Kulturelle Teilhabe in Salzburg

Was bedeutet Partizipation in der zeitgenössischen Kunst?

Infoblatt

von Marcel Bleuler

- ☑ Grundlagen
- ☐ Mitbestimmung und Diversität
- ☐ Kunst und Vermittlung
- ☐ Kulturarbeit und Förderung

Was bedeutet Partizipation in der zeitgenössischen Kunst?

Ein Überblick über prägende Debatten und Ansätze im Kunstdiskurs um die Jahrhunderwende

Marcel Bleuler

Um die Jahrhundertwende herum, also in den 1990ern und den sogenannten Nullerjahren, wurde Partizipation zu einem Schlüsselbegriff in der zeitgenössischen Kunst. Im Allgemeinen meint Partizipation, dass verschiedene Menschen gleichberechtigt über eine Sache entscheiden und an ihr teilhaben können. Grob gesagt geht es also darum, eine Sache zu demokratisieren. In der Kunst wurde der Begriff etwas anders verstanden, zum Teil wird er das auch heute noch. Zum Beispiel steht das Anliegen, dass ein Kunstprojekt von verschiedenen Menschen gleichberechtigt erschaffen wird, nur selten im Zentrum. Seit der Jahrhundertwende sind zwar viele Kunstprojekte entstanden, die Menschen zusammenbringen und Interaktion ermöglichen. Meistens bleibt aber die Regie dieser Projekte bei den Künstler*innen. Das heißt, die teilhabenden Menschen führen oftmals deren Ideen aus und erhalten keine Möglichkeit zur substanziellen Mitbestimmung. Darum spricht der Kunsthistoriker Grant Kester auch kritisch von einer „symbolischen Partizipation", also von Kunst, die nur so aussieht, als hätten verschiedene Menschen gleichberechtigt mitgearbeitet (vgl. Krenn/Kester 2013: o. S.).

Trotz oder gerade durch solche kritischen Stimmen hat die Auseinandersetzung mit Partizipation in der zeitgenössischen Kunst etwas bewegt. Es haben sich Ansätze und Debatten herauskristallisiert, die in ausgesprochener Weise die Rolle von Künstler*innen und die gesellschaftliche Wirkung ihrer Praktiken verhandeln. Mit diesem Text liefere ich einen Überblick über Ideen und Begriffe, die dabei prägend waren. Ausgehend von der Beschreibung eines exemplarischen Kunstprojekts aus den 1990er Jahren führe ich durch einige zentrale Theorien und weitere Beispiele aus dem Bereich der partizipativen Kunst. Zum Schluss kommt dann Grant Kester wieder ins Spiel mit seinen Überlegungen dazu, wie Kunst über eine symbolische Partizipation hinauskommen und tatsächlich demokratisiert werden könnte.

Meistens bleibt aber die Regie dieser Projekte bei den Künstler*innen. Das heißt, die teilhabenden Menschen führen oftmals deren Ideen aus anstatt substanziell mitzubestimmen.

Erstens: Symbolische Partizipation

Im Februar 1995 eröffnete Pierre Huyghe in einer Galerie in Mailand die Ausstellung *Casting*. Huyghe war bereits zu jener Zeit ein international beachteter Künstler, der für seine filmischen und ausgeprägt konzeptionellen Arbeiten bekannt war. Für seine Ausstellung *Casting* hatte er im Vorfeld zwei verschiedene Einladungen kursieren lassen. Die eine richtete sich an Kunstinteressierte, die ganz normal zur Vernissage geladen wurden. Die zweite Einladung wurde außerhalb der Kunstwelt verbreitet. Sie adressierte nicht-professionelle Schauspieler*innen, die zu einem Casting aufgerufen wurden. Sie waren aufgefordert, aus einem Text von Pier Paolo Pasolini zu rezitieren, und sich damit für eine Rolle in einer neuen Arbeit von Pierre Huyghe zu bewerben.

Da Huyghe ein namhafter Künstler war, ist anzunehmen, dass sowohl die Laiendarsteller*innen als auch die Angehörigen der Kunstwelt zahlreich erschienen sind. Sie kamen jedoch mit ganz verschiedenen Beweggründen und Erwartungen in die Galerie – und zwar ohne über diese Doppelbödigkeit in Kenntnis gesetzt zu werden. In der Galerie trafen sie auf einen Raum, in dem nur ein paar Sitzgelegenheiten sowie eine fest installierte Kamera für die Aufzeichnung der Vorsprechen standen. *Casting* bestand nicht aus einem materiellen Werk, sondern aus der mehrdeutigen Situation und dem sozialen Prozess, der durch die zweigleisige Einladung entstand. Das

Kunstpublikum und die Laien-Schauspieler*innen wurden Teil einer Realität, die sie durch ihre Anwesenheit generierten – und zugleich nicht durchschauten. Wie Pierre Huyghe beschreibt, gerieten sie in einen Prozess voller „Zögerlichkeiten und Zufälle" (Lavigne 2013: 37). Ihnen blieb nichts anderes übrig, als die Situation zu beobachten und mit anderen ins Gespräch zu kommen, um sich zu orientieren. Sie wurden also zu Interaktion veranlasst und dazu, einen eigenen Sinn aus dem Ganzen zu ziehen.

Obwohl *Casting* ohne die Teilnehmer*innen nicht stattgefunden hätte, hat die Arbeit wenig mit einem allgemeinen Verständnis von Partizipation zu tun. Pierre Huyghe ging es nicht darum, das Publikum gleichberechtigt in die Entwicklung und Umsetzung seiner Ausstellung einzubeziehen. Im Gegenteil: Die Besucher*innen wurden ja vom Künstler hinters Licht geführt und einer völlig undemokratisch vorbereiteten Situation ausgeliefert.

Das ist mit symbolischer Partizipation gemeint: Ein Kunstprojekt, das das Publikum zwar maßgeblich einbezieht, ihm aber keine wirkliche Mitbestimmung ermöglicht. Die Künstler*innen behalten in so einem Fall eine unbestrittenen Autoritätsposition.

Zweitens: Spielraum der Kunstbetrachtung

Wie in der Einleitung angedeutet, wird ein solche Form der Partizipation eher kritisch betrachtet. Gleichzeitig steht die Arbeit von Pierre Huyghe aber für eine wichtige Errungenschaft der zeitgenössischen Kunst. Diese Errungenschaft liegt im Spielraum, den die Ausstellung den Besucher*innen eröffnete: Sie konnten, oder besser gesagt sie mussten eine individuelle, subjektive Orientierung in der Situation finden. Die Laienschauspieler*innen und das Kunstpublikum hatten keine andere Wahl, als sich ihren eigenen Reim aus der Sache zu machen. Sie wurden in eine individuelle Erlebnisperspektive versetzt, die eng mit ihren persönlichen Erwartungen und mit den zufälligen Begegnungen in der Galerie zusammenhing.

Aus kunsthistorischer Sicht ist diese Individualisierung der Kunstbetrachtung wie gesagt eine Errungenschaft. Ihr Anfangspunkt lässt sich in der Happening- und Konzeptkunst Mitte des 20. Jahrhunderts lokalisieren. Im US-amerikanischen Kontext erprobten damals Kunstschaffende wie Allan Kaprow eine Neukonzeption von Kunstbetrachtung. In seiner Arbeit beschäftigte sich Kaprow damals mit alltäglichen Handlungen und mit Wahrnehmung.

Eine wichtige Arbeit war zum Beispiel seine Ausstellung *18 Happenings in 6 Parts* von 1959. Für diese Ausstellung hatte Kaprow den Galerieraum mit halbtransparenten Stellwänden unterteilt, so dass gleichzeitig verschiedene Handlungen nebeneinander passieren konnten. Das Publikum wurde in Gruppen unterteilt, die jeweils einer dieser Handlungen folgen konnten. Wenn die Handlung fertig war, wechselten alle Gruppen zur nächsten. Weil die Zuschauer*innen in Gruppen unterteilt waren, war es ihnen unmöglich, das Ganze zu überblicken. Es fand immer auch etwas statt, das sie nicht sahen, sondern allenfalls nur hörten. Da die Abtrennungen im Galerieraum aber teilweise halbtransparent waren, konnten sie je nach individueller Sitzposition die Gleichzeitigkeit der verschiedenen Happenings wahrnehmen. Insgesamt waren ihre Erfahrungen aber fragmentarisch. Zudem hatten alle Gruppen andere Erlebnisse, da sich die Happenings niemals identisch wiederholen ließen. Die Zuschauer*innen wurden also in eine zwingend subjektive und zufällige Erlebnisperspektive versetzt.

Die Individualisierung der Kunstbetrachtung ist aus kunsthistorischer Sicht eine Errungenschaft.

Aus heutiger Perspektive scheint das vielleicht nicht sehr radikal zu sein. Man muss sich aber vorstellen, dass noch etwa zehn Jahre vor Allan Kaprows Ausstellung ein sehr anderer Wind in der Kunstwelt wehte. Vor allem im Zusammenhang mit dem abstrakten Expressionismus in den USA gab es verschiedene Künstler*innen, die genau den Zufall und die Individualität der Betrachtung zu unterbinden suchten. Zum Beispiel plante Mark Rothko penibel ein, in welcher Distanz eine Sitzbank vor seinen Gemälden positioniert werden sollte. Und im Werk des Malers Barnett Newman finden sich sogar Fotografien, auf denen der Künstler und seine Ehefrau zeigen, wie man sich als Betrachter*in richtig vor seinen Gemälden positioniert – wie weit weg man sich hinstellen und ob man frontal oder eher seitlich auf die Bilder schauen soll.

Rothko und Newman definierten einen idealen Standpunkt für die Betrachter*innen. Sie wollten damit eine eindeutige Wirkung und eine möglichst direkte Übertragung ihrer künstlerischen Intention sicherstellen. Im Gegensatz dazu war bei Allan Kaprow eine Idealperspektive gar nicht denkbar. Durch die Gleichzeitigkeit und Überlappung in *18 Happenings in 6 Parts* wurden stattdessen Zufälligkeit und Individualität die entscheidenden Faktoren des Kunsterlebnisses.

Um diese Abgrenzung von früheren Konzeptionen der Kunstbetrachtung zu markieren, sprach Kaprow auch nicht mehr von „beholders", also von Betrachter*innen, sondern verwendete bereits in den späten 50er Jahren den Begriff „participants" (Ursprung 2003: 96). 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. Die Kunstbetrachtung wurde zu einem Spielraum, in dem Zufälle und zwischenmenschliche Dynamiken zum Tragen kamen.

Zusammenfassend kann man also sagen, dass Allan Kaprows Ausstellung *18 Happenings in 6 Parts* und Pierre Huyghes Ausstellung *Casting* für das Bestreben stehen, den Vorgang der Kunstbetrachtung zu öffnen und zu pluralisieren. Es geht hier nicht mehr darum, einen vorbestimmten Standpunkt einzunehmen und die Intention der Künstler*innen nachzuvollziehen, sondern ein subjektives und kontingentes Kunsterlebnis zu haben.

Drittens: Partizipation als Spektakel

Im Kunstdiskurs der Nullerjahre wurde im Zusammenhang mit solchen Spielräumen auch von einer Emanzipation der Kunstbetrachter*innen gesprochen. Grob gesagt meint Emanzipation, dass sich Menschen aus einer Abhängigkeit lösen und sich gegenüber einer Sache oder einer Person ermächtigen. Emanzipation führt also zu Selbstbestimmung. In diesem Sinne wurde diskutiert, ob partizipative Ansätze in der Kunst dazu führen, dass sich die Betrachter*innen von der künstlerischen Vorgabe lösen und selbstermächtigt über ihr Kunsterlebnis bestimmen können.

Zu dieser Frage gibt es einen viel zitierten Aufsatz des Philosophen Jacques Rancière mit dem Titel *The Emancipated Spectator* (2006). In dem sehr fundierten und gut lesbaren Aufsatz geht Rancière unter anderem auf den Begriff „spectacle" ein, der stark durch die in den 1960er Jahren erschienene antikapitalistische Schrift *Société du Spectacle* (1967) geprägt wurde. *Société du Spectacle* (zu Deutsch *Gesellschaft des Spektakels*) ist ein Buch des Künstlers Guy Debord. Debord nimmt darin die Konsumge-

sellschaft des 20. Jahrhunderts ins Visier. Er klagt an, dass die Mitglieder der Konsumgesellschaft in höchstem Maße einer Manipulation ausgeliefert seien. Den Menschen werde zwar der Eindruck vermittelt, dass sie freie, selbstbestimmte Entscheidungen treffen können, in Wahrheit seien sie aber von vermittelnden Interfaces gesteuert, die sie immer mehr von der konkreten Lebenswelt und den ‚echten' Bedürfnissen entfernen.

Diese Schein-Selbstbestimmung bezeichnet Debord als kapitalistisches Spektakel. Vereinfacht lässt sich das mit dem Beispiel von Werbung beschreiben. Im Sinne von Guy Debord gaukelt Werbung eine Selbstbestimmung der Konsument*innen vor. In Wahrheit unterstützt Werbung aber eine Entfremdung von echten und konkreten Bedürfnissen. Das heißt: Man meint plötzlich, dass man etwas brauche, was man eigentlich überhaupt nicht nötig hätte. Das Individuum wird also durch die Entfremdung manipulierbar gemacht, wobei ihm eben gleichzeitig das Gefühl vermittelt wird, auswählen und selbstbestimmt konsumieren zu können.

Ein halbes Jahrhundert nachdem Guy Debord sein Buch publiziert hatte, stellt Jacques Rancière in seinem Aufsatz *The Emancipated Spectator* fest, dass sich viele Künstler*innen immer noch auf seine Kritik beziehen. Vor allem im Zusammenhang mit partizipativer Kunst werde oft darauf verwiesen, dass man einen Ausweg aus dem ‚Spectacle' suche (vgl. Rancière 2007; 272). Künstler*innen würden die Menschen konkret einspannen und zu individueller Reaktion herausfordern, damit sie wieder unmittelbar in Beziehung zur Welt treten. Dementsprechend gehe es in der partizipativen Kunst darum, das Individuum aus seinem manipulierbaren Zustand herauszuführen und selbstbestimmt zu machen.

Diese Überlegung klingt natürlich verheißungsvoll und scheint direkt auf das Anliegen einer Ermächtigung der Menschen im Sinne einer Demokratie hinzuweisen. Zugleich stellte Rancière aber fest, dass längst nicht alle partizipativen Kunstprojekte diesen Anspruch auch einlösen. Vielmehr könne die Idee einer Demokratisierung selbst zum Spektakel, also zu einer Vorspiegelung werden. Grob zusammengefasst sagt Rancière, dass einem durch bestimmte künstlerische Ansätze vorgegaukelt werde, dass man frei sei und mitbestimmen könne. In Wahrheit erfülle man aber einfach ein von Künstler*innen konzipiertes Skript. Rancière beschreibt damit ziemlich genau das, was Grant Kester als symbolische Partizipation bezeichnet hat. Darüber hinaus merkt er aber kritisch an, dass sich viele Künstler*innen gar nicht bewusst seien, dass sie das Spektakel, das sie eigentlich abzubauen suchen, in Wahrheit reproduzieren.

Diese Schein-Selbstbestimmung bezeichnet Guy Debord als Spektakel. Das Individuum wird manipulierbar gemacht, wobei ihm gleichzeitig das Gefühl von Selbstbestimmung vermittelt wird.

Viertens: Antagonismus und „radikale Demokratie"

Einen ähnlichen Einwand formulierte auch die Kunsthistorikerin Claire Bishop. Bishop schrieb ab 2004 diverse viel beachtete Texte über partizipative Kunst. Dabei nahm sie vor allem zu Beginn eine sehr kritische Position ein. So bezeichnete sie es als schlichtweg naiv zu meinen, dass ein Kunstprojekt automatisch demokratisierend ist, nur weil es Menschen unmittelbar einbeziehe, ihnen Spielräume eröffne und sie in Interaktion versetzte (vgl. Bishop 2004: 65). Da gehe man von einem viel zu kurz gefassten Demokratiebegriff aus, schreibt sie in ihrem Aufsatz *Antagonism and Relational Aesthetics* von 2004.

Um ihren Anspruch deutlich zu machen, führt Bishop einen sehr prägnanten Demokratiebegriff in die Diskussion ein. Sie bezieht sich auf das

Konzept einer „radikalen Demokratie“, wie es Ende des 20. Jahrhunderts durch den Philosophen Ernesto Laclau und die Sozialtheoretikerin Chantal Mouffe geprägt wurde (vgl. Laclau/Mouffe 1991 [1985]). Von den beiden übernimmt Bishop den Aspekt des ‚Antagonismus‘, was in etwa Widerstreit oder Widerspruch bedeutet. Bishop sagt, dass nur dann von einer Demokratisierung die Rede sein könne, wenn Widerstreit vorhanden sei: „[...] 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, Herv. i. O.)

Vor diesem Hintergrund disqualifiziert Bishop verschiedene Kunstprojekte, die lediglich Spielräume für die Kunstbetrachter*innen eröffnen. Sie geht zum Beispiel auf eine Arbeit des Künstlers Rirkrit Tiravanija ein, der sich 1992 einen Namen gemacht hatte, als er in New York einen Galerieraum leerräumte, um darin eine Küche und einen Essraum einzurichten. Wer die Galerie besuchte, fand Tiravanija beim Kochen und Servieren von Curryreis vor. Der Ausstellungsraum wies keine künstlerischen Objekte, sondern einfach eine Kochnische, Esstische und Sitzgelegenheit auf. Die Besucher*innen konnten die Anlage als Gratis-Imbiss oder als Begegnungsraum nutzen; sie konnten in die Galerie kommen, um den Künstler persönlich kennenzulernen; und natürlich war es ihnen auch freigestellt, die Intervention als kapitalismus- oder institutionskritische Arbeit zu betrachten – immerhin wurde der Galerieraum, der ja auch für marktorientierte Interessen steht, zu einem Ort des sehr konkreten, zwischenmenschlichen Handels. Anstelle von kaufbarer Kunst ging es um freie Interaktion.

Rirkrit Tiravanijas Arbeit wurde oftmals als radikale Umdeutung der Kunstinstitution und ihrer sozialen Rolle diskutiert. Im Unterschied zu der Ausstellung von Pierre Huyghe gab es hier auch kein verdecktes Spiel. Die Besucher*innen waren völlig frei, die Anlage so zu nutzen, wie sie wollten. Es wurde nichts vorgegaukelt und kein Spektakel im Sinne einer Manipulation erzeugt. Insofern scheint diese Arbeit jetzt w i r k l i c h demokratisierend zu sein. Genau dieser Ansicht widersetzt sich aber Claire Bishop. Rirkrit Tiravanija bringe keine demokratische Öffentlichkeit, sondern viel mehr eine normative „togetherness“ hervor (Bishop 2004: 79). Die Menschen, die im Galerieraum zusammenkamen, seien aus derselben Kunstszene gekommen, die meisten hätten sich auch schon gekannt. In den Augen von Claire Bishop bildeten sie eine vielleicht verspielte, aber grundsätzlich sehr homogene Gemeinschaft. Das Risiko einer konfliktreichen Destabilisierung oder einer antagonistischen Dynamik habe damit kaum bestanden.

Wenn man sich jetzt fragt, wie Antagonismus in Bezug auf diese Arbeit hätte aussehen können, dann lässt sich z. B. Folgendes vorstellen: Wenn etwa betrunkene Passant*innen in Tiravanijas Ausstellung gekommen wären und randaliert hätten, dann wäre die Situation im Galerieraum destabilisiert worden. Die verspielte Kunst-Community hätte sich mit widerspenstigen, vielleicht sogar gefährlichen Kräften auseinandersetzen müssen. Im Sinne von Claire Bishop hätte in einem solchen Falle eine demokratisierende Verhandlung eingesetzt.

Ein störender Vorfall ist aber bei Tiravanijas Ausstellung nicht passiert. Die eingeschworene Kunst-Community scheint unter sich geblieben und nicht herausgefordert worden zu sein. Darum spricht Bishop hier abwertend von einer ‚Feel-Good‘-Kunst (vgl. Bishop 2004: 79). Sie belässt es aber nicht einfach bei dieser Kritik, sondern nennt auch zwei Gegenbeispiele, bei denen sie den Ansatz einer radikalen Demokratie erfüllt sieht.

Die eingeschworene Kunst-Community bleibt unter sich und wird nicht herausgefordert. Darum spricht Claire Bishop hier abwertend von ‚Feel-Good‘-Kunst

Dabei handelt es sich um zwei Künstler, deren Arbeiten sehr kontrovers aufgenommen werden, nämlich Thomas Hirschhorn und Santiago Sierra.

Auf sehr unterschiedliche Weisen lassen Hirschhorn und Sierra soziale Trennungen und die Unausgewogenheit von Machtverhältnissen in ihren Projekten aufklaffen. Beide Künstler arbeiten meist mit sozial und wirtschaftlich schwach gestellten Menschen. Dabei erwecken sie jedoch nicht die Illusion, dass diese ‚participants' durch die Kunstprojekte eine Handlungsmacht und Mitsprache erhalten. Vielmehr führen sie vor Augen, wie leicht Schwach-Gestellte ausgebeutet werden können, und zwar gerade auch im Kunstkontext. Bishop schreibt zu den Arbeiten von Thomas Hirschhorn und Santiago Sierra: „[...] their work acknowledges the impossibility of a ‚microtopia'and instead *sustains* a tension among viewers, participants, and context." (Bishop 2006: 70, Herv. i. O.)

In solchen konfrontativen künstlerischen Ansätzen sieht Bishop das Potenzial, dass sich die Betrachter*innen zu widersetzen beginnen. Das Publikum wird erschüttert, sodass es selbst in ein antagonistisches Verhältnis zum künstlerischen Projekt gelangt. Konflikt und Widerspruch werden somit im Sinne der radikalen Demokratie gefördert. Darum sieht Bishop in diesen künstlerischen Ansätzen das Gegenstück zu einer ‚Feel Good'-Kunst wie etwa jener von Ririkrit Tiravanija.

Fünftens: Sozial engagierte Kunst

Mit der Forderung nach Antagonismus lieferte Claire Bishop eine viel beachtete Vorlage. Im Zuge ihrer Kritik disqualifizierte sie jedoch auch Projekte, die eine genauere Beachtung verdient hätten. Nämlich Kunstprojekte, die sich nicht primär an eine Kunst-Community richten, sondern die sich auf aktivistische oder sozial engagierte Weise mit gesellschaftlichen Problemstellungen beschäftigen.

Bishop selbst hatte durchaus Kenntnis von solchen Projekten. In ihrem Aufsatz *The Social Turn* von 2006 spricht sie zum Beispiel das Künstler*innen-Kollektiv Oda Projesi an (übersetzt „Raum-Projekt"). Es handelt sich dabei um ein Kollektiv, das in einem Hinterhof in einem Wohnviertel in Istanbul soziale Begegnung und Austausch zu fördern suchte. Grob gesagt wollte Oda Projesi erproben, wie Menschen in Dialog kommen können, die ansonsten getrennt leben. Wie Bishop kritisch bemerkt, stellte das Kollektiv dabei keine ästhetischen Interessen in den Vordergrund (vgl. Bishop 2006: 80). Sie grenzten sich auch nicht von sozialer Arbeit ab, sondern realisierten Projekte, die oftmals wie niederschwellige Community-Events wirkten.

Solchen Projekten rechnete Bishop zwar an, dass sie gesellschaftlich produktiv sein können. Gleichzeitig kritisiert sie aber, dass hier die Autonomie von Kunst völlig verloren gehe. Kunst werde plötzlich für konkrete Zwecke eingesetzt, anstatt einen Raum der kritischen Debatte zu eröffnen. Wie Bishop beschreibt, verliert Kunst damit ihre Konturen und wird darauf reduziert, ein „Tool" zu sein.

Gegen diese Einschätzung richtet sich der im Feld der partizipativen Kunst ebenfalls viel beachtete Kunsthistoriker Grant Kester, der bereits in der Einleitung zitiert wurde. Kester grenzte sich seit den Nullerjahren in verschiedenen Texten und Interviews explizit von Claire Bishop ab und betont, dass es gerade der Punkt von partizipativer Kunst sei, dass sie sich mit Bereichen wie Aktivismus und sozialem Engagement vermische (vgl. Kester 2004) In diversen Publikationen seit Ende der 1990er Jahre untersuchte

Kester, wie zeitgenössische Künstler*innen zusehends Methoden der sozialen oder politischen Arbeit in ihren Projekten aufgreifen. Das Potenzial von partizipativer Kunst verortet er in dieser Offenheit von Kunst gegenüber anderen Praktiken. Während Claire Bishop die Abgrenzung und Autonomie von Kunst verteidigt, geht es ihm also um das Gegenteil: um Projekte, die aus der Kunstwelt hinaustreten und direkt in die soziale, politische Lebenswelt intervenieren.

Was man sich darunter vorstellen kann, wird in seinem Buch *The One and The Many* (2011) deutlich. Darin diskutiert Kester beispielsweise ein Projekt in Nalpar (Indien), für das sich Künstler*innen mit einer NGO zusammenschlossen, um eine neue Form von Trinkwasserbrunnen zu entwickeln und zu erbauen (vgl. Kester 2011: 76-83). Bishop würde ein solches Projekt disqualifizieren. In ihrer Logik instrumentalisiert es Kunst für soziale Zwecke, anstatt eine radikal kritische Geisteshaltung ins Zentrum zu stellen. Genau diese Haltung fordert Grant Kester heraus. Seine Untersuchung stellt die Abgrenzung von Kunst von anderen gesellschaftlichen Feldern grundlegend in Frage. Damit untergräbt er auch die Vormachtstellung des Kunstbetriebes, also von Galerien, Museen und Ausstellungsräumen. Dieses System sieht er als grundlegend undemokratisch an, da es sehr deutlich Ungleichheit produziere: Einige Künstler*innen kommen groß heraus, während andere keine Beachtung finden.

In diesem Punkt könnten sich Bishop und Kester kaum mehr unterscheiden. Claire Bishop unterstützt mit ihrer Argumentation eine Denkweise, die Ein- und Ausschluss produziert. Sie hebt bestimmte künstlerische Ansätze hervor, während sie andere disqualifiziert. Dabei nimmt sie die Referenzen einer privilegierten, intellektuell hochgebildeten Schicht als Anhaltspunkt. Sie beurteilt Kunst vor dem Hintergrund von ästhetischen Ansprüchen, die aus der westlichen Kunstgeschichte hervorgehen, und von einer komplexen intellektuellen Kultur, die Konzepte wie jenes der radikalen Demokratie hervorgebracht haben.

Grant Kester hingegen macht schon mit der Auswahl der Kunstprojekte, die er diskutiert, deutlich, dass sich dieser Hintergrund aus einer gesamtgesellschaftlichen Perspektive nicht halten lässt. Wenn man die verschiedenen sozialen Schichten westlicher Gesellschaften bedenkt oder sich die verschiedenen Situationen weltweit vor Augen führt, dann wird klar, dass nur eine sehr, sehr kleine Gruppe an Menschen überhaupt Kenntnis von den Referenzen hat, die Claire Bishop für entscheidend hält. Und wenn man an einen ohnehin fragilen Kontext wie etwa Nalpar denkt, dann erscheint plötzlich auch sehr fraglich, ob die Förderung von Antagonismus und Konflikt überhaupt ethisch vertretbar wäre.

In diesem Sinne fokussiert Grant Kester im Zusammenhang mit Partizipation künstlerische Ansätze, die anstelle von Abgrenzung und Antagonismus D i a l o g herstellen. Und dieser Dialog ist bei ihm nicht nur eine zwischenmenschliche Sache, sondern eben auch eine methodische. Erst wenn Kunst aus ihrem exklusiven System heraustritt und sich mit anderen sozialen oder politischen Ansätzen verbindet, kann sie überhaupt demokratisch werden (Krenn/Kester 2013: 10).

Sechstens: Strukturelle Partizipation

Wie in der Einleitung erwähnt, steht Grant Kester einer Kunst, die lediglich eine symbolische Partizipation ermöglicht, kritisch gegenüber. In einem In-

terview des Kunstwissenschaftlers Martin Krenn von 2013 beschreibt Kester dann das Gegenstück, für das er den Begriff der strukturellen Partizipation verwendet. Die Klärung dieses Begriffs bildet nun den Abschluss des vorliegenden Überblickstextes.

Wie ausführlich beschrieben, bedeutet symbolische Partizipation in der Kunst, dass dem Publikum Spielräume eröffnet werden, in denen ein zu gewissem Grad selbstbestimmtes Handeln möglich ist. Man bewegt sich dabei aber immer in einem festgelegten Rahmen. Das heißt, solche Spielräume berühren nicht die Grundanlage eines Projektes.

Im Unterschied dazu kann dann von struktureller Partizipation gesprochen werden, wenn ein Projekt von Grund auf in einem Austauschprozess definiert wird. Das heißt, als Teilnehmer*in kommt man nicht in ein bereits festgelegtes Setting, sondern man bestimmt ebenso über die Grundanlage mit, wie man an der Umsetzung von Form und Inhalt mitgestaltend teilhaben kann.

Wie Grant Kester 2013 betont, besteht die Voraussetzung für eine solche strukturelle Partizipation darin, dass Künstler*innen dialogbereit sind. Sie müssen bereit sein, die Interessen und Ansichten von anderen gelten zu lassen und die eigene Entscheidungsmacht zumindest ein Stück weit abzugeben. Das heißt auch, dass Künstler*innen nicht einfach ihre eigenen ästhetischen Interessen durchsetzen können, sondern dass sie auch offen dafür sein müssen, überstimmt zu werden und sich im Austausch mit anderen in neue Richtungen zu entwickeln.

Im Interview von Martin Krenn beschreibt Grant Kester den Dialog-Prozess folgendermaßen:

„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, Herv. i. O.) Kester hebt also hervor, dass Künstler*innen und alle anderen involvierten Personen eine grundlegende Veränderung durchlaufen, wenn Partizipation auf struktureller Ebene umgesetzt wird.

Vor diesem Hintergrund lässt sich leicht erkennen, dass die von Claire Bishop hochgehaltenen Künstler Thomas Hirschhorn und Santiago Sierra nicht wirklich an einem Dialog interessiert sind. Im Gegenteil: Ihre Arbeiten 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 Personen, mit denen sie arbeiten, und die sozialen Milieus einlassen würden.

Kesters Anspruch liegt genau in diesem ‚Sich-Einlassen'. Wenn sich Künstler*innen wirklich gesellschaftlich einbringen möchten, sollen sie ihre Methodik und Vision in jedem Projektverlauf neu formieren. Wenn dieser Anspruch eingelöst wird, dann entstehen Produktionen, die auf struktureller Ebene demokratisch sein können. Es werden aber auch Projekte sein, die nicht im Sinne von Claire Bishop eine radikale, kunsthistorisch und intellektuell fundierte Wirkung erzeugen.

Wenn sich Kunst auf einen sozialen Dialog einlässt, dann gibt sie ihre Exklusivität auf. Es entsteht dann eine doppelte Unschärfe, da sich zum einen herkömmliche Beurteilungskriterien nicht mehr anwenden lassen und zum anderen die Abgrenzung zur sozialen oder politischen Arbeit abhanden gerät. Genau diese Unschärfe ist es, die Claire Bishop ablehnt. Sie hält an herkömmlichen Abgrenzungen fest und scheint alles zu disqualifizieren,

was nicht den hochdifferenzierten Ansprüchen der westlichen Kunstwelt entspricht. Grant Kester hingegen interessiert sich gerade deshalb für die Unschärfe, weil sie neue Verständnisse von Kunst zulässt.

Diese ‚ent-grenzende' Haltung erscheint mit Blick auf aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen produktiv. In jüngster Zeit ist immer deutlicher geworden, dass gerade auch in jenen Städten und Ländern, wo die westliche Kunstwelt etabliert ist, diskriminierende Strukturen herrschen. Immer mehr treten gesellschaftliche Polarisierungen und rassistische Strukturen an die Oberfläche. Uneinigkeit, Polarisierung und Rassismus haben sich auch schon im Zusammenhang mit den Migrationsbewegungen 2015 deutlich gezeigt. Hält man sich diese gesellschaftliche Realität vor Augen, dann ist es nicht die von Claire Bishop beschworene Destabilisierung der Gesellschaft, die nötig erscheint, sondern das Ringen um ein In-Dialog-Treten.

Bishops Zugang zu Partizipation, der auf der Logik von Abgrenzung basiert, reproduziert Diskriminierung. Kester hingegen zeigt hier eine Perspektive auf. Er macht deutlich, dass es nicht auf Abgrenzung, sondern auf ein dialogisches Handeln ankommt, das von der Bereitschaft getragen ist, eine Veränderung zuzulassen und sich anderen gegenüber zu öffnen.

Bishops Zugang zu Partizipation reproduziert Diskriminierung. Grant Kester hingegen macht deutlich, dass es nicht auf Abgrenzung, sondern auf ein dialogisches Handeln ankommt.

Referenzen

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

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

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

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

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

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

Krenn, Martin/Kester, Grant (2013): Interview with Grant Kester. Online unter http://martinkrenn.net/the_political_sphere_in_art_practices/?page_id=1878 (Zugriff 19.7.2020).

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

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

Impressum:

Kulturelle Teilhabe in Salzburg. Mehr Zugang, Mitbestimmung und soziale Gerechtigkeit im Feld von Kunst und Kultur (2021)
https://www.p-art-icipate.net/projekt/

Herausgeber:
Programmbereich Zeitgenössische Kunst und Kulturproduktion der Interuniversitären Einrichtung Wissenschaft & Kunst (Paris-Lodron-Universität Salzburg und Universität Mozarteum Salzburg)

Konzeption und redaktionelle Leitung: Marcel Bleuler
Beiträge von: Dilara Akarçeşme, Persson Perry Baumgartinger, Marcel Bleuler, Tina Heine, Anita Moser, Elke Zobl
Redaktionelle Mitarbeit: Katharina Anzengruber, Roswitha Gabriel, Anita Moser, Sophia Reiterer, Katharina Weber
Grafik: beton.studio, Salzburg

Das Forschungsprojekt „Kulturelle Teilhabe in Salzburg. Grundlagen, Möglichkeiten, Herausforderungen und Strategien" (2017–2021, Leitung: Marcel Bleuler und Elke Zobl) wurde finanziert von *Land Salzburg – Wissenschaft, Erwachsenenbildung, Bildungsförderung*

© Programmbereich Zeitgenössische Kunst und Kulturproduktion

LAND SALZBURG

PARIS LODRON UNIVERSITÄT SALZBURG

UNI MOZ ART EU UNIVERSITÄT MOZARTEUM SALZBURG

WISSENSCHAFT W&K KUNST

Marcel Bleuler

Als Kunstwissenschaftler (PhD) beschäftigt sich Marcel Bleuler mit sozial orientierter Kunstproduktion und künstlerischen Ansätzen der Gesellschaftsforschung. 2018 hat er die Leitung des Forschungsprojekts Kulturelle Teilhabe in Salzburg am Programmbereich Zeitgenössische Kunst und Kulturproduktion der interuniversitären Einrichtung Wissenschaft & Kunst übernommen. Sein Fokus lag dabei auf der Untersuchung von Kunst als Rahmen für sozialen Austausch. Zu diesem Interesse hat er bereits diverse Beiträge publiziert, etwa *Towards a Logic of Encounter* (2019) oder *Partizipation in der Zeitgenössischen Kunst* (2019).