

Quirin Streuli
quirin.streuli@zhdk.ch

Zürich
Dezember 2021

Wie tun?

Die Suche nach einer Kunstpraxis der Wirksamkeit

Master-Diplomthesis
Zürcher Hochschule der Künste
Departement Darstellende Künste & Film
Vertiefung Dramaturgie

Inhalt

1. Einleitung	3
1.1. Kunst tut – Was tut diese Thesis?	4
2. Handeln	8
2.1. Eine Ethik des Handelns	8
2.2. The Missing Link: Performativität	10
3.1.a. Über Hotel Regina	15
3.1.b. Pasta mit Sause	17
3.2.a. Über mehr als wohnen	29
3.2.b. Das Hunzikerfestival	29
3.3.a. Über Milo Rau	36
3.3.b. Das Neue Evangelium	36
4.1. Erste Reflexion: Erkennen, Sein, Ändern	43
4.2. Zweite Reflexion: Was hat Handeln mit Kollektivität zu tun?	44
4.3. Dritte Reflexion: Habe ich gut getan?	47
5. Le Guin; eine Alternative zum Tätig-Sein	49
6. Literaturverzeichnis	52
7. Dank	54

1. Einleitung

Im Theaterbereich eine Masterthesis über Handlung zu schreiben ist naheliegend und nicht besonders kreativ. Theater lebt von Handlungen, es ist Darstellen von Handeln. Mein Hintergrund ist aber nicht der des klassischen Theaters – das sich im Übrigen ja auch immer wieder und weiter vom handlungsorientierten Erzählen entfernt –, sondern liegt eher im Bereich des Social Designs und Kunstschaffens in einem weiten Sinn. In dieser Arbeit geht es auch nicht darum, über (Bühnen-)Handlungen zu schreiben, sondern darum, zu analysieren, was ich tue, wenn ich Kunst mache.

Die Idee für meine Thesis entspringt drei Beobachtungen. Ursprünglich war ich inspiriert von Bruno Latours Text «Zirkulierende Referenzen» (Latour 2000, S.36ff). Darin beschreibt Latour sehr detailliert – und in meinen Augen in diesem Detailreichtum auch leicht ironisch – eine Expedition in den Amazonaswald, deren Ziel es ist, zu erforschen, ob der Wald zurückweicht oder ob die Steppe vorrückt, und die er als soziologischer Beobachter begleitet, um die Forschungsmethoden seiner naturwissenschaftlichen Kolleg*innen zu dokumentieren. In den beschriebenen Tätigkeiten, die die Forscher*innen zum Erreichen ihres Forschungsziels verfolgen, sah ich performatives Potenzial. Ich fragte mich, was geschehen würde, wenn Schauspieler*innen ohne naturwissenschaftliches Fachwissen die gleichen Tätigkeiten ausüben würden. Würden sie das gleiche tun wie die Wissenschaftler oder, obwohl sie formal die gleichen Handlungen ausüben, etwas anderes?

Zum Zweiten führte mich meine Kunsttätigkeit mit dem fünfköpfigen Gestaltungs- und Kunstkollektiv Hotel Regina an das Thema. Die Projekte von Hotel Regina lassen sich als Performance-Kunst, Interventionen im öffentlichen Raum, Installationen, Workshops oder Konzerte bezeichnen. Eine exakte Zuordnung fällt uns schwer. Was alle Projekte jedoch gemein haben, ist, dass wir sie aus dem Tätig-Sein angehen. Einerseits haben wir einen handwerklichen Zugang: Eine selbstgebaute Form von Maschine, Apparatur, Gerät oder Gebilde ist meistens enthalten, sei das ein handbetriebener Flipperkasten, ein Segelboot mit Rädern,

ein Skiliftmast, ein Floss, ein Step-Sequencer, ein Musikinstrument etc. Die Frage, *wie* wir etwas bauen können, kommt früh in unseren Projekten, wobei der Bau schlussendlich doch wieder nur Mittel zum Zweck ist. Ein anderer Aspekt ist nämlich, dass wir uns mit unseren Projekten selbst zum Handeln zwingen. Wir begeben uns in Situationen, auf die wir reagieren müssen: die Unwirtlichkeit der Berge, die physische Naturkraft eines Flusses oder die Öffentlichkeit des Stadtraums. Mangels passender Beschreibung unserer *«Werke»* greife ich deshalb nicht selten auf die Beschreibung ihrer Entstehung zurück: Wir sind ein Kollektiv, das Sachen macht.

Der dritte Grund für diese Thesis ist der persönlichste. Nach fast zwei Jahren Corona-Pandemie bin ich mit einer seltsamen Mischung aus Tatendrang und Unlust konfrontiert. Zwei Jahre lang habe ich in diversen Konstellationen versucht, Kunst aufrechtzuerhalten und in vielen Fällen wurden die Versuche jäh abgebrochen. Kunstmachen wurde zu Kunstverwalten, die wiederholten Projektstarts zu palliativen Massnahmen, um das Künstlerbild, das ich von mir selber habe, am Leben zu erhalten. Auch zwei Jahre Studium während dieser Zeit haben ein seltsames Lernverhalten hervorgerufen. Ich habe gelernt, ein neues, durchs Internet definiertes Gruppengefühl zu generieren, mich allein zu organisieren, Ängste zu formulieren, Pausen wertzuschätzen, Pläne anzupassen – aber selten habe ich gelernt, das dramaturgische Handwerk praktisch anzuwenden. Im Kollektiv der Künste, das sich die Kuration studentischer Performance-Projekte auf die Fahne geschrieben hat, haben wir uns darauf spezialisiert, langfristige Pläne zu machen, Veranstaltungen zu erfinden, die in einem halben Jahr oder in einem ganzen Jahr erst stattfinden würden. Wir malten uns utopische Momente der Kopräsenz und der Gemeinschaft aus. Wenn der Moment näher rückte und konkretere Organisationsschritte bedürft hätte, gaben wir die Pläne zu Gunsten einer neuen, utopischeren und in entfernterer Zukunft liegenden Veranstaltungsidee auf, denn wir hatten gelernt, dass während der Pandemie die tatsächliche Umsetzung selten verwirklicht werden kann, und wir hatten verlernt, tätig zu sein. Wie ziehe ich mich aus dieser pandemischen Lethargie?

Gerade die dritte Beobachtung brachte mich dazu, angesichts nach wie vor herrschender Krisen zu fragen, ob Kunst noch das Richtige ist oder ob es nicht viel dringendere oder nützlichere Dinge zu tun gäbe. Ich identifiziere mich jedoch unter anderem als Künstler und

habe einen beträchtlichen Teil meiner Zeit mit dem Erlernen künstlerischen Handwerks verbracht – so schnell ist das alles nicht von der Hand gewiesen und Neues gelernt. Deshalb muss ich fragen, wie ich als Künstler nützlich sein kann, in welchen Bereichen Kunst Möglichkeiten hat, die andere Tätigkeitsbereiche nicht haben, und als Pionierin und Vorbild vorpreschen kann. Dazu hilft es zuerst zu analysieren, was Kunst denn überhaupt ‹macht›. Was ist eine Kunst, die sich als tätig versteht?

1.1. Kunst tut – Was tut diese Thesis?

Was tun wir, wenn wir als Künstler*innen etwas tun? Was sollen wir mit Kunst tun, und was sollen wir lieber anderen Bereichen überlassen?

Zuerst ist es mir wichtig anzuerkennen, dass Kunst etwas (mit mir) ‹macht›; dass sie die beeinflusst, die mit ihr in Berührung kommen. Sie bringt Menschen zusammen und vereint sie gedanklich in ihrem kunsteigenen Kontext; sie spaltet aber auch Gedanken in Meinungen; sie schmückt; bietet ein Einkommen. Kunst kann auch dokumentieren, kommunizieren und Stellung nehmen und so auf etwas ausserhalb ihrer selbst referenzieren. Einerseits durch ihre Inhalte als auch durch ihre Formen ‹macht› Kunst. Schon Dorothea von Hantelmanns Buchtitel «How to Do Things With Art» zeugt davon, dass mit Kunst ganz viel gemacht werden kann.

Damit Kunst überhaupt existieren kann, müssen auch die Künstler*innen einiges tun: Farbe mischen, mit dem Pinsel streichen, Text auswendig lernen, Bühnenbilder bauen, am Sand- oder Marmorstein meisseln, Kostüme nähen, Grammatik korrigieren, den Körper fit halten, Ideen entwickeln etc.

In meiner Thesis möchte ich jedoch untersuchen, was wir als Künstler*innen tun, während wir Kunst machen. Denn ich behaupte, dass es Kunst gibt, die über das bekannte Kunst-Sein hinaus Bedeutung hat und ganz handfest in den Alltag eingreift. Und schlussendlich führt die Behauptung darauf zurück, dass Künstler*innen aus einem Grund und mit einer Absicht Kunst erschaffen. Es geht also in dieser Arbeit weder um die Ästhetik einer Kunst noch um die gedanklichen Inhalte, sondern um die Tätigkeit einer und innerhalb einer Kunst. Und vor allem um meine Art von Tätigkeit im Rahmen von Kunst.

Was verstehe ich denn unter Kunst? Grundsätzlich habe ich einen offenen Kunstbegriff und möchte auch keinem*r Künstler*in, seine*ihre Kunsttätigkeit absprechen. Ich schreibe diese Thesis im Rahmen eines Dramaturgiestudiums, das sich vor allem mit Theater beschäftigt. Aus meinem eigenen Schaffen kenne ich mich aus mit Performances, Interventionen, Musik und Texten. Zur Domäne dessen was allgemein als ‚Fine Arts‘ bezeichnet wird, kann ich wenig sagen. Wenn ich also in dieser Arbeit von Kunst spreche, meine ich damit vor allem die darstellenden Künste, was aber nicht heisst, dass andere Künstler*innen meine Überlegungen nicht auch auf ihre Kunst anwenden können. Deshalb wage ich jetzt eine knappe Definition davon, was Kunst für mich ist: Kunst ist Nachdenken durch Tätig-Sein. Kunst ist eine Form des Ausdrucks, wenn die üblichen Kommunikationsmedien versagen, weil es entweder keine Zeichen für das gibt, was ich sagen möchte, oder weil das, was ich sagen möchte vielmehr einem Gefühl entspringt als einem Gedanken. Kunst ist ein Privileg und eine Notwendigkeit, denn Kunst entspringt einer persönlichen Dringlichkeit.

Gestaltung unterscheidet sich von Kunst insofern, als dass Gestaltung analytisch ist. Gestaltung muss keiner persönlichen Dringlichkeit entspringen, aber einer sozialen.

Bei Hotel Regina wird das Tun selbst zur Kunst, und dabei beschränken wir uns nicht nur auf Handwerk. Essen wird zur Performance, das Vereinsvorstandstreffen zum Kunstevent. Da stellt sich bald die Frage, was alles auch noch zu Kunst erklärt werden könnte und wie sinnvoll oder gar notwendig das wäre.

Die Fragen können aber auch in eine andere Richtung weisen: Sind wir überhaupt noch Künstler (oder Gestalter)? Welche Tätigkeiten sollen als Kunst gelabelt werden – weil es den Inhalten dient oder weil die Tätigkeit selbst dadurch mehr Relevanz bekommt –, und welche Tätigkeiten sind zwar wichtig und richtig, haben aber das Labeling und die damit einhergehende Institutionalisierung als Kunst nicht nötig oder verlieren dadurch sogar an Dringlichkeit, Relevanz, Sinnhaftigkeit etc.?

Anhand von drei im weitesten Sinne performativen Ereignissen begeben mich auf die Suche nach dem, was Kunst tun kann, um faktisch in die Wirklichkeit einzugreifen. Es sind drei Beispiele, die alle ein Stück weit mit mir und meinem eigenen Schaffen verknüpft sind. *Pasta mit Sause* ist ein Projekt, das Hotel Regina durchgeführt hat. Das *Hunzikerfestival* habe

ich erlebt, während ich selber im *mehr als wohnen* gelebt habe. Milo Rau steht mit *Das Neue Evangelium* Pate für eine von mir angestrebte Form von dokumentarischer Fiktion, die den eigenen Entstehungsprozess und die Involviertheit in das, was sie dokumentiert, ebenso wichtig nimmt wie das Resultat.

Die Analyse der drei Beispiele flankiere ich mit theoretischen Überlegungen zum Tätig-Sein und zur Performativität, die als Konzept das Tätig-Sein mit der Wirklichkeit oder dem, was ich Alltag nenne, verbindet.

Diese Thesis ist vor allem eine persönliche Suche nach den Gründen für meine Kunst und hinterfragt, inwieweit das, was ich pauschal als meine Kunsttätigkeit bezeichne, das ist, was ich tun möchte und ob es mein Bedürfnis, Wirksamkeit zu erfahren, befriedigt. Ich suche nicht nach einer Anleitung, wie und was Kunst nun tun soll, vielmehr suche ich nach Möglichkeiten für eine künstlerische Praxis, die sich auch widersprechen dürfen.

2. Handeln

Eine Thesis, die sich mit dem Tätig-Sein beschäftigt, kommt um Hannah Arendts «Vita activa» nicht herum. In ihrer Theorie erkenne ich viele Überlegungen zum Tätig-Sein, die ich selber als Glaubenssätze verinnerlicht habe. Diese zu prüfen ist nun die Aufgabe; Arendts Behauptungen fordern mich heraus, sie nicht ohne Weiteres hinzunehmen. Pro behalber übernehme ich in den Praxisbeispielen, die ich ab Kapitel 3. untersuche, ihre Unterscheidung des Tätig-Seins in *Arbeit*, *Herstellen* und *Handeln*. Ihre ins Anarchistische tendierenden Schlussfolgerungen kann ich jedoch nicht teilen.

Arendts sehr spezifische Verwendung der drei Begriffe kann in Kombination mit anderen Theorien, zum Beispiel Luhmanns, die fürs Tätig-Sein allgemeiner die Begriffe *Handeln* oder *Handlung* verwenden, zu Verwirrung führen. Die Verwendung Arendts Begriffen löst sich nicht nur deshalb im Verlauf dieser Thesis immer weiter auf; zwar finde ich ihre Ontologie von *Arbeit*, *Herstellen* und *Handeln* nützlich und auch die damit verbundenen Fragen oder jeweilige Fokussierung eines Begriffs auf einen Gegenstand (Überleben, Dingwelt, Identität); die gesellschaftlichen Stellenwerte der unterschiedlichen Tätigkeiten, die sie daraus folgert, kann ich jedoch nicht teilen. So erscheint mir Arbeit und Herstellen ebenso politisch (also gesellschaftsformend), wie Handeln.

2.1. Eine Ethik des Handelns

Meine Suche führt mich zunächst jedoch in andere Gedankenwelten, die sich mit der Frage beschäftigen, was denn eine «gute» Handlung ist. Dirk Baecker definiert drei Voraussetzungen, damit Handlung überhaupt zustande kommt. Erstens: «es muss schon etwas da sein, damit etwas entstehen kann;» Zweitens: «es muss in dem Moment möglich sein, in dem es entsteht;» Und drittens: «es muss über die Vorstellung einer Zweckursache (Aristoteles' finale Ursache) verfügen, damit das Besondere, das entsteht, sich von dem unterscheiden kann, was sonst noch entsteht.» (Baecker 2014, S.27) Der letzte Punkt sagt zwar, dass eine Handlung ein Ziel anvisieren soll, aber nicht, um dieses zu erreichen, sondern damit sie

sich von anderen Handlungen unterscheidet. Der erste bedeutet, dass einer Handlung eine andere vorausgeht. ‹Gutes› Handeln meint wissentliches und somit begründbares Handeln, das sich im Kontext anderer Handlungen versteht und als Reaktion auf eine vorhergehende Handlung funktioniert. Ohne den Kontext einer vorhergehenden Handlung bleibt eine einzelne Handlung unverständlich.¹ Handeln hat kein abgeschlossenes Produkt als Ziel und verfolgt auch nicht die Beendigung einer Handlung. Im Gegenteil resultiert eine Handlung aus einer Unzufriedenheit mit der Zukunft, die sich aus dem Status quo des bisherigen Handelns ergäbe. (vgl. Luhmann 2018, S.67f)

Um das für mich, der nach einer praxistauglichen Formulierung für ethisches Handeln sucht, noch einmal zusammenzufassen: ‹Gut› ist eine Handlung, wenn sie aus der Unzufriedenheit mit den bisherigen Handlungen in eine neue Zukunft – die jedoch kaum vorhersehbar und deshalb nur potenziell zufriedenstellend ist – führt. Oder anders gesagt: ‹Gute› Handlungen bringen positive Veränderung.

In seinen Überlegungen zum ‹Guten› von Handlungen kommt Fabian Borchers auf eine Schlussfolgerung, wie Veränderung in einem künstlerischen Sinn produktiv verstanden und umgesetzt werden kann, respektive beschreibt er eine Art von künstlerischer Tätigkeit:

«Eine echte praktische Überlegung, die als solche den vernünftigen Charakter einer Handlung bestimmt, müsste dagegen die körperliche Handlung umfassen: Sie müsste in analoger Weise zu einer körperlichen Handlung führen, wie eine theoretische Überlegung zu einem Urteil führt. Oder, in klassischem Vokabular: ein praktischer Schluss muss *die Handlung selbst* als Konklusion haben.» (Borchers 2015, S.158f)

Mit dieser Überlegung beschreibt Borchers, worum es mir unter anderem in meinem künstlerischen Tun geht und wie ich die Kunst, die ich vor allem in dem Wirken mit Hotel Regina betreibe, verstehe: Künstlerisches Tätig-Sein, das als Nachdenken funktioniert, führt zu weiterem Tätig-Sein. Die Kunst Hotel Reginas ist weniger darauf ausgerichtet, eine Aussage zu haben oder ein Thema subjektiv umfassend zu behandeln, als vielmehr darauf,

¹ «Handlungen müssen als Systemelemente einerseits *allgemeine Züge tragen* (nämlich als Handlungen überhaupt erkennbar und verständlich sein) und sich ausserdem durch *Selektion ihrer Beziehungen zu anderen Handlungen des Systems besonders qualifizieren*. Sie setzen bereits vollzogene Handlungen fort, bahnen künftige Handlungen an, durchkreuzen andere Handlungsvollzüge, verhindern Handlungen, die an ihrer Stelle möglich gewesen wären.» (Luhmann 2018, S.67)

Aktionen zu provozieren – von uns selbst wie auch von den Menschen, die mit unserer Kunst konfrontiert werden. Ich verwende explizit den Begriff Aktion und nicht Reaktion, weil es unser Ziel ist, von dem Standpunkt aus weiterzugehen, den wir mit unserem Werk vertreten, anstatt auf den bisherigen Standpunkt zu reagieren und somit im gleichen Themenkreis zu bleiben. Unsere Projekte, die wir oft als *Möglichkeiten* oder *Möglichkeitsräume* bezeichnet haben, verstehen sich in einer Abfolge von Handlungen, in der sie nicht das letzte Wort haben, sondern mich, uns, andere – jemenschen – aus der Lethargie holen, um zum wissentlichen und willentlichen Handeln anzustiften. Mit der Bezeichnung *Möglichkeitsraum* nehmen wir unsere Projekte aber ein Stück weit aus der Verantwortung, respektive messen ihnen zu viel Gewicht zu und nehmen sie zugleich nicht für voll. Zu gewichtig, weil im Begriff *Möglichkeitsraum*, wie er im Kunstdiskurs verwendet wird, der Gedanke einer Utopie mitschwingt und so den Gestus eines belehrenden Zeigefingers bekommt: «Es könnte alles besser sein, wärt ihr nicht so sehr auf eure Konventionen fixiert.» Für nicht voll, weil unsere Kunstprojekte eben ein In-Aktion-Treten aufgrund anderer, vorhergehenden Handlungen sind und somit ebenso stark auf dem Boden der Wirklichkeit stehen, während die Möglichkeit in einer Parallelwelt bleibt.

2.2. The Missing Link: Performativität

Das Konzept der Performativität (wie es Judith Butler formuliert) erscheint mir als Missing Link zwischen dem, was ich Bühnenhandlung oder künstlerische Handlung nenne, und dem faktischen Wirken, dem Alltag. Deshalb möchte ich kurz und unvollständig auf die Theorien zum Performativen eingehen, die für das Verständnis dieser Thesis hilfreich sind und meinen Überlegungen zugrunde liegen. Schlussendlich suche ich auch genau nach einer Praxis dieses Missing Links: Wie können künstlerische Handlungen faktisch Wirkung nicht nur entfalten, also nicht nur zum Wirken inspirieren, sondern vor allem selber *performen*?

Judith Butler formuliert im Kontext der Konstruktion von Geschlecht Performativität als die Verfestigung einer Sichtweise, einer Haltung, in ihrem Fall einer Materialität (von Körper) durch Wiederholung von Konventionen.

«Zunächst einmal darf Performativität nicht als ein vereinzelter oder absichtlicher ‹Akt› verstanden werden, sondern als die ständig wiederholende und zitierende Praxis, durch die der Diskurs die Wirkung erzeugt, die er benennt.» (Butler 1997, S.22)

Sie ist immer die Wiederholung einer oder mehrerer Normen; und in dem Ausmass, in dem sie in der Gegenwart einen handlungsähnlichen Status erlangt, verschleiert oder verbirgt sie die Konventionen, deren Wiederholung sie ist.» (Butler 1997, S.36)

Dieses Konzept erscheint mir für meine Thesis und mein künstlerisches Wirken als brauchbar, weshalb ich es als Arbeitsdefinition behalte.

Beim weiteren Nachdenken über Performativität und die Konsequenzen Butlers Definition, stolpere ich über das Konzept von ‹Wirklichkeit›. Auch hierbei muss ich auf eine knappe Arbeitsdefinition zurückgreifen: Wirklichkeit ist, was auf mich wirkt, auch wenn ich nicht daran glaube. Oder wie Dirk Baecker es benennt, ist Wirklichkeit einerseits «die Gewissheit des Moments» als auch «die Erfahrung eines Widerstands». (Baecker 2014, S.35) Ich möchte mich nicht weiter damit aufhalten, ‹Wirklichkeit› zu definieren, sondern verwende stattdessen lieber den Begriff ‹Alltag›, der mir im Rahmen meiner Thesis treffender erscheint. Alltag ist eine Form von Wirklichkeit, die sich etabliert hat, indem sie sich aus Konventionen zusammensetzt. Alltag ist die *kollektive* Gewissheit für den Moment und das tägliche Versichern von Wirklichkeit.

Im vorhergehenden Kapitel habe ich davon geschrieben, dass Kunst nicht nur in einem *Möglichkeitsraum* existiert, sondern sich in den Kontext von Wirklichkeit einordnet. Das heisst, sie wird ein Stück weit Alltag oder gliedert sich zumindest in den Alltag ein. Die theatralen Formen der *Intervention* oder des *applied theater* basieren wesentlich auf diesem Gestus. *Interventionen* versuchen, den Blickwinkel auf reale Begebenheiten zu ändern; *applied theater* will den Spieler*innen, die dabei zugleich Partizipierende sind, ein Werkzeug der Selbstermächtigung in die Hand geben. (vgl. Warstat et al. 2015, S.13) Hotel Regina bedient sich dazu teilweise alltäglicher Tätigkeiten, die in einem künstlerischen Kontext nicht erwartet werden. Zum Beispiel Pasta kochen. (vgl. 3.1.b. Pasta mit Sauce) Trotzdem werden

die Kunstaktionen meistens als Performances² erkannt in dem Moment, da sie vor ein Publikum oder in die Öffentlichkeit treten. Das heisst, die Performances, obwohl die Tätigkeiten selber dem Alltag entlehnt sind, sind nicht mehr Alltag.

An diesem Punkt hilft Judith Butlers Unterscheidung von Performativität und Performance (Kunst) weiter. Sie grenzt die beiden derart ab, als dass Performativität das Reproduzieren der Konventionen ist, während Performance mit deren Bruch spielt. Der Bruch mit den Konventionen findet derart statt, dass sie aus ihrem Kontext gerissen werden und in einem anderen Kontext erscheinen.

«Die darstellerische Realisierung (performance) als begrenzter ‹Akt› unterscheidet sich von der Performativität insofern, als letztere in einer ständigen Wiederholung von Normen besteht, welche dem Ausführenden vorhergehen, ihn einschränken und über ihn hinausgehen, und in diesem Sinne kann sie nicht als die Erfindung des ‹Willens› oder der ‹Wahl› des Ausführenden aufgefasst werden; was ‹darstellerisch realisiert› wird, wirkt sich dahingehend aus, dasjenige zu verschleiern, wenn nicht gar zu leugnen, was opak, unbewusst, nicht ausführbar bleibt. Die Verkürzung von Performativität auf darstellerische Realisierung wäre ein Fehler. (Butler 1997, S.321)

Dorothea von Hantelmann fügt dem hinzu, was als Erklärung für meine oben geäusserte Beobachtung dienen kann, dass die Performances von Hotel Regina meist als solche erkannt werden:

«Natürlich bedeutet die Tatsache, dass gesellschaftliche Werte und Konventionen durch unser tägliches Handeln produziert und reproduziert werden, nicht, dass diese durch individuelle Handlungen beliebig veränderbar und umkodierbar wären. [...] Aus diesem Grund schliesst Butler auch den Bereich des symbolischen Handelns, zum Beispiel im Rahmen einer Kunstperformance, aus ihrem Modell von Performativität aus, ähnlich wie auch Austin darauf insistiert,

² Interessant zu untersuchen wäre, wie es sich mit nicht-performativen Interventionen verhält, die auch eine ‹Alltäglichkeit› in einen anderen Kontext setzen, zum Beispiel ein Objekt reterritorialisieren. Duchamps *Pissoir* wäre hierzu wohl ein passendes Beispiel.

dass ein performativer Sprechakt keine Gültigkeit besitzt, wenn ein Schauspieler ihn auf der Bühne ausspricht.» (von Hantelmann 2007, S.119)

Judith Butlers Differenzierung von Performativität und Performance hilft vorerst, meine Unterscheidung von Alltag und Besonderem, von Nicht-Kunst und Kunst, zu schärfen. Alltag und Nicht-Kunst bewegt sich innerhalb der Konvention und reproduziert diese ständig; das wäre Performativität. Kunst hingegen hinterfragt die Konventionen und stellt neue, nur innerhalb des Kunstwerks geltende Regeln auf.

Es gibt viele andere, auch offensichtlichere Unterschiede zwischen Alltag und Kunst. In dem Zusammenhang mit Handeln, unter dessen Aspekt ich die beiden Zustände, Alltag und Kunst, analysiere, ist mir Butlers Unterscheidung wichtig. Es ergeben sich nämlich zwei Fragen daraus, die mit meiner These zu tun haben: Wann bewegt sich Kunst im Bereich der Konventionen? Und: Wie kann Kunst Einfluss haben auf die Konventionen und diese nachhaltig verändern?

Der Bruch mit den Konventionen öffnet den Diskurs, den Alltag, das Denken für Möglichkeiten. Was ist, wenn wir dieses und jenes einfach mal anders machen als bisher? Wenn sich die Möglichkeit jedoch nicht etablieren kann als die neue Normalität – sinnvollerweise nur, wenn sie eine bisherige Praxis durch eine bessere ersetzt – wissen wir zwar, dass alles auch anders sein könnte, aber anders ist es trotzdem nicht. Deshalb glaube ich, dass es zwischen Alltag und Kunst eine Wechselwirkung geben muss und gibt. Kunst muss auf den Alltag eingehen – sofern sie verändern will und im Handeln der Gesellschaft mitwirken als eine Kraft, die nicht nur mit einer Handlung auf eine vorhergehende Handlung antwortet, sondern mit einer *anderen* Handlung antwortet.

Dass Kunst das Leben bereichert und wichtiger Bestandteil einer Kultur ist, ist keine neue Erkenntnis. Meine These ist jedoch, dass es Kunstprojekte gibt, die nicht nur zum Handeln inspirieren (weil sie schön sind; weil sie Utopien aufzeigen; weil sie ablenken und den Kopf dadurch empfänglicher machen), sondern selber handelnd sind.

Im Folgenden analysiere ich drei Beispiele, *Pasta mit Sause*, das *Hunzikerfestival* und Milo Raus *Das Neues Evangelium* daraufhin, was denn während den verschiedenen Projekten wirklich getan wurde. Gemeinsame Merkmale der drei Beispiele sind, dass sie alle auf den

Prozess fokussiert waren und von einer Gruppe von Menschen oder gar einer Gemeinschaft realisiert wurden. Unterschiedlich gingen sie mit dem Gedanken eines weiterbestehenden Produkts um. Während *Pasta mit Sause* nie die Absicht hatte, über den Anlass hinauszuwirken, war es eine Absicht des *Hunzikerfestivals*, dass Spuren im Quartier in Form von Installationen bleiben würden; und Milo Rau hatte von Anfang an geplant, einen Film zu drehen. Unterschiedlich sind auch die Form und das Genre der drei Projekte: Das erste war eine Kunstintervention innerhalb einer politischen Diskussion, das zweite war ein Quartierfest, das dritte eine Kombination aus Intervention und Dokumentarfilm.

3.1.a. Über Hotel Regina

Hotel Regina³ ist ein fünfköpfiges Kunst- und Gestaltungskollektiv, das 2016, während dem gemeinsamen Studium am HyperWerk, Institut für postindustrielle Gestaltung und Prozessdesign in Basel, zusammengefunden hat. Hotel Regina sind Balz Scheidegger, Christian Holliger, Dominik Dober, Moritz Praxmarer und Quirin Streuli – ich.

Unsere Projekte reichen von Installationen zu Performances und zu Interventionen im öffentlichen Raum. Am Anfang unserer gemeinsamen Arbeit haben wir uns zwecks Bewilligung eines Anlasses in der Öffentlichkeit beim zuständigen Amt scheinheilig als «eine Gruppe Bastler, die sich gegenseitig helfen» bezeichnet. So falsch war diese damals als Witz gemeinte Beschreibung nicht. Einerseits werden die Ästhetik und auch die Prozesse unserer Projekte von sichtbarem Handwerk definiert. Dabei geht es jedoch nicht um gut ausgeführte Handwerkskunst, sondern um deren Vollzug. Das Handwerk selbst wird zur Kunst, aber nicht im Sinn eines Kunsthandwerks, einer *Techne*. Wir stellen uns quasi ans Ende einer Handwerkstradition, an dem die Handwerkskunst nur noch um ihrer selbst willen getan wird und nicht mehr als Mittel, das dem Erreichen eines Zwecks dient, sei der ein Produkt wie ein Stuhl, oder als Story zum Verkauf eines Produkts (wie zum Beispiel die Behauptung der *Mâitres de Chocolatier* von Lindt, die ihre Schokoladenproduktion, entgegen dem, was die Werbung suggeriert, vermutlich fast gänzlich industrialisiert haben). Zwar besitzen einige von uns konkrete handwerkliche Vorbildungen – wir sind u.a. Bühnenbauer, Konstrukteure, Bootsbauer, Videokünstler, Musiker –, innerhalb der Projekte betreten wir jedoch meistens für uns handwerkliches Neuland oder suchen nach Möglichkeiten, die Handwerkskunst zu hacken. Deshalb ist «Gebastel» eine zutreffende und überhaupt nicht abwertend gemeinte Bezeichnung für unsere Projekte.

Andererseits sind wir als Kollektiv auf unsere gegenseitige Unterstützung angewiesen. Ein Kollektiv, vermutlich insbesondere im Kunstbereich – ich muss das mangels anderer Erfahrung mutmassen – ist mehr als eine Arbeitsgemeinschaft. Es ist eine Beziehung. Die

³ Siehe auch www.hotelregina.org

Persönlichkeiten haben massgeblichen Einfluss auf die Wirkung der Projekte wie auch auf die Entstehungsprozesse und auf unsere Themenauswahl überhaupt. Es verwundert mich deshalb nicht, dass sich unsere Projekte häufig um Fragen der Identität und Selbstreflexion drehen. Neben dem künstlerischen Wirken beanspruchen Organisation und Fragen des Zusammenarbeitens viel von unserer Kollektivarbeit.

Ob es uns gefällt oder nicht – unser gemeinsames Denken und dementsprechend Wirken ist geprägt von Friedrich von Borries' «Weltentwerfen» und schlägt sich auch in meinen Überlegungen zu dieser Thesis nieder. Wir glauben, dass Gestaltung immer politisch ist.

«Design, verstanden als die Gestaltung unserer Lebenswelt, ist heute ein sinnstiftendes Element. Und genau in dem Moment, in dem das vermeintlich unpolitische Design in den Kontext grundsätzlicher gesellschaftspolitischer Fragen gestellt wird, in dem die Gestaltung der Lebenswelt also nicht individuell-hedonistisch, sondern kollektiv-verantwortungsvoll verstanden wird, findet eine «Rückeroberung» des Politischen statt.» (von Borries 2016, S.30)

Unter anderem wegen unserer gemeinsamen Ausbildung nennen wir das, was wir tun, freie Gestaltung⁴; die Nähe zur Kunst ist dabei nicht zu bestreiten. Die Grenzen sind dabei fließend, mal gestalten wir Situationen (und manchmal auch Dinge) für andere, mal versuchen wir uns selber zu verstehen und begeben uns damit eher auf eine künstlerische Reise.

Mit unserem Erfinden, Bauen und Basteln kommen wir allzu schnell zum Grundsatz, dass Erkenntnis nur durch Erleben und Selbermachen eintrete. Mit einem Zitat von Niklas Luhmann wird deutlich, dass Erleben jedoch nicht das gleiche ist wie Herstellen, und dass es keinen Gott im Sinn eines Kreators braucht, um zu verstehen.

«Erleben und Handeln sind in jedem Falle menschliches Verhalten. [...] Darüber hinaus kann man das Gemeinsame beider Prozesse durch das Merkmal der Intentionalität charakterisieren, das sinnhafte Gerichtetheit und Zugänglichkeit für reflexive Akte impliziert. [...]

Die Differenz von Erleben und Handeln wird demnach durch unterschiedliche Richtungen der Zurechnung konstituiert. Intentionales Verhalten wird als Erleben registriert, wenn und soweit seine Selektivität nicht dem sich verhaltenden System, sondern dessen Welt zugerechnet

⁴ Dank an Noemi Scheurer für die Inspiration zu dieser Bezeichnung.

wird. Es wird als Handeln angesehen, wenn und soweit man die Selektivität des Aktes dem sich verhaltenden System selbst zurechnet.» (Luhmann 2018, S.79)

Es ist eine zulässige Praxis, wenn Hotel Regina in die Berge geht, an einen Stausee, in ein Skigebiet, auf einen Fluss, um das System oder die Welt dieser Orte zu erleben, darin zu handeln, sich handelnd zu erleben und schlussendlich zu erfahren und vielleicht zu verstehen. Das heisst aber nicht, dass unser Handeln zu Erleben führt, eher ist das Gegenteil der Fall, nämlich dass was wir erleben, ein Handeln unsererseits provoziert. Ich muss präzisieren: Natürlich erleben wir die Berge als unwirtlich, weil wir dahingehen, aber wir gehen nicht dahin, weil wir die Unwirtlichkeit erleben wollen, sondern weil ein anderes Erlebnis es für uns sinnvoll erscheinen lässt, in die Berge zu gehen.

Diese gegenseitige Verwicklung von Erleben und Handeln führt zu Geschichten, die wir erzählen können. Wir erfinden jedoch keine Geschichten, sondern die Geschichten manifestieren sich selbst, indem unser Verhalten und Handeln sichtbar werden – zuerst für uns und in unserer Erzählung, dann für andere.

3.1.b. Pasta mit Sause

Im September 2021 hat das Kunstkollektiv Hotel Regina ihren ersten rein kommerziellen Auftrag wahrgenommen. Auf dem Klybeckplatz in Basel haben zwei Mitglieder des Kollektivs im Auftrag und zusammen mit der Design GmbH Knopp+Kniel einen langen Holztisch gezimmert, einen Stuhlbauphotoshop durchgeführt, eine mobile Küche geklempnert und zum Schluss einen Abend lang mit Menschen aus dem Um- und Dunstkreis des Platzes Pasta gekocht und gegessen. *Pasta mit Sause* hiess dieser Anlass und hatte den Untertitel «Quartierfest».

Der Event war ein peripheres Symptom einer langandauernden, aufgeheizten und kontroversen politischen Diskussion um Wohnraum, in die viele Positionen mit ganz unterschiedlichen, teilweise konträren Interessen verstrickt sind. Im Konkreten dreht sich die Diskussion um die Entwicklung eines grossen, ehemaligen Chemieareals auf der nördlichen Rheinseite Basels. Die Rhystadt AG, die Hauptansprechpartnerin für das Projekt ist, beschreibt das Projekt *klybeckplus* folgendermassen:

«Industrieareal und Lebensraum

Fokus der Rhystadt ist das 160'000 m² grosse Entwicklungsareal im Klybeck-Quartier, das in den kommenden zwei Jahrzehnten schrittweise zu einem vielseitigen, lebendigen und durchmischten Wohn-, Arbeits- und Lebensraum umgestaltet wird. Rhystadt hat das bis dato für die Öffentlichkeit unzugängliche Industrieareal von der Novartis Pharma AG 2019 erworben. Sie wird das Gelände im Rahmen des Gesamtprojekts *klybeckplus* nach allen Seiten hin öffnen und in ein attraktives neues Stadtquartier umwandeln.» (rhystadt.ch)

Hinter dem Grossprojekt stehen Firmen und Tochterfirmen wie Rhystadt AG, Central Real Estate AG und Swiss Life – Immobilien- und Investitionskooperationen, hauptsächlich bestehend aus Pensionskassen. (vgl. srf.ch)

Die Diskussion dreht sich um die Fragen der Gentrifizierung: Wie steht es um günstigen Wohnraum? Für wen wird das Areal gebaut? Wer bestimmt? Dem Verein Zukunft.Klybeck geht es vor allem um Partizipation, deshalb setzt er sich dafür ein, dass die Bevölkerung und insbesondere die bisherigen Bewohner*innen des Klybeck-Quartiers nicht nur angehört werden, sondern auch mitgestalten können. Inzwischen geht es aber um Handfesteres als um ein Mitspracherecht, nämlich um Mietpreise. «Die Zauberformel «Ein Drittel fürs kleine, ein Drittel fürs mittlere und ein Drittel fürs grosse Portemonnaie»» (Balmer und Brüllmann 2021) ist zur Farce geworden, denn konkrete Mietpreise sind nicht bekannt. Deshalb hat das Projekt *klybeckplus* den sowieso schon schwachen Rückhalt in (kritischen) Bevölkerungskreisen verloren.

Bereits im Sommer 2019 ist deshalb die Central Real Estate AG auf Hotel Regina zugekommen, um das Projekt *brunnen gehn* gegen finanzielle Unterstützung als Werbepattform gewinnen zu können. Das Kollektiv der Brunnenheizer*innen hat damals die Unterstützung zu den genannten Konditionen nicht angenommen. 2021 hat das Kollektiv Hotel Regina den Auftrag angenommen, für Knopp+Kniel auf dem Klybeckplatz einen langen Holztisch zu zimmern. Nach und nach erweiterte sich der Auftrag um einen öffentlichen Stuhlbauworkshop und schlussendlich um den performativen Event *Pasta mit Sause*.

Das Designduo Knopp+Kniel hat seinerseits von den Planungspartnern von *klybeckplus* den Auftrag, den bisherigen Unort an der Ecke Gärnter- und Mauerstrasse in einen Platz umzuwandeln, respektive den Ort für die Bevölkerung als Platz wahrnehmbar zu machen,

zumal er in Zukunft im Mittelpunkt des neuen Stadtquartiers liegen wird. Mit der Präsenz eines Platzwarts, einer Betriebszentrale, kleiner Werkzeugausrüstung, Teeküche und vor allem der finanziellen Unterstützung von Projekten, die auf dem Klybeckplatz stattfinden können, soll innert kurzer Zeit Quartierarbeit geleistet werden. (vgl. klybeckplus.ch) Aus der unattraktiven Autokreuzung soll ein Platz entstehen, der für potenzielle zukünftige Bewohner*innen des *klybeckplus* eine emotionale Bedeutung hat.

Am dritten September, einem Freitag, reise ich nach Basel. Den Sommer über habe ich mich kaum bei meinen Kollektivkumpanen gemeldet. Vom Zug aus schreibe ich eine Nachricht in die Gruppe, dass ich nach Basel komme, ob jemand da wäre.

Balz ruft mich kurz darauf zurück, ich solle auf den Klybeckplatz kommen. Kurz muss ich überlegen, wo der Klybeckplatz liegt und verwechsle ihn zuerst prompt mit dem Claraplatz, obwohl ich während meiner Zeit in Basel ganz in der Nähe, an der Grenze vom Klybeck zu Kleinhüningen, gewohnt hatte.

Vom Bahnhof SBB in Basel nehme ich das 8er-Tram und fahre quer durch die Stadt bis zur Haltestelle Ciba. Dort ist der Klybeckplatz. Von der Dreirosenbrücke kommt die breite Klybeckstrasse und verwandelt sich in die Gärtnerstrasse, die als eine Transitachse nach Weil am Rhein und zu den günstigen Einkaufsmöglichkeiten ennet der Grenze führt, respektive biegt die Klybeckstrasse als kleine Quartierstrasse links ab. Von rechts mündet die Maurerstrasse, eine Zufahrt zur Autobahn, in die Kreuzung. Links hat es ein grosses Tor und daneben ein Einlasskontrollhäuschen für Zubringer aufs Chemieareal. Die Tramhaltestelle Ciba ist inmitten der beiden Fahrspuren. Vis à vis liegt der Klybeckplatz: Ein Vorplatz oder Einfahrplatz auf ein ebenfalls mit einem breiten Tor abgesperrtes Areal der Chemiefirmen, das jedoch seit Längerem als Depot langsam vergammelt. Schon lange nicht mehr befahrene Zugschienen führen über den Platz. Es gibt einen Kastanienbaum, dahinter ein Einlasskontrollhäuschen, das aber gerade ausgehöhlt oder abgerissen wird. Auf der nördlichen Seite des Platzes steht hinter Rasen, Ligustergestrüpp und ein paar Kiefern eine dunkelbraun verglaste Mensa, in der ich während der fünf Jahre, die ich in der Gegend gewohnt hatte, nie jemenschen essen gesehen hatte. Auf dem Platz vor der Treppe zur Mensa steht neuerdings ein blauer Container, in dem sich ein Büro und eine Teeküche befinden. Ein gelbes Holzgerüst ist wie ein Käfig rundum errichtet, oben draufgeschraubt eine grosse hellblaue Schrift:

KLYBECK PLATZ. Das ist das Platzwarthäuschen, wo Anna, der Platzwart (sic) arbeitet. Gelbe Streifen sind strahlenförmig vom Platzwarthäuschen ausgehend auf den Boden gemalt.

Unter der Kastanie steht ein etwa zehn Meter langer Tisch, gezimmert aus massiven Doppellatten und Gerüstläden. Er beginnt auf dem Asphalt des Platzes und erstreckt sich über die Bordsteine auf den Rasen rings um die Kastanie. Auf der einen Seite des Tisches sind Bänke fix montiert, auf der anderen stehen Stühle, die ebenso roh gezimmert sind wie der Tisch. Sie sind im Stuhlbauworkshop gebaut worden. Ein dünnes Stahlseil sichert sie vor dem Wegtransportiertwerden.

An einem rollbaren Küchentresen aus Seekiefersperrholz – dem Material, das im hippen Messebau gern verwendet wird, weil es günstig ist und eine intensive Maserung hat – hängen Dominik und Balz. Beide sind Mitglieder Hotel Reginas. Stolz zeigen sie mir die Klempnerarbeit, die sie in der rollbaren Küche zum Anschluss des Spültrogs gebastelt haben, dann wollen sie wissen, was mich nach Basel führt. Ich bin nicht informiert gewesen, dass heute hier etwas stattfinden würde, und so ist es der Zufall, der mich genau an diesem Tag nach Basel getrieben hat.

Kurz vor zwölf Uhr muss Balz los, um seinen Sohn aus der Kita zu holen und Zmittag zu kochen. Dominik und ich bleiben auf dem Klybeckplatz und bestellen bei Tenzing, der seinen Momo-Stand gleich neben dem langen Tisch aufgebaut hat, zwei grosse Teller Momos. Ich nehme ahnungslos von der scharfen Sauce. In Kombination mit einem Dominik und mir unbekanntem Gewürz am Rotkraut der Beilage führt das dazu, dass unsere Zungen taub werden. Trotzdem erfahre ich das eine und andere über das Projekt auf dem Klybeckplatz und wie Balz und Dominik mit den Bedingungen des Projektes hadern.

Am Nachmittag wirbelt Dominik auf dem Platz herum, um die Fete *Pasta mit Sauce* vorzubereiten, die am Abend stattfinden soll. Ich lungere ein paar Stunden rum und beobachte die Menschen. Über Mittag kommen erstaunlich viele Leute mit Essen, das sie beim indischen Take-away, im nahen Coop oder gleich bei Tenzing geholt haben, und setzen sich an den langen Tisch. Viele kenne ich, denn Hotel Regina, der Platzwart Anna, und Knopp+Kniel kommen alle aus der gleichen Szene von Gestalter*innen, wenn wir unter Gestaltung auch Unterschiedliches verstehen. Mit diesen und jenen halte ich einen Schwatz, dann gehe ich

für ein paar Besorgungen in die Stadt, um am Abend für *Pasta mit Sauce* wieder vor Ort sein zu können.

Als ich um halb sieben eintrudle, sind bereits einige Gäst*innen – oder soll ich sagen: Publikum, Helfer*innen – da. Anna verteilt Bier, Balz und Dominik sitzen unter dem gelben Holzgerüst wie auf einer amerikanischen Landhausterrasse und erkennen, dass der Moment, mit Kochen zu beginnen, wohl gekommen ist. Balz ruft in die Runde, dass es zwei Teams brauche: Team Teig würde sich unter Dominiks Anleitung um den Pastateig kümmern, Team Sauce um die Tomatensauce. Dazu sollen erst Zwiebeln geschält und gehackt werden. Das ist eine Aufgabe, die leicht delegiert werden kann. Drei Bekannte, die wir aus dem Studium halbwegs kennen, melden sich. Dominik ist weniger erfolgreich im Akquirieren von helfenden Händen, was er mit einem Achselzucken abtut: Alle müssen ihren Pastateig selber zubereiten, wer nichts tut, bleibt hungrig. Er stellt Hartweizengries, Salz, Schüsseln und blaue Einweghandschuhe – es sind die Zeiten von Corona – bereit und montiert die Pastamaschine auf dem Tisch. Wasser gibt es in der mobilen Küche. Anna dreht den Wasserhahn an der Seite des blauen Platzwarthäuschens auf, und schon spritzt es über den Platz. Der Schlauch, der vom Haupthahn zur mobilen Küche führt, hat einen Haarriss. Die Kinder freut's, Balz und Dominik weniger, eine bessere Lösung als Duct-Tape um die kaputte Stelle zu wickeln haben sie nicht. So spritzt zwar kein Wasser mehr, dafür rinnt es konstant unter dem Klebeband hervor und bildet im Nu eine Pfütze rund um die Küche.

Mehr Gäst*innen kommen, und Dominik springt hin und her zwischen leckendem Schlauch und Tisch, wo er den Gäst*innen erklärt, wie sie den Teig zuzubereiten haben. Derweil wirft Balz den Gasherd an, gibt die Zwiebeln, die das Team Sauce gehackt hat, in einen Topf und dünstet an. Knopps Eltern, die bisher abseits gesessen, ihre Enkel überwacht und darauf gewartet haben, dass es endlich Essen gibt, verstehen, dass sie aktiv werden müssen, wenn sie heute zu einem Znacht kommen wollen. Also reihen sie sich in die Gruppe ein, der Dominik die Teigzubereitung erklärt. Und ich? Was ist meine Aufgabe? Ich bin Teil des Kollektivs, das diesen Abend organisiert, und als solcher stehe ich mit ein für die Projekte, die das Kollektiv tut. Andererseits habe ich bis zum heutigen Tag nicht gewusst, dass überhaupt ein Projekt stattfindet, und fühle mich deshalb auch nicht dafür verantwortlich. Ich hänge wie an einer Bar an der Küche, trinke Bier, rühre ab und zu in der Sauce und plaudere mit

Balz und den Menschen, die vorbeikommen und genauer wissen wollen, worum es hier geht, bevor sie selber die Hände voll Teig haben.

Die meisten kommen aus dem Bekanntenkreis von Hotel Regina und Knopp+Kniel. Das wären also ehemalige Studiumskolleg*innen, alte Dozent*innen, junge Künstler*innen, Lebenspartner*innen und Grosseltern, die auf die Kinder aufpassen. Nur wenige wohnen tatsächlich im näheren Umfeld des Klybeckplatzes. Ein Securitas kommt auch, allerdings um daran zu erinnern, dass die Küche in der Feuerwehrezufahrt zum hauptsächlich leerstehenden Chemieareal hinter dem Klybeckplatz liege und deshalb verschoben werden müsse. Dadurch ist sie zwar weiter weg vom Tisch, dafür löst sich das Problem mit dem löchrigen Schlauch von selbst, da nun der stabilere aber eben kürzere ausreicht.

Als die Dämmerung kommt, hängt Anna eine Leuchterkette an das gelbe Gerüst und verteilt Teelichter auf dem langen Tisch. Ich sitze an einem Tischende und höre mir von einem alten Dozenten den neusten Klatsch aus dem Institut an, werde dann aber schnell von zwei Frauen in ein Gespräch über Sinn und Unsinn dieses Events verwickelt. Sie gehören zu den wenigen, die nicht gekommen sind, weil sie jemenschen kennen, sondern aus Neugier; aus Neugier und Argwohn gegenüber dem Tun in ihrem Quartier. Wer tut hier was? Für wen? Und wer ist tatsächlich gekommen? Schnell ist klar, dass das Konzept *Pasta mit Sause* zwar funktioniert, aber am Ende eine Farce ist. Es funktioniert, weil durch die erzwungene Partizipation (wer Hunger hat, muss Teig kneten) die Hemmungen zum Austausch mit fremden Menschen fallen. Eine Farce, weil die Menschen, die es wirklich beträfe, nämlich die Bewohner*innen des Klybeck, nicht gekommen sind. Für sie – viele Menschen, die nicht in der Schweiz aufgewachsen sind; alte Leute, Menschen, die sich keine Ausbildung an einer Kunst- und Designschule oder einen Universitätsabschluss leisten können – war schon die Hürde zu gross, zu kommen und sich auf eine zwar willkommen heissende, aber trotzdem fremde Situation einzulassen. Warum sollten sie auch? Was hier passiert, ist politisch motiviertes <Social-Fair-Washing>; eine Politik, in der sie nichts zu sagen haben, die aber so tut, als hätten sie eine Mitsprache.

Im Gespräch kann ich die Aktion kaum verteidigen, was ich im ersten Impuls als Kollektivmitglied gerne täte. Stattdessen muss ich Annahmen treffen und auf Balz und Dominik verweisen. Doch sind sie jene, die Rede und Antwort stehen müssen?



Fotos: Knopp+Kniel

Hotel Regina ist ein Gestaltungskollektiv, das sich unter anderem auf die Ermöglichung sozialen Austauschs spezialisiert hat. Wir schaffen Räume, in denen sich vorher fremde Menschen aus teilweise unterschiedlichen sozialen Kreisen auf Augenhöhe begegnen können. Nur in seltenen Fällen sind unsere Aktionen mit einer eigenen Aussage verbunden, oder mit einer anderen Aussage als der, dass erst im Austausch die unterschiedlichen Blickwinkel und Interessen sichtbar werden und dass das, was ‹normal› für die einen ist, ‹ungewöhnlich› oder ‹unerreichbar› für die anderen ist. Bei *Pasta mit Sause* steht jedoch eine Interessengruppe dahinter, die sehr wohl eine eigene Agenda hat. Nur hat sie viele Namen: Rhystadt, Swiss Life, Central Real Estate, KLYBEQ, Credit Suisse, Nova Property Fund Management, Mettler2Invest. In ihrer Klarheit haben sie unklare Ziele und sind an diesem Abend wie auch an vielen anderen Events unsichtbar.

Sichtbar hingegen sind Hotel Regina und Knopp+Kniel, obwohl letztere vor allem in ihrer Rolle als stolze Patrons und Ideengeber anwesend sind. Tätig sind Balz und Dominik und Anna. Dadurch, dass sie sich als Gastgeber und Gastgeberin auf die Bühne stellen, werden sie zur Anlaufstelle und Verkörperung einer Idee und eines Zwecks, für den sie mit einer anderen Absicht – nämlich dem Wunsch nach Partizipationsermöglichung – die Mittel zur Verfügung stellen. Ihre Mittel mögen in einem anderen Kontext wirkliche Partizipation ermöglichen, im Fall von *Pasta mit Sause* erreichen sie jedoch – und das ist vermutlich die Absicht der Auftraggeber*innen – das gegenteilige Ziel: Eine (vorherige) Gesellschaftsgruppe wird von einer andere übergangen, überdeckt, und ihr Platz wird eingenommen, ohne dass sich diese andere Gruppe dessen wirklich bewusst ist. Für diesen konkreten Fall bin ich somit verleitet, das bekannte Sprichwort umzudrehen und zu negieren: Die Mittel heiligen nicht den Zweck.

Ich habe zuvor Hotel Regina als Gestaltungskollektiv bezeichnet, das Räume öffnet. Als Gestalter*innen sind wir das, was Hannah Arendt als *Herstellende* bezeichnen würde.

«Die Werk Tätigkeit vom Homo faber, der die Welt herstellt, vollzieht sich als Verdinglichung. Selbst den zerbrechlichsten Dingen verleiht er eine gewisse Konsistenz, die er dem Material entnimmt, aus dem er sie verfertigt.» (Arendt 1967, S.186)

Gestalter*innen widmen ihre Tätigkeit den Dingen, den Produkten, und dieses Produkt kann so fragil und so schwer zu fassen sein, wie ein ›Raum‹ oder ›Rahmen‹ auf einem öffentlichen Platz, in dem für eine gewisse Zeit die konventionellen Regeln aufgehoben sind. In der Art, wie Hotel Regina soziale Räume gestaltet, offenbaren sich aber Qualitäten, die nach Arendt eher in die Bereiche des *Arbeitens* oder *Handelns* fallen. An dem Beispiel *Pasta mit Sauce* sind die Arbeit und der Konsum, die sich beide bedingen (vgl. Arendt 1967, S.120 und S.134), offensichtlich. Balz und Dominik sind an jenem Abend ganz wesentlich für das (Über-)leben und körperliche Wohlbefinden der Gäst*innen zuständig. Essen wird zubereitet und sofort wieder verzehrt. Es ist sogar so, dass die Gäst*innen die Portion, die sie selber essen werden, auch selber zubereiten.

Es findet aber auch ein *Handeln* statt, das über die Organisation der Arbeitsverteilung und -erläuterung – ein für Arendt zwingendes Mindestmass an Handeln, das jedoch Teil der *Arbeit* ist (vgl. Arendt 1967, S.164) – hinausgeht. Es ist einerseits das alte Spiel von Gast und Gastgeber*in, nur dass im vorliegenden Beispiel nicht ganz klar ist, wer wer ist. Hotel Regina lädt zwar ein, weist aber zugleich die Verantwortung für das Gelingen des Abends von sich, indem es den Gäst*innen das Werkzeug für ein gelungenes Essen selber in die Hand gibt. Und zusätzlich haben Hotel Regina auch im Auftrag von anderen eingeladen.

Auf einer anderen Ebene muss verhandelt werden, was der Anlass denn überhaupt ist, und dabei gehen die Ansichten auseinander. Ist es ein Quartierfest, eine Mitmachperformance, oder doch eher ein Anbiederungsversuch der abwesenden Investor*innen? Der Anlass ist alles zugleich, und trotzdem hat jede Sichtweise Auswirkungen auf die Rezeption des Abends und den Wirkungsspielraum aller Anwesenden.

Im Fall des Quartierfests läge die Gestaltung in der Hand von allen. Zwar gäbe es ein Initiativkomitee, das sich um die nötigen Ressourcen kümmert, der Verlauf und die Deutung des Festes läge jedoch in der Macht der Quartiergemeinschaft.

Wird es als Mitmachperformance interpretiert, so gäbe es zwei Gruppen: Die Performer*innen – das wären Hotel Regina und der Platzwart Anna – und das Publikum, das zur Partizipation ermuntert würde und auf diese Weise einem oder mehreren dramaturgischen Bögen folgte, die sich die Performer*innen im Vorfeld zurechtgelegt hätten. Das konsequente Verfolgen des Erzählbogens und das Erreichen eines vordefinierten Endes und einer beabsichtigten Erkenntnis wäre dabei zweitrangig; wesentlich wäre, dass es zu Beginn einen

Wissens- und Absichtenunterschied zwischen Performer*innen und Publikum gäbe. Die einen wollten erzählen, die anderen erfahren.

Die dritte Sichtweise des Anbiederungsversuchs, der Ähnlichkeiten mit einer ‹Sale-Woche› oder zum ‹Black Friday› hat, würde bedeuten, dass niemand handelt, dass stattdessen die handelnde(n) Person(en) abwesend wären. Es fände das statt, was Hannah Arendt als *Regieren* bezeichnen würde:

«So wird ἀρχεῖν politisch ausschliesslich zum Herrschen und agere wird weit öfter in der Bedeutung von ‹führen› als von ‹in Bewegung setzen› benutzt. [...]

In dieser Aufteilung in Funktionen verwischt sich die ursprünglich dem Handeln selbst eigene Artikulation, die zwischen den Stadien des Beginnens und Vollbringens unterscheidet, und an die Stelle der dieser Artikulation adäquaten Bezüge zwischen dem Einen, der allein anfängt, und den Vielen, die gemeinsam vollbringen, tritt das Verhältnis zwischen Befehl und Vollstreckung, in dem der Befehlende und die vollstreckend Gehorchenden sich in keinem Moment des Handelns mehr miteinander verbünden.» (Arendt 1967, S.264)

Schlussendlich ist es zweitrangig, welchen Begriff ich zur Beschreibung der Tätigkeit verwende, sei es *Arbeit*, *Herstellen* oder *Handeln*. Um zu bestimmen, was mit dem Event versucht wurde, und auch um zu erkennen, weshalb er vielleicht gescheitert ist, hilft die Analyse anhand der drei Tätigkeitsbegriffe. *Handeln* offenbart das *Wer* (vgl. ebd., S.246); *Herstellen* beschäftigt sich mit dem *Was*, der Dinglichkeit (vgl. ebd., S.186); *Arbeit* ist jenseits von Fragen, sondern erfüllt Voraussetzungen.

Balz und Dominik haben mit der Organisation und Gewährleistung des Essens die Voraussetzungen erfüllt, dass sich Menschen zu der Abendzeit überhaupt treffen wollten und konnten. Zugleich haben sie durch die ungewöhnliche Kontextualisierung (fahrbare Küche; Essen auf der Kreuzung; gemeinsames, aber angeleitetes Kochen) die Alltäglichkeit des Essens und der damit verbundenen Tätigkeiten auf eine besondere Stufe gehoben. Für uns von Hotel Regina ist es eine erprobte Taktik, die Selbstverständlichkeit einer Tätigkeit, eines Ablaufs, eines Systems zu brechen und so eine Reflexion anzustossen, indem wir den Kontext ändern. Hacking nennt sich diese Taktik, die der Designjargon der Programmiersprache entlehnt: Ein funktionierendes System wird an einem Punkt verändert, sodass es fortan

entweder anders funktioniert, eine zusätzliche, oft geheime Funktion bekommt oder gar nicht mehr läuft.

Auf der Ebene des *Herstellens* wird es seltsam: Hotel Regina ist ein Kunstkollektiv oder zumindest ein kunstnahes Gestaltungskollektiv und hat auch diesen Ruf. Wenn Hotel Regina einlädt, dann erwarten die Gäst*innen eine Art von Performance – und haben sich in diesem Beispiel selber in ihr wiedergefunden. *Pasta mit Sause* war die Performance des Quartierfestes, und alle Anwesenden waren Performer*innen. Aber anstatt ein wirkliches Fest zu erschaffen, wurde es bei genauerem Hinschauen dekonstruiert. Die meisten Bestandteile des Quartierfestes waren als Fraktale vorhanden, bloss wollten sie sich nicht so recht zu einem Gesamtbild zusammenfügen: Es waren Leute da, aber nicht die vom Quartier; die Leute konnten mitwirken, aber nur unter Anleitung; das Bier war gratis, aber wer hat es gespendet? Es gab sogar eine farbige Lichterkette! Wegen diesem unwirklichen Da-Sein musste ich sogar befürchten, dass ich nach dem gegessenen Teller Pasta hungrig bleiben würde. – Natürlich nicht, denn die Pasta war wirklich, und das verwirrte noch mehr, denn plötzlich war die Performance performativ, was nach Judith Butler nicht geht (vgl. 2.2. The Missing Link: Performativität).

In dieser dadurch entstehenden Ambivalenz zwischen Neuerung und Das-macht-man-schon-immer-so hat Hotel Regina zwar mit den Konventionen des Quartierfestes gebrochen, aber auch keine neuen installiert. Einen solchen Vorgang bezeichnet Werner Hamacher provisorisch als affirmativ. (vgl. Hamacher 1994, S.346) Was Hamacher *reine Gewalt* nennt, wie sie sich im Affirmativen zeigt, würde Arendt als *Herstellen um des Herstellens Willen* beschreiben, also als Kunst, da Kunstwerke als «die weltlichsten aller Dinge [...] nicht dem Gebrauch lebendiger Wesen ausgesetzt sind» (Arendt 1967, S.226f) und somit nach der Herstellung keinem Zweck dienen. Balz, Dominik und alle Gäst*innen waren somit während der *«Afformance» Pasta mit Sause* zwar tätig, ohne jedoch etwas zu tun. Das heisst, es entstand kein Produkt, wie es der Kunst als Paradebeispiel für das *Herstellen* entsprechen würde.

Im allgemeinsten Sinn wurde gehandelt; Menschen waren miteinander im Austausch. Die Frage nach dem *Wer* wurde gestellt. Und was wir herausfanden – oder eben schon ahnten – war ernüchternd: Wir sind die Falschen. Nicht im Sinn von unehrlich, sondern die Falschen, die handeln, weil wir nicht aus der Konsequenz, sondern im Auftrag handeln, oder

zumindest haben die Richtigen, also jene, die es betrifft, die Quartierbewohner*innen, gefehlt. Fast alle Anwesenden geht der Klybeck-Platz nichts an und deshalb konnte kein wirkliches Quartierfest entstehen, bloss ein symbolisches, um bei Judith Butler anzuknüpfen.

Das erinnert mich an eine Frage und ein Problem, das innerhalb unseres Kollektivs immer wieder auftaucht: Wer gehört dazu und wer nicht? Weil wir als Kollektiv tätig sein wollen, ist es immanent wichtig, dass wir eine gemeinsame Identität besitzen. Das widerspiegeln unsere Projekte in zweifacher Hinsicht. Quasi von Beginn unserer Zusammenarbeit an haben wir unsere Projekte mit fiktiven Berufen und Traditionen angereichert. Wir haben Identitäten erfunden. Was wir auf dieser (banalen,) peripher inhaltlichen Ebene instinktiv gemacht haben, wiederholt sich in der Form fast aller Projekte. Stets ist das Afformative präsent und lenkt so den Fokus weg vom kaum fassbaren, da eben nicht performativen Produkt hin zur zwischenmenschlichen Interaktion. Die Kunst entsteht so immer aus der Gemeinsamkeit einerseits von uns Kollektivmitgliedern, andererseits zusammen mit den Gäst*innen.⁵

Arendt weist Kollektivität in die Bedingtheit von Arbeit und Konsum. Sie meint gar, dass es «kaum etwas der eigentlichen Werkstätigkeit Fremderes als die Zusammenarbeit des Teams» (Arendt 1967, S.216) gäbe. Dem möchte ich heftig widersprechen, da ich der Meinung bin, dass die Etablierung eines gemeinsamen Handelns durch Kollektivität und die daraus folgende Identitätsbildung ganz wesentlich für Kunstwerke ist. Das zeigt sich schon in der Pop-Kultur, wo Künstler*innen selber und nicht nur ihre Kunstwerke Kult werden, und es zeigt sich noch deutlicher wenn ich an prozessorientierte und auf Partizipation ausgelegt Kunst denke.

Auf jeden Fall hat Hotel Regina aus diesen Gründen die Fertigkeit zum Erschaffen von Identität entwickelt. Deshalb erstaunt es nicht, dass gerade Hotel Regina zweimal zur Zusammenarbeit im Rahmen und für das *klybeckplus* angefragt wurde, denn um was es im Diskurs der Gentrifizierung auch geht, ist Identität. Es ist für uns jedoch wichtig zu erkennen, dass wir sehr wohl Identität erfinden können, aber nicht geübt sind darin, Identität(en) zuzulassen. Deshalb laufen unsere Projekte immer wieder Gefahr, Bestehendes in den Hintergrund zu drängen – was ganz im Sinn der Investor*innen im *klybeckplus* ist, jedoch unserem eigentlichen politischen Anspruch entgegenwirkt.

⁵ Deshalb verwenden wir selten den Begriff «Publikum», da unsere Projekte eher im System Gast*in-Gastgeber*in funktionieren, also in der Dualität zweier performenden Rollen anstatt einer performenden und einer rezipierenden.

3.2.a. Über mehr als wohnen

Mehr als wohnen ist in eigenen Worten «Die Genossenschaft der Genossenschaften» (mehralswohnen.ch). Gegründet 2007 anlässlich des hundertjährigen Jubiläums der städtischen Wohnbaupolitik Zürichs. Die Vision:

«mehr als wohnen sollte Innovations- und Lernplattform für den gemeinnützigen Wohnungsbau werden.» (mehralswohnen.ch)

In Zürich Oerlikon entstand aus einem von *mehr als wohnen* ausgeschriebenen Architekturwettbewerb auf dem Hunziker-Areal ein neues Quartier mit dreizehn Wohnblöcken, die alle ein unterschiedliches Wohnkonzept erproben.

«Parameter des Architekturwettbewerbes waren neue Wohnformen, die Normen der 2000-Watt-Gesellschaft, Generationenwohnen, günstiger Wohnraum sowie Optimierungen im Planungs- und Bauprozess.» (ebd.)

Das Quartier liegt am Stadtrand Zürichs an der Grenze zu Schwamendingen und Opfikon. Zwischen Bahnlinie und Industrie wirkt das neue Wohnquartier wie eine Insel. Auch im Kontext zum restlichen Oerlikon ist es eine Insel: Hier lebt eine urbane, politisch linke Mittelschicht. Im Vergleich zu anderen, gleichzeitig entstandenen Wohnquartieren Zürichs sprudelt das Hunziker-Areal von Leben. Das hat zum Teil sicher mit der experimentellen Architektur zu tun, die, und das ist der andere wesentliche Grund, entsprechend auf Austausch ausgerichtete Bewohner*innen anlockt, die mit viel Eigeninitiative zur Lebendigkeit beitragen.

3.2.b. Das Hunzikerfestival

Mit *Pasta mit Sause* haben ich eine partizipative Kunstperformance mit Quartierfestcharakter beschrieben. Nun möchte ich auf ein tatsächliches Quartierfest eingehen, das für sich keinen Anspruch als Kunstwerk geltend machen will, aber sehr wohl künstlerische Methoden angewandt hat. Es steht im Gegensatz zu *Pasta mit Sause* stellvertretend für die Praxis, Identität durch Handeln als Konvention zu bestärken, anstatt eine neue Identität zu erschaffen.

In Oerlikon auf dem Hunziker-Areal im Quartier *mehr als wohnen*, wo ich zwei Jahre gelebt habe, findet jedes Jahr um den 21. Juni herum das Hunzikerfest statt: Ein Quartierfest mit Musik der lokalen Boygroup, Essbuden der Anwohner*innen, Kinderprogramm, etc. – ein Quartierfest wie es viele gibt. 2020, im ersten Corona-Jahr, ist es aus naheliegenden Gründen ausgefallen, im Jahr danach jedoch hat sich das Organisationskomitee eine Variante ausgedacht, die trotz andauernder Pandemie die Durchführung des Hunzikerfests auf mehr oder weniger sichere Weise garantieren sollte: Anstelle eines zweitägigen Fests sollte ein zweiwöchiges Festival stattfinden. Auf diese Weise konnte das ansonsten dichte Programm gestreckt werden, und die Besucher*innen konnten auf mehrere Tage verteilt kommen, anstatt dass sich eine grosse Menschenmasse während zwei Tagen in dem Wohnquartier ballt.

Das Konzept hatte zur Folge, dass sich auch der Charakter des Fests veränderte. Anstatt dass es nach einem oder zwei Aufbautagen zu einer fulminanten Eröffnungsstunde und in aller Vollständigkeit startete, begann das Festival bereits mit den Aufbautagen (was eigentlich genau betrachtet bei jedem Quartierfest so ist, fragt mensch jene, die aufbauen). Über die zwei Wochen sollte die Festivalstruktur vor allem auch in Form von bleibenden Installationen wachsen. Eine Koordinationsgruppe sorgte im Vorfeld für ausreichend Baumaterial und kümmerte sich um die rollende Planung.

Ich war zu der Zeit unter der Woche abwesend und bekam somit die Entwicklung nicht gradual mit, sondern eher wie die flackernden Momentaufnahmen eines Stroboskops. Als ich am Freitagabend vor dem Festival, das am nächsten Samstagmorgen langsam anlaufen sollte, heimkam, stand das OK auf dem Kies des Hunzikerplatzes und beratschlagte, wie die langen Schwartenbretter, die soeben geliefert worden waren, am besten organisiert würden.

Als Erstes wurde der Brunnen in der Mitte des Platzes in eine Strandbadlandschaft umgestaltet. Ein zwei Meter breiter Holzsteg rings um den Brunnen sollte auf Höhe des Brunnenrands eine Liegefläche bieten. Zugleich wurde eine Art ‹Fort› gebaut: ein von Blicken abgeschirmter Konzertbereich, in dem maximal hundert sitzende Personen Platz haben durften – das war eine bürokratische Vorschrift zur Erlaubnis des Fests und von der Koordinationsgruppe bereits geplant. Schon am Abend standen das ‹Fort› samt Bühne und Technikzelt. Ich hatte das Privileg, als Vorband zu *Mirsinke Ahoi* die Bühne einzuweihen.



Fotos: Milad Ahmadvand

Es war ein berührender Moment, nach so langer Abstinenz wieder vor einem Publikum auftreten zu dürfen. Ein persönliches Highlight hatte allerdings vor dem Konzert stattgefunden, als ich während dem Bühnenaufbau auf einer Festbank wartete und auf meiner Mandola herumzupfte. Eine Schar Kinder kam in verfrühter Freude auf ein Konzert vorbei und setzte sich dann, als sie merkten, dass auf der Bühne in absehbarer Zeit nichts für sie Interessantes dargeboten würde, zu mir und lauschten meinem Gezupfe. Die Episode wäre kaum erwähnenswert, wäre mir nicht in diesem Moment aufgegangen, was hier tatsächlich stattfand: Dies waren kein Festival und Konzert für irgendein Publikum, sondern für *uns*. Hier spielten keine Musiker*innen für den Saal, hier wurde viel stärker als sonst Konzert «gespielt». Als Bewohner des Quartiers war ich nicht hauptsächlich Musiker, sondern ich hatte die Funktion und Rolle des Musikers übernommen, wie das Publikum später, während dem tatsächlichen Konzert, die Rolle des Publikums spielte. Alle waren auf eine *herstellende* Weise ins Festival involviert. Die Person in der zweiten Reihe hatte kurz vorher noch Leuchtketten um den Eingang drapiert, und in der vierten Reihe hockten die Leute, die danach Konzert spielen würden. Die Kinder aber während der Warte- und Aufbauphase hörten mir nicht zu, weil ich das Spannendste war, das im Moment stattfand, sondern weil ich dadurch, dass sie sich zu mir gesetzt hatten, zum Kinderprogramm wurde. Das Fest war ein Fest, weil Einigkeit darüber herrschte, dass es eines ist, obwohl alle eine unterschiedliche Auffassung von Fest und Erwartung daran hatten. Im Handeln nach den eigenen Vorstellungen und im Verhandeln mit anderen entstand eine gemeinsame Identität, in der sich alle vertreten sahen.

«Die performativen Akte (als körperliche Handlungen) sind insofern als «non-referential» zu begreifen, als sie sich nicht auf etwas Vorgegebenes, Inneres, eine Substanz oder gar ein Wesen beziehen, das sie ausdrücken sollen: Jene feste, stabile Identität, die sie ausdrücken könnten, gibt es nicht. [...] Die körperlichen Handlungen, die als performativ bezeichnet werden, bringen keine vorgängig gegebene Identität zum Ausdruck, vielmehr bringen sie Identität als ihre Bedeutung allererst hervor.» (Fischer-Lichte 2004, S.37)

Während einem Quartierfest sind alle hauptsächlich sich selbst und übernehmen eine Funktion nur für die Zeitdauer, die die Ausführung benötigt, womit sich das Quartierfest von einem Theater- oder Musikfestival unterscheidet, an dem die Acts mit einer professionellen

Absicht anwesend sind und nach dem Auftritt immer noch sich als Künstler*in vertreten. Ich war zu dem Zeitpunkt wie auch später, während dem Konzert, nicht Musiker – obwohl ich mich durchaus als Musiker bezeichnen würde und darin einen Teil meiner Identität sehe –, sondern der, der Musik macht.

Was Fischer-Lichte zur Gemeinschaft schreibt, trat während dem Festival in leicht abgeänderter Form auf:

«Die nach bestimmten ästhetischen Prinzipien hervorgebrachte Gemeinschaft von Akteuren und Zuschauern wird von ihren Mitgliedern stets auch als eine soziale Realität erfahren – auch wenn nicht involvierte Zuschauer sie als eine fiktive, als eine rein ästhetische Gemeinschaft betrachten und begreifen mögen.» (ebd., S.91)

Leicht abgeändert, weil es während dem Festival kaum nicht involvierte Zuschauer*innen gab. Das ist auch ein Grund, weshalb im Gegensatz zu *Pasta mit Sause* das *Hunzikerfestival* nie als Performance wahrgenommen wurde, weil alle daran teilhatten und Wirklichkeit mitschufen. Es entstand aus einer (schon bestehenden) sozialen Gemeinschaft und die erschaffene Wirklichkeit wurde Teil der Gemeinschaft, während *Pasta mit Sause* zwar auch eine Gemeinschaft erschuf, die für den Moment soziale Wirklichkeit war, jedoch nicht auf Dauer, da es keine Gemeinschaft gab, deren identitätsstiftende Wirklichkeit sie werden konnte. (vgl. ebd., S.90)

Nach dem Konzert musste ich wieder in den Zivildienst und war für eine weitere Woche weg. Als ich wiederkam, gab es einen zweiten Pool, einen riesigen Sandkasten und einen Boulderblock. Zudem hatte das Restaurant Riedbach eine Bar aufgestellt, und irgendwer hatte Topfpalmen und Liegestühle aufgetrieben. Weiterhin wurde den Tag durch gewerkelt. Ein kleines Häuschen, dessen Zweck ich nie verstanden hatte, wurde aufgebaut und bald wieder abgerissen. Der Steg um den Brunnen wurde erweitert, und ständig wurden am Boulderblock neue Routen geschraubt.

Während ich diesen Text schreibe, merke ich, wie schwierig es mir fällt, genaue Akteur*innen zu benennen. Zum einen weiss ich schlicht nicht, wer was getan hatte, zum anderen baute hier die Gemeinschaft das Fest und nicht einzelne Individuen. Alle waren

gleichermassen repräsentativ für das Quartier. Es gab zwar Schlüsselfiguren mit bestimmtem Wissen wie Tontechnikenntnissen, oder solche, die sich mit den Gefahren eines Boul-derblocks auskennen und deshalb dafür Verantwortung übernahmen. Diese Personen standen aber nie für die gesamte Idee des Festes, wie das während *Pasta mit Sause* durch ihre Performance Balz und Dominik getan haben.

Innerhalb der grossen Gemeinschaft des Quartiers fand aber auch Privatheit statt. Den Geburtstag eines WG-Mitglieds feierten wir ganz selbstverständlich zwischen Sandkasten und Topfpalmen auf dem belebten Platz und brachten dazu unser eigenes Geschirr und Essen heraus. Das Individuum war Teil der Gemeinschaft, auch wenn es nicht mitmachte.

Vermutlich muss ich kaum erwähnen, dass durch das gemeinsame Tätig-Sein das Gefühl für die Gemeinschaft und die gemeinsame Identität bestärkt wurde. Interessant finde ich, dass die Arten und Weisen der Tätigkeiten durchaus vergleichbar waren mit jenen während *Pasta mit Sause*. In beiden Fällen wurde Alltägliches wie Essen mit einer Gemeinschaft geteilt, die über die Kleinfamilie hinausgeht.

Während dem *Hunzikerfestival* wurden künstlerische Methoden angewandt: Bauen von Installationen, Konzerte spielen, Nachspielen von Szenerien. Die Methoden setzen zwar Handwerkskunst voraus, die nicht zwingend etwas mit Kunst zu tun haben, wohl aber zu Kunst beitragen können. Seltsamerweise haben die alltäglichen Aktionen während *Pasta mit Sause* dazu geführt, dass Balz und Dominik/Hotel Regina sich als Performer von den Gäst*innen abhoben, während sich die Identitäten der Künstler*innen des *Hunzikerfestivals* auflösten und sie sich stattdessen in die Gemeinschaft des Quartiers eingliederten. Bei Erstem war die Methode, alltägliche Tätigkeiten anzuwenden, ein Verweis auf die Konventionen stärkende Wirkung besonderer Momente, bei Zweitem haben die Methoden zu einem besonderen Moment geführt. Das würde mich fast zu These verleiten, dass Erstens Gemeinschaft nicht künstlich hergestellt werden kann, und Zweitens Kunst, die Bestandteil einer komplizierten Gemeinschaft ist, ihren Kunststatus, also ihre irritierende Andersartigkeit, verliert und als eine Handlungsoption unter vielen zur nicht in Worten fassbaren, dem Handeln inhärenten Antwort auf die Frage beiträgt: *Wer sind wir?*

Noch kurz möchte ich auf Judith Butlers eingangs erwähnte These eingehen. Ich behaupte, dass Performativität, also Reproduktion von Konventionen, sehr wohl zu Afformanz

und dann zu Performanz/Performance führen kann und sich somit auch in künstlerischen Prozessen wiederfindet. Während dem *Hunzikerfestival* haben sich die Bewohner*innen von *mehr als wohnen* gegenseitig ihrer Zugehörigkeit versichert. Oder wie Fischer-Lichte es beschreibt:

«Identität – als körperliche und soziale Wirklichkeit – wird also stets durch performative Akte konstituiert. «Performativ» meint in diesem Sinne durchaus wie bei Austin «wirklichkeitskonstituierend» und «selbstreferenziell.» (Fischer-Lichte 2004, S.37f)

Die Quartierbewohner*innen haben ihre Identität also durch das gemeinsame Handeln performt, das heisst einerseits erschaffen und zugleich darauf verwiesen und sich daran erinnert. Sie haben die schon vorher existierende, gemeinsame Identität reproduziert, um darin eine Kraft zu finden, sich in gewissen Bereichen komplizenhaft gegen die Konventionen einer noch allgemeineren Gemeinschaft – sprich dem Konstrukt «Gesellschaft» – zu verschwören. So traditionell und konservativ das Leben in *mehr als wohnen* schlussendlich auch ist, so gibt es dort doch Dinge, die anders gemacht werden. Im grösseren Kontext stellt das Hunzikerareal also eine Möglichkeit für ein alternatives Zusammenleben dar – ähnlich wie ich es von der Tätigkeit von Hotel Regina behaupte.

Ich glaube, es ist zwingend, dass auch Kunst in einem ersten Schritt performativ ist, um die aktuellen Konventionen zu vergegenwärtigen, die sie in einem nächsten Schritt affirmativ auflöst oder gegen die sie sich wendet. Vielleicht ist das ein Unterscheidungsmerkmal von Kunst und Nicht-Kunst und zugleich eine Antwort auf die Frage dieser Thesis, welchen Trumpf Kunst aus dem Ärmel zücken kann, wenn es darum geht, Wirklichkeit zu ändern: Kunst kann mit den Konventionen brechen, während Alltag das nicht kann. Selbst der Streik, Hamachers Paradebeispiel für Afformativität, also den Bruch mit den Konventionen, kann durch Kunst gebrochen werden, indem sie innerhalb des affirmativen Streiks performt. Nur stellt sich dann die Frage: Kann die neu behauptete Wirklichkeit von Dauer sein?

3.3.a. Über Milo Rau

Milo Rau gilt als einer der berühmtesten und meistausgezeichneten Schweizer Regisseure. Insbesondere zum dokumentarischen Theater hat er wesentlich beigetragen. Er ist Intendant des NTGent, *The City Theatre of the Future*. In mein Blickfeld gelangt ist er mit *Dem Kongo Tribunal* (2015) und *Den 120 Tagen von Sodom* (2017), das er unter anderen mit Spieler*innen des Theater Hora realisierte. Wenn ich auch nicht immer seine Haltung teilen kann, finde ich es doch erstaunlich, mit welcher Vehemenz, ja manchmal fast Brachialität, er die Diskurse in seinen Stücken und Filmen führt und das mit einer Spitzbübigkeit, die mal irritiert, mal die Gewichtigkeit der Themen bricht.

3.3.b. Das Neue Evangelium

Das Neue Evangelium ist ein Dokumentarfilm mit Spielfilmelementen, der sich an Pier Paolo Pasolinis *Il vangelo secondo Matteo* orientiert. Regie führte Milo Rau.

Nach den Kapiteln über eine Gentrifizierungsperformance in Basel und ein Quartierfest in Zürich-Oerlikon ist es ein harter Bruch, das Medium zu wechseln, und obendrein klingt nun ein weit düsteres Thema an. Um Medientreue habe ich mich in meiner und der gemeinsamen Arbeit mit Hotel Regina noch nie gesorgt. Wir bedienen uns an den Medien, auf die wir Lust haben und die uns geeignet erscheinen. Tatsächlich haben wir ein Faible fürs Visuelle im allgemeinen und Film im spezifischen. Und wenn ich in Betracht ziehe, dass diese Thesis auch als Recherche zu meinem Abschlussprojekt, das im Frühling 2022 stattfinden wird, verstanden werden kann, so ist die Wahl dieses Films nicht mehr so abwegig. Die Doppelbödigkeit, mit der eine Geschichte als Aufhänger für eine andere dient, und die interventionistischen Methoden sind mir durchaus Vorbild. Was das bedeutet, dazu komme ich jetzt.

In meiner Beschreibung des Films werde ich mich kürzer halten als bisher, denn im Gegensatz zu den einmaligen Events *Pasta mit Sause* oder dem *Hunzikerfestival* ist der Film jederzeit online verfügbar und wahrscheinlich auch mehr Menschen schon bekannt.

Der Film spielt und dokumentiert Matera, die Stadt, in der schon Pasolini *Il vangelo secondo Matteo* gedreht hat und wo laut Raus Film jährlich an die fünfzig Jesusfilme gedreht werden. Der Film erzählt, wie Milo Rau die Passion Christi reenacten will, dann jedoch mit der Situation vor Ort konfrontiert wird. Matera ist nämlich nicht nur berühmt für Pasolini,

sondern auch für die vielen Flüchtlinge aus Afrika, die hier mit dem Boot gestrandet sind. Ihre Anwesenheit wird einerseits problematisiert und illegalisiert, was zu Ghettoisierung führt, andererseits sind die Bauern der Umgebung auf sie als Erntehelfer*innen angewiesen.

In der Expositionsszene treten Milo Rau und Yvan Sagnet, der im Film Jesus verkörpert, auf ein winterlich verschneites Dach, von wo Matera überblickt werden kann: Die Hügel «Golgotas», der Schwung der Stadt, wie er auch für Jerusalem typisch ist, und die Altstadt, die erst seit den letzten Jahren langsam modernisiert wird.

Sagnet ist schwarz, hat in Turin Telekommunikationstechnik studiert und ist nun nach Matera zurückgekehrt, wo er selber einst Erntehelfer war, um als politischer Aktivist für die Rechte und Würde der Flüchtlinge zu kämpfen. Neben ihm werden die verbliebenen ehemaligen Schauspieler*innen aus Pasolinis *Il vangelo secondo Matteo* und Mel Gibsons *The Passion of the Christ*, die inzwischen Ehrenbürger*innen Materas sind, für den Film verpflichtet und übernehmen entweder ihre ehemaligen Rollen oder geben Anweisungen, wie die entsprechenden Rollen zu spielen seien. Wie auch das Vorbild castet Rau Laien aus dem Städtchen für verschiedenste Rollen. Die Suche nach den Schauspieler*innen für die Apostel wird als Jesus/Yvans Suche nach politischen Mitstreiter*innen inszeniert. Mit der Ausnahme eines befreundeten Feigen- und Olivenbauern, der wegen Unwetters fast seine gesamte Ernte verloren hat, sind die Apostel schwarze Flüchtlinge. In den Kampf für mehr Gerechtigkeit gegenüber Flüchtlingen, den sie «rivolta della dignità» nennen, sind sie unterschiedlich involviert. Papa Latyr Faye, der Petrus verkörpert, versucht, einen landwirtschaftlichen Betrieb aufzubauen, in dem Flüchtlinge unabhängig von grossen Agrarbetrieben und somit unabhängig von der Mafia arbeiten können. Andere gehören zum Organisationskomitee, das Demonstrationen für die «rivolta della dignità» organisiert. Blessing Ayomonsuru, die Maria Magdalena spielt, organisiert Hilfeleistungen für junge geflüchtete Frauen, die sich prostituieren.

Wir begleiten die Filmcrew in die armseligen Lager der Flüchtlinge, deren Räumung droht. Yvan Sagnet stiftet sie zu Kundgebungen vor dem Gemeindehaus an und lockt sie zuletzt (extra für Rauss Film?) zusammen mit lokalen Kleinbauer*innen in eine Demonstration der «rivolta della dignità». Der Demonstrationzug verirrt sich jedoch in der menschenarmen Landschaft zwischen Flüchtlingslagern, Landstrassen, Sumpfgebieten mit Schilf und Eukalyptusbäumen und abgeernteten Feldern. Obwohl hier, wo niemand ist, der Protest der

Flüchtlinge ungehört verhält – was sie Sagnet auch vorwerfen –, taucht die Polizei mit einem Grosseinsatz auf. In ihren demonstrationstauglichen Rüstungen unterscheiden die Polizist*innen sich nur unwesentlich von den kostümierten römischen Legionären, die später im Film Jesus kreuzigen werden.

Der Einzug Jesu in Matera erfolgt unter den voyeuristischen Blicken filmender Touristen. Sagnets Rede ans Volk ist dann jedoch keine über Gott und Glaube und Endzeit, sondern prangert die unmenschlichen Bedingungen an, unter denen die Flüchtlinge wie Sklaven gehalten werden und von denen nicht nur Italiener*innen, sondern auch alle anderen Europäer*innen profitieren und sich mitschuldig machen, indem sie Sugo und Oliven aus zweifelhafter Produktion kaufen. Die letzte halbe Stunde hat einzig die filmische Vorlage Pasolinis im Blick. Sie startet mit einer äusserst grausamen Casting-Improvisation, während der ein Anwärter auf eine Soldatenrolle an einem Stuhl demonstriert, wie er die Folterung Jesu vollziehen würde, und dabei einen gräulichen Rassismus offenbart. Es folgt das Letzte Abendmahl zwischen Industrieruinen, die Verhaftung Jesu durch automobilisierte Legionäre, die Folterung, der Kreuzweg durch Matera, in dessen Verlauf Bürgermeister, Kleinbauernsprecher*innen und weitere Akteur*innen des politischen und filmischen Kosmos Materas ihre Cameo-Auftritte haben, und schlussendlich die Kreuzigung. Die Erlösung folgt während dem Abspann, dann, wenn bekannt gegeben wird, dass die Flüchtlinge, deren Lager geräumt wurde, nun endlich ein Heim bekommen haben, das sie aus ihrer Illegalität befreit, und wenn Ivan Sagnet triumphierend fair produzierte Sugo in die Kamera hält.

Wonach ich in meiner Thesis frage, das erscheint im *Neuen Evangelium* als Doppelbödigkeit. Das Verhältnis von Aktivismus und Filmaction schwappt bald in diese, bald in jene Richtung. Rau produziert den Film mit dem Ziel, die Lebensbedingungen der Flüchtlinge zu verbessern, und stiftet zugleich zu Demonstration, Kundgebung und politischer Aktion an, weil es seiner Inszenierung der Jesusgeschichte zugutekommt. Wenn er den Demonstrationzug auf die Überlandstrasse lockt, wo es niemanden gibt, gegen den*ie demonstriert werden könnte, sind Flüchtlinge wie auch ich als Zuschauer durch die Gleichzeitigkeit von Fiktion und Wirklichkeit irritiert.

Die Doppelbödigkeit liegt aber weniger darin, dass zwei Dinge zugleich getan werden, sie liegt eher darin, dass nicht klar ist, ob tatsächlich nicht nur das eine verfolgt wird und das

andere als Deckmantel dient. Dabei möchte ich mich nicht auf eine Lesart versteifen, ob Aktivismus für den Film betrieben wurde oder ob der Film die Legitimation für Aktivismus war.

Die beiden Tätigkeiten – Film und politischer Aktivismus – widerspiegeln sich in den beiden Personen Milo Rau und Yvan Sagnet. Rau ist für den Film zuständig, Sagnet für die Aktionen. Der Film dokumentiert schlussendlich «nur» die politischen Aktionen, aber er tut es in Absprache und Wechselwirkung mit ihnen; Er dokumentiert, was extra für ihn performt wird, und ist damit näher beim Spielfilm als beim Dokumentarfilm, verweist jedoch darauf, dass auch der Spielfilm bloss Tätigkeiten dokumentiert.

Die Schizophrenie des Films, gleichzeitig Spiel und Dokumentation zu sein, löst sich dann auch dadurch auf, dass die beiden unterschiedlichen Tätigkeiten zwei Personen zugeschrieben werden können. Rau filmt, er stellt her, und Sagnet betreibt Politik, er handelt. Es wäre nun naheliegend zu sagen, Der eine gewährleiste Form und der andere Inhalt. Das ist in meinen Augen jedoch zu kurz gegriffen, denn der Film handelt auch davon, wie Film selber als Methode und Werkzeug politisch effektiv eingesetzt werden kann, indem er seinen nach wie vor unverdient zugewiesenen Ruf als objektives Medium ausspielt. Sagnets Aktivismus ist neben tatsächlicher Veränderung auch nur Form für eine viel ältere Geschichte: Die Geschichte von Menschlichkeit, wie sie im Neuen Testament, bei Pasolini und vielen anderen schon erzählt wird. Rau macht mit dem Film also mehr, als bloss eine Plattform für ein politisches Anliegen anzubieten: Er nutzt die Macht, die das Medium Film und die Institution dahinter ihm gibt. Und Sagnet macht mehr, als ein politisches Anliegen zu deklamieren: Er handelt im Kontext uralter Geschichten und verbindet so in Personalunion die Dichotomie vom handelnden Helden und dem erzählenden Dichter. Auf diese Weise scheint es, als wäre Sagnet bewusst im Sinne Arendts tätig,

«weil dies Bezugsgewebe [...] immer schon da war, bevor das Handeln überhaupt zum Zug kommt [...]; aber nur weil Handeln darin besteht, den eigenen Faden in ein Gewebe zu schlagen, das man nicht selbst gemacht hat, kann es mit der gleichen Selbstverständlichkeit Geschichten hervorbringen, mit der das Herstellen Dinge und Gegenstände produziert. Das ursprünglichste Produkt des Handelns ist nicht die Realisierung vorgefasster Ziele und Zwecke, sondern die von ihm ursprünglich gar nicht intendierten Geschichten, die sich ergeben.»

(Arendt 1967, S.254)

Es liegt nahe, die Produktion von *Das Neue Evangelium* als Intervention oder *applied theatre* zu bezeichnen. In dem Band «Theater als Intervention» wird *applied theatre* wie folgt beschrieben:

«Angewandtes Theater [ist] kein Designphänomen; Es verschreibt sich nicht der Gestaltung von Objekten oder der Inszenierung von Oberflächen, sondern zielt auf Interventionen, die gezielte Unterbrechung und Veränderung gesellschaftlicher Prozesse» (Warstat et al. 2015, S.8)

Und etwas später:

«Fast alle Versprechen des *applied theatre* richten sich an Mitwirkende, nicht an Zuschauende, und entsprechend müssen *alle* Prozesse, in die die Mitwirkenden involviert sind, auch zum Gegenstand der ästhetischen Reflexion werden.» (ebd., S.21)

Inhalt des Films und des Filmprojekts – denn gerade unter Berücksichtigung des zweiten Zitats wird mensch dem Projekt nicht gerecht, wenn es nur als Film bezeichnet wird, die Bezeichnung *applied film* wäre denkbar – sind zwar die geflüchteten Menschen und deren Lebensverbesserung, «therapiert» werden müssen jedoch nicht sie, sondern das System, das sie in eine derartige Krise zwingt. Veränderung wird von der italienischen und europäischen Politik gefordert. Das Filmprojekt als therapeutischen Ansatz zu interpretieren, wäre aber nicht nur auf dieser Ebene falsch.

Im Gegensatz zum therapeutischem *applied theatre* gibt der Filmprozess den Mitwirkenden nicht das Werkzeug an die Hand, selber wirkungsmächtig zu werden, sondern er ist das Werkzeug.

Michael Kuratli stellt dazu in seiner Filmkritik im Filmbulletin die Frage,

«zu was sie [Film und Theater] eigentlich noch alles fähig wären. Werden sich also Filmemacherinnen fortan die Frage stellen müssen, wie sie so reflektiert, inklusiv und mit dem

Anspruch, die Lebensrealität von Menschen nachhaltig zu beeinflussen, arbeiten können?»
(Kuratli 2021)

Bei diesem künstlerischen Werk ist es interessant zu beobachten, wie sich neben der ethischen Befragung, also der Frage nach der guten Tätigkeit im Sinne von einer dem Kontext angemessenen, eine christliche Moral aufdrängt. Denn Rau fragt im Film, was im christlichen Sinne eine gute/menschliche Tat sei. Und er, oder eher Sagnet, liefert eine Antwort: Menschlich ist, was die (menschliche) Würde gewährleistet. Anhand von *Das Neuen Evangelium* angewandt bedeutet das: «Gut» getan ist, wenn ich nicht von den Flüchtlingen oder der Arbeit der Flüchtlinge profitiere und ihnen zugleich systematisch den Zugang zu meinem Lebensstandard verweigere, sondern im Gegenteil ihnen die Mittel zur Selbsthilfe zur Verfügung stelle.

Aber wie hängen Moral, Ethik und Kunst zusammen? In einem Interview zu seinem Bühnenstück *Hate Radio* sagt Rau: «Es gibt keinen Ort, der sich schlechter für Moral eignet, als das Theater» (Wahl 2014, S.202) und zugleich betont er, dass er keineswegs amoralisch sei (vgl. ebd., S.202).

«Vielmehr geht es ihm darum, den Moraldiskurs eher als erhellenden Effekt des Theatergeschehens jeweils individuell in den Rezipientenköpfen zu aktivieren statt ihn explizit – mithin in gewisser Weise autoritär – in der Aufführung selbst zu führen.» (ebd., S.202)

Angenommen, Rau hat die gleiche Haltung bezüglich der Filmproduktion *Das Neue Evangelium*, ist es ein geschickter, wenn auch etwas ambivalenter Streich, zu behaupten, die Moral würde in den Köpfen der Zuschauer*innen stattfinden, wenn er zugleich einen Film über Jesus dreht. Dadurch behauptet er, zu Gunsten der freien Rezeption selber amoralisch zu handeln und bloss moralisches Handeln zu dokumentieren. Aber hinter jeder Inszenierung, auch der dokumentarischen, steht eine Haltung, die zwar unbewusst wirken kann, allerdings habe ich Milo Rau im Verdacht, eine sehr bewusste Haltung zu haben.

Das Beispiel, obwohl mit moralischen Werten betrachtet, zeigt, wie komplex der Vorgang der «guten» Tätigkeit ist. Der Vorgang kann oberflächlich derselbe sein – ich kaufe Sugo –,

doch was ich damit (zusätzlich) tue, ist, entweder ein System der Unterdrückung zu fördern, oder – wenn ich NO CAP-Sugo⁶ kaufe – die gesellschaftliche Akzeptanz von Flüchtlingen zu unterstützen.

Mit dem Kauf von Sugo ist allerdings noch keine Kunst getan. Aber Sagnet betreibt mit seinem politischen Kampf auch keine Kunst, er bedient sich aber, wenn er Jesus reenactet, künstlerischer Methoden.

⁶ «Yvan Sagnet gründete 2017 den Verband NO CAP – no al caporalato. Als «Caporalato» bezeichnet man das kriminelle System [sic] das die Mafia auf den Feldern und in den Ghettos Süditaliens eingerichtet hat.» (dasneueevangelium.de 2021)

4.1. Erste Reflexion: Erkennen, Sein, Ändern

Handeln und Erkennen; Handeln und Sein; Handeln und Ändern. Diesen drei Devisen lassen sich die drei beschriebenen Beispiele – *Pasta mit Sause*, *Hunzikerfestival* und *Das Neue Evangelium* – zuordnen.

Hotel Regina betreibt ›Erkenntniskunst‹. Wir versuchen, durch Handeln und generell Tätig-Sein ›Welt‹ zu erleben und laden Gäst*innen ein, uns dabei zu begleiten, wenn auch in der Rolle der Gäst*innen. Hotel Regina behauptet nicht die Auflösung der Dichotomie von Performer*in und Publikum, respektive Gastgeber*in und Gäst*in. Es ist aber auch nicht der Fall, dass wir den zwei Rollen ganz klare Funktionen zuwiesen; dass die Performer*innen handelten und das Publikum erkennen würde. Vielmehr ist es ein ständiges Wechselspiel (aber nicht Gleichzeitigkeit!) von Handeln und Erkennen, in das sowohl Performer*in als auch Publikum gleichermaßen eingebunden sind. Handelnd versuchen wir zu ergründen, wer du bist und wer ich bin. Es geht darum, die Konventionen zu erkennen, und nicht selten tun wir das, indem wir erst einmal sämtliche Konventionen auflösen, um dann zu schauen, was fehlt.

Das *Hunzikerfestival* versucht hingegen, die Konventionen zu stärken. Dazu wird einerseits auf Tradition zurückgegriffen, also auf bekannte Formen der Stärkung der sozialen Gruppen, wie ein Quartierfest. Das gemeinsame Erleben und das Sich-als-gemeinsam-handelnd-Erleben steht im Vordergrund. Ergänzend zu den Traditionen, die quasi die Basis bilden, versuchen die Bewohner*innen des Hunziker Areals, durch einen besonderen Anlass ihre gemeinsamen Alleinstellungsmerkmale zu schärfen.

Milo Rau schlussendlich versucht das Dilemma des Fotografen zu überwinden. Für ihn ist es keine Frage mehr, ob helfen oder dokumentieren, sondern er dokumentiert die (Selbst-)Hilfe. Der Aspekt, dass Erkenntnis für andere (Raus traditionelles, bürgerliches Publikum) erschaffen wird, ist natürlich ebenso wesentlich, denn genau zu diesem Zweck dokumentiert

er. Sein Projekt geht jedoch darüber hinaus. Er nimmt sich selber als den, der seine Haltung gefunden hat, in die Pflicht, die vorgeschlagenen Änderung umzusetzen.

4.2. Zweite Reflexion: Was hat Handeln mit Kollektivität zu tun?

Im Kapitel <2.1. Eine Ethik des Handelns> bin ich zum Schluss gekommen, dass eine <gute> Handlung aus der Unzufriedenheit mit dem Status quo zu einer positiven Veränderung führt. Diese Sichtweise geht davon aus, dass die einzelne Handlung qualitativ bewertet werden soll. Jetzt, gegen Ende der Thesis würde ich eher sagen, dass <gute> Handlungen immer als Netzwerk auftreten. Alle beschriebenen Beispiele sind Projekte, in die viele, teilweise auch gegensätzliche Positionen involviert waren, und es war immer eine Gruppe Menschen beteiligt. Eine solche Erkenntnis ist für mein Arbeiten hilfreich, im Gegensatz zu den anfangs geäußerten Thesen: Um <gut> zu handeln, muss ich im Kollektiv handeln. Erst wenn Menschen in den Austausch kommen, kann etwas entstehen, das sowohl Veränderung bewirken kann, als auch Veränderung in den Alltag integrieren kann. Erst der Verband von mehreren Menschen gibt die Macht, performativ zu sein, denn nur wenn der performative Akt als wirklich akzeptiert wird, ist er performativ und nicht nur eine Performance.

Kollektivität und Tätig-Sein sind für mich seit jeher verknüpft, ob wir mit Hotel Regina ein Projekt gemeinsam stemmen oder ob während einer Theaterproduktion alle ihren Beitrag leisten. Es bleibt aber nicht dabei, dass wir die Arbeit aufteilen oder zwecks Spezialisierung gemeinsame Sache machen – immer ist die gemeinsame Tätigkeit ein reflexives Wirken, immer ein In-Beziehung-gehen, und die *Arbeit* oder der *Herstellungsprozess* ist immer ein Mittel zum *Handeln*, um Arendts Begriffe zu verwenden.

Handlungen sind erst im Kollektiv verständlich, denn sie kommen nicht nur von einer anderen Handlung, sondern führen auch zu einer weiteren, und damit <macht> die Handlung selber schon etwas. Oder wie Dirk Baecker schreibt:

«Auch Handlungen sind dann immer schon das, was sie noch nicht sind, und nicht mehr das, was sie gerade noch waren. Sie sind Ereignisse, gewiss in der Wirklichkeit eines Verhaltens und ungewiss im Horizont ihrer Möglichkeiten. Eine Handlung ist das, was sie bewirken kann, und sie kann nur bewirken, was im Medium ihrer Wirklichkeit möglich ist. Die

Handlung ist ein Organ der aktiven Wahrnehmung, könnte man im Anschluss an [Fritz] Heider sagen.» (Baecker 2014, S.32)

Insofern würde ich Arendt widersprechen in ihrer These, dass Arbeitsteilung und Teamarbeit apolitisch oder gar antipolitisch seien (vgl. Arendt 1967, S.303). Die Art, wie wir arbeiten, verlangt ein hohes Mass an Verhandlung, da sich während dem Arbeiten das Produkt erst herauskristallisiert. Hierzu werden individuelle Vorstellungen verglichen, kollidieren und müssen schlussendlich auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden, oder es muss eine Form gefunden werden, in der der Widerspruch – die Pluralität – koexistieren kann. Es ist ein Verhandeln, aber mit dem Hammer in der Hand. Dazu kommt, dass selten jemensch, geschweige denn alle, Expert*innen der aktuellen Tätigkeit sind. Wie etwas gemacht wird, muss gemeinsam herausgefunden werden, und dann gibt es ständig wechselnde Lehrmeister*in-Lehrling-Beziehungen: Jene, die Erfahrung haben, zeigen den Unerfahrenen, wie etwas am einfachsten, schnellsten und saubersten gelöst werden kann, um nicht selten von den Unerfahrenen eine andere Variante vorgezeigt zu bekommen, die sie bisher nicht in Betracht gezogen haben und die entweder genauso gut funktioniert oder aber die Funktion selber infrage stellt: Muss, was hält, auch schön aussehen? Und wird beim Gebastel die Funktion nicht sichtbarer als unter der glatten Oberfläche? Es ist ein Privileg der Kunst, dass Professionalität und Ineffizienz keinen Widerspruch darstellen.

Das Ziel der Fabrikarbeit ist selbstverständlich, dass jedes Produkt dem anderen gleicht. Ich denke jedoch, dass die Fabrikarbeit unter allen Überlebensstätigkeiten – also der *Arbeit* – eine spezielle Position einnimmt, denn sie hat sich unter dem Druck von Massenkonsum eine Realität erschaffen, die nicht zwingend ist. Dass sich Konsumgüter gleichen, ist nicht überlebenswichtig. So wie die Einmaligkeit eines Handwerksstücks seinen Reiz ausmacht, kann auch ein Konsumgut einen individuellen Charakter besitzen, respektive ist es kaum notwendig, für ein Konsumgut extra einen Charakter, sei er individuell oder industriell, zu entwickeln, da dieser mit dem Verzehr sogleich wieder verschwindet.

Somit wären wir im Bereich der kulturellen Vielfalt. Es ist eben nicht einerlei, wie gearbeitet wird, wer arbeitet, und mit welchen Mitteln. Die Art Kartoffeln zu schälen ist von Kultur zu Kultur anders. Jene nehmen das einzige Messer, das es in ihrem Haushalt gibt, diese den Sparschäler, manche haben eine handbetriebene Kartoffelschälmaschine entwickelt, und

manche schälen sie gar nicht – weil sie nicht müssen, da die Natur, der sie die Kartoffeln entnehmen, nicht von Pestiziden verseucht ist; weil die vielen Hände, die die Kartoffeln weiterreichen, bis sie endlich die*den Köch*in erreichen, darauf achtgeben, dass sie von Keimen und Schadstoffen unberührt bleiben. Die Fabrik mag antipolitisch sein, aber sie ist eine seltsame Form der *Arbeit*, und *Arbeit* an sich ist nicht antipolitisch, sondern im Gegenteil hochgradig politisch, denn als Überlebensnotwendigkeit definiert sie am Schluss, wie sich Gesellschaft organisiert.

Ich wehre mich gegen die Überhöhung der Individualität, denn das wäre eine Schlussfolgerung dieser Erkenntnis. Es geht mir nicht darum, jede Tätigkeit als richtig und in ihrer Einzigartigkeit als wichtig anzuerkennen, sondern darum, zu realisieren, dass sie mit anderen, ebenso besonderen und einzigartigen Tätigkeiten ein Geflecht bildet, das zu einem «Gut» führt, das über die einzelnen Tätigkeiten hinaus Bedeutung hat.

Kollektivität scheitert dann, wenn die einzelnen Mitglieder meinen, einen gemeinsamen Zweck gefunden zu haben, und die kollektive Arbeit danach ausrichten, denn dann handeln nicht mehr die einzelnen Kollektivmitglieder, sondern das Kollektiv; was vorher Geflecht war, wird zum Strang, an dem gemeinsam gezogen wird. Das ist schwierig auszuhalten, denn es bedeutet unter Umständen, zuzulassen, was ich nicht gutheisse, und anstatt zu reagieren zu agieren; weiterzumachen, anstatt zu kontern. Es ist wie beim Dominospiel: Ich darf in jede Richtung Verbindungen eingehen, ausser zurück. Fähig zu sein, auf so kollektive Art ein Kunstwerk oder irgendetwas zu erschaffen, setzt das Vertrauen voraus, dass die individuellen Tätigkeiten einander nicht komplett widersprechen. Deshalb ist Kollektivität nicht mit allen möglich. – Aber das wäre nun eine weitere Untersuchung, die ich nicht in diese Arbeit packen möchte.

Aus demselben Grund braucht es eine gewisse Blindheit, wenn im Kollektiv gearbeitet werden will. Und ebenso, wenn mit Handlungen Veränderung bewirkt werden soll – was anders formuliert der Schritt aus der Beobachter*innenrolle in die Kollektivität ist.

«Kant zufolge besteht die gesellschaftliche und moralische Funktion der Kritik darin, auf einer rituellen und gerade nicht faktischen Ebene wirksam zu werden.» (von Hantelmann 2007, S.196)

Eine Kunst, die faktisch verändern will, kann nicht kritisieren, sondern muss etwas neu zu Kritisierendes erschaffen. Sie muss aus dem Ritual von Aktion und Reaktion ausbrechen.

«Das Problem der Kritik ist nicht, wofür oder wogegen sie sich ausspricht, sondern rührt an ein strukturelles Dilemma: Die Kritik teilt mit dem von ihr kritisierten das gleiche Fundament, und deshalb revitalisiert sie dieses ungewollt durch den Akt der Kritik.» (von Hantelmann 2007, S.197)

Um dem übervorsichtigen *Möglichkeitsraum* zu entfliehen, muss die Kunst es wagen zu handeln anstatt zu kritisieren. Zwar ist es eine gute Idee, das eigene Tun kritisch zu reflektieren, um allenfalls Gegensteuer zu geben, denn es wäre das denkbar schlechteste Szenario, führte der durch Kunst umgesetzte Wunsch nach Veränderung einer unbefriedigenden Situation zu einer weiteren Verschlechterung, entstanden durch blosse Unreflektiertheit. Dabei sind ‹Verbesserung› oder ‹Verschlechterung› aus einer menschlichen Position zu definieren. Die Reflexion soll jedoch nach der Handlung stattfinden. Meine eigene künstlerische Erfahrung hat gezeigt, dass Kunstprojekte, die sich im gleichen Moment schon selber kritisieren wollen, kaum zustande kommen. Es gibt also eine zeitliche Abfolge von Kunstprodukten und -kritik.

4.3. Dritte Reflexion: Habe ich gut getan?

Trete ich einen Schritt zurück und auf eine Meta-Ebene mehr – oder auf die Ebene der Kritik –, muss ich sagen, dass diese Thesis nicht auf die Art entstanden ist, die sie als die richtige proklamiert. Ganz im Gegenteil: Hauptsächlich war ich es allein, der sich mit Büchern, Texten und Gedanken herumgeschlagen hat, und mein Tätig-Sein hat sich beschränkt auf Blättern, Denken und Schreiben – zuerst mit dem Stift, dann mit der Tastatur. In der Einleitung habe ich beschrieben, wie ich vorhatte, eine Feldstudie anhand von Bruno Latours «Zirkulierenden Referenzen» als Master-Thesis zu unternehmen, und auch während der ganzen Zeit, da ich daran gearbeitet habe, habe ich nach Wegen gesucht, wie ich der Thesis eine Praxis beistellen könnte. Gemacht habe ich es nicht, und das ist schade. Es ist dann halt doch bequemer, die Welt aus dem Bürostuhl zu bewerten, als mit ihr in Verhandlung zu treten.

Ich kann also nur schon deswegen nicht behaupten, dass ich all mein (künstlerisches) Tun auf die eine oder andere in dieser Thesis beschriebenen Weise planen würde. Ich schätze es, allein tätig zu sein; vielleicht muss ich mich dann jedoch vom Anspruch lösen, damit etwas verändern zu wollen. Und obwohl diese Thesis sagt, dass es Sinn mache, ein Projekt so früh als möglich ins Kollektiv – welches auch immer – zu tragen, gibt es eine Phase, die vor dem Kollektiv stattfindet, und in diesem ‹so früh als möglich› steckt auch ‹besser spät als nie›.

5. Le Guin; eine Alternative zum Tätig-Sein

Trotz allem Nachdenken über Wert und Art und Erfolg von Tätig-Sein in der Kunst fehlt eine Sichtweise. Auch der Fokus auf eine *handelnde* anstelle einer *herstellenden* Kunst geht davon aus, dass es etwas zu tun gäbe. Er geht nach wie vor davon aus, dass Künstler*innen, ja eigentlich alle, die sich eine Tätigkeit als Zuschreibung verdienen wollen, stets tätig sein müssen. Die drei Beispiele, die ich bisher analysiert habe, sind hauptsächlich Werke von Männern, und obwohl ich überzeugt bin, dass auch Frauen und LGBTQI+ auf sehr ähnliche Weise zu sehr ähnlichen Kunstwerken kommen können, ist das Tätig-Sein in meinen Augen doch eine männliche Wertung und ein männlicher Fokus und hat die Haltung, dass wenn schon kein fassbares Produkt herauskommt, so muss es mindestens eine erzählbare Geschichte geben, die sich um Helden rankt. Deshalb möchte ich mit dem Blick einer Frau enden: Ursula K. Le Guin, die ironischerweise auch häufig Männer als Protagonisten ihrer Geschichten hat, durch die jedoch die Autorin spricht.

Zu Ged, dem ehemaligen Erzmagier und bisherigen Helden vieler Geschichten, die in Erdsee spielen, kommt der Zauberer Erle und ersucht Ged um Hilfe. Ged empfängt Erle als Gast und bewirtet ihn, wie er es einem Gast schuldig ist.

« «Heben wir uns das Reden für später auf. Du bist fast tausend Meilen gesegelt und fünfzehn bergauf gegangen. Und ich muss noch die Bohnen giessen und den Salat und überhaupt, denn meine Frau und meine Tochter haben mir den Garten anvertraut. Ruh dich ein wenig aus. Wir können uns unterhalten, wenn es am Abend abgekühlt hat. Oder am Morgen. Die Dinge sind selten so eilig, wie ich früher immer dachte.»

Als er eine halbe Stunde später zurückkam, lag sein Gast tief schlafend auf dem Rücken im kühlen Gras unter den Pfirsichbäumen.» (Le Guin 2021, S.482)

Nachdem Ged dann doch erfahren hat, weshalb Erle zu ihm gereist ist, kommt er nach etwa drei Tagen zu der Erkenntnis, dass er Erle nicht helfen kann, und schickt ihn fort an einen anderen Ort, wo ihm vielleicht geholfen werden kann (und wo kurzfristig auch Geds Frau und Tochter weilen, die im Gegensatz zu ihm sehr wohl heroische Taten zu vollbringen haben).

«Sperber schüttelte einmal kurz den Kopf. ‹Ich bleibe hier.›

‹Der Meister Deuter →

← hat dich zu mir geschickt. Und ich schicke dich zu denen, die deine Geschichte hören und herausfinden sollten, was sie bedeutet. Ich sage dir, Erle, ich vermute, dass der Deuter im tiefsten Herzen glaubt, ich wäre immer noch, was ich einmal war. Er glaubt, ich verstecke mich lediglich hier in den Wäldern von Gont und werde wieder hervorkommen, wenn die Not am grössten ist.› Der alte Mann schaute auf seine verschwitzten, geflickten Sachen und staubigen Schuhe und lachte. ‹In meiner ganzen Herrlichkeit›, sagte er.

‹Bäh›, sagte die braune Ziege hinter ihm.» (ebd., S.521)

Interessant an dieser Episode finde ich nicht nur, dass Ged selber sagt, dass es für ihn nichts zu tun gäbe, sondern dass auch dem Schreiben der Autorin anzumerken ist, wie sie eine Geschichte sucht, aber nicht da findet, wo sie sie vermutet hat. Erst als sie Schauplatz und Figuren ändert, kann die Handlung starten, davor war es bloss ein Zusammenfassen von Gedanken, so wie ich es soeben anhand Le Guins Kapitel in aller Kürze gemacht habe.

Das hier zusammengefasste Kapitel aus «Der Andere Wind» ist ein Verweis darauf, dass vor der Frage, was zu tun sei, die Frage zu stellen ist, *ob* überhaupt etwas zu tun sei und ob die Anwesenden die richtigen Personen dafür wären. Auf die Kunst übertragen würde das bedeuten, dass das Richtige nicht immer Kunst ist. Auch eine nicht in eine Geschichte verpackte, unheroisch dargebotene Hand kann einen Unterschied machen und ist vermutlich einer gestürzten Person angemessener als eine Kunstperformance. Oder wie Mani Matter singt:

«Aber zu Salat, Röschi und me Bier,
nimmt mer doch e Bratwurscht, kes Klavier.

I wott gwüss nid stur si, s'liit mer färn,
teil hei villicht Bratwürscht gar nid gärn,
trotzdem wär e Mönch vonre sältne Gier,
nähmt er statt ere Bratwurscht es Klavier.

Zuegäh, dass sich Bratwurscht nid empfilt,
wämmer gärn en Chopin-Walzer spilt,
ja villicht für das, nähmti allwäg schier
lieber als e Bratwurscht es Klavier.

Aber i ha Hunger, wär gärn satt,
sitze vor mir Röschi mit Salat,
chätsche da dezue, zwüsche zwe Schlück Bier,
luschtlos anre Tasche vom Klavier.»

(Mani Matter 1996, *Missverständnis*)

6. Literaturverzeichnis

Arendt, Hannah; Meyer, Thomas (Hg.): *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München 1967; erweiterte Neuausgabe 2021.

Baecker, Dirk: *Was ist Wirklichkeit?*. In: Nikitin, Boris; Schlewitt, Carena; Brenk, Tobias (Hg.): *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*. Berlin 2014.

Balmer, Ivo; Brüllmann, Matthias: *Ideal oder nicht? 100% genossenschaftlicher Wohnungsbau auf dem Klybeck*. <https://architekturbasel.ch/ideal-oder-nicht-100-genossenschaftlicher-wohnungsbau-auf-klybeck/>. 29.11.2021.

Börchers, Fabian: *Ästhetisches Handeln und der Formunterschied der Vernunftausübung*. In: Feige, Daniel Martin; Siegmund, Judith (Hg.): *Kunst und Handlung. Ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven*. Bielefeld 2015.

Hamacher, Werner: *Afformativ, Streik*. In: Hart Nibbrig, Christiaan L. (Hg.): *Was heisst «Darstellen»?* Frankfurt a. M. 1994.

klybeckplus: *Der Klybeckplatz wird, was wir daraus machen*. <https://www.klybeckplus.ch/klybeckplatz>. 29.11.2021

Kuratli, Michael: *Das Neue Evangelium*. https://www.filmbulletin.ch/full/filmkritik/2021-4-1_das-neue-evangelium/. 19.11.2021.

Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Frankfurt a. M. 2000.

Le Guin, Ursula K.: *Erdsee, Die zweite Trilogie*. Frankfurt a. M. 2021.

Luhmann, Niklas: *Soziologische Aufklärung 3. Soziales System, Gesellschaft, Organisation*. Bielefeld 2018.

Matter, Mani: *Missverständnis*. Gümligen 1996.

No Cap. <https://dasneueevangelium.de>. 10.11.2021.

Rhystadt: *IndustrieAreal wird Lebensraum*. <https://www.rhystadt.ch/de/uber-uns/portrait/>. 29.11.2021

Sagnet, Yvan: *No Cap*. <https://dasneueevangelium.de>. 30.11.2021

SRF: *Basel streitet über das Quartier der Zukunft*. <https://www.srf.ch/news/schweiz/so-gross-wie-die-altstadt-basel-streitet-ueber-das-quartier-der-zukunft>. 29.11.2021

Tecklenburg, Nina: *Performing Stories. Erzählen in Theater und Performance*. Bielefeld 2014.

Von Borries, Friedrich: *Weltentwerfen*. Berlin 2016.

Von Hantelmann, Dorothea: *How to Do Things With Art*. Zürich-Berlin 2007.

Wahl, Christine: «*Es gibt keinen Ort, der sich schlechter für Moral eignet, als das Theater*». In: Nikitin, Boris; Schlewitt, Carena; Brenk, Tobias (Hg.): *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*. Berlin 2014.

Warstat, Matthias; Heinicke, Julius; Kalu, Joy Kristin; Möbius, Janina; Siouzouli, Natascha (Hg.): *Theater als Intervention. Politiken ästhetischer Praxis*. Berlin 2015.

7. Dank

Für diese Arbeit möchte ich als Erstes Hotel Regina danken – also den anderen Mitgliedern Hotel Regina neben mir – dafür, dass wir nach wie vor wilde Projekte unternehmen und ich diese in einer Masterthesis kritisieren kann. Auch ihre Inputs, wenn auch meistens etwas verwirrend, haben mir bei dieser Arbeit geholfen.

Einen Dank an Jochen, der mich betreut hat und mich mit Hannah Arendt konfrontiert hat.

Danke an Anna für die Fotos der *Pasta mit Sause* und Matthias für den Verweis auf jene des *Hunzikerfestivals*.

Und ein ganz grosser Dank geht an Ralf, mit dem ich im Übrigen Pasta geschmaust habe, der diese Arbeit gegengelesen hat und mir mit kritischen Fragen auf die Sprünge geholfen hat.

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig ohne fremde Hilfe angefertigt habe. Alle Stellen, die ich wörtlich oder sinngemäss aus öffentlichen oder nicht öffentlichen Schriften übernommen habe, habe ich als solche kenntlich gemacht.

Zürich, den 14. Dezember 2021

Unterschrift:

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'A. J. ...' with a stylized flourish at the end.