

Schichten des Engagements

Rachel Mader

Auf die jüngst weitherum hörbaren Aufrufe zur politischen Empörung folgten bald Vorschläge zum Handeln oder mindestens zu Erwägungen über Möglichkeiten der aktivierenden und nicht bloß reflektierenden Anteilnahme am Weltgeschehen. »Was tun?« fragen bereits im Titel einige der Autor*innen mit Rekurs auf die gleichnamigen Werknamen von historischen Vorbildern wie Tschernyschewski (1863) und Lenin (1902). Wiewohl es darin eher um ein Ringen möglicher Handlungsräume geht und weder von Klarheit noch Einigkeit gesprochen werden kann, so zeugen diese häufig eher kurzen und pamphletartig argumentierenden Schriften in jedem Fall von einer Entschlossenheit, mit der auf die aktuellen Krisen mittels Aktion reagiert werden soll. Im gleichen mentalen Großraum und doch erstaunlich losgelöst davon haben sich in der bildenden Kunst eine ganze Reihe von Praktiken herausgebildet, die mit vergleichbarer Entschiedenheit zur Einmischung und zum Handeln auffordern und – ihrer Disziplin verpflichtet – dies in modellhaften Situationen auch durchspielen. Flankierend zu diesen meist projektbezogenen Handlungsweisen hat sich ein kritischer Diskurs etabliert. Darin oszillieren die Stellungen zwischen scharfer Kritik am Ausbleiben faktischer Ergebnisse und einer anwaltschaftlichen Rede zu Gunsten eines Potentials solchen Tuns.

Im Folgenden wird der Diskurs um das ›Tun‹ mit einzelnen Arbeiten in Bezug gesetzt: Wie beziehen sich die theoretisch-reflexiven Voten auf die konkreten künstlerischen Projekte und wo fordern letztere gar zu einer theoretischen Differenzierung auf? Der Begriff des ›Engagements‹ ist dabei besonders relevant, da die darüber evozierten Debatten ein weiterhin zentrales Spannungsfeld in der Kunst/Politik-Frage anzeigt.¹

Empört Euch! – Engagiert Euch! – Was tun?

Das 2010 vom damals 93-jährigen Stephane Hessel verfasste Büchlein *Empört Euch!* war weniger der Aufruf zur politischen Beteiligung, als viel eher überzeugendes und berührendes Kondensat einer über längere Zeit schwelenden Entrüstung. Hessels Lobrede auf die Empörung basiert auf seinen Erfahrungen als Mitstreiter in der Bewegung der Résistance im 2. Weltkrieg. Der den Nazis entgegengebrachte Widerstand nährte sich, so Hessel, an diesem in gleicher Weise umfassenden wie nicht genauer bestimmten Gefühl, das er mit seinem Aufruf als »geistiges und moralisches Erbe der Résistance« bezeichnet, auf das zu beziehen es sich auch heute lohnen würde.² Denn obwohl sich die gesellschaftspolitische Ausgangslage aktuell komplexer zeige, sei die meist von konkreten Situationen ausgehende Empörung und die ihr innewohnende Kraft Anstoß zur aktiven Einmischung. Diese jedoch – und dabei bezieht sich Hessel auf Jean-Paul Sartre – liege in der Verantwortung

¹ Erstmals exemplarisch ausgehandelt wurde diese Debatte in der Querele zwischen Adorno und Sartre. In seinen 1962 vorerst als Vortrag vorgestellten Überlegungen zu ›Engagement‹ kritisiert Adorno direkt anschließend an Sartres Essay *Qu'est-ce que la littérature?* von 1948 dessen Konzept eines »engagierten« Schriftstellers. Adorno 1973.

² Hessel 2016.

jedes Einzelnen.³ Sich wahrscheinlich der problematischen Verallgemeinerung dieser Aussage bewusst, nahm sich Hessel in seinem zweiten, ebenfalls schlanken und als Streitschrift bezeichneten Büchlein der Frage an, wie sich eine solche Einmischung heute ausgestalten könnte. *Engagiert Euch!* ist ein Gespräch mit dem jungen französischen Journalisten Gilles Vanderpooten, der darin als Vertreter der von Hessel zum Widerstand aufgerufenen Jugend nachfragt, wie ›Aktion‹⁴ angesichts der komplexen Verhältnisse aussehen könnte. Entlang ausgewählter Bereiche wie Umweltbewusstsein, internationale Institutionen, Entwicklungspolitik oder die Schaffung möglicher Alternativen benennt Hessel eine heterogene Auswahl von Modi des Engagements. Sie reichen vom Publizieren oder der konkreten Unterstützung Bedürftiger über das mutige Aufrufen zu Widerstand bis hin zur längerfristig angelegten Entwicklung von Alternativen oder von einem Problembewusstsein für die zahlreichen existierenden und dringlichen politischen Herausforderungen.

Diese zweite Schrift rief weit weniger Kontroversen hervor als das erste Büchlein. Zwar wurde moniert, dass die konkreten und durchaus umsetzbaren Vorschläge nicht neu seien, jedoch motivierte Hessels jugendlich anmutender Enthusiasmus und sein offensichtlich ungebrochener Glaube an die Handlungsmöglichkeiten jedes Einzelnen zu Diskussionen, wovon letztlich auch das Gespräch mit Gilles Vanderpooten zeugt.⁵ Folgenreich scheint die Aufforderung zu Empörung und Engagement aber auch für eine auf Hessels Schriften folgende Textproduktion, die nach den Möglichkeiten des ›Tuns‹ angesichts der aktuellen Weltlage fragte. Während Milo Rau in seiner Version von *Was tun?* nach einem historisch ausholenden Rundumschlag über den desolaten Leistungsnachweis der Linken zum Schluss kommt, dass ohne Horizont einer Utopie kein emanzipatives Handeln denkbar sei, setzt der Philosoph Jean-Luc Nancy in seinem gleichnamigen Bändchen bei einer grundlegenden Befragung des ›Tuns‹ an.⁶ Nach einer Kritik am gegenwartsorientierten »Aktionismus« plädiert Nancy für ein Tun, das sich nicht bloß als »Verwirklichung eines Projektes« einer Idee unterstellt, sondern vielmehr über die Umsetzung hinausweisende Dimension in sich trägt. Mit diesem vorerst wenig griffigen, aber durchaus emphatisch vorgetragenen Postulat geht es Nancy wohl vor allem um die Verteidigung eines Raumes, in dem sich Handeln und Denken nicht in kurzfristigen Aktivitäten erschöpft, sondern ähnlich wie bei Rau eine Form der Potentialität in sich trägt, die über ein konkretes Eingreifen hinausweist, als distanzierter Kommentar aber auf sie zurückschaut.⁷

Die bei Nancy angetönte grundlegende Reflexion dessen, was mit ›Tun‹ jenseits eines aktionistischen und auf die Aktualität bezogenen Handelns gemeint sein könnte, findet sich bereits in der Kontroverse zwischen Adorno und Sartre. In den 1962 vorerst als Vortrag konzipierten und in demselben Jahr in *Die Neue Rundschau* abgedruckten Ausführungen unter dem Titel *Engagement* wendet sich Adorno dezidiert gegen Sartres Huldigung eines Engagements als Kunstschaffender und mit den Mitteln der Kunst. Dabei sind die an den Literaten gerichteten Vorwürfe, zum Beispiel der, dass seine Stücke hinter »der Evolution der ästhetischen Form« zurückbleiben würden, weniger interessant, als die vom Philosophen dagegen in Anschlag gebrachten Differenzierungen zu Kunst, ihrer Form und deren Verhältnis zur Realität.⁸ Denn die Spezifik künstlerischer Erzeugnisse liege gerade darin, dass sie sich von dem absetzen, was Realität ausmache, so Adorno.⁹ Er insistiert auf einer Autonomie von Kunst, da in ihrer Absetzung von einer zielgerichteten Verwertung das Potential einer souveränen Bezugnahme auf die sie rahmenden Parameter angelegt ist. Genau in dieser Distanziertheit verortet Adorno also die Möglichkeit

³ Hessel 2016, S. 11. Hessel distanziert sich allerdings dezidiert von der Idee Gewalt als legitimes Mittel zur Durchsetzung neuer Gesellschaftsmodelle, wie es Sartre etwa in Bezug auf den Algerienkrieg als gerechtfertigt behauptete. Ebd. S. 18f.

⁴ Vanderpooten setzt den Begriff ›Aktion‹ als handlungsaktiven Horizont, der auf den Widerstand folgen sollte, der »zunächst nur ein Gedankenkonstrukt« sei. Vanderpooten in: Hessel 2014.

⁵ Vgl. z.B. Mara Delius in ihrem Artikel *Stéphane Hessel legt mit »Engagiert Euch!«* nach in der Online-Ausgabe der *Welt*: <https://www.welt.de/kultur/article13488516/Stephane-Hessel-legt-mit-Engagiert-Euch-nach.html> (aufgerufen: 12. Juli 2019). Das erste Büchlein wurde zwar enorm breit rezipiert, sowohl in der Tagespresse, als auch im Kulturbetrieb etwa in Theaterstücken, wurde teilweise aber auch hinsichtlich der Unverbindlichkeit seiner Anklage kritisiert.

⁶ Rau 2013; Nancy 2017.

⁷ »Es ist vielmehr die Praxis eines Sagens, das sich keinem Projekt unterordnen lässt, das nur nach seinem eigenen Sagen strebt und damit nach der Eröffnung eines stets unerhörten Sinns. Dieses Unerhörte bewegt sich in der Inkommensurabilität eines Außerhalb, das jeder wirklichen Erfassung von Sinn entgeht. Es appelliert nicht an eine ›Verwirklichung‹, sondern an die aktuelle, gegenwärtige ›Wirklichkeit‹ eines aufmerksamen Zuhörens, das empfänglich ist für das Unhörbare, das sich ausspricht.« Nancy 2017, S. 79.

⁸ Adorno 1973, S. 13.

⁹ Adorno 1973, S. 12.

des Angreifens genau dieser Parameter und damit einer Kritik, die sich am deutlichsten in der folgenden Losung findet: »Noch im sublimiertesten Kunstwerk birgt sich ein ›Es soll anders sein.«¹⁰ Adornos dezidierte Distanzierung von Sartre ist in historischer Perspektivierung nachvollziehbar, aus heutiger Sicht erweisen sich die Differenzen als nicht ganz so fundamental, wie sie die energische Argumentation des Philosophen vorerst vermuten lässt. Beide Auffassungen von Engagement zeichnet eine Spannung aus zwischen einer gesellschaftlich fundierten Triebkraft des künstlerischen Tuns, einem sich dazu verhaltenden möglichen Handlungsradius, einem ideellen Horizont auf den hin sich das Agieren ausrichtet und darin enthaltenen Potentialitäten. Dieses Spannungsfeld ist eine brauchbare Matrix für die folgende Analyse der als ›engagiert‹ zu bezeichnenden künstlerischen Produktionen. Diese Analyse basiert auf der Behauptung, dass es den Kunstschaffenden um eine konstante Neuvermessung dieses Spannungsfeldes geht und dass genau dies Kennzeichen einer engagierten Praxis ist. Eine solche Konzeption widersetzt sich einer kategorisierenden Analyse, die sich durch Einteilungen etwa in aktivistische, interventionistische, sozialkritische oder ähnlich lautende Praktiken eine Klärung der Wirkungsweise verspricht, dabei aber primär Begriffsbildung betreibt. Die vorliegende Lektüre tritt einer trivialisierenden Rede über eine allfällige Wirkungskraft engagierter Kunst entgegen. Vielmehr geht sie von einer Überlagerung von Behauptungen, Anregungen und konkreten Potentialen aus, die in den künstlerischen Arbeiten jeweils angelegt sind.

¹⁰ Adorno 1973, S. 28.

Reality Checks als Falle. Von Versuchen, Wirkung zu erfassen, der Notwendigkeit, genau zu schauen, und der Dringlichkeit, dafür Worte zu finden

Hettie Judah, die Kritikerin, die im *The Guardian* die Erstaufführung von Yael Bartanas *What if Women Ruled the World?* am Manchester International Festival 2017 besprach, war enttäuscht von der Aufführung. Dies allem voran darum, weil die fünf eingeladenen hochrangigen Expertinnen bei der Präsentation ihre Vorschläge zur Verbesserung der Weltlage immer wieder von den inszenierten Einsätzen der Schauspielerinnen oder anderen dramaturgischen Einspielungen, etwa einer tickenden Uhr, unterbrochen wurden. Als störend empfand sie dies darum, weil die Aussagen zweifelsohne gehaltvoll und durch ihre Realitätsnähe berührend und kraftvoll gewesen wären und sie zu hören angesichts der in der Performance angelegten Dramatik der Situation durchaus Sinn hätte machen können.¹¹ Der Moment, der dem Stück die Kontur gab, war bereits als Paradox angelegt: Kulisse der gut zweistündigen Aufführung bildete ein sogenannter »Peace Room«, in dem die erwähnte Auswahl von Personal, abgeschlossen von der Umwelt, eine Lösung zu finden hatte für eine in fünf Minuten anstehende Katastrophe. Das Ticken einer immensen, jedoch im Hintergrund angebrachten Uhr erinnerte konstant an die dringlich notwendige Lösung. Die räumliche Anordnung der Bühne verstärkte sowohl den Eindruck einer verschwörerischen Runde, als auch die Anspannung der Lage: Ähnlich den Modalitäten bei Treffen von Staatsoberhäuptern saßen die Frauen an einem runden Tisch mit strikter Sitzordnung, Lichtspots hoben die jeweilige Sprecherin heraus, mitunter stiegen Rauchschwaden auf, die eine nahende Gefahr anzukünden schienen. Insgesamt ergab sich dadurch eine hochgradig künstliche und dramatisch zugespitzte Situation, vor der jede Nicht-Inszenierung genau als solche präsentiert und damit auch wieder inszeniert wurde. Genau die Frage nach den

¹¹ Judah 2017.

Modalitäten von Auftreten und Inszenieren sind eine derjenigen Schichten dieser Arbeit, in der, einer politischen Realität entnommene Fragmente in Austausch oder gar Konflikt mit künstlerischen Formen der Repräsentation gebracht werden sollen. Ich meine, dass eine ernsthafte inhaltliche Auseinandersetzung mit dem scheinbar in fünf Minuten drohenden Krieg nicht im Zentrum des Interesses von Yael Bartana steht. Die von ihr kreierte modellhafte Anordnung zeigte dann reale Effekte, wenn trotz oder gerade wegen einer rigiden Inszenierung die üblicherweise ihrer Rolle sicheren Expertinnen ihren souveränen Auftritt nicht ungebrochen performen konnten, in Verunsicherung gerieten oder aber Spaß daran fanden, irrwitzig oder fies zu kommentieren. Genau die Logik des rationalen Argumentierens, die üblicherweise Glaubwürdigkeit und Ernsthaftigkeit für sich verbucht, sollte in diesem Setting destabilisiert werden. Dabei war nicht absehbar wie die bei jeder Aufführung wechselnden Expertinnen auf die ihnen vorgängig im Detail erläuterte Inszenierung reagieren würden. Anlässlich der Wiederaufführung des Stücks auf der Berliner Volksbühne wurde ich Zeugin höchst unterschiedlicher Reaktionen: während zwei der Frauen bald mit diebischer Freude hinterhältige Pläne dazu schmiedeten, wie selbstgerechten und der Rationalität nicht zugänglichen Weltherrschern wie Donald Trump oder Wladimir Putin beizukommen sei, zog sich eine der Eingeladenen mehr und mehr in sich zurück, äußerte sich bloß höchst verhalten und nur nach expliziter Anrede und zeigte durch sporadisches Kopfschütteln ihren Missmut ob der wenig linearen Diskussion. Vielleicht tat sie dies auch darum, weil ihr zunehmend klar werden musste, dass die im Titel angetönte Utopie nicht ernsthaft zum Fliegen gebracht werden konnte. Trotz geballter ›women power‹ resultierten aus den Debatten der versammelten Frauschaft keine Lösungsvorschläge, die per se konstruktiver wären als die bekannten. Stattdessen sahen sich Teilnehmerinnen wie Besucher*innen mit äußerst heterogenen und wenig eindeutigen Aussagen konfrontiert, die mit dem Anspruch an die Klarheit politischer Äußerungen nicht kompatibel waren. Und genau das scheint die Absicht der Künstlerin zu sein: Bartana insistiert mit ihrer Inszenierung auf einer Distanzierung gegenüber der Indienstnahme durch den politischen Alltag, greift dafür aber gerade auf Versatzstücke daraus zurück: etwa die in der ›Fünf-vor-Zwölf-Szenerie‹ angelegte Dringlichkeit oder auch die von den Schauspielerinnen vorgeführten Gesten der Macht. Die Brüche in den Zitaten aus der Realpolitik sind als Hinweise darauf zu verstehen, dass Lösungen kurze Austritte aus der ritualisierten Diskussions- und Denkkultur brauchen. Die von der Journalistin angekreideten Störmanöver der Schauspielerinnen sollen genau diese Öffnung anzeigen. Ob dies zu einem gelungenen Abend führt ist auch für die Künstlerin nicht vorhersehbar und genau dies ist Teil der Absichten dieser Arbeit: Die Rettung der Welt lässt sich nicht einfach planen, zu sehr sind die zahlreichen Akteur*innen immer wieder mit ihren Rollen und Auftritten beschäftigt, die ›rechten‹ genauso wie die ›gespielten‹. Diese Pointe – und es ist nur eine von mehreren, die dieses Stück beinhaltet – argumentiert auf einem hohen Abstraktionsgrad, spricht Fragen der Inszenierung politischer Argumentationsweisen ebenso an wie Status und gesellschaftliche Funktion von Expert*innen. Die eingangs zitierte Kritik der Journalistin ist daher allem voran eine Aussage über ihre überhöhten Erwartungen an engagierte Praktiken, nämlich dass diese ihr direkt nutzbare Argumente für die Herausforderungen in der wirkliche Welt liefern könnten.

Genau diesem Anspruch, dass die Kunst in der Welt etwas auszurichten vermag, scheint Milo Rau mit seinem Projekt *Kongo Tribunal* (2015) gerecht geworden zu sein. Das jedenfalls legt die Lektüre der zahlreichen Rezensionen nahe, die Raus Arbeiten regelmäßig würdigen und im Fall des *Kongo Tribunal* nahezu einheitlich

Bewunderung und Respekt vor dem gigantischen Vorhaben, aber auch der erreichten Effekte äußern. Einmal mehr hat Rau mit seinem Projekt nicht nur eine in gleicher Weise drängende, sondern auch politisch äußerst heikle Thematik aufgegriffen. Auch hat er sich, in diesem Fall noch etwas direkter als sonst, mit seinem Tun in beeindruckend furchtloser Weise in die realen Verhältnisse eingemischt und zwar sowohl im Kongo selbst wie auch im Westen. Das Projekt bestand aus zwei Teilen. Der erste Teil bestand aus einem dreitägigen Tribunal im kongolesischen Bukavu, bei dem erstmal sämtliche, in die kriegerischen Vorgänge im Kongo involvierten Parteien zu ihrer Rolle darin befragt wurden. Im daran anschließenden in Berlin durchgeführten Tribunal befassten sich internationale Expert*innen mit den zahlreichen und engen Verstrickungen der westlichen Staaten in die kriegerischen Aktivitäten und den fast vollständig unterlassenen Hilfeleistungen sämtlicher internationaler Akteure. 2017 erschien ein Film, der diese beiden Anlässe dokumentierte. Er gibt Einblick in die umtriebigen Recherchen von Rau und seinem Team, lässt einzelne Akteure*innen zu Wort kommen und berichtet im Abspann davon, was als Folge dieser Tribunale in Gang gesetzt wurde.¹² Auf genau diese Effekte konzentriert sich die Kritik, die sich mehrheitlich ungebrochen begeistert zeigt darüber, dass sich ausgehend von einem Theaterstück Zustände in der Welt verändern oder sogar verbessern können. So kam es etwa kurz nach der Durchführung des Tribunals in Bukavu durchaus zu Entlassungen von Ministern, wie WoZ-Journalistin Daniela Janser schreibt.¹³ Die Argumentationsweise der Kritik ist aufschlussreich für den Versuch, feldspezifische Zuschreibungen an das Theater, das zivilgesellschaftliche Engagement oder auch an die Kunst, adäquat abzubilden. Häufig pendelt die Besprechung solcher Unternehmen einzig zwischen dem verwunderten Nachfragen, ob angesichts dieser politischen Wirkmacht noch von Kunst bzw. Theater gesprochen werden könne und dem Versuch, dem Potential von Kunst, das hier offenbar auch in »realen Situationen« zu überzeugen vermag, habhaft zu werden.¹⁴ Versucht wird also fast eher eine Klärung der Kategorie, in die dieses Tun einzuordnen ist, als dass die Bemühungen auf das präzise Erfassen der undisziplinierten Aktivitäten konzentriert wären. So betitelt die Neue Zürcher Zeitung ihren Bericht mit der Wendung *Wenn Theater Grenzen überschreitet* und verdeutlicht, was sie damit meint mit der Bildunterschrift: »Was ist da noch Theater, was schon Wirklichkeit?«¹⁵ Und auch Andreas Toblers Besprechung weist bereits mit seiner Überschrift *Milo Raus ›Kongo Tribunal‹ – mehr als ›nur‹ Theater?* darauf hin, dass ihn den über die künstlerische Geste hinausweisende Mehrwert interessiert.¹⁶ Daniela Janser konstatiert diesen als »ungeahnte Wirklichkeitseffekte«¹⁷ und Rolf Bossart, der sich mehrfach und intensiv mit Raus Projekten auseinandergesetzt hat, bezeichnet dessen Zugriffe auf die Realität als »Symbolisierungsakte«.¹⁸ Neben diesen mit polarisierenden Gegenüberstellungen von Realität und Kunst operierenden Argumenten gibt es eine Reihe von Versuchen, die diejenigen Faktoren zu differenzieren versuchen, die in diesem Projekt eine Kraft entfalten und Reaktionen hervorrufen. Sieglinde Geisel etwa betont, dass Gericht »spielen« die »Erschließung der Wirklichkeit« ermöglicht, die vorher von der Weltöffentlichkeit nicht wahrgenommen und von den kongolesischen Machthabern weit möglichst unter Verschluss gehalten wurde.¹⁹ Dieses aufgedeckte Wissen ermöglicht, so Bossart einen »kollektiven Prozess des Verstehens«, der zur Verständigung nötig ist und den andere Akteure ganz offensichtlich nicht herstellen können oder wollen. Zwar ist das Projekt durch verschiedene Parameter als Theater gerahmt – so fand das Tribunal sowohl in Bukavu wie in Berlin in einem Theater statt, ist die Autorschaft durch Milo Rau in diesem Feld angesiedelt und arbeitet der Autor mit bühenhaften Inszenierungen – dennoch sind wesentliche Bestandteile nicht

¹² Zum Projekt besteht eine eigene Website auf der Aufzeichnungen sämtlicher Hearings, die während der Tribunale geführt wurden, einsehbar sind: <http://www.the-congo-tribunal.com/> (aufgerufen: 12. Juli 2019).

¹³ Janser 2017.

¹⁴ Janser 2017.

¹⁵ Geisel 2015.

¹⁶ Tobler 2015.

¹⁷ Janser 2017.

¹⁸ Bossart 2013.

¹⁹ Geisel 2015.

Ergebnis oder Gegenstand künstlerischer Gestaltung: Thematisch bewegt sich Rau durchwegs im Reich der Fakten, die er und sein Team meist ausgiebig recherchieren und im Fall des *Kongo Tribunal* sind die Teilnehmer*innen in die Geschehnisse involvierte Personen. Unter diesen Voraussetzungen wird das Gerichtsverfahren kein fiktives, sondern nutzt einen üblicherweise als gesellschaftlich machtlos bezeichneter Raum – das Theater –, der angesichts der politischen Situation erst deutliche Worte zulässt.²⁰ »Denn was gezeigt wird – auf der Bühne, im öffentlichen Raum – ist auch vorstellbar. Und erst was vorstellbar ist, wird möglich.« So beschreibt Rau selbst sein Interesse daran, den Raum des ›Imaginären‹ mit dem des Möglichen kurzzuschließen und damit einen Schritt näher an Handlungsoptionen zu sein.²¹ Es scheint also gerade die präzise Komposition von Faktoren aus unterschiedlichen Bereichen – Theater, Recherche, Tribunal, Film, Rezeption in der Tagespresse – in der mannigfaltige Effekte entstehen, wenn sie sich auch in keiner Weise planen lassen. Selbst dann nicht, wenn sie vorhersehbar scheinen, wie es Raus spektakuläre Inszenierungen sind.

Das Projekt *bblackboxx* ist wohl genau an seinem beachtlichen Erfolg, also an einem Zuviel an Effekt, zerbrochen. Die große Resonanz des Projektes in der Kunstwelt ist ihm jedenfalls nicht gut bekommen. *Bblackboxx* war eine Initiative, die als Ort in einem leeren Kiosk nahe an der deutschen Grenze in Basel angesiedelt war. In unmittelbarer Nähe befindet sich sowohl ein Empfangszentrum für Asylsuchende, als auch ein Ausschaffungsgefängnis. Hier befinden sich sowohl Familien, deren Entscheid um Aufnahmen noch nicht gefällt ist, wie Personen, die bloß noch auf ihre Abschiebung warten. Geregelt werden deren Tage mittels eines strikten Zeitplans, der ihnen lediglich ein sehr limitiertes Zeitfenster zur Verfügung stellt, in dem sie sich jenseits des Zentrums bewegen können. An der Stadtgrenze gelegen ist es für viele der im Zentrum lebenden Menschen kaum möglich, regelmäßig am sozialen urbanen Leben teilzunehmen; die äußerst beschränkten finanziellen Mittel sind eine zusätzliche Hürde. *Bblackboxx* setzte hier einen Ort, an dem es möglich war, dass »in einer so extremen Lage [...] an den eigenen Träumen und Phantasien« festgehalten werden konnte.²² 2007 von der Künstlerin Almut Rembges fast zufällig angestoßen, ist es auch sie, die sich 2016/17 – so genau lässt sich das nicht sagen – nach und nach, aber schließlich vollständig aus dem Projekt zurückzuziehen begann.²³ Dass dies auch das Ende dieser Initiative bedeutete war sicher nicht im Sinn von Rembges, dennoch ergab es sich so. Es war ihr nicht primär darum zu tun, dies in deutlicher Absetzung zu Absichten wie sie Milo Rau verfolgt, lautstark auf das Unrecht aufmerksam zu machen. Vielmehr wollte *bblackboxx* »einen Raum außerhalb dieser primären Bedürfnisse [...] schaffen«, auf die das Leben in diesen Zentren meist fast ausschließlich konzentriert ist. Denn, so Rembges weiter, »er ist nicht weniger lebenswichtig. Er hat etwas mit Würde zu tun und mit Selbstermächtigung.«²⁴ In dieser komplexen Realität – der Ort ist auch beliebtes Ausflugsziel für Jogger*innen, Hundebesitzer*innen oder auch Sonntagsspaziergänger*innen – organisierte sehr bald ein größeres Kollektiv in wandelnder Besetzung diverse Aktivitäten, die mal mehr mal weniger mit Kunst zu tun hatten: die gemeinsame Errichtung einer skulpturalen Holzkonstruktion gehörte genauso dazu wie Tee trinken und einen Internetzugang zur Verfügung zu stellen. Yoga-Kurse waren ebenso Bestandteil wie ein Projekt mit dem Titel *Picture Service* (2008), bei dem die Menschen aus dem Zentrum mit einer Fotokamera ausgestattet wurden, mit der sie Bilder für die in ihren Heimatländern Zurückgebliebenen machen konnten. Den Kontroversen, die dieser Initiative innewohnten, hat sich insbesondere Almut Rembges immer wieder ausgesetzt, etwa an den zahlreichen Veranstaltungen, zu denen sie einge-

²⁰ Dieses Szenario nutzt Rau bereits in diversen anderen Projekten, so etwa auch in den 2013 durchgeführten *Zürcher Prozessen*, in denen die Wochenzeitung Weltwoche zur Debatte stand und Vertreter*innen aller politischen Lager in den Zeugenstand gerufen wurden. <http://die-zuercher-prozesse.ch/die-zuercher-prozesse/#content>, (aufgerufen: 12. Juli 2019). Mit diesem Vorgehen lehnt sich Rau an ein historisches Vorbild, das sogenannte Vietnam-Tribunal an, das 1966 vom englischen Philosophen Bertrand Russell mit der Absicht durchgeführt wurde, v.a. die amerikanischen Verbrechen während des Vietnam-Krieges aufzudecken. An den zwei Sitzungen des Tribunals nahmen achtzehn internationale Vertreter*innen aus der Friedensbewegung, Kultur, Wissenschaft und Politik teil. Die Körperschaft verfügte aber über keinerlei juristischen Mittel aus ihren Erkenntnissen richtende Folgen abzuleiten. Eine 1968 erschienene Publikation dokumentiert die erste Sitzung des Tribunals, versammelt die Vernehmungen, Zeugenaussagen, das Urteil, sowie Dokumente. Russell 1968.

²¹ Milo Rau in: Bossart 2013, S. 86.

²² Almut Rembges in: Belobrovaja 2019, S. 22.

²³ Auf die Zufälligkeit mit der *bblackboxx* begann, beharrt Rembges in zahlreichen Gesprächen. Das scheint mir bemerkenswert, weil darin m.E. ein künstlerischer Zugriff zu Tage tritt, nämlich einer, der auf eine vorliegende Situation reagiert und nicht aus vorgängigen politisch-konzeptuellen Überlegungen auf einen neuralgischen Ort fokussiert. So wird mehrfach geschildert, wie Rembges anlässlich eines Spazierganges auf den leeren Kiosk stieß, der schließlich zum ›Begegnungs- und Kunstraum‹ umgenutzt wurde. Zur Schilderung der Anfänge vgl. u.a. Altemeier 2011.

²⁴ Rembges, in: Belobrovaja 2019, S. 30.

laden wurde um *bblackboxx* vorzustellen. Dabei wurde sie nicht müde, das Potential eines Zugriffes zu beschreiben, der sich gerade nicht entlang etablierter Raster und Kriterien im Umgang mit Asylsuchenden ausgestaltete. Dass dagegen kein klar konturiertes (Kunst-)Programm benannt wird, hat zahlreiche Beobachter*innen zu Kritiker*innen werden lassen. Stattdessen beschreiben die im Rahmen von *bblackboxx* tätigen Menschen ein sich eher organisch organisierendes Projekt, das von Außenstehenden teils schlecht eingeordnet werden konnte. In der Rezeption führte dies zu Vereinfachung neigenden Qualifizierungen: So ist etwa immer wieder der Vorwurf zu hören, die Asylsuchenden würden für die Kunst benutzt, ein Vorwurf der, so denke ich, maßgeblich über die Rezeption des Projektes hervorgerufen wurde und mit den Konstellationen vor Ort wenig zu tun hatte. Sehr bald nach der Aufnahme der Aktivitäten stieß *bblackboxx* auf breite Resonanz, sowohl in der Tagespresse, wie aber auch in einschlägigen künstlerischen und sozial engagierten Kreisen. Die wenigsten dieser Kritiker*innen investierten mehr Zeit in die Recherche, als ihr dicht gedrängter journalistischer Arbeitsalltag ihnen üblicherweise zur Verfügung stellte, eine Anforderung, die Rembges für ihre Arbeit vor Ort allerdings als unerlässlich beschrieb.²⁵ Die komplexe und komplizierte Ausgangslage vor Ort traf auf eine Rezeptionshaltung, die ihrer Logik und ihren Zwängen verpflichtet sich kaum je um eine differenzierte Sichtung bemühte oder zu Bemühen im Stande sah. Das wiederum hatte mitunter fatale Konsequenzen, die eine Stilisierung von Almut Rembges zur selbstlosen Retterin genauso zur Folge hatte, wie absurd anmutende Vorstellungen, dass die Künstlerin Asylsuchende an migrationskritische Kunstschaffende vermitteln könnte oder überbordende Spenden von Kleidern, die über *bblackboxx* an die Bedürftigen verteilt werden sollten.²⁶ genauso zur Folge hatte, wie absurd anmutende Vorstellungen, dass die Künstlerin Asylsuchende an migrationskritische Kunstschaffende vermitteln könnte oder überbordende Spenden von Kleidern, die über *bblackboxx* an die Bedürftigen verteilt werden sollten. Die von *bblackboxx* etablierte und lange Zeit verfochtene Offenheit von Ansatz und Arbeitsweise wurde durch die breite öffentliche Aufmerksamkeit von einem diskursiven Setting angeeignet, das andere Logiken und Ansprüche bediente. Der dadurch sich einstellende Effekt kann als übergreifige kritische Aneignung bezeichnet werden, die es meist gut meinte, sich aber in der Darstellung des Projektes nicht in unbekanntes Terrain vorzuwagen getraute und daher reduktionistische Kategorien abrief und reproduzierte.

Interpretation und Deutungsmacht. Eine engagierte Lektüre von Engagement als noch zu leistende Aufgabe

Meine Diskussion der einzelnen Projekte folgte der Absicht, sie im eingangs beschriebenen Netz aus gesellschaftlich motiviertem Antrieb, dem Abtasten möglicher Handlungsoptionen, dem Potential künstlerischer Operationen und der Einordnung dieser in einen ideellen Horizont zu verorten und zu lesen. In diesem Vorgehen ist die Behauptung enthalten, dass eine differenzierte, nicht eindeutig festlegbare, aber um Klarheit bemühte Lektüre solcher Initiativen die Aufgabe einer analytischen und kritischen Praxis ist. Das Bemühen um diese Analyse seitens einer selbstkritischen Theorieposition erachte ich als der von deren Vertreter*innen zu leistenden Beitrag an die Debatte über Relevanz. Und genau dieser Diskurs über Engagement in der Kunst scheint mir noch nicht genügend entwickelt, weder in

²⁵ Rembges, in: Belobrovaja 2019, S. 47.

²⁶ Diese Zuschreibung kam Rembges v.a. entgegen, als sie sich im Winter 2012 angesichts einer vor dem Empfangszentrum wartenden Familie systematisch für diejenigen einzusetzen begann, denen der Einlass aufgrund fehlender Plätze verweigert wurde. Vgl. Champan 2012.

den Tagesmedien, noch in der fachspezifischen Literatur. Vielmehr ist in beiden Bereichen das in der eingangs geschilderten Diskussion angelegte dialektische Verhältnis von Kunst und Engagement zu einer populären Figur verdichtet, die in Besprechungen zu fachüberschreitenden Projekten regelmäßig als normative Matrix benutzt wird. Vor diesem Hintergrund wagt sich die Kunst dann jeweils etwa in ein ihr eigentlich fremdes Feld bloß vor oder aber sie gibt ihre Autonomie zu Gunsten sozialer Absichten gerade auf.²⁷ Eine Beschreibung und Interpretation dieses Agierens im Zwischenraum dieser beiden Positionen ist also weiterhin eine grundlegende Herausforderung.

Derselbe Mechanismus einer zur Eindeutigkeit tendierenden Einordnung zeigt sich auch im kunstwissenschaftlichen Diskurs, der das Phänomen bzw. die diversen Erscheinungsformen davon in ordnungsmächtigen Kategorien bündelt und für relevant erklärt. So ließ sich in den letzten Jahrzehnten einer ganzen Reihe von Praktiken wie etwa dem künstlerischer Aktivismus, dem Interventionismus oder auch der Politisierung insgesamt Wichtigkeit zuschreiben, dies mit den durchaus positiven Effekten, dass dafür sowohl Finanzen organisiert, als auch Öffentlichkeit geschaffen werden konnte. Im Gegenzug hat diese Aufmerksamkeit dazu geführt, dass diskursive Einheiten gefestigt und mitunter gar zu Referenzen erhoben wurden, an denen sich die künstlerische Praxis in der Folge abuarbeiten hat. Die Diskussion um Effekte politisch engagierter Kunst steht exemplarisch dafür, da sich der ihr unterstellte Wirkungsanspruch besonders zur Verifikation eignet. Ein Effekt ist demgemäß dann als einer feststellbar, wenn er den in politischen und/oder gesellschaftlichen Debatten bestehenden Forderungen entspricht, wie dies beispielsweise die Kritik von Hettie Judah zu Yael Bartanas Projekt explizit einfordert. Dagegen scheint es nötig, ein Verständnis von engagierter Kunst zu etablieren, das die eingangs skizzierten Aushandlungen zwischen den diversen Parametern darstellt, innerhalb derer Engagement sich konfiguriert. Dazu wäre aber auch ein Bild- bzw. Werkverständnis angebracht, dass dieser Auffassung Rechnung zu tragen vermag: eines das Bilder nicht lesen, sondern sie in den vielschichtigen Mechanismen ihrer Produktion und Rezeption verorten will. Vielversprechend sind diesbezüglich Bildtheorien, wie sie etwa der amerikanische Kunstwissenschaftler William John Thomas Mitchell vertritt. Sie interessieren sich nicht nur für die repräsentativen Momente in den Bildern, sondern ebenso für die durch die Betrachter*innen in den Bildern angelegten Begehren. Mit Bezug auf Roland Barthes insistiert Mitchell darauf, dass Bilder nicht in ihrem Sinn aufgehen, sondern eine bleibende »vage Vorstellung« mit sich tragen würden, einen Aspekt, dem methodische Instrumente wie die Hermeneutik, so brauchbar sie auch seien, nicht Rechnung zu tragen vermöchten.²⁸ Auf die Lektüre politisch engagierter Kunst übertragen meint dies, dass der Wunsch nach politisch eindeutig lesbaren Resonanzen vielmehr das Begehren der Kritik widerspiegelt, als dass es eine Aussage über die Arbeit selbst ist. Die suchende Bewegung, die die künstlerischen Arbeiten gerade in Bezug auf ihr Potential eines »Tuns« entwickeln, werden in den kritischen Betrachtungen verengt und disziplinär zurückgestutzt. Damit wird die Kompetenz einer engagierten Kunstpraxis ignoriert, die ihre gesellschaftliche Involviertheit nicht einfach akzeptiert, sondern sie befragt und herausfordert. Die Aufgabe interpretatorischer Zugriffe ist es dann, sich mit diesen Irritationen zu befassen, sie zu benennen und Vorschläge zu machen, was sie bedeuten könnten. Engagiert heißt dann auch, sich in programmatischer Art vom Anspruch an die »mystifying claims of truth« zu verabschieden, die wissenschaftlichen Darstellungen, aber auch einem großen Teil kunstkritischer Rezeption inhärent sind.²⁹

²⁷ In eigentümlich anmutender Weise findet sich diese Dialektik auch in Christoph Menkes Versuchen, die »Kraft« der Kunst aus einer philosophischen Warte neu zu bestimmen. Mit Rückbezug auf Sokrates unterscheidet er zwischen »Kraft« und »Vermögen« der Kunst. Während Letztere von Subjekten strategisch zur Erlangung von Zielen eingesetzt werden können, wohnt Ersterem eine absichtslose und nicht zählbare Wirkungsweise inne. Über genau dieses Potential verfüge die Kunst, so Menke, und stelle sich so insofern außerhalb der Gesellschaft, als dass sie nicht innerhalb der sie bestimmenden Faktoren funktioniert. Menke 2013, S. 11f.

²⁸ Mitchell 2008, S. 13.

²⁹ Brad Haseman zitiert mit dieser Wendung Mary M. Gergen und Kenneth J. Gergen im Rahmen seiner Kritik am traditionellen Wissenschaftsverständnis, mit dem neuere wissenschaftliche Formen wie etwa praxisbasierte Forschung nicht gefasst werden können. Haseman 2007, S. 149.

Literatur

Adorno, Theodor W.: »Engagement« [1962], in: Ders., *Zur Dialektik des Engagements* (Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts Bd. 2), Frankfurt am Main 1973, S. 7–30.

Altemeier, Katharina: »Die Grenzgängerin«, in: *aboutgreatpeople.com*, Februar 2011.

Belobrovaja, Marina: *Das unguete Gefühl, auf der richtigen Seite zu stehen. Engagierte Kunst in der Schweiz*, Zürich, Berlin 2019.

Bossart, Rolf: »Symbolisierungsakt und heroische Öffentlichkeit. Thesen zur politischen Wirksamkeit von Milo Raus Theaterarbeit«, in: *Die Enthüllungen des Realen. Milo Raum und das International Institute of Political Murder*, hg. von Rolf Bossart, Zürich 2013, S. 78–89.

Champan, Matthias: »Die Frau, die Obdachlosen ein Asyl bot«, in: *Tages-Anzeiger*, 26. Juli 2012.

Geisel, Sieglinde: »Wenn Theater Grenzen überschreitet«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 1. Juli 2015, <https://www.nzz.ch/feuilleton/buehne/wenn-theater-grenzen-ueberschreitet-1.18571589> (aufgerufen: 12. Juli 2019).

Haseman, Brad: »Rupture and Recognition. Identifying the Performative Research Paradigm«, in: *Practice as Research. Approaches to Creative Arts Enquiry*, hg. von Estelle Barrett und Barbara Bolt, London und New York 2007, S. 147–157.

Hessel, Stéphane: *Empört Euch!*, Berlin 2016.

Hessel, Stéphane: *Engagiert Euch!*, Berlin 2014.

Janser, Daniela: »Prozess statt Pranger«, in: *WoZ*, 10. August 2017.

Judah, Hettie: »What if Women Ruled the World? Review Kubrick meets covfefe as catastrophe strikes«, in: *The Guardian*, 10. Juli 2017, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/jul/10/what-if-women-ruled-the-world-review-yael-bartana-manchester-international-festival> (aufgerufen: 12. Juli 2019).

Menke, Christoph: *Die Kraft der Kunst*, Frankfurt am Main 2013.

Mitchell, William John Thomas: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur* [2005], München 2008.

Nancy, Jean-Luc: *Was tun?*, Zürich, Berlin 2017.

Rau, Milo: *Was tun?. Kritik der postmodernen Vernunft*, Zürich, Berlin 2013.

Russell, Bertrand: *Das Vietnam-Tribunal oder Amerika vor Gericht*, hg. von Jean-Paul Sartre, Reinbek bei Hamburg 1968.

Tobler, Andreas: »Milo Raus ›Kongo Tribunal‹ – mehr als ›nur Theater?«, in: *SRF*, 3. Juli 2015, <https://www.srf.ch/kultur/buehne/milo-raus-kongo-tribunal-mehr-als-nur-theater> (aufgerufen: 12. Juli 2019).