

//Silke Feldhoff

Wozu das Ganze?

Absichten, Zwecke und Wirkungen sozietärer künstlerischer Partizipationsprojekte

Partizipation als künstlerische Strategie und Praxis ist seit den 1960er Jahren ein wichtiger Teil zeitgenössischer Kunstproduktion. Seit den späten 1990er Jahren laden auch zunehmend Institutionen zu partizipativen Projekten ein und es etablierte sich parallel ein eigener Diskurs zu Partizipation in und als Kunst und Vermittlung. *(1) Vor diesem Hintergrund und ausgehend von drei Beispielen sozietärer künstlerischer Praxis aus den Jahre 2009 bis 2013 geht dieser Beitrag der Frage nach, warum sich AuftraggeberInnen, GeldgeberInnen, KünstlerInnen und Projekt-TeilnehmerInnen in das in vielfacher Hinsicht prekäre Gefüge sozietärer partizipatorischer Experimente begeben. Welche Absichten motivieren jeweils die Teilnahme oder Teilhabe, welche Zwecke verfolgen die einzelnen AkteurInnen – welche Wirkungen lassen sich schließlich festhalten oder gar quantifizieren?

Den Auftakt bilden zwei Projekte mit dem Auftrag, mit den und für die BewohnerInnen einer ländlichen Siedlung zu arbeiten. Daran anschließend werde ich ein partizipatives künstlerisches Projekt mit Kindern und Jugendlichen vorstellen. Maßgabe für diese Auswahl war, dass die aufgeführten Projekte zeigen, (1) wie sich KünstlerInnen mit ihrem künstlerischen und ihrem partizipativen Methodenrepertoire gesellschaftlichen Aufgabenstellungen nähern. Dass die Projekte (2) Strukturen nachhaltig veränderten. Und um (3) die Bandbreite des AdressatInnenkreises sozietärer künstlerischer Partizipationsprojekte darzustellen, sollten sowohl Projekte mit Erwachsenen als auch mit Kindern/Jugendlichen diskutiert werden. Im Resümee werden schließlich punktuell einzelne Denkfiguren von Chantal Mouffe, Jacques Rancière sowie von Mark Terkessidis in Anschlag gebracht, um Strukturen sozietärer künstlerischer Partizipationsprojekte zu beleuchten.

Kunst und Partizipation – eine Typologie

Partizipative Verfahren in der Kunst und als Kunst sind ein prägendes Merkmal der Kunst der letzten rund 25 Jahre. Wesentlich entwickelt in den 1960er und 1970er Jahren und breit popularisiert in den 1990er und 2000er Jahren, ziel(t)en sie auf eine Demokratisierung der Kunst. Dazu zählte gleichzeitig eine Fokussierung auf Events, individuelles Erlebnis und Festivalisierung wie auch Formen von Beteiligung vormaliger RezipientInnen, die nun als Co-ProduzentInnen zu kritischem Engagement für sie betreffende Belange und damit zu politischer Mitgestaltung aktiviert werden sollten.

Was aber ist gemeint, wenn von ‚partizipativer Kunst‘ oder von ‚Beteiligungskunst‘ gesprochen wird? Welche Typen von Partizipation lassen sich identifizieren? *(2) Zur ihrer Bestimmung müssen zunächst verschiedene Einzelaspekte identifiziert werden. Die von mir aufgestellten zentralen Parameter sind das Thema (Kunst über Kunst, als Selbstreflexion der/des KünstlerIn/s oder als gesellschaftliche/politische Artikulation), das Format (die konkrete Ausprägung), die Wirkungsabsicht (Politisierung, Emanzipation und Demokratisierung, Bildung und Erziehung, Unterhaltung) sowie die Rezeptionsmodi (reflexive, physisch-räumliche, somatische, soziale Rezeption). Weitere Kriterien zur Bestimmung eines Projektes sind der Grad der Beteiligung (konsumistische oder konstitutive Partizipation), die Struktur der Arbeit (egalitäre/dialogische oder hierarchische/monologische Partizipation) sowie schließlich die AdressatInnen (individualistisch-solitäre oder kommunitaristisch-

sozietäre Partizipation).

Durch die Verschränkung der genannten Parameter ergeben sich typische Sets von Einzelaspekten. Diese Kombinationen machen einen distinkten Typus von Beteiligung in der Kunst aus. So kristallisieren sich, wie ich argumentiere, vier Typen partizipatorischer bzw. partizipativer Praxis heraus:

- Individual-Partizipation
- Systemische Partizipation
- Konjunktivische Partizipation
- Sozietäre Partizipation

Im Zentrum der *Individual-Partizipation* steht die somatische, physisch-räumliche oder reflexive (Selbst-)Erfahrung von Individuen, beispielhaft ablesbar an Carsten Höllers Rutscheninstallation Test Site, Tate Modern, London 2006. Tendenziell ist die Haltung der Partizipierenden eine konsumistische. *Individual-Partizipation* findet sich vorrangig in den Formaten Handlungsanweisung bzw. operatives Setting. Um RezipientInnen die intendierte (Selbst-)Wahrnehmungen zu ermöglichen, stellen KünstlerInnen eigens entwickelte Werkzeuge zur Verfügung.

Systemische Partizipation meint eine Teilhabe, die das System Kunst mit seinen stetig zur Disposition stehenden Vorstellungen von Werk, AutorIn und der Rolle der RezipientInnen betrifft. Sie zielt primär auf die Reflexion und Öffnung von Kunstbegriff und -betrieb ab, wie z.B. Allan Kaprows Objektkästen oder seine ‚begehbaren Situationen‘ von aufgehäuften Autoreifen dies tun (*Yard*, Martha Jackson Gallery, New York 1961). Systemische Partizipation realisiert sich in sehr unterschiedlichen Formaten. Häufig sind solche Beteiligungsangebote eher strategische Platzierung innerhalb bestimmter Diskurse (wie etwa Kunst im öffentlichen Raum) als Angebote zu einer tatsächlichen mitgestaltenden Teilhabe.

Konjunktivische Partizipation bewegt sich im Feld des Als-ob und Was-wäre-Wenn. Entweder verfolgen KünstlerInnen offensiv die Praxis der instrumentellen Partizipation, oder Beteiligungsangebote sind von vornherein symbolisch angelegt und fungieren als Fake wie z.B. Andy Warhols 1962er *Do It Yourself Paintings*. Eine dritte Spielart besteht darin, dass Kunstschaffende kontra-partizipative Vermittlungsstrategien wählen, hier können Franz Erhard Walthers Handlungsobjekte (zum Beispiel 2. *Werksatz*, seit 1970) herangezogen werden. So werden viele Handlungsobjekte von den RezipientInnen schlicht nicht benutzt, da die auratische Art ihrer Präsentation tradierte Verhaltensregeln aufruft, die immer noch eine reflexive Distanzierung statt einer immersiven Involvierung vorsehen.

Bei Praxen der *Sozietären Partizipation* hingegen geht es um die Erfahrung oder Etablierung gesellschaftlicher Gefüge sowie um soziale, politische, kulturelle Sachverhalte und Fragestellungen. Die Beteiligung findet kollektiv oder kooperativ statt, die Rolle der Partizipierenden ist konstitutiv für das Projekt. Der Effekt auf sie ist politisierend, emanzipativ oder didaktisch. Gruppenarbeit, Intervention sowie soziale Praxis sind Formate, in denen sich Sozietäre Partizipation vorrangig realisiert. Ebenso stellen Arbeiten, die sich unter dem Begriff des Ästhetischen Kommunitarismus fassen lassen, typische Formen dar. Dabei handelt es sich um Kunst, die sich mit ihren Mitteln in sozialen und politischen Bereichen engagiert. Ein herausragendes Projekt sozietärer Partizipation stellt das Hamburger *Park Fiction* (1994-2005) dar. Ästhetischer Kommunitarismus begreift Kunst als ein Möglichkeitsfeld, innerhalb dessen soziale und politische Belange sowie kommunitarische Konzepte verhandelt werden. Historisch betrachtet finden sich zahlreiche in Kunst übersetzte Modelle kultureller und politischer Teilhabe (Joseph Beuys, 7.000 *Eichen*, 1982-87), aktuell sind es häufig gemeinschaftsbildende oder integrative Maßnahmen wie zum Beispiel Seraphina Lenz' *Die grüne Nacht*, Berlin

2001.

Während die Typen Konjunktivische Partizipation, Systemische Partizipation und Individual-Partizipation in der Regel eine monologische Kommunikationsstruktur und ein deutlich hierarchisches Verhältnis zwischen KünstlerIn/Werk und RezipientIn aufweisen, finden sich bei der Sozietären Partizipation eine dialogische Struktur und eine zumindest dem Anspruch nach demokratische Verfassung im Sinne einer gleichberechtigten Teilhabe.

Dieser Text beleuchtet künstlerische Partizipationsprojekte in, mit, über und für gesellschaftlich-soziale Gefüge. Er fokussiert die Haltung von KünstlerInnen, partizipatives Arbeiten als Gestaltung von Gesellschaft zu begreifen. Und dabei als ImpulsgeberInnen zu fungieren, als InitiatorInnen und ModeratorInnen gemeinschaftlicher Reflexions-, Meinungs- und Bewusstseinsbildungsprozesse. Solche Projekte haben das Potenzial, bürgerschaftliches Engagement zu stärken. Das ist in Kürze, was der Begriff Sozietäre Partizipation oder sozietäre partizipative Praxis beschreibt.

Kommunikationsanlässe schaffen, über Identität verhandeln: Das „Leitsystem zum Neuen“ der Reinigungsgesellschaft

Ein Beispiel einer sozietären künstlerischen Praxis, die gesellschaftliche Aufgaben adressiert, kollektive Diskussionen und Aushandlungen initiiert und Veränderungsprozesse moderiert, ist das *Leitsystem zum Neuen der Reinigungsgesellschaft* – vor allem deshalb, weil die Künstler Absicht und Wirkung ihres Projektes in ein beeindruckendes Verhältnis setzten.

2008 rief die Deutsche Stiftung Kulturlandschaft das Modellprojekt *Kunst fürs Dorf. Dörfer für Kunst* ins Leben, mit der Zielstellung, KünstlerInnen und BewohnerInnen des ländlichen Raumes für konkretes partizipatives künstlerisches Arbeiten vor Ort zusammenzuführen. Als Teil dieses Modellprojektes zog Anfang 2009 die Künstlergruppe *Reinigungsgesellschaft*, bestehend aus Martin Keil und Henrik Mayer, nach Grambow, einer 700-Seelen-Gemeinde in der Nähe von Schwerin. Ohne Arbeitsplätze und eigene Infrastruktur war diese zu einer reinen Pendlersiedlung ohne Gemeinschaftsbewusstsein und Handlungsperspektive degeneriert. In dieser Situation versuchten die beiden Künstler, gemeinsame Aufgaben zu identifizieren, um darüber gemeinsam mit den BewohnerInnen Perspektiven für den Ort zu entwickeln. Eine Projektion in die Zukunft „Wie könnte oder sollte Grambow in 50 Jahren aussehen?“ initiierte eine Reflexion darüber, wie das Dorf nachhaltig gestaltet werden könnte. Die Kommunikation erfolgte über einen Fragebogen, über mehrere öffentliche Termine und viele Einzelgespräche. Auf der Basis der Ergebnisse der Befragungen erstellte die Reinigungsgesellschaft Diagramme und Schaubilder, die im Gemeindezentrum ausgestellt und durch diskursive Formate flankiert wurden.

Die in dieser kollektiven Wissensproduktion generierten Erkenntnisse und Ideen setzten die Künstler in ihrem *Leitsystem zum Neuen* gestalterisch um. Hierbei handelt es sich um Piktogramme in der Größe und Erscheinung von Verkehrsschildern, die auf die für Grambow drängenden Aufgaben der Zukunft verweisen wie zum Beispiel den demographischen Wandel, die schlechte Infrastruktur oder alternative Energiekonzepte. Indem die Hinweis- und Warnschilder das Format der Verbot- bzw. Gebotsschilder aufgreifen und damit an die Form bestehender gesellschaftlicher Regelwerke andocken, erleichtern sie den Zugang zu dem künstlerischen Prozess, gesellschaftliche Aufgaben kollektiv zu definieren, sichtbar zu machen und durchzusetzen. Aufgestellt auf einer gut einzusehenden öffentlichen Grünfläche entlang der Dorfstraße, boten die Schilder Orientierungspunkte für das gesellschaftliche Handeln der GrambowInnen, als Agenda waren sie täglich präsent (Reinigungsgesellschaft 2013). (*9)



Leitsystem zum Neuen. © Reinigungsgesellschaft

Noch im selben Jahr wurde auf Initiative der *Reinigungsgesellschaft* der „Grambower Moorbote“ gegründet, ein seitdem monatlich erscheinendes Informationsblatt. Hier haben alle BewohnerInnen die Möglichkeit, ihre Arbeit, Hobbys, Veranstaltungen oder auch kommunalpolitische Themen vorzustellen. Damit können sich erstmalig alle Menschen der Gemeinde über die Geschehnisse im Dorf informieren und austauschen. Diese Initiative zur Verbesserung der Kommunikation wird bis heute mit großer Begeisterung betrieben.

Ebenso entstand in der Nachfolge des Projektes im Gemeindehaus eine Bibliothek aus gespendeten Büchern, neben Tanzabenden finden dort seitdem auch wöchentlich Tischtennis- und Seniorenabende statt. Vor allem aber schlugen einige GrambowerInnen vor, zur Verbesserung der Versorgung und der Kommunikation einen Dorfladen einzurichten. Als Genossenschaft betrieben, konnte dieser schließlich 2014 eröffnet werden, mit einer neu geschaffenen Vollzeitstelle. Angeboten werde Milch, Obst, Gemüse, Wildspezialitäten und Honig aus lokaler Produktion (Reinigungsgesellschaft 2013; (*9) Reinigungsgesellschaft 2015 (*10)).

Der Wunsch der Auftraggeberin des Projektes, der Deutsche Stiftung Kulturlandschaft, war es gewesen, in einem kollaborativen Prozess eine Zukunftsperspektive für Grambow zu entwickeln. Die *Reinigungsgesellschaft* verfolgte das Ziel, das vor Ort vorhandene (Innovations-)Potenzial frei zu setzen und zu unterstützen. Gerade die Bottom-up-Struktur des Projektes führte in der Folge zu einer hohen Akzeptanz der initiierten Einzelmaßnahmen. Die Wirkung des Engagements der Künstlergruppe in der Gemeinde Grambow ist eine regionalentwicklungspolitische und zugleich eine individuell und mikropolitisch emanzipative: Henrik Mayer und Martin Keil öffneten Raum für gemeinsame Ideenentwicklung, sie aktivierten die GrambowerInnen, ihre Geschicke selbst in die Hand zu nehmen.

Kontroversen lancieren, Emanzipierungsprozesse anstoßen: Frank Bölters Arbeit in und für Sachsenberg

Frank Bölter traf mit seiner partizipatorischen künstlerischen Praxis in Sachsenberg auf ungleich schwierigere Voraussetzungen, weshalb seine Arbeit hier diskutiert werden soll. Sein Projekt wurde 2013 im hessischen Örtchen Sachsenberg wie die Arbeit der Reinigungsgesellschaft im Rahmen des Projektes „Kunst fürs Dorf. Dörfer für Kunst“ realisiert (Deutsche Stiftung Kulturlandschaft 2014: 36-45). (*2) Der Projektverlauf war geprägt von divergierenden Interessen der beauftragenden Stiftung, der kooperierenden Gemeinde respektive ihrer Vertreter und des Künstlers. Den unterschiedlichen Vorstellungen vom Zweck des künstlerischen Arbeitens vor Ort – einzelne Gemeindevertreter formulierten die Zielstellung, dass ein dekoratives Kunstwerk in Sachsenberg verbleiben möge – entsprechen die verschiedenen Bewertungen der Wirkung(en) von Bölters Tun.

Die Herausforderung für den Künstler bestand zunächst darin, dass die Gemeindevertreter ihn eingeladen hatten, ohne die BewohnerInnen in die Entwicklung des Projektes einzubeziehen. Ohne Bereitschaft, sich auf partizipative Prozesse einzulassen, verfolgten sie vielmehr über die Interessen der SachsenberInnen hinweg ihre eigene Agenda, als Konsequenz daraus operierten sie weitgehend ohne deren Rückhalt. In dieser mikropolitisch schwierigen Lage und ausgestattet mit dem Auftrag der Stiftung, etwas „für die Gemeinde“ zu tun, sah Bölter das größte Potenzial darin, den SachsenbergerInnen anzubieten, das Projekt „Kunst für ihr Dorf“ selbst in die Hand zu nehmen.

So verteilte er parallel zu verschiedenen Gemeinschaftsaktivitäten ein polemisches Flugblatt an alle Haushalte, in dem er neun Ideen für „ein Kunstwerk für Sachsenberg“ vorschlug, mit der Bitte den favorisierten Vorschlag zu markieren. Basisdemokratisch sollte dann die Idee mit den meisten Stimmen realisiert werden. Sämtliche Vorschläge sind in unterschiedlichen Graden absurd, zum Beispiel schlug der Künstler vor, den lokalen Uferpark „Vordere Wasche“ in „Frank-Bölter-Park“ umzubenennen. Unter Punkt 10: „Ich finde alles Scheiße, ich mache lieber selber was!“ rief Bölter schließlich dazu auf, selbst Vorschläge für künstlerische Arbeiten zu entwickeln.

Er verzeichnete einen Rücklauf von 48 Flugblättern. Neben dem Vorschlag, einen „Frank-Bölter-Park“ in Timbuktu einzurichten oder den Künstler aufgrund seiner Vorschläge zu „teeren und zu federn“ fand sich hierunter eine Beschwerde über eine derartige Ver(sch)wendung von Steuergeldern. Mit 32 Stimmen wünschte sich die überwiegende Zahl der TeilnehmerInnen die Realisierung von Bölters Vorschlag Nr. 6: Das alte, 1889 abgebrannte Rathaus sollte in miniature als Vogelhäuschen wieder aufgebaut werden.

Im Rahmen des jährlichen Hofstadtplatzfest machte kurz danach eine Handvoll SachsenbergerInnen vor Publikum und aus Protest gegen die Einfälle des Künstlers sechs Gegenvorschläge. Bernd Saalfranks Idee, in einer kollektiven Aktion ein Sachsenberger Tor unter Verwendung von im Dorf zahlreich vorhandenen Ziegelsteinen einer insolvent gegangenen lokalen Ziegelsteinfabrik zu errichten, wurde von den Beteiligten und dem Künstler zur Realisierung bestimmt. Nach zähen Querelen über den Aufstellungsort sowie über die Verwendung einer großen, anonym gespendeten Betonplatte wurde die Idee außerhalb der Gemeindegrenze realisiert – mit stetig wachsender Beteiligung und Identifikation der SachsenbergerInnen, die schließlich feststellen, vom Tor aus habe man den schönsten Blick auf Sachsenberg, oder eigentlich: Durch das Tor habe man die Schönheit des Ortes überhaupt erst realisiert.

Unmittelbar vor dem feierlichen Projektabschluss wurde das Sachsenberger Tor mit der Betonplatte versperrt und damit die Frage des Künstlers an die TeilnehmerInnen des Abschlussfestes provoziert: „Wollt Ihr die freie Sicht auf Sachsenberg und frisches Denken hinter seine schöne Fachwerkfassade bringen, oder soll alles bleiben, wie es ist?“ Daraufhin wurde das Tor von mehreren Anwesenden gewaltsam wieder geöffnet. Im Anschluss wurde die das Sachsenberger Tor versperrende Betonplatte auf dem Marktplatz als Stein des Anstoßes aufgestellt (Deutsche Stiftung Kulturlandschaft 2014: 42). (*2)

Nach Projektende gründete sich um Bernd Saalfrank ein basisdemokratisch aufgestellter Verein, der seitdem die Geschicke des Dorfes leitet. Die konfliktreichen Aushandlungsprozesse zwischen dem Künstler, den SachsenbergerInnen und ihren Gemeindevertretern auf der einen sowie zwischen dem Künstler und der Deutschen Stiftung Kulturlandschaft auf der anderen Seite um divergierende Kunstbegriffe sowie um diametrale Vorstellung von gesellschaftlicher Mitgestaltung (ein

paternalistisches Top-down versus ein Bottom-up emanzipierter mündiger BürgerInnen) mündeten in eine politische Sensibilisierung und Aktivierung aller Beteiligten. Die Wirkung von Frank Bölter's Arbeit, also der von der Stiftung beauftragten partizipativen Kunst im öffentlichen Raum, ist damit zuallererst eine politische: Seine künstlerische Arbeitspraxis, „unterschiedlichste Öffentlichkeiten in Kommunikationsprozesse mit offenem Ausgang“ (Bölter 2015) zu verwickeln, resultierte in eine Mobilisierung der SachsenbergerInnen, die in der Konsequenz zu einer grundlegenden Neuordnung des politischen Gefüges im Dorf führte.

Entscheidungsmacht umverteilen, Demokratie ermöglichen: ein partizipatives Kunst-am-Bau-Projekt von Stephan Kurr

Unter dem Titel *...höher, weiter. Ein Erweiterungsbau* arbeitete der Künstler Stephan Kurr mit Kindern und Jugendlichen daran, eine bedarfs- und NutzerInnen-gerechte Gestaltung des sie unmittelbar betreffenden baulichen, sozialen und infrastrukturellen Umfeldes zu entwickeln. Dazu wählte er partizipative Verfahren. Solche seit den 1970er Jahren immer differenzierter entwickelten und breiter eingesetzten politischen Instrumente adressieren jedoch fast ausschließlich Erwachsene. Was passiert aber, wenn Kinder über die Gestaltung und Nutzung ihrer Räume bestimmen können? – Dieses Experiment ermöglichte ein Berliner Bezirksamt, das 2009 für einen Grundschul-Neubau einen Kunst-am-Bau-Wettbewerb ausschrieb. Für die Erwin-von-Witzleben-Grundschule sollte eine Gestaltung des Außenraumes realisiert werden, die das Schulleben mehrerer Generationen von SchülerInnen bereichern würde. Beim Ausschreibungsverfahren wie auch beim Auswahlprozess wurde das Bezirksamt vom Büro für Kunst im öffentlichen Raum des Bundesverbandes bildender Künstler Berlin beratend begleitet. Das Besondere an dem Wettbewerb bestand darin, dass sich der Entwurf durch seinen partizipativen Charakter auszeichnen sollte – eine Anforderung, die bei Kunst-am-Bau-Wettbewerben bisher wahrlich außergewöhnlich ist (vgl. Kunstforum 2012). (*8) Zu dem Verfahren waren sechs KünstlerInnen und Künstlerpaare eingeladen, die sich in Berlin und darüber hinaus durch einschlägige partizipative, künstlerische Projekte profiliert hatten. *{3}

Stephan Kurr war der einzige Bewerber, der statt einer benutzbaren Skulptur im Außenraum einen ergebnisoffenen Prozess vorschlug: partizipatives Arbeiten mit der gesamten Schule. Aus dieser kollektiven Arbeit heraus sollten dann die SchülerInnen Gestaltungsideen für den Außenraum ihrer Schule entwickeln. Er wollte mit allen Beteiligten an der Frage arbeiten, „ob und wie Kinder ihre Lebenswelt selbst gestalten können und wie das dann aussieht“. *{4} Die Wettbewerbsjury votierte einhellig für Stephan Kurrs Entwurf, weil er Partizipation im radikal demokratischen Sinne als Mitbestimmung und Übernahme von Verantwortung proklamierte. Demgegenüber forderte die Grundschule als ‚Empfängerin‘ der Kunst-am-Bau-Kunst ein dreidimensionales WERK für den Außenraum der Schule, *{5} worauf sich die Partner auch in Nachverhandlungen einigten.

Über den Zeitraum eines Schuljahres (August 2010-Juli 2011) fanden unter Beteiligung aller AkteurInnen der Schule – der SchülerInnen, LehrerInnen, der im Hort tätigen ErzieherInnen, der Hausmeisterin, des Schulleiters, des Elternbeirats – in den Schulalltag integrierte Workshops statt, in denen Wünsche und daraus resultierende Entwürfe erarbeitet und visualisiert wurden. Nach einer gründlichen Recherche dazu, wie der Raum in der und um die Schule herum genutzt wurde und welche die Bedürfnisse der Beteiligten waren, arbeitete Stephan Kurr gemeinsam mit den Kindern in Wunschwerkstätten und Modellbauworkshops an der Konkretisierung und Visualisierung ihrer Ideen. Die gemalten, gezeichneten und gebauten Zwischen-Ergebnisse waren für alle Beteiligten einsehbar in der gesamten Schule ausgestellt.

Der gesamte Prozess wurde von den SchülerInnen filmisch dokumentiert. Das Filmen

war dabei gleichzeitig Werkzeug der Reflexion des eigenen Tuns wie auch der Kommunikation: Die Filme wurden an die jeweils nächste Klasse weitergegeben. Die Modelle wie die Filme zeigen deutlich, wie sich im Laufe der Zeit besonders folgende Wünsche herauskristallisierten: Achterbahn, Kampfarena, Laufsteg, Labyrinth und immer wieder ein Baumhaus. Diese Vorschläge sind offensichtlich von zwei elementaren Bedürfnissen von Kindern im Grundschulalter motiviert: erstens nach einem Raum zum Sich-Exponieren und zweitens nach einem Raum, um sich zurückzuziehen.

In der letzten Projektphase stand die Entscheidungsfindung für einen oder mehrere Entwürfe der Kinder an, die Weiterentwicklung dieser Idee(n) zu einem konkreten Bauplan und schließlich die Bauausführung. Leider machten baurechtliche, versicherungstechnische und Sicherheitsgründe den weitgehenden Ausschluss der Kinder aus dieser Finalisierungsphase notwendig. Aus denselben Gründen schied auch das gewünschte Baumhaus aus. Eine Bühne und ein Labyrinth jedoch ließen sich realisieren. Damit hatte Stephan Kurr zwei zentrale Themen der SchülerInnen aufgegriffen. Der Wunsch nach einer eigenen Plattform mündete in eine erhöhte Fläche, die Bühne Laufsteg oder Arena sein kann; der Wunsch nach einer Rückzugsmöglichkeit resultierte im Bau eines verwinkelten Zauns, der vielfältige Nischen bildet und eine neue Korrespondenz zwischen innen und außen, zwischen Schule und Stadt formuliert.



© Stefan Kurr

Parallel zur Schulhofgestaltung entstand der Film „... höher, weiter. Ein Erweiterungsbau“. Der Dokumentarfilmer Theo Thiesmeier hatte den gesamten Prozess filmisch begleitet, dieses Material wurde mit den Beiträgen der Kinder zusammengeschnitten. So zeigt der Film das Konzept und die praktische Umsetzung des partizipativen Kunst-am-Bau-Entwurfes, vor allem aber zeigt er die Formfindungen der Kinder, die mit der Kamera für sich selbst klären und ihren MitschülerInnen erklären, was sie denken und wollen. *(6) „...höher, weiter. Ein Erweiterungsbau“ macht deutlich, wie die Kinder selbst IdeengeberInnen ihres Kunst-am-Bau-Werkes werden. Dieses innovative Kunst-am-Bau-Projekt befragte unter anderem sozietäre partizipative Kunst auf ihre soziale Wirksamkeit hin.

Wozu das Ganze?

Die vorgestellten Projekte zeigen: Sozietäre partizipative Kunst hat das Potenzial, Räume für sozialen Austausch, für kritischen und emanzipatorischen Diskurs sowie für kreatives Arbeiten zu eröffnen. Partizipative Verfahren, wie Stephan Kurr sie in der Grundschule umsetzte, das Leitsystem zum Neuen der Reinigungsgesellschaft und Frank Bölters Engagement in Sachsenberg zeigen, wie künstlerisches Arbeiten in gesellschaftliche und politische Strukturen hinein wirkt, wenn die Partizipierenden in ihren Bedürfnissen und Kompetenzen sowie vor allem als PartnerInnen in

kollektiven Gestaltungsprozessen wahr- und ernstgenommen werden.

Partizipativ strukturierte und auf den Prozess eher denn auf ein Resultat hin orientierte Projekte, die konkrete demokratische Teilhabe, Mit- und Selbstbestimmung ermöglichen, vermitteln Alternativen zu Modellen eines den unkritischen, konsumistischen Rezipienten hervorbringenden Top-down-Wissenstransfers. So verstandene Partizipation vermag Identifikation und Identität zu stiften. Ihre Bedeutung lässt sich folgendermaßen umreißen: Sobald TeilnehmerInnen Verantwortung übernehmen, machen sie die Erfahrung, dass die gesellschaftlichen, politischen, baulichen und andere Strukturen Ergebnisse von Prozessen sind, in die sie eingreifen können, die sie ihren Bedürfnissen und Vorstellungen entsprechend mitgestalten können. Das Motto des Hamburger Projektes Park Fiction „Die Stadt sind wir!“ spiegelt genau diese intendierte Verschiebung vom royalen Top-down „L'état c'est moi!“ hin zu einem demokratischen Bottom-up „Wir!“.

Eine solche politische Perspektive auf sozietär-partizipative künstlerische Projekte macht ihre Möglichkeiten ebenso wie ihre Grenzen deutlich. Idealerweise fallen die Absichten sozietär-partizipativ arbeitender KünstlerInnen und die Wirkungen partizipativer Projekte – Emanzipation, Demokratisierung, Selbstermächtigung – zusammen; in der Praxis allerdings gibt es zahlreiche Schwierigkeiten, die dem entgegenstehen.

Ein möglicher Fallstrick ist das Risiko einer politischen Instrumentalisierung partizipativer künstlerischer Projekte etwa zur Befriedung lokaler Konflikte, zur Förderung sozialer Kohäsion oder als Faktor der Wirtschaftsentwicklung. Eine andere Herausforderung ist das jedem partizipativen Projekt zumindest in seiner Initialphase strukturell inhärente Machtgefälle. Dieses in dem von Jacques Rancière geprägten Diskurs um einen agonalen Begriff des Politischen ⁽⁷⁾ herausgearbeitete Paradox, dass (Entscheidungs-/Gestaltungs-) Macht ausgeübt bzw. verteilt wird, lässt sich nicht auflösen. Indem KünstlerInnen, AuftraggeberInnen und Beteiligte es jedoch offen legen und an den neuralgischen strukturellen und politischen Punkten ansetzen, kann die Situation konstruktiv gewendet werden. Wenn man mit Ernesto Laclau und Chantal Mouffe Demokratie als Antagonismus widerstreitender Kräfte denkt, dann kommt solchen Konflikten die Rolle einer Initialzündung und/oder eines Katalysators produktiver Veränderungsprozesse zu. Diesen Punkt adressiert Mark Terkessidis in seiner Theorie der Kollaboration (Terkessidis 2015), ⁽¹¹⁾ wenn er schreibt, dass eine Gesellschaft der Vielfalt nur funktionieren könne, wenn viele Stimmen gehört werden und unterschiedliche Menschen zusammenarbeiten. Wenn Menschen, in Terkessidis' Sinn, kollaborieren, wenn die AkteurInnen sozietär-partizipativer Projekt-Settings kritisch agieren, dann kann das Unerwartete, das Unvorhergesehene passieren. Dann kann sich die in sozietären künstlerischen Partizipationsprojekten eingeschriebene Absicht, Veränderung auszulösen, realisieren – Meinungs- und Bewusstseinsbildungsprozesse nehmen mitunter überraschende Wendungen, räumlich-strukturelle und auch politische Konstellationen werden neu verhandelt. Genau dann kann Kunst sensibilisieren und aktivieren, politisieren und emanzipieren. Und das ist nicht ein uneinlösbares Versprechen – es ist das, punktuell zwar aber dort nachhaltig, Realität gewordene Ideal, dass sozietär-partizipative künstlerische Projekte tatsächlich ganz konkrete Demokratisierungsprozesse anstoßen.

//Zur Person

Silke Feldhoff

Silke Feldhoff, Kunstwissenschaftlerin, Dissertation UdK Berlin: „Zwischen Spiel und Politik. Partizipation als Strategie und Praxis in der Kunst“ (2009); Forschung zu Partizipation in Kunst und Kunstvermittlung sowie zu Formen des Lehrens und Lernens von Kunst (Olafur Eliassons Institut für Raumexperimente, Berlin; HGB Leipzig); Dozentin an der UdK Berlin, Hochschule für Bildende Kunst Hamburg, Hochschule der Künste Bern; weissensee kunsthochschule berlin, Universität Erfurt, Kunsthochschule Mainz, Bauhaus-Universität Weimar; tätig in der Kunstvermittlung u.a. für Deutsche Bank KunstHalle, KW Institut for Contemporary Art, Berlin Biennale sowie als Kuratorin u.a. für Hochschulgalerie der HGB Leipzig

//Literaturnachweise

- *1 Bölker, Frank (2015): *E-Mail-Korrespondenz mit der Autorin, Oktober 2015.*
- *2 Deutsche Stiftung Kulturlandschaft (Hg.) (2014): *Kunst fürs Dorf. Dörfer für Kunst. Deutschland 2013.* Husum: Verlag der Kunst.
- *3 Feldhoff, Silke (2009-1): *Zwischen Spiel und Politik. Partizipation als Strategie und Praxis in der Kunst.* (= Dissertation an der Universität der Künste Berlin), https://opus4.kobv.de/opus4-udk/files/26/Feldhoff_Silke.pdf.
- *4 Feldhoff, Silke (2009-2): *Formen partizipatorischer Praxis in der Kunst. Begriffe, Entwicklungen, Typen – eine Standortbestimmung.* In: van den Berg, Jörg /Columbus Art Foundation (Hrsg.): *Frank Bölker. Katalog.* Leipzig: revolver verlag, S. 157-173.
- *5 Informationsdienst des kulturwerkes des bbk berlin (Hrsg.) (2011): *kunststadt | stadtkunst 58*, Berlin.
- *6 Informationsdienst des kulturwerkes des bbk berlin (Hrsg.) (2012): *kunststadt | stadtkunst 59*, Berlin.
- *7 ith ZHdK (2007): *Paradoxien der Partizipation.* In: 31. *Das Magazin des Instituts für Theorie der Zürcher Hochschule der Künste ZHdK Nr. 10/11.*
- *8 *Kunstforum International (2012): Prozent Kunst. Kunst am Bau in Bewegung. Bd. 214.*
- *9 *Reinigungsgesellschaft (2013): Reinigungsgesellschaft. 2-bändiger Katalog.* Nürnberg: Verlag für moderne Kunst.
- *10 *Reinigungsgesellschaft (2015): E-Mail-Korrespondenz mit der Autorin, Oktober 2015.*
- *11 *Terkessidis, Mark (2015): Kollaboration.* edition Suhrkamp.

//Fussnoten

- *1 *Vgl. aktuell Kunstforum International Bd. 240 (Juni-Juli 2016): Get Involved! Partizipation als künstlerische Strategie.*
- *2 *Vgl. die ausführlich entwickelte Typologisierung partizipatorischer Praxen in Silke Feldhoffs Dissertation „Zwischen Spiel und Politik. Partizipation als Strategie und Praxis in der Kunst“, Universität der Künste Berlin 2009, siehe Feldhoff 2009-1 und Feldhoff 2009-2.*

- *3 Die Ausschreibung, die Wettbewerbsbeiträge und die Juryempfehlung finden Sie in Text und Bild dokumentiert in: Informationsdienst 2011, S. 31-32.
- *4 Stephan Kurr im Gespräch mit Constanze Eckert, Berlin 2011, unveröffentlichtes Typoskript, kann bei der Autorin eingesehen werden.
- *5 Für die Schulleitung war es essentiell, dass als Ergebnis des partizipativen Prozesses eine manifeste, materielle Gestaltung realisiert wird, die über das Projektende hinaus im Außenraum der Schule verbleibt. Damit sollte eine nachhaltige Belegung des Schulaußenraums auch für folgende Generationen von SchülerInnen sichergestellt werden.
- *6 Der Film kann über dvd@kurr.org bezogen werden; weitere Informationen in: Informationsdienst 2012, S. 13f.
- *7 Vgl. hierzu ith ZHdK 2007.