

Konflikterinnerung und Erinnerungskonflikte in Performativität und Performance

Katrin Ackerl Konstantin und Rosalia Kopeinig

Performance, through its embodiment of absence, its enactment of disappearance, can only leave traces for us to search between, among, beyond. If the act of interpreting performance could be reconciled with its impossibility, perhaps that which has vanished would reappear in altered, unrecognizable forms, as its own fearless undoing and unknowing of events.

(Heidi Gilpin)

Städte entstehen und verändern sich, weil es Menschen gibt, die in diesem urbanen Raum leben und arbeiten. Städte sind somit geprägt von den Menschen, die sie aufsuchen, von Menschen, die diese Städte gestalten, von Menschen, die Erwartungen an die Politik und die Stadtentwicklung in diesen Städten haben, von Menschen, die Gegebenheiten verändern wollen, von Menschen, die Tradition aufrecht erhalten wollen, von Menschen, die an Grenzen stoßen, von Menschen, die ihre Freiheit leben wollen, von Menschen, die Konflikte verursachen, von Menschen, die Erinnerungen teilen, von Menschen, die ihre Stadt inszenieren, von Menschen wie uns, die künstlerische Performances setzen und deren Auswirkung beforschen.

Gleichsam gestaltet sich auch die Diskussion um Urbanität und Migration. „Man kann diesen Zusammenhang verdrängen bzw. als problematisch betrachten oder das Phänomen Migration als Motor für Stadtentwicklung und Urbanisierung sehen“ (Yildiz 2013, S. 20). Wenn Migration ein Motor für Urbanisierung ist, fragen wir, wer diesen Motor steuert, inwieweit kulturelle „Denkräume“ zugelassen werden, wo man Differenzen leben und gestalten kann (Isop 2011, S. 210).

Bukow (2011) empfiehlt einen Verständigungsprozess, wo „das eine wie das andere“ als „Alltagsressource“ anzuerkennen ist und „auf gleicher Augenhöhe“ wahrgenommen werden muss (S. 38). Die Auseinandersetzung mit der globalen Situation in Städten, die auch Fragestellungen, Leerstellen, Tabus, Konflikte und

Schattenseiten inkludieren, zeigt Scheppe (2009), mit „*Migropolis*“, am Beispiel Venedigs. Ähnlich arbeitete auch Krase (2011) mit seinen Studentinnen und Studenten über den öffentlichen Raum in New York um Visualisierungen herbeizuführen. In beiden Beispielen werden globale Themen auf lokale Gegebenheiten überprüft und sichtbar gemacht. Diese Zugänge eröffnen neue Perspektiven urbanen Lebens. Hier wird ein eigener Raum geschaffen, ein Ort des Übergangs, eine „*Transtopie*“ (Yildiz 2013, S. 187), wo „marginalisierte Akteur/innen“ und scheinbar „unwichtige Wissensarten“ (ebda.) im Mittelpunkt stehen und einander begegnen. In dieser Begegnung wird nach Regina Klein (2008), „immer wieder aufs Neue entschieden, wie sie abläuft“ und lädt ein „Kultur erinnernd“ zu verstehen und auszuhandeln (S. 61).

Ausgehend von diesen Überlegungen und unserem inszenatorisch künstlerischen Zugang, sind wir in unserem Performanceprojekt *schau.Räume* folgenden Fragestellungen nachgegangen: Welche Impulse wurden in welcher Form aufgenommen? Inwieweit wirken sich Biografie- und Erinnerungsarbeit in diesem Zusammenhang aus? Welche Rolle spielen wahrgenommene Erinnerungskonflikte und Konflikt-erinnerung? Inwieweit werden verdrängte Konflikte im gesellschaftlichen Umfeld aktiviert? Was ist ein Tabu? Ist die Stadt als Bühne zu verstehen und was bedeutet in diesem Zusammenhang Kultur der Inszenierung und was Inszenierung einer Kultur? Was an sozialem Drama und damit einhergehendem Bruch mit bestehenden Sozialstrukturen kann durch eine Darstellung von Erlebnissen beeinflusst werden? Wie wirken sich partizipative Strategien und Intentionen von Kunstschaffenden, die, ebenso wie wir, Formate im öffentlichen, urbanen Raum entwickelten, auf denselben aus? Was bedeutet die Neuverhandlung wiederhergestellter Vergangenheit?

Das Performanceprojekt *schau.Räume*

2011 und 2012 haben wir, als das *schau.Räume* Team, leer stehende Geschäftslokale in einem eher vernachlässigten urbanen Raum in Kärnten ausgewählt, um eine tabuisierte Thematik darin zu verorten. Dadurch ermöglichten wir eine Begehbarkeit der Räume innerhalb der Gassen. 2011 lautete das Thema Migration und 2012 widmeten wir uns dem Thema Abschiebung. Mit den *schau.Räumen* setzten wir dadurch Tabuthemen mit räumlichen Leerstellen gleich. Die Zusammenarbeit erfolgte in weiterer Folge mit Kunstschaffenden, Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, sowie zivilgesellschaftlichen Einrichtungen, die sich mit der Thematik aktuell beschäftigten. Die Entdeckung eines „SPRACHRAUMES“ drei Jahre nach der Durchführung des *schau.Räume* Projekts 2011 in der Lederergasse in Villach/Beljak, veranlasste uns die damals benutzten Räume nochmals zu untersuchen. Diese

Auffälligkeit in der Ähnlichkeit der Namensgebung für den Konferenzraum des entstandenen Co-Quartiers löste Neugierde aus. In unseren *schau.Räume* Plänen war dieser Raum als *sprich.Raum* vorgesehen, aus dem Radio AGORA, auf 105,5 MHz, live sendete. Von den insgesamt 15 leer stehenden Objekten, die wir innerhalb von zwei Jahren für das interdisziplinäre Performanceformat *schau.Räume* benutzt hatten, wurden 2014 elf wieder als Geschäftslokale verwendet, zwei davon sind zu parteipolitischen Geschäftsstellen geworden.



Sprachraum in der Lederergasse, Villach.
© *schau.Räume*

In diesem damaligen *sprich.Raum* wurden auch die ersten Workshops zur Biografiearbeit und Erinnerungskultur durchgeführt (Ackerl Konstantin & Krautner 2011; Ackerl Konstantin & Kopeinig 2015). Menschen aus aller Welt haben darin ihren Werdegang erzählt. Es kam zu einem Mitteilen von Erinnerungen über das Aufbrechen, über die Strategien des Unterwegsseins, über die erkannten Bewältigungsmuster, das Ankommen, das Wahrnehmen der Stadt und der Menschen in dieser Stadt, auf den ersten Blick und auf den zweiten Blick. Es ging also um die Beschreibung von verschiedenen Lebensformen und Perspektiven. Die teilnehmenden Personen erzählten und rekonstruierten in Gruppen von fünf bis zehn Personen ihre Lebenswege.

Diese Form der Erinnerungsarbeit, die innerhalb der *schau.Räume* praktiziert wird, wurde in Anlehnung an Haugs (2001) Modell subjektorientierter Forschungen im Zusammenhang von Sozialisation und Vergesellschaftung angewendet. Die Erinnerungsarbeit in den bisherigen *schau.Räume* Projekten bezog sich auf Migrations- und Deportationsgeschichten. Es geht in dieser Erinnerungsarbeit prinzipiell um ein Wahrnehmen und Sichtbarmachen von unterschiedlichen Lebensrealitäten und das Hervorheben von Alltagserlebnissen in diesem Kontext als wichtige Dimension. Es ist von Bedeutung diese Biografien zu erschließen, da diese erzählten Geschichten einen neuen Blickwinkel auf und für diese Städte zulassen (Krase 2011). Der Umgang mit dem Erzählen der individuellen Migrationsgeschichten ist deswegen essentiell, da diese Biografie- und Erinnerungsarbeit unterschiedliche Entscheidungen, Erlebnisse, Erfahrungen und Erkenntnisse ans Tageslicht bringen: Von beruflichen und existentiellen Beweggründen für den Aufbruch wurde genauso erzählt, wie von zwangsbedingten, ungewollten, traumatisierenden Aufbrüchen. Wenn so unterschiedlichen Lebensentwürfen und Lebenssituationen gleichermaßen begegnet wird, beginnt eine gemeinsame Geschichtsschreibung: Ein Hinterfragen ist möglich, eine Einblicknahme, eine Klärung von Verständnisfragen, ein Preisgeben von Ereignissen, ein Spürbarmachen von Wertschätzung. „*Sich-Erinnern* ist kein Aufrufen abgespeicherter, archivierter Daten aus der Festplatte namens Gedächtnis, sondern eine konstruktive und kreative Interaktion. Das Erinnerte lebt von der Differenz zwischen Vergangenheit und Zukunft“ (Klein 2008, S. 56). Die Positionierung dieser Biografien ergibt oft erst im Kontext einer Gesellschaft einen Sinn (Yildiz 2011). Jede und jeder Einzelne ist herausgefordert selbst Position zu beziehen, seine Geschichte in einen eigenen Sinnzusammenhang zu setzen. Eine Rekonstruktion also, die durch Reflexion und Erzählen bewusst vollzogen wird.

Wenn Erinnerungskultur sich grundlegend mit den historischen Gegebenheiten befasst, spart sie jedoch oft biografische Inhalte aus. In der Definition von Erll (2008, S. 176) lässt Geschichte aber niemals auf „homogene Kulturen rückschließen“, sondern umfasst eine Vielzahl von Erinnerungen. Darin enthalten sind auch Widersprüche, welche zu berücksichtigen sind. Dadurch wird klar, dass „in jeder Geschichtsschreibung soziale und individuelle Ebenen ineinander greifen“ und selektiv rekonstruiert werden (Lottes 2005, S. 181).

Innerhalb der *schau.Räume* gab es Raum und Zeit für die Methodik der Biografiearbeit. Man konnte spüren welche Intensität, welche Dramatik auch nach 15 oder 20 Jahren einer Fluchtgeschichte noch anhaftet: Welchen Gräueln die Menschen vor ihrer Flucht ausgesetzt waren und welche Schwierigkeiten sie auf ihrer Flucht zu überwinden hatten. Menschen, die sich bisher aus ihrer Herkunftsstadt kaum fort bewegt und keine Erfahrung im Bereich Flucht hatten, erfuhren dadurch Neues, auch waren die Bewältigungsstrategien von solchen Erfahrungen von großem Interesse.

Es wurde klar, dass wir mitten in Europa lebend, Zeugen von Schicksalen werden und die europäischen Frontexgrenzen nur insofern mit Sicherheit und Schutz zu tun haben, als sie einem hinterfragenswürdigen politischem und wirtschaftlichem System dienen (Ottomeyer 2011).

Konflikte, die sich heute im Aufeinandertreffen unterschiedlicher Menschen ergeben, sind oft überschattet von Konflikten des Aufbruchs, der Ausweglosigkeit, der Ängste. Die Konflikte der Ankommenden enden nicht mit dem Ankommen. Im Gegenteil, neue Konflikte ergeben sich im Flüchtlingsquartier und mit dem Verfahren der Aufnahme.

schau.Räume bot die Gelegenheit, eine gemeinsame Geschichte vor Ort entstehen zu lassen. Die Qualitäten, die dies ermöglichten, waren: ein geschützter Raum, wertschätzendes Miteinander, Akzeptanz für jede Person, Fragen, die Interesse bekunden, andere Meinungen und Differenzen zuzulassen, Empathie für andere Personen, das Schweigen sowie das Überwinden der Sprachlosigkeit. Diese Arbeit und die Begleitung der *schau.Räume* als Guide wirkte sich auf die teilnehmenden Personen positiv aus, wie Katrin Ackerl Konstantin (2013), mit ihrer wissenschaftlichen Arbeit durch den Veränderungsfragebogen des Erlebens und Verhaltens (Zielke & Kopf-Mehnert 1978), nachweisen konnte.

So könnte jetzt geschlossen werden, dass es auch die Nachwirkungen der *schau.Räume* sind, die drei Jahre nach diesen intensiven Gesprächen, den Raum immer noch als SPRACHRAUM bezeichnen lassen. Doch dass der Raum 2014 so benannt wurde, ist wohl auch einem aktiven Stadtmarketing und dem Verein der Hauseigentümer anzurechnen, die sich darum bemühten, leer stehende Räume auch weiterhin zu beleben, so zumindest in der Villacher Lederergasse. Einen weiteren Anhaltspunkt, dass Impulse aus dem *schau.Räume* Performanceprojekt weiter aufgegriffen wurden und werden fanden wir mit einem aktuellen Ausstellungssujet, „*Im besten Einvernehmen*“, zum Thema Erinnerungskultur, welches unserem *schau.Räume* Logo farblich und im Design sehr ähnelte. Wir können so zumindest sagen, dass die Wirkung der *schau.Räume* über die Zeit der Durchführung hinausgegangen ist.

Welche Rolle spielten wahrgenommene Erinnerungskonflikte und Konflikterinnerung?

Im sogenannten *bild.Raum* der *schau.Räume*, führten zwei Filmproduktionen von Sticker und Bilajbegovic zu Konflikten (Ackerl Konstantin & Krautzer 2011). Rund um die erste Filmthematik (Film: Ajda Sticker 2010 „*All inclusive/ ohne-Geld-zurück-Garantie / brez povračila*“), die das Schicksal von Bootsflüchtlingsen behandelte,

eskalierter Streit mit klarer Ablehnung seitens eines Zuschauers in Bezug auf die Unterstützung dieser Menschen, die auf diese Weise als Flüchtlinge ihren Weg nach Europa suchen. Dieser Konflikt innerhalb des *bild.Raumes* endete mit seinem Kommentar: „Die sollen ihre Ärmel aufkrempeln“. Ein Erinnerungskonflikt also, der Menschen involvierte, die allesamt aus der gleichen Stadt kommen, die aber bezüglich desselben Themas eine unterschiedliche Position einnahmen. Ein Beispiel der Auseinandersetzung innerhalb der so genannten *Aufnahmegesellschaft*.

Der zweite Film provozierte eine weitere Konfliktsituation in der Auseinandersetzung mit dem Balkankrieg. Der Film „*Most – The Bridge*“ von Haris Bilalbegovic erzählte die Begebenheit aus dem Bosnienkrieg 1992, bei der sein Onkel mit zwölf anderen Männern verschwand. Die Aufarbeitung von bosnischer Seite, die sich im Film vollzog, wurde von einer Zuschauerin als Schuldzuweisung der serbischen Seite erlebt. Solche Aufarbeitungen sind trotz der konfliktreichen Aufnahme wichtig, wie dies auch durch literarische Beispiele exemplifiziert wird (Beretta 2013; Emcke 2013). Was aber passiert mit den Reaktionen und Gefühlen jener Menschen, die sich als der Tätergruppe zugehörig fühlen, ohne real Täterin oder Täter zu sein? Wir können mit Ziegler (2011, S. 27f.) die Frage stellen, „wie reagiert eine Gesellschaft im Schockzustand? Indem sie das verstörende Ereignis, das ihr Bewusstsein nicht bewältigen kann, in die tiefsten Tiefen ihres Gedächtnisses verbannt“. Im Umgang mit diesem Unbehagen, dem Sich-Selbst-Überlassen-Sein und der Schuldfrage folgen wir der Interpretation von Alexander und Margarethe Mitscherlich (1988): „Die Abwehr kollektiv zu verantwortender Schuld – sei es die Schuld der Handlung oder die Schuld der Duldung – hat ihre Spuren (...) hinterlassen“ (S. 24). Ähnliches lesen wir in Interviews von Menschen mit Migrationshintergrund, dass Konflikte und Probleme sich heute eher in den eigenen Communities auftun und dass dies so hingenommen wird. „Wir ehemaligen Jugoslawen unter uns! Wir haben uns total getrennt! Serben-Kroaten-Bosniaken.“ (Migrationsgeschichten 2013) Sie verweisen auf die tiefer liegenden Konflikte der Menschen, die in diesem urbanen Raum zusammen leben.

Eine dritte Konflikterinnerung erlebten wir bei den Vorbereitungen zu den *schau.Räumen* 12. Wir suchten Kontakt zu Bewohnerinnen und Bewohnern eines Hauses, welches neben einem Abrissbauloch stand, um Zutritt zum Hintereingang zu einem der potentiellen *schau.Räume* zu bekommen. Darin wollten wir im sogenannten *rent.Raum* drei zivilgesellschaftliche Einrichtungen verorten. Eine 70jährige Bewohnerin dieses Hauses erzählte uns ihre Umsiedlungsgeschichte, die 2005 in Villach/Beljak zwangsweise stattfand als ihr Haus, welches sie seit Kindheitstagen bewohnte, dem Abriss preisgegeben war, um einem Einkaufscenter zu weichen (siehe Foto). Sie leistete so lange Widerstand, bis sie nur noch drei Wochen Zeit hatte, in das Nachbarhaus zu übersiedeln. Das Bauloch blieb seit den ersten Ansagen



Werbefläche: SHARED SPACE Bahnhofstraße, Villach. © schau.Räume

des Investors im Jahre 2005 bis 2016 unangetastet, obwohl dies seit 2012 fertig gestellt sein sollte. Man hört auch heute noch nichts von einem konkreten Baubeginn. Der Konflikt der Mieterin wurde nicht aufgelöst. In ihrem Fall gab es nicht einmal einen Konfliktpartner, sondern sie wurde stellvertretend an eine Hausverwaltung verwiesen, die nicht Verursacherin der Situation war. Der Konflikt wurde dadurch delegiert und kann den neoliberalen Strategien im urbanen Raum zugewiesen werden.

Ein viertes Beispiel eines Erinnerungskonfliktes zeigte sich in Klagenfurt, am Domplatz, an der Stelle, an der die deportierten slowenisch sprechenden Kärntner Familien nach ihrer Rückkehr aus den Lagern Hagenbüchach, Ravensbrück 1945 nochmals kurzzeitig interniert waren, bevor sie erst wieder zurück auf ihre Höfe durften. Es gibt dafür keine Gedenkstätte, kein Zeichen des Erinnerns, dass diesem Unrecht gewidmet ist. „Schon bald nach dem Krieg hatte sich ein Mantel des Schweigens über jene schrecklichen Ereignisse vom April 1942 und deren Folgen gelegt. (...) Viele Opfer schwiegen, weil sie ihre Traumatisierung nicht an ihre Kinder weitergegeben wollten“ (Entner 2012). Weder die Deportation von 1942 noch die Rückkehr 1945 wurde entsprechend aufgearbeitet. Wir setzten deshalb den Treffpunkt für unsere *schau.Räume* 2012 Veranstaltung genau an diesen symbolischen Punkt am Klagenfurter Domplatz und erzählten davon.

Diese Erinnerungskonflikte und Konflikterinnerungen zeigen innere, soziale, strukturelle, ethnisch-kulturelle, delegierte Konflikte, wie auch Beziehungs-, Rollen-, Werte- und Interessenskonflikte auf. Sie sind, wie in den Beispielen ersichtlich, nicht nur an Migrationsgeschichten festzumachen. Sie sind nicht nur im urbanen Raum festzumachen. Sie sind nicht nur im migrantischen oder postmigrantischen

Umfeld anzusiedeln. Konflikte entstehen nicht nur, weil unterschiedliche Kulturen, unterschiedliche Traditionen aufeinander treffen und dadurch in weiterer Folge im postmigrantischen Umfeld möglicherweise unterschiedliche Lebensentwürfe aufeinanderprallen, sondern weil es unterschiedliche Lebensentwürfe auch in scheinbar homogenen Milieus gibt. Konflikte gibt es überall, wo Menschen einander begegnen.

Inwieweit werden verdrängte Konflikte im gesellschaftlichen Umfeld aktiviert?

Den Gedanken weiterführend wird klar, dass, egal ob es sich um postmigrantische, migrantische oder wie auch immer geartete Felder handelt, es immer um Begegnung geht, innerhalb derer Menschen miteinander in Kontakt treten. Folgen wir den Ausführungen von Gruen in *„Der Fremde in uns“* (2010) auf der Spur von verdrängten Konflikten, begegnen wir uns sogar selbst innerhalb der Begegnung mit anderen, ist also der Fremde in uns selbst. Laut seinen Erklärungsansätzen sind jene fremde Anteile, die wir im Anderen als bedrohlich erleben, eigene Anteile, die uns im Laufe unserer Kindheit verboten wurden und diese nun Anderen zuschreiben. Die Instanz, die uns einst Dinge verbot, wird nun idealisiert. Ihr Verbot wurde gleichsam als Gebot aufgenommen, *internalisiert*, dies wird auch als *Introjekt* beziehungsweise als *Identifikation mit dem Aggressor* bezeichnet. Auf diese Weise werden wir uns selber fremd und begegnen jenen eigenen abgespaltenen Teilen im Anderen. Da dies mit schmerzlicher Erinnerung verbunden ist, versuchen wir diese Begegnung zu vermeiden, denn sie birgt Konflikte, denen wir uns nicht aussetzen wollen. Die Wut und der Schmerz, die sich einst aufgrund einer uns auferlegten Entsagung herausbildete, bleiben bestehen und richten sich gegen uns, beziehungsweise gegen eine Person, die nun dasselbe Verhalten auslebt, das mir einst entsagt wurde. Hier werden tiefenpsychologische Mechanismen wie *Projektion* und *Übertragung* wirksam. Wobei zu unterscheiden ist, dass Übertragung als eine Reinszenierung zu verstehen ist, Projektion jedoch nach S. Freud (1930, 2007) sowie A. Freud (1936, 2006) einen *Abwehrmechanismus* beschreibt: „Eine innere Wahrnehmung wird unterdrückt, und zum Ersatz für sie kommt ihr Inhalt, nachdem er eine gewisse Entstellung erfahren hat, als Wahrnehmung von außen zu Bewusstsein“ (S. Freud 2007, S. 154). Übertragung und Projektion sind als wichtige psychodynamische Prozesse im Kulturkontakt zu beobachten.

Feindbilder und somit Konflikte erzeugen wir dadurch, dass das sogenannte Selbst sich seiner selbst nicht sicher ist. Gruen geht aber noch weiter in seinen Ausführungen, indem diese Anderen, Fremden, nun zu Opfer gemacht werden,

um sie „für den Schmerz, den wir nicht haben dürfen, zu bestrafen“. Dies lässt sich rückblickend für die beiden ersten Beispiele, sowohl für den Erinnerungskonflikt in Bezug auf die Reaktion der Zuschauerinnen und Zuschauer auf den Film *„all inclusive“* als auch für die Konflikterinnerung der serbischen Zuschauerin in Bezug auf den Film *„Most“* sagen.

Die Begegnung aktiviert dabei immer wieder eine alte „Angst und Hilflosigkeit“ (Gruen 2010, S. 31ff.) und muss deshalb abgelehnt werden. All das ist verdrängt und nicht bewusst. Laut Gruen muss es aber als „Schmerz zugelassen und bewusst werden“ sonst bleibt es als „Spiegelbild des eigenen verworfenen Selbst“ bestehen.

Ist dieses Bewusstwerden und somit Erinnern auch durch das Sichtbarmachen innerhalb von Performances möglich? Und ist ihr Inhalt dann verdrängtes, konfliktreiches Material, das einem Tabu gleichzusetzen wäre?

Was hat ein Tabu im Konflikt verloren?

„Hinter jedem Tabu steht (...) ein psychodynamischer Konflikt. (...) Ursprünglich müssen daher alle gesellschaftlich transmittierenden Tabus individuell entstanden sein. Eine kollektive Erfindung von Tabus gibt es nicht“ (Kubik 2000, S. 10). Freud (1912-13, 2005), der sich dabei auf Wundt beruft, definiert das Tabu als „den ältesten ungeschriebenen Gesetzeskodex der Menschheit“ (S. 66). Das Einsetzen von Totems und die Wirkkraft von Tabus werden noch vor der Anbetung von Göttern und somit auch vor ersten religiösen Strömungen gesetzt. -Tabu- leitet sich aus dem polynesischen Wort für -Schwierigkeiten- ab. Das Gegenteil dazu ist -noa- was -gewöhnlich- bedeutet (S. 67ff.). Dieses Tabu soll primär zum Schutz vor „Schädigung“, vor „Gefahren“, sowie vor „Störungen einer Person“ dienen. Freud setzt aber das Tabu im Gegensatz zu Wundt der Neurose gleich, indem er es als einen Zwang beschreibt. Dieser ist scheinbar durch keine äußere Motivierung zu erklären, vielmehr durch Neigungen und Triebe, die trotz Verboten weiterhin bestehen und nur durch *Sublimierung* beziehungsweise durch andere Abwehrmechanismen versuchsweise unterbunden werden. Diese inneren Konflikte bleiben gemäß der Triebtheorie Freuds bestehen und müssen stets kontrolliert und umgelenkt werden. Wir versuchen diese durch Gebote und Verbote zu unterdrücken und zu kanalisieren. In Freuds Interpretationsgebäuden ist ja selbst die Religion ein neurotisches Modell, das uns vor uns selbst schützen soll. Kultur als Zauberwort von Regeln und Zeremonien soll uns helfen, Modelle zu entwickeln, die Libido zu kontrollieren und den Aggressionstrieb einzudämmen und umzulenken. Letztlich fordert die Kultur damit aber den Triebverzicht und bewirkt gleichermaßen eine Opposition,

die sich gegen diesen Verzicht aufbaut. Im „*Unbehagen in der Kultur*“ (1930, 2007) wird dargestellt, wie Kultur den Nutzen von Sicherheit und von Regelungen der Beziehungen birgt. Gleichzeitig entsteht aber dadurch jener Triebverzicht, der in Bezug auf libidinöse Strömungen sublimiert wird und in Bezug auf aggressive Strömungen Schuldgefühle hervorrufen soll. Die Sublimierung erfolgt durch die Betätigung in der Kunst, in der Wissenschaft und anderer Ideologien, die wiederum als Kulturgüter besonders hoch wertgeschätzt werden.

Utrilla Robles (2003) schreibt in Bezug auf die Konflikthaftigkeit in der Kunst folgendes: „Der künstlerische Aspekt des psychischen Funktionierens ist wenig erforscht worden und ich glaube aus einem einfachen Grund: er ist schwer zu erklären. (...) Dabei entwickeln die psychischen Prozesse eine große künstlerische Fähigkeit: Die Kreativität, alternative Lösungen zu finden, wird in Gang gesetzt. Sie organisiert Strategien, die wahre Kunstwerke sein können: Phantasie und Einbildungsvermögen werden bemüht und Szenarien entwickelt. (...) Alle Wünsche, all ihre Transformationen und die Auswege aus dem Konflikt werden angeboten“ (S. 74).

Dadurch bleiben sie innerhalb eines Bereiches, der als Freiraum innerhalb der Kultur definiert werden kann. Dies ist der scheinbare Widerspruch, der uns innerhalb dieser Felder Handlungsfähigkeit einräumt und gleichsam eine Regel auferlegt. Wichtig ist uns, innerhalb dieses Widerspruchs in weiterer Folge den begegnenden Faktor hervorzuheben und dabei mit Zechner (2001) jene Position der Begegnung von Deleuze zu unterstreichen: „Das Gewalttätige an der Begegnung sei, dass etwas zustößt, auf das man nicht vorbereitet war und das zum Denken zwingt“ (Zechner 2001, zitiert nach Eva Sturm 2011, S. 63).

Die Stadt als Bühne: Kultur der Inszenierung und Inszenierung einer Kultur

Für das Format *schau.Räume* beschäftigen wir uns mittels künstlerischer Forschung und partizipativer Strategien mit der Fragestellung, inwieweit sich das Zusammenspiel von Performativität und Performance bezüglich der Verortung im urbanen, öffentlichen Raum auf eine marginalisierte Thematik, und dadurch auf die Menschen, die damit in Verbindung stehen, auswirkt. Welchen Einfluss hat diese Sichtbarmachung von konflikthaftem Potenzial auf die Performativität? Butler (1988) differenziert gemäß sogenannter „Akte“ ein kulturelles Selbstbild, das körperlich in der Öffentlichkeit dargestellt und praktiziert wird. „Unter der Prämisse, dass wir Körpersprache lernen, indem wir körpersprachliche Konventionen nachahmen und diese permanent wiederholen, ist davon auszugehen, dass

körperliche Äußerungen dadurch entstehen, dass die Konventionen wiederholt aufgerufen und somit erinnert werden“ (Apfelthaler 1997, S. 238).

Wie dynamisch kann damit umgegangen werden?

„Aus heutiger Sicht gilt: Wo immer etwas oder jemand bewusst exponiert oder angeschaut wird, erhält Kultur eine theatrale Dimension“ (Metzler Lexikon Theatertheorie 2005, zitiert in Fischer-Lichte 2013, S. 28). Damit sind die performativen Faktoren gemeint, die innerhalb einer „Aufführung“ zum Tragen kommen, die in der Inszenierung eines kulturellen Selbstbildes hervorgebracht werden. Diese Rituale, die gemäß der Aufrechterhaltung jener Haltungen und Rollen wiederum als Inszenierungen gelebt werden, finden in allen kulturellen Bereichen statt. Egal ob es ein Fest, ein Wettkampf oder eine religiöse Zeremonie ist, stets wird etwas inszenatorisch erinnert und gleichzeitig durch seinen partizipierenden und verkörpernden Charakter neu belebt. Ja selbst die Begegnung zwischen zwei Menschen wird zum Instrument und Inventar kultureller „erinnerter“ Identifikationen und Rollenzuweisungen (Goffman 2003). Eine Gruppe von Personen, die temporär zu einer Gemeinschaft, „being with others“ (Fischer-Lichte 2013, S. 82) wird, findet sich ein, um ihre tradierten kulturellen Werte aus- und darzustellen. Gleichzeitig tradiert sie aber auch ihr Rezeptionsverhalten derselben. Was affirmiere ich also permanent? Welchen Inhalten gebe ich dadurch Raum?

Der urbane Raum inszeniert und erinnert sich dadurch scheinbar von „selbst“ innerhalb der performativen „Akte“ (Butler 1988), die gemäß unserem Verhalten eine öffentliche Bühne beschreiben (Goffman 2003). Und: „Die Stadt ist voller Gebote und Verbote!“ (Rauterberg 2013)

Performativität jedoch im Sinne von Handlungen, die unseren Alltag prägen und strukturieren, stehen in einem dialogischen Verhältnis zur Performance: Einerseits durch die dargestellte Inhaltlichkeit selbst, andererseits durch ihren Interaktionsmodus.

Wenn also der gewohnte Inhalt kontradiktisch zu dem kulturellen Selbstbild aus- bzw. dargestellt wird, sowie der Aktions- und Rezeptionsradius auch nicht mehr klar strukturiert vorgegeben wird, entsteht ein Konflikt. Ist dann dadurch Transformation möglich?

Turner (2009) beschreibt das Zusammenspiel von ästhetischem Drama und sozialem Drama (S. 10), gleich einer Unendlichkeitsschleife, die sich permanent auf die Performance, aber auch innerhalb der Performativität auswirkt. Ein soziales Drama beinhaltet seinem Konzept nach vier Phasen: 1.Bruch, 2.Krise, 3.Bewältigung und 4.Integration. Das ästhetische Drama setzt für ihn an der 3. Phase an: Die Bewältigung als entscheidende Phase eines künstlerischen Aktes. Schechner (2006) sieht den sinnstiftenden Moment als Triebfeder des ästhetischen Ereignisses, das durch „Wiederherstellung der Vergangenheit“ (Turner 2009, S. 14) geschieht. Einem realen Erlebnis wird laut diesem Konzept Sinn und Bedeutung verliehen. Dies kann

eine Bekräftigung des kulturellen Selbstbilds sein, aber auch ein Widerspruch dazu. Laut Turner (2009) ist dies eine Form „Leben mit Leben“ (S. 21) zu begreifen und gleichzeitig durch das Ritual die „Communitas“ zu stärken. Er beruft sich dabei auf Dilthey, laut dem dieses Ereignis die letzte Stufe eines Erlebnisses darstellt. Dieses ist solange nicht abgeschlossen, solange es nicht „ausgedrückt“ (S. 18ff.) wird. Turner unterscheidet außerdem zwischen „Liminalität“ und dem „Liminoiden“ (S. 39ff.). Unter Liminalität ist eine Übergangserfahrung gemäß einer Schwelle zu verstehen, die innerhalb eines Rituals überschritten wird. Danach kommt es, ebenso wie bei der Krise, zu einer Integration in die Gesellschaft, jedoch hat davor eine irreversible Transformation (z. B. Initiation, Prüfung, Heirat) stattgefunden. Diese wird als eine „Umkehrung von Merkmalen einer bereits gefestigten kulturellen Ordnung“ verstanden. Dadurch ist innerhalb dieser „Liminalität“ auch stets ein „subversives Aufflackern“ zu einem bestehenden sozialen Gefüge beinhaltet. Sie enthält die Möglichkeit zur Hervorbringung „neuer Modelle, Symbole oder Glaubensvorstellungen“ (S. 85ff.). Jedoch ist für ihn das „Liminoide“ im Spielerischen verankert, entspricht einer „Erinnerung“ im Sinne eines Experiments innerhalb einer Laborsituation. „Man arbeitet mit dem Liminalen, spielt aber mit dem Liminoiden“. Deshalb ist im „Liminoiden“ auch mehr Freiheitspotenzial zu verorten, vor allem deshalb, weil es auf „Freiwilligkeit aufgebaut ist“ (S. 87).

Aber von welcher Erinnerung sprechen wir da? Welche Erinnerung wird da aktiviert? Und wie erinnern wir uns, wenn wir etwas sehen?

Wenn wir von einem Körpergedächtnis sprechen, sprechen wir von Erinnerungen im Körper. Nach Gurwitsch (1977) geben erinnerte Momente durch ihre „Ich-Bezogenheit“ (S. 3) einen Affekt preis und zwar durch ihre physische Anbindung. Indem durch die Betrachtung einer Bewegung, diese selbst, sogar nur in der Vorstellung, nachgeahmt wird, wird ein Affekt abgerufen, der erinnert ist. Diese Erinnerung ist somit kodiert, kulturell sowie persönlich. Laut Waldenfels (2004) ist dieser Vorgang aber in permanenter Weiterentwicklung, da er den Körper als mediales „Übergangswesen“ (S. 137ff.) beschreibt, das Eindrücke stets in „Erinnerungs- und Erwartungsbildern“ einordnet und dadurch stets neue Formen annimmt.

Wie können aber jene Anteile dargestellt werden, die nicht erinnert werden?

Röttger (1996) definiert in „Zerstückelte Körper: Materialisierung sprachloser Erinnerungen auf der Bühne“ (S. 40) verschiedene Dimensionen von Erinnerungen:

1. die historische Dimension der Erinnerung in Bezug auf die Thematik des Kollektiven Unbewussten als versteckte Vergangenheit (...)
2. die politische Dimension der Erinnerung, als Infragestellung der traditionellen Konstruktion von nationaler Identität (...)
3. die dramaturgische Dimension der Erinnerung durch Verwendung von subversivem Material für die Inszenierung (...)

4. die ästhetische Dimension der Erinnerung als Suche nach einer Sprache des Erinnerungsmaterials (...)
5. die geschlechtsspezifische Dimension von Erinnerung als Auseinandersetzung mit der nationalen Geschichte im Sinne des ödipalen Dramas.“

Durch die Sichtbarmachung müssten nun, laut Turner, diese erinnerten Anteile sich im ästhetischen Drama wiederum auf das soziale Drama auswirken.

Partizipative Strategien von Kunstschaffenden im öffentlichen urbanen Raum

Ranciere (2008), der vom Theater „als letzten Ort der Konfrontation mit sich selbst als Kollektiv“ (S. 15) schreibt, hält nichts von dem Auslagern von theatralen Settings in den öffentlichen Raum, wo innerhalb der Settings „Grenzen verwischt“ (S. 32) werden. Eine Geschichte aktiviere in der zusehenden Person genügend Emanzipation im Sinne einer Handlung, indem er/sie als aktive/r „Interpret/in“ (S. 33) gemäß seiner Erinnerungen neu deute. Dabei müsse nicht das Publikum zu Schauspielerinnen und Schauspielern gemacht werden. Er beruft sich auf das Wissen und gleichzeitig auf die Unwissenheit, die hier mitspielt: Die Regie weiß nichts von dem Stück, das sich in den Köpfen des Publikums abspielen wird, sie kann also nicht mehr wissen als das Publikum selbst: „Wir müssen das Wissen anerkennen, das im Unwissenden am Werk ist (...)“ (S. 28).

Warum also gewohnte Räume und Plätze verlassen und Interaktion als Instrument bemühen? Bishop (2006) schreibt von „activation; authorship“ und „community“ (S. 12ff.) als Schlüsselbegriffe für „PARTICIPATION“: Als empowernde Funktion der Aktivierung, als Demokratisierung innerhalb eines „non hierarchical social model“, sowie als kollektive Verantwortlichkeit innerhalb einer „community“. Das Entstehen der Kunstrichtung „participatory art“ wird von Bishop (2012) als „social turn“ (S. 11) beschrieben, das primär den Wunsch nach einer „better world“ (S. 29), die der Künstler, die Künstlerin schaffen möchte, beinhaltet. Darüber hinaus sollen konventionelle „modes of artistic production and consumption under capitalism“ (S. 2) hinterfragt und irritiert werden.

Bishop beschreibt anhand historischer Marker, an denen diese Strömungen der „participatory art“ erstmals innerhalb der „Dada season 1920 of April 1921“ (S. 10) und danach verstärkt auftraten und setzt sie in Bezug zu politischen Momenten des Umbruchs. Sie verortet innerhalb dieser Formate aber auch Ausbeutung menschlichen Potenzials: „exhibiting and exploiting other subjects“ (Bishop 2012, S. 223) als Fallen und Gefahren innerhalb dieser Formate. Die Unterscheidung in-

nerhalb der Kategorisierung einzelner Projekte definiert sie als „problem solving/ concrete outcomes“ und „artistic goals“ (S. 19). In ihrem Buch (2012) werden aber beispielsweise „transdisciplinarity, researchbased, activist or interventionist art“ (S. 5) nicht berücksichtigt. Generell sind diese Formate schwer zu kategorisieren, interdisziplinäre Überschneidungen entwickeln sich ständig neu und sind ihrer Kategorisierung durch ihren explorierenden Ansatz voraus. Das gilt auch für den Versuch, den Begriff Performance als Terminus zu begreifen und ihn, so wie Van Eikels (2013) in seinem Buch: *„Die Kunst des Kollektiven: Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie“* an jenen Schnittstellen positioniert.

Kunstschaffende betreiben artistic research, Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler veranstalten mit Künstlerinnen und Künstlern Performances, Performances finden in Laboren statt, sowie im öffentlichen Raum mit und ohne einen deklarierten Forschungsansatz, Interventionen und Handlungsanweisungen werden als Irritation bestehender Handlungs- und Perzeptionsmuster im Alltag deklariert.

Wo und wie findet also heute jene Sublimierung statt, von der Freud damals schrieb, und wofür gibt es Freiräume, die sich dafür anbieten?

Von Kunst als „Leitmedium gewandelter Weltwahrnehmung“ (S. 21), eines „Mitmach-Urbanismus“ oder eines „Wohlfühlurbanismus“ (S. 14) ist bei Rauterberg (2013) die Rede, wo sich durch *guerilla Gardening, outdoor Clubbings, softwalks*, u.v.m. der öffentliche Raum permanent neu gestaltet und sich ins Stadtbild einmischt. „Nicht die politische Ikonographie, nicht die staatstragende Repräsentation, sondern die unbeachteten Straßen und Plätze, die ungewöhnlichen und brach gebliebenen Räume gewinnen oftmals ihr Interesse. Denn diese >>Orte entmachteter Symbole<< sind selbstbedeutend und als solche ermöglichen sie es einer urbanen Öffentlichkeit, sich ihrer eigenen Selbstbedeutsamkeit zu vergewissern. Hier wird der Begriff des Publikums- abgeleitet vom lateinischen *publicus*: >>dem Volk, der Allgemeinheit gehörig<< in seinem Ursprungssinn wiederbelebt“ (S. 147). Der künstlerische Prozess wird heute einem „sozialen Prozess gleichgesetzt“ (Fischer-Lichte 2013, S. 57ff.) und beschreibt eine „ethische Herausforderung“ mit Konflikten und Fragen, die sich aus dem sozialen Kontext ergeben, umzugehen. Um „Aufführungen“ zu initiieren, die auf Dialog ausgerichtet sind, aber auch auf Emergenz, jener Unvorhersagbarkeit für zukünftige Handlungsmodelle, die sich auf den Bereich der Performativität beziehen. „Performativitätsforschung“ ist laut Fischer-Lichte „Zukunftsforschung“, welche sich mit der Beschäftigung mit dem „Verlauf performativer Prozesse“ (S. 85ff.) auseinandersetzt. Damit meint sie nicht, dass etwas Intendiertes entstehen soll, sondern dass „kulturelle Prozesse performative Prozesse“ sind, die sich gemäß ihrer wandelnden Werte und Inhalte in Bezug auf Unvorhersagbarkeit einer „Aufführung“ auswirken. Die Debatte der Forschung im Zusammenhang mit Kunst hat dadurch neue Formen angenommen.

Nach Borgdorff (2005) ist dabei die Forschung -on the arts-, -for the arts- und -in the arts- zu differenzieren.

Wir möchten nun drei verschiedene Performanceprojekte und somit auch Aufführungen beschreiben, die sich, ebenso wie das Performanceprojekt *schau. Räume*, mit Aspekten der Partizipation in ihren Kunstformen beschäftigten. Ebenso möchten wir hier einen Einblick in die Intentionen der Initiatorinnen und Initiatoren dieser Projekte durch Auszüge aus den Interviews wiedergeben. Sabina Holzer (Choreographin, Performerin und Autorin), Simon Steinhauser (einer der Leiter des Kunstkollektivs God's Entertainment), sowie Michael Wrentschur (Theaterpädagoge und Leiter der Theatergruppe interACT) wurden zu ihrer Arbeit bzw. Arbeitsweise interviewt. Gleichzeitig baten wir sie, ein eigenes aktuelles Projekt zu beschreiben. Sabina Holzers Projekt war: On-listening, ein „practical and theoretical research of one week“ (Holzer 2010), das sie initiierte, um gemeinsam mit Künstlerkolleginnen und Künstlerkollegen aus dem Bereich Tanz, Musik, Film ein Researchprojekt zu ermöglichen, welches sich dem Thema Hören in seinen unterschiedlichsten Aspekten „to a certain silence“ (S. 76ff.) widmete. Wichtig war sowohl die Begegnung innerhalb der einwöchigen Sammelphase im gemeinsamen Prozess als auch die Begegnung mit Publikum, das einen Raum interaktiv als Performanceraum nutzen konnte, der als „space“ zur Verfügung gestellt wurde: Einen Raum in einem Studio des Tanzquartiers Wien, der einen „score“ (gemäß eines Leitfadens) beinhaltete, aber „free of any agreement“ sein sollte. Es waren Geräuschinstallationen an den Wänden angebracht, die man ausprobieren konnte, es wurden Bodyperformances sowie Musik und Videoprodukte gezeigt, die sich während der Performance selbst durch die Interaktion mit dem Publikum veränderten.

Das zweite Projekt von God's Entertainment aus Wien war der „Fight club“, der in Anlehnung an zeitgemäße Computerspiele Avatare während der Performance zur Verfügung stellte, die von dem Kunstkollektiv selbst dargestellt wurden. Diese Avatare konnten vom Publikum mittels Joystick bewegt werden. Ziel war es unter anderem die „Gewaltbereitschaft des Publikums auszutesten“. (...) „Das Spiel wird (...) authentisch gespielt. Es gibt keinen Schein. (...) Jeder, auch das zusehende Publikum, wird gezwungen, über sein Eingreifen bzw. sein Nicht-Eingreifen und Zulassen, Zusehen zu reflektieren. Auch Wetten werden (...) angenommen“ (God's Entertainment 2014).

Das dritte Projekt war „Abgestempelt“, ein Forumtheaterprojekt mit Jugendlichen der Theatergruppe interACT aus Graz, die in einem einjährigen Projekt ein Theaterstück mit Jugendlichen entwickelten, das dem Thema Diskriminierung von „armutserfahrenen jungen Erwachsenen“ (Programmheft „Abgestempelt“, S. 8) gewidmet war. Dieses wurde durch deren eigenen Erfahrungen und Lebensgeschichten gestaltet und erarbeitet. Das Theaterstück wurde als Forumtheaterstück nach Augusto

Boal aufgeführt und dadurch interaktiv mit dem Publikum weiterentwickelt. Durch einen zusätzlichen Researchprozess, der anonymisierte Publikumsvorschläge und Affirmationen schriftlich einband, wurden nach den Aufführungen Tendenzen evaluiert „in was für Richtungen wollen da die Menschen was verändern“ (Interview am 8.3.2013, Transkript). Dieses Material wurde wiederum in einen „Katalog von Ideen“ (Interview am 8.3.2013, Transkript) als Performance im Sozialministerium in Wien – als Legislatives Theater – (gemäß Augusto Boals „to transform desire into law“ (Programmheft InterACT „Abgestempelt“, S. 15) aufgeführt.

Wir werteten die Interviews gemäß der qualitativen Auswertung von „*ExpertInneninterviews*“ (Meuser & Nagl 2005) aus. Als „gemeinsam geteiltes Wissen“ (Meuser & Nagl 2005) kann in Bezug auf die drei Interviewpartnerinnen und Interviewpartner das Bedürfnis nach der Erforschung der Bereiche Gesellschaft und Gemeinschaft (Gurwitsch 1977) interpretiert werden. Gurwitsch definiert hier die Gesellschaft als eine Gruppe, die gemäß ihrer Funktionen geeint ist, die Gemeinschaft, die noch zusätzlich in einer emotionalen Verbindung zueinander steht.

Weiters kann in allen Projekten das Bedürfnis nach Exploration und Schaffung künstlerischer Formate im Bereiche Performance interpretiert werden, deren Hauptaugenmerk Begegnung und Innovation war.

„Räume zu gestalten (...) wo sich das Informelle und das Formelle überschneidet (...), die keiner rigiden Vorgabe oder Konvention folgen, wo man Konvention erst neu erfinden muss“ (Sabina Holzer, Interview am 15.2.2013, Transkript).

„Aktionen zum Thema Zivilcourage, Solidarität, wo es auch immer wieder so um die Frage gegangen ist, wie kommuniziert man mit Passanten, Passantinnen, wie reagieren die auf unterschiedliche Bilder, Situationen“ (Michael Wrentschur, Interview am 8.3.2013, Transkript).

Dabei fand die Verortung dieser Formate nicht primär nur im öffentlichen Raum statt, sondern es wurde das „Theater als öffentlicher Raum“ exploriert (Fischer-Lichte 2009).

„Diese Verbindung zwischen Leben und Studio. Arbeit im Studio und wie bringt man Inhalte aus dem Leben in den Kunstraum hinein?“ (Sabina Holzer, Interview am 15.2.2013, Transkript)

Jene Freiräume bargen Konflikträume und forderten diesen nicht nur durch ihren Inhalt, sondern auch durch die Art der Darbietung heraus.

„(...) weil ich da das Gefühl habe bis zu einem gewissen Grad an etwas kratzen zu können oder zumindest etwas aufdecken kann (...).“

„(...) einen Gegner hat, gegen den man sich wenden kann, sei es jetzt ne Einstellung, (...) sei es konkret im letzten Projekt Fremdenfeindlichkeit, oder wenn man ins Theater zurückgeht ein Bruch zu erzeugen (...).“ (Simon Steinhauser, Interview am 13.2.2013, Transkript).

Wobei der Begriff Partizipation gemäß Bishops Erläuterungen auch durchaus differenziert und konflikthaft beschrieben wurde:

„Also was ich oft in theatralen Räumen schwierig find ist, (...) wenn die Partizipation auf ein Mitmachen hinausläuft, (...) wo wenn ich nicht mitmach, dann wieder draußen bin.“

„(...) das Mitmachen ist für mich immer eine Geste einer Affirmation, einer Bestätigung einer Situation, eine Bekräftigung. Und (...) deswegen bin ich da immer recht vorsichtig dabei (...).“ (Sabina Holzer, Interview am 15.2.2013, Transkript).

Fazit: Neuverhandlung einer wiederhergestellten Vergangenheit

Wir haben im vorliegenden Artikel gedankliche und argumentative Fragestellungen eingebracht, was durch biographisches Erinnerungsmaterial als Kontroverse zu bestehenden Geschichtsschreibungen sowohl im urbanen Umfeld in Bezug auf Verortung aber auch durch Umgang und Darstellung ermöglicht werden kann. Dies geschah auf Basis aktueller Migrationsdebatten, tiefenpsychologischer Erklärungsmodelle, sowie mittels Kultur- und Kunstdefinitionen und durch die Beschreibung innovativer Projekte, die sich genau jener Thematik widmeten. So sind wir nun mit den veranschaulichten Projekten wieder zu der Intention zurückgekehrt, die wir schon eingangs in der Migrationsdebatte als Feststellung anführten: Dass in Konflikten jeweils der Mensch im Mittelpunkt steht und nicht Konstrukte, die über ihnen schweben. Diese Konstrukte werden jedoch erinnert und zwar in jeglichem performativen Geschehen. Wie Performativität und Performanceart miteinander verbunden sind, haben wir im Text schon diskutiert. Wie kann aber Neues ausverhandelt werden?

Gemäß der Definition der „Wiederherstellung von Vergangenheit“ (Turner 2009, S. 14) innerhalb von Performances werden Themen und Settings erinnert

und dargestellt. Durch den „aushandelnden Faktor“ (Fischer-Lichte 2009, S. 60) der Aufführung werden ihre Inhalte aber neu definiert und dadurch transformiert (Klein 2008). Selbst nicht erinnertes Material wird durch Infragestellung und Irritation traditioneller Konstruktionen Raum gegeben.

„Performativitätsforschung“ (Fischer-Lichte 2013) oder auch „research in the arts“ (Borgdorff 2005) begleiten neue Formate in der Performancekunst, die mit Anspruch nach Freiheit und spielerischen Umgang mit dem Genre einhergehen. Sie setzen sich mit partizipativen Ansätzen und sozialen Ansprüchen auseinander, sind auf Emergenz ausgerichtet, sowie auf Aushandlung neuer Strategien des künstlerischen Prozesses. Trotz diesem Anspruch nach Exploration und Weitung der bestehenden Begrifflichkeiten und Genres ist die Suche nach Begegnung und Mitmenschlichkeit im Fokus der entwickelten Formate. Dabei spielt in der Verortung und Interaktion die Nähe zum Menschen und seinem Umfeld eine große Rolle. Die Intention, die dabei maßgeblich ist, kann als eine Neuverhandlung einer wiederhergestellten Vergangenheit bezeichnet werden. Diese Neuverhandlung stellt sich im hier und jetzt als Historio- und Urbanografie dar: Der Mensch wird in Bezug auf verdrängte Inhalte in den Mittelpunkt gestellt und in ein Ereignis eingebunden, das das begegnende Moment in den Vordergrund stellt. So wie bei Bourriauds (1998) „relationaler Kunst“ wird das Kunstwerk durch das „interpersonelle ästhetische Element definiert, deren Materialität die zwischenmenschliche Beziehung selber ist“ (Bourriauds 1998, zitiert nach Surmann 2014). Dabei werden konflikthafte Themen erinnert und gleichzeitig neue Möglichkeiten des Miteinanders hergestellt und diskutiert.

Literatur

- Ackerl Konstantin, K. (2013). *Innovative Theaterformen: Performance in theatralen settings unter dem Gesichtspunkt des partizipativen Moments*. Diplomarbeit an der Alpen Adria Universität Klagenfurt/Celovec.
- Ackerl Konstantin, K. & Krautzer, R. (2011). Innovative Kulturkonzepte und Kunstprojekte im Kontext von Migration in Kärnten. In B. Gruber & D. Rippitsch (Hrsg.), *Jahrbuch Friedenskultur 2011* (S. 220-234). Klagenfurt/Celovec: Verlag Drava.
- Ackerl Konstantin, K. & Kopeinig, R. (2015). Bewegende Räume. In E. Yildiz & M. Hill (Hrsg.), *Nach der Migration. Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft* (S. 273-287). Bielefeld: transcript Verlag.
- Apfelthaler, V. (1997). Körpergedächtnis-Konzepte in Performancekunst und neuen Medien. In C. Öhlschlager & B. Wiens (Hrsg.), *Körper-Gedächtnis-Schrift. Der Körper als*

- Medium kultureller Erinnerung. Geschlechterdifferenz & Literatur-Band 7* (S. 237-254). Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Beretta, C. (2013). Riskante Subjektwerdung. In J. Guggenheimer, U. Isop, D. Leibetseder & K. Mertlitsch (Hrsg.), *„When we were gender...“ Geschlechter erinnern und vergessen* (S. 277-289). Bielefeld: transcript Verlag.
- Bishop, C. (2006). *Participation*. London/Cambridge: Whitechapel Gallery & The MIT Press.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, New York: Verso Verlag.
- Borgdorff, H. (2005). *The debate on research in the arts*. Abgerufen von http://www.pol.gu.se/digitalAssets/1322/1322713_the_debate_on_research_in_the_arts.pdf.
- Bukow, W.-D. (2011). Zur alltäglichen Vielfalt von Vielfalt – postmoderne Arrangements und Inszenierungen. In C. Allemann-Ghionda & W.-D. Bukow (Hrsg.), *Orte der Diversität. Formate, Arrangements und Inszenierungen* (S. 35-54). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, Springer.
- Butler, J. (1988). Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie. In U. Wirth (Hrsg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. (S. 301-322). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Emcke, C. (2013). *Weil es sagbar ist. Über Zeugenschaft und Gerechtigkeit*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Entner, B. (2012). *Rede Brigitte Entner zur Aussiedelung der Kärntner SlowenInnen*. Abgerufen am 10. Juli 2014 <http://www.erinnern.at/bundeslaender/kaernten/bibliothek/präsentationen/rede-brigitte-entner-zur-aussiedelung-der-kaerntner-sloweninnen>.
- Erll, A. (2008). Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. In A. Nünning & V. Nünning (Hrsg.), *Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. (S. 156-185). Stuttgart: J.B. Metzler.
- Fischer-Lichte, E. (2009). Theater als öffentlicher Raum. In K. Gerlach (Hrsg.) *Der gesellschaftliche Wandel um 1800 und das Berliner Nationaltheater*. (S. 47-60). Abgerufen am 12. Juli 2014 unter http://edoc.bbaw.de/volltexte/2011/1812/pdf/03_Fischer_LichteFERTIG.pdf.
- Fischer-Lichte, E. (2013). *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Freud, A. (2006). *Das Ich und die Abwehrmechanismen*. (19. Aufl.) Frankfurt a. Main: Fischer Verlag. (Erstveröffentlichung 1936).
- Freud, S. (2005). *Totem und Tabu*. (9. Aufl.). Frankfurt a. Main: Fischer Verlag. (Erstveröffentlichung 1912-13).
- Freud, S. (2007). *Das Unbehagen in der Kultur*. (10. Aufl.). Frankfurt a. Main: Fischer Verlag. (Erstveröffentlichung 1930).
- Gilpin, H. (1996). Livelessness in movement, or how to the dead move? Tracing displacement and disappearance for movement performance. In von Foster, S. L. *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power*. (S. 106-129). London. New York: Routledge.
- God's Entertainment (2007). Abgerufen am 10.7.2014 <http://www.gods-entertainment.org/index.php/projects/love-club>.
- Goffman, E. (2003). *Wir alle spielen Theater Selbstdarstellung im Alltag*. München: Piper.
- Gruen, A. (2010). *Der Fremde in uns*. (7. Aufl.). Stuttgart: dtv.
- Gurwitsch, A. (1977). Die mitmenschlichen Begegnungen in der Milieuwelt. In C.F. Graumann & A. Métraux (Hrsg.), *Phänomenologisch-Psychologische Forschungen, Band 16* (S. 3-227). Berlin: Walter de Gruyter Verlag.
- Haug, F. (2001). *Erinnerungsarbeit*. (3. Aufl.). Hamburg: Argument Verlag.

- Holzer, S. (2010). Some notes on the encounter of listening. In tanzquartier wien (Hrsg.), *Scores. Nr.1.touché*. (S. 76-85). Mauerbach: agensketterl GmbH.
- Isop, U. (2011). „Enough Is Enough“ – „Ya Basta!“ Kein Gott, Keine Nation, Kein Konzern, Kein Ehemann. In U Isop & V. Ratkovic (Hrsg.), *Differenzen leben. Kulturwissenschaftliche und geschlechterkritische Perspektive auf Inklusion und Exklusion* (S. 210-231). Bielefeld: transcript Verlag.
- Klein, R. (2008). Kultur erinnernd verstehen – Versuch einer reflexiven Begegnung zwischen Cultural Studies, Biographieforschung und Psychoanalyse. In M.Dörr, H. von Felden, R. Klein, H. Macha & W. Marotzki (Hrsg.), *Erinnerung – Reflexion – Geschichte. Erinnerung aus psychoanalytischer und biographietheoretischer Perspektive* (S. 49-63). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, Springer.
- Krase, J. (2011). Ethnic Crossroads: Visualizing Urban Narratives. In C. Allemann-Ghionda & W.-D. Bukow (Hrsg.), *Orte der Diversität. Formate, Arrangements und Inszenierungen* (S. 93-112). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, Springer.
- Kubik, G. (2000). Symbolbildung und Symbolhandlung. Ethnopsychologische Forschungen bei den Mpyemo 1966. St. Gabriel: *Anthropos* 95, 385-407. Abgerufen von <http://www.tribalartreference.com/anthropos.htm>.
- Lottes, G. (2005). Erinnerungskulturen zwischen Psychologie und Kulturwissenschaft. In G. Oesterle (Hrsg.), *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung* (S. 163-184). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Meuser, M. & Nagl, U. (2005). ExpertInneninterviews – vielfach erprobt, wenig bedacht. In A. Bogner, B. Littig & W. Menz (Hrsg.), *Das Experteninterview. Theorie, Methode, Anwendung* (S. 71-93). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, Springer.
- Migrationengeschichten* (2013). Abgerufen am 15. Juni 2014 von <http://www.plattform-migration.at/index.php?id=540#c1166>.
- Mitscherlich, A. & Mitscherlich, M. (1988). *Die Unfähigkeit zu trauern*. (20. Aufl.). München: R. Piper & Co. Verlag.
- Ottomeyer, K. (2011). *Die Behandlung der Opfer. Über unseren Umgang mit dem Trauma der Flüchtlinge und Verfolgten*. Stuttgart: Klett Cotta.
- Ranciere, J. (2008). *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien: Passagen Verlag.
- Rautenberg, H. (2013). *Wir sind die Stadt! Urbanes Leben in der Digitalmoderne*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Röttger, K. (1997). Zerstückelte Körper. Die Materialisierung sprachloser Erinnerung auf der Bühne. Zur Historia del la Sangre der chilenischen Theatergruppe „La Memoria“ In C. Öhlschläger & B. Wiens (Hrsg.), *Körper Gedächtnis Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung / Geschlechterdifferenz & Literatur-Band 7*, (S. 38-56). Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Schechner, R. (2006). *Performance Studies*. (second edition). New York and London: Routledge.
- Scheppe, W. (2009). *Migropolis. Venice. Atlas of Global Situation*. Vol. I., II. Ostfildern: Hatje Canz.
- Sturm, E. (2011). *Von Kunst aus*. Wien-Berlin: Turia und Kant Verlag.
- Surmann, F. (2014). *Ästhetische Interventionen im öffentlichen Raum*. Grundzüge einer politischen Ästhetik. Wien-Berlin: Wilhelm Fink Verlag.
- Turner, V. (2009). *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt-New York: Campus Verlag.
- Utrilla Robles, M. (2003). Die unzerstörbare Bindung: Neurose und Hysterie. In Wiener Psychoanalytische Vereinigung (Hrsg.), *Hysterie* (S. 64-77). Wien: Picus Verlag.

- Van Eikels, K. (2013). *Die Kunst des Kollektiven: Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Waldenfeld, B. (2004). *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Yildiz, E. (2011). Migration und neue Vielfalt in der globalisierten Welt. In B. Gruber & D. Rippitsch (Hrsg.), *Jahrbuch Friedenskultur 2011* (S. 89-104). Klagenfurt/Celovec: Verlag Drava.
- Yildiz, E. (2013). *Die weltoffene Stadt. Wie Migration Globalisierung zum urbanen Alltag macht*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Ziegler, J. (2011). *Der Hass auf den Westen. Wie sich die armen Völker gegen den wirtschaftlichen Weltkrieg wehren*. München: Goldmann Verlag.
- Zielke, M. & Kopf-Mehnert, C. (1978). *Veränderungsfragebogen des Erlebens und Verhaltens*. Weinheim: Beltz Test Verlag.

Bildnachweise

- Sprachraum in der Lederergasse, Villach. © schau.Räume.
 Werbefläche: SHARED SPACE Bahnhofstraße, Villach. © schau.Räume