//Marcel Bleuler

Partizipation in der zeitgenössischen Kunst

Von der postmodernen Condition d'Etre hin zu einer Destabilisierung der Kunstwelt *(1)

Partizipation ist ein zentrales Stichwort im westlichen Kunstdiskurs um die Jahrhundertwende und zugleich ein unscharf definiertes. Wer sich einen Überblick zu verschaffen versucht, erhält schnell den Eindruck, dass ab Ende der 1990er Jahre verschiedenste Kunstprojekte unter dem Begriff subsumiert wurden, die ihr Publikum auf die eine oder andere Weise einbezogen. Meist handelte es sich dabei um verspielte und interaktive Projekte, die Kunstinstitutionen zu sozialen Räumen, zu ‚Laboratories' oder Lounges umfunktionierten. Oder um solche, die außerhalb von herkömmlichen Ausstellungshäusern stattfanden und spezifische, meist marginalisierte soziale Milieus adressierten. Trotz der mangelnden Konturierung von Partizipation in der Kunst kamen mit dem Begriff deutlich politisch konnotierte Versprechen in den Diskurs: Künstler_innen und Kurator_innen sprachen zusehends von einer Demokratisierung und Öffnung des Kunstbetriebs oder gar einer Emanzipierung der Betrachter_innen. Auch hier erscheint jedoch unklar, wie genau es mit diesen Bezeichnungen genommen wurde.

Im Rückblick auf die typischen Praktiken um 2000 herum spricht der Kunsthistoriker Grant Kester von einer lediglich „symbolischen" Partizipation: Die Betrachter_innen hätten die Ideen der Künstler_innen ausgeführt und sich dabei in eng vorgegebenen Handlungsspektren bewegt (vgl. Krenn/Kester 2013: 3). (*15) Sein Verdikt ist symptomatisch für den Diskurs, der sich im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts entspann. Im Zusammenhang mit Partizipation befassten sich Kritiker_innen vermehrt damit, Vorgänge der Instrumentalisierung oder Ausbeutung von sozialen Gruppen offen zu legen (vgl. Bishop 2006). (*3) Einladungen zur Teilhabe wurden als inszenierte Geste entlarvt, hinter denen sich die unangefochtene Autoritätsposition von Kunstschaffenden verbarg. Diese, so der Grundtenor, würden auch in der Zusammenarbeit mit marginalisierten sozialen Gruppen den Eigenprofit nicht aus den Augen verlieren oder seien schlicht zu naiv, um zu erkennen, dass ihre Projekte trotz bester Absichten in Machtpraktiken mündeten. Parallel zu dieser Kritik zeichnete sich ein ungebrochener Erfolgszug von Partizipation in der Welt von Galerien, Biennalen und Museen ab. Hier spielten die sozial-interaktiven Kunstprojekte der fortschreitenden Eventisierung von Ausstellungshäusern und der – nicht zuletzt wirtschaftlich motivierten – Forderung nach Besucher_innen-Programmen in die Hände. Partizipative Kunst, so scheint es, ließ sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts ebenso gut vermarkten wie die Kritik an ihr.

Entsprechend dieser kurz skizzierten Eindrücke drängt sich eine polemische Haltung auf. Partizipation scheint eine hohe Anziehungskraft auf die Kunstwelt ausgeübt zu haben. Die Herausforderungen aber, tatsächlich eine gleichberechtigte Mitbestimmung an Entscheidungs- und Handlungsprozessen zu erreichen und damit auch die zentrale Stellung von Künstler_innen-Persönlichkeiten zu relativieren, scheinen kaum je konsequent umgesetzt worden zu sein. Nichtsdestotrotz geriet etwas in Bewegung. Mit dem Hype ging eine Verhandlung des postmodernen Individuums, seiner Verfasstheit in einer zusehends medial vermittelten Welt, sowie der gesellschaftlichen Rolle von Kunst einher. Im Erstarken von Partizipation in der bildenden Kunst kommen ideengeschichtliche Aspekte zusammen, die für das Verständnis von zeitgenössischer Kunst und die Diskussion ihres gesellschaftlichen

Potenzials entscheidend sind.

Aus dieser Beobachtung ergibt sich das Vorhaben des vorliegenden Textes. Mein Anliegen besteht darin, kunsthistorische und ideengeschichtliche Eckpfeiler herauszuarbeiten, die Partizipation zu einem Paradigma der westlichen Kunstproduktion um die Jahrhundertwende beförderten. Dabei lenke ich den Fokus auf die diskursiven Zusammenhänge und ihre Implikationen. Diese Auseinandersetzung führt bis in die Gegenwart hinein, in der sich, so meine Behauptung, eine Abkühlung und zugleich eine Neuperspektivierung von Partizipation in der Kunst abzeichnen.

Zwei Dinge sind der Auseinandersetzung vorwegzunehmen. Erstens liefert der Text keine Definition davon, was partizipative Kunst ist oder wie Ansätze der Partizipation in der Kunst idealerweise funktionieren. Ähnlich wie dies im Zusammenhang mit Performancekunst beschrieben wurde (vgl. Phelan 1993), (*20) erscheint mir ein solcher essenzialistischer Zugang verfehlt. Wie ich deutlich machen werde, handelt es sich bei Partizipation um eine Denkfigur, die davon lebt, dass sie zu verhandeln ist. Eine Festschreibung würde das kritische Potenzial, das ich ihr letztlich zuschreibe, untergraben. Zweitens ist vorauszuschicken, dass sich die Annäherung aus meiner Perspektive als westlicher Kunstwissenschaftler vollzieht und dass dabei insbesondere englischsprachige Autor_innen ins Zentrum gestellt werden. Der Text beabsichtigt nicht, diese Perspektive aufzubrechen. Vielmehr soll sie strukturiert dargelegt und damit auch angreifbar gemacht werden, im Wissen darum, dass sie weder vollständig noch universell sein kann.

Relational Aesthetics und die Entfesselung der Kunstbetrachtung

Die oben zitierte Kritik von Grant Kester bezieht sich auf künstlerische Arbeiten, wie sie Nicolas Bourriaud Mitte der 1990er-Jahren heranzog, um eine „neue Tendenz“ der Gegenwartskunst zu beschreiben. Diese Tendenz diskutierte der international rezipierte Kurator unter dem Begriff *Esthétique relationelle* (deutsch: relationale Ästhetik), zu dem er 1998 eine gleichnamige Publikation herausgab. Worum es sich dabei handelt, lässt sich anhand einer Arbeit von Pierre Huyghe veranschaulichen. Im Februar 1995 realisierte der französische Künstler in Mailand die Arbeit *Casting*, die er selbst als „Ausstellung“ (Lavigne 2013: 37) (*17) bezeichnet. Zu der Ausstellung hatte er im Vorfeld zwei verschiedene Einladungen kursieren lassen. Die eine richtete sich an Kunstinteressierte, die zu einer Galerie-Eröffnung geladen wurden, die zweite wurde außerhalb der Kunstwelt verbreitet und adressierte nicht-professionelle Schauspieler_innen. Sie wurden aufgerufen, frei gewählte Textpassagen aus Pier Paolo Pasolinis Film *Uccellacci e Uccelini* zu rezitieren und sich so für einen Part in einer neuen Arbeit des Künstlers zu bewerben.

Da sich Huyghe damals mit seinen künstlerisch-cineastischen Arbeiten international einen Namen gemacht hatte, ist anzunehmen, dass aus beiden Gruppen – den Kunstleuten wie den Laiendarsteller_innen – viele dem Aufruf gefolgt sind. Der Raum, in dem *Casting* stattfand, war bis auf einige Sitzgelegenheiten sowie eine fest installierte Kamera für die Aufzeichnung der Vorsprechen leer. Die Ausstellung bestand nicht aus einer materiellen Installation, sondern in der sozialen Konstellation, die durch die zweigleisige Einladung entstand. Kunstpublikum und Schauspieler_innen kamen mit ganz verschiedenen Beweggründen und Erwartungen an, wurden jedoch nicht über die Doppelbödigkeit in Kenntnis gesetzt. Die sich mischenden anwesenden Menschen gerieten automatisch in ein Dispositiv mehrdeutiger Rollenzuschreibungen und Wahrnehmungen. Es entstand, wie Huyghe

beschreibt, ein Prozess voller „Zögerlichkeiten und Zufällen“ (Lavigne 2013.: 37). (*17) Besucher_innen und Schauspieler_innen wurden Teil einer Realität, die sie durch ihre Anwesenheit generierten und zugleich nicht durchschauten. Ihnen blieb nichts anderes übrig, als die Situation zu beobachten und mit anderen ins Gespräch zu kommen, um sich zu orientieren.

Aufgrund von Arbeiten wie *Casting* zählte Huyghe zu den Künstler_innen, anhand derer Bourriaud seinen Begriff einer relationalen Ästhetik entwickelte. Bourriaud lenkte dabei den Fokus auf die Eigenschaften und die Funktionsweisen der zwischenmenschlichen Beziehungen, die ein Kunstwerk entwirft respektive hervorruft (vgl. Bourriaud 2002: 109). (*6) Angewendet wurde dieser Fokus insbesondere auf Arbeiten, die im Zusammenkommen von Menschen bestanden. Neben *Casting* gehörte dazu etwa Rirkrit Tiravanijas *Untitled (Free/Still)* von 1992, für das der thailändisch-argentinische Künstler in New York einen Galerieraum leerräumte, um darin eine Küche und einen Essraum einzurichten. Die Besucher_innen von *Untitled (Free/Still)* fanden Tiravanija beim Kochen und Servieren von Curryreis vor. Die Galerie wurde zu einem sozialen Verhandlungsraum, in dem die Besucher_innen durch die Art, wie sie die Anlage nutzten – zum Beispiel als Gratis-Imbiss, als sozialen Begegnungsraum oder als ästhetischen Raum –, die Bedeutung von *Untitled (Free/Still)* produzierten.

Bourriauds Begriff – der bald nur noch in der englischen Übersetzung „Relational Aesthetics“ kursierte – ist aus dem Diskurs und der jüngeren Geschichte partizipativer Kunst nicht wegzudenken. Den hinzugezogenen Künstler_innen ging es jedoch nicht um das Erreichen einer gleichberechtigten Teilhabe an künstlerischen Entscheidungs- und Handlungsprozessen. Im Gegenteil: Etwa in Huyghes Ausstellung *Casting* wurden die Besucher_innen vom Künstler ja hinters Licht geführt. Damit strich die Arbeit vielmehr die Autorität des Künstlers und seine Vormachtstellung hervor.

Huyghes Vorgehensweise lässt sich mit künstlerischen Interessen der Happening- und Konzeptkunst in Verbindung setzen, eine Referenz, die auch Bourriaud in seinem Buch aufgreift. Insbesondere im US-amerikanischen Kontext erprobten Kunstschaffende in den 1960er und 70er Jahren eine Neukonzeption von Kunstbetrachtung. Etwa in den Arbeiten von Allan Kaprow fanden eine Aktivierung und Einbindung der Betrachter_innen statt, die sie zu Teilnehmenden am Kunstgeschehen werden ließen. Folgerichtig sprach Kaprow damals auch nicht mehr von „beholders“, also Betrachter_innen, sondern verwendete bereits in den späten 50 Jahren den Begriff „participants“ (vgl. Ursprung 2003: 96). (*23) Dabei ging es ihm jedoch ebenso wenig wie Huyghe um den Entwurf einer demokratischen Teilhabe. Im Zentrum des Interesses stand die Formung eines subjektiven ästhetischen Erlebnisses, in das sich Zufälle und zwischenmenschliche Dynamiken mischten. Ein Erlebnis, das der Künstler nicht ganz in der Hand hat, obschon er aufs Ganze gesehen die Fäden zieht.

Dieser Ansatz unterscheidet sich diametral vom Kunsterlebnis, wie es beispielsweise den abstrakten Expressionist_innen gut zehn Jahre früher vorschwebte (vgl. Schneemann 2003). (*22) Nicht selten gaben diese einen idealen Betrachter_innen-Standpunkt vor, um eine eindeutige Wirkung und möglichst direkte Übertragung ihrer künstlerischen Intention sicherzustellen. Im Gegensatz zu dieser eng geführten Betrachtung entfesselte Kaprow das Kunsterlebnis. So konnten etwa die Besucher_innen seiner *18 Happenings in 6 Parts* (1959) keine Idealperspektive einnehmen, sondern wurden durch die räumliche Anordnung und die zeitliche Überlagerung von Ereignissen in eine zwingend fragmentarische, subjektive Erlebnisperspektive versetzt. Sie begannen mit der künstlerischen

Vorgabe und letztlich auch untereinander zu interagieren.

Das Interesse an einer solchen Entfesselung der Betrachtung setzte Bourriaud in den 1990er Jahren in den Zusammenhang neuer kultureller Rahmenbedingungen. In seiner Publikation argumentiert er anhand von Überlegungen und mittels eines Vokabulars, die eng an die damals fortschreitende Digitalisierung, die Dienstleistungsgesellschaft und die zugleich erstarkte Do-It-Yourself-Bewegung gebunden waren. Obwohl ihm Claire Bishop, die den Diskurs über partizipative Kunst in den 2000er Jahren maßgeblich prägte, später vorhielt, nur das Vokabular ausgetauscht zu haben, eigentlich aber eine Sache zu beschreiben, die bereits in den 60er Jahren aktuell war (vgl. Bishop 2004: 53), (*2) traf Bourriaud mit seinen Relational Aesthetics den Puls der Zeit.

Société du Spectacle – Ausweg aus der postmodernen Lähmung?

Die Modalitäten und die Politik von Kunstbetrachtung wurden gegen Ende des 20. Jahrhunderts heiß debattiert. Wie Wolfgang Kemp 1996 feststellte, erstarkte eine autoritätskritische Perspektive, aus der die Spielräume der Betrachter_innen und ihre Möglichkeiten diskutiert wurden, eine subjektive, unvorhergesehene Sicht einzunehmen. Es liegt auf der Hand, dass eine solche Perspektive dem Kunsthistoriker nicht behagte. Kemp hatte sich mit seinem Konzept der Rezeptionsästhetik einen Namen gemacht, die von der Annahme ausgeht, dass der Vorgang der Kunstbetrachtung in einem Werk veranlagt und mehr oder minder deutlich vorgeschrieben ist. Basierend auf dieser Annahme analysierte Kemp die Rezeption ausgehend vom formal-ästhetischen, konzeptionellen und narrativen Aufbau eines Kunstwerks (vgl. Kemp 1996). (*11) Gegen Ende des 20. Jahrhunderts zeichnete sich diesbezüglich eine Umkehrung ab. Anstatt die Rezeption vom Kunstwerk her zu denken, wurde vielmehr das Kunstwerk von der Rezeption her analysiert – ein Ansatz, der Kemps Arbeit grundsätzlich in Frage stellte.

Angesichts der zunehmenden Zahl an Autor_innen, die sich für die Spielräume der Betrachtung und für eine Kunst interessierten, die unvorhergesehene Reaktionen förderte, sprach Kemp despektierlich von einer „Viewer Liberation Front“ (1996: 13). (*11) Die Bezeichnung erscheint nicht nur zynisch, sondern auch fragwürdig, da es sich bei den „Viewer Liberation“-Diskursen keineswegs um eine einheitliche „Front“ handelte. Es fanden sich mindestens drei Diskursstränge, die vor jeweils spezifischen Hintergründen die Neukonzeption der Beziehung von Kunst und Rezeption entwarfen. Einer der Stränge etablierte sich vor dem Hintergrund einer kritischen, feministisch und postkolonial geprägten Theoriebildung in der Auseinandersetzung mit Performancekunst (Peggy Phelan, Amelia Jones). Ein weiterer Strang, der sich in der Auseinandersetzung mit ortspezifischer Kunst („site specificity“) und Kunst im öffentlichen Raum entspann, argumentierte im engeren Sinne mit sozial- und raumtheoretischen Konzepten (Rosalyn Deutsche, Miwon Kwon). Ein dritter Diskursstrang stand unter starkem Einfluss der poststrukturalistischen, vor allem französischsprachigen Philosophie. Er war nicht zwingend am Kunstgeschehen, sondern viel mehr an der Position des Individuums in einer zusehends medial vermittelten Welt interessiert. Dennoch wirkte er auf den Kunstdiskurs ein, was sich im zunehmenden Rekurrieren auf Roland Barthes und Gilles Deleuze manifestierte (Giuliana Bruno, Benjamin Buchloh).

Aus kunsthistorischer Sicht ist auffällig, dass alle drei Diskursstränge mit Entwicklungen und Paradigmen der 1960er Jahre in Verbindung stehen, als Kunst zusehends ephemer wurde, außerhalb von institutionalisierten Räumen stattfand

und als Roland Barthes den „Tod des Autors“ und damit die Geburt der Leser_innen – respektive der Betrachter_innen – verkündete. Die Stränge in den 1990er Jahren verkörpern somit Facetten einer postmodernen Geisteshaltung, die sich im 20. Jahrhundert insbesondere unter Einfluss des Marxismus, der Psychoanalyse und des Strukturalismus gefestigt hatte.

Die Auswirkungen dieser Geisteshaltung zeigen sich sehr deutlich im Zusammenhang mit der Kunst von Pierre Huyghe. Seine Arbeiten aus den 1990er Jahren standen deutlich unter dem Eindruck der postmodernen Dekonstruktion. Wie in der Ausstellung *Casting* angedeutet, drehten sie sich um die Mehrdeutigkeit von Realität. Huyghe orientierte sich dabei an Debatten um die Verfasstheit des postmodernen Individuums in einer medial vermittelten Welt. Unter den Stichworten des „Simulacrum“ und der „Simulation“ war gegen Ende des 20. Jahrhunderts das Wissen darum verbreitet worden, dass die Gesellschaft einem unaufhaltbaren Prozess der Vorspiegelung und des unentscheidbaren Realitätsbezuges ausgeliefert ist. Ein Prozess, der jedes Gefühl von Gewissheit, Verbindlichkeit oder eindeutiger Orientierung abhanden geraten lässt. Das postmoderne Individuum befand sich demnach in einer Position, die kein Gefühl von Wahrheit und Verbindlichkeit kennt und es unmöglich macht, eine künstlerische Arbeit – geschweige denn die Lebenswelt – als Ganzes zu erfassen.

Diese postmoderne Condition d’être wurde insbesondere in der Medientheorie – unter sprechenden Titeln wie *Blurred Boundaries* (Nichols 1994) (*18) oder *Rette wer kann ( )* (Paech 1990) (*19) – diskutiert. Dem Individuum wurde eine unlösbare „postmoderne Skepsis“ (Carroll 1998: 36) (*7) attestiert, ein Misstrauen gegenüber der vermittelten Welt und zugleich eine fehlende Handlungsstrategie, um dagegen vorzugehen. Es sei parallelisiert und letztlich auch isoliert, da es vom permanenten Zweifel heimgesucht wird, überhaupt Zugriff auf eine intersubjektive Wirklichkeit zu haben.

Diese Skepsis ging einher mit einer Geringschätzung der Position der Zuschauer_innen gegenüber, *(2) die sich auf Guy Debords Schrift *Société du Spectacle* (1967) zurückführen lässt. Der paradigmatische Text stellt eine ideengeschichtliche Referenz dar, die Bourriaud – und später seine Antagonistin Claire Bishop (vgl. Bishop 2011) (*4) – im Zusammenhang mit relationaler oder „partizipativer“ Kunst stark akzentuierte. *Société du Spectacle* wurde im Umfeld der marxistisch geprägten Situationistischen Internationale in Paris verfasst. Es handelt sich um eine Kapitalismus-Kritik, die das Subjekt und seine sozialen Beziehungen ins Visier nimmt, die die Konsumgesellschaft des 20. Jahrhunderts hervorbringt. Eine Gesellschaft, die kaum mehr von konkreten Bezügen zur materiellen Welt und unmittelbaren Beziehungen ausgehe, sondern von dazwischen geschichteten Ideen und vermittelnden Interfaces gesteuert sei. Debord hebt hervor, dass diese Ideen und Interfaces ideologisch geprägt sind und das Individuum seiner selbstbestimmten Beziehung zur Welt berauben.

In Debords Text erkennt Bishop Anfang des 21. Jahrhunderts die Kernreferenz für das Aufkommen partizipativer Ansätze in der Kunst. *(3) Eine Kunst, die ihre Adressat_innen aktiviert und von ihnen abverlangt, zu „participants“ zu werden, sei als Ausweg aus einer isolierten und manipulierbaren Subjektivität aufgefasst worden (vgl. Bishop 2004). (*2) Anhand von Huyghes Arbeit *Casting* lässt sich diese Verquickung deutlich machen. Eine Instanz oder ein Interface, die über die Situation aufklären würden, fehlten in der Ausstellung. Die Besucher_innen konnten sich nicht an einer vor die unmittelbare Erfahrung geschichteten Vermittlung orientieren. Der Gedankenschluss liegt nahe, dass diese Leerstelle die Betrachter_innen aktiviert. Sie sehen sich gezwungen, aus ihrer herkömmlichen Empfänger_innen-Rolle

herauszutreten und selbst, respektive in der Begegnung mit Anderen, Bedeutung zu generieren. Insofern werden sie, gerade *weil* sie von einer abwesenden Künstler_innen-Autorität hinters Licht geführt werden, aktiviert oder gar ermächtigt.

Diese Überlegung ist für den Diskurs zentral. Künstlerische Arbeiten, die eine Teilhabe der Betrachter_innen einfordern, werden um die Jahrhundertwende stark mit dem Anliegen einer Ermächtigung und Emanzipation verbunden (vgl. Bishop 2004: 61). (*2) Die Dreiecksbeziehung von Künstler_in, Kunstwerk und Betrachter_in wird als Modell-Situation aufgefasst, in der sich das gesellschaftliche Dasein im Spannungsfeld von ideologischem Überbau, Interface und Individuum spiegelt. Die einsetzende Selbstermächtigung in einer Arbeit wie *Casting* wird dementsprechend als Modell – oder als Utopie – einer Emanzipation gegenüber dem ideologischen Überbau mitsamt seinen manipulativen Kräften gelesen.

The emancipated spectator und *Antagonismus* – Kontroversen um den Effekt der Emanzipation und Demokratisierung

Gerade wenn partizipative Kunst als Modell für Selbstermächtigung aufgefasst wird, stellt sich eine kontrovers diskutierte Problemstellung: Wird die Ermächtigung nicht zugleich untergraben, wenn sie von einer Autorität angewiesen ist und die Adressat_innen dem Ruf nach Emanzipation folgen? Diese Frage steht im Zentrum des viel beachteten Aufsatzes *The emanicipated spectator* (2007) (*21) des Philosophen Jacques Rancière. Darin bezeichnet es Rancière als Missverständnis, dass die Betrachter_innen zu Aktivität und kritischer Response veranlasst oder gar gezwungen werden müssen, um einen emanzipatorischen Effekt zu erleben(2007: 279). (*21) *(4) Er argumentiert, dass solche Ansätze bei genauer Betrachtung ein Machtgefälle zwischen Künstler_innen und Publikum perpetuieren. Er bezeichnete es als zutiefst paternalistische Haltung, den Zuschauer_innen zuerst eine unkritische Passivität zuzusprechen und sie dann aus dieser Position herausführen zu wollen. Damit fasste er in Worte, woran sich vorher schon Andere gestoßen hatten: Eine künstlerische Arbeit, die ihre Adressat_innen anweist, aktiv und kritisch zu werden, spricht ihnen das Vermögen ab, *von sich aus* aktiv und kritisch zu sein.

Mit seiner ebenso präzisen wie zugänglichen Abhandlung gab Rancière jenen ein Instrumentarium an die Hand, die sich an der erstarkenden Tendenz hin zu didaktischen künstlerischen Arbeiten störten. Zu diesem Lager zählte insbesondere Bishop. Bereits drei Jahre vor Erscheinen von Rancières Aufsatz kritisierte sie, dass die unter den Relational Aesthetics aufgeführten Kunstprojekte kaum je den Anspruch einlösten, emanzipatorische oder demokratisierende Effekte zu haben. In ihrem Aufsatz *Antagonism and Relational Aesthetics* (2004) arbeitet Bishop die Mängel an Bourriauds Demokratiebegriff heraus. Er habe schlicht behauptet, dass alle künstlerischen Ansätze, die ihre Betrachter_innen einbeziehen und Dialog ermöglichen, demokratisch und letztlich politisch seien (vgl. Bishop 2004: 65). (*2) Seinem vage konzeptionalisierten Demokratiebegriff hält Bishop eine Referenz entgegen, die sie aus Rosalyn Deutsches Monografie *Evictions: Art and Spacial Politics* (1996) (*9) übernimmt: Das Konzept der „radikalen Demokratie“ von Laclau/Mouffe (1991 [1985]) (*16), dem sie insbesondere den Begriff des Antagonismus abgewinnt, mittels dessen sie die Versprechen von partizipativer Kunst, demokratische Ermächtigung zu erzielen, reflektiert.

Die von Bourriaud hervorgehobene Kunst kritisiert sie dabei insofern, als dass diese

viel zu reibungslos aufgehe. So beschreibt sie etwa in Bezug auf Tiravanijas *Untitled (Free/Still)*, dass hier keine demokratische Verhandlung, sondern vielmehr eine normative „togetherness“ stattfinde. Die Menschen, die zusammenkommen, würden größtenteils aus derselben Kunstszene stammen, sich bereits kennen und sich für dieselben Dinge interessieren. Sie bilden eine Gemeinschaft, die destabilisierende Aspekte reguliert (oder sie durch Ein- und Ausschlüsse bereits reguliert hat). Wie Bishop vor dem Hintergrund von Laclau/Mouffe argumentiert, widerspreche ein solcher regulierter sozialer Raum demokratischen Verhältnissen: „ […] a democratic society is one in which relations of conflict are *sustained*, not erased. Without antagonism there is only the imposed consensus of authorian order – a total suppression of debate and discussion.“ (Bishop 2004: 66) (*2)

Auf dieser Basis nimmt sie eine allgemeine Kritik an den Relational Aesthetics vor. Bishop spricht von einer „Feel-Good“-Kunst (ebd.: 79), die „togetherness“ und allenfalls kollektive Kreativität pflege, wobei von einem Effekt der Demokratisierung nicht die Rede sein könne, wenn man diese als antagonistische Dynamik versteht. Eine solche Dynamik würde vielleicht dann einsetzen, wenn zum Beispiel betrunkene Passant_innen in Tiravanijas Ausstellung reinkommen und zu randalieren beginnen. Dann könnte eine allgemeine Destabilisierung entstehen und man hätte sich mit den antagonistischen Kräften, die im Sinne Bishops eine Demokratie ausmachen, zu befassen.

Bishop prägte damit eine wichtige Diskursfigur. Zusehends wurde von Kunst gesprochen, die beabsichtige, antagonistische Dynamiken auszulösen. Natürlich stellt sich hier – ähnlich wie in Bezug auf das Paradox einer Anregung zur Emanzipation – die Frage, inwiefern eine ‚antagonistische‘ Gemeinschaftsstruktur tatsächlich antagonistisch sein und den Effekt einer Demokratisierung erreichen kann, wenn sie von Küstler_innen erwünscht oder gar veranlasst wird.

Bishop selbst geht nicht auf diese Frage ein. Stattdessen kritisiert sie, dass der Hype um partizipative Kunst zu einem „ethical turn“ (2006: 178) (*3) geführt habe. Kritiker_innen würden sich nicht mehr auf ästhetische, sondern lediglich auf ethische Fragen konzentrieren. Jeder Hinweis auf Ausbeutung würde sofort ins Visier genommen und alles, was nicht durch Konsens-basierte Prozesse hervorgebracht wird, als künstlerischer Egozentrismus und Machtausübung angeklagt (ebd.: 180) (*3). Bishop prangert an, dass diese ethische Empfindlichkeit zu einer überbetonten Didaktik und letztlich einer künstlerischen Belanglosigkeit führe.

In Abgrenzung dazu hält sie Arbeiten von Künstler_innen hoch, die soziale Trennungen und die Unausgewogenheit von Machtverhältnissen tatsächlich aufklaffen lassen. Zwei dieser Künstler sind Thomas Hirschhorn und Santiago Sierra, die generell hoch kritisch diskutiert wurden. Hirschhorn und Sierra arbeiten meist mit sozial und wirtschaftlich schwach gestellten Menschen. Anstatt dabei die Illusion zu erwecken, dass die „participants“ durch die Kunstprojekte eine Handlungsmacht und Mitsprache erhalten, exponieren die Künstler auf jeweils andere Weise die Schwierigkeiten eines gesellschaftlichen Zusammenkommens. Bishop: „[…] their work acknowledges the impossibility of a ‚microtopia‘ and instead sutains a tension among viewers, participants, and context.“ (2006:70) (*3)

In dieser konfrontativen und schwer ertragbaren Spannung sieht Bishop den wirkungsvollen Gegenpool zum naiven Versprechen der Relational Aesthetics, einen Raum zu schaffen, in dem das Individuum zu Handlungsmacht kommt. Bishops Kritik lässt sich dahingehend auf den Punkt bringen, dass die unter den Relational Aesthetics geführten Kunstprojekte mit ihren regulierten Spielräumen und der Zelebrierung von „togetherness“ jene Machtverhältnisse und

Unterdrückungsmechanismen reproduzieren, die sie zu überwinden vorgeben.

Dialogical Aesthetics – Destabilisierung der Kunstwelt

Wie sich in Bishops Kritik andeutet, mündete der durch Nicolas Bourriauds angestoßene Hype um Partizipation in leicht konsumierbaren Projekten. Möglicherweise ließe sich das Selbe auch über Arbeiten der Happening- und Konzeptkünstler_innen der 1960er und 1970er Jahre sagen. Auffällig ist aber, dass sich nach der Jahrhundertwende die großen Ausstellungsinstitutionen für eine Kunst interessieren, die in der Einbindung von Menschen besteht. Während etwa die Happenings von Allan Kaprow nach ihrem Stattfinden fast in Vergessenheit geraten wären, kaufte zum Beispiel das Museum of Modern Art New York in den 2000er Jahren Tiravanijas *Untitled (Free/Still)* für seine Sammlung an.

Der Gewinn aus dieser Aufmerksamkeit fällt jedoch weniger dem Publikum, sondern den Künstler_innen und Institutionen zu, die es als Attraktion präsentieren, wenn man irgendwo anstehen muss, um teilzunehmen. Wie etwa bei der Marina Abramović-Performance *The Artist is Present* (2010), die ebenfalls im MoMA stattfand und den Besucher_innen ermöglichte, sich der Künstlerin, die hier täglich für sieben Stunden auf einem Stuhl saß, für eine frei gewählte Zeit gegenüber zu setzen. Die Aussicht, an einer Performance von Abramović ‚teilzunehmen' *(5) zog ein Millionenpublikum an. Dutzende von Besucher_innen waren sogar bereit, schon am Vorabend beim Museum anzustehen, um am nächsten Tag sicher an die Reihe zu kommen. Das Straßenbild, das sich dabei ergab, unterschied sich kaum von den Warteschlagen vor einem Apple-Store, bevor ein neues iPhone herausgegeben wird.

In Anbetracht dieser Auswüchse stellten sich die Versprechen einer Emanzipation – und nicht zu vergessen: der anti-kapitalistische Hintergrund, der mit der Referenz auf *Société du Spectacle* betont worden war – zusehends als unerfüllt heraus. Gegen Ende der 2000er-Jahre fand eine Abkühlung der Debatten um Partizipation in der Kunst statt. Als Bishop 2012 die Monografie *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship* herausgab, kam dies einem Endpunkt gleich: Partizipative Kunst erschien als abgeschlossene Episode der jüngsten Kunstgeschichte.

Zugleich haben sich jedoch bestimmte Praktiken hartnäckig am Leben erhalten, die Bishop nicht in den Diskurs einbezogen hatte. In einem Aufsatz von 2006 hatte sie despektierlich von Projekten gesprochen, die sich aufgrund mangelnder „ästhetischer Qualitäten" nicht mehr von Sozial- oder Community-Projekten unterschieden. Sie illustrierte diesen Bereich anhand des türkischen Künstler_innen-Kollektivs Oda Projesi, die explizit keine ästhetischen Interessen verfolgten und auch kein scharfe Abgrenzung gegenüber sozialer Arbeit vornahmen (vgl. Bishop 2006: 180). (*3) Bishop sah in dieser Absage und fehlenden Abgrenzung das Problem. Damit ginge die (ästhetische) Autonomie von Kunst verloren und einer Instrumentalisierung würde Tür und Tor geöffnet.

Dass die Sache damit nicht erledigt ist, macht Grant Kester in einem Interview von 2013 deutlich, in dem er sich gegen die Position von Bishop richtet, deren Haltung er bereits in seinem Buch *The One and The Many* kritisierte. (vgl. 2011: 59) (*13) Er weist darauf hin, dass künstlerische Arbeiten, die sich in die von ihr angeprangerte Unschärfe vorwagen, an den Grundfesten genau jenes ideologischen Überbaus kratzen, den Autor_innen wie Bishop implizit stützten – *(6) nämlich der „Kunstwelt" als einem durch Ein- und Ausschlussmechanismen sowie bestimmtem Habitus und Bezugssystem ausgezeichnetem Bereich (vgl. Krenn/Kester 2013).

(*15)

Kester ist neben Bishop eine der Diskurs-führenden Figuren in Bezug auf Partizipation in der Kunst, obwohl er eher den Begriff der Kollaboration verwendet hat. Seit Ende der 1990er Jahre untersucht er Projekte, die in zwischenmenschlichen Dynamiken bestehen (vgl. Kester 2004; 2011; 2015). (*12) (*13) (*14) Im Unterschied zu Bishop interessiert ihn dabei gerade die zunehmende Bereitschaft von Künstler_innen, sich mit anderen kulturellen und intellektuellen Feldern in Dialog zu setzen, indem sie etwa Methoden der sozialen oder politischen Arbeit übernehmen und sich zuweilen kaum mehr von aktivistischen Initiativen unterscheiden.

Die von Bishop verfochtene Abgrenzung von Kunst beschreibt er als eine in die Jahre gekommene, modernistische Denkfigur. Demgegenüber seien zeitgenössische Künstler_innen offen, die Autonomie von Kunst und ihre gesellschaftliche Distinktion aufzubrechen (vgl. Krenn/Kester 2013: 4). (*15) Die Offenheit gegenüber anderen kulturellen Feldern und der sozialen, politischen Lebenswelt gilt Kester als zentrales Merkmal einer „dialogischen Ästhetik“, ein Konzept, das er seit der Jahrhundertwende entwickelte. Von einer dialogischen Ästhetik kann demnach dann die Rede sein, wenn Kunst auf einer strukturellen Ebene einen Austausch eingeht. Wenn also Methoden und auch Anliegen in die Kunstproduktion einrücken, die gerade *nicht* zu ihrer Domäne gehören.

Innerhalb der westlichen Debatten ist Kester der Einzige, der die Auflösung der Konturen von künstlerischer Arbeit im Zusammenhang mit Partizipation als springenden Punkt und Potenzial darstellt. Dies ist deshalb bemerkenswert, da auch prominente Arbeiten wie Tiravanijas *Untitled (Free/Still)* zumindest vordergründig die Grenzen der Kunst durchaus herausfordern. Interessanterweise kritisiert aber beispielweise Bishop an *Untitled (Free/Still)* nicht die mangelnde Distinktion gegenüber anderen Praktiken – obwohl die Arbeit auch einfach als Pop-Up-Imbiss betrachtet werden könnte –, sondern lediglich den zu wenig komplexen Demokratieentwurf, den Tiravanija zum Ausdruck bringe. Dass die Arbeit zum Kunstfeld gehört, scheint für sie im Unterschied zu dem Negativ-Beispiel Oda Projesi außer Frage zu stehen.

Vergleicht man ihren Umgang mit den beiden Fällen, dann wird deutlich, dass Bishop nicht klärt, warum die eine Arbeit zum Kunstfeld gehört und die andere nicht. Vielmehr reproduziert und erhärtet sie eine bereits getroffene Kanonisierung. Während *Untitled (Free/Still)* einen unbestrittenen und viel zitierten ‚Liebling‘ der Kunstwelt darstellt (was etwa im Ankauf durch das Museum of Modern Art zum Ausdruck kommt), stoßen Arbeiten wie jene von Oda Projesi höchstens in Nischen der Kunstwelt auf Interesse und Rückhalt.

Von solchen Nischen grenzt sich Bishop deutlich ab. Sie argumentiert, dass hier die ästhetischen Kategorien nicht zu greifen vermögen, die sich in der Kunstgeschichte gefestigt haben (vgl. Bishop 2006: 181ff.). (*3) Dabei rekurriert sie auf Avantgarde-Praktiken sowie auf althergebrachte Kriterien und Überlegungen, die auf Friedrich Schiller und die deutsche Romantik zurückgehen (ebd.: 183). Mit diesem Rekurs demonstriert sie ein intellektuelles Wissen und einen darauf basierenden Anspruch, die wenig mit ihrem Gegenstand – der Arbeit von Oda Proiesi an der Schnittstelle zur sozialen Arbeit – zu tun haben, sondern vielmehr vom Habitus und den Distinktionsmerkmalen der westlichen Kunstwelt zeugen.

Obwohl Bishop eine betont kritische Theoriebildung aus der Soziologie hinzuzieht und damit den Kunstdiskurs erweitert, reproduziert sie letztlich die Ein- und Ausschlussmechanismen, mittels derer sich die Kunstwelt als ein exklusives und

privilegiertes Feld absetzt. Sie verlangt zwar nach einem kritischen, destabilisierenden Gesellschaftsbild, stellt aber die Grundfesten der Kunstwelt, in der ein solches Bild entworfen und rezipiert wird, nicht zur Diskussion.

Kesters dialogische Ästhetik hingegen sieht es gerade auf diese Grundfesten ab. Bei ihm ist es nicht die Gesellschaft, sondern der Kunstbetrieb, der destabilisiert wird. Seine dialogische Ästhetik impliziert, dass Partizipation nicht lediglich eine zwischenmenschliche, sondern eine im weiteren Sinne gesellschaftliche Sache ist, die diskriminierende Strukturen verhandelt. Diesen Eindruck erhärtet er, indem er künstlerische Projekte wie jene von Oda Projesi hervorhebt. In seiner Untersuchung *The One and The Many* diskutiert er beispielsweise ein Projekt in Nalpar (Indien), in dem sich die Arbeit einer NGO mit künstlerischer Arbeit verbindet (vgl. Kester 2011: 76-83). (*13) Das Anliegen des Projekts bestand darin, eine neue Form von Trinkwasserbrunnen zu errichten, die lokalen Identitätsentwürfen entspricht, ein Vorhaben, das kaum von Entwicklungszusammenarbeit unterschieden werden kann.

Ein solches Projekt würde Bishop disqualifizieren. In ihrer Logik instrumentalisiert es Kunst für soziale Zwecke und zeugt dabei mehr von einer „Christian, good soul'" (Bishop 2006: 183) (*3), anstatt von einer durch die westliche Ästhetik gefestigten, distinguierenden Geisteshaltung. Genau diesen Zugang zu Kunst fordert Kester heraus. Seine Untersuchung stellt damit die Abgrenzung respektive die Abgrenzbarkeit von Kunst von anderen Disziplinen und gesellschaftlichen Feldern grundlegend in Frage und verlangt nach der Formulierung neuer Kriterien.

Das Anliegen von Neuformierungen („reconfiguration") durchzieht sein Konzept der dialogischen Ästhetik auf mehreren Ebenen. So streicht Kester auch deutlich hervor, dass Dialog und Partizipation nur dann bestehen, wenn sowohl eine Projektanlage als auch die involvierten Personen eine grundlegende Veränderung durchlaufen: „We don't simply enter into dialogue with the intention of defending an *a priori* belief, but in order to experience an opening out to the other that has the potential to reconfigure our subjectivity in a profound manner." (Krenn/Kester 2013: 10) (*15)

Dieser Anspruch ist entscheidend, um Kesters Position gegenüber jener von Bishop weiter abzusetzen. Die von ihr hochgehaltenen Positiv-Beispiele Thomas Hirschhorn und Santiago Sierra zeichnen sich dadurch aus, dass die Künstler ihre Vision *nicht* aus der Hand geben. Ungeachtet dessen, wen Hirschhorn oder Sierra in ihre Projekte einbeziehen, entstehen eine jeweils typische Ästhetik und eine auf ähnliche Weise erschütternde Wirkung. Diese Kohärenz wäre kaum möglich, wenn sich die Künstler auf einen Austausch mit den sozialen Milieus und ein „opening out to the other" (ebd.: 10) einlassen würden. Im Unterschied dazu erhebt Kester den Anspruch, dass gerade das künstlerische Subjekt, seine Methodik und Vision in einem Projektverlauf neu formiert werden. Wenn dieser Anspruch eingelöst wird, wenn kunstferne soziale Milieus über einen Projektverlauf ebenso mitbestimmen wie Künstler_innen, dann entstehen Produktionen, die eine eigene Logik entwickeln. Es resultiert dabei zwingend eine Unschärfe bezüglich der gesellschaftlichen und kulturellen Verortung solcher Projekte.

Unschärfe als neue Perspektive von Partizipation

Meines Erachtens steht Kester für eine sich aktuell vollziehende Neuperspektivierung von Partizipation in der bildenden Kunst. Die eben beschriebene Unschärfe stellt dabei ein zentrales Element dar. Es ist jedoch wichtig

zu betonen, dass es sich dabei um eine anders gelagerte Unschärfe handelt als jene, die ich einleitend in Bezug auf den Kunstdiskurs um die Jahrhundertwende angesprochen habe. Um dies deutlich zu machen, will ich die diskursiven Eckpfeiler, innerhalb derer ich Partizipation in der jüngsten Kunstgeschichte verortet habe, rekapitulieren und zusammenführen.

Die Ausgangsbeobachtung des vorliegenden Textes besteht darin, dass dem von Künstler_innen und Kurator_innen in den 1990er Jahren angestoßenen Diskurs kein rigoroser Begriff von Partizipation zugrunde lag. Wie ich argumentiert habe, ging es damals primär um Bestrebungen, den Vorgang der Kunstbetrachtung zu entfesseln und zu subjektivieren. Den Betrachter_innen wurden Spielräume und kontingente, interaktive Erlebnisperspektiven eröffnet. Die Bestimmung über das Gesamtsetting der Arbeiten blieb jedoch den Künstler_innen vorbehalten, die kaum aus ihrer Autoritätsposition heraustraten. Insofern markiert das Stichwort Partizipation hier primär das Bestreben, das Publikum aus seiner herkömmlich zugedachten Position herauszuführen, die sich auf eine innerliche Kontemplation beschränkt und einem Nachvollziehen der künstlerischen Intention verbunden ist. Unter dem Stichwort der Partizipation werden die Betrachter_innen durch spezifische Projektanlagen zu handelnden Figuren der Kunst. Der Begriff steht damit für eine neue, postmoderne Konzeption von Kunstbetrachtung.

Das Fundament dieser Neukonzeption bildet unter anderem die anti-kapitalistische Kritik, verkörpert von Guy Debords Publikation *Société du Spectacle* (1967), (*8) die von der Kunstwelt geradezu gierig aufgenommen wurde. *(7) Vor dem Hintergrund von Debords Kritik ließ sich eine Kunst, die unmittelbare Interaktion fördert, als politisch betrachten. Sie ließ sich als kritische Reaktion auf die postmoderne Condition d'Être anpreisen, die mit dem Unbehagen assoziiert war, in einer zusehends medial vermittelten Welt manipulativen Kräften und unmarkierten Ideologien ausgeliefert zu sein. Partizipation wurde mit dem Versprechen verbunden, den „participants" die Erfahrung von Unmittelbarkeit zurückzubringen und ein Eingreifen zu ermöglichen.

In diesem Kontext setzte sich der Anspruch fest, dass es im Zusammenhang mit Partizipation um eine Selbstermächtigung und Demokratisierung geht. Wie Bishop und Rancière kritisch anmerkten, löste sich dieser politische Anspruch keineswegs automatisch ein. Er führte jedoch zu einer deutlichen Erweiterung des Kunstdiskurses um gesellschaftliche und politische Fragen (respektive Behauptungen). In dieser Erweiterung liegt ein bis heute wirksamer Gewinn für die Kunstwelt, da Kunst eine erhöhte gesellschaftliche Relevanz zugeschrieben wird. Bei genauer Betrachtung erscheint es jedoch höchst zweifelhaft, ob mit ihm auch positive gesellschaftliche Effekte stattgefunden haben.

An diesem Punkt kommt nun Grant Kester ins Spiel. Während seine Antagonistin Claire Bishop kritisch diskutierte, inwiefern künstlerische Projekte demokratische Strukturen erzeugen, zieht er zumindest implizit in Frage, inwiefern Kunst überhaupt ein demokratischer gesellschaftlicher Bereich sein kann. Unter seinem Begriff der dialogischen Ästhetik macht Kester deutlich, dass Partizipation nur dann möglich ist, wenn die Privilegiertheit und die Abgrenzung der Kunstwelt zur Disposition gestellt werden. Nur wenn Kunst aus ihrem Bereich heraustritt, wenn sie sich mit Praktiken und Anliegen aus anderen kulturellen, gesellschaftlichen Bereichen verbindet und damit auch ihre Erkennbarkeit ‚als Kunst' aufs Spiel setzt, kann Partizipation im Sinne von Öffnung, Dialog und gleichberechtigter Teilhabe stattfinden.

Die Brisanz von Kesters Position wird indirekt deutlich, wenn man beobachtet, wie prägende Autor_innen wie Claire Bishop oder auch Mainstream-Künstler_innen wie Marina Abramović die herkömmliche Abgrenzung verteidigen. Während Bishop das

Einhalten der ästhetischen Kategorien der Kunstwelt für zwingend hält, und Abramović ihre stark von Meditationstechniken und Askese geprägten Performances durch ästhetische Rahmungen von ebendiesen Bezügen abhebt, plädiert Kester gerade für die Unschärfe, gegen die sie sich stellen.

Seine Perspektive drängt die Frage auf, ob ein rigoros umgesetzter Begriff von Partizipation unweigerlich zu einer Auflösung der Kunstwelt als einem abgegrenzten und privilegierten Bereich führt. In dieser Frage liegt natürlich eine Bedrohung für all jene, die von der Abgrenzung der Kunstwelt profitieren, da sie ihre Expertise oder ihre Aussicht auf wirtschaftlichen Ertrag in Frage gestellt sehen. Andererseits birgt sie ein Potenzial für jene Praktiken und Personen, die von der Kunstwelt bis anhin diskriminiert werden.

Kesters ent-grenzender Haltung erscheint mir gerade mit Blick auf aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen in den definitionsmächtigen Metropolen der westlichen Kunstwelt produktiv. Durch die jüngsten Migrationsbewegungen treffen hier Menschen mit verschieden ausgeprägten Fähigkeiten und Interessen zusammen. Es liegt auf der Hand, dass dabei die stärker gestellte Partei bestehende Ein- und Ausschlüsse sowie Übereinkünfte darüber erhärten kann, was Kunst ist und wo ihre Grenzen etwa zu Handwerk, Popkultur oder Soziokultur liegen. Wenn der Situation aber mit der bei Kester angelegten Offenheit begegnet wird, dann birgt das Zusammenkommen das Potenzial einer Neuformierung. Wenn eine unscharfe Konturiertheit künstlerischer Arbeit und eine Offenheit gegenüber anderen kulturellen Praktiken zugelassen werden, wenn undeutlich sein darf, ob etwas ein Community- oder ein Kunst-Projekt, Tradition oder Performance, Kaligraphie oder Malerei ist, dann wird nicht nur der Kunstbegriff neu verhandelt, sondern auch eine inklusive Haltung gestärkt.

Hält man sich die von Migration geprägten Lebenswelten vor Augen, dann tritt nicht die von Bishop beschworene Destabilisierung von Gemeinschaft, sondern im Gegenteil: das Ringen um ein In-Beziehung-Treten in einer ohnehin instabilen, von Ungleichheit und Segregation geprägten Welt in den Vordergrund. Bishops Zugang zu Partizipation, der auf der Logik von Abgrenzung und Distinktion basiert, ist für diese Situation nicht operationalisierbar. Kester hingegen zeigt hier eine Perspektive auf. Er macht deutlich, dass es nicht auf eine (soziale oder ästhetische) Distinktion, sondern auf ein dialogisches Handeln ankommt, das von der Bereitschaft getragen ist, herkömmlich Zu- und Einordnungen zu überwinden und eine Veränderung zuzulassen.

//Zur Person

Marcel Bleuler

Marcel Bleuler ist Kunstwissenschaftler und leitet das Institute for Contemporary Art Research an der Zürcher Hochschule der Künste. Seit seiner Promotion in Kunstgeschichte der Gegenwart (2013) beschäftigt er sich mit Dialog-orientierter Kunstproduktion. Sein Interesse gilt künstlerischen Prozessen, die Beziehungen und Positionierungen neu verhandeln und damit Perspektiven für nachhaltiges Zusammenleben fördern. Aktuell geht er diesem Interesse mit einer experimentellen Projektreihe zu Schnittstellen von Kunst und Aktivismus nach, sowie mit der Entwicklung eines Forschungsprojekts zu ‘change-oriented artistic research’.

//Literaturnachweise

*1 Aker, Matthew [Regie] (2012): The Artist is Present: Marina Abramović. Dokumentarfilm, DVD, 1 Std. 46 Min., Vereinigte Staaten.

*2 Bishop, Claire (2004): Antagonism and Relational Aesthetics. In: October. H. 110, S. 51-79.

*3 Bishop, Claire (2006): The Social Turn: Collaboration and its Discontents. In: Artforum. Bd. 44, S. 94-103.

*4 Bishop, Claire (2011): Participation and Spectacle: Where Are We Now? (Vorlesungsmanuskript). Online unter https://de.scribd.com/document/279750022/Participation-and-Spectacle-Where-Are-We-Now-Bishop (12.12.2018).

*5 Bishop, Claire (2012): Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship. New York: Verso.

*6 Bourriaud, Nicolas (2002): Relational Aesthetics. Dijon: Les presses du réel.

*7 Carroll, Noël (1998): Der nicht-fiktionale Film und postmoderner Skeptizismus. In: Hohenberger, Eva (Hg.): Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: Vorwerk 8, S. 35-68.

*8 Debord, Guy (1996): Die Gesellschaft des Spektakels. Berlin: Edition Tiamat. (Erstveröffentlichung in Frankreich, 1967).

*9 Deutsche, Rosalyn (1996): Evictions: Art and Spacial Politics. Cambridge: MIT Press.

*10 Jones, Amelia (1998): Body Art/Performing the Subject. Minneapolis; London: University of Minnesota Press.

*11 Kemp, Wolfgang (1996): Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter. Positionen und Positionszuschreibungen. In: Ders. (Hg.): Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter. Jahresring 43. Köln: Oktagon, S. 13-43.

*12 Kester, Grant (2004): Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art. Berkely: University of California Press.

*13 Kester, Grant (2011): The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context. Durham; London: Duke University Press.

*14 Kester, Grant (2015): On the Relationship between Theory and Practice in Socially Engaged Art. Online unter http://www.abladeofgrass.org/fertile-ground/on-the-relationship-between-theory-and-practice-in-socially-engaged-art/ (12.12.2018).

*15 Krenn, Martin/Kester, Grant (2013): Interview with Grant Kester. Online unter http://martinkrenn.net/the_political_sphere_in_art_practices/?page_id=1878 (12.12.2018).

*16 Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal (1991 [1985]): Hegemonie und radikale Demokratie: Zur Dekonstruktion des Marxismus. Berlin: Passagen.

*17 Lavigne, Emma (2013): Pierre Huyghe. Ausstellungskatalog. Paris: Editions du Centre Pompidou.

*18 Nichols, Bill (1994): Blurred Boundries: Questions of Meaning in Contemporary Culture. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press.

*19 Paech, Joachim (1990): Rette, wer kann ( ). Zur (Un)Möglichkeit des Dokumentarfilms im Zeitalter der Simulation. In: Blümlinger, Christa (Hg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien: Sonderzahl, S. 110-124.

*20 Phelan, Peggy (1993): Unmarked. The Politics of Performance. London; New York: Routledge.

*21 Rancière, Jacques (2007): The Emancipated Spectator. In: Artforum. 45. Jg., H. 7, S. 271-281.

*22 Schneemann, Peter J. (2003): Von der Apologie zur Theoriebildung. Die Geschichtsschreibung des Abstrakten Expressionismus. Berlin: Akademie Verlag.

*23 Ursprung, Philip (2003): Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening, Robert Smithson und die Land Art. München: Silke Schreiber Verlag.

//Fussnoten

** 1* *Dieser Text wurde erstmals veröffentlicht in: Zobl, Elke/Klaus, Elisabeth/Moser, Anita/Baumgartinger, Persson Perry (2019): Kultur produzieren. Künstlerische Praktiken und kritische kulturelle Produktion. Bielefeld: transcript.*

** 1* *Die für das ausgehende 20. Jahrhundert typische, pejorative Sicht auf die Figur der Zuschauer_in fasst der Philosoph Jacques Rancière 2007 rückblickend so zusammen: „Being a spectator means looking at a spectacle. And looking is a bad thing, for two reasons. First, looking is deemed the opposite of knowing. It means standing before an appearance of the reality that lies behind it. Second, looking is deemed the opposite of acting. He who looks at the spectacle remains motionless in his seat, lacking any power of intervention. Being a spectator is separated from the capacity of knowing just as he is separated from the possibility of acting." (Rancière 2007: 272)*

** 3* *Ähnlich wie Rancière distanziert sich Bishop selbst von der viel zitierten Referenz auf Debord: „For many artists and curators, Guy Debord's indictment of the alienating and divisive effects of capitalism in the Société du Spectacle (1967) strikes to the heart of why participation is important as a project: It rehumanizes – or at least de-alienates – a society rendered numb and fragmented by the repressive instrumentality of capitalism." (Bishop 2004: 179f.)*

** 4* *Rancière illustriert solche Versuche mit den paradigmatischen Ansätzen von Bertold Brechts epischem Theater (das die Zuschauer_innen mittels Unterbrechungen der Narration immer wieder aus der vorgespiegelten Realität herausriss), und von Antonin Artauds Theater der Grausamkeit (das das Publikum so weit konfrontierte und unter Druck setzte, bis es selbst unterbrechend reagierte).*

** 5* *Die Teilnahme beschränkte sich auf ein stark eingegrenztes Handlungsspektrum. Die Besucher_innen konnten sich hinsetzen, der Künstlerin in die Augen sehen und wieder aufstehen. Zeigten sie individuelle, unerwartete Reaktion, wurden sie vom Sicherheitspersonal sofort abgeführt (vgl. Aker 2012).*

** 6* *„So much of the art world, especially the art world that is concerned with contemporary art, is sustained by the buying and selling of art. And there is, not surprisingly, a very strong desire among the curators, historians and critics whose professional identities are largely dependent on this world, to believe that the work they discuss retains some subversive, critical or antagonistic charge, while any work that seeks to operate outside of, or challenge, the ideological and institutional protocols of this world is naïve, politically misguided or sentimental." (Krenn/Kester 2013: 11)*

** 7* *Diese ‚Gier' der Kunstwelt, die mit Debords Société du Spectacle verbundene, anti-kapitalistische Kritik aufzunehmen, beschreibt Claire Bishop im Manuskript einer Vorlesung von 2011, die online zugänglich ist (vgl. Bishop 2011). Sie wird zudem von Rancières polemischer Beschreibung illustriert, wonach sich unter dem Stichwort „Spectacle" ein kritisches Bewusstsein im Kunstdiskurs markieren lässt (vgl. Rancière 2007: 272). Zudem fällt sie auch im Zusammenhang mit Pierre Huyghes Werk auf, das oftmals unter dem Begriff diskutiert und vermittelt wird.*