

Freie Universität Berlin

Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften

Institut für Theaterwissenschaft

Berlin, eine Stadt mit (un)endlichem Potenzial?

Annäherung an Utopie und Performanz einer Kunstszene
durch Calla Henkels und Max Pitegoffs *Paradise*

Masterarbeit im Studiengang Theaterwissenschaften von Claudia Redka bei
Prof. Dr. Doris Kolesch und Prof. Dr. Kirsten Maar

Eingereicht am 2. September 2024

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|-----------|
| 1. Einleitung: Ein Kneipenabend in Berlin | 1 |
| 1.1 Plot der Miniserie <i>Paradise</i> | 3 |
| 1.2 Struktur und Thesen | 6 |
| 2. Longing for Berlin – Narrative Konstruktionen nach 1989 | 9 |
| 2.1 Kunstszene und Gentrifizierung | 13 |
| 2.2 New Berlin | 17 |
| 3. Performatives Erzählen zwischen Fiktion und Wirklichkeit | 19 |
| 3.1 <i>Paradise</i> als transmediales Gesamtwerk | 20 |
| 3.1.1 Text | 22 |
| 3.1.2 Raum und Zeit | 23 |
| 3.1.3 Autofiktion und Metafiktion | 25 |
| 4. Utopische Potenziale gegenwärtiger Zukünfte | 27 |
| 4.1 Potentiality, Kollektiv | 29 |
| 4.2 Utopian longing | 32 |
| 5. In den Fängen des Narrativs: Auflehnung und Potenzialität in der Serie | 34 |
| 5.1 Macht und Autorschaft | 34 |
| 5.2 Boykott und Aneignung | 36 |
| 5.2.1 <i>Vacant lot</i> – Leerstellen im Text - Möglichkeisträume | 38 |
| 6. Ghosts of labor, ghostly traces – Die Reste der Arbeit | 42 |
| 6.1 Präsenz abwesender Körper | 43 |
| 7. Die Bar als Bühne | 47 |
| 7.1 Entwicklung der Bar | 48 |
| 7.2 Selbstdarstellung und interpersonelle Beziehungen | 49 |
| 7.2.1 Künstler*innen als prekäre Dienstleistungsarbeiter*innen | 52 |
| 8. Fazit und Ausblick | 55 |
| 8.1 Utopian longing in der TV Bar? | 56 |
| 9. Literaturverzeichnis | 62 |

1. Einleitung: Ein Kneipenabend in Berlin

Berlin an einem Samstagabend im Winter 2021, in der Zeit, als man kurz dachte, der Lockdown sei vorbei, suchen wir eine der zahlreichen Bars der Stadt auf. Man freut sich über die neuen alten Möglichkeiten der Freizeitgestaltung, und so wird der Abend immer bunter, wir treiben von einem Ort zum nächsten und landen schließlich im Bierhaus Urban. Es ist voll hier, in gelöster Atmosphäre stehen die Menschen dicht gedrängt am Ausschank. Stereotype Kneipenbesucher*innen findet man hier kaum, nur ein paar Stammgäste sitzen noch an ihren üblichen Plätzen. Ich frage mich, woher diese Anziehung meiner Generation zu Orten kommt, die vom Zigarettenrauch gelblich eingefärbte Häkelvorhänge mit Farbverlauf haben, eingestaubte Kunstblumen und Polaroids von betrunkenen Menschen. Aufzeichnungen hoffentlich glücklicher Momente, die mit verblichenen Gesichtern wie für die Ewigkeit diese Wände schmücken. Günstige Getränkepreise allein werden es nicht sein, auch nicht, dass man hier rauchen darf; in Berlin ist das schließlich keine Ausnahme. Vielmehr ist es eine Nostalgie nach einer Zeit, die man selbst nicht erlebt hat und das Gefühl, trotz urbanem Lifestyle irgendwie bodenständig geblieben zu sein, indem man günstiges Schultheiss trinkt und Stammgästen am Tresen Futschis ausgibt.

Ein alter Röhrenfernseher ergreift meine Aufmerksamkeit, der fast unmerklich aus der Einrichtung der Kneipe hervorsteht. Der gezeigte Film ist auf 16 mm gedreht und fügt sich durch die Ästhetik des Filmmaterials so nahtlos in das Ambiente ein, dass es schwerfällt, ihn zeitlich einzuordnen. Die Bilder sind stumm, statt Ton und Stimmen laufen Untertitel. Mir fällt die poetische, etwas kryptische Sprache auf, die der Beiläufigkeit der Bilder etwas entgegenzusetzen scheint. Unwissend und zufällig hatte ich an diesem Abend meine erste Begegnung mit Calla Henkels und Max Pitegoffs Werk *Paradise*, welches mich in seinen Facetten noch lange begleiten sollte und nun als Grundlage für die Forschungsfrage dieser Untersuchung dient. Anhand von José Esteban Muñoz Buch *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* möchte ich analysieren, inwiefern sich utopische Potenzialität in *Paradise* ausmachen lässt und welchen Einfluss das Berlin-Narrativ auf die Berliner Kunstszene hat.

Die künstlerische Praxis der in Berlin und Los Angeles ansässigen, US-amerikanischen Kunstschaaffenden besteht in einem Teil darin, öffentliche Räume in einem zeitlich begrenzten Rahmen zu gestalten und zu beleben. Seit nunmehr 10 Jahren eröffnen sie Veranstaltungsorte im Pop-up-Prinzip und nutzen die öffentlichen Orte als Bühnen für die Inszenierung dezidiert fiktiver Welten, wodurch ihre künstlerische Arbeit zwischen den Bereichen Freizeit, Subkultur und sogenannter ‚Hochkultur‘ pendelt. Der

Aufführungscharakter ergibt sich aus der Bestimmung der Orte als Bars oder Theater, die – mehrfach fiktionalisiert selbst zum Thema der Arbeiten werden. Ziel ist auch so Henkel und Pitegoff, Orte für potenzielle Kollaborationen zu erschaffen und Treffpunkte für den Austausch in der Kunstszene.¹ Der erste dieser Art war die 2011 eröffnete *Times Bar*, angedacht als Begegnungsort für Expats und Künstler*innen in Berlin. Zwischen 2013 und 2016 folgte das *New Theater* in der Urbanstraße in Berlin-Neukölln, wo sie gemeinsam mit anderen befreundeten Künstler*innen Stücke schrieben und aufführten. Bereits hier ist die Bar des Theaters Kernelement der Stücke und kollaborativen Praktiken.

Für ihre Arbeit *Paradise* wurden sie mit dem Preis der Nationalgalerie ausgezeichnet und stellten diese vom 16.09.2021 bis 27.02.2022 im Hamburger Bahnhof aus. Die mehrteilige, mediendiverse Arbeit mutet wie ein Suchspiel oder eine Schnitzeljagd an; in dem mit ausrangierten Barhockern bestückten Museum, die allesamt aus Berliner Kneipen stammen, wird der Teaser zu einer Miniserie gezeigt. Dieser verrät zusammen mit dem Infoblatt/Floorplan den Besucher*innen die Orte, an denen sich weitere Teile der Arbeit befinden. Jede Episode ist auf vier Orte im Berliner Stadtgebiet verteilt: eine in unmittelbarer Nähe des Museums, nämlich im Restaurant des Hamburger Bahnhofs, außerdem im Hopscotch Reading Room, Buchhandlung und Projektraum, im Café Warschau auf der Sonnenallee und schließlich auch im Bierhaus Urban, wo ich meinen ersten Berührungspunkt mit der Arbeit hatte.² Unter dem Titel *Paradise Milano* wurde die Arbeit vom 24. Februar bis 3. April 2022 in der Galerie zaza⁴ in Mailand nach dem gleichen Prinzip ausgestellt, indem die separaten Folgen in Cafés, Bars und Projekträumen Mailands präsentiert wurden. Gedreht wurden die Folgen in der Gegend um die Potsdamer Straße und vor allem in der von Henkel und Pitegoff 2020 eröffneten TV Bar, die mittlerweile geschlossen ist.³ Neben dem regulären Barbetrieb wurde sie außerhalb der Öffnungszeiten als Filmset genutzt: „TV Bar was always intended to have two lives: one fictional and one

¹ Starzinger definiert eine Szene nach Claessenes wie folgt: „[...] Eigenbezeichnung für eine relativ geschlossene Gemeinschaft von Personen mit übereinstimmenden Anschauungen, Interessen und Wertvorstellungen, die häufig von der vorherrschenden Kultur abweichen. Allgemein meint Szene einen Personenkreis, der sich um kulturelle Aktivitäten sammelt (Kunstszene). Wer sich zur Szene oder Scene rechnet, fühlt sich als Insider und zählt sich zur Avantgarde“. Starzinger, Annelie. 2000. *Kommunikationsraum Szenekneipe: Annäherung an ein Produkt der Erlebnisgesellschaft*. Wiesbaden: Dt. Univ.-Verl., S. 65.

² Leider habe ich das Werk entdeckt, nachdem die TV Bar bereits geschlossen war, sodass ich selbst nicht als Gast dort sein konnte. Internetquellen, gesammelte Erfahrungsberichte und Interviews mit den Künstler*innen dienen mir als Quellen. Darüber hinaus wurde mir freundlicherweise durch die Galerie Isabella Bortolozzi die Berechtigung erteilt, die Serie zum Zwecke dieser Arbeit über eine Online-Plattform abrufen zu können.

³ Ursprünglich planten Henkel und Pitegoff, die Bar an befreundete Personen zu übertragen. Jedoch verlängerte das Versicherungsunternehmen, dem die Immobilie gehört, den Mietvertrag nicht.

public, both relying on the same infrastructure”.⁴ Die TV Bar diene als Setting für eine quasi-dokumentarische Geschichte, die sich zwischen vier bis fünf Hauptcharakteren entspinnt. Die Darsteller*innen sind Gäste und Mitarbeiter*innen der Bar. Allesamt Personen, die sich im Bekanntenkreis der Künstler*innen bewegen.

In ihren Projekten kollaborieren Henkel und Pitegoff mit befreundeten Künstler*innen, die in Performances in Erscheinung treten oder ortsbezogene Objekte und Installationen erschaffen. Diese werden im Nachgang an die Performances und Aufführungen⁵ meistens nach dem Closing der Veranstaltungsorte, in Galerien und Projekträumen ausgestellt. Weitere Teile des Gesamtwerks *Paradise* ist eine Serie fotografischer Stillleben der Einrichtung mit den retrospektiv inszenierten Objekten aus der TV Bar. Zu den materiellen Überbleibseln zählen weiterhin Malereien/gemalte Schilder mit dem Schriftzug *PARADISE*, die in der TV Bar aushingen und zu Beginn jeder Folge zu sehen sind. „Each time *Paradise* looped at a bar, a new painting was made to accompany it. A selection of these paintings, each named after the bar that originally hosted it, is displayed in the hallway”.⁶ In der Galerie Isabella Bortolozzi wurden die physischen Werkteile und alle vier Episoden erstmalig im Kontext einer Galerie gezeigt und somit räumlich zusammengebracht. Die Ausstellung konnte vom 29.11.2022–14.01.2023 besucht werden.

1.1 Plot der Miniserie *Paradise*

Die Serie beginnt in einer imaginierten Zukunft, im Neujahr 2023. Die Ballons der Silvesternacht hängen noch in der Luft, ungewaschene Gläser auf den Tischen, und der Mülleimer im WC quillt über. Josef, Tara und Margarite arbeiten als Bartender*innen in der TV Bar, die in der Serie das *Paradise* ist. Ihr Chef, der vom Erzähler nur ‚Absent Boss‘ genannt wird, tritt visuell nie in Erscheinung, steuert aber im Hintergrund die Aufgaben der Mitarbeiter*innen und kriegt alles mit. Neben den üblichen Tätigkeiten als Barpersonal verpflichtet dieser seine Mitarbeiter*innen zum Rezitieren von ‚Nachrichten‘ über einen Teleprompter – Wettervorhersagen und kryptische Informationstexte, die

⁴ Calla Henkel & Max Pitegoff – *Paradise*. Galerie Isabella Bortolozzi. [Ausstellungstext]. URL: <https://bortolozzi.com/exhibitions/calla-henkel-max-pitegoff-paradise/>. Zugriff am 26.08.2024.

⁵ Nach Fischer-Lichte ist eine Aufführung ein zeitlich und räumlich festgelegtes, flüchtiges Ereignis, das sich durch leibliche Ko-Präsenz von Zuschauern und Akteur*innen auszeichnet. Vgl. Fischer-Lichte, Erika. 2012. *Ästhetik des Performativen*. Berlin: Suhrkamp, S. 47-49; 81 f., 283.

⁶ Calla Henkel & Max Pitegoff – *Paradise*. Galerie Isabella Bortolozzi (2024).

zusammenhangslos für sich stehen. Deswegen muss jede*r Bewerber*in in einem Casting vorab das Menü vorlesen.

Bis auf Margarite sind die Bartender*innen eigentlich Künstler*innen, die sich mit dem Jobben im *Paradise* finanzieren müssen. Der als Nebenverdienst angedachte Job hat sich aber zu ihrem Lebensmittelpunkt entwickelt, sodass sie für ihre Kunst gar keine Zeit mehr haben. Margarite allerdings, die als Journalistin an Fakten interessiert ist, kann sich im *Paradise* selbst verwirklichen und unterstützt die Idee der ‚Bar als Nachrichtensender‘.

Die ganze Welt der Figuren spielt sich zwischen *Paradise* und dem Atlantik-Fischladen gegenüber ab. Ein Tag gleicht dem anderen und besteht aus Vorbereitungen für den Abend, immergleichen Gesprächen und Gästen und anschließendem Putzen. Zwischen den Tätigkeiten sieht man die Protagonist*innen immer wieder Tagträumen und Pläne schmieden. Es werden auch zaghafte Versuche unternommen, ihrer Kreativität Lauf zu lassen. Tara übt Tanzbewegungen, wenn die Bar leer ist, Josef unterbricht immer wieder die Tätigkeiten, um seine Gedanken niederzuschreiben. Als Schriftsteller glaubt er daran, dass ihm irgendwann der Durchbruch gelingt und somit der Absprung vom *Paradise*. Langsamkeit und Monotonie ziehen sich als Atmosphäre durch die ganze Serie. Das Tempo wird unterstützt von partiell eingesetzter Experimentalmusik. Lang gehaltene Synthie-Akkorde, die wie ein ausleierndes Gummiband klingen, und dazu einzeln angespielte Töne analoger Instrumente können als Merkmale genannt werden. Die Serie ist bis auf die Musik von M. K. Frøslev stumm,⁷ lediglich Untertitel geben etwas über die innere Welt der Protagonist*innen preis und beschreiben bisweilen Handlungen, die manchmal gar nicht zu sehen sind (z.B. Episode 1, 1:22; Episode 2, 7:57).

Repetition und Lethargie des Alltags breiten sich aus wie die gleichförmige Klangfläche, den Mitarbeiter*innen des *Paradise* geht es zunehmend schlechter. Sie finden sich wieder in einem Hamsterrad aus Alkohol, sinnlosen Gesprächen und Manipulation durch den Absent Boss. Tara klagt über Rückenschmerzen, Josef fängt an zu trinken, und auch für die Gäste scheinen die Abende im *Paradise* mehr die Regel zu sein als die Ausnahme. Sogar Margarite hat den Glauben an das *Paradise* verloren und weigert sich die Texte vorzutragen. Die Träume und Sehnsüchte der Protagonist*innen erweisen sich als Projektionen in eine sich immer weiter entfernende Zukunft. Der Absent Boss hingegen verlangt von ihnen immer mehr und ändert die Marketingstrategie: „The boss, perhaps sensing something was off, perhaps watching the cameras in the bathroom, made increasingly brazen demands. He

⁷ Der Soundtrack kam erst für die Galerie Isabella Bortolozzi hinzu. Bei der ursprünglichen Präsentationsform über Fernseher bildeten die Umgebungsgerausche der Orte die Soundkulisse.

added an espresso martini to the menu, attracting more assholes. He demanded group exercises from his employees”⁸ (Folge 3, 11:33-12:09).

Die Routine wird durchbrochen von Tennessee, ehemaligem Mitarbeiter des *Paradise*, der jeden Samstag von der anderen Straßenseite aus gegen das *Paradise* protestiert. In die ausweglose Stimmung mischt sich revolutionäres Aufbegehren, als Josef das Gespräch zu ihm sucht und eines der „Fuck Paradise“ Flugblätter mitnimmt, die Tennessee an Passant*innen verteilt. Er verweist auf die Baulücke an der Straßenecke, einen *vacant lot* der in Josef Freiheitsgedanken weckt. Der Zustand erreicht eine Zuspitzung, als ein Gast auf der Toilette wutentbrannt Kameras findet und klar wird, dass der Absent Boss seine Mitarbeiter*innen die ganze Zeit beobachtet hat. Die Rebellion gegen *Paradise* beginnt im Kleinen, wie zum Beispiel im veränderten Rhythmus des Müllwegbringens. Sie hören schließlich ganz auf zu Putzen und lassen die Bar verwahrlosen. Als der Hygieneinspektor unangekündigt im *Paradise* auftaucht und die Müllberge sieht, schließt er die Bar. Die Bartender*innen beginnen ihre Arbeit zu boykottieren und sich das *Paradise* für ihre Zwecke anzueignen. Tara nutzt die Bar als Proberaum, Josef fängt wieder an zu Schreiben. Jess setzt als Türsteherin ihre Arbeit fort, jedoch einfach aus Spaß daran, jeden potenziellen Gast abzuweisen. Margarite treibt die Idee der Bar als Nachrichtensender weiter voran. Sie sorgt für professionelle Verhältnisse, indem sie ein Redaktionsteam mit einem Assistenten und einer Beleuchterin zusammenstellt. Klemmbretter werden herumgereicht, jemand hält einen Theaterscheinwerfer am Montagebügel und leuchtet Margarite aus, während sie ‚auf Sendung‘ ist. Ihre Priorität ist es, die Welt mit echten Fakten zu versorgen. *Paradise* wird schließlich zum eroberten Freiraum und Ort der Selbstverwirklichung. Allerdings sind bereits potenzielle Immobilieninvestor*innen auf die Bar aufmerksam geworden und die neu errungenen Freiräume stehen in Gefahr.

Es stellt sich heraus, dass Tennessee unter einer Decke mit den Investor*innen steckt und das *Paradise* beim Hygieneinspektor und beim Nachbarn angeschwärzt hat. Die nun offiziell leerstehende Bar wird von den Unternehmer*innen aufgekauft und die Träume der Protagonist*innen scheitern erneut.

Inspiriert von den Ereignissen, beginnt Josef ein Stück zu inszenieren über sein Leben in *Paradise*, in welchem seine Kolleg*innen einen typischen Barabend nachspielen sollen, in den Rollen, die sie im ‚echten‘ *Paradise* hatten. Sie nehmen ihre Arbeitsroutine wieder auf, schieben die Tische des ehemaligen *Paradise* auf die sonst leere schwarze Theaterbühne und fangen an, sie sauber zu wischen. Das ‚Stück im Stück‘, bei dem Josef nun Regisseur ist,

⁸ Englische Zitate werden in ihrer Originalsprache belassen, um die Genauigkeit und Authentizität der Aussagen zu wahren.

entpuppt sich als verheerend. Als die Schauspieler*innen/ehemalige Bartender*innen bei den Proben realisieren, dass Josef jetzt den Absent Boss ersetzt hat, verlassen sie die Bühne und lassen das Projekt platzen. Mit dieser Szene endet zumindest die Miniserie *Paradise*.

1.2 Struktur und Thesen

Was sich emblematisch in der Kneipe und ihrer Mischung aus Student*innen, Arbeiter*innen, Kreativen und Tourist*innen zeigt, ist ein Narrativ, welches das Bild der Stadt geprägt hat und nach wie vor prägt. Es ist die Inszenierung von Berlin als Sehnsuchtsort welche die Stadt für viele Menschen so anziehend macht.

Insbesondere die Entwicklung der Kunstszene seit der Wiedervereinigung ist mit stadtspezifischen Entwicklungen eng verzahnt. Jene Parallelität und Kodependenz der Felder folglich deren Einfluss auf die Herausbildung dessen, was ich Berlin-Narrativ nenne werde ich historisch nachzeichnen. Um die Merkmale der narrativen Struktur, die sich kontingent aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft speist, zu erfassen, werde ich mit Katrina Sarks Begriff des *New Berlin* arbeiten.⁹ An der Stelle nehme ich bereits in den Blick welche Möglichkeiten sich aus diesem Narrativ für die Zukunft der Berliner Kunstszene ergeben könnten.

Dies impliziert, dass Berlins Geschichte durch narrative Strukturen performativ hervorgegangen ist und sich bis in die Gegenwart und Zukunft im Entstehen befindet. Hierin besteht die Annahme, dass insbesondere die Kunstszene im andauernden Prozess des Erzählens manifestiert oder ausgehandelt wird. Ich verstehe daher das Erzählen auch als einen performativen Akt, der in der Differenz der Wiederholung realitätsstiftend ist. Weiterhin sehe ich *Paradise* als Werk, das ähnlich wie das Berlin-Narrativ auf narratologischen Strukturen fußt. Um *Paradise* als Gesamtwerk in seiner ästhetischen Mediendiversität zu berücksichtigen, möchte mich dessen formaler Struktur mit der Narratologie, insbesondere über Ansätze der Transmedialität, nähern.

Da ich bis hierhin dargelegt haben werde, wie das Berlin-Narrativ die Stadt als Sehnsuchtsort erzählt, folgt daraus im nächsten Abschnitt die Anwendung auf *Paradise* und wie sich dieses Narrativ hierin einspeist. Ich erkenne in der Narration Analogien zu José

⁹ Scheuermann kritisiert den inflationären und undifferenzierten Gebrauch der Begriffe ‚narrativ‘ und ‚erzählerisch‘ in den Kunstwissenschaften. Vertiefend zur Gegenposition aus der Perspektive der Literaturwissenschaften siehe Scheuermann, Barbara J. 2014. Narreme, Unbestimmtheitsstellen, Stimuli – Erzählen im fotografischen Einzelbild. In: *Die fotografische Wirklichkeit: Inszenierung - Fiktion - Narration*, Hrsg. Lars Blunck, 191–206. s.l.: transcript Verlag, S. 191 f.

Esteban Muñoz Buch *Cruising Utopia* und werde demzufolge *Paradise* hierin kontextualisieren.

Utopische Potenzialität begreife ich als ein Veränderungspotenzial, welches auf die Zukunft hindeutet, aber bereits in fiktionalen Räumen der Gegenwart zitiert wird und affektiv in der Kunst erlebt werden kann. Ich möchte zentrale Begriffe der Theorie wie Kollektiv, Sehnsucht (*longing*), Hoffnung (*hope*), Zukünftigkeit (*futurity*) und Potenzialität (*potentiality*) herausarbeiten um Muñoz' Verständnis von Utopie zu umfassen.¹⁰ Die Termini sind zentral, um über das temporale Verhältnis zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft den prozessualen und dynamischen Utopiebegriff zu entwickeln, welcher sich wiederum für die Erkennung, Aneignung und Herstellung von Möglichkeitsräumen eignet. Dabei schaue ich mir insbesondere die in *Paradise* auftauchende Metapher des *vacant lot* genauer an und setze sie in Bezug zu narratologischen Leerstellen und Lücken im Stadtraum. Aus meiner Perspektive ist es das verbindende Element, das den literarischen Ursprung der Utopie mit Muñoz' Konzept utopischer Potenzialität und die Möglichkeiten städtischer Freiräume zusammenhält. Hierin soll gezeigt werden, wie die Leere zum konkreten Ort für produktive Kräfte und Potenzialitäten werden kann.

Durch die Mediendiversität von *Paradise* eröffnet sich ein Spannungsfeld zwischen Abwesenheit und Präsenz, in welchem sich eine Narration entfalten kann. Hierfür werde ich mithilfe von Muñoz' Begriffskonstruktionen *ghosts of...* verwenden, um diese auf Serie, Fotografien und Gegenstände, die als Werkteile von *Paradise* fungieren, zu übertragen. Die Analyse wird in engem Zusammenhang zu Kevin McCartys Fotografien von leeren Bühnen stehen, da Muñoz seine Denkfigur u.a. aus dessen Arbeiten heraus entwickelt.

Darauf aufbauend, wird im nächsten Abschnitt „Die Bar als Bühne“ betrachtet, wo gesellschaftliche Rollenzuschreibungen performativ hervorgebracht werden, die an die soziokulturellen Codierungen der Bar geknüpft sind. Als Werkteil des Gesamtwerks *Paradise* werden in der TV Bar realitätsstiftenden Performanzen durch Fremd- und Selbstdarstellungen erzeugt, und beziehen ihre treibende Kraft aus dem eingangs dargestellten Berlin-Narrativ. Um die darin enthaltenen Versprechungen aufzuzeigen mache ich einen Exkurs zu den strukturellen Zusammenhängen zwischen Kunstproduktion, Dienstleistungsarbeit und Prekarität.

Abschließend möchte ich mich der Frage widmen, welche Art der Gemeinschaft mit *Paradise* (re)produziert wird, wem sie dient und welche Potenziale für neue, utopische Kollektivität

¹⁰ Bis auf ‚ekstatisch‘ nach Heidegger werde ich Muñoz' Termini gelegentlich im Englischen verwenden.

enthalten sind und folglich welche Möglichkeiten sich daraus für Berliner Kunstschaffende ergeben.

2. Longing for Berlin – Narrative Konstruktionen nach 1989

Seit dem Fall der Berliner Mauer bis in die frühen 90er Jahre war die Stimmung in der Bevölkerung von Aufbruch und Neuanfang ebenso geprägt wie von Unsicherheit und Gesetzlosigkeit. Der Zusammenbruch der nach ‚Ost‘ und ‚West‘ strukturierten Stadt erzeugte ein Vakuum in welchem sich eine neue politische und gesellschaftliche Ordnung formen musste. Es entstanden juristische Lücken auf zahlreichen Ebenen, es fehlten Verwaltungsorgane und Zuständigkeiten waren somit unklar. Behörden hatten plötzlich veraltete Gesetzkataloge, die Polizei der ehemaligen DDR verlor an Autorität, während die ‚Westpolizei‘ sie noch nicht erlangt hatte.¹¹ Der nahezu anarchische Zustand einer Übergangszeit, der zwischen Krise und Euphorie pendelte, wurde im Inneren von einer Identitätssuche auf individueller und politischer Ebene getragen. Durch das plötzliche Vorhandensein städtischer Freiräume wurden Gelegenheiten zur selbstbestimmten und kollektiven Gestaltung der Stadt offenbar, deren Potenzial insbesondere im politisch-aktivistischen Rahmen wahrgenommen und genutzt wurde. Berlin hatte insbesondere im ehemaligen Ostteil der Stadt mit Leerstand zu kämpfen, da in den unsanierten und maroden Altbauten niemand leben wollte wenn derjenige nicht finanziell dazu gezwungen war. Systemkritische Gruppierungen, manchmal im politischen Spektrum nicht eindeutig verortbar, künstlerisch tätige Personen und Kollektive nutzen die Leerräume für Clubs, Ateliers und Hausbesetzungen:

"Characterized by both spatial and ideological openness, as well as by immense creativity and establishment of subcultural scenes, this period was marked by utopian imaginaries that can be traced in music, art, photography, and films produced in Berlin at this time."¹²

Die Milieus der Künstler*innen, Aktivist*innen und Arbeiter*innen überschritten sich topologisch und ideologisch stärker als es heute in Berlin der Fall ist, was nicht immer konfliktfrei geschah. Durch die fließenden Grenzen zwischen Kulturproduktion und Aktivismus fielen auch Produktions- und Konsumtionsort von Kunst zusammen, denn "[...] in this form of art, site and product become largely synonyms and with it a definition of the role of art as a catalyst for cultural and social change in collective public space."¹³ Diese

¹¹ "Subcultural creative communities emerged in the temporal lag in regulations of property ownership laws for the buildings in the former east". Sark, Katrina. 2017. Cultural History of Post-Wall Berlin.: From Utopian Longing to Nostalgia for Babylon. In: *Cultural topographies of the new Berlin*, Hrsg. Karin Bauer und Jennifer Ruth Hosek, 25–52. New York, NY: Berghahn Books Incorporated, S. 34.

¹² Sark (2017), S. 29.

¹³ Ward, Simon. 2017. Reconfiguring the Spaces of the "Creative Class" in Contemporary Berlin. In: *Cultural topographies of the new Berlin*, Hrsg. Karin Bauer und Jennifer Ruth Hosek, 113–129. New York, NY: Berghahn Books Incorporated, S. 114.

sozialen Gruppen waren nicht zuletzt aufgrund der vergleichbaren Einkommensniveaus in den gleichen Kiezen angesiedelt und wohnten in direkter Nachbarschaft zueinander. Allerdings war das Verhältnis gerade zwischen Teilen ehemaliger DDR-Arbeiter*innen und linker Hausbesetzerszene durch Spannungen geprägt. Aktivist*innen und Künstler*innen wiederum standen sich in ihren Weltanschauungen näher als den Idealen des Arbeitermilieus und der bürgerlichen Mitte, sie teilten sich freiwillig ihre Wohn- und Arbeitsorte. Ein Beispiel für ein derartiges Wohnprojekt mit gemischter Nutzung war das *Tacheles* in der Oranienburger Straße, ein linkspolitischer Ort, der Wohn-, Atelier- und Ausstellungsflächen vereinte.

Die temporären und prozessual angelegten Projekte und Gemeinschaften, die zwischen Aktivismus, Subkultur und Kunst changierten, waren permanent vom Verschwinden bedroht. Das Umherziehen, das zu Beginn eine Geisteshaltung verdeutlichte, wurde Ende der 1990er-Jahre zunehmend vom Gefühl der Vertreibung überschattet, als die meisten Grundstücke und Immobilien der Stadt von privaten Eigentümern aufgekauft wurden. Durch die Verknappung des Stadtraumes schwand die Bewegungs- und Entfaltungsmöglichkeit. Es machte sich Frust breit, wenn kollektiv gestaltete und identitätsstiftende Orte Unternehmen Platz machen mussten, die der Stadt keinerlei kulturellen Mehrwert brachten. Statt wilden Besetzungen gab nun der juristische Rahmen der Zwischennutzung die ephemere Struktur der Aktivitäten vor. Die Immobilie konnte von den Eigentümern zu günstigen Konditionen angemietet werden, allerdings auf wenige Jahre befristet und unter der Bedingung einer kurzfristigen Kündigung.¹⁴

Landespolitisch gesehen wurde die neue Hauptstadt der wiedervereinigten Bundesrepublik vor die zweifache Herausforderung gestellt, sich einerseits als globale Wirtschaftsmetropole zu behaupten und andererseits eine neue kulturelle Identität zu formen und nach außen zu repräsentieren.¹⁵ Bestrebungen, Berlins bewegte und dunkle historische Vergangenheit in ein positives Image umzuwandeln, wurden von anhaltenden Korruptionsskandalen und darauffolgenden Bankenkrisen überschattet.¹⁶ Erst mit der Regierungszeit Klaus Wowereits (2001–2014), der als erster das Potenzial der *creative class*¹⁷ als ökonomischen

¹⁴ Vgl. ebd., S. 114 sowie Blume, Jutta. 2014. Prekär, aber selbstbestimmt? In: *Reclaim Berlin: Soziale Kämpfe in der neoliberalen Stadt*, Hrsg. Andrej Holm, 105–126. Berlin, Hamburg: Assoziation A, S. 109, 111; Opitz, Florian und David Bernet. 2023. Capital B - Wem gehört Berlin?: Sommer der Anarchie. 1/5: RBB; WDR; Arte, 03:03-10:45; 19:37-23:10.

¹⁵ Berlin ist erst seit 1990 Hauptstadt, zuvor war es Bonn.

¹⁶ Die Sparmaßnahmen der 1990er-Jahre durch Finanzsenator Thilo Sarrazin betrafen auch die Kürzung öffentlicher Gelder für Kultur. Vgl. Opitz, Florian, und David Bernet. 2023. Capital B - Wem gehört Berlin?: Größenwahn. 2/5: RBB; WDR; Arte, 06:30-08:45.

¹⁷ Ward (2017), S. 114.

Wertsteigerungsfaktor erkannte, kamen diese Strategien zur vollen Entfaltung.¹⁸ Seine berühmte Aussage „Berlin ist arm, aber sexy“¹⁹ markiert den Beginn eines Narrativs, welches bis heute als Marketingstrategie wirksam ist und Investor*innen wie Kreative* gleichermaßen anzieht. Der verschuldeten und unterfinanzierten Stadt wurde die Metapher eines rohen, ungeschliffenen Diamanten aufgesetzt, dessen Schönheit man herausarbeiten müsse. Das Zitat suggerierte der Öffentlichkeit, dass die Berliner Politik für ihre Versäumnisse Verantwortung trug und relativierte diese im selben Zug mit der Einzigartigkeit Berlins in seiner kulturellen, sozialen und historischen Vielfalt. Weiterhin wurden durch diese Glorifizierung zahlreiche Probleme migrantischer Bevölkerungsgruppen und Schwierigkeiten der Integrationspolitik in der Stadtentwicklung übergangen und zugunsten eines Rebrandings verwertet. In der Auswahl und Erzeugung neuer Narrative und deren öffentlicher Verbreitung spielt die ethnische und kulturelle Diversität als auch Berlins Geschichte eine tragende Rolle. Vom Senat bereits in den 1990ern initiierte Marketingunternehmen wie *Partner für Berlin Holding*, *Gesellschaft für Hauptstadt-Marketing* erschufen Topoi wie "Berlin als Brücke zwischen Ost und Westeuropa" oder "Berlin als Kunstmetropole".²⁰ ‚Düstere‘ Zeiten der Stadt wie die Ost-West-Teilung und die NS-Zeit wurden ebenso ins Narrativ integriert wie die Zeit der Goldenen Zwanziger. Im Zuge des Rebrandings werden, so Gantner und Erek, diejenigen historischen Aspekte Berlins zum Verschwinden gebracht (*disappearing history*²¹), die sich nicht in ein positives und somit vermarktbare Image verpacken lassen.²²

In der Ästhetisierung von Geschichte und (architektonischem) Zerfall wurde die wachsende und zunehmend internationalisierte Berliner Kunstszene seit Mitte der 1990er ein wichtiger Akteur: "Branding the city through arts connects its financial activity, tourism, and expectations to economic growth, where arts become components in reproducing the political, economic and symbolic economy of cities."²³ Die Verwertung des symbolischen Kapitals aus der kulturellen Vielfalt und Historie der Stadt folgt in seiner Logik der wirtschaftlichen Vermarktung von Konsumgütern, wie die Autor*innen schlussfolgern. Parallel dazu gab es

¹⁸ Die Technokultur wirkte seit den späten 1990er-Jahren als Touristenmagnet und befeuerte den sogenannten ‚Easyjet-Tourismus‘ in hohem Maße. Durch Billigflüge nach Berlin und entsprechende Werbekampagnen zwischen Stadt und Fluggesellschaften, entstand die damals neue Sparte des Partytourismus.

¹⁹ 2003 in einem Interview geäußert. Vgl. Sark (2017), S. 29.

²⁰ Seit 2008 läuft die bis heute aktive „BeBerlin“ Kampagne, welche ein zukunftsgerichtetes und visionäres Profil von Berlin entwerfen soll. Vgl. Erek, Ayse N. und Gantner, Eszter. 2017. *Disappearing History: Challenges of Imagining Berlin after 1989*. In: *Cultural topographies of the new Berlin*, Hrsg. Karin Bauer und Jennifer Ruth Hosek, 181–200. New York, NY: Berghahn Books Incorporated, S. 187.

²¹ Erek und Gantner (2017), S. 184.

²² Vgl. ebd., S. 181-184.

²³ Ebd., S. 190 f.

auch weltweit einen Anstieg von Kunstmessen und Galerien. In Berlin wurde 1995 die erste Kunstmesse, das *Art Forum*, initiiert, worauf drei Jahre später die *Berlin Biennale* folgte. Auch die *Art Week* und das *Gallery Weekend* setzen Berlins Status als international wichtigen Player auf dem Kunstmarkt fest. Die Gegend um die Auguststraße im Bezirk Mitte wird durch den ‚Galerie-Boom‘ der 2000er Jahre zum Hotspot der Galerieszene, wo sich namhafte internationale Galerien und Sammler*innen niederlassen. Diese explosionsartige Entwicklung des Kunstmarktes unterscheidet sich vehement von Städten wie Köln oder Düsseldorf, die sich als Standorte über Jahrhunderte hinweg beständig etabliert haben. Mit Wowereits Amtszeit beginnt die Wertschöpfung des kreativen Kapitals der Stadt, und Berlin wird zum Dreh- und Angelpunkt der neuen, dynamischen Kunst- und Kreativszene Europas.²⁴

Der Berliner Senat bewirbt Berlin als Kunsthauptstadt und spricht dezidiert Künstler*innen, Sammler*innen und Kurator*innen an in Berlin tätig zu werden. Zentral war das Versprechen auf billigen Wohnraum und unendlich viel Platz zur kreativen Entfaltung zu haben, räumlich wie ideell.²⁵ Die Betonung von Toleranz und Offenheit verschränkt die physischen Kapazitäten der Stadt mit individuellen Entfaltungsmöglichkeiten:

"Its depiction of being in a state of 'relative poverty and relaxed laissez faire' attitude due to the surfeit of accommodation and business space furthered this notion that there was room for everyone. Berlin's characterization as the art capital of Europe is associated with 'artistic authenticity ' as well as 'transgressive and Bohemian lifestyles'".²⁶

Auf diese Weise könne jede Person ihr eigenes Berlin entwerfen und sich neu erfinden, denn für Nonkonformität und Querschläger*innen sei sowohl der Platz als auch die Akzeptanz da.²⁷

²⁴ Vgl. ebd., S. 182-184; Blume (2014), S. 44 f.

²⁵ Günstige Lebensbedingungen und soziale Netzwerke waren noch Anfang der 2010er Jahre bei den meisten Künstler*innen am häufigsten angegebene Gründe, um nach Berlin zu ziehen. Vgl. Blume (2014), S. 113.

²⁶ Erek und Gantner (2017), S. 192.

²⁷ Vgl. ebd., S. 183, 192.

Im 4. Quartal des Jahres 2023 lagen die Angebotsmieten für Wohnungen in der Bundeshauptstadt bei durchschnittlich etwa 14,30 Euro pro Quadratmeter und Monat. Zum selben Zeitpunkt des Vorjahres mussten noch 12,05 Euro für den Quadratmeter gezahlt werden. Dies entspricht einem Anstieg um rund 18,7 Prozent. Vgl. Statista. 2024: Entwicklung der Angebotsmieten für Wohnungen in Berlin von 2012 bis zum 1. Quartal 2024. 2024, zitiert nach de.statista.com, URL: <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/535119/umfrage/mietpreise-auf-dem-wohnungsmarkt-in-berlin/>. Zugegriffen 07. August 2024.

2.1 Kunstszene und Gentrifizierung

Dieses Narrativ, welches in Berlins Nachwendejahren wurzelt, hat bis heute nicht an Anziehungskraft eingebüßt. Zahlreiche etablierte Künstler*innen und solche, die es werden wollen, finden aus allen Teilen der Welt in die Metropole. Es herrscht der Wunsch, an Berlins Umbruchszeit der 90er-Jahre anzuknüpfen und diese zu bewahren, mit der gleichzeitigen Vorstellung, dass dieser Zustand bis heute bestand hat. Henkel und Pitegoff, die selbst US-amerikanische Expats sind, berichten in mehreren Interviews von der Art und Weise, wie verherrlichend über Berlin in Künstler*innenkreisen gesprochen wird. Nach wie vor hat Berlin dort den Ruf, wie das New York City der 1980er zu sein.²⁸

In der Realität vieler Berliner*innen gestaltet sich die Sache anders. Die wirtschaftliche Situation bildender Künstler*innen ist „[...] angespannt und partiell prekär“²⁹, in der Regel gehen sie mindestens einer weiteren Nebentätigkeit nach, nicht selten auch zweien. Oft sind diese in angrenzenden Gebieten der Kreativwirtschaft oder im Dienstleistungssektor angesiedelt. Ebenfalls bieten sie ihre durch künstlerische Praxis erlernten Fähigkeiten an, um Auftragsarbeiten als Freiberufler*innen in Grafikdesign, Werbung etc. annehmen zu können, wo sie sich wiederum in Konkurrenz mit den Akteur*innen jener Sparten befinden. Die instabile wirtschaftliche Lage bringt viele Kunstschaaffende an die Grenzen ihrer Belastbarkeit und phasenweise in die Lage, auf Sozialhilfen angewiesen zu sein. Über das Dilemma, von der Kunst Leben zu können, berichtet Blume in ihrem Essay anhand eindringlicher Fallstudien in Berlin ansässiger, prekär lebender Künstler*innen.³⁰

Gleicher Hand sind Kunstschaaffende eine der ersten Gruppen, die ins Visier genommen werden, wenn es darum geht, Gesellschaftsschichten auszumachen, die die Gentrifizierung vorantreiben.³¹ Ob der Vorwurf, dass die *creative class* die Gentrifizierung befeuert, haltbar ist, muss in der Ambivalenz der Problematik betrachtet werden. Gegenläufige wissenschaftliche Haltungen zu dem Thema zeigen, dass es vielmehr eine Frage der

²⁸ Vgl. Ward (2017), S. 114; zaza'. calla henkel & max pitegoff. PARADISE MILANO [Ausstellungstext]. URL: <https://cdn.contemporaryartlibrary.org/store/doc/33364/docfile/110b4a01a784b7c41f9cb9d5f10d5b53.pdf>. Zugegriffen: 29. August 2024; Busta, Caroline, und Lil Internet. 2022. Mise en TV w/ Calla Henkel: Artist and writer Calla Henkel on Berlin scenes, performance, and re-mediation: New Models, 18:10-19:00, 20:50-22:50. URL: <https://newmodels.substack.com/p/mise-en-tv-w-calla-henkel#details>. Zugegriffen: 29. August 2024.

²⁹ Koch, Egon. 2023. Die Kunst, von der Kunst zu leben: Die prekäre Lebenslage von Künstlern: ARD, 03:30. URL: <https://www.ardaudiothek.de/episode/dlf-doku-deutschlandfunk/die-kunst-von-der-kunst-zu-leben-die-prekaere-lebenslage-von-kuenstlern/deutschlandfunk/94707068/>. Zugegriffen: 29. August 2024.

³⁰ Vgl. Ebd. 04:00-07:30; Blume (2014), S. 111 f.

³¹ Vgl. Blume (2014), S. 106 f.; Miles, Malcolm. 2015. *Limits to culture: Urban regeneration vs. dissident art*. London: Pluto Press, S. 40.

Perspektive ist, welche ‚Seite‘ man einnimmt, und insbesondere, in welcher Phase der Gentrifizierung sich eine Stadt befindet. Genauso wie zahlreiche Studien diese Tendenz belegen, gilt es auch als bestätigt, dass Künstler*innen eine der ersten Gruppen sind, die von den negativen Folgen der Gentrifizierung, allem voran der Verdrängung, betroffen sind.

Ich stimme Blume zu, die eine Notwendigkeit darin sieht, die heterogene Gruppe der Kulturschaffenden ausdifferenzieren. Start-up Gründer*innen, ‚digital nomads‘ und Designer*innen werden zu oft fälschlicherweise mit freischaffenden bildenden Künstler*innen gleichgesetzt. Weiterhin gibt es innerhalb der freischaffenden bildenden Künstler*innen unterschiedliche Einkommensniveaus und auseinanderklaffende sozioökonomische Scheren. Kulturschaffende sind „[...] keine homogene Gruppe, die sich auf ihr widerständiges Potenzial hin untersuchen ließe, eher ein unübersichtliches Gemenge miteinander verknüpfter Netzwerke, deren Individuen sich gleichsam in Konkurrenz um knappe Gelder und öffentliche Aufmerksamkeit befinden und die ihrer eigenen Situation mehr oder weniger kritisch gegenüberstehen“³², wie Blume treffend zusammenfasst. Der von Ward geprägte Begriff des *Kulturprekariats*³³ erscheint mir sinnvoll, um eine grobe Unterscheidung ökonomischer Art zwischen den auf dem Kunstmarkt etablierten Künstler*innen zu treffen und solchen, die mindestens 50% ihres Einkommens über weitere Tätigkeiten erwirtschaften müssen.³⁴ Künstler*innen, die sich im mittleren Galeriesegment bewegen, können sich Wohnungen und Atelierräume in Innenstadtlagen leisten, und im nächsten Schritt ebenso Assistent*innen. Die damit einhergehende zunehmende Wichtigkeit des Marktwerts der Kunstwerke und der nötigen Anpassungen wie Aufbau einer Infrastruktur im Studio, Anstellung von Personal, Auslagerung von Tätigkeiten an Handwerksbetriebe und Firmen, rückt die Rolle der Künstler*in zunehmend in die einer Manager*in und Unternehmer*in.

Schulman beschreibt wie der Einzug der ersten Galerie in East Village, Manhattan der Startschuss für die Entstehung einer künstlerischen Zwei-Klassen-Gesellschaft war, und dies unter Anbetracht einer ohnehin schon stark vorangeschrittenen Gentrifizierung seit den 1980er Jahren.³⁵ Nicht nur sind also Künstler*innen von anderen Kulturschaffenden zu

³² Blume (2014) 106 f.

³³ Ward (2017), S. 115.

³⁴ Vgl. ebd., S. 114 f.

Unter etablierten Künstler*innen fasse ich diejenigen zusammen, die ihren Lebensunterhalt ohne Nebentätigkeiten bestreiten können.

³⁵ Weitere Parallelen zwischen New York City und Berlin zeigen sich darin, dass beide Städte aufgrund von Überschuldung begannen, staatliche Flächen zu privatisieren (NYC in den 1970er Jahren und Berlin in den 1990ern).

unterscheiden, auch innerhalb des Berufsstands gibt es Teilungen, die sich aus monetären Differenzen bilden. An der schmalen Spitze sind diejenigen, die finanziell abgesichert sind und sich einen höheren Lebensstandard leisten können und unterhalb, die große Mehrheit derer, die ihre finanzielle Situation mit anderen niedrigen Klassen teilen.³⁶ Diese Positionen können sich jedoch individuell umkehren, wenn sich die künstlerische Praxis zunehmend professionalisiert und eine Studiostrukturen mit Angestellten angestrebt wird. Dies birgt die Gefahr einer Umkehrung des Machtgefälles, worin die ehemals prekäre Künstler*in-Strukturen schafft, die genau solche Verhältnisse begünstigen.

Kunstschaaffende sind Wirtschaftsmotor im positiven sowie Antrieb der Gentrifizierung im negativen. Sie wirken in der Rolle der Gestalter*innen der Stadt und bessern das Image auf, damit kurbeln sie – ob gewollt oder nicht – die Wertsteigerung und Gentrifizierung gleichermaßen an. Allerdings profitieren die meisten von ihnen nicht von dem generierten Wohlstand. Ihre Aktivitäten werden zum Zwecke des Stadtmarketings genutzt, ohne selbst langfristig davon zu profitieren, da sie sich in diesem Prozess die steigenden Mieten des Viertels, welches sie aufgewertet haben, nicht mehr leisten können und in weniger begehrte Außenbezirke abwandern müssen. Der ambivalente Aufwertungsprozess aus Nutzbarmachung durch Zwischennutzung im Sinne der Gemeinschaft auf der einen und der Erzeugung eines Immobilienwerts auf der anderen Seite, erreicht irgendwann einen Kippmoment und die Künstler*innen können sich ihre eigenen Wohnungen und Arbeitsräume nicht mehr leisten und sind demnach von Verdrängung betroffen. Statt dem Leerstand der Nachwendejahre herrscht heutzutage eine Verknappung von Atelierräumen, die zum einen aufgrund von Privatisierung weniger werden, und zum anderen, weil es viel mehr Kunstschaaffende in Berlin gibt als verfügbare Ateliers. Dies hat zur Folge, dass die Mieten grundsätzlich hoch sind für die geringe Größe und Ausstattung der oft unbeheizten Räume.³⁷

Zum Aufwertungsprozess tragen auch Institutionen und städtisch unterstützte Privatunternehmen bei, indem sie historische Orte wie den Gropius Bau oder Hamburger Bahnhof in Ausstellungsräume und Museen umfunktionieren.³⁸ Auch Galerien lassen sich gerne in Fabrikgebäuden und ehemaligen Manufakturen nieder, genauso wie in teilsanierten Altbauten, wo abgeschliffene alte Dielen und außenliegende Heizungsrohre ein Schönheitsmerkmal darstellen. Im Falle des Galerieviertels Auguststraße in Mitte lässt sich

³⁶ Vgl. Schulman, Sarah. 2012. *The gentrification of the mind: Witness to a lost imagination*. Berkeley: University of California Press, S. 23-35.

³⁷ Vgl. Blume (2014), S. 107, 114, 121 f.; Koch (2023), 13:59-17:17.

³⁸ Vom Senat wird Kultur gefördert mit 1,7% des Steueraufkommens, allerdings wird das meiste in Opernhäuser und städtische Theater investiert. Vgl. Koch (2023), 39:22-42:49.

schlussfolgern, dass dort ein komplettes Wohngebiet zugunsten eines Kunstviertels umfunktioniert wurde. Eine Parallele zu Gantner und Ereks Phänomen der *disappearing history* zeichnet sich ab, gleichzeitig muss gesagt werden, dass viele Galerien, insbesondere Institutionen, sich mit der Geschichte des Gebäudes auseinandersetzen und damit in den Ausstellungskonzepten arbeiten.³⁹

Stärker von der Perspektive der Architektur ausgehend beschreibt Sandler ähnliche Abläufe wie Gantner und Ereks, beobachtet aber insbesondere in Berlin eine Ästhetik des Zerfalls bzw. zerfallender Architektur, die nicht bereinigt und beseitigt, sondern im Sinne einer *counterpreservation*⁴⁰ aufrechterhalten und ästhetisiert wird: „The appropriation of decay is a meaningful social and aesthetic act, tied to the context of Berlin as a city with a strong countercultural lineage [...]“.⁴¹ Im Gegensatz dazu steht die Sanierung und damit verbundene Reinigung und Reinheit, die mit der Auslöschung der Geschichte des Gebäudes negativ assoziiert wird. Auch deswegen, weil dies den symbolischen Wert und somit den Marktwert einer Immobilie herabsetzt. Der akkumulative Wertsteigerungsmechanismus der Immobilienbranche zeigt sich in Berlin an unverputzten Decken, Einschusslöchern vom Zweiten Weltkrieg und undichten Fenstern. Wovoreits Ausspruch ‚arm, aber sexy‘ hat sich auch in die Architektur eingeschrieben und erzeugt die paradoxe Logik, mehr Geld für einen geringeren Standard verlangen zu können. Während anderswo Sanierung und Neuheit angestrebt wird, gehört das Raue, Kaputte und Rohe auch architektonisch zum Image der Stadt. Charakteristika, die laut Sandler andernorts als hässlich gelten würden, gelten in Berlin als begehrt. Die Kultivierung des Verfalls führt aber auch dazu, dass Geschichte nicht zum Verschwinden gebracht wird, sondern erhalten bleibt. Im Marketing wird die Ästhetik des Zerfalls gerne als Touristenattraktion genutzt, um Berlins glorifizierte Historie zu stützen.⁴²

“Decay, along with other markers of urban roughness, gains positive connotations: it is trendy, artsy, interesting, unique; the sign of creativity, hipness, of belonging to a desirable alternative scene; it is associated with liveliness, with the potential for thriving activities such as nightclubs, art galleries, bars, residential projects.”⁴³

³⁹ Vgl. Ereks und Gantner (2017), S. 192 ff.; Sandler, Daniela. 2016. *Counterpreservation: Architectural Decay in Berlin since 1989*. Ithaca: Cornell University Press, S. 44 f.

⁴⁰ Sandler (2016), S. 26.

⁴¹ Ebd., S. 2.

⁴² Vgl. ebd., S. 41-45.

⁴³ Ebd. S. 44-45.

Das Subkulturelle und Aktivistische der 1990er-Jahre hat der Kunstmarkt mittlerweile für sich vereinnahmt und nutzt es als Verkaufsargument für Kunst aus Berlin. Ein nostalgisches und längst nicht mehr aktuelles Bild von Berlin wird aufrechterhalten, um damit eine pseudo-avantgardistische Attitüde zu vermarkten. Berlins Kunstszene soll immer noch ‚untergründig‘ wirken, dies spiegelt sich in Vermittlungsformaten staatlicher Institutionen ebenso wider wie in kommerziellen Ausstellungen. Auch Berlins Kunstmesse, die *Positions Art Fair*, die jährlich im Flughafen Tempelhof stattfindet, wirbt mit einer lockeren Atmosphäre und fokussiert sich auf die Vermarktung sogenannter ‚junger Künstler*innen‘, indem sie auch studentischen Arbeiten eine Plattform bietet. Die prekäre Lebenssituation von Kulturschaffenden wird idealisiert als Bohème-Lebensstil, der eine nahezu selbstgewählte Armut impliziert, bei der man sich stilvoll, kreativ und vor allem frei von Zwängen durchs Leben schlägt. Das in dieser Weise erzeugte symbolische Kapital stellt einen Parameter für den Verkaufswert eines Werkes dar und zeichnet sich für Graw maßgeblich dadurch aus, dass Käufer*innen das Gefühl vermittelt wird etwas von der Persönlichkeit der Künstler*in im Werk zu erwerben. Kunst aus Berlin soll demnach ein Stück von Berlin selbst in sich tragen, oder vielmehr von dem Narrativ, wofür die Stadt steht.⁴⁴

2.2 New Berlin

Die Geschichte Berlins ist durch die offizielle Landespolitik, den Kunstmarkt und die Galerienszene glorifiziert, ästhetisiert und mythologisiert worden. Besonders stark trägt heute die Rezeption in den sozialen Medien dazu bei; ebenso sollte das mündliche Erzählen und Weitergeben unter Freund*innen und Bekannten nicht unterschätzt werden. Katrina Sark analysiert in ihrem Essay *Cultural History of Post-Wall Berlin. From Utopian Longing to Nostalgia for Babylon* anhand von Beispielen aus Literatur, Musik und Kunst wie der Geist der Berliner Nachwendejahre durch diese Prozesse bewahrt und verändert wird. Dazu gehören Auszüge aus der Autobiografie von Danielle de Picciotto, einer der Mitbegründerinnen der Loveparade, oder aus dem Dokumentarfilm *SubBerlin: The Story of Tresor*, der den Club bereits im Jahr 2008 historisch situierte. Calla Henkels und Max Pitegoffs *Paradise* reiht sich in diese Tradition von künstlerischen Arbeiten ein, die selbstreferenziell die Berliner Kunstszene thematisieren. Sowohl im filmischen Teil als auch

⁴⁴ Vgl. Graw, Isabelle. 2024. "Willkommen im Resort": Acht Thesen zum neuerlichen Strukturwandel der Kunstökonomie und malerischen Strategien, Weißensee Kunsthochschule Berlin, 30 Januar 2024.

in der performativen Gegenwart wird das Wirken des Berlin-Narrativs auf die Kunstszene abgebildet.⁴⁵

Die Transformation Berlins in den 1990er- und 2000er-Jahren wurde von einer Mischung aus Sehnsucht und zukunftsorientierter Identitätsbildung angetrieben, die die Kulturproduktion im Nachwende-Berlin maßgeblich prägte.⁴⁶ Dem möchte ich hinzufügen, dass das Berlin-Narrativ einem performativen Wandel unterliegt: Indem es gestaltet und verändert wird, transformiert es die Stadt selbst und trägt zu ihrem einzigartigen Charakter bei. Die gegenwärtige Rückbesinnung auf Berlins Vergangenheit unterscheidet sich von der unmittelbar nach dem Mauerfall aufkommenden ‚Ostalgie‘ und ‚Westalgie‘, die sich auf typische Produkte, Verhaltensweisen und Architekturen Ost- bzw. Westdeutschlands bezogen. Über Lebensmittel, Designs, Cafés und Kleidungsstücke bis hin zu ganzen Stadtbildern und Landstrichen kann vieles als Projektionsfläche dienen und sinnbildlich für etwas stehen, was spezifisch für das ost- oder westdeutsche Lebensgefühl war.

Das heutige Berlin-Narrativ des *New Berlin* verbindet die Sehnsucht nach dem freiheitlichen *Babylonian Berlin* mit Zukunftsvisionen. Es reflektiert nicht nur die Wiederherstellung einer Vergangenheit, sondern betrachtet das kreative Potenzial und die städtischen Freiräume Berlins im Hinblick auf zukünftige Möglichkeiten.⁴⁷

Gantner und Ereğ erweitern diese Perspektive, indem sie das zukunftsweisende Bild einer smarten, digitalen und grünen Stadt betonen, die besonders die Start-up-Szene anspricht. Die Autor*innen fokussieren sich weniger auf die historische Rückbindung als auf die Positionierung Berlins als innovative Metropole: "Many urban researchers record the phenomenon of Berlin's self-historicization; our work here counters that this focus on past marks a previous phase of the imagineering of Berlin, one characteristic of the late 1990s and early 2000s. The metropolis imagined a decade earlier is already fading away."⁴⁸ Als symbolischer Wendepunkt für den Paradigmenwechsel im Stadtmarketing steht hierfür die *Be Berlin*-Kampagne, die Kreativität an ökonomische Veränderung und Innovation knüpft.⁴⁹

⁴⁵ Für Sark beginnt eine signifikante Zunahme der Rezeption mit Klaus Wowereits Wiederwahl 2008 und damit der Verinnerlichung der Agenda der kreativen Stadt und den dazugehörigen Marketingkampagnen. Vgl. Sark (2017), S. 33.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 25.

⁴⁷ „Nostalgia for Babylon is a Berlin-specific phenomenon that hinges on utopian desires for creativity, new modes of living, and alternative social and cultural communities, unleashed in the voids of the 1990s by artists, musicians, filmmakers, and writers who began forging the subcultural scenes and cultural wealth that have transformed contemporary Berlin into a cultural capital". Ebd., S. 25 f.

⁴⁸ Ereğ und Gantner (2017), S. 194 f.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 187 f.

3. Performatives Erzählen zwischen Fiktion und Wirklichkeit

Erzählungen konstituieren sich bei jeder Wiederholung medienspezifisch neu, basierend auf der Sinnverschiebung der *différance*.⁵⁰ Demnach werden sowohl textliche und sprachliche als auch physische Räume durch Akteur*innen performativ erzeugt. Ein Text oder ein Werk wird zunächst als unvollständig und lückenhaft begriffen, und wird erst im Kontakt mit dem Leser/Zuschauer/Rezipienten ‚aktiviert‘, d. h. performativ und dynamisch erzeugt, woraus sich letztlich dessen Sinn speist. Insofern hat das Werk Agency (also Handlungsmacht), die das Subjekt innerhalb eines räumlich-zeitlichen Gefüges beeinflusst. Die Bedeutung eines Textes oder Werkes ist nicht diesem immanent, sondern wird im Lese-/Rezeptionsvorgang überhaupt erst hervorgebracht.⁵¹

Die Denkfigur, die ich zur Darlegung meines Verständnisses der Narration heranziehe, ist reziprok. Sie impliziert die Auffassung vom Erzählen als performativen Akt, der aus der Realität, dem alltäglichen Leben und Handeln kommend, sich im künstlerisch-fiktiven manifestiert und wiederum realitätsstiftend wirkt, indem sich Narrative in alltägliches Leben und Handeln einschreiben. Mit anderen Worten: Sowohl das literarische als auch das mündliche Erzählen soll als performativer, realitätsstiftender Akt verstanden werden, wobei sich das Fiktive und Konstruierte mit dem Realen und Konkreten verbindet. Daraus folgt zusammenfassend, dass a) unterschiedliche Medien erzählen können, nicht nur Text, und b), dass das Oppositionspaar ‚faktisch/fiktional‘ nicht haltbar ist.

Nach Rosenthal kann ein künstlerisches Werk als narrativ gelten, wenn es mit erzählerischen Elementen arbeitet, wie beispielsweise Ereignissen, die Kausalitäten implizieren oder Handlungsabfolgen, die chronologisch oder kausal verknüpft sind.⁵² Transmediales Storytelling basiert auf der Verschiebung und Diversifikation der Erzählfragmente zwischen einerseits medialer und andererseits materieller Elemente, aus denen sich zeitliche und räumliche Interdependenzen ergeben.

⁵⁰ Derrida, Jacques. 1999. Signatur Ereignis Kontext. In: *Randgänge der Philosophie*, 2. Aufl., Hrsg. Peter Engelmann und Jacques Derrida, 325–351. Wien: Passagen-Verl. Derrida (1999).

⁵¹ Vgl. Dotzler, Bernhard J. 2021. Leerstellen. In: *Literaturwissenschaft: Einführung in ein Sprachspiel*, 3. Aufl., Hrsg. Heinrich Bosse und Ursula Renner, 211–229. Baden-Baden: rw rombach wissenschaft, S. 224.

⁵² Vgl. Rosenthal, Stephanie (Hrsg.). 2002. *Stories: Erzählstrukturen in der zeitgenössischen Kunst ; Eija-Liisa Ahtila ... ; eine Ausstellung im Haus der Kunst München vom 28. März bis 23. Juni 2002*. Köln: DuMont, S. 11.

Das von Sark als *Nostalgia for Babylon* beschriebene Gefühl, welches das Narrativ des *New Berlin* trägt, durchzieht meiner Analyse nach die öffentliche wie mediale Ebene des gesamten Kunstwerks *Paradise* und entfaltet diese narratologischen Strukturen mediendivers in realen wie fiktiven Räumen. Neben den materiellen Resten/Kunstwerken gestalten Pitegoff und Henkel über die TV Bar aktiv eine Szene mit und heben deren Performanz hervor, indem sie einen öffentlichen Ort der Freizeitkultur als Bühne und Filmset nutzen. Damit bewegt sich *Paradise* zwischen Sub- und Alltagskultur einerseits und sogenannter Hochkultur andererseits, wenn anschließend Screenings der Serie bei Isabella Bortolozzi stattfinden und der Kunstcharakter der Objekte und Skulpturen aus der TV Bar/Filmset innerhalb einer Galerie hervorgehoben wird. Das Spannungsverhältnis dieser beiden Sphären entsteht aus einer unterschiedlichen sozialen Kodierung der Räume, die sich in ihrem performativen Handlungsspielraum unterscheiden, und rückt *Paradise*, wie noch zu zeigen sein wird, in die Nähe der von Muñoz herangezogenen künstlerischen Fallstudien.

3.1 *Paradise* als transmediales Gesamtwerk

Im Folgenden möchte ich anhand narratologischer Parameter meine Annahme belegen, dass *Paradise* ein erzählendes Kunstwerk ist. Eine zentrale Relevanz für die formale Analyse wird hierbei das Konzept des transmedialen Storytellings einnehmen. Aus der Perspektive der Transmedialität werden die Spezifika verschiedener Medien berücksichtigt und als konstitutiv für den Inhalt der Erzählung betrachtet.⁵³ Dies scheint mir besonders geeignet, um *Paradise* zu untersuchen. In dieser Betrachtung tragen die verschiedenen medialen Komponenten Werkfragmente, die in ihrer Gesamtheit auf ein übergeordnetes Narrativ hinweisen. Als Boten haben sie eine Übermittlungs- und Verknüpfungsfunktion; zwischen zeitlich, räumlich und materiell distanzierten Dingen und reduzieren so deren Entfernung

⁵³ Teildisziplin der Narratologie, die sich mit Überschneidungen und Übersetzungen narrativer Elemente auf andere Medien als Text befasst. Allerdings ist Transmedialität innerhalb der Literaturwissenschaft umstritten. Scheuermann sieht die Medienspezifität in Gefahr und plädiert dafür, die Analyse von Film, Malerei etc. den jeweiligen Wissenschaften zu überlassen. Thon hingegen kritisiert die Beschränkung auf einzelne Medien, die dazu führen kann Gemeinsamkeiten zwischen ihnen zu übersehen. Vgl. Scheuermann (2014), S. 191 f. sowie Thon, Jan-Noël. 2014. Toward a Transmedial Narratology: On Narrators in Contemporary Graphic Novels, Feature Films, and Computer Games. In: *Beyond classical narration: Transmedial and unnatural challenges*, Hrsg. Jan Alber und Per Krogh Hansen, 25–56. Berlin: DE GRUYTER, S. 25 f. als Gegenposition dazu.

zueinander.⁵⁴ Allerdings ist diskutabel ob Medien diese Distanz tatsächlich verringern oder sie erst erzeugen.

Theoretiker*innen wie Peggy Phelan betonen die körperliche und räumliche Unmittelbarkeit des Theaters und der Performance als deren wesentliches Charakteristikum. Sie lehnt jegliche Dokumentation ab, da diese nur eine Reproduktion des Originals ist und unvollständig. Phelan postuliert in *Unmarked: The Politics of Performance*, dass die Ontologie der Performance im Verschwinden liege und daher nicht reproduzierbar sei. Im Gegensatz dazu vertritt Philip Auslander die Ansicht, dass die Essenz der Performance durch ein zwischengeschaltetes Medium nicht nur erhalten bleibt, sondern für dieses auch konstitutiv ist.⁵⁵

In *Paradise* wird das ursprüngliche Event mit Ko-Präsenz durch die mediale Weiterverarbeitung der Barnächte zu einer künstlerischen Arbeit und Spur transformiert. Wirklichkeit und Fiktion sind in *Paradise* keine getrennten Bereiche mehr und müssen in ihrer Korrelation betrachtet werden. Die Serie kann teilweise wie eine Nacherzählung oder Fiktionalisierung der Barnächte der TV Bar gelesen werden, deren Authentizität an sich zweifelhaft ist. Als Dokumentation betrachtet ist die Serie Spur eines in Ko-Präsenz stattgefundenen Ereignisses. Im Galeriekontext sind die Werkteile losgelöst von ihrem Referenten und fungieren als eigenständige Arbeiten, die über eine bloße Dokumentation hinausweisen.

Wie aus einem Interview mit Henkel und Pitegoff kurz vor der Eröffnung der Bar hervorgeht, entsprang die Idee zur Serie der Vorstellung, dass Bars eine Vorlage für Sitcoms bieten könnten. Die schriftlich festgehaltenen Beobachtungen boten die Grundlage für das Drehbuch:

„Wir haben uns immer schon mit der Frage auseinandergesetzt, wie man Performances dokumentiert. Ob man das überhaupt tun sollte, was dabei verloren geht. [...] Durch das Filmen und den Schnitt wird dabei eine Art Narration entstehen, wobei durch die fortlaufende Serie immer neues Material hinzukommt. Wir sehen es als eine alternative Art des Publizierens. Für mich gibt es nichts Frustrierenderes, als die Endgültigkeit der filmischen Dokumentation einer Performance oder eines Theaterstücks anzusehen. Bei uns ist der Ablauf offen, wir könnten im

⁵⁴ Krämer, Sybille. 2020. *Medium, Bote, Übertragung: Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 119 ff.

⁵⁵ Vgl. Auslander, Philip. 2006. The Performativity of Performance Documentation. *PAJ: A Journal of Performance and Art* 28 (Sep. 2006) (3): 1–10, S. 5-7 sowie Muñoz, José Esteban. 2019. *Cruising utopia: The then and there of queer futurity*, 10. Aufl. New York: New York University Press, S. 84 f., 98 f.

Nachhinein selbst die zeitliche Abfolge manipulieren. Wir wissen ja selbst nicht, wie sich die Abende gestalten werden.“⁵⁶

Dabei sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass sich die Performanz und rezeptive Bedingung je nach Medium ändert. Dessen formalästhetische Gesichtspunkte beeinflussen somit auch den Inhalt. "Jede mediale Verkörperung ist von spezifischen Inszenierungsbedingungen abhängig. [...] Die Wechselwirkung zwischen den Verkörperungsbedingungen und den Inszenierungsbedingungen etabliert das, was man als performative Dimension bezeichnen könnte“.⁵⁷ Die performative Handlungsmacht entfaltet sich im Zwischenraum der Medien; weiterhin wird in Krämers Zitat die Nähe zwischen Literatur und Theater offenbar, da sie Inhalte nicht nur wiedergeben, sondern für diese generativ sind.⁵⁸

3.1.1 Text

Während die Grundlage der Literaturwissenschaft traditionellerweise der Text ist, stellt er bei *Paradise* ein Medium unter vielen dar. Henkel und Pitegoff selbst sehen die Arbeit zwischen Fotografie, Literatur und Theater angesiedelt.⁵⁹ In den Untertiteln der Serie gibt der auktoriale, allwissende Erzähler die Gedanken- und Gefühlswelt der Protagonist*innen preis und kommentiert deren Handeln, wie in Episode 1, 0:27-0:39: „Josef logs the orders and then he’ll be off. His mind is on other things but mostly he’s upset because his phone isn’t ringing“. Der intradiegetische Erzähler erweckt den Eindruck, selbst eine Figur in der Geschichte zu sein.

Die Serie ist abgesehen vom Soundtrack stumm und enthält keine Stimmen, was die Untertitel aus ihrer üblichen Funktion löst und die Besonderheit schafft, dass sie nicht wie üblicherweise das gesprochene Wort textlich wiederholen. Eine Ausnahme bildet eine Castingszene (Episode 1, 10:28-11:31) und das Rezitieren der Texte vom Teleprompter, was sich nur anhand der Lippenbewegungen erahnen lässt. Wie aus einem Interview hervorgeht, sind die von Calla Henkel verfassten Texte der Grundstein für das Filmprojekt gewesen,

⁵⁶ Frenzel, Sebastian. 2019. "Wir verstehen die Bar als Bühne": Interview mit Calla Henkel und Max Pitegoff. URL: <https://www.monopol-magazin.de/wir-verstehen-die-bar-als-buehne>. Zugegriffen: 29. August 2024.

⁵⁷ Wirth, Uwe. 2013. Intermedialität. In: *Handbuch Literaturwissenschaft: Band 1: Gegenstände und Grundbegriffe*, Hrsg. Thomas Anz, 254–263. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, S. 255.

⁵⁸ Vgl. Krämer, Sybille. 2020. *Medium, Bote, Übertragung: Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 21 sowie S. 104 f.

⁵⁹ Busta, Caroline, und Lil Internet. 2022. *Mise en TV w/ Calla Henkel: Artist and writer Calla Henkel on Berlin scenes, performance, and re-mediation: New Models*, 09:15-10:30. URL: <https://newmodels.substack.com/p/mise-en-tv-w-calla-henkel#details>. Zugegriffen: 29. August 2024.

was deren prominente Stellung in der Arbeit erklären könnte.⁶⁰ Ihre prosaische Form lässt sie eigenständig wirken, sodass der Eindruck entsteht, der Erzähler würde den Figuren den Text in den Mund legen. Gelegentlich wird eine Handlung geschildert, die sich nicht mit der Information im Film deckt, wenn es in Folge 1, 1:18-1:27 heißt „Josef refills the ice“, und man Josef stattdessen ein Buch lesen sieht. Die Dissonanz zwischen Text und Bild ist ebenfalls ein Stilmittel, das den Eindruck einer bebilderten Kurzgeschichte erzeugt.

3.1.2 Raum und Zeit

Die Aussage Scorzins „Jede Ausstellung ist eine neue Aufführung wie auch umgekehrt“⁶¹ lässt sich auf *Paradise* gut übertragen. Das auf bestimmte Zeit und bestimmte Orte angelegte, dynamische und offene Gesamtkunstwerk bedient sich außer dem filmischen Medium je nach räumlichem Kontext ebenso Skulptur, Fotografie und im weiteren Sinne Theater, wenn man es als Medium berücksichtigen möchte, mit den Eigenschaften Raum, Ereignis und Ko-Präsenz.

Die Episoden haben ebenso wie andere Werkteile, unterschiedliche Präsentationsorte in den Projekträumen, Galerien und Bars Berlins sowie in weiteren Städten. Die Ausstrahlung einzelner Episoden mitsamt Trailer an fünf verschiedenen Orten implementiert ein zeitlich und räumlich gedehntes Schauen in nicht-chronologischer Abfolge, wobei das Subjekt in der doppelten Rolle als Gast und Rezipient*in fungiert, letzteres möglicherweise unwissentlich. Im Gegensatz dazu wird *Paradise* in der Ausstellungssituation des White Cube als Kunstwerk markiert. Die Besucher*innen begeben sich in der Galerie aktiv in die Rolle der Kunstrezipient*in. Die räumlichen Codes des White Cube und die hierin erzeugte Ausstellungssituation enthebt die materiellen Teile des Kunstwerks, die gewissermaßen Produkte der performativen Situationen sind, aus dem sozialen Kontext der Bar und rückt sie in eine Distanz zum anschauenden Subjekt. Anschaulich kann dies anhand der Trinkgläser dargestellt werden, die in der TV Bar Gebrauchsgegenstände waren, in der Serie eine Ästhetisierung durch das filmische Medium durchlaufen haben, und schließlich als schwarz-weiße fotografische Stilleben in den Räumen einer Galerie hingen. Als künstlerische Arbeit mit vorläufiger Vollendung werden in der Galerie das Reale, Künstliche und Imaginäre auf bestimmte Zeit vereint und so die räumlich-zeitlichen Grenzen der Arbeit überbrückt.

⁶⁰ Vgl. ebd.

⁶¹ Scorzin, Pamela C. 2022. „Everything is connected“: Zum Plastikbegriff des frühen 21. Jahrhunderts – am Beispiel von Matthew Barney und Pierre Huyghe. *Kunsttexte - Journal für Kunst- und Bildgeschichte* (Nr. 1 (2015): 1–13. doi: 10.48633/KSTTX.2015.1.88389, S. 6.

Je nachdem, wie und wo *Paradise* präsentiert wird bzw. welche Teile der Arbeit ortsspezifisch eingesetzt werden, gestaltet sich das Werk performativ immer wieder neu. Im zaza' in Mailand zeigten die Künstler*innen gepackte Kartons, die Dinge aus der bereits geschlossenen TV Bar enthielten, zusammen mit Interieur des zaza' Neapel, den alten Räumlichkeiten der Galerie. Die Episoden der Miniserie wurden nicht in den Ausstellungsräumen, sondern im Caffè degli Artisti gezeigt. Die unterschiedlich historisch, sozial und kulturell kodifizierten Räume verändern die Deutungsweisen der Arbeit und zeigen die Unabgeschlossenheit des Werkes.⁶²

Die Röhrenfernseher fungieren als Informationsträger und prägen in ihrer technischen Beschaffenheit und sozialen Konnotation die Ästhetik und die Botschaft der Serie. Seine veraltete Technologie lässt ihn als Medium umso mehr zum Vorschein treten, da die Übertragungsqualität unseren Sehgewohnheiten nicht mehr entspricht. Der Apparat ruft Erinnerungen wach und vermittelt das Gefühl des ‚aus der Zeit gefallen-Seins‘. Nostalgische Assoziationen werden zusätzlich durch das analoge Filmmaterial und die Lokalisierung in Berliner Kneipen unterstrichen. Der Röhrenfernseher ist nicht nur technisch veraltet; auch als Gegenstand haftet ihm eine Vergangenheit an. Davon zeugt das Design, aber auch das Material an sich, denn ein neues Exemplar wird man heute kaum noch finden. Wie die Fernseher sind auch andere, durch Abnutzungsspuren gezeichnete Objekte wie Kronleuchter, Barhocker, und gemalte *Paradise*-Schilder im Galerieraum erzählende Zeitzeugen vergangener Ereignisse.

Durch das Charakteristikum von *Paradise*, plurimedial zu erzählen, können sich Erzähl- und Handlungsräume überlappen und Zeitstrukturen non-linear, simultan, in umgekehrter Reihenfolge und mit versetzten vor- und rückwärtsgerichteten Bewegungen aufgebaut werden. Die Serie folgt für sich genommen einem linearen Aufbau mit aufeinander aufbauenden, in sich geschlossene Episoden, deren jeweilige Erzählzeit 25 Minuten nicht überschreitet. Betrachtet man *Paradise* in dessen Gesamtlänge ist die Erzählzeit von 2020 bis 2023, dies setzt aber das Closing der TV Bar als Abschluss voraus.

Die erzählte Zeit, also die Dauer der Handlung, beginnt im Neujahr 2023 und reicht bis in den Winter hinein, wobei sie durch die unterschiedliche Medialität der Werkteile nicht eindeutig von der Erzählzeit trennbar ist, dazu unterscheidet sich die Temporalität zwischen Film, Performance und Objekt zu sehr. Die zeitlichen Interferenzen werden deutlich, wenn die tatsächliche Schließung der TV Bar auf der Ebene der Serie

⁶² zaza'. calla henkel & max pitegoff. PARADISE MILANO. [Ausstellungstext]. URL: <https://cdn.contemporaryartlibrary.org/store/doc/33364/docfile/110b4a01a784b7c41f9cb9d5f10d5b53.pdf>. Zugegriffen: 29. August 2024.

vorweggenommen und erst anschließend in der Realität vollzogen wird: „The narrative becomes part documentation and has no choice but to follow the queasy timeline of the actual bar.“⁶³ Simultaneität entsteht, wenn parallel zum Barbetrieb die Dreharbeiten zur Serie laufen und so ein Narrativ innerhalb eines performativ hervorgebrachten Raumes implementiert wird.

3.1.3 Autofiktion und Metafiktion

Henkel und Pitegoff produzieren eine Serie, die der realen Zeit vorausgeht, sich in die Zukunft der TV Bar einschreibt und diese besiegelt; die Fiktion wird zur Wirklichkeit und die Verselbstständigung des Narrativs weist Übereinstimmungen mit der Autofiktion auf, wo durch Wechsel zwischen medialen und physischen Räumen eine Durchbrechung der Linearität erzeugt wird, die Zeitsprünge verursacht und sich als Schwellenerfahrung zwischen Fiktionalem und Faktualem offenbart. „The autobiographical moment happens as an alignment between the two subjects involved in the process of reading in which they determine each other by mutual reflexive substitution“.⁶⁴ De Man kennzeichnet an dieser Stelle die Wechselseitige Bedingtheit zwischen Autor und Werk, die in diesem Abhängigkeitsverhältnis ein performatives Moment erhält. Diese Dynamiken lassen sich in *Paradise* in den konvertierbaren Rollen ausfindig machen, die sich je nach Situation und Medium umkehren können. Wer das Narrativ bestimmt und wer von diesem bestimmt wird ist fließend. Indem sich autobiografische mit fiktiven Anteilen mischen, wird eine produktive Kraft entwickelt, die den Autor nicht als Referenten nimmt, sondern diesen mitgestaltet und ihm vorausgeht. Damit wird es somit unmöglich zwischen Fakt und Fiktion zu unterscheiden, da es eine Offenheit des Werkes generiert, eine dynamische Bewegung zwischen Fakt oder Fiktion und die damit einhergehende Unentscheidbarkeit, die nicht sukzessive, sondern simultan geschieht, als beides und zur gleichen Zeit.⁶⁵ Doubrovsky beschreibt die Rückkopplung des geschriebenen Textes auf das echte Leben folgendermaßen:

„Die Autofiktion ist auf einmal Autobiographie geworden. [...] Ich habe meine Autofiktion so weit getrieben, bis mir das Unternehmen vollkommen außer Kontrolle geraten war: zunächst durch ein brutales, mörderisches Hereinbrechen der Wirklichkeit in die Spiele der Fiktion; dann,

⁶³ Calla Henkel & Max Pitegoff – *Paradise*. Galerie Isabella Bortolozzi (2024).

⁶⁴ Man, Paul de. 1979. *Autobiography as De-facement*. *MLN, Comparative Literature* Vol. 94 (No. 5): pp. 919-930, S. 921.

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 920-922 sowie Wagner-Egelhaaf, Martina. 2013. Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion? In: *Auto(r)fiktion: Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, Hrsg. Martina Wagner-Egelhaaf und Eric Achermann, 7–21. Bielefeld: Aisthesis Verlag, S. 10-12.

subtiler und heimtückischer, weil diese Spiele Wahrheit verrieten, ohne dass es mir bewusst war."⁶⁶

Wie werden Wahrheit und Fiktion in der erzählten Welt der Serie markiert? Der semidokumentarische Charakter, der die fiktive und die faktuale Ebene ineinander übergehen lässt, wird in Szenen erzeugt, in denen das Setting als Kulisse und Fake entlarvt wird. Dies geschieht, wenn die Barkeeper*innen Texte vom Teleprompter ablesen müssen, und noch expliziter, wenn Margarite versucht, im *Paradise* einen ‚echten‘ Nachrichtensender zu etablieren, der sich dem Rezipienten durch sichtbare Filmscheinwerfer und Regieassistenten umso mehr in seiner Unwirklichkeit offenbart. In der erzählten Welt werden die Nachrichtentexte des Absent Boss somit durch eine Metafiktion als fiktiv enthüllt und als belanglos und sinnentleert, an manchen Stellen sogar als propagandistisch dargestellt. Hier kann eine mögliche Anspielung auf Fake News und Verschwörungstheorien gesehen werden, insbesondere vor dem Hintergrund, dass die Serie während der Corona-Pandemie entstand.⁶⁷

Das Dilettantische und Amateurhafte, was vielen Arbeiten von Henkel und Pitegoff anhaftet, ist als ein Stilmittel zu werten, das den Arbeiten eine humoristische Leichtigkeit verleiht und somit ihrer Zugänglichkeit dienlich ist. Die Low-Budget-Ästhetik, die sich noch mehr in den Theaterstücken des *New Theatre* zeigte, hat sich zu Beginn aus geringen finanziellen Mitteln ergeben und ist mittlerweile ein stilistisches Merkmal ihrer Arbeiten, welches nicht kaschiert, sondern als ästhetisches Prinzip akzentuiert wird.⁶⁸

Eine weitere metafiktionale Szene findet man ganz zum Schluss von Episode 4 bei 14:25-20:09, wo Josef seine Kolleg*innen engagiert in einem von ihm inszenierten Stück über *Paradise* mitzuspielen, dessen Plot ein regulärer Abend im *Paradise* ist. In der erzählten Welt ist die Inszenierung Josefs ein Reenactment des *Paradise* im *Paradise*, eingebettet in den Rahmen einer Serie, in der die Barabende der TV Bar wiederaufgeführt und inszeniert werden. Henkel und Pitegoff arbeiten mit einer selbstreflexiven Ironie, wodurch eine Doppelbödigkeit entsteht, die einen ambivalenten, bisweilen schwarzen Humor erzeugt. Das Spiel zwischen Wirklichkeit und Erdachtem, echtem Leben und Kunstwerk erreicht in dieser *Mise en abyme*⁶⁹ seinen Höhepunkt.

⁶⁶ Wagner-Egelhaaf (2013), S. 12.

⁶⁷ „But the boss’s texts made no mention of the dead children, or the absence of fish in the sea. Only poetic diatribes about chemtrails, among other invisible strands of fear”. Folge 3, 07:37-08:04.

⁶⁸ Vgl. Busta und Internet (2022).

„There’s nothing worse than a video of a [theatre] play!” Ebd., 13:01.

⁶⁹ Bezeichnet ein literarisches Verfahren der Metanarration, als ein Bild, was von sich selbst ein Bild in sich trägt. Erzeugt einen Effekt der unendlichen Wiederholung ein und desselben.

4. Utopische Potenziale gegenwärtiger Zukünfte

Nachdem ich im vorangegangenen Abschnitt zeigte, dass *Paradise* Charakteristika eines narrativen Kunstwerks hat, möchte ich meine These weiter ausdifferenzieren, indem ich behaupte, dass *Paradise* das New-Berlin-Narrativ widerspiegelt und performativ hervorbringt. Darin möchte ich hinterfragen, ob dieses Narrativ Produktivkräfte als utopische Potenziale enthält, die sich einer akkumulativen Wertsteigerungslogik entziehen und stattdessen einem antikapitalistischen Impuls folgen, der im Gefühl der *nostalgia for babylon*⁷⁰ zum Ausdruck kommt.

Um mich der Frage anzunähern, werde ich zunächst zentrale Konzepte von Jose Esteban Muñoz *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity* erörtern. Das Buch ermöglicht es, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft simultan zu erfassen und utopische Tendenzen als dynamisch, prozessual und unabgeschlossen zu begreifen. Diese theoretische Grundlage ermöglicht es mir weiterhin, die fragmentierte Raum-Zeit Struktur von *Paradise* miteinzubeziehen, die sich ebenfalls non-linear entfaltet.

Das prominente und einflussreiche Werk untersucht Möglichkeitsfelder queerer künstlerischer Praktiken im Kontext der christlich-konservativ geprägten US-amerikanischen Gesellschaft. Die 2009 erschienene Publikation gab wichtige neue Denkanstöße für die Queer Theory, insbesondere für Perspektiven nichtweißer und non-binärer Personen. Muñoz beruft sich insbesondere auf die Stigmatisierung HIV infizierter Personen in den USA der 1980er-Jahre und zeigt, wie trotz „institutionalized state homophobia“⁷¹ durch künstlerische und aktivistische Praktiken Zonen des Trosts und der Hoffnung geschaffen werden können. In einer Mischung aus Unwissenheit und Angst haben Politik und Medien Betroffene als unmoralisch und pervers dargestellt, als Seuchenträger*innen dämonisiert und sie somit an den Rand der Gesellschaft gedrängt. In dem subversiven Potenzial der Kunst kann gegen eine Majorität agiert und mentale wie physische Räume der Freiheit zurückerobert werden. In Zeiten und Orten, die von Perspektivlosigkeit dominiert sind, weil sie weder politisch noch sozial Lebensweisen jenseits der Norm zulassen, ist *Cruising Utopia* ein Plädoyer an die queere Community, Mut, Zuversicht und Kampfgeist nicht zu vergessen.

Der Text baut auf Muñoz biografischen Erfahrungen und persönlichen Berichten künstlerischer Arbeiten auf. Sein Augenmerk liegt auch auf künstlerischen Positionen, die

⁷⁰ Sark (2017), S. 28.

⁷¹ Muñoz (2019), S. 35.

jenseits des etablierten Kanons stehen. Performances von Kevin Aviance und Fotografien von Kevin McCarty erhalten den gleichen Stellenwert wie die Poesie John Giornos oder Malereien Andy Warhols. Da Muñoz seine Termini aus künstlerischen Beispielen ableitet, geht mit der Kontextualisierung auch einher, dass ich skizzenhaft Vergleiche zwischen den in *Cruising Utopia* erwähnten Arbeiten und *Paradise* ziehen werde. Subkulturen und künstlerische Positionen, die außerhalb des Kanons agieren, haben wiederum, möchte ich meinen, das Potenzial, sich einer ökonomischen Verwertbarkeit zu entziehen und subversiv zu wirken. Wo und ob sich Henkel und Pitegoff mit *Paradise* im Spektrum einer künstlerischen Gegenkultur bewegen, ist noch zu untersuchen.

Muñoz Theorie ist in erster Linie auf Konflikte der Spektren Race, Sex, Gender (und deren Intersektion) ausgerichtet, da sich an Körper und Geschlechterrollen die queeren Kämpfe am deutlichsten zeigen. Bei *Paradise* sind diese Themen marginal bzw. nicht explizit ausformuliert, allerdings tritt das der *class*/Klasse umso komplexer und deutlicher in Erscheinung. *Class* formt neben den anderen Parametern queere Lebensweisen mit und kann in Kombination Subjekte mehrfach marginalisieren bzw. diskriminieren. Gehaltsstufe, Position und familiäre Herkunft beeinflussen Chancen auf dem Arbeitsmarkt und die Wahl des Berufs, folglich Faktoren wie Sicherheit und gesellschaftliche Anerkennung, was sich wiederum auf das psychische und körperliche Wohlbefinden im Allgemeinen auswirkt. *Paradise* fokussiert die Missstände einer sozialen Gruppe oder Szene, die durch ihre Profession vereint ist und sich nicht in erster Linie als queere Subkultur kategorisieren lässt.

In *Cruising Utopia* ist an vielen Stellen eine marxistisch beeinflusste Kritik an *class* herauszulesen, wie ich auf den folgenden Seiten deutlich machen werde. Indem auf Ausschlussprinzipien innerhalb der queeren Szene verwiesen und Kritik am (US-amerikanischen) Nationalstaat formuliert wird, wird die subversive Kraft von Queerness als politische Bewegung ‚von unten‘ betont. Dies kann eine Möglichkeit darstellen, prekäre Arbeitsverhältnisse und Lebensbedingungen, wie sie in Teilen der Berliner Kunstszene vorzufinden sind, zu unterwandern. Demnach möchte ich über *Cruising Utopia* nach utopischen Potenzialen innerhalb der *nostalgia for babylon* suchen, dessen sich wiederum *Paradise* bedient.

Die von Muñoz entwickelten Konzepte ermöglichen es, utopisches Potenzial sowohl in der gelebten Realität als auch im Kunstwerk zu identifizieren. Ästhetische Erfahrungen müssen in dem Gestaltungsvorgang alternativer Zukünfte mitgedacht werden, weil sie die Gegenwärtigkeit mit utopischen Vorhaben unmittelbar und vielfältig zusammenbringen

können.⁷² Muñoz künstlerische Beispiele belegen eine enge Verbindung zur Performanz der Lebenswirklichkeit. Einerseits wird das Subkulturelle in den Bereich der Kunst erhoben, andererseits findet Kunst ihren Platz in der Subkultur. Die wechselseitige Durchdringung von Subkultur und Kunst macht Muñoz' Ansatz besonders wertvoll für die Analyse von *Paradise* und erlaubt zugleich eine Anbindung an die Geschichte Berlins und dessen Entwicklung der Kunstszene.

4.1 Potentiality, Kollektiv

Historisch gesehen gilt Thomas Morus, Autor des Romans *Utopia*, als Urheber des Utopiebegriffs, wobei sich Konzepte alternativer Gesellschaften bereits bei Platon finden lassen. Im Laufe der Zeit hat dieser Begriff einen Wandel durchlaufen und sich zunehmend der Gegenwart angenähert. Kritische Theoretiker wie Adorno und Lyotard haben Utopien als illusorisch, naiv und gefährlich verurteilt, sie für undurchführbar erklärt und auf ihren Ursprung in der fiktionalen Literatur verwiesen.⁷³ Für Bloch beschreibt die Utopie eine Sicht auf die Welt in der utopisches Denken und Fühlen als wesentlich angesehen wird, äußert aber auch Kritik am Totalitarismus und Idealismus utopischer Konzepte. Die Gefahr der Rechtfertigung diktatorischer Regime mittels Utopien wird ebenfalls von Theoretikern wie Popper und Schöderle gesehen. Während ersterer Platons Staatentheorie kritisiert, gelten für Schöderle Utopien als Vorläufer totalitärer Herrschaftsformen.⁷⁴

Die Rezeption von Utopien ist in (post)marxistischen Theorien eine andere als in queeren Theorien und Praxen, wo ein utopisches Weltempfinden zur Verbesserung einer als defizitär empfundenen Gesellschaft beiträgt. Ebenso zielt *Cruising Utopia* darauf ab, die Auffassung von Utopie aus einer destruktiven Konnotation zu lösen, indem es diese als Kritik eines gegenwärtigen gesellschaftlichen Zustands auffasst, und nicht als absolute Negation dessen, die sich in Vorstellungen von jenseitigen Welten äußert. Solche fiktiven und gleichzeitig konkreten Orte sind es, die zum Eskapismus verleiten und letztlich die Realisierbarkeit im

⁷² Vgl. Geldmacher, Pamela. 2015. Re-Writing Avantgarde: Fortschritt, Utopie, Kollektiv und Partizipation in der Performance-Kunst. Bielefeld: transcript Verlag, S. 163.

⁷³ Der Begriff tauchte zum ersten Mal 1516 in Thomas Morus Roman *Utopia* auf und bedeutet wörtlich „Nirgendwo“ oder „Nicht-Ort“. Vgl. Geldmacher (2015), S. 158.

⁷⁴ Vgl. Geldmacher (2015), S. 158-160. Ebenso stellt Sark fest: "Thus, many of the post-reunification films reveal a gradual shift from collective utopian ideas, previously found in a community or ideology, to a more individual sense of utopia, found in a private union between like-minded individuals, where the idea of utopian possibilities of existence could still be kept alive". Sark (2017), S. 31.

Hier und Jetzt verhindern. Sie verdecken revolutionäre, utopische Kräfte, die in der Gegenwart bereits angelegt sind.

Muñoz' kritisches Utopieverständnis setzt an bei dem Kollektiv, was lediglich eine nicht näher bestimmte Gruppe beschreibt, die in der Zukunft zusammenkommt. Diese Auffassung orientiert sich an Nancys „singulär-plural-sein“⁷⁵ und legt die Betonung auf die Diversität einer Vielheit, die von einer gemeinsamen Vision geeint ist, aber immer im Zukünftigen verweilen muss, also nie Majorität werden sollte, um einer Stagnation entgegenzuwirken und im Prozess zu bleiben. Das bedeutet nicht, dass das Individuum unabhängig ist von den Vielen; es steht als Singularität in Bezug zu anderen Singularitäten innerhalb einer Vielheit. In dem Sinne wendet sich Muñoz ab von der Idee der Gemeinschaft basierend auf einem für alle geltendem Prinzip eines kollektiven Ganzen. In der Praxis zeigt sich, dass Überlegungen zu gesamtgesellschaftlichen Neukonstruktionen nachgelassen haben. Stattdessen hat sich das Konstruieren von Zukunftsvisionen auf Subkulturen und Teilgesellschaften verlagert.⁷⁶

Unter der Verwendung der „bestimmten Negation“ Hegels wird Utopie nicht zu etwas verneinendem, sondern als Gegenstück und in Relation zum Kritisierten gesetzt. Es ist das, was vorhanden ist und das Zukünftige bereits enthält, als „[...] the determined negotiation to that which merely is“.⁷⁷ Die Verknüpfung der Utopie zur Gegenwart wird nicht hergestellt, um die Möglichkeit ihrer Undurchführbarkeit aufzuzeigen, sondern als notwendige Bedingung der Möglichkeiten ihrer Realisierung.⁷⁸ Anstatt großer, allumfassender gesellschaftlicher Umstrukturierung lässt sich Muñoz Utopie als ‚Welt in der Welt‘ begreifen, wie parallele Realitäten, die im Gegensatz, aber nicht unabhängig voneinander existieren: "The past, or at least narratives of the past, enable utopian imaginings of another time and place that is not yet here but nonetheless functions as a doing for futurity, a conjuring of both future and past to critique presentness."⁷⁹ Im Kern stützt sich Muñoz auf die Utopie nach Ernst Bloch⁸⁰ und entwickelt seinen prozessualen und dynamischen Utopiebegriff weiter. Die von Muñoz zur Analyse herangezogenen Beispiele enthalten utopische Potenzialität (*potentiality*), ein Veränderungspotenzial, welches auf ein Größeres Zukünftiges hindeutet, in der Gegenwart bereits als Zitat stattfindet (zum

⁷⁵ Nancy, Jean-Luc. 2012. *Singulär plural sein*. Zürich, Berlin: diaphanes.

⁷⁶ Vgl. Muñoz (2019), S. 10 f.; Geldmacher (2015), S. 173 f.

⁷⁷ Muñoz (2019), S. 64.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 43, 64 f.

⁷⁹ Ebd., S. 106.

⁸⁰ Bloch wiederum bezieht sich explizit auf Marx als Einfluss. Vgl. ebd., S. 27.

Zeitpunkt der Performance, in der Dauer des Films, im Text eines Gedichts) und seine Kraft aus Affekten der Sehnsucht und Hoffnung zieht. *Potentiality* meint mit anderen Worten das in der in der Gegenwart enthaltene, aber noch nicht abgerufene Potenzial eines performativ vollzogenen, da im Kollektiv ausagierten Aktes. Im noch nicht Bewussten (*not-quite-conscious*) liegt das Potenzial für das Neue im Reich der Potenzialität.⁸¹ In der „Ekstase“⁸², einem Begriff, den Muñoz von Heidegger entlehnt, wird die temporäre Einheit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft affektiv erlebbar: „[...] a temporal unity that is important to what I attempt to describe as the time of queerness. Queerness’s time is a stepping out of the linearity of straight time. Straight time is a self-naturalizing temporality. Straight time’s ‘presentness’ needs to be phenomenologically questioned, and this is the fundamental value of a queer utopian hermeneutics.”⁸³ Die *straight time* beschreibt die kapitalistische, heteronormative Reproduktionslogik und enthält somit „antiutopische Wünsche“, die das *not-yet-conscious* nicht zulassen. Es ist die Reproduktion bestehender Zukünfte, die mit dogmatischen Setzungen arbeitet und über Zirkelschlüsse aus dem Themenkomplex ‚Natur‘ unumstößliche Wahrheiten suggeriert. Durch das Heraustreten aus der *straight time* in der Ekstase wird für einen zeitlich begrenzten Moment Freiheit erlebbar. Freiheit als eine Loslösung von einer stagnierten, da determinierten Zukunft.⁸⁴

In der Kritikfähigkeit des Gegebenen und dem gleichzeitigen Wahrnehmen des Veränderungspotenzials wird die Utopie somit in Zukunft und Gegenwart gleichermaßen verankert. Sehnsucht und Trauer sind Affekte mit Vergangenheitsbezug und wirken als Antriebskraft des *utopian longing*; in dieser ephemeren Verschränkung bezeichnet Utopie nicht das Verlorene, was es (wieder)herzustellen gilt, sondern wird als Produktivkraft aktiviert. In den Vordergrund tritt ein dynamischer Prozess statt des Zustands nostalgischen zurückgeworfen-seins oder eskapistischer Visionen. Insofern gibt *Cruising Utopia* Anstöße für Gegenentwürfe in der hiesigen Welt, für einen Utopismus, der performativ eine Zukunft entwirft, ohne die aktuelle Lebensrealität zu verneinen.⁸⁵

⁸¹ Die Trennung zwischen *not-quite-conscious* und *not-yet-conscious* ist nicht klar. Nach meiner Interpretation nutzt Muñoz die Wortkonstruktionen des *not-yet-...* als semantische Hilfsmittel, um den per Definition ephemeren, sich permanent entziehenden Zustand des Werdens und Zerfallens zu umkreisen. Vgl. Muñoz (2019), S. 30.

⁸² Vgl. zum Begriff der „Ekstase“ auch ebd., S. 186.

⁸³ Ebd. S. 25.

⁸⁴ Vgl. Muñoz (2019), S. 22.

Beispielsweise verurteilt Muñoz auch die sog. *gay marriage*/Homoehe als Lebenskonzept, das den heteronormativen Strukturen der *straight time* entspringt und dementsprechend antiutopisch ist. „Being ordinary and being married are both antiutopian wishes [...]” ebd. S. 21.

⁸⁵ Vgl. Ebd., S. 55 f.

4.2 Utopian longing

Die Utopie ist in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zugleich verortet. Sie kommt aus der Gegenwart, indem sie sich auf gesellschaftliche Missstände beruft und diese aufzeigt: Sie lenkt den Fokus auf das Fehlende und Vermisste, auf Wünsche und Bedürfnisse von Menschen, die sich mit Strukturen der Mehrheitsgesellschaft nicht identifizieren können, bis hin zu Erfahrungen von Diskriminierung und Ausschluss. Ein Ideal, das einen Moment lang Chaos und Unterbrechung verursachen kann.⁸⁶

Ohne Defizite gäbe es keine Utopien als Entwürfe einer besseren Zukunft. Im *utopian longing* manifestieren sich Hoffnung (*hope*) und Trauer als Affekte, die das queere In-der-Welt-Sein begleiten. Trauer und Schmerz entstehen aus dem Zustand des *no-longer-there*, hervorgerufen durch den Verlust von etwas, das in der Vergangenheit existierte, und in der Gegenwart als abhandengekommen wahrgenommen wird. Im queeren Alltag bezieht sich dies einerseits auf die Verbote öffentlicher Räume für Sexualkontakte wie Dark Rooms und Cruising Areas, und andererseits auf die Trauer um geliebte Freund*innen und Partner*innen, die an AIDS verstorben sind.⁸⁷

„Can the future stop being a fantasy of heterosexual fantasies?“⁸⁸, fragt Muñoz, und offenbart damit, dass diese Erinnerungen ebenso Trost spenden können. Sie zeigen, dass die Dinge einst anders waren, und geben Zuversicht und Hoffnung, dass sich die Situation zum Besseren wenden könnte und alternative Zukünfte möglich sind. Aus dem lähmenden Gefühl des Verlusts erwächst eine Sehnsucht nach Nähe, Freiheit und Verbundenheit. Die Aneignung dieser Affekte zeigt sich als Hoffnung (*hope*). Die Selbstermächtigung in Form einer von und für Queers gestalteten Realität lässt ein *queer-world-making* zu, wo Utopie einen Raum jenseits der Heteronormativität imaginieren lässt. Insofern hat die Vergangenheit performative Wirkkraft auf das Handeln der Gegenwart als *no-longer-conscious*, welches dann in einem zukunftsweisenden *not-yet-here* mündet, in der Kräfte der Vergangenheit als beweglich und produktiv begriffen werden.⁸⁹

⁸⁶ „[...] utopia is an ideal, something that should mobilize us, push us forward. Utopia is not prescriptive; it renders potential blueprints of a world not quite here, a horizon of possibility, not a fixed schema. It is productive to think about utopia as flux, a temporal disorganization, as a moment when the here and the now is transcended by a *then* and a *there* that could be and indeed should be“. Ebd., S. 97.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 34 f.; 83.

⁸⁸ Ebd., S. 49.

⁸⁹ Vgl. ebd. S. 27 f., 30.

Das *utopian longing* verbindet alle Menschen über die Identitätsmarker von Race, Sex, Gender und Class hinweg und ist dadurch gemeinschaftsstiftend. Das in der Zukünftigkeit (*futurity*) verankerte *utopian longing* begründet den prozessualen und indifferenten Charakter der Queerness und macht gleichzeitig deren subversive Kraft aus. Um diese zu bewahren, muss Queerness sich in Teilen stets als formlos und unfertig begreifen. Dieser performative Charakter aktualisiert Zukunftsentwürfe in der Realität, verschiebt feststehende Strukturen und verweist auf ein Anderes im Hier und Jetzt.⁹⁰

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 47; Geldmacher (2015), S. 157.

„It is important to understand that a critique of our homosexual present is not an attack on what many people routinely name as lesbian or gay but, instead, an appraisal of how queerness is still forming, or in many crucial ways formless”. Muñoz (2019), S. 29.

5. In den Fängen des Narrativs: Auflehnung und Potenzialität in der Serie

“On most nights, at least lately, there is an odd, blurry feeling of hope in the air. But hope isn’t so easy to quantify. Not like the pastel cylinders of coins.”

In meinen Augen ist das *utopian longing* ein verbindendes Gefühl all jener Akteur*innen der Berliner Kunstszene, die sich mühsam von Auftrag zu Auftrag hangeln und mit Nebenjobs versuchen, ihren Lebensunterhalt zu decken, um ausüben zu können, was sie am meisten erfüllt. Insbesondere in Berlin überschneiden sich queere mit künstlerischen Lebenswelten, sodass die Gründe für das Aufkeimen der Sehnsucht miteinander korrespondieren. Die dem *utopian longing* anhaftenden Gefühle, wie *hope* und *futurity*, sind für viele Menschen, insbesondere für Künstler*innen und solche, die es werden wollen, ein Hauptmotiv, um nach Berlin zu kommen. Die Assoziationen und Erwartungen an den Sehnsuchtsort Berlin wurzeln allzu häufig in Erfahrungen der Diskriminierung und Ausgrenzung und einem Mangel an Entfaltungsmöglichkeiten aus kulturellen oder ökonomischen Gründen. In Berlin, dessen Narrativ eine scheinbar grenzenlose Toleranz verspricht, suchen viele ihre Individualität innerhalb eines Kollektivs der Einzelnen zu verwirklichen. Ob sich diese Erwartungen im Einzelfall erfüllen, bleibt offen. Das finanzielle Überleben erweist sich oftmals als herausfordernd, sowohl im Alltag als auch auf systemischer Ebene. Das Gefühl des Verlusts einer subkulturellen Freiheit ist in zahlreichen Werken auffindbar.

Die Ambivalenz zwischen Ohnmacht und dem Willen zu Veränderung zeigt sich im Mikrokosmos der *Paradise* Serie, wo stadtpolitische Spannungen zwischen Kunstszene, Gentrifizierung und Lohnarbeit auf den Wunsch nach Zugehörigkeit und Sichtbarkeit treffen. Der Gordische Knoten des Kunstschaffens zwischen neoliberaler Marktlogik und ökonomischer Unabhängigkeit wird in einer sarkastisch-selbstreflexiven Weise entfaltet, indem die Arbeit strukturelle und persönliche Dynamiken innerhalb öffentlicher Räume behandelt.

5.1 Macht und Autorschaft

Bereits der Titel evoziert einen Idealzustand, der einen Raum zur kollektiven Selbstentfaltung imaginieren lässt. Der positiv besetzte Begriff des Paradieses, der

abgesehen vom religiösen Kontext – Assoziationen an Urlaub und Freizeit weckt, erhält einen sarkastischen Unterton durch das autoritäre Regime des Absent Boss, der unsichtbar aber allgegenwärtig das Leben der Protagonist*innen steuert und ihnen lediglich Postkarten zuschickt, die sie rätseln lassen (Folge 1, 16:34-18:33). Die Figur interpretiere ich als personifiziertes Machtgefüge, das sich nie in Gänze zu erkennen gibt. Macht wird ausgeübt durch Strukturen und über Institutionen; ihr Ursprung ist jedoch nicht konkret lokalisierbar. Vielmehr stellt sie ein Geflecht ohne Anfang und Ende dar, dessen Undurchsichtigkeit sich in ausbeuterischen Arbeitsstrukturen Bahn brechen kann.

Die Bartender*innen des *Paradise* sind dieser Situation ausgesetzt, was sich in dem Zwang zur Ausführung inhaltsleerer Aufgaben und repetitiver Handlungen äußert, wie dem Ablesen der ‚Nachrichten‘ vom Teleprompter und in der ewigen Wiederholung aus Putzen, Drinks servieren und wieder Putzen. Ironisch verkündet ein Plakat von der gegenüberliegenden Straßenseite: ‚Ein guter Verdienst ist erst der Anfang‘, was eine nicht eintretende Veränderung verspricht.

Die Charaktere sind buchstäblich gefangen, auch im Medium des Fernsehapparats, und werden durch den Chef fremdbestimmt. Dessen Handlungsmacht äußert sich in der Verfügung über das Narrativ der Geschichte der Figuren. Dies wirft eine kritische Perspektive auf die Frage der Autor*innenschaft. Wer hat das Recht, das Narrativ zu bestimmen und somit die Zukunft zu beeinflussen? Ob im Text, in der Sprache oder in einem anderen Medium: die performative Macht der Erzählaktes äußert sich darin, wer spricht. Konzeptuell haben Henkel und Pitegoff die Basis für *Paradise* geschaffen, die Autorschaft wird jedoch auf Kollaborationspartner*innen und Mitwirkende* der Serie verteilt. In der erzählten Welt wiederum ist es der Erzähler, der narrative Macht besitzt und hierarchisch dem Absent Boss übergeordnet ist.

Die Ambivalenz von Machtdynamiken in Kunstprojekten und zwischen Akteur*innen der Kunstszene im Allgemeinen wird in zwei Seitenwechseln deutlich. Zum einen in der metafictionalen Inszenierung Josefs am Ende der vierten Folge. Der zunächst demokratisch verlaufende Probenprozess entwickelt hierarchische Strukturen, die sich denen in Staatstheatern annähern. Josef, der jetzt vor seinen Kolleg*innen als Regisseur auftritt, wechselt auf die Seite des Machtausübenden und übernimmt die Autorschaft: "And in all that pantomime, Josef's characters, the Bartenders, realized that Josef had simply become the boss" (Folge 4, 18:07-18:26). Während die Barkeeper*innen zuvor fremdbestimmt durch die Texte des Chefs waren, sind sie es nun durch Josefs. Tara, Jess und Margarite erkennen jedoch, dass sie im Begriff sind, dieselben Machtstrukturen zu reproduzieren, denen sie entkommen wollten und verlassen das Projekt.

Die zweite Machtumkehrung findet statt als auffliegt, dass Tennessee mit den Investor*innen zusammenarbeitet. Darin kann ein Verweis auf die Gefahren jedweder Ideologie erkannt werden, die Einordnungen in das politische Links-rechts-Schema durch rhetorische Ähnlichkeiten erschwert. Wachstum, Entwicklung und Potenzial sind Begriffe, die von Linken wie Wirtschaftsliberalen eingenommen werden könnten. Es zeigt die Ambivalenz utopischer Szenarien, die als Idealvorstellungen zum Scheitern verurteilt sind, sobald sie Wirklichkeit zu werden versuchen. Die Doppelbödigkeit Josefs und Tennesseees weist auf die fluiden Machtwechsel in wirtschaftlichen Strukturen hin. Tennesseees revolutionäre Rede entpuppt sich als Befürwortung ökonomischen Wachstums und der Kapitalisierung städtischen Raumes.

5.2 Boykott und Aneignung

Monotonie und Perspektivlosigkeit dominieren den Arbeitsalltag, was den Figuren zunehmend auf ihre körperliche und mentale Gesundheit schlägt. Josef fängt nach den Schichten an zu trinken und hat Blackouts. Joe, ein vierter Barkeeper, der in einer Nebenrolle auftritt, hat die Kontrolle über seinen Drogenkonsum verloren. Auf drei Barhockern liegend, starrt er an die Decke und ist unfähig zu arbeiten: „Joe’s microdosing turned macro. He became a beam of light. And light does not clean glasses or take out the trash. Light simply exists.” (Folge 3, min 09:37-10:10; Folge 4, 03:10-04:40) Einsamkeit begleitet alle Charaktere der Serie, Bartender*innen und Gäste gleichermaßen. Sie sitzen einzeln und gedankenverloren an Tischen oder stehen am Tresen und unterhalten sich nur selten. Auch wenn die Gäste als Gruppe oder zu zweit ins *Paradise* kommen, wirken sie seltsam abgetrennt voneinander, was anhand der Partyszene in Folge 2, 16:28-17:34 ganz besonders bemerkbar wird. Stilistisch verstärkt sich der Eindruck zusätzlich durch das gestellte Schauspiel und die Stummheit der Figuren.

Die Arbeit im *Paradise* nimmt die Protagonist*innen zeitlich wie mental zunehmend ein, sodass ihnen der Raum zur Ausübung ihrer künstlerischen Praxis fehlt. Hierbei wird ein zentrales Dilemma vieler Künstler*innen angeschnitten, die sich in einer Zwickmühle zwischen Lohnarbeit und Kunstschaffen befinden. Dies löst bisweilen existenzielle Fragen aus: in Episode 1, 01:40-01:55 zweifelt Josef bzw. der Erzähler an, ob er überhaupt noch Autor ist, in Anbetracht dessen, dass er die meiste Zeit im *Paradise* verbringt und nicht mehr zum Schreiben kommt: „Josef is a writer but since he doesn’t write these days, it’s more accurate, that he is, in fact, a Bartender.“ Außerdem bringen finanzielle Engpässe viele Künstler*innen, genauso wie andere prekäre Arbeiter*innen, in die Lage, krank zur

Arbeit zu gehen, wie Tara, die in Folge 1, 02:37-03:26 sowie 05:06 über Rückenschmerzen klagt.

Eine Ausnahme in der Belegschaft ist Margarite, die als Journalistin in der Bar mit kombiniertem Nachrichtenstudio ihrer Berufung nachgehen kann. Ihre investigative Haltung zeigt sich in Interviews und Recherchen (z.B. Folge 2, ab 03:00). Stärker als die anderen Figuren verkörpert sie einen unternehmerischen Geist. Sie weiß die Potenziale der Bar auszuschöpfen und hat Visionen fürs *Paradise* als Nachrichtensender. Allerdings weicht ihre anfängliche Begeisterung der Erkenntnis, dass die vom Absent Boss diktierten Nachrichten größtenteils aus belanglosen Fake News und Klatsch bestehen.

Die übrigen Angestellten des *Paradise* bewahren trotz ihrer prekären Arbeitssituation ein Bewusstsein für ihre Leidenschaften. Diese fungieren als intrinsische Motivation und treibende Kraft für Versuche der Selbstbehauptung. Momente der Hoffnung und des Widerstands gegen die fremdbestimmten Strukturen manifestieren sich in kleinen Handlungen: Tara nutzt die Pausen zwischen ihren Barschichten zum Tanzen, während Josef nach dem Putzen Notizen für seine literarischen Werke anfertigt. Diese kleinen Akte können als Strategien interpretiert werden, die eigene künstlerische Identität trotz widriger Umstände aufrechtzuerhalten.⁹¹

Das Recht auf Selbstbestimmung muss durch die Figuren erkämpft werden. Das funktioniert erst, als sie sich gemeinsam gegen den Chef auflehnen. „Over the course of the show, the workers try to take control of their own narrative, ultimately penning their own scripts and transforming the bar into a worker-owned cooperative [...]”⁹² Eine Veränderung der Situation wird durch einen äußeren Impuls herbeigeführt, dem ehemaligen Mitarbeiter Tennessee. Die Tatsache, dass die anderen Figuren seine Proteste zwar wahrgenommen haben, diesen aber keine Beachtung schenkten, zeigt, dass die Ungerechtigkeit eine Zuspitzung erfahren muss, um Ungehorsam auszulösen. Tennessee liefert den Trigger, während der Absent Boss immer weitere Anpassungen vornimmt, die die Bartender*innen mit Mehrarbeit belasten. Die Entdeckung der Kameras auf der Toilette durch einen Gast ist aber der entscheidende Faktor für das Aufbegehren der Mitarbeiter, die in subversiven Handlungen wie der Verweigerung des Putzens eine Solidarität entwickeln und sich zu einem Kollektiv formieren, das für gemeinsame

⁹¹ Calla Henkel & Max Pitegoff – *Paradise*. Galerie Isabella Bortolozzi (2024).

⁹² Manifesta 13 Marseille. 28.08-29.11.2020: Calla Henkel and Max Pitegoff, *Paradise*, Episode 1: Tara & Josef, 2020. [Ausstellungstext]. URL: <https://manifesta13.org/participants/calla-henkel-max-pitegoff/index.html>. Zugegriffen: 29. August 2024.

Interessen kämpft. Sie eignen sich den Raum an und beginnen diesen für ihre künstlerische Praxis zu nutzen.

Auf die Arbeitsverweigerung reagiert der Boss mit Lohnentzug, die Arbeiter*innen erkennen aber die Möglichkeiten der leeren Bar. Für Tara fungiert sie als Proberaum, Josef schreibt dort an seinem Stück. Als Analogie zu den subkulturellen Bewegungen der Nachwendejahre, die den Leerstand für sich nutzten, entdecken sie im *Paradise* einen Freiraum: „[...] performances both theatrical and quotidian – transports us across symbolic space, inserting us in a coterminous time when we witness new formations within the present and the future”.⁹³ *Paradise* ist eine Geschichte darüber, wie man sich aus seiner benachteiligten Position befreien kann, getragen von der Hoffnung mittels kollektiver Teilnahme eine Veränderung in den dystopischen Strukturen des *Paradise* bewirken zu können.

5.2.1 *Vacant lot* – Leerstellen im Text - Möglichkeisträume

„It was in the emptiness that the infinite alternatives appeared.”

Tennesseees Hinweis auf den *vacant lot* an der Straßenecke eröffnet bei Josef einen revolutionären Imaginationsraum, in welchem sich eine utopische Sehnsucht Platz verschafft. Im US-amerikanischen Englisch bezeichnet der Begriff ein unbebautes Grundstück oder einen ungenutzten städtischen Leerraum, „a small area of land in a city or town that is not being used”.⁹⁴ In *Paradise* wird der *vacant lot* zur zentralen Metapher eines Leerraumes, der aufgrund seiner Zwecklosigkeit und seiner Unbestimmtheit zum Möglichkeitsraum mit utopischem Potenzial wird.⁹⁵

In Texten stellen Leerzeichen semantische Lücken her und sind damit integraler Bestandteil jeder textbasierten Erzählung. Die Leerräume, die sich auch innerhalb der Relation jedweder Medien zueinander ergeben, beziehen ihre Bedeutung aus einem zeitlichen oder räumlichen ‚davor/danach‘. Im Text wird an der Stelle etwas mit einbezogen, ohne dass es benannt wird. Die Sprache, die nie lückenlos ist, ermöglicht es nach De Saussure, diese aus dem Kontext der Satz- und Textzeichen zueinander zu erschließen. Mit anderen Worten liegt die Bedeutung der Leerstelle nicht in einer definierten Vorstellung

⁹³ Muñoz (2019), S. 56.

⁹⁴ Collins Dictionary. (o.D.). vacant lot. In collinsdictionary.com. Zugegriffen: 30. August 2024, von <https://www.collinsdictionary.com/de/worterbuch/englisch/vacant-lot>.
Da es im Deutschen keine eindeutige Entsprechung gibt, werde ich beim englischen *vacant lot* bleiben.

⁹⁵ „What if each night was concave? He points to the vacant lot on the corner. “Think about the infinite alternatives that live in that gap”. *Paradise* Folge 2, ab 06:00.

vom Begriff, sondern ergibt sich aus der Relation der Wörter und Textteile zueinander, im Dazwischen. Dieser darin eröffnete Vorstellungs- und Möglichkeitsraum, der sich in der Abwesenheit herstellt, findet sich in anderen Kunstformen, die mit literarischen Verfahren und Erzählstrukturen arbeiten. Es sind die Stellen, wo sich ein signifikanter Teil der Geschichte entwickelt. Das Wahrnehmbare eröffnet eine Perspektive auf einen Gegenstand, enthüllt aber nie dessen vollständige Darstellung. Erst durch die imaginative Verkettung der Elemente textueller oder visueller Art entsteht ein Narrativ als eine von vielen möglichen Interpretationen.⁹⁶

Sowohl die Leerstelle als versteckte oder offen markierte Abwesenheit im Text als auch die stadtarchitektonische Baulücke fungieren als Zwischenräume mit imaginativem Potenzial. Während in der Sprache das Spannungsverhältnis über An- und Abwesenheit des Textes erzeugt wird, konstruieren sich Städte über besetzte oder bebaute und leerstehende bzw. unbesetzte Architekturen. In beiden Fällen eröffnen diese Zwischenräume Möglichkeiten für Interpretation und kreative Aneignung.

In ihrer rückwärtsgewandten Nostalgie schützt und bewahrt die *counterpreservation* eine historische Substanz als Architektur und schafft somit potenzielle Möglichkeitsräume für Ideen von Widerstand und Veränderung. *Counterpreservation* kann Orte und Flächen wiederbeleben und gemeinschaftlich nutzbar machen. Gleichzeitig schafft sie in ihrer Ambivalenz eine Grundlage dafür, dieses Potenzial marktwirtschaftlich verwerten zu können. So verstanden kann *counterpreservation* über ein rein ästhetisch-restauratives Verfahren hinausgehen und dazu dienen, vitale soziale Kontexte herzustellen. Das Konzept kann als Anerkennung von Imperfektion gelesen werden, welches die Makel und Narben einer Stadt und deren Bewohner*innen akzeptiert. Somit kann *counterpreservation* eine Bedingung darstellen, die es bestimmten sozialen Milieus wie Kunstschaaffenden ermöglicht, städtische Räume innerhalb einer gentrifizierten Stadt zu nutzen.⁹⁷

In den Löchern und Lücken der Häuserwände, den *vacant lots* und Baulücken, kann man einem dominanten System entweichen und Gegenkultur entwickeln. Henkel und Pitegoff nutzen Lücken im Stadtraum, indem sie Veranstaltungsorte wie die TV Bar eröffnen und dadurch das Stadtbild und den Kiez aktiv mitgestalten. So gesehen wird durch *Paradise* auch eine ‚Berliner Tradition‘ aufrechterhalten, wo im Rahmen einer Zwischennutzung Kunstprojekt und Gemeinschaftsort vereint werden. Die TV Bar ist am ‚Nolli‘ lokalisiert, dem ältesten queeren Kiez in Berlin, unweit des Winterfeldplatzes in Schöneberg. Meiner

⁹⁶ Vgl. Dotzler (2021), S. 213-215; Köppe und Winko (2013), S. 324-328.

⁹⁷ Vgl. Sandler (2016), S. 45.

Beobachtung nach ist der Bezirk im Vergleich zu anderen Innenstadtbezirken weniger stark von der Gentrifizierung betroffen, hier haben noch viele alte Geschäfte, Restaurants und Kneipen überlebt und viele Anwohner*innen leben seit Jahrzehnten dort. Insbesondere der Nollis ist stärker mit Barkultur und queerer künstlerischer Gegenkultur verbunden und weniger mit der Galerie- und Kunstszene, wie sie in Mitte anzutreffen ist.

Mit der intensivierten Bebauung Berlins sind diese Lücken verschwunden. Das Abhandenkommen der Projektionsflächen für utopische Zukünfte löst eine Sehnsucht aus, die sich aus der Erinnerung speist. *Nostalgia for babylon* ist eine Reaktion auf die schnelle Gentrifizierung Berlins und Verdrängung subkultureller Räume und hat folglich mehr Gegenwarts- als Vergangenheitsbezug. Was die *Nostalgia for Babylon* über das *New Berlin* verrät, ist, dass die verschiedenen Wellen der Gentrifizierung mit ihren Transformationen und Umbrüchen ein Nährboden für Sehnsüchte und ungelebte Träume bieten, die im *Babylonian Berlin* aufgekommen sind. Die Konstruktion, Konzeptualisierung und das Branding Berlins als Kulturhauptstadt müssen hinterfragt werden, da es der Stadt noch immer nicht gelungen ist, ein Gleichgewicht zwischen der Unterstützung kultureller Gemeinschaften und dem Verkauf eben jener Räume, in denen diese Kultur gepflegt werden kann, zu finden.⁹⁸

Lücken und Leerstellen die früher durch Kunstschaffende besetzt waren, sind heute größtenteils durch Gewerbeimmobilien ersetzt. Die Aneignung des Verfalls für soziale Praktiken zeugt von einer aktiven öffentlichen Sphäre zur Ausübung des Rechts auf Stadt wie Henri Lefebvre es definiert hat: das Recht, sozial, wirtschaftlich und kulturell unterschiedlicher Gruppen und Individuen, den städtischen Raum für das tägliche Leben, die persönliche und soziale Entwicklung und Austausch zu nutzen. Wenn dieses Recht von kapitalistischen oder technokratischen Regimen nicht gewährleistet wird, schlägt Lefebvre vor, dass die Stadtbewohner*innen alternative Taktiken anwenden müssen, wie die Wiederaneignung des Raums, seine Besetzung oder seine „Umleitung“ (*détournement*).⁹⁹

Die Utopie verstanden als ein diskursiver Ort, bildet eine Brücke zwischen imaginativem, also utopischem Potenzial und einer Praxis der Subversion und des Widerstands. „The underlying tension between counterpreservation as utopia and as an actual practice allows for meaningful transactions between conceptual speculation and practical experimentation.

⁹⁸ Vgl. Sark (2017), S. 44.

⁹⁹ Vgl. Sandler (2016), S. 21, 28.

This tension also points to the impossibility of drawing a clear-cut line between theory and practice.”¹⁰⁰

Leerräume ermöglichen im Diskursiven und Imaginativen bis dato unverwirklichte Gesellschaftszustände herzustellen, die als „fiktionalisierte Instrumente der Sozialkritik“¹⁰¹ Anwendung auf die Realität finden können. Konkret kann sich dies in Orten zur Auslebung queerer Sexualitäten manifestieren, wie in *Cruising Utopia* beschrieben, oder in Räumen zur künstlerischen Entfaltung, wie sie *Paradise* fokussiert. Die utopische Potenzialität entsteht im Dazwischen; es bedarf dieser räumlichen wie zeitlichen Schwellenzone, in der sich das utopische Potenzial ekstatisch entfalten kann. Kunst kann dabei als Vermittlerin diesen Zustand herbeiführen.

Der fiktionale Charakter der Utopie verweigert ihr die Form der Faktizität. Utopien spiegeln das Fiktive der bestehenden Gesellschaft, können dies aber nur durch ein fiktives Dasein. Wie *Paradise* verdeutlichen kann, ist das Fiktive bereits in der Realität der gegenwärtigen Gesellschaft enthalten. Geldmacher sieht die Utopie als Vorstellung eines idealen Zustands, von dem man weiß, dass er niemals Wirklichkeit werden wird. Dieser kann zeitweilig erfahrbar werden in Momenten und Orten, wo Missstände temporär ausbleiben. Kunst vermag demnach die Wirklichkeit neu zusammensetzen und zu transformieren und reicht als Denk- und Seinsmodus über seine fiktionale Form hinaus.

Erzählungen bringen lose faktuale oder fiktive Ereignisse in eine räumlich und zeitlich kohärente Form zusammen. In den Verschiebungen der performativen Wiederholung der Erzählung wird etwas Neues erschaffen. Non-lineares Storytelling birgt utopisches Potenzial und kann als queere Narration verstanden werden, die Brüche in Zeiten und Gewohnheiten verursacht und multiple Enden, Anfänge und Fluchtlinien erzeugt, die sich in der Fläche statt in der Linie entfalten.¹⁰²

¹⁰⁰ Ebd., S. 40.

¹⁰¹ Geldmacher (2015), S. 162.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 162 f., 167-169; Muñoz (2019), S. 42.

6. Ghosts of labor, ghostly traces – Die Reste der Arbeit

*Queer aesthetics*¹⁰³ transportieren Fragmente eines queeren Lebensgefühls mit sich, das im Kollektiv aktiviert werden kann. Sowohl materielle Kunstformen wie Malerei und Fotografie, aber auch ephemere Künste wie Drag, Performance und Theater können als Spuren queerer Existenzen fungieren. Muñoz spricht von Gesten und Ephemera im Kontext von Performances sowie von *ghosts* in Bezug auf Dinge und Räume. Die Spur impliziert die Abwesenheit eines Dings oder die Vergangenheit einer Handlung, die sie erzeugte und betont hierin das nicht-vorhanden-Sein. Medienästhetisch betrachtet sind sie als „Boten der Vergangenheit“¹⁰⁴ lesbar, die allerdings keine statischen Relikte sind und in Kontakt mit dem Rezipienten performative Handlungsmacht entwickeln. Temporalität ist demnach ein Wesensmerkmal der Spur. Ihre Bewegung ist nicht chronologisch, sondern zirkulär, von hinten wie von vorne lesbar.¹⁰⁵

Muñoz bezeichnet diese Spuren als *ghosts* oder *ghostly traces*¹⁰⁶ und nimmt Derridas Konzept der *Hauntology* als Referenz.¹⁰⁷ *Hauntology* ist ein ästhetisches Verfahren, das das Innewohnen vergangener oder nicht-existenter Elemente in der Gegenwart vermittelt. Es beschreibt die Idee, dass die Gegenwart von Geistern verlorener Zukünfte heimgesucht wird. Am Beispiel der Fotografien von Tony Just legt Muñoz dar, wie Spuren als „ghosted materiality of the work“¹⁰⁸ auf Emotionen, Erinnerungen und Strukturen queerer Lebens verweisen, was in *Cruising Utopia* im Kontext der AIDS-Krise diskutiert wird. Der sich eröffnende semantische Leerraum bietet Möglichkeiten für Bewegung und Freisetzung utopischen Potenzials. Für einen begrenzten Moment entsteht Platz für utopische Sehnsüchte und Hoffnungen, die Optionen jenseits der gegenwärtigen Situation erschaffen.

Bei Muñoz bewohnen *ghosts* auch öffentliche Räume wie Cruising Areas als *ghosts of public sex*¹⁰⁹, während er mit Gesten Ephemera immaterieller Künste anhand von Kevin Aviance Performances beschreibt. Die Begriffe sehe ich in Relation zueinander, da beide ein materielles Überbleibsel beschreiben, eine zitatförmige Struktur, die für einen größeren Zusammenhang steht und dessen Essenz kristallisiert. Muñoz bezieht sich, wenn er von

¹⁰³ Muñoz, S. 135

¹⁰⁴ Krämer (2020), S. 277.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 276-279.

¹⁰⁶ Muñoz (2019), S. 40.

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 42.

¹⁰⁸ Ebd., S. 41.

¹⁰⁹ Ebd., S. 33.

Gesten spricht, erneut auf Derrida, diesmal explizit auf dessen Konzept der Spur, welches vom Text und von der Sprache kommend, hier auf Kunst übertragen wird.¹¹⁰ Derrida wendet sich von einer hermeneutischen (textimmanenten) Entschlüsselung des Sinns ab und sieht diesen als kontextabhängig. Dabei ist jeder semantische Wortteil eines Textes, vom Morphem über das Wort bis zum Satz, der Sätze zueinander, schließlich der Texte mit anderen Texten im Diskurs, die sich dann mit weiteren Faktoren wie Intonation verbinden. Die Spur kann dabei als eine Art temporales Verbindungselement gelten, sie repräsentiert das Vorgegangene, ruft es in Erinnerung und ‚zeichnet‘ den abwesenden Gegenstand in der Gegenwart nach. Als Bewegung des Textes markiert die Spur darin den Einfluss des Vorgegangenen auf das das Kommende in einer performativen Hervorbringung.¹¹¹

Gesten und Spuren sind das, was übrigbleibt. Objekte und Fotos verweisen auf abwesende Körper, deren Aura sich in der Umgebung und in Gegenständen materialisiert hat. Potenzialität kann sich demgemäß auch in einem zeitlichen ‚Danach‘, in der Dokumentation, einschreiben. Folglich enthält nicht nur die Performance im Hier und Jetzt utopisches Potenzial, sondern beispielsweise auch Fotografien als materielle Überbleibsel des Flüchtigen. *Ghosts* und Spuren betonen durch ihre Anwesenheit das Abhandengekommene und zeigen auf, dass etwas fehlt. Sie machen das Spannungsfeld zwischen An- und Abwesenheit, Präsenz und Verflüchtigung sichtbar und erfahrbar.¹¹²

6.1 Präsenz abwesender Körper

Objekte sind Träger von Geschichten. Abnutzungsspuren zeigen, dass ihre Materialität einer Vergänglichkeit ausgesetzt ist, die etwas über sie verrät. Ihre Präsenz als Objekte ästhetischer Anschauung äußert sich in der ekstatischen Vereinigung der Zeit.

Die Abnutzungsspuren der Objekte lassen die Partys der TV Bar imaginieren, die damit einhergehende Ausgelassenheit, die Gespräche und Momente, die sich in den Flecken der verschütteten Drinks zeigen. Ihr Wert wird nicht nur durch den symbolisch besetzten Raum der Galerie erzeugt, sondern vor allem aus deren Geschichte, die in der TV Bar begründet liegt. Als Möbel und ortsspezifische Arbeiten erfüllten sie eine Funktion, die innerhalb des White Cubes als eine Besonderheit hervorgehoben wird. Ähnlich verhält es sich mit den Sitzmöbeln aus Kneipen, die als Ready-mades im Hamburger Bahnhof in Szene gesetzt

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 65-67.

¹¹¹ Ausführlicher zum Konzept der Spur und der *différance* vgl. Derrida (1999), S. 330, 340-347.

¹¹² Vgl. Muñoz (2019), S. 98 f.

wurden. Die in materiellen Umwandlungs- und medialen Übersetzungsprozessen entstandenen Skulpturen haben weder den Status von autonomen Relikten, noch sind sie als Requisiten aus einem Film bzw. einer Performance dem Subjekt untergeordnet. Stattdessen können sie als „skulpturale Verkörperungen“¹¹³ jener Barnächte und der damit transportierten *utopian potentiality* gelten, als Manifestationen von *longing*, *hope* und *futurity*.

„Aus dem Virtuellen der Filmleinwand treten sie als transformierte und reinkarnierte reale Objekte im physischen Raum neu als Akteure einer vergangenen Erzählung real und wahrhaftig hervor. Als Boten (Medien!) verweisen sie, so gesehen, auf die erzählerischen Bilderwelten, derer sie entstammen, aber transzendieren diese ihre emergente Herkunft zugleich performativ, indem sie ästhetisch gesehen, wiederum nun eine neue Episode im Raum bilden, ein neues Kapitel in einer epischen Erzählung aus multiplen Autorschaften eröffnen.“¹¹⁴

Die in der Galerie Bortolozzi ausgestellten Werkteile tragen weiterhin die Geschichte vergangener Off-Spaces in sich. Die mit Fliesen bestückten Quader und Würfel, die bereits in der *Times Bar* als Bänke und Tresen dienten und im *New Theatre* zu Requisiten wurden, tauchen schließlich in der TV Bar in ihrer zweifachen Funktion als Möbel und ästhetische Objekte wieder auf.¹¹⁵

„Equally, the bar itself, a simple rectilinear object built from wood and covered in a grid of white tiles, would return again at New Theatre as well as in future iterations as benches or walls, in different colours and sizes, to the extent that these social sculptures act as a kind of pivotal infrastructure for their work generally, a barrier and a threshold designating and engendering further exchanges, further relations“.¹¹⁶

Die Zeit als Erfahrung hat sich auf den Objekten manifestiert, deren Vergangenheit und Zukunft zeigt sich in der Gegenwart ekstatisch als „double ontology of ghosts and ghostliness“.¹¹⁷ Denn in den materiellen Überbleibseln sozialer Performances gibt es auch eine zukunftsgerichtete Offenheit, die sich in der Imagination des Rezipienten entfaltet. Demnach werden die materiellen Dinge zu Akteur*innen, die durch Objektperformanzen das Narrativ mitgestalten.¹¹⁸

¹¹³ Scorzin (2022), S. 5.

¹¹⁴ Ebd., S. 5-6.

¹¹⁵ Wenn ich mich auf die Zeit beziehe, in der die TV Bar aktiv war, spreche ich nicht von Skulpturen, da diese m.E. erst durch die Ausstellungssituation des White Cube zu solchen deklariert wurden.

¹¹⁶ Cabinet London. Calla Henkel & Max Pitegoff. 15 July – 10 September 2017. [Ausstellungstext]. URL: <https://cabinet.uk.com/calla-henkel-max-pitegoff-1>. Zugegriffen: 1. September 2024.

¹¹⁷ Muñoz (2019), S. 46.

¹¹⁸ Vgl. Scorzin (2022), S. 7.

Markant ist, dass alle Arten von Trinkgläsern visuell und metaphorisch eine wichtige Rolle spielen durch ihre Eigenschaften wie Wiederbefüllbarkeit und die Dichotomie zwischen Fülle und Leere. Lange Kameraeinstellungen in der Serie lenken den Fokus auf die Spiegelung der Umgebung in ihrem Material und somit der Geschichten ihrer Benutzung. Während jeder Reinigungsvorgang die Setzung eines neuen Narrativs erlaubt, verraten Kratzer und abgebrochene Kanten auf ihre Vergangenheit. Zersprungene und überfüllte Gläser markieren häufig einen Kulminationspunkt im Plot und können sinnbildlich für einen Überdruss und Überforderung der Protagonist*innen gelesen werden. Vergänglichkeit und Umbruch, die Flüchtigkeit der Narration und die Hoffnung auf Veränderung manifestieren sich ebenfalls im Motiv der Eiswürfel innerhalb der Serie, die mit Scorzin als „materielle Sedimentationen und transformierte Aggregatzustände“¹¹⁹ beschrieben werden können. In ihrem Dasein zwischen fest und flüssig, materiell und ephemer entsteht ihr transformatives Potenzial, was durch eine Passage in Folge 2, 02:33 ersichtlich wird: „She interviewed the ice man, who explained he was not selling ice, but transformation.“

Ich möchte auch ein Augenmerk auf die Fotoserie werfen wo die Trinkgläser und Aschenbecher im Stil eines Stilllebens in Szene gesetzt werden und mit Muñoz Analyse von Tom McCartys Fotografien verbinden,¹²⁰ der die leeren Bühnen unterschiedlicher Clubs in und um LA fotografierte. Von Indie-Clubs bis zu Punkclubs sind zahlreiche Subkulturen durch die fotografierten Orte repräsentiert. Der Ausschnitt des Raumes setzt Vorstellungen davon frei was sich auf der Bühne abgespielt haben könnte oder noch abspielen wird. Obwohl an Interieur eigentlich nicht viel zu sehen ist, reichen Details wie Wandverkleidungen, Böden, Größe und Form der Bühne, Anordnung und Form der Lautsprecher oder Vorhänge aus, um die Vorstellung von den Performances und dem Publikum anzureichern. Die Bilder drücken aus, dass sich hier etwas im Entstehen befindet oder dass etwas da war. Ein Catwalk weckt andere Assoziationen als eine zentral ausgerichtete meterhohe Bühne. „The best performances do not disappear but instead linger in our memory, haunt our present, and illuminate our future“.¹²¹ Es sind keine Menschen vor oder auf der Bühne zu sehen, dennoch erzählen die fotografierten Orte eine Geschichte von einer Aufführung, die bereits stattfand oder noch stattfinden wird. Demnach vereinen sie durch ihre Offenheit ein zeitliches Davor und Danach simultan.

¹¹⁹ Ebd., S. 6.

¹²⁰ Vgl. Muñoz (2019), S. 100-104; 106-108.

¹²¹ Ebd., S. 104.

Die leeren Bühnen sind mit dramatischem Licht in Szene gesetzt, ähnlich wie die Aschenbecher und Gläser der TV Bar, die in den Fotografien ein Fehlen der Akteur*innen aufzeigen. Als Objekte, die ‚benutzt werden wollen‘, betonen sie die Abwesenheit der sie gebrauchenden Körper. Biergläser, Aschenbecher und Blumengestecke sind aufeinandergestapelt und auf dem schwarzen Hintergrund zentral in der Bildmitte inszeniert. Die Objekte werden in diesen Portraits mit einer Agency versehen, die sie aus der Passivität des unbelebten Dings holt. Dieser Eindruck konterkariert die durch den schwarz-weißen Film erweckte Nüchternheit, der das Objekt in seiner Funktionalität und Form betont. Theatral in Szene gesetzte Räume als Bühnen abwesender Körper tragen die Präsenz der Subjekte als fotografische Spuren in sich, die sich mit Muñoz als *ghosts* bezeichnen lassen. Muñoz bezieht sich mit seiner Verwendung von *ghosts* auf das Verschwinden von Räumen queerer Lebensweisen, in den Fotografien und dem Interieur der geschlossenen TV Bar hingegen schwingt eine Trauer an verlorengegangene kreative Entfaltungsräume mit. Sie markieren ein vorläufiges Ende das keines ist, sowohl was den Umfang der künstlerischen Arbeit *Paradise* betrifft als auch das sich fortwährend neu gestaltende Berlin-Narrativ.¹²²

¹²² Vgl. ebd., S. 40-43.

7. Die Bar als Bühne

„Assoziieren Sie *Bohème* mit der Vergangenheit?“

„Auf jeden Fall. Es existiert diese schwer nostalgische Fantasie von Berlin als Stadt der Freiräume.“¹²³

Wie aus den vorherigen Abschnitten hervorgeht, werden Erzählungen in medial unterschiedlichen Kunstwerken, nicht nur in Texten, performativ hervorgebracht. Ferner in den Zusammenhängen der Medien zueinander und der Interdependenzen der Erzählungen bzw. Erzählfragmente. Folglich lässt sich auch die TV Bar als Ort performativer Erzählkonstruktion begreifen. Die Berliner Kunstszene folgt nicht nur dem Narrativ des *Nostalgia for Babylon*, sondern reproduziert es konstant, indem es immer wieder zur Aufführung gebracht wird.¹²⁴ Öffentliche Orte wie Bars dienen dabei als Bühnen des *New-Berlin*-Narrativs. Die TV Bar ist gewissermaßen ein Mikrokosmos, der Konflikte, Dynamiken und Systeme einer Kunstszene versammelt und zur Aufführung bringt: „The stage and the street, [...] are venues for performances that allow the spectator access to minoritarian lifeworlds that exist, importantly and dialectically, within the future and the present“.¹²⁵ Als Bühne des Alltags begriffen, zeichnen sich in Bars Spannungsfelder zwischen Selbstdarstellung und Sichtbarkeit, Freizeit und Arbeit, Zugehörigkeit und Ausschluss, Karriere und Prekarität besonders deutlich ab. Die TV Bar nicht nur als Set sondern in ihrer Funktion als öffentlichen Raum zu nutzen, stellt eine Anbindung an die Berliner Kunstszene der 1990er-Jahre und dessen subkultureller Verwurzelung her, somit zur Kneipen- und Bartradition der Stadt. Die TV Bar ist einer der Orte, wo Realität stattfindet; sie ist aber nicht mehr oder weniger real als die reproduzierte Realität der Serie. Der Unterschied liegt in der *liveness*¹²⁶ und Ko-Präsenz, also dem zeitlich begrenzten Zusammenkommen von Akteur*innen innerhalb eines sozial kodierten, öffentlichen Raumes. Betrachtet man den regulären Barbetrieb der TV Bar als unmediatisierte Performance, so weist dieser ebenso fiktive und reale Anteile auf wie die Serie. Das *New Berlin* Narrativ formt sich mit Ausdehnung in den filmischen, textlichen und physischen Raum, dessen Wucherungen in

¹²³ Frenzel, Sebastian. 2019. "Wir verstehen die Bar als Bühne": Interview mit Calla Henkel und Max Pitegoff. URL: <https://www.monopol-magazin.de/wir-verstehen-die-bar-als-buehne>. Zugegriffen: 29. August 2024. Frenzel (2019).

¹²⁴ „Dem Zuschauer werden Rollenwechsel, Gemeinschaftsbildung und Zerfall, Nähe oder Distanz nicht lediglich vorgeführt, sondern er erfährt sie als Teilnehmer der Aufführung am eigenen Leib“. Fischer-Lichte (2012), S. 62.

¹²⁵ Muñoz (2019), S. 56.

¹²⁶ Auslander (2006).

Galerien, wiederauftauchenden Objekten sowie Leerstellen, die durch räumliche und zeitliche Ausdehnung entstehen.

7.1 Entwicklung der Bar

Die zeitgenössische Bar als Trinklokal und Treffpunkt, von Starzinger auch als „Szenekneipe“¹²⁷ bezeichnet, entwickelte sich aus der Aufspaltung der traditionellen Berliner Arbeiterkneipe. In ihren Ursprüngen fungierte sie als ‚erweitertes Wohnzimmer‘ in den beengten Wohnverhältnissen der sogenannten Mietskasernen, und diente dem Austausch mit Nachbarn und Freunden aus dem Kiez. "Ein weiteres Charakteristikum von Kneipen war über lange Zeit hinweg auch ihre Funktion, Nachrichtenumschlagplatz und Versammlungsraum zu sein".¹²⁸ Diese Rolle spiegelt sich in der *Paradise*-Serie in der Verbindung von Bar und Nachrichtenstudio wider. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde der Fernseher zum wichtigen Dreh- und Angelpunkt der Kneipe. Während bürgerliche Familien sich einen Fernseher für ihre privaten Wohnzimmer leisten konnten, verschob sich der Status der Kneipe vom Gesprächsraum zum Ort kollektiven Fernsehschauens. Die Fernseher im *Urban Eck* und *Café Warschau*, auf denen Folgen von *Paradise* liefen, können als Referenz auf eine Zeit gedeutet werden als nicht jeder deutsche Haushalt einen Fernseher besaß und sich die Arbeiterklasse zum gemeinsamen Fernsehschauen verabredete. Typischerweise stand er leicht erhöht auf einem Podest in der Ecke.¹²⁹

Im Laufe der Zeit differenzierten sich verschiedene Kneipentypen immer weiter aus, die unterschiedliche Milieus ansprachen und aus denen sich die modernen Bars entwickelten. Student*innen und Akademiker*innen frequentierten „Szenekneipen“, die laut Starzinger auf den intellektuellen Austausch fokussiert waren. Die *creative class* stand am Anfang dieser Entwicklung noch nicht im Zentrum, obwohl Kneipen mehr und mehr zu Orten wurden, an denen sich Subkulturen vernetzen und organisieren konnten. Das Augenmerk lag nach wie vor auf Freizeit und der Gestaltung des Lebensumfelds.¹³⁰

¹²⁷ Starzinger (2000), S. 31.

¹²⁸ Ebd., S. 2.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 162.

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 22-24; 26 f.

7.2 Selbstdarstellung und interpersonelle Beziehungen

Welche sozialen Rollen werden in der TV Bar aufgeführt und eingenommen, welche Bilder von Künstler*innenleben hergestellt und reproduziert? Grundsätzlich erfüllen Bars die Parameter einer theatralen Situation. Als Orte mit festen Öffnungszeiten, einem dekorativ-zweckgebundenem Interieur, das wie ein Bühnenbild die Handlungen umrahmt, welche einem mehr oder weniger festgesetzten Ablauf folgen, weisen sie die Hauptmerkmale einer Inszenierung auf. Das Zusammenwirken aus räumlichen und zeitlichen Kategorien und den darin agierenden Subjekten gibt die Rahmenhandlung vor, die repetitiv jeden Abend neu aufgeführt wird. Das performative Moment ergibt sich aus der Verschiebung innerhalb dieser Wiederholung, die sich insbesondere aus der veränderten Zusammensetzung ihrer Akteur*innen ergibt.

Paradise zeigt eindrücklich, wie Menschen als sozialisierte und kulturell geprägte Wesen kontextabhängig verschiedene Rollen einnehmen und performativ gestalten. Weiterhin wird deutlich wie sich die scheinbar klar getrennten Rollenzuweisungen zwischen Personal und Gästen überschneiden – ein Phänomen, das in vielen Bars zu beobachten ist, vor allem, wenn beide Gruppen freundschaftliche Beziehungen pflegen oder zumindest oberflächlich bekannt sind, etwa durch die Zugehörigkeit zur selben Szene, wie es in der TV Bar der Fall ist.

Der Begriff ‚Szene‘ weist nicht nur etymologisch eine Nähe zum Theater auf. Auch in der sozialen, kulturellen Szene wird etwas performt und zur Aufführung gebracht. Über soziale Codes werden Haltungen und Ästhetiken ausgedrückt. Bereits die Wahl der Kneipe und der Eintritt in diesen symbolisch besetzten Raum stellt einen Akt der Selbstrepräsentation dar. In der Serie treten insbesondere die Stammgäste in festgefahrenen, stereotypisierten Rollen auf, deren Motivationen der Erzähler reflektiert. Ein Beispiel hierfür findet sich in Folge 3 (14:00-14:55) am Gast Michael: "He's come to like the lukewarm feeling of being brainwashed. The bar is a bidet for his mind. He can almost forget about earlier. The letter from the tax office, the email he never wrote. He spends his money and bobs to the music, and listens." Henkel und Pitegoff werfen damit einen selbstkritischen Blick auf die Kunstszene, indem sie zeigen wie hinter dem Bild als kreative Persönlichkeiten und exzentrische Charaktere Sorgen und Selbstzweifel stehen, die in der TV Bar zumindest vorübergehend in Vergessenheit geraten können.¹³¹

Tarren Johnson ist Choreographin für zeitgenössischen Tanz und verkörpert in der Serie als Schauspieler*in die Figur der Tara. Weiterhin geht aus Interviews hervor, dass einige

¹³¹ Vgl. ebd. S. 84, 115.

Darsteller*innen tatsächlich in der TV Bar angestellt waren. Auf diese Weise werden Künstler*innen zu Bartender*innen und Gäste zu Ko-Autor*innen. *Paradise* stellt damit den Anspruch auf Authentizität und die Kritik an Selbstdarstellung in Frage, indem es die Grenzen zwischen Rolle und Selbst verschwimmen lässt und deren Trennbarkeit grundsätzlich hinterfragt. Ähnlich wie im Künstler*innenberuf lässt sich auch für die Bar feststellen, dass die Angestellten oft derselben Szene angehören wie die Gäste. Diese Verbundenheit und gegenseitige Bekanntschaft führen zu einer stärkeren emotionalen Bindung an den Job.¹³²

Starzinger, die flexibilisierte Persönlichkeit der Postmoderne kritisierend, prangert die Szenekneipe als Produkt der "Erlebnisgesellschaft" an, in der Selbstinszenierung und Künstlichkeit der Authentizität bevorzugt werden. Es gehe nicht mehr um das „[...] authentische Erleben von Situationen und Menschen“, wie es noch bei der Arbeiterkneipe der Fall war, sondern um ein „artifizielles Ideal“, das es erlaubt, sich eine temporäre Identität anzulegen.¹³³ Meines Erachtens ist diese Sichtweise zu einseitig. Das Changieren zwischen einer öffentlichen und privaten Persönlichkeit ist ein komplexes Wechselverhältnis, das in *Paradise* im Spiel mit den Kontexten Alltag/Kunst sowie dem Durchmischen sozialer Kontexte entsteht. Darüber hinaus betrachten Henkel und Pitegoff die Doppelbödigkeit der Kunstszene, der sie selbst angehören, durch einen ironisch-selbstreflexiven Blick, wie in Folge 2, 15:13: „This is the kind of crowd that sees nothing but their own neon glow, the night one long electric highway.“

Wer zur Kunstszene gehört und wer nicht, wird sinnbildlich in der Serie wie auch physischen Raum der TV Bar durch die Figur der Türsteherin Jess verkörpert. Was für die Kunstszene im Besonderen gilt, wird von Starzinger als "uniforme Ungleichartigkeit"¹³⁴ bezeichnet, d. h. eine große Bandbreite an Codes wird übergeordneten Zeichen- und Objektklassen zugeordnet. So schaffe es die Gruppe der Künstler*innen trotz der starken Individualität der Lebensstile über gewisse gemeinsame Nenner als Gruppe erkennbar zu sein. Einerseits bestehe der Anspruch der Unverwechselbarkeit, und andererseits sich als Teil der Kunstszene sichtbar zu machen. Die Balance zwischen diesen beiden Punkten ermögliche die Teilnahme am Gemeinschaftsleben.¹³⁵

Historisch gesehen, wurden Kneipen von staatlicher Seite aus als Bedrohung gesehen, da sie als Orte galten, wo sich revolutionäres Gedankengut der Arbeiterklasse formierte. Durch

¹³² Vgl. ebd., S. 103-106.

¹³³ Vgl. ebd., S. 115-117.

¹³⁴ Ebd., S. 56.

¹³⁵ Vgl. ebd., S 56 f.

die gesamte Kneipengeschichte zeigt sich, dass sie üblicherweise von staatlichen Akteur*innen und der Oberschicht gemieden und mit etwas Niedrem, der Arbeiterklasse und dem Proletariat, Armut und Alkoholabhängigkeit assoziiert wurden. Doch auch aus den unteren Bevölkerungsgruppen war längst nicht jeder überall willkommen. Kneipen und Bars waren nie regelfreie Räume. Sie funktionieren nach sozialen Kodierungen wie Mimik, Gestik, Sprache, Kleidung und Getränkewahl, um nur einige zu nennen. Über Kleidung bis hin zur Einrichtung kommunizieren Räume und Akteur*innen über Codes miteinander und vermitteln darüber Regeln und Werte. Als private und zugleich öffentliche Räume verfolgen Bars ein mehr oder weniger geschlossenes Gesamtkonzept zu dem Mobiliar, Musik, Auswahl der Getränke auf der Karte, Beleuchtung und weitere Attribute zählen.¹³⁶ "Waren Kneipen auch seit jeher öffentliche Räume, so gab es doch stets mehr oder minder deutlich ausgewiesene ‚Zulassungbeschränkungen‘, die in der Regel mit der Zugehörigkeit zu einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppierung zusammenhängen."¹³⁷

Ein komplexes Geflecht aus gegenseitigem Beobachten und verbaler wie non-verbaler Kommunikation spielt eine zentrale Rolle in der Konstruktion und Präsentation des Selbstbildes, das in einem dynamischen Prozess aus Selbst- und Fremdzuschreibungen entsteht, indem [...] man meint, sich aufgrund der Zugehörigkeit zur gleichen sozialen Gruppierung ein Bild vom Gegenüber machen zu können, ohne sie oder ihn wirklich zu kennen.¹³⁸ Die Vernetzung über soziale Medien und das Bewegen in digitalen sozialen Blasen verstärken diesen Effekt maßgeblich. In der Kunstszene wird das erzeugte Bild beim Gegenüber, ob bewusst oder unbewusst, dazu verwendet bei potenziell gewinnbringenden Kontakten Sichtbarkeit zu erzeugen. Das Ansehen in der Szene wird dabei oft über die Position der Kontakte innerhalb des Netzwerks hergestellt, das selten gänzlich von der Position auf dem Markt losgelöst ist. In der Masse der Künstler*innen gilt es, durch Individualität hervorzustechen, was ein Ergebnis des Zusammenfallens von Arbeit und Freizeit ist. Dies wiederum liegt an der Verschränkung der künstlerischen Tätigkeit mit dessen Erzeugnis und der Persönlichkeit des Kunstschaffenden. Die TV Bar fungiert in diesem Kontext nicht nur als Filmset und sozialer Treffpunkt, sondern auch als Plattform für Networking und Selbstvermarktung. Wo das Private endet und das öffentliche beginnt, wann ein ausgelassener Abend zur Arbeit wird, ist nicht voneinander trennbar. Somit kann auch die TV Bar unter den Verdacht geraten, statt Gemeinschaft zu bilden einer kapitalistischen Wertsteigerungslogik zu folgen. Inwiefern wird hier die Idee von Solidarität

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 35-37, 115.

¹³⁷ Ebd., S. 1.

¹³⁸ Ebd., S. 1 f.

und Gemeinschaft zugunsten der Erfüllung neoliberaler Forderungen genutzt? Die Analyse dieser Dynamiken offenbart die komplexen Verflechtungen von künstlerischer Identität, sozialer Interaktion und ökonomischen Imperativen in der zeitgenössischen Kunstszene.¹³⁹

7.2.1 Künstler*innen als prekäre Dienstleistungsarbeiter*innen

Neben der Tatsache, dass viele Künstler*innen Lohnarbeit im Bereich des Dienstleistungssektors ausüben, nähert sich auch die künstlerische Arbeit an sich, mitsamt ihrer Infrastruktur, immer mehr einer Dienstleistung an.¹⁴⁰ Hierfür gibt es mehrere Marker, wie projektbezogenes Arbeiten,¹⁴¹ post-studio-Praktiken und die Bedienung des Marktes auf Nachfrage einer bestimmten Ästhetik.¹⁴² Projektbezogenes Arbeiten erfordert räumliche Mobilität und zeitliche Flexibilität um sich an soziale und thematische Komplexe immer wieder neu anpassen zu können. Die temporär gebildeten Arbeitsgemeinschaften der Kunstbranche sind Residencies, genauso wie themenbezogene Ausstellungsausschreibungen und Wettbewerbe um Stipendien, die die permanente Aufmerksamkeit des Künstler*innensubjekts verlangen und es immer wieder aufs Neue in eine Konkurrenzsituation setzen. Bezeichnend für eine solche Arbeitsstruktur ist, dass sie sich durch einen hohen Grad sozialer Kommunikation auszeichnet und das Leben in ‚Projekte‘ organisiert. Generell wird das Knüpfen von Verbindungen als wertvoll erachtet und die Fähigkeit des Netzwerkers unabdingbar. Problematisch dabei ist, dass die Arbeit häufig nicht als solche wahrgenommen wird, was die Gefahr von Abhängigkeitsverhältnissen und

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 65, 120 f.

¹⁴⁰ Mit der These der Künstler*innen als Dienstleister*innen setzten sich Andrea Fraser und Helmut Draxler ausführlich in *Services* auseinander, wo sie im Austausch mit Akteur*innen des Feldes Arbeitsbedingungen für Künstler*innen benennen und daraus arbeitsrechtliche Bedingungen ableiten. Vgl. hierzu: Fraser, Andrea, und Helmut Draxler. 1996. *Services: Ein Vorschlag für eine Ausstellung und ein Diskussionsthema*. In *Games, Fights, Collaborations: Das Spiel von Grenze und Überschreitung; Kunst und Cultural Studies in den 90er Jahren*, Hrsg. Beatrice von Bismarck, 72–74. Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Cantz.

¹⁴¹ „Bei dem Projekt handelt es sich genau genommen um eine Ansammlung aktiver Kontakte, aus denen Formen entstehen, d. h. Objekte und Subjekte durch die Bildung unauflöslicher Beziehungen existieren können. Demzufolge handelt es sich um ein zeitlich befristetes, Wert schaffendes *Akkumulationsbecken*, das der notwendigen Netzausweitung durch eine Vervielfältigung der Konnexionen eine Basis bietet.“ Boltanski, Luc, und Ève Chiapello. 2013. *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges, S. 149. Vertiefend siehe „projektbasierte Polis“ bei Boltanski und Chiapello (2013), S. 147-208.

¹⁴² Andrea Fraser setzt sich in ihrer Arbeit „Services“ von (jahr) mit dem Thema *Künstler*innen* als Dienstleister auseinander. Sie lädt mehrere *Künstler*innen* ein, um mit ihnen über die in den 90ern neu auftauchenden Probleme und Herausforderungen der *Künstler*innen*en Praxis zu diskutieren. Aus den Diskussionen und zusammengetragenem Material, welches eine Art Bestandsaufnahme der aktuellen Situation darstellte, zeichnete sich ein Machtgefälle zwischen *Künstler*innen* auf der einen Seite und Institutionen und Markt auf der anderen Seite ab. Ergebnis des Projekts waren Forderungen auf rechtliche Absicherungen in sich daraus ergebenden Konflikten.

(Selbst)ausbeutung steigert. Aufgrund der emotionalen Verbundenheit der Künstler*innen zu ihrer Arbeit und der Verschmelzung von Arbeit und Freizeit wird es schwieriger, Arbeitszeit als solche zu quantifizieren. Weiterhin sind Hierarchien verdeckter und undurchsichtiger und Karrierestufen vager definiert. Erfolg bemisst sich u.a. daran, welche Preise man gewonnen hat, welchen Einfluss und Status die Kontakte haben und mit welchen Galerien man kooperiert.

Weiterhin tragen heutzutage Kunstschaaffende zu einem großen Teil selbst Sorge für deren Marketing und Etablierung auf dem Kunstmarkt. Während langjährige Kooperationen mit Galerien üblich waren, so Graw, trägt heute die Inszenierung der Kunstschaaffenden und ihrer Werke auf Instagram maßgeblich zu deren Erfolg bei.¹⁴³ Dabei erfordert die „[...] Selbstvermarktung [...] oft ebenso viel Zeit und Energie wie die ‚eigentliche‘ kreative Arbeit“.¹⁴⁴ Projektbasiertes Arbeiten hat starke Ähnlichkeiten mit Start-Up Arbeitsstrukturen und berührt Modelle des New Work, womit sich Henkel und Pitegoff dezidiert in Arbeiten wie *Foreword* auseinandersetzen.

Das Versprechen der Selbstbestimmung und Freiheit kann sich so rasch als Zwang zur Selbstoptimierung entpuppen. Diese Entwicklung ist zwar kein Alleinstellungsmerkmal des Künstler*innenberufs, hat sich jedoch aus diesem möglicherweise herausgebildet und sich im Postfordismus von der Kunst auf andere Branchen übertragen.¹⁴⁵ Wenn man die Avantgarde als gescheitert ansieht kann man daraus schlussfolgern, dass dessen Forderungen und Vorstellungen sich zu weit von der Realität der Gegenwart entfernt haben. Verkürzt kann man sagen, dass das Bestreben nach der Verbindung von Kunst und Leben letztlich diese scheitern ließ. „Da diese Ineinanderführung schlussendlich Utopie geblieben und nicht real transferierbar gewesen ist, hat sie, provokant gesprochen, eine Epoche zu Fall gebracht.“¹⁴⁶ In einem flexiblen Kapitalismus, der sogar Kritik und Authentizität in seine Akkumulationslogik einzuspeisen vermag, kann man sich aus den Strukturen des Marktes nicht gänzlich loslösen. Es ist das allgegenwärtige Problem der Kunst, sich einerseits vom Alltäglichen, Normalen und Durchschnittlichen hervorheben zu wollen, und dieses auch zu müssen, um sich als solche erkennbar zu geben, und andererseits, sich auf genau die Strukturen zu beziehen, von denen sie sich abzuheben gedenkt. Erst dieser Bezug ermöglicht es der Kunst wie der Utopie, bestehende Systeme zu kritisieren und zu

¹⁴³ Graw (2024).

¹⁴⁴ Blume (2014), S. 114.

¹⁴⁵ Boltanski/Chiapello schildern, wie die Forderung der künstlerischen Avantgarden der 68er nach der Verschmelzung von Kunst und Leben bereits in ihrem Ansatz Gründe liefert, um Subjekte in die Wertschöpfungskette einzugliedern.

¹⁴⁶ Geldmacher (2015), S. 174.

verändern: „[Um Kunst und Utopie] einen Raum für Veränderungen zu lassen, müssen sie sich zwangsläufig mit der Gegenwart beschäftigen.“ Es scheint, als würde der Zwiespalt in dem sich die Utopie befindet, ein Wesenszug dieser, und nicht nur das; über genau diesen Zwiespalt, jenes Unvollständige, nie verwirklichte, scheint sie ihre Potenzialität zu beziehen. „Die Utopie von Kunst und Leben als Einheit setzt sich demgemäß einer doppelten Schwierigkeit aus, da es gewissermaßen um eine zweifache Verneinung der gegenwärtigen Situation geht, die im Ursprung aber nicht gewollt sein kann, wenn sie nicht bedeutungslos verbleiben möchte.“¹⁴⁷ In dem Fragmentarischen und Bruchstückhaften offenbart sich die Utopie, die Kunst ist dabei eine zitatenförmige Materialisierung eines Affekts, der sich im *utopian longing* zeigt.

¹⁴⁷ Geldmacher (2015), S. 176.

8. Fazit und Ausblick

Ich habe *Paradise* mittels theoretischer Bezüge, allem voran Muñoz' Utopiebegriff, eingeordnet und auf mögliche utopische Potenziale des Erzählens hin untersucht. Aus dem Werk ableitend habe ich den Fokus auf die Narrativierung der Berliner Kunstszene gelegt und begutachtet, inwiefern eine Verschränkung zwischen stadtbezogenen Narrativen besteht, wie sie aufgegriffen, verarbeitet und möglicherweise unterlaufen werden.

Weiterhin habe ich gezeigt, wie Berlins Geschichte durch einen Prozess des performativen Erzählens fortwährend entsteht, modifiziert und rückwirkend verändert wird. Das performative Erzählen speist sich aus einer dynamischen, zeitlich zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft pendelnden Bewegung, die Veränderungen in den Lücken der Wiederholung ermöglicht.

Insbesondere habe ich mich darin auf die performative Hervorbringung der Berliner Kunstszene bezogen, damit einhergehenden Versprechungen und Erwartungen, und deren Verwurzelung in subkulturellen Dynamiken einerseits und in ökonomischer Gewinnmaximierung andererseits aufgezeigt.

Dies erfasste ich im performativen Narrativ des *New Berlin*, das auch in *Paradise* widergespiegelt und gleichzeitig produziert wird. Um die genaue Verwendung dessen innerhalb des Werkes zu beleuchten, nahm ich methodologisch eine transmediale Perspektive ein, die es mir erlaubte, die unterschiedlichen Realitätsebenen und Werkteile zu berücksichtigen und deren Wichtigkeit auf die Konstruktion des Narrativs zu betonen. Die Erzählfragmente oder Werkteile, auf die sich das *New Berlin* Narrativ in *Paradise* verteilt, sind: Miniserie mit vier Episoden, TV Bar, Interieur/Skulpturen und analoge Fotografien.

Die Stadtentwicklung folgt in der Tendenz ökonomischen Profitsteigerung und priorisiert diese vor dem Gemeinwohl und der kulturellen Vielfalt. In der Offenheit des performativen Erzählens können sich subversive Kräfte entfalten, die diesen Trend zur Akkumulation verändern könnten. Welche Möglichkeiten in der Kunst, insbesondere in *Paradise*, hierfür aufgezeigt werden und wo ein Veränderungspotenzial innewohnt, untersuchte ich mit Muñoz' dynamischem und offenen Utopieverständnis aus *Cruising Utopia*.

Vorab beschrieb und interpretiere ich zentrale Begriffe aus *Cruising Utopia*, um sie in einer Analyse auf die Miniserie, Objekte und Fotografien anzuwenden. Folglich ergab sich, dass a) das *New Berlin* Narrativ sich innerhalb dieser Werkteile entfaltet und b) diese unter

einem mobilisierenden, aus der Gegenwart heraus operierenden Utopiebegriff analysiert werden können. Somit wird das in *Paradise* enthaltene New-Berlin-Narrativ produktiv gemacht für potenzielle Zukünfte.

Die TV Bar nimmt als Ort unmediatisierter Performance durch zusätzliche Parameter der theatralen Aufführung eine Sonderstellung ein, insbesondere in Bezug auf Gesichtspunkte wie Ko-Präsenz, Ortsgebundenheit und Zeitbegrenzung. Anhand dessen beleuchtete ich die Funktion öffentlicher Orte wie Bars in der Prägung des *New Berlin* Narrativs und insbesondere die Dynamiken der Narrativierung in der TV Bar, und schließlich wie diese mit ökonomischen Versprechen und Ansehen innerhalb der Szene verwoben sind. Basierend auf dieser Grundlage werde ich abschließend diskutieren, welche Rolle *Paradise* für Szenarien utopischer Potenzialität in Berlin eröffnet.

8.1 *Utopian longing* in der TV Bar?

Paradise spielt mit der Ambivalenz zwischen dem Bedürfnis und der Notwendigkeit der Selbstdarstellung und des Netzwerkens in der professionalisierten Kunstszene. Die TV Bar fungierte als Ort, der die Möglichkeit bot, andere Kunstschaffende zu treffen und sich mit ihnen auszutauschen. Ein Journalist der selbst Teil der Szene zu sein scheint, stellt fest:

“In my eyes, the core of Calla and Max’s work is the idea of community and shared experience. It examines the ways in which these ideas can be deployed against authority or serve to reinforce it. For as long as I’ve known them, and longer, their work has brought people together. Using friends as models, actors, performers and collaborators, they have created and fostered communities.”¹⁴⁸

Diese Erfahrung unterstützt die Bedeutung und Förderung von Gemeinschaft in der künstlerischen Praxis von Henkel und Pitegoff. Armstrong berichtet auch von früheren Erfahrungen der von Henkel und Pitegoff initiierten Projekträume und hebt hervor, dass man dort regelmäßig auf bekannte Gesichter stieß und verdeutlicht hierin, wie die Arbeiten Henkels und Pitegoffs als Katalysatoren für soziale Interaktionen in der Szene fungieren.

"[Die Szenekneipe wird] am Abend für einige Stunden lang zum Garant für gleichgesinntes und gleichgestimmtes Publikum. Sie offeriert die Bühne für Selbstdarstellungen, die am fremdbestimmten Arbeitsalltag scheitern müssen. Hier kann beispielsweise zum Künstler werden, wer in der harten Kunstbranche nicht bestehen konnte. Mit Vernissage und

¹⁴⁸ Armstrong, Patrick. Calla Henkel and Max Pitegoff. The Downer, Berlin. URL: <https://tique.art/exhibitions/calla-henkel-and-max-pitegoff/>. Zugegriffen: 1. September 2024.

Sektempfang wird die glamouröse Kunstwelt imitiert, deren Pforten eigentlich verschlossen blieben.“¹⁴⁹

Ich stimme Starzinger hierin grundsätzlich zu, möchte jedoch dem kritisch-kulturpessimistischen Ton einen Perspektivwechsel entgegensetzen, insbesondere was das Scheitern am fremdbestimmten Arbeitsalltag anbelangt. Bars können insbesondere für marginalisierte und diskriminierte Gruppen bedeutsame Räume der Sicherheit und Selbstentfaltung darstellen. Während Starzinger das identitätsstiftende Potenzial von Szenekneipen anerkennt, beschränkt sie ihre Betrachtung vorwiegend auf Jugendliche. Class, Race und Gender beeinflussen sich gegenseitig, von dieser Intersektion ist die Kunstszene Berlins besonders geprägt und kann als gemeinsamer Bezugspunkt fungieren. Bars können dahingehend Treffpunkte für verschieden marginalisierte Kunstschaffende bilden.¹⁵⁰ Paradoxe Weise verfolgt bzw. imitiert die Szene einen vergleichsweise kostenintensiven Lebensstil, den sie in Momenten des Feierns und der Freizeit nahezu hedonistisch auslebt. Darin drückt sich eine Lebenshaltung aus die ebenso Teil eines Erscheinungsbildes ist.

Henkel und Pitegoff verknüpfen unterschiedliche Kunstszene miteinander da sie in ihrer langjährigen Praxis in verschiedenen Städten aktiv waren. So konnten Kontakte zwischen Künstler*innen entstehen die in verschiedenen Teilen der Welt arbeiten und als gemeinsamen Bezugspunkt die Bekanntschaft zu Henkel und Pitegoff haben. Der Wert in Henkels und Pitegoffs Arbeiten wird über die Teilnahme in der Szene generiert. Weiterhin in der Distribution dieses in und durch die Szene entstandenen Narrativs, welches sich in materiellen und medialen Überbleibseln ansammelt, zu außenstehenden Dritten, wie beispielsweise Galerien. Henkel und Pitegoff produzieren Netzwerke, die gleichzeitig konsumiert werden und füttern eine Szene, die sich zyklisch um sich selbst dreht; ein Mechanismus, der sich auf der Werkebene der Serie wiederholt. „A scene, of course, is also an element of theater. The artists that have coalesced around Calla and Max’s organizing efforts feed one scene that cannibalizes itself for inspiration in others“.¹⁵¹

Paradise pendelt in einem ambivalenten Modus aus Selbstironie- und Reflexion und gleichzeitiger Befehung und Zelebrierung der Kunstszene. Henkel und Pitegoff beleuchten und reflektieren die Bedingungen des Kunstschaffens und deren interpersonellen Beziehungen und erschaffen gleichzeitig potenzielle Entstehungsorte für Kollaborationen und Networking. Im Gegensatz zu selbstreflexiver Kunst vorheriger Generationen, binden

¹⁴⁹ Starzinger (2000), S. 119 f.

¹⁵⁰ Vgl. Starzinger (2000), S. 98, 104-106.

¹⁵¹ Armstrong.

sie das *New Berlin* Narrativ nicht länger an eine kunsthistorische Genealogie wie es beispielsweise in der Institutionskritik der Falls ist. Bei *Paradise* ist das Narrativ der autopoetischen Ökonomie des Teilens immanent.¹⁵² Wenn ein großer Teil von Henkel und Pitegoffs künstlerischer Arbeit darin besteht, Netzwerke für Akteur*innen des gleichen Milieus zu schaffen, dann wird hierbei das immaterielle Produkt der Arbeit in einer Zirkelbewegung konsumiert, während es hergestellt wird. Produktion und Konsumtion des Werkes fallen in eins. Gleicher Hand zirkuliert das immaterielle Produkt innerhalb der eigenen Szene und ist nur hier verwertbar, da es essenziell für den Künstler*innenberuf ist.

Dies manifestiert sich bei Henkel und Pitegoff in Kollaborationen mit befreundeten Künstler*innen, die sich als Darsteller*innen und mit materiellen Werken in die Bar einbringen. Die Kronleuchter von Klara Lidén oder die Installation in der Toilette von Karl Holmqvist sind hierfür ein Beispiel. Indem sie sich zwischen ‚Underground‘ und Kunstwelt bewegen stellen sie selbst Regeln auf, um sich in einen Kanon einzuschreiben, der sich aus einem symbolischen Kapital speist. Sie agieren nicht in Opposition zu einem etablierten System und unterwandern es auch nicht ‚von innen heraus‘, sondern arbeiten parallel zu institutionalisierenden Strukturen. Mit der TV Bar und *Paradise* wird ein fast selbstreferenzielles System erschaffen, das sich selbst reproduziert und reflektiert. Als Künstler*innen nutzten sie die Bar nicht nur als Mittel zur Selbstpräsentation, sondern schufen gleichzeitig einen Raum, der als prestigeträchtiger Treffpunkt für die Kunstszene fungierte und in dem die Anwesenheit als Statusmarker galt. Dies kann als selbstbezogen und elitär kritisiert werden, es kann aber auch als selbstbestimmter Versuch gelesen werden, einen bestehenden Kunstkanon zu unterwandern. Ihre Praxis hat Potenzial, Alternativen zum konventionellen, auf Angebot und Nachfrage reagierenden Kunstmarkt aufzuzeigen.

In der *Paradise*-Serie wird durch den Einsatz ästhetischer Mittel und Medien eine distanzierte, kritische Perspektive auf die Barabende der TV Bar geworfen und die subtil mitschwingende Schwere der Themen humorvoll reflektiert. Das scheinbar Nebensächliche und Banale wird in dessen Besonderheit enthüllt. In routinierten Arbeitsabläufen, zyklisch verlaufenden Gesprächen, vollen und leeren Trinkgläsern wird eine Ästhetik des Alltäglichen offenbart, wie sie Muñoz bei González-Torres oder Cunningham findet. Es meint die Hervorhebung von Dingen und Aspekten des täglichen Lebens durch einen formalästhetischen Rahmen. Für Muñoz ist utopische Potenzialität in der Zitatstruktur des

¹⁵² Vgl. Mousse Magazine. 2020. Calla Henkel and Max Pitegoff “German Theater 2010–2020” at FRI ART, Fribourg. URL: <https://www.moussemagazine.it/magazine/calla-henkel-max-pitegoff-german-theater-2010-2020-fri-art-kunsthalle-fribourg-2020/>. Zugegriffen: 1. September 2024.

Alltäglichen auffindbar, die durch eine ästhetische Praxis, die Muñoz *queer* nennt,¹⁵³ eine dem Gegenstand inhärente, utopische Möglichkeit enthüllt. In *queer aesthetics* wird das Imaginieren möglicher Wirklichkeiten hervorgerufen und somit auch die potenzielle Realität der Fiktion angenommen.¹⁵⁴

Künstlerische Performances mit utopischem Potenzial zeichnen sich insbesondere durch ihre Schwellenexistenz zwischen Kunst und Alltag aus. Muñoz beschreibt diese Erfahrung als Besucher im Roxy, einem Club für schwule Männer in NYC. An einer Stelle beschreibt er, wie Podeste in Clubs die Rolle der Tänzer auf dem Dancefloor transformieren: „[...] he is both onstage and one of the throng, one with the music.“ Weiter heißt es über Kevin Aviance: „He is there not because he’s simply a better dancer than the other clubgoers around him (he is) but because he is the bridge between quotidian nightlife dancing and theatrical performance.“¹⁵⁵ *Paradise* überbrückt die Dichotomie zwischen Kunst und Leben, da die TV Bar einen Hybridstatus zwischen real und fiktiv einnimmt. Die ‚Revolution‘ gegen festgesetzte Strukturen (*straight time*) wird bereits in der erzählten Welt der Serie durch die Mitarbeiter des *Paradise* dargestellt, als Rebellion gegen den Absent Boss.

Das performative, utopische Potenzial liegt vor allem im Communitybuilding der TV Bar und dessen Ansiedelung zwischen Marktkonformität und Gegenkultur. Es ist die Entfaltung im Zwischenraum einer Uneindeutigkeit in dem das Werk seine Sprengkraft entwickelt und dabei Dichotomien wie Künstlichkeit und Authentizität in Frage stellt. Darin zeigen sie Ausbeutungsmechanismen und eine Verwertbarkeit des Individuums, und Parallelen zwischen künstlerischer Profession und Dienstleistungsarbeit, indem sie in ihrem Werk Künstler*innen zu Dienstleister*innen werden lassen.

In der Merkwürdigkeit des ästhetischen Objekts liegt dessen politische Kraft, das in seinem Sonderstatus zwischen Kunst und Nicht-Kunst pendelt und genau deswegen beide Sphären zu verbinden vermag.¹⁵⁶ Henkel und Pitegoff agieren nicht aus einem aktivistischen oder institutionskritischen Anspruch heraus, sondern als Künstler*innen unter Künstlerinnen. Veränderung und Kritik als direkte Bezugnahme auf Mechanismen des Kunstmarktes wird nicht als übergeordnetes Ziel gesetzt, sondern entsteht aus einer Lebensrealität heraus. Sie beziehen ihre Praxis aus den Konstellationen und Gegebenheiten ihres direkten Umfelds und repräsentieren dennoch Darstellungsweisen und Geschichten einer ganzen Szene.

¹⁵³ Muñoz (2019), S 145.

¹⁵⁴ Vgl. Geldmacher (2015), S. 167; Muñoz (2019), S. 145.

¹⁵⁵ Muñoz (2019), S. 77.

¹⁵⁶ Vgl. Miles (2015), S. 167.

In dem Scheitern an fremd- sowie selbsterzeugten Vorstellungen, Bildern und Erwartungen, zeigt sich die Unmöglichkeit der Gegenwart im Sinne einer Undurchführbarkeit. Es verweist auf eine Differenz zwischen idealisierten Bildern von Künstler*innen und den gesellschaftlichen Erwartungen an ihnen, den Wünschen, die sie selbst haben, und den Bedürfnissen, um ihren Beruf ausüben zu können. So betrachtet, muss das fortwährend erzählte Idealbild des Berliner Künstlerinnen*lebens zwangsläufig an seinem Idealismus scheitern. Künstlerische Arbeiten der *queer aesthetics* zeichnen sich durch eine Gegenläufigkeit aus, in einem Agieren entgegen einer Majorität, was im Subkulturellen im weitesten Sinn gefunden werden kann: "A queer aesthetic can potentially function like a great refusal because art manifest itself in such a way that the political imagination can spark new ways of perceiving and acting on a reality that is itself potentially changeable".¹⁵⁷ Im Scheitern zeigt sich ein Akt des Widerstands, Normen und Erwartungen nicht erfüllen zu wollen. Dessen utopische Potenzialität vermag das Hier und Jetzt zu irritieren da es normative Ideen von Erfolg und Wert verneint.¹⁵⁸

Künstler*innen brauchen konkrete Orte, um sich zu entfalten und ein diverses Stadtbild zur Inspiration. Ich stimme Schulman zu, die an die Kraft einer künstlerischen Gegenkultur glaubt, die nicht mit dem Mainstream mitgeht, um neue Narrative als die heteronormativen zu erschaffen. Eine Kunst, die sich gegen eine dominante Kultur stellt, hat utopische Potentialität. Das bedeutet auch, dass die Kunst aus der Galerie ‚rausgeht‘ und sich mit der Alltagskultur mischt, an Orten wo Partizipation und Kollektivität möglich ist, in Räume, die weniger exklusiv und leichter zugänglich sind für Personengruppen, die sich nicht im künstlerischen Feld bewegen, Schulman nennt hier verschiedene Beispiele für Formate.¹⁵⁹

Ob Henkel und Pitegoff in einer künstlerischen Gegenkultur verortet sind bleibt dahingestellt. Die Ausstellung im Hamburger Bahnhof und den Preis der Nationalgalerie haben sicherlich zum Bekanntheitsgrad beigetragen. Laut eigener Aussagen hatten sie sich dazu entschieden von der Volksbühne wieder ins Bar-Format überzugehen, weil diese Praxis weniger reglementiert ist als ein Theater.

„Im Theater arbeiten all diese großartigen Techniker, Kostüm- und Bühnenbildner – da hast du oft das Gefühl, die machen in Wahrheit das Theater. Das Publikum zahlt Eintritt, also muss eine große Show auf die Beine gestellt werden. Und auch in den Museen und Kunstinstitutionen der Stadt ist Performance-Kunst zu einem sehr wichtigen Zweig geworden, mit einem

¹⁵⁷ Muñoz (2019), S. 135.

¹⁵⁸ Vgl. Muñoz (2019), S. 154 f.; 173 f.

¹⁵⁹ Schulman (2012), S. 81-90.

Massenpublikum. Hier in der Bar ist alles *do-it-yourself*. Uns interessiert eher der kleine Maßstab.“¹⁶⁰

Die Tatsache, dass sie unter der namhaften Galerie Isabella Bortolozzi unter Vertrag stehen, würde sie wiederum in die Kategorie beruflich stabiler Kunstschaffenden einordnen. Ich meine, dass genau in dieser Uneindeutigkeit die Stärke liegt; in der gleichzeitigen Verortung innerhalb einer institutionalisierten Kunstwelt und einer künstlerischen Gegenkultur.

Paradise kann der Vorwurf gemacht werden eine sowieso schon stark in sich geschlossene Szene zu reproduzieren. In jedem Fall muss beachtet werden, dass Ebenso wie queere Orte seit jeher auch Ausschlüsse produziert haben, sobald sie *safe spaces* sein wollen, öffnet sich *Paradise* als Kunstwerk einer breiteren Öffentlichkeit als dem von Galerien fokussierten Publikum und läuft gleichzeitig Gefahr, eine möglicherweise homogene, wenn gar elitäre Blase innerhalb einer Barkultur zu erschaffen.

Wie jedoch Muñoz und Geldmacher formuliert haben hat sich gezeigt, dass Utopien als gesamtgesellschaftliche Neuentwürfe zum Scheitern verurteilt sind. Die Utopie als ein System zu denken, das alle Subjekte im Sinne eines gerechten und toleranten Miteinanders vereint ist ein illusorischer Wunschtraum. So wie jeder Raum und jede Szene, spiegelt und produziert *Paradise* gesellschaftliche Ausschlüsse, die jedoch unabdingbar sind, wenn utopische Potenziale in Teilgesellschaften aktiviert werden sollen. Jedes soziale Gefüge hat seiner Kulturgeschichte spezifische Denkweisen entwickelt, die in utopischen Ausprägungen berücksichtigt werden müssen. Hierin erweist Muñoz utopische Potenzialität als greifbar und realitätsstiftend, da auf die Gegenwart bezogen und von dieser kommend. Muñoz geht von der konkreten Lebensrealität der queeren Community aus und zieht seine Evidenz aus Erfahrungen innerhalb dieser. Somit deckt er Potenziale alternativer Lebensentwürfe in den Künsten auf, worin ein Bezugspunkt zu Henkel und Pitegoff erkennbar ist. Insofern verbindet *Paradise* eine kritische Reflexion der Gegenwart mit gleichzeitiger Praxis in einem *doing*-Utopia. „Für Seel konstituiert sich im Bewusstsein darum das Potenzial, die Brüchigkeit der Gegenwart wahrzunehmen, um daran neue ästhetische Überlegungen anzuschließen. Es gehe also de facto nicht nur um eine Negation des Bestehenden, sondern immer auch um dessen Novellierung und die Konstruktion neuer Denk- und Sehofferten.“¹⁶¹

Für mich ist Muñoz Utopiebegriff ein prozessualer und vor allem performativer, d. h. Kollektiv veränderbar und aus einer antikapitalistischen Haltung heraus hoffnungsvoll in

¹⁶⁰ Frenzel (2019).

¹⁶¹ Geldmacher (2015), S. 165.

die Zukunft weisend. Er ermöglicht die aktive Gestaltung einer Lebenswirklichkeit mehrerer Akteur*innen und ein Hinarbeiten zu einer auf menschliche Bedürfnisse zentrierten Handlungsweise. Fiktion wird im gelebten Narrativ performativ verwirklicht; in Subkulturen, Künsten, im Privaten wie im Öffentlichen. Trotz einer Träumerischen Komponente und dem Spiel mit als-ob-Szenarien, müssen utopische Gesellschaftsentwürfe keine reinen Fabulationen bleiben.

Es benötigt jedoch Leerstellen und *vacant lots*, stadträumlich wie imaginativ, um andere Zukünfte möglich zu machen. Die Wünsche, Sehnsüchte und Werte, die mit dem *New Berlin* entstanden sind, verbinden Individuen in einer gemeinsamen Lebenshaltung. Der *Berlin state of mind*¹⁶² verschafft eine gewisse Unabhängigkeit von ausbeuterischen Marktprozessen und bindet Freiheitsdenken, Toleranz und Nonkonformität an einen geistigen Ort. Doch genauso müssen auch physische Freiräume geschaffen und erhalten werden, die diese Haltung in einer Gemeinschaft lebendig werden lassen.

¹⁶² Sark (2017), S. 37.

9. Literaturverzeichnis

- Cabinet London. Calla Henkel & Max Pitegoff. 15 July – 10 September 2017. [Ausstellungstext]. URL: <https://cabinet.uk.com/calla-henkel-max-pitegoff-1>. Zugegriffen: 1. September 2024.
- Manifesta 13 Marseille. 28.08-29.11.2020: Calla Henkel and Max Pitegoff, Paradise, Episode 1: Tara & Josef, 2020. [Ausstellungstext]. URL: <https://manifesta13.org/participants/calla-henkel-max-pitegoff/index.html>. Zugegriffen: 29. August 2024.
- zaza'. calla henkel & max pitegoff. PARADISE MILANO. [Ausstellungstext]. URL: <https://cdn.contemporaryartlibrary.org/store/doc/33364/docfile/110b4a01a784b7c41f9cb9d5f10d5b53.pdf>. Zugegriffen: 29. August 2024.
- Calla Henkel & Max Pitegoff – Paradise. Galerie Isabella Bortolozzi. 2024. [Ausstellungstext]. URL: <https://bortolozzi.com/exhibitions/calla-henkel-max-pitegoff-paradise/>. Zugegriffen: 26. August 2024.
- Armstrong, Patrick. Calla Henkel and Max Pitegoff. The Downer, Berlin. URL: <https://tique.art/exhibitions/calla-henkel-and-max-pitegoff/>. Zugegriffen: 1. September 2024.
- Auslander, Philip. 2006. The Performativity of Performance Documentation. *PAJ: A Journal of Performance and Art* 28 (Sep. 2006) (3): 1–10.
- Blume, Jutta. 2014. Prekär, aber selbstbestimmt? In: *Reclaim Berlin: Soziale Kämpfe in der neoliberalen Stadt*, Hrsg. Andrej Holm, 105–126. Berlin, Hamburg: Assoziation A.
- Boltanski, Luc, und Ève Chiapello. 2013. *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges.
- Busta, Caroline, und Lil Internet. 2022. Mise en TV w/ Calla Henkel: Artist and writer Calla Henkel on Berlin scenes, performance, and re-mediation: New Models. URL: <https://newmodels.substack.com/p/mise-en-tv-w-calla-henkel#details>. Zugegriffen: 29. August 2024.
- Derrida, Jacques. 1999. Signatur Ereignis Kontext. In *Randgänge der Philosophie*, 2. Aufl., Hrsg. Peter Engelmann und Jacques Derrida, 325–351. Wien: Passagen-Verl.
- Dotzler, Bernhard J. 2021. Leerstellen. In: *Literaturwissenschaft: Einführung in ein Sprachspiel*, 3. Aufl., Hrsg. Heinrich Bosse und Ursula Renner, 211–229. Baden-Baden: rw rombach wissenschaft.
- Engelmann, Peter, und Jacques Derrida (Hrsg.). 1999. *Randgänge der Philosophie*, 2. Aufl. Wien: Passagen-Verl.
- Erek, Ayse N., und Eszter Gantner. 2017. Disappearing History: Challenges of Imagining Berlin after 1989. In: *Cultural topographies of the new Berlin*, Hrsg. Karin Bauer und Jennifer Ruth Hosek, 181–200. New York, NY: Berghahn Books Incorporated.
- Fischer-Lichte, Erika. 2012. *Ästhetik des Performativen*. Berlin: Suhrkamp.
- Fraser, Andrea, und Helmut Draxler. 1996. Services: Ein Vorschlag für eine Ausstellung und ein Diskussionsthema. In: *Games, Fights, Collaborations: Das Spiel von Grenze und Überschreitung ; Kunst und Cultural Studies in den 90er Jahren*, Hrsg. Beatrice von Bismarck, 72–74. Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Cantz.
- Frenzel, Sebastian. 2019. "Wir verstehen die Bar als Bühne": Interview mit Calla Henkel und Max Pitegoff. URL: <https://www.monopol-magazin.de/wir-verstehen-die-bar-als-buehne>. Zugegriffen: 29. August 2024.
- Geldmacher, Pamela. 2015. *Re-Writing Avantgarde: Fortschritt, Utopie, Kollektiv und Partizipation in der Performance-Kunst*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Graw, Isabelle. 2024. "Willkommen im Resort": Acht Thesen zum neuerlichen Strukturwandel der Kunstökonomie und malerischen Strategien, Weißensee Kunsthochschule Berlin, 30. Januar 2024.

- Koch, Egon. 2023. Die Kunst, von der Kunst zu leben: Die prekäre Lebenslage von Künstlern: ARD. URL: <https://www.ardaudiothek.de/episode/dlf-doku-deutschlandfunk/die-kunst-von-der-kunst-zu-leben-die-prekaere-lebenslage-von-kuenstlern/deutschlandfunk/94707068/>. Zugegriffen: 29. August 2024.
- Köppe, Tilmann, Simone Winko. 2013. Theorien und Methoden der Literaturwissenschaft. In: *Handbuch Literaturwissenschaft: Band 2: Methoden und Theorien*, Hrsg. Thomas Anz, 285–372. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- Krämer, Sybille. 2020. *Medium, Bote, Übertragung: Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Man, Paul de. 1979. Autobiography as De-facement. *MLN, Comparative Literature* Vol. 94 (No. 5): pp. 919-930.
- Miles, Malcolm. 2015. *Limits to culture: Urban regeneration vs. dissident art*. London: Pluto Press.
- Mousse Magazine. 2020. Calla Henkel and Max Pitegoff “German Theater 2010–2020” at FRI ART, Fribourg. URL: <https://www.moussomagazine.it/magazine/calla-henkel-max-pitegoff-german-theater-2010-2020-fri-art-kunsthalle-fribourg-2020/>. Zugegriffen: 1. September 2024.
- Muñoz, José Esteban. 2019. *Cruising utopia: The then and there of queer futurity*, 10. Aufl. New York: New York University Press.
- Nancy, Jean-Luc. 2012. *Singulär plural sein*. Zürich, Berlin: diaphanes.
- Opitz, Florian, David Bernet. 2023. Capital B - Wem gehört Berlin?: Sommer der Anarchie. 1/5: RBB; WDR; Arte 1. URL: <https://www.arte.tv/de/videos/087960-001-A/capital-b-wem-gehoert-berlin-1-5/>. Zugegriffen: 28. August 2024.
- Opitz, Florian, David Bernet. 2023. Capital B - Wem gehört Berlin?: Größenwahn. 2/5: RBB; WDR; Arte 2. URL: <https://www.arte.tv/de/videos/087960-002-A/capital-b-wem-gehoert-berlin-2-5/>. Zugegriffen: 28. August 2024.
- Rosenthal, Stephanie (Hrsg.). 2002. *Stories: Erzählstrukturen in der zeitgenössischen Kunst ; Eija-Liisa Ahtila ... ; eine Ausstellung im Haus der Kunst München vom 28. März bis 23. Juni 2002*. Köln: DuMont.
- Sandler, Daniela. 2016. *Counterpreservation: Architectural Decay in Berlin since 1989*. Ithaca: Cornell University Press.
- Sark, Katrina. 2017. Cultural History of Post-Wall Berlin.: From Utopian Longing to Nostalgia for Babylon. In: *Cultural topographies of the new Berlin*, Hrsg. Karin Bauer und Jennifer Ruth Hosek, 25–52. New York, NY: Berghahn Books Incorporated.
- Scheuermann, Barbara J. 2014. Narreme, Unbestimmtheitsstellen, Stimuli – Erzählen im fotografischen Einzelbild. In *Die fotografische Wirklichkeit: Inszenierung - Fiktion - Narration*, Hrsg. Lars Blunck, 191–206. s.l.: transcript Verlag.
- Schulman, Sarah. 2012. *The gentrification of the mind: Witness to a lost imagination*. Berkeley: University of California Press.
- Scorzin, Pamela C. 2022. „Everything is connected“: Zum Plastikbegriff des frühen 21. Jahrhunderts – am Beispiel von Matthew Barney und Pierre Huyghe. *Kunsttexte - Journal für Kunst- und Bildgeschichte* (Nr. 1 (2015)): 1–13. doi: 10.48633/KSTTX.2015.1.88389.
- Starzinger, Annelie. 2000. *Kommunikationsraum Szenekneipe: Annäherung an ein Produkt der Erlebnisgesellschaft*. Wiesbaden: Dt. Univ.-Verl.
- Thon, Jan-Noël. 2014. Toward a Transmedial Narratology: On Narrators in Contemporary Graphic Novels, Feature Films, and Computer Games. In: *Beyond classical narration: Transmedial and unnatural challenges*, Hrsg. Jan Alber und Per Krogh Hansen, 25–56. Berlin: DE GRUYTER.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. 2013. Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion? In *Auto(r)fiktion: Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, Hrsg. Martina Wagner-Egelhaaf und Eric Achermann, 7–21. Bielefeld: Aisthesis Verlag.

- Ward, Simon. 2017. Reconfiguring the Spaces of the "Creative Class" in Contemporary Berlin. In: *Cultural topographies of the new Berlin*, Hrsg. Karin Bauer und Jennifer Ruth Hosek, 113–129. New York, NY: Berghahn Books Incorporated.
- Wirth, Uwe. 2013. Intermedialität. In *Handbuch Literaturwissenschaft: Band 1: Gegenstände und Grundbegriffe*, Hrsg. Thomas Anz, 254–263. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler.