



HAL
open science

Stalker : Kunst, Gemeinschaft, Migration

Lambert Barthelemy

► **To cite this version:**

Lambert Barthelemy. Stalker : Kunst, Gemeinschaft, Migration. Migration und Medien, Oct 2016, Dresde, Germany. hal-02501772

HAL Id: hal-02501772

<https://hal.science/hal-02501772>

Submitted on 23 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stalker: Kunst, Gemeinschaft, Migration
(wandern, essen, erzählen)

Lambert Barthélémy

Personne n'est chez soi!

Emmanuel Lévinas

es gehört zur *Moral*, nicht bei sich selber zu Hause zu sein

T. W. Adorno

1. Ästhetischer Kosmopolitismus vs. ›Migrationskrise‹ – zur Einführung

Worüber ich am Beispiel der Stalker-Gruppe sprechen möchte, lässt sich wie folgt formulieren: Welche Antwort kann die zeitgenössische künstlerische Praxis auf eine Situation geben, die als ›Migrationskrise‹ apostrophiert wird? Wie lassen sich Kunst, Migration und Gesellschaft artikulieren? Ich präzisiere sofort: Gemeint ist eine Praxis, die nicht nur kollektiv, d.h. analog zu ihrem Gegenstand ist, sondern zugleich interventionistisch. Was kann Kunst *mit* Migrant·innen unternehmen? Wie lassen sich künstlerische Praxis und staatsbürgerliche Intervention verbinden? Wie kann man durch das Spiel von Darstellungen und Dispositiven künstlerisch behaupten, zu einem Ort zu gehören, ohne an diesem Ort geboren zu sein? Wie kann man argumentieren, dass ›fremd‹ an einem Ort zu sein oder diesen Ort nur zu durchwandern, den Ort selbst weder ›befleckt‹ noch verletzt? Dass ein Ort gar eigentlich nur aus den verschiedenen, im Laufe der Jahrhunderte aufeinanderfolgenden Durchquerungen besteht? Wie kann man den Wortschatz und die Darstellungen, die an Migrant·innen kleben (Monster, Barbar, Vampir...), einhegen, indem man andere Begriffe, andere Bilder aufbringt – etwa das des ›Flüchtlings‹? Die hysterisierte Beziehung, die Europa heute in Bezug auf die trans-mediterranen Migrationsströme entwickelt hat, zeugt von einer Form der Kinetophobie, einer globalen Angst vor jenen Formen der Mobilität, die sich abseits des (ökonomischen, symbolischen, kognitiven) Kapitals befinden und über staatlich-zentrierte Parameter der Identitätsdefinition hinausgehen. Zugleich resultiert diese Hysterie aus der Sucht der zeitgenössischen Gesellschaften nach Angst, aus ihrem beständig erneuerten Wunsch, äußere oder innere erschreckende Objekte zu (er)finden, und ihrer immer vergeblicheren Suche, selbst aus dieser irrationalen, von den ›Barbaren‹ inspirierten Angst zu entkommen. Wer aber wird der Barbar des Barbaren sein?

Eine solche Angst vor dem Migrant·en ist nicht neu. Sie begleitet den gesamten Prozess der Sesshaftigkeit und des Entstehens territorialisierter Zivilisationen, als ob es sich aus

E. Lévinas: *Humanisme de l'autre homme*, S. 108.

T.W. Adorno: *Minima Moralia*, S. 41 [n°18].

N. Papastergiadis: *Cosmopolitanism*, S. 36-37.

anthropologischer Sicht darum handelte, die wandernde Natur der menschlichen Spezies und ihre primäre Organisationsform, das Nomadentum, zu vergessen. Doch die Rückkehr dieser Angst hat als jüngere Ursache auch die Konstitution der nationalistischen Diskurse im 19. Jahrhundert mitsamt der Vielzahl positivistischer Ideen, die sie um die Begriffe der Zugehörigkeit und der sozialen Einheit herum entfalten. In diesem Sinne trugen die Ausrichtung des eingeschränkten, lokalisierten und personalisierten Zugehörigkeitsgefühls der Menschen innerhalb eines neu definierten räumlichen und administrativen Rahmens und die Einrichtung neuer Grenzen zur Entwicklung des Nationalismus im 19. und 20. Jahrhundert bei. Eine solche Semantik kritisch zu befragen und über Identität und Zugehörigkeit außerhalb eines ›nationalen‹ Rahmens nachzudenken, erscheint nur folgerichtig. Denn sowohl die soziologischen Rahmenbedingungen als auch die staatszentrierten Paradigmen, die die Sozial- und Geisteswissenschaften bestimmen, verhindern ein Nachdenken über die Komplexität der Gegenwart eher als dass sie es befördern. Eine der Herausforderungen der zeitgenössischen Kunst könnte somit genau darin bestehen, andere Parameter des Denkens und vor allem ein neues Paradigma der Mobilität zu identifizieren, das die beiden Fallen des ›Parias‹ und des ›Opfers‹ vermeiden und die Bedeutung der ›Würde‹ nicht aus den Augen verlieren würde.

Ohne gar eine Archäologie des verdrängungsfeindlichen Diskurses zu erstellen, lassen sich doch einige zeitgenössische Elemente zur Erklärung dieser Kinetophobie vorbringen. In *Flüchtige Zeiten* hat Zygmunt Bauman die Ausbreitung der Angst in allen Bereichen der Arbeit und des zeitgenössischen Lebens mit der Vorstellung erklärt, dass die Globalisierung jetzt aus der Kontrolle geratene Prozesse ausgelöst habe. Die in Aktion und Interaktion wirkenden Kräfte seien heutzutage derart komplex miteinander verwoben, dass das System selbst nicht vorhersagen könne, worauf die Prozesse hinauslaufen werden, und dass die geringste Störung, die kleinste Veränderung aller Voraussicht nach unvorhersehbare Folgen haben könne. Die Globalisierung schafft also neue Ängste vor Veränderungen. Und die zur ›Krise‹ ausgerufenen Mobilität der Migranten erweckt den Eindruck, dass die Ströme außer Kontrolle geraten seien und dass bestimmte Einheiten durch ›Bewegung‹ gestört werden könnten. Es ist dieser Zustand extremer Unsicherheit in Bezug auf die Folgen und die Zukunft, ja die Nachhaltigkeit der Zivilisation oder, besser gesagt, die Undurchführbarkeit des Zivilisationsprozesses und damit seine ursprüngliche Fragilität, der Ängste hervorruft. Als ob das Werden nicht die Essenz des Lebens wäre... Für Bauman ist die heute vorherrschende Angst jene vor dem Verlust der sozialen Lokalisierung – es ist die Angst, obdachlos, ja Migrant zu werden. In einem Zustand der Hypermodernität dominieren also anxiogene Darstellungen den Alltag. Die Ausbreitung der Angst in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens beschleunigte sich nach den Anschlägen vom 11. September 2001 und verstärkte insbesondere das Gefühl einer inneren Gefahr, das Gefühl der Unsichtbarkeit des ›Feindes‹, seiner heimlichen, allgegenwärtigen, schwer fassbaren Natur, das Gefühl der Unberechenbarkeit seiner Gewalt. Es ist mehr ein Zustand der kollektiven als ein Gefühl der persönlichen Unsicherheit, das die vorherrschenden sozialen Repräsentationen zu weben scheinen. Und so wurde aus Angst eine Atmosphäre. Es wäre an der Zeit, eine andere Perspektive auf Mobilität einzunehmen, um die ›guten alten‹

Vgl. Z. Bauman, *Flüchtige Zeiten. Leben in der Ungewissheit*.

Vgl. D. Duclos, *Le Complexe du loup garou*.

Metaphern des organischen Körpers oder der Maschine, die während der Moderne zur Gesellschaftsreflexion sukzessive mobilisiert wurden, endlich zugunsten des Bildes der Komplexität aufzugeben. Dies ist eigentlich ein Vorschlag von Bruno Latour, der die Vorstellung vertritt, das soziale System sei keine geschlossene Einheit,⁶ sondern ein hybrider Prozess, in dem sich jedes Element in einem ewigen Kreislauf befinde. Zugleich liegt diese Vorstellung der Idee des Kosmopolitismus zugrunde und unterstützt sie: Der Kosmopolitismus bietet eine kritische Perspektive auf eine solche Politik der Angst und die damit einhergehende Ästhetisierung der Politik. Zeitgenössische Kunst hat die Fähigkeit, nicht nur eine kosmopolitische Weltsicht einzufangen, sondern auch Situationen zu initiieren, in denen Künstler und Publikum neue Formen des Kosmopolitismus entwickeln. Kunst muss nicht die ›Wahrheit‹ freilegen, sondern öffentliche Situationen schaffen, die es uns erlauben, die Realität neu zu denken, neue Seins- und Handlungsweisen in der Welt zu entwickeln. Dies lässt sich in zwei Worten zusammenfassen, die das Programm von Stalker ausmachen: ästhetischer Kosmopolitismus.

2. Stalker – soziale Praxis und ästhetische Verfahren

Ich möchte mich dieser Perspektive annähern, indem ich mich auf die Aktionen der Stalker-Gruppe beziehe, auf ihre Art und Weise *an* oder *mit* der Migration, ja mit der Vorstellung davon wie mit ihrer Realität zu arbeiten. Stalker ist eher ein vager Zusammenschluss als eine Gruppe. Stalker entstand Anfang der 1990er Jahre in Rom, nach den großen Studentenstreiken gegen die Privatisierung der Hochschulbildung, und wurde zum größten Teil von Architekt·innen sowie Architekturstudierenden gebildet. Stalker ist ein »soggetto collettivo« , ein ›kollektives Subjekt‹, so heißt es im *Manifeste Stalker*, eine Versammlung von multidisziplinären Subjektivitäten, keine feste Anzahl von Menschen also, sondern eine Vielfalt, ein System mit variabler Geometrie, in dem jeder Stalker wird. Wenn ich mir die kollaborativen und sozialen künstlerischen Praktiken anschau, die Stalker als Vertreter einer ganzen Bewegung in der zeitgenössischen Kunst seit den frühen 1990er Jahren erfinden konnte, dann deshalb, weil sie bereits darauf abzielen, das tägliche Leben zu ›ent-ängstigen‹, um die Figur des Migranten weniger problematisch, näher, zugänglicher zu machen, indem sie beispielsweise die stigmatisierende Assoziation zwischen Migrant und Terrorist aufheben und Räume der Begegnung und der Gastfreundschaft wieder öffnen.

Stalker definiert sich selbst, d.h. stellt sich als eine künstlerische Einheit vor, als eine modulare, zufällige Gruppe, die in der Lage ist, eine unbestimmte Anzahl von Personen mit *a priori* unbestimmten Fähigkeiten zu integrieren, die je nach Anlass zur Umsetzung verschiedener Projekte beitragen können. Es ist eine gastfreundliche Gruppe, die aus ›Schmugglern‹ besteht, eine Impulsgemeinschaft, deren Konturen bei jeder Gelegenheit neu gezeichnet werden und deren ›Mitglieder‹ in Wirklichkeit nur durch den temporären Erfahrungsaustausch verbunden sind. Eine Gemeinschaft, die sich nicht durch ihr Verhältnis zu einem ›substanziellen‹ Territorium, zu einer Form nationaler Territorialität oder Identität definiert, sondern durch

Vgl. B. Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*.

Für eine ausführliche Darstellung der Stalker-Gruppe vgl. G.A. Tiberghien: *La vraie légende de Stalker*; T. Davila: *Marcher créer* sowie M. Fréchuret: *Stalker*.

Lorenzo Romito / Stalker: *Manifeste Stalker*, <http://osservatorionomade.net/tarkowsky/manifesto/htm>.

die anarchische Praxis volkstümlicher Territorien, durch ihre zufällige Kreuzung, ihre Öffnung, ihre Begegnung, durch eine Form der Drift, der eingeschränkten Migration in undefinierten Stadträumen, Zonen, Einöden, die aber dennoch *lebendig*, d.h. grundsätzlich *im Entstehen* begriffen sind, und deren Randdynamik und Eigenschaft als ›Räume des Möglichen‹ sich erst in der Vermessung offenbaren. Es ist eine Gemeinschaft, die nicht integrativ und normalisierend wirken will, sondern an dem festhält, was man auch die Präsenz in einem Gebiet und die Forderung nach persönlicher Integrität der Anwesenden nennen könnte. Einfach ein ›Ich bin hier‹ und ein ›Lass uns das zusammen machen‹. Stalker ist das Prinzip der Agora als schöpferische Dynamik – das ›Werk‹ wird zu einem Raum ohne Hierarchie oder Segregation, buchstäblich zu dem Raum eines jeden einzelnen, in dem das Wort bedingungslos ist, in dem Debatte, Meinung und Widerspruch stattfinden, Meinungsverschiedenheiten sich ausdrücken, ein Raum, in dem das Fundament des gemeinsamen Seins aus Sensibilität, Verfügbarkeit und Anerkennung des Anderen besteht. Stalker findet also zu einer ersten, wesentlichen, direkten Form der Demokratie – bzw. der demokratischen Praxis zurück, einer Praxis, die sich entfaltet, bevor sie konfisziert oder von der Idee der Republik verdeckt oder ausgelöscht wird, die diese entgegen allgemeiner Überzeugung nicht spontan übersetzt. Und die Agora unterscheidet sich von dem Forum, wo man mit Politik handelt, das Handeln aber nicht politisiert.

Bei jedem künstlerischen Projekt oder jeder Intervention, bei jedem gemeinsamen Workshop mit verschiedenen Akteur·innen geht es Stalker somit um einen solchen Impuls des gemeinsamen Handelns, um das Ziel, ein Territorium gemeinschaftlich zu machen und dabei seine Natur, seine Geschichte, seine Bewohner, seine Schichten, seine Ecken zu hinterfragen. Stalker ist eine Art Medienlabor, das Verfahren des Widerstandes gegen die bestehenden Regulierungsformen der Territorien und die sie durchdringenden Ströme (Arbeit, Kapital, Kultur) imaginiert. Es geht einerseits darum, die grundlegende Komplexität von Lebenssituationen zu erkennen, sich dem Migrationsprozess in seiner ganzen Komplexität als dem Ergebnis eines Spiels unentwirrbarer Kräfte und nicht als dem Resultat linearer oder mechanischer Strukturen zu nähern. Andererseits sollen die Aktivitäten, die Migrant·innen in ihrem täglichen Leben ausüben, wieder aufgewertet werden, indem das, was Gérard Haddad »le savoir de l'exilé« nannte, geteilt wird und das Publikum dazu bringt, symbolisch den Platz der Migrant·innen einzunehmen – zu denken ist hier an die von Stalker im Sommer 2007 organisierten *Sleep out*-Aktionen¹, um die italienische Öffentlichkeit auf die Situation der Roma aufmerksam zu machen. Das Einführen einer solchen Alternative oder eines solchen Widerstands ermöglicht die Utopie eines neuen Territoriums für die globale Demokratie.

Vgl. dazu R. Sennet: *The Conscience of the Eye*. In diesem Essay betrachtet Sennet die Agora als Prinzip und Ort der freien Diskussion und setzt ihr das römische, ritualisierte *Theatrum Mundi* entgegen.

Vgl. dazu D. Graeber: *La Démocratie aux marges*.

G. Haddad: *Le savoir de l'étranger*, S. 217.

Vgl. Stalker: *Sleep out #1 & #2*.

Ich betrachte diese Projekte als Beispiele für eine Form des Engagements, das sich künstlerisch umsetzen lässt: Migrant·innen nicht im Sinne einer direkten politischen Befragung zu instrumentalisieren, sondern sie im Herzen von Netzwerken, Dispositiven und öffentlichen Räumen zu installieren, mit ihnen in Kontakt oder Verbindung zu kommen, in einer Oase der Gastfreundschaft. Die erste Geste ist die der bedingungslosen Gastfreundschaft; die zweite jene der Zirkulation, die nicht statisch und identitätsstiftend, sondern dynamisch und fließend ist. Stalkers Kunstform ist im Wesentlichen das, was ich eine *Gemeinschaft des narrativen Teilens* nennen würde, eine Gemeinschaft, die durch die schnelle und nicht systematisch koordinierte Verbreitung von Geschichten zusammenhält, durch ihre Kollision, die schnell zur Kollusion werden kann, und durch die Wiederentdeckung des strukturierenden Potentials der Narrativität.

Das funktionale Herzstück von Stalkers künstlerischer Praxis ist die Verknüpfung zweier Handlungsfelder, der sozialen Praxis und der ästhetischen Erfahrung. Künstlerische Praxis und zivile Solidarität sind in Stalkers Aktionen immer miteinander verbunden. Gemeinsam ist ihnen das Anliegen, die transversale Beziehung zwischen Subjektivität und Ort oder Territorium aufzudecken und die Erfüllung der Subjektivität, ihre Bestätigung und Anerkennung durch und in den Bewegungen zu denken, die das Subjekt im und durch den Raum vollzieht. Kunst als eine relationale Tätigkeit, die sogar eine ›Architektur der Beziehung‹ zu entwickeln vermag, ist in der Lage, auf der Ebene der menschlichen Gemeinschaft zu intervenieren. Bei Stalkers Kunstaktionen handelt es sich um Projekte, die wichtige Fragen über Politik, Gesellschaft, Planung, Normen, Ausgrenzung usw. aufwerfen; Projekte, die aufzeigen, dass Sensibilität für andere und Dissonanz die Grundlagen von Sozialität sind; von Natur aus partizipatorische Projekte, die Subjektivitäten nicht durch ihren Geburts- oder Herkunftsort oder durch erworbene kulturelle Merkmale definieren, sondern durch die Art und Weise, wie sie mit ›anderen‹ kommunizieren. Einer der Handlungshorizonte besteht darin, jegliche Landschaften durch Eingriffe in das soziale Gefüge zu transformieren und die globale Form von Gemeinschaften durch ihre sprachlichen Eingriffe neu zu definieren: Das Gehen als eines der grundlegenden, von der Gruppe mobilisierten künstlerischen Mittel wirkt dabei als Prinzip der Aktivierung von Territorien, die lange Zeit als leere oder isolierte, interstitielle oder ›dritte‹ Territorien oder noch ›Niemandsländer‹ galten – weil sie problematische Räume für den konventionellen Urbanismus darstellen.

In der Tätigkeit von Stalker lassen sich drei Phasen oder drei Plateaus unterscheiden. In der ersten Phase herrscht das Wandern in städtischen und umliegenden Gebieten vor (*Il giro di Roma*, 1995; *Sui letti del fiume*, 2007); die zweite Phase zeichnet sich durch ein Engagement in marginalen oder vernachlässigten Gebieten aus (*Campo Boario*, 1999). Die dritte, spätere Phase ist gekennzeichnet durch eine stärker orchestrierende Aktivität und verbunden mit der Gründung des *Osservatorio nomade*, des *Nomadischen Observatoriums* (ab 2002), einer Initiative von Stalker, mit der ein ›organisatorisches Chaos‹ geschaffen werden sollte, ein bewegendes und offenes, direkt mit migratorischen Fragen verbundenes Multimedia-Archiv. Das Observatorium als interdisziplinäres und informelles Forschungsnetzwerk bringt Architekt·innen, Aktivist·innen und Künstler·innen zusammen und schafft selbstorganisierte Räume und Situationen mit Hilfe von Interventionsweisen, die auf räumlichen Praktiken der Erforschung, des Zuhörens und der Beziehung basieren, der Interaktion mit der Umwelt, den Bewohner·innen, ihren Geschichten und ihren Erinnerungen. Diese Praktiken ermöglichen den Austausch von Wissen und tragen zur Verbreitung und Ausweitung des Bewusstseins der Bevölkerung in den dergestalt besetzten Gebieten bei, womit auf die Stadtplanung eingewirkt

werden soll. Stalker geht davon aus, dass sich bauliche Strukturen nicht so schnell ändern können wie die Bevölkerung, die sie bewohnt. Durch die Organisation partizipativer Projekte mit den Bewohner·innen spezifischer Gebiete will Stalker Verständnis für die vorhandene Architektur wecken und diese zugleich an die Bedürfnisse ihrer jetzigen und zukünftigen Bewohner·innen anpassen, um neue gemeinschaftliche Wege der Nutzung zu finden. Den großstädtischen Gebäuden soll eine aus der Erfahrung ihres gegenwärtigen Zustands resultierende Bedeutung zugewiesen werden, die sich befreit von vorgeprägten Meinungen, historischen Erwartungen oder funktionalen Rechtfertigungen.

3. Die erste Phase: Zur Praxis des Wanderns

Die erste dieser Phasen besteht darin, das zu durchlaufen, was Stalker »I territori attuali«, die »aktuellen Territorien« nennt: »Costituiscono il negativo della città costruita, aree interstiziali e di margine, spazi abbandonati o in via di trasformazione. Sono i luoghi delle memorie rimosse e del divenire inconscio dei sistemi urbani, il lato oscuro delle città, gli spazi del confronto e della contaminazione tra organico e inorganico, tra natura e artificio. Qui la metabolizzazione degli scarti dell'uomo, da parte della natura produce un nuovo orizzonte di territori inesplorati, mutanti e di fatto vergini, che Stalker ha chiamato Territori Attuali, indicando con il termine attuale il »divenir altro« di questi spazi.«¹³ Es handelt sich hier um eine Praxis des Wanderns, die auf die »recherche du refoulé urbain qui ne se donne pas aisément à voir« abzielt, auf die »recherche d'une autre possibilité d'existence qui sommeille dans la mégalopole supposée connue«. Es geht darum, sich der flüssigen Natur dieser Räume, ihrem Werden hinzugeben und dabei nicht einzugreifen, nicht zu lagern, nichts aufzubauen, sondern sie nur zu durchwandern. Doch ist das Durchwandern an sich schon ein Eingriff: Es führt zur Selbstoffenbarung des durchquerten Territoriums und zur Veränderung seiner Wahrnehmung, ja der im kollektiven Bewusstsein mit ihm verknüpften Vorstellungen oder auch des Blick auf die Bevölkerungen, die diesen Raum eventuell bewohnen. Wandern ist ein Mittel des kollektiven Ausdrucks und ein Instrument, um die Stadt und ihre Transformationen zu kartieren, Geschichten zu sammeln, sekundäre Erinnerungen und marginale Erfahrungen hervorzurufen oder um einfach anzukommen und in Kontakt zu treten mit einer mehr oder weniger im Verborgenen lebenden menschlichen Gruppe. Diese Bewegung steht im Kontrast zur Position des »Migranten«, der an einem für ihn in erster Linie (bspw. aufgrund der Behörden, der Sprache, einer mehr oder weniger feindlichen Bevölkerung) gesperrten, schwer zugänglichen Ort ankommt, der auch ein Nicht-Ort sein kann. Darauf reagiert die Praxis der Stalker-Wanderer,

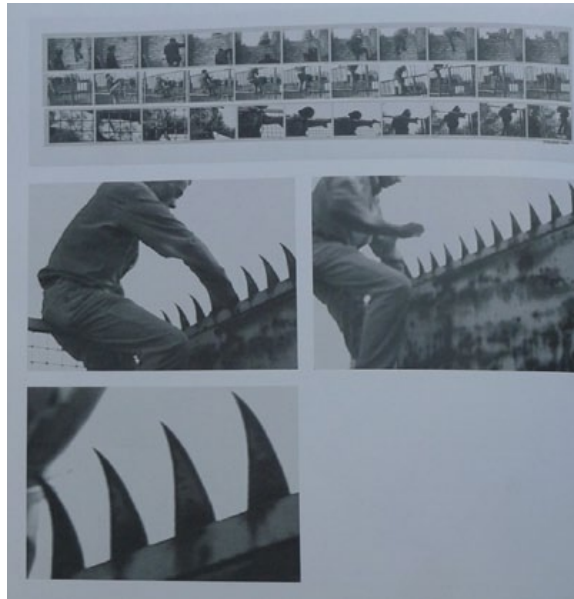
¹³ Vgl. Stalker, *A traverso i territori attuali*, 1996, <http://www.osservatorionomade.net/tarkowsky/manifesto/manifest.htm>. Dt.: »Sie bilden das Negativ der bebauten Stadt, der Zwischen- und Randgebiete, der verlassenen oder im Wandel begriffenen Räume. Sie sind die Orte der verdrängten Erinnerung und des unbewussten Werdens urbaner Systeme, die dunkle Seite der Stadt, die Räume des Konflikts und der Kontamination zwischen Organischem und Anorganischem, zwischen Natur und Künstlichkeit. Hier erzeugt die Metabolisierung des menschlichen Abfalls durch die Natur einen neuen Horizont unerforschter, mutierter und in der Tat jungfräulicher Territorien, die Stalker »Aktuelle Territorien« nannte, wobei mit dem Begriff des Aktuellen das »Anders-Werden« dieser Räume betont werden sollte.«

Stalkers Praxis steht in einer spezifischen Tradition des künstlerischen Spaziergangs, jener der von den Surrealisten am 14. April 1921 initiierten (Saint Julien le Pauvre) und von den Situationisten und den Akteuren der Fluxusbewegung in den 1960er Jahren reaktivierten Drift.

R. Robin, *Mégapolis*, S. 97.

Dt.: »Suche nach einem urbanen Verdrängten, das sich nicht leichthin offenbart«, »Suche nach einer anderen Existenzmöglichkeit, die in der vermeintlich bekannten Megalopolis schlummert.«

Hindernisse (etwa Mauern, Zäune, Hecken oder Palisaden) zu ›überqueren‹, die sich auf ihrem Weg befinden.



Es handelt sich hier um eine Kunstform, die das Vernachlässigte, Verdrängte, Marginalisierte der heutigen Welt berücksichtigt und deren Projekte auf diesen ›verlassenen‹ Bevölkerungsgruppen aufbauen: Denn durch Zuhören, Aufmerksamkeit, Kartieren, Gehen, Intervention, Partizipation ruft Stalker Selbstorganisationsprozesse ins Leben, die gesellige soziale Räume schaffen. Wie gelingt dies? Durch die Verbindung von ›Vernakularerzählungen‹ mit der Fähigkeit dieser narrativen Aggregate, den öffentlichen Raum zu aktivieren, um heterogene Formen des Zusammenseins zu skizzieren, fruchtbare Wechselwirkungen zwischen bereits konstituierten oder bereits benannten ethnischen und/oder sozialen Gruppen zu erzeugen und ›gemeinsame‹ Räume zu schaffen. ›Gemeinsam‹ bedeutet, dass diese weder privatisiert sind noch territorialisiert durch eine geographische Identitätserzählung (etwa eine nach dem Prinzip des ›wir hier‹ definierte Nachbarschaft), sondern zirkulierend, offen und vergänglich (weil in urbaner Zukunft gefangen). Zugleich bieten sie die Möglichkeit der ›wilden‹ Durchquerung im Sinne Michel de Certeaus. In gewisser Weise arbeitet Stalkers ›Migrant-innen‹-Projekt daran, unsere Raumpraktiken zu ent-essenzialisieren, uns den Gesetzen, den Regeln, dem Zwang der Stadtplanung oder allgemeiner der Art und Weise, wie der Raum in unseren hypermodernen Gesellschaften verwaltet wird (Sättigung, Teilung, Kontrolle, usw.), zu entziehen. Wir sollen uns für die Idee der Besetzung von Räumen interessieren, anstatt in einer Zone, einem Territorium, einem Plan zu leben. Wandern, das unregelmäßige Gefüge der Städte durchqueren, Zonen finden, ›Zeitkapseln‹, alternative und zufällige Karten zeichnen, zirkulieren, gehen: Die Perspektive, die Stalker einnimmt, ist zugleich sozial, ethisch, städtebaulich und ästhetisch, und sie ist vor allem utopisch. Utopisch allerdings nicht im Sinne eines normativen, sich in Verhaltensvorschriften artikulierenden Systems, sondern im Sinne des Erschaffens potentieller Räume, des gelegentlichen Entstehens differenzierter Lebensformen und des

Generierens von Übungen zur Dekonditionierung von Wahrnehmung und Denken. Eine solche Utopie sucht nicht die Welt zu ersetzen, sondern in ihren Zwischenräumen, in ihren ›dritten Räumen‹ zu atmen. Sie strebt nach einer alternativen und erfinderischen Praxis des Sehens, die sich nicht darauf beschränkt, Orientierungspunkte zu identifizieren, sondern eine Art illegaler Vision entwickelt.

Das Denken und Praktizieren einer Gemeinschaft, die auf einem solchen Teilen des Sensiblen (und des Politischen) basiert, geschieht während der ›Märsche‹, die in den Jahren 1995-1996 in Rom, Mailand oder Paris stattfanden. Es handelt sich um Spaziergänge, die sich an den kanonischen Formen des Bummels orientieren, sich zugleich aber durch eine Vorliebe für die von Gilles Clément als vernachlässigte oder dritte Landschaften bezeichneten, nicht-kulturalisierten Räume der Stadt auszeichnen. Darunter fallen unerschlossene Gebiete, Brachflächen abseits gesellschaftspolitischer Kontroll- und Produktionsfragen, traum- und fantasieanregende Gebiete, in denen neue Verhaltensweisen, Beziehungs- und Lebensformen erprobt werden können, in denen also Zonen des freien Austauschs anstelle von Freihandelszonen entstehen. Das Interesse an Peripherien und nicht an Zentren spiegelt sicherlich eine sehr foucauldianische Leidenschaft für Heterotopien wider, erlaubt aber auch, den gemeinsamen Raum der Stadt unter Bezugnahme nicht auf seinen verdichteten Kern, sondern auf seine ausfransenden Ränder neu zu denken. Es ermöglicht auch, mit den diese Räume bereits bewohnenden Bevölkerungsgruppen in Kontakt zu treten, ihre Migrationsgeschichten zu hören und zu archivieren und sie, die sonst oft als geschlossene Gemeinschaften leben, miteinander zu verbinden. Sich geradezu wortwörtlich zu ›verbünden‹ und miteinander in Kontakt zu kommen, kann auch durch die an einem strategischen Ort, in einer Zone der ›Grenze‹ zwischen mehreren Gemeinschaften aufgebaute Intallation von Hängematten stattfinden, die alle untereinander verbunden sind und ein Netzwerk alternativer Kommunikation herstellen, das die physische Nähe, die Neugier, das Wohlwollen und das Zuhören ermöglicht.



Die Hängematten dieses *Amacario*-Projekts (2002) können leer bleiben und dann nur auf einer ästhetischen und symbolischen Ebene funktionieren; oder aber besetzt sein und durch die-

Zu denken wäre hier an Alan Sonfists zeitliche und geographische Utopieformen. *Time Landscape* (1965) ist vielleicht das berühmteste dieser Projekte.

Vgl. G. Clément: *Manifeste du tiers paysage*.

se Nutzung eine alternative Verbindung zwischen Individuen und/oder menschlichen Gemeinschaften herstellen, die sonst lediglich koexistieren, ohne einander wahrzunehmen oder gar miteinander zu sprechen. Auch hier existiert aber ein Risiko, denn der Grad der körperlichen Beteiligung, den Individuen zu akzeptieren bereit sind und der aus der kontinuierlichen Verhandlung von Beziehungen zwischen Menschen den ästhetischen Motor des Dispositivs macht, ist eine Unbekannte. Aber schon die Installation an sich und die alleinige Möglichkeit der Nutzung schaffen *de facto* aus einem ursprünglich leeren Raum einen gemeinsamen und affektiven Raum, so etwas wie eine hängende, in der Luft schwebende Gemeinschaft. Auch wenn es sich dabei nur um kontingente, vorübergehende Kooperationen handelt, entsteht dennoch ein Archiv (bestehend aus Karten, Plänen, Zeichnungen, Fotografien und Texten), eine Spur, die wiederum als Gedächtnis einer virtuellen Gemeinschaft fungiert. So wurde die im Jahr 2000 in Miami organisierte *Alligator-Party* unter anderem durch Luftbilder dokumentiert, die die Namen der etwa zwanzig in der Gegend existierenden, aber einander weitgehend fremden *communities* tragen. Mittels der von Stalker geförderten Großveranstaltungen (Feiern, Festivals, Installationen), die systematisch die Beziehungen und Interaktionen der in der sozialen Wirklichkeit gebildeten Gemeinschaften hinterfragen und testen, sollen Zusammenschlüsse und Gemeinsamkeit hergestellt werden, wo üblicherweise Rückzug, Gleichgültigkeit und sogar Phobie vorherrschen. Ein herausragendes Beispiel für dieses künstlerische Prinzip ist *Pranzo Boario* (Rom, 1999). In dem Wunsch, das Prinzip der Agora wiederzuentdecken, Verbindungen herzustellen, freie Diskussionen, Debatten oder widersprüchliche Meinungen anzuregen, und zwar hierarchiefrei und sowohl nutzungs- als auch gruppenübergreifend, liegt auch der Wunsch verborgen, unsere Vorstellung der Stadt und generell des öffentlichen Raums neu zu bestimmen: Ein solcherart definierter öffentlicher Raum ist nicht das Monopol einer einzigen Gemeinschaft, sondern entsteht erst durch die Grenzen zwischen den verschiedenen Gemeinschaften. Was das ›Öffentliche‹ ausmacht, ist also weniger ein Raum oder ein Teil des Territoriums als eine Adressierung des anderen in der Geste der gegenseitigen Anerkennung. Und eine solche Geste ist nur an einer Grenze, in einer Kontaktzone möglich. Der ›öffentliche‹ Raum ist die Begegnungsebene der Vielfalt, die das vorgesehene Territorium einnimmt.

4. Die zweite Phase: Engagement in vernachlässigten Gebieten

Eine zweite Form künstlerischer Aktion besteht darin, sich länger an einem Ort aufzuhalten, um an seinem Wandel teilzunehmen und sich an einer langfristig angelegten und im Laufe der Zeit Sinn generierenden Intervention zu beteiligen: So dauerte das bereits erwähnte Projekt *Campo Boario / Ararat* zum Beispiel vier Jahre. Dieses Projekt ist zentral und wegweisend für Stalkers Arbeit mit Migrantenpopulationen. Dem in diesem Kontext entstandenen multi-ethnischen Kulturzentrum ging es nicht darum »d'étudier l'exil à partir de critères territoriaux«, sondern es verfolgte das Ziel, »de repenser le territoire en fonction de l'expérience exilique.«

1999 folgten fünftausend Kurden ihrem Anführer Abdulah Ocalan, der nach Rom gekommen war, um politisches Asyl zu suchen, und errichteten in der Nähe des Kolosseums eine Art Papp-Favela. Diese ›illegale‹ Stadt und die von ihr ins Leben gerufenen Orte (Treff-

A. Nouis, *La Condition de l'exilé*, S. 101.

Dt.: »das Exil ausgehend von territorialen Kriterien zu untersuchen«, »das Territorium im Hinblick auf die Erfahrungen des Exils zu überdenken«.

punkte, improvisierte Cafés, Friseursalons und weitere) erregten Stalkers Aufmerksamkeit. Als Stalker im selben Jahr zur Biennale junger Künstler aus Europa und dem Mittelmeerraum eingeladen wurde, beschloss die Gruppe, den Campo Boario – die ehemaligen, bereits 1975 aufgegebenen, mittlerweile von Sinti und Roma sowie Migrant·innen aus dem Maghreb und dem Senegal bewohnten Schlachthöfe Roms – zu nutzen, um dort vom 4. bis 8. Juni einen Workshop mit dem Titel »De Cartonia a Piazza Kurdistan« durchzuführen. Zu diesem Anlass wurden die Gebäude symbolisch in Ararat umbenannt. Während dieser vier Tage im Juni erzählten die Kurden von ihrer Reise, es gab zahlreiche und vielgestaltige Redebeiträge sowie Debatten, etwa über den Bedeutungsgehalt der Begriffe ›Identität‹ oder ›Reisen‹ für vertriebene und unterdrückte Völker. Die Studierenden kochten mit den dort lebenden Familien, richteten Teestuben und eine Bibliothek ein, um die Kulturen der ins Exil getriebenen Menschen kennenzulernen. Außerdem wurden zwei wichtige Aktionen vorbereitet: die Organisation eines gemeinsamen Essens (*Pranzo Boario*) und die Schaffung eines multikulturellen Labors, in dem »il Tappeto Volante«, der ›Fliegende Teppich‹, hergestellt wurde. Es handelt sich hierbei um eine Wanderinstallation aus 41.472 Hanfschnüren und aufgehängten Messingrohren, die nahezu im Maßstab 1:1 der kunstvoll gearbeiteten Decke der Pfalzkapelle von Palermo entspricht, die im 12. Jahrhundert von den Normannen in arabisch-muslimischer Architektur erbaut wurde und in der die drei Monotheismen ihre Kulte feierten. Der Nachbau einer von romanischen, byzantinischen und arabischen Einflüssen geprägten Architektur, die sich auf eine multikulturelle und mehrsprachige Epoche bezieht (am Hofe von Palermo wurde auch Arabisch gesprochen) verheißt Hoffnung auf eine Wiederbelebung in unserer eigenen Welt. Diese spektakuläre Installation, in der sich traditionelles Know-how (Weben) mit Modellierungstechniken (Volumen) verband, bereiste anschließend die mediterrane Welt, mit Stationen in Jordanien, Ägypten, Tunesien und sogar in Pakistan.

Stalker: »L'Ararat, l'Islam in Sicilia e il Tappeto Volante«.

Die Decke wird durch eine Art Wabenmuster gebildet, das in der muslimischen Kunst um das 11. Jahrhundert herum auftaucht und an Stalagmiten erinnert. Neben Sternen und verschachtelten Kreuzen sowie Inschriften auf Lateinisch und in Kufi, der ältesten kalligraphischen Form der arabischen Schrift, sind vielfältige Bildmotive zu sehen, etwa Kampftiere (am häufigsten der Drache), Löwen oder heraldische Adler; Jäger mit Falken und verschiedenen Beutetieren; Dromedare und Elefanten; Trinker, Musiker und Tänzer oder Kampf-Szenen.



21

Die Erfahrung von Campo Boario dauerte vier Jahre. Nach und nach verwandelten sich die ehemaligen Schlachthöfe in einen Ort des Willkommens und der Begegnung, wo der Austausch und die Neugestaltung des öffentlichen Raums zur *conditio sine qua non* und zum Horizont des ›Werkes‹ wurden. Dadurch ließ sich das auf der ständigen Interaktion zwischen künstlerischer Tätigkeit und ziviler Solidarität beruhende ›Stalker-Theorem‹ in der Praxis überprüfen.

Auf der Grundlage gemeinsam geleisteter Arbeit, einer Arbeit, deren formale Prozesse die Konzeption, Zubereitung und Verteilung einer Mahlzeit nachahmen, soll die Idee einer lebendigen, sich in gesellschaftliche Belange einmischenden Gruppe die in der Politik und den Medien in Bezug auf Exilierte vorherrschenden Szenarien der Isolation und des Konflikts überblenden oder gar ablösen. Migrant·innen finden sich nicht in einem beängstigenden Zustand des Andersseins fixiert und der sozialen Raumzeit enthoben, sondern stehen im Mittelpunkt des Sozialisationsprozesses. Stalkers experimentelle Arbeit initiiert den Austausch unter Fremden, versetzt sie doch alle Beteiligten in die Situation, einander fremd zu sein, und sie imaginiert neue Rahmenbedingungen für kollektives Handeln. Migrant·innen werden nicht länger darauf reduziert, Migrant·innen oder Objekte der Angst zu sein, die in und durch Medien und den politischen Diskurs konstruiert werden, sondern sie befinden sich *in* der Zeit und *im* Raum der Stadt, was zur Zirkulation sozialer und menschlicher Energie unter allen Beteiligten des Ereignisses beiträgt.

5. Die dritte Phase: Der Aufbau von Netzwerken und Archiven

Stalkers dritte Arbeitsphase fiel mit der Einrichtung des *Osservatorio nomade* zusammen, welcher das in Campo Boario entwickelte Interventionsszenario erweiterte und verlagerte.

Einen guten Eindruck über die auf dem Campo Boario durchgeführten Aktionen vermittelt der Dokumentarfilm *Stalker Ararat – Roma 1999/2003* (Kamera: Aldo Innocenzi, Francesco Careri, Andrea Bassi; Schnitt: Aldo Innocenzi, I 1999-2003): <https://www.youtube.com/watch?v=L2v9H7SbbBs>, Abruf: 27.3.2020.

te. Das Projekt *Via Egnatia* ist das vielleicht repräsentativste dieser dritten Stufe. Es wurde 2003 im Pariser Palais de Tokyo im Rahmen der Ausstellung »GNS (Global Navigation System)« präsentiert, die die Bedeutung des topographischen Faktors in der zeitgenössischen Kunstpraxis hervorheben wollte. Was genau ist der *Osservatorio nomade*? Es ist ein Interventionsbüro für Bürger·innen, das unterschiedliche, selbst erzeugte Medien (Rundfunk, Fernsehsendungen und Zeitung) verwendet, um eine Dokumentation und ein Migrationsarchiv zu erstellen, verschiedene Migrationsgedächtnisse zu betrachten und nach angemessenen, Stalkers ethischen Überzeugungen entsprechenden Formen der Repräsentation zu suchen. Ein Beispiel für die Herstellung solcher Formen ist die Datenerhebung: Das Projekt *Via Egnatia* zielte ausdrücklich darauf ab, Berichte von Exilant·innen – aus Albanien, Armenien, Bulgarien, Griechenland, den osteuropäischen Ländern, der Türkei und den kurdischen Gebieten – zu sammeln, die diese alte römische Straße, die Rom über Süditalien, Epirus, Mazedonien und Thrakien mit Konstantinopel verband, genutzt haben. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte der zwangsweise Austausch der griechisch-türkischen Bevölkerung, dem während des Griechisch-Türkischen Krieges (1919-1922) Massaker, Vertreibungen und Umsiedlungen vorausgegangen waren, ebenfalls über die *Via Egnatia* stattgefunden.



Stalkers Ziel war es daher, die Zeug·innen oder Akteur·innen dieser Vertreibungen zu finden, um ihre damit verbundenen Geschichten zu sammeln. Einer solchen Form wirksamer Solidarität mit Flüchtlingen liegt eine Idee von Kunst zugrunde, die die Entstehung eines Diskurses über migrantische Subjektivitäten ermöglicht, ihnen einen Raum der Legitimation gibt oder dazu beizuträgt, mit ihnen gemeinsam einen Raum der Legitimation zu schaffen. Es geht dieser Kunst darum, ein mediales Feld zu öffnen, das die Pluralität migrantischer Identitäten sichtbar macht und nicht ausschließlich auf die vom Staat definierten Identitätskoordinaten reduziert ist. Das Archiv ist zugleich ein Mittel, um die kulturelle Vielfalt Europas durch den interkulturellen Dialog mit den sich auf diesem Weg befindenden Menschen, mit Migrant·innen und Vertreter·innen von Minderheiten, zu befördern. Durch die Bewahrung und Vermittlung des kulturellen Erbes der verstreuten Gemeinschaften will das Projekt dazu beitragen,

Stalker: <http://www.osservatorionomade.net/egnatia/>, Abruf: 27.3.2020.

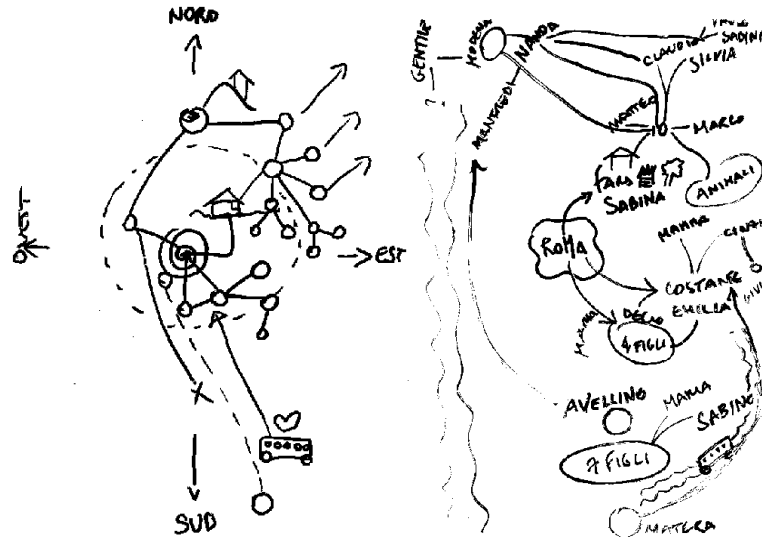
eine gemeinsame Basis für die Begegnung und den Austausch kultureller Werte und Erfahrungen zu schaffen. Über die erste Ebene der Intervention hinaus ist es auch ein Versuch, angesichts ihrer Fragmentierung und Infragestellung die kulturelle Einheit der *Via Egnatia* zu rekonstruieren, die Orte verschwundener oder vergessener Kulturen symbolisch neu zu platzieren und ein offenes und transnationales Gedächtnis aufzubauen.

Um diese Aufgabe des Sammelns von Geschichten in den europäischen Städten, in denen sich die Migrant:innen niedergelassen haben (Athen, Berlin, Istanbul, Paris und Rom), aber auch in den kleinen Städten entlang der Straße zu erfüllen, entwarf Stalker eine *On Travelling Egnatia Agency*. Jedem Akteur oder Zeugen einer Reise wurde angeboten, eine Karte auf einen Stein zu zeichnen und dann der ›Agentur‹ einen Ort zu nennen, an dem dieser bemalte Stein deponiert werden sollte, damit er – so Stalkers Ausdruck – als ›Meilenstein‹ der Erinnerung dienen konnte. Bezeichnenderweise wird also mit jedem Mal, mit jedem Stein, mit jeder Geschichte ein wesentlicher Teil der Reise von den Redner:innen wieder aufgerufen, als ob sie das Teilen der Migrationserfahrung konkret und wirksam machen, aber auch diese je eigene Reise in die Perspektive einer allgemeinen Dynamik der Vertreibung integrieren wollten. Durch die Veröffentlichung einer Karte all dieser Bewegungen und der damit untrennbar verbundenen Erinnerungen hat Stalker den Weg mit Gedenkstätten emotional neu markiert – und eben nicht administrativ oder militärisch. Das hier genutzte Prinzip der Sammlung und Multiplikation von Medien, das einer multidirektionalen Übersetzung entspricht, ermöglicht die Entstehung neuer Gemeinschaften, die durch ein Identitätslexikon weniger lokalisierbar sind als durch eine gemeinsame Situation. Es entsteht eine Art ›Egnatia-Gemeinschaft‹, transterritorial, transhistorisch, mehrsprachig und heterogen, die nur von der Ähnlichkeit des ›Schicksals‹ ihrer Mitglieder sowie ihres Verhältnisses zur Geschichte zusammengehalten wird, und nun dank der ›Agentur‹ und ihrer multimedialen Aktivitäten in der Lage ist, ihre ›Stimmen‹ zu Gehör zu bringen:

onnetwork	onfield	onuniversity
start-up agencies	workshops	workshops
<ul style="list-style-type: none"> italy: October 2004 - October 2004 germany: October 2004 - October 2004 france: October 2004 - October 2004 greece: October 2004 - October 2004 spain: October 2004 - October 2004 uk: October 2004 - October 2004 usa: October 2004 - October 2004 	<ul style="list-style-type: none"> italy: October 2004 - October 2004 germany: October 2004 - October 2004 france: October 2004 - October 2004 greece: October 2004 - October 2004 spain: October 2004 - October 2004 uk: October 2004 - October 2004 usa: October 2004 - October 2004 	<ul style="list-style-type: none"> italy: October 2004 - October 2004 germany: October 2004 - October 2004 france: October 2004 - October 2004 greece: October 2004 - October 2004 spain: October 2004 - October 2004 uk: October 2004 - October 2004 usa: October 2004 - October 2004

Ein vergleichbares Anliegen verfolgte die von Stalker konzipierte und durchgeführte urbane Intervention *Siamo tutti stranieri*: Alle Interessierten waren eingeladen, ihre eigene Herkunft wenn möglich bis in die vierte Generation zurück zu ›erklären‹ und sie durch eine Zeichnung,

eine vereinfachte Kartographie von Bewegungen und Orten zu schematisieren. Dergestalt sollte eine Form der De-facto-Solidarität zwischen heutigen Migrant·innen und den Nachkommen der Migrant·innen von einst geschaffen werden, die über die Singularität und Verwirrung der Spuren hinaus auf ein allgemeines und geteiltes Migrationsschicksal deutete.



Das Projekt *Egnatia* erweist sich somit als ein Werk des Sammelns, Übertragens und Re-Aktualisierens der Migrationsrouten, das auf eine Integration von Migrantenpopulationen im Herzen der europäischen Kulturgeschichte abzielte. Im Gegensatz zu dem, was der politisch-mediale Diskurs perpetuiert, ging es Stalker nicht darum, irreduzible Andersartigkeit zu benennen, sondern darum, sich auf ein Gemeinwohl, eine gemeinsame Dynamik, ein geteiltes Schicksal zu beziehen – die Migrationsbewegungen nämlich auf jener säkularen Achse, die ursprünglich der politisch-militärischen Kolonisierung und Kontrolle entfernter Territorien diene. Für Stalker dahingegen ist die von ihnen wieder aufgesuchte *Via Egnatia* ein Projekt der »hospitalité inconditionnelle«, der »bedingungslosen Gastfreundschaft«, mit dem das Prinzip der Nächstenliebe umgesetzt wird, indem es das Andere als das Gleiche, als das Selbst integriert.

6. Kunst und Migration – ein Ausblick

Welchen Diskurs kann die Kunst also über »Migrant·innen« führen? Sie kann testimoniale Dispositive einrichten und die Unmittelbarkeit des Wortes zu erfassen suchen, um ein Archiv der Migration zu bilden. Es ist ihr auch möglich, sich nicht auf das Halten von Reden zu beschränken, sondern Erfahrungen der Begegnung (Kulturen, Sprachen, Traditionen, Praktiken) zu initiieren, die eine Zusammenarbeit ermöglichen. Migration nicht allein aus statistischer und sozioökonomischer Sicht zu betrachten, sondern von einzigartigen Erfahrungen aus

J. Derrida: De l'hospitalité, S. ?. Derrida beginnt seine Überlegungen mit einer Antinomie der bedingten und bedingungslosen Gastfreundschaft. Auf der einen Seite stehen die Gesetze der bedingten Gastfreundschaft, d.h. die Rechte und Pflichten, die Ausländern oder Eingewanderten die Bedingungen der Aufnahme oder Integration in die Familie, die Nation oder den Staat auferlegen. Auf der anderen Seite jedoch existiert das Gesetz der bedingungslosen und unendlichen Gastfreundschaft, das weit über das erstgenannte Gesetz hinausgeht. Es besteht darin, das absolut Andere – nach Derrida »die absolute Ankunft« – aufzunehmen, ohne es nach seiner Identität oder einem Gegenüber zu fragen. Das Gesetz dieser Gastfreundschaft ist absolut, es geht über die anderen Gesetze hinaus, seien sie international oder kosmopolitisch.

einer subjektiven Perspektive auszugehen: Dies ist die Idee eines nicht globalisierenden, sondern fragmentierenden, aufgesplitterten Ansatzes. Kunst kann der Gesellschaft helfen, die Solidarität wiederzuentdecken, symbolische, aber auch konkrete Solidarität herzustellen, wo sie (in westlichen Gesellschaften) zu mangeln scheint. Kunst hat die Fähigkeit, der Erfahrung des Exils gerecht zu werden und ihr eine Stimme zu geben, sie zu übermitteln; und indem sie auf die Konstituierung einer narrativen Mikrogemeinschaft setzt, erlaubt sie, das Exil nicht länger auf den Status von sozioökonomischen Daten zu reduzieren, die medialisiert werden. Die Kunst kann es einer möglichst breiten Öffentlichkeit ermöglichen, die Erfahrung des Exils zur Kenntnis zu nehmen und sich diese bewusst zu machen. Sie kommuniziert nicht über ›Migration‹ an sich, sondern gibt deren Erfahrungen wieder. Als allgemeine Haltung zielt sie darauf ab, ein Ethos durchzusetzen, das auf die Schließung des Raumes der Gastfreundschaft und die Tendenz zur Entmenschlichung der Migrant:innen reagiert, um sie aus ihrem ›Zombie‹-Status herauszuholen.

Stalker schafft Dialog *in* und *aus* der Bewegung und macht die soziale Begegnung (Diskussionen, Mahlzeiten) – und zwar weniger deren Inszenierung als ihre Aktivierung – zur materiellen Grundlage der Schöpfung. Es geht darum, neue Szenen der Gastfreundschaft zu gestalten, Plattformen für den transnationalen Austausch zu initiieren, im Laufen einen Dialog in Gang zu setzen und die staatsbürgerliche Großzügigkeit zu einer Form der Skulptur zu machen – entsprechend den Vorschlägen Joseph Beuys', die Skulptur ›umzusiedeln‹. ›Denken ist Plastik‹ – wenn diese Aussage gilt, kann auch ›helfen‹ Plastik sein. Indem diese Praktiken Strategien der Wiederaneignung von Erfahrung und Alltag im Sinne Michel de Certeaus, der Denationalisierung, der reflexiven Gastfreundschaft, der kulturellen Übersetzung, der Diskursivität und der Interaktion mit der Öffentlichkeit vorschlagen, bringen sie ein Projekt des ästhetischen Kosmopolitismus zum Ausdruck: das Projekt einer Kunst, die imaginäre und kosmopolitische Ideale wiederzubeleben versucht.

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.

Bauman, Zygmunt: *Flüchtige Zeiten. Leben in der Ungewissheit*, Hamburg: Hamburger Edition 2008 (engl. Original: *Liquid Times. Living in an Age of Uncertainty*, Cambridge: Polity Press 2007).

Clément, Gilles: *Manifeste du tiers paysage*, Paris: Éditions Sujet/Objet 2005.

Davila, Thierry: *Marcher créer*, Paris: Éditions du regard 2002.

Derrida, Jacques: *De l'hospitalité*, Paris: Calmann-Lévy 1997.

Duclos, Denis: *Le Complexe du loup garou*, Paris: La Découverte 1994.

Fréchuret, Maurice/Tiberghien, Gilles A.: *Stalker. Exposition du 5 février au 23 mai 2004*, CAPC-Musée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux: CAPC/Lyon: Fage 2004.

Graeber, David: *La Démocratie aux marges*, Lormont: Le Bord de l'eau 2014.

Haddad, Gérard: »Le savoir de l'étranger«, in: *Dédale 9/10* (1999), S. xx-xx.

Latour, Bruno: *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris: La Découverte 1991.

Levinas, Emmanuel: *Humanisme de l'autre homme*, Paris: Le Livre de poche 1987.

Nouss, Alexis: *La Condition de l'exilé. Penser les migrations contemporaines*, Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme 2015.

Papastergiadis, Nikos: *Cosmopolitanism and Culture*, Cambridge: Polity Press 2012.

Robin, Régine: *Mégapolis. Les derniers pas du flâneur*, Paris: Stock 2009

Sennet, Richard: *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of Cities*, New York: Knopff 1991.

Stalker: »Manifeste Stalker (Januar 1996)«, in: Jean-Michel Place (Hg.), *Stalker. Attraverso i territori attuali/À travers les territoires actuels*, Paris: Nouvelles Éditions Place 2000.

Stalker: »Sleep out #1 & #2. Sui letti del fiume (21.6.2007 & 19.7.2007)«, in: <https://suilettidelfiume.wordpress.com/sleep-out-1-e-2/>, Abruf: 13.7.2017.

Stalker: »Osservatorio nomade«, in: <http://www.osservatorionomade.net/>, Abruf: 13.7.2017.

Stalker: »L'Ararat, l'Islam in Sicilia e il Tappeto Volante«, in: <http://digilander.libero.it/stalkerlab/tarkowsky/tappeto/html/stalkertappeto2/stalkertappeto2.html>, Abruf: 25.3.2020.

Stalker: »Via Egnatia«, in: <http://www.osservatorionomade.net/egnatia/>, Abruf: 13.7.2017.

Stalker: *Ararat – Roma 1999/2003*, Kamera: Aldo Innocenzi, Francesco Careri, Andrea Bassi; Schnitt: Aldo Innocenzi, I 1999-2003, <https://www.youtube.com/watch?v=L2v9H7SbbBs>, Abruf: 27.3.2020.

Tiberghien, Gilles A.: »La vraie légende de Stalker«, in: *Vacarme* n°28 (2004), S. 94-99.

Bildunterschriften und -nachweise: [nicht Teil des Textes, müssten in der Formatvorlage entsprechend eingefügt werden]

Abbildung 1: Stalker, *Attraverso i Territori Attuali* (Rom 1995)

Quelle: <https://articiviche.blogspot.com/p/appuntamenti.html>, Abruf: 27.3.2020.

Abb. 2: Stalker, Hängematten des *Amacario*-Projekts

Quelle: <https://vimeo.com/60153372>, Screenshot, Abruf: 27.3.2020.

Abb. 3: Stalker, *Il Tappeto Volante* (Rom 1999)

Quelle: <http://www.stalkerlab.org/TAPPETOVOLANTE/inaugurazione.html>, Abruf: 27.3.2020.

Abb. 4 Landkarte der römischen *Via Egnatia* im südlichen Balkan

Quelle: Eric Gaba (Sting), Wikimedia Commons.

Abb. 5: Stalker, *Egnatia News* (Rom/Paris 1999/2003)

Quelle: <http://www.osservatorionomade.net/egnatia/sito%20egnatia/egnatianews01.pdf>, Abruf: 27.3.2020.

Abb. 6: Stalker, Gezeichnete Karten des *Siamo tutti stranieri*-Projekts

Quelle: <http://www.osservatorionomade.net/tarkowsky/stranieri/invito.html>, Abruf: 27.3.2020.