

(Stadt-)Gesellschaft als soziale Plastik:

Eine ethnographisch-explorative Fallstudie zur Soziologik der Intervention eines Bildenden Künstlers in Esens und Duisburg.

Jörg Hüttermann

Abstract.

(Urban) society as social sculpture: An ethnographic-explorative case study on the sociology of a visual artist's intervention in Esens and Duisburg. With his article, which is based on an ethnographic-explorative case study, the author would like to contribute to answering the questions of how visual artists intervene in the city and society and which specific patterns and strategies of action concerning the visual arts come into play. On the way to his goal, the author first looks at convergences in the understanding of intervention in the visual arts characterised by Joseph Boys and current sociology. This is followed by a biographical sketch of the Jewish-Persian-German artist Cyrus Overbeck, who lives in Duisburg. This is followed by ethnographic observations of some of his artistic interventions. The author describes how he experiences a 'social sculpture' (performance) by the artist, in which the artist creates a rollercoaster of emotions in both himself and the audience, transforming them into moments of passage in his art. The author also provides an ethnographic insight into Overbeck's attempt to transform a court case into an artistic performance and in this way to intervene in the city and society. Building on these and other observations, it is then shown that the social logic of Overbeck's intervention art is based on at least three productive social (not logical!) paradoxes: 1. the strategy of not acting strategical, 2. self-positioning through coquetry with the outsider label and 3. conflict resolution through conflict escalation. The artist himself must not resolve these paradoxes on pain of failure. Rather, he must make them permanent in order to wrestle with them in order to advance his creative process and his interventions in the city and society. These paradoxes manifest important characteristics of Cyrus Overbeck's intervening visual art. However, there is another aspect to the determination of the obstinacy of his artistic interventions - namely the biographical mandate anchored in his family history to do everything in his power to ensure that Auschwitz was not repeated, despite numerous death threats, damage to property and violent assaults directed against his person.

Zusammenfassung.

Der Autor möchte mit seinem auf einer ethnographisch-explorativen Fallstudie basierenden Artikel zur Beantwortung der Fragen beitragen, wie einzelne bildende Künstler:innen in Stadt und Gesellschaft intervenieren und welche spezifischen, die Bildende Kunst betreffenden Handlungsmuster und -strategien dabei zum Tragen kommen. Die Fallstudie versteht sich als erster Schritt in Richtung weiterer Einzelfallstudien zur Bildenden Kunst und darauf aufbauenden komparativen Analysen. Auf dem Wege zu diesem Erkenntnisziel befasst sich der Verfasser im vorliegenden Artikel zunächst mit Konvergenzen im Interventionsverständnis der von Joseph Boys geprägten Bildenden Kunst und der aktuellen Soziologie. Daran schließt eine biographische Skizze des in Duisburg lebenden jüdisch-persisch-deutschen Künstlers Cyrus Overbeck an. Es folgen ethnografische Beobachtungen einzelner künstlerischer Interventionen Overbecks. Auf diese und noch weitere Beobachtungen aufbauend wird sodann gezeigt, dass die Soziologik der Overbeck'schen Interventions-Kunst auf mindestens drei produktiven sozialen (nicht logischen!) Paradoxien/Paradoxien beruht: 1. der Strategie der Strategielosigkeit, 2. der Selbstpositionierung durch Koketterie mit dem Außenseiteretikett und 3. der Konfliktlösung durch Konflikteskalation. Der Künstler selbst darf diese ihn bewegenden Paradoxien/Widersprüche bei Strafe des Misserfolgs nicht auflösen. Vielmehr muss er sie auf Dauer stellen, um mit ihnen ringend seinen kreativen Prozess bzw. seine Interventionen in Stadt und Gesellschaft voranzutreiben.

1. Das Problem der Intervention.

Wenn das Thema ›Intervention‹ in lokale Kontexte aufgeworfen wird, denken Stadtsoziologen, Stadtplaner, Lokalpolitiker, Stadtgeographen und selbst Kulturverwaltungen eher nicht an die Bildende Kunst eines Richard Serra in Bochum oder an die Aufsehen erregende Autoperforationskunst in Dresden und Ost-Berlin im letzten Jahrzehnt der DDR.¹ Stattdessen mögen andere Bilder vor ihrem geistigen Auge erscheinen; so etwa sozialplanerische Maßnahmen, Projekte zur baulichen und infrastrukturellen Stadteilerneuerung, der lokalen Beschäftigungsförderung oder der sozialräumlichen Gewaltprävention und anderes mehr. Zwar besinnen sich Entscheider*innen häufig auch auf Kulturveranstaltungen. Doch die damit verbundenen schulischen, museumspädagogischen oder ehrenamtlichen Projekte, die man gemeinhin mit ›Kunst und Kultur‹ verbindet – etwa in Form von Kunst- und Literatur-Ausstellungen, Lesungen, Mitmach-Programmen und anderen Events – werden eher als flankierende

¹ Schneider. *Eine Befragung städtischer Kulturämter in Deutschland.*

Maßnahmen denn als eigenständig wirkende Eingriffe in die Stadtgesellschaft aufgefasst.

Nach drei Jahrzehnten eigener Stadtforschungen verfestigt sich der Eindruck, dass vor allem politisch-administrative Entscheider*innen die Bildende Kunst allenfalls als ›weiches‹ Supplement ›eigentlicher‹ stadtgesellschaftlicher Interventionen verstehen. Vor dem Hintergrund der ubiquitären Standortkonkurrenz kommt der Bildenden Kunst die Aufgabe der Imagepflege bzw. der Anwerbung finanzstarker Neuzugänge der ›Guten Gesellschaft‹ zu. Jenseits der etablierten lokaladministrativen Top-Down-Perspektive auf die Stadtgesellschaft, die von Stadtforscher*innen lange unkritisch übernommen worden², ist aber zu erkennen, dass die Bildende Kunst grundsätzlich auf eine eigenlogische und eigensinnige Weise in die Stadtgesellschaft intervenieren kann. Dies ist hier Anlass, Ergebnisse einer exemplarischen Analyse darzulegen, die sich mit den Interventionen eines Bildenden Künstlers in die Esenser und Duisburger Stadtgesellschaft befasst. Zugleich ist dies eine erste Annäherung an die Beantwortung der Frage, welcher Soziologik³ die Bildende Kunst folgt, wenn sie in Stadt und Gesellschaft interveniert.

Ausgangspunkte meines⁴ Interesses an der Bildenden Kunst und damit zugleich Voraussetzungen für diesen Artikel sind zum einen ein DFG-Projekt, das sich mit zivilgesellschaftlichen Formen der »Integration durch Konflikt« in Duisburg befasste⁵ und ein vom BMBF geförderter Projektverbund zur Erforschung von emotionalisierten lokalen Konflikten.⁶ Im Verlaufe der sich z. T. räumlich und zeitlich überschneidenden Projekte

² de Certeau. *The Practice of Everyday Life*.

³ Mit dem Begriff der Soziologik bezeichne ich das je charakteristische Ensemble jener Handlungen und Voraussetzungen, das die Entstehung, den Erhalt, den Wandel und ggf. auch den Zerfall bzw. das Ende eines sozialen Tatbestandes erklärt. Ein sozialer Tatbestand kann ein Ereignis, eine Gruppe, ein Milieu, ein Konflikt, eine Sozialstruktur, ein Zeitgeist, eine Situation, ein System, eine Handlung, ein Milieu oder was immer sein, soweit und sofern es wahrgenommen wird und seine Wahrnehmung für die menschliche Interaktion Konsequenzen hat.

⁴ Für den nachstehenden Text verwende ich die grammatische Form der ersten Person. Auf diese Weise möchte ich der Tatsache Rechnung tragen, dass die Ergebnisse meiner und überhaupt aller ethnographisch ansetzenden Feldforschung trotz des notwendigen Rekurses auf ethnographische Distanzierungsverfahren durch die Person des Forschenden geprägt sind. Dies sollte nicht durch die Distanz erheischende Suggestivkraft der dritten Person überspielt werden.

⁵ Das von mir konzipierte und von Thomas Faist beantragte DFG-Projekt war an der Fakultät für Soziologie der Universität Bielefeld angesiedelt (Laufzeit inklusive Verlängerung: 01.04.2021-31.03.2025).

⁶ Der in Zusammenarbeit mit sechs Forschungs- und Konfliktbearbeitungseinrichtungen – darunter auch das Institut für interdisziplinäre Konflikt- und Gewaltforschung (IKG) – entwickelte, von der Fachhochschule Erfurt koordinierte und vom BMBF geförderte Forschungsverbund, „LoKoNet“, befasst sich mit Wirkungszusammenhängen zwischen Räumen, Konflikten und Emotionen (Laufzeit: 01.04.2023-31.03.2026).

stieß ich in Duisburg auf eine prominente lokale und überlokale Persönlichkeit der Bildenden Kunst – Cyrus Overbeck.

Im Folgenden werde ich Eigensinn und Eigenlogik der Interventionskunst des Cyrus Overbeck in fünf Argumentationsschritten darlegen. Zunächst befasse ich mich mit Konvergenzen im Interventionsverständnis von Kunst und Soziologie. Auf dieser Basis umreiße ich den Forschungsstand und bestimme ein Forschungsdesiderat – nämlich eine Antwort auf die Frage zu erhalten, wie Bildende Künstler:innen unserer Tage konkret in Stadt und Gesellschaft intervenieren und welcher Soziologik sie dabei folgen (Kapitel 2). Zur fallgestützten Beantwortung dieser Frage schließe ich zunächst eine biographische Skizze des Künstlers Cyrus Overbeck an. Dieser erhebt den Anspruch, in Stadt und Gesellschaft intervenieren, um den hierzulande aufkeimenden Antisemitismus zu bekämpfen (Kapitel 3). Im nächsten Schritt folgt ein auf teilnehmende Beobachtungen beruhendes Kapitel, in dem es um konkrete Interventionspraktiken Overbecks geht. Zum einen beschreibe ich darin, wie ich eine Performance erlebe, im Rahmen derer der Künstler in mir und in seinem Publikum ein Wechselbad der Gefühle erzeugt und uns so in Durchgangsmomente seiner plastizierenden und zugleich intervenierenden Kunst verwandelt. Zum anderen gebe ich einen Einblick in den Versuch Overbecks, einen Gerichtsprozess in eine künstlerische Performance zu verwandeln, um so in Stadt und Gesellschaft einzugreifen (Kapitel 4). Darauf aufbauend reflektiere ich die dargelegten Befunde aus einer empirisch inspirierten sozialtheoretischen Perspektive. Ich argumentiere, dass die Soziologik der Overbeck'schen Kunst unter anderem auf mindestens drei produktiven sozialen (nicht logischen!) Widersprüchen bzw. Spannungen beruht: 1. Strategie der Strategielosigkeit, 2. Etablierung durch Koketterie mit dem Außenseiteretikett und 3. Konfliktlösung durch Konflikteskalation. Der Künstler darf diese Paradoxien/Widersprüche bei Strafe seines Stillstands bzw. des Misserfolgs nicht auflösen, sondern er muss sie auf Dauer stellen, um mit ihnen ringend seinen kreativen Prozess voranzutreiben. In diesen Paradoxien/Widersprüchen manifestieren sich bedeutende Aspekte der Soziologik der intervenierenden Bildenden Kunst des Cyrus Overbeck. Neben den Paradoxien und Widersprüchen, den kunsthandwerklichen Fähigkeiten und dem individuellen, durch Renommee ergänzten Charme des Künstlers tritt ein weiterer wesentlicher Aspekt der Soziologik der Overbeck'schen Interventions-Kunst hinzu – nämlich sein in der Familiengeschichte angelegter biographischer Auftrag, den deutschen Faschismus mit dem Mut der Verzweiflung zu bekämpfen.

Zur Erhebungs- und Analysemethodik: Der Artikel beruht auf explorativ ausgerichtete ethnographische Feldforschungen im Umfeld von vier Bildenden Künstlerinnen in und um Duisburg. Die ethnographisch-explorative Ausrichtung ist darin begründet, dass ich mit dem seinem Forschungsgegenstand – dem konkreten Interventionshandeln Bildender

Künstler:innen in stadtgesellschaftlichen Kontexten – terra incognita betrete und somit der Entdeckung alltagsweltlicher Handlungsmuster mehr Gewicht geben muss als sozialtheoretischen Argumenten. Als Erhebungsmethoden dienten neben wiederholten teilnehmenden Beobachtungen in Ateliers, bei Performances, öffentlichen Veranstaltungen (z. B. Preisverleihungen) und Diskussionsrunden auch vier narrativ-biographische Interviews mit bildenden Künstlerinnen sowie Experteninterviews mit acht Duisburger Lokalpolitiker:innen. Datenerhebung und Datenauswertung lehnen sich an den Forschungsstil der Grounded Theory an.⁷ Das heißt Fallauswahl und Datenerhebung bzw. das Sampling sind theoriegeleitet und die Theoriebildung wiederum auf die Empirie bezogen.⁸ Mit Blick auf die Begründung der Fallauswahl bedeutet die für diesen Forschungsansatz charakteristische Einheit von Erhebung und Theoriebildung, dass die Auswahl des Falles erst durch den mehr oder weniger gelungenen Vollzug der Analyse bzw. durch Analyseergebnisse begründet wird. Qualitätskriterien sind hier u. a. Anschlussfähigkeit, Innovativität, Gegenstandsangemessenheit (auch der Sprache) und logische Konsistenz der Argumentation.⁹ Ein Vorzug der Grounded Theory ist, dass sie dem Autor die Möglichkeit eröffnet, Daten unterschiedlicher Natur und unterschiedlichen Ursprungs in die Analyse zu integrieren.¹⁰ Im vorliegenden Fall waren das neben Interview- und Beobachtungsdaten auch Daten, die in Internetforen, Kunstausstellungen, Privatarchive (unveröffentlichte Texte) und in konventionellen Pressemedien erhoben wurden.

Die von der klassischen Grounded Theory bemühte ›Discovery‹-Semantik kann den falschen Eindruck hinterlassen, dass Sozialforschende durch ihre Anwendung bloß etwas objektiv Vorhandenes auffänden.¹¹ Demgegenüber sei angemerkt, dass vom vorliegenden Artikel nicht mehr aber auch nicht weniger zu erwarten ist, als eine systematisch generierte, sich dem Gegenstand annähernde Konstruktion einer letztendlich unabbildbaren ›Wirklichkeit‹.

2. Konvergenzen im Interventionsverständnis von Kunst und Soziologie.

⁷ Strauss/Corbin. *Grounded Theory Research.*

⁸ Glaser/Strauss. *The Discovery of Grounded Theory.*

⁹ Strübing et al.. *Gütekriterien qualitativer Sozialforschung.*

¹⁰ Strauss. *Grundlagen qualitativer Sozialforschung*, S. 55f.

¹¹ Charmaz. *Constructing grounded theory.*

2.1 Der Interventionsbegriff der Soziologie.

Innerhalb der Soziologie variiert die Definition dessen, was der Begriff soziale Intervention umreißt, in Relation zu fachspezifischen Differenzierungen und Interventionsbereichen. Aus dem Blickwinkel der Soziologie abweichenden Verhaltens bezeichnet Intervention das »Einschreiten von Instanzen gegen abweichendes Verhalten«. ¹² In der Soziologie der sozialen Arbeit meint Intervention dagegen nicht die Unterbrechung eines als sozial- oder psychopathologisch definierten Prozesses, sondern die gezielte Allokation wohlfahrtsstaatlicher Unterstützungsleistungen zur Bewältigung individueller oder familiärer Notlagen, die man gemeinhin mit dem Themenfeld der sozialen Frage verbindet. ¹³ In der politischen Soziologie wird Intervention dagegen in der Regel als staatliches (häufig militärisches) Eingreifen eines Staates in einen internationalen Konflikt oder in einen anderen Staat begriffen.

Solche Interventionsbegriffe eint, dass sie die Steuerungssouveränität und Steuerungsmacht des intervenierenden Akteurs gegenüber der Selbststeuerungskompetenz des Gegenübers (gleich ob dieser z. B. als schutzbedürftiger Klient des Wohlfahrtsstaates oder als Straftäter definiert ist) hervorheben. Das Gegenüber der Intervention erscheint demzufolge nicht als Akteur, sondern als Reakteur.

Viele auf diesem Verständnis beruhenden Interventionen haben nicht-intendierte, kontraproduktive Ergebnisse hervorgebracht. Zur Veranschaulichung mag ein Seitenblick auf die unerwarteten Nebenfolgen dienen, die von einer angekündigten gesetzlichen Begrenzung CO₂-emittierender Heizungssystemen ausging. Allein die Ankündigung des Gesetzes erzeugte einen nicht beabsichtigten Nachfrageboom und eine entsprechende Preissteigerung – von existenziellen Ängsten in ärmeren Schichten ganz zu schweigen. Auch dort, wo es um Eingriffe zugunsten des Kindeswohls geht, kommen Soziolog*innen zusehends Zweifel an Interventionen, die von einem unangemessenen Steuerungsoptimismus getragen sind und unbeabsichtigte konstraintentionale Auswirkungen haben können. ¹⁴

Aufgrund solcher Erfahrungen geht die Soziologie heute umsichtiger mit dem Interventionsbegriff um. So betrachtet die Systemtheorie Intervention als vom intervenierenden System gesetzte Irritation der Erwartungsstrukturen oder Operationsroutinen eines in der Umwelt des Systems verorteten »Gegenübers«, das selbst wieder ein komplexes System ist. Die Stärke des Interventionsbegriffs der soziologischen Systemtheorie

¹² Klimke et al.. *Lexikon zur Soziologie*.

¹³ Reis. *Die Erforschung von Sozialen Interventionen und intervenierende Sozialforschung*.

¹⁴ Alberth et. al.. *Kontingenzprobleme sozialer Interventionen*.

ist, dass hier nur solche Handlungen oder Maßnahmen den Begriff der Intervention verdienen, welche die operative Geschlossenheit ihres Gegenübers, mithin seine Eigenlogik, nicht ignorieren.¹⁵ Intervention kann demzufolge nur gelingen, wenn sie den direkt lenkenden, linearen Eingriff eines übergeordneten oder übermächtigen Ausgangssystems auf ein Zielsystem unterlässt, und stattdessen auf gleichsam moderat wirkende Kontextveränderungen in Form von Irritationen oder Widerständen setzt. Die Schwäche des systemtheoretischen Interventionsbegriffs besteht darin, dass er so abstrakt ist, dass jede Form der sozialen Beeinflussung als Intervention begriffen werden kann, solange sie die Integrität des Gegenübers nicht verletzt und bei ihm bloß autonome Situations- und Zieldefinitionen anstößt. Trotz allen Raffinements kann die Soziologie die Schwelle, ab der Intervention in ein destruktives Hereinregieren umschlägt, bis heute nicht genauer bestimmen.

In der Bildenden Kunst ist ein analog verlaufender Wandel des Verständnisses von Intervention zu beobachten. Während die soziologische Interventionseuphorie von den wirtschaftlichen Modernisierungserfolgen der Nachkriegszeit getrieben ist und in den 1960er und 1970er Jahren ihren Höhepunkt erreicht, um dann angesichts vieler enttäuschender Nebeneffekte und Realitätsschocks in Interventionsskepsis umzuschlagen, setzt der analoge Prozess der Kunst sehr viel früher ein. Er beginnt schon zu der Zeit, als die Kunst sich noch mit Herrschaftsaffirmation und ästhetischen Gottesbeweisen befasst. In dieser Phase kommt zünftig organisierten oder am Hof wirkenden Künstlern der Status herausgehobener Kunsthandwerker zu, die etablierten und kanonisierten Vorgaben zu entsprechen haben.

Erst im Laufe eines ausgedehnten historischen Prozesses entwickelt die Kunst ein neues Verständnis ihrer Rolle. Auf dem langen Marsch vom Kunsthandwerker, der sich im Sinne eines gottgewollten und gottgeschaffenen subiectum (Unterworfenen) begreift, zu einem begnadeten, sich aber auch selbst begnadenden und sich selbst gestaltenden kreativen Subjekts, entwickelt sich langsam ein Bewusstsein dafür, dass Künstler in ihre Welt ästhetisch eingreifen können – ja eingreifen müssen, um sich überhaupt erst als künstlerisches Subjekt verstehen zu dürfen. In dieser Zeit wird die künstlerische Bedeutungsperspektive, aus der heraus statushohe Personen disproportional groß darzustellen und räumlich hervorzuheben sind, zugunsten der mathematisch-physikalisch begründeten Subjektperspektive aufgegeben.¹⁶

Im Zuge weiterer, sich seither fortsetzender Perspektivverschiebungen dekonstruiert schließlich der Kubismus die Zentralperspektive zugunsten einer Multiperspektive. Und im Expressionismus hört das wache, rationale

¹⁵ Willke. *Systemtheorie 2*.

¹⁶ Elias. *Engagement und Distanzierung*, S. 51-97.

und eben darum sich autonom dünkende Subjekt auf, sein künstlerischer Souverän zu sein. Stattdessen wird die sich ihm entreißende innere Gefühlswelt zum eigentlichen Maßstab des kreativen Autors. Der empirische Künstler wandelt sich zu ihrem Gefäß. Gleich ob sie rational kalkulierend oder im Rahmen der sich aufdrängenden sozialen Frage mitfühlend agiert, und gleichgültig, ob sie von einer subjekträumlichen, emotionsräumlichen oder assoziationsräumlichen Perspektive ausgeht – Teile der modernen, bürgerlichen Kunst glauben bald, in das aktuelle Zeitgeschehen eingreifen bzw. intervenieren zu müssen. Das meist unausgesprochene Motto dieser sich vom Massengeschmack bzw. »Kitsch« abgrenzenden Kunstströmung könnte »intervenio ergo sum« lauten¹⁷.

Die Bandbreite der Interventionen einer sich vom Massengeschmack abgrenzenden intervenierenden Kunst ist zwischen Subtilität und Plakativität gespannt. Ein vergleichsweise leiser Interventionsanspruch liegt z.B. im Falle eines Künstler*innenkollektivs vor, das in einem Istanbul Wohngebiet ein Apartment als Arbeitsraum anmietet, um dort »ohne große Gesten durch kleine Alltagshandlungen in das Gebiet« einzusickern.¹⁸ Viel unmittelbarer und plakativere nehmen sich da die suggestiven Aktionen des »Zentrums für politische Schönheit« aus – wenn es beispielsweise in unmittelbarer Nachbarschaft zum Wohnsitz eines AfD-Politikers, der die historische Bedeutung des Holocausts herunterspielt, Gedenkstelen im Stile des Berliner Holocaust-Mahnmals aufstellt.

Im deutschsprachigen Raum wird u. a. Joseph Beuys ein prägender Vertreter dieses um praktisch-politische Ansprüche um den Interventionsgedanken erweiterten Werkbegriffs rezipiert. Beuys versteht seine Performances und Installationen samt den darum kondensierenden Irritationen, Widerständen und Konflikten als soziale Plastiken. Mithilfe seines um die Einheit von Schönheit, Provokation, Intervention und Interventionsfolgen kreisenden Kunstbegriffs will Beuys die Gesellschaft gestaltend verändern. Dabei rückt er aber auch von der den politischen Zeitgeist dominierenden modernisierungs- und steuerungsoptimistischen Vorstellung ab, dass Intervention als linearer kausaler Durchgriff auf einen sozialen Gegenstand zu denken sei, der beliebig formbar sei. Damit nimmt er das etwa vierzig Jahre später formulierte sich selbst bescheidende Interventionsverständnis der soziologischen Systemtheorie vorweg, sodass ihm auch aus interventionssoziologischer Sicht ein Avantgardestatus zugesprochen werden muss. Für viele Beuys-Schüler*innen – etwa für Immendorff¹⁹ bedeutet dies: Wer sich als Bildende/r Künstler*in verstanden wissen will, sollte den Interventionsgedanken ernst nehmen. Im (impliziten)

¹⁷ Elias. *Kitschstil und Kitschzeitalter*.

¹⁸ Laister. *Die Kunst des urbanen Handelns*. S. 15; Projesi. *Without a Roof but with a Courtyard*.

¹⁹ Riegel. *Immendorff*.

Umkehrschluss gilt dann: Wer sich diesem Gedanken verweigert bzw. ihn nicht reflektiert, ist niederen Zünften bzw. dem Kunst- oder Kitschhandwerk zuzurechnen, die den Massengeschmack bedienen.

Beuys ist nicht die einzige prägende Künstler-Persönlichkeit, die den praktisch-politischen Gestaltungs- bzw. Interventionsanspruch in die Kunst hineinholte, um ihn wieder in den öffentlichen Raum hinauszutragen. Vielmehr scheint Beuys mit einem Zeitgeist verbunden zu sein, aus dem auch andere Persönlichkeiten und Kunstbewegungen der 1960er und 1970er Jahre geschöpft haben. Diesen Zeitgeist atmen etwa auch die von George Maciunas inspirierte Fluxus-Bewegung sowie die Performance-Kunst.²⁰ In den Folgejahrzehnten kommen andere mit der Kunst verschwisterte soziale Bewegungen hinzu (z. B. die Umweltbewegung oder die feministische Bewegung), die Interventionsstrategien verfolgen.²¹ In jüngster Zeit verleiht ein sich neokolonialistisch definierender ›artivism‹ dem Geist der künstlerischen Intervention, zumindest der Form nach, neue Gestalt und Aktualität.²²

Wirft man einen Panoramablick auf die Bildende Kunst unserer Tage, so scheint bei allem Gestaltungsanspruch dennoch der Respekt vor der Eigensinnigkeit des Sozialen und/oder den Gesetzen des Marktes vorzuherrschen. So hat sich ein moderates Verständnis von ›künstlerische Interventionen‹ etabliert²³, in dem schon die Einladung von Künstler:innen zur Unterbrechung von Organisationsroutinen durch eben diese Organisation als Intervention gilt.²⁴ Im Vergleich mit den 60er und 70er Jahren hat sich somit in der Bildenden Kunst offenbar eine Selbstbescheidung durchgesetzt, die an die oben skizzierte Zurückhaltung der Soziologie erinnert.

3. Eine Künstlerbiographie zwischen existenziellem und intentionellem Außenseitertum.

Kommen wir nun zur Vorstellung des Falls, in dessen Zentrum der Duisburger Künstler Cyrus Overbeck steht:

Overbeck ist ein international renommierter Künstler (seit 2014 Mitglied der europäischen Akademie der Künste). Sein aus Teheran stammender Vater ist Moslem und Sohn einer jüdischen Mutter. Overbecks Mutter ist Nachfahrin

²⁰ Wick. *Zur Soziologie intermediärer Kunstpraxis*; Becker/Vostell, Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme.

²¹ Geene. *Interventionismus und Aktivismus*.

²² Heimisch. *Intervenieren oder vom ›uneingeladenen Widersprechen‹*; Steidinger/Berg, *Künstlerische Intervention*.

²³ Mandel. *Künstlerische Interventionen in der Kulturellen Bildung*.

²⁴ Berthoin Antal. *Künstlerische Interventionen erforschen*.

einer alteingesessenen Duisburger Familie, die im Bäckerei- und Konditoreigewerbe tätig war. Aufgrund ihrer humanistisch-protestantischen Grundhaltung war die Familie Teil des Widerstandes gegen die nationalsozialistische Gewaltherrschaft. So buk der Großvater Flugblätter ins Brot ein, um die Belegschaft der benachbarten Stahlfabrik, die er belieferte, über die Verbrechen an der Ostfront aufzuklären. Nachdem Cyrus Overbeck die ersten Kindheitsjahre in Teheran verbracht hatte, migrierte er mit seinen Eltern 1979 nach Deutschland, wo er seither in dem von seinem Großvater im Jahre 1904 errichteten Gebäudeensemble der Alten Brotfabrik in Duisburg-Beek lebt.

Schon als Jugendlicher sammelt Overbeck Grafiken seines Künstlervorbildes Otto Pankok. Dessen engagierte Kunst wird ihm nicht nur in künstlerischer sondern auch in moralischer Hinsicht zum Vorbild. Während seines Studiums lebt er, von Pankoks Tochter gestützt und gefördert, fünf Jahre im Haus Esselt, dem ehemaligen Herrenhaus, in dem Otto Pankok seine letzten Jahre verbrachte. Zusammen mit seinem Kommilitonen Oliver Müller führt er dort Archivstudien durch, um eine Pankok-Biographie zu verfassen.²⁵

Wie die Kunst Pankoks, so vereint auch Overbecks Werk verschiedene Kunsttechniken und Ausdrucksformen: diverse Monotypien, Farbmonotypie, Radierungen, Holzschnitt, Radierungen, Plastiken aus Silber und Bronze sowie Ölgemälde und soziale Plastiken bzw. Performances. In seinen Werken finden sich realistisch dargestellte Akte, die mit Ornamenten und stilisierten Blüten kombiniert sind. Daneben gibt es realistische, teils sehr farbenfreudige Bilder mit gedruckten Ornamenten. Die Spannung zwischen Abbild und Ornament zieht sich durch viele seiner Werke. Manche der auf die gemalten Werke gedruckten Ornamente erinnern an Arabesken, die für den stummen abbildlosen Bezug zum Transzendenten und Unsagbaren stehen. Andere Bilder nehmen das Motiv des Schmetterlings auf, um das ewige und universale Prinzip der Metamorphose ins Licht zu rücken. Auch Overbecks u. a. in Kirchen oder in seinem Atelier aufgeführten sozialen Plastiken spiegeln die grundlegende Spannung zwischen Abbild und Ornament wider. Wenn er etwa seine Performances, Ausstellungen und Vernissagen regelmäßig einleitet, indem er ein Mathias Claudius-Gedicht vorträgt, übernehmen seine schablonenhaften Rezitationen die in der jüdischen und vor allem in der islamischen Kulturtradition eingebettete Funktion des Ornaments, das Unausprechliche zur Sprache zu bringen. Die in Kooperation mit der Gedenkstätte Yad Vashem entstandene soziale Plastik »Der Alltag jüdischer Kinder während des Holocausts – 60 Jahre Leben mit dem Reichspogrom«, die ab dem 30. September 1998 in der Duisburger Brotfabrik gezeigt wurde, ist nur ein Beispiel von vielen.

²⁵ Overbeck/Müller. *Otto Pankok. Maler, Grafiker, Bildhauer.*

Overbeck versteht sich als »narrativer Realist«²⁶, der als Künstler von dem erzählt, was er sieht und erlebt, und das Erfahrene in Holz, in Bronze, auf Öl, auf Leinwand, Metall und auf Stein ausdrückt. Sein Sehen und Erleben ist wesentlich durch seinen vom Widerstand gegen den Nationalsozialismus charakterisierten Familienhintergrund geprägt. Schon als kleines Kind taucht er darin ein, so etwa als ihm der Großvater seine Verstecke in der Alten Brotfabrik zeigt, in denen er sich einst vor dem Zugriff der Gestapo verbarg. Vor diesem biographischen Hintergrund macht Overbeck zu Beginn der Nullerjahre Erfahrungen, die sein weiteres Schaffen inspiriert und motiviert haben und noch immer antreiben, Erfahrungen, die sein weiteres Leben und Schaffen – ungeachtet all dessen, was darüber sonst noch zu sagen wäre – als Gratwanderung zwischen Etablierten- und Außenseiterstatus erscheinen lassen.

Während eines Aufenthaltes in Kalifornien (1997) erreicht ihn ein Angebot aus der ostfriesischen Kleinstadt Esens im Landkreis Wittmund, dort als Künstler und Kunstlehrer zu wirken. In dieser Zeit sieht Overbeck seinen Lebensmittelpunkt in Esens, wo er ein Atelier unterhält. Dort ist er nicht zuletzt durch seine Tätigkeit als Kunstlehrer und seine Mitgliedschaft im Schützenverein eingebunden. In den 2010er Jahren entdeckt er in Esens eine nationalsozialistische Kontinuität bzw. ein Netzwerk, das rund um den Bildhauer Hans Christian Peterson gespannt ist, der in rechtsextremen Verlagen publiziert. Der neofaschistische Sohn des NS-Rassenmalers Wilhelm Peterson hat dort großen stadtesellschaftlichen Einfluss und wirkt bis in den Stadtrat hinein, von dem er öffentliche Aufträge (z. B. für Skulpturen) erhält. Als Overbeck im Jahre 2018 auf Einladung des örtlichen Pfarrers auf der Kanzel der Esenser Kirche am Reformationstag eine Rede hält, die dies offen anspricht, verwandelt sich die Gemeinde für ihn in ein Umfeld, das ihn ablehnt. Und als Overbeck im Jahr 2019 schließlich den Stadtrat auf einer öffentlichen Sitzung bittet, dem rechtsextremen Bildhauer keine weiteren Aufträge zur Errichtung von Skulpturen zu erteilen und seine Werke aus dem öffentlichen Raum zu entfernen, entscheidet sich der Stadtrat dagegen. Daraufhin wird Esens für Overbeck gewissermaßen zum Hexenkessel. Sowohl er selbst als auch sein Atelier werden zur Zielscheibe gewaltsamer Übergriffe. Ein Polizist rät ihm, die Fenster mit Milchglasfolie zu bekleben, um Attentatsversuchen vorzubeugen. Overbeck verlagert daraufhin seinen Lebensmittelpunkt wieder nach Duisburg; jedoch ohne sein Engagement gegen neofaschistische Teile der Esenser Stadtgesellschaft einzustellen.

So wendet sich Overbeck in Briefen und E-Mails an den Petitionsausschuss des Bundestages und an viele prominente Persönlichkeiten des öffentlichen

²⁶ Dieses Selbstverständnis bezieht sich vermutlich auf den in der Filmwissenschaft gebräuchlichen Begriff des »narrativen Realismus« der in die Kunst hineinwirkt. Vgl. Carroll, *Theorizing the Moving Image*, S. 224-252.

Lebens. Die in seinen Briefen zum Teil namentlich genannten Esenser Bürger sehen sich durch diese Interventionen verleumdet und verklagen den Künstler. Juristisch gesehen geht es dabei um die Frage, ob Overbeck Esenser Bürgern vorwerfen darf, sie deckten die Vertriebsaktivitäten eines Neonazis. Der Gerichtsprozess wird von Beginn an sowohl von der norddeutschen als auch von der Duisburger Presse aufmerksam verfolgt. In erster Instanz wird Overbeck 2022 freigesprochen, in zweiter Instanz dann aber schuldig gesprochen und am 6. Dezember 2023 zu einer Geldstrafe verurteilt, die ihn, wenn das Urteil denn je Rechtsgültigkeit erlangte, zu einem Vorbestraften machte.

Wenige Tage vor der Verkündung des am 6. Dezember 2023 ergangenen zweitinstanzlichen Urteils, erhält Overbeck in einer lokal vielbeachteten Preisverleihungszeremonie im Duisburger Rathaus die Ehrennadel der Stadt Duisburg (4. Dezember 2023). Allein die – zeitliche, räumlich und soziale – Nähe der beiden Ereignisse zeigt, dass der Künstler in einem zwischen Außenseiter- und Etabliertenposition gespannten Feld agiert. Overbeck wird für sein lokales Engagement ausgezeichnet; insbesondere für seinen ehrenamtlichen Kunstunterricht von Schüler*innen der Duisburger Anne Frank-Schule, bei dem er die dafür notwendigen Materialien und Räume kostenlos zur Verfügung stellt. Wie die Laudatorin feststellt, ist diese Ehrung auch durch diverse zumeist ehrenamtliche Ausstellungen, Performances und Bildungsveranstaltungen begründet, die Overbeck regelmäßig in seinem Duisburger Atelier durchführt.

Kurz bevor ich diese Zeilen schreibe, ist der Rechtsstreit in der dritten Instanz zugunsten Overbecks entschieden und das zweitinstanzliche Urteil gegen ihn aufgehoben worden. Von diesem Rechtsstreit wird nachstehend noch eingehender zu reden sein. Denn er begreift ihn als soziale Plastik, als künstlerisch-ästhetische Intervention in die Stadtgesellschaften Esens und Duisburgs. In seiner Aktionskunst manifestiert sich jene Spannung zwischen Etablierten- und Außenseiterstatus, die Overbecks Persönlichkeit und sein künstlerisches Schaffen prägt. Wie noch zu zeigen sein wird, ist diese Spannung, mit der der Künstler mal kokettiert, um dann wieder unter ihr zu leiden, einer der zentralen Aspekte dessen, der die künstlerischen Interventionen Overbecks auszeichnet, nämlich sein Changieren zwischen ›existenziellem‹ und ›intentionellem‹ Außenseitertum.²⁷

Als Mensch mit jüdischen Vorfahren und persischem Migrationshintergrund sowie als Nachfahre von Angehörigen des Widerstandes ist er angesichts des gegenwärtig hierzulande zunehmenden Antisemitismus²⁸ ein existenzieller

²⁷ Mayer. *Außenseiter*, S. 13-17.

²⁸ Beyer et. al.. *Antisemitismus in der Gesamtgesellschaft von Nordrhein-Westfalen im Jahr 2024*. Fischer/Wetzels. *Die Verbreitung antisemitischer Einstellungen in Deutschland*. BMV. *Lagebild Antisemitismus 2022/2023*

Außenseiter. Als Künstler und sozialer Plastiker, der systematisch soziale Spannungen in manifeste Konflikte verwandelt, ist Overbeck aber auch ein intentioneller Außenseiter.

4. Ethnographische Befunde zur Interventionskunst Overbecks.

Der folgende Abschnitt vermittelt einen tieferen, die künstlerische Praxis beleuchtenden Einblick in den ›Fall Overbeck‹. Anhand ethnographisch erschlossener Beispiele zeige ich darin, wie der vom Beuys'schen Paradigmenwechsel angeregte Cyrus Overbeck durch seine Performances bzw. durch seine künstlerische ›Emotionsarbeit‹²⁹ ›affective resonance‹³⁰ erzeugt, um so in Stadt und Gesellschaft zu intervenieren. Dabei wird deutlich werden, dass nicht nur von Emotionen der beobachteten Akteure, sondern auch von den Emotionen des wissenschaftlichen Beobachters zu reden ist. Dass ich mich in dieser Analyse nicht nur auf meine äußeren, sondern auch auf meine inneren Wahrnehmungen beziehe, ist der Tatsache geschuldet, dass Emotionen und Affekte im Zuge der ›Emotionalen Wende‹³¹ in den Sozial- und Kulturwissenschaften längst als soziale Tatbestände und Datenklasse anerkannt sind. Deren Erforschung erfordert mithin auch die Anwendung introspektiver Erhebungs- und Analysemethoden. Ethnolog*innen und Sozialanthropolog*innen haben dies schon in den 50er und 60er Jahren mit Erfolg umgesetzt.³²

Mit Blick auf die im vorliegenden Kapitel dargelegten ethnographischen Beispiele ist vorauszuschicken, dass sie die Basis für die in Kapitel 5 folgenden Analysen sind (vgl.: Elemente einer Soziologie). Denn im vorliegenden Kapitel treten jene operativen Widersprüche und Paradoxien

²⁹ Hochschild. *The managed heart*.

³⁰ Mühlhoff. *Affective Resonance*.

³¹ Der ›Emotional Turn‹ bezieht sich auf ein wachsendes Bewusstsein für Emotionalität beim Verständnis sozialer Beziehungen in und außerhalb der Wissenschaft. Sie entwickelt sich zu einer breiten interdisziplinären Bewegung in den Sozial- und Kulturwissenschaften. Vor den 1970er Jahren verstanden nur wenige Sozialforscher wie Norbert Elias (Elias. *Über den Prozess der Zivilisation*) Emotionen nicht nur als psychologische oder ästhetische Phänomene, sondern als genuin soziale Tatsachen. Ende der 1970er Jahre werden Emotionen dann nicht mehr ausschließlich als irrelevanter Gegenpart zur Rationalität betrachtet. Arlie Hochschild führte Begriffe wie Emotionsarbeit oder Emotionsregeln in die Sozialwissenschaften ein (Hochschild. *The managed heart*), die später interdisziplinär aufgegriffen werden. Vor allem feministische Forscherinnen, die sich von ihr inspirieren lassen, betonen die Bedeutung von Reflexivität im Forschungsprozess, erweitert um die Dimension der Emotion (Katz. *How emotions work*; Widdowfield. *The Place of Emotions in Academic Research*). Obwohl er in der Soziologie initiiert und kultiviert wird Illouz. *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus*; Illouz. *Saving the Modern Soul*; Kemper. *Research Agendas in the Sociology of Emotions*. erreicht der emotional turn heute die gesamte Breite der Sozial- und Kulturwissenschaften.

³² Geertz. ›Schicksalsbedrängnis‹.

der Overbeck'schen Kunstpraxis hervor, die, neben weiteren Aspekten (vgl. Schlusskapitel), die Soziologik seiner Interventionskunst ausmachen.

4.1. Beispiel: Gedenkveranstaltung als Intervention.

Nachstehend wird gezeigt, wie Cyrus Overbeck als Bildender Künstler sowohl in sich selbst als auch in seinem Duisburger Publikum ein Wechselbad der Gefühle erzeugt, um mittelbar in die Stadtgesellschaft einzugreifen. Damit soll der eingangs eher abstrakt theoretisch eingeführte Interventionsbegriff der Bildenden Kunst mit (auto-)ethnographischen Anschauungen gefüllt werden. Es geht konkret um eine von Cyrus Overbeck ausgerichtete Gedenkveranstaltung, die am 13. November 2023 in der Alten Brotfabrik in Duisburg-Beeck stattfand. Laut Presseankündigung ist sie der Erinnerung an die Novemberpogrome des Jahres 1938 gewidmet. Im Zentrum steht demnach die Rede des Historikers Ludger Heid. Ihre Überschrift lautet »Müssen die Koffer wieder gepackt werden?«. An diesem Abend sind sich alle Anwesenden bewusst, dass nicht nur der Schatten der nationalsozialistischen Vergangenheit, sondern auch der des Pogroms vom 7. Oktober und der auch hierzulande folgenden antisemitischen Attentate über der Veranstaltung liegt.

Es soll angemerkt werden, dass eine von einem Bildenden Künstler wie Cyrus Overbeck organisierte öffentliche Veranstaltung stets mehr ist als irgendeine öffentliche Veranstaltung und auch mehr als ein gesellschaftliches Ereignis. Sie ist vielmehr stets auch eine künstlerische Performance. Um die spezifische Handschrift einer solchen Overbeck-Performance darlegen zu können, bleibe ich nahe an meinem Forschungstagebuch, in dem ich auch meine im Prozess teilnehmender Beobachtung durchlebten Gefühle und Stimmungen festhalte. Denn das für eine Overbeck-Performance charakteristische Spiel mit den Emotionen der Beteiligten wird im Spiegel meiner eigenen Emotionen greifbar.

Performance: Teil 1

Um 18:40 Uhr komme ich vor dem Gründerzeit-Gebäudeensemble der Overbecks an, zu dem auch die alte Brotfabrik gehört. Vor dem schweren etwa zwei Meter hohen und vielleicht vier Meter langen eisernen Rolltor warten schon sieben Personen. Wir hören das metallene Geräusch, das entsteht, als jemand hinter dem Tor einen Hebel umlegt und es langsam in Bewegung setzt, indem er, wie wir jetzt erkennen, das Gewicht seines schweren Körpers einsetzt. Cyrus Overbeck wirft seine massige Präsenz in die sich langsam weitende Öffnung. Er tritt mit einem freundlich gewinnenden Lächeln über die Schiene und verbeugt sich mit einem verschmitzten siegesgewissen Lächeln, ganz so wie ein Theaterdirektor, der sich des Eindrucks gewiss ist, dass sein Programm überzeugen wird. Er begrüßt uns mit einem lässigen »Schalömlé« und widmet sich sogleich jeder einzelnen Besucherin und jedem Besucher, indem er diese entweder umarmt

oder ihnen seine Hand reicht. Overbeck wirkt aufgeräumt. Zu meiner Überraschung macht er plötzlich um mich einen großen Wirbel. Er ruft über die Köpfe der anderen aus: »Herr Hüttermann, ich wollte Sie heute anrufen! Sie sind ein Künstler!« Auf dem Weg durch den Innenhof ins Atelier und dort gemeinsam einen Sitzplatz ansteuernd, erklärt er mir laut und deutlich – so laut, dass es andere mithören können (und wohl auch sollen) –, dass er mein aktuelles Buch lese. Er zeigt sich davon beeindruckt und trifft mich so ins Mark meiner Eitelkeit.

Das Atelier ist irgendwie aufgeräumter als bei unserer ersten Begegnung. Nichts liegt einfach so auf dem Boden, unfertige Skulpturen und Bilder sind beiseite geräumt. Das zentrale quadratische Sessel-Sofa-Tisch-Ensemble, das uns während eines zurückliegenden Interviewtermins noch als gemütliche Oase inmitten von kreativ-chaotischer Werkstattgeschäftigkeit diente, ist verschwunden. Stattdessen ist nun eine Art Altar aufgebaut, dessen Hintergrund ein Bild mit der in Frakturschrift gehaltenen Überschrift »Ganz Deutschland hört den Führer« einnimmt. Links und rechts davon stehen zwei hochformatige Bilder, die jeweils ein Frauengesicht inklusive ihres in ärmellose Frauenkleider gehüllten Torsos zeigen. Das eine Bild ist spiegelt das andere. Denn beide Frauengesichter blicken nachdenklich und sorgenvoll-versonnenen zu Boden, jeweils vom zentralen Hintergrundbild, das die Spiegelachse bildet, weg nach außen, sodass die drei Bilder wie ein Triptychon anmuten. Das Lesepult, an den sich später der Redner des heutigen Abends, Ludger Heid, setzen wird, ist Teil einer auf das Triptychon ausgerichteten Altarstruktur. So ragen zu beiden Seiten des Lesepultes viereckige säulenförmige Pulttische auf, auf denen Torsos stehen, die mich an antike Bronzeskulpturen erinnern. Doch statt althehrwürdiger Philosophen-, Krieger- oder Politikerköpfe tragen die beiden Bronzeleiber unterdimensionierte Totenschädel, die Schrumpfköpfen gleichen. Ihnen gegenüber sind Tische, Sessel und Bänke zu drei Halbkreisen angeordnet, sodass sich für das Publikum ein Raum aufspannt. Auf den Tischen stehen klassisch-kitschige goldfarbene Kerzenständer, in denen batteriebetriebene Kerzen brennen. Ich muss an ein Varieté-Theater denken. Vielleicht auch, weil der Gastgeber jetzt durch die Reihen geht, Weingläser verteilt und bei dieser Gelegenheit sogleich einschenkt – und zwar den von ihm präferierten Weißwein. Hinter der gestaffelten halbkreisförmigen Sitzordnung, auf einem Stehtisch, der offenbar auch die Funktion eines Steuerpults (etwa für die Beleuchtungsanlage) hätte einnehmen können, sind zwei Dutzend Rot- und Weißweinflaschen gruppiert. Hinzu kommen Gläser und Tablets mit Küchelchen, die, wie ich später erfahre, Overbecks Mutter nach einem Familienrezept aus dem Jahre 1904 gebacken hat.

(...)

Angesichts meines schon eingangs geschilderten Eitelkeitstaumels bzw. aufgrund des nun hinzukommenden Weißweins fühle ich mich mit mir im Reinen.

Was sich hier entspinnt, ist eine Geselligkeitsperformance, bei der Overbeck sich dem von ihm selbst geschaffenen künstlerisch-plastischen Arrangement der Dinge, Menschen und Stimmungen überlässt. Wie ich im Rückblick späterer teilnehmender Beobachtungen von Overbeck-Performances feststelle, legt er in solchen Situationen trotz scheinbar vollständiger Selbstüberlassung die Zügel seiner Gestaltungsarbeit nie ganz aus der Hand. Hier und jetzt, in der Rolle eines Gastes, darf ich dabei zusehen, wie der Künstler vor dem Hintergrund seiner stofflich-räumlich-sozialen Gesamtinstallation das auf ungefähr 30 Personen angewachsene Publikum einbezieht, es mitzieht und gleichursprünglich in seine Plastik inkorporiert.

Performance: Teil 2

Plötzlich und unvermittelt nimmt Overbeck die Haltung eines Rezitators an und ruft mit resonanter Stimme aus:

»Kriegslied!

's ist Krieg! 's ist Krieg! O Gottes Engel wehre,

Und rede Du darein!

's ist leider Krieg – und ich begehre,

Nicht schuld daran zu sein!«

Auf einmal klingelt Overbecks Handy. Im Bruchteil einer Sekunde verwandelt er sich Overbeck wieder in einen enthusiastischen Varieté-Direktor zurück. Ich bin erstaunt, dass er durch diese Unterbrechung keinen Moment verstört oder verärgert ist. Ganz im Gegenteil, mit einem Lachen und ein paar Worten, die zeigen, dass er auch in emotional ergreifenden Momenten eine gewisse Distanz zu sich selbst wahrt, widmet er sich dem Anrufer, schaltet das Handy aus und setzt seine Rezitation beinahe unvermittelt mit derselben Verve und Inbrunst fort. Danach verbleibt das Publikum still und ergriffen. Overbeck erklärt, dass er dieses Gedicht anlässlich jeder seiner Ausstellungen vorträgt. Das Gedicht weise darauf hin, dass es kein Leben gebe, ohne sich schuldig zu machen. Aber man könne und solle begehren, nicht schuldig zu werden. Das Gedicht lade ein, »dieses Land« (er meint Deutschland) ohne Schuld zu betreten, zu gestalten und zu verlassen. Mehr als diese Einladung immer wieder auszusprechen, könnten »wir alle« in unserem jeweiligen Wirkungskreis nicht erreichen.

»Mein Großvater schaut uns jetzt alle von oben zu.« Nach dieser etwas überraschenden Überleitung erzählt der Künstler in anrührender Weise vom Leben seines Großvaters. Der habe in den 1940er Jahren Flugblätter in Brote

eingebacken um sie in die benachbarte Stahlfabrik zu schmuggeln. Sie informierten über die von deutschen Soldaten verübten Gräueltaten in Mittel- und Osteuropa. Im Jahre 1944 sei er damit aufgefliegen und auf der Bogenschaukel gefoltert worden. Schließlich sei er mit einem Strafbataillon nach Minsk geschickt worden. Overbeck berichtet – mitunter stockend, weil von den eigenen Worten berührt – von der Desertion und der illegalen Rückkehr des Großvaters nach Duisburg. Sein gewinnendes Lächeln ist einem von Eigenrührung bewegten Gesichtsausdruck gewichen, als er jetzt schildert, wie sein beinahe zwei Meter großer Opa, von der Ostfront (Charkiw) kommend und auf >45 Kilo abgemagert<, an seiner Duisburger Haustür klingelte. Selbst die eigene Frau habe ihren vor der Tür stehenden Mann nicht erkannt, wollte ihn wieder wegschicken. Als sie schließlich begriff, wer da vor ihr steht, sei sie in einen Weinkrampf verfallen. »Da hat mein Großvater sie zum ersten und zum letzten Mal geohrfeigt!«

Neue Wendung: Nun betritt die Presse in Gestalt von Eva Arndt von der Westdeutschen Allgemeinen Zeitung (WAZ) mit ihrem Mann (einem Pressefotographen) die alte Brotfabrik. Der Künstler lässt schnell von der eigenen Ergriffenheit ab und begrüßt auch diese (...). Er äußert Regieanweisungen, in denen er mit der Autorität des Gastgebers und der Erfahrung eines mit dem Medienbetrieb vertrauten Künstlers festlegen will, aus welcher Position und in welche Richtung der Pressefotograph den Redner Ludger Heid und ihn selbst ablichten soll. Doch die Journalistin hält freundlich-souverän dagegen, übernimmt selbst das Ruder, indem sie Overbeck auf die professionelle Kompetenz des Fotografen verweist, dem sie es überlassen möchte, selbst zu entscheiden.

Schließlich erteilt Overbeck dem Gastredner Ludger Heid das Wort. Seine Anmoderation unterstreicht die fachliche und biographische Reputation des jüdischen Historikers und setzt ihn mit hoher Wertschätzung in Szene. Das scheint dem zum Vortrag Gebetenen in Verlegenheit zu bringen. Er duckt sich beinahe körperlich vor den Blicken der Anwesenden weg. Das Thema seiner in gemessenem Tempo voranschreitenden Rede ist durch die titelgebende Frage bestimmt, ob »die Koffer wieder gepackt werden« müssten. (...)

Heidt befasst sich mit dem vom Christentum entwickelten und kultivierten Antijudaismus, den Luther bekanntlich auf die Spitze getrieben habe. Daraufhin adressiert er den Antisemitismus der klassischen deutschen Aufklärung. Nachdem er den Antisemitismus des letzten deutschen Kaisers durch eindrucksvolle Zitationen zur Sprache gebracht und analysiert hat, widmet Heid sich dem Thema Holocaust. Er deutet diesen, ganz im Sinne Karl Jaspers, als konsequente Umsetzung der schon im christlichen Antijudaismus enthaltenen Aufruf zum Judenpogrom. Schließlich bittet Heidt mit beinahe brechender Stimme seine Frau an den Rednertisch. Diese trägt nun ein von ihrem Mann für die egalitäre jüdische Gemeinde Duisburgs

verfasstes Gebet vor. Heid könne es nicht selbst vorlesen, weil es ihn zu sehr bewege. Während der Rezitation lässt sich am Klang ihrer Stimme erkennen, wie sehr auch seine Frau jetzt ergriffen ist. Als ich mich umsehe, lese ich aus den Gesichtern, dass die Rede und die Gebetsrezitation nicht nur mich, sondern auch das Publikum emotional ergriffen hat.

Der Vortrag kann die erwartete Diskussion mit dem Publikum nicht in Gang bringen. Mein Eindruck ist, dass die von einem hochbetagten deutschen Juden gehaltene und mit leiser Bitterkeit, aber eben darum so eindringlich vorgetragene Rede sowie auch die daran anschließende Gebetsrezitation ihm den Charakter einer religiösen Zeremonie verliehen haben, die ihrerseits Bestandteil einer quasi-säkulären Eucharistiefeyer bzw. der künstlerischen Gesamtperformance ist. Nicht nur die anwesenden Juden, sondern auch alle anderen im Publikum sind von dieser quasireligiösen Zeremonie emotional ergriffen. Weitere Diskussionen hätten die in ihrem Rahmen erzeugte Atmosphäre der Ergriffenheit entweiht. Es ist denn auch nicht allein der gehörte Vortrag, der uns jetzt schweigen lässt, sondern es ist die vom Künstler prämeditierte Performance einer sowohl emotionalen als auch emotionalisierenden Intervention, in deren Rahmen auch der Vortragende, bei allem, wofür er als Person sonst noch steht, bloß eine Figur ist, die der Künstler in Bewegung – auch in emotionale Bewegung – setzt. Der Künstler bewegt ihn, mich und alle anderen Anwesenden nach Maßgabe der Gesamtperformance. Seine Intervention versetzt uns in ein Wechselbad der zwischen Heiterkeit, Mitgefühl, Parteinahme, Staunen und Ergriffensein schwankenden Gefühle.

Des Publikums betretenes Schweigen bringt genau jene Momente des Anhaltens und des Einbruchs des Außerordentlichen sowie auch der Irritation zur Geltung, die mit dem Begriff der sozialen Intervention verbunden sind. Dass der Abend in einer von Overbeck erneut angefachten Atmosphäre der Heiterkeit endet, ist daher ebenfalls kein Zufall, sondern gehört zum Overbeck'schen Konzept einer sozialen Plastik, die seiner auch an diesem Abend geäußerten Losung entspricht: ›Wir müssen vom Fühlen ins Denken kommen!‹

4.2. Beispiel: Intervention in eine Gerichtsverhandlung – Gerichtsverhandlung als Intervention.

Dieser Losung folgt Overbeck auch in einem ganz anderen Zusammenhang: Am 14. November 2023 wird vor dem Landgericht der Stadt Duisburg in der 14. Strafkammer die Revision der Staatsanwaltschaft gegen ein erstinstanzliches Urteil des Amtsgerichts Duisburg verhandelt. Das Gericht hatte in erster Instanz nach Aktenlage verhandelt und zugunsten Overbecks entschieden. Die Staatsanwaltschaft möchte nun den erstinstanzlichen Freispruch des wegen Verleumdung und Beleidigung angeklagten Overbeck revidieren. Das Duisburger Landgericht wird heute, anders als im

erstinstanzlichen Prozess, auch Beweisanträge berücksichtigen, die von der Staatsanwaltschaft und von der Verteidigung gestellt werden. Overbeck ist weiterhin beschuldigt, zwei Bürger der ostfriesischen Kleinstadt Esens in seinen an Prominente adressierten E-Mails verleumdet und beleidigt zu haben. Laut Staatsanwaltschaft habe er in seinen E-Mails tatsachenwidrig behauptet, zwei Esenser Bürger hätten bewusst einen in ihrer 7.000-Einwohner-Gemeinde lebenden neonazistischen Künstler »gedeckt«, und er habe sie als »vermutlich Neofaschisten« bezeichnet. Nachdem der erste Prozess von den beiden Esenser Bürgern angestrengt worden war und zu deren Nachteil entschieden wurde, hatte zuletzt die Staatsanwaltschaft die Initiative ergriffen und den heutigen Revisionsprozess ohne Betreiben der vermeintlich Geschädigten angestrengt. Sie verbindet mit der in Frage stehenden Causa ein Officialdelikt, das auch ohne Zustimmung der vermeintlich Geschädigten verhandelt werden muss.

Gravitätische Einlassungen vor Gericht (Aus dem Beobachtungsprotokoll)

»Nachdem wir alle uns nun also zu Ehren des Gerichts erhoben und gesetzt haben, beginnt die Richterin mit der Frage nach den Einkommensverhältnissen des Angeklagten. Sie will eruieren, in welcher Höhe die Tagessätze im Fall einer eventuellen Geldstrafe zu veranschlagen wären.

Overbeck lässt sich daraufhin schwer atmend ein, um dem Gericht in betont langsamen, inneres Leid zum Ausdruck bringenden, aber nichts desto trotz wohl gesetzten Worten klar zu machen, dass es ihm wegen der Vorgeschichte und der Geschichte des Konflikts seit nunmehr fünf Jahren, mithin seit seiner Esenser Kanzelrede, zunehmend schwerer gefallen sei, seiner künstlerischen Erwerbstätigkeit nachzugehen. Er schildert, wie er damals in Esens aufgrund des auffallenden antisemitischen Hasses mit einem faustgroßen Kieselstein beworfen wurde. Man habe ihn vom Fahrrad getreten, Steine durch seine Fenster geworfen, ihn regelmäßig antisemitisch beleidigt und mit Mord bedroht. Ja er sei in einer Gaststätte sogar von einem Esenser angegriffen und gewürgt worden. Bei dieser Tat habe der Angreifer wutentbrannt ausgerufen: »Du Jude!«. Als er aufgrund der wiederholten Morddrohungen zur Polizei gegangen sei, um Anzeige zu erstatten und um Schutz zu ersuchen, habe man ihm gesagt, dass es keinen Personenschutz für ihn geben könne. Er solle aber seine Fenster mit Milchglasfolien verkleben, damit er nicht von außen durch einen Attentäter anvisiert werden könne. In Duisburg hätten sich die Morddrohungen fortgesetzt. Vor seinem Atelier seien antisemitische Flugblätter abgelegt worden.³³ Unter derartigen

³³ WAZ. *Wegen Davidstern?*

Umständen und angesichts der Belastung durch den Rechtsstreit könne er schon lange nicht mehr richtig arbeiten.«

Overbecks Sprechen hat im doppelten Sinne etwas Gravitätisches. Zum einen bringt er in Form, Tonlage und Körperhaltung (gebeugt) zum Ausdruck, dass jedes seiner Worte für sich genommen eine übergroße Bedeutung, hat. Zum anderen wirkt seine emotionalisierte Sprache so, als wäre er mit einer übergroßen Bürde belastet, die ihm jenen Atem raubt, den man benötigt, um sich in einem normalen Gesprächstempo zu äußern. Er spricht ganz so, als müsse er angesichts seiner tiefen Erschöpfung und Müdigkeit zwischen den Worten immer wieder Luft holen und zugleich weit nach innen schauen, um sich mit der ihn bedrückenden Last auf dem Wege innerer Anschauung leidvoll zu konfrontieren. Sein Stimmenklang ist der einer tiefen Traurigkeit, gewissermaßen in einer Moll-Tonlage. Andererseits ist jedes seiner Worte auf die durchschimmernde Absicht abgestimmt, der RichterIn das eigene unverschuldete Leid und die finanzielle Notlage vor Augen zu führen, um ihr jeden Ansatzpunkt für eine schnelle Verfahrensinteraktion zu entziehen.

Hier spricht jemand, der hochkonzentriert agiert und dessen Gedanken an keiner Stelle abreißen oder ihren im Vorfeld gesponnenen Faden verlieren. Aus der Sicht des Künstlers gilt es, die RichterIn mit einer Logik zu konfrontieren, welche die gewohnte Verfahrenslogik eines Rechtsstreits in Frage stellt und irritiert, wenn nicht gar provoziert; es geht um die Logik einer u. a. auf Beuys zurückgehenden künstlerischen Performance.

Das Aufbegehren des künstlerischen Hintergrundssubjekts (Aus dem Forschungstagebuch)

Die RichterIn unterbricht die Schilderungen des Künstlers und reißt ihn aus seiner beredten Selbstversunkenheit: »Nun stellen Sie aber andererseits in einer Düsseldorfer Galerie aus. Und auch an anderen Orten. Was kostet denn da so ein Bild von Ihnen? Overbeck: »In etwa um die 800 bis 900 €. Vielleicht 850 €. Ich habe aber dort in den letzten zwei Jahren kein Bild mehr verkauft. Denn wenn ich arbeite, muss ich mich erst mal zwei Stunden hinsetzen, um mich auf mein Tun einzustimmen...«

Overbeck versetzt sich mit diesen Worten wieder in seinen Erzähl- und Erlebnisstrom zurück. Da unterbricht die RichterIn ihn erneut und fragt noch einmal nach seinem derzeitigen Einkommen. Als Overbeck dann erneut ansetzt, um, so wie ich vermute, wieder in die emotionale Breite seiner durch antisemitische Akteure bedingten Schaffenskrise zu versinken, stoppt ihn der ältere seiner beiden Anwälte. Er befürchtet offenbar, dass die RichterIn Overbecks als Einlassung vorgetragene epischen Schilderungen leidvoller Befindlichkeit als Weigerung interpretieren könnte, dem Interesse des Gerichts zu entsprechen, eine Entscheidungsgrundlage für die Bemessung

von eventuell aufzuerlegenden Tagessätzen bzw. einer Geldstrafe zu erlangen. Offenbar haben die Anwälte das Gefühl, dass der Richter in der sprichwörtliche Kragen platzen könnte.

Dennoch wirkt Overbecks Selbstinszenierung nicht unauthentisch; denn Overbeck versetzt sich im Verlauf seines gemessen stockenden Äußerns in einen Zustand, in dem sein empfundenes Leid zum eigentlichen Akteur avanciert, zu einem Subjekt, das gewissermaßen hinter der vor Gericht stehenden Person agiert. Dieses Hintergrundssubjekt ist offenbar der wahre Autor der eben geschilderten Einlassung; ein Autor – und dies soll der Richter in auf provozierende Weise bewusst gemacht werden – auf den kein Gericht der Welt Zugriff erlangen kann und soll. Im Gegenteil: Je mehr dieses Hintergrundssubjekt zu Wort kommt, desto mächtiger wird seine die Verhandlungssituation (mit)beherrschende Gestaltungskraft. Aus diesem Grund möchte die Richter in den Fluss gravitatischer Einlassungen stoppen und aus eben diesem Grunde, darf der Künstler sich nicht stoppen lassen.

5. Soziologiken der künstlerischen Interventionen Overbecks.

Spätestens seit der Heisenbergschen Unschärferelation, Plessners Gesetz der natürlichen Künstlichkeit³⁴, Deleuzes Studien zur Logik des Sinns³⁵ oder der Forschungen Batesons und Watzlawicks³⁶ gewinnt in den Sozial- und Kulturwissenschaften die Erkenntnis an Boden, dass Widersprüche und Paradoxien nicht bloß abstrakte Tatbestände des logischen Schließens sind, sondern ganz konkrete Tatbestände des sozialen Tuns. Auf der Ebene des operativen, interaktiven sozialen Geschehens ist der Widerspruch, ist eine Paradoxie kein logisches Problem. Hier ist er immer auch Antrieb und Motiv für praktisches Handeln. Aus einer funktionalistischen Perspektive betrachtet, sind Widersprüche und Paradoxien daher Grundbedingungen der Möglichkeit sozialer Systeme schlechthin – nicht zuletzt des Kunstsystems, das sich an der Paradoxie abarbeitet, die eigene unhintergehbare Kontingenz durch Inanspruchnahme von Originalität und Authentizität als Notwendigkeit erscheinen zu lassen.³⁷ Solche und andere Paradoxien stellen die Notwendigkeit einer Kommunikation auf Dauer, die wiederum neue unauflöslich erscheinende Widersprüche und Paradoxien aufdeckt, welche, so scheint es, nur durch noch mehr widerspruchsanfällige Kommunikation verarbeitet werden können. Auch die Bildende Kunst des Cyrus Overbeck arbeitet sich an spezifisch ausgeformten Widersprüchen und

³⁴ Plessner. *Die Stufen des Organischen und der Mensch*.

³⁵ Deleuze. *Logik des Sinns*.

³⁶ Watzlawick. *Menschliche Kommunikation*.

³⁷ Luhmann. *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, S. 351-355.

Paradoxien ab. Einer dieser operativen Widersprüche liegt etwa, wie oben beschrieben (vgl. Kapitel 3), seinem Changieren zwischen existenziellem und intentionellem Außenseitertum zugrunde. Weitere ethnographisch erschlossene Widersprüche bzw. Spannungen werden nun erläutert.

5.1. Strategie der Strategielosigkeit.

Wenn man die Worteinlassungen Overbecks im geschilderten Gerichtsprozess betrachtet, kann man kaum übersehen, dass dieser vom Prozessgeschehen und von dem, was er selbst zur Sprache bringt, sehr berührt ist. Der Prozess berührt ein ethisches Anliegen, das Overbeck schon als Kind in der Gegenwart seines Großvaters, der ihm ein großes Vorbild war, biographisch verinnerlicht hat. Analog zu Adornos (1996) berühmtem Ausspruch über die Erziehung nach Auschwitz wäre dieses Anliegen mit den folgenden Worten adäquat zur Sprache gebracht: »Ziel aller Kunst müsse es sein, dass Auschwitz sich nicht wiederhole« – ein Satz, den Overbeck in einem unserer Gespräche selbst zitiert.

Bedenkt man Overbecks biographische und kunstspezifische Prägungen, so wird deutlich, dass der Gerichtsprozess mehr ist, als das Engagement eines Prozessteilnehmers, dem es allein um Recht bekommen oder nicht bekommen bzw. um Strafe oder Nichtstrafe geht. Bei allem, was Overbeck mit ihm sonst noch verbinden mag, ist dieser Gerichtsprozess für ihn auch (aber nie ausschließlich) eine soziale Plastik, mithilfe derer er sowohl auf die Esenser als auch auf die Duisburger Stadtgesellschaft und letztlich auch auf die Gesamtgesellschaft gestaltend einwirken möchte. Der Gerichtsprozess ist für ihn sowohl künstlerische Form als auch künstlerisches Instrument der sozialen Intervention, seines auf Stadt und Gesellschaft zielenden Plastizierens. Wie schon bei Beuys so ist auch dies eine bildende Kunst im weiteren Sinne. Mit diesem Verständnis des Plastizierens, Bildens und Gestaltens zielt Kunst nicht auf gestaltbares Material herkömmlicher Natur, sondern auf die Gesellschaft, die es qua Intervention zu gestalten und eben in diesem Sinne zu bilden gelte. So beabsichtigt Overbeck, mit den erweiterten Mitteln der Kunst die aus seiner Sicht verhängnisvollen Veränderungen im Verhältnis von Juden und Nichtjuden in Stadt und Gesellschaft aufzuhalten oder rückgängig zu machen. Es geht ihm dabei insbesondere um Verschiebungen des Sagbaren, die sich u.a. als Tabubrüche und als symbolische Gewalt äußern (antisemitische Stigmatisierungen und Drohungen), und in realer Gewalt münden mögen.

Die Vorstellung, dass ein Gerichtsprozess, wie Overbeck ihn versteht, nicht nur formales Verfahren, sondern auch Kunst sein kann, ist nachzuvollziehen, wenn man den Eigen-Sinn des Kunstsystems betrachtet, der es von anderen sozialen Systemen unterscheidet. Vergleicht man die Kunst mit anderen sozialen Systemen, so beruht ein Teil ihres Eigensinns darauf, dass Künstler

sich in ihrem Tun auf innere Wahrnehmungen, Stimmungen und Befindlichkeiten beziehen, um Werke hervorzubringen. Und in eben dieser Selbstbeziehung bringen sie eine sich tendenziell selbststeigernde Feedback-Dynamik zwischen innerem Befinden und dem daraus hervorgehenden Werk hervor. Dem Eigensinn des Kunstsystems folgend ist das Werk ein Kunstwerk, wenn es seinen Ursprung in der inneren Erfahrung des Künstlers erkennen lässt, oder Künstler, Kritiker, Sammler, Mäzene oder teilnehmend beobachtende Soziologen dies an ihm zu erkennen glauben.

Das heißt nicht, dass diese Kunst ohne instrumentelle Rationalität auskäme: Wie Overbeck mir an anderer Stelle deutlich machen wird, tritt er als Künstler vor Gericht und in anderen sozialen Arenen bewusst naiv und prozessstrategisch ungeschickt auf. Dass er beispielsweise noch während des laufenden Prozesses die Staatsanwaltschaft verklagt und ihr vorhält, diese verfolge eine völkisch-identitäre Linie, ist keine affektbedingte Konflikteskalation, kein irrationales, auf sozialen Selbstmord zielendes Handeln. Es verdankt sich vielmehr dem Kalkül, mit dem Charme des unbedarften authentischen Künstlerbohemiens auf diesen Konflikt so einwirken zu können, dass die rechtssystemspezifische Rationalität ein Stückweit zurücktritt. Dazu muss Overbeck vor Gericht zunächst den Habitus eines sich konsequent und konsistent auf inneres Befinden zurückbeugenden, keinerlei Rücksicht auf strafrechtliche Konsequenzen nehmenden Künstlers in Szene setzen, um dann, gewissermaßen im zweiten Schritt, auf das Gegenüber bzw. den Verfahrensverlauf einwirken zu können. Es geht also um die durchaus rationale Maxime, einen Gerichtsprozess in Aktionskunst umzuwandeln, ohne ihn als Rechtsprozess ins Lächerliche ziehen oder gar außer Funktion setzen zu wollen; denn schließlich will Overbeck für eigene und übergeordnete moralisch-praktische Zwecke zumindest auf längere Sicht Recht bekommen. Er glaubt so, die aus seiner Sicht bestehenden rechtlichen Hindernisse für den zivilgesellschaftlichen Widerstand gegen Antisemitismus – also die aktuelle Auslegung der Paragraphen 185, 186 und 187 StGB (Beleidigung, üble Nachrede und Verleumdung) – sowohl für sich als auch für andere mittelfristig aus dem Weg räumen zu können. Die Maxime seines künstlerischen Agierens vor Gericht (und anderswo) lässt sich wie folgt paraphrasieren: Handle strategisch, indem Du dich bemühst, nicht strategisch zu denken und zu handeln.

Wie aber kann ein Künstler wie Cyrus Overbeck authentisch agieren, wenn er in seinem Engagement stets zugleich auf einen Zweck schaut, der über die jeweils aktuelle Schaffens- oder Interaktionssituation hinausgeht, um praktisch-politische Ziele zu verfolgen? Schließen sich die auf den Eingriff in Stadt und Gesellschaft gerichtete Zweckrationalität und die authentische Rückbeziehung auf innere Wahrnehmungen und Stimmungen nicht aus? Tatsächlich habe ich als teilnehmender Beobachter nie den Eindruck, dass

Overbeck ausschließlich affektgesteuert handelt, wenn er sich vor Gericht explizit auf biographisch verankerte Moral, Redlichkeit und nichtjuristische Erfahrungen und Argumentationsformen bezieht. Vielmehr kokettiert und provoziert er vor Gericht mit seinem beruflich-zünftig inkorporierten Habitus und der Reputation und den informellen Ausnahmerechten eines Künstlers.

Die Antwort auf diese Frage nach dem Verhältnis von instrumenteller Vernunft und Wahrhaftigkeit muss die folgenden Überlegungen berücksichtigen: Wenn Authentizität sich darin zeigt, dass jemand all seine übergeordneten Ziele aus seinem Handeln heraushalten muss, damit das, was dann noch von seinem Handeln übrig ist, authentisch sein kann, dann wäre auch Overbecks Handeln in diesem Prozess, das auf die künstlerische Umformung eines Gerichtsverfahrens zum Zwecke der Umformung der (Stadt-)Gesellschaft zielt, nicht authentisch. Aber die Prämisse, dass Wahrhaftigkeit auf der Ausschaltung von Gesichtspunkten des Zweckrationalen beruhen müsse, führt in die Irre; sie widerspricht sich selbst. Denn wollte man alle Ziele, also auch das Ziel, keine Ziele zu verfolgen, aus seinem Tun heraushalten, müsste man ausgesprochen reflexiv und zielgerichtet agieren, um das vermeintlich Unauthentische im eigenen Gemüt zu identifizieren und von der Restmenge des Authentischen unterscheiden, um so die eigene Intentionalität zu reinigen. Damit aber nähme man - a) eine selbstdistanzierte reflexiv instrumentelle Einstellung zu sich selbst ein, um die Selektionen der eigenen Motive möglich zu machen. Und b) verböte man sich jene Spontaneität und Unmittelbarkeit, die gemeinhin als Indikator für das Authentische gilt. Mit anderen Worten: Dass Overbeck eine Strategie der Strategielosigkeit verfolgt, widerspricht nicht seiner Authentizität. Das Gegenteil ist der Fall: Wenn jemand, der, wie Overbeck, die Angst vor ihm im Alltag begegnenden Faschisten so verinnerlicht hat, behauptete, nicht das Ziel verfolgen zu wollen, Faschismus und Antisemitismus zu bekämpfen, so erschiene uns dies absurd und irrational und ganz sicher nicht authentisch. Anders ausgedrückt: Authentizität und instrumentelle Zweck-Mittel-Rationalität können auch in der Bildenden Kunst (und wahrscheinlich auch auf anderem Gebiet) aufs Engste miteinander verbunden sein, sich gar wechselseitig bestärken.³⁸

³⁸ Teile der Soziologie betrachten Emotion schon seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert nicht mehr als Negation instrumenteller Rationalität, sondern als eine ihrer Komponenten. So erkennt Durkheim, dass durch religiöse Ritualen generierte kollektive Gefühle der Effervescenz eine instrumentell-rationale Seite haben; denn sie erfüllen sozialintegrative Funktionen. Die Sozialpsychologie unserer Tage betont die konstitutive Wechselwirkung von Emotion und Rationalität: >Gefühle geben uns die Welt, sie schenken sie uns oder muten sie uns zu. Sie haben eine welterzeugende und -erschließende Funktion, einschließlich der bekannten evaluativen Komponenten< (Straub. *Welterschließende Affekte und das explanative Potenzial eines psychoanalytischen Konzepts für die Kulturpsychologie: Abjektion*).

5.2. Selbstetablierung durch Koketterie mit dem Außenseiterstatus.

Es ist eine konfliktsoziologische Grunderkenntnis, dass die Wahrscheinlichkeit der Eskalation von Konflikten zwischen sozialen Gruppen dann zunimmt, wenn die ihrem Verflechtungszusammenhang zugrundeliegenden Machtbeziehungen sich verändern bzw. verschieben.³⁹ Erst die Veränderung oder Destabilisierung von Machtbalancen sozialer Figurationen birgt entsprechende Eskalationspotenziale. Betrachtet man die oben dargelegte Biographie Overbecks, so trifft diese Grunderkenntnis auch auf dessen Leben zu. Er wehrt sich vehement gegen eine nationalsozialistische bzw. antisemitische Kontinuität und damit auch gegen eingelebte lokale Machtbalancen. Eben darum wird er in der Esenser Stadtgesellschaft als Jude erkannt, in Teilen dieser Stadtgesellschaft als Querulant und Nestbeschmutzer angefeindet und schließlich mit psychischer wie physischer Gewalt überzogen. Zuletzt sieht er sich gezwungen, wieder nach Duisburg zu ziehen.

Durch die Linse einer rein funktionalen Analyse betrachtet – und ethische Aspekte außer Acht lassend – hat er seinen Außenseiterstatus in der Esenser Stadtgesellschaft zwar nicht im Alleingang hervorgebracht. Doch im Zuge der dadurch veranlassten Konfliktinteraktion hat er daran mitgewirkt. Unter politisch-praktischen und ethischen Gesichtspunkten sieht das ganz anders aus. Aus diesem Blickwinkel mag man allerdings nicht Overbeck, sondern seine Esenser Widersacher als jene Akteure hervorheben, die für die Konflikteskalation und die Soziogenese des Overbeck'schen Außenseiterstatus verantwortlich sind.

Vor diesem Hintergrund könnte es fast zynisch anmuten, darauf zu verweisen, dass Overbeck, wie wohl viele Vertreter*innen seines Fachs, es versteht, mit dem Charme des Bohemiens zu spielen – also mit dem Charme einer Figur, die aufgrund ihres ›intentionell unbürgerlichen Stil des Lebens‹⁴⁰ als schillernde Persönlichkeit wahrgenommen wird, weil sie in Abhängigkeit zu statushohen ressourcenstarken Gönnern oder den finanziellen Interventionen der Eltern mitunter urplötzlich von der Außenseiter- auf die Insider-Seite (aber auch in umgekehrte Richtung) wechseln kann. Der unvorhersehbare plötzliche Übergang von der einen auf die andere Seite dieser Figuration verleiht dem Bohemien das (wiederum) unsichere symbolische Kapital einer exotischen Figur, von der Faszination und Schrecken (der prekären Existenz) ausgehen und von der man nicht weiß, ob man sie bemitleiden oder beneiden soll. Overbeck kokettiert also mit dieser Figur, wenn er sich, wie gezeigt, während seiner als soziale Plastik

³⁹ Horowitz. *The Deadly Ethnic Riot*; Gaventa, *Power and Powerlessness. Quiescence and Rebellion in an Appalachian Valley*, S. 23.

⁴⁰ Kreuzer, *Die Boheme*. S. 43.

konzipierten Veranstaltung mal im Glanz eines verschwenderischen Gastgebers sonnt oder als stimmgewaltiger Rezitator eines bewegenden Gedichts erweist oder schlicht und einfach provoziert, um dann wieder als leidender Gerechter aufzutreten, der eine schwere biographisch bedingte Bürde zu tragen hat und sich demzufolge emotionale Anteilnahme verdient. Durch das von ihm erzeugte emotionale Wechselbad zieht er sein Publikum in den ästhetisch-praktischen Strudel seines Wirkens.

Vor Gericht spielt sich Analoges ab. Weil Overbeck sich nicht nur als potenzielles Opfer eines in Deutschland wiedererstarkenden Antisemitismus betrachtet, sondern auch als authentischer Künstler, spielt er auch in dieser lokalen Arena mit seinem Außenseiterstatus. Mal agiert er dort als randständiger Bohemien, der unter den gegebenen Umständen von der Hand in den Mund lebt, und dann wieder als stolzer, selbsteffizienter jüdischer Bürger, der sich wehren muss. Das sich darin offenbarende eigentümlich schwankende Verhältnis zwischen Outsider- und Insiderstatus bleibt eine ständige Herausforderung, die sein künstlerisches, von Beuys, Pankok und Kiefer inspiriertes Interventionshandeln an- und umtreibt. Bei Strafe des Misserfolgs darf er nicht der einen oder der anderen Seite dieser Figuration verhaftet bleiben. Denn dann könnte er weder als Künstler noch als stolzer jüdischer Bürger und Antifaschist so erfolgreich wirken, wie er es für sich erhofft. Diese Herausforderung ist ein weiteres Element der Soziologik seiner Interventionskunst. Doch auch jenseits des individuellen Overbeck'schen Problemnexus, der sich aus dessen jüdisch geprägten Identität und dem erstarkenden Antisemitismus in der deutschen Gesellschaft ergibt⁴¹, müssen Bildende Künstler*innen mit der Paradoxie umgehen, durch wohlkalkulierte Koketterie mit dem Außenseiterstatus (wenn auch zumeist nur in der kulturell gehegten Variante des Bohemiens) einen Insiderstatus zu erlangen. Daher handelt es sich hier um einen weiteren Baustein und nicht etwa einen ›Schlussstein‹ dessen, was wir als Soziologik seiner intervenierenden Bildenden Kunst herausarbeiten können.

5.3. Konfliktlösung durch Konflikteskalation.

Overbecks Widerstand gegen eine eingelebte nationalsozialistische Kontinuität in Esens, sein erstinstanzlicher Kampf gegen die Verleumdungsklage zweier Esenser Bürger vor dem Duisburger Amtsgericht und sein Kampf gegen die aus eigenem Antrieb in Revision gehende Staatsanwaltschaft sind von ihm bewusst als soziale Plastiken konzipiert worden. Der Künstler stellt sich damit gezielt in die Traditionslinie der Performancekunst eines Joseph Beuys oder eines Anselm Kiefer. Andererseits will er aber mit seinen ästhetisch-moralischen Interventionen

⁴¹ Beyer et al.. *Antisemitismus in der Gesamtgesellschaft von Nordrhein-Westfalen im Jahr 2024*; Bundesamt für Verfassungsschutz. *Lagebild Antisemitismus 2022/23*.

vor Gericht weder seinen juristischen Erfolg gefährden noch die Soziologie des Rechts in Frage stellen. Seine Interventionen erfüllen die Funktion einer »Impact Litigation«, mit deren Hilfe schon die amerikanische Bürgerrechtsbewegung erfolgreich auf die US-amerikanische Rechtsprechung eingewirkt hat.⁴² Ästhetische Intervention und rechtliche Verfahrenslogik schließen sich aber auch aus Overbecks subjektiver Sicht nicht aus. Im Gegenteil: Er sieht beide in eine positive Feedback-Beziehung eingebunden.

Betrachtete man die zweigleisige Herangehensweise Overbecks im Lichte des weithin akzeptierten Befunds, dass das Recht von sozialmoralischen Voraussetzungen ausgehe, die es selbst nicht schaffen könne⁴³, dann ließe sich Overbecks Vorgehen rechtsphilosophisch begründen. Denn er setzt bei den sozialmoralischen Voraussetzungen der Rechtsprechung an, um mittelbar auch die Rechtsprechung selbst zu beeinflussen. Und zwar dahingehend, dass sich Juden hierzulande gegen antisemitische Bedrohung und Gewalt effektiver als zuvor wehren können, ohne mit Beleidigungs- oder Verleumdungsklagen überzogen zu werden.

Angesichts der Zunahme antisemitischer Beleidigungen und Todesdrohungen, die auf ihn und die jüdische Gemeinde Duisburgs zielen, und angesichts der in seinen Augen abnehmenden öffentlichen Anteilnahme und Empathie von Nichtjuden, ist für Overbeck der Zeitpunkt gekommen, von seinem mit dem Interventionsgedanken verbundenen Kunstverständnis und von seinem Konflikt mit der Duisburger Justiz öffentlichen Gebrauch zu machen und als Künstler in den Prozess der Rechtsprechung einzugreifen. Er möchte erreichen, dass die in vielen einzelnen Schritten mal banal und mal beiläufig, mal leise und dann wieder lauter daherkommenden Verschiebungen des Sagbaren⁴⁴ unüberhörbar und unübersehbar markiert werden, um daran einen bewegenden Konflikt über Funktionen, Folgen und Gegenmaßnahmen entzünden und neue Bündnispartner gewinnen zu können. Seine Interventionen sollen die schweigenden Massen in Stadt und Gesellschaft dazu bewegen, nicht länger in der vermeintlich sicheren Position des Bystanders zu verharren, sondern sich als Bündnispartner einzubringen.

Was aus der Perspektive des Alltagsverständes als dysfunktionale Paradoxie anmutet – nämlich »Konfliktlösung durch Konflikteskalation«, verliert von der anderen, der künstlerischen (und vielleicht auch psychologischen) Seite betrachtet ihren Widersinn. So kann man einem mit dem Mut der Verzweiflung agierenden Künstler auch aus konfliktsoziologischer Sicht nicht abzusprechen, funktionale und dysfunktionale Aspekte seiner

⁴² Freeman/Farris. *Grassroots Impact Litigation*.

⁴³ Böckenförde. *Die Entstehung des Staates als Vorgang der Säkularisation*.

⁴⁴ Staud/Chernisky. *Die Schwelle des Sagbaren verschiebt sich – Interview*.

Funktionen und Nebenfolgen rational bedacht zu haben – auch und gerade dann, wenn sein Erfolg bloß daran zu bemessen wäre, inwieweit es ihm als mit Todesdrohungen konfrontierter deutscher Jude gelingt, nicht in Angst zu erstarren, sondern das Heft des Handelns selbst in die Hand zu nehmen.

Tatsächlich ist der Umgang mit der Paradoxie konflikteskalierender Konfliktlösungen längst auf anderen Gebieten des sozialen Lebens etabliert, als auf dem Gebiet des hier behandelten ›Fall Overbeck‹. Er betrifft auch nicht exklusiv solche Künstler, die ebenfalls nationalsozialistische Kontinuitäten aufspießen, wie etwa auch Anselm Kiefer. Er bewegt vielmehr all jene Aktions- und Performance -Künstler, die mit ihren Aktionen in die eingespielten Abläufe der (Stadt-)Gesellschaft eingreifen, lebensweltliche Selbstverständlichkeiten irritieren und funktionale Routinen stören. Sie alle arbeiten mit Zumutungen, die spontan Widerspruch und Konfliktbereitschaft provozieren sollen. In ihren mehr oder weniger rationalen Situationskalkülen setzen Künstler immer schon Spannungen oder Widersprüche voraus, die über aktuelle Ereignisse hinausweisen und durch konflikteskalierende Interventionen bearbeitet werden müssen. Und schließlich ist das paradox anmutende Verfahren, Konflikte durch Konflikteskalation überwinden zu wollen, nicht allein der Kunst eigen. Es ist etwa auch in der Politik bekannt, etwa wenn es um Präventivschläge als Offensive in defensiver Absicht geht.⁴⁵ Und schließlich behandelt die systemische Familientherapie Symptomverschiebungen durch paradoxe Interventionen, die Konflikte bearbeiten, indem sie diese eskalieren.⁴⁶

6. Auf dem Wege zu einer fallgestützten Soziologik der künstlerischen Intervention.

Wie schon einleitend betont, ergibt sich die Soziologik der intervenierenden Bildenden Kunst des Cyrus Overbeck nicht allein aus dem Ensemble der drei dargelegten operativen Widersprüche und Paradoxien. Dies schon deshalb nicht, weil jeder angeführte Widerspruch und jede angeführte Paradoxie für sich genommen auch in ganz anderen als künstlerischen Kontexten wirksam sind.

So lässt sich eine *Strategie der Strategielosigkeit* u.a. auch in religiösen Milieus beobachten⁴⁷. Sie wird dort nur anders bearbeitet, nämlich beispielsweise durch spirituelle Meditationstechniken oder systematisch und mitunter sehr kreativ vorangetriebene Heilskarrieren, die auf den Bühnen diverser Bruderschaften, Sekten oder Kirchen in Szene gesetzt werden. Ähnliches gilt für die Paradoxie, mit der sich Künstler*innen

⁴⁵ Armstrutz. *International ethics*, S. 122-23.

⁴⁶ Amrein. *Humor und Provokation in der Kommunikation*.

⁴⁷ Hüttermann/Ebner. *Von der Einfalt der Turns zur Vielfalt der Sachorientierung*.

produktiv auseinandersetzen (und die sie oft auch gezielt einsetzen), wenn sie sich *durch kokettierenden Bezug auf einen vermeintlichen oder tatsächlichen Außenseiterstatus etablieren* wollen. So kokettieren auch viele andere Grenzgänger bzw. Cultural Broker⁴⁸, die sich als Sozialarbeiter, Polizisten, Diversitätsmanager, Fürsprecher ethnischer Minderheiten, Comedians, Pädagogen oder Sportler beiderseits einer sozialen Grenze bewegen mit ihren persönlichen Stigmatisierungserfahrungen und Herkunftsprägungen, die sie von ›außen‹ bzw. auf der ›anderen Seite‹ erfahren haben; denn diesseits der sozialen Grenze profitieren sie von der Anziehungskraft ihrer mitunter exotisch anmutenden Besonderheit.

Das für Overbeck charakteristische Ensemble von Paradoxien und Widersprüchen reicht nicht aus, die Soziologik seiner Bildenden Kunst abschließend zu bestimmen. Vielmehr müssen auch persönlich gefärbten biographischen Bezugsprobleme und die darauf bezogenen Umgangs- und Bewältigungspraktiken Overbecks einbezogen werden. Letztere lassen sich nicht auf eine eindimensionale Feldlogik der Kunst reduzieren, deren letzter und entscheidender Bezugspunkt stets die kulturelle Reproduktion kapitalistischer Klassenherrschaft sein soll. Wie jedes Feld, das etwa ein Pierre Bourdieu mit seinen präjudizierenden Begriffen beträte – Begriffe wie Klasse, Kapital, Habitus und Distinktionsgewinn – würde auch die spezifische Soziologik des Duisburgers durch solche epistemischen Schranken unnötig eingeebnet.

Wie die oben angeführten ethnographischen Beispiele deutlich machen, hat sich Overbecks Interventionsstil nicht allein innerhalb eines abgeschlossenen Kunstsystems herausgebildet. Er verdankt sich weder primär einem sublimen, um Avantgardepositionen und Distinktionsgewinn ringenden internen Rangordnungskampf der Kunstschaffenden und im Kunstfelde Agierenden, noch ist er Ergebnis einer die Kunst durchdringenden gesamtgesellschaftlichen Klassenherrschaftsstruktur. Vielmehr entsteht und reproduzieren sich Interventionsstil (und individueller Habitus) auch an den Grenzen und Übergängen des Kunstmilieus zur guten (Stadt-)Gesellschaft (z. B. Overbecks Kanzelrede in Esens), zur lokalen Öffentlichkeit (z. B.: die oben dargestellte Gedenkveranstaltung) und nicht zuletzt zum Rechtssystem.

Neben dem für Overbeck charakteristischen Ensemble relevanter Widersprüche und Paradoxien und neben den als Intervention gemeinten Grenzübertretungen in Stadt und Gesellschaft muss also ein Weiteres hinzukommen – nämlich der irreduzible, auf biographische Erfahrungen zurückgehende Eigensinn der Person. Dieses Dritte besteht in dem in der Familiengeschichte angelegten und vom Großvater übernommenen

⁴⁸ Koster/van Leynseele. *Brokers as Assemblers*; Faist. *Brokerage in Cross-Border Mobility*; Szasz. *Between Indian and White worlds*.

biographischen Auftrag, alles zu tun, »dass Auschwitz nicht noch einmal sei« (Adorno 1966). Vor allem die Vehemenz und Konsequenz von Overbecks Stil erklären sich aus diesem biographischen Bezugsproblem, das nicht der Künstler sich aussucht, sondern – umgekehrt – welches sich den Künstler aussucht. Sie erklären sich aber auch aus dem Mut der Verzweiflung, mithin aus dem Entschluss, sich nicht der existenziellen Angst zu überlassen, die von physisch-existenziellen Bedrohungen bzw. vom aktuellen Antisemitismus ausgeht⁴⁹, sondern die Handlungsautonomie zu bewahren.

Zum Abschluss der vorliegenden Fallanalyse und zur Vermeidung von Missverständnissen und Kurzschlüssen gilt es, einen Punkt besonders hervorzuheben. Das Fallbeispiel Cyrus Overbeck ist nicht dargelegt und analysiert worden, um als *pars pro toto*-Argument zur letztgültigen soziologischen Aufschlüsselung der Interventionspraxis der Bildenden Kunst dienen zu können. Vielmehr geht es dem Autor darum, den ersten Schritt auf dem Weg zu einer fallgestützten Bestimmung einer Soziologik künstlerischer Interventionen zu gehen. Weitere ethnographisch ansetzende soziologische Untersuchungen und darauf aufbauende komparative Analysen müssten folgen, um dieses Ziel (annähernd) erreichen zu können.

Literatur.

- Adorno, Theodor W. 1966. *Erziehung nach Auschwitz*, in: Ders.: *Erziehung zur Mündigkeit, Vorträge und Gespräche mit Hellmuth Becker 1959 – 1969*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 92–109.
- Alberth, Lars/Bode, Ingo/Bühler-Niederberger, Doris. 2010. *Kontingenzprobleme sozialer Interventionen*, in: *Berliner Journal für Soziologie* 20: 475-497.
- Amrein, José. 2019. *Humor und Provokation in der Kommunikation: Tools für Beratung, Therapie und Coaching*. Idstein: Schulz-Kirchner Verlag.
- Armstrutz, Mark. 2008. *International ethics: concepts, theories, and cases in global politics*. Lanham: Rowman & Little-field.
- Becker, Jürgen/Wolf Vostell. 1965. *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*. Rowohlt Verlag: Reinbek.
- Benjamin, Walter. 2002/1963. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Berthoin Antal, Ariane. 2019. *Künstlerische Interventionen erforschen: Wie Museen davon lernen können*, in: Anita Hermannstädter (Hg.). *Kunst/Natur: Interventionen im Museum für Naturkunde Berlin*. Berlin: Edition Braus, S. 44-51.
- Beuys, Joseph. 1984. »Die Mysterien finden im Hauptbahnhof statt«, *Interview mit Joseph Beuys*, vom 03.06.1984, in: DER SPIEGEL 23.
- Beyer, Heiko et al. 2024. *Antisemitismus in der Gesamtgesellschaft von Nordrhein-Westfalen im Jahr 2024*. Düsseldorf: Antisemitismusbeauftragte des Landes NRW.
- Böckenförde, Ernst Wolfgang. 1991. *Die Entstehung des Staates als Vorgang der Säkularisation*, in: Ders.: *Recht, Staat, Freiheit. Studien zur Rechtsphilosophie, Staatstheorie und Verfassungsgeschichte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 92–114.

⁴⁹ Bundesamt für Verfassungsschutz. *Lagebild Antisemitismus 2022/23*.

- Bourdieu, Pierre. 1999. *Die Regeln der Kunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bundesamt für Verfassungsschutz. 2023. *Lagebild Antisemitismus 2022/23*. https://www.verfassungsschutz.de/SharedDocs/publikationen/DE/allgemein/2024-05-lagebild-antisemitismus.pdf?__blob=publicationFile&v=7
- Carroll, Noël. 1996. *Theorizing the Moving Image*. New York: Cambridge University Press.
- Certeau, Michel de. 1988. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley et al.: University of California Press.
- Charmaz, Kathy. 2006. *Constructing grounded theory*. London: Sage.
- Deleuze, Gilles. 1993. *Logik des Sinns*. Frankfurt a. M. Suhrkamp.
- Elias, Norbert. 1977. *Über den Prozess der Zivilisation*. 2 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Elias, Norbert. 2002. Kitschstil und Kitschzeitalter, in: Norbert Elias: Gesammelte Werke Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 148-163.
- Elias, Norbert. 2003. *Engagement und Distanzierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Faist, Thomas. 2014. *Brokerage in Cross-Border Mobility*, in: Social Inclusion 2/4, S. 38-52.
- Fischer, Jannik; Wetzels, Peter (2024): Die Verbreitung antisemitischer Einstellungen in Deutschland: Befunde aktueller repräsentativer Befragungen zu Trends seit 2021 und den Einflüssen von Migrationshintergrund, Religionszugehörigkeit und Religiosität, in: Zeitschrift für Religion, Gesellschaft und Politik, <https://doi.org/10.1007/s41682-024-00167-6> vom 15.01.2025.
- Freeman, Andrew/Farris, Juli. 1991. *Grassroots Impact Litigation: Mass Filing of Small Claims*, in: University of San Francisco Law Review 26, S. 261–282.
- Gaventa, John. 1980. *Power and Powerlessness. Quiescence and Rebellion in an Appalachian Valley*. Oxford: Clarendon.
- Geene, Stephan. 2006. *Interventionismus und Aktivismus*, in: Butin, Hubertus (Hg.). DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln: DuMont, S. 138-141.
- Geertz, Clifford. 2003. *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Geertz, Clifford. 2001. >Schicksalsbedrängnis<. *Religion als Erfahrung, Sinn, Identität, Macht*, in: Sinn und Form 53/6, S. 742–760.
- Glaser, Barney/Strauss, Anselm. 1971. *The Discovery of Grounded Theory*. New York: Aldine.
- Heimisch, Vera. 2020. Intervenieren oder vom „uneingeladenen Widersprechen“. Bremen: Heinrich-Böll-Stiftung, <https://www.boell-bremen.de/de/2020/11/20/intervenieren-oder-vom-uneingeladenen-widersprechen> vom 15.01.2025.
- Hochschild, Arlie. 1983. *The managed heart: Commercialization of human feeling*. Berkeley: University of California Press.
- Horowitz, Donald L. 2001. *The Deadly Ethnic Riot*. Berkeley et al.: University of California Press.
- Hüttermann, Jörg/ Ebner, Johannes. 2020. *Von der Einfalt der Turns zur Vielfalt der Sachorientierung*, in: Soziologische Revue 43/4, S. 505-534.
- Illouz, Eva. 2007. *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Illouz, Eva. 2008. *Saving the Modern Soul: Therapy, Emotions, and the Culture of Self-Help*. Berkeley: California University Press.
- Katz, Jack. 1999. *How emotions work*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kemper, Theodore D. 1993. *Research Agendas in the Sociology of Emotions*, in: American Ethnologist 20/1, S. 192–193.
- Klimke, Daniela/ Lautmann, Rüdiger; Stäheli, Urs; Weischer, Christoph; Wienold, Hanns. 2020. *Lexikon zur Soziologie*. Wiesbaden: Springer VS.
- Koster, Martijn/Yves van Leynseele. 2018. *Brokers as Assemblers*, in: Ethnos 83/5, S. 803–813.
- Kreuzer, Helmut. 1968. *Die Boheme. Beiträge zu ihrer Beschreibung*. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

- Laister, Judith/Lederer, Anton/Makovec, Margarethe. 2014. *Die Kunst des urbanen Handelns/ The Art of Urban Intervention*. Wien: Löcker.
- Lange, Barbara. 1999. *Joseph Beuys 'Richtkräfte einer neuen Gesellschaft: Der Mythos vom Künstler als Gesellschaftsreformer*. Berlin: Reimer.
- Luhmann, Niklas. 1997. *Die Gesellschaft als soziales System. Bd.1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Mandel, Birgit 2022. *Künstlerische Interventionen in der Kulturellen Bildung - Inhalte, Methoden und Reflexionen eines Curriculums für Künstler:innen*. Hildesheim: Universität Hildesheim,
<https://hildok.bszw.de/frontdoor/index/index/start/6/rows/10/sortfield/score/sortorder/desc/searchtype/simple/query/mandel/docId/1439> vom 15.01.2025.
- Mayer, Hans. 1981. *Außenseiter*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Mühlhoff, Rainer. 1919. *Affective Resonance*, in: Jan Slaby/Christian von Scheve (Hg.): *Affective Societies – Key Concepts*. London/New York: Routledge, S. 189-199
- Overbeck, Cyrus; Müller, Oliver. 1995. *Otto Pankok. Maler, Grafiker, Bildhauer. Eine Biographie*. Düsseldorf: Droste Verlag.
- Plessner, Helmuth. 1975. *Die Stufen des Organischen und der Mensch*. Berlin/New York: de Gruyter.
- Projesi, Oda. 2014. *Without a Roof but with a Courtyard*, in: Judith Laister/Anton Lederer/Margarethe Makovec (Hg.). *Die Kunst des urbanen Handelns/The Art of Urban Intervention*. Wien: Löcker.
- Reis, Claus. 2021. *Die Erforschung von Sozialen Interventionen und intervenierende Sozialforschung*, in: *Kompetenzzentrum Soziale Interventionsforschung/KomSI (Hg.)*. Soziale Interventionsforschung. Band 1. Frankfurt a. M.: Kompetenzzentrum Soziale Interventionsforschung (KomSI), S. 4-17.
- Riegel, Hans Peter. 2018. *Immendorff: Die Biographie (Aktualisierte Neuauflage)*. Schondorf: Riverside.
- Schneider, Jens. 2022. *Eine Befragung städtischer Kulturämter in Deutschland*. Bonn: Kulturpolitische Gesellschaft.
- Staud, Toralf/Chernisky, Martina. 2017. *Die Schwelle des Sagbaren verschiebt sich – Interview, in Bundeszentrale für politische Bildung*,
<https://www.bpb.de/themen/rechtsextremismus/dossier-rechtsextremismus/260330/die-schwelle-des-sagbaren-verschiebt-sich/vom-15.01.2025>.
- Steidinger, Anja/Berg, Olaf. 2016. *Künstlerische Intervention. (Interventionskunst/kreativer Aktivismus)*, in: PERIPHERIE - Politik, Ökonomie, Kultur, 36/3: 522-526.
- Straub, Jürgen. 2021. *Welterschließende Affekte und das explanative Potenzial eines psychoanalytischen Konzepts für die Kulturpsychologie: Abjektion*, in: *cultura & psyché* 2/1: 83-97
- Strauss, Anselm/Corbin, Juliet. 1990. *Grounded Theory Research*, in: *Zeitschrift für Soziologie* 19: S. 418-427.
- Strauss, Anselm. 1998. *Grundlagen qualitativer Sozialforschung*. Stuttgart: UTB.
- Strauss, Anselm/Corbin, Juliet. 1990. *Grounded Theory Research*, in: *Zeitschrift für Soziologie* 19: S. 418-427.
- Strübing, Jörg et al.. 2018. *Gütekriterien qualitativer Sozialforschung. Ein Diskussionsanstoß*, in: *Zeitschrift für Soziologie* 47/2: S. 83-100.
- Szasz, Margaret Connell. 2001. *Between Indian and White worlds: The cultural broker*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Watzlawick, Paul et al.. 2003. *Menschliche Kommunikation*. Bern: Huber.
- WAZ. 2023. *Wegen Davidstern? Duisburger Künstler Overbeck wird bedroht*,
<https://www.waz.de/staedte/duisburg/article239896979/Wegen-Davidstern-Duisburger-Kuenstler-Overbeck-wird-bedroht.html>, vom 17. 12. 2024.
- Wick, Rainer. 1975. *Zur Soziologie intermediärer Kunstpraxis. Happening, Fluxus, Aktionen*. Köln: Eigenverlag.

Artis Observatio 4 (2025)

Widdowfield, Rebecca. 2000. *The Place of Emotions in Academic Research*. AREA 32/2, S. 199–208.

Willke, Helmuth. 2005. *Systemtheorie 2. Interventionstheorie*. Konstanz: UVK.