

polylog

ZEITSCHRIFT FÜR INTERKULTURELLES PHILOSOPHIEREN



BERÜHRUNGEN: ZUM VERHÄLTNIS VON PHILOSOPHIE UND KUNST

Mit Beiträgen von BETTINA BÄUMER, ARNO BÖHLER, SUSANNE VALERIE GRANZER,
CHRISTOPH HUBATSCHKE, ADAM LOUGHNANE, SANDRA NOETH, GRAHAM PARKES,
WOLFDIETRICH SCHMIED-KOWARZIK, ANJALI SRIRAM,
R. SRIRAM, GEORG STENGER, KAY WALKOWIAK und anderen

SONDERDRUCK

7

ARNO BÖHLER / SUSANNE VALERIE
GRANZER / ADAM LOUGHNANE /
GRAHAM PARKES

*Kunst und Philosophie im Zwischen der
Kulturen.
Ein E-Mail-Gespräch.*

35

GEORG STENGER

Vom Zum-Tanzen-Kommen des Tanzes

53

CHRISTOPH HUBATSCHKE

*Für eine »Grammatik der stotternden Stille«
Interkulturelle politische Kunst zwischen
Immobilität und Bewegungen*

69

SANDRA NOETH

*Den Körper zur Verfügung stellen
Entwürfe eines Kunst-Handelns in Libanon
und Palästina*

89

BETTINA BÄUMER

*»Die flüssige Natur ästhetischer Erfahrung«
Interview*

97

R. SRIRAM

*Yoga als philosophische Praxis oder
von der Kunst zu leben
Interview*

107

ANJALI SRIRAM

*Warum Tanz in der indischen Kultur
eine philosophische Praxis ist
Interview*

115

ANKE GRANESS

*Afrikanische Philosophie und ihre
paradigmatische Bedeutung
In memoriam Heinz Kimmerle (1930–2016)*

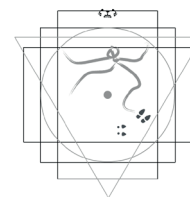
123

WOLFDIETRICH SCHMIED-KOWARZIK

*Thesen zum interkulturellen
Selbstverständnis der Philosophie*

145 *Bücher & Medien*

168 *Impressum*



CHRISTOPH HUBATSCHKE

Für eine »Grammatik der stotternden Stille«

Interkulturelle politische Kunst zwischen Immobilität und Bewegungen

»Wer in einer Masse, die vorwärts drängt,
stehenbleibt, leistet so gut Widerstand,
als trät' er ihr entgegen.«

Robespierre über Danton;
Georg Büchner, *Dantons Tod*

»Die Kunst ist das Widerständige« proklamierte Gilles Deleuze in seinem Interview mit Toni Negri *Kontrolle und Werden* aus 1990 und fährt erklärend fort, dass Kunst das ist, was dem »Tod, der Knechtschaft, der Schändlichkeit, der Schmach«¹ widersteht. Für Deleuze ist Kunst ununterscheidbar mit Politik verknüpft, genauer gesagt, mit einer revolutionären und kämpferischen Politik des Widerstandes. In seinem Vortrag *Was ist der Schöpfungsakt?* von 1987 führt Deleuze diesen

1 Gilles DELEUZE: »Kontrolle und Werden« in: ders.: *Unterhandlungen*. 1972–1990, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1993, S. 249.

Zusammenhang von Kunst und emanzipativem Kampf näher aus. So fragt er gegen Ende des Vortrags: »Welche Beziehung besteht zwischen dem Kampf der Menschen und dem Kunstwerk?«, nur um diese Frage gleich selbst mit seiner Antwort zu verkomplizieren: »Die allerengste und für mich die geheimnisvollste.«²

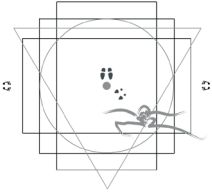
Diese »grundlegende Affinität«³ zwischen politischem Kampf und der Kunst, die Deleuze theoretisiert, wird besonders deutlich, wenn man die zahllosen verschiedenen »Intra-Aktionen« (Barad) von Kunstaktionen und Sozialen Bewegungen⁴ betrachtet. Jede

2 Gilles DELEUZE: »Was ist der Schöpfungsakt?« in: ders.: *Schizophrenie & Gesellschaft. Texte und Gespräche 1975–1995*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2005, S. 308.

3 Gilles DELEUZE: *Schöpfungsakt*, Fn. 2, S. 308.

4 Ich schreibe in diesem Text das Soziale in Sozialen Bewegungen deshalb groß, um einerseits die

CHRISTOPH HUBATSCHKE ist Philosoph und Politikwissenschaftler und derzeit DOC-Stipendiat der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Projektmitarbeiter am Institut für Philosophie der Universität Wien.



Kunst und Revolution
stehen also nicht nur in einem
ständigen Wechselverhältnis,
sondern inspirieren sich
gegenseitig.

Revolution, jede Widerstandsbewegung und jeder Protest waren und sind immer schon von unterschiedlichsten Arten von Kunst begleitet, unterstützt und angeleitet worden. Poster, Banner, Graffiti, Photographien, Film und Performance-Kunst – um nur einige zu nennen – sind allgegenwärtige Begleiter jeglicher Art von politischen Ereignissen. KünstlerInnen tragen nicht nur einen entscheidenden Teil dazu bei, wie sich soziale Proteste entwickeln, sondern sind maßgeblich dafür mitverantwortlich, wie Proteste wahrgenommen werden und welche Bilder und kollektive Imaginationen Bewegungen produzieren und auslösen können. Kunst und Revolution stehen also nicht nur in einem ständigen Wechselverhältnis, sondern inspirieren sich gegenseitig. Dabei soll natürlich nicht davon ausgegangen werden, dass diese intrinsische Verbindung für jedes Kunstwerk und jeglichen politischen Protest gilt, auch wenn Deleuze in seinem bereits erwähnten Vortrag nicht ohne Ironie bemerkt: »Nicht jeder Widerstandsakt ist ein Kunstwerk, obwohl er in gewisser Weise ein solcher ist. Und nicht jedes Kunstwerk ist ein Widerstandsakt, auch wenn es in gewisser Weise einer ist.«⁵

In diesem Text möchte ich drei sehr unterschiedliche Figuren vorschlagen, die durch aktuellen Bewegungen von den ehemals neuen sozialen Bewegungen der 70er- und 80er-Jahre zu unterscheiden und um andererseits die Betonung auf den Aspekt des Sozialen zu legen, ich nehme somit mit diesem Begriff keinen Bezug auf dezidiert Antisoziale und rechte Bewegungen wie z. B. Pegida oder die Tea Party.

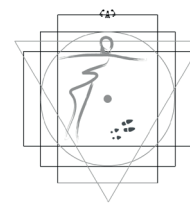
5 Gilles DELEUZE: *Schöpfungsakt*, Fn. 2, S. 308.

künstlerische Performances im Kontext aktueller Sozialer Bewegungen und Kämpfe entstanden sind. Diese Figuren entwickeln dabei unterschiedliche Aspekte dessen, was ich in der Folge eine »Grammatik der stotternden Stille« nennen möchte.

STEHEN

Am 17. Juni 2013 verhängte die türkische Regierung ein generelles Demonstrationsverbot als Reaktion auf die Proteste gegen den Abriss des Gezi-Parks, die nicht nur zu einer wochenlangen Besetzung des Parks und des angrenzenden Taksim-Platzes geführt haben, sondern darüber hinaus auch eine beispiellose Protestwelle quer durch die Türkei angestoßen haben. Nach Wochen, in denen jeder Form von politischem Protest mit Repression begegnet wurde, war ein generelles Demonstrationsverbot nur ein weiterer Versuch, die Protestbewegung zum Verstummen zu bringen und aus dem öffentlichen Raum zu vertreiben. Doch an eben jenem 17. Juni tauchte auch eine neue »Figur« auf, die als »standing man«⁶ zu einer der prominentesten Figuren der Gezi-Bewegung werden sollte. Denn genau an dem Tag, an dem das Demonstrationsverbot verhängt wurde, stellte sich Erdem Gündeç, ein türkischer Künstler und Aktivist, in die Mitte des Taksim-Platzes. Mit dem Blick auf das Atatürk-Kulturzentrum gerichtet

6 Die Figur ist vor allem in Bezug zu Gündeç als »standing man« bezeichnet worden, wurde allerdings von Frauen und Männern gleichermaßen als Proteststrategie angewendet.



stand er aufrecht, still, ohne Bewegung, ohne zu schreien, ohne ein Schild mit Botschaft hochzuhalten, er stand einfach nur da, für Stunden. Zunächst blieb seine Aktion unbemerkt, wurde seine Präsenz unter den vielen Menschen, die quer über den Platz – einen der Knotenpunkte Istanbuls – eilten, nicht weiter wahrgenommen, doch nach einiger Zeit fiel der, der sich nicht bewegte, doch auf. Nach und nach nahmen mehr Leute spontan an dem immobilen Protest von Gündez teil, wurden ebenfalls zu »standing men«, bis schließlich die Polizei das Still-Stehen als Protest auffasste, den Platz räumen ließ und einige TeilnehmerInnen verhaftete.

Der »standing man« ist gleichermaßen eine künstlerische Performance und ein Akt des politischen Widerstandes. Die Figur widersetzt sich dem Demonstrationsverbot, ohne auf »klassische« Art und Weise zu demonstrieren, sie kritisiert, ohne etwas zu sagen oder überhaupt etwas anderes zu tun, als zu stehen. Der »standing man« verweigert sich schlicht der Bewegung und verhält sich nicht so, wie man sich auf einem öffentlichen Platz verhalten sollte. Denn der »standing man« ist kein/e PassantIn, der/die von Geschäft zu Geschäft hetzt oder zur U-Bahn geht, kein/e PassantIn, der/die sich unauffällig und »normal« zu bewegen hat, stattdessen steht er/sie still, blockiert damit den Verkehr, von Menschen, Autos und Waren. Einfach still zu stehen, dort, wo man sich zu bewegen hat, stört – so scheint es – die öffentliche »Ordnung«.⁷ Der »stan-

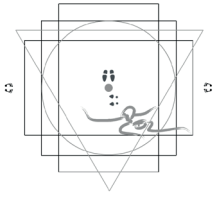
7 Der »standing man« ist keineswegs die erste Figur dieser Art, sondern vielmehr eine aktualisier-

ding man« spiegelt damit wider, was die AktivistInnen der Gezi-Bewegung sowie die vielen anderen Sozialen Bewegungen der letzten Jahre getan haben, wenn sie einen öffentlichen Platz besetzt haben. Zelte aufzustellen, Diskussionen zu führen, Versammlungen abzuhalten, tatsächlich für einige Wochen auf dem besetzten Platz zu leben, verstößt ebenfalls gegen die öffentliche Ordnung, stört ebenfalls den Verkehr. Auch diese Bewegungen verweigern die Bewegung, stehen still und besetzen.

Von Beginn an war der »standing man« mehr als eine künstlerische Performance, denn es war darüber hinaus eine so simple wie effektive Art gegen ein Gesetz zu protestieren, das den Akt des Protestierens selbst zu verbieten versucht. Schnell wurde der »standing man« so zu einer beliebten Proteststrategie, die in Folge nicht nur in der Gezi-Bewegung, sondern auch in zahlreichen anderen Sozialen Bewegungen ausgiebig Verwendung fand. Der »standing man« ist anonym, jeder und jede kann ein »standing man« werden, sich dieser Form des Protestes bedienen und auch selbst adaptieren, genau in dieser Unbestimmtheit und Offenheit liegt die Stärke dieser Protesttaktik. Der »standing man« wurde – so könnte man sagen – zu einem »Meme«, und das nicht nur in den sozialen Medien, wo Fotos und Videos der »standing man«-Performances

te Variation ähnlicher Figuren, am bekanntesten ist hier vielleicht das ikonische Foto des als »Tank man« bezeichneten chinesischen Protestierenden, der sich während der brutalen Räumung des Tian'anmen-Platzes 1989 alleine einer Panzerkolonne in den Weg gestellt hat.

Die Kraft der Immobilität, so gibt sich Deleuze überzeugt, bringt den umherliegenden Raum in Bewegung ...



Die Gezi-Bewegung – so scheint es – war zumindest für einen kurzen Moment dann am bewegtesten und lautesten, als sie aus still stehenden Menschen bestand.

zumindest Spuren von Immobilität auf die von ständiger Bewegung und Veränderung charakterisierten Facebook-Seiten und Twitter-Feeds brachten. Denn weit über die sozialen Medien hinaus, wurde der »standing man« auch auf den Straßen zu einem »Meme«, indem er stets aufs Neue wiederholt, imitiert und weiterentwickelt wurde und sich schließlich auch als beliebtes Graffiti-motiv⁸ direkt in die Straßen und Wände des öffentlichen Raums einschrieb. Eigenartigerweise schien ausgerechnet die stillste und bewegungsloseste Figur mehr über die Proteste und die Repression gegen eben diese auszusagen, als so viele andere Fotos, Slogans und Essays es konnten. Die Gezi-Bewegung – so scheint es – war zumindest für einen kurzen Moment dann am bewegtesten und lautesten, als sie aus still stehenden Menschen bestand. Denn anstatt der gegenwärtigen Logik »wer am lautesten schreit, wird am ehesten gehört« zu folgen, fällt der »standing man« auf, weil er/sie sich genau dieser Logik widersetzt, und nicht nur nicht schreit, sondern sich überhaupt jeglicher Kommunikation und Bewegung widersetzt, selbst wenn er/sie von der Polizei dazu angehalten wird, sich wegzubewegen.

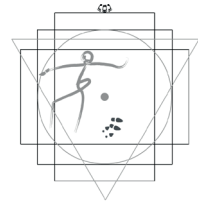
In seinem Text zu Hermann Melvilles berühmter Novellenfigur Bartleby betont De-

⁸ Einen spannenden Überblick über den Einsatz von Graffiti in der Gezi-Bewegung und welche Motive zu »Memes« wurden bietet ein Blogpost von Yaman Kayabali (vgl. Yaman KAYABALI: *#occupygezi: Gezi Protests in Turkey* [16.06.2013], abzurufen unter: <http://www.vam.ac.uk/blog/posters-stories-va-collection/occupygezi-gezi-protests-turkey> [zuletzt 13.02.2016]).

leuze, dass die Kraft von Bartlebys charakteristischer Phrase »Ich möchte lieber nicht« (im Original: »I would prefer not to«) in ihrer Unbestimmtheit liegt. Denn es handelt sich hierbei nicht um eine absolute Verneinung und auch wird keine präferierte Alternative formuliert, vielmehr hat diese Phrase kein erkennbares Ziel, und es ist eben genau diese Unbestimmtheit, die für Deleuze die Faszination und Wirkmächtigkeit dieser Formel ausmacht. »Die Formel wirkt verheerend, weil sie unnachlässig ebenso das, was vorzuziehen wäre, wie egal welches Nicht-Gemochte ausmerzt. [...] Sie hebt eine Ununterscheidbarkeits-, eine Zone der Unbestimmtheit aus, die unaufhörlich zwischen den nicht-gemochten Tätigkeiten und einer bevorzugbaren Tätigkeit wächst.«⁹ Der »standing man« ist nicht einfach passiv, sondern ganz im Gegenteil erzeugt er/sie aktiv diese Zonen der Unbestimmtheit, von denen Deleuze spricht. Doch er/sie erzeugt sie nicht durch Bewegung oder durch Sprechen, denn der »standing man« möchte sich lieber nicht bewegen, sich lieber nicht »normal« verhalten, ja er/sie möchte nicht einmal sprechen, hat nicht einmal eine eigene Formel.

Die Immobilität des »standing man« erinnert aber nicht nur an Bartleby, sondern auch an zahlreiche Charaktere aus Samuel Becketts Werken, und wie diese verändert auch der »standing man« durch seine Immobilität den Raum um sich und schafft damit, wie Deleuze

⁹ Gilles DELEUZE: *Bartleby oder die Formel*, Merve: Berlin 1994, S. 14.



und Guattari es nennen, ein »Territorium«¹⁰. Wie ein Rad, welches sich so schnell dreht, dass es aussieht, als würde es still stehen, ist auch der »standing man« durch Intensität¹¹ charakterisiert und nicht durch Bewegung, ganz ähnlich der deleuzo-guattarischen Denkfigur des Nomaden: »Der Nomade verteilt sich in einem glatten Raum, er besetzt, bewohnt und hält diesen Raum, und darin besteht sein territoriales Prinzip. Es wäre falsch, den Nomaden durch Bewegung zu charakterisieren. Toynebe weist zu Recht darauf hin, dass der Nomade vielmehr *derjenige ist, der sich nicht bewegt.*«¹² Die Kraft der Immobilität, so gibt sich Deleuze überzeugt, bringt den umherliegenden Raum in Bewegung, eine politische Kraft, die auch der »standing man« auszuüben schien, versetzt er/sie mit seiner/ihrer Immobilität schließlich alle möglichen Menschen in Bewegung, letztlich auch die Polizei. Diese war von Ratlosigkeit beherrscht, denn wie soll mit Demonstrierenden umgegangen wer-

¹⁰ Vgl. Gilles DELEUZE/Félix GUATTARI: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, Merve: Berlin 1992, S. 698.

¹¹ Deleuze und Guattari unterscheiden in den *Tausend Plateaus* zwischen extensiver Bewegung und intensiver Geschwindigkeit: »Außerdem muss man *Geschwindigkeit* und *Bewegung* voneinander unterscheiden: eine Bewegung kann sehr schnell sein, aber trotzdem ist sie keine Geschwindigkeit; eine Geschwindigkeit kann sehr langsam oder sogar immobil sein, trotzdem bleibt sie Geschwindigkeit. Bewegung ist extensiv und Geschwindigkeit intensiv.« (Gilles DELEUZE/Félix GUATTARI: *Tausend Plateaus*, Fn. 10, S. 524)

¹² Gilles DELEUZE/Félix GUATTARI: *Tausend Plateaus*, Fn. 10, S. 524.

den, die einfach nur stehen? Dass solch eine Ratlosigkeit zu Repression führen kann, mussten die Protestierenden der Gezi-Bewegung leider nur allzu oft erfahren. Auch Melville beschrieb in seiner Novelle wie die Ratlosig-



Standing man

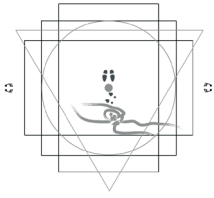
Bild 1

keit derer, die mit Bartleby entschlossener Unbestimmtheit konfrontiert wurden, in Repression übergang: »Der Anwalt beginnt zu vagabundieren, während Bartleby ruhig bleibt; doch gerade weil er ruhig bleibt und sich nicht von der Stelle rührt, wird Bartleby wie ein Vagabund behandelt werden.«¹³

TANZEN

Doch Soziale Bewegungen sind mannigfaltig und voller heterogener Figuren. Eine völlig andere und doch irgendwie ähnliche Figur, die ebenfalls in der Gezi-Bewegung entstand, ist eine Figur, die man den »tanzenden Der-

¹³ Gilles DELEUZE: *Bartleby*, Fn. 9, S. 27.



wisch mit Gasmasken¹⁴ nennen könnte. Diese Figur verbindet schon in ihrem Auftreten die traditionelle, religiöse Praktik des sich drehenden Derwisch-Tanzes mit einem gleichermaßen tragischen wie ikonischen Symbol der Gezi-Bewegung, nämlich der Gasmasken. Diese erwies sich als zentrales Hilfsmittel der AktivistInnen, wurden diese doch oftmals mit enormen Mengen an Tränengas und anderen Chemikalien bombardiert.



Tanzender Derwisch

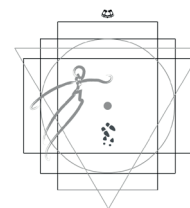
mit Gasmasken

Bild 2

Im Gegensatz zur ersten hier dargestellten Figur mangelt es dem tanzenden Derwisch keinesfalls an Bewegung. Trotzdem scheint auch diese Figur mehr durch Intensität als

durch Bewegung gekennzeichnet zu sein. Denn die Bewegung des sich drehend tanzenden Derwisches hat ebenfalls kein Ziel, sie folgt keiner Richtung, ganz im Gegenteil verweilt der Derwisch trotz seiner Bewegung auf der Stelle. Auch diese Figur kann daher als Nomade verstanden werden, denn auch sie kreierte ein Territorium. Ganz egal, wohin die Leute rundherum gehen, der Derwisch dreht sich auf der Stelle. Sein Tanzen ist dabei jedoch keine Unterhaltung, kein Spektakel für andere. Völlig in sich gekehrt wirkt er gleichzeitig befremdlich, unheimlich und doch faszinierend. Mitten in einer protestierenden Menge schließlich erscheint der tanzende Derwisch zunächst nahezu deplatziert, schließlich folgt er der Logik einer Bewegung, die vollkommen different zu sein scheint von anderen Demonstrierenden. Anders als beim »standing man« ist es bei dieser Figur nicht so leicht möglich, teilzunehmen, selbst ein tanzender Derwisch zu werden, denn die Figur beruht auf einer alten traditionellen Kunst, die man erst erlernen und üben muss. Doch trotzdem ist es eine anonyme Figur, kann von unterschiedlichsten Menschen wiederholt, imitiert und verändert werden. Denn diese Figur tanzt nicht nur, sondern trägt dabei auch eine Gasmasken. Diese ist dabei mehr als nur ein Symbol der Protestbewegung, denn sie ist eben auch eine Maske, die aus dem tanzenden Derwisch nicht eine spezielle, zu identifizierende Person macht, sondern eine Figur des Protests. Die Figur ist dabei ein Hybrid, verbindet sie doch schon in ihrem bloßen Erscheinungsbild

¹⁴ Auf Youtube sowie auf diversen Blogs können zahllose Aufnahmen und Photographien dieser außergewöhnlichen Performances unter dem Titel »whirling dervish with gasmask« gefunden werden.



traditionelle Elemente mit der außergewöhnlichen und unheimlichen Ästhetik einer Gasmaske. Die Figur erzeugt so schon durch ihr bloßes Äußeres eine Zone der Unbestimmtheit. Es spielt weniger eine Rolle, welcher Mensch still steht oder sich unter der Maske verbergend tanzt, beide Figuren beziehen aus der Unmöglichkeit, sie konkret zu identifizieren, ihre Kraft. Darüber hinaus verweigern sich auch beide Figuren »typischen« menschlichen Bewegungen, verhalten und bewegen sich befremdlich und verstärken so die Intensität und damit die Ununterscheidbarkeitszonen. Auch der tanzende Derwisch verweigert sich der Sprache und formuliert keine Forderungen. Es ist genau dieses Fehlen an Forderungen, das diese beiden Figuren auszeichnet und es repressiven Behörden erschwert, gegen sie vorzugehen. Denn wie kann man jemanden verhaften, der nichts tut, außer still zu stehen oder einen traditionellen Tanz zu tanzen?

BLUTEN

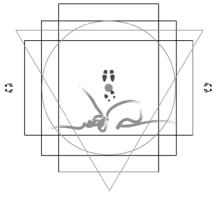
Es gibt noch eine dritte Figur, die ich hier beschreiben möchte, doch im Gegensatz zu den beiden bisher beschriebenen Figuren handelt es sich bei der dritten um keine anonyme Figur, sondern vielmehr geht es um ganz spezifische Performances eines einzelnen Künstlers, nämlich des russischen Künstlers Pyotr Pavlensky. Seine Performances sind aus den unterschiedlichsten Gründen sehr spannend, ich möchte mich hier jedoch vor allem auf seine jüngsten politischen Performances kon-

zentrieren.¹⁵ Am 10. November 2013, dem offiziellen »Tag der Polizei« in Russland, ging Pavlensky zum Roten Platz, zog sich aus, setzte sich hin und nagelte sein Skrotum auf den kalten Steinboden. Er nannte diese Performance »Fixation«¹⁶. Wir sind hier mit einer anderen Form von Immobilität konfrontiert, einer selbstgewählten und doch einer, wie man sich denken kann, äußerst schmerzvollen. Als schließlich Polizisten die sitzende nackte Gestalt mitten am Roten Platz entdeckten, befahlen sie ihm aufzustehen, nur um zu merken, dass selbst, wenn Pavlensky dieser Order

15 Die hier beschriebenen Performances beziehen ihre Eindringlichkeit vor allem aus den faszinierenden Fotos, die er von seinen Aktionen machen lässt. Erst durch die Bilder ist die Radikalität der Aktionen zu sehen, dabei fokussieren die Bilder vollkommen auf den abgemagerten Körper Pavlenskys und seines schmerzgefüllten und gleichzeitig entschlossenen Blickes. Die Bilder zu den hier beschriebenen Performances können unter anderem in diesem online abrufbaren Text von Platt aufgerufen werden: Jonathan Brooks PLATT: »The body politic: how Pyotr Pavlensky's performance art is breaking the mould« in: *The Calvert Journal* (13.11.2014), abzurufen unter: <http://calvertjournal.com/comment/show/3365/pyotr-pavlensky-protest-art-living-pain-sculpture> (zuletzt 13.02.2016).

16 Seine Kunst/Widerstands-Aktion wurde durch Geschichten aus den Gulags inspiriert, die erzählen, dass dort einzelne Gefangene aus Protest gegen die unmenschlichen Bedingungen ihr Skrotum an einen Baum genagelt hätten (vgl. Shaun WALKER: »Petr Pavlensky: why I nailed my scrotum to Red Square«, in: *Guardian* [05.02.2014], abzurufen unter: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/feb/05/petr-pavlensky-nailed-scrotum-red-square> [zuletzt 12.02.2016]).

Es spielt weniger eine Rolle, welcher Mensch still steht oder sich unter der Maske verbergend tanzt, beide Figuren beziehen aus der Unmöglichkeit, sie konkret zu identifizieren, ihre Kraft.



nachkommen wollte, er es nicht so einfach könnte. »Fixation« ist nicht die erste Performance dieser Art, sondern folgte einer ähnlich schmerzhaften Performance, die Pavlensky »Carcass« betitelte.



»Carcass«

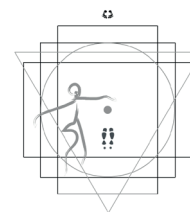
Bild 3

In dieser, im Mai 2013 aufgeführten Performance wickelte Pavlensky – abermals nackt – seinen gesamten Körper in eine große Rolle Stacheldraht, um gegen den Umgang der russischen Regierung mit oppositionellen KünstlerInnen (damals z.B. Pussy Riot) zu protestieren. Pavlenskys Performances handeln also, ähnlich wie die anderen beiden Figuren, ebenfalls von der Verweigerung von Bewegung und entwickeln dabei ihre eigene Form von schmerzhafter Immobilität. In einem Interview mit dem *Guardian* sagte Pavlensky dazu: »Whenever I do a performance like this, I never leave the place. It's important for me that I stay there. The authorities are in a dead-

end situation and don't know what to do. They can't ask the person to leave a square, because he's nailed to the square. And they can't do anything with a man inside barbed wire.«¹⁷ Auch wenn Pavlenskys Performances Teil seiner seit Jahren andauernden Auseinandersetzungen mit der immer totalitärer werdenden russischen Regierung sind, die Aktionen also in seiner allgemeinen Kritik kontextualisiert werden müssen, fehlen bei seinen hier beschriebenen Aktionen stets die sonst oft üblichen Zeichen von Protest, denn es gibt keine Banner mit Parolen, auch spricht er niemals während dieser Performances, vielmehr sind die Aktionen stets von einer unerwarteten und alptraumhaften Stille umgeben. Selbst die PolizistInnen sprechen kaum, wenn sie rund um den verletzten Körper Pavlenskys stehen, denn auch sie sind oftmals ratlos, wie sie den Künstler entfernen können, ohne ihn noch mehr zu verletzen. Die Stille und seine Verweigerung zu sprechen machte Pavlensky 2012 sogar zum Inhalt einer Performance, in der er sich die Lippen zunähte, eine Performance, die er passenderweise »Stich« betitelte.

Pavlenskys Performances ergänzen die hier versammelten Figuren um eine weitere Perspektive, denn neben dem stehenden und dem tanzenden Körper gibt es auch den verwundenen Körper. Pavlensky veranschaulicht in seinen Aktionen die Vulnerabilität des Körpers und die alltägliche Grausamkeit und Gewalt der Protestierende wie auch Ausgeschlossene und Unterdrückte ausgeliefert sind und gleichzeitig veranschaulicht er die Hoffnungs-

¹⁷ Shaun WALKER, *Guardian* (05.02.2014), Fn. 16.



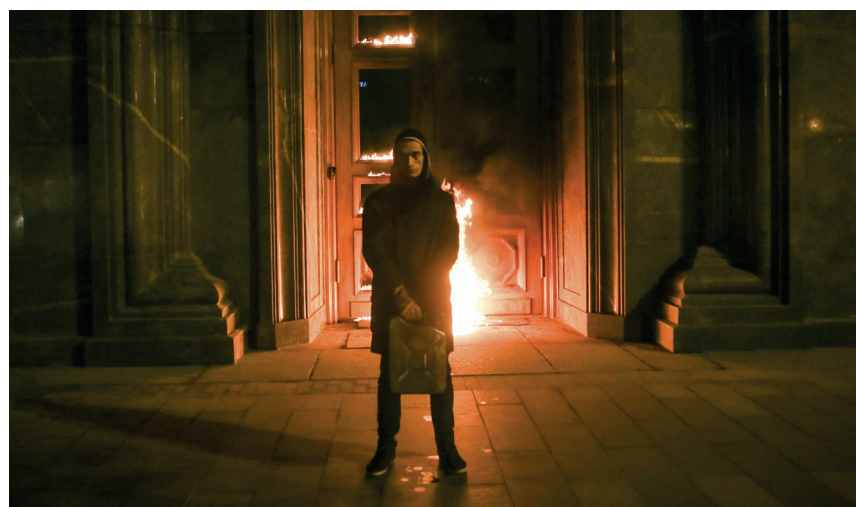
losigkeit und die Schmerzen derer, die sich eingeeignet, festgesetzt und verstummt fühlen. In allen drei Figuren spielt die Körperlichkeit, die Widerständigkeit des ruhenden Körpers wie auch die Verwundbarkeit des Körpers¹⁸ eine zentrale Rolle, Fragen, die Soziale Bewegungen und politischen Widerstand immer schon beschäftigten.

In seiner jüngsten Aktion verstärkte Pavlensky seine Kritik an der russischen Regierung abermals. In der Nacht des 9. November 2015 übergoss er die Eingangstür jenes Hauses, in dem heute der Inlandsgeheimdienst seinen Sitz hat (FSB) und das früher die Zentrale des KGB war, mit Benzin und zündete die Tür an, um schließlich davor stehen zu bleiben und auf seine Verhaftung zu warten. Für diese Aktion, die er »Lubyanka's Burning Door« betitelte¹⁹, wurde er des schweren Vandalismus angeklagt, ist seit November in Haft und wurde mittlerweile in eine psychiatrische Haftanstalt überstellt, ihm drohen unter Umständen mehrere Jahre Lagerhaft. Auf den ersten Blick mag diese Aktion von den vorherigen, die hauptsächlich durch Selbstverletzungen charakterisiert waren, abweichen, doch ist diese

18 Zum Körper und dessen Vulnerabilität im Kontext aktueller Proteste wurde in letzter Zeit einiges publiziert, am prominentesten wohl Butler (vgl. Judith BUTLER: »Bodies in Alliance and the Politics of the Street.« in: *eipcp* (09.2011), abzurufen unter: <http://www.eipcp.net/transversal/1011/butler/en> (zuletzt 10.02.2016)).

19 Zur Aktion und seinem Verständnis von Kunst siehe <http://www.themoscowtimes.com/opinion/article/try-me-for-terrorism---pyotr-pavlensky-on-art-op-ed/553718.html>

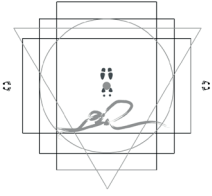
neueste Aktion keinesfalls mit dem Abend des 9. Novembers abgeschlossen gewesen. Das Anzünden der Tür war vielmehr nur der Beginn der Performance, die sich durch und in seiner Haft fortsetzt. Denn Pavlensky war vollkommen bewusst, dass diese Aktion eine



»Lubyanka's Burning Door«

Bild 4

lange Haft nach sich ziehen wird. Die selbstverletzende Immobilität, die Pavlenskys Performances auszeichnet, wird in dieser Aktion auf eine neue Ebene gesetzt. Für Pavlensky genügt der Stacheldrahtkäfig nicht mehr, vielmehr macht er das Gefängnis selbst zum Ort der Kunst, die Haft zu einer widerständigen Immobilität. Die Bildsprache der angezündeten Tür verweist dabei auf allzubekannte Bilder verschiedenster Riots und Aufstände, wie sie unter anderem in London und Paris in den letzten Jahren stattgefunden haben. Riots sind vielleicht die Sorte von Protestbewegung, denen am öftesten und konsequentesten ein politischer Anspruch und gezielte Forderungen



Doch was alle diese hier versammelten Figuren gemeinsam haben, ist ihre Weigerung, klare Forderungen zu formulieren beziehungsweise überhaupt zu sprechen.

abgesprochen werden und die zumeist »bloß« als zielloser, rein destruktiver Vandalismus abgetan werden.²⁰ Was Pavlensky also mit dieser seiner jüngsten Aktion versucht – so meine Lesart – ist die Ästhetik und Sprache solcher Aufstände in Kunst zu übersetzen, indem er selbst einen kleinen Aufstand begann.

ICH MÖCHTE LIEBER NICHT . . . SPRECHEN

In aktuellen Sozialen Bewegungen finden sich diese hier beschriebenen Figuren in den unterschiedlichsten Variationen immer wieder, die Immobilität in der Platz- oder Hausbesetzung, im Sitzstreik oder der Blockade; das karnevalleske Tanzen, die Euphorie, das gemeinsame Feiern kleiner Siege; und leider auch viel zu oft die brutale Repression samt den verwundeten und eingesperrten Körpern. Doch was alle diese hier versammelten Figuren gemeinsam haben, ist ihre Weigerung, klare Forderungen zu formulieren beziehungsweise überhaupt zu sprechen. Genau diese Weigerung verbindet die Figuren mit den meisten aktuellen Sozialen Bewegungen.

Es ist einer der häufigsten Vorwürfe an Soziale Bewegungen wie den Indignados, Occupy, der Gezi-Bewegung, den Londoner Riots, aber auch früherer Bewegungen wie den

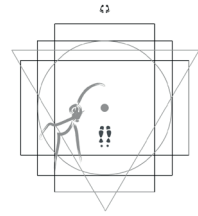
²⁰ Pavlensky selbst verlangte medienwirksam, dass die Anklage gegen ihn von Vandalismus auf Terrorismus erweitert werden sollte, was auch als Kommentar verstanden werden kann, dass es bei solchen Arten von Protest nicht bloß um Destruktion geht, sondern, dass sie sehr wohl von politischen Motiven angetrieben werden.

Mai-Aufständen von 1968, dass diese Bewegungen keine Forderungen formulieren, nicht klar sagen können/wollen, warum und wogegen sie protestieren. Dieser Eindruck wird durch die basisdemokratischen Strukturen und deren Verweigerung von Repräsentation noch verstärkt. Oftmals werden diese Vorwürfe dann von Politik und Medien genützt, um den Bewegungen jegliche Legitimität und Ernsthaftigkeit abzuspochen. Doch wie ich hier argumentieren möchte, artikulieren sich die Bewegungen gleichermaßen wie die beschriebenen Figuren natürlich sehr wohl und betreiben alleine schon durch ihr Auftreten eine Kritik an herrschenden Zuständen, doch trotz und gerade wegen dieser speziellen politischen Artikulation verweigern sich die Bewegungen vor allem einer bestimmten Form von »politischer Kommunikation«, die sonst von Medien und Politik betrieben wird. Doch was ist unter Kommunikation hier zu verstehen?

Für Deleuze ist Kommunikation – wie er in dem zu Beginn erwähnten Vortrag *Was ist der Schöpfungsakt?* ausführt – schlicht und einfach »Übermittlung und Verbreitung einer Information« und unter Information versteht er »eine Gesamtheit von Lösungen, Befehlen und Parolen«²¹. Für Deleuze hat Kommunikation folglich vor allem mit Befehlen und Anordnungen zu tun, damit, dass man gesagt bekommt, was man zu denken und wie man zu handeln hat. Kommunikation und Information ist für Deleuze die Grundlage dessen, was er die »Kontrollgesellschaften«²² nennt. »Man kom-

²¹ Gilles DELEUZE, *Schöpfungsakt*, Fn. 2, S. 305.

²² Vgl. Gilles DELEUZE: »Postskriptum über die



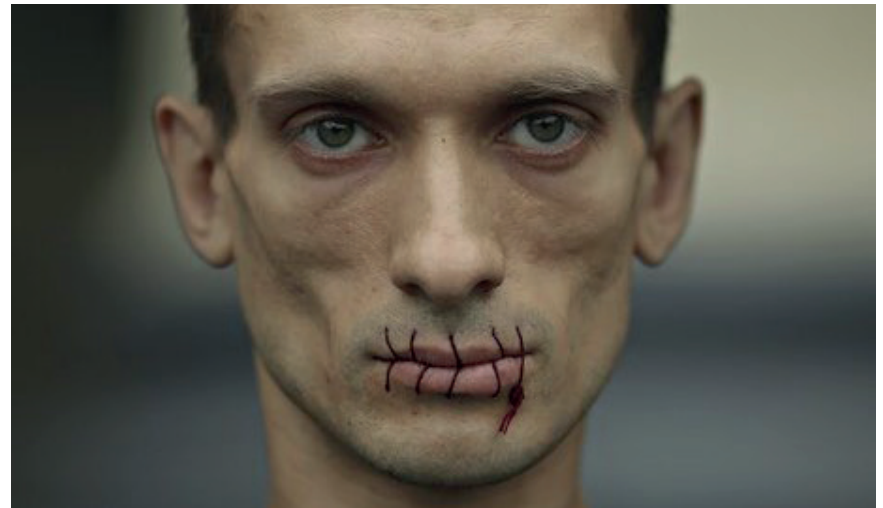
muniziert uns Informationen, man sagt uns, was zu glauben wir imstande oder verpflichtet oder gehalten sind. Man verlangt nicht, dass wir glauben, sondern dass wir uns so verhalten, als glaubten wir. Genau dies ist die Information, die Kommunikation, und abgesehen von diesen Losungen und ihrer Übermittlung gibt es keine Information, keine Kommunikation. Was heißt, dass die Information das System der Kontrolle ist.«²³ Was außerhalb dieses hegemonialen Systems der Kommunikation liegt, ist für Deleuze keine Kommunikation, es kann daher innerhalb dieses Systems nur das verstanden werden, was auch den Regeln der Kommunikation folgt, alles andere wird nicht nur nicht verstanden, sondern darüber hinaus wird ihm abgesprochen, überhaupt verstehbar zu sein, überhaupt sprechen zu können.

Die künstlerischen/protestierenden Figuren – genau wie die aktuellen Sozialen Bewegungen – sprechen nicht, wie man zu sprechen hat, kommunizieren in diesem Sinne also nicht, ja sie verweigern sich sogar explizit jeglicher Form von Kommunikation, das heißt allerdings nicht, dass sie gar nicht sprechen. Denn ganz im Gegenteil sprechen die künstlerischen Figuren wie auch Soziale Bewegungen mit zahllosen Stimmen²⁴ in den mannigfaltigsten Arten und Weisen. »Kontrollgesellschaften« in: ders.: *Unterhandlungen. 1972–1990*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1993.

23 Gilles DELEUZE, *Schöpfungsakt*, Fn. 2, S. 305.

24 Man denke hier z.B. an die vor allem bei der Occupy-Bewegung verwendete Praxis des »Human mic«. Zur Vielstimmigkeit dieser und ähnlicher Praktiken siehe Gerald Raunig: »n–1. Die Mannigfaltigkeit Machen. Ein philosophisches Manifest« in: Jens KASTNER/Isabell LOREY et al: *Occupy! Die ak-*

ten. Kunst und Widerstand sprechen in einer anderen Sprache, ja sie schaffen neue Sprachen, neue Arten zu sprechen. Der Vortrag, den ich hier wiederholt zitiert habe, trägt den Titel *Was ist der Schöpfungsakt?* Und die Antwort, die Deleuze in dem Text gibt, ist, dass der Schöpfungsakt natürlich etwas Neues sei, etwas, was nicht kommuniziert werden kann, weil es außerhalb dessen liegt, was vorgegeben/möglich ist, der



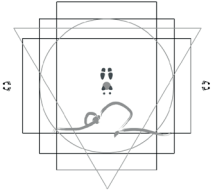
»Stich«

Bild 5

Schöpfungsakt ist etwas, das innerhalb der hegemonialen Ordnung nie vollständig verstanden werden kann. »Welche Beziehung besteht zwischen Kunstwerk und Kommunikation? Keine. Das Kunstwerk hat nichts mit Kommunikation zu tun. Das Kunstwerk enthält nicht die geringste Information. Dagegen besteht eine grundlegende Affinität zwischen einem Kunstwerk und einem Widerstandsakt.«²⁵

tuellen Kämpfe um die Besetzung des Politischen, Turia + Kant: Wien 2012, S. 113–134.

25 Gilles DELEUZE, *Schöpfungsakt*, Fn. 2, S. 307.



»Das Wichtigste wird vielleicht sein, leere Zwischenräume der Nicht-Kommunikation zu schaffen, störende Unterbrechungen, um der Kontrolle zu entgehen.«

G. Deleuze

Genau in diesem Sinne muss auch der oft zitierte Aufruf zur Unterbrechung der Kommunikation verstanden werden, mit dem Deleuze auf die Frage von Toni Negri, wie ein Aufstand der Unterdrückten heute funktionieren kann, antwortet: »Aber nicht weil die Minoritäten das Wort ergreifen können. Vielleicht sind Wort und Kommunikation verdorben. Sie sind völlig vom Geld durchdrungen: nicht zufällig, sondern ihrem Wesen nach. Eine Abwendung vom Wort ist nötig. Schöpferisch sein, ist stets etwas anderes gewesen als kommunizieren. Das Wichtigste wird vielleicht sein, leere Zwischenräume²⁶ der Nicht-Kommunikation zu schaffen, störende Unterbrechungen, um der Kontrolle zu entgehen.«²⁷

STOTTERN FÜR DIE STILLE

Die hier vorgestellten Figuren sind – wie ich mehrfach betont habe – sowohl künstlerische Figuren als auch Figuren des Widerstandes, sie sind künstlerische Performances, aber auch Strategien des politischen Protestes. Es sind Figuren, die sich der Kommunikation verweigern, anders sprechen, oder wie Deleuze es nennt, Prozesse der »Fabulation«²⁸ an-

26 Im Original spricht Deleuze hier interessanterweise nicht von »leeren Zwischenräumen«, sondern ganz im Gegenteil von »Vakuolen«.

27 Gilles DELEUZE, *Kontrolle und Werden*, Fn. 1, S. 252.

28 Deleuze übernimmt den Begriff von Henri Bergson, versteht ihn jedoch weitaus umfassender. Eine gute Einführung zu dem Begriff der Fabulation bei Deleuze bietet Ronald BOGUE: *Deleuzian Fabulation and the Scars of History*, Edinburgh University Press:

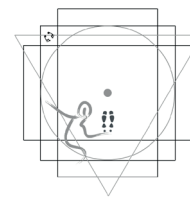
stoßen. Fabulieren ist für Deleuze ein offener Prozess, der eng mit künstlerischen Praxen zusammenhängt, aber dabei auch eine politische Funktion verfolgt. Ein »Werden«, das unberechenbar ist, unerwartet passiert und stets aufs Neue angestoßen werden muss. Was Deleuze für das Verhältnis von Literatur und Fabulation beschreibt, kann und muss auch für andere Formen von Kunst und insbesondere Formen von künstlerischem Widerstand gelten. »Es gibt keine Literatur ohne Fabulieren, das Fabulieren, die Fabulierfunktion aber besteht, wie Bergson erkannt hat, nicht in der Imagination oder Projektion eines Ich.«²⁹ Denn die Fabulation bezieht sich immer auf das Werden eines Kollektivs.³⁰ Dieses stets offene Kollektiv nennt Deleuze in Anlehnung an eine Rede von Paul Klee das »kommende Volk«. »Es gehört zur Fabulierfunktion, ein Volk zu erfinden.«³¹ Diese Erfindung ist dabei keineswegs eine geplante oder vollständig intentionale. Das kommende Volk soll hier keinesfalls den nicht nur im Deutschen schwer belasteten Begriff des Volks beschwören. Im Gegensatz zu den rassistischen Horden, die immer offensiver durch mehr und mehr Städte Europas ziehen und dabei lautstark durch Parolen wie »Wir sind das Volk!« ihre eigene, vermeintlich benennbare nationale Identität

Edinburgh 2010.

29 Gilles DELEUZE: »Die Literatur und das Leben« in: ders.: *Kritik und Klinik*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2002, S. 14.

30 Vgl. Gilles DELEUZE: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1997, S. 286ff.

31 Gilles DELEUZE, *Die Literatur und das Leben*, Fn. 29, S. 14.



bejubeln, ist es den Bewegungen und Figuren weder möglich »ihr« Volk zu benennen, noch wollen sie dies. Denn das kommende Volk drückt viel mehr die Unmöglichkeit aus, ein abgeschlossenes Volk, ein Volk im Singular, ja ein reines Volk zu benennen. Das kommende Volk versteht sich vielmehr als eine Vielzahl an Minoritäten, als ein vielstimmiges, heterogenes, widersprüchliches Kollektiv, eine Zone der Unbestimmtheit, ganz so wie es die aktuellen Sozialen Bewegungen selbst sind. »Allerdings ist dies kein Volk, das zur Weltherrschaft berufen wäre. Es ist ein kleines, auf ewig minderes Volk, das von einem Revolutionär-Werden erfasst wird. Vielleicht existiert es nur in Atomen des Schriftstellers, ein bastardhaftes, niederes, beherrschtes Volk, stets im Werden begriffen, stets unvollendet.«³²

Das kommende Volk ist folglich kein lokal begrenztes und schon gar kein nationales, vielmehr verbindet dieser Begriff die Protestierenden und Widerständigen gleichermaßen wie die KünstlerInnen weit über nationale, ethnische und kulturelle Grenzen hinweg. Das Fabulieren, diese andere Art zu sprechen, kann auf nahezu allen besetzten Plätzen, ja in den meisten Sozialen Bewegungen verstanden werden, muss nicht übersetzt werden. Ob in den Parks Istanbuls, den Plätzen Russlands oder den Straßen in China, Brasilien, Ägypten und anderen, die hier beschriebenen Figuren und ihre je spezifische Strategie des Widerstands verbindet zahllose vergangene und

aktuelle Proteste weltweit.³³ Gerade die Unbestimmtheit, die Verweigerung einer klaren Kommunikation macht die Figuren allgemein versteh- und einsetzbar, ermöglicht sie zu adaptieren, imitieren und mit ihnen zu experimentieren, ohne jedoch beliebig zu werden, denn trotzdem finden die Figuren ihre je spezifischen, lokalen Ausdrucksformen. In genau diesem Fabulieren, dieser kleinen, minderen Sprache, dieser Verweigerung der majoritären Sprachen, liegt das Potenzial einer interkulturellen, allgemein verstehbaren und doch lokal situierten Sprache des Widerstandes, eines kommenden Volkes, das offen bleibt, an besetzten Plätzen quer über die Welt erscheinen kann und doch stets verortet bleibt.³⁴

Still stehend, drehend tanzend, oder festgenagelt, blutend und verwundet – es gibt viele verschiedene Arten der Fabulation solch eines unbestimmten Volkes, aber Kommuni-

33 Besonders eindrucksvoll konnte diese internationale Verbindung in der Gezi-Bewegung und den parallel in Brasilien stattfindenden Protesten gegen die sportlichen Großveranstaltungen und die damit einhergehende Erhöhung der Preise für den öffentlichen Nahverkehr beobachtet werden, als nicht nur online durch Hashtags, sondern auch auf den Straßen durch Transparente und Fahnen die Verbundenheit der Protestierenden zum Ausdruck gebracht wurde und der Slogan »Gezi ist überall« geprägt wurde.

34 In *Was ist Philosophie?* entwickeln Deleuze und Guattari im Konzept der »Geophilosophie« einige Gedanken, wie solch ein je spezifisch situiertes Denken und Handeln trotzdem nicht lokal begrenzt bleiben muss und eben auch interkulturell verstanden werden kann (vgl. Gilles DELEUZE/Félix GUATTARI: *Was ist Philosophie?*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2000, S. 97ff).

32 Gilles DELEUZE, *Die Literatur und das Leben*, Fn. 29, S. 15.

In genau diesem Fabulieren, dieser kleinen, minderen Sprache, dieser Verweigerung der majoritären Sprachen, liegt das Potenzial einer interkulturellen, allgemein verstehbaren und doch lokal situierten Sprache des Widerstandes.



BILDNACHWEISE

Bild 1 Standing man

(<http://senseoftime.inenart.eu/?p=5790>)

Bild 2 whirling derwish with gasmask

(<http://occupygezipics.tumblr.com/post/52047568323/a-whirling-dervish-with-gas-mask-joins-the>)

Bild 3 Carcass by Pyotr Pavlensky

(<http://calvertjournal.com/comment/show/3365/pyotr-pavlensky-protest-art-living-pain-sculpture>)

Bild 4 »Lubyanka's Burning Door« by Pyotr Pavlensky

(<http://www.theguardian.com/world/2015/nov/09/russian-artist-pyotr-pavlensky-sets-fire-to-fsb-hq>)

Bild 5 Stich – by Pyotr Pavlensky

(<http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/feb/05/petr-pavlensky-nailed-scrutum-red-square>)

kation ist keine dieser Arten. Widerstand – so betont Deleuze immer und immer wieder – muss Kommunikation, muss die Sprache selbst unterbrechen, stören, aufschneiden³⁵ und neue Formen von Aussagen, neue Sprachen schöpfen, »kleine Sprachen«³⁶, mindere, stotternde. Ob still stehend oder ohne Musik tanzend, ob mit zugenähten Mund zu protestieren oder sich ohne Worte selbst zu verletzen, die hier versammelten Figuren unterbrechen die alltägliche Kommunikation und obwohl sie sich mitten in lauten Demonstrationen aufhalten oder die zentralsten und geschäftigsten Plätze der Stadt bevölkern, erzeugen sie eine unheimliche Stille um sich herum. Doch wie bei dem berühmten Stück 4:33 von John Cage, heißt nicht Musik zu machen, oder eben nicht zu sprechen, nicht, dass totale Stille entsteht, sondern ganz im Gegenteil macht die unerwartete Unterbrechung Neues hörbar, Geräusche, Musiken oder eben auch politische Botschaften, die sonst weder gehört noch gemerkt werden. Die Figuren stören die tägliche politische Kommunikation und eröffnen mit ihrem Schweigen Zonen der Unbestimmtheit, in denen das Gewirr der zahllosen protestierenden Stimmen gehört werden kann, eine Mannigfaltigkeit an Stimmen, Sprachen und Geräuschen hörbar wird, wahrnehmbar wird, von ausgeschlossenen und unterdrückten Menschen bis zu nicht-menschlichen Wesen und Objekten. Diese Stimmen

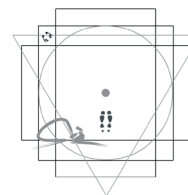
sprechen nicht einheitlich, sie sprechen nicht einmal klar, vielmehr wird ein Stottern hörbar, denn Fabulation ist immer auch ein Stottern. Die Figuren bieten keine Alternative, keine Antworten an, sie sagen nicht, was getan werden muss, sie gehen nicht in eine bestimmte Richtung, sie leisten vielmehr Widerstand, in dem sie genau diese Logik des Antwortens, des Pragmatischen unterbrechen, angreifen und so Territorien und Unbestimmtheitszonen eröffnen.

»Wenn die Sprache so gespannt ist, dass sie zu stottern, murmeln, stammeln ... beginnt, rührt das Sprachliche insgesamt an eine Grenze, die dessen Außen hervortreten lässt und sich dem Schweigen aussetzt. Wenn die Sprache derart gespannt ist, erfährt das Sprachliche einen Druck, der es dem Schweigen preisgibt.«³⁷ Das Schweigen der Figuren innerhalb einer ständig schwatzenden Gesellschaft, in der doch so vieles ungehört bleibt, so viele Stimmen nicht wahrgenommen werden, ihre Immobilität in einer sich ständig in Bewegung befindlichen Gesellschaft, in der doch so viele keinerlei Bewegungsfreiheit haben, stört, leistet Widerstand und bleibt dabei doch offen, versucht selbst wenig auszuschließen, Widersprüche zu sammeln, ohne diese aufzulösen. In diesem Sinne fabulieren die hier vorge schlagenen Figuren so etwas wie eine »Grammatik der stotternden Stille«.

35 Man denke hier z.B. auch an die literarische Technik des »cut up« von William S. Burroughs.

36 Gilles DELEUZE/Félix GUATTARI: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1976.

37 Gilles DELEUZE: »Stotterte er ... « in: ders.: *Kritik und Klinik*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2002, S. 152f.



BIBLIOGRAPHIE

- Ronald BOGUE: *Deleuzian Fabulation and the Scars of History*, Edinburgh University Press: Edinburgh 2010.
- Judith BUTLER: »Bodies in Alliance and the Politics of the Street.« in: *eipcp* (09.2011), abzurufen unter: <http://www.eipcp.net/transversal/1011/butler/en> (zuletzt 10.02.2016).
- Gilles DELEUZE: »Kontrolle und Werden« in: ders.: *Unterhandlungen. 1972–1990*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1993, S. 243 – 253.
- : »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften« in: ders.: *Unterhandlungen. 1972–1990*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1993, S. 254 – 262.
- : *Bartleby oder die Formel*, Merve: Berlin 1994.
- : *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1997.
- : »Die Literatur und das Leben« in: ders.: *Kritik und Klinik*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2002, S. 11 – 17.
- : »Stotterte er ... « in: ders.: *Kritik und Klinik*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2002, S. 145 – 154.
- : »Was ist der Schöpfungsakt?« in: *Schizophrenie & Gesellschaft. Texte und Gespräche 1975–1995*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2005, S. 298 – 308.
- Gilles DELEUZE/Félix GUATTARI: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 1976.
- : *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, Merve: Berlin 1992.
- : *Was ist Philosophie?*, Suhrkamp: Frankfurt am Main 2000.
- Yaman KAYABALI: *#occupygezi: Gezi Protests in Turkey* (16.06.2013), abzurufen unter: <http://www.vam.ac.uk/blog/posters-stories-va-collection/occupygezi-gezi-protests-turkey> (zuletzt 13.02.2016)
- Jonathan Brooks PLATT: »The body politic: how Pyotr Pavlensky's performance art is breaking the mould« in: *The Calvert Journal* (13.11.2014), abzurufen unter: <http://calvertjournal.com/comment/show/3365/pyotr-pavlensky-protest-art-living-pain-sculpture> (zuletzt 13.02.2016)
- Gerald RAUNIG: »n-1. Die Mannigfaltigkeit Machen. Ein philosophisches Manifest« in: Jens KASTNER/Isabell LOREY et al: *Occupy! Die aktuellen Kämpfe um die Besetzung des Politischen*, Turia + Kant: Wien 2012, S. 113 – 134.
- Shaun WALKER: »Petr Pavlensky: why I nailed my scrotum to Red Square«, in: *Guardian* (05.02.2014), abzurufen unter: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/feb/05/pyotr-pavlensky-nailed-scrotum-red-square> (zuletzt 12.02.2016)