

Protest may be performance

Der #duranadam im Kontext des Projekts „re.act.feminism #2 - a performing archive“

Jasmin İhraç (Berlin)

Im Mai 2013 begannen in Istanbul die größten, spontan organisierten zivilgesellschaftlichen Proteste in der Geschichte der Türkei. Die Besetzung des Gezi-Parks im Zentrum von Istanbul und das Vorgehen der Polizei mit massivem Einsatz von Tränengas und Wasserwerfern hatten sehr schnell zu einer breiten Solidarisierungswelle im gesamten Land geführt.^[1] Noch nie zuvor hatte sich eine bis dahin nicht existente Bewegung so schnell formieren und ausdehnen können. Die Proteste führten nicht nur zu einer Vielzahl an neuen politischen Koalitionen – Kemalisten demonstrierten neben kurdischen Gruppen – sondern auch zu neuen politischen Artikulationsformaten, die performative Aktionen einbanden. Eine der dortigen Protestaktionen möchte ich im Folgenden zum Ausgangspunkt nehmen, um die Verschränkung von politischen und performativen Interventionen zu diskutieren. Darunter fallen Fragen nach den Möglichkeiten und Grenzen künstlerischer Strategien im Politischen sowie deren mediale Vermittlung und Kontextualisierung.^[2] Um diese Aspekte zu beleuchten, setze ich die Artikulationsformate im Rahmen der Proteste in Bezug zum Projekt *re.act.feminism #2 - a performing archive*. Dabei beziehe ich mich auf die Website zum Projekt, auf der die Einträge des Archivs aufgeführt sind.^[3]

POLITIK//PERFORMANCE

Als Antwort auf die gewaltsame Reaktion der Polizei, artikuliert sich der Protest in Taksim auch jenseits der klassischen Formen wie Demonstrationen und von Anfang an friedlich und in künstlerischen, vor allem auch in sehr humorvollen Formaten: Blumen, Lieder, Slogans und Graffiti statt Molotowcocktails und Steine. Darin spielte der performative Einsatz des Körpers eine wichtige Rolle.

Gurur Ertem beschreibt die Proteste im Gezi-Park als Ausdruck einer „Politik der Körper“ und betont:

„Ähnlich wie die Occupy-Bewegungen, stellten die Gezi-Proteste eine Wiedergeburt des Politischen dar. Eine Öffnung auf das, was Hannah Arendt ‚Erscheinungsraum‘ nannte. Dieses Zusammenkommen und Sich-Versammeln geht jeder formalen Konstitution des öffentlichen Raums voran. Was dabei zentral scheint, ist anzuerkennen, dass die körperliche Dimension eine der Grundvoraussetzungen einer jeden Zusammenkunft ist und sich politische Akte nicht nur in Sprache und Aktion sondern auch in Stillstand, in Gesten, in Schweigen zeigen. Um Rede oder Handlung erst zu ermöglichen, bedarf es unterstützender Strukturen, um diese immer schon relationale und soziale

Korporalität wirksam werden zu lassen. Um den Gezi-Park wieder als einen öffentlichen Raum herstellen zu können, musste er als ein bewohnter Raum wiedergewonnen werden, als ein Raum, in dem sich Körper nicht nur in Rede und Handlung versammelten, sondern auch aßen, schliefen und träumten. Indem sie den Park wiederaneigneten und ihn als Wohnraum selbst organisierten, entwarfen die Menschen eine Welt, die ihren Vorstellungen entsprach.“ [Ertem 2013: 5]

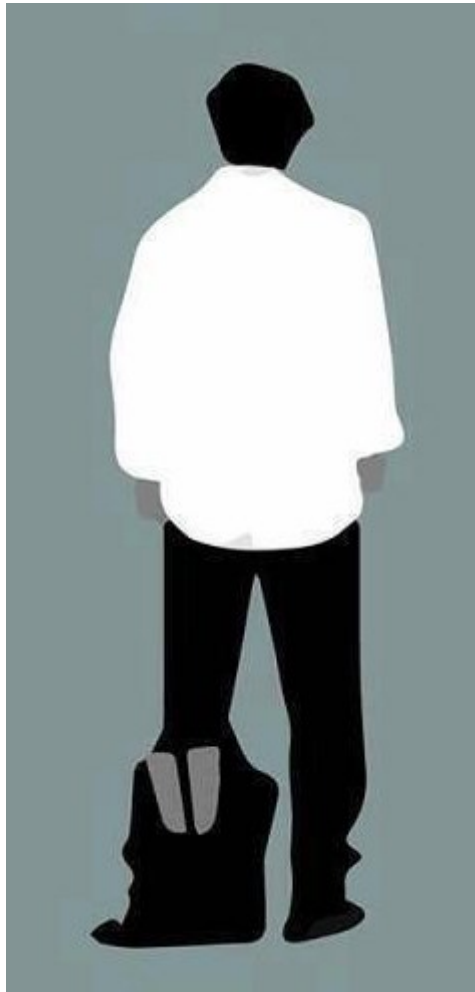
Diese gemeinschaftliche Aneignung vollzog sich maßgeblich über das Medium Bewegung mit performativen Formaten, die sich in neuen Kontexten artikulierten.

„Der Körper wurde dabei zum Medium und zur Aussage der Proteste gleichermaßen, und brachte eine Reihe an karnevalistischen Bildern und Szenen hervor . Ein vom Sufismus inspirierter Derwisch-Tänzer mit einer Gasmaske wirbelte umher, während andere einen Kreis bildeten und die regionalen Volkstänze *Halay* und *Horon* tanzten. Andere praktizierten Yoga und hielten offene Sessions ab, während wieder andere Tango tanzten. Ein B-Boy bewegte sich im Moonwalk über Wasserwerfer, während Fußballfans ‚Tränengas olé‘ sangen und dabei auf und ab sprangen...Die Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst, zwischen Schauspieler und Zuschauer verschwamm.“ [Ebd.: 5-6]

Bekanntestes Beispiel ist der #duranadam/standing man, der weltweit mediale Aufmerksamkeit fand. Nach der Räumung des Parks, Mitte Juni 2013, und dem Ausspruch des Versammlungsverbots, stellte sich ein junger Mann am nächsten Tag allein und schweigend auf den Taksim-Platz. Acht Stunden stand er dort und blickte auf das Atatürk-Kultur-Zentrum, an dem nun nicht mehr wie zuvor Protestfahnen, sondern die türkische Flagge sowie ein Portrait von Atatürk hingen.

Die Hände in den Taschen, bewegte er sich nicht, wandte den Blick nicht ab, auch nicht als ihn schließlich Passant_innen ansprachen und später die Polizei zu durchsuchen begann.

Nach einigen Stunden gesellten sich andere hinzu, standen allein und doch zusammen, richteten den Blick alle in die gleiche Richtung – eine spontane Choreografie ohne Choreograf_in entstand, die ihr Ende fand, als die Polizei schließlich die stehenden Leute in Untersuchungshaft nahm und der junge Mann die Intervention abbrach. Die Nachricht über den stehenden Mann verbreitete sich rasant über die sozialen Netzwerke.^[4] Tweets liefen sofort unter dem Hashtag #duranadam/standing man, und schon am nächsten Tag konnte man weltweit in der Presse über die Aktion lesen.



Was ist die Besonderheit dieser Intervention? Wie verschränken sich hier Protest und Performance?

Zum einen setzt die Aktion dem massiven Gewalteinsatz seitens des Staates Gewaltlosigkeit entgegen. Sie unterbricht die stetige Aktivität und auch das absehbare Spiel von Reaktion und Gegenreaktion, da sie ein Moment der Verunsicherung generiert. Der Bewegungsablauf, die eingesetzten Mittel bei der Aktion sind einfach und komplex zugleich: Stehen und Schauen. Über einen so langen Zeitraum aber wird das Stehen zum Widerstand, zum einen gegen sich selbst, gegen die eigene Ermüdung, aber auch gegen die Macht des Staates. Die Handlung bewegt sich in den Lücken der Legalität, denn Stehen und zudem noch allein ist keine Straftat, auch auf dem Taksim-Platz nicht. Verunsichernd ist die Aktion, da sie Kontexte verschiebt. Stehen zählt nicht zu den klassischen Mitteln des politischen Protests. Es handelt sich um eine alltägliche Handlung, die durch das Verzögern in der Zeit ein theatrales Moment erhält, gerade dadurch, dass sie nicht auf einer Bühne stattfindet. Stehen ist ein symbolisches und auch ein reales Innehalten, ein Unterbrechen der Bewegung. Während des Gehens auf der Straße ist es zum Beispiel der Moment bevor man umkehrt, in dem man nachdenkt oder mit einem Hindernis konfrontiert ist. Wie genau stand der *#duranadam* auf dem Taksim-Platz? Es ist ein lässiges Stehen, mit beiden Händen in den Taschen und dem Gewicht auf beiden Beinen. Um Loszugehen müsste er das Gewicht verlagern, aber das tut er nur kurz und kaum merklich um der Ermüdung entgegenzuwirken.

Ansonsten verharrt er über Stunden in der Standhaftigkeit. Der Protest, der sich hier artikuliert, ist nicht passiv, wie an vielen Stellen beschrieben wurde; er ist still, aber nicht passiv.

„Unsere Forderungen wurden ständig überhört und nicht beachtet, nun artikuliere ich mich auf diese Weise“, formulierte Erdem Gündüz später in einem Interview.^[5] Gündüz, der die Aktion spontan durchführte, ist selbst Choreograf und Performer. Vielleicht ist seine Mittelwahl daher nicht überraschend. Für die Rezeption ist die Tatsache seines professionellen Hintergrundes sicherlich von Bedeutung, da die Aktion durch dieses Wissen in die Nähe einer performativen und nicht rein politischen Protestaktion gerückt wurde. Andererseits hätte ein Nicht-Performer die Aktion wahrscheinlich auch nicht mit dieser körperlichen Standhaftigkeit durchführen können.



MEDIEN//KONTEXT

Die mediale Vermittlung der Proteste über die sozialen Netzwerke spielte von Anfang an eine wichtige Rolle. Schnell verbreiteten sich über Facebook und Twitter die Nachrichten über die Geschehnisse um den Gezi-Park und die zahlreichen Widerstandsaktionen.

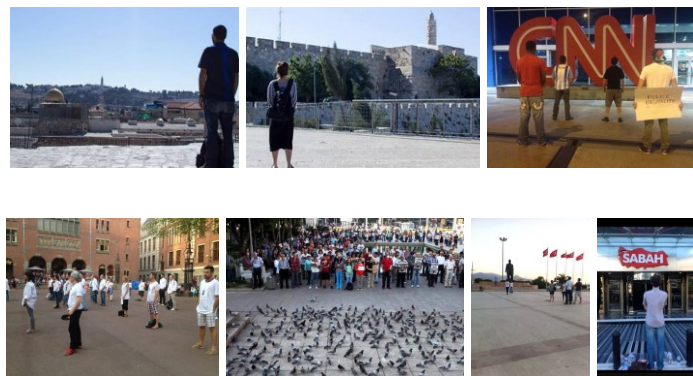
„Neben virtuellen und medial stark vermittelten ‚Erscheinungsräumen‘ tauchten auch in realen Orten und zu realen Zeitpunkten neue Formen von Unmittelbarkeit auf. Man musste nicht unbedingt draußen auf der Straße sein, um körperlich in die Proteste involviert zu sein. Manche Abbildungen von Körpern lösten viszerale Effekte aus und machten die performative Kraft von Bildern spürbar, wie z.B. die ‚Frau im roten Kleid‘, die ihren Kopf von einer Pfefferspray-Attacke wegdrehte – eine Fotografie eines Reuters-Reporters. Während solche Bilder von durch Gewalt betroffenen Körpern sich durch den virtuellen Raum bewegten, überschwemmten reale Körper den Taksim Platz und den Gezi-Park.“ [Ertem 2013: 6]

Mehr als ein halbes Jahr nach den „immediate uprisings“^[6] in Istanbul, sind die Bilder und Texte zu den Protesten immer noch im Netz zu finden. Es existieren zahlreiche Blogs und Websites, auf denen die Ereignisse in verschiedenen Sprachen zusammengefasst sind, sowie Fotos und Videos, die die Geschehnisse dokumentieren.^[7]

Dieses online zugängliche „Archiv“ der Proteste gibt zum einen Aufschluss darüber, wie sich die Aktion des *#duranadam/standing man* zur Gesamtbewegung verhält und weiterhin, welche direkt daran anknüpfenden Aktionen sich ergaben. Während sich die Aktionen und Ereignisse im und um den Park gerade durch den starken kollektiven Zusammenhalt auszeichneten [vgl. hierzu Ertem 2013: 6], behält der Protest des *#duranadam* einen individuellen Zug und ist eher als die Aktion eines Einzelnen zu lesen, der sich Andere anschlossen.

Es sind nicht nur die Berichte über die Aktion selbst, sondern vor allem die darauf folgenden Solidaritätsbekundungen, die weltweit im Stehen ihren Ausdruck fanden. In der Türkei und in verschiedenen Städten der Welt standen Menschen still. Die Aktion ist sehr unkompliziert zu kopieren und erhält durch die Online-Dokumentation ihren Effekt. Man muss nicht wirklich acht Stunden stehen, um das Bild von solidarisch stehenden Menschen zu erzeugen, es reichen auch fünf Minuten und ein Foto, das die Aktion dokumentiert und den Eingang in die digitale Autobahn des Internets findet. In der performativen Inszenierung von stehenden Menschen auf Plätzen und Straßen wird einerseits die Aktion selbst re-enacted und gleichzeitig Solidarität zum Ausdruck gebracht. Der *#duranadam* schreibt sich in den Aktionen der anderen fort.[\[8\]](#)

Hieran knüpft sich weiterhin die Frage, in welchem Verhältnis die Aufzeichnung zur Aktion selbst steht. Inwiefern war die Aktion des *#duranadam* spontan, geplant oder inszeniert? Wie stark war deren abzusehende mediale Verbreitung selbst Teil der Aktion?



KONTEXT//ARCHIV

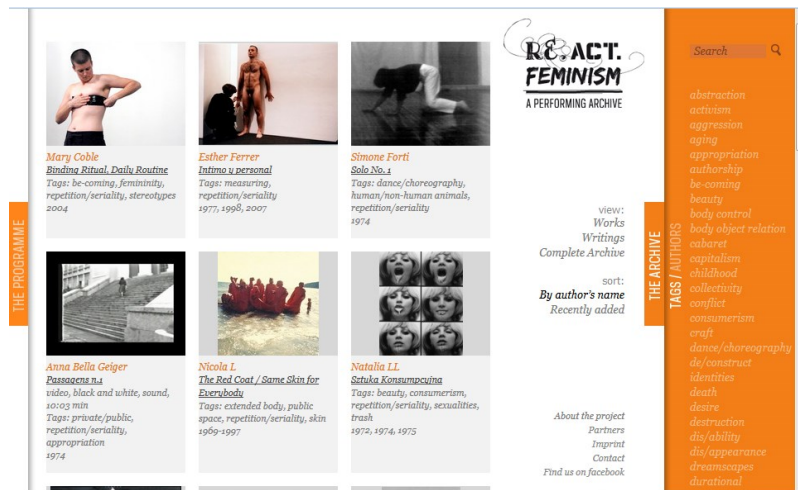
Performance Art ist seit ihren Anfängen eine Kunstform, die sich kritisch mit sich selbst als Genre auseinandersetzt, indem sie die Abgrenzung zu anderen Kunstsparten hinterfragt und häufig gesellschaftlich umkämpfte Themen und Herrschaftsverhältnisse problematisiert. In diesem Sinne existiert eine gewisse Schnittmenge von politischem Protest und Performancekunst.

Inwiefern lässt sich die Aktion Gündüz' mit anderen Performances vergleichen? Welche Unterschiede existieren hinsichtlich der Dokumentation? *re.act.feminism #2 - a performing archive* stellt mit seinem Archiv von dokumentierten Performancearbeiten seit den 1960er Jahren eine geographisch und historisch diverse Sammlung feministischer Performancekunst dar. Lässt sich ein solches Performance-Archiv nutzen, um ein aktuelles Beispiel wie die Aktion *#duranadam*, bei der sich Performance und Protest verschränken, historisch zu kontextualisieren? Welche Beispiele hat es in der feministischen Performancekunst gegeben, um politischen Protest zu artikulieren? Gibt es historische Vorlagen, die als beides rezipiert werden können – als Performance und Protest? Und welche tauchen im Archiv von *re.act.feminism #2 - a performing archive* auf? Um diesen Fragen nachzugehen, nehme ich die Website des Projekts zum Ausgangspunkt meiner Betrachtung.

Auf der Website zu *re.act.feminism #2 - a performing archive* lassen sich die verschiedenen Einträge über ein *tag*-System ordnen. Die über 95 Schlagworte ermöglichen eine Einteilung der aufgelisteten Arbeiten nicht historisch oder geographisch, sondern nach thematischen Feldern. Das *tag*-System ermöglicht einerseits die im Archiv befindlichen Einträge/Artefakte miteinander in Bezug zu setzen und darüber hinaus Verbindungen zu schaffen, die über das Archiv selbst hinaus reichen. Es liefert unterschiedliche Vergleichspunkte und ermöglicht auf Basis der verschiedenen Aspekte, auf die eine Performance immer verweist, jeweils andere (historische) Kontextualisierungen herzustellen. Orientiert man sich zur Kontextualisierung von Gündüz' Aktion an der dem Archiv eigenen Taxonomie, so kann man Aspekte aus der Intervention *#duranadam* herausgreifen und sie mit verschiedenen *tags* in Beziehung setzen. Es lässt sich dann nach thematisch ähnlichen Arbeiten suchen. *tags*, die sich sehr offensichtlich mit der Aktion *#duranadam* verknüpfen lassen, wären zum Beispiel „resistance“, „public space“, „activism“, „repetition/seriality“.

Exemplarisch greife ich zwei dieser Schlagworte heraus: „activism“, da sich meiner Ansicht nach damit das Format der gesamten Intervention verknüpfen lässt, und „repetition/seriality“, womit der Schwerpunkt auf dem eingesetzten Mittel, der Dauer des Stehens, liegt.

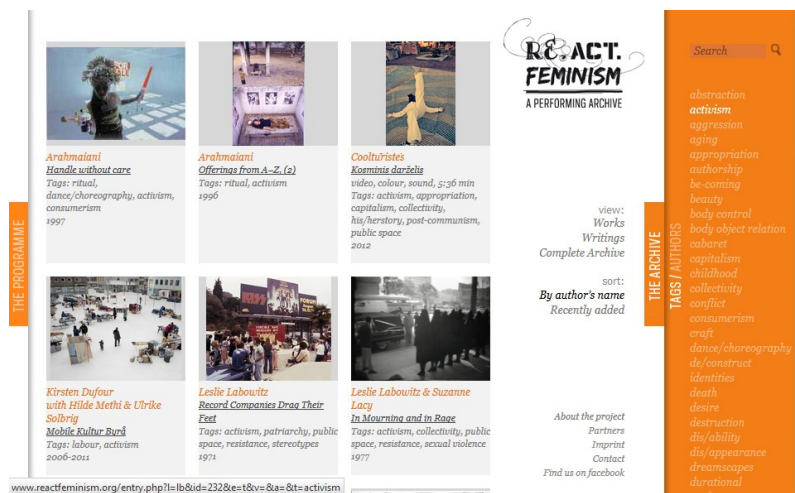
Aus den insgesamt neun Einträgen zum *tag* „repetition/seriality“ habe ich die Arbeit der brasilianischen Künstlerin Anna Bella Geiger ausgewählt.^[9] Geiger, die 1933 in Rio de Janeiro geboren wurde und immer noch dort lebt, produzierte den im Archiv vorhandenen Film *Passagens n.1* im Jahr 1974. Sie zählt zu einer Generation von Künstler_innen, die von den Erfahrungen der Militärdiktatur in Brasilien beeinflusst waren und arbeitet mit verschiedenen Medien wie Sprache, Zeichnung, Fotografie und auch Video.^[10]



tag: repetition/seriality (www.reactfeminism.org)

Passagens n.1 ist ein zehnminütiger Schwarzweißfilm. Über die gesamte Dauer des Films sieht man Geiger Treppenstufen hinaufsteigen, ohne dass dabei ersichtlich wird wohin sie läuft, denn: Sie kommt niemals an. Die Kamera folgt den gleichbleibenden Schritten Geigers meist von hinten, manchmal von der Seite. Der Film beginnt mit einer Einstellung in einem Wohnhaus, darauf folgt nach ca. fünf Minuten eine Sequenz draußen: wieder ist nur eine Treppen zu sehen, die sich diesmal zwischen zwei Häuserwänden befindet. Die dritte Einstellung schließlich zeigt Geiger auf der Treppe vor einem öffentlichen Gebäude. Diese Entwicklung einer gehenden Aneignung von privatem Raum (des Wohnhauses) und schließlich öffentlichem Raum korrespondiert mit einer sich öffnenden Kameraperspektive bei der Geiger zuletzt ganz zu sehen ist und mit dem Ende des Films selbst aus dem Bild läuft. Die langsamen Schritte sind begleitet von Straßengeräuschen im Hintergrund. Mit der Zeit wird die Anstrengung sichtbar. Geiger schwankt leicht von links nach rechts, verzögert hin und wieder einen Schritt. Die im Video zentrale Handlung des Gehens ist ähnlich wie das Stehen von Erdem Gündüz alltäglich und eigentlich unspektakulär. Erst durch die Dauer bzw. bei Geiger die Wiederholung gewinnt sie ihre performative Stärke. Obwohl das Treppensteigen eine Aktion in Bewegung ist, erhält sie durch das Nichtankommen Geigers etwas Statisches. Gleichzeitig artikuliert sich auch hier das Gehen als ein Akt des Widerstands, der den Kampf gegen die eigene Ermüdung einerseits zeigt und sich zum anderen gegen die Trennung von öffentlichem und privatem Raum richtet und schließlich mit der Aneignung des Öffentlichen (eines staatlichen Gebäudes) endet. Sowohl Gündüz als auch Geiger setzen mit dem Einsatz dieser einfachen Mittel der äußeren, staatlichen Macht etwas Gegenteiliges entgegen. Gündüz steht dort, wo man eigentlich gehen sollte, Geiger geht dort, wo sie eigentlich stehen sollte, sie eignet sich genau den Raum an, der historisch Frauen nicht zusteht. Beide Widerstände artikulieren sich ohne Sprache und nur über den Einsatz von Körper und Bewegung. Anders als bei Gündüz scheint es bei Geiger aber nicht um ein konkretes Ereignis als Auslöser für die Kritik zu gehen, sondern es artikuliert sich eine allgemeine feministische Kritik an der Trennung zwischen privater und öffentlicher Sphäre.

Ein zentraler Unterschied besteht hinsichtlich des Aufzeichnungsmediums. Während Gündüz' Aktion nur zufällig aufgezeichnet, fotografiert und gefilmt wurde, handelt es sich bei *Passagens n.1* um einen produzierten Film. Es geht in diesem Fall nicht darum ein Ereignis im Sinne einer Dokumentation abzubilden, sondern der Film steht für sich. Damit ist *Passagens n.1* in viel expliziterem Sinne eine Performancearbeit und lässt sich als solche auch in ein Archiv einordnen.



tag: activism (www.reactfeminism.org)

Über das zweite Schlagwort „activism“ lässt sich ein Bezug zum Format der Intervention von Erdem Gündüz herstellen. Gibt man das Stichwort „activism“ in die Suchfunktion auf der Website ein, so erhält man ein Ergebnis von insgesamt zehn Arbeiten. Ich habe das Video *In Mourning and in Rage* von Leslie Labowitz und Suzanne Lacy aus dem Jahr 1977 ausgewählt.^[11] Es ist ein Zusammenschnitt von Fernsehberichten über eine Aktion, die beide als Reaktion auf die Vergewaltigung und Ermordung von zehn Frauen in Los Angeles durchgeführt hatten. Sie hatten dabei mit insgesamt 60 Frauen ein öffentliches Trauerritual vor dem Stadtrat in Los Angeles initiiert. In schwarzes Tuch verhüllt, stellten sich zehn Frauen, die alle Performerinnen waren, einzeln vor den Stadtrat und erklärten laut vor einem Mikrophon, warum sie dort sind. Beantwortet wurde jedes Statement vom Chor aller Beteiligten mit dem Satz: „In memory of our sisters. We fight back.“ Daneben wurden Forderungen an Regierung, Presse und Bildungssystem zum Schutz gegen Gewalt an Frauen öffentlich verlesen. Die Aktion richtete sich auch gegen die mediale Berichterstattung über die Ermordungen selbst und das Versäumnis der Medien, die Gewalt an Frauen als ein strukturelles Problem zu begreifen.

„In many ways, *In Mourning and In Rage* has come to be seen as a paradigm of 1970s feminist art practice. A performance piece centered on the physical and vocal presence of women in the public sphere, it was made possible by the activities of feminist collectives and consciousness-raising groups and, significantly, sought to link a particular instance of violence against women to the inequalities suffered by women globally. In their work, Lacy and Labowitz interrogated the intersection between individual women’s lives and the wider social, economic, and sexual politics of the period, leaving viewers

in no doubt as to the impact of the ‚feminist revolution‘ on the art of the 1970s.“ [Meskimmon 2007: 323]

Bezüglich der Wahl der Mittel steht diese Aktion im Gegensatz zur Intervention von Gündüz. Sie ist sehr aufwendig inszeniert und setzt gerade auf den Einsatz von Sprache. Damit rückt sie in die Nähe von klassischen politischen Protestformaten mit dem Einsatz von Transparenten und Redebeiträgen.[\[12\]](#)

Das Video ist eine Dokumentation über das Ereignis in Form eines Presseberichtes mit Ausschnitten der Aktion aber auch kurzen Statements von Beteiligten. Es liest sich damit auch als ein Gegenbericht zur offiziellen medialen Berichterstattung von damals und ist Teil der performativen Intervention.



Leslie Labowitz, Suzanne Lacy, Bia Lowe

In Mourning and In Rage, 1977

Performance at Los Angeles City Hall, 1977[\[13\]](#)

Vergleicht man die drei Beispiele hinsichtlich der Dokumentation, so wird deutlich, wie unterschiedlich sich das Verhältnis von Ereignis und Bild jeweils gestaltet. Im Falle von Geigers *Passagens n.1* handelt es sich um einen inszenierten Film und nicht um die Dokumentation eines Ereignisses. Bei Labowitz/Lacy ist das Artefakt eine Dokumentation im Stil eines bestimmten Genres – der Fernsehreportage – und ergänzt die performative Aktion bzw. ist Teil der Intervention selbst. Im Falle von Gündüz sind die Dokumente die Re-enactments der Aktion, sowie die große Anzahl von (Online-) Presseberichten und Posts in den sozialen Netzwerken.

In allen drei Performances geht es um eine Verbindung von Kunst und Politik. Letztlich lassen sich dieses Verhältnis und die sich daraus ergebenden Konsequenzen nur unter Betrachtung des Kontexts diskutieren, in dem das jeweilige Artefakt der Performance auftaucht. Dabei schafft ein Performance-Archiv wie das von *re.act.feminism #2 - a performing archive* einen anderen Kontext, als das offene im Internet zugängliche „Archiv“ der Gezi-Bewegung. Es verortet eine Performance bzw. deren Dokumentation explizit in einem künstlerischen Zusammenhang.^[14] Dies ist aber keine Problematik, die einer Bewertung bedarf. Eine Diskussion mit jeweils anderen Begrifflichkeiten, die sich als eine Folge ergibt, schränkt die Perspektiven auf einen Gegenstand nicht notwendigerweise ein. In diesem Sinne ergeben sich Dynamik und Produktivität gerade durch dessen Auftauchen in verschiedenen Kontexten. Weniger geht es darum eine performative Intervention dem einen oder anderen zuzuordnen, als um die Kontextverschiebung an sich, die sich bei jeder Einordnung in ein Archiv ergibt.

Literatur

Altunas, Dilek. „De te fabula narratur – Die Geschichte handelt von dir. Bei den Protesten gegen den Ausverkauf von Istanbul öffentlichen Plätzen ist eine neue Ästhetik des Widerstands entstanden.“ In: *Theater heute*. Nr. 7, Juli 2013: 42-43.

Badiou, Alain. *Alain Badiou on the Uprising in Turkey and Beyond*. URL: <http://cengizerdem.wordpress.com/2013/06/19/alain-badiou-on-the-uprising-in-turkey-and-beyond/> (Stand 2/2014)

Ertem, Gurur. „Watch out, History, When a Dancer Goes Still! Die Proteste im Gezi-Park als Ausdruck einer Politik der Körper.“ In: *Theater der Zeit*. Nr. 11, November 2013, Sektion Scores: 5-8.

İhraç, Jasmin. „Absehbare Spiele durchbrechen. Performative Praxen im Gezi-Park – ein Gespräch mit Jasmin İhraç“ In: *arranca! #47: Konstitution und Ausdauer. Bewegungen, konstituierende Macht und der Tag danach*, November 2013, URL: <http://arranca.org/ausgabe/47/absehbare-spiele-durchbrechen> (Stand 2/2014)

Lepecki, André. „Introduction. Presence and Body in Dance and Performance Theory.“ In ders. (Hg.): *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown 2004: 1-9.

Meskimmon, Marsha. „Chronology Through Cartography: Mapping 1970s Feminist Art Globally.“ In: *WACK! Art and the feminist revolution*. Cornelia Butler und Lisa Mark Gabrielle (Hgg.). Los Angeles/Cambridge 2007: 322-325.

[1] Gleichzeitig ging es nicht lediglich um den Erhalt eines Parks, der einem Einkaufszentrum weichen sollte. Die Proteste richteten sich viel umfassender gegen die Kommerzialisierung des öffentlichen Raumes, fehlende basisdemokratische Partizipationsmöglichkeiten und die stetige Einschränkung persönlicher Freiheiten unter der Regierung Erdoğan. Vgl. hierzu auch Altunas 2013: 42.

[2] Auf welche Weisen Performance bzw. Tanz soziale Praktiken hinterfragt, untersucht auch der Sammelband von Lepecki (2004).

[3] Vgl. URL: <http://www.reactfeminism.org/> (Stand 2/2014)

[4] Ein Video der Aktion findet sich auf Youtube unter folgendem Link. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=hQ1vRjJHWZE> (Stand 2/2014)

[5] Vgl. URL: <http://webtv.hurriyet.com.tr/20/51050/0/1/taksim-deki-duran-adam-erdem-gunduz-konustu.aspx> (Stand 2/2014)

[6] Alain Badiou bezeichnet die Proteste in der Türkei als „immediate uprisings“ und diskutiert, inwiefern diese das Potential für neue Formen von Politik haben:

„They are occupying squares and streets, symbolic places; they are marching, calling for freedom, ‚true democracy‘, and a new life. They are demanding that the government either change its conservative politics or resign. They are resisting the violent attacks of the state police. These are the features of what I have called an immediate uprising: one of the potential forces of popular revolutionary political action – in this case, the educated youth and a part of the salaried petty bourgeoisie – rises up, in its own name, against the reactionary state [...] The whole problem is whether this courageous uprising is capable of opening the way for a genuine historical riot. A riot is historical – as was the case only in Tunisia and Egypt, where the outcome of the struggle has still not been determined – when it brings together, under shared slogans, not just one but several potential actors of a new revolutionary politics: for example, in addition to the educated youth and middle class, large sectors of working-class youth, workers, women of the people, low-level employees, and so on. This move beyond the immediate riot toward a mass protest movement creates the possibility for a new type of organized politics, a politics that is durable, that merges the force of the people with the sharing of political ideas, and that thereby becomes capable of changing the overall situation of the country in question.“ [Badiou 2013]

[7] Vgl. URL: <http://occupyturkey2013.tumblr.com/>, <http://occupygezi.org/en/>, <http://everywheretaksim.net/links/> (Stand: 2/2014) Unter folgendem Link finden sich beispielsweise eine gesammelte Auswahl der Slogans, die als Graffitis während der Proteste entstanden. URL: <http://listelist.com/gezi-parki-direnisini-anlatan-83-duvar-yazisi/> (Stand 2/2014)

[8] Vgl. auch die Aktion *Taksim in Tempelhof*, die ich selbst, ausgehend von Gündüz' Intervention initiiert habe. Das gemeinsame Stehen, Sinken und Wiederaufstehen wird hier als kollektiver Akt des Widerstands zur Solidaritätsaktion. Das Video ist zu finden unter: URL: <https://vimeo.com/69003513> (Stand 2/2014)

[9] Dabei diente das kleine Miniaturbild zum Eintrag, ein Videostill, als Orientierungshilfe für meine Auswahl.

[10] Zur künstlerischen Biografie vgl. URL: <http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=268&e=&v=&a=&t=> und URL: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia_ing&cd_item=1&cd_idioma=28556&cd_verbete=3686 (Stand 2/2014). Vgl. hierzu auch die weitere Arbeit *BU RO CRACIA* von Geiger, die im Archiv zu *re.act.feminism #2 - a performing archive* vorhanden ist und noch eindeutiger zur Diktatur Bezug nimmt.

[11] Hier traf ich meine Auswahl, da neben „activism“ die *tags* „public space“ und „resistance“ angegeben sind, was eine Nähe zur Intervention Gündüz vermuten ließ.

[12] Dies mag darauf hinweisen, dass sich eine performative Sprache für politischen Protest damals anders artikuliert als heute. Die neue Sprache des Protests macht gerade die Besonderheit der Gezi-Proteste aus. Vgl. hierzu İhraç 2013.

[13] In: Meskimmon, Marsha. „Chronology Through Cartography: Mapping 1970s Feminist Art Globally“. In: *WACK! Art and the feminist revolution*. Cornelia Butler und Lisa Mark Gabrielle (Hgg.). Los Angeles/Cambridge 2007: 322-325.

[14] Auffällig bei der Aktion *#duranadam* ist, dass sie in künstlerischen Zusammenhängen aufgegriffen wird. Vgl. hierzu z. B. die Solidaritätsaktion vom ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, mit Video unter URL:

<http://www.youtube.com/watch?v=zeaRMoRv4e0> (Stand 2/2014)