

Phan- tasma und Politik

HAU

→ #11: Die Verantwortung der Kunst / 26.5.2015 / HAU1

HAUPT
STADT
KULTUR
FONDS



Kunst zu machen, womöglich nur noch um ihrer selbst willen, das scheint heute nicht mehr genug zu sein. Angesichts der vielfältigen ökologischen, sozialen und ökonomischen Krisen werden die Stimmen, die ihr Verantwortung zuweisen, immer lauter. Die heikle Frage nach ihrer Legitimität wird unter Rückgriff auf ethische Imperative, mit einem Mehr an Engagement und Aktivismus beantwortet.

Wer von der Verantwortung der Kunst spricht, muss jedoch problematische Vorannahmen in Kauf nehmen. Beansprucht wird eine Zuständigkeit für Verhältnisse, die außerhalb der Reichweite der eigenen Handlungsmöglichkeiten liegen. Es entsteht unweigerlich ein Moment der Distanz und der Überforderung. Genau dafür ist der Begriff aus postkolonialer Perspektive auch kritisiert worden. "Verantwortung" impliziert "Verantwortung für andere" und etabliert so eine Hierarchie der sozialen Positionen. Im Bereich der Kunst oder des Theaters kann Verantwortung ohnehin nur dargestellt oder gezeigt werden. Schon an diesem Punkt kommt die genuin ästhetische Kategorie des "Scheins" ins Spiel und unterläuft die Möglichkeit einer Reduzierung des Problems auf rein ethische Begrifflichkeiten.

Mit einer Veranstaltung – am 26. Mai im HAU1 – nähert sich "Phantasma und Politik" den Ambivalenzen des Verantwortungsbegriffs in seinen politischen, sozialen und kulturellen Dimensionen. Der Abend markiert zugleich den Abschluss der von Helmut Draxler und Christoph Gurk kuratierten Gesprächsreihe. Sie beschäftigte sich zwei Jahre lang mit den Ansprüchen, welche die Sphären der Kunst und der Politik aneinander stellen, und erarbeitete Perspektiven, ob und wie sich der traditionelle Antagonismus von Autonomie und Engagement überwinden lässt.

Phantasma und Politik #11: Die Verantwortung der Kunst

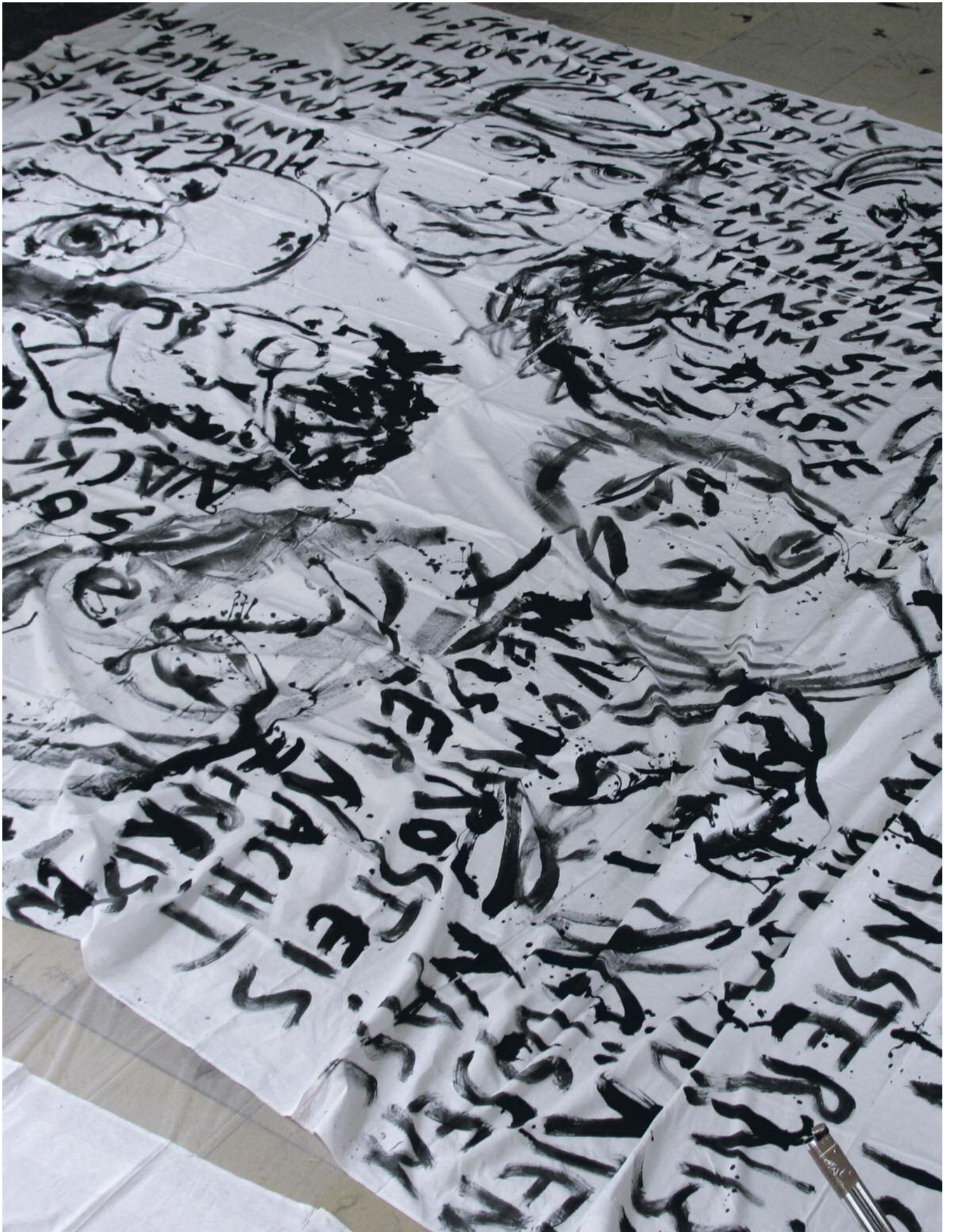
Mit Tom Holert, John Roberts, Brigitta Kuster, Beatrice von Bismarck / Moderation: Helmut Draxler

Di 26.5.2015, 19:00 / HAU1

Preise und Kasse: 8,00 €, ermäßigt 5,00 € (Ermäßigte Karten für Schüler, Studenten, Azubis, Arbeitslose, Sozialhilfeempfänger, Schwerbehinderte) / Tageskasse

Montag bis Samstag ab 15 Uhr bis jeweils eine Stunde vor Vorstellungsbeginn, an vorstellungsfreien Tagen 15 bis 19 Uhr. Sonn- und feiertags geschlossen. / Tel.

+49 (0)30.259004 -27 / Online-Buchung: www.hebbel-am-ufer.de / Adresse: HAU1 – Stresemannstraße 29, 10963 Berlin



Der Auftrag

Mit einer Diskussionsrunde zur Frage der "Verantwortung der Kunst" geht in diesem Monat eine Reihe zu Ende, die meine Tätigkeit als Künstlerische Leiterin des HAU Hebbel am Ufer von Beginn an begleitet hat. Seit Januar 2013 hat "Phantasma und Politik" in zwölf Veranstaltungseinheiten über die vielfältigen Wünsche und Ansprüche nachgedacht, welche die Sphären der Kunst und der Politik aneinander haben.

Dieses Projekt war mir ein großes Anliegen, weil sich unser Haus immer als ein Theater verstanden hat, das neue künstlerische Entwicklungen voran bringt und sichtbar macht und gleichzeitig gesellschaftskritische Zielsetzungen verfolgt. Mir schien es an der Zeit zu sein, noch einmal genauer zu reflektieren, wie das HAU Hebbel am Ufer beide Aspekte dieses Auftrags erfüllen kann. Denn vieles von dem, was sich politische Kunst nennt, schien mir sowohl in formaler als auch in intellektueller und emotionaler Hinsicht eine Unterforderung zu sein. Leider ist es oftmals so, dass das Gutgemeinte und gute Intentionen nicht automatisch auch interessante und komplexe künstlerische Arbeiten hervorbringen.

Wie ist es möglich, eine kritische Ästhetik zu entwickeln, die "andere" Wirklichkeiten, Gegenwelten entwirft, die aus einer Stille und Konzentration heraus entsteht, aus Fantasie und einer Verspieltheit, anstatt sich darin zu

überbieten, den sich überschlagenden Ereignissen des Krisenkapitalismus hinterherzulaufen – und dann oft genug nur bei einer tautologischen Verdoppelung jener schlechten Wirklichkeiten zu landen, die doch überwunden oder zumindest in Frage gestellt werden soll?

Genau an diesem Punkt hat die von unserem Kollegen Christoph Gurk und dem Kulturtheoretiker Helmut Draxler entwickelte Reihe angesetzt und die grundlegende Frage gestellt, was eigentlich gemeint ist, wenn wir das Reale adressieren und als Leitbegriff den von dem französischen Psychoanalytiker Jacques Lacan verwendeten Terminus des "Phantasma" ins Spiel gebracht. Wenn wir von der Wirklichkeit reden, dann beziehen wir uns erst einmal auf unsere eigenen Vorstellungen, die wir von ihr haben, und die können manchmal durchaus symptomhaft sein.

In dem oben beschriebenen Sinne hat "Phantasma und Politik" geholfen, die künstlerische Agenda, die das HAU Hebbel am Ufer verfolgt, schärfer zu stellen, und es wurde auch problematisiert, woher eigentlich dieses immense Verlangen nach "Relevanz" und "Welthaltigkeit" kommt und welche Rückschlüsse sich daraus im Hinblick auf die Funktionsweise öffentlicher Kultureinrichtungen ziehen lassen.

Neben diesen eher institutionskritischen Fragestellungen verfolgte die Reihe das Ziel, eine diskursive Ergänzung zum Spielplan des Hauses anzubieten. So entstand eine Plattform, auf der Künstler*innen wie Hans-Werner Kroesinger, Toshiki Okada, Sarah Vanhee, Alexander Karschnia, Tadasu Takamine oder Schwabinggrad Ballett, die ihre Arbeiten im HAU Hebbel am Ufer zeigen, ins Gespräch mit führenden internationalen Theoretiker*innen zu bringen.

Die Frage, wie wir uns eine Kunst vorstellen, die sich weder von der Entertainment Industrie noch vom sogenannten "Artivism" instrumentalisieren lässt, die auch Spaß machen kann und soll, wird uns auch nach dem Abschluss der Reihe weiter intensiv beschäftigen. Ich bedanke mich bei den Kuratoren und den vielen Mitwirkenden aus aller Welt für die anregenden Beiträge. Neben den in dieser Publikation abgedruckten Texten sind auf unserer Website weitere Statements zu den von "Phantasma und Politik" verfolgten Fragestellungen zu finden. Eine umfangreichere gedruckte Dokumentation soll in naher Zukunft folgen. ■

*Annemie Vanackere
und das Team des HAU Hebbel am Ufer*

Inhalt

"Der Auftrag" von Annemie Vanackere	5
"Gegen die Verantwortungsästhetik" von Tom Holert	6
"Die unerträgliche Langsamkeit des Wandels: Das Phantasma einer Stimme des Volkes und die Erotik des Widerstands" von Nikita Dhawan	10
"Im Zweifel für den Zweifel" Helmut Draxler und Christoph Gurk im Gespräch mit Jessica Páez	14
Phantasma und Politik #1 bis #11	20
Programmhinweis und Biografien	23
Impressum	23

Gegen die Verantwortungs- ästhetik

Die Anrufung des Politischen weist der Kunst eine ethische Aufgabe zu. Sie gerät zunehmend unter den Druck, die "Responsibility" für Probleme zu übernehmen, die in anderen gesellschaftlichen Segmenten verursacht worden sind. Wenn die Kunst dieser Indienstnahme nichts mehr entgegenzusetzen hat, läuft sie Gefahr, das kulturelle Anlitz jenes Neoliberalismus zu werden, gegen den sie doch Einspruch erheben möchte. Sie wird erkennbar als Produkt einer Ideologie, die um die normative Vorstellung des eigenverantwortlichen Marktindividuum kreist. Von **Tom Holert**.

Im Oktober 2014 stellte Adam Szymczyk, der künstlerische Leiter der documenta 14, sich und sein Team der Öffentlichkeit vor – und machte Werbung für die Idee, die nächste documenta nicht nur in Kassel, sondern auch in Athen stattfinden zu lassen. Am Ende dieser Vorstellung kam die Rede auf “soziopolitische Parameter”, die 1955 die “Dringlichkeit” der ersten documenta ausgemacht hätten, heute jedoch nicht mehr “wirksam” seien. Weil die Konstellation der Nachkriegszeit sich entscheidend verändert habe, so Szymczyk, müsse das “Gefühl der Dringlichkeit” anderswo, nämlich an einem Ort wie Athen gesucht werden.

Diese Argumentation ist bemerkenswert. Der Kurator begründet seine Entscheidung mit der Spekulation auf eine graduell intensivere Erfahrung von “Dringlichkeit” dort, wo die vom Neoliberalismus verursachte Krise der Gesellschaft in Europa am empfindlichsten zu spüren sei. Der Kompass der Kunst ist damit auf das Magnetfeld des Notstands eingestellt.

Dringlichkeit, “Urgency”, hat es noch nicht in den Rang einer anerkannten ästhetischen Kategorie geschafft. Doch die Häufigkeit und die Emphase, mit der Akteure des Kunstdiskurses wie Szymczyk diesen Begriff seit Jahren verwenden, um bestimmte kuratorische Strategien und ästhetische Praktiken zu legitimieren und zu zelebrieren, lässt Rückschlüsse darüber zu, wie sehr die als “dringlich” aufgefassten Verhältnisse und Zustände in der Welt auf das künstlerische Handeln einwirken, oder genauer, einwirken sollen. Die Not, die das Wort “Dringlichkeit” anzeigt, wird unweigerlich zu einem produktions- wie rezeptionsästhetischen Faktor und entfaltet hier eine nicht zu unterschätzende normative Kraft. Verknappung der Zeit und daraus erwachsende Ungeduld, kennzeichnend für die spezifische Temporalität der Dringlichkeit, artikulieren sich in den Künsten als Versuch, möglichst umgehend und ergebnisorientiert auf Ereignisse und Umstände zu reagieren, die als partikularer Ausdruck einer allgemeinen Krise angesehen werden.

Kunst, die sich Bühnen der Inszenierung und Räume der Ausstellung schafft, wird gut geheißen.

Um den Erwartungen gerecht zu werden, die sich mit der Diagnose (beziehungsweise dem “Gefühl”) der Dringlichkeit verknüpfen, begeben sich die Künste der Gegenwart bei dem Versuch, tatsächlich zeitgenössisch zu sein, immer häufiger und immer selbstverständlicher auf die Gebiete der politischen Aktion, der journalistischen Recherche, der humanitären Intervention, der Sozialarbeit, der didaktischen Veranstaltung. Künstlerische Formen werden in diesen Zusammenhängen danach beurteilt (und das heißt auch: kuratiert, gefördert, institutionalisiert), in welchem Umfang sie etwas zur Lösung so genannter Probleme beizutragen haben. Man spricht, ganz ohne Zynismus, von “nützlicher Kunst”, von Kunst, die ihre Aufgabe dann erfüllt, wenn sie die Gesellschaft nachweisbar zum Besseren verändert, oder sich zumindest dieser Mission verschreibt.

In dieser Rede schwingt ein Moralismus. Kunst, die sich den Geboten der Dringlichkeit verpflichtet, die also handelnd reagiert und sich dafür Bühnen der Inszenierung und Räume der Ausstellung, kurz: Sichtbarkeit schafft, wird gut und richtig geheißen. Denn sie schweigt nicht zu verfehlter Flüchtlingspolitik, zu Gentrifizierung, Rassismus, Homophobie, Austerität, Armut oder Klimawandel, sondern mischt sich ein, macht Vor-

schläge, zeigt Solidarität, organisiert Wissensproduktion, stiftet Zusammenhänge, legt Zeugnis ab und lädt ein zur Partizipation. Über die Anrufung der Dringlichkeit werden die Künste zu ethischen Unternehmungen und die Akteure des jeweiligen Kunstsystems zu Subjekten einer ethischen Wende.

Kann Kunst sich nützlich machen und trotzdem Erwartungen an Aufruhr und Widerspruch genügen?

Besagte Wende ist ein zentrales und ein heikles Thema aktueller kunsttheoretischer Debatten. Mit ihr verbindet sich die Frage nach der Funktion von Kunst und damit nach den Grenzen ihrer Autonomie. Kann Kunst sich nützlich machen und trotzdem den Erwartungen an Aufruhr und Widerspruch, aber auch an Inkommensurabilität und Unverfügbarkeit genügen? Wie sind Ethik und Ästhetik miteinander vermittelbar, oder sollte man alles tun, um eine solche Vermittlung zu verhindern?

Hier ist die Beziehung relevant, in der die ethische Wende der Kunst zur ethischen Wende der Politik steht. Für den Philosophen Jacques Rancière verschwindet die Politik im Konsens der Großen Koalitionen, in der moderierenden Aufweichung jedes Dissenses, in der Verallgemeinerung des Ausnahmezustands, den der globale “Krieg gegen den Terror” herstellt. Zugleich werden nach Rancière die Rollen der Kunst und der ästhetischen Reflexion neu verteilt – sie werden für die Arbeit am gesellschaftlichen Zusammenhalt und als wachsame Zeugen der grenzenlosen Katastrophe in Anspruch genommen.

Noch vor vierzig Jahren konnten Kunstwerke zumindest ansatzweise vom “Widerspruch einer von Unterdrückung geprägten Welt zeugen”. Gegenwärtig verweisen sie, so Rancière weiter, auf eine “gemeinsame ethische Zugehörigkeit”. Obwohl sich die Verfahren kritischer Kunst kaum geändert hätten, obwohl Dinge aus der Alltagswelt in den Kunstraum getragen würden, um dort eine Konfrontation unterschiedlicher Realitäten herbeizuführen, wie seit den Tagen einer aufbegehrenden Neoavantgarde, trüge der Anschein. Statt tatsächlich eine Differenz zu betonen und damit auch die Position der Kunst und ihrer Institutionen in Frage zu ziehen, diene die Begegnung heterogener Materialien der Wirklichkeit zunehmend dem Nachweis der positiven, also ethisch löblichen “Wirkungsweise einer Kunst, der die Funktionen der Archivierung und der Zeugenschaft über eine gemeinsame Welt aufgetragen sind”.

Diese veränderte Rolle, die neben Archivierung und Zeugenschaft noch eine ganze Reihe weiterer ameliorativer Praktiken auf dem weiten Feld zwischen Kritik und Kooperation umfassen kann, bindet die Kunst an eine bestimmte Vorstellung von Geschichte. Diese Geschichte ist aufgespannt zwischen der Erinnerung an reale zurückliegende Katastrophen (wie den Holocaust) und einer Zukunft, deren absehbar apokalyptischer Charakter durch den Einsatz aller Mittel – und nicht zuletzt derjenigen der Kunst – abgewendet werden soll. Damit wird die Kunst zur Erfüllungsgehilfin einer seltsamen Teleologie, die auch Bezüge zur Theologie, zu Messianismus und Heilsgeschichte hat.

All diesen Bestimmungen liegt das Prinzip der Verantwortung zugrunde – eine schwierige, in der Kunst nicht unbedingt wohlgeleitete Kategorie, die an eine überwunden geglaubte Dogmatik von der “gesellschaftlichen Verantwortung” der Künstler*innen und Intellektuellen erinnern mag. Die Verpflichtung auf ein eingreifendes Handeln aus relativ privilegierter Lage, hat wieder an Bedeutung gewonnen. Die radikale Verantwortung für den Anderen in dessen Angesicht, wie sie in der Ethik von Emmanuel Levinas begründet wird, übt eine gewaltige Anziehungskraft aus. Ein ebenfalls viel zitiertes Philosoph wie Alain Badiou sieht die Kunst gar in der Verantwortung, der Menschheit “das neue Paradigma der Subjektivität” einer unendlichen Schöpfung und Entwicklung zu erschließen.

Es geht um die Aktivierung von Nachbarschaften, um die Ermächtigung der Schwachen.

Aber in den meisten Fällen endet die ethische Wende in der Kunst weit vor solchen Radikalisierungen. Kunst, die sich auf ihre Verantwortung beruft, ist nicht zuletzt das Produkt einer Ideologie, die um die normative Vorstellung des eigenverantwortlichen Marktindividuums kreist. Das unterscheidet sie von der “engagierten” Kunst früherer Zeiten. Deren Bezugspunkt mochte eine bestimmte Vorstellung von politischer oder gesellschaftlicher Verantwortung gewesen sein. Gleichzeitig sollte sie das Publikum jedoch verpflichten, das alles, was sie enthüllt, zu erschaffen. Es ging darum das Publikum, “zu kompromittieren”, so dass alle an der Kunst Beteiligten “für das Universum verantwortlich” sind, wie Jean-Paul Sartre schrieb.

In den letzten Jahren haben sich die Akteure der Kunst, die Institutionen, die Produzent*innen, die Zuschauer*innen und Leser*innen, die Kritik, vermehrt einem Kunstverständnis verschrieben, das weniger “engagiert” als “responsibilisiert” genannt zu werden verdient. Weil die für die Daseinsfürsorge zuständigen Organe von Staat und Politik sich zurückgezogen haben und weitgehend kompromittiert sind, das Vertrauen in die Demokratie in weiten Teilen der Welt abhanden gekommen ist, bleibt vermeintlich nichts weiter übrig, als die Rettung der Gesellschaft (und der Erde) in die eigenen Hände zu nehmen, zumal sich solche Eigeninitiative auch noch ökonomisch rechnen soll. Die Individuen in den neoliberalen Gesellschaften der Gegenwart werden zu verantwortlichen Konsument*innen und stolzen Träger*innen von Ehrenämtern ausgebildet, die Regierung des Selbst zum Modell der Regierung von Gesellschaft erhoben. Transnationale Konzerne verweisen auf die von ihnen geübte “corporate social responsibility”. Humanitäre Nichtregierungsorganisationen gelten als Muster ethischer Initiative, während die selbstorganisierte Bürgerwehr als Maßstab verantwortlichen Handelns dienen kann.

In künstlerischen Projekten, die sich mit Stadtentwicklung, Mieterkämpfen, Geschichtspolitik oder Migration befassen, werden die Werte von Gemeinschaft betont. Es geht um die Aktivierung von Nachbarschaften, um die Ermächtigung der Schwachen, um eine Pädagogik sozialer Kreativität, um die Kritik offizieller Narrative – alles ausgesprochen oder unausgesprochen im Namen einer Verantwortung für den Erhalt oder die Rettung gesellschaftlicher Bedingungen, die als lebenswert und gerecht erachtet werden.

Fast scheint es, als würden viele dieser “responsibilistischen” Projekte und Initiativen versuchen, sich vor einer ungenannt bleibenden Autori-

tät, einer Instanz höherer Ordnung, zu bewähren. Das deutsche Nomen Verantwortung hat seinen etymologischen Ursprung im Verb “antworten”. In Verbindung mit dem Präfix “ver-” gilt es als Übersetzung des lateinischen “respondere” (antworten, Antwort geben), das wiederum im Englischen (responsibility), Französischen (responsabilité), Italienischen (responsabilità) oder Spanischen (responsabilidad) fortlebt und im Besonderen auf den Kontext des Rechts zurückverweist, auf das Antworten vor Gericht. Auch das mittelhochdeutsche Verb “verantwürten” bedeutet, sich als Angeklagter vor Gericht zu verteidigen.

So wird nicht nur erkennbar, wie sich die Sphären des Rechts und der Ethik im Begriff der Verantwortung durchdringen, sondern auch, dass die Szene des Gerichts, des Sich-Verantwortens vor einem Richterstuhl, einen gewissen phantasmatischen Gehalt hat. Die Absicht oder die Fähigkeit, auf eine Anklage zu antworten, Schuld einzugestehen oder überzeugend von sich zu weisen, steht wohl nicht nur etymologisch am Ursprung eines Denkens der Verantwortung. Insofern fällt der paradigmatischen Situation der Gerichtsverhandlung eine besondere Funktion bei der Formierung des “verantwortlichen” Subjekts zu.

Der Philosoph Jacques Derrida und Andere haben betont, dass zudem und insbesondere die Religion ihren Anteil an den Verwendungen des Begriffs der Verantwortung hat. In seiner Auseinandersetzung mit platonischen und christlichen – und damit dezidiert “europäischen” – Verantwortungskonzeptionen hat Derrida in den 90er Jahren darauf gepocht, den Begriff offenzuhalten, seinen “aporetischen” oder “paradoxalen” Charakter ernstzunehmen. Man dürfe sich des Begriffs der Verantwortung nie allzu sicher sein. Letztlich sei Verantwortung eine Sache religiöser Mysterien, weshalb die Ausübung der Verantwortung keine andere Wahl als die der Häresie und des Geheimnisses lasse. Nach Derrida gibt es Verantwortung nur als “dissidenten und erfinderischen Bruch mit Tradition, Autorität, Orthodoxie, Regel oder Doktrin”.

In der Fortschreibung einer solchen anti-responsibilistischen Konzeption von Verantwortung liegt nun eine Chance, “aus der ethischen Konfiguration von heute herauszukommen”, wie Jacques Rancière schreibt. Die “ethische Konfiguration” zu verlassen, hieße danach auch, der Politik und der Kunst “ihre Unterschiedlichkeit” wiederzugeben. Zugleich bedeute ein solcher Exodus, “das Phantasma der Reinheit” abzulehnen und den Erfindungen der Politik und der Kunst ihren Charakter “von immer zweideutigen, vorläufigen und strittigen Einschnitten” zurückzugeben.

Gerade in der Abwesenheit unzweideutiger universeller Standards findet sich eine der Voraussetzungen ethischer Verantwortung, die umso dringlicher gefragt ist, je weniger Handlungen in der gesellschaftlichen Realität überhaupt noch zurechenbar erscheinen und je mehr eine Ethik der Ethisierung, der marktgerechten Eigenverantwortung vorherrscht. Die meta-ethische Frage nach der Verantwortung stellt sich immer lauter, je mehr an der Grenze zwischen vermeintlicher Verantwortlichkeit und vermeintlicher Unverantwortlichkeit über Inklusion und Exklusion entschieden wird.

Was bedeutet das für die Kunst? Sie könnte beginnen, meta-ethische Reflexion an die Stelle responsibilistischer Praktiken oder selbstherrlicher Verantwortungsgesten zu setzen. Darüber hinaus gilt weiterhin, was Theodor W. Adorno in feinsten Dialektik über die Notwendigkeit des Gegeneinanders von Verantwortung und Unverantwortlichkeit in der Kunst gesagt hat: “Unverantwortlich ist Kunst ohnehin als Verblendung, als spleen; und ohne ihn ist sie überhaupt nicht.” ■



Die unerträgliche Langsamkeit des Wan- dels: Das Phantasma einer Stimme des Volkes und die Erotik des Widerstands

Die überwiegend auf der nördlichen Hälfte der Weltkugel entstehenden sozialen Bewegungen versuchen die Straße als Ort der Auseinandersetzung und der Selbstermächtigung zu erobern und entdecken die sozialen Netzwerke als Werkzeuge der Mobilisierung. Ist das schon der Aufstand, von dem viele träumen? Aus der Perspektive postkolonialer Kritik bleibt ein blinder Fleck: Der romantische Enthusiasmus, der von den Protesten ausgeht, überdeckt die ungleich verteilten materiellen Grundlagen, auf denen ihre Handlungsmacht beruht. Die Protagonisten sind Privilegierte, die aus einer Position moralischer Überlegenheit agieren wollen.

Von **Nikita Dhawan**.

In den vergangenen Jahrzehnten ist es zu einem raschen, globalen Anwachsen von Protestbewegungen gekommen. Von der Puerta del Sol bis zum Taksim, von der Syntagma bis zum Tahrir-Platz, von Hongkong bis Neu-Delhi hat die Politik der Straße ganz offensichtlich die Wahrnehmung und die Formen der Macht, der Handlungsfähigkeit und des Widerstands verändert (Butler/Athanasiou 2013). Aus dieser Gegenöffentlichkeit heraus betreten neue Akteure die politische Bühne. Sie eignen sich die politischen Diskurse an und stoßen Diskussionen zu Fragen der Neuverteilung, der Anerkennung und der Repräsentation an. Die Protestbewegungen lösen das Habermas'sche Konzept von Öffentlichkeit ab, laut dem sich rationale Subjekte über ihre gemeinsamen Interessen verständigen. Die Gegenöffentlichkeit, die sich nun herausgebildet hat, ist ein Ort der Affekte, an dem Empörung, Wut und Enttäuschung die Grundlage der Beziehung zwischen Staat und Zivilgesellschaft reformulieren. Ihre Wirkung ist emanzipatorisch. Sie hinterfragt und verändert die aktuellen Herrschaftsformen mit ihren vielfältigen Ausprägungen auf ökonomischem, kulturellem und soziopolitischem Gebiet.

So unterschiedlich die San-Precario-Bewegung, die Arabellions, die Indignados, die Occupy-Wall-Street-Demonstrationen und die Flüchtlingsstreiks gegen restriktive Migrationsbestimmungen in Städten wie Berlin, München und Wien sein mögen – sie adressieren die vielfältigen und verschlungenen Dynamiken der Macht und erheben so Einspruch gegen Neoliberalismus und Neokolonialismus. Ihre Organisationsformen sind durchweg horizontal. Der Einsatz von sozialen Medien wie Facebook, Blogs und Twitter spielt hier eine entscheidende Rolle. Die direkte Aktion mündet in äußerst heterogene Gruppen und fördert die Herstellung "spontaner Solidarität".

Der Einsatz von sozialen Medien wie Facebook, Blogs und Twitter spielt hier eine entscheidende Rolle. Die direkte Aktion mündet in äußerst heterogene Gruppen und fördert die Herstellung "spontaner Solidarität".

Die Protestierenden sind auf der Straße der Polizei und der staatlichen Gewalt ausgesetzt, wenn sie sich ihrer Entrechtung und Marginalisierung widersetzen und Rechenschaft von ihren politischen Repräsentanten fordern. Die Körperlichkeit und Kollektivität der Masse, die gegen ihre politische und ökonomische Enteignung protestiert, lässt sich als Ausdruck des Volkswillens verstehen, als die verkörperte Botschaft der Volkssouveränität (Butler/Athanasiou 2013: 150). Die Besetzung und die Reklamation der öffentlichen Räume markiert im politischen Leben einen Wechsel von den Fluren der Macht hin zur Straße. Der Kampf gegen die Okkupation der Demokratie durch den Kapitalismus und die Macht der Unternehmen zeigt das subversive und widerständige Potenzial der enteigne-

ten Körper (Butler/Athanasiou 2013: 140). Öffentliche Proteste in Form von Hungerstreiks (etwa der Asylsuchenden in Berlin) oder Selbstverbrennung (wie durch einen tunesischen Obsthändler) werden zu Symbolen des globalen Widerstands.

Der romantische Enthusiasmus, der von den Bewegungen ausgeht, überdeckt die ausbeuterischen und exkludierenden materiellen Grundlagen, auf denen ihre Handlungsmacht beruht.

Eine ganze Reihe von Konzepten wie jenes der "Prekarität", des "nackten Lebens", des "verschwendeten Lebens", des "verfügbaren Lebens", der "Überflüssigen" oder des "Ausgestoßenen" wurde schon aufgeboten, um die marginalen politischen Subjektformen und die dezentrierten Praktiken dieser politischen Handlungsansätze zu beschreiben. Ungeachtet der signifikant unterschiedlichen Herangehensweisen richtet sich ihr Augenmerk gleichermaßen auf den Zustand der Entrechtung und Enteignung. Es wird aufgezeigt, wie die Gouvernementalität der Effizienz, der Profitabilität, der Anhäufung, der Optimierung und der Instrumentalisierung die große Mehrheit der Bevölkerung über die Kräfte der Ausbeutung und der Militarisierung überflüssig und entbehrlich macht.

Im Widerspruch zu diesen Entwicklungen wecken Protestbewegungen in verschiedenen Teilen der Welt die Hoffnung auf einen radikalen politischen Wandel und zielen über moralischen Druck auf eine Verhaltensänderung der mächtigen Staaten und der internationalen Finanzinstitutionen. Doch inwieweit können diese Fantasien von einem radikalen Wandel durch "Facebook-Revolutionen" und "Twitter-Aufstände" tatsächlich eine grundlegende Veränderung der sozialen, politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse im postkolonialen Spätkapitalismus bewirken?

Meiner Ansicht nach liegt diesen Protestbewegungen eine immanente Ambivalenz zugrunde: Einerseits lässt sich der Widerstand ohne die Sehnsucht und das Verlangen nach einer neuen politischen Ordnung und ohne eine Vision, eine Fantasie, eine Vorstellung von ihr nicht denken. Die Protestbewegungen sind ein entschiedener Aufschrei gegen das Prinzip der Alternativlosigkeit. Andererseits scheint es mir, als wiederholte sich in den Vorstellungen und Sehnsüchten, die sich in den gegenwärtigen Protesten offenbaren, bewusst wie unbewusst ein Prozess der Unterwerfung von marginalen Subjekten und Gemeinschaften, deren Stellung im Staat wie in der (internationalen) Zivilgesellschaft und der Gegenöffentlichkeit von Unsicherheit geprägt ist. Der romantische Enthusiasmus, der von den Bewegungen ausgeht, überdeckt die ausbeuterischen und exkludierenden materiellen Grundlagen, auf denen ihre Handlungsmacht beruht. Wenn etwa ein antikapitalistischer Aktivist auf seinem unter zutiefst ausbeuterischen Bedingungen im globalen Süden produzierten iPad twittert, erscheint das

Phantasma einer Subversion des Kapitalismus als surrealer Moment einer privilegierten Jouissance, als eine Erotik des Widerstands, deren Kennzeichen eine neue internationale Arbeitsteilung ist. Sie zieht eine Trennlinie zwischen denen, die Widerstand proklamieren und jenen, denen diese Möglichkeit verwehrt bleibt.

Die Mehrheit der Bevölkerung im globalen Süden hat niemals den Luxus eines regulierten Arbeitsmarktes, einer Krankenversicherung oder einer Arbeitslosenunterstützung genossen. Jahrzehntlang haben die Menschen in der Unsicherheit und in der Angst eines nichtregulierten Arbeitssystems gelebt.

Mit Vorstellungen vom "nackten Leben" oder vom "verfügbaren Leben" verleihen die Aktivist*innen ihre Schutzlosigkeit einen Ausdruck. Ungeachtet ihrer Symbolkraft reproduzieren viele dieser Konzepte jedoch letztlich den Eurozentrismus. So ist die aktuelle Diskussion der "Prekarität" eng mit dem Zusammenbruch des europäischen Wohlfahrtsstaats verknüpft. Verdrängt wird die Tatsache, dass dieser Zustand in der nichtwestlichen Welt schon immer die Norm war. Die Mehrheit der Bevölkerung im globalen Süden hat niemals den Luxus eines regulierten Arbeitsmarktes, einer Krankenversicherung oder einer Arbeitslosenunterstützung genossen. Jahrzehntlang haben die Menschen in der Unsicherheit und in der Angst eines nicht regulierten Arbeitssystems gelebt. Es entbehrt nicht der Ironie, dass der Tatort erweitert worden ist. Was im Namen von Strukturanpassungsmaßnahmen in der nichtwestlichen Welt seit Langem gang und gäbe war, wird nun auch auf den globalen Norden übertragen.

Die enthusiastischen Diskurse des Widerstands und die Fantasien von einer unbeschränkten Handlungsmacht, dürften zudem, so befürchte ich, die Reichweite und die Wirkung dieser politischen Initiativen überschätzen. Gleichzeitig blenden sie die von ihnen geschaffenen Ausgrenzungen aus. Die Absurdität der Vorstellung, sich durch Twitter vom Kapitalismus zu befreien, sollte unmittelbar einleuchtend sein. In ihrem Buch "Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie" erklären Gilles Deleuze und Felix Guattari, worin die Erotik des Kapitalismus besteht: "[D]arin, wie ein Bürokrat seine Akten streichelt, wie ein Richter Recht spricht, wie ein Geschäftsmann Geld fließen läßt, wie die Bourgeoisie dem Proletariat in den Arsch fickt, und so weiter und so fort. [...] Fahnen, Nationen, Armeen, Banken [geilen] viele Leute auf." (Deleuze/Guattari

1974: 375f.) Ebenso dürfte die Fantasie von einem radikalen, durch eine Politik des Protests ausgelösten Wandel unzählige junge, urbane, privilegierte Individuen aufteilen. Das Spektakel des Widerstands und die mit ihm einhergehende Jouissance lässt sie glauben, es sei ihre Pflicht und Schuldigkeit, die Welt zu retten und sich mit den Marginalisierten solidarisch zu zeigen. Dahinter verschwindet praktischerweise die Tatsache, dass sie selbst Teil der von ihnen bekämpften Strukturen sind. Da nur eine kleine Elite das Kriterium der Zugehörigkeit erfüllt, das dem demografisch beschränkten normativen Konzept von Zivilgesellschaft und Gegenöffentlichkeit zugrunde liegt, ist der Zugang der entrechteten Gruppen zu den offiziellen politischen Arenen stark beschränkt. Der Widerstand selbst erschafft Ausgrenzungen und verkompliziert damit das Verständnis von Macht, Handlungsfähigkeit und Schutzlosigkeit.

Dem kann man nun entgegenhalten, dass es nie eine vollkommen inklusive soziale Bewegung geben wird. Wenn man davon ausgeht, dass jede emanzipatorische politische Initiative einen blinden Fleck hat, von dem Prozesse der Unterwerfung befördert werden, würde dies vor einer allzu begeisterten Feier des radikalen Wandels auf Basis der Politik der Straße, der digitalen Öffentlichkeit und der Protestbewegungen schützen. Ich plädiere für eine kritische Neuformulierung unseres Widerstandsbegriffs, die uns immunisiert gegen verführerische Wendungen wie "tweeting the revolution", die unvermeidbar die Hierarchie zwischen den hegemonialen und den subalternen Gemeinschaften stützen.

Die tief reichenden asymmetrischen Macht- und Wohlstandsverhältnisse lassen sich nicht durch gemeinsame Aktionen auf der Straße oder im Cyberspace aufheben.

Die Fiktion, dass auf der Straße oder im Cyberspace jeder gleich wäre, übergeht die "Klassenapartheid" (Spivak 2009) der sozialen und politischen Verhältnisse weltweit. Michel Foucaults Behauptung "wo Macht ist, da ist Widerstand" lässt sich ergänzen um die Feststellung "wo Widerstand ist, da ist Macht". Unverändert besteht ein himmelweiter Unterschied zwischen einem arbeitslosen Jugendlichen in Spanien und einem Farmer in Indien, der sein Land verliert aufgrund des Zwanges, genetisch veränderte Monsanto-BT-Baumwolle anzubauen. Der eine mag als Mitglied der Indignados auf den Straßen Madrids gegen seinen prekären Zustand protestieren, der andere jedoch ist womöglich einer der vielen Tausend Namenlosen, die im Zuge der Durchsetzung von biologischen Patenten Selbstmord begangen haben – nicht als Akt des Widerstands, sondern weil es ihnen unmöglich war, ihre eigenen Interessen durchzusetzen und den postkolonialen Staat zu einer Antwort auf ihren subalternen Status zu bewegen.

Die Akteure der internationalen Zivilgesellschaft stecken in der Zwickmühle und müssen erkennen, wie tief sie verstrickt sind in die Strukturen, die sie zu kritisieren suchen.

Der Behauptung, dass wir durch unsere Schutzlosigkeit vereint würden, möchte ich entgegenhalten, dass sich die tief reichenden asymmetrischen Macht- und Wohlstandsverhältnisse nicht durch gemeinsame Aktionen auf der Straße oder im Cyberspace und auch nicht durch den gemeinsamen Widerstand gegen Polizeigewalt aufheben lassen. Die Darstellung des Staates als Agent des Terrors, dagegen der Zivilgesellschaft als Agent der Erlösung kann insbesondere für subalterne Gemeinschaften grausame neokolonialistische und imperialistische Folgen haben (Spivak 2009). Nicht selten setzen transnationale Gegenöffentlichkeiten transnationale zivilgesellschaftliche Akteure ein, deren "gute Absichten" und deren "Wille zum Widerstand" eine feudale Einstellung verraten und auf einer neoliberalen Grundlage beruhen. Daher wäre zu fragen, ob enthusiastische Diskurse des Widerstands entrechtete Gemeinschaften ermächtigen oder ob sie einfach das Verhältnis der Dominanz zwischen den Protestierenden einerseits und andererseits all jenen stärken, in deren Namen diese bunten und lebendigen Aufstände und Revolten erfolgen.

Der Prozess der Befreiung aus der Subalternität verläuft unerträglich langsam, während die Fantasievorstellung von einer Revolution via

Twitter und Facebook sich mit "Gedankenschnelle" ausbreitet, so wie sich laut Marx das Kapital ausbreitet. Daran erinnert uns Gayatri Spivak. Unter Bezug auf Lenins Ausführungen in "Was tun?" erklärt die Mitbegründerin postkolonialer Theoriebildung, dass das Avantgarde-denken der internationalen Zivilgesellschaft durch das langsame, geduldige Ermöglichen eines Zugangs der Subalternen zur Herrschaft ersetzt werden müsse. Es gehe nicht darum, durch politische Indoktrination und Bewusstseinsbildung den Subalternen zu vermitteln, wie sie Widerstand leisten könnten. Vielmehr müssten die Privilegierten den Impuls überwinden, die Handlungsmacht im Namen einer sofortigen "Rettung der Welt" zu monopolisieren. Gleichzeitig müssten die Subalternen die Chance erhalten, die klassentypische Haltung der Unterwerfung abzustreifen (Spivak 2009). Voraussetzung hierfür wäre eine Abkehr von der Politik der Straße als dem Ort der Befreiung aus der Subalternität, hin zu anderen Schauplätzen der Intervention wie etwa dem postkolonialen Staat, der gleich einem Pharmakon zugleich Gift wie Medizin ist. Gegen die staatsfeindliche Rhetorik der Protestbewegungen plädiere ich dafür, Strategien zu einer Neuformulierung der Beziehung von postkolonialen Staat und Subalternen zu erkunden und somit das Gift in ein Gegengift umzuwandeln (Dhawan 2013).

Die Privilegierten der Transnationalität dürfen nicht zu selbst ernannten Moralaposteln werden, denen es obläge, Lösungen für die Probleme der Welt zu finden. Die Akteure der internationalen Zivilgesellschaft stecken in der Zwickmühle und müssen erkennen, wie tief sie verstrickt sind in die Strukturen, die sie zu kritisieren suchen. "Die Stimme des Volkes" als authentischer Ausdruck des Volkswillens auf der politischen Bühne offenbart sich als Phantasma. Ironischerweise verbannen die Protestbewegungen die breite Masse gerade dann in die Subalternität, wenn sie scheinbar zu Wort kommen sollen. Unsere Komplizenschaft in der fortgesetzten Reproduktion der Subalternität untergräbt die allzu einfache Hoffnung auf eine Allianz hinsichtlich der Klasse, der ethnischen Zugehörigkeit und des Geschlechts. Sie wirft schwierige Fragen zu den Herausforderungen einer postimperialen Politik im Zeitalter der neoliberalen Globalisierung auf. ■

Bibliografie:

Butler, Judith/Athanasiou, Athena (2013): *Dispossession: The Performative in the Political*. Cambridge/Malden: Polity (dt. *Die Macht der Enteigneten. Das Performative im Politischen*, Berlin/Zürich: Diaphanes 2014).

Deleuze, Gilles/Guattari, Felix (1974): *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, Frankfurt a.M. 1974 [1972].

Dhawan, Nikita (2013): "Coercive Cosmopolitanism and Impossible Solidarities", in: *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences. Special Issue: Human Rights between Past and Future*, Jg. 22, H. 1, S. 139-166.

Spivak, Gayatri (2009): "They the People. Problems of alter-globalization", in: *Radical Philosophy* 157, S. 32-37.

Im Zweifel für den Zweifel

Wie ist der ungebrochene Boom politischer und aktivistischer Kunst zu erklären? Woher kommt das Verlangen öffentlicher Einrichtungen nach Kulturprojekten, die in eine als krisenhaft wahrgenommene “Wirklichkeit” eingreifen? Ist es möglich, im Theater über das alles öffentlich nachzudenken, ohne dass der institutionskritische Anteil der Fragestellung unter den Tisch fällt? **Helmut Draxler** und **Christoph Gurk** ziehen im Gespräch mit **Jessica Páez** eine erste Bilanz der diskursiven Reihe “Phantasma und Politik”.

Jessica Pérez: Mit der Veranstaltung am 26. Mai geht "Phantasma und Politik" nach zweijähriger Laufzeit zu Ende. Was hat Euch seinerzeit, als Ihr mit dem HAU Hebbel am Ufer den Antrag an den Hauptstadtkulturfonds (HKF) geschrieben habt, zu diesem Projekt angeregt? Wie würdet Ihr die Situation beschreiben, auf die diese Reihe reagiert hat und vielleicht immer noch reagiert?

Christoph Gürk: Wir hatten seit längerer Zeit den Wunsch, gemeinsam ein Projekt auf die Beine zu stellen. Ich glaube, das hatte viel damit zu tun, dass wir uns eine Zeitlang über Psychoanalyse ausgetauscht haben. So ist zumindest in Umrissen ein begrifflicher Rahmen entstanden, auf den wir uns beide beziehen konnten. Natürlich ging es bei unseren Gesprächen immer auch um den Kulturbetrieb. Obwohl wir in unterschiedlichen Kontexten arbeiten, ergab sich eine Reihe von ähnlich gelagerten Beobachtungen. Konkrete Auslöser, über dieses Projekt nachzudenken, waren sicherlich die "7. Berlin Biennale" und kurz darauf das Festival "Truth Is Concrete" im Rahmen des steirischen herbst. Da wurde auf einmal klarer sichtbar und formulierbar, was für eine zweiseitige Angelegenheit diese mittlerweile überall zu beobachtende Wiederkehr einer sich als politisch verstehenden Kunst ist.

Helmut Draxler: Kunst und Politik sind für uns beide mindestens seit den 90er Jahren ein großes Thema. Damals, vor allem im Umfeld der Zeitschrift "Texte zur Kunst", gab es einen Diskurs um die Re-Politisierung der Kunstszene. Die Protagonisten grenzten sich massiv vom institutionellen Mainstream ab, der ganz klar eben nicht politisch war. Heute zeigen sich die Institutionen alle in gewisser Weise an politischer Arbeit interessiert. Dieses gleichsam offizielle Begehren hat die Situation auf grundsätzliche Weise verändert. Davon sind die künstlerischen wie die politischen Praktiken betroffen.

"Oft ist kaum mehr unterscheidbar, was als ein kritischer Text und als ein anspruchsvolles Projekt zu bewerten wäre und was wiederum einfach Teil der institutionellen Selbstpräsentation ist."

CG: Eine wichtige Zäsur, die ab den 00er Jahren die von Dir angesprochene Entwicklung eingeleitet hat, war sicher die Gründung der Kulturstiftung des Bundes durch Michael Nauman, dem ersten Kulturstaatsminister, zu Zeiten der rotgrünen Koalition. Bereits kurz zuvor war der Hauptstadtkulturfonds ins Leben gerufen worden. Beide Einrichtungen begünstigten das Entstehen jener Projektkultur, mit der wir es heute zu tun haben. Es kamen Akteure in den Genuss staatlicher Fördermittel, die vorher unter prekärsten Bedingungen am Rande des Kulturbetriebs aktiv waren. Sie wurden für ihr Engagement auf einmal bezahlt. Es war möglich, das alles als Job oder sogar als Beruf anzu-

sehen, im Guten wie im Schlechten. Mit dem Einsetzen der Projektförderung gab es eine von der öffentlichen Hand selber in Auftrag gegebene oder zumindest finanzierte "politische" Kunst. Wer sich Hoffnung auf Drittmittel machen wollte, musste von nun an nachweisen, dass die eingereichten Projekte einen gesamtgesellschaftlichen Nutzen haben. So notwendig und sinnvoll diese Finanzierungsinstrumente nach wie vor sind, muss man auch festhalten: Das war ein so fundamentaler Einschnitt, dass erst jetzt, in der Rückschau, deutlich wird, was er bedeutet haben könnte.

"Berlin ist nun mal die Metropole, die sich inzwischen auf vielen Ebenen als die politische Stadt verkauft."

HD: Ich würde dieses System der Kulturförderung generell auch erstmal sehr verteidigen. Aber zweifellos gibt es darin blinde Flecken, etwa wenn das Projektmachen allzu sehr in den bürokratischen und institutionellen Logiken aufgeht. Der schnelle Durchlauf dieser kulturellen Vorhaben produziert sich wiederholende Spielpläne und fördert kompetitive Rhetoriken der Zuspitzung. Oft ist kaum mehr unterscheidbar, was als ein kritischer Text und als ein anspruchsvolles Projekt zu bewerten wäre und was wiederum einfach Teil der institutionellen Selbstpräsentation ist. Da fängt es an, knifflig zu werden.

JP: Der blinde Fleck, von dem Ihr sprecht, wäre auch der, dass die Projekte ihre Instrumentalisierung innerhalb der Institution gar nicht wahrnehmen?

CG: Das und – speziell auf Berlin bezogen – die Tatsache, dass die Adressierung des Politischen manchmal Agent einer massiven Entpolitisierung ist. Inwiefern tragen die auf vielfältige Weise anpolitisierten Akteure der Projektkultur zu einem von der Senatsverwaltung massiv mitbetriebenen Marketingkonzept bei, das Berlin als Sehnsuchtsort einer linksliberalen Cultural Crowd romantisiert? Vielleicht haben wir, wie Mark Siemons neulich in der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung anlässlich des Theaterstreits um die Volksbühne schrieb, wirklich nur noch so etwas wie eine Simulation des Politischen, die eigentlich im Dienste der Tourismusbranche und der Immobilienwirtschaft steht.

HD: Berlin ist nun mal die Metropole, die sich inzwischen auf vielen Ebenen als die politische Stadt verkauft. Aber natürlich hat die Projektkultur nicht nur mit den lokalen Bedingungen zu tun, sondern auch mit den globalen Veränderungen der Bedingungen von Kultur überhaupt. In allen Bereichen lässt sich diese Bewegung weg von einem traditionellen Bild der Institution feststellen, die nur darauf wartet, bis das eigentliche Ereignis passiert, und die hierfür lediglich den notwendigen Rahmen herstellt. Das hat bis in die 80er, vielleicht sogar frühen 90er Jahre hinein noch so gegolten. Genau das ändert sich ganz massiv, und zwar überall auf der Welt. Institutionen werden zu einem permanenten Festival. Kuratoren sind als die dominanten Player gefragt, die ständig Programm machen.

JP: Eine Issue nach der anderen wird pflichtschuldigst abgehakt, Flüchtlinge, Klimawandel, Gender, und manchmal gewinnt man den Eindruck, dass die Themen beginnen, austauschbar zu werden. Nicht weil sie unwichtig wären, sondern weil ihnen zunehmend die Funktion zugewiesen wird, die ausrichtenden Institutionen zu stabilisieren, ihre Spielpläne, ihre inhaltliche Agenda.

CG: Für mich ist es nach wie vor ein Fortschritt, wenn es kulturelle Einrichtungen gibt, die sich bemühen, für gesellschaftskritische Themen eine Öffentlichkeit herzustellen. Es ist Teil dieses Prozesses, dass wir dann in ein Gespräch darüber eintreten, was zu welchen Bedingungen und mit welchem Ergebnis für wen hier eigentlich repräsentiert wird. Welche problematischen Entwicklungen werden begünstigt?

“Es geht gerade nicht darum, eine Show abzuliefern, bei der die einschlägigen Protagonisten ihre Theorieprodukte abliefern, sondern ein Konstellation zu erzeugen, bei der sich alle Akteure, uns eingeschlossen, ein Stückweit auch aufs Spiel setzen, sich selbst riskieren.”

HD: Das heißt, dass man nicht nur auf die Inhalte schauen sollte, sondern darauf, wie diese Inhalte in welchen strukturellen Zusammenhängen erscheinen. Es geht darum, sich auf die Formen und Formate zu konzentrieren, in denen sie auftreten und durch die sie sich auch in ihrem Gehalt verändern können. Wenn Festivals ihre Programmaramarathons mit gesellschaftskritischer Fragestellung entwerfen, dann stellt sich die Frage, um welche Art von Strategie es sich hierbei handelt. Geht es bloß um das Ausschöpfen der Ressourcen und Möglichkeiten solcher Veranstaltungsplattformen, so viel wie möglich für die gute Sache zu unternehmen? Oder ist mit dem Format auch eine Art von Überbietungsstrategie gemeint, welche die Funktion des Festivals selbst konterkarieren soll? Mir scheint, dass auch eine “akzelerantistische” Strategie erst einmal nur eine Zuspitzung der Festival-Logik darstellt und keine Überschreitung oder gar Überwindung ihrer Funktionsweisen. Bedient wird lediglich ein Imperativ der Herstellung von Ereignisdichte, der ohnehin in diesem Format angelegt ist.

JP: Wie seid Ihr denn selber im Rahmen von “Phantasma und Politik” mit der Frage der Formatauswahl umgegangen?

CG: Wir haben uns für ein relativ entschleunigtes Setting entschieden, in dem sich auch tiefgreifendere Gespräche entwickeln sollten. Ob uns das gelungen ist, müssen andere beurteilen. Intern gab es bei uns den

Witz, dass sich unsere Gäste im Grunde auf die Couch des Psychoanalytikers legen.

HD: Das war natürlich erstmal nur eine Metapher, aber als solche verweist sie auf ein Modell der Reflexivität, in der Menschen und Akteure vor allem über die Implikationen ihres eigenen Handelns nachdenken, anstatt immer nur auf die anderen zu zeigen und sich so einer strukturellen Analyse selber wieder zu entziehen.

CG: Es ging gerade nicht darum, eine Show abzuliefern, bei der die einschlägigen Protagonisten ihre Theorieprodukte abliefern, sondern eine Konstellation zu erzeugen, bei der sich alle Akteure, uns eingeschlossen, ein Stückweit auch aufs Spiel setzen, sich selbst riskieren. Darauf lassen sich natürlich nicht alle mit der gleichen Offenheit ein.

JP: Für Eure Reihe habt Ihr bekannte Namen der Politikunst-Szene ausgewählt: Jonas Staal, Renzo Martens oder das Zentrum für politische Schönheit.

CG: Diesen drei Künstlern bzw. Gruppierungen ist gemeinsam, dass sie bei der von Artur Żmijewski kuratierten “7. Berlin Biennale” vertreten waren. Damals konnte man den Eindruck gewinnen, die Macher dieser Veranstaltung glauben, die erste wirklich politische Kunstaussstellung in dieser Stadt und in den KW Institute for Contemporary Art auszurichten. Gerade an diesem Punkt wurde die “7. Berlin Biennale” in ihren Selbstverlautbarungen ahistorisch. Mit keinem Wort wurde erwähnt, dass in dieser Institution während der 90er Jahre eine ganze Reihe bahnbrechender kritischer Projekte produziert wurde, darunter Ausstellungen wie “Trap” oder “When Techno Turns to Sound of Poetry”.

HD: Die Berlin Biennale war sicherlich ein unmittelbarer Auslöser für unser Projekt, und sie hat auch innerhalb unserer Reihe immer wieder einzelne Veranstaltungen auf sich gezogen. Wir hatten aber schon zu Beginn auch immer wieder Leute zu Gast, die diesen neuen Kunstaktivismus in einer sehr direkten, aus unserer Sicht vielleicht zu direkten Form gerade nicht vertreten – angefangen bei Künstlern wie Hans-Werner Kroesinger und Alexander Karschnia von andcompany&Co. über die Otolith Group bis hin zu Andrea Fraser. Bei aller berechtigter Polemik gegen Veranstaltungen wie die “7. Berlin Biennale” darf man nicht vergessen, dass sie Ausdruck der Bedingungen und Verhältnisse sind, in denen wir arbeiten. Wie sind nicht per se diejenigen, die eine korrekte Verwendung des Politikbegriffs kontrollieren und anmahnen können und wollen.

“Man kann das Symptom nicht aus der Welt schaffen, indem man sagt: ‘Das ist das Reale. Überwinde dein Phantasma!’”

JP: Das wäre dann ja auch selber wieder phantasmatisch und symptomhaft.

CB: Genau, gerade der Begriff, wie Jacques Lacan ihn geprägt hat, läuft auf die Pointe hinaus, dass die Wirklichkeit, auf die wir uns in Worten und Handlungen beziehen, durch das Phantasma erst hervorgebracht wird. Es gibt keine stabile Realität, die dem Phantasma vorausliegt und von der aus es einfach nur als "Trugbild", als "Schimäre" zu demaskieren wäre. Um eine Annäherung an das Reale vollziehen zu können, müssten wir erst einmal durch das "Phantasma" und damit auch durch das Symptom hindurch gehen. Niemand ist in der Lage, einen archimedischen Punkt für sich zu reklamieren, sondern ist immer schon Teil dieser individuellen und kollektiven Deutungsprozesse. Man kann das Symptom nicht aus der Welt schaffen, indem man sagt: "Das ist das Reale. Überwinde dein Phantasma!"

HD: Wie Lacan sagt, dass gerade die fieberhafte Anrufung der Realität das Phantasma antreibt und dass dieses dem Imaginären angehört und mithin weit davon entfernt ist, überhaupt symbolisierbar zu sein und damit potentiell politisch zu werden. Gerade im massiven Akt der Beschwörung liegt ein Moment der Verknennung. Die von Lacan entwickelte begriffliche Konstellation schien mir für die Beschreibung dieser kulturellen Entwicklungen passend zu sein, und zu versuchen, das alles in die Richtung, die Christoph angedeutet hat, zu entwickeln. Nämlich den Phantasma-Begriff als einen anderen Ideologie-Begriff zu verwenden, was einschließt, dass man immer auch seine eigenen Phantasmen bearbeiten muss – und natürlich auch die der kulturellen Einrichtung, in der wir uns da bewegen. Was will die Institution von uns, und was wollen wir von der Institution? Daraus haben sich ganz bestimmte Schnittstellen ergeben, die wir dann anhand von Begriffen wie "Öffentlichkeit" oder zuletzt "Recht" durchdiskutiert haben. In der letzten Folge wird es nun um "Verantwortung" gehen.

“Ab dem Moment, wo das Politische in einem kulturellen Zusammenhang zu einer Veranstaltung wird, befindet man sich ja schon in der Logik eines Marktes, der gerade in Berlin heiß umkämpft ist.”

CB: Noch einmal plakativer gesagt: Ab dem Moment, wo das Politische in einem kulturellen Zusammenhang zu einer Veranstaltung wird, befindet man sich ja schon in der Logik eines Marktes, der gerade in Berlin heiß umkämpft ist. Was passiert mit diesen ganzen Themen, wenn sie auf die Funktionsweisen von Theatern, wie zum Beispiel dem HAU Hebbel am Ufer oder auch Einrichtungen wie dem Haus der Kulturen der Welt treffen? Der Kontext, in dem man auftritt, ist bekanntlich kein neutraler Raum.

HD: In der politischen Theorie gibt es die Unterscheidung zwischen dem Politischen als einem aufgeladenen symbolischen Sinnverspre-

chen und der konkreten Politik, der wir alle fleißig und engagiert nachgehen. Vielleicht reicht diese Gegenüberstellung nicht aus, um die geschilderten Phänomene, die symbolische Aufladung konkreter Politik als Kunst zu verstehen. Wenn wir uns dann eingestehen, dass wir vielleicht weder radikal und konsequent genug sind, um uns ausschließlich dem Politischen zuzuwenden, noch engagiert und pragmatisch genug, um in der praktischen Politik aufzugehen, dann stellt sich die Frage, welchen Sinn es überhaupt haben kann, sich in Institutionen hineinzugeben und sich ihren Ambivalenzen auszusetzen.

“Das ist genau der Punkt: Keine theatertaugliche Form von Politik zu machen.”

JP: Inwiefern hat sich euer Format der Verwertungslogik der Institution entzogen?

CB: Ich denke, es ist illusorisch, den in einem Theater immer vorzufindenden Quotendruck einfach zu ignorieren. In einer Auslastungszahl drückt sich immer auch aus, was für eine Öffentlichkeit eine Veranstaltung erreichen konnte. Das heißt nicht automatisch, dass man nur noch darauf schießt. Man muss immer wieder aufs Neue entscheiden, was einem gerade jeweils wichtiger ist. Es gibt Veranstaltungen, bei denen man in Kauf nehmen muss, dass nicht so viele Leute kommen, weil die Fragestellung einfach eine komplexere ist. In anderen Fällen haben wir auch kein Problem damit, eine größere Zahl von Zuschauern anzuvisieren, solange diese Entscheidung durch inhaltliche Überlegungen gedeckt ist. Die Mischung macht's.

HD: Die Frage, ob es überhaupt möglich ist, die Institutionen für Anliegen in Anspruch zu nehmen, die in ihren eigenen Rationalen nicht vorgesehen sind, ist für mich ganz zentral. Es scheint mir für jede Form der Projektkultur von entscheidender Bedeutung zu sein, dass man seine eigenen Inhalte und Performanzen nicht nahtlos in die Verwertungslogiken dieser neuen Institutionen überführt. Gerade wenn eine, wie auch immer progressiv verstandene Philosophie eines Hauses im Vordergrund steht, dann entscheidet sie auch darüber, was im Einzelnen stattfinden kann. Theoretische oder politische Positionen werden dann eigentlich nur mehr ausgestellt und verlieren damit sehr schnell ihr eigenes Recht.

CB: Hier gibt es natürlich einen Unterschied. Das Theater ist wesentlich stärker auf das Ereignis hin ausgerichtet als eine Kunstinstitution oder eine Universität. Oder sagen wir, diese Einrichtungen haben jeweils eine andere Definition von dem, was sie für ein Ereignis halten und was für eines angestrebt ist. Insofern ist eine Konferenz, bei der sich Lacan-Experten in einer für Außenstehende esoterisch anmutenden Sprache äußern, im Theater schwerer zu vermitteln als in einer akademischen Einrichtung. Ich finde es trotzdem richtig, das zu machen, weil hier die Öffentlichkeit auf eine andere Weise adressiert wird, als das im abgeschotteten und elitären Raum der Akademie möglich wäre. Das Theater ist und bleibt der paradigmatische Ort, an dem das Bürgertum sich selbst formuliert, wo es darüber nachdenkt, wen es als Teil seiner selbst akzeptieren will. Es ist immer auch ein experimenteller Prozess,

wenn sichtbar wird, was für Allianzen sich in solchen Räumen zwischen einzelnen Besuchergruppen bilden. Man muss da hin und immer wieder auch an die Grenze von dem gehen, was möglich ist. Sonst verkommt Theorie zu einer Dienstleistung, bei der die Leute nur noch etwas mit nach Hause nehmen sollen.

HD: Das ist genau der Punkt. Keine theatertaugliche Form von Politikunst zu machen.

“Für mich besteht die Aufgabe darin, genau dort hinzugehen, wo die Theorien noch nicht so abgesichert sind und Leute zum Sprechen zu bringen, die vielleicht noch keine fünfhundert Vorträge gehalten haben und von denen nicht schon die ganze Welt redet.”

CG: Ich würde es anders formulieren. Das Theater hat die Aufgabe, sich auf Kontexte, die außerhalb seiner selbst liegen, zu beziehen, und sollte auch die damit manchmal verbundenen Zumutungen und Auseinandersetzungen aushalten können, um sich immer wieder neu formulieren zu können.

HD: Theorie, Politik und auch Kunst haben durchaus andere Formen, sich zu sozialisieren. Sie bilden unterschiedliche habituelle Erscheinungsformen aus. Die kann und soll man nicht total für das Theater adaptieren. In jedem Fall war es ein Lernprozess, mit den impliziten Erwartungen umzugehen, die von einem solchen Raum ausgehen. Ich finde es immer noch leicht unheimlich, mich schon bei der einfachen Moderation eines Panels in einer sehr viel stärkeren performativen Rolle zu finden, als wenn ich das in einem Seminarraum oder einem Bildende Kunst-Kontext mache.

JP: **Habt Ihr nicht einfach nur den durch die Institutionen erteilten Auftrag, ein diskursives Projekt zu machen, beim Wort genommen?**

HD: Hoffentlich. Aber ich habe prinzipiell auch nichts dagegen, Theiestars einzuladen. Nur darf sich das Projekt darin nicht erschöpfen. Klar, wenn Žižek oder Badiou oder Rancière kommen, dann ist das Haus voll. Das erreicht sehr viele Leute und kann als Veranstaltung gleichzeitig durchaus ein Niveau haben. Für mich besteht die Aufgabe darin, genau dort hinzugehen, wo die Theorien noch nicht so abgesichert

sind und Leute zum Sprechen zu bringen, die vielleicht noch keine fünfhundert Vorträge gehalten haben und von denen nicht schon die ganze Welt redet. Im Grunde ist es gleichgültig, ob wir hier nun von Starphilosophen, Stararchitekten oder Starkünstlern sprechen. Da ist stets die gleiche institutionelle Logik im Spiel, und genau die gilt es herauszufordern.

JP: **Meint Ihr, dass die Institution, in diesem Fall das HAU Hebbel am Ufer, durch dieses Projekt eine Veränderung durchgemacht hat? Wie verbindet sich die Reihe mit dem weiteren Programm des Hauses?**

HD: Ich würde sagen, allein schon durch die Tatsache, dass das HAU ein Projekt möglich gemacht hat, in dem es auch um das Haus selber geht, unterscheidet es sich von anderen Institutionen.

CG: Ich hoffe und denke schon, dass “Phantasma und Politik” dem Theater einen weitergehenden Erkenntnisgewinn gebracht hat. Die Erwartung an dieses Projekt war, dass das HAU in die Lage versetzt wird, sein eigenes Nachdenken über das Verhältnis von Kultur und Politik zu beflügeln, und in der Tat hat es zum internen “Agenda Setting” beigetragen. In diesem Theater wäre es nicht mehr leicht möglich, so naiv an dieses Themenfeld heranzugehen, wie es in Berlin oftmals immer noch der Fall ist. Wer weiß, vielleicht hat sogar auch über das HAU hinaus im Kulturbetrieb ein Reflexionsprozess eingesetzt.

HD: In jedem Fall schadet es Institutionen nie, die eigene Rolle im Geschäft mit Politik als Kultur abzuklopfen, anstatt ein Projekt nach dem anderen in einer Weise rauszuhauen, dass man sich als Publikum nicht mehr wirklich ernst genommen fühlt.

JP: **Fasst diese Frage nach der Verantwortung der Kunst, die Ihr in der letzten Folge von “Phantasma und Politik” stellen wollt, die bisher verfolgten Themen zusammen? Inwiefern scheinen sie dort wieder auf?**

CG: Ich glaube, “Verantwortung” war von Beginn an einer der inhaltlichen Fluchtpunkte unseres Projekts. Als wir anfangen, an dem Antrag zu arbeiten, habe ich mich auch viel mit Tom Holert ausgetauscht, der damals an einem großen Text für “Artforum” über die Renaissance dieses Begriffs saß. Um so mehr freuen wir uns, dass er bei der Abschlussveranstaltung mit auf der Bühne sein wird.

HD: Der Begriff der Verantwortung ist tatsächlich einer der zentralen phantasmatischen Begriffe im modernen politischen Denken überhaupt. Was wir symptomhaft als Kunstaktivismus bezeichnen, beruht auch auf einer motivationalen Hintergrunds-Ressource, die der Jargon oder der Diskurs der Verantwortung bereitstellt. In den 70er Jahren fand dieser Diskurs im Angesicht einer erstmals als globales Problem wahrgenommenen ökologischen Krise seine Ausformulierung. So wurde bei Hans Jonas die Verantwortung gegen das von Ernst Bloch vertretene “Prinzip Hoffnung” in Stellung gebracht. Postkoloniale Theoriekonzepte haben den darin sich ausdrückende Gestus globaler und universeller Zuständigkeit einer scharfen Kritik unterzogen. Genau in dieses Dilemma soll die letzte Veranstaltung hineinführen. Gerade weil es sich nicht auflösen lässt, steht es exemplarisch für einen Zwiespalt, von dem die gesamte Reihe handelt. ■



Phantasma und Politik #0

#0

Mit Hans-Werner Kroesinger, Marion von Osten
20.1.2013 / HAU2

#1

Mit Alexander Karschnia, Hans-Thies Lehmann, Geert Lovink, Juliane Rebentisch
27.2.2013 / HAU1

#2

Mit Kodwo Eshun, Anjalika Sagar
Film: "The Radiant" von The Otolith Group
11.3.2013 / HAU2

#3

Institute of Human Activities
Mit Renzo Martens, Sabeth Buchmann
22.09.2013 / HAU2

#4

Mit Toshiki Okada, Tadasu Takamine, Otomo Yoshihide
22.10.2013 / HAU2

#5

Die Politik des Phantasmas
Mit Dominiek Hoens, Katja Diefenbach, Boris Buden, Sami Khatib, Frank Ruda, Jelica Šumič Riha, Felix Ensslin
23.11.2013, ab 15:00 / HAU1

#6

Kunst im öffentlichen Raum
Mit Alice Creischer, Oliver Marchart, Simon Sheikh, Sarah Vanhee, Joanna Warsza
4.4.2014 / HAU2

#7

Truth Is Concrete
Mit Florian Malzacher, Jonas Staal, Alanna Lockward
6.5.2014, 20:00 / HAU2

bis #11

/ Kuratiert und moderiert von Helmut Draxler und Christoph Gurk

#8

Die Kunst des Phantasmas

Mit Mai Wegener, Andrea Fraser, Isabelle Graw, Diedrich Diederichsen, Éric Alliez, Christoph Menke

6.+7.6.2014 / HAU1

#9

Agitation für unbillige Lösungen

Schwabinggrad Ballett (Ted Gaier, Sylvi Kretzschmar, Margarita Tsomou, Christoph Twickel)

im Gespräch mit Helmut Draxler, Michaela Melián, Sandy Kaltenborn

4.11.2014 / HAU1

#10

Das Recht der Kunst

Mit Borka Pavićević (Zentrum für kulturelle Dekontamination), Philipp Ruch (Zentrum für Politische Schönheit), Jonas Staal (New World Summit)

18.2.2015 / HAU1

#11

Die Verantwortung der Kunst

Mit Tom Holert, John Roberts, Brigitta Kuster, Beatrice von Bismarck

26.5.2015 / HAU1

#SPEZIAL

Film: "Tomorrow Is Always Too Long" von Phil Collins

15.4.2015 / HAU1

#SPEZIAL

"my heart's in my hand, and my hand is pierced, and my hand's in my bag, and the bag is shut, and my heart is caught" von Phil Collins – Album Release & Benefit Gig

Mit Barry Burns, Laetitia Sadier, Demdike Stare, Heroin In Tahiti

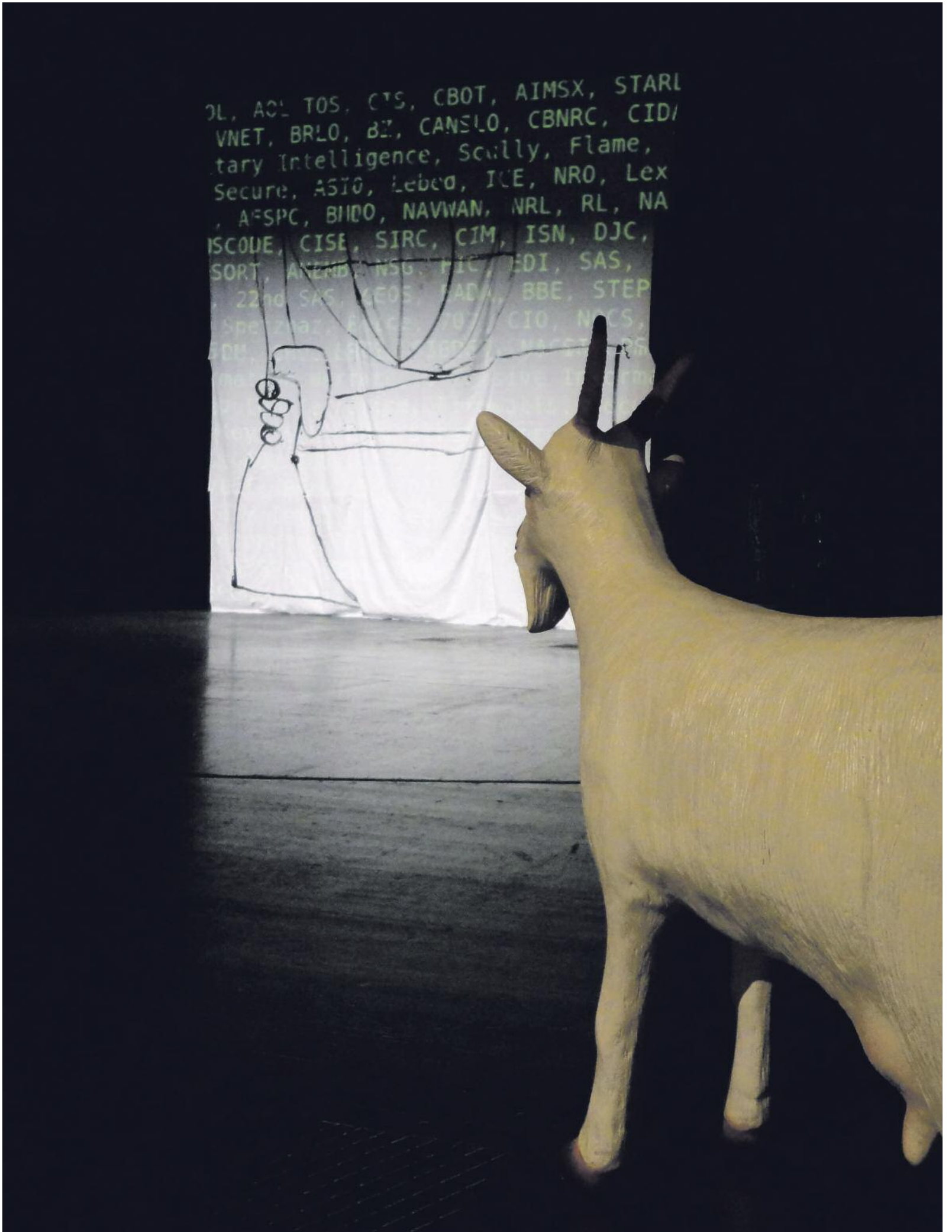
18.4.2015 / HAU2

#SPEZIAL

Die Revue

Mit Jens Friebe, Der Mann, Black Cracker, Momus, Strawberry Kaeyk

1.5.2015 / HAU1



Abbildungen im Innenteil

“Szenische Enttaltung” von Stephan Dilleuth und Florian Hüttner zu Phantasma und Politik #5, Die Politik des Phantasmas, 22./23.11.2013. Schlüsselbegriffe der NSA zur Überwachung digitaler Kommunikation wurden auf mit Zeichen politischer Rhetorik bemalte Tücher projiziert. Eine Ziege bezeugt die Wechselseitigkeit phantasmatischer Projektion.

Impressum

Redaktion: Laura Diehl, Helmut Draxler, Annika Frahm, Christoph Gurk, Jessica Páez, Sarah Reimann, Aenne Quiñones, Annemie Vanackere

Foto Rückseite: Marcus Lieberenz

Gestaltung: Jürgen Fehrmann

Hrsg: HAU Hebbel am Ufer, 2015

Künstlerische Leitung & Geschäftsführung: Annemie Vanackere.

HAUPT
STADT
KULTUR
FONDS



Medienpartner: **Jungle World**





www.hebbel-am-ufer.de