

Kunst als Experiment mit der Wirklichkeit. Überlegungen zur ästhetischen Kategorisierung partizipativer künstlerischer Arbeitsweisen

„Die Multidimensionalität der gestellten Fragen (aus kunstintrinsischen, politischen, sozialen, historischen und anderen Perspektiven) bildet sich allmählich als zentrales Qualitätskriterium für partizipatorisches künstlerisches Handeln heraus; diese Kriterien können allerdings immer nur kasuistisch unter Einbeziehung aller Beteiligten entwickelt werden, starre Fragenkataloge wären ein grobes Missverständnis in diesem Kontext.¹

Partizipative bildende Kunst entstand in den 1970er Jahren und hat sich seit ihrer Entstehung zu einem Genre weiterentwickelt. Auch wenn es keinen Kanon der Eigenschaften und Grenzen dieses Genres gibt, wurden ihre Methoden bereits kunstwissenschaftlich diskutiert und teilweise auch systematisiert. Anhand von drei Beispielen partizipativer Kunst möchte ich zeigen, dass auch heute ein Funktionswandel in der Kunst stattfindet. Die theoretisch-systematische Fragestellung, die sich aus der Annahme eines solchen Wandels ergibt, betrifft die Stellung der Kunst im Verhältnis zur unkünstlerischen Wirklichkeit; letztere ist traditionell in der Ästhetik als die Sphäre der Erkenntnis sowie des moralisch-praktischen Handelns bestimmt worden. Während in der partizipativen Kunst eine Tendenz besteht, direkt in außerkünstlerische Zusammenhänge einzugreifen, steht dieser Tendenz eine problematische Eingemeindung all dessen, was außerhalb der Kunst als kreativ und „künstlerisch“ verstanden wird, in ganz unkünstlerische Bereiche gegenüber.

Zuerst möchte ich anhand einer kurzen Beschreibung von drei Kunstprojekten den Begriff des Partizipativen schärfen, um dann anhand der Beispiele die theoretische Fragestellung nach einer neuen Bestimmung des Verhältnisses von Kunst und Wirklichkeit zu entwickeln.

Drei partizipative Kunstprojekte

Die Arbeit des Künstlers Rémy Zaugg zum „**Waschhaus von Blessey**“ erstreckt sich über einen Zeitraum von zehn Jahren und beinhaltet einen Prozess der Auseinandersetzung mit der Verwahrlosung und Umgestaltung des kleinen französischen Dorfes Blessey, der weit über eine künstlerische Gestaltung der Umgebung des Waschhauses hinausgeht. Die Zusammenarbeit des Künstlers mit den Dorfbewohnern wurde durch das französische Programm der „Neuen Auftraggeber“ (Nouveaux Commanditaires) initiiert. Das Prinzip der

¹ Elisabeth Mayerhofer: „As Times Goes By ... Geänderte Rahmenbedingungen für partizipative Kunst“, Statement zum Symposium *Inventing the Wheel – Das Rad erfinden*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 18./19.11.2005, http://ngbk.de/development/index.php?option=com_content&view=article&id=67:symposion-inventing-the-wheel&catid=130:ka, abgerufen am 19.12.2011.



Neuen Auftraggeber besteht darin, dass der Wunsch, Künstler einzuladen, von Bürgern ausgeht, die mit Hilfe von professionellen Vermittlern die Einladung aussprechen und einen „Auftrag“ an den Künstler erteilen.² Im Zuge der Renovierung des Waschplatzes von Blessey wollten die Bürger zunächst den Ort „durch einen Künstler aufwerten lassen“. Zaugg zeigt sich gegenüber dem Ansinnen der Auftraggeber, den Ort zu verschönern, zurückhaltend. Er konfrontiert hingegen die Auftraggeber „schonungslos mit ihrer Verantwortung gegenüber dem beschädigten dörflichen Umfeld“. Im Zuge lang andauernder Auseinandersetzungen kommt ein Perspektivwechsel der Dorfbewohner zustande, dessen Resultat eine von den Bewohnern und dem Künstler gemeinsam realisierte Umgestaltung eines großen Areals innerhalb des Dorfes ist. Die Umgestaltung beinhaltet sowohl die Restaurierung von Trockensteinmauern, die Umlegung nicht mehr benutzter Wege als auch das Anlegen eines Teiches, in den eine große Betonmauer eingelassen ist. Diese Mauer zeigt von Bürgern ausgewählte Begriffe, welche auf die Landschaft verweisen. Mit der Mauer knüpft Rémy Zaugg an sein künstlerisches Oeuvre an, in dem er sich mit der „Überführung des Bildlichen ins Sprachliche“ beschäftigt.³

Die Arbeit „**Rohrbach Living Memorial**“ wurde durch die Künstlerin Sanja Ivecovic 2005 in der österreichischen Kleinstadt Rohrbach initiiert. In Anlehnung an die Deportationen von Sinti und Roma im Nationalsozialismus lud Ivecovic die Bewohner des Städtchens ein, zu einer festgelegten Zeit an den historisch bezeugten Sammelstellen zu erscheinen und die Sammlung der Menschen vor der Deportation nachzustellen. Die Arbeit ist heute nur über Fotos zugänglich, ihr zentraler Kern – der Moment des Sich-Versammelns – lässt sich also

² <http://www.newpatrons.eu>, 20. 12. 2011.

³ Die Zitate wurden der Website der Neuen Auftraggeber entnommen, a.a.O.

nur in der Form von Bildern erahnen. Auf den Fotos sind Menschengruppen zu sehen, die stehen oder sitzen und auf etwas zu warten scheinen. Auffällig sind die ernsten Gesichter. Hier gehört das Wissen der Partizipierenden substantiell zur künstlerischen Arbeit. Ohne das historische Wissen um den Abtransport der Sinti und Roma wäre die körperliche Erfahrung der Teilnahme an dem Kunstprojekt etwas substantiell anderes. Die Teilnahme an dieser Arbeit brachte die Menschen in eine andere Position als diejenige, die sie im Rahmen eines bloßen Gedenkens an die Deportationen einnehmen. So werden Begriff und Form des ‚Denkmals‘ in dieser Arbeit mitreflektiert.



Nun komme ich zum dritten partizipatorischen Projekt mit dem Titel **Berufung – Job – Maloche? Arbeiten Herstellen Handeln**, das ich selbst durchführte. Im Jahr 2006 lud ich die Bewohner der ostdeutschen schrumpfenden Kleinstadt Weißenfels ein, an Hannah-Arendt-Lesekursen zum Thema Arbeit teilzunehmen. Das Schrumpfen kleiner Städte in der Region beruht auf der Arbeitssuche ihrer BewohnerInnen, welche die Städte verlassen, um woanders zu arbeiten. Nach aufwendigen Vorbereitungen, dem Verteilen von 10.000 Flyern, einigen Vorgesprächen und Einladungsaktionen der Stadt nahmen ca. 90 TeilnehmerInnen aus verschiedenen sozialen Schichten (von der ABM-Arbeiterin bis zum promovierten Rentner) an acht verschiedenen Lesekursen teil, in denen Ausschnitte aus dem Buch „Vita activa oder Vom tätigen Leben“ gelesen und diskutiert wurden. Am Ende der Kurse gab es jeweils ein

gemeinsames Essen und parallel dazu sprach ich die Bitte an die KursteilnehmerInnen aus, vor der Kamera ihre Eindrücke über Arendts Text, über die Lage in der Region sowie über den Verlauf des Lesekurses darzulegen. Aus den Interviews entstanden elf Kurzfilme, die in der Präsentation der Arbeit auf fünf Monitoren gezeigt wurden. Außerdem wurden die Texte von Arendt auf akademischen Pulten im Raum verteilt und einige während der Kurse gesammelte Zitate der TeilnehmerInnen als verschriftlichte Oral history an die Wände gebracht. Die Monitore mit den Statements der TeilnehmerInnen stellen die Ebene dar, in der die beiden anderen Ebenen, die der gesprochenen Rede über die Situation und die des gedruckten Wortes, zusammenkommen.



Die drei genannten Kunstprojekte teilen einige gemeinsame Eigenschaften: Sie finden nicht in expliziten Kunsträumen statt, wie z.B. Theatern, Galerien oder Museen. Sie finden in einem Kontext statt, der oft mit dem Begriff des „öffentlichen Raums“ definiert wird. Gemeint ist damit ein sozialer Kontext, der sich zunächst einmal ganz unschuldig als „soziale Wirklichkeit“ bezeichnen ließe. Den Arbeiten gemeinsam ist aber auch ein bestimmtes, für Projekte dieser Art typisches Risiko, falsch verstanden zu werden. Es handelt sich um das Risiko ihrer Utilisierung, d.h. um Vorstellungen der Planbarkeit und Nützlichkeit, die sich mit Projekten wie diesen verbinden könnten. Planbarkeit und Nützlichkeit sind Ansprüche oder

Anforderungen an die Kunst, die gerade auch in Bezug auf partizipative Kunst mitunter erhoben worden sind. Ginge aber partizipative Kunst auf in ihrer Nützlichkeit und wäre sie planbar, so wie andere gesellschaftliche Prozesse planbar und nutzbar sind, dann wäre damit zumindest die Frage aufgeworfen, ob das auf einer theoretisch-ästhetischen Ebene einen Verlust der Distinktion der Kunst von der Wirklichkeit und insbesondere eine Verwischung der Differenz zwischen Kunst und sozialtechnischer Modifikation der Wirklichkeit bedeuten würde.

Zur ästhetischen Theorie: Kunst als das Andere

In der Tradition der philosophischen Ästhetik ist die Kategorisierung von Kunst als einer ästhetischen Wahrnehmungsform und Urteilsstruktur im Hinblick auf die unkünstlerische Wirklichkeit eher problemlos vollzogen worden. Dazu möchte ich nur kurz etwas sagen.

In Kants Bestimmung der Struktur des ästhetischen Urteils über das Schöne ergibt sich die Distinktion des Gegenstandes aus der subjektiven Verfassung der Urteilenden. Die Unentschiedenheit im Zusammenspiel von Verstand und Urteilskraft versetzt diejenigen, die einen Wirklichkeitsausschnitt bzw. Gegenstand wahrnehmen, in eine bestimmte Verfassung, aus der sich letztendlich eine Bestimmung des Wahrgenommenen als ästhetischer Gegenstand oder ästhetische Situation ergibt. Mit Kant müsste man partizipative Kunstprojekte, wollte man ihren Status als Kunst theoretisch etablieren, als Vorgänge beschreiben, bei denen zunächst die Rezipienten, denen die Projekte präsentiert werden, in den Zustand der ästhetischen Wahrnehmung bzw. des ästhetischen Urteilens gelangen. Hier entsteht schon die erste Schwierigkeit in Bezug auf die Beschreibung partizipativer Kunst – die Rezipienten bzw. die Betrachter finden sich häufig nicht dem als Kunst definierten interaktiven *Prozess* gegenüber, sondern eher dokumentierenden Präsentationen, die an die Kunst, die vergangen ist, erinnern. Es reicht also nicht, davon zu sprechen, dass die nachträglich hinzukommenden *Betrachter* in den ästhetischen Zustand gebracht werden; auch die Produzenten und die TeilnehmerInnen der Projekte sind unter diesen Vorzeichen als ästhetisch wahrnehmend und urteilend zu beschreiben, wollte man das, was sie in der Kunst tun, unterscheiden von dem, was sie sonst tun. Unterschieden wären die innere Disposition bzw. die Stimmungen der Beteiligten in dem Sinne, dass sie sich bei der Durchführung des Kunstprojektes in einer grundsätzlich anderen Verfassung befänden als sonst in unkünstlerischen Kontexten, in denen sie Erkenntnisse erwerben, moralisch urteilen oder praktisch handeln. Die Distinktion wäre also die zwischen der Tätigkeit Kunst (als ästhetischer Erfahrung und als spezifisch

ästhetischer Urteilstätigkeit) und anderen Tätigkeiten, in denen dieselbe Wirklichkeit anders behandelt wird.

Ein zentraler Punkt liegt nun in der Frage, ob die künstlerische/ästhetische Behandlung Konsequenzen für außerästhetische Zusammenhänge haben kann und welche Konsequenzen das sein können. Anders gesprochen geht es um die Frage, wie sich ein theoretischer Zusammenhang zwischen den Sphären von Erkenntnis und moralisch-praktischem Handeln einerseits, der Sphäre des Ästhetischen andererseits konstruieren ließe; und der Beantwortung dieser Frage haben sich viele ästhetische Theorien bereits mit unterschiedlichem Ergebnis gewidmet. Eine Gemeinsamkeit vieler Theoriekonzepte (die ich hier nicht im Einzelnen würdigen kann) scheint mir zu sein, dass sie an einer Definition der Autonomie des Ästhetischen festhalten, die durch die Bestimmung der Zweckfreiheit erläutert ist.

Im Rahmen der Behandlung des Partizipativen kann man hingegen davon sprechen, dass die Kunst einen Einfluss hat, dass es also zu irgendeiner Art von Interferenz oder Wechselwirkung zwischen den Sphären kommt. Es geht darum, Kunst in ihrer *Verbindung* mit den verschiedenen Dimensionen und Handlungsoptionen der Praxis und der Erkenntnis zu erläutern. Unter Verbindung verstehe ich die Möglichkeit der Kunst, Erkenntnisse zu erbringen und moralische Urteile zu provozieren sowie praktische Handlungen in Gang zu bringen. Damit sei nicht gesagt, dass jede künstlerische Arbeit dies zwangsläufig tun muss, es geht vielmehr um die Bestimmung einer Möglichkeit. Diesen Anspruch entnehme ich zuerst einmal den Projekten selbst, die sich ausgesprochen klar auf nicht-ästhetische/nicht-künstlerische Bereiche beziehen und diese nichtkünstlerischen gesellschaftlichen Bereiche auch kommentieren und verändern. Aus der Sicht der Kunst bzw. der Künstler betrachtet, mischt sich die Kunst in die Wirklichkeit ein, arbeitet mit ihr und an ihr, möchte sich also zunächst nicht von der Wirklichkeit abgrenzen. Eine grundsätzliche Zweckfreiheit der Kunst als spezifisches Merkmal ihrer Distinktion ist damit in Frage gestellt.

Das theoretische Problem hat sich so gegenüber dem traditionellen Szenario der Ästhetik verschoben. Die kategoriale ästhetische Aufgabenstellung ist nun folgende: Wie lassen sich sowohl Verknüpfungen als auch Unterschiede zwischen Kunst und Wirklichkeit in einer ästhetischen Systematik erfassen? Und wie verhält sich das, was ich hier vorläufig als Einfluss oder als Wechselwirkung charakterisiert habe, zu jener Utilisierung, die ich zuvor als Risiko bezeichnet habe?

Wenn die Nicht-Getrenntheit der Kunst von praktischen und erkennenden Vollzügen wichtig sein soll, kann nun schnell der Ratschlag kommen, man solle einen Bestimmungsversuch mit Hegels ästhetischen Kategorien versuchen. Und tatsächlich ist ja in Hegels Ästhetik die Kunst erst einmal nicht getrennt von erkennenden und praktischen Vollzügen. Hegel beschreibt sie als sinnlich erscheinende Erkenntnis. Fasst man Erkenntnis nicht als Form des objektiven Geistes auf, sondern als unsere Reflexionen von uns selbst, dann erscheint Hegels Bestimmung der Kunst zunächst in der Tat für unsere Zwecke fruchtbar bzw. nützlich zu sein, denn es geht in ihr gerade um die Frage nach der Verbindung von Kunst und nichtkünstlerischer Wirklichkeit. Die Sinnlichkeit des Erscheinens der Kunst wäre dann das Kriterium für die Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst. Mit einer Festlegung auf die Sinnlichkeit wird aber eigentlich die Verbindung zwischen Kunst und Erkenntnis indirekt sogleich wieder aufgehoben, denn die Kunst kann nur Erkenntnisse, die sich letztlich *besser* in der Philosophie gewinnen lassen, in ihrem Medium repräsentieren, ist also letzten Endes doch hauptsächlich bestimmt durch ihre Medialität. Die Medialität des Immer-sinnlich-sein-Müssens wird aber heute, wie mir scheint, von der Kunst selbst und ihren Diskursen bestritten.⁴ Versteht man unter Sinnlichkeit das sinnliche Material, mit dem gearbeitet wird, so kann man in Bezug auf partizipative Prozesse der Kunst nur noch schwer von solch einer Sinnlichkeit sprechen. Versteht man als Sinnlichkeit aber die Sinnlichkeit der spezifischen künstlerischen Erfahrung, dann hat man letzten Endes ein ähnliches Differenzkriterium wie in der Kantischen Ästhetik – es wäre dann die spezifisch sinnliche Umgehensweise, mit der sich Künstler, Teilnehmer und Rezipienten in die Projekte begeben, gemeint. Auch wenn also bei Hegel anders als bei Kant der Kunst keine Zweckfreiheit zugeschrieben wird, würde dieses Merkmal gewissermaßen durch das Spezifikum des genuin sinnlichen Zugangs ersetzt.

Robert B. Pippin verortet in Hegels Ästhetik die vorausschauende Analyse, dass in einem historischen Prozess die Bedeutung der Sinnlichkeit für die Kunst abnimmt: „And Hegel seemed to have foreseen the shift in the modernist understanding of artistic experience, away from the sensuous and beautiful and towards the conceptual and reflexive.“⁵ Pippin meint damit eine Selbstreflexivität der Kunst, die sich immer mehr auf die Bedingungen der eigenen Herstellung richtet. Eine solche Abnahme der Wichtigkeit des Sinnlichen ist von Hegel in den

⁴ Vgl. auch Daniel M. Feige: „Zum Verhältnis von Kunsttheorie und allgemeiner Ästhetik. Sinnlichkeit als konstitutive Dimension der Kunst?“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 50/1 (2005).

⁵ Robert B. Pippin: „What Was Abstract Art? (From the Point of View of Hegel)“, in: *Critical Inquiry* 29/1 (Herbst 2002), S. 1-24, hier S. 5.

Kontext der Abnahme der religiösen und bürgerlichen Funktionen der Kunst gestellt worden.⁶ Im vorliegenden Zusammenhang geht es aber gerade um die Frage nach eventuellen Funktionen bzw. Wirkungen der Kunst in der Gesellschaft. Solcherart Wirkungen lassen sich nicht allein rezeptionsästhetisch mit Hilfe „einer bestimmten Praxis des Kunstverstehens“⁷ erläutern, denn Praxen des Kunstverstehens stehen gerade zur Debatte im Rahmen der Interferenz von ästhetischen, kognitiven und moralischen Aspekten der Kunst.

Wenn Kunstwerke, mit Hegel gesprochen, aufgrund ihrer Gestaltung geistige Gehalte artikulieren, dann ist vielleicht heute der Begriff der Form an die Stelle des Sinnlichen gerückt. Kunstwerke verändern uns vermittelt durch ihre Form. Die Form ist zweifelsohne immer konstitutiv – bei jeder Kunst, sei sie auch noch so konzeptuell. Aber alle Gestaltungen, auch die außerkünstlerischen Kontexte, sind Gestaltung von Form. Das Unterscheidungskriterium von Kunst und Nichtkunst wird m.E. hier noch nicht klar.

Um sich der Frage zu nähern, worin denn im Falle der partizipativen Kunst eine Wechselwirkung mit der Wirklichkeit besteht, sollte man sich vielleicht zunächst vergegenwärtigen, mit welchen Wirklichkeiten man es denn bei den drei vorgestellten Projekten zu tun hat.

Was ist Wirklichkeit im Bezug auf die vorangestellten partizipativen Kunstprojekte?

Im Falle der Arbeit „Waschhaus von Blessey“ von Rémy Zaugg ist die vom Künstler vorgefundene soziale Wirklichkeit zunächst das Selbstverständnis der Bewohner des kleinen Dorfes, so wie es zum Beginn der Zusammenarbeit mit dem Künstler einfach gegeben war. Dazu gehört die Weise zu sehen – das Nicht-Beachten der Ruinen und der verwahrlosten Umgebung des Waschhauses. Dazu gehören Ideen der beauftragenden Bewohner, was Kunst sei: Sie wollten eine Skulptur gegenüber dem Waschhaus. Dazu gehören bestimmte Vorstellungen, z.B. über Eigentum: Ein Bauernpaar gibt seinen privaten Boden ab, damit das weitläufige Konzept von Zaugg realisiert werden kann. Die Wirklichkeit ist das, was vor der Kunst da war und durch sie verändert wird. Zugleich ist die jahrelange Zusammenarbeit nicht etwas, was der Wirklichkeit gegenübersteht, sondern wird selbst Teil dieser Wirklichkeit. Der Prozess der Zusammenarbeit, in welcher der Künstler einfach vieles, was für die Bewohner objektiv gegeben ist, nicht akzeptiert, ist die Transformation der Wirklichkeit und wird damit

⁶ Vgl. ebd., S. 5, Fußnote 5: „In one respect, all Hegel might be saying here is that the production and appreciation of art in the modern era has become something important in itself, and not because of some religious or civic function.“

⁷ Daniel Feige: „Zum Verhältnis von Kunsttheorie und allgemeiner Ästhetik“, S. 141.

selbst ein Teil der Wirklichkeit auch der Bewohner. Das Mögliche, das zuerst von den Bewohnern als Zumutung empfunden wird, wird dann das Wirkliche – etwa die Verwendung des Rohstoffs Beton, eines im regionalen und kulturellen Kontext verpönten Materials.

Für Sanja Ivecovics Arbeit „Living Memorial“ ist Wirklichkeit zunächst der Umgang mit der Erinnerung der Deportationen von Sinti und Roma in Rohrbach. Wirklichkeit ist somit die Wirklichkeit der teilnehmenden Rohrbacher Bürger. Die Teilnehmer akzeptieren, dass sie zu Material werden, sie ändern sich, indem sie teilnehmen; gleichwohl klärt das Projekt nicht genau, was mit den Teilnehmern geschieht, aber es ist anzunehmen, dass etwas mit ihnen geschieht. Zum Beispiel könnten einige Teilnehmer ein leibliches Beklemmungserlebnis haben.

Bei den Hannah-Arendt-Lesekursen, die ich unter dem Titel „Berufung – Job – Maloche? Arbeiten Herstellen Handeln“ durchführte, geht es um die Wirklichkeit der kleinen schrumpfenden Städte in Ostdeutschland, die geprägt sind durch einen Mangel an Arbeit und die damit verbundene Abwanderung der Bewohner. Die Wirklichkeit würde ich in diesem Fall als geprägt von einer Stimmungslage beschreiben. Es handelt sich um eine Stimmung, die sich nicht allein durch die Beschreibung ökonomisch-sozialer Verhältnisse erklären lässt, sie ist u.a. auch der historischen Situation des Postsozialismus geschuldet.⁸

Wenn die Projekte aufgefasst werden als ein Eingriff in die Wirklichkeit, welchen Wirklichkeitsbegriff muss die Kunst dann haben? Aus der Perspektive der Kunst sind die Künstler zunächst diejenigen, die sich der Wirklichkeit gegenübersehen, und zwar einer konkreten Wirklichkeit. Sie sind Subjekte, die in der Wirklichkeit handeln. Das Ergebnis ihrer Handlungen ist eine veränderte Wirklichkeit. Diese Veränderungen sind nicht allein sichtbar, es handelt sich in den genannten Projekten um eine Veränderung subjektiver und intersubjektiver oder gar kollektiver Wirklichkeit, die man erst (und allenfalls) konstatieren würde, wenn man mit den Beteiligten darüber redete.⁹

⁸ Vgl. hierzu: „Judith Siegmund: Berufung – Job – Maloche. Kunst mit Arendt zum Ende der Arbeit“, in: *polar. Zeitschrift für Politik, Theorie, Alltag*. Themenheft: *Tun und Lassen. Über Arbeiten*, 2008.

⁹ So kann man z.B. über die Arbeit von Rémy Zaugg ein Video ansehen, in dem viele am Projekt Beteiligte über ihre Erfahrungen berichten, <http://www.newpatrons.eu>, abgerufen am 20.12.2011. Ausführlich zur Sprache kommt hier der Prozess zwischen den Dorfbewohnern, dem Künstler und dem Vermittler Xavier Douroux (Le Consortium, centre for contemporary art, Dijon).

Was für ein Begriff der Wirklichkeit kommt hier also zur Anwendung? Die Überlegung, dass Wirklichkeit das ist, was zunächst außerhalb der Künstler ist, führt in gewisser Weise zu Diltheys Wirklichkeitsbegriff,¹⁰ der Wirklichkeit versteht als die Erfahrung von Widerstand. Allerdings geht es *Dilthey* dabei um die Frage, *ob* Subjekte ein Bewusstsein von der Realität der Außenwelt haben und wie sie es erlangen. Der Widerstand wird nach seiner Aussage real körperlich als Hemmung des eigenen Impulses erfahren. Aus der Erfahrung eines Widerstandes schließt dann das Subjekt auf eine vom Selbst unabhängige Kraft, und das führt vermittelt zu einem Bewusstsein von der Realität der Außenwelt.

Den Künstlern hingegen geht es nicht um die Frage, *ob* die Außenwelt als Wirklichkeit existiert, sondern ihnen geht es um Möglichkeiten der Gestaltung. Deshalb nehme ich an, dass sie Wirklichkeit einfach voraussetzen – indem sie nämlich voraussetzen, dass Gestaltung etwas ist, das auf Widerstände stößt und deshalb einen Arbeitsprozess und in unseren Beispielen eine Partizipation anderer Subjekte erfordert. Man kann also sagen, es ist gewissermaßen Diltheys Begriff der Wirklichkeit, der vorausgesetzt wird, wenn wir naiv über Wirklichkeit und ihre Gestaltung sprechen oder nachdenken. In diesem Sinne liegt Diltheys Begriff „Wirklichkeit“ unbewusst dem Handeln der Künstler zugrunde.

Die Wirklichkeit ist nun aber nicht nur das, was sich durch künstlerisches Handeln ändert, sondern Wirklichkeit greift als Wirksamwerden dessen, was den Künstlern gegenübersteht, direkt in den künstlerischen Prozess ein und wird auf diese Weise ein Teil der Kunst selbst. Möchte man partizipative Kunst als ein Experiment mit der Wirklichkeit beschreiben, dann heißt das demzufolge sehr konkret, dass unter anderem auch mit dem experimentiert wird, was sich am Beginn außerhalb der Kunst und sozusagen ihr gegenüber findet. Dieses Experiment ist in dem Sinne ‚gefährlich‘ oder besonders wirksam, dass im Projektverlauf selbst mindestens in der Sicht der Teilnehmer jene Als-ob-Sphäre, in der die Kunst klassischerweise angesiedelt worden ist, transzendiert wird. Für die Teilnehmer verschwimmt also die Grenze zwischen Kunst als zweckfreiem Spiel und realer Umgestaltung ihrer Wirklichkeit, und die Kunst tritt geradezu als Handlungskontext oder als Motivationsstruktur der Wirklichkeitsgestaltung in Erscheinung. Es ist dann aber gerade der experimentelle Charakter der Kunstprojekte, der verhindert, dass dieser Handlungskontext mit dem eines sozialtechnischen oder moralischen Eingriffs verwechselt werden kann.

¹⁰ Wilhelm Dilthey: „Beiträge zur Lösung der Frage vom Ursprung unseres Glaubens an die Realität der Außenwelt und seinem Recht“, in: *Sitzungsberichte der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, Jg. 1890, S. 977-1022, hier S. 1020f.

Ausgehend von dieser Idee einer Verschmelzung oder eines Ineinsfallens von Kunst und Wirklichkeit im künstlerischen Experiment mit der Wirklichkeit möchte ich einen kurzen Umweg einschlagen und nachdenken über

Andere Weisen der Verschränkung von Kunst und Nichtkunst: über den Anspruch, Kunst sei eine Weise, Wissen zu produzieren.

Diskurse, die in der Kunst zurzeit geführt werden, ‚arbeiten‘ ebenfalls daran, ehemals traditionell gesicherte Grenzen zwischen Kunst und Wirklichkeit einzureißen. Es geht um die Behauptung, Kunst sei eine Weise, Wissen zu produzieren. Wissen als Erkenntnis war bis dato (mindestens in den an Kant orientierten Ästhetiken) explizit aus der Kunst ausgeschlossen. Wie ernst wäre also dieser Anspruch der Kunst, als Wissensproduktion zu fungieren, zu nehmen?

Zwei überkommene Vorstellungen werden implizit zurückgewiesen, wenn von Wissensproduktion die Rede ist: erstens die Zweckfreiheit der Kunst und zweitens ihr spezifisch sinnlicher Zugang zur Wirklichkeit. Zur Zweckfreiheit ist anhand der Beispiele bereits einiges gesagt worden. Zur Zurückweisung der Sinnlichkeit als eines genuinen Merkmals der Kunst möchte ich an dieser Stelle noch einmal zwei Aspekte anführen: Erstens beziehen sich Künstler nicht mehr allein auf sinnlich-haptische Materialien, sie arbeiten auch mit Prozessen, sie arbeiten an Konzepten, sie arbeiten digital usw. Zweitens muss aber auch die Spezifität der sinnlichen Anschauung als der Weise, Kunst zu machen und Kunst zu begegnen, grundlegend in Frage gestellt werden, wenn der mit dem Begriff der Wissensproduktion verbundene Anspruch eingelöst werden soll. Die Auszeichnung einer besonderen Art und Weise, *wie* man sich in der Kunst mit etwas auseinandersetzt, steht also mit der Anerkennung des Wissensbegriffs für die Kunst auf dem Spiel. Kunst wäre dann nicht mehr durch einen ästhetischen Subjektzustand zu bestimmen, und so wird ihre Distinktion von anderen Tätigkeiten, insbesondere anderen Gestaltungspraxen fraglich. Und in einer solchen Stoßrichtung schient mir die Intention des Wissensbegriffs in den Künsten zu liegen – durch seine Verwendung soll eine gegenseitige Anschlussfähigkeit von Kunst und Nicht-Kunst hergestellt werden.

Eine Anschlussfähigkeit der Kunst an andere Wissensformen wäre dann erreicht, wenn das Wissen der Kunst nicht fundamental von jeder anderen Wissensform unterschieden ist. Der Kunst – so viel kann man sagen – geht es sicher nicht allein um die Produktion von

propositionalem Wissen, das wäre explizites Wissen, das allein aus komplexen Aussagen besteht. Stattdessen kommt der weite Bereich des praktischen Wissens in den Fokus. Laut Tasos Zembylas ist „[d]as praktische Wissen ... eher als eine situative, im Handeln verwobene Einsicht als eine begriffliche Erkenntnis im engeren Sinn des Wortes zu verstehen.“¹¹ „Die Wissenstheorie setzt den praxisinternen Bezug des Wissens in den Vordergrund und entfaltet sich daher entlang einer anderen Leitdifferenz, nämlich zwischen gelungenem und nicht-gelungenem Handeln.“¹² Mit Michael Polanyi lässt sich auch von „implizitem Wissen“ sprechen, das von ihm auch als „tacitness“ (Stummheit) bezeichnet wird. Polanyi knüpft an die Unterscheidung von „knowing how“ und „knowing that“ von Gilbert Ryle an, die sich im Deutschen am besten mit der Differenz von Können und Wissen wiedergeben lässt. Polanyi möchte Können nicht als eine gänzlich vom Wissen (knowing that) losgelöste Wissensform begreifen, sondern strebt an, uns zu zeigen, dass wir bei jedem Erkennen „mehr wissen, als wir zu sagen wissen“.¹³ Auf den ersten Blick lässt sich hier die *Kunstproduktion* eintragen, als eine Weise etwas zu tun, ohne bereits im Voraus reflektiert und ausbuchstabiert zu haben, was man tun wird.

Polanyi behauptet aber weiterhin, dass es sich bei Wissenschaft um „eine besondere Art der sinnlichen Wahrnehmung“ handle.¹⁴ Und wahrgenommen wird hier das, was der Wissenschaftlerin in einer ähnlichen Weise wie die Wirklichkeit den Künstlern gegenübersteht – der Forschungsgegenstand. An solch einer Behauptung hängen viele Fragen in Bezug auf die Wissenschaft bzw. Naturwissenschaft, auf die ich an dieser Stelle nicht eingehen kann. Für die Frage nach dem künstlerischen Wissen soll hier aber relevant sein, dass Polanyi an Vorgängen des Erkennens „Komponenten“ aufzeigt, „die wir nur mittelbar, nebenbei, unterhalb unseres eigentlichen Denkinhalts registrieren – und daß alles Denken aus dieser Unterlage, die gleichsam ein Teil unseres Körpers ist, hervorgeht“.¹⁵ Polanyi distanziert sich damit von dem „erklärten Ziel der modernen Wissenschaft“, „ein unabhängiges und streng objektives Wissen zu erstellen“.¹⁶ „Implizite Gedanken bild[...]en einen unentbehrlichen Bestandteil allen Wissens“, es kann also kein Ideal sein, „alle persönlichen Elemente des Wissens“ zu beseitigen.¹⁷ Hier scheint sich sehr gut eine Art Forscherdrang von Künstlern eintragen zu lassen, die einerseits wissen, was sie interessiert, worüber sie arbeiten

¹¹ Tasos Zembylas: „Das Wissen der Künstler/innen“, in: *Kongressakten der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik*, Band 2, 2011, S. 4. <http://www.dgae.de>.

¹² Ebd., S. 2.

¹³ Michael Polanyi: *Implizites Wissen*, Frankfurt a.M. 1985, S. 14.

¹⁴ Ebd., S. 9.

¹⁵ Ebd., S. 10.

¹⁶ Ebd., S. 27.

¹⁷ Ebd., S. 27.

möchten usw.; die andererseits aber nicht präzise sprachlich antizipieren, warum sie wie vorgehen. Nach Polanyi sind solche Herangehensweisen unbedingt auch unter dem Wissensbegriff zu fassen. Ja, implizites Wissen lässt sich gar nicht durch explizites ersetzen. „Die Geschicklichkeit eines Fahrers lässt sich durch keine noch so gründliche Schulung in der Theorie des Kraftfahrzeugs wettmachen; das Wissen, das ich von meinem Körper habe, unterscheidet sich beträchtlich von der Kenntnis seiner Physiologie; und die Regeln von Rhythmik und Prosodie sagen mir nicht, was das Gedicht mir gesagt hat, als ich die Regeln seiner Konstruktion noch nicht kannte.“ Was anhand dieser Beispiele exemplarisch vorgeführt ist, betrifft aber die Unbestimmtheit der Bedingungen, die „zwangsläufig bei jedem Erkenntnisakt im Spiel“ sind.¹⁸ „Denn ein solcher stützt sich auf die Verinnerlichung von einzelnen Merkmalen, auf die wir nicht achten und die wir daher auch nicht näher bestimmen können, sowie auf die Lenkung von Aufmerksamkeit von diesen unspezifischen Einzelheiten weg auf eine komplexe Entität, in der sie auf eine für uns undefinierbare Weise zusammengefaßt sind.“¹⁹ Wenn es so ist, wie Polanyi behauptet, dass mit dem Akt der Entdeckung seitens der Entdecker „ein persönliches Urteil“ fällt, „indem er einer äußeren Realität, von der er einen Aspekt zu verstehen trachtet, Evidenz zuspricht“,²⁰ dann sind es genau das Vorgehen der Künstler und die Resultate ihres Vorgehens, von denen Lösungsmöglichkeiten, neue Entdeckungen oder kompetente Vorführungen spezifischer Themen erwartet werden können, nicht mehr und nicht weniger als von anderen Disziplinen. Wichtig ist aber in diesem Zusammenhang, dass die Kunst eine eigene Disziplin bleibt, auch wenn sie in Konkurrenz zu anderen Disziplinen treten kann, ja sich mit diesen sogar unter Umständen vergleichen lassen muss. Experimentieren wäre unter diesem Fokus eine Weise, Wissen zu gewinnen, dies ist nichts Neues – zumindest in naturwissenschaftlichen Kontexten.

Die Vereinnahmung der Kunst in kreativen Industrien und autonomen Lebensformen

Aber nicht nur von Seiten der Kunst werden traditionelle Grenzen, die in der Moderne gesetzt wurden, eingerissen, auch auf der Seite der unkünstlerischen Wirklichkeit findet eine (vielfach problematische) Vereinnahmung der Kunst statt, die darin besteht, dass das Künstlerische für ganz bestimmte Zwecke im Rahmen einer Ökonomisierung des Lebens eingesetzt werden soll. Und damit komme ich nun auch zurück zu der Frage nach der Utilisierung der Kunst, zur Frage nach einer neuen Einschätzung ihrer Nützlichkeit. Diese

¹⁸ Ebd., S. 27.

¹⁹ Ebd., S. 30.

²⁰ Ebd., S. 31.

Gedanken verstehen sich nicht als emphatisch oder gar normativ, sondern sind deskriptiv: Man kann beobachten, dass sich bestimmte Prozesse, die man zuvor ihrem Sinne nach für charakteristisch für die Sphäre der Kunst gehalten hätte, in ehemals strikt von der Kunst abgetrennten, ja ihr entgegengesetzten Bereichen vollziehen. Vermehrt ist in der letzten Zeit von einer Fiktionalisierung der Realität in dem Sinne die Rede, dass eine Orientierung am Möglichen, d.h. am Fiktiven einwandert in alle Lebensbereiche.

Besonders in soziologischen Debatten werden Phänomene dieser Art inzwischen eher kritisch reflektiert, nachdem sie um die Jahrtausendwende noch vorwiegend euphorisch konnotiert waren. Laut Alain Ehrenberg haben sich „völlig neue soziale Handlungsideale“ etabliert.²¹ Die „Demokratisierung des Ausnahmemenschen“ – hier bezieht sich Ehrenberg auf die „Schöpferkraft oder Genialität und Unvernunft“ des romantischen Melancholikers – führt zu einer neuen „Krankheit der Verantwortlichkeit“: der Depression.²²

Das Szenario, das der Soziologe Michael Makropoulos entwirft, handelt von einer gesellschaftlichen „Fiktionalisierung des Weltverhältnisses“. Analog zur traditionellen modernen Autonomie der Kunst, an die Makropoulos kreatives Handeln als Umgang mit der Fiktion bindet, beschreibt er den ökonomischen Wettbewerb der Unternehmer als einen, der nicht mehr im Rahmen der Herstellung von Gütern als Tauschobjekten stattfindet, sondern als Wettbewerb, in dem „die Differenz von Wirklichkeit und Möglichkeit als dauerhafte Überbietung der Realität kultiviert“ wird.²³ Das Prinzip der Profitmaximierung bleibt zwar gültig; der Erfolg, der den Profit wert ist, ist aber nicht mehr die immer bessere Beherrschung einer Wirklichkeit, sondern ihre immer gründlichere Desavouierung durch den Möglichkeitssinn. Die Orientierung am Möglichen übersteigt immer die Wirklichkeit. Unter diesem Zeichen ist das Adjektiv ‚kreativ‘ zum Attribut von ‚Industrie‘ geworden, das heißt es haben sich sogenannte Kreative Industrien herausgebildet, deren Profitmaximierung auf Parametern beruht, die zuvor der Kunst sowie den Künstlern vorbehalten waren. Die Utilisierung der Kunst ist in diesen Entwicklungen auf die Spitze getrieben bis dahin, dass Kunst und Kultur sich auflösen in Szenarien ihrer Nützlichkeit.

²¹ Alain Ehrenberg: *Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart*, Frankfurt a.M. 2008, S. 53.

²² Alain Ehrenberg: „Depression: Unbehagen in der Kultur oder neue Formen der Sozialität“, in: Christoph Menke/Juliane Rebentisch (Hg.): *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin 2010, S. 52-62, hier S. 53f.

²³ Michael Makropoulos: „Kunstautonomie und Wettbewerbsgesellschaft“, in: Menke/Rebentisch (Hg.): *Kreation und Depression*, 208-225.

Die Kunst „als solche“ ist historisch natürlich langlebiger, als solche Indienstnahmen es zu sein pflegen – aber sie ist, wie die Philosophie, langlebiger nur um den Preis ihres allmählichen historischen Funktionswandels. Der Begriff der Autonomie muss sozusagen als historisch deklinierbar vorgestellt werden. Man müsste also überlegen, vielleicht anhand der vorgestellten Beispiele, inwiefern es der Kunst gelingt, mit ihrer gegenwärtigen Nützlichkeit, sozusagen mit ihrer Industrialisierbarkeit zu brechen. Vielleicht hat sie das Terrain der Kreativität bereits geräumt und ist im Begriff, ein anderes zu besetzen. Darüber haben wir noch keine Klarheit, aber die gegenwärtige künstlerische Praxis wäre der Ort, an dem diese Frage zu stellen wäre.

Literaturliste

Wilhelm Dilthey: „Beiträge zur Lösung der Frage vom Ursprung unseres Glaubens an die Realität der Außenwelt und seinem Recht“, in: *Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, Jg. 1890, S. 977-1022.

Alain Ehrenberg: *Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart*, Frankfurt a.M. 2008.

Alain Ehrenberg: „Depression: Unbehagen in der Kultur oder neue Formen der Sozialität“, in: Christoph Menke/Juliane Rebentisch (Hg.): *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin 2010, S. 52-62.

Daniel M. Feige: „Zum Verhältnis von Kunsttheorie und allgemeiner Ästhetik. Sinnlichkeit als konstitutive Dimension der Kunst?“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Heft 50/1 (2005), S. 123-142.

Elisabeth Mayerhofer: „As Times Goes By ... Geänderte Rahmenbedingungen für partizipative Kunst“. Statement zum Symposium *Inventing the Wheel – Das Rad erfinden*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 18./19.11.2005,
http://ngbk.de/development/index.php?option=com_content&view=article&id=67:symposium-inventing-the-wheel&catid=130:ka, abgerufen am 19.12.2011.

Michael Makropoulos: „Kunstautonomie und Wettbewerbsgesellschaft“, in: Christoph Menke/Juliane Rebentisch (Hg.): *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin 2010, S. 208-225.

Neue Auftraggeber, Website: <http://www.newpatrons.eu>.

Robert B. Pippin: „What Was Abstract Art? (From the Point of View of Hegel)“, in: *Critical Inquiry* 29/1 (Herbst 2002), S. 1-24.

Michael Polanyi: *Implizites Wissen*, Frankfurt a.M. 1985.

Judith Siegmund: „Berufung – Job – Maloche. Kunst mit Arendt zum Ende der Arbeit“, in: *polar. Zeitschrift für Politik, Theorie, Alltag*. Themenheft: *Tun und Lassen. Über Arbeiten*, 2008.

Tasos Zembylas: „Das Wissen der Künstler/innen“, in: *Kongressakten der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik*, Band 2, 2011, S. 4. <http://www.dgae.de>.

Bildnachweise

S. 2: „Waschhaus von Blessey“ von Rémy Zaugg, entnommen der Website „Neue Auftraggeber“: <http://www.newpatrons.eu>, abgerufen am 20.12.2011.

S. 3: „Rohrbach Living Memorial“ von Sanja Ivecovic, im Besitz der Künstlerin.

S. 4: „Berufung – Job – Maloche? Arbeiten Herstellen Handeln“, entnommen der Website: www.judithsiegmund.de