

Hanne Seitz

## Kunst als soziale Herausforderung Zur Praxis künstlerischer Interventionen im öffentlichen Raum

Unsere Gesellschaft benutzt seit etwa 200 Jahren die Kunst dazu,  
alle Mitglieder eines gesellschaftlichen Zusammenhangs  
in regelmäßigen Abständen in gemeinsame Erschütterungen zu jagen.  
(Peter Sloterdijk)

Man muss Kunst wieder als etwas sehen, das dazu beiträgt, Verbindlichkeit zu erzeugen.  
(Jochen Gerz)

Die große Aufgabe von Kunst ist es,  
die Gesellschaft ständig zu konfrontieren mit anderen Möglichkeiten.  
(Robert Jungk)

### Bestandsaufnahme

Die im Zusammenhang mit der Finanzkrise ausgelöste Diskussion um die so genannte Bad Bank hat gezeigt, wie wir mit Problemen umgehen: wegschieben, auslagern – seien es faule Bankgeschäfte oder unliebsame Menschen: „Die Nutzlosen wohnen in Bad Hotels, die Armen behandelt man in Bad Hospitals, die Alten erleiden Bad Aging, die Randständigen verdämmern in Bad Schools, die Illegalen darf man ausfliegen mit Bad Airplanes in Bad Countries“, so war in der Wochenzeitschrift „Die Zeit“ zu lesen. „Bad People der Unterschicht können sich auf noch mehr Bad TV freuen (...) immer größer wird wohl die Zahl der Bad Areas in deutschen Städten werden, in denen das Bad Luck und die Bad Vibes zu Hause sind.“<sup>1</sup> Das ist schon keine Prophetie mehr. In Berlin leben bereits 35,5 Prozent aller Kinder und Jugendlichen von Sozialhilfe, im überwiegend von Migranten bewohnten Kreuzberger Kiez trifft es schon jedes zweite Kind. Fehlender Schulabschluss und keine Berufsausbildung – Ohnmacht gekoppelt mit blinder Wut sind die Folgen. Dabei sollte nicht verschwiegen werden, dass mangels Alternativen viele ihre Energie und ihr Können darauf legen, vom Staat so viel Geld wie möglich abzugreifen. Es wird immer deutlicher, dass einseitige ökonomische Hilfen nicht ausreichen, oft sogar ungewollte Folgen mit sich bringen. Die Probleme sind auch sozialer Natur, haben mit kultureller Differenz und mangelnder Bildung zu tun. Die demographische Entwicklung tut das ihre dazu. Jugendliche wehren sich gegen vermeintliches Unrecht, suchen sich gegenüber der Gesellschaft (auch mit unlauteren Mitteln) zu behaupten. Lehrer rufen den Notstand aus, sehen sich nicht mehr Herr der Lage und verlangen die Schulschließung, wie vor einigen Jahren an der Berliner Rütli-Schule. Wer auf eine Hauptschule geht, noch dazu in einer Plattenbausiedlung wohnt und obendrein Migrationshintergrund hat, weiß, dass er zum gesellschaftlichen Rest, zu den ‘Bad People’ gehört. Die Lage ist prekär. Schon verhandeln jugendliche Subkulturen, Migranten und andere Minoritäten ihre kulturelle Identität abseits des Mainstreams, in nicht mehr überschaubaren Nischenkulturen oder so genannten Parallelwelten. Und bei allem hat sich ausgerechnet Kultur zu einer der wichtigsten Ressourcen entwickelt – für Personen, Institutionen, sogar Städte, ganze Regionen. Kultur, nicht nur als Werk, als materiell fassbares Artefakt und tradierbarer Wert verstanden (Bildende Kunst, Architektur, Theater, Literatur, etc.), sondern als performative Praxis, als tätiger Umgang mit dem, was gesellschaftlich gegeben ist. „Doing Culture“ (Karl H. Hörning/Julia Reuter) ist das neue Zauberwort dieses Paradigmenwechsels und damit verbunden ein zunehmendes Interesse an der Macht der Menschen, Setzungen vorzunehmen und somit Wirklichkeit zu erzeugen und zu verändern.

---

<sup>1</sup> Vgl. Kümmel 2009

Die Teilhabe an Kunst und Kultur mag über Exklusion und Inklusion, über den Platz, den jemand in der Gesellschaft einnimmt, entscheiden. Doch vor dem Hintergrund der eben angedeuteten Verhältnisse mag der Titel dieses Beitrages polemisch, ja womöglich sogar perfide anmuten. Wie sollte Kunst eine soziale Herausforderung sein, wo doch gegenwärtig die soziale Lage selbst eine der größten Herausforderungen ist? Es käme nicht nur darauf an, auf all diese Missstände hinzuweisen, sondern die Abstumpfung gegenüber der Problematik zu durchbrechen und eine kritische, handlungsorientierte Öffentlichkeit zu erzeugen. Und wenn es einer gesellschaftlichen Praxis gelingt, die Wahrnehmung dafür zu sensibilisieren, dann ist es die Kunst. Und wenn jemand Aufmerksamkeit auf bestimmte Sachverhalte lenken kann, dann sind es – in Zeigevorgängen besonders geübt – die Künstlerinnen und Künstler. Wie dies mehr oder weniger gelingen, zudem das Handlungspotential angestachelt werden kann, soll im Folgenden diskutiert und an zwei Beispielen aus den Darstellenden und Bildenden Künsten ausführlicher dargelegt werden. Zudem soll verdeutlicht werden, dass das, was die Gesellschaft als Kunst bewertet, längst nicht mehr eine Sache der Hochkultur und eines exklusiven, bildungsbürgerlichen Publikums ist. Die zeitgenössischen Künste unterliegen gegenwärtig schon fast einem Popularisierungsschub.<sup>2</sup> Die Entwicklung in den Künsten macht deutlich, dass die Bedeutung von Kunst nicht ein für alle Mal festgelegt, ihre gesellschaftliche Funktion vielmehr veränderbar und verhandelbar ist.

Obwohl die Frage „Wozu Kunst?“ derzeit salonfähig zu sein scheint, sieht sich derjenige, der Kunst anthropologisch betrachtet, in soziale Zusammenhänge bringt, gar auf ihre Brauchbarkeit hin befragt<sup>3</sup>, natürlich noch immer reichlich Vorurteilen ausgesetzt. Und selbstredend interessieren sich nicht alle Künstler für soziale oder gesellschaftspolitische Themen, für sozial Benachteiligte oder politisch Verfolgte. Und die wenigen, die es tun und dabei auch noch die Grenze befragen, mit der sich die Kunst vom Leben absondert, werden im besten Fall als „Streetworker in Sachen Ästhetik“ (Hanno Rauterberg) geadelt, zumeist aber als Dilettanten und Nestbeschmutzer beschimpft – nach dem Motto „Und das ist Kunst?!“<sup>4</sup> Auf der anderen Seite sehen sich die Künstler aber auch sozial, moralisch oder pädagogisch motivierten Fragen und Vorwürfen ausgesetzt – nach dem Motto „Dürfen die das?“<sup>5</sup>

Die zeitgenössischen Künste zeigen sich nicht mehr nur an den gewohnten Kunst-Orten, sondern im Quartier, auf öffentlichen Plätzen, in U-Bahnhöfen oder Gefängnissen. Nicht mehr der schöne Schein im Bild oder die perfekte Illusion im Theater ist gefragt, sondern die Wirklichkeit. Inzwischen werden nicht nur Objekte des täglichen Gebrauchs in der Art der Ready-mades (nach dem Vorbild Duchamps) aus ihrer üblichen Umgebung in den Kontext der Kunst geholt, sondern auch Menschen. Im „postdramatischen Theater“ (Hans-Thies Lehmann) spielen dann (wie bei Schlingensiefel) Asylbewerber oder Hartz-IV-Empfänger (Marat/Sade, Hamburger Schauspielhaus 2008), stehen Jugendliche aus bildungsfernen Schichten (Hauptschule der Freiheit, Münchner Kammerspiele 2009), mitunter sogar arbeitslose Muezzine aus Kairo (Radio Muezzin, Berliner Hebbel am Ufer 2009) auf der Bühne. Anders als im so genannten Laienspiel spielen diese „Ready-made-Darsteller“ (Rimini

---

<sup>2</sup> Natürlich wirkt sich die Demokratisierung und Popularisierung der Kunst noch nicht auf alle gleichermaßen aus – die Kumpels im Ruhrgebiet etwa (also proletarisch geprägte Bevölkerungsschichten) züchten immer noch lieber Tauben oder gehen ins Stadion, als sich mit verrückten Künstlern herumzuschlagen. Im Rahmen eines partizipativ angelegten Kunstprojekts „Mehr Licht“ (2003-2006) in einer Plattenbausiedlung in Brandenburg/Havel, das ich mit Studentinnen begleitet habe, hat mir ein Bewohner erklärt, warum er an dem Kunstprojekt nicht partizipieren mag: Er will es handfest und spiele lieber Fußball – da wisse man eben, was man hat.

<sup>3</sup> Siehe hierzu auch Seitz 2007

<sup>4</sup> Vgl. Rauterberg 2007

<sup>5</sup> Vgl. Rolling/Sturm 2002

Protokoll) allerdings keine Rollen, sondern zeigen, wovon sie am meisten Ahnung haben: ihr eigenes Leben – mitunter in einer Weise, die „wirklicher als die Wirklichkeit“<sup>6</sup> ist. Künstler reagieren auf konkrete Orte, Geschehnisse und Problemlagen, machen Feldforschung und kritische Bestandsaufnahmen, koordinieren, vernetzen oder vermitteln und zeigen sich in Disziplinen kundig, die der Kunst bislang fremd waren. Sie arbeiten weniger werkbezogen, sondern prozessual, weniger selbstreferenziell als vielmehr kontextuell. Sie berufen sich auf die Situationisten, Site-specific Performance, New Genre Public Art oder Konzeptkunst und tun sich mit temporären Eingriffen im öffentlichen Raum hervor, suchen die Öffentlichkeit anzustiften und zur Partizipation zu bewegen. In einer Art „temporären Komplizenschaft“<sup>7</sup> fordern Künstler auf, die Kunst vor dem Hintergrund des eigenen Lebens zu entschlüsseln, zu kontextualisieren und bewirken, dass der Betrachter oder Zuschauer ein Akteur, Co-Autor und Verbündeter wird. Die Interventionen deuten auf das Wesentliche, sind zugespitzt, mitunter sogar recht humorvoll, ohne jedoch den kritischen Impetus einzubüßen. Künstler gründen Agenturen für Erwerbslose (Die glücklichen Arbeitslosen) oder vermitteln einsamen gewordenen europäischen Singles Adoptiveltern in der Dritten Welt (Gudrun Widlok); sie nehmen Politiker beim Wort (Rimini Protokoll), setzen Spritzen gegen Intoleranz und den Filzbefall der öffentlichen Meinung (Apotheke Mitte), rufen gar zur Blutspende auf, um die marode Berliner Bankgesellschaft zu sanieren (Roland Brus/Detlef Schneider).

#### Christoph Schlingensief: BITTE LIEBT ÖSTERREICH

Vor dem Hintergrund eines zunehmenden Verschwindens von Öffentlichkeit stacheln Künstler die immer seichter werdende öffentliche Meinung an, provozieren Stellungnahme und Zivilcourage. So wie es etwa der Berliner Theatermacher Christoph Schlingensief mit seinem (aus meiner Sicht immer noch Bahn brechenden) Projekt BITTE LIEBT ÖSTERREICH<sup>8</sup> im Rahmen der Wiener Festwochen im Jahre 2000 getan hat. Ein Theater der anderen Art, in dem es wenig zu sehen, aber viel zu tun und zu verhandeln gibt – ein theatrales Ereignis, das nicht auf der Bühne, sondern im Container stattfindet, in dem nicht Schauspieler, sondern Asylbewerber sitzen. Der Container steht auf dem Wiener Opernplatz und hat ein überdimensioniertes Schild auf dem Dach: „Ausländer raus“. Rund um die Uhr wird das Innenleben per Video auf den Platz übertragen. Man kennt das Verfahren: Nur einer der zwölf wird die begehrte Aufenthaltsgenehmigung erhalten. Wie in der zum Kult avancierten TV-Serie „Big Brother“ soll das Volk entscheiden, wer als nächster abgeschoben wird. Der Tumult ist vorprogrammiert, und während die Wiener Festwochen um Erklärung und Vermittlung bemüht sind, setzt der Künstler noch eins drauf: „Man (gemeint sind die Festwochen, H.S.) behauptet, dies soll Kunst sein“. Promis, wie Elfriede Jelinek, die ein Stück mit den Asylbewerbern schreibt, werden eingeladen – auch Jörg Haider, der natürlich nicht kommt. Seine von der Kronenzeitung forcierte Kampagne „Schlingensief muss weg“ trifft mitten ins Schwarze der kochenden Volkseele. Warum er denn sein Projekt nicht zu Hause in Berlin mache? „Bei uns“, so die prompte Antwort Schlingensiefs, „bei uns ist doch alles in Ordnung“. Schlagabtausch auf höchstem Niveau – im Fernsehen, in der Presse, auf dem Platz. Die Mitglieder der Koalition zwischen ÖVP und FPÖ – damals europaweit die erste Regierungsbeteiligung einer rechtspopulistischen Partei und somit eigentlicher Anlass für das Projekt – ist wie gelähmt. Ein Verbot der Aktion wäre genauso entlarvend wie die Tolerierung. Die Diskussionen sind heftig, die Aufregung groß – schließlich stürmen die Teilnehmer der allwöchentlich stattfindenden „Anti-Koalitions-Demo“ den Container und provozieren den vorzeitigen Abbruch des Projekts. Noch Wochen danach sind die Österreicher angeschlagen und die deutsche Öffentlichkeit (allen voran Bildzeitungsleser)

<sup>6</sup> Vgl. Seitz 2008a

<sup>7</sup> Vgl. Seitz 2009

<sup>8</sup> Das Projekt ist von mir an anderer Stelle ausführlich beschrieben und analysiert worden. (Vgl. Seitz 2003)

gleich mit. Der Rassismus-Vorwurf sitzt. Und was der Künstler der Kunst 'antut' ebenso. In seiner Lesart wird sie zu einem Trainingsfeld für das politische Leben – ein groteskes Spektakel, angesiedelt zwischen Kunst und Alltag, zwischen Lüge und Wahrheit, zwischen Theater und Politshow.

Schlingensiefs Theater ist Theater im doppelten Wortsinn: Kunst und Aufruhr. Eine soziale Herausforderung sondergleichen. Bei rechtem Licht betrachtet ist er auch kein provokanter Theatermacher, sondern ein gewiefter Homöopath. Sein Vorgehen ähnelt dem homöopathischen Verfahren, bei dem Gleiches mit Gleichem (also mit dem krankmachenden 'Gift') geheilt wird, bei dem das Mittel umso wirksamer ist, je verdünnter und geschüttelter, ja am effektivsten, wenn der Ausgangsstoff chemisch nicht mehr nachweisbar ist. Von dem, was vorgeht und also schon da ist, gibt Schlingensief noch eins drauf – eine Überdosis, bei der das Gift ganz von alleine wirkt und womöglich ins 'heilsame' Gegenteil kippt. Kunst und Leben scheinen fusioniert, und die Kunst ist vom Alltag, von der Politik kaum mehr zu unterscheiden. Indem gewohnte Wahrnehmungsmuster irritiert werden, entsteht eine Art Unterbrechungskultur, die Kommunikation und Verhandlung provoziert und das marode Gesellschaftssystem mitsamt der Fremdenfeindlichkeit vor Augen führt. Schlingensiefs Intervention macht zuletzt deutlich, dass Demokratie (als Zustand) nahezu unmöglich ist, sie vielmehr als Prozess anzusehen ist, der sich im tätigen Vollzug, im Handeln und Aushandeln realisiert und als solcher auch immer wieder aktualisiert werden muss.<sup>9</sup> Sind es die Linken, die Rechten, ist es Kunst? Scheinbar Eindeutiges steht zur Frage und verlangt nach Rahmensetzung und Kontextualisierung.

Ganz nach Andy Warhols Spruch „I'm doing the right thing in the wrong space“ vertauscht Schlingensief Formate und Themen, vermischt Politik und Unterhaltung, packt Asylanten in einen Big Brother-Container oder Arbeitslose auf Pfähle, wie z. B. bei der „Church of Fear“, die er 2003 auf der Biennale in Venedig realisiert hat.<sup>10</sup> Arbeitslose sitzen tagelang auf Pfählen und bekennen sich (schauend und hörend, erdulnd und leidend) zu ihrer Angst, um so der Politik mit dem Terror (und nebenbei auch der Politik mit der Religion) den Garaus zu machen und zu guter letzt auch noch die auf sie gesetzten Wettgelder für das längste Sitzen einzuheimsen. „Frustration, Unzufriedenheit,“ so resümiert ein Pfahlsitzer die Diskussionen der Passanten: „die anderen Schuld, die faulen Arbeitslosen, die Regierung, das Arbeitsamt, die Punker, die Unwilligen, die Banken.“<sup>11</sup> Die Skulptur ist aus dem Stoff gemacht, der die Gesellschaft schon seit geraumer Zeit zusammenhält: Angst. „Verwalte Deine Angst selbst, lass Dich nicht terrorisieren“, so die Maxime der „Church of Fear“, die immer noch wächst und 2009 nach eigenen Angaben weit über 20000 eingetragene Mitglieder hat – so genannte 'Nicht-Gläubige'.

Die Nähe zur „Sozialen Plastik“ drängt sich auf, mit der Joseph Beuys auf das gesellschaftsverändernde Potenzial des kreativen Handelns hinweisen wollte. Doch im Unterschied zu Beuys ist Schlingensiefs Gesellschaftskritik eher indirekt und subtil. Seine Kunst ist nicht strategisch auf ein Ziel ausgerichtet oder auf Veränderung aus, sie ist taktischer Natur – hier werden Gelegenheiten genutzt, die sich en passant inmitten der Systeme auftun und dort auch verhandelt werden.<sup>12</sup> Kunst wird die Probleme und Widersprüche nicht lösen, sie kann jedoch ihre Komplexität zur Aufführung zu bringen. Es geht nicht um den Bruch mit Konventionen, sondern um deren Gebrauch. Im Unterschied zu früheren Avantgarden geht es weder um Aufklärung noch um ein gesellschaftliches Gegenmodell, nicht einmal mehr um Subversion, eher schon um Inversion, die zum Vorschein bringt, was das (globalisierte und auf Einheitskurs drängende) System ausgeschlossen hat: Differenz. Und weil Kunst den „Stachel des Fremden“ (Bernhard

<sup>9</sup> Vgl. Documenta11\_Plattform1 2002

<sup>10</sup> Auch dieses Projekt ist anderorts von mir beschrieben worden. (Vgl. Seitz 2004)

<sup>11</sup> Siehe hierzu das Diskussionsforum unter [www.church-of-fear.net](http://www.church-of-fear.net).

<sup>12</sup> Vgl. hierzu auch Seitz 2005

Waldenfels) setzen und so Differenz erzeugen kann, wird sie mit dem System auch nicht identisch werden und sich einer homöopathischen 'Diffusion' am Ende dann wohl doch widersetzen.

Ein Projekt wie BITTE LIEBT ÖSTERREICH verstärkt die Krisenerfahrung, die die gegenwärtige Lage den Menschen bereits zumutet, und ermöglicht so, dass sie sich mit Unsicherheit und Destabilisierung, mit Entgrenzung und Grenzüberschreitung, mit Irritation und Verstörung auseinandersetzen und in relativ risikolosem Rahmen damit umgehen können. Darüber hinaus gelingt etwas, was in unserer konsumorientierten, globalisierten und informationsbasierten Gesellschaft zunehmend verschwindet: das öffentliche Leben und das Handeln inmitten von Öffentlichkeit. Hannah Arendt zufolge ist dies überhaupt die Bedingung des Selbst, die Voraussetzung der Individuation – eine Art zweite Geburt, mit der sich Menschen in Gegenwart anderer Menschen in Geschehnisse einschalten, mit der sie ihre potentielle Macht aktualisieren, Verantwortung übernehmen und Veränderung von Gegebenem einleiten: „Handelnd und sprechend offenbaren die Menschen jeweils, wer sie sind, zeigen aktiv die personale Einzigartigkeit ihres Wesens, treten gleichsam auf die Bühne der Welt, auf der sie vorher so nicht sichtbar waren.“<sup>13</sup>

Weil Schlingensiefel seine Aktionen im öffentlichen Raum nicht zweifelsfrei als Kunstereignis deklariert, kommen die Menschen nicht umhin, sich durch Reden und Verhandeln zu orientieren, um so dem Geschehen Bedeutung beizumessen, auch wenn die Setzungsmacht immer nur temporärer Natur sein kann und der Ausgang aufgrund der Unbestimmbarkeit des Handelns ungewiss ist. Da die „Aufschluß-gebende Qualität des Sprechens und Handelns“ sich nach Arendt jedoch nur dort realisiert, „wo Menschen *miteinander* (Herv. H.S.) und weder für- noch gegeneinander, sprechen und agieren“<sup>14</sup>, bleibt am Ende die Frage, was die *Communitas* braucht und wie sie demokratische Umgangsformen erproben kann. Erhitzte Köpfe, radikale Behauptungen und heftige Rempelen mögen wenig zuträglich sein, doch ohne Reibung und Differenz ist ein demokratischer Weg schon gar nicht gangbar, Streitbarkeit ein geradezu notwendiges Vehikel zu seiner Realisierung – davon abgesehen, dass (im Unterschied zu so mancher Alltagswirklichkeit) die Blessuren, die hier davongetragen werden, dann doch eher gedanklicher und emotionaler Natur sind.

Ulrike Möntmann: THIS BABY DOLL WILL BE A JUNKIE

Die in Amsterdam lebende Bildende Künstlerin Ulrike Möntmann wählt mit ihrem audiovisuellen Projekt THIS BABY DOLL WILL BE A JUNKIE einen anderen Weg: Unter dem Kürzel TBDWBAJ realisiert sie Portraits von in Europa lebenden drogenabhängigen Frauen. Seit Beginn des Projekts im Jahre 2004 sind 20 Portraits entstanden, eine Art „European Outcast-Registration“, die im Internet einzusehen ist. Nach Vechta, Unna, Amsterdam, Zagreb und 2009 auch Wien will das Projekt in weiteren europäischen Städten Station machen – als nächste ist Istanbul anvisiert. Im Verlauf des Projekts werden Porzellanpuppen zu Trägern einer Junkie-Biographie, die Gewalt- und Machtausübung gegenüber Frauen thematisiert. Das Werk besteht aus mehreren Serien identischer Puppen – alabasterartige Porzellanabgüsse traditioneller Babypuppen, auf deren Gesicht das Foto einer Drogenabhängigen mit Hilfe eines speziellen Siebdruckverfahrens eingebrannt ist. Die schemenhaft wirkende Überlagerung des pausbäckigen Babygesichts mit dem einer erwachsenen Frau erzeugt eine Verfremdung, die äußerst irritierend und beunruhigend wirkt. Die Puppe hat Augen, und wer sie in die Hand nimmt, wird mit Sätzen konfrontiert wie: „Mit drei Jahren erzwingt mein Vater mein Zuschauen bei den Vergewaltigungen meiner Mutter / Mit acht Jahren entführt mich mein Vater und erklärt meine Mutter für tot / Mit dreizehn Jahren gebrauche ich Speed, Tranquilizer, Alkohol und Methadon / Mit sechzehn Jahren leide ich bei Drogenminderung an Verfolgungswahn, Psychose“. Die Puppe macht jeweils ein

<sup>13</sup> Arendt 2002: 219

<sup>14</sup> Ebd. 220

entscheidendes Ereignis aus dem Leben der Frauen hörbar. Der Satz ertönt aus einem Lautsprecher am Rücken, auf dessen perforiertem Textfeld ein (anonymisierter) Name und ein Geburtsdatum zu lesen ist. Am Handgelenk trägt die Puppe einen Anhänger mit dem Titel des Kunstwerks und dem Hinweis auf die Internetseite <http://thisbabydollwillbeajunkie.com>. Das Kunstwerk realisiert sich als komplexer Prozess und durchläuft vier Räume: den von Möntmann so genannten isolierten, den kulturellen, den öffentlichen und den virtuellen Raum. Die Künstlerin forciert nicht nur den ‘Ausbruch der Kunst’ (aus der Galerie in den öffentlichen Raum) oder den ‘Einbruch der Kunst’ in persönliche Schicksale (der Gefangenen) und in – der Öffentlichkeit nicht zugängliche – gesellschaftliche Institutionen (das Gefängnis). Sie macht zudem extrem tabuisierte und mit Vorurteilen beladene Lebensräume wahrnehmbar und zu einem öffentlichen Thema.

THIS BABY DOLL WILL BE A JUNKIE beginnt im *isolierten Raum* des Gefängnisses, das wie keine andere gesellschaftliche Institution, den Makrokosmos Gesellschaft (und somit auch Macht- und Gewaltverhältnisse) abbildet. Hier findet Möntmann die Protagonistinnen für ihre Kunstarbeit.<sup>15</sup> Mit Hilfe einer vorgegebenen Sammlung von etwa 160 Wörtern erinnern die Teilnehmerinnen wichtige Ereignisse aus ihrem Leben und konstruieren daraus Sätze, die auf einem Plakat formalisiert und visualisiert werden – die so genannte Matrix, die es erlaubt, die unterschiedlichen Ereignisse auf möglichst unemotionale Weise zu behandeln und sie in Bezug zueinander und in einer logischen und zeitlichen Struktur darzustellen. Pro Biographie entsteht eine ganze Serie, für jeden Satz ein Baby Doll, wobei die Anzahl der Puppen sich nach der Anzahl der Sätze richtet, die die Biografin benötigt, um ihren Lebenslauf zu beschreiben und die entsprechenden Ereignisse nach Lebensjahren zu sortieren. Unter einem Pseudonym leiht eine der Frauen dann einer stattlichen Anzahl von bis zu 23 Puppen ihr Gesicht und ihre Geschichte.

In einem nächsten Schritt stellt die Künstlerin die Baby Dolls (samt zugehöriger Matrix) im *kulturellen Raum* aus (bspw. in einer Galerie oder Kunsthalle), wo die Puppen vorübergehend eine Bleibe finden. Die temporäre Aufnahme an einem Kunst-Ort wird mit einer Finissage, dem so genannten Drop-off einer Serie und einem öffentlichen Expert-Meeting beendet: Politiker, Kuratoren, Wissenschaftler, Künstler, Gefängnisleiter, Ärzte, auch Ehemalige und Freigängerinnen diskutieren die besondere Problematik drogenabhängiger Frauen und gehen der Frage nach, ob gesellschaftspolitischen Themen durch künstlerische Interventionen mehr Aufmerksamkeit zuteil werden kann, ob ästhetische Eingriffe ethische Dimensionen entfachen, ob solcherart „temporäre Komplizenschaften“ das politische Denken und Handeln anstacheln und vor allem, ob sie Veränderung bewirken können. Jeweils zwei oder drei der (wie es im Preetext heißt) „populären und unpopulären Bürger“ – selbstredend stellen sich letztere der Diskussion nur selten – setzen dann im Anschluss an die Podiumsdiskussion die Puppen einer Serie im öffentlichen Raum aus. Mitunter werden also 23 Baby Dolls in 23 Taxen an 23 (von der Insassin vorab entschiedene und vermutlich mit ihrem früheren Leben verbundene) Orte gebracht und verkünden dort ihre unzweideutige Botschaft: „This Baby Doll Will Be a Junkie“. Dem *öffentlichen Raum* in der Art einer verwaisten Hinterlassenschaft übergeben sind die Puppen dem willkürlichen Handeln (oder Nicht-Handeln) zufällig vorbeikommender Passanten ausgesetzt. Im *virtuellen Raum* des Internets werden die Serien abschließend bildlich und akustisch in die „European Outcast Community“ aufgenommen. Der Verweis auf die Internetseite und die Ankündigung der Expertenrunde und des Drop-off in den Tagesmedien sind ein wichtiger konzeptioneller Teil von TBDWBAJ. In Wien ist (meist an Straßenbahnhaltestellen jeweils in der Nähe der Drop-off-Zone) mit einer Matrix für das Projekt geworben worden – großformatige Poster in den leuchtenden Schaukästen der City Light Boards. So mancher, der von dem Projekt Kenntnis hat, hält womöglich sogar Ausschau nach einer Puppe. „Das Baby auf der Straße (Moses-Effekt)“, so Möntmann in

<sup>15</sup> Es ist nicht das erste Mal, dass Möntmann ihre Kunst mit Häftlingen realisiert, so auch das Projekt „Kollektion Gefängniskleidung“. (Vgl. [www.ulrikemontmann.nl](http://www.ulrikemontmann.nl))

einem unveröffentlichten Briefwechsel, „ruft eine (instinktiv) andere Reaktion beim Zuschauer/Finder hervor als die Konfrontation mit dem ‘hässlichen‘ Junkie – der ebenso instinktiv abgewehrt wird. Das Baby erzählt die Geschichte einer unverursachten Schuld. Dem Baby wird der Status des ‘unproduktiven Bürgers’ noch nicht übel genommen (...). Wie gesagt, vermenschlichen die Baby Dolls das ‘Bahnhof Zoo Drogen-Schauerszenarium’, ohne es zu mystifizieren. Das Baby gibt keinen Anlass zur Mystifizierung der Szene. Die Medien können damit reißerisch vernichtend oder tränendrüsensartig umgehen – oder nachdenklich; auch das habe ich erfahren.“

Der als Performativ gesetzte Titel THIS BABY DOLL WILL BE A JUNKIE lässt an dem zukünftigen Weg keinen Zweifel, er weist darauf, dass Drogenabhängigkeit durch äußere Lebensumstände forciert und dem Baby das Recht auf ein selbst bestimmtes und freies Leben verwehrt ist. Er bietet dem gängigen Vorurteil Paroli, Drogenkonsum sei eine Folge persönlicher Unfähigkeit, wofür die Abhängigen alleine die Verantwortung zu tragen hätten – was im Übrigen gerade auch weibliche Junkies in einer Art Schuldbekennnis in unhinterfragter Selbstverständlichkeit von sich annehmen. TBDWBAJ macht auf die subtile, mitunter auch offene Gewalt im familiären Umfeld, aber auch auf die strukturelle Macht der Öffentlichkeit mitsamt ihrer Institutionen aufmerksam. Das Thema Gewalt bestimmt die Biographiefragmente und konfrontiert nicht nur das Kunstpublikum oder Passanten, sondern auch die Frauen, die neben dem Drogenkonsum häufig auch mit Prostitution zu tun haben, einige sogar Drogen gedealt haben. Der Umgang mit Macht und die Ausübung von Gewalt durchzieht das gesamte Projekt und wird zuletzt auch noch in der Entscheidungswillkür der Passanten sichtbar, die Puppe zu ignorieren, aufzuheben, gar zu zerstören.

Möntmann radikalisiert ein gesellschaftliches Tabu. Unmissverständlich lenkt sie die Aufmerksamkeit auf jene sozialen Praktiken, die Familien, Nachbarschaften, ja ganze Institutionen zusammenhalten und diese wie ein strategisch funktionierendes Netz umspannen. Das Projekt TBDWBAJ macht den gefangenen Frauen deutlich, dass ihr ‘Randgruppensein’ eine familiäre und gesellschaftliche Funktion hat.

### Kunst des Öffentlichen

Ähnlich wie Schlingensief geht es auch Möntmann (besonders in der dritten Phase des Projekts) um das Herstellen von Öffentlichkeit, um die Befragung demokratischer Werte und ethischer Verantwortung. Beide agieren im öffentlichen Raum, provozieren Handlung (selbst in der Entscheidung *nicht* zu handeln) und erregen die öffentliche Meinung durch ‘ungehörigen’ Umgang. Jene ‘Bad People’, von denen eingangs die Rede war (in den genannten Beispielen Asylbewerber, Drogenabhängige, Gefangene), sind sowohl Gegenstand wie auch Produzenten des Kunstwerks. Doch der Umgang mit den Protagonisten ist durchaus verschieden: Anders als die Asylanten bei Schlingensief erhalten Möntmanns Junkies etwas zurück: Sie können auf sich selbst mit ‘fremden’ Augen schauen (durch das eingebrannte Foto auf dem Puppengesicht), ihre Geschichte neu hören (durch die vorgegebene Wortauswahl zugespielt) und so auch die Frage nach der Schuld anders bewerten. Die fragilen, kostbaren (und zugleich teuren) Objekte, die stellvertretend für die Gefangenen wie Mahnmale an bestimmte Orte zurückkehren, künden von einer Wertschätzung, die die Frauen in ihrem Leben vermutlich so nie erfahren haben.

Der Künstlerin gelingt es, den in ihrer Kunst aufscheinenden repräsentativen Charakter auf performative Weise zu unterwandern und in den Rahmen alltäglicher Wirklichkeit zu setzen. Mit schemenhaftem Gesicht und einverleibter Stimme verlassen die Baby Dolls das Gefängnis und liegen dann wie Stellvertreter am Ort der Kunst aus, bevor sie ausgesetzt werden. Für die Künstlerin ist das Projekt mit dem Drop-off beendet. Es liegt buchstäblich im Dunkeln, was mit den Puppen geschieht. Dieses Nicht-Wissen eröffnet (aus meiner Sicht) einen weiteren, den *imaginären Raum*, in dem mögliche Varianten des Umgangs (von den

Teilnehmern wie auch Insassinnen) durchgespielt werden:<sup>16</sup> die Puppe kann übersehen, ignoriert, in den Kontext „Versteckte Kamera“ gerückt werden; sie kann aufgehoben, vor Entsetzen (über den Satz) fallengelassen, zerstört, gar auf ein Fundbüro gebracht werden; jemand könnte sogar versuchen, sie bei Ebay zu versteigern. Das Baby Doll kann aber auch wie eine Beute mit nach Hause genommen werden, um dort (vermutlich mit entferntem Lautsprecher) einem Kind als Spielzeug zu dienen, oder aber die Puppe wird ganz schlicht in Obhut genommen. Ob ihr (in der Privatsphäre des Finders) dann womöglich ein anderes Schicksal widerfährt, als jener Frau, die ihr ihre Geschichte gab, bleibt dem öffentlichen Blick entzogen.

Die Verhandlung darüber, wie mit den Asylbewerbern umgegangen werden solle, wird bei Schlingensiefel gänzlich in die Hand der Passanten und Besucher gelegt. Im Unterschied dazu überantwortet Möntmann nicht alles der öffentlichen Meinung: das Schild am Arm der Puppe weist auf die künstlerische Handschrift und rahmt die Aktion im Kunstkontext, die ausgeklügelte ästhetische Form (u. a. die Matrix) spitzt das Problem zu, die Expertenrunde ist durch ein unmissverständliches Interesse an Informationsweitergabe und Veränderungswunsch geleitet. Während die öffentliche Verhandlung über die Abschiebung der Asylbewerber (oder darüber, wie das Geschehen überhaupt zu rahmen sei) wesentlich mit zu Schlingensiefels Kunst gehört, ist der Fund der Puppe nicht öffentlich, der Finder (womöglich mitsamt des Schreckens) auf sich alleine gestellt. Doch egal wie die Passanten in TBDWBAJ handeln, der öffentliche Diskurs wird auch hier präsent sein – allein durch die performative Behauptung, die die Puppe in die Welt setzt. Die Radikalität der künstlerischen Intervention (sofern das Baby Doll entdeckt wird) wird Wirkung zeigen, im Mindesten aber wird die zufällige Konfrontation mit jener Hinterlassenschaft in den (Nach-)Erzählungen der Passanten weiterleben.<sup>17</sup>

Über das Sichtbarmachen und Hörbarwerden einzelner Biographien und menschlicher Schicksale hinausgehend (im Container bei Schlingensiefel, durch die Puppen bei Möntmann) befragen beide Künstler die Rolle der sich aus der Verantwortung ziehenden Öffentlichkeit und deren zurückgenommene Setzungs- und Handlungsmacht. Sie provozieren zivilgesellschaftliche Verständigungsprozesse und eine Politisierung des Ästhetischen – nicht im Sinne avantgardistischer Utopien, sondern durch das Sichtbarmachen von Differenz und Konflikt. Die Interventionen gelingen insbesondere durch die skandalöse Verzahnung und Überlagerung zweier Welten – in BITTE LIEBT ÖSTERREICH die Unterhaltung mit der Politik, in THIS BABY DOLL WILL BE A JUNKIE das Baby mit dem Junkie.<sup>18</sup> Macht wird

---

<sup>16</sup> Die aus sozialwissenschaftlicher Sicht interessante Frage, was mit der Puppe geschieht, ist für Möntmann ohne Belang; sie bittet die so genannten Dropper, nach dem Drop-off mit dem Taxis zurückzufahren. Bis auf eine Begebenheit, bei der ein Baby Doll mutwillig durch einen LKW überfahren worden ist, ist der Verbleib der Puppen ungewiss – jedenfalls sind sie bei einem erneuten Aufsuchen der Orte am nächsten Tag verschwunden. Zur Erforschung des „Social impact of the Arts“ (vgl. Seitz 2009) könnte man sich ‘under cover’ (in der Art der Aktionskünstlerin Sophie Calle) oder dezidiert als ‘Ermittlerin in Sachen Kunst’ an die Fersen der Finder heften, sie womöglich auch befragen.

<sup>17</sup> Das Aussetzen der Puppen erinnert ein wenig an den archaischen Brauch der Gabe, jenes soziale Phänomen, das die Mitglieder einer Gesellschaft zueinander in Beziehung setzt, integriert und so das moralische und psycho-ökonomische Zusammenleben (in nicht-staatlichen Gesellschaften) auf friedliche Weise reguliert und stärkt. (Vgl. Mauss 1990) Eine Gabe verpflichtet, sie muss erwidert werden. Wie Mauss betont, wird nicht nur eine Sache gegeben, sondern auch ein Teil der gegebenen Person, wodurch der Nehmer eine Fremderfahrung des Anderen macht – mit Blick auf TBDWBAJ ist dies eine interessante Spur, der bei weiteren Betrachtungen nachzugehen wäre.

<sup>18</sup> Um den Aufruhr zu dokumentieren, die solcherart Interventionen auslösen können, sei hier noch ein Zwischenfall erwähnt, der sich während der Projektdurchführung von TBDWBAJ in Wien ereignet hat, bei der ich als so genannter Experte zugegen war. Die Puppen wurden aus dem „Kubus EXPORT“, wo sie ausgestellt waren, am Abend vor dem Expert-Meeting gestohlen. Die ‘Entführer’ gaben sich als Transportmannschaft aus, die die Puppen an den Project-Space der „KUNSTHALLE wien“ zu bringen hatte, wo die Expertendiskussion stattfinden sollte. Die Aufseherin schöpfte keinen Verdacht – zumal der Transport (zwar erst für den nächsten Morgen, aber doch) angekündigt war. Der Diebstahl ist (schon allein aus versicherungstechnischen Gründen)



als prozessuales und relationales Phänomen konnotiert, das sich im Gestaltungswillen einer Gemeinschaft äußern und durch deren Handeln realisieren kann. Mit Blick auf die Tumulte, die Schlingensief auslöst, handelt es sich nicht immer um eine produktive Gestaltungskraft, aber eine, die durchaus widerständiges und radikales Potential gegenüber Gewaltverhältnissen und unhaltbaren Zuständen in sich birgt und dort entsteht, wo Menschen um Solidarität bemüht sind und um wechselseitige Anerkennung ringen.

#### Kunst als Arbeit am Sozialen?

Mit Asylanten, Junkies und Knackis haben normalerweise Sozialarbeiter zu tun. Künstler wie Möntmann oder Schlingensief, die buchstäblich am Sozialen arbeiten, werden denn auch nicht müde zu betonen, dass es sich um Kunst, vielleicht noch um eine soziale Skulptur, keinesfalls aber um ein Sozialprojekt handelt. Auch umgekehrt distanzieren sich Sozialarbeiter häufig von den Künstlern, werfen ihnen vor, unterrepräsentierte Gruppen für folgenlose und spektakuläre Events auszunutzen.<sup>19</sup> Der 'Kunstarbeit' fehle der Realitätsbezug, der Sozialarbeit, so die umgekehrte Kritik, mangle es an Spiel. Die scheinbar unüberwindliche Kluft beruht einerseits auf überfälligen, aber immer noch virulenten Vorurteilen, dass die Kunst nämlich am schönen Schein feilen und die Sozialarbeit das Elend verwalten würde, dass Künstler an Menschen (gar an der Vermittlung ihrer Kunst) nicht interessiert seien und Sozialarbeiter sich geradezu ausschließlich auf den Menschen und insbesondere sein Defizit konzentrieren würden. In der jeweiligen Disziplin hat zwar ein Umdenken stattgefunden – Künstler sind, wenn auch nur temporär, an der Lebenswirklichkeit und Sozialarbeiter, wenn auch nicht an Kunst, so doch an Spiel und freizeitorientierter ästhetischer Praxis interessiert.<sup>20</sup> Doch ihre Verfahren und Haltungen könnten gegensätzlicher nicht sein. Vielleicht sind beide als sich ergänzende Parallelhandlungen denkbar, ein Miteinander beider Praxen ist jedoch ganz offenbar nicht möglich.

Obwohl die Künste, wie die obigen Ausführungen zeigen konnten, ihre Autonomie (zwar nicht aufgeben, aber zumindest) befragen, die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit zur Disposition stellen und mitunter wirklicher als die Wirklichkeit werden, operieren sie im Bereich des Fiktionalen.<sup>21</sup> Sie zeigen, dass Fiktionalität bedeutet, zur Welt zu kommen und

---

gemeldet und Anzeige erstattet worden. Möntmann wollte die Diskussion der Experten nicht mit diesem Ereignis überfrachten und wollte den Diebstahl nicht gleich zu Beginn öffentlich machen – sicher auch in der Hoffnung, das ganze wäre ein übler Scherz und die Puppen kämen rechtzeitig zurück. Und so war es auch: Rechtzeitig (d.h. nach dem Ende des Expert-Meetings und kurz vor dem auf 18 Uhr angesetzten Drop-off, also zu jenem Zeitpunkt, an dem die Künstlerin den Diebstahl hätte bekannt geben müssen) fuhr ein Taxi vor und lud die 23 Kisten aus. Als ich von der Aktion erfuhr, war mein erster Gedanke: Das war eine Aktion von Wiener Künstlern, die mit der städtischen Drogenpolitik nicht einverstanden sind, ein kleiner Coup, der eine 'Lösegeldforderung' für die entführten Puppen gegenüber der Stadt Wien nach sich ziehen würde (zumal Politiker von dem Projekt und seinem Deuten auf die Drogenproblematik zunächst wenig erfreut waren) – Geld, dass dann z. B. einer Anti-Drogen-Initiative (von Freigängerinnen und entlassenen Frauen) zugute kommen könnte. Es ist bis heute nicht bekannt, wer diese Aktion durchgeführt hat und warum. Das Verfahren ist inzwischen eingestellt. Möntmann vermutet, dass es eine Aktion von StudentInnen war, die mit der Veröffentlichung sozialer Härte in der Form von Kunst nicht einverstanden waren. Sie hatte ihr Projekt am Tag zuvor an der Universität Wien vorgestellt und heftige Kontroversen ausgelöst.

<sup>19</sup> Schlingensief und Möntmann sind nicht die einzigen, die derartige Protesttrüfe provozieren, auch Santiago Sierra etwa, der im Jahr 2000 Asylbewerber dafür bezahlt, in den Berliner KunstWerken in geschlossenen Pappkartons zu sitzen oder Thomas Hirschhorn, der während der Kasseler Documenta 2002 in einer vorwiegend von Migranten bewohnten Siedlung sein „Bataille-Monument“ mit Jugendlichen aus einem Boxcamp realisiert. (Vgl. Seitz 2004)

<sup>20</sup> Nur am Rande sei erwähnt, dass das Kunst-Können, das sich Sozialarbeiter oder Sozialpädagogen in den zumeist wenigen Seminaren ihres Studiums aneignen können, kommunikatives Potential entfachen, Kompetenzen und Identitäten stärken mag, mit Blick auf die ästhetischen Ebene jedoch vielfach kein befriedigendes Ergebnis zustande bringt und nicht selten von künstlerischem Dilettantismus zeugt.

<sup>21</sup> Von wenigen Ausnahmen abgesehen, wie etwa die Gruppe WochenKlausur, die gesellschaftliche Veränderung herbeiführen will und deren Projekte zwar im Kunstkontext angesiedelt, aber im strengen Sinn soziale Skulpturen ohne Kunstcharakter sind – anders als Schlingensief etwa, dessen Kunst vom Ineinander fiktionaler

verdeutlichen, dass wir per se in verschiedenen Wirklichkeiten leben.<sup>22</sup> Obwohl sich auch Sozialarbeit verändert hat, aus der karitativen (ethisch oder religiös motivierten) Berufung ein Beruf geworden ist; trotz Gemeinwesenarbeit, Lebensweltorientierung und professioneller Einzelfallhilfe – Sozialarbeiter werden noch immer als die „hilflosen Helfer“ (Wolfgang Schmidbauer) angesehen, deren Profession – anders als die künstlerische – kaum gesellschaftliche Akzeptanz erfährt. Sozialarbeit ist an Bestimmungen und Gesetze, an moralische Kategorien und humanitäre Aufträge gebunden, sie verhandelt und schlichtet, ist um Konsens, Vereinbarung und Verstehen bemüht, setzt Grenzen und verbindliche Strukturen, lebt von gesellschaftlichen Widersprüchen und von der Kontinuität ihrer Antagonismen. „Aus dieser Geworfenheit des Daseins, aus dieser Lethe des Sozialen reißt uns die Tätigkeit des Künstlers, wenn ihm ab und zu ein Werk gelingt, um aus dem allen geltenden Alltag des Sozialen, soweit es geht selbst zu entkommen.“<sup>23</sup>

Trotz anderer Verlautbarungen, Behauptungen und Visionen, trotz diverser „Offensiven zur kulturellen Bildung“ und Hoffnungen, die immer wieder in die Wirkung des Ästhetischen gesetzt werden<sup>24</sup> – der Riss, der sich zwischen dem künstlerischen Tun (egal wie sozial- oder gesellschaftskritisch) und seinen außerkünstlerischen Anwendungen auftut, ist vermutlich nicht zu überbrücken. Man kann es natürlich – was in der Praxis ja auch geschieht – versuchen und wird auch zu Ergebnissen kommen. Fraglich ist allerdings, ob der künstlerische Eigensinn erhalten bleibt, ob der Radikalität und Schärfe ästhetischer Ausdrucksformen nicht doch die Spitze genommen wird.<sup>25</sup> Und Projekte, die im Namen der Kunst gegen Fremdenfeindlichkeit ‘clubben’ oder Lichterketten für den Frieden bilden, sie mögen Identitäten stärken und Zugehörigkeit stiften, laufen aber Gefahr, als Event und medienwirksame Inszenierung zu verflachen und missbraucht zu werden. Virulente Konflikte werden populistisch befriedet und die politische Brisanz so mancher Probleme folkloristisch oder ästhetisch aufbereitet. Selbst so manche Entwicklung innerhalb der Soziokultur hat auf dieser Linie gelegen. Doch auch hier ist ein Blickwechsel in Sicht. Denn zeitgenössische Künstler wie Schlingensiefel oder Möntmann realisieren zuletzt ein altes Grundprinzip soziokultureller Praxis. Weil Künstler zunehmend ihr Augenmerk (nach dem Motto „doing culture“) auf die kulturelle Praxis legen und nicht nur am Konsum und Verbrauch, sondern am Gebrauch interessiert sind, könnten sie dazu beitragen – so die Hoffnung<sup>26</sup> –, die überdeutliche Konsumorientierung vieler soziokultureller Zentren kritisch zu befragen und so das politische und soziale Anliegen der Soziokultur zu erneuern.<sup>27</sup>

---

und realer Momente getragen wird. Auch die Gruppe „KUNST://ABSEITS VOM NETZ“ begreift Kunst unmittelbar als soziales Handlungsfeld, das die Lebensumstände von Menschen in prekären Verhältnissen (etwa Obdachlose) verändern möchte. (Vgl. <http://www.wochenklausur.at> oder <http://offsite.kulturserver-graz.at/projekte>)

<sup>22</sup> Vgl. Seitz 2009

<sup>23</sup> Das Zitat entstammt einem Brief von Ferenc Jádi. Seine unermüdliche Gesprächsbereitschaft und sein unerschrockener Geist haben mich einmal mehr gelehrt, mein Auge dem Dissozialen der Kunst gegenüber zu öffnen und dem sozialen Anliegen zwar wohlwollend, aber kritisch gegenüberzutreten: „Sozialarbeit ist eine humanistische Wohlfahrtskategorie mit heuristischer Ergriffenheit und mit einem teleologischen Tatendrang,“ so Jádi weiter, „ein Beruf der so seinsvergessen ist, dass er grundlagenwissenschaftlich die Frage gar nicht beantworten kann, was das Soziale eigentlich ist und sich dabei mehr auf das Recht, auf ein Pathos des Humanen beruft, als auf die Tatsache, dass unser, auf das Unbewusste fußende, kollektive Bewusstsein zwischen abgründig dissozialen Regungen, hochgestochenen Idealisierungen, Einbildungen und Langeweile hin und her spinnt, um dem Dasein zum Überleben des Lebens eine nötige Intensität zu verleihen.“

<sup>24</sup> Vgl. hierzu Seitz 2008b

<sup>25</sup> Zu diesem Ergebnis sind wir zumindest in einem an der Fachhochschule durchgeführten kleinen Forschungsprojekt gekommen, in dem die Wirkung künstlerisch-ästhetischer Verfahren in so genannten Qualifizierungsprojekten für Jugendliche ohne Schulabschluss und Berufsausbildung untersucht worden ist. (Vgl. Vogt 2009)

<sup>26</sup> Vgl. Dachwald 2001

<sup>27</sup> Ein Anliegen, dass zweifellos auch mit diesem Buch verfolgt werden soll.

Künstler mögen ihre Ateliers in leer stehende Wohnungen verlagern, ihre Bühnen im öffentlichen Raum desolater Wohnsiedlungen aufbauen, sozial Benachteiligte, politisch Verfolgte, Heimat- und Rechtlose ansprechen, Aufenthaltsbewilligungen thematisieren, Identität und Stimmrechte im gesellschaftlichen Miteinander stiften<sup>28</sup> – die besseren Sozialarbeiter oder Lehrer sind sie deswegen natürlich noch lange nicht. Mitunter ganz im Gegenteil. Künstler sind Egomane, radikal und exklusiv, geradezu besessen und berauscht von jenem ästhetischen Spiel der Formen, Farben und Materialien, der Rhythmen, Bewegungen und Körper, der Wörter und Klänge etc., von dem, was die Kunst einspielt, was diese nährt und ausmacht. Und daher handelt es sich (dem strengen Wortsinn nach) auch nicht um *Kunstarbeit*, sondern um eine selbst verantwortete Tätigkeit – ein Schaffensprozess, der nicht mit Normen, sondern mit Relationen zu tun hat, mit dem Nicht-Identischen, „der Verwandtschaft der zu einander Fremden oder von einander Entfremdeten oder Seinsvergessenen.“<sup>29</sup>

Künstlerische Interventionen mögen die Relativität (und Veränderbarkeit) sozialer Wirklichkeit ins Bewusstsein rücken, das „ästhetische Denken“ (Wolfgang Iser) und die „Kunst des Handelns“ (Michel de Certeau) anstacheln; sie mögen unterrepräsentierten Personen oder Gruppen (wie es so schön heißt) eine Stimme geben und so zu einer „Kunst des Öffentlichen“ (Marius Babias/Achim Könneke) beitragen. Sofern es sich um Kunst handelt, wird immer mehr sein als da ist. Denn die ästhetische Radikalität wird alle sozialen, pädagogischen oder politischen Implikationen überschreiten. Man kann danach fragen, ob künstlerische Interventionen die Setzungs- und Handlungsmacht und damit das Veränderungspotential der Menschen anregen und wie das sozialarbeiterische Anliegen davon profitieren kann. Weit wichtiger scheint mir jedoch, dass Kunst nachvollziehbar und spürbar werden lässt, was es heißt – wie die Frauen in *THIS BABY DOLL WILL BE A JUNKIE* oder die Asylanten in *BITTE LIEBT ÖSTERREICH* – existenziell (und durchaus im Heidegger'schen Sinn) geworfen zu sein. Davon kann man nur lernen – auch und gerade auch Sozialarbeiter. Man mag an der Kunst zweifeln, ja verzweifeln und ihren Maul- und sonstigen Auswürfen kopfschüttelnd gegenüberstehen – was Künstler aber zeigen können, ist die Sehnsucht nach Freiheit, der Wunsch, das jeweils Gegebene in die eigene Hand zu nehmen, zu gestalten und zu transformieren. Es ist genau diese Sehnsucht, von dem das künstlerische Tun und Handeln spricht, und durch die sich selbst die sozialarbeiterische Klientel angesprochen fühlt.<sup>30</sup> Am Ende begegnet uns paradoxerweise gerade in der Kunst der verlorengegangene Geist des Sozialen.

#### *Zitierte und weiterführende Literatur:*

- Arendt, Hannah (2002): *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München/Zürich [1958]
- Babias, Marius/Achim Könneke (Hg.) (1998): *Die Kunst des Öffentlichen*. Dresden
- Dachwald, Matthias (2001): *Frischer Wind für ein altes Paar*. Kunst und Soziokultur. In: Informationsdienst Soziokultur Nr. 43 - 1/2001 (siehe auch: [http://www.soziokultur.de/\\_seiten/infodienst43/bayern.htm](http://www.soziokultur.de/_seiten/infodienst43/bayern.htm))
- Documenta11\_Plattform1 (2002): *Democracy Unrealized*. Ostfildern-Ruit.
- Kümmel, Peter (2009): *Es lebe die Bad Bank!* In: *Die Zeit*. Hamburg. 5.2.09
- Mauss, Marcel (1990): *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*. Frankfurt am Main [1923/24]
- Rauterberg, Hanno (2007): *Und das ist Kunst?! Eine Qualitätsprüfung*. Frankfurt am Main.
- Rolling, Stella/Eva Sturm (Hg.) (2002): *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum*. Wien.

<sup>28</sup> Vgl. Babias/Könneke 1998

<sup>29</sup> Zitat aus dem bereits erwähnten Briefwechsel mit Ferenc Jádi.

<sup>30</sup> Jugendliche aus dem erwähnten „Boxcamp“ haben uns noch ein Jahr nach dem Projekt begeistert von dem „Bataille-Monument“ erzählt – ein Meilenstein an Vitalitätserfahrung und Daseinsintensität. (Vgl. Seitz 2004)

- Seitz, Hanne (2003): In konTexten. Potsdamer Erprobungen zur Site-Specific Performance (Co-Autorin: Ute Pinkert). In: Ulrike Hentschel/Reimar Stielow (Hg.): Fragen. Jahrbuch 5 der HBK Braunschweig. Köln.
- (2004): o.T. In: Joachim Kettel/IGBK (Hg.): Künstlerische Bildung nach Pisa. Neue Wege zwischen Kunst und Bildung. Oberhausen.
  - (2005): Tastbewegungen im Zwischen. Von taktischem Geschick, kunstvollen Handlungen, kniffligen Kooperationen. In: E.P.I Zentrum Berlin (Hg.): *13. Performance Art Konferenz. Die Kunst der Handlung 3. Kooperation*. Katalog. Berlin.
  - (2007): Kunst zwischen Poiesis und Praxis. Eine anthropologische Spurensuche. In: Adriana Büchler/ Jürg Jaberg/ Elisabeth Karrer (Hg.): *Schule muss schön sein. Facetten des ästhetischen Bildungsauftrags*. München.
  - (2008a): Alles nur Theater oder Wirklicher als die Wirklichkeit? In: Christoph Wulf /Jörg Zirfas (Hg.): *Paragrana*. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie. „Das menschliche Leben“. Bd. 17/Heft 2. Berlin.
  - (2008b): Kunst in Aktion. Bildungsanspruch mit Sturm und Drang. Plädoyer für eine Performative Handlungsforschung. In: Ute Pinkert (Hg.): *Körper im Spiel. Wege zur Erforschung theaterpädagogischer Praxen*. Berlin/Milow/Strasburg.
  - (2009): Temporäre Komplizenschaften. Künstlerische Intervention im sozialen Raum. In: Maria A. Wolf/Bernhard Rathmayr/Helga Peskoller (Hg.): *Konglomerationen. Produktion von Sicherheiten im Alltag*. Bielefeld.
- Vogt, Christine/Martina Pfeil/Hanne Seitz (2009): be unique be open be art. Urban Culture and Youth in Berlin and Beyond or How To Do Things With Art. (online unter: <http://sozialwesen.fh-potsdam.de/ucay.html>)

<http://www.church-of-fear.net/deutsch/index.html> (5.10.03)

<http://www.ulrikemontmann.nl> (20.4.07)

<http://thisbabydollwillbeajunkie.com>. (10.10.09)

<http://www.wochenklausur.at> (10.2. 05) )

<http://offsite.kulturserver-graz.at/projekte> (10.10.09)

erscheint in:

Messner, Bettina/Michael Wrentschur (Hg.): Soziokulturelle Praxis – Chancen, Grenzen, Potenziale