großen Vorbilder, Christoph Schlingensief.

III.3. Genreanalyse zu „Flüchtlinge Fressen“

III.3.1. „Ausländer raus“ (Christoph Schlingensief, 2000)

Die Kunst des ZPS mit der von Christoph Schlingensief zu vergleichen liegt nahe: Philipp Ruch war Assistent bei Schlingensief und nach Widera versucht das ZPS aktiv, die politische Aktionskunst von Schlingensief wiederherzustellen (Widera 2016: 8). Auch wurden bereits andere Kunstwerke des ZPS mit „Ausländer raus“ (Christoph Schlingensief, 2000) von unzähligen Journalist_innen verglichen (Widera 2016: 8). Der Vergleich zwischen „Ausländer raus“ und „Flüchtlinge fressen“ wird u. a. von Kühl (2016) und Wahl (2016) gezogen. Erstere liest „Flüchtlinge fressen“ dabei auf der „symbolischen Ebene“ als „die logische, den aktuellen Verhältnissen entsprechende Weiterentwicklung von *Ausländer raus* (Kühl 2016, Hervorhebung im Original)“, wenn Refugees statt ins Ungewisse in den Tod geschickt werden. Sie kritisiert aber gerade die Tatsache, dass die inhaltlichen Parameter der Aktion ähnlich sind (ebd.), was einen Vergleich notwendig macht. Auch Wahl sieht die Aktion des ZPS als Fortsetzung unterstreicht aber einen Unterschied: „Während der [Schlingensief] die Ambivalenzen, mit denen er spielte, bewusst forcierte, neigt das Zentrum zur Selbsterklärung (ebd.)“. Ich werde diesem Unterschied weiter unten nachgehen.

Bei „Ausländer raus“ ging es darum, dass während der Wiener Festwochen neben der Wiener Staatsoper eine Woche lang ein Container aufgestellt war, in dem 12 „Flüchtlinge“ lebten, die durch die Öffentlichkeit 24 Stunden lang über das Internet und live ähnlich wie in der damals neuen TV-Show „Big Brother“ bei Alltagsaktivitäten beobachtet werden konnten. Jeden Tag wurden zwei dieser „Flüchtlinge“ aus dem Container gewählt und abgeschoben (so zumindest die Behauptung damals). Um den Container herum fanden durch das Publikum intensive Diskussionen zu Immigration, dem Kunstwerk und der österreichischen Politik statt, und dies über Gesellschaftsschichten und politische Meinungen hinweg. Jeden Tag lud Schlingensief „Tagesprominente“ ein, u. a. den deutschen Linken-Politiker Gregor Gysi und die österreichische Literaturnobelpreisträgerin Elfriede Jelinek (vgl. Widera 2016: 6f., Poet 2002).

Über dem Container prangte groß der Schriftzug „Ausländer raus“. Kontext der Aktion war die neu ins Amt gekommene schwarz-blaue Regierung in Österreich mit der rechtsextremen FPÖ. Schlingensief forderte u. a. die Regierung auf, doch endlich sein Kunstwerk zu beenden, um den Spruch „Ausländer raus“ durch die FPÖ abnehmen zu lassen und gab sich selbst zugleich als Teil der FPÖ aus (vgl. Poet 2002: 76:30ff.). Die Boulevard-Zeitung „Kronen-Zeitung“ berichtete ausführlich über die Performance und verschaffte der Aktion große Reichweite. Als eine Demonstration gegen die Regierung schließlich den Container stürmte

und den Schriftzug verwüstete, ließ Schlingensiefel diesen am folgenden Tag erneuern, einerseits sollten „die Linken“ nicht gewinnen, andererseits hätte nach Schlingensiefels Ansicht die Demontage des Schriftzugs durch „die Linken“ am Ende den Sieg der FPÖ bedeutet, die diesen dann nicht mehr selbst demontieren hätte müssen. Charakteristisch für das Kunstwerk „Ausländer raus“ ist auch, dass Schlingensiefel selbst immer Akteur des eigenen Kunstwerks war und Risiken der Aktion zur Gänze selbst trug (vgl. ebd.).

In Niermanns persönlicher Lesart ist Schlingensiefel vor allem ein „verwirrender“ Künstler (Niermann 2013: 66). Zentrales Merkmal der Kunst und der Person Schlingensiefels ist die Selbstwidersprüchlichkeit⁶⁹ (Niermann 2013: 68), er wollte das Gute und das Böse zugleich sein (ebd.).

Schlingensiefels Kunst habe nach Niermann aber genau deswegen funktioniert, weil er in seiner Selbstwidersprüchlichkeit wahrhaftig zu sein versuchte (ebd.). Die Voraussetzung von Schlingensiefels Kunst war es, durch seine Selbstwidersprüchlichkeit erst möglich, „alles gleichermaßen gut finden, wertschätzen und zulassen zu können (ebd.: 69)“

Auf gesellschaftlicher Ebene äußert sich die Schlingensiefelsche Selbstwidersprüchlichkeit so: „Die große Kraft aber liegt in der Unklarheit, in der Gewissheit, dass es keine Lösung gibt, sondern Transformationen und Formveränderungen... das ist für mich nicht fatalistisch, das ist ein ganz großes Ja zum Leben (Schlingensiefel in Schweeger 2011: 328 in Niermann 2013: 71). Das kommt dem Ziel der border arte von Anzaldúa sehr nahe (vgl. Anzaldúa 2009). Schlingensiefel geht mit seiner Kunst ein Risiko für sich selbst ein: Er wird zur Wunde selbst.

Dies ist im Grunde die „Scheiter-Chance“, das ist das „wahrhaftig-authentische ‚Ich-Sagen‘“ (Niermann 2013: 79). Dieses eigene Scheitern wird gebeicht und ausgehalten und ist somit Stärke (ebd.). „Das Scheitern bringt uns in Berührung mit den eigenen Grenzen“.

Ich vergleiche nun die Kunstwerke „Ausländer raus“ und „Flüchtlinge fressen“: Neben dem Titel decken sich auch noch weitere inhaltliche Teile: Tagesprominente finden sich formal im Zentrums-Salon wieder. Die „Arena“ steht für Schlingensiefels Container. Die Interaktion der Zuschauer_innen mit dem Objekt scheint bei beiden Objekten ebenso einbezogen. Statt Flüchtlinge zu bestaunen wie bei Schlingensiefel, bestaunen die Menschen bei „Flüchtlinge fressen“ die Tiger. Statt der Glaswand bei der „Arena“ gab es bei Schlingensiefel Sichtschlitze, mittels derer man eine „Peepshow“ ansehen konnte, nämlich Flüchtlinge (vgl. Poet 2002). Wie das große Banner mit der Kinderfrage: „Mama, warum kommen die Flüchtlinge denn nicht mit dem Flugzeug?“ ist in ähnlicher Weise der „Ausländer raus“-

⁶⁹ Das zeigt sich in „Ausländer raus“ übrigens auf besonders anschauliche Weise: Schlingensiefel engagierte ein Double seiner selbst, er trat sozusagen als gesplante Persönlichkeit auf (vgl. Poet 2002).

Schriftzug eine Provokation für die Politiker_innen. Es gibt also auch bei „Flüchtlinge fressen“ das Element des Ausübens von Handlungsdruck auf politische Akteure, der jeweils eine verwerfliche moralische Haltung darstellt. Es gibt sogar eine Motivation für das Kunstwerk, die im Laufe der Aktion bei beiden Kunstwerken in den Hintergrund tritt: bei Schlingensief die neue FPÖ-ÖVP-Regierung, beim ZPS der „große EU-Türkei-Deal“ (ZPS 2016q). Die Zeitungen als Lautsprecher der Aktion sind ebenfalls ähnlich (Kronen-Zeitung bei Schlingensief, die gesamte Zeitungslandschaft in Deutschland beim ZPS).⁷⁰

Ein Unterschied könnte sein, wie Widera (2016: 8) sagt, dass das ZPS es schafft, mit der eigenen Kunst die Wirklichkeit auch tatsächlich zu verändern. Es ist nach Niermann eine fehlgeleitete Ansicht zu Schlingensiefs Kunst, zu glauben, sie hätte irgendeine Moral oder einen Weltverbesserungsanspruch. Schlingensief sagt selbst:

Was ist das fürn Kunstverständnis zu glauben, die Kunst kommt raus, verändert die Welt, und dann ist alles gut oder schlecht. Wenn das möglich wäre, dann frage ich mich, warum nicht die Politik schon lange irgendwie in die Kunst gegangen ist. Warum ist die Politik nicht schon lange eigentlich ersetzt worden durch Kunst? Wenn das möglich wäre. Dann malen die Abgeordneten halt eben ihre Bilder, hängen die irgendwo an die Litfaßsäule, und danach fahre ich mit dem Fahrrad vorbei, und danach ist das alles gelöst. Es gibt keine Armut mehr, die Umweltverschmutzung ist weg und so weiter. Weil da ein Bild hängt. Ja, was ist das fürn Irrwitz. Ist doch Kappes. [...] Das interessiert mich überhaupt nicht. Mich interessiert an diesem Ding wirklich, verschiedene Systeme aufzufordern gemeinsam zu tanzen. Und das ist dann das Bild. Und das Bild [...] steht da, und es steht auch noch in zehn Jahren und in hundert Jahren da. Aber ob das die Welt verändert hat oder einzelne Menschen, das ist überhaupt nicht relevant, weil nämlich die, die das vorwerfen, letzten Endes die Welt garantiert nicht verändern (Schlingensief in Poet 2002: 75:22ff.).

Es scheint, als würde aber das ZPS Schlingensief genau in dieser Weise gelesen bzw. weiterentwickelt haben. Es werden „politisch schöne“ „Lösungen“ angeboten wie die „Joachim 1“ und diese werden mittels Crowdfunding sogar finanziert, es wird sogar im Bundestag über ein Gesetz abgestimmt und das maßgeblich auf Initiative des ZPS. Als dies scheitert, bringt das ZPS eine Klage vor. Vor dem Hintergrund von Schlingensiefs Zitat sollte diese Darstellung des ZPS als politisch-aktivistisch zumindest im Kontext des Kunstwerks seltsam wirken. Wie ich in der semiotischen Analyse gezeigt habe, glaubt das ZPS eigentlich zu keinem Zeitpunkt seiner Kunst wirklich daran, dass seine politischen Maßnahmen etwas bringen. Sie können

70 Es gibt natürlich auch kleinere Unterschiede, die mir bei der weiteren Betrachtung der Ästhetik aber zu eng gesteckt sind, hier nur zwei Beispiele: „Flüchtlinge“ sind erstens zwar bei beiden Aktionen Teil des Kunstwerks, ebenfalls in beiden Fällen als Schauspielende. Allerdings ist die Rolle jeweils eine andere (im Container, vs. als Todesmutige bzw. Passagier_innen): Bei Schlingensief sind sie es, die bestaunt werden, es ist eine explizite Referenz auf Völkerschauen und die Menschen sollen sich unwohl fühlen beim Menschen anstarren, beim ZPS sind es „nur“ Tiger, die für die Unmenschlichkeit des hegemoniales Selbst stehen. Zweitens kommen beim ZPS nicht alle um ihren Container, die „Arena“ zusammen, um miteinander zu diskutieren, da es nichts zu diskutieren gibt. Die Lesart, das, was das ZPS sagen will, ist eine klare politische und moralische Position, die keine Widersprüchlichkeit erzeugen will. Deswegen ist auch der Zentrums-Salon so wichtig: Um überhaupt eine Debatte anzufangen. Die Tages-Prominenten übernehmen beim ZPS sozusagen die Diskussion, während es bei Schlingensief gerade die Anti-Eliten waren, die zusammenkamen (vgl. Poet 2002)

also als Inszenierung von Aktivismus, aber auch seines Scheiterns gelten und sind damit vollkommen in Übereinstimmung mit dem Schlingensiefschen Anspruch an Gesellschaftsveränderung. Anders als in der Erzählstruktur (III.2.4.) gezeigt, kann es dem ZPS neben seiner moralischen Held_inneninszenierung auch darum gehen, das Bild für die Nachwelt zu schaffen und dabei den eigenen Held_innenstatus eben nicht wichtig zu nehmen.

Das eröffnet auch die Lesart, dass das ZPS nicht etwa einseitig „linke“ Ziele verfolgt, sondern mit der Inszenierung des Aktivismus, der keiner ist, auch die Linke als gesellschaftliche Gruppe vorführt (bei Schlingensief: Die „Linken“, die den Container stürmen). Hier unterscheiden sich „Flüchtlinge fressen“ und „Ausländer raus“ in meiner Lesart aber tatsächlich, da es beim ZPS eindeutig darum geht, das Sterben im Mittelmeer an den Pranger zu stellen und dafür eben eindeutige Lösungen vorzuschlagen. Diese haben genau die politische Richtung, die auch „linke“ politische Parteien im Bundestag verfolgen. Ich selbst als „Linker“ fühle mich beim ZPS ebenfalls nicht vorgeführt.

Für die Zuschauer_innen scheint die Aussage des Kunstwerks auch in beiden Fällen zunächst nicht greifbar: Bei „Ausländer raus“ kann keine Gruppe an Individuen für sich beanspruchen, „Recht zu haben“. Bei „Flüchtlinge fressen“ soll ich einerseits ein Flugzeug finanzieren und gleichzeitig abstimmen, wer mitdarf und wer nicht. Dort aber löst sich diese Ambivalenz schnell auf, und zwar in dem Moment, als das Flugzeug vollständig finanziert ist: Dann muss man nicht mehr auswählen, wer mitfliegen darf (s. Kapitel III.2.2.2.2.). Die Sponder_innen erhalten ihre vollständige moralische Integrität gegenüber der dekadent bleibenden Wirklichkeit zurück (Menschen sterben noch immer auf dem Mittelmeer), während das bei „Ausländer raus“ auch nach dem Kunstwerk nicht geschieht. Ich bin heute immer noch unsicher, wie ich das Kunstwerk auffassen soll.

Nun kommen wir zu den Unterschieden zwischen der Ästhetik Schlingensiefs und der des ZPS, die Schlingensief in vielen Punkten genau folgt: Die Gesellschaft bei Schlingensief ist krank, es geht ihm in seiner Kunst darum, ihren Gesundheitszustand zu attestieren, die Widersprüche zu zeigen, aber es geht ihm eben nie darum, diese Gesellschaft auch zu heilen, denn „[e]gal wann, die Welt wird krank sein. Krankheit ist ein Phänomen jeder Gegenwartsgesellschaft (van der Horst 2005: 41 in Niermann 2013: 80)“. Genau dieser Gedanke, die permanente Gleichzeitigkeit von Gesundsein und Krankheit ist am Ende aber ein heilsamer Gedanke, wenn er aus einer Position der Stärke geäußert wird. „Schlingensiefs Kunst provoziert, spitzt zu, [...] hinterlässt aber keine konsistente Vision einer ‚besseren‘ Welt, keine ‚richtigere‘ Antwort – höchstens die Einsicht, dass es einen ‚anderen‘ Zustand geben kann“

und die heutige Ordnung nicht unantastbar ist (Niermann 2013: 80).

Beim ZPS wirkt das anders: Es will ebenfalls einen Gesundheitszustand feststellen: „Aktionskunst operiert auf einem Gebiet, das unseren sozialen Gesundheitszustand indiziert (Ruch 2015)“, aber es verwendet die Aktionskunst nicht, um diesen nur zu diagnostizieren, sondern „um nicht an der Wirklichkeit zugrunde zu gehen (ebd.)“. Hier wird der Gesundheitszustand klar mit einem eurozentrischen, evolutionistischen Weltbild verknüpft: Dass Menschen stürben bedeute „den Zusammenbruch unseres Anspruchs auf ethischen Fortschritt“ (ebd.), der im Theater gezeigt werden müsse. Hier geht es also klar um einen Heilungsprozess und nicht um ein strukturelles Kranksein.

Der für mich wichtigste Unterschied zwischen dem ZPS und Schlingensiefs Ästhetik findet sich in der jeweiligen Haltung, mit der Kunst gemacht wird: Ziel der Kunst des ZPS ist die Selbsterkenntnis und somit Bildung der Zusehenden, dass wir nicht so human sind, wie wir glauben (Ruch 2015). Aber die Kunst selbst befragt sich nicht selbst. Kunst ist „Fünfte Gewalt im Staat“ und kann die „Gesellschaft retten“ (Ruch 2014 [2013]).

Schlingensiefel produziert „Unordnung, Überforderung und Inkorrektheit“ (Niermann 2013: 77) und enthüllt dadurch die Inszenierung der Welt. Wo liegt beim ZPS die Überforderung? Beim ZPS geht es ebenfalls darum, die Inszenierung der Welt zu entlarven, aber im recht wörtlichen Sinne: Die Medienöffentlichkeit soll den Toten an den EU-Außengrenzen mehr Aufmerksamkeit widmen. Am Ende werden wir bei „Flüchtlinge fressen“ vor die Wahl gestellt, welche Art von Menschen wir sein wollen (vgl. Kapitel III.2.2.5. zum Show-Down), was auf die Möglichkeit und Existenz eines „ganzen“ Selbst hindeutet.

Schlingensiefel gesteht sich aber selbst zu, durch die eigene Kunst die Sprache zu verlieren. (ebd.: 78). Im Angesicht der Sprachlosigkeit und angesichts der Widersprüchlichkeit der Welt schreit das ZPS hingegen lediglich laut noch einmal die eigene Wahrheit heraus, ohne an sich selbst zu arbeiten.

Selbstwidersprüchlichkeit und die Widersprüchlichkeit der eigenen Gesellschaft werden von Schlingensiefel „Scheitern als Chance“ genannt (Niermann 2013: 73). Die Schönheit liegt bei Schlingensiefel gerade im Scheitern (ebd.). Die Kunst will nichts anderes als „den Fluchtpunkt der (verfehlten) Wirkung“ (Diederichsen 2011: 188 in Niermann 2013: 73). Auch das ZPS zielt von Anfang an auf das Scheitern ab. Hier liegt das Scheitern darin, Menschenleben zu retten. Das ZPS hingegen nimmt die politischen Gegner_innen nicht als Teil des permanent scheiternden Selbst wahr und erkennt nicht an, dass auch die Künstler_innen selbst konservative, rassistische, freiheitsliebende und menschenfreundliche Subjekte sind. Dieses

Scheitern führt beim ZPS nicht zu einer Selbstwidersprüchlichkeit und verharret in seiner eigenen Überzeugung des richtigen Tuns.

Schlingensiefel will vermeintliche Sicherheiten entlarven, das ZPS hingegen nicht seine eigene, binäre Weltsicht. Das ZPS ist eher spielmachend Teil der eigenen Aktion, denn als menschliche Subjekte, die Risiken eingehen. Selbst in der zynischen Lesart des ZPS, bei der das Künstler_innenkollektiv die Inhumanität Europas bloßstellt, bleibt das Selbst der Künstler_innen seltsam unangetastet.

Tatsächlich sind also bei „Ausländer raus“ und „Flüchtlinge fressen“ nur die inhaltlichen Parameter ähnlich. Die Funktionsweise der beiden Kunstwerke ist jeweils eine verschiedene, auch wenn das ZPS versucht, die Schlingensiefelsche Ästhetik so weit wie möglich beizubehalten. Das eine stiftet Verwirrung, das andere hat eine eindeutige Lösung: die „Selbsterkenntnis“, dass wir eben nicht so „human“ sind wie wir tun (Ruch 2015). Das eine Kunstwerk hinterlässt gesplante Persönlichkeiten, das andere will neue Ganzheit erreichen. Das eine Kunstwerk ist das Scheitern des Künstlers selbst, das andere lässt das Scheitern derselben nicht zu.

Ich möchte das Schlingensiefelsche „Scheitern als Chance“ (Niermann 2013), explizit im Sinne der Okzidentalismuskritik verstanden wissen, als eine erfolgreiche Art aus okzidentaler Perspektive mit der „westlichen“ Überlegenheit umzugehen: Nur indem ich als Weißer Mann das kohärente „Ich“ verneine, das durch die Aufklärung überhaupt erst gegenüber den „Anderen“ entstand, die ohne volle Subjekthaftigkeit blieben und bleiben, kann ich auch auf gesellschaftlicher Ebene den Versuch verneinen, moralisch richtig handeln zu wollen. Wichtig ist die Dekonstruktion der Moralität als Kategorie zur Überlegenheit des „Westens“. Wer nicht mehr moralischer sein kann als andere, die eigene Meinung nicht mehr über die von anderen stellen muss, der_die kann den „Anderen“ tatsächlich als nicht-hegemoniales „Wir“ begegnen.⁷¹

Und noch viel mehr: Wenn ich ein kohärentes „Ich“ verneine, verneine ich gleichzeitig auch den homo oeconomicus als gesellschaftliches Ideal (vgl. Habermann 2010), löse die profitierende, überlegende Seite der „westlichen“ Subjektkonstitution „ich-du“ letztgültig auf. Ich löse mich auch von der Notwendigkeit, „Andere“ auf meinen Standard „anheben“ zu wollen, der „Sehnsucht nach dem, was ich zerstört habe“ (Mies 1995), die zentral von einer Sehnsucht nach Kohärenz und Konsistenz des Selbst gespeist wird, aber letztlich nie einlösbar ist. Die

71 Auch ohne Moral als Begründung gilt es trotzdem einen klaren Standpunkt einzunehmen. Bei Schlingensiefels Container war dieses Element durchaus vorhanden, wenn das Ziel der Aktion war, die FPÖ dazu zu bringen ihren eigenen Standpunkt („Ausländer raus“) zu verlassen.

Schlingensieflesche Subjektvorstellung/Selbstvorstellung ist sehr kompatibel mit posthumanistischen Subjektivitätsvorstellungen (vgl. Haraway 1991, Braidotti 2013), aber auch der Vorstellung eines kritisch-weißen double consciousness (vgl. Alcoff 2001).

III.3.2. Vergleich mit anderen politischen Aktionskünstler_innen

Ich habe in dieser Arbeit an verschiedenen Stellen (auch im vorigen Teilkapitel) gezeigt, dass das ZPS eine klare politische Seite wählt. Außerdem wurde an verschiedenen Stellen offenbar (z. B. Zentrums-Salon, Website und „die Klage“), dass das ZPS dabei Wert darauf legt, sich radikal und herrschaftskritisch zu geben. Nowak (2016) schreibt zum avantgardistischen Bewusstsein politischer Aktionskunst im Allgemeinen und dem ZPS speziell: „Nun ist es evident, dass kleine Gruppen von Menschen wichtige Impulse für die Veränderung der Gesellschaft geben können. Dass sie aber die einzigen sein sollen, die das können, zeugt von einem bürgerlichen Elitebewusstsein [...] (Nowak 2016).“

Deswegen versuche ich an dieser Stelle einige Vergleiche der Ästhetik des ZPS mit anderen Formen politischer Aktionskunst. Ziel dessen ist es zu zeigen, dass das ZPS entgegen dem eigenen autoritären Gestus des Radikalen eben kein Alleinstellungsmerkmal für politische Aktionskunst hat und auch nicht das Radikalste und Erfolgreichste ist, was es gibt. Indirekt stelle ich so auch die Frage, wie transmoderne Kunst im Jetzt aussehen kann. Wo wird das Überwinden kolonialer Herrschaftsverhältnisse sichtbar und lebbar?

Zuerst möchte ich den Mythos dekonstruieren, dass aktivistische Kunst etwas Bürgerliches sei, und daher zwangsläufig zur Distinktion verdammt (wie auch Bourdieu 2014 [1987] schreiben würde). Selbst bin ich Praktizierender des Theaters der Unterdrückten (Boal 2013 [1998]), das versucht Kunst aus der epistemischen Position der Unterdrückten heraus zu machen (vgl. auch Dussel 1980, was nicht heißt, dass alle Praktizierenden auch Unterdrückte sein müssen).⁷² Ähnlich wie beim ZPS soll hier die Revolution geprobt werden, es sollen Lösungen für die Wirklichkeit gefunden werden, indem Menschen die Handlungen auf der Bühne beeinflussen (Boal 2013 [1998]: 41ff.). Ziel ist dabei aber nicht (wie beim ZPS) zwangsläufig, eine perfekt passende Lösung für herrschaftliche Wirklichkeiten zu schaffen, sondern eine gute Diskussion darüber, mit Kopf und Sprache, aber auch mit dem Körper und daraus für die Wirklichkeit zu lernen (ebd.: 360f.).

⁷² Ich verstehe mich als Praktizierender dieser Theaterform, auch wenn ich wenn dann zu den Dusselschen „prophetic vanguards“ gehöre (vgl. Dussel 1980), weil ich Befreiung anstrebe für die Unterdrückten, aber nicht in dem Sinne, dass ich das „für“ sie tun muss (das wäre „Theater für die Unterdrückten“), sondern, dass ich versuche für mich als den hegemoniales Subjekt die zugehörigen Handlungsmöglichkeiten in ihrem Sinne zu finden und versuche mich in die epistemische Position der Unterdrückten einzufühlen..

Eine der größten Bewegungen des Theaters der Unterdrückten ist die indische Landarbeiter_innenbewegung Jana Sanskriti, die kollektives Wissen schafft und damit Realitäten verändert (vgl. Köck 2014). Seit über 30 Jahren ist diese Theaterbewegung im ruralen Westbengalen aktiv und arbeitet in dem Glauben, dass jede_r Mensch die Fähigkeit hat, intellektuell zu sein, mit Landarbeiter_innen gegen das Patriarchat, gegen Kolonialismus und auch „westliche“ Entwicklung z. B. in Theaterstücken über Monsanto. Jana Sanskriti lebt und handelt als Kollektiv und widerspricht so „westlichem“ Individualismus als vorherrschender Subjektbildung (vgl. Ganguly 2011). Diese Bewegung zeigt für mich die Wichtigkeit, politische Aktionskunst nicht einfach als eine einmalige Aktion zu sehen wie beim ZPS, sondern als langfristiges Engagement und mit Nachdruck. So kann wirklich etwas erreicht werden. Auch wenn die Gemeinsamkeit jeder politischen Aktionskunst die Provokation zu sein scheint, ist in diesem Fall wie auch bei Fluchthelfer.in (Fluchthelfer.in 2015) das Alltägliche der Herrschaft Thema. Deswegen wird das Theater auch als Alltag in den Alltag integriert. So wird tatsächlich Gesellschaftsveränderung kollektiv geschaffen, die messbar ist.

Es gibt noch unzählige andere Bewegungen des Theaters der Unterdrückten, die ähnlich handeln. Ein weiteres Beispiel sei hier noch wegen seiner beispielhaft vorgelebten dekolonialen Form der Solidarität genannt: „Combatants for Peace“ sind ein Bündnis von israelischen und palästinensischen Veteran_innen, die sich für den Frieden in Israel und Palästina und ein Ende der israelischen Besatzung einsetzen (Combatants for Peace 2016). Sie handeln in dem Wissen, dass die israelische Seite in dem Konflikt die stärkere ist und verbünden sich dennoch für einen gemeinsamen Frieden, ohne aber das Machtgefälle zwischen sich zu vergessen.

Mit ihrer Kunst spielen „Combatants for Peace“ wie das ZPS mit dem „Illegalen“, allerdings wird hier die je nach Identitätsposition unterschiedliche Auffassung von illegal inszeniert: Bei einer Aktion am Grenzwall von Israel spielen sowohl Palästinenser_innen als auch Israelis israelische Soldat_innen. Nur die Palästinenser_innen werden aber in der Folge von der echten israelischen Armee/Polizei verhaftet. Das Stück besteht in dieser von den Aktivist_innen vorausgeplanten Verhaftung und zeigt die Diskriminierung zwischen Aktivist_innen der Bewegung.

Ich denke, dass Kunst, die zu gemeinsamem Aktivismus führt, deutlich besser für eine tatsächliche Transformation ist als eine, in der „politisch schöne“ Lösungen aus der Position der hegemonialen Subjekte kreiert werden, die immer nur Retter_innen und Gerettete hervorbringen kann. Dennoch frage ich mich in meiner Theaterpraxis immer wieder selbst, wie ge-

meinsamer Aktivismus zustande kommen kann, und bisher ist es mir selbst erst selten gelungen.

Außerdem will ich noch ein Beispiel aus der posthumanistischen Kunstszene anführen, um zu zeigen, wie posthumanistische Subjektivitäten (als gänzlich andere Möglichkeit neben dem Schlingensiefchen „Scheitern des ich“) sich gegen die vom ZPS so sehr betonte moralische Subjektivität von Einzelnen als „westliches“ Konstrukt wenden. Sprinkle/Stephens heiraten seit Jahren immer wieder als „Eco-Sexuals“ (Sprinkle/Stephens 2011): Nicht nur sich selbst als queeres Paar, sondern auch die Lust, die Erde etc. Sie zeigen die Sehnsucht, sich mit allem zu vereinen statt einen menschlichen Exzeptionalismus gegenüber der Welt (ebd.). Es sind Hochzeiten, die die menschlichen Bräutigame und Bräute unwichtig macht. Das Politische ist dem trotz aller Ausgelassenheit und scheinbaren Harmlosigkeit inhärent: In der Kunst wird vorgelebt, was in der Wirklichkeit nicht sein darf: mehrmals heiraten, gleichgeschlechtlich heiraten etc. Die Provokation liegt hier in der verbotenen Lust. So stehen Sprinkle/Stephens auch beispielhaft für die identitätsübergreifende *border arte* nach Anzaldúa. Dauernd werden Identitäten verwirrt, überschritten und verwischt, weil die Körperlichkeit des Menschen selbst dekonstruiert wird: Durch die Vereinigung in der Hochzeit werden Sprinkle/Stephens z. B. eins mit den Appalachen (Sprinkle/Stephens 2010).

Diese Kunst steht im krassen Gegensatz zu der des ZPS, das in seiner Ästhetik sehr nah an einer vermeintlichen politischen Wirklichkeit bleibt und dabei Identitäten fast nie bricht, sondern eher festschreibt. Anstatt eine Situation zu schaffen, in der gehandelt werden muss, in der nicht klar ist, ob es Kunst ist oder Fiktion (ZPS), bedeutet politische Kunst auch, nicht bestimmbare Identitäten zu zeigen und zu hinterlassen (vgl. Begriff des „Nepantla“, des Dazwischen-Seins, Anzaldúa 2009).

Ich habe in der narrativen Analyse von „Flüchtlinge fressen“ schon gezeigt, dass das ZPS mit seiner Kunst kein Risiko für sich selbst eingeht, da alles von vornherein so passiert, wie es geplant ist. Ich möchte hier noch weitere feministische bzw. posthumanistische Kunstwerke/Aktivistinnen als Beispiele nennen, die zeigen, was ein Risiko für das Selbst in der Kunst eigentlich bedeutet: Da ist Orlan, die sich vor laufender Kamera zu Schönheitsidealen alter (Weißer) Maler umoperieren lässt und das ohne Narkose (Stern 2015). Sie riskiert ihren eigenen Körper für die eigene Kunst. Damit dekonstruiert sie den Glauben, es gäbe das eine Selbst, das in „unserem“ unverletzlichen und ganzen Körper verborgen liegt und die Idee des Schönheitsideals. Dies würde Lehmann (2012: 22:48ff.) wohl einer Ästhetik des Widerstands zäuernden und von der des Aufstands trennen. FEMEN ist eine Aktivistinnengruppe, die ihren

eigenen, nackten Oberkörper (als Wahrnehmungsmagnet für Parolen) aktivistisch einsetzt. Damit gehört das eindeutig zur Ästhetik des Aufstands. Die Frage hier ist, ob sich das ZPS buchstäblich für seine politischen Ziele nackt ausziehen würde und durch Berlin laufen würde.

Mit etwas Distanz wird so noch einmal sichtbar, dass an der Kunst des ZPS eigentlich nichts Verstörendes ist, nichts wirklich Provozierendes. Das ZPS ist vor allem gut darin, zu skandalisieren und so Provokation zu generieren, die keine eigentliche ist.

Zum Schluss möchte ich noch einmal die Frage der Ästhetik aufwerfen: Geht es nicht eigentlich darum, dass sich dekoloniale, nicht-bürgerliche Bewegungen den Begriff der Ästhetik wieder aneignen (vgl. Mignolo 2012, Jimenez de Val 2013)? Neu zu bestimmen, was Kunst eigentlich ist? Bewegungen wie Jana Sanskriti (wörtlich übersetzt: Volkskultur) versuchen das. Aber es gibt ja auch Beispiele wie HipHop oder Reggae, die als widerständige Musik entstanden sind. Sie sind ebenfalls Beispiele für eine populäre Ästhetik (und mit deutlich mehr Publikum als die avantgardistische Kunst eines ZPS). Ich frage mich und das ZPS, wie Menschen aus hegemonialer Position mit den klassenspezifischen Ästhetiken (vgl. auch Bourdieu 2014 [1987]) umgehen sollen, die ja nicht einfach nur klassenspezifisch sind, sondern auch rassialisiert, vergeschlechtlicht und historisiert.

Auf jeden Fall gilt es aber aus hegemonialer Position für eine dekoloniale(re) Kunst den Blick hinaus aus einer scheinbar rein-bürgerlichen Kunstwelt zu wenden und wahrzunehmen, was es an (widerständiger) nicht-bürgerlicher Kunst gibt. Aber auch innerhalb des bürgerlichen Stadttheaters (wo das ZPS trotz aller Versuche, dies zu negieren, verwurzelt ist) gibt es Handlungsmöglichkeiten, um von einer avantgardischen, besserwisserischen Ästhetik wegzukommen: In einer Inszenierung von Elfriede Jelineks „die Schutzbefohlenen“ lässt Niklas Stemann auf absurde Weise drei Weiße Männer einen Text, der den „Schutzbefohlenen“ wohl eher zugeordnet werden sollte, sprechen (Boldt 2014). So werden Identitäten verwischt und gleichzeitig die Hilflosigkeit des Weißen hegemonialen Selbst gezeigt. Ein solches Theater verbleibt in der Darstellung (ist also keine aktivistische Kunst), stellt uns aber schwere Fragen, die mit Rassismus zu tun haben.⁷³

IV. Weiterführendes

IV.1. Zu kurz Gekommenes

Diese Arbeit ist in vielfacher Hinsicht der Versuch gewesen, alles gleichzeitig zu machen: Ich

⁷³ Ruch (2015) bezieht sich selbst auf die Arbeit Stemanns und meint für ihn sei Selbsterkenntnis eben wichtiger als Selbstbefragung.

habe sowohl eine ästhetische Fundierung als auch eine tiefergehende theoretische Auseinandersetzung vorangestellt. Trotzdem konnte es mir in dieser sozialwissenschaftlichen Arbeit nicht darum gehen eine neue ästhetische Theorie aus der okzidentalismuskritischen Betrachtung des ZPS zu ziehen, die z. B. nach einer neuen hegemonieselbstkritischen Kunst von hegemonialen Subjekten gesucht hätte. Trotzdem scheint an verschiedenen Stellen der Arbeit immer wieder auf, was dafür vielleicht nötig sein könnte.

Eine Stelle, an der die Arbeit ihrem theoretischen und meinem eigenen Anspruch Anspruch aus dem Forschungszugang nicht gerecht wird, ist eine Analyse nach feministischen Kriterien. Zwar habe ich mich im theoretischen Teil bewusst auf viele feministische Autorinnen berufen, in der Analyse ist die Geschlechtsdimension hingegen zu kurz gekommen.

Es sollte mit dem Theorieteil allerdings auch klar geworden sein, dass jeglicher Orientalismus oder Eurozentrismus, der durch die Kunst des ZPS erzeugt wird, auch ein Angriff auf die Emanzipation von „westlichen“ Frauen ist. Denn auch ihnen wird wie den kolonisierten „Anderen“ die vollständige Subjekthaftigkeit verwehrt. Es ist eine Form der „okzidentalistischen Dividende“ (Dietze 2009a), dass sich Weiße Frauen über die Kunst des ZPS im Vergleich zu den „Anderen“ als „frei“ und als vollständige Subjekte imaginieren können, auch wenn dies in diesem Fall nicht über den bei Dietze beschriebenen Umweg des muslimischen Patriarchats geschieht.

Eine weiterführende feministische Analyse des ZPS bietet sich gerade an den Stellen an, wo patriarchale Autoritäten einfach so akzeptiert werden (Stichwort: Leviathan). Aber auch der allgemein autoritär anmutende Gestus des Kollektivs (vgl. Ullrich 2015) oder die verschiedenen Kampf- bzw. Kriegsmetaphern, z. B. den „römischen Spielen“ in der „Arena“ oder dem nach dem männlichen Krieger als Archetypus rufenden „Elend“ außerhalb Europas.

Ein mit dem Feminismus seit je verbundenes Thema ist die Frage nach öffentlicher und privater Sphäre. Das ZPS hat einen Politikbegriff, der sich auf diese zunächst diffus wirkende Kategorie bezieht. Gerade weil politische Aktionskunst Forum der gesellschaftlichen Spiegelung sein soll (ZPS 2016a), wäre eine tiefergehende Auseinandersetzung mit Theorien der Öffentlichkeit sicherlich spannend.

Etwas überrascht hat mich der Staatsbegriff des ZPS, der von dem Kollektiv selbst keinerlei Kritik erfährt (weder durch marxistische, feministische, antifaschistische oder antirassistische Perspektiven). Ich musste bei meiner eher kulturwissenschaftlichen Herangehensweise diese an manchen Stellen eher notdürftig heranziehen. Deswegen wirken die von mir vorgebrachten kritisch-politikwissenschaftlichen Theorien fragmentarisch: Ich habe sowohl

feministische Staatskritik (v. a. Klappe 2014, am Rande Sonderegger 2016), Citizenship studies und kritische Migrationsforschung (u. a. Buckel 2012, McNevin 2011) eingebracht. Eine Betrachtung gerade aus staatskritischer Perspektive könnte aber ein spannendes Thema für eine weitere Arbeit darstellen.

Ursprünglich habe ich angedacht in der Genre-Analyse auch andere Kunstwerke des ZPS mit „Flüchtlinge fressen“ zu vergleichen. Da ich aber im Kapitel III.2.5. sowieso eine Triangulierung der Analyse von „Flüchtlinge fressen“ vornehme, indem ich sie mit der ausführlichen Inhaltsanalyse vergleiche und dies der Zweck des Vergleiches mit anderen Aktionen des ZPS war, erschien mir der Zweck einer solchen Analyse nur noch beschränkt ersichtlich. Außerdem kam mit „der Klage“ noch ein „Post-Skriptum“ zur eigentlichen Aktion „Flüchtlinge fressen“ hinzu, die ich mitanalysieren konnte.

Ein weiterer Vergleich, der sehr spannend gewesen wäre, um die Frage zu klären, inwiefern das ZPS nicht nur „linke“ Protestformen und Aktivismus für die politische Aktionskunst kooptiert, ist der zwischen dem ZPS und der neurechten „Identitären Bewegung“, der unter anderem von Litschko (2016) angerissen wird. Ich selbst habe seit einer Aufführung von „Die Schutzbefohlenen aufgeführt von Schutzbefohlenen“ im April 2016, die von Identitären unter Verwendung künstlerischer Mittel gestürmt wurde, an einen solchen Vergleich gedacht. Spannende Fragen dazu sind u. a. das Performative des Aktivismus selbst, die Tatsache, dass Aktivismus eben nicht nur für „gute“, also „linke“ Zwecke verwendet wird, aber in „linken“ Kreisen fast automatisch davon ausgegangen wird, aber auch allgemein die Frage nach dem Aktivismus als Form der politischen Aktionskunst. Die Genre-Analyse hat allerdings gezeigt, dass Aktivismus als Protestform als Form nicht zwangsläufig für politische Aktionskunst nötig ist. In gewisser Weise wird beim ZPS der Aktivismus zum Inszenierungsmittel für ein Symbol, ja semiotisches Zeichen, für das Scheitern der Gesellschaftsveränderung in der dystopischen Welt.⁷⁴

IV.2. Was wollen „Wir“ für Menschen sein?

Zum Abschluss meiner Arbeit will ich bei aller Kritik noch einmal versuchen, empathisch zu sein, und die Frage ernst nehmen, die „uns“ das ZPS am Ende seines Stückes „Flüchtlinge fressen“ stellt, die ich nämlich im Grunde sehr wertvoll finde: „Was wollen ‚Wir‘ (hegemoniale Subjekte, ich, das ZPS) eigentlich für Menschen sein?“ Ich glaube diese Frage ist es, anhand derer ich mich die ganze Zeit am ZPS abgearbeitet habe und mit der ich bis jetzt gegen

⁷⁴ Wer zynisch sein wollte, suchte zwischen dem ZPS und der Identitären Bewegung darüber hinaus nach politischen Gemeinsamkeiten (Stichwort: Europa wieder groß machen)

das ZPS gekämpft habe, dabei habe ich gerade in Auseinandersetzung mit ihnen das gelernt, was nun folgt. Als Generalisierungsabsicht dieser Arbeit bleibt die Frage nach einer okzidentalkritischen Haltung für das hegemoniale Selbst. Dabei wird sich herausstellen, dass meine Analyse damit unheimlich viel zu tun hat und auch, dass die Frage, ob die Kunst des ZPS nun zynisch oder melodramatisch gelesen wird dabei gar nicht so relevant ist.⁷⁵ Mit dem Ausblick, den ich in diesem Kapitel gebe, können beide Lesarten (Selbstberuhigung und Selbstbeunruhigung als Ergebnis von „Flüchtlinge fressen“) nebeneinander stehen bleiben. Das Kapitel heißt auch „Weiterführendes“, weil Kritik um der Kritik willen eben nicht weiterführt und ich habe außerdem das Gefühl, ihr, das ZPS, könnt eine ernstgemeinte Einladung besser hören und nehmen als eine Kritik an eurer Kunst.

Beginnen wir bei der Kunst des ZPS: Die Semiotik, die sich mit Zeichen beschäftigt war in vielfacher Hinsicht eine gute Methode, weil das ZPS Kunst macht, die bewusst mit Zeichen total überladen ist. Und die Menschen vom ZPS sind Meister_innen ihrer Ästhetik, kein Zeichen wird unbeabsichtigt gesetzt. Die Durchdachtheit und Dichte ihres Aktionsvideos zu „Flüchtlinge fressen“ ist zum Beispiel frappierend. Sie sind Künstler_innen.

Diese Tatsache nehme ich zum Anlass, zum Schluss noch einmal aus einer künstlerischen Perspektive die Kunst des ZPS zu betrachten. Im Kapitel zur Kunst und ihrer Stellung in der Gesellschaft habe ich mit Chiapello (2004) versucht zu erklären, was den Unterschied zwischen einer künstlerischen Kritik und einer sozialen Kritik ausmacht: Kunst verspürt den Wunsch nach einem Ende der Entfremdung in der Welt. Diese Kritik kommt nicht aus einer Notwendigkeit heraus und nach Bourdieu (2014 [1987]) ist Kunst immer auch Mittel der Distinktion und des Abhebens von anderen Gesellschaftsschichten.⁷⁶

Doch die Suche nach „politischer Schönheit“ erscheint aus diesem Blickwinkel ganz logisch: Als ZPS und als Künstler_in will ich eine schöne Welt, weg von der Entfremdung der Wirklichkeit. Leider ist die Version von Schönheit, die das ZPS sucht, eine eurozentrische Vision. Es geht um eine „westliche“ Lösung: „Wir“ (hegemonialen Subjekte) sollen retten, sollen die Welt heilen, „gut“ machen, all dies. „Wir“ haben die Möglichkeit in unserer (überlegenen) Moralität „Gnade“ zu gewähren. Darüber hinaus basiert die „politische Schönheit“ auf dem Glauben, den ich in der Inhaltsanalyse nur allzu ausführlich dargelegt habe, dass Europa

75 Dieser Bruch im Text mag vielleicht überraschen, aber es zeigt nur, wie wichtig Emotionen während des Schreibens einer Arbeit sind: Mal habe ich das ZPS wütend betrachtet, mal gleichgültig, jetzt am Schluss bin ich auf einmal glücklich und kann versuchen nach dem Positiven in all der Kritik zu suchen. Alle diese Emotionen sind meines Erachtens richtig, denn es sind ja meine Emotionen. Wen der Bruch sehr stört, der möge es mir verzeihen.

76 Dies alles ist wohlgedacht noch jenseits gedacht von ihrem eigenen elitären oder nicht elitären Bewusstsein.

inhuman sei (und gerade erst geworden sei) und deswegen unbedingt wieder zu seiner Zivilisiertheit zurückfinden müsse. Hinter dem Konzept der „politischen Schönheit“ steckt eine tiefe Sehnsucht nach Harmonie, Einigkeit und Konfliktlosigkeit, das nicht nur imperial (Mies 1995), sondern auch einfach menschlich ist. Wer möchte denn nicht in Frieden leben?

Das ZPS ist sich vielleicht selbst gar nicht bewusst, dass es massiv koloniale Diskurse reproduziert, wenn es in seinem Bemühen um Skandalisierung Dinge schreibt wie: „Um Europa herum herrschen: Elend, Not und Schrecken (Ruch 2014 [2013])“. Manchmal reicht es schon, ein Zitat in einem anderen Kontext zu zitieren (also in einer Masterarbeit statt in einem Kunstmanifest, vgl. Schlingensief in Poet 2002), um die ganze Absurdität des Zitats zu zeigen (dabei geht es nicht um Entlarvung, um ein Sich-Lustig-Machen darüber, meine Inhaltsanalyse hatte teilweise diesen besserwisserischen Gestus). Eurozentrismus ist einfach total verrückt.⁷⁷ Ich lese deswegen meine Arbeit auch als Bemühen um einen Anti-Skandal. Da die politische Aktionskunst permanent und schnell auf Sensation und Aufmerksamkeit aus ist, ist die Bedeutung solcher Sätze schnell vergessen. In einer Masterarbeit können sie aber mit der nötigen Ruhe gelesen werden.

In dieser Weise ist es auch zu lesen, wenn ich die Aktion „Flüchtlinge fressen“ als ein einziges Melodram lese, bei näherer Betrachtung hat es mit der Wirklichkeit ziemlich wenig zu tun. In diesem Sinne ist also dieser Text hier keine Kritik am ZPS, sondern eine Einladung (an das ZPS, aber natürlich nicht nur), die Welt anders zu denken.

Welchen Nutzen zieht aber das „westliche“ Subjekt, das ZPS, ich, aus einer solchen Wirklichkeitsdarstellung (bzw. Verdrängung)? Es kann weiterhin als zivilisiert gelten, es ist erhält Aufwertung und Selbstbestätigung. Es gehört zu den „Guten“. Diese grundsätzliche moralische und zivilisatorische Überlegenheit des „Westens“ und seiner Subjekte erfährt auch in der vom ZPS gewollten zynischen Lesart von „Flüchtlinge fressen“ keinen Bruch: Der Kritik zugrunde liegt das „westliche“ Subjekt, das wieder zivilisiert/moralisch werden muss, weil es verloren gegangen ist.

Das „homo humanisticus“-Denken ist wie das homo oeconomicus-Denken (vgl. Habermann 2010) auch für hegemoniale Subjekte letztendlich unerreichbar (Am Besten soll jede_r für „Zukünftige Historiker“, Ruch 2015, und auch für die „westlich“-christliche Erlösung ein möglichst großes Lebenswerk und Wirken anhäufen). Sie kommen dem homo oeconomicus zwar am nächsten, aber perfekt werden auch sie nie sein. Das ist ihre

⁷⁷ Ich betrachte die Narrative des ZPS aus einer positiven Selbstironie von außen. Die „Anderen“ wissen, dass ihr Leben nicht nur und ausschließlich unsicher und schrecklich ist. Natürlich soll „Elend“ auch nicht verharmlost werden, aber auch nicht hochgespielt werden wie das in der Skandalisierung des ZPS passiert.

Motivation, sich der eigenen Überlegenheit zu entledigen und Herrschaft und Privilegien abzugeben (denn dies ist trotz jeden politischen Kampfes der Unterdrückten trotzdem nötig).

Die erste gute Nachricht für das sich nach Harmonie, Frieden (und vielleicht nach Liebe) sehnende hegemoniale Subjekt ist: „Wir“ brauchen das ganze Melodram des Eurozentrismus nicht: Es muss nicht erst jedem_jeder auf Kosten anderer in der eigenen Gesellschaft und kolonialer „Anderer“ gezeigt werden, dass „Wir“ gut sind, um dafür unsere Moralität zu gewinnen, um uns von kolonialen und imperialen „Schulden“ zu befreien. Die zweite gute Nachricht ist, dass „Wir“ hegemonialen Subjekte trotzdem um eine fundierte Herrschaftskritik nicht herum kommen. „Wir“ brauchen die Moral nicht als Begründungsmechanismus der Kritik, wenn „Wir“ fundierte Herrschaftskritik leisten. „Wir“ müssen nicht kritisieren, um zu zeigen, dass „Wir“ „gute Menschen“ sind, sondern weil „Wir“ ein besseres und gerechteres Leben für alle Menschen wollen. Und das beinhaltet für mich eins, bei dem nicht nur keine Menschen auf dem Mittelmeer sterben müssen, sondern auch eins, in dem Patriarchat, Rassismus, Kapitalismus und Kolonialismus nicht mehr existieren.

Trotzdem leben „Wir“ mit dem Wissen, dass zu unseren Lebzeiten eben nicht wie bei einer „politischen Schönheit“ diese Herrschaftsstrukturen plötzlich weg sind, sondern dass sie womöglich auch noch existieren, wenn „Wir“ sterben (auch wenn „Wir“ natürlich hoffen können, dass es nicht mehr so ist.). Alcoff (2001) schlägt diesen Weg als „double consciousness“ vor: „Wir“ (hegemonialen Subjekte, ZPS, ich) sind eben nicht nur der Herrschaft „schuldig“, sondern stehen auch in einer Tradition, die sich stets gegen Herrschaft gewandt hat. Ich halte dies für ein gesünderes Leben mit dem „Ich“, was „Wir“ auf der Erde nun einmal sind, als das, was das ZPS selbst in der zynischen Lesart seiner Aktion „Flüchtlinge fressen“ vorschlägt: die Erkenntnis, dass „Wir“ verantwortlich und schuldig sind, dass jeden Tag Menschen auf dem Mittelmeer sterben bzw. das zynische Bloßstellen der fehlenden eigenen moralischen Verantwortung.⁷⁸ Und sonst nichts. Es geht bei Critical Whiteness eben nicht darum, sich einfach Schuld einzugestehen und dann weiterzumachen wie zuvor (vgl. Alcoff 2001, Hacker 2005). Das „double consciousness“ ist also eine Einladung an das ZPS den Narrativ der Schuld mit dem des Widerstands des Selbst zu ergänzen und beide zu leben und dabei das Gefühl zu haben, dass es so gut ist (und nicht, dass ich gut sein muss), wobei es ja selbst den Widerstand mit seinen Aktionen schon genug betreibt.

78 Ich habe in der Analyse von den entpolitisierenden Effekten der „politischen Schönheit“ als Konzept gesprochen: Jenseits der totalitären, weil einzigen Vision, die sie vorgibt zu sein (statt eines demokratischen Streits über Lösungen) ist sie auch deswegen entpolitisierend, weil sie keinen Widerstand des hegemonialen Selbst kennt.

Bei Christoph Schlingensief ging das „double consciousness“ vielleicht sogar noch einen Schritt weiter: Er wollte gut sein, aber er wollte auch schlecht sein (vgl. Niermann 2013). Auf diese Weise entsteht ein Selbst, das sich unabhängig von sich als Individuum denken kann. Um den „Westen“ als Gesellschaftsform überhaupt kritisieren zu können (egal von welcher Position in der Hegemonie aus) ist, denke ich, nach neuen Subjektivitäten für das Selbst zu suchen: Sei es wie bei Schlingensief, es zu verneinen und sich ungreifbar und angreifbar zu machen, wie bei posthumanistischer Subjektivität zu einem neuen ganzheitlichen Weltbewusstsein zu kommen (vgl. Braidotti 2013, das Konzept *zoe*) oder aber Kollektivität als „neue“ Lösung, in denen „Wir“ als Individuen Teile sind (vgl. dekoloniale Theorie, Jana Sanskriti).

Für eine fundierte Herrschaftskritik ist es auch wichtig, das Privileg der kolonialen Amnesie zu verlernen, das die eigene Herrschaftsposition unsichtbar werden lässt:

„Wie auch sonst bei Nachwirkungen von Verbrechen Geschichten können es sich nur die Nachkommen der Täterseite aussuchen, ob sie sich erinnern wollen oder nicht. Für die Nachkommen der Kolonisierten besteht diese Option so nicht, denn für sie ist der Kolonialismus ein wesentlich tieferer Einschnitt in ihre Geschichte, Kultur, ihr Selbstbild und ihre Position in der Welt (Messerschmidt 2006: 1)“

Messerschmidt geht es dabei um spezifisch bürgerliche Kultur. Privilegien verlernen bedeutet nach Spivak, die das Konzept auch im Hinblick auf Weiß-männliche Subjekte prägte, dies:

„Unlearning one's privilege by considering it as one's loss constitutes a double recognition. Our privileges, whatever they may be in terms of race, class, nationality, gender, and the like, may have prevented us from gaining a certain kind of Other knowledge: not simply information that we have not yet received, but the knowledge that we are not equipped to understand by reason of our social positions. To unlearn our privileges means, on the one hand, to do our homework, to work hard at gaining some knowledge of the others who occupy those spaces most closed to our privileged view. On the other hand, it means attempting to speak to those others in such a way that they might take us seriously and, most important of all, be able to answer back. (Landry/MacLean in Spivak 1996)“

Wenn „Wir“ also lernen, dass das „Elend“ um Europa herum, nicht einfach so gekommen ist, sondern u. a. durch Kolonialismus entstanden ist und „Wir“ betroffen statt „unbetroffen“ (Ruch 2014 [2013]) sind, dann ermöglicht erst dies uns eine ethische Beziehung mit diesem „Außen“ des „Westens“ (und auch mit den „Anderen“ innerhalb des „Westens“). Der Verlust der kolonialen Amnesie bedeutet, dass „Wir“ viele mögliche Welten auf der Erde wahrnehmen, die ansonsten wie etwa in den orientalistischen Texten des ZPS nur in Chaos versinken⁷⁹. Es gibt viel Neues zu entdecken, wenn „Wir“ beginnen, es zu verlernen. Es gibt „dort“ einen ganz normalen Alltag, voller Gewöhnlichkeit. Und trotzdem wird unsere Arbeit des Verlernens nie aufhören, denn Kolonialismus, Rassismus und Patriarchat bestehen ja weiter und in ihnen ist eine Existenz, ohne die „Anderen“ zu essentialisieren, schwer. Ein weiteres Poten-

⁷⁹ Das ZPS fordert auf ernst gemeinte Weise dazu auf, sich mit dem „Außen“ Europas zu beschäftigen, aber dabei gelingt es nicht, eine ethische Beziehung mit den „Anderen“ herzustellen.

tial bietet uns das Verlernen des Privilegs der kolonialen Amnesie: Es öffnet Potential für gemeinsamen Aktivismus mit den „Anderen“, mit den „Refugees“, die da auf dem Mittelmeer im Narrativ des ZPS nur sterben!

Spätestens jetzt sollte klar sein, dass der Weg, den ich vorschlage, nicht leicht ist. Auch wenn „Wir“ nicht mehr „gut“ sein müssen, bedeutet auch das „double consciousness“ keine einfache Widersprüchlichkeit im Selbst. „Wir“ müssen gleichzeitig damit leben, dass jeden Tag wegen Politik in unseren Ländern, aber auch wegen „unseres“ Rassismus Menschen sterben (um nur das drastische Beispiel des ZPS zu nennen)⁸⁰ und gleichzeitig ein glückliches Leben leben können. Trotzdem ist dadurch, dass „Wir“ das Streben nach Gutsein abgeben, als „westlichen“ Ballast, das kein Grund für Relativismus, sondern umso mehr Grund aufgrund von Herrschaft nach einer „much better practice“ (Spivak in Kapoor 2004: 639) zu suchen, in dem Wissen, dass „Wir“ nicht perfekt sein können. „Politische Schönheit“ ist dafür eigentlich ein guter Weg, Visionen zu denken, allerdings müsste diese auf dem Weg einer „much better practice“ von „westlichen“ Zivilisierungsmustern befreit werden und demokratisiert werden.⁸¹

Die Lösung (sollte es denn nur eine geben) muss also jenseits von eurozentrischem Humanismus liegen bzw. bedeutet Transmoderne, dass sie „rejects a universality of solutions where one defines for the rest what ‚the solution‘ is.“ (Grosfoguel 2013: 88) Dies ist Grosfoguels Beschreibung der neu zu entdeckenden Wirklichkeiten, die hinter der kolonialen Amnesie warten. Dafür müssen „Wir“ (ZPS, ich, hegemoniale Subjekte) erst unsere Selbstgerechtigkeit abgeben, die Vorstellung davon, dass „Wir“ etwas verstanden haben und über andere urteilen können.

Es geht um politische Schönheiten statt politischer Schönheit. Das ZPS scheint aber zu wissen, was politische Schönheit genau ist. Sie ist kein Schritt auf dem Weg, sie ist „die“ Lösung. Dass dies dabei ein Konzept von Weißen/ein „westliches“ ist, ist im Kontext dekolonialer Pluriversalität, die ein Gegenkonzept zu universalistischen Lösungen ist, besonders problematisch, da es die (alleinige) Verbindung von „Westen“ und seinen Subjekten und Wissen aufrechterhält.

Das ZPS macht mit seiner eurozentrischen Kritik an einem inhumanen Europa aber durchaus auf Missstände aufmerksam, die mit dem modern/kolonialen Weltsystem (vgl.

80 Beim ZPS ist das Eingestehen dieser Schuld des „Westens“ allgemein gleichzeitig mit einem Lossagen von Schuld des Selbst verbunden. Beim „double consciousness“ geht es aber darum, die eigene Impliziertheit mit den herrschenden Machtverhältnissen anzuerkennen.

81 Alle diese Ausführungen bedeuten nicht, dekoloniale bzw. posthumanistische Theorie zu einer neuen „Erlösungswissenschaft“ zu machen. Es können und müssen nicht alle diesen Weg gehen. Sie bieten mir nur einen guten Weg durchs Leben gehen zu können.

Mignolo 2012, Quijano 2007, Grosfoguel 2013, Lugones 2007) zu tun haben, wenn sie es auch nicht direkt angreifen. Wie soll dann mit dem ZPS als auch aktivistische Gruppe umgegangen werden? Nach der Analyse des ZPS stellt sich mir die Frage, wie weit diese Pluriversalität reicht? Ab wann ist der (aggressive) Humanismus nur mehr herrschaftssichernd und nicht gesellschaftsverändernd?

Dies ist die Grenze des Pluriversalen, der dekolonialen Bündnisfähigkeit. Zwar wäre es vermessen, vom ZPS oder „uns“ als hegemonialen Subjekten Radikalität in seiner postkolonialen Haltung zu verlangen. Niemand kann postkolonial „perfekt“ in einem herrschaftlichen System sein. Der zentrale Antagonismus bleibt undarstellbar (vgl. Marchart 2005, vgl. Santos 2014: 5, 7), das bessere Leben im Falschen gibt es allerdings schon. Deswegen genügt es nicht, sich kolonialen Herrschaftsstrukturen in der Darstellung einfach zu fügen, wie das ZPS es tut, wenn es das Sterben im Mittelmeer als Fehler von Politiker_innen darstellt (deren Begründung, wieso sie dieses Gesetz nicht abschaffen durchaus als Intervention in den Herrschaftsdiskurs gelesen werden kann) und dabei selbst koloniale Muster des „Rettens“ reproduziert.

Ich habe mir in meiner Arbeit wiederholt die Frage danach gestellt, ob das ZPS zu einer okzidentalismuskritischen Haltung fähig ist. Es genügt meiner Meinung nach eben nicht, dass Refugees einfach nur auf die Bühne gebracht werden, aber als politische Subjekte in der politischen Aktionskunst gar keine Rolle spielen. Folglich muss das ZPS seine Selbstherrlichkeit erst abgeben, bevor es zu einem dekolonialen Bündnispartner werden kann. Dies habe ich unter anderem mit dem Vergleich des ZPS mit anderen Formen politischer Aktionskunst gezeigt, die die Vorstellung des ZPS, es sei radikal, risikobewusst etc. dekonstruiert, aber auch mit einer Situierung ihrer Kunst innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft. Dennoch habe ich mich gescheut, ein Urteil über die Selbstgerechtigkeit oder den Elitismus des ZPS zu fällen, denn meine Kritik käme von demselben hegemonialen Standpunkt aus.

Eine posthumanistische Subjektivität (vgl. Braidotti 2013) kann uns dabei helfen, unsere Selbstgerechtigkeit aufzugeben, da sie uns klar macht, dass "Wir" nichts ausrichten auf der Welt in unserem kurzen Leben und als Menschen nur Teil eines ganz großen Ganzen sind (und nicht besonders) und dass daher jegliche Vorstellung eines homo humanisticus oder homo oeconomicus vollkommen irrwitzig ist. Und dass „Wir“ in diesem Wissen trotzdem etwas gegen Herrschaft tun müssen. Es ist eine selbstironische Haltung, die über die Bündnisfähigkeit des ZPS und mir und anderen hegemonialen Subjekten für dekoloniale Bewegungen des Globalen Südens entscheidet: Wer Selbstironie hat, der oder die weiß Bescheid über die

eigene Herrschaftsposition und lässt mit sich arbeiten. Die Ironie des ZPS ist aber keine des Selbst, sondern eine bloßstellende, diffamierende und zynische, die sich selbst von jeder Kritik ausschließt.

Die posthumanistische Subjektivität führt uns dazu „[D]ass es keine Lösung gibt [...], das ist ein ganz großes Ja zum Leben (Schlingensief in Schweeger 2011: 328 in Niermann 2013: 71). Dieses bedingungslose „Ja“ zum Leben ist es, was das ZPS eben nicht lehrt. Auf zynische Art und Weise fühle ich mich nach „Flüchtlinge fressen“ betroffen und nicht bestärkt, weiter gegen Unrecht vorzugehen. Die Pädagogik des ZPS ähnelt der herrschaftlichen „bankiers education“ (vgl. Freire 2000 [1970]), die vorgibt, was zu lernen ist, anstelle die lernenden Subjekte in die Lage zu versetzen, selbst über die Wirklichkeit nachzudenken.

Was wollen Wir also für Menschen sein? Es ist nach Lehmann (2012) eine typische Theaterfrage, die das ZPS uns stellt, denn dieses vermenschlicht fast grundsätzlich. Vielleicht ging es auch deswegen in meinem Schlusskapitel und meiner Arbeit so viel um die Haltung, mit der Wir Mensch sein wollen. Es ist eine seltsame Ironie, dass das ZPS mir durch sein Stück genau diese Frage gestellt hat und ich sie bis zum Schluss nicht richtig ernst genommen habe.

Das „Theater um nicht an der Wirklichkeit zugrunde zu gehen“ (Ruch 2015) ist eins, das die Augen vor okzidentaler Herrschaft verschließt, das diese Wirklichkeit im Grunde nicht sehen will und sich von ihr abschottet, auch wenn es in der zynischen Lesart des ZPS der Tod der „Anderen“ für permanente Selbstunruhe sorgen soll. Denn die der Wirklichkeit zugrunde liegenden Narrative „westlicher Überlegenheit“ werden eben nicht kritisiert, sondern aktiv aufrechterhalten. Dies merken wir beim ZPS zum Beispiel besonders an dem vorgelebten Bild von Solidarität, das nur eins des „Rettens“ und „Helfens“ ist, in dem die „Anderen“ keine politischen Subjekte sind. Messerschmidt drückt die Suche nach okzidentalismuskritischen Formen der Solidarität so aus:

„Wie kann ein selbstkritischer Ansatz realisiert werden, ohne dabei die Verstrickungen anderer zu benutzen, um sich selbst in ein besseres Licht zu setzen? Es geht darum, auf die Stimmen einer „kritischen Generation“ (Kabou 22001, S. 22) zu hören, die im postkolonialen Afrika herangewachsen ist und mit diesen die eigenen Sichtweisen zu reflektieren. Dabei wird das Bild, das diejenigen abgeben, mit denen man sich solidarisieren will, immer komplexer und schillernder. Es kommen keine Eindeutigkeiten zustande, die man sich als identifikatorische Gewissheiten aneignen könnte.“ (vgl. Messerschmidt 2006: 4)

Die Kunst des ZPS ist in meiner moralisch-melodramatischen Lesart „okzidentalistische Selbstvergewisserung“ (Brunner 2011) und keine Kritik am System bzw. eine Suche nach ethischen Beziehungen mit den „Anderen“, auch wenn das ZPS die EU-Grenzpolitik in „Flüchtlinge fressen“ natürlich massiv kritisiert.

Auch wenn sich dieses Schlusskapitel vor allem auf das hegemoniale Selbst als Subjektform bezieht, ist meine Arbeit auch als Gesellschaftskritik zu verstehen. Es ist eben kein Zufall, dass das ZPS in seinen programmatischen Texten massiv Orientalismen reproduziert (sei es Zivilisation als Alleinstellungsmerkmal Europas bzw. die evolutionistische Konzeption als „Ende der Geschichte“, die Repräsentation afrikanischer Staaten oder wer Menschenrechte hat und in der Lage ist für sie einzutreten). Die Texte bedienen sich eines gesellschaftlichen Repertoires, dem Okzidentalismus als Diskurs und materielle Herrschaftspraxis. Symptome dieser Herrschaftspraxis werden vom ZPS mit der Kritik der EU-Grenzpolitik durchaus kritisiert, aber die Kritik des ZPS wirkt angesichts einer gesellschaftlichen kolonialen Amnesie verkürzt.

Pluriversalität im Sinne der dekolonialen Theorie zuzulassen bedeutet auch die Wirklichkeit aus der epistemischen Position der Unterdrückten heraus zu begreifen (vgl. Grosfoguel 2013: 86ff.). Aus dieser Position heraus ist die Gesellschaftskritik des ZPS als Emanzipationsprojekt, aber nicht als Befreiungsprojekt zu bewerten. Emanzipation ist ein Projekt der europäischen Aufklärung, während Befreiung auf die epistemische Position der Unterdrückten hinweist (vgl. Mignolo 2012: 61ff.). An verschiedenen Stellen der Arbeit wurde klar, dass sie als solche wie ein humanistisches Korrektiv wirkt, das, ganz ähnlich Kants aufklärerischer Gesellschaftskritik, sich am Ende auf die staatlichen Herrschenden als Erlöser_innen verlässt (vgl. Sonderegger 2016: 50f.). Dennoch ist in den Aktionen des ZPS der Wille zu erkennen, sich gegen Herrschaft zu wenden und am Ende kommt es dann tatsächlich nur darauf an, mit Selbstkritik auch Herrschaftskritik zu beginnen.

Was wollen Wir also für Menschen sein? Für mich bedeutet es, Privilegien abzugeben, Herrschaft, Rassismus und Kolonialismus, das Patriarchat und damit mich selbst als Täter dieser Herrschaftssysteme zu kritisieren, als kohärentes Selbst zu scheitern und trotzdem das Beste dafür zu tun, dass Herrschaft in der Welt geringer wird und dabei glücklich zu sein. Ist dies die Antwort, die ihr, das ZPS, von mir auf diese Frage hören wolltet?

Bibliographie

- Ahmed, Sara (2004): *Affective Economies*. In: Social Text 79/22 (2). S. 117–139.
- Alcoff, Linda Martín *What Should White People Do?* In: Narayan, Uma und Harding, Sandra (Hrsg.): *Decentering the Center. Philosophy for a Multicultural, Postcolonial, and Feminist World*. Bloomington: Indiana University Press. S. 263–282.
- Anzaldúa, Gloria (2012 [1987]): *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Anzaldúa, Gloria (2009): *The Gloria Anzaldúa Reader*. Hg. von Ana Louise Keating. Durham/London: Duke University Press.
- Aue, Katrin (2016): «Zentrum für Politische Schönheit» verklagt Regierung | MDR.DE. In: mdr.de. [http://www.mdr.de/nachrichten/politik/inland/zentrum-fuer-politische-schoenheit-verklagt-bundesregierung-100.html; 20.10.2016].
- Barthes, Roland (2012 [1957]): *Mythen des Alltags*. Berlin: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (2015 [1964]): *Rhetorik des Bildes [Auszüge]*. In: Reckwitz, Andreas; Prinz, Sophia und Schäfer, Hilmar (Hrsg.): *Ästhetik und Gesellschaft. Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*. Berlin: Suhrkamp.
- Baumann, Birgit «Gutmensch»: *Ein Wort mit Herz und schlechtem Ruf*. In: derStandard.at. [http://derstandard.at/2000028941021/Gutmensch-Ein-Wort-mit-Herz-und-schlechtem-Ruf; 13.11.2016].
- Benalia, Emina (2016): *Kein Flüchtling gefressen*. [http://www.morgenpost.de/berlin/article207746659/Kein-Fluechtling-gefressen.html; 10.11.2016].
- Bierdel, Elias; Lakitsch, Maximilian (2013, Hrsg.): *Wege aus der Krise. Ideen und Konzepte für Morgen* [= Dialog. Beiträge zur Friedensforschung 63], Wien/Münster/Berlin: LIT-Verlag
- Braidotti, Rosi (2013): *The Post-Human*. Cambridge: Polity Press. S. 67–101.
- Boal, Augusto (2013 [1998]): *Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*. Übersetzt von Till Baumann. Berlin: Suhrkamp.
- Boatcă, Manuela (2015): *Orientalism vs. Occidentalism. The Decolonial Perspective. Global Inequalities Beyond Occidentalism*. Farnham/Burlington: Ashgate. S. 81–116.
- Boldt, Esther (2014): *Die Schutzbefohlenen – Nicolas Stemanns Jelinek-Uraufführung blickt zur Eröffnung des Festivals Theater der Welt in Mannheim auf das Elend der Anderen*. In: Nachtkritik. [http://www.nachtkritik.de/index.php?

- option=com_content&view=article&id=9574&catid=724&Itemid=100190; 19.11.2016].
- Bolyos, Lisa und Morawek, Katharina (Hrsg.) (2012): *Diktatorpuppe zerstört, Schaden gering. Kunst und Geschichtspolitik im Postnazismus*. Wien: mandelbaum.
- Bourdieu, Pierre (2014[1987]): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brunner, Claudia (2011): *Wissensobjekt Selbstmordattentat. Epistemische Gewalt und okzidentalistische Selbstvergewisserung in der Terrorismusforschung*. Wiesbaden: Springer VS.
- Buckel, Sonja (2012): „Managing Migration“ – Eine intersektionale Kapitalismusanalyse am Beispiel der Europäischen Migrationspolitik. In: Berliner Journal für Soziologie 22. S. 79–100.
- Bundeszentrale für politische Bildung (2016): *Alternative für Deutschland | Parteien in Deutschland | bpb*. In: Bundeszentrale für Politische Bildung. [<http://www.bpb.de/politik/grundfragen/parteien-in-deutschland/211108/afd>; 19.11.2016].
- Burri, Regula Valérie; Evert, Kerstin; Peters, Sibylle; Pilkington, Esther und Ziemer, Gesa (Hrsg.) (2014): *Versammlung und Teilhabe: urbane Öffentlichkeiten und performative Künste*. Bielefeld: transcript.
- Chandler, Daniel (2002): *Semiotics for Beginners: Criticisms. Semiotics for Beginners*. London: Routledge. [<http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/S4B/sem11.html>; 28.9.2016].
- Chiapello, Eve (2004): *Evolution and Co-optation. The 'Artist Critique' of Management and Capitalism*. In: Third Text 18/6. S. 585–594.
- Choudry, Aziz (2009): *Challenging colonial amnesia in global justice activism*. In: Kapoor, Dip (Hrsg.): *Education, decolonization and development: Perspectives from Asia, Africa and the Americas*. Rotterdam: Sense. S. 95–110.
- Choudry, Aziz (2010): *What's Left? Canada's «global justice» movement and colonial amnesia*. In: Race&Class 52/1. S. 97–102.
- Combatants for Peace (2016): *Combatants for Peace | There is another way!* [<http://cfpeace.org/>; 19.11.2016].
- Coronil, Fernando (1996): *Beyond Occidentalism. Toward Nonimperial Geohistorical Categories*. In: Cultural Anthropology 11/1. S. 51–87.
- Coronil, Fernando (2001): *Occidentalism. International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*. S. 10822–10826.

- Dassen, Mark (2015): *Asyl-Putschisten vor dem Reichstag*. [<http://www.compact-online.de/asyl-putschisten-vor-dem-reichstag/>; 5.9.2016].
- dejure.org (2016): § 63 *AufenthG Pflichten der Beförderungsunternehmer*. [<https://dejure.org/gesetze/AufenthG/63.html>; 26.10.2016].
- Debord, Guy (2015 [1967]): *Die Gesellschaft des Spektakels [Auszüge]*. In: Reckwitz, Andreas; Prinz, Sophia und Schäfer, Hilmar (Hrsg.): *Ästhetik und Gesellschaft: Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*. Orig.-Ausg., 1. Aufl. Aufl. Berlin: Suhrkamp. S. 249–260.
- Denove, Emanuelle und Langenstraß, Markus (2016): «*Flüchtlinge fressen*»: *Zentrum für Politische Schönheit provoziert wieder* | *Nachrichten* | *BR.de*. [<http://www.br.de/nachrichten/fluechtlinge-politische-schoenheit-100.html>; 21.9.2016].
- Deutscher Bundestag (2016): *Stenografischer Bericht der 178. Sitzung in Berlin, Mittwoch, den 22. Juni 2016*. Berlin: Deutscher Bundestag.
- Deutschmann, Anna (2013): *Inhaltsanalysen. Qualitative Verfahren der Textanalyse und Textinterpretation*. In: Dannecker, Petra und Englert, Birgit (Hrsg.): *Qualitative Methoden für die Entwicklungsforschung*. Wien: mandelbaum. S. 94–110.
- Diesselhorst, Sophie (2016a): *Flüchtlinge fressen – Not und Spiele – die neue Aktion des Zentrums für politische Schönheit will mit tierischer Gewalt die Abschaffung eines Paragraphen im Ausländerrecht erpressen*. In: *Nachtkritik*. [http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&vi, 19.10.2016]
- Diesselhorst, Sophie (2016b): *Flüchtlinge fressen – Nach knapp zwei Wochen Aktion und Diskussion entlässt das Zentrum für politische Schönheit die Tiger vorm Maxim Gorki Theater Berlin aus dem Show-Käfig*. In: *Nachtkritik*. [http://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=12772&catid=52&Itemid=100476; 21.10.2016].
- Dietze, Gabriele; Haschemi Yekani, Elahe und Michaelis, Beatrice (2007): „*Checks and Balances*.“ *Zum Verhältnis von Intersektionalität und Queer Theory*. In: Walgenbach, Katharina (Hrsg.): *Zu Meinem Bereich Gender als interdependente Kategorie: neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität*. Opladen (u. a.): Budrich.
- Dietze, Gabriele (2009a): *Okzidentalismuskritik. Möglichkeiten und Grenzen einer Forschungsperspektivierung*. In: Dietze, Gabriele; Brunner, Claudia und Wenzel, Edith (Hrsg.): *Kritik des Okzidentalismus. Transdisziplinäre Beiträge zu (Neo-)Orientalismus und Geschlecht*. Bielefeld: transcript. S. 23–54.
- Dietze, Gabriele (2009b): *Okzidentalistische Bilderpolitik. Neo-Orientalismus und Migration*

- der visuellen Kultur. In: Lünenborg, Margreth (Hrsg.): *Politik auf dem Boulevard. Die Neuordnung der Geschlechter in der Politik der Mediengesellschaft*. Bielefeld: transcript. (= Critical Media Studies). S. 175–195.
- Dietze, Gabriele (2014): «*Simulanten des Irrsinns auf dem Vortragspult*», *Dada, Krieg und Psychiatrie, eine ‚Aktive Traumadynamik‘*. In: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 37 (4)/2014. S. 332–350.
- Dietze, Gabriele; Brunner, Claudia und Wenzel, Edith (Hrsg.) (2009): *Okzidentalismuskritik. Möglichkeiten und Grenzen einer Forschungsperspektivierung*. Bielefeld: transcript.
- DIMR (2016): *Stellungnahme_Menschenrechtliche_Bewertung_EU-Türkei-Vereinbarung_in_ihrer_Umsetzung_20_06_2016*. [http://www.institut-fuer-menschenrechte.de/fileadmin/user_upload/Publikationen/Stellungnahmen/DIMR_Stellungnahme_Menschenrechtliche_Bewertung_EU-TuerkeiVereinbarung_in_ihrer_Umsetzung_20_06_2016.pdf; 17.11.2016].
- Duffield, Mark (2001): *Global Governance and the New Wars. The Merging of Development and Security*. London/New York: Zed Books.
- Dussel, Enrique (1980): *Christian Art of the Oppressed in Latin America (Towards an aesthetics of liberation)*. In: *Concilium* 152. S. 40–52.
- DWDS (2016): *DWDS [Betaversion] – orientieren*. [<http://beta.dwds.de/wb/orientieren#et-1>; 10.10.2016].
- Europäischer Rat/Rat der Europäischen Union (2016): *Erklärung EU-Türkei, 18. März 2016 - Consilium, Pressemitteilung 144/16 Auswärtige Angelegenheiten und internationale Beziehungen*. In: *Consilium*. [<http://www.consilium.europa.eu/de/press/press-releases/2016/03/18-eu-turkey-statement/>; 17.11.2016].
- FEMEN (2016): *FEMEN – FEMEN Official Blog*. 2016. [<http://femen.org/>; 19.11.2016].
- Fluchthelfer.in (2015): *Werde Fluchthelfer.in*. [<https://www.fluchthelfer.in/>; 9.11.2016].
- Freire, Paulo (2000 [1970]): *Pedagogy of the Oppressed*. New York: Continuum.
- Ganguly, Sanjoy (2011): *Forumtheater und Demokratie in Indien*. Hg. von Birgit Fritz. Wien: mandelbaum.
- Garbe, Sebastian (2013): *Das Projekt Modernität/Kolonialität – Zum theoretischen/akademischen Umfeld des Konzepts der Kolonialität der Macht*. In: Garbe, Sebastian und Quintero, Pablo (Hrsg.): *Kolonialität der Macht. De/Koloniale Konflikte zwischen Theorie und Praxis*. Münster: Unrast. S. 21–52.
- Grosfoguel, Ramon (2013): *The Structure of Knowledge in Westernized Universities*.

- Epistemic Racism/Sexism and the Four Genocides/Epistemicides of the Long 16th Century*. In: *Human Architecture: The Journal of the Sociology of Self-Knowledge* 1/Fall 2013. S. 73–90.
- Groebeiner, Valentin (2003): *Ungestalten: die visuelle Kultur der Gewalt im Mittelalter*. München: Hanser.
- Habermann, Friederike (2010): *Hegemonie, Identität und der homo oeconomicus. Oder: Warum feministische Ökonomie nicht ausreicht*. In: Bauhardt, Christine und Caglar, Gülay (Hrsg.): *Gender and Economics. Feministische Kritik der politischen Ökonomie*. Wiesbaden: Springer VS. S. 151–173.
- Hacker, Hanna (2005): *Nicht Weiß Weiß Nicht. Übergänge zwischen Critical Whiteness Studies und feministischer Theorie*. In: *L'homme* 16/2. S. 13–27.
- Hall, Stuart (1992): *The West and the Rest: Discourse and Power*. In: Hall, Stuart und Gieben, Bram (Hrsg.): *Formations of Modernity*. Cambridge/Oxford: The Polity Press. S. 184–227.
- Hall, Stuart (1997): *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE/The Open University.
- Haraway, Donna (1991): *A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist- Feminism in the Late Twentieth Century. Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. New York: Routledge. S. 149–181.
- Haraway, Donna (2008): *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota press.
- Hobbes, Thomas (1996 [1651]): *Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines bürgerlichen und kirchlichen Staates*. Hg. von Wolfgang Kersting. Berlin: Akademie Verlag.
- Hoppe, Hella (2002): *Feministische Ökonomik*. Berlin: edition sigma.
- hooks, bell (1992): *Black looks: Race and Representation*. Boston: South End Press.
- Jiménez de Val, Nasheli (2013): *Aesthetics, Multiculturalism, and Decoloniality*. In: *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo* 1/1. S. 141–149.
- Kant, Immanuel (2011[1795]): *Zum ewigen Frieden*. In: (Ders.): *Zum ewigen Frieden und Auszüge aus der Rechtslehre*. Berlin: Suhrkamp. S. 12–33.
- Kapoor, Ilan (2004): *Hyper-self-reflexive development? Spivak on representing the Third World «Other»*. In: *Third World Quarterly* 25/4. S. 627–647.
- Kappert, Ines (2015): *Debatte Zentrum für Politische Schönheit: Herrschaftsdialog*. In: *die tageszeitung*, 22. 6. 2015 (Abschn. Debatte). [<http://www.taz.de/!5205803/; 5.9.2016>].
- Kasperek, Bernd und Speer, Marc (2015): *Of Hope. Ungarn und der lange Sommer der Migration*. In: *bordermonitoring.eu*. 2015. [<http://bordermonitoring.eu/ungarn/2015/09/of->

hope/; 19.11.2016].

Kastner, Jens (2016): *Die große Beseelung*, 16. 1. 2016. [https://www.akweb.de/ak_s/ak612/02.htm; 4.11.2016].

Kaul, Martin (2016): *Aktion Zentrum für Politische Schönheit: Paragraf 63, Aufenthaltsgesetz*. In: taz.de. [http://www.taz.de/!5349441/; 20.10.2016].

Keating, Ana Louise und Merenda, Kimberly C. (2013): *Decentring the Human? Towards a Post-Anthropocentric Standpoint Theory*. In: *Praktyka Teoretyczna* 4/10. [http://praktykateoretyczna.pl/PT_nr10_2013_Epistemologie_feministyczne/03.Keating_Merenda.pdf; 20.10.2015].

Kissel, Ursula (2016): *Aktion «Flüchtlinge Fressen» - Fragwürdiger Protest gegen Umgang mit Migranten*. In: Deutschlandfunk.de. [http://www.deutschlandfunk.de/aktion-fluechtlinge-fressen-fragwuerdiger-protest-gegen.1818.de.html?dram:article_id=357539; 26.10.2016].

Klages, Robert (2016a): *«Flüchtlinge Fressen» am Gorki-Theater - Mit Verstörung gegen die europäische Mauer. Ein Interview mit Philipp Ruch*. In: Tagesspiegel. 12. 7. 2016. [http://www.tagesspiegel.de/kultur/fluechtlinge-fressen-am-gorki-theater-mit-verstoerung-gegen-die-europaeische-mauer/13863374.html; 17.10.2016].

Klages, Robert (2016b): *Regierung sieht Klage vom Zentrum für Politische Schönheit «gelassen entgegen»*. [http://www.tagesspiegel.de/berlin/nach-aktion-fluechtlinge-fressen-in-berlin-regierung-sieht-klage-vom-zentrum-fuer-politische-schoenheit-gelassen-entgegen/14708454.html; 20.10.2016].

Klapeer, Christine M. (2014): *Perverse Bürgerinnen. Staatsbürgerschaft und lesbische Existenz*. Bielefeld: transcript. (= Queer Studies).

Kopf, Xenia (2015): *Coram publico : zur strategischen Inszenierung öffentlicher Räume*. Wien: Diplomarbeit Universität Wien.

Köck, Joschka (2014): *Forumtheater als emanzipative Wissensproduktion: Die indische Theaterbewegung Jana Sanskriti*. Unveröffentlichte Bachelorarbeit. Universität Wien.

Krampitz, Dirk *Wird die umstrittene Künstler-Aktion Flüchtlinge fressen abgebrochen?* In: Berliner Zeitung. [http://www.bz-berlin.de/berlin/mitte/wird-die-umstrittene-kuenstler-aktion-fluechtlinge-fressen-abgebrochen, 17.10.2016].

Kühl, Christiane (2016): *Zentrum für Politische Schönheit: Menschenopfer mit Tiger, vorne rechts!* In: ZEIT ONLINE. [http://www.zeit.de/kultur/2016-06/zentrum-fuer-politische-schoenheit-fluechtlinge-fressen; 21.9.2016].

Kühne, Thomas (2013): *Colonialism and the Holocaust: continuities, causations, and*

complexities,. In: Journal of Genocide Research, 15/3. S. 339–362.

Kundrus, Birthe (2006): *Kontinuitäten, Parallelen, Rezeptionen. Überlegungen zur «Kolonialisierung» des Nationalsozialismus. WerkstattGeschichte 43*. Essen: klartext. S. 45–62.

Lambert, Laura; Liebig, Manuel und Schwiertz, Helge (2015): *Willkommen um zu bleiben?*, 2015. [https://www.akweb.de/ak_s/ak609/10.htm; 17.11.2016].

Laska, Rainer und Klotsikas, Eleni (2016): *Flüchtlinge fressen: Die Aktion des Zentrums für Politische Schönheit - YouTube*. ZDF. (= Frontal21). [<https://www.youtube.com/watch?v=JRbYhNqJoPY&t=4s>; 26.10.2016].

Lehmann, Hans-Thies (2012): *Ästhetik des Aufstands. Grenzgänge zwischen Politik und Kunst in den neuen sozialen Bewegungen*. Vortrag. gehalten auf Initiative der Berliner Festspiele - Foreign Affairs und der Heinrich Böll Stiftung, 16. 10. 2012, Berlin. [<https://www.youtube.com/watch?v=X2KeX-Jp0Ug>; 7.9.2016].

Leo, Maxim (2016): *Tausend weiße Flügel: Ai Weiwei in Idomeni*. In: Berliner Zeitung vom 27.3.2016. [<http://www.berliner-zeitung.de/kultur/leo-gutsch-komm-zurueck--ai-weiwei--und-lass-die-fluechtlinge-in-ruhe--23781418>; 27.8.2016].

Litschko, Konrad (2016): *Aktionen der „Identitären Bewegung“: Verstecken? Die Zeiten sind vorbei*. [<http://www.taz.de/!5341830/>; 4.10.2016].

Locke, John (1977[1690]): *Zwei Abhandlungen über die Regierung*. Hg. von Walter Euchner. Übersetzt von Hans Jörn Hoffmann. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Lugones, Maria (2007): *Heterosexualism and the Colonial/Modern Gender System*. In: Hypatia 22/1. S. 186–209.

Mähler, Markus (2016): *Tief in der Nacht: Bundesregierung schleust Flüchtlingsmassen über Flughäfen ein*. [<http://info.kopp-verlag.de/hintergruende/deutschland/markus-maehler/tief-in-der-nacht-bundesregierung-schleust-fluechtlingmassen-ueber-flughaefen-ein.html>; 19.11.2016].

Marchart, Oliver (2005): *Auf der Bühne des Politischen. Die Straße, das Theater und die politische Ästhetik des Erhabenen*. In: Raunig, Gerald und Wuggenig, Ulf (Hrsg.): *Publicum Theorien der Öffentlichkeit*. Wien: Turia+Kant. (= republicart 5). S. 89–104.

Maxim-Gorki-Theater (2016): *Brief der Tiger an die Menschheit- vorgetragen von May Skaf*. Transkript, 28. 6. 2016, Berlin. [<http://www.gorki.de/de/fluechtlinge-fressen-not-und-spiele>; 23.10.2016].

McClintock, Anne (1995): *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial*

Conquest. New York: Routledge.

McNevin, Anne (2011): *Contesting citizenship : irregular migrants and new frontiers of the political*. New York: Columbia University Press. [[http://search-obvsg-at.uaccess.univie.ac.at/primo_library/libweb/action/dlDisplay.do?](http://search-obvsg-at.uaccess.univie.ac.at/primo_library/libweb/action/dlDisplay.do?vid=UWI&afterPDS=true&docId=UWI_aleph_accEBAC12855301)

[vid=UWI&afterPDS=true&docId=UWI_aleph_accEBAC12855301](http://search-obvsg-at.uaccess.univie.ac.at/primo_library/libweb/action/dlDisplay.do?vid=UWI&afterPDS=true&docId=UWI_aleph_accEBAC12855301); 13.11.2016].

Messerschmidt, Astrid (2006): *Solidarität unter postkolonialen Bedingungen*, Vortrag an der ESG Jena.

Mies, Maria (2014[1986]): *Patriarchy and Accumulation on a World Scale: Women in the International Division of Labour*. London: Zed Books. (= Critique, Influence, Change).

Mies, Maria (1995): *Sie sehnen sich nach dem, was sie zerstört haben*. In: Mies, Maria und Shiva, Vandana (Hrsg.): *Ökofeminismus: Beiträge zur Praxis und Theorie*. Zürich: Rotpunkt. S. 193–213.

Mignolo, Walter D. (2011): *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham/London: Duke University Press.

Mignolo, Walter D. (2012): *Epistemischer Ungehorsam. Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität*. Übersetzt von Jens Kastner und Tom Waibel. Bd. 12. Wien: Turia+Kant. (= es kommt darauf an).

Miller, Mark J. (2001): *New Citizenship - Refugees and the Undocumented in the European Space and New Citizenships and Territory: Towards Recomposing the Local and the National*. In: *The International Migration Review* 35/3. S. 910–926.

Münkler, Herfried (2004): *Kriege haben ihre Gestalt fundamental verändert- Die neuen Kriege*. In: *Der Bürger im Staat* 54/4. S. 179–184.

Nabert, Alexander (2015): *Flüchtlingskrise – ich war dabei. Der Hype um die deutsche Willkommenskultur*, 17. 9. 2015. [<http://jungle-world.com/artikel/2015/38/52702.html>; 17.11.2016].

Niermann, Jan Endrik (2013): *Schlingensiefel und das Operndorf Afrika. Analysen der Alterität*. Wiesbaden: Springer VS.

Nowak, Peter (2016): *Zentrum für politische Schönheit*. [<http://peter-nowak-journalist.de/tag/zentrum-fur-politische-schonheit/>; 5.9.2016].

o. A., Charlotte (2016): *Unsere Autorin snappt von der Aktion des Zentrums für politische Schönheit*. Berlin: Jetzt.de. (= Snapchat).

Ötsch, Walter (2002): *Ökonomische Akteure. Kulturhistorische Beispiele zum Wandel von Subjekt-Konzepten*. Publiziert in: Ötsch, Walter; Panther, Stephan (Hg.): *Politische*

Ökonomie in den Sozialwissenschaften. Metropolis: Marburg.

Poet, Paul (2002): *Ausländer raus! Schlingensiefs Container*. DVD. 451 Filmgalerie.

Quijano, Anibal (2007): *Coloniality and Modernity/Rationality*. In: *Cultural Studies* 21/2–3. S. 168–178.

Pro Asyl (2016, Hrsg.): *Der EU-Türkei-Deal und seine Folgen. Wie Flüchtlingen das Recht auf Schutz genommen wird*. Pro Asyl. [<https://www.proasyl.de/wp-content/uploads/2015/12/EU-Tu%CC%88rkei-Brosch%C3%BCre-END.pdf>; 17.11.2016].

Raunig, Gerald (2005): *Das Ungeheuer der Entzweiung. Von der Darstellung zur Herstellung der Situation. Die Auflösung der Differenz in Hegels Ästhetik [Ausschnitt]. Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*. Wien: Turia+Kant. (= republicart 4). S. 125–133.

Raunig, Gerald (2007 [2005]): *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*. Übersetzt von Aileen Derieg. Los Angeles: semiotext[e].

Refugee Air (2015): *Refugee Air*. In: *Refugee Air*. [<http://refugeeair.org/>; 19.11.2016].

Ruch, Philipp (2014 [2013]): *Aggressiver Humanismus*. In: *Medium*. [<https://medium.com/@politicalbeauty/aggressiver-humanismus-3d091f8732a3#.yckjdp1ju>; 1.9.2016]. Zuerst veröffentlicht in: Bierdel, Elias; Lakitsch, Maximilian (2013, Hrsg.): *Wege aus der Krise. Ideen und Konzepte für Morgen* [= *Dialog. Beiträge zur Friedensforschung* 63], Wien/Münster/Berlin: LIT-Verlag, S. 105–119.

Ruch, Philipp (2015): *Wir haben das Theater, um nicht an der Wirklichkeit zugrunde zu gehen*. In: *Nachtkritik*. [http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11389:der-kuenstlerische-leiter-des-zentrums-fuer-politische-schoenheit-zum-verhaeltnis-von-theater-und-wirklichkeit&catid=101:debatte&Itemid=84; 25.9.2016].

Said, Edward (1979): *Orientalism*. New York: Vintage Books.

Santos, Boaventura de Sousa (2009): *A Non-Occidentalist West? Learned Ignorance and Ecology of Knowledge*. In: *Theory, Culture & Society* Vol. 26/7–8. S. 103–125.

Santos, Boaventura de Sousa (2014): *Epistemologies of the South. Justice against Epistemicide*. London/Boulder: Paradigm.

Sonderegger, Ruth (2016): *Foucaults Kyniker_innen. Auf dem Weg zu einer kreativen und affirmativen Kritik*. In: Sonderegger, Ruth; Ludwig, Gundula; Lorey, Isabell (2016): *Foucaults Gegenwart- Sexualität, Sorge, Revolution*. Wien: transversal texts/eipcp. S. 47–75.

Spivak, Gayatri Chakavorty (1994 [1988]): *Can the Subaltern Speak*. In: Williams, Patrick

- und Chrisman, Laura (Hrsg.): *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*. Hertfordshire: Harvester Wheatsleaf. S. 66–111.
- Spivak, Gayatri (1996): *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. Hg. von Donna Landry und Gerald MacLean. London: Routledge.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2012): *An aesthetic education in the era of globalization*. Cambridge, Mass. [u. a.]: Harvard UnivPress.
- Sprinkle, Annie und Stephens, Elizabeth (2010): *Purple Wedding to the Appalachian Mountains - YouTube*. [<https://www.youtube.com/>; 19.11.2016].
- Sprinkle, Annie und Stephens, Elizabeth (2011): *Ecosex Manifesto | SEXECOLOGY.ORG*. [<http://sexecology.org/research-writing/ecosex-manifesto/>; 19.11.2016].
- Stern, William (2015): *Kinn der Venus, Stirn der Mona Lisa: Künstlerin Orlan liess sich operieren – ohne Narkose*. In: watson.ch. [<http://www.watson.ch/!344061946>; 19.11.2016].
- Stierl, Maurice (2016): *Contestations in death – the role of grief in migration struggles*. In: *Citizenship Studies* 20/2, S. 173-191.
- Thwaites, Tony; Davis, Lloyd und Mules, Warwick (1994): *Tools for Cultural Studies. An Introduction*. London/New York/Shanghai: Palgrave MacMillan.
- Tiemeyer, Antje (2016): *Ich werde mich von Europa fressen lassen*. In: RBB Online. [<http://www.rbb-online.de/politik/thema/fluechtlinge/berlin/2016/06/berlin-tiger-sollen-fluechtlinge-am-gorki-theater-fressen.html>].
- Topçu, Özlem (2016): *Türkei: Verbotene Liebe*. In: *Die Zeit*, 4. 3. 2016 (Abschn. Politik). [<http://www.zeit.de/2016/11/tuerkei-recep-erdogan-angela-merkel-fluechtlinge-zusammenarbeit/seite-3>; 19.11.2016].
- Ullrich, Wolfgang (2015): *Meinungsfreiheit versus Kunstfreiheit – 5 Anmerkungen aus Anlass des Interviews mit Philipp Ruch vom „Zentrum für politische Schönheit“ in der taz vom 1. August 2015*. In: *Ideenfreiheit*. [<https://ideenfreiheit.wordpress.com/2015/08/08/debatte-meinungsfreiheit-versus-kunstfreiheit/>, 18.11.2016].
- Wahl, Christine (2016): *Reißzahn im Regierungsviertel*. In: *Tagesspiegel*. [<http://www.pressreader.com/germany/der-tagesspiegel/20160618/281956017072369>; 26.10.2016].
- Wallerstein, Immanuel Maurice (2012): *Das moderne Weltsystem. 4. Der Siegeszug des Liberalismus (1789 - 1914)*. Wien: Promedia Dr- und Verl-Ges.
- Weber, Daniel (2016): *Flucht aus der Grundrechtsbindung: „Flüchtlinge fressen“ und das ausländerrechtliche Beförderungsverbot*. In: *Verfassungsblog*. 2016.

[<http://verfassungsblog.de/fluechtlinge-fressen-befoerungsverbot/>; 17.11.2016].

Weinandt, Verena Melgarejo und Anzaldúa, Gloria (2016): *A(r)mando Vo(i)ces* Ausstellung, Hauptbücherei Wien.

Widera, Josh (2016): *Politics and Aesthetics of the Zentrum für Politische Schönheit*. Unveröffentlichte Masterarbeit, Glasgow: University of Glasgow.

Widmann, Arno (2016): *Kunstaktion «Flüchtlinge Fressen» am Gorki Theater in Berlin: Der Mordparagraf 63 und die Flüchtlinge* In: Berliner Zeitung. [<http://www.berliner-zeitung.de/kultur/gorki-theater-der-mordparagraf-63--die-tiger-und-die-fluechtlinge-24310588>; 26.10.2016].

Wikipedia (2016): Alan Kurdi. In: Wikipedia. [https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Alan_Kurdi&oldid=157506936; 20.10.2016].

Wunderlich, Franziska (2016): *Die Flüchtlinge sind ein gefundenes Fressen*. In: Die Welt, 18. 6. 2016 (Abschn. Kultur). [https://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article156327121/Die-Fluechtlinge-sind-ein-gefundenes-Fressen.html; 26.10.2016].

Zeit.de (2015): *Bundesamt für Migration und Flüchtlinge: Kampagne gegen das Ziel Deutschland*. In: Die Zeit, 11. 8. 2015 (Abschn. Politik). [<http://www.zeit.de/politik/deutschland/2015-08/fluechtlinge-asyl-albanien-serbien-bundesamt>; 19.11.2016].

ZPS (2014): *Ein Manifest der Menschenrechte*. In: Medium. [<https://medium.com/@politicalbeauty/eine-brandschrift-mit-vier-thesen-uber-den-umgang-der-deutschen-medien-mit-menschenrechtsthemen-e47d6f43dfbf#.8f78lqkhk>; 25.9.2016].

ZPS (2016 [2014]a): *Kindertransporthilfe des Bundes*. [<http://politicalbeauty.de/kindertransporte.html>; 6.9.2016].

ZPS (2016 [2014]b): *Erster Europäischer Mauerfall*. [<http://politicalbeauty.de/mauerfall.html>; 5.9.2016].

ZPS (2016 [2015]a): *Die Toten kommen*. [<http://politicalbeauty.de/toten.html>; 5.9.2016].

ZPS (2016 [2015]b): *Die Brücke*. [<http://politicalbeauty.de/rettung.html>; 6.9.2016].

ZPS (2016a) *Zum Selbstverständnis des Zentrums für Politische Schönheit*. [<http://politicalbeauty.de/Hinweise.html>; 29.9.2016].

ZPS (2016b): *Über das Zentrum für Politische Schönheit*. [http://politicalbeauty.de/Zentrum_fur_Politische_Schonheit.html; 25.9.2016].

ZPS (2016c): *Flüchtlinge fressen – Not und Spiele - YouTube*. [<https://www.youtube.com/>; 22.11.2016].

ZPS (2016d): *Aufklärungskampagne zu den robusten Sanktionen auf illegale Einwanderung*. [<http://www.sanktionen-bmi.de/>; 21.10.2016].

ZPS (2016e): *Zentrum für Politische Schönheit | Richtlinie 2001/51/EG*. [<http://politicalbeauty.de/richtlinie.html>; 21.10.2016].

ZPS (2016f): *Zentrums-Salon mit Sasha Marianna Salzmann und Carl Hegemann - Voice Republic*. [<https://voicerepublic.com/talks/zentrums-salon-mit-sasha-marianna-salzmann-und-carl-hegemann>; 7.9.2016].

ZPS (2016g): *Flugbereitschaft der deutschen Zivilgesellschaft*. [www.flugbereitschaft.de; 20.6.2016].

ZPS (2016h): *Flüchtlinge fressen: Bundespressekonferenz*. In: YouTube. [<https://www.youtube.com/watch?v=yIqYjHn6wXo>; 13.11.2016].

ZPS (2016i): *Die erste Kandidatin stellt sich vor*. In: YouTube. [<https://www.youtube.com/watch?v=JfLLnirY5ak>; 10.11.2016].

ZPS (2016j): *Flüchtlinge fressen: Die Entscheidung der römischen Bundesregierung*. In: YouTube. [<https://www.youtube.com/watch?v=APOLIKkalUk>; 13.11.2016].

ZPS (2016k): *Flüchtlinge fressen: Die Abstimmung im Deutschen Bundestag*. In: YouTube. [<https://www.youtube.com/watch?v=LuhHBfTMNsU>; 13.11.2016].

ZPS (2016l): *Brief der Tiger an die Menschheit*. [<https://www.youtube.com/watch?v=40mrDzl2v4Y&t=18s>; 26.10.2016].

ZPS (2016m): *Zentrum für Politische Schönheit- Facebookseite*. Facebookseite. 17. 10. 2016. [<https://www.facebook.com/politische.schoenheit/?fref=ts>; 17.10.2016].

ZPS (2016n): *Klage gegen die Bundesregierung*. [<http://politicalbeauty.de/klage/#modal-eu>; 19.10.2016].

ZPS (2016o): *Die Klage- Hintergrund*. [<http://politicalbeauty.de/klage/hintergrund.html>; 19.10.2016].

ZPS (2016p): *Klage des ZPS beim Verwaltungsgericht Berlin*. [<http://politicalbeauty.de/ff/KlageZPS.pdf>; 19.10.2016].

ZPS (2016q): *Flüchtlinge fressen*. [<http://politicalbeauty.de/ff.html>; 21.10.2016].

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: „Europäisch-römische Imperator_innen“ in: ZPS (2016c), abgerufen von: ZPS (2016c): *Flüchtlinge fressen – Not und Spiele - YouTube*. [<https://www.youtube.com/>; 22.11.2016], Minute 1:33

Abbildung 2: „Ende gut, alles gut“ (ZPS) in: ZPS (2016c), abgerufen von ZPS (2016c):

Flüchtlinge fressen – Not und Spiele - YouTube. [<https://www.youtube.com/>; 22.11.2016], Minute 4:38

Abbildung 3: „Joachim1‘ fliegt in den Sonnenuntergang“, in: ZPS (2016c), abgerufen von ZPS (2016c): *Flüchtlinge fressen – Not und Spiele - YouTube*. [<https://www.youtube.com/>; 22.11.2016], Minute 4:10

Abbildung 4: "Pop-Up mit der Möglichkeit abzustimmen", in: ZPS (2016c), abgerufen von ZPS (2016c): *Flüchtlinge fressen – Not und Spiele - YouTube*. [<https://www.youtube.com/>; 22.11.2016], Minute 1:24

Abbildung 5: "Logo der Flugbereitschaft der deutschen Zivilgesellschaft", in Video: Familie M. aus Aleppo, in ZPS (2016j) abgerufen von: ZPS (2016j): *Familie M. aus Aleppo - YouTube*. [<https://www.youtube.com/watch?v=kfiys6fAjDo&t=13s>; 10.11.2016], Minute 0:02

Abbildung 6: „Familie M. aus Aleppo.“, in: Video „Familie M. aus Aleppo“, in ZPS (2016j) abgerufen von: ZPS (2016j): *Familie M. aus Aleppo - YouTube*. [<https://www.youtube.com/watch?v=kfiys6fAjDo&t=13s>; 10.11.2016] , Minute 0:07

Abbildung 7: „Außenansicht (von links vorne) der „Arena“ vor dem Maxim-Gorki-Theater“, in: ZPS (2016q), abgerufen von ZPS (2016q): *Flüchtlinge fressen*. [<http://politicalbeauty.de/ff.html>; 21.10.2016].

Ich habe mich bemüht Urheberrechtsinhaber_innen ausfindig zu machen, sollten Ansprüche entstehen, melden Sie sich bitte beim Autor.

Danksagung

Ich bedanke mich (nicht nach ihrer Wichtigkeit geordnet) bei :

Nora Zirkelbach (für das Teamwork), Nathalie Moritz (für alles), Gabriele Dietze (für die richtigen Texte zur richtigen Zeit und die Betreuung), Christine Waßmann (für die Sprache), Jolanda Iserlohn (für das Teamwork), Lucile Tillet (dafür, dass du mich in dieser anstrengenden Zeit ausgehalten hast), Christoph Köck (für das Akademische), Arne Schimmel und Dorothea Schmans (beide hysterisches Globusgefühl für den ästhetischen Zugang zum ZPS) sowie der Seminargruppe der Sommeruniversität 2016 in Haus Villigst (für angeregte Diskussionen), Amit Ron (für die Dramaturgie), Jana Sanskriti (für Ansporn und Beharrlichkeit), Simon Kornhäusl (weil ich kein Tiefenökologe bin), Uri Shani (für die Frage nach der Motivation der Unterdrückter_innen, ihre Überlegenheit aufzugeben), meiner WG (fürs Catering).

Abstract (English)

With a starting point in decolonial, feminist and posthumanistic theory this master's thesis makes a critique of eurocentrism of the German activist theatre group „Center for Political Beauty“ (Zentrum für Politische Schönheit, ZPS). The focus is on a Critical Whiteness approach that asks for the benefits for the hegemonial self that is generated through their art. In a content analysis the work shows that the programmatic texts of the ZPS are orientalist representations that are promoting individual moralistic heroes as a solution for society. Colonialism as a relation of domination is not analysed in any way but simply erased from the texts altogether. The work situates the ZPS as an avantgardistic, elitist group in the society and uses different aesthetic approaches like Dadaism as a foundation for its semiotic analysis of “Flüchtlinge fressen” (Eating refugees, June 2016), one of the actions of the ZPS. This analysis offers both a cynic and a melodramatic reading of the action “Flüchtlinge fressen” as a whole which both reaffirm the Western subject and not deconstruct it in any way. “Politische Schönheit” as a political vision stays a eurocentric vision. While in a cynic reading the action tries to confront the hegemonic self with its responsibility, a melodramatic reading just reaffirms the morality of some, leftist Western selves. The benefit of that is an ethic relation with the “Other”. The action of the ZPS is compared with Schlingensief's “Ausländer raus” (Foreigners out), a similar action and other political activist/action art. The conclusion tries to find motivations/benefits for the hegemonic self to unlearn its colonial privileges.

keywords: Center for Political Beauty, political beauty, critique of occidentalism, hegemonial subjects, political action art, Western supremacy, feminism, decolonial, posthumanism, unlearning privileges, colonial amnesia, ZPS

Abstract (deutsch)

In dieser Arbeit gibt der Autor u. a. ausgehend von dekolonialer, feministischer und posthumanistischer Theorie eine eurozentrismuskritische Perspektive auf die Arbeit der aktivistischen Theatergruppe „Zentrum für Politische Schönheit“ (ZPS), wobei der Fokus der Arbeit im Sinne der Critical Whiteness und Okzidentalismuskritik auf dem Nutzen für das hegemoniale Selbst liegt. Die Arbeit stellt verschiedene ästhetische Strömungen (auch dekoloniale) vor, um die Analyse zu unterstützen und situiert das ZPS als Aktionskunst der hegemonialen bürgerlichen Gesellschaft zugehörig. Er führt eine Inhaltsanalyse zentrale programmatische Texte durch sowie eine semiotische Analyse der aktuellsten Aktion der Gruppe „Flüchtlinge fressen“ (Juni 2016). Das ZPS wird als elitäre Gruppe vorgestellt, deren Gesellschaftskritik keine Staatskritik enthält und die mit seiner Kunst die Öffentlichkeit erziehen will. Die programmatischen Texte sind orientalistische Texte, die auf verschiedene Weisen „westliche“ Zivilisiertheit bzw. Überlegenheit behaupten, u. a. individuelles moralisches Held_innentum als gesellschaftliches Ideal. Kolonialismus wird nicht als herrschaftliche gesellschaftliche Realität gesehen. In der semiotischen Analyse zeigt der Autor auf unterschiedliche Weisen, dass das ZPS eurozentrische Kunst macht, z. B. ist „politische Schönheit“ eine eurozentrische Lösung. In einer narrativen Analyse der Gesamtktion bietet der Autor zwei Lesarten der Aktion an, wobei bei beiden das zivilisierte „westliche“ Selbst nicht dekonstruiert wird. Die zynische Lesart stellt die „westliche“ bzw. deutsche Gesellschaft ohne Selbstkritik als „inhuman“ bloß, in der melodramatischen Lesart sorgt das ZPS für eine Abgrenzung von „guten“ und „schlechten“ hegemonialen Subjekten, wobei das „alternative“ Selbst u. a. den Nutzen der Illusion einer ethischen Beziehung mit „den Anderen“ davonträgt. Der Autor vergleicht die Aktion des ZPS mit der ähnlichen Aktion „Ausländer raus“ von Christoph Schlingensief sowie verschiedenen anderen aktivistischen Künst_lerinnen, bevor er am Schluss für sich selbst und das ZPS nach Motivationen für das hegemoniale Selbst sucht, seine (kolonialen) Privilegien abzugeben bzw. zu verlernen.

Schlüsselwörter: Zentrum für Politische Schönheit, ZPS, politische Schönheit, Okzidentalismuskritik, hegemoniale Subjektbildung, politische Aktionskunst, westliche Überlegenheit, Feminismus, dekolonial, Posthumanismus, Privilegien verlernen, koloniale Amnesie