

Themenschwerpunkt: Kunst und soziale Bewegungen

Monika Salzbrunn*

Artivismus als kreativer Widerstand der „Stadt von unten“. Karnevaleske Performances in Genua

<https://doi.org/10.1515/fjsb-2024-0035>

Zusammenfassung: Inspiriert von Kommunikationsguerilla-Bewegungen der 1960er und 1970er Jahre entwickeln sich in den letzten 20 Jahren vielerorts kreative performative Formen des Widerstandes. Mittels Masken, spontanen Umzügen, disruptiven (ver)störenden Ereignissen und Stilmitteln wie Parodie, Ironie oder Spott werden sozio-ökonomische Ungleichheiten denunziert und politische Forderungen artikuliert. Der vorliegende Beitrag fußt auf einer immersiven Feldforschung im Mittelmeerraum, insbesondere in Genua, die die Autorin im Rahmen ihres vom Europäischen Forschungsrat geförderten Projektes ERC ARTIVISM durchgeführt hat. Sie hat die Konzeption und Planung des „Carnevale della città di sotto“ (Karneval der Stadt von unten) sowie die Neuerfindung der „Parata di San Giovanni“ (Parade zum Fest des Heiligen Johannes) über sechs Jahre mit audio-visuellen und multi-sensorischen Methoden, ausgehend vom Ereignis-Ansatz, erforscht.

Ausgehend von epistemologischen Überlegungen zum Konzept des Artivismus wird in diesem Beitrag empiriegeleitet herausgearbeitet, wie multiple Zugehörigkeits- und Abgrenzungsprozesse performativ hergestellt werden.

Abstract: Inspired by communication guerrilla movements of the 1960s and 1970s, creative performative forms of resistance have developed in many places over the last 20 years. Masks, spontaneous parades, disruptive events and stylistic devices such as parody, irony and mockery are used to denounce socio-economic inequalities and articulate political demands.

This article is based on immersive field research in the Mediterranean region, particularly in Genoa, which the author conducted as part of her ERC ARTIVISM project funded by the European Research Council. She researched the conception and planning of the “Carnevale della città di sotto” (carnival of the city from below) and the reinvention of the “Parata di San Giovanni” (parade for the feast of St John) over six years using audio-visual and multi-sensory methods based on the event

*Kontakt: Prof. Dr. Monika Salzbrunn, Université de Lausanne, FTSR, 1015 Lausanne, Vaud, Switzerland, E-Mail: monika.salzbrunn@unil.ch. <https://orcid.org/0000-0002-5951-8571>

approach. Based on epistemological considerations on the concept of artivism, this empirically-grounded article analyses how multiple processes of belonging and boundary-making are created performatively.

1 Zum Konzept von Art und Artivismus und zur Epistemologie

Zunächst wird ein kurzer wissenschaftsgeschichtlicher Überblick über das Konzept von Artivismus gegeben. Darauf folgen eine epistemologische Positionierung, die zum Ereignis-Ansatz führt, sowie kurze Angaben zur audiovisuellen Methodologie. Im empirischen Teil wird gezeigt, wie kreative Widerstandsformen mit Rückgriff auf künstlerische Stilmittel entwickelt und performiert werden und welche multiplen Zugehörigkeits- und Abgrenzungsprozesse dabei performativ hergestellt werden.

„Artivism“ ist ein Neologismus, der die Worte Kunst und Aktivismus kombiniert. Er bezieht sich sowohl auf das soziale und politische Engagement aktivistischer Künstler (Gonzalez 2020; Schneider/Wright 2006; Weibel 2015) als auch auf die Verwendung von Kunst durch Aktivist*innen als Ausdrucksmittel politischer Forderungen (Salzbrunn 2014; 2015; 2020; im Druck; Mouffe 2014; Serafini 2018). Im Sinne von Jacques Rancière geht es um die Politik des Ästhetischen: „Die Kunst nimmt die Arbeit vorweg, weil sie ihr Prinzip verwirklicht: die Verwandlung der sinnlichen Materie in die Selbstdarstellung der Gemeinschaft“ (2004: 44)¹. Viele artistische Werke und Ereignisse folgen einer choreografischen Logik und entwickeln spektakuläre und innovative Wege, um (politische) Themen in unerwarteter Form in den öffentlichen Raum einzubringen (Salzbrunn 2021). Während Claire Bishop (2012) die moralischen Intentionen zeitgenössischer Künstler weithin kritisiert, argumentiert der 2023 verstorbene Kurator Peter Weibel (2015: 24), dass „die Beteiligung des Publikums an der Kunst als Folge der performativen Wende wahrscheinlich die historischen Voraussetzungen für die neue Bürgerbeteiligung in der Demokratie geschaffen hat“. Diese Tendenz kommt in hochkarätigen Kunstausstellungen wie der Documenta in Kassel oder der Biennale von Venedig zum Ausdruck, wo engagierte Kunst – oder Aktivismus in der Kunst, der sich für die Aufnahme von Flüchtlingen, ein Ende des Völkermords an den amerikanischen

1 Falls nicht anders vermerkt, wurden alle Übersetzungen von der Autorin des vorliegenden Artikels vorgenommen.

Ureinwohner*innen oder das Umschreiben der (postkolonialen) Geschichte einsetzt – stark vertreten ist (Ruangrupa und Artistic Team 2022).

Bislang wurde das künstlerische Schaffen in Bezug auf Artivismus vornehmlich von Kunsthistoriker*innen, Architekt*innen oder Kurator*innen erforscht. Nur wenige Studien wurden aus einer sozialwissenschaftlichen Perspektive geschrieben oder haben Kunst und Artivismus in umfassendere Arbeiten zu sozialen Bewegungen oder Migration einbezogen. Diese haben sich weitgehend auf die G8-G20-Gipfel, Occupy Wall Street (insbesondere durch den Aktivistin und Anthropologen David Graeber) oder aktivistische künstlerische Aktionen an der Grenze zwischen Mexiko und den USA oder den Grenzen der Europäischen Union (Mekdjian 2018) und darüber hinaus (Bertho et al. 2022; Salzbrunn 2015; 2020; 2021) konzentriert. Grenzen sind insbesondere auch (symbolische und physische) Räume, in denen die Biopolitik gegen die Migration durch den Artivismus angeprangert und unterlaufen wird (Parizot et al. 2014). Darüber hinaus ist die Art und Weise, wie die Unterdrückung von Protestaktionen durch Humor oder groteskes Lachen bloßgestellt wurde, ebenfalls Gegenstand der Forschung (Duncombe/Lambert 2021; Serafini 2018). Historisch gesehen erlangte der Begriff Artivismus Bekanntheit durch lateinamerikanische Aktivistinnen und Künstlerinnen, die in Kalifornien tätig sind: Die 1997 in East Los Angeles gegründete Gruppe Mujeres de Maiz bezog in ihr jüngstes Projekt afro-amerikanische Künstlerinnen ein und trug so zur Sichtbarmachung einer insbesondere in der Kunst unterrepräsentierten Gruppe bei (Sandoval/Latorre 2008; hooks 1995).

Die Verbindung von Artivismus und Forschungen zu sozialen Bewegungen stellt eine besondere epistemologische Herausforderung dar: In der Empirie zeigt sich, dass die Akteur*innen oft keine feste Gruppe bilden, sondern sich situativ um ein Ereignis und/oder eine spezielle politische Situation herum aggregieren. Es ist notwendig, die epistemologischen Ansätze im Forschungsdesign zu überdenken, um nicht in die Falle des „groupism“ (Brubaker 2002) zu tappen; denn oft sind die Zugehörigkeiten zu der Gruppe, die um das Ereignis herum sichtbar wird, weder dauerhaft noch absolut. Dies gilt insbesondere, wenn Migration oder Nationalität eine Rolle spielen. Viele Forschungen, insbesondere zu Migration, reproduzieren in Teilen den methodologischen Nationalismus, da sie unterschwellig von Gemeinsamkeiten („commonality“) ausgehen, die durch den gemeinsamen nationalen Ursprung eine Zentrierung des Forschungsdesigns um diese Kategorie rechtfertigt. Nina Glick Schiller und Ayse Çağlar (2011) sowie Steven Vertovec (2010) haben jedoch entsprechende Ansätze kritisiert. Ilse Lenz (2019) hat auf die Prozesshaftigkeit von Intersektionalität hingewiesen und die stark strukturalistischen Arbeiten der 1990er Jahre auch wegen ihrer deterministischen Perspektive kritisiert. Es versteht sich folglich von selbst, dass die bloße Tatsache, eine gemeinsame Herkunft, rassifizierte Hautfarbe, ein gemeinsames Alter, eine selbst beschriebene oder

zugeschriebene Religion, ein gemeinsames Geschlecht, eine gemeinsame sexuelle Präferenz usw. zu haben, nicht automatisch zu irgendeiner Art von Homogenität oder Gemeinschaft führt. Anders formuliert, Commonality führt nicht unbedingt zu Community. Dennoch kann ein gemeinsames politisches Ziel oder die Tatsache, dass man ähnlichen Vorurteilen oder Stereotypen ausgesetzt ist, zu einer gemeinsamen Position oder Situiertheit führen, die ein Gefühl der Zugehörigkeit zu einer größeren Gruppe hervorrufen kann (Salzbrunn 2020: 175).

Artivismus kann unzählige Formen annehmen, die bei Veranstaltungen zum Teil kombiniert werden: Wandmalerei, Graffiti, Comics, Musik, Flashmobs und Theater. Artivismus entwickelt aber auch neue Ausdrucksformen. Neuere Formen, die sich der Performance-Kunst bedienen, haben ihre Wurzeln in anderen experimentellen künstlerischen Bewegungen, die in den 1960er Jahren entwickelt wurden, insbesondere im Theater der Unterdrückten von Augusto Boal, im Situationismus (Debord 1967) und im Fluxus. So wie die Bewegung der Situationistischen Internationale (1958–1969) versuchte, Situationen zu schaffen, um das Publikum zu destabilisieren, und das Theater der Unterdrückten (Boal 1996) das Theater als eine Form der Therapie nutzte, zielt der zeitgenössische Artivismus darauf ab, die Öffentlichkeit aus ihrer vermeintlichen Trägheit zu wecken und die Menschen dazu zu bringen, sich in Bezug auf soziale Fragen zu positionieren (Duncombe/Lambert 2021; zur Transformation in und von städtischen Räumen siehe Salzbrunn 2011). Peter Weibel (2015) betrachtet den Artivismus als „die erste neue Kunstform des einundzwanzigsten Jahrhunderts“. Im folgenden Abschnitt wird gezeigt, wie verschiedene künstlerische Werke zu einem artistischen Gesamtkunstwerk auf den Straßen Genuas verbunden werden.

2 Karneval und karnevaleske Performances in Genua

In den folgenden empirischen Beispielen konzentriere ich mich auf die Art und Weise, wie Aktivist*innen und/oder engagierte Bürger*innen Kunst – vor allem Musik und Performance – für politische Zwecke einsetzen, und nicht darauf, wie zeitgenössische Künstler*innen die lange Tradition sozial und politisch engagierter Kunst fortführen. Indem ich mich auf bestimmte Performances konzentriere, kann ich die Beteiligung des performativen Publikums genauer verfolgen und die unmittelbaren Auswirkungen des künstlerischen Engagements beobachten. So wie sich bestimmte Akteur*innen selbst als Artist*innen definieren, werden einige Performances von deren Autor*innen selbst als artistisch bezeichnet. In anderen Fällen werden diese Begriffe nicht als emische Kategorien verwendet, sondern von den

Forscher*innen als etische Kategorien (im anthropologischen Sinne des Begriffs) eingeführt. Inspiriert von Protestformen der Kommunikationsguerilla der 1960er und 1970er Jahre (autonome a.f.r.i.k.a. gruppe et al. 1997; Salzbrunn 2011; 2021) entwickeln sich in den letzten 20 Jahren vielerorts kreative performative Formen des Widerstandes. Mittels Masken, spontanen Umzügen, disruptiven (ver)störenden Ereignissen und Stilmitteln wie Parodie, Ironie oder Spott werden sozio-ökonomische Ungleichheiten denunziert und politische Forderungen artikuliert. Diese kreativen (Wieder-)Erfindungen von Protest-Repertoires sind teils transnational inspiriert und nehmen oft disruptive Formen an, die in manchen Situationen in gewaltfreien und/oder konfrontativen Widerstand münden (Grimm et al. 2023: 207).

Auch in Genua werden Präfigurationen eines besseren Lebens durch Paraden, Performances sowie alltägliche (Haus- und Land-)Besetzungen praktiziert, insbesondere, um der fortschreitenden Gentrifizierung sowie der steigenden Xenophobie eine Alternative entgegenzusetzen. Der vorliegende Text fußt auf einer immersiven Feldforschung zu Kunst und Aktivismus im Mittelmeerraum, insbesondere in Genua, die ich im Rahmen meines vom Europäischen Forschungsrat geförderten Projektes ERC ARTIVISM ab 2016 durchgeführt habe. Ich habe die Konzeption und Planung des *Carnevale della città di sotto* (Karneval der Stadt von unten) sowie die Neuerfindung der *Parata di San Giovanni* (Parade zum Fest des Heiligen Johannes) über sechs Jahre mit audio-visuellen und multi-sensorischen Methoden, ausgehend vom Ereignis-Ansatz, erforscht. Im Verlauf des gesamten ERC ARTIVISM Forschungsprojektes haben wir im Team nicht nur kollaborativ und interaktiv gearbeitet, kontinuierlich Feedback über unsere Ergebnisse gegeben, sondern auch unsere Partner*innen aus allen Feldern nach Lausanne eingeladen. So haben zwei der wichtigsten Akteur*innen der *Parata di San Giovanni* während unserer offenen, interaktiven Abschlussstagung Performances und Workshops gegeben. Diese konsequente Haltung im Sinne des Fair Benefit-Sharing war dem gesamten Team sehr wichtig, um dauerhafte Vertrauensbeziehungen zu entwickeln und der *research fatigue*, die sich vielerorts einstellt (Gukelberger/Gerharz 2019: 22), entgegen zu wirken.

In Genua werden viele politische Veranstaltungen des linken politischen Spektrums in sozialen (Begegnungs-)Zentren organisiert. Viele (Aktions-)Räume sind aus Besetzungen öffentlicher (oder in selteneren Fällen) privater (ungenutzter und/oder verlassener) Räume hervorgegangen. Manchmal ruft das Kollektiv (personalisiert mit dem Namen des Raumes) als Organisator*in auf oder signiert eine Performance (Salzbrunn/von Weichs 2022), manchmal ist es ein Kollektiv bzw. eine Verbindung von Orten und Gruppen, die sich in diesen Räumen treffen. Oft wird in der ersten Person Plural gesprochen und geschrieben – aber wer ist mit „wir“ gemeint? Für wen sprechen die Akteur*innen? Sind bei karnevalesken Aktionen gegen Xenophobie auch Migrant*innen dabei?

2.1 Die Johannisparade in Genua

Die von verschiedenen freien Initiativen in den letzten zehn Jahren organisierte *Parata di San Giovanni* in Genua ist eine Wiederaneignung eines ursprünglich vorchristlichen Festes zur Sommersonnenwende. Bereits im zwölften Jahrhundert waren Sonnwendfeuer in Mittel- und Südeuropa weit verbreitet. Das Feuer, welches zu Ehren der Sonne und der römischen Glücks- und Schicksalsgöttin Fors Fortuna entzündet wurde, versprach, reinigende Kräfte zu versprühen. Der Sprung über das Feuer sollte Paaren Glück bringen oder auch eine gute Ernte ermöglichen. Die Organisator*innen der heutigen Johannisparade in Genua sprechen auch von orgiastischen Praktiken der Priesterinnen untereinander sowie der bäuerlichen Paare. Im Mittelalter wurde das Sommerwendfest des 22. Juni in den christlichen Kalender eingebunden, so dass es nunmehr am 24. Juni, dem Tag Johannes des Täufers, gefeiert wird. Da Johannes der Täufer der Stadtpatron Genuas ist, beschließt diese das Fest mit einem zentralen Feuer hinter dem Palazzo Ducale. Dazu kommt zum einen die von der Stadt organisierte „Ghost Tour“ als Spektakel, das die „mythische Vergangenheit“ Genuas zum Leben erwecken soll. Zum anderen findet eine katholische Prozession statt, bei der der Reliquienschrein mit der (seit 1099 in der Stadt befindlichen) Asche von Johannes unter der Führung des Erzbischofs von der Kathedrale bis zum alten Hafen getragen wird. Beide, von der (rechtspopulistischen) Stadtregierung unterstützte Ereignisse, werden von den Initiator*innen der *Parata di San Giovanni* implizit und/oder explizit parodiert. Jene karnevaleske Parade wird von einem jungen Mann in zerfetzten Kleidungsstücken angeführt, der eine Flagge mit einem umkreisten N trägt. Dieses Symbol der Hausbesetzer*innenbewegung verkörpert die politische Botschaft der Parade: Es geht um die Wiederaneignung öffentlichen Raumes, um die Bedürfnisse der Bewohner*innen insbesondere nach bezahlbarem Wohnraum und um den Kampf gegen Gentrifizierung, Spekulation und Ausgrenzung (Salzbrunn 2021).

2019 wurden von den Aktivist*innen der sozialen Zentren Aut Aut 357 und Libera Collina di Castello Tarot-Karten des bekannten Genueser Malers Emanuele Luzzati als Inspiration für die künstlerische Darstellung von Gegensatzpaaren gewählt: Auf zwölf Karten, die sowohl kleinformatig verteilt wurden als auch im Großformat zu einer tragbaren Skulptur zusammengebaut wurden, sind jeweils sechs Gegensatzpaare dargestellt: die politische Realität und die ersehnte, präfigurativ in Teilen bereits realisierte Vorstellung von einem besseren Leben. 1. Die Angst/2. Der Widerstand; 3. Die Mauer/4. Der Wanderer; 5. Das (Hamster-)Rad/6. Der Kampf; 7. Die Ancella (als Symbol für die unterdrückte Frau)/8. Die Liebenden; 9. Die Vitrine/10. Die (Sitz-)Bank; 11. Der Grund/12. Die Welt.

Während der Vorbereitungen auf der besetzten *Libera Collina di Castello* (Salzbrunn 2023) wurden insbesondere die eklatanten Gegensätze zwischen armen und reichen, zwischen privilegierten und ausgegrenzten, zwischen „erwünschten“ und „unerwünschten“ Personen thematisiert, wie eine an der Gestaltung der Karten maßgeblich beteiligte Aktivistin beschreibt:

„Es stellt die Mauer dar, es ist etwas, das du baust, (...) um etwas zu verteidigen, aber sie ist immer ein negatives Symbol, weil es versucht, jemanden von jemand anderem zu isolieren. Typischerweise die Reichen von den Armen.

Die Mauer ist ein Symbol für die Schwierigkeit zu migrieren, also steht es für all die Mauern, die ständig aufgebaut werden, die schwer entfernt werden können.

Seine entsprechende Karte ist also der Reisende, der die Person ist, die weggehen kann, indem er sein eigenes Land verlässt, sowohl um...das Glück zu suchen, (...) als auch, oft aus Neugierde, um zu erfahren, was jenseits der Mauer, jenseits des eigenen Zauns liegt.

(...)

Wir alle kommen aus einer jahrtausendealten Geschichte der Migration.

Und so versuchen wir, einige Worte und Etiketten ein wenig zu dekonstruieren und andere wiederzugewinnen, die im Gegenteil eine etwas (...) breitere Bedeutung haben.“ (Salzbrunn 2023).

Neben den Zeichnungen der Tarot-Karten hat die Gruppe auch kurze Dialoge zu dem jeweiligen Gegensatzpaar verfasst. Als Teil der Performance geben sich hier ein Ausrufer und die Menge das Wort. Zur dritten Karte, „Die Mauer“ ist folgender Dialog zu hören:

Ausrufer: „Ziegelsteine oder Stacheldraht“

Menge: „Wir kümmern uns wenig und dennoch falsch“

Ausrufer: „Sie trennen Völker, sie zerschneiden Land“

Menge: „Sie töten Menschen, sie schüren Kriege“

Ausrufer: „Sie wollen, dass sie rechtschaffene, mordende Tyrannen sind“

Menge: „Sie lassen Waren passieren, sie halten Kinder auf“

Die Karte zeigt einen grauen hohen Stacheldrahtzaun, vor dem ein bedrohlich wirkender grüner Wachhund steht. Auf dem Pendant, Karte 4, „Der Wanderer“, ist ein bunt gekleideter Mensch mit Wanderstock zu sehen, der über einen am Boden liegenden Stacheldraht steigt.

Der dazugehörige Dialog lautet wie folgt:

Ausrufer: „Ich bin der Reisende, ich bin der Migrant“

Menge: „Ich verlasse mein Land, ich will einen fliegenden Teppich“

Ausrufer: „Um Grenzen und Mauern zu überwinden“

Menge: „Und die Solidarität, die uns sicher macht“

Ausrufer: „Ich reise, weil ich arm bin oder um dem Krieg zu entkommen“

Menge: „Ich reise aus Neugierde, um den Planeten Erde kennen zu lernen“

Migration und Flucht als Pendant zum Tourismus sind besonders brisante Themen in Genua, da die Stadt aufgrund ihrer relativen Nähe zum italienisch-französischen Grenzübergang Ventimiglia-Menton viele Flüchtlinge, insbesondere unbegleitete Minderjährige, beherbergt. Gleichzeitig sitzt in der Stadt die Zentrale eines großen Kreuzfahrtunternehmens, das von der Regierung unterstützt wird, um über den Hafen noch weitere Touristenströme anzuziehen.

Regelmäßig werden ähnliche soziale, politische und wirtschaftliche Themen während der Paraden angesprochen, so auch 2023, wie im Aufruf zu lesen ist:

„ST. JOHANNISPARADE DER STADT VON UNTEN

MUSIK, JONGLAGE UND EINE ANDERE ART, DIE STADT ZU ERLEBEN!

Ihr wollt uns decoros@/dekoriert, aber wir werden indecoros@/undekoriert sein!

Ihr wollt, dass wir gehorsam sind, aber wir werden lärmend sein!

Ihr wollt, dass wir dehors@/ auf den Terrassen (der Cafés) sitzen, aber wir werden die Straßen bevölkern!

Das ‚wunderbare Genua‘, das sie schaffen wollen, ist ein Land des Schreckens, in dem die Spekulation regiert und das Wohl der Bürger ständig in den Hintergrund gedrängt wird.

(...)

Genua weiß, wie man zwischen den Zeilen liest, es weiß, dass der ‚Hit-and-Run‘-Tourismus, der aus langen Schlangen hinter einem Regenschirm besteht, keine wirkliche Begegnung ist, es weiß, dass der Niedergang nicht diejenigen sind, die Häuser besetzen, sondern diejenigen, die darauf spekulieren, Tausende von Häusern leer stehen zu lassen oder kurzzeitig zu vermieten, es weiß, dass der Niedergang nicht diejenigen sind, die in unser Land kommen, um ihr Leben zu verbessern, sondern diejenigen, die Rassenhass predigen.

(...)

Behaltet eure Uniformen und Patrouillen, wir bevorzugen Strass und Pailletten! Auch dieses Jahr wollen wir wieder glitzern und respektlos sein, wir wollen tanzen, singen, musizieren und schließlich unsere Ängste verbrennen!

(...)

Bringt Musikinstrumente und Jonglierzeug mit, lasst Anstand und Gleichgültigkeit zu Hause! Lasst uns gemeinsam ein Genua aufbauen, das einladend und unterstützend, unanständig und frei, antirassistisch, antisexistisch und antifaschistisch ist!“

Musikalisch wird die Prozession von der Murga Invexenda begleitet, einer bunten karnevalesken Musik- und Tanzgruppe, die in einem besetzten Haus Genuas probt. Die während der Johannisparade aufgebrachten Themen finden sich auch im Karneval der Stadt von unten.

2.2 Der „Karneval der Stadt von unten“

Neben der Johannisparade wurde von verschiedenen selbstverwalteten sozialen Zentren in Genua auch der „Karneval der Stadt von unten“ organisiert. Der erste Karnevalsanzug richtete sich vorrangig gegen die Touristifizierung der Stadt, d. h. die Weiterentwicklung des Kreuzfahrt-Tourismus und die Beseitigung von allem, das in den Augen der Investor*innen nicht zum „Dekor“ passt. Die Akteur*innen des Karnevals verkleideten sich als Tourist*innen, die auf sehr unelegante Weise mit riesigen Selfie-Sticks unterwegs waren. In kleinen Szenen parodierten sie während der Parade immer wieder das Verhalten der Tourist*innen. Eine andere Szene stellte eine Frau am Fenster dar, die um Hilfe rief. Eine Karnevalistin unten auf der Straße fragte sie daraufhin nach ihrer Herkunft und verweigerte schließlich aufgrund der Antwort („aus Süditalien“) die Hilfe. Fremdenhass, auch gegen die Landsleute aus der Südhälfte Italiens, war während des Karnevals also, wie bereits bei der Johannisparade, ein wichtiges Thema. Der Karnevalsanzug stoppte immer wieder an kleineren und größeren Plätzen, wo nicht nur kleine Szenen sowie Musik und Tanz durch die Murga gespielt wurden, sondern auch Jongleur*innen, Feuerspucker*innen und Akrobat*innen den Raum besetzt haben. Auch dieser Karnevalsanzug wurde (ebenso wie der *Carnaval de la Plaine* in Marseille) bewusst nicht offiziell bei der Stadt angemeldet, da das Einholen einer Erlaubnis dem Prinzip des Karnevals als Fest, welches einer (Wieder-)Aneignung des öffentlichen Raumes entspricht (und welches sich das Volk im Sinne von Goethe selbst gibt), zuwiderlaufen würde.

3 Überlegungen zum Schluss: Verschiedene Kunstformen im Aktivismus aggregieren sich zu einem performativen Gesamtkunstwerk

Beide Beispiele haben gezeigt, wie vielfältige Formen bildender und performativer Kunst (Zeichnungen, Skulpturen; Maskerade: Masken, Verkleidungen; Zirkuskunst: Jonglage, Feuerspucken; Performative Kunst: Theater; Improvisation; Prozession; Musik) sich in der Johannisparade und dem Karneval der Stadt von unten zu einem performativen Gesamtkunstwerk gefügt haben. So bildet die Parade ein aktivistisches Gesamtkunstwerk aus vielen einzelnen aufeinander abgestimmten Kunstwerken, welches alle Sinne anspricht. Jedes einzelne Element ebenso wie die Summe aller Elemente ermöglicht das interaktive Aufteilen des Sinnlichen im Sinne von Rancière (2004). Allerdings zogen einzelne Performances auch nicht-intendierte

Folgen absichtsvollen Handelns nach sich: Obgleich beispielsweise einige Touristen selbst Zielscheibe der Kritik und Objekte der Parodie waren, zeigten sie sich sichtlich amüsiert und begannen, die Parade zu fotografieren, bis hin zu Selfies mit einzelnen Akteur*innen. Spätestens hier stellt sich folglich die Frage nach der Performativität der Paraden: Es war ja gerade die Absicht der Artist*innen, Tourismus zu begrenzen und auf die gravierenden Folgen des Massentourismus hinzuweisen.

Des Weiteren stellt sich auch die Frage, unter welchen Formen von Ungleichheiten die Akteur*innen der karnevalesken Performances leiden bzw. welche Ressourcen der Macht sie nicht nur denunzieren oder umkehren wollen, sondern welche sie auch selbst besitzen oder auch durch diese Umkehrungen gewinnen können. Diese Fragen können in diesem begrenzten Rahmen nur teilweise, jedoch nicht umfassend und abschließend beantwortet werden. Eine intersektionale Analyse der einzelnen Positionierungen der Akteur*innen habe ich an anderer Stelle vorgenommen (Salzbrunn 2020; 2021; Salzbrunn/von Weichs 2022). Ilse Lenz hat, in Bezug auf Überlegungen von Sabine Hark und Paula-Irene Villa (2017) auf die Notwendigkeit hingewiesen, Intersektionalität prozessual zu analysieren, da soziale Positionen aus dem Zusammenwirken von materiellen Ressourcen, kulturellen Repräsentationen und Mentalitäten resultieren (2019: 414). Wenn diese Perspektive zur Grundlage der Analyse der Positionierung der Schlüssel-Akteur*innen der vorliegenden Performance genommen wird, ist das Ergebnis hochkomplex. Fast alle Artist*innen haben Zugang zu familiärem Wohneigentum, wie aus einem interaktiven Spiel zur Prekarität, an dem ich 2022 in Genua selbst teilgenommen hatte, hervorging. Wenngleich die meisten Personen über prekäre Stellen als Sozialarbeiter*innen, Lehrer*innen, Künstler*innen ihren Lebensunterhalt finanzieren müssen, so ist der Zugang zu (oder der vollständige Besitz) einer Immobilie mit einer gewissen Sicherheit verbunden. Gleichzeitig gehören sie zu gesellschaftlichen Gruppen, die im Allgemeinen eine gewisse Anerkennung genießen – mit Ausnahme ihrer politischen, radikalen linken bzw. anarchistischen Orientierung, die im Italien der 2020er Jahre weitestgehend kulturell negativ repräsentiert wird (insbesondere seit der Rechtspopulist Berlusconi große Teile der Medienlandschaft aufgekauft hatte). In ihrer Mentalität identifizieren sich die Artist*innen jedoch bewusst mit dem räumlich, sozial und wirtschaftlich ausgegrenzten, benachteiligten Teil der Bevölkerung. Allerdings waren nach meiner über sechs Jahre laufenden Forschung nur wenig Migrant*innen direkt dabei: Ein Marokkaner und ein Senegalese mit Aufenthaltserlaubnis sowie ein Kameruner mit Flüchtlingsstatus sind häufig anzutreffen, gehören jedoch nicht zum „harten Kern“ der Gemeinschaft. Wenngleich der überwiegende Teil der Artist*innen zur Mittelklasse bzw. aufgrund ihres Vermögens und Immobilienbesitzes sogar zur privilegierten Klasse gehört, so wird doch ein Gefühl der Zugehörigkeit mit prekären, vulnerablen und ausgeschlossenen Teilen der Stadtgesellschaft diskursiv und performativ ausgedrückt. Die Zugehörig-

keiten sind folglich multipel und die Abgrenzungsprozesse erfolgen räumlich, symbolisch und körperlich.

Kann der Karneval der Stadt von unten sowie die San Giovanni Parade als karnevalesk bezeichnet werden? Der russische Linguist und Literaturkritiker Bakhtin (1968) hat in seinen Schriften zum Karneval die De-Stabilisierung von Machtstrukturen erwähnt, die durch karnevaleske Aktionen bewirkt werden können. Mittels Ironie, Satire und dem Grotesken als Stilmittel, aber insbesondere durch den Körper, kehren transgressive Performances die soziale Ordnung um. Bakhtin (1968) nimmt François Rabelais' Schriften, Gargantua und Pantagruel aus dem frühen 16. Jahrhundert fast als Idealtypus für die Möglichkeit, Machtverhältnisse umzukehren. So wird er auch oft noch verstanden und zitiert. Heute sind viele Formen des Karnevals jedoch institutionalisiert, so dass sich die Frage stellt, welche subversiven Elemente überhaupt noch bestehen. Im Fall des Karnevals der Stadt von unten sowie der *Parata di San Giovanni* sind jedoch einige Charakteristika des Karnevalesken erkennbar: die Ereignisse sind selbstorganisiert und nicht mit der Stadt abgesprochen und folglich auch nicht offiziell erlaubt. Die Stilmittel der Ironie und der Satire sind omnipräsent: Beim Karneval wird das Verhalten von Tourist*innen mit übergroßen Selfie-Sticks, geschmackloser Kleidung oder eleganten Shopping-Accessoires karikiert. Während der Johannisparade wird ein ehemals heidnisches, jetzt christliches Ritual neu interpretiert und Gegensätze zwischen politischer Realität und teils präfigurativ gelebten Utopien extrapoliert. Neben der illustrierten und performierten Umkehrung der Verhältnisse ist hier auch eine karikierende Überzeichnung zu beobachten. Gleichzeitig werden wichtige Elemente der Choreographie des Johannisfestes übernommen, wenngleich auch mit neuem Inhalt gefüllt: die Prozession durch die Stadt und das reinigende (Freuden-)Feuer. Obgleich Machtstrukturen nicht dauerhaft umgestürzt werden, so ist doch das Gefühl einer möglichen Destabilisierung Dank der performativen Störung gegeben. Schließlich führen das gemeinsame Vorbereiten und Performieren zu einem situativen Gefühl der Zusammengehörigkeit, während die Zugehörigkeit (Pfaff-Czarnecka 2012) zu prekären und „enteigneten“ Bevölkerungsgruppen (Butler/Athanasidou 2013) eher auf diskursiver Ebene besteht.

Monika Salzbrunn ist ordentliche Professorin für Religion, Migration, Kunst an der Universität Lausanne und Principal Investigator des ERC Projektes ARTIVISM. Kontakt: monika.salzbrunn@unil.ch

Literatur

- autonome a.f.r.i.k.a. gruppe/Blissett, Luther/Brünzels, Sonja* 1997: Handbuch der Kommunikationsguerilla. Assoziation A.
- Bakhtin, Mikhail* 1984 [1968]: Rabelais and His World. Indiana University Press.
- Bertho, Elara/Gaulier, Armelle/Le Lay, Maëline* (Hg.) 2022: L'art est mon arme. In: *Revue Multitudes* 87.
- Bishop, Claire* 2012: Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship. Verso.
- Boal, Agosto* 1996: Théâtre de l'opprimé. La Découverte.
- Butler, Judith/Athanasidou, Athena* 2013: Dispossession. The Performative of the Political. Polity.
- Debord, Guy* 1967: La société du spectacle. Buchet-Chastel.
- Duncombe, Steve/Lambert, Steve* 2021: The Art of Activism. Your All-Purpose Guide to Making the Impossible Possible. QR Books.
- Glick Schiller, Nina/Çağlar, Ayse* (Hg.) 2011: Locating Migration. Rescaling Cities and Migrants. Cornell University Press.
- Gonzalez, Martha* 2020: Chican@ Artistas. Music, Community, and Transborder Tactics in East Los Angeles. University of Texas Press.
- Graeber, David* 2012: Revolutions in Reverse. Essays on Politics, Violence, Art, and Imagination. Minor Compositions.
- Grimm, Jannis/Salehi, Mariam/Franzki, Hannah* 2023: Vorschläge für eine situierte Forschungsperspektive auf Gewalt(freiheit) im Kontext sozialer Mobilisierung. In: *Forschungsjournal Soziale Bewegungen* 36(2), 205–227.
- Gukelberger, Sandrine/Gerharz, Eva* 2019: Qualitative Protest- und Bewegungsforschung. *Forschungsjournal Soziale Bewegungen* 32(1), 19–28.
- Hark, Sabine/Villa, Paula-Irene* 2017: Unterscheiden und herrschen. Ein Essay zu den ambivalenten Verflechtungen von Rassismus, Sexismus und Feminismus in der Gegenwart. transcript.
- hooks, bell* 1995: Art on My Mind. Visual Politics. The New Press.
- Lenz, Ilse* 2019: Intersektionale Konflikte in sozialen Bewegungen. In: *Forschungsjournal Soziale Bewegungen* 32(3), 408–423.
- Mekdjian, Sarah* 2018: Urban Artivism and Migrations. Disrupting Spatial and Political Segregation of Migrants in European Cities. *Cities* 77, 39–48.
- Mouffe, Chantal* 2014: Artistic Strategies in Politics and Political Strategies in Art. In: Malzacher, Florian/Steirischer Herbst (Hg.): Truth is concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics. Sternberg, 66–75.
- Parizot, Cédric/Amilhat Szary, Anne Laure/Popescu, Gabriel/Arvers, Isabelle/Cantens, Thomas/Cristofol, Jean/Mai, Nicola/Moll, Joana/Vion, Antoine* 2014: The AntiAtlas of Borders, A Manifesto. In: *Journal of Borderlands Studies*, 29(4), 503–512.
- Pfaff-Czarnecka, Joanna* 2012: Zugehörigkeit in einer mobilen Welt. Politiken der Verortung. Wallstein.
- Rancière, Jacques* 2004: The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible. Continuum.
- Ruangrupa and Artistic Team* 2022: Documenta Fifteen Handbook. Hatje Cantz Verlag.
- Salzbrunn, Monika* 2011: Rescaling Processes in two 'Global' Cities: Festive Events as Pathways of Migrant Incorporation. In: Glick Schiller, Nina/Çağlar, Ayse (Hg.): Locating Migration. Rescaling Cities and Migrants. Cornell University Press, 166–189.
- Salzbrunn, Monika* 2014: How Diverse is Cologne Carnival? How Migrants Appropriate Popular Art Spaces. In: *Identities* 21(1), 92–106.
- Salzbrunn, Monika* 2015: ARTIVISM. Art and Activism. Creativity and Performance as subversive Forms of Political Expression in Super-Diverse Cities. ERC Consolidator Grant Project, Grant agreement No. 681880.

- Salzbrunn, Monika* 2020: Activism, Politics and Islam – An Empirical-Theoretical Approach to Artistic Strategies and Aesthetic Counter-Narratives that Defy Collective Stigmatisation. In: Günther, Christoph/Pfeifer, Simone (Hg.): *Jihadi Audiovisuality and Its Entanglements*. Edinburgh University Press, 173–197.
- Salzbrunn, Monika* 2021: Researching Activism through the Event Approach. Epistemological and Methodological Reflections about Art and Activism. In: *Conessioni Remote* 2: 175–188.
- Salzbrunn, Monika* 2023: *Créer, résister, exister. Formes d'engagement artistique au Cameroun, aux Etats-Unis et en Europe*. Film, 1h15'. Université de Lausanne/ERC ARTIVISM project.
- Salzbrunn, Monika* im Druck: Activism and Migration. In: Morali, Melissa/Osso, Laura/Ribas-Mateos, Natalia (Hg.): *Elgar Encyclopedia of Migration. New Mobilities and Activism*. Edward Elgar.
- Salzbrunn, Monika/Souiah, Farida/Mastrangelo, Simon* 2015: Les « brûleurs » de frontières dans la musique tunisienne: la migration non documentée au prisme de chansons de rap et de mezoued. In: *Afrique contemporaine* 2(254), 37–56.
- Salzbrunn, Monika/von Weichs, Raphaela* 2022: Entre engagement individuel et collectif. Signatures dans l'art et l'activisme à Gênes et Yaoundé. In: *Multitudes* 87, 119–127.
- Sandoval, Chela/Latorre, Guisela* 2008: Chicana/o Activism. Judy Baca's Digital Work with Youth of Color. In: Everett, Anna (Hg.): *Learning Race and Ethnicity. Youth and Digital Media*. MIT Press, 81–108.
- Schneider, Arndt/Wright, Christoph* (Hg.) 2006: *Contemporary Art and Anthropology*. Routledge.
- Serafini, Paula* 2018: *Performance Action. The Politics of Art Activism*. Routledge.
- Vertovec, Steven* 2010: Towards Post-multiculturalism? Changing Communities, Conditions and Contexts of Diversity. In: *International Social Science* 61(199), 83–95.
- Weibel, Peter* 2015: *Global Activism. Art and Conflict in the 21st Century*. MIT Press.