

Diplomarbeit

Strategien sozial engagierter Kunst

verfasst von:

Carmen Fetz

eingereicht bei:

Univ.-Prof. Mag.phil. Dr.phil. Eva Kernbauer

angestrebter akademischer Grad:

Magistra art (Mag. art)

Wien, Oktober 2014

Universität für angewandte Kunst, Institut für Kunsthistorische, Kunstpädagogik und
Kunstvermittlung. Design Architecture Environment/ Kunst und kommunikative Praxis.
Matrikelnummer: 0674004

Dank

Ich möchte mich an dieser Stelle bei meinen Freundinnen Kerstin, Anna und Josefina bedanken, die mich während der Zeit unterstützten, mich mit aufmunternden Worten bei Laune hielten, mir Verständnis entgegenbrachten und mir bei Unsicherheiten halfen Klarheit zu gewinnen.

Einen besonderen Dank möchte ich auch meiner engagierten Betreuerin aussprechen, die sich stets bemühte Zeit zu finden, und mich auf so viele Aspekte hingewiesen hat, die mir nicht so leicht ersichtlich gewesen wären. Ein besonderer Dank geht auch an den Klassenleiter James Skone für sein offenes Ohr für die Anliegen der Studierenden und seinem Engagement bei Problemen auf gestalterischer sowie persönlicher Ebene.

Meinen Eltern danke ich, da sie mich bei meinen Entscheidungen unterstützten und mir das nötige Vertrauen entgegenbrachten, meinen Weg zu gehen.

Danke Gerburg, Johanna und Kristin für das Lektorat.

Vorwort

„At this moment there is a great deal of confusion about where art fits into society, what function it serves, and where its emphasis should be placed. And within the complex art world itself there is a very particular debate about what is politically viable: What determines political work? Who should work be for? Should art be for a „community?“ If so, who constitutes that community? Or rather, which communities should it address? Are artists necessarily responsible to the world in which they live? If so, how? If not, what are their goals?“¹

Kunst spielte immer schon eine gesellschaftspolitische Rolle. Sie kann beispielsweise gesellschaftspolitische Strömungen unterstützen, wie bei den italienischen Futuristen, die sich kriegsfreundlichen Darstellungen von neuen technischen Entwicklungen widmeten. Oder wenn auf Kunstmessen millionenteure Bilder an einen Banker verkauft werden, funktioniert dies politisch eindeutig nach den Spielregeln des Kapitalismus und damit affirmativ. Bei fortschreitendem Neoliberalismus sollte man sich also die Frage stellen, wo man sich als Künstler_in² positioniert. Möchte ich in einem geschlossenen System des Kunstmarktes mitmischen, oder beteilige ich mich aktiv an einer gesellschaftlichen Entwicklung bzw. Veränderung und leiste somit Widerstand.

„Kunst und soziale Intervention“ war der Titel eines Symposiums im Juni 2013 im Kardinal König Haus in Wien. Neben diversen künstlerischen Beiträgen gab es Vorträge von Theoretiker_innen und Künstler_innen. Besonderes beeindruckt hat mich die Präsentation von Wolfgang Zinggl, dem Mitbegründer der österreichischen Künstlergruppe WochenKlausur. Dies ist eine Gruppe aus Künstler_innen deren Formation ständig wechselt, und die seit 1993 aktiv im sozialen Raum interveniert, um dort Verbesserungen zu erzielen. Die Projekte der Künstlergruppe schienen mir

¹ Becker 1994:115.

² Letztlich sei an dieser Stelle noch angemerkt, dass die zum Zweck der gendergerechten Sprache verwendete Form des „_“ kritisch auf eine, in unserer Gesellschaft vorherrschenden Geschlechterdichotomie hinweisen möchte und der Unterstrich auch jenem „Dazwischen“ oder allem außerhalb dieser Dichotomie angesiedeltem Raum zur Verfügung stellen soll.

hinsichtlich meiner Diplomarbeit relevant zu sein, weshalb ich zu recherchieren begann.

Während der Residency in Pyhäjoki, Finnland im August 2013, stieß ich auf fachkundliche Literatur zu dem Thema Kunst und soziale Intervention. Zudem konnte ich auch den britischen Aktivisten John Jordan kennenlernen, der seine Rede zu künstlerischen Aktivismus jedoch via Skype hielt, da seine Anwesenheit aus ökologischen Gründen aufgrund von zu hohen Treibstoffemissionen für ihn nicht in Frage gekommen wäre. Seine extreme ethische Positionierung und sein konsequent nachhaltiger Lebensstil haben mich neugierig gemacht, seiner künstlerisch aktivistischen Praxis mehr Aufmerksamkeit zu schenken.

Dadurch haben sich die beiden Arbeitsansätze von Jordans Workshop „Disobedience makes History“ in London und Zinggl, im speziellen das Projekt der Künstlergruppe WochenKlausur „gemeinsame Ortsentwicklung“ in Ottensheim als meine Kernbeispiele für diese Arbeit herauskristallisiert.

Während meines Studiums habe ich intensiv in interdisziplinären und außerschulischen Projekten gearbeitet. Zum einen habe ich DAE- Design Architecture Environment unter der Leitung von James Skone und zum anderen KKP- Kunst und kommunikative Praxis unter der Leitung von Barbara Putz Plecko studiert. Diese beiden Fächer beinhalten eine kritische Auseinandersetzung mit gesellschaftsrelevanten Themen im künstlerischen Kontext.

Es wurde für mich zunehmend wichtig im öffentlichen und sozialen Raum zu intervenieren. Jeder Mensch gestaltet durch seine Handlungen seine Umwelt und hat dadurch wesentlichen Einfluss auf Gemeinschaften und Systeme, im Großen wie auch im Kleinen. Daher ist es von großer Bedeutung neue gangbare Wege aufzuzeigen und Menschen diese Möglichkeiten auch zu vermitteln.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	2
2 Beschreibung der Projekte	6
2.1 „Disobedience makes History: Exploring Creative resistance at the boundaries of art and life“. John Jordan. London. Tate Modern Jänner 2010.	6
2.2 „Gemeinsame Ortsentwicklung“ Künstlergruppe WochenKlausur. Ottensheim. 1997.	11
2.3 Spezifische Problematik hinsichtlich der Forschungsfrage	15
3 „State of the Art“	18
3.1 Was bedeutet sozial engagierte Kunst im 21. Jahrhundert?	18
3.1.1 Allgemeine Begriffe	19
3.1.2 Drei Modelle institutioneller Zusammenarbeit	21
3.1.3 Künstlerische Umsetzung: vom Produkt zum Prozess	27
3.2 Historische Entwicklungslinien sozial engagierter Kunst	29
3.2.1 Kunst im öffentlichen Raum	29
3.2.2 Transformation des Kunstbegriffes und Veränderung des künstlerischen Anspruchs	31
3.2.3 Rebentisch und die Entwicklung des Ästhetik Begriffes	34
3.2.4 Wirkungsästhetik- Rezeptionsästhetik- Werke in Bewegung	37
3.2.5 Schweppenhäusers „hermeneutische Ästhetik“	41
3.3 Relevanz der Kunstvermittlung für sozial engagierte Kunst	43
3.4 „symbolic and actual practice“	46
3.5 Exkurs: Braucht Kunst eine Absicht?	47
3.6 Was leistet sozial engagierte Kunst?	51
3.7 Partizipation und Intervention als Schlüsselbegriffe sozial engagierter Kunst	53
3.7.1 Partizipation	54
3.7.2 Intervention	58

4	Strategien sozial engagierter Kunst	60
4.1	Projektanalyse	61
4.1.1	Zielsetzung	62
4.1.2	Hintergrundtheorie/Weltbild	65
4.1.3	Umfeld	66
4.1.4	Rolle des_der Künstlers_in	71
4.1.5	Methoden	74
4.1.6	Formen von Partizipation	79
4.1.7	Einsatz/Umgang mit Medien	82
4.1.8	Nachhaltigkeit/Dokumentation	83
4.2	Zusammenfassung der Projektanalyse	86
4.2.1	Übersicht	86
4.2.2	Gedankenexperiment	89
5	Fazit	91
6	Literaturverzeichnis	93
7	Abbildungsverzeichnis	99

“Art is not a notion but a motion. It’s not important what art is but what it does.”

Gilles Deleuze

1 Einleitung

In meiner Arbeit beschäftige ich mich mit Strategien sozial engagierter Kunst. Unter Strategie könnte man etwa einen didaktischen Plan, der sich aus kleinen Taktiken zusammensetzt, die wiederholbar sind oder Zutaten eines Rezeptes, das für sozial engagierte Kunst zur Hand genommen werden kann, verstehen. Für den Begriff engagiert findet man im online Duden etwa folgende Synonyme: „aktiv“, „Anteil nehmend“, „beteiligt“, „Einsatz zeigend“, „eintretend für“, „tätig“.³ Die Begrifflichkeit „sozial engagiert“ weist also darauf hin, dass es bei jenem Genre um aktive Beteiligung im sozialen Bereich geht. In den letzten Jahrzehnten nimmt diese Form der Kunst stark zu. Claire Bishop bezeichnet diese Entwicklung ab den 90ern als „social turn“, schlägt aber weiters vor, dieses Phänomen, im Rahmen historischer Versuche die Kunst kollektiv zu denken, eher als „return to the social“ zu betrachten.⁴ Ab den 60ern lehnen Künstler_innen zunehmend institutionelle, dem Kapitalismus verpflichtete Kunsträume wie Museen und Galerien ab, wenden sich direkter an Menschen, agieren ortsspezifisch und greifen radikal in soziale Gefüge ein. Alltägliche Probleme werden aufgegriffen und direkte Einwirkungen in jene Verhältnisse werden als neue Ziele festgesteckt.

Kunst löst sich vom Objekt und somit vom Produkt oder der Ware und wird als Prozess begriffen. Eine kollektive prozessorientierte Arbeitspraxis bedeutet aber nicht von vornherein eine dem kapitalistischen System widerstrebende Arbeitshaltung, da unter postfordistischer Theorie auch immaterielle Arbeit in Form von Dienstleistung als Ware verstanden wird.⁵ Ein wesentliches Charakteristikum neuer Produktionsformen ist ein

³ online Duden <http://www.duden.de/rechtschreibung/engagiert> (Stand:05.10.2014).

⁴ vgl. etwa Bishop 2012 a:13.

⁵ Lazzarato in Negri/ Lazzarato/ Virno 1998:42.

kollektiver Lernprozess.⁶ Die Aussage trifft sowohl für postfordistische Produktionsverhältnisse der Industrie, als auch für die Kreativitätsbranche zu. Demnach gilt es genau zu analysieren welchen Zielen sich Kunstpraxen verpflichten, wovon sie sich emanzipieren wollen und was sie mitunter reproduzieren.

Sozial engagierte Kunst bedient sich verschiedenen Strategien und Techniken, hat aber ein charakterisierendes Ziel, nämlich in soziale Problemzonen einzugreifen, um dort ein Bewusstsein zu erzeugen und eine Veränderung einzuleiten. Es genügt dem_der sozial engagierten Künstler_in⁷ nicht auf ein Problem zu verweisen und mögliche Veränderungen aufzuzeigen, es geht um reale Aktionen, die im besten Fall den Rezipient_innen das Werkzeug in die Hand geben, sich zu emanzipieren und selbstverantwortlich in seine_ihre Umwelt gestalterisch einzugreifen.

Daraus ergibt sich die Forschungsfrage meiner Arbeit: Durch den Einsatz welcher spezifischen Strategien (wie) kann ich als Künstler_in erwarten, ein Bewusstsein für soziale Verantwortung⁸ im Rezipienten zu erzeugen, das in Folge ein Handeln im Sinne einer Gemeinschaft auslösen kann?

Jeder Mensch hat Verantwortung, doch mangelt es oft am Bewusstsein dafür. In unserer vernetzten Gesellschaft sollte Verantwortung global gesehen werden. Durch das Wissen um die Weltsituation ist man auch verantwortlich für eben jene, wie Wolfgang Brandstätter in seinem Artikel „Wissen ist Macht oder Verantwortung?“ erläutert.⁹ In

⁶ ibid: 42.

⁷ Brandstetter in GLOBArt Hg. 2003:119.

⁸ Ein „Bewusstsein für soziale Verantwortung“ wird nach meinem Verständnis als menschliches Bewusstsein verstanden, das neben seinen eigenen Interessen auch die Interessen von anderen bzw. einer anderen Gruppe wahrnimmt. Wenn es sich bei dieser Gruppe um eine, aufgrund von Gesetzen, Vorurteilen, Herkunft, etc., benachteiligte handelt, sollte der Mensch mit sozialem Verantwortungsbewusstsein sein Handeln danach ausrichten, diese Gruppe nach seinen Möglichkeiten und Ressourcen aus der Position des Nachteils zu unterstützen und in eine annähernd gleichwertige bzw. für die betreffende Gruppe akzeptablere Lebensform überzuführen. Soziales Bewusstsein ist der erste Schritt einer geistigen Bewusstseinswerdung. „Soziale Verantwortung“ bedeutet das aktive Eintreten für die Rechte des_der Benachteiligten.

⁹ Unger in GLOBArt Hg. 2003:119.

dem ich globale Weltzusammenhänge begreife, trage ich Verantwortung. Diese globale Verantwortung impliziert umsichtiges Handeln und muss immer die Frage stellen: „Füge ich dem anderen Schaden zu? Kann ich dem anderen helfen?“¹⁰

Zur Veranschaulichung meiner Forschungsfrage diskutiere ich insbesondere zwei Projekte. Zum einen „Disobedience makes History“ ein Workshop von John Jordan, der 2010 in der Tate Modern stattfand und zum anderen „Gemeinsame Ortsentwicklung“, ein Projekt der Künstlergruppe WochenKlausur aus dem Jahr 1997. Der Blick auf die Forschungsfrage erfolgt aufgrund der Konzeption, des_der Künstlers_in aus. Eine Besucher_innenbefragung wäre eine weitere Möglichkeit und würde diese Arbeit mitunter vervollständigen. Dennoch beschränke ich mich in diesem Rahmen auf Konzeption und Dokumentation, da ich den Blick bewusst auf die angewandten Strategien lenken möchte.

Die Beschreibungen der Projekte sollen dem_der Leser_in zu Beginn einen Eindruck in zwei unterschiedliche, sozial engagierte Kunstpraxen geben. Die verschiedenen Ausgangssituationen und Herangehensweisen der Projekte ergeben ein interessantes und vielschichtiges Spannungsfeld. Im zweiten Teil (Kapitel 3) verorte ich das Phänomen sozial engagierter Kunst im Kunstmfeld und erarbeite wesentliche Charakteristika im Unterschied zu anderen Praxen. Zuletzt vergleiche ich die beiden Projekte anhand von ausgewählten Kategorien, um die spezifischen Strategien in ihren Kontexten zu begreifen. Daraus ergeben sich hilfreiche Anregungen für die Umsetzung eines sozial engagierten Kunstprojektes.

Zur theoretischen Untermauerung ziehe ich insbesondere den mexikanischen, in New York lebenden Künstler und Theoretiker Pablo Helguera, der 2011 ein sehr praxisbezogenes Handbuch zu sozial engagierter Kunst schrieb, heran. Auch Claire Bishop, die sich durch einen sehr kritischen Blick auf aktuelle und historische partizipative Kunstpraxen auszeichnet und etwa Juliane Rebentisch, die hinsichtlich der

¹⁰ ibid: 2003:119.

Einordnung sozial engagierter Kunst im weiten Feld der Gegenwartskunst eine wichtige Ergänzung darstellt, finden Eingang in meine Analyse. Ferner finden sich Ansätze von Grant Kester, Nina Felshin, Rosalyn Deutsche und auch noch Verweise auf ältere Texte, wie etwa Adornos Kulturindustrie oder Allan Kaprows „Essays on the blurring of Art and life“.

2 Beschreibung der Projekte

Die ausgewählten Projekte werden nach folgenden Kriterien beschrieben: Auftraggeber, Konzept/Zielsetzung, Umsetzung/Methoden, Dokumentation und Kritik.

2.1 „Disobedience makes History: Exploring Creative resistance at the boundaries of art and life“. John Jordan. London. Tate Modern Jänner 2010.

Für eben genanntes Projekt stehen mir folgende Materialien zur Beschreibung und Analyse zur Verfügung: Ein Interview, das Jordan im Rahmen eines Workshops einer Residency zum geplanten Bau eines Atomkraftwerkes in Pyhäjoki, Finnland gegeben hat. (<http://www.bambuser.com/v/3790615%29> Stand 05.02.2014) Weiters greife ich auf einen Zeitungsartikel, den Jordan für die Zeitschrift „Arts Monthly“ schrieb (A1), persönliche Notizen eines Meetings mit der Museumsleitung der Tate Modern (A2) sowie die Workshopkonzeption und einen Text im Namen des „Laboratory of Insurrectionary Imagination“¹¹ im Auftrag von „Live Art Development Agency's resource room“ 2004, der laut Angabe zuerst in der Zeitschrift „Springerin#1“ 2003 (A3) erschien, zurück. Außerdem steht mir noch der illustrierte Text „Users guide to Demanding the Impossible“, der auch online zu lesen ist (<http://artsagainstcuts.files.wordpress.com/2010/12/users-guide-to-the-impossible-web-version.pdf>) und ein jüngst veröffentlichter Artikel von Jordan auf der Homepage des ZKM (Zentrum für Kunst und

¹¹ „The Laboratory of Insurrectionary Imagination (Lab of ii)“ besteht seit 2004 und ist eine Plattform inner- und außerhalb der Kunstwelt für die Kreation von neuen aktiven Protestformen. John Jordan war Mitbegründer des Laboratoriums. The Lab of ii „merges art and life, creativity and resistance, proposition and opposition. Infamous for touring the UK recruiting a rebel clown army, running courses in postcapitalist culture, throwing snowballs at bankers, turning hundreds of abandoned bikes into machines of disobedience and launching a rebel raft regatta to shut down a coal fired power station; we treat insurrection as an art and art as a means of preparing for the coming insurrection. The Lab of ii is now in the process of setting up an international utopian art/life school on a Permaculture farm in Brittany.“ The Laboratory of Insurrectionary Imagination <http://labofii.wordpress.com/about/> (Stand: 05.02.2014).

Medientechnologie Karlsruhe) (<http://blog.zkm.de/blog/dialog/> Stand 01.02.2014) und schließlich ein persönlicher E-Mail Austausch (A4) und die blogartige Homepage, der aus dem Workshop gegründeten Künstlergruppe (<http://liberatetate.wordpress.com/>) zur Verfügung. Sämtliche Materialien wurden mir vom Künstler selbst zugesandt.

John Jordan wirkte, wie aus seinem Vortrag für den Workshop in Finnland hervorgeht, als junger Künstler mit Performances und Ausstellungen in Galerien. Dabei musste er bald feststellen, dass diese Aktivitäten nur von einem Bruchteil der Gesellschaft wahrgenommen wurden und keinen realen Einfluss auf das politische Weltgeschehen hatten.¹² Aus dem entstand der Wunsch, direkter in das Weltgeschehen einzugreifen. Bekannt wurde er insbesondere durch sein Projekt „Clownarmy“¹³, das weltweit Anschluss fand. Ich möchte hier insbesondere seine Arbeit vom Jänner 2010 diskutieren. Auftraggeber und auch Finanzier des Projektes war das britische Museum Tate Modern. Es handelte sich um einen Workshop zum Thema Kunst und Aktivismus. Betitelt wurde dieser vom eingeladenen Künstler John Jordan mit: „Disobedience makes History: Exploring Creative resistance at the boundaries of art and life“. Der Workshop wurde auf der Titelseite der Tate Modern angepriesen und war über die Institution buchbar.¹⁴

Konzeptionell war der Workshop laut Jordans Notizen wie folgt geplant:

„The aim of the two days we have together will be to explore the role of art and creativity in radical social change. We will see how artists and activists apply creativity to acts of civil disobedience and will aim to create our own public intervention at the end of the workshop. We will do this collectively using playful and participatory forms of learning“¹⁵

¹² Jordan 2013 <http://bambuser.com/v/3790615> (Stand 05.02.2014).

¹³ Die ursprüngliche Idee der „Clownarmy“ wurde 2005 geboren. Eine Clownarmee, die unerwartet in variierender Konstellation im öffentlichen Raum auftaucht um auf ironische Weise Ungerechtigkeiten zu thematisieren. vgl. Jordan 2013 <http://bambuser.com/v/3790615> (Stand 05.02.2014). oder Clown Army <http://www.clownarmy.org> (Stand: 05.02.2014).

¹⁴ Anex 5.

¹⁵ Anex 3:2.

Der Workshop war mit 33 Teilnehmer_innen schnell ausgebucht. Zwei Tage vor Workshopbeginn bekam Jordan folgende E-Mail vom Kuratorium:

„Ultimately, it is also important to be aware that we cannot host any activism directed against Tate and its sponsors, however we very much welcome and encourage a debate and reflection on the relationship between art and activism.“¹⁶

Während das Kuratorium damit vermutlich mögliches Konfliktpotential zwischen Künstler und Museumsleitung vermeiden wollte, erreichte sie die gegenteilige Wirkung. Jordan fasste, wie aus seinen Aufzeichnungen hervorgeht, diese E-Mail seitens des Kuratoriums als Provokation auf. Seine Reaktion sah daraufhin wie folgt aus:

„I realised that these few lines of text could be the basis to a workshop that would enable a real experience of disobedience to take place, not the representation of disobedience, not pretending, not something theoretical or academic, but real and actual, in the here and now.“¹⁷

Diesen Schriftverkehr nahm Jordan also zum Ausgangspunkt seines Projektes. Er stellte am ersten Workshoptag die Teilnehmenden vor die Wahl, sich den Anordnungen des Kuratoriums zu unterwerfen oder in Opposition zu treten. Dabei projizierte er die oben zitierte E-Mail mit den Anordnungen des Kuratoriums an die Leinwand und fragte die Teilnehmer_innen „do you want to obey or disobey“¹⁸. Interessanterweise erachtet der Künstler selbst diese Frage bezüglich der Anordnung des Kuratoriums im Rahmen des Workshops „Disobedience makes History“ nicht als manipulativ.¹⁹ Es wäre aus meiner Perspektive nichts gegen eine manipulative Frage einzuwenden, denn ich würde diese als taktisch beurteilen und nicht etwa ethisch inkorrekt. Wie sich später noch im Detail zeigen wird, macht es durchaus Sinn, in solch einem Rahmen trickreich vorzugehen. Es geht um die Kritik an der musealen Institution innerhalb dieser, dazu sollen Menschen

¹⁶ Anex 2.

¹⁷ ibid.

¹⁸ Jordan 2013 <http://bambuser.com/v/3790615> (Stand 05.02.2014).

¹⁹ Anex 4.

ermutigt werden. Verwunderlich bleibt jedoch Jordans Antwort bezüglich Manipulation: „The question was genuine...“²⁰ Durch diesen Einstieg in den Workshop war die Richtung von Beginn an festgelegt und eine andere Meinung hätte wohl nur schwer Platz gefunden. Ich halte diese Herangehensweise für durchaus legitim, würde mir aber eine tiefgründige Reflexion dazu wünschen.

Laut Jordans Aufzeichnungen und gemäß seiner Konzeption wurden in einem zweitägigen Workshop verschiedene Ideen entwickelt. Am ersten Tag gab es eine „pädagogische Performance“, die den Kontext von Kunst und Aktivismus erkundete. Was Jordan genau darunter versteht, kann anhand der zur Verfügung stehenden Materialien nur gemutmaßt werden. „This will involve participatory exercises, some big dresses, useful games, strange objects, lots of stories and a couple of big questions.“²¹ Ich möchte diese Aussage vorerst jedem_er Leser_in offen lassen. Ein nächster Programmpunkt lautet: „Tools of Conviviality: 1. An introduction to consensus decision making“ bei dem sieben Neigungsgruppen gebildet wurden. Es folgt eine weitere Einheit zu „Tools of Conviviality: 2. An Introduction to spokes councils and some answers to big questions.“ Am Ende des ersten Tages beginnt der Workshop: „Laboratory begins. Some Permaculture Design²² ideas are shared to help research and plan intervention. Affinity groups work together.“²³ Die Inhalte und vermittelten Methoden haben zum einen das Ziel, die Gruppe zu stärken und entscheidungsfähig zu machen und zum andern eine Sensibilisierung für ökologische Fragestellungen.

In Jordans Notizen und Dokumentation liest man, dass er am Tag vor der 20- Jahrfeier für die BP Sponsoren zu einem Meeting ins Tate eingeladen wurde. Unter den Teilnehmer_innen, waren das Kuratorium, die Koordinator_innen des Besucherservices und des Sicherheitswesens. Dabei führt Jordan Notizen, die danach klingen, als wollte

²⁰ ibid.

²¹ Anex 2.

²² Permaculture Association <http://www.permaculture.org.uk/knowledge-base/basics> (Stand: 28.01.2014).

²³ Anex 2.

ihn die Leitung der Tate davon abhalten den letzten Teil des Workshops, also die Intervention durchzuführen. Ein direktes Verbot der Veranstaltung wurde zwar nicht ausgesprochen, aber es wurde deutlich gemacht, dass auch Rufschädigung unerwünscht sei und drei weitere Kriterien eingehalten werden müssen: „1) The safety of people 2) The protection of art works and finally, to ensure the quiet and enjoyment of the public.“²⁴ Jordans Antwort darauf war, dass diese Kriterien bei den für den darauffolgenden Tag geplanten Aktionen beachtet wurden und dadurch kein Hindernis werden würden.²⁵

Die erste Intervention der Workshopteilnehmer_innen fand eine Woche nach dem ersten Workshoptag statt. Es handelte sich um einen großen Schriftzug „Art not oil“ in den Fenstern des obersten Stockes der Tate Modern.²⁶ In weiterer Folge gründete sich ein Kollektiv zur Befreiung der Tate von ihren (Öl-)Sponsoren. Einige Monate später machten die Aktivist_innen globale Schlagzeilen, indem sie kübelweise schwarze Melasse bei der 20- Jahrfeier BP Sponsoring verschütteten. Diese Interventionen fanden großes Echo in der internationalen Presse.

Dokumentiert sind sämtliche aus dem Workshop entstandenen und fortführenden Aktionen der Gruppe „Liberate Tate“ etwa auf der Webseite: <http://liberatetate.wordpress.com/>. Die Gruppe resultierte aus dem von Jordan initiierten Workshop und ist seit über drei Jahren aktiv.

Nach der Darstellung meines zweiten Exempels möchte ich die spezifische Problematik der beiden Projekte hinsichtlich meiner Forschungsfrage skizzieren.

²⁴ ibid.

²⁵ ibid.

²⁶ Anex 1.

2.2 „Gemeinsame Ortsentwicklung“

Künstlergruppe WochenKlausur. Ottensheim. 1997.

In der Beschreibung des Projektes folge ich, wenn nicht anderes angegeben, dem Buch WochenKlausur herausgegeben von Wolfgang Zinggl 2001.²⁷

Wie u.a. auf der Homepage der Gruppe WochenKlausur nachzulesen ist, wurde diese 1993 gegründet, um sich mittels konkreter Verbesserungsvorschläge gesellschaftspolitischen Problemzonen zu widmen und diese in Folge auch durch gezielte Maßnahmen umzugestalten. Initiator und damit wesentlich am ersten Projekt beteiligt war Wolfgang Zinggl. Neun eingeladene Künstler_innen (Martina Chmelarz, Marion Holy, Christoph Kaltenbrunner, Friederike Klotz, Alexander Popper, Anne Schneider, Erich Steurer, Gudrun Wagner, Wolfgang Zinggl²⁸) arbeiteten an einer medizinischen Versorgung für drogenabhängige Menschen am Karlsplatz. Die daraus entstandene fahrende Ambulanz (Luise Bus) ist auch heute noch im Einsatz und betreut im Monat über 600 Menschen ohne Krankenschein. Heute besteht die Gruppe aus sich ständig ändernden Mitgliedern, die sich projektspezifisch formiert und seit über 20 Jahren mehr als 30 sozial engagierte Projekte weltweit realisiert hat. Laut Homepage handelt es sich um Problemstellungen, die auf konventionelle Weise nicht lösbar sind.²⁹

Die Künstlergruppe WochenKlausur mit den beteiligten Künstler_innen Pascale Jannée, Katharina Lenz, Andreas Leikauf, Susanne Niedermaier, Caroler Stabauer, Erich Steurer und Andreas Zinggl, wurde vom oberösterreichischen „Festival der Regionen“³⁰ im

²⁷ Zinggl A. 2001:71-77.

²⁸ Wie aus der Namenaufreihung ersichtlich ist besteht die Künstler_innengruppe sehr wohl aus männlichen und weiblichen Mitgliedern. Dennoch wird in sämtlichen Texten, die mir untergekommen sind und die im Namen der WochenKlausur publiziert wurden, immer nur die männliche Form verwendet. In meinen direkten Zitaten kommt daher falls diese von der WochenKlausur stammen auch nur die männliche Form vor. Auch die Bezeichnung Künstlergruppe sehe ich als Eigennamen und verwende daher wie angegeben die männliche Version.

²⁹ WochenKlausur <http://www.wochenklausur.at/projekt.php?lang=de&id=9> (Stand: 22.01.2014).

³⁰ Das Festival der Regionen findet seit 1993 in Oberösterreich statt mit dem Schwerpunkt zeitgenössische, ortsspezifische Kunst zu präsentieren. „An der Nahtstelle von Kunst und Alltagsleben beziehen die Projekte des Festivals die jeweiligen Lebensräume und ihre Bevölkerung in die Auseinandersetzung mit

Sommer 1997 eingeladen. Auftrag war es, eine Intervention zur Ortsentwicklung in Ottensheim, einer kleinen Gemeinde in Oberösterreich zu realisieren.

Das Ziel der Künstlergruppe für das Projekt in Ottensheim lautete etwa wie folgt: „...für drei ausgewählte Bereiche (Bau- und Siedlungswesen, Verkehr, soziale Infrastruktur, Bildung, Gesundheit, Kultur und Freizeit) als Katalysator zu wirken und die Bewohner_innen von Ottensheim für Planungs- und Entscheidungsprozesse zu begeistern.“³¹

Als Arbeitszentrale fungierte ein extra eingerichtetes Büro am Marktplatz.³² Wenn kein kunstinstitutioneller Raum, wie etwa eine Galerie- oder ein Ausstellungsraum zur Verfügung steht, richtet sich die WochenKlausur meist ein provisorisches Büro mit möglichst einfachen Mitteln ein. Zum einen ist es in der Gruppe wichtig, eine gemeinsame Basis zu haben und zum anderen braucht die Gruppe nach außen, für Interessenten und Involvierte eine Anlaufstelle. Es ergaben sich nach ausführlichen Recherchen und unter Berücksichtigung der oberösterreichischen Richtlinien für Bauordnung mögliche Maßnahmen für ein Entwicklungskonzept. Wichtig war es, dass die Bevölkerung selbst in kommunalpolitische Entscheidungsprozesse einbezogen wurde.³³

Im ersten Schritt wurden 1.500 Fragebögen an alle Haushalte des Ortes verschickt um herauszufinden, wo es blinde Flecken im Ort gibt. Weiters fanden Gespräche mit allen Gemeinderatsmitgliedern und dem Bürgermeister statt. Diese „Aktivierende Befragung“ ist eine Methode, die häufig in der Gemeinwesenarbeit³⁴, also im sozialen Bereich

gesellschaftlichen, politischen und künstlerischen Fragestellungen ein. Abseits der Zentren verbindet das Festival der Regionen zeitgenössische Kulturarbeit und Kunstformen mit lokalen Geschichten, Problemstellungen und Eigenheiten.“ Festival der Regionen <http://fdr.at/new/uber/> (Stand:10.04.2014).

³¹ WochenKlausur http://www_wochenklausur.at/projekt.php?lang=de&id=9 (Stand: 22.01.2014).

³² Zinggl A. 2001:71-77.

³³ ibid.

³⁴ Eine Erklärung für Gemeinwesenarbeit gibt beispielsweise Renate Schnee: „Individuelle soziale Problemlagen von Menschen im Gemeinwesen haben einen strukturellen Hintergrund. In der

angewandt wird. Daraus resultieren laut WochenKlausur diverse Problemfelder: Beispielsweise zu hohe Mietpreise für Wohnungen im Ortskern, weswegen Menschen an die Peripherie abwandern. Besonders schwierig ist dies für sozial schwächere Menschen, die auf die Infrastruktur im Zentrum angewiesen sind, jedoch kein Auto besitzen. Weiters wurde ein mangelndes Freizeitangebot für Kinder zwischen 10 und 14 Jahren festgestellt. Es wurden daraufhin Interessengemeinschaften für die Anliegen der Jugendlichen, der Senioren und die Belebung des Marktplatzes gegründet.³⁵

Die IG³⁶ Jugend fasste die Realisierung einer eigenen Skaterbahn ins Auge. Nachdem die Kosten für eine industriell gefertigte Rampe zu hoch waren, half die WochenKlausur mit „do it yourself“ Plänen und konnte auch Sponsoren und ortsansässige Handwerker für das Projekt gewinnen. Nun sollte der Umsetzung nichts mehr im Wege stehen. Jedoch nicht ganz, denn es konnte keine parteipolitische Einigung über den Standort gefunden werden. Die WochenKlausur stellte daher die Skaterbahn über Nacht am Hauptplatz auf,

Gemeinwesenarbeit, die ein Arbeitsprinzip der sozialen Arbeit ist, geht es um Linderung, Verhinderung oder Beseitigung der Probleme von Menschen, die in einem sozialgeografisch definierten Raum leben (in einem Stadtteil, einem Dorf, einem Grätzl, ...).“ Schnee in Schnee, Renate/ Stoik, Christoph: Gemeinwesenarbeit Definitionen - und Begriffe http://www.telesozial.net/cms/uploads/tx_kdcaseengine/Skriptum_Gemeinwesenarbeit_Definitionen_und_Begriffe_01.pdf (Stand: 07.04.2014) oder Christoph Stoik: „Meine Definition orientiert sich v.a. an der Stadtteilbezogenen Arbeit, dem Arbeitsprinzip GWA und an Empowerment und ich persönlich verwende am liebsten Stadtteilarbeit. Nachteil dieses Begriffs ist, dass er ausschließlich territorial und nicht funktional/kategorial definiert ist. Tatsächlich aber könnte folgende Definition auch funktional/kategorial angewendet werden, da müsste dann „Stadtteil“ durch „Gemeinwesen“ ersetzt werden. Ein Gemeinwesen setzt sich aus einer Vielzahl von Menschen zusammen, die durch gemeinsame Interessen verbunden sind. GWA ist keine Methode, sondern ein Arbeitsansatz, der viele Methoden anwendet und integriert. GWA definiert soziale Probleme im gesellschaftlichen Kontext. Das Problem des einzelnen hat immer einen Zusammenhang mit gesellschaftlichen Strukturen und Rahmenbedingungen. Deshalb zielt GWA auf die Veränderung ungerechter Strukturen ab. Ziel der GWA ist die Verbesserung der Lebensqualität benachteiligter Menschen und Gruppen, die Bearbeitung sozialer Konflikte im Stadtteil und die Beteiligung benachteiligter Menschen und Gruppen an Prozessen im Stadtteil. Daher agiert sie aktivierend und unterstützt benachteiligte Menschen und Gruppen dabei, ihre Anliegen und Interessen öffentlich zu machen und umzusetzen. Stoik in Schnee, Renate/ Stoik, Christoph: Gemeinwesenarbeit Definitionen - und Begriffe http://www.telesozial.net/cms/uploads/tx_kdcaseengine/Skriptum_Gemeinwesenarbeit_Definitionen_und_Begriffe_01.pdf (Stand: 07.04.2014).

³⁵ ibid.

³⁶ Interessengemeinschaft.

woraufhin der Bürgermeister drei Tage später den tatsächlichen Standort verkündete.³⁷

Die IG Senioren stellte fest, dass diverse Hilfseinrichtungen ältere Menschen, die sich nicht mehr am gesellschaftlichen Leben beteiligten, nicht immer erreichen. Es wurde beschlossen, ältere Leute zu besuchen und Ortsgeschichten sowie Lebensbiographien zu sammeln. Eine Schule erklärte sich bereit, dies als Schulprojekt zu übernehmen.³⁸

Die IG Marktplatz hatte sich daraufhin eine sehr umfassende Aufgabe gestellt und konnte zumindest eine kleine Belebung des Marktplatzes, durch die Einführung eines Wochenmarktes erzielen, auf dem landwirtschaftliche Produkte aus der nahen Umgebung angeboten wurden. Rechtliche Probleme klärte die WochenKlausur mit Expertinn_en.³⁹

Das Projekt war, geht man von der Zielsetzung der Gruppe aus, durchaus erfolgreich, wenn man betrachtet, dass Jahre danach noch immer der Wochenmarkt stattfindet und sich seit 1999 wieder ein kleines Geschäft am Hauptplatz angesiedelt hat. Am interessantesten ist allerdings die Rückwirkung dieses Projektes auf die Politik. Einen Monat nach dem Projektstabschluss war Gemeinderatswahl. Eine neugegründete Partei mit dem Namen Pro-O, die im Programm zahlreiche Überschneidungen mit dem Maßnamenkatalog der WochenKlausur hatte, schaffte auf Anhieb 20 Prozent, während die rechtspopulistische, landesweit erfolgreiche Partei der Freiheitlichen ein Drittel verlor.⁴⁰ Das Projekt wirkte stark nach, man könnte sagen, dass viele Bürger_innen den Mut zur Eigeninitiative erlangten.

³⁷ ibid.

³⁸ ibid.

³⁹ ibid.

⁴⁰ ibid.

2.3 Spezifische Problematik hinsichtlich der Forschungsfrage

Nach dem Einblick in die beschriebenen Projekte, werden bei dem_der interessierten Leser_in einige Fragen aufkommen, wie etwa: Wie wirksam ist Jordans Workshop überhaupt? Kann man eine Wirksamkeit beanspruchen, wenn sich an den realen Verhältnissen bis dato nichts verändert hat? Diese Frage kann hier nicht hinreichend geklärt werden, da es diesbezüglich einer größeren soziologischen Forschung bedarf, in der eine Beobachtung über einen wesentlich längeren Zeitraum erforderlich wäre. Hält man sich jedoch die kurzfristige Zielsetzung des Workshops vor Augen, geht es nicht primär um die Befreiung der Tate Modern von den Sponsoren, sondern darum, die Teilnehmenden zu einer ersten Intervention zu aktivieren und etwas über zivilen Ungehorsam zu lernen. Ich würde Jordans Herangehensweise als Teil einer Strategie sehen, die konstant Druck auf das zu verändernde System ausübt. Es ist in vielerlei Hinsichten eine andere Haltung im Vergleich zur WochenKlausur, worauf ich im Kapitel 4 näher eingehen werde.

Bezüglich des zweiten dargestellten Projektes könnte die Frage gestellt werden: Was hat die Arbeit der WochenKlausur mit Kunst zu tun? Um welche Strategien handelt es sich dabei? Wozu führen diese und bei wem wird ein soziales Bewusstsein geschaffen?

Zinggl definiert das Ziel der WochenKlausur wie folgt:

„Die Veränderung der künstlerischen Handlungsmöglichkeiten ist das eigentliche politische Ziel der WochenKlausur [...]. Verändert sich der Kunstbegriff, so verändert sich auch der Kunstbetrieb. Durch Polemiken, Agitation und Kritik allein bewegt sich nichts, dazu ist das System zu selbstreferentiell.“⁴¹

Ein Austreten aus dem System würde hingegen jenes wiederum nur stärken, daher ist es von großer Bedeutung, dass man im System bleibt und versucht darin Veränderungen zu

⁴¹ Zinggl W. 2001:135.

erzielen.⁴² Er konstatiert weiter, dass sich die Kunst ihrer „unendlichen Ästhetisierungsmöglichkeiten“ bewusst geworden ist und „sämtliche avantgardistischen Strategien“ durchspielt hat. Diese Art von Lust und Spaß in der Kunst bricht durch ihre Erschöpfung in sich zusammen und ergibt im Angesicht realer Missstände keinen Sinn mehr.⁴³ Daraus resultierend sollte die Kunst ihr Handlungsfeld auf den sozialen Raum ausweiten.

Pascale, ein Mitglied der WochenKlausur schreibt außerdem:

„Theoretisch bestehen keine Unterschiede zwischen einem Künstler, der sein Bestes tut, um beispielsweise ein Bild zu malen, und Künstlern, die ihr bestes tun, um ein bestimmtes Problem in unserer Gesellschaft zu lösen. Die selbst gewählte Aufgabe muss jedoch, wie in der Malerei, präzise definiert sein. Interventionskunst ist nur effektiv, wenn genau feststeht, welche Problemlösung erzielt werden soll.“⁴⁴

Wenn jedoch kein Unterschied zu einem_er Maler_in besteht, der_die mit zur Verfügung stehenden Farben ein Bild malt, welchen Stellenwert haben dann die Prozesse die rund um sozial engagierte Projekte passieren? Sind sie auch „nur“ Material für den_die Künstler_in, der_die sein_ihr Bild nach seinen_ihren Vorstellungen komponiert? Ich glaube diese Darstellung wäre zu kurz gegriffen, denn bei sozial engagierter Kunst geht es nach meiner Definition um die Schaffung von sozialem Bewusstsein, um die Sensibilisierung für gesellschaftspolitische Fragen und im besten Fall um die Aktivierung von Beteiligten. Beteiligte und die entstehenden Prozesse können also nicht allein als Material begriffen werden, sondern müssen als autonome Elemente, die selbst handlungsfähig sind anerkannt werden. Die Aktivierung, häufig auch als „Empowerment“⁴⁵ bezeichnet, erfolgt durch den_die Künstler_in.

⁴² ibid:137.

⁴³ Zinggl W. 2001:137.

⁴⁴ Jeannée 2001:7.

⁴⁵ „Empowerment“ wurde v.a. in der Gemeindepsychologie im angloamerikanischen Raum entwickelt und kann mit „Befähigung“ oder „Ermächtigung“ übersetzt werden. Es geht um die Unterstützung benachteiligter Menschen und Gruppen, sowie um die Schaffung von Strukturen, damit Menschen ihr

Jordan bleibt im seinen Arbeiten, ebenso wie die WochenKlausur, im System Kunst verwurzelt. Dies ist auch heute noch wie Felshin bereits 1995 festhielt, eine sinnvolle Strategie, um sich vor Legitimationsdebatten zu schützen.

„If keeping one foot in the art world is regarded by activist artists as a means of keeping the other foot more firmly planted in the world of political activism, the activist art will remain on solid ground, thus ensuring the continued viability of this lively cultural phenomenon.“⁴⁶

Jordan, so scheint es, möchte nicht nur die Sponsoring Politik der Tate Modern verändern, sondern die gesamte Welt von seinen Ansichten überzeugen. Die WochenKlausur hingegen beginnt mit ihrer Arbeit kleiner, vielleicht auch realistischer und interveniert gezielt in problematische Mikrosysteme, und möchte damit die Handlungsfähigkeiten der Kunst erweitern.

Für meine Forschungsarbeit sind beide Projekte relevant und interessant, weil sie auf ganz unterschiedliche und in manchen Aspekten aber auch auf ähnliche Weise ein Bewusstsein für soziale Verantwortung erzeugen. Um Interventionen in dem Ausmaß, wie es nun von der Gruppe „Liberate Tate“ realisiert wird, durchzuführen, braucht es einen Auslöser und den würde ich soziales Bewusstsein bzw. Engagement nennen. Die WochenKlausur schafft ganz eindeutig unter den Beteiligten Bewusstsein und Mut zur Eigeninitiative, was sich am deutlichsten durch die Parteigründung zeigt.

Einer detaillierten Analyse sollen die Projekte im Kapitel 4 unterzogen werden.

Schicksal selbst in die Hand nehmen. „Empowerment“ ist keine Methode sondern eine Grundhaltung, welche die professionelle Funktion und das professionelle Selbstverständnis umdefiniert von einer Problemlösungskompetenz zu einer Prozess-Kompetenz. „Empowerment“ findet sich in den unterschiedlichsten Arbeitsbereichen, in der Einzelfallarbeit genauso wie in der GWA, oder auch in der Politik und der Ökonomie. Dem Begriff „Empowerment“ wird vorgeworfen, dass er ein Modebegriff ist, dessen Inhalte und Grundhaltungen nichts Neues beinhalten, als das was z.B. in der aktivierenden Stadtteilarbeit zu finden ist. Stoik in Schnee, Renate/ Stoik, Christoph: Gemeinwesenarbeit Definitionen - und Begriffe http://www.telesozial.net/cms/uploads/tx_kdcaseengine/Skriptum_Gemeinwesenarbeit_Definitionen_und_Begriffe_01.pdf (Stand: 07.04.2014).

⁴⁶ Felshin 1995:29.

3 „State of the Art“

In diesem Kapitel sollen verschiedenste Theorien zur Gegenwartskunst präsentiert werden, um diverse Aspekte herauszufiltern, welche dazu verhelfen, sozial engagierte Kunst deutlich zu machen. Es wird insbesondere Pablo Helguera vorgestellt, der ein praxisbezogenes Handbuch zu sozial engagierter Kunst schreibt. Im weiteren werden Grant H. Kester, der seine Theorie auf sogenannte „conversational art“ bezieht, Gerhard Schweppenhäusers Ästhetik Begriff und Uwe Lewitzkys Darstellungen zu Kunst im öffentlichen Raum besprochen. Außerdem finden Kritikpunkte von Claire Bishop und Ansätze aus Julianne Rebentischs Theorien zur Gegenwartskunst Platz.

3.1 Was bedeutet sozial engagierte Kunst im 21. Jahrhundert?

„The word 'art' is becoming less of a noun and more of a verb.“⁴⁷

Es handelt sich bei sozial engagierter Kunst um einen sehr weiten Begriff, dessen ausführliche Diskussion den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. In meinen Überlegungen beziehe ich mich insbesondere auf den in Mexiko geborenen und in New York lebenden Künstler und Theoretiker Pablo Helguera, der selbst im Bereich sozial engagierte Kunst arbeitet und daher im Unterschied zu den meisten anderen Theorien ein sehr praxisnahes und technisches Werk mit dem Titel „Education for Socially Engaged Art“ herausgibt. Ich betrachte sozial engagierte Kunst bzw. SEA, socially engaged art, wie es auch Helguera abkürzt, als eigenes Genre wie etwa Konzeptkunst und werde es in den folgenden Kapiteln in ihren wichtigsten Eigenschaften, Errungenschaften und Kontroversen darstellen. Beginnen möchte ich mit einer begrifflichen Darstellung verwandter Praxen und des Weiteren eine Verortung im institutionellen Kunstbetrieb vornehmen und schließlich die konkrete künstlerische

⁴⁷ Barry 1969:97.

Umsetzung besprechen.

3.1.1 Allgemeine Begriffe

Unterschiedliche künstlerische Richtungen weisen eine soziale Intention auf. Im englischen Sprachraum sind dies etwa „socially engaged art“, „relational art“⁴⁸, „relational aesthetics“⁴⁹, „conversational art“⁵⁰, „dialogue-based public art“⁵¹, „dialogical practice“⁵², „community art“⁵³, „participatory art“.⁵⁴ Jeder Begriff entspringt einer bestimmten Epoche und einer zugehörigen Praxis bzw. Theorie, der sich je nach aktueller künstlerischer oder politischer Situation entgegen jene Verhältnisse stellt. Ich möchte mich in dieser Arbeit weniger mit einer Strömung auseinandersetzen, stattdessen mit den Gemeinsamkeiten und Parallelen einer sozial engagierten Kunst. Was die von mir ausgewählten Beispiele gemein haben, ist eine bestimmte soziale Intention: Zuerst besteht das Bedürfnis eine missliche Lage zu thematisieren, um

⁴⁸ Relational art bezieht sich auf die Kunstpraxis der 90er. Menschen sollen zusammen kommen in einer sozialen Umgebung um eine Aktivität zu teilen. Ausstellungen werden etwa als soziales Event verstanden. Die Rolle des_der Künstlers_in ist ähnlich wie bei sozial engagierter Kunst eine Katalysatorenrolle. Relational art bezeichnet Arbeiten die laut Bishop „gewollt instabil“ sind und: „work that is open ended, interactive, and resistant to closure, often appearing to be „work-in-progress rather than a completed object“. Bishop 2006: 52.

⁴⁹ „relational aesthetics“ bezieht sich ebenso wie „relational art“ auf die Kunstpraxis der 80er und 90er und ist der ursprüngliche Begriff nach Nicolas Bourriaud (2002).

⁵⁰ „conversational art“ bezieht sich laut Kester auf Homi K. Bhabha, der einen Essay zu den „Conversations of the Castele project“ in Atlanta schreibt (Kester 2004:10).

⁵¹ „dialogue - based public art“ wird laut Kester von Tom Finkelpearl verwendet (Kester 2004:10).

⁵² „dialogical practice“ ist der Terminus, der von Kester selbst gewählt wird, um die vorherigen Bezeichnungen zusammenzuführen, und geht diesmal auf den russischen Literaturtheoretiker Mikhail Bakhtin zurück, dass Kunst als Art Konversation, als Ort unterschiedlicher Bedeutungen und Interpretationen und Blickwinkel aufgefasst werden kann. (Kester 2004:10).

⁵³ Ole Georg Graf ist in der Konzeptentwicklung für die Brunnenpassage 2009 tätig und definiert Community Art so: „Unter der Leitung professioneller Künstler mit "Laien" / "Amateuren"/ nicht-professionellen Menschen /Akteurinnen innerhalb konkreter lokaler, sozialer Kontexte zeitgenössische Kunst zu produzieren. Die Produktion von Kunstwerken (Theaterstücken, Choreographien, Performances, Klang-Installationen) ist dabei Tool für sozialen Wandel und Entwicklung einer "Gemeinschaft" (Community).“

⁵⁴ Helguera 2011:3.

Aufmerksamkeit zu erzeugen. Weiters existiert auch der Wunsch eine Situation, ein Mikrosystem zu verbessern. Als Beispiel lässt sich Veränderung der Lebensbedingungen einer Gruppe von Menschen anführen.

Pablo Helguera stellt diesen Wunsch nach Veränderung nicht in den Vordergrund, um sich somit klar von sozialer Arbeit abzugrenzen. „Social work“ bzw. „Sozialarbeit“ (übers. C.F.) und „social practice“, was in etwa mit „künstlerischer sozialer Praxis“ (übers. C.F.) übersetzt werden kann, unterscheiden sich laut Helguera in deren Werten, wie ich im Folgenden erklären möchte: Er behauptet soziale Arbeit baut auf ein System auf, welches eine Verbesserung der Menschheit, die Verteidigung von Menschenwürde und die Stärkung menschlicher Beziehungen anstrebt. Ein_e Künstler_in verfolgt jedoch andere Ziele. Er_Sie möge zwar dieselben Werte unterschreiben, jedoch in seiner_ihrer „social practice“ die Problemsituation beispielsweise ironisieren oder verstärken, um eine Reflexion und tiefere Auseinandersetzung mit dem Thema zu provozieren.⁵⁵

Für Wolfgang Zinggl hingegen ist eine Abgrenzung zu sozialer Arbeit nicht einmal notwendig, denn:

„Kunst ist nicht von vornherein etwas Bestimmtes, und deshalb grenzt sie sich nicht von vornherein von anderen Dingen ab. Wir sind es, die zu bestimmten Phänomenen 'Kunst' sagen.“⁵⁶

Ich vertrete ähnlich wie Wolfgang Zinggl die Ansicht, dass durch den künstlerischen Hintergrund und das Arbeiten im Kunstfeld als Künstler_in sich diese Legitimationsfrage erübrigt. Es ist die Entscheidung des_der Künstlers_in mit welchen Themen er_sie sich beschäftigt und wie er_sie darauf agiert. Es ist für Zinggl eine Frage der Weltanschauung, was als Kunst bezeichnet wird. Dabei geht es hauptsächlich um die Frage nach der Funktion: „Welche Funktionen gestehe ich der Kunst zu und welche

⁵⁵ Helguera 2011:35.

⁵⁶ Zinggl W. 2002:214.

nicht?“⁵⁷ Es liegt also in der Hand des _ der Künstlers _ in, wie er _ sie den Begriff Kunst definiert und welche Arbeiten geschaffen werden. Gänzlich vorhersehbar ist eine partizipatorische Arbeit nie, kann aber in ihrer Konzeption durchaus für demokratische und das Zusammenleben positiv beeinflussende Ziele gestaltet werden und in Folge dessen als bewusstseinsbildende bis hin zu aktivierender Intervention funktionieren.

In den letzten Jahren gibt es zunehmend starke Kritik an partizipatorischen Kunstpraxen Claire Bishop kritisiert in ihrem Artikel „Spectacle today“, dass Teilnehmer _ innen von partizipatorischen Kunstprojekten kaum die Arbeitsstruktur, in der sie sich dem Willen des _ der Künstlers _ in unterordnen hinterfragen. Sie bezeichnet das Aufstreben partizipatorischer Kunstpraxen seit 1989 als symptomatisch, für den Verlust des Vertrauens in Kunst an sich und des Vertrauens in demokratische Prozesse, unter dessen Deckmantel sich viele Ungerechtigkeiten verbergen⁵⁸. Markus Miessen geht in seiner Kritik noch weiter und setzt Partizipation gleich Krieg⁵⁹.

Setzt man diese Behauptungen jedoch auf die in dieser Arbeit beschriebenen Projekte um, so zeigt sich, dass es sich um eine fundamentale Fehlinterpretation der partizipativen Kunst handeln muss. Der _ Die sozial engagierte Künstler _ in muss über ein spezifisches Wissen verfügen, um gesellschaftliche Machtmechanismen nicht zu reproduzieren. Schwächt man die Kritik jedoch ab, so bleibt der Anstoß ein Projekt immer kritisch zu beleuchten, darauf zu achten, dass die Teilnehmenden tatsächlich ermächtigt und nicht ausgebeutet werden.

3.1.2 Drei Modelle institutioneller Zusammenarbeit

Seit den 60ern haben sich die Werkzeuge bzw. die Medien der Kunst stark verändert und zielen auf aktivistische und nicht mehr nur auf symbolische Praxen ab. Joseph Beuys

⁵⁷ ibid: 216.

⁵⁸ Bishop 2012 b:39.

⁵⁹ Miessen 2012:46.

mit seinen gesamtgesellschaftlichen Ansätzen, ist dafür bezeichnend im deutschsprachigen Raum⁶⁰. Es ist eine Entwicklung zu beobachten, in der Kunstschaende die Institutionen verlassen und direkt in soziale Gefüge eingreifen. Verstehen könnte man das auch als Konsequenz einer nicht aufgenommenen Institutionskritik. Nachdem der Kunstmarkt ein dominierender Akteur im Bereich Kunst ist und viele Kunst- und Kulturschaende sich diesen schwer veränderbaren kapitalistischen Strukturen widersetzen, suchen sie sich andere Nischen. Meistens bleiben die SEA⁶¹ Künstler_innen jedoch auf irgendeine Weise institutionell verankert. Ich möchte an dieser Stelle unterscheiden zwischen drei Arten institutioneller Verankerung. 1. Künstler_innen die sich nach wie vor radikal gegen Institutionen auflehnen, im Gegensatz zu 2. Künstler_innen die konsensual mit Institutionen zusammen arbeiten und 3. Künstler_innen die Institutionen etwa als Arbeitszentrale für ein Projekt und eventuell nachträglich zur Dokumentationsansicht benutzen, sich aber nicht den Beschränkungen einer konsensualen Zusammenarbeit unterwerfen. Hier möchte ich jeweils ein Beispiel nennen, um diese Dreiteilung verständlich zu machen:

Beim erwähnten Workshopbeispiel „Disobedience makes History“ wurde Jordan zunächst von der Institution (Tate Modern) eingeladen. Museumsinterne Anliegen und Agenda sind für ihn eindeutig zweitrangig, da die Institution über ethisch höchst fragwürdige Wege finanziert wird. Diese Sponsoring-Politik (mehr dazu im Kapitel 4.1.3) soll hinterfragt werden. Laut John Jordan möchte die Kunstwelt zwar, dass man so tut, als ob man Politik macht, aber sie möchte nicht wirklich, dass etwas passiert.⁶² Er lehnt

⁶⁰ Beuys gründete am 22. Juni 1967 eine Studierenden Partei als Reaktion auf den während einer Demonstration gegen den Besuch des persischen Schah erschossenen Studenten Benno Ohnesorg. Dies ging als Musterbeispiel für den Schritt eines Künstlers in die Politik in die Geschichte ein. Im Dezember 1967 wurde die Partei umbenannt in 'Fluxus Zone West' um den Wunsch einer universitären Veränderung europaweit auszudrücken. 1980 bildete sich aus dieser Partei die Bundespartei die Grünen. (Lange in Butin 2006:279).

⁶¹ SEA wird von Helguera verwendet und entspricht der Abkürzung für den englischen Terminus: „socially engaged art“: sozial engagierte Kunst (vgl. hierzu Pablo Helguera 2011) Hier wird die Abkürzung des Begriffs analog zu sozial engagierte Kunst verwendet.

⁶² Jordan 2013 <http://bambuser.com/v/3790615> (Stand 05.02.2014).

sich mit seinem Projekt gewissermaßen gegen eine elitäre, nach kapitalistischen Prinzipien funktionierende Kunstwelt auf und riskiert damit, nicht mehr von der Institution eingeladen zu werden.

Der 1961 geborene, in Berlin, New York, und Bangkok lebende Aktions- und Performance Künstler Rirkrit Tiravanija arbeitet wesentlich konsensueller mit Institutionen zusammen. Er verwandelt Ausstellungsräume in soziale Events. Tiravanijas Arbeit ist außerdem sehr prozessorientiert und auf die Schaffung neuer sozialer Räume und Beziehungen ausgerichtet, weswegen er mit „socially engaged art“ in Verbindung gebracht wird. Bekannt wurde er durch sein „Mobile Home“⁶³ 1990, wobei er in Galerien und Museen thailändische Speisen für die Besucher_innen zubereitete und servierte. Es ginge ihm, so im Interview mit Hans Ulrich Obrist, nicht um das Kunstwerk selbst, sondern darum, Beziehungen zwischen den Menschen zu fördern.⁶⁴

Wie Claire Bishop in ihrem Artikel „Antagonism and Relational Aesthetics“ jedoch erläutert, ist nicht jede Beziehung zwischen den Rezipienten demokratisch und daher müsse die Qualität dieser Beziehung untersucht werden⁶⁵. Auch Walead Beshty kritisiert in seinem Artikel „Notes on the Brave New World of Relational Aesthetics“ die spezifische Qualität der geschaffenen Beziehungsmuster. Zu einem kürzlich stattgefunden Ausstellungsevent in London meint er: „...they naturalize social repressions, locating them as the ur-text of experience.“⁶⁶ Beshty kommt zu dieser These, weil Machtverhältnisse reproduziert werden⁶⁷. Da ein Werk durch einen sozialen Raum ersetzt wird, werden noch keine Hierarchien aufgehoben. Walead Beshty beschreibt in seinem Artikel mehrere Ausstellungsevents von Tiravanija, die sehr unkritisch den Hierarchien im Kunstmuseum gegenüberstehen.

⁶³ vgl. etwa: Stokes 2012 oder Rirkrit Tiravanija 2010.

⁶⁴ Obrist 2010:7.

⁶⁵ Bishop 2004:67.

⁶⁶ Beshty 2005.

⁶⁷ ibid.

„Similarly, at his recent exhibition at the Sepertine Gallery in London, the communing of artworld insiders, morphed into an event that sounded more like a Hollywood Oscar party (with a few art stars mixed in) than a microtopia. Stuart Comer's Artforum.com diary entry describes processions of celebrities, Kid Rock, Rod Stuart, Farrah Fawcett, Mariah Carey, David Gilmore and Roger Waters (Pink Floyd), Alex James (from Blur), which crescendoed in "A flurry of pale yellow chiffon, [as] Paris Hilton made her entrance into the kitchen." Here the insiders privileged in Saltz's account, are themselves shut out, for a new level of insider, that of the celebrity. Instead of creating a new zone of interactivity, the social divisions are reenacted in heightened spectacle: the subjects sit back and watch the glamorous.“⁶⁸

Somit ist es von Bedeutung eine genaue Beobachtung durchzuführen um herauszufinden, wie stark die künstlerisch (wenn so vorhanden, soziale) Intention mit dem Ergebnis korreliert und wie stark durch jene Projekte Bewusstsein erzeugt wird. Geht es nun darum, sinnvolle soziale Beziehungen zu fördern, scheitert die Arbeit. Will sie wie Rebentisch vorschlägt, die soziale Struktur der Kunstwelt zum Gegenstand selbst machen⁶⁹, gelingt dies. Dann ist die Arbeit wiederum aber schwächer sozial motiviert.

Für Tiravanija scheint es, wie aus einem Interview mit Hans Ulrich Obrist hervorgeht, wichtig zu sein, sinnvolle Beziehungen, anstatt nutzlose Objekte zu schaffen.⁷⁰ Dass dieses Ziel nicht erreicht wird, erklärt ein Ausstellungsbesucher in Beshty's Essay:

„A sense of uneasiness was always close by. Once when I went to the gallery I ate alone, and I felt that old fear of doing something wrong. I remember pausing outside the door and thinking, 'Maybe I shouldn't do this - they'll think I'm a moocher.' I felt sheepish, guilty, like I was a freeloader. I don't usually feel this way when I go back to a show more than once.“⁷¹

Beshty meint hierzu: „it does attest to an important societal contradiction, and a

⁶⁸ Beshty 2005.

⁶⁹ Rebentisch 2013:69.

⁷⁰ Obrist 2010:7.

⁷¹ Beshty 2005.

specifically capitalist anxiety typified in the free market mantra: 'there ain't no such thing as a free lunch.'"⁷²

Es mag zwar sein, dass Tiravanija Beziehungen schafft und das Kunstwerk als Objekt gänzlich an Bedeutung verloren hat, aber die Qualität der entstandenen Beziehungen ist in Frage zu stellen. Denn wenn diese, so wie vom Ausstellungsbesucher berichtet wird, Unbehagen bzw. „uneasiness“ erzeugen und damit kein positives Erlebnis verbunden werden kann, handelt es sich nicht um eine positive Beziehungsstruktur. Dem entgegen halten könnte man, dass gerade dieses Unbehagen als interessantes Spannungsfeld betrachtet werden kann, da es mitunter verborgene Gefühle zum Vorschein bringt.

Bei späteren Arbeiten von Tiravanija wirkt der Starrummel, den das Setting mit sich bringt, sozial stratifizierend, wenn nicht sogar diskriminierend. Um dazu zu gehören ist man mehr oder weniger dazu gezwungen, das Event zu mögen. Damit wären wir von sozial engagierter Kunst weit entfernt, wie es auch Beshty in seinem Artikel zum Ausdruck bringt. Für Rebentisch geht es in der Arbeit von Tiravanija allerdings nicht um eine Auflösung der Grenzen von Kunst und Nicht-Kunst und ein Eintreten in einen sozialen Raum, sondern um „die Problematisierung oder Thematisierung von Partizipation und Teilhabe“⁷³. Auf dieser Ebene funktioniert die Arbeit Tiravanjas, allerdings nicht als sozial engagiert. Dabei befinden wir uns nach Helguera in einer „symbolischen Ebene“. (dazu im Kapitel 3.4) Für seine Ausstellungsevents arbeitet Tiravanija eng mit den Institutionen zusammen.

Als letztes Beispiel der Dreiteilung wie partizipative Kunst sich in die institutionelle Kunstwelt einfügt, soll ein Projekt behandelt werden, das außerhalb von gängigen Kunst-Institutionen agiert. Es handelt sich um das zweite dargestellte Projekt der Intervention zur Ortsentwicklung. Es agiert an der Schnittstelle zum sozialen Raum und interveniert dort, wo es gesellschaftspolitische Mängel gibt.

⁷² ibid.

⁷³ Rebentisch 2013:68.

Die Künstlergruppe argumentiert, wie wir bereits erarbeitet haben, wieder und wieder mit dem „Überschreitungsakt“, der etwa lautet: Das Kunstfeld muss um ihre Handlungsmöglichkeiten erweitert werden. Es entstehen weiters produktive Fragen wie: Füllt die Kunst Lücken der Politik, wenn ja soll/ kann/ darf sie das tun oder gibt sie bloß Anstöße, die Aufmerksamkeit schafft und eventuell auch zu kleinen Veränderungen bzw. einem Umdenken führt?⁷⁴ Dieser Überschreitungsakt kann als Strategie gedeutet werden, um eine größere Aufmerksamkeit zu erzeugen. Die Künstlergruppe lehnt es ab, die Institutionen im herkömmlichen Sinn zu benutzen, bezieht diese aber -wenn vorhanden- als Arbeitszentrale.

Diese drei Beispiele („Disobedience makes History“, „Mobile Home“ und „Gemeinsame Ortsentwicklung“) sollen illustrieren, wie sich (sozial engagierte und/oder partizipative) Kunst in der institutionellen Kunstwelt einfügt und welche Interaktionen mit der Institution es in Folge geben kann. Es geht klar hervor, dass ein radikales Handeln bzw. die Aktivierung anderer Menschen zum Handeln in der angeblich freien und offenen Kunstwelt für zu großen Aufruhr sorgt und daher unterbunden wird. Das zeigen die Reaktionen der Tate Modern. Handeln, das weniger kritisch mit Institutionen zusammen arbeitet, ist wesentlich geduldeter, was Tiravanijas institutioneller Erfolg zeigt. Allerdings ist seine Praxis, wie oben erläutert, nicht als sozial engagiert aufzufassen, da sie Probleme zwar thematisiert, es aber keinerlei Bestrebungen gibt sie zu lösen. Bei dem Beispiel der Wochenklausur wird trotz langen Legitimierungsdiskursen nicht mehr die Frage aufgeworfen, ist das denn noch Kunst? Dennoch scheint man groben Veränderungen beziehungsweise einer neuen Auffassung von Kunst skeptisch gegenüber zu stehen. Kunst war noch nie in der Geschichte so vielen unterschiedlichen Ausprägungen und Verstrickungen wie heute ausgesetzt. Sie kann und darf einfach alles, Legitimationsdebatten sind daher zur Gänze überholt, werden jedoch öfters als eine Art Köder verwendet, um Aufmerksamkeit zu erzeugen.

⁷⁴ Zinggl W. 2001:129-137.

3.1.3 Künstlerische Umsetzung: vom Produkt zum Prozess

Nach meinem Exkurs in die Verortung der sozial engagierten Kunst im Makrosystem der Kunst bzw. in die institutionellen Bedingungen dieser, möchte ich nun detaillierter auf die Methoden und künstlerischen Formen, Anlehnungen und Artikulationsformen im Kontrast zu etwa kommerziell verwertbarer Kunst eingehen.

Im Englischen hat sich der Begriff „Socialpractice“ für sozial engagierte Kunst etabliert. Diese Terminologie hebt sich deutlich von früheren Künstler-zentrierten Kunstformen ab, weil diese klar auf die künstlerisch – soziale Praxis hinweist.⁷⁵ Es tritt aber nicht nur der_künstler_in selbst in den Hintergrund, sondern auch das Objekt. Die Produktion eines Objektes ist nicht Ziel einer künstlerischen Arbeit, sondern nur das Mittel zum Zweck. Es geht insbesondere ab den 90ern um die Produktion von Beziehungen durch partizipatorische Ansätze. Bourriaud bringt dies in seinem Werk „relational aesthetics“ auf den Punkt. Die Beziehungen zwischen adressierten Menschen untereinander, zwischen Werk und Betrachter_in oder auch die Beziehungen zwischen Künstler_in und Betrachter_in stehen dabei im Fokus. Aus diesen neuen Verhältnissen kann etwas entwickelt werden, das für die Anwesenden von Nutzen ist.

Sozial engagierte Kunst ist in ihren Formen und Methoden als Prozess anstatt als Produkt orientiert, dies bestärkt auch die am Anfang des Kapitel zitierte Aussage von Robert Barry: „The word 'art' is becoming less of a noun and more of a verb.“⁷⁶ Der kreative Schöpfungsakt, welcher zumeist ein kollektiver Prozess ist, in dem je nach Setting Menschen unterschiedlich kollaborieren, ist mindestens ebenso wichtig, wie die visuelle oder physische Manifestation. Jedoch ist nicht jede prozess-orientierte Kunst gleich sozial engagierte Kunst. Beispielsweise arbeiten viele Konzeptkünstler_innen prozessorientiert, ohne dabei in soziale Gefüge zu intervenieren.

⁷⁵ Helguera 2011:3.

⁷⁶ Barry 1969:97.

Weitere Artikulationsformate für SEA sind temporäre Interventionen, Performances, als erweiterte Form werden auch Neue Medien und Internetnetzwerke verstärkt genutzt. Massenmedien sind ein ausgezeichnetes Werkzeug, um Inhalte zu multiplizieren. Felshin nennt diese Mediennützung im Zusammenhang mit sozial engagierter Kunst „participation through interpretation“.⁷⁷ Strategien der Werbung und der kommerziellen Medien werden angeeignet und mit subversiven, ironischen und humorvollen Inhalten versehen.⁷⁸ Neue Technologien und Netzwerke verleiten auch dazu, gemeinsam und vernetzt zu arbeiten, wodurch das Künstlersubjekt wiederum an Bedeutung verliert, und der kollektive Prozess in den Vordergrund rückt.

Abschließend behaupte ich, dass man sich bei der Kunst auch ihrer gesellschaftlichen Stellung bewusst sein sollte. Kunst ist etwas durchaus Geschätztes und kann Dingen andere Werte und Bedeutungen zuschreiben. Dieses Ansehen gibt ihr eine bestimmte Macht und Sonderstellung in unserer Gesellschaft. Während viele Menschen politisch frustriert sind, hat Kunst alle Möglichkeiten offen, neue demokratische Wege vorzuzeigen und Umdenken und sogar Handeln anzuregen. Sie kann hier selbst Lücken der Politik füllen, gibt Anstöße, die Aufmerksamkeit schaffen und eventuell auch zu Veränderungen bzw. einem Umdenken führen. Daher ist die allgemeine Wirkungsmacht von Kunst, eben aufgrund dieser Sonderstellung nicht zu unterschätzen.

Der Begriff sozial engagierte Kunst ist, wie eben dargestellt, nicht leicht zu fassen, dennoch können aus heutiger Perspektive folgende Charakteristika festgelegt werden: Es handelt sich um Projekte, denen der Wunsch nach sozialen Veränderungen zugrunde liegt und die mit dem Ziel real etwas zu bewirken in soziale Mikrosysteme eingreifen, um dort Veränderungen/Verbesserungen für Beteiligte, was eine Zusammenarbeit dieser voraussetzt, zu erzielen. Diese Projekte arbeiten immer mit partizipatorischen⁷⁹

⁷⁷ ibid:15.

⁷⁸ ibid:15-16.

⁷⁹ Partizipation: Insbesondere in der Politikwissenschaft verwendet und meint „die Teilhabe einer Person beziehungsweise einer Gruppe an Entscheidungsprozessen oder Handlungsabläufen in übergeordneten Strukturen“ (Wege in Butin 2006:236-241) Für den Kunst Kontext bedeutet dies, dass der Betrachter

und/ oder interventionistischen⁸⁰ Formen.

3.2 Historische Entwicklungslinien sozial engagierter Kunst

Hinsichtlich der geschichtlichen Entwicklung sozial engagierter Kunst kann keine lineare Entstehung aufgezeigt werden. Es handelt sich vielmehr um viele, parallel ablaufende Entwicklungen, welche die verschiedenen Strömungen aktueller Gegenwartskunst prägen. Im folgenden Kapitel möchte ich die relevanten Fakten aufgreifen, um einen Stammbaum sozial engagierter Kunst anzudeuten. Zum einen wird eine kurze Übersicht der Geschichte von Kunst im öffentlichen Raum aufgezeigt, da sozial engagierte Kunst im öffentlichen Raum agiert, oder diesen in bestimmter Form beeinflusst. Zum anderen wird die Veränderung der künstlerischen Praxis der letzten Jahrzehnte behandelt, da politische Veränderungen sich unmittelbar auf künstlerische Handlungen auswirken. Des Weiteren wird die Sichtweise auf spezifische Aspekte der Gegenwartskunst von Juliane Rebentisch aufgezeigt. Schließlich werden die Entwicklungen verschiedener Konzepte der Ästhetik, wie Wolfgang Kemps „Wirkungsästhetik“, Umberto Ecos „Werke in Bewegung“ und Schweppenhäusers „hermeneutische Ästhetik“ vorgestellt.

3.2.1 Kunst im öffentlichen Raum

Uwe Lewitzky schreibt, dass nach dem zweiten Weltkrieg in Deutschland insbesondere das Projekt „Kunst am Bau“, zur Verschönerung, Mahn-Denkmalerrichtung, aber auch als pädagogische Maßnahme, den öffentlichen Raum beleben sollte. In den 50ern ist eine zunehmende Emanzipation der Kunst zu beobachten. Jedoch werden Skulpturen meist wahllos, ohne auf den Außenraum und die Architektur einzugehen, aufgestellt.

maßgeblich am Entstehungsprozess des Werkes beteiligt ist und eine aktive Rolle spielt.

⁸⁰ Intervention: „Eine künstlerisch-politische Intervention in die neoliberalen Weltordnung mit ihrer deregulierten globalen Ökonomie bedient sich nicht nur der sogenannten 'offenen Grenzen' für Waren, zu denen im Besonderen Informationen und Kommunikationsprozesse gehören. Sie attackiert auch das, was der Neoliberalismus miterzeugt: Billiglohnzonen, neue Armutsräume und immer neue Grenzen für Personen“ (Geene in Butin 2006:138-141).

Nachträglich betrachtet, so Lewitzky, könnte man auch meinen, dass dieses Projekt vor allem zur Arbeitsbeschaffung von lokalen Künstler_innen diente. Erwartet wurde durch diese Skulpturen eine Verschönerung der sonst rational durchgeplanten Stadt. Diese Kontextlosigkeit der neuen Skulpturen führte rasch zu einer Ablehnung in der breiten Bevölkerung.⁸¹ Jedoch ist zu bemerken, dass sich die Kunst hier von der musealen Welt zu lösen beginnt und neue Räume für sich einnimmt. Zwar passiert dies ohne direkten Bezug zur Umwelt, dennoch zeigt es ein Bestreben Kunst in die Öffentlichkeit einzugliedern.

Die darauffolgende Zeit der 70er ist diesbezüglich von einer Wende geprägt, wie Lewitzky schreibt. Verantwortliche erkennen, dass das Aufstellen von abstrakten Skulpturen im öffentlichen Raum weder wie erwartet zur Stadtverschönerung beiträgt, noch zur Volksbildung ohne die Vermittlung der inhaltlichen Hintergründe. Neuerungen gibt es folglich auch hinsichtlich der Förderrichtlinien für Kunst im öffentlichen Raum.⁸²

„Ziel dieser Neuorientierung, die u.a. durch die von Allan Kaprow entwickelte Idee des partizipatorischen Happenings Aufnahme in den Kunstdiskurs findet, ist neben der ästhetischen Erfahrung des Ortes auch eine allgemeine Erhöhung der Lebensqualität der Bewohner, indem eine künstlerische Praxis die den Betrachter in das Werk integriert, die Schaffung kommunikativer Orte unterstützt.“⁸³

Diese Neuerungen können als Vorläufer für sozial engagierte Kunst, betrachtet werden. Zum einen findet eine Loslösung von musealen Institutionen statt, wie bei den Ansätzen der 50er, auch wenn diese in der Praxis noch eine Erweiterung des Museums sind. Zum anderen gibt es den partizipativen, Bewohner_innen integrierenden Ansatz. Laut Lewitzky entwickelt sich ein neues Genre in Amerika, das als NPA (New Public Art) bezeichnet wird. Es geht dabei darum, Stadtentwicklung mit zu gestalten und kommunikative Prozesse unter Anrainer_innen zu mobilisieren. Auch Rosalyn Deutsche

⁸¹ Lewitzky 2005:77-82.

⁸² ibid:2005:77-82.

⁸³ ibid:2005:82.

hebt hervor, dass diese in den 80ern aufkommende neue Kunst im öffentlichen Raum das Ziel gehabt hätte, sozial verantwortlich - „site-specific“ - und funktional zu sein.⁸⁴ Jedoch läuft die Kunst im öffentlichen Raum in den 80ern Gefahr von der Wirtschaft und den Stadtregierungen als Imagefaktor instrumentalisiert zu werden.⁸⁵ Unter diesen Prämissen entwickelt sich Ende der 80er eine Gegenströmung, die etwa von Suzanne Lacy als NGPA (New Genre Public Art) bezeichnet wird. Diese Richtung arbeitet mit aktionistischen, interventionistischen und prozessualen Praxen und agiert politisch.⁸⁶ Damit beginnt eine sich ständig neu erfindende und auf den öffentlichen Raum bezogene Ära einer Kunst, die als sozial engagiert bezeichnet werden kann.

3.2.2 Transformation des Kunstbegriffes und Veränderung des künstlerischen Anspruchs

Betrachtet man die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts ist zu bemerken, dass der Großteil der in diesem Jahrhundert entstandenen Kunst innerhalb der Kunstwelt produziert und rezipiert wurde. Persönlicher Ausdruck stand hierbei im Vordergrund. Doch im Zuge der geistigen und sozialen Umwälzungen der 60er Jahre ändern sich auch die Paradigmen. Das Bestreben ist es Kunst für ein breiteres Publikum zugänglich zu machen, bzw. die Trennlinie zwischen Kunst und Leben endgültig zu verwischen⁸⁷. Kunst soll „zu einem permanenten Geschehen mutieren, dem sich niemand mehr entziehen kann.“⁸⁸

Noch bevor sich sozial engagierte Kunst in Europa etablierte, gab es dazu zahlreiche Projekte in den USA. Kunst wurde zunehmend kritischer hinsichtlich gesellschaftlicher

⁸⁴ Deutsche 1996:xv.

⁸⁵ Lewitzky 2005:82-85.

⁸⁶ ibid.

⁸⁷ vgl. etwa Kaprow 1992.

⁸⁸ Schweppenhäuser 2007:273.

Ungerechtigkeiten und präsentierte sich als Medium sozialer Veränderung. Kunst wurde so nicht nur politisch, denn das war sie schon immer, sondern politisch aktiv. Institutionelle Autoritäten wurden nicht mehr länger hingenommen, und auch soziale Ungerechtigkeiten sollten nun durch künstlerische Maßnahmen bekämpft werden.

„A new form of politics“ is emerging, and in ways we haven't yet noticed. The living room has become a voting booth. Participation via television in Freedom Marches, in war, revolution, pollution and other events is changing everything.⁸⁹

Eine wichtige Errungenschaft der 60er ist unter anderem auch die Etablierung und Theoretisierung von Konzeptkunst. Die hinter dem Kunstwerk stehenden Konzepte und Theorien rücken in den Vordergrund und die Materialität wird zweitrangig. Laut Felshin entsprach Konzeptkunst⁹⁰ nie einer demokratischen Philosophie, Strategie und Form, sondern blieb lediglich eine exklusive Kunstform, unverständlich für jemanden außerhalb der Kunstszenen. Allerdings spricht sie dem ästhetischen Einfluss konzeptioneller Kunst auf dem Weg zur Postmoderne und damit auch auf aktivistische Kunst enorme Bedeutung zu.⁹¹ Wesentliche Aspekte wie Prozessorientiertheit, Entmaterialisierung, Besucher_innenbezug und Konzept, statt fertiger Kunstwerke (die auch bei Konzeptkunst eine große Rolle spielen), sind Wegweiser für sozial engagierte Kunst.

Partizipative Kunstformen gab es auch schon in den 60ern, beispielsweise Fluxus Instruktionen, Happenings oder in der Performance Kunst der 70er, oder etwa bei Beuys, der mit seiner Deklaration: „Jeder Mensch ist ein Künstler“⁹² den Kunstbegriff entscheidend geprägt und mitverändert hat. Zur Veranschaulichung möchte ich daher den Begriff der sozialen Plastik/ der sozialen Skulptur skizzieren. Beuys ist gewissermaßen Repräsentant eines neuen Denkansatzes der sozialen Bewegung, wie sie

⁸⁹ Mc Luhan 1967:123.

⁹⁰ für Konzeptkunst siehe etwa Alexander Alberro 1999:xvii ff.

⁹¹ Felshin 1995:22-23.

⁹² Lange in Butin 2006:279.

unter anderem 1978 im „Aufruf zur Alternative“ beschrieben und insbesondere von jungen Erwachsenen getragen wurde. Dieser neue soziale Organismus war für Beuys ein Kunstwerk, das er die „soziale Plastik“ (oder zuweilen: „soziale Skulptur“) nannte. Alle Menschen können die Gesellschaft mitformen und gestalten. Somit hat auch die Kunst die Rolle, gesellschaftlich etwas bewirken zu wollen, was den sozialutopischen Vorstellungen der Avantgarde entspricht. Bedenklich ist allerdings, dass dieses Konzept stark auf die Rolle des männlichen Künstlersubjekts fokussiert war und dadurch seine kulturelle Begrenzung erfährt.⁹³

Bei der sozialen Plastik geht es vorwiegend um ein Konzept und einen Prozess und nicht um ein künstlerisches Produkt. Im Unterschied zu SEA handelt es sich um ein gesamtgesellschaftliches Konzept, das von jedem Einzelnen getragen wird, und es ist weniger spezifisch auf eine bestimmte Situation oder Gruppierung ausgerichtet. Die soziale Plastik stellt ein gewisses Paradox dar, denn zum einen ist jeder Mensch ein Künstler und kann die Welt formen und gestalten doch zum anderen soll diese Gestaltung aber nach den Vorstellungen des_der Künstlers_in passieren. Sozial engagierte Kunst greift gezielt und konzeptionell überlegt in Mikrosysteme ein um dort Veränderungen zu evozieren. SEA spricht dem Handlungsraum und der Wirkmächtigkeit eines_er Künstlers_in in der Rolle eines Katalysators für soziale Veränderungen eine enorme Rolle zu, indem er_sie ortsspezifisch auf lokale Probleme reagiert und zusammen mit den betroffenen Menschen Konzepte zur Umgestaltung entwirft. Die soziale Plastik hingegen mystifiziert die Rolle und Ansichten des_r Künstlers_in und Veränderungen verlaufen nach den Vorstellungen einer Person.⁹⁴ Diese Form der Hierarchisierung, bei dem sich partizipierende Menschen dem Willen des_der Künstlers_in unterwerfen, muss bei einem sozial engagierten Projekt vermieden werden. Dies kann vor allem durch eine Wissensaneignung des_der Künstlers_in über Machtmechanismen und Gruppendynamik erfolgen, durch welche der_die Künstler_in

⁹³ ibid:279.

⁹⁴ ibid.

die Rolle eines _r Moderators _in übernimmt, sowie durch eine stets kritische Reflexion der eigenen Praxis.

All die bisher aufgezeigten Entwicklungen prägen den Weg der sozial engagierten Kunst, da sie Transformationen des Kunstbegriffs sowie des künstlerischen Anspruchs mitbringen, die sich einer sozial engagierten Praxis immer weiter annähern.

3.2.3 Rebentisch und die Entwicklung des Ästhetik Begriffes

Im folgenden möchte ich aufzeigen wie unterschiedlich Anfänge von Gegenwartskunst wahrgenommen werden und wie die Krisen des 20sten Jahrhunderts den Ästhetik- und Kunstbegriff verändert haben. Dabei beziehe ich mich im Besonderen auf das erst kürzlich erschienene Buch „Theorien der Gegenwartskunst“ in dem Juliane Rebentisch einen wesentlichen und mitunter einen der aktuellsten Beiträge zur Auffassung von Gegenwartskunst leistet.

Juliane Rebentisch möchte sich mit ihrem Werk gegen eine „kulturpessimistische Leseart der Gegenwartskunst“ wenden und die positiven Möglichkeiten der Kunst unterstreichen.⁹⁵ Gegenwartskunst wird oft pessimistisch aufgefasst, da sie immer wieder gesellschaftliche Probleme thematisiert wie etwa auch Georg Lukács in den 90ern feststellte: „Art becomes problematic precisely because reality has become non problematic.“⁹⁶ Es gibt kaum mehr Grenzen in unserer kapitalistischen Individual- und Leistungsgesellschaft. Egal ob sich die Schere zwischen den Armen und den Reichen immer weiter öffnet, in der Alltagskultur haben problematische Entwicklungen keinen Platz, ebenso wenig in der Lokalpolitik, die städtischen Problemen, wie etwa der Wohnungslosigkeit mit Ausgrenzungsmaßnahmen gegenübertritt. Somit hat es sich die Kunst zum Auftrag gemacht, kritisch gegenüber solchen Entwicklungen aufzutreten und zu agieren.

⁹⁵ Rebentisch 2013:23.

⁹⁶ Lukács 1990:17.

In einer Kernaussage erklärt Rebentisch

„dass die Gegenwartskunst für eine Krise des Fortschritts *überhaupt* steht und also der Begriff des Fortschritts im Blick auf die Gegenwartskunst selbst gar keinen Sinn mehr ergibt, sollte man, [...] die künstlerische Kritik moderner Fortschritts- und Geschichtsmodelle selbst als Fortschritt werten.“⁹⁷

Auch hier ist ablesbar: Gegenwartskunst ist kritisch, sie wendet sich gegen den Fortschrittsglauben und glänzt durch ihre Kritikfähigkeit an herrschenden Weltordnungen. Somit haben Kunstprojekte an der Schnittstelle zum öffentlichen, sozialen Raum oft eine Massenkultur-kritische Haltung. Konsum, Kapitalismus, Urbanismus, Ausgrenzungspolitik sind häufige Themen sozial engagierter Kunst. Während Stadtpolitik beispielsweise durch die Einführung abstruser Verbotszonen⁹⁸ Menschen immer stärker aus den Zentren verdrängt, versuchen sozial engagierte Kunstprojekte, als eine mögliche Form von Gegenwartskunst, dort Dialog zu schaffen, zugunsten von Integration statt Differenzierung.

Zeitlich gibt es verschiedenste Auffassungen, wann die Gegenwartskunst ihren Anfang nahm. Rebentisch zeigt auf, welche unterschiedlichen Anfangspunkte etwa für die Gegenwartskunst gesetzt werden können.⁹⁹ „[...] um den historischen Ort der Gegenwart zu bestimmen, muss man die Gegenwart zur Vergangenheit in ein Verhältnis setzen, und zwar so, dass die Gegenwart durch dieses Verhältnis eine Richtung, die Richtung einer historischen Entwicklung erhält.“¹⁰⁰ Sie erklärt weiter, dass dieser Ort, jedoch nicht klar festgesetzt ist. Ein Nachschlagewerk beispielsweise mit dem

⁹⁷ Rebentisch 2013:14.

⁹⁸ Ein Beispiel hierfür wäre etwa das am 1.10.2008 erlassene Alkoholverbot in der Umgebung des Innsbrucker Hauptbahnhofs. vgl. Stadt Innsbruck, Amt für allgemeine Sicherheit https://www.google.at/search?q=Alkoholverbot+Innsbruck&ie=utf-8&oe=utf-8&q=t&rls=org.mozilla:de:official&client=firefox-a&channel=np&source=hp&gfe_rd=cr&ei=XNodU6bkJ-Lb8geBn4H4Bg oder Staatsgrundgesetz, Artikel 17a , BGBl. Nr. 262/1982 <http://www.ris.bka.gv.at> (beides Stand 22.01.2014)

⁹⁹ ibid:13 ff.

¹⁰⁰ ibid:13.

Titel „Theories and Documents of Contemporary Art“ nimmt 1945 als Ausgangspunkt. Die Tate Modern setzt etwa das Jahr 1965 als Anfang der Gegenwartskunst und in der jüngeren Gegenwart trifft man immer öfter das Jahr 1989. Was die Daten jedoch gemein haben, sind Risse in den „modernen Fortschrittserzählungen“.¹⁰¹

So erläutert Rebentisch, dass 1945 für eine politische und ethische Katastrophe steht. Geschichte konnte nicht mehr im Hegelschen Sinne als Fortschritt im Bewusstsein der Freiheit gefasst werden. Die Erschütterung und regressiven Ereignisse hinsichtlich der Menschenrechte durch den Holocaust hatten auch Einfluss auf den Ästhetikdiskurs, denn die Fortschriftlichkeit der Kunst konnte sich nur noch auf Werke beziehen, die dem falschen Optimismus des idealistischen Fortschrittsglaubens entgegenarbeiteten. Es geht in der Ästhetik nicht mehr um das Schöne, sondern um das Erhabene. „An die Stelle der selbstgerecht über ihr Anderes triumphierenden Schönheit tritt eine Art des Formlosen im Herzen der (dadurch nicht affirmativ schönen) Form.“¹⁰² Das Erhabene triumphiert nicht über das andere sondern bringt ihm Achtung gegenüber, diese Haltung resultiert aus den Kriegserfahrungen des 20. Jahrhunderts.

Das zweite Datum, 1965, so Rebentisch, wie etwa bei der Tate Modern aufscheint steht für die zunehmend kritische Auseinandersetzung mit dem System selbst. Des Weiteren auch mit dem in Fragestellungen der Ästhetik der 50er Jahre und der damit verbundenen Einheit des Werkes. Kunst wird schwieriger fassbar sein, sie greift nicht auf eine bestimmte Tradition zurück, sondern führt immer mehr neue Technologien und Praxen ein. Werke lösen die Grenzen zwischen unterschiedlichen Disziplinen der Kunst, aber auch zwischen Leben und Kunst immer stärker auf.

„Dass sich die Kunst seit den 1960er Jahren nicht mehr in die Entwicklungsgeschichten der traditionellen Kunstgattungen einordnen lässt, ja dass die entgrenzten Werke überhaupt nicht mehr als ein objektiv Bestimmtes gegeben, sondern aufgrund ihrer

¹⁰¹ ibid:13-14.

¹⁰² Adorno, Theodor W. zitiert nach Albrecht Wellmer: Endspiele: Die unversöhnliche Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 204-223.

offenen Form vielmehr nachdrücklich auf ihr Konstituiertwerden durch einander widerstreitende Interpretationen, Lektüren, Erschließungen verweisen, erscheint in dieser Perspektive weniger als das Symptom einer generellen Geschichtsvergesslichkeit denn als Manifestation eines angemessenen Verständnisses der Geschichtlichkeit von Kunst.“¹⁰³

Die jüngste Schwelle, nach Rebentisch, die mit dem Beginn der Gegenwartskunst in Verbindung gebracht wird, steht für das Ende des Kalten Krieges und die Durchsetzung der Globalisierung des deregulierten Marktsystems, aber auch für den Postkolonialismus.¹⁰⁴ Auf letzteren Begriff bezogen ergibt sich eine Kritik an modernistischem Fortschrittsdenken und dem Universalismus-Anspruch¹⁰⁵ der westlichen Moderne. Weiters ist die Gegenwart nicht ort- und zeitlos zu verstehen, sondern im Bezug auf kulturelle und historische Gegebenheiten.¹⁰⁶

Diese Daten sind jedoch kein Indiz für den Ausstieg der Gegenwartskunst aus der Geschichte. Sie dokumentieren für Rebentisch die Überwindung der Moderne, indem sie zum einen an das kritische Potenzial der Moderne anknüpfen, und zum anderen wie eben dargestellt, durch die kritische Auseinandersetzung mit linear verlaufend gedachten Geschichts- und Fortschrittsmodellen.¹⁰⁷

3.2.4 Wirkungsästhetik- Rezeptionsästhetik- Werke in Bewegung

Rebentisch äußert sich im nächsten Schritt zu den Begriffen der Entgrenzung und der Erfahrung. Denn seit den 60ern haben sich diese zwei Begriffe insbesondere im

¹⁰³ Rebentisch 2013:14-18.

¹⁰⁴ ibid: 18.

¹⁰⁵ Der ästhetische Universalitätsanspruch unserer Kultur geht weiters auf Kant zurück, denn er geht von einer Norm aus, die vorausgesetzt werden muss, um subjektive Geschmacksurteile vergleichen zu können. Er nennt dies einen geheimnisvollen ästhetischen Gemeinsinn für den man allgemeine Beistimmung fordern kann, wenn man richtig subsumiert hat. (Kant §22; 158-160)

¹⁰⁶ ibid:25-26.

¹⁰⁷ ibid:19.

deutschsprachigen Diskurs als konstitutiv für die Gegenwartskunst erwiesen. Mit Entgrenzung ist eine Tendenz gemeint, bei der Werke intermedial und offen werden und die Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst immer stärker verschwimmen; man denke an „readymades“. Für die ästhetische Theoriebildung ist insbesondere der Begriff der Erfahrung bedeutend geworden, was hier genauer erläutert wird. Die Entgrenzung entspricht einer produktionsästhetischen Auffassung, während die Erfahrung rezeptionsästhetisch an der Wirkung interessiert ist.¹⁰⁸

An dieser Stelle möchte ich auf Wolfgang Kemps Theorie zur Rezeptionsästhetik eingehen, um die beiden Begriffe hinsichtlich ästhetischer Theoriebildung im Detail zu beleuchten.

Wolfgang Kemp gibt 1992 ein Buch mit dem Titel: „Der Betrachter ist im Bild“ heraus. Wie bereits hervorgeht, geht es um das Verhältnis von Bild und Betrachter_in. Seiner Darstellung zufolge, ist das Bild stets für eine_n bestimmten Betrachter_in konzipiert, was er geschichtlich begründet. Er bezieht sich dabei insbesondere auf den frühen italienischen Maler, Gabriele Paleotti, der 1582 eine Schrift herausbrachte, in der er erklärte, dass die Malerei so beschaffen sein muss, dass sie den Geschmack aller Gesellschaftsschichten trifft. Er spiegelt somit den Leitgedanken der Rezeptionsästhetik, dass der_die Betrachter_in immer schon im Bild ist. Es soll also nicht um ein einseitiges Künstler_in – Werk zentriertes Kunstschaften gehen, sondern um eine Beziehung von Werk und Betrachter_in. Der_Die Betrachter_in wird also aufgefordert, die Einheit des Bildgeschehens herzustellen.¹⁰⁹

„Jedes Kunstwerk ist adressiert, es entwirft seinen Betrachter, und es gibt dabei zwei Informationen preis, die vielleicht, von einer sehr hohen Warte betrachtet, identisch sind: Indem es mit uns kommuniziert, spricht es über seinen Platz und seine

¹⁰⁸ ibid:25-26.

¹⁰⁹ Kemp 1992:7-24.

Wirkungsmöglichkeiten in der Gesellschaft, spricht es über sich selbst.“¹¹⁰

Der Entwurf des_der Betrachters_in ist eine Entscheidung des_der Künstlers_in. Damit stellt sich für die KunstschaFFenden die obligatorische Frage, für welches Zielpublikum ist das Werk gedacht, bzw. wer soll damit angesprochen werden.

Auch sozial engagierte Kunst hat ein klar adressiertes Publikum. Es ist kaum der Kunstmarkt. Der_Die Künstler_in gibt ein bestimmtes Setting vor (materiell und/oder situativ) und der_die Betrachter_in bzw. der_die Teilnehmer_in vollenden diese Situation, wie auch der_die Betrachter_in bei Kemps Rezeptionsästhetik das Bild geistig vollendet. SEA wäre ohne Publikum nicht denkbar. Jedoch liegt die Offenheit und das Mitwirken im Entstehungsprozess, der von den Rezipient_innen aktiv mitgetragen wird und nicht in der rein gedachten Form.

Es soll an dieser Stelle unterschieden werden zwischen Bedeutungsoffenheit und konkreter „Unvollendetheit“. Die Bedeutungsoffenheit bezieht sich auf die Interpretation des_der Betrachters_in und die „Unvollendetheit“ bei neueren Werken auf die noch ausstehende Vollendung durch direktes Einwirken. Jedoch besteht, wie Rebentisch festhält, durchaus ein Zusammenhang:

„Auch die Rede von der Bedeutungsoffenheit des Kunstwerkes impliziert nämlich bereits eine entwickelte Sensibilität für den Umstand, dass ein Kunstwerk nicht nur eines Schöpfers bedarf, der es hervorbringt, sondern auch fortgesetzter Akte kongenialer Interpretation, die es immer wieder neu erschließen und so in der Geschichte seiner Rezeption lebendig halten.“¹¹¹

Das heißt, mit der Bedeutungsoffenheit ist der erste Schritt Richtung partizipative Kunstpraxis bereits gesetzt. Dazu Rebentisch:

„Mit den explizit offenen Kunstwerken tritt das Bewusstsein von der konstitutiven Funktion der interpretierenden Subjektivität für das Sein der Werke allerdings

¹¹⁰ ibid:22.

¹¹¹ Rebentisch 2013:28.

nachdrücklich in diese selbst ein. Es wird zum Formprinzip.“¹¹²

Umberto Eco veröffentlichte 1962 ein Buch mit dem Titel „Opera aperta“, das offene Kunstwerk, in dem er sich ausführlich zum Charakter aktueller Kunstpraxen, wie zum Beispiel Fluxus, etc. äußerte. Für jene Werke, die erst durch das Mitwirken des Rezipienten vollendet werden, führte er den Begriff: „Werke in Bewegung“ ein.¹¹³ Dieser Begriff entspricht u.a. dem Wesen sozial engagierter Kunst.

Historisch betrachtet könnte man meinen, dass die Wirkungsästhetik von der Rezeptionsästhetik und schließlich von „Werken in Bewegung“ abgelöst wird.

Bei der Wirkungsästhetik geht es um die Frage: Was möchte der Autor mit seinem Werk sagen?. Der_Künstler_in steht im Zentrum der Wirkungsästhetik. Es zählt allein die optische Reaktion auf das geschaffene Werk.¹¹⁴

Die Rezeptionsästhetik (lat.: *recipere* _empfangen, aufnehmen) stellt hingegen das Werk in den Mittelpunkt. Ein_e Betrachter_in wird vom ersten Moment der Schöpfung implizit mitgedacht. Der_Künstler_in kennt sein_ihr Gegenüber nicht, tritt aber dennoch in einen Dialog mit ihm_ihr.

„Werke in Bewegung“ bezeichnen folglich den Prozess der aktiven Mitgestaltung der Teilnehmenden. Künstler_innen und Rezipient_innen kennen sich und sie arbeiten gemeinsam an der Entstehung eines Werkes. Während Künstler_innen zumeist beim gesamten Prozess dabei sind, können Rezipient_innen nur bestimmte Teile übernehmen, sind aber für das Gelingen des Projektes mitverantwortlich. Hervorzuheben ist dabei, dass -wie Rebentisch sich auf Eco stützend erläutert- es nicht um eine Demokratisierung des Schaffensprozesses geht, da die „Asymmetrie zwischen Künstler und Publikum erhalten bleibt“, sondern das Eingreifen durch die Mitwirkenden

¹¹² ibid:29.

¹¹³ Eco 1977 27-59.

¹¹⁴ Kemp 1992:22.

immer noch ein Eingreifen in die von dem _der Künstler_in festgelegten Welt ist.¹¹⁵ Es liegt aber in der Macht des _der Künstlers_in, die Arbeitsstruktur und Kontrolle der schöpferischen Prozesse festzulegen. Sofern es sich um eine freiwillige Partizipation handelt, kann es durchaus antihierarchische Arbeitsstrukturen geben, in denen Beteiligte unabhängige Entscheidungen treffen und sich deutlich emanzipieren.

3.2.5 Schweppenhäusers „hermeneutische Ästhetik“

Aus Schweppenhäusers philosophischen Grundlagen zur Ästhetik ist für mein Thema unter anderem die hermeneutische Ästhetik relevant, da hier auch aufgezeigt werden soll, dass durch das Verstehen und das sinnliche Erleben einer Situation, Eigenschaften wie etwa Empathie im Menschen angesprochen werden. Diese wiederum erinnern an eine gewisse Verantwortung, welche im Fall sozial engagierter Kunst zum Handeln anregen soll.

„Hermeneutik beschreibt, wie ein Produkt in seinem Wirkungszusammenhang von rezipierenden Subjekten immer wieder neu angeeignet wird. Das ästhetische Urteil ist nach Gadamer ein 'verstehendes Interpretieren', und jedes Werk vermittelt eine 'Sinnerfahrung'.“¹¹⁶

Das geschaffene Werk soll rezipiert werden, dieses ist aber in seinen Sinngehalten offen, weil eine Auseinandersetzung mit einem Werk innerhalb eines bestimmten Raumes und einer bestimmten Zeit passiert. Eindrücke werden in dem Erfahrungshorizont heute anderes als vor ein paar Jahren eingeordnet, da sich dieser stetig weiterentwickelt und verändert. Somit ändert sich unser Verstehen auch stetig.¹¹⁷ Es treffen daher die künstlerischen Gestaltungsambitionen mit den Erfahrungswerten der Rezipient_innen

¹¹⁵ Rebentisch 2013:36 bezieht sich auf Eco 1977:55.

¹¹⁶ Schweppenhäuser 2007:19 in Bezug auf Gadamer 1999:59-69 (Gadamer, Hans Georg: Zur Fragwürdigkeit des ästhetischen Bewusstseins. 1958. In Theorien er Kunst. Hg. v. D. Heinrich u. W. Iser. Frankfurt/M. 1999:59-69).

¹¹⁷ Schweppenhäuser 2007:20 in Bezug auf Gadamer 1999:59-69 (ibid).

zusammen. Gadamer folgert, dass ästhetische Erfahrung immer ein Verstehen bedeutet.¹¹⁸

„Nicht nur Dinge, Artefakte sind durch ihre jeweils besondere Form gekennzeichnet, sondern auch Handlungen.“¹¹⁹ Durch das Schaffen eines bestimmten kommunikativen Settings, können alltägliche Situationen bewusst gemacht werden, und Probleme transferiert und durch einen Perspektivenwechsel einfacher transformiert werden. Es geht bei dieser situationsorientierten Form von künstlerischer Praxis nicht um die Beziehung von Subjekt und Objekt, auch nicht um die Beziehungen zwischen Subjekt und Subjekt, wie es mitunter Bourriaud in seinen „*relational aesthetics*“¹²⁰ postuliert, sondern, da bezieht sich Rebentisch wohl genau auf diese von Schweppenhäuser angesprochenen Handlungen, geht es um einen Prozess zwischen Subjekt und Objekt. Die ästhetische Erfahrung ist daher nicht vom Subjekt kontrollierbar, sondern hängt auch vom Objekt an sich ab und bezeichnet das, was in der Wechselwirkung entsteht.¹²¹ Dieser Darstellung möchte ich noch einen Gedanken hinzufügen. Würden wir uns in einem partizipativen Setting befinden, hinge die ästhetische Erfahrung nicht nur vom Prozess zwischen einem Objekt und einem Subjekt ab, sondern mitunter von multiplen Parallelprozessen. Dafür würde es so denn um Prozesse zwischen einem oder mehreren Objekten und einem oder mehreren Subjekten gehen. Das Objekt ist außerdem nicht an ein Material gebunden, sondern kann durchaus ein immaterieller Vermittlungsgegenstand sein. Über diesen von dem der Künstler in gewählten Objekt

¹¹⁸ ibid.

¹¹⁹ Schweppenhäuser 2007:281.

¹²⁰ Bourriaud schreibt 1997 ein Buch mit dem Titel: *Estétique Rélationnel*, in der er die Kunstpraxis der 1990er beschreibt. Er entwickelt neue Kriterien, die für das Verständnis der verstärkt prozessorientiert, partizipatorischen und auf Beziehungen aufbauende Kunstpraxis maßgebend sind. (vgl. Bishop Antagonism and Relational Aesthetics 2006:54) Bishop kritisiert u.a. „All relations that permit „dialogue“ are automatically assumed to be democratic and therefore good. But what does „democracy“ really mean in this context? If relational art produces human relations, then the next logical question to ask is what types of relations are being produced, for whom, and why?“ (Bishop 2006:65).

¹²¹ Rebentisch 2013:51.

oder Setting erschließt sich durch einen Vermittlungsprozess ein bestimmtes Thema. Dieses Verhältnis von Künstler_in zu seinen_ihren Rezipient_innen, denen, er_sie etwas vermitteln möchte, führt uns zur Frage: Was die Rolle des_der sozial engagierten Künstlers_in mit der eines_einer Lehrers_in gemein hat?

3.3 Relevanz der Kunstvermittlung für sozial engagierte Kunst

Vermittlung impliziert stets ein Verhältnis zwischen Vermittler_in und Rezipient_in. Wie dieses gestaltet ist – ist, bleibt offen. Während die Pädagogik des 19. Jahrhunderts weniger auf Vertrauen und Eigenverantwortung baute und den_die Vermittler_in als oberste Autorität anerkannte, weisen moderne pädagogische Ansätze antihierarchische Strukturen auf. Ähnlich verhält es sich mit der Künstler_innenrolle. Man erinnere sich an dieser Stelle an die im 19ten Jahrhundert gängigen Stereotype, wie beispielsweise der Künstler Kaspar David Friedrich, der von seinem Malerkollegen Georg Friedrich Kersting gottgleich abgebildet wird. (vgl. Abb. 1)

Er schaut zufrieden auf seine Schöpfung, das gemalte Bild. Er schafft einzig aus sich heraus, der_die Betrachter_in ist ausgeschlossenen aus diesem quasi sakralen Vorgang. Aus heutiger Sicht erscheint eine solche Vorstellung beinahe undenkbar, schaut man sich jedoch genauer um, merkt man bald, dass solche Stereotype bis in die Gegenwart wirken.

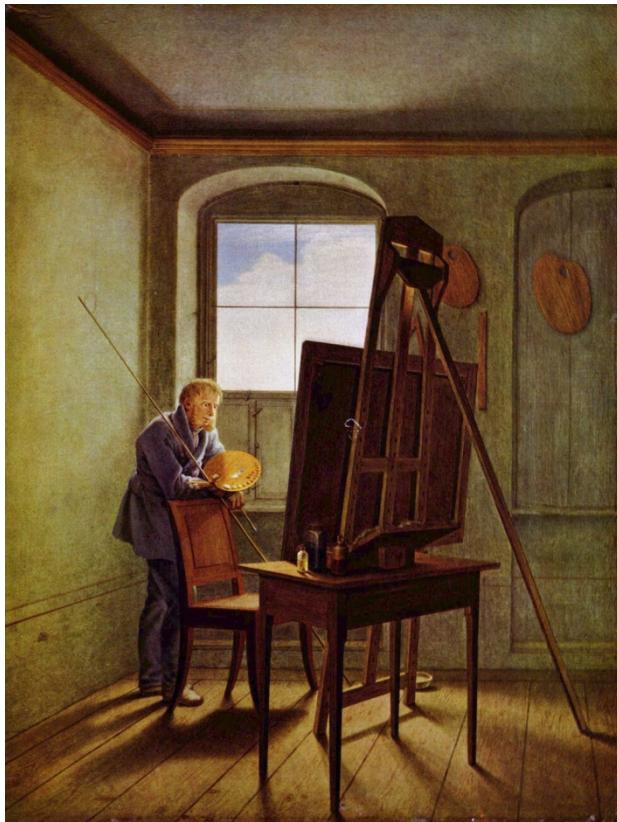


Abb.1 Kersting, Georg Friedrich: „Kaspar David Friedrich in seinem Atelier“ 1819. Öl auf Leinwand. 51cm x 40cm.
Alte Nationalgalerie Berlin.

Mit der Zeit haben sich nicht nur die künstlerischen Handlungsmöglichkeiten verändert, sondern auch die Künstlervorstellungen. Der_Künstler_in tritt in sozialen Kunstpraxen ebenso wie das Werk zurück und übernimmt viel eher die Rolle eines Katalysators, um Prozesse anzuregen.

Bei sozial engagierten Kunstprojekten braucht es daher den Willen des_Künstlers_in die Autorenschaft aufzugeben und einer größeren Gruppe zu überlassen. Der_Künstler_in übernimmt die Rolle eines Coachs, der unterstützend zur Seite steht und bei stagnierenden Prozessen gezielte Mechanismen anwenden kann, die das Zusammenarbeiten am Laufen halten.

Im Grunde genommen ist die Rolle des_Künstlers_in stark mit der eines_Lehrers_in verbunden, der_die einen Schüler_innen zentrierten¹²², oder auch offenen¹²³

¹²² Beim Schülerzentrierten Unterricht geht man davon aus, dass die Schüler_innen ihre eigene Lernmotivation mitbringen und die Rolle der Lehrkraft eine unterstützende ist, die auf mitgebrachte Interessen, Impulse oder Fragen der Schüler_innen reagiert. Grell 2001:75-92.

Unterricht abhält. Die Teilnehmer_innen (Schüler_innen) bringen vor allem ihre eigene Motivation mit, sich mit einem Thema zu beschäftigen. Der_Künstler_in verhilft den Teilnehmer_innen, durch seine_ihre eigene Vorbildrolle, seine_ihre Erfahrung und sein_ihr Wissen zum aktiven Handeln. Es geht - so bezieht sich Rebentisch auf Ranciere - nicht um eine „asymmetrische Belehrung“, sondern um eine Art Übersetzung in das Gewusste mit dem noch nicht Gewussten, welches in ein Verhältnis gesetzt werden soll. Es gibt laut Ranciere keine Position des totalen Unwissens. Diese Übersetzung passiert mit Hilfe eines dritten Mediums wie im Bereich Schule beispielsweise einem Buch, auf das sich beide Seiten beziehen können.¹²⁴ Das Thema kann sowohl von Lehrpersonen bzw. Kunstschaffenden als auch Schüler_innen bzw. Rezipient_innen festgelegt werden.

Pablo Helguera führt hinsichtlich der Relevanz der Vermittlungsarbeit bei sozial engagierten Kunstprojekten den Begriff „Transpedagogy“ ein. Er meint hierbei Projekte, die Kunst mit Lernprozessen verknüpfen. Auch für ihn ist ein gewisses Vermittlungsvermögen für sozial engagierte Künstler_innen unabdingbar. Weiters meint er, dass der Begriff aus der Notwendigkeit, einen gemeinsamen Nenner für Künstler_innen zu finden, die nicht rund um den Begriff „participatory art“ angesiedelt werden möchten, resultiert. Es geht ihm auch um eine autonome Umgebung außerhalb akademischer und institutioneller Netzwerke, in der eben soziale Praktiken gedeihen können.¹²⁵

Für Künstler_innen, die also im Bereich von sozial engagierter Kunst arbeiten, ist es daher von Nutzen auf pädagogische Skills wie etwa Konfliktmanagement, Erfahrungen mit Gruppen, rhetorische Fähigkeiten zurückgreifen zu können, denn es handelt sich bei sozial engagierten Kunstprojekten, ähnlich wie in einer offenen Unterrichtssituation, um

¹²³ Der offene Unterricht ist eine Lehr und Lernform, in der die Schüler_innen frei entscheiden können in welcher Reihenfolge sie, also wie sie beim Lernen vorgehen wollen um am Ende ein bestimmtes Lernziel zu erreichen. Mitbestimmung und Verantwortung jedes einzelnen ist gefragt zum Gelingen des Unterrichtziels. Peschel 2002:54.

¹²⁴ Ranciere zitiert nach Rebentisch 2013:85.

¹²⁵ Helguera 2011:77.

Gruppenprozesse, die ein gemeinsames Ziel vor Augen haben; der Weg dorthin wird jedoch gemeinsam erarbeitet.

3.4 „symbolic and actual practice“

Eine zum Verständnis der sozial engagierten Kunstpraxis wichtige Verortung beschreibt Pablo Helguera. In den meisten Theorien vermischen sich Praxen, die reale Veränderungsansprüche haben, mit Praxen, die Themen lediglich aufzeigen wollen. Doch, dass diese getrennt von einander betrachtet werden sollen, zeigt Helguera auf.

Helguera gibt 2011 ein technisches Handbuch zum Thema sozial engagierte Kunst heraus. Er führt in diesem Buch hinsichtlich der Konzepte von Kunstschaffen und Rezipieren die Begriffe „actual practice“ im Unterschied zu „symbolic practice“ an, welche ich im Folgenden genauer ausführen werde.

Das Ziel von „actual practice“ ist es, in die Öffentlichkeit einzugreifen, um Probleme anzusprechen und reale Lösungen dafür zu finden. Dabei sind die Aktionen zumeist an ein kunstfernes Publikum adressiert, das man nicht leicht in Museen antrifft. Helguera bezieht sich dabei auf Jürgen Habermas Theorie des kommunikativen Handelns (1981), mit den Argumenten, dass soziale Aktion, konstruiert durch die Beziehungen der involvierten Menschen, keine Manipulation durch ein Individuum ist um ein spezielles Ziel zu erreichen, sondern eine soziale Aktion anstatt einer kommunikativen Aktion, die darauf ausgerichtet ist Kommunikation und Verständnis zu schaffen, die einen andauernden emanzipatorischen Einfluss auf die Politik und Kultur haben.¹²⁶ Das häufig gebrachte Gegenargument von Helguera, dass dieser emanzipatorische Einfluss schwierig messbar sei¹²⁷, ist zwar nachvollziehbar, aber bei den wenigsten soziologischen Studien kann man von direkter Kausalität sprechen, und viele Beispiele, wie auch die hier erwähnten Projekte der WochenKlausur und Jordans, zeigen sehr wohl

¹²⁶ Habermas 1981:u.a.385.

¹²⁷ Helguera 2011:7-8.

positive Effekte hinsichtlich Selbstverantwortung und Emanzipation. Ersichtlich wird dies in Ottensheim nach Auftreten der Künstlergruppe, durch eine Parteigründung. In ihrem Programm finden sich ähnliche Ziele formuliert, wie sie etwa auf dem von der Künstlergruppe erstellten Maßnahmen Katalog festgesetzt wurden.¹²⁸ Hier kann von direktem Einfluss gesprochen werden. Es geht daher nicht um Repräsentation von Gegebenheiten, wie etwa in einem Theaterstück über schwierige soziale Angelegenheiten, sondern um klare Stellungnahme und Einwirken in sozio-politische Problemfelder.

„Symbolic practice“ hingegen, so Helguera, ist metaphorischer, allegorischer oder einfach symbolischer Natur. Dabei geht es nicht darum eine soziale Situation strategisch zu kontrollieren, um ein bestimmtes Ziel zu erreichen, sondern rein um Repräsentation. Symbolische Praxis mag zwar auf Probleme verweisen, sie aufzeigen, stellt aber keinerlei Anspruch diese zu lösen.¹²⁹

Nach Helguera handelt es sich aber nicht um eine hierarchische Stellung zwischen „symbolic“ und „actual practice“, denn es geht schlicht darum, den Unterschied zwischen den beiden Praktiken zu erkennen. Bei SEA Projekten geht es primär um reale soziale Interaktion und nicht um imaginierte oder hypothetische. Weiters verortet Helguera SEA, deren Status dauerhaft ungeklärt bleiben wird, als Hybrid bzw. als Multidisziplinäre Aktivität zwischen Kunst und nicht Kunst..¹³⁰

3.5 Exkurs: Braucht Kunst eine Absicht?

Es handelt sich beim Begriff Kunst um einen dynamischen Begriff, wie auch der eingangs erwähnte Gilles Deleuze konstatiert. Es ist nicht wichtig was Kunst ist, sondern was sie tut, bewirkt und in Gang setzt.

¹²⁸ Zinggl A. 2001:76-77.

¹²⁹ Helguera 2011:7-8.

¹³⁰ ibid.

Für die Wirkung ist auch die Absicht der Kunst relevant: Mit Absicht ist ein Ziel gemeint, ein Streben nach der Vermittlung eines bestimmten Inhaltes, eines Bewusstseins oder einer Sache, die wiederum einen bestimmten Zweck im adressierten Setting haben. Ich möchte anhand einiger Beispiele zeigen, dass sozial engagierte Künstler_innen eine klare Absicht vertreten und brauchen, um ihren als solchen definierten gesellschaftlichen Auftrag, der nicht Selbstdruck ist, zu erfüllen und in den Kunstdiskurs einzutreten.

Nina Brandi nimmt an, dass Kunst nicht vorhergesehen werden kann und daher auch nicht strategisch einsetzbar ist.¹³¹ Mit nicht strategisch einsetzbar ist gemeint, dass Kunst kein klares Ziel verfolgt, da die Effekte nicht kontrolliert werden können. Eine weitere Perspektive zur Unvorhersehbarkeit bringt etwa der 1973 in Santiago de Chile geborene südamerikanische Künstler Christóbal Leyht. Er arbeitet vor allem im Bereich Installation, Skulpturen, Fotografie, prozessbezogene Zeichnung und partizipative/interventionistische Aktionen. Auf seinem Hintergrund basierend meint er: „Ich glaube nicht, dass ich irgendetwas auslöse; ich versuche eher instabile Arbeiten zu machen [...]\“. Ursprung dieser Grundeinstellung sieht er in seinen lateinamerikanischen Wurzeln und bezeichnet diese als eine Variante von „no future“¹³². Für ihn ist die Welt verrückt und macht nur auf subjektiver und persönlicher Weise Sinn.

Eben erwähnte Positionen wie von Brandi und Leyht scheuen sich davor, vorab eine Intention zu verraten, um sich damit unangreifbar zu machen. Kunst kann, soll und darf aber eine Absicht besitzen, die ein bestimmtes Ziel verfolgt. Selbst wenn es in einem gewissen Kontext Sinn macht, dass etwas keinen Sinn macht, kann es in diesem Rahmen jedoch etwas aufzeigen.

¹³¹ Brandi 2012:25.

¹³² Die Variante von „no future“ ergibt sich aus der kolonialpolitischen Lage Südamerikas. Laut Leyht haben die USA und Großbritannien gewissermaßen immer die Situation bestimmt, die definierte, wie die Identität der Südamerikaner_innen aussah. Er vertritt weiters eine fatalistische Weltansicht. Diese spricht den eigenen Möglichkeiten auf etwas einwirken zu wollen eine äußerst geringe Bedeutung zu. (Brandi 2012:25).

„Wenn wir davon ausgehen, dass die Wirkung von Kunst nicht vorhergesehen werden kann und daher nicht strategisch einsetzbar ist, scheint es nachvollziehbar, dass Künstlerinnen und Künstler sich davor hüten ihre eigene politische Wirkmächtigkeit zu thematisieren. Entweder würden sie jegliche Effekte vorwegnehmen, oder etwas vorinterpretieren, das sie nicht erfüllen können.“¹³³

Unter diesen Prämissen ist höchst verständlich, weshalb sich beispielsweise die oben erwähnten Positionen einer klaren Stellungnahme entziehen, denn dabei gehen sie kein Risiko ein und können nicht scheitern. Doch eine dauerhafte Entziehung hinsichtlich einer Positionierung bringt keinen Prozess in Gang und kann keinen Diskurs tragen, da jegliche Annäherung zu subjektiv wäre. Ein Werk, das keine Intention verfolgt und keinen konkreten Raum des Diskurses eröffnet, würde vage bleiben.

Relevant ist es künstlerische Frühphase und bereits reife Schaffensperiode zu unterscheiden. Ein künstlerischer Ausdruck durchläuft eine Entwicklung und daher gibt es unter Künstler_innen frühe Phasen des Definierens und folglich auch überarbeitete Definitionen, in denen eine Absicht und eine Position zur Kunst nicht eindeutig ist. Spätestens wenn ein Werk in die Öffentlichkeit transferiert wird, passiert dies mit einer speziellen Intention. Welcher Absicht ein Werk folgt, obliegt der Entscheidungsfreiheit des_der Künstlers_in.

Landen Kunstwerke sodann in Museen, hat das nichts mit ihrer ursprünglichen Funktion zu tun. Es wird ihnen ein neuer Zweck zugewiesen, nämlich der, der in Museen inhärenten Repräsentation. Kunst muss jedoch stets im Kontext von Raum und Zeit gesehen werden. Beispielsweise wurden Daniel Burens Streifen für den öffentlichen Raum konzipiert und hatten dort zu ihrer Zeit eine gegensätzliche Intention und Wirkung als die nun repräsentative Funktion im Museum. Es kann also nicht die Absicht der Kunst sein, einen Platz im Museum zu erhalten.

Jede_r Künstler_in arbeitet aus einem bestimmten Antrieb heraus, möchte bewusst

¹³³ Bishop 2004:71.

oder unbewusst etwas thematisiert ausarbeiten und folglich meist auch zeigen; Häufig etwas, das sich im Verborgenen der Person oder im Verborgenen der Alltagskultur befindet. Jedes künstlerische Schaffen hat somit die implizierte Absicht, etwas wahrnehmbar zu machen. Was sichtbar gemacht werden sollte und zu welchem Zweck, ist wiederum Entscheidung des_der Künstlers_in. Der oder die im SEA Bereich arbeitende Künstler_in hat eine bestimmte Intention, die aber nicht nur repräsentativ etwas aufzeigt, sondern eine reale Veränderung bringen soll, wie das Übernehmen von sozialer Verantwortung.

Sozial engagierte Kunst hat daher von vornherein eine Absicht und eine klare Intention. Sie möchte in reale Problemsituationen intervenieren und durch kollektiv erarbeitete Lösungsmöglichkeiten eine Verbesserung erzielen. Das bedeutet, dass der_die Künstler_in in Zusammenarbeit mit den Betroffenen oder Beteiligten etwas real verändern möchte. Wie die erarbeitete Lösung jedoch aussieht, ist offen, hängt aber nicht nur von dem_der Künstler_in sondern auch von den Teilnehmer_innen ab.

Jordan analysiert in seinem Handbuch „Users Guide to Demanding the Impossible“ den Kunstbetrieb wie folgt:

„Art is useless, so they tell us, as soon as it truly affects the world it loses its status as art. (You never know, it might slide down the slippery slope, becoming instrumental, propaganda, or even worse craft!) The strange thing is that those who tell us this are often the same people who put art to the crudest instrumental use - the art market. Maybe what they mean is that - art is useless when its not ultimately used to make a profit. Perhaps it's the same logic as that which argues that education has no use outside slotting us into the mutilated world of work and consumption. This guide is for those of us who suspect that art has other uses and who are prepared to seek them.“¹³⁴

¹³⁴ Jordan, John: A User Guide to (demanding) the impossible
http://www.google.at/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCEQFjAA&url=http%3A%2F%2Fartsagainstcuts.files.wordpress.com%2F2010%2F12%2Fusers-guide-to-the-impossible-web-version.pdf&ei=TuMBVLyaGs_gaMaMgOAN&usg=AFQjCNEDbtUSwOhiqdLKSg7sdvxfmgeb7A&bvm=bv.74115972,d.d2s (Stand 30.08.2014).

SEA hat, wie erläutert, eine klare Absicht. Sie könnte sich beispielsweise im Sinne kritischer Gegenwartskunst gegen das kapitalistische Marktsystem wenden, um nicht von jenem instrumentalisiert zu werden und um Nischen zu schaffen, in denen neue Konzepte des Zusammenlebens erarbeitet werden können. Die Auswirkungen der Interventionen und Projekte mögen zumeist schwierig messbar sein, jedoch gibt es mittlerweile genügend Beispiele, an denen man auch klare Reaktionen sieht und diese auch diskutieren kann. Die wahre Qualität dieser Kunstprojekte kann nur schwer evaluiert werden. Einzig zu schauen, ob eine Intention geglückt ist bzw. das Ziel erreicht wurde, wäre zu kurz gegriffen. Ein Projekt, das sein Ziel nicht erreicht, kann dennoch positive Auswirkungen haben. Daher wird als nächstes die produktive Frage gestellt, was leistet sozial engagierte Kunst?

3.6 Was leistet sozial engagierte Kunst?

„At this moment there is a great deal of confusion about where art fits into society, what function it serves, and where its emphasis should be placed. And within the complex art world itself there is a very particular debate about what is politically viable: What determines political work? Who should work be for? Should art be for a 'community?' If so, who constitutes that community? Or rather, which communities should it address? Are artists necessarily responsible to the world in which they live? If so, how? If not, what are their goals?“¹³⁵

Das Wesen sozial engagierter Kunst und damit im Unterschied zu rein aktivistischer Kunst oder sozialer Arbeit liegt in ihrer Kreativität, im Schöpferischen und somit im Erfinden ständig neuer Formen des Protests, des Dialoges oder der Konfrontation. Auf diese spezifischen Formen, dabei tritt vor allem der Begriff Partizipation und Intervention hervor, möchte ich im nächsten Abschnitt genauer eingehen. Ein_e Künstler_in hat zumeist ein großes gestalterisches Repertoire und zudem den Vorteil eine bestimmte Rolle in der Gesellschaft einnehmen zu können. Damit ist gemeint, dass

¹³⁵ Becker 1994:115.

ein_e Künstler_in mitunter über eine gewisse Macht verfügt. Er_Die kann bestimmte Themen/Inhalte auf eine lockere, subtile, oder vielleicht auch aggressive Art an die Gesellschaft tragen, in der Erwartung, dass diese tatsächlich die Aufmerksamkeit bekommt, um wahrgenommen zu werden. Ein_e Künstler_in ist gewissermaßen von bestimmten Konventionen befreiter. Im österreichischen Staatsgrundgesetz Artikel 17a ist die Freiheit der Kunst verankert.¹³⁶ Das bedeutet, wenn beispielsweise ein_e Künstler_in im Rahmen einer Ausstellungseröffnung seine_ihre Arbeit anzündet, würde dies wohl als künstlerische Freiheit begriffen werden und nicht als Brandstiftung.¹³⁷ Künstler_innen im Kunstprozess sind daher in einer anderen Gesetzeslage eingebettet als Bürger_innen, die dem Zivilrecht unterliegen.

Kunst lebt von Betrachter_innen, welche sie wahrnehmen bzw. rezipieren. Die behandelte Thematik bekommt Aufmerksamkeit und einen Diskurs. Unterdessen werden politische bzw. sozial engagierte Aktivist_innen von einem großen Teil der Gesellschaft als zu extrem und daher nicht als ernst zu nehmend eingestuft. Sozialarbeiter_innen beschäftigen sich ohnehin mit sozialen Problemen, was daher keine Besonderheit darstellt. Durch die Aufmerksamkeit eines_er Künstler_in auf eine gesellschaftliche Misslage, kann neues Interesse erzeugt werden. Die Thematisierung eines sozialen Problems durch die künstlerische Perspektive stellt dieses unter ein anderes Vorzeichen, denn Kunst hat sich längst als gesellschaftlicher Mehrwert etabliert.

Beleuchten wir das Beispiel in Ottensheim genauer. Der lokale Bürgermeister schob eine Lösung für die Errichtung der Skaterbahn über Monate bzw. Jahre auf. Es gab zu wenig Initiativen dafür. Die Situation ändert sich durch die ins Dorf kommende Künstlergruppe, welche mit den Jugendlichen Lösungsmöglichkeiten erarbeitet. Eine daraus resultierende radikale Intervention, in der über Nacht eine Rampe am Dorfplatz aufgestellt wird, setzt ein markantes Zeichen im Dorf. Sozialarbeiter_innen sowie

¹³⁶ „Das künstlerische Schaffen, die Vermittlung von Kunst sowie deren Lehre sind frei.“ Staatsgrundgesetz, Artikel 17a (Stand 22.01.2014).

¹³⁷ Liberale Tate (Stand:01.02.2014).

Aktivist_innen hätten dafür eine Anzeige erhalten können. Das hätte im schlechtesten Fall zu weiterer Aufschiebung und einem unangenehmen Klima geführt. Eine solche Aktion von Künstler_innen ist unter Freiheit der Kunst deklariert und erinnert an die Notwenigkeit eine Lösung zu finden. Natürlich ist es nicht absehbar, was für Folgen eine derartige Aktion mit sich bringen kann. Im sozialen Feld aktiv zu arbeiten, bedeutet hellhörig und mit Gespür in die Situationen einzugreifen, um dadurch mögliche Problemzonen zu erspüren und gegenläufige Reaktionen zu vermeiden.

Nachdem wir uns mit der Absicht und daraus resultierenden möglichen Leistungen von SEA auseinandergesetzt haben, komme ich zur Frage, mit welchen Mitteln und Strategien SEA ihre Ziele erreicht.

3.7 Partizipation und Intervention als Schlüsselbegriffe sozial engagierter Kunst

Die ersten Assoziationen beim Begriff sozial engagierte Kunst sind „Community Art“, Partizipation, Intervention und Aktivismus. Aus diesem Grund habe ich zwei verschiedene Projekte mit unterschiedlichem Fokus ausgewählt, bei denen jeweils Elemente des anderen vorkommen. So ist John Jordans Workshop primär mit politischem Aktivismus in Verbindung zu bringen, er beinhaltet zugleich aber Elemente von Partizipation. Die WochenKlausur arbeitet mit partizipativen Ansätzen. Dieses Projekt nimmt unter anderem aktivistische Züge an, indem es durch die Errichtung einer Rampe auf dem Dorfplatz, interveniert. Bevor ich näher auf die Struktur der gewählten Beispiele eingehe, möchte ich Helgueras Modell von „Construction of a Community“ und „Multi-Layered Participatory Structures“¹³⁸ vorstellen, da diese Modelle entscheidende Faktoren bei SEA repräsentieren.

¹³⁸ Helguera 2011:9 ff/14 ff.

3.7.1 Partizipation

Laut Pablo Helguera sind die meisten SEA-Projekte „community-building mechanisms“¹³⁹. „SEA is often characterized by the activation of members of the public in roles beyond that of passive receptor.“¹⁴⁰ Während sich bei Fluxus Performances/ Instruktionen die Besucher_innen Partizipation zumeist um die Ausführung einer Idee abspielte, wird bei SEA Projekten „Empowerment“ und Nachhaltigkeit großgeschrieben.¹⁴¹ „Empowerment“ ist dann notwendig, wenn eine soziale Gruppe in irgendeiner Weise diskriminiert wird, oder nicht dieselben Möglichkeiten hat, wie eine andere. Gabriele Stöger spricht in der Aufsatzsammlung: „Dürfen die das?“ von einem „Community“ - Begriff, in der sich eine Gemeinschaft nicht etwa durch ein gemeinsames Interesse oder ein Merkmal definiert, sondern von einer „Gemeinschaft, die von den Kernbereichen der Macht ausgenommen ist.“¹⁴² Somit können „community-building mechanisms“ als wesentliche Produkte von SEA angesehen werden. Ebenso wie „Empowerment“ verweist dieser Vorgang auf eine nachhaltige Einwirkung in soziale Gefüge. SEA soll nach Helguera den Menschen die Fähigkeit in die Hand legen, kritisch und eigenständig über eine Situation zu urteilen und daraus zu handeln.¹⁴³

Partizipation unterliegt laut Helguera derselben Problematik wie SEA selbst.¹⁴⁴ Der Begriff wird sehr schnell bedeutungslos, da jede Form der Bildbetrachtung etwas mit

¹³⁹ Die entstehenden „Communities“ variieren in ihrer Art. Es kann sich um bezahlte „Communities“ handeln, es kann sich um freiwillige als auch unfreiwillige Partizipation handeln, etc. Jedoch haben so gut wie alle SEA Projekte einen „community-building“ Effekt. Helguera: 2011:9-13 Die deutsche wörtliche Übersetzung trifft Helgueras Begriff mitunter nicht genau, weswegen hier die englische Version verwendet wird.

¹⁴⁰ ibid:11.

¹⁴¹ ibid:11-12.

¹⁴² Stöger 2002:186.

¹⁴³ Helguera 2011:11-13.

¹⁴⁴ Helguera sieht eine Analogie zwischen Kunst und Partizipation. Er meint, dass Kunst schon als sozial engagiert bezeichnet wird nur weil sie sich mit sozialen Themen beschäftigt. Ähnlich kann man bei Partizipation fragen: partizipiere ich bereits in dem ich zu einer Ausstellung gehe. vgl. Helguera 2011:14.

Partizipation zu tun hat. Juliane Rebentisch hat bezüglich Partizipation in der Kunst eine sehr nützliche Erklärung gefunden:

„Partizipation an Kunst, [...] bedeutet weder bloß passives Konsumieren, noch aber ist sie aufgrund ihrer reflexiven Struktur schlicht dessen Gegenteil: ein aktives Lernen, eine wie auch immer emanzipierte Aneignung des Gezeigten. Vielmehr bricht sie die interpretierende Wahrnehmung der Situation oder des Objekts immer wieder an einer Aufmerksamkeit für deren formale Vermittlung, steht der unmittelbare Bezug, aufs Dargestellte immer in einem Spannungsverhältnis zu einem Bewusstsein für die Mittel der Darstellung...“¹⁴⁵

Helguera, der in seinem Handbuch sehr praxisbezogen ein Konstrukt für verschiedene Arten von Partizipation darstellt, unterteilt Partizipation in vier Kategorien:

1. „Nominal participation.“ Der_Die Betrachter_in betrachtet das Kunstwerk in passiver Distanziertheit. Muntadas schreibt diesbezüglich die Warnung in seine Ausstellung: „Attention: Perception Requires Participation“¹⁴⁶ Die Form von Partizipation entspricht einer Vorstellung von Wirkungsästhetik oder kann auch rezeptionsästhetisch aufgefasst werden, da Partizipation rein im Rahmen gedanklicher Interpretation vorgesehen ist.
2. „Directed participation“ Dabei erfüllen die Betrachter_innen eine simple Aufgabe, wie beispielsweise bei Yoko Onos „Wish Tree“ (1996), wo Besucher_innen einen Wunsch auf einem Zettelchen aufschreiben und auf den Baum hängen.¹⁴⁷ Die Rezipient_innen können der Arbeit ihr Eigenes hinzufügen, tragen aber nicht wesentlich zum Gelingen der Arbeit bei, denn sie ist auch ohne Rezipientenbeitrag verständlich.
3. „Creative participation“ Hierbei wird ein Teil des Inhalts für die Arbeit von den Besucher_innen getragen, wo hingegen der_die Künstler_in die Struktur festlegt. Als

¹⁴⁵ Rebentisch 2013:88.

¹⁴⁶ Helguera 2011:14-17.

¹⁴⁷ ibid.

Beispiel führt Helguera Allison Smith's Arbeit *The Muster* (2005) an. Vierzehn Freiwillige in Bürgerkriegsuniformen verkünden in einer Neuinszenierung die Gründe, wofür sie kämpfen.

4. „Collaborative Participation“ Die Besucher_innen tragen eine wesentliche Verantwortung für die Entwicklung der Struktur und des Inhaltes der Arbeit. Der direkte Austausch mit der Künstlerin Caroline Woolard beim Projekt „Our Goods“ wäre dafür ein Beispiel. Teilnehmer_innen bieten, auf der Basis von Interessen und Bedürfnissen Waren an.¹⁴⁸

Tendenziell passieren „Nominal participation“ und „Directed participation“ beim ersten Zusammentreffen mit dem Kunstwerk, während sich „Creative participation“ und „Collaborative participation“ über einen längeren Zeitraum fortsetzen.¹⁴⁹

Diese Kategorien sollen bei der Evaluierung der Intention im Vergleich zur Realisierung helfen. Weiters helfen diese Kategorien bei der Festlegung möglicher Ziele und beim Abwägen des Ausmaßes an Partizipation auf dessen Basis „community experience“¹⁵⁰ konstruiert wird.¹⁵¹

Außerdem unterscheidet Helguera drei verschiedene Typen von Teilnehmenden, nämlich „voluntary, nonvoluntary, involuntary“. Als „voluntary“ versteht Helguera Menschen die sich bewusst bzw. willentlich einer Aktion anschließen wie beispielsweise bei einem Flash mob, „nonvoluntary“ wäre hingegen eine Schulklasse, die bei einer Aktion kollaboriert. Mit involuntary wäre zum Beispiel ein öffentliches Event gemeint, auf das man stößt ohne zu wissen, dass es sich um ein Kunstprojekt handelt. Das Wissen um diese unterschiedlichen Dispositionen erlaubt einem_er Künstler_in, die involvierten

¹⁴⁸ ibid.

¹⁴⁹ ibid.

¹⁵⁰ Helguera verwendet zwar den Begriff „community experience“ beschreibt aber nicht direkt was damit gemeint ist. Indirekt würde ich jedoch folgern, dass es dabei um die erlebte reflexive Erfahrung von gruppendifnamischen Prozessen geht.

¹⁵¹ Helguera 2011:16.

Menschen unterschiedlich zu motivieren bzw. zu ermutigen.¹⁵² Bei sozial engagierter Kunst hat Partizipation emanzipierenden Charakter. Durch einen gemeinsamen Arbeitsprozess werden Teilnehmer_innen bestärkt selbst zu handeln. Es geht darum, durch verschiedenste Prozesse zu einem ethisch besseren, sozialen Miteinander zu gelangen. Wie solche Prozesse im konkreten aussehen können und welche Hintergründe und Strategien ihnen zugrunde liegen, soll anhand der anfangs erwähnten Beispiele im nächsten Teil genauer erörtert werden.

Eine starke Gegenstimme zu Partizipation, wie sie in den letzten Jahren stattfand, kam vom deutschen Architekten und Autor Markus Miessen. Er ruft zu mehr Autokratie auf, um den „Alptraum Partizipation“ -wie der Titel seines Buches lautet- zu beenden. Er stellt sich gegen demokratische Entscheidungswege, in denen jeder, nämlich auch „jeder Depp“¹⁵³, mitbestimmen darf. Um „in jeder Umgebung oder gegebenen Situation partizipieren zu können, muss man die Kräfte oder Konflikte verstehen, die diese Umgebung beeinflussen“¹⁵⁴ Für ihn ist es offensichtlich nicht von Bedeutung, dass bestimmte Bevölkerungsgruppen kaum Zugang zu Wissen haben, weswegen eine Teilnahme tatsächlich erschwert wird. Partizipative Projekte, die im Sinne eines sozialen Engagements handeln, wollen aber gerade diese Gruppen befähigen ihre Anliegen zu vertreten, um zu einem besseren sozialen Miteinander zu gelangen. Miessens Vorschlag würde uns in eine elitäre Autokratie¹⁵⁵ führen, die mit Sicherheit nicht für alle die Beste ist. Wenn, so wie Miessen schreibt nicht alle Menschen von vornherein gute Absichten haben, wo liegt der Beweis, dass der elitäre Autokrat über solche verfügt. Ich bin im Gegensatz zu Miessen schon der Meinung, dass kritische und produktive Veränderung durch Partizipation erreicht werden kann.¹⁵⁶

¹⁵² ibid:14-17.

¹⁵³ Miessen 2012:7.

¹⁵⁴ ibid. 2012:46.

¹⁵⁵ siehe dazu Miessen 2012:10-11.

¹⁵⁶ Miessen 2012:17.

Es besteht jedoch die Relevanz, wie Partizipation in den jeweiligen Projekten und Kontexten funktioniert. In Anbetracht unserer vernetzten Gesellschaft, die verlangt auf allen Ebenen aktiv zu sein, z.B., auf alle E-Mails binnen Sekunden zu antworten, permanent zu konsumieren, etc. kann Partizipation nicht als reine Gegenströmung zur Alltagskultur aufgefasst werden, sondern gliedert sich, wie auch Rebentisch feststellt, in die Leistungsgesellschaft ein.¹⁵⁷ Wichtig ist es daher zu betrachten, wozu ein Mitmachen führt. Dabei komme ich auf die Absicht des _der Künstlers_ in zurück. Bei SEA muss daher das Ziel angestrebt werden, neue Handlungsräume im Sinne einer Gemeinschaft zu öffnen, in denen sich durch Partizipation der Teilnehmenden eine emanzipatorische Verantwortungshaltung entwickeln kann.

3.7.2 Intervention

Al nächstes soll der Begriff der Intervention als zweites konstitutives Element für sozial engagierte Kunst genau erklärt werden. „Indem man beschlossen hat, in bestimmte Verhältnisse zu intervenieren, hat man sich also dafür entschieden eine stärkere Rolle einzunehmen, sichtbarer zu werden.“¹⁵⁸

Intervenieren leitet sich grundsätzlich vom lateinischen Wort „intervenire“ ab, was soviel bedeutet wie „1. dazwischen-, dazukommen, [...] 2. occ. dazwischentreten, sich einmengen, sich ins Mittel legen. 3. met. entgegentreten, unterbrechen, hindern, aufhalten“¹⁵⁹, im Duden Bedeutungswörterbuch wird dem Verb die Bedeutung: „sich vermittelnd (in eine fremde Angelegenheit) einschalten; offiziell Einspruch erheben, protestieren“¹⁶⁰ zugeschrieben. Eine künstlerische Intervention impliziert demnach durch die Vorsilbe „inter“, dass es um ein Dazwischen, also einen Zwischenraum geht,

¹⁵⁷ Rebentisch 2013:64.

¹⁵⁸ Rollig 2003:274.

¹⁵⁹ Der kleine Stowasser 1979:245.

¹⁶⁰ Duden 1970:352.

indem man eine künstlerische Handlung setzt. Diese Handlung kann durchaus provokativ sein, soll aber das Ziel haben, zwischen zwei Polen zu vermitteln.

Rollig meint, dass in den letzten Jahren künstlerische Interventionen dann gesetzt wurden, wenn man von einer Krisensituation sprach, wie etwa soziale Missstände, die zum Besseren verändert werden sollten. Problematisch sieht sie die Anmaßung der intervenierenden Person, aus ihrer Position größerer Souveränität, eine Heilung der Situation vollbringen zu können. Es wäre daher wichtig, der Frage nachzugehen, ob der die Künstler_in überhaupt die Kompetenz hat, eine solche Situation zu verbessern.¹⁶¹

Es sollen daher die Fragen gestellt werden: Wer interveniert wie, wo, warum, und mit welchen Zielen und Absichten? Für Rollig wäre es ausreichend, wenn durch eine künstlerische Intervention die Kunst allein begünstigt werden würde und diese nicht notwendigerweise zur Behebung einer soziale Misslage führt. Diese Perspektive ist hier zu kurz gegriffen, denn es geht in meiner Arbeit um reale Veränderungen durch Interventionen im öffentlichen und sozialen Raum und um ein Austreten aus dem System Kunst, um dadurch zurückzuwirken.

¹⁶¹ Rollig 2003:274.

4 Strategien sozial engagierter Kunst

Um erwarten zu können, dass ein Bewusstsein für soziale Verantwortung erzeugt wird, das wiederum, im besten Fall, zu einem Handeln führt, erfordert es bestimmte Herangehensweisen bzw. gewisse Taktiken. Wie bereits in der Einleitung erwähnt, könnte man unter Strategie etwa einen didaktischen Plan, der sich aus kleinen wiederholbaren Taktiken zusammensetzt oder Zutaten eines Rezeptes, das für sozial engagierte Kunst zur Hand genommen werden kann, verstehen. Für Jordan braucht es hinter kleinen, guten Ideen größere Strategien, die zu wahrer sozialen Wandel führen.¹⁶²

In Kapitel 2 wurden bereits allgemeine Ziele und Absichten¹⁶³, die Rolle des _der Künstlers_in¹⁶⁴, ästhetischer Anspruch¹⁶⁵, Leistungen¹⁶⁶ sowie mögliche Rezipienten-Involvierungen¹⁶⁷ sozial engagierter Kunst ausgeführt. Dem hinzuzufügen, ist eine Besprechung über das Erreichen von deren Zielen und Absichten, wofür bestimmte Strategien notwendig sind. Diese werden in diesem Kapitel an den Beispielen des Workshops „Disobedience makes History“ von John Jordan und der gemeinsamen Ortsentwicklung der Wochenklausur analysiert und anschließend als produktive Anregungen für SEA zusammengefasst.

¹⁶² vgl. Anex 4.

¹⁶³ siehe Kapitel 3.5.

¹⁶⁴ siehe Kapitel 3.3.

¹⁶⁵ siehe Kapitel 3.2.3 und 3.2.4.

¹⁶⁶ siehe Kapitel 3.6.

¹⁶⁷ siehe Kapitel 3.7.

4.1 Projektanalyse

Claire Bishop hebt in ihrem Buch „Artificial Hells“ die Notwendigkeit hervor, neue Analysekriterien für sozial engagierte Kunst zu finden, die nicht nur auf die visuelle Erscheinung abzielen.¹⁶⁸ Sie leitet Analysekriterien aus Themen, Theorien und Beispielen der politischen Philosophie, des Theaters, der Geschichtswissenschaft, Performance Studien, der Kultur- und Architekturpolitik ab.¹⁶⁹ Die hier herangezogenen Analysefelder greifen weniger tief auf geschichtliche Bezüge zurück, sondern beschäftigen sich schlicht mit dem Umfeld und den gegenwärtigen Bedingungen der beiden Projekte „Disobedience makes History“ im Vergleich zu Projekt B „Gemeinsame Ortsentwicklung“. Anhand eines solchen Vergleichs sollen gegenwärtige Strategien analysiert werden.

Folgende, teilweise aus dem Projektmanagement entnommene Kategorien, wie die Zielsetzungen des Projektes, das (Wirk-)Umfeld, spezifische Methoden, sowie der Einsatz/Umgang mit Medien, sollen in die Analyse mit einbezogen werden. Außerdem sollen die Formen von Partizipation und die Nachhaltigkeit der Projekte verglichen werden. Die Rolle des_der Künstlers_in bei der Projektdurchführung, sowie deren zu Grunde liegende Weltanschauungen sollen für die Projektanalyse berücksichtigt werden. Die Biographie bzw. sozial politischen Einstellungen des_der Künstlers_in sind insofern wichtig, als dass diese für die angestrebten Ziele bestimmend wirken, wie sich in der Gegenüberstellung von Projekt A „Disobedience makes History“ im Vergleich zu Projekt B „Gemeinsame Ortsentwicklung“ zeigen wird. Die Rolle des_der Künstlers_in kommt bei SEA der Rolle einer Lehrperson nahe, weshalb wir diese Parallele genauer betrachten.

¹⁶⁸ Bishop 2012 a:7.

¹⁶⁹ ibid.

4.1.1 Zielsetzung

Das Ziel bei Projekt A ist es, laut Jordans Angaben, mit den Teilnehmer_innen, die Rolle von Kunst und Kreativität hinsichtlich radikaler sozialer Veränderung zu erforschen. Das Projekt soll durch Erlernen der hierfür notwendigen Fähigkeiten wie Gemeinschaftssinn und zivilem Ungehorsam in einer Intervention enden.¹⁷⁰ Dieses Ziel wird tatsächlich mit der Konsequenz erreicht, sodass fortlaufend öffentliche Aktionen stattfinden, die sich kritisch mit der Sponsoring Politik von der Tate auseinandersetzen. Dennoch möchte ich anmerken, dass diese, in der offiziellen Workshopbeschreibung angeführte Zielsetzung wesentliche Teile ausblendet. Jordans Zielsetzung ist sehr vage formuliert. Nach einer genauen Betrachtung der zugesandten Materialien, zeigt sich ein weiteres Zielvorhaben, nämlich eine Intervention zu planen und durchzuführen, die sich explizit gegen die Sponsoring Politik der Tate wendet.

Das hier angestrebte Ziel ist es nicht, sich explizit für die Rechte einer Minderheit einzusetzen oder einer benachteiligten Gruppe zu verhelfen ihr Schicksal selbst in die Hand zu nehmen. Das Projekt zielt darauf ab, Menschen zu mobilisieren, sich für ein gesellschaftlich relevantes Thema zu engagieren. Das Projekt ist in seinem Streben aktivistisch orientiert und zieht daher Menschen an, die eine gewisse Grundmotivation zu gesellschaftlichen Engagement mitbringen. Es finden sich durchaus Schnittmengen der sozial engagierten Kunstpraxen, jedoch wird hier ein politisches Statement in den Vordergrund gestellt.

Bei B war das Ziel (ich zitiere erneut:) „für drei ausgewählte Bereiche (...) als Katalysator zu wirken und die Bewohner_innen von Ottensheim für Planungs- und Entscheidungsprozesse zu begeistern.“¹⁷¹ Die betroffenen Menschen sollen den Mut

¹⁷⁰ „The aim of the two days we have together will be to explore the role of art and creativity in radical social change. We will see how artists and activists apply creativity to acts of civil disobedience and will aim to create our own public intervention at the end of the workshop. We will do this collectively using playful and participatory forms of learning“ (Anex 3:2).

¹⁷¹ WochenKlausur <http://www.wochenklausur.at/projekt.php?lang=de&id=9> (Stand:02.02.2014).

erlangen ihre Umgebung selbst mitzustalten. Auch dieses Vorhaben ist gemäß der Zielsetzung gegückt. Drei Kernthemen kristallisieren sich nach der Recherche heraus und werden bearbeitet. Die IG Jugendkultur findet einen Ort für eine Skaterbahn. Der Marktplatz wird langfristig belebt und den Geschichten der älteren Generationen in einem Schulprojekt Gehör verschafft.

Es handelt sich um ein eindeutiges Ziel, das in gesellschaftliche Bereiche eingreift, wo die Lokalpolitik schon seit mehreren Jahren versagt hat.

Beiden Projekten ist eine soziale Absicht gemein. Diese primäre Absicht bzw. Zielsetzung wurde auch in beiden Projekten erreicht. John Jordans übergeordnetes Ziel, das aus den Hintergrundinformationen hervorgeht, darf nicht außer Acht gelassen werden. Es handelt sich dabei um einen gewünschten globalen politischen und ökologischen Umbruch, der gewissermaßen, wie aus seiner Weltanschauung (dazu gleich mehr) resultiert, unumgänglich sei für wahre Veränderung.¹⁷² Seine Umsetzung richtet sich widerständig gegen eine museale Institution, ohne den Anspruch zu haben, einen Kompromiss finden zu wollen. Die Radikalität seines Projektes ist hinsichtlich der tatsächlichen Wirkungsmacht in Bezug auf das übergeordnete ethische Ziel, dem Museum BP als Sponsor zu entziehen fragwürdig, denn verändert wurde bis dato nichts.

Geht es bei Jordans Projekt nicht eher um die Bewusstmachung vor Ort? Eigenen Aussagen zufolge geht es um direkte Aktion, die zu einer sozialen Veränderung führt und nicht der alleinigen Bewusstmachung. Er gibt als Vergleich die Menschenrechtsbewegung der amerikanischen 50er an und streicht hervor, dass die direkten Aktionen, wie die Boykottierung der separierten Busse, die Nichtbeachtung bestimmter Gesetze, etc. die den Weißen ihre Privilegien vor Augen führten, so zu Veränderungen der sozialen Strukturen führten.¹⁷³ Ich würde die Ziele Jordans Praxis wie folgt formulieren: Es geht um direkte Aktionen, die keine praktischen Lösungen

¹⁷² vgl. Jordan 2013 b <http://blog.zkm.de/blog/dialog/> (Stand: 01.02.2014).

¹⁷³ Anex 4.

erreichen müssen, aber sich im Sinne eines übergeordneten Ideals engagieren, Missstände aufzuzeigen, um somit Bewusstsein der Teilnehmenden hervorzurufen. Dieses neu gewonnene Bewusstsein führt, im besten Fall, zu sozial engagiertem Handeln. Trotz Jordans Radikalität und Anspruch auf reale Veränderung, kann seine wahre Wirkungsmacht nur schwer festgestellt werden. Im musealen Kontext wird vorerst keine sichtbare Veränderung der Sponsoring Politik erzielt. Bemerkenswert sind jedoch die Bewegungen „community-building“ und „Empowerment“ unter den Teilnehmenden. Die daraus entstandenen Gruppen sind immer noch aktiv, was sich an den zahlreichen Aktionen rund um die Tate zeigt.

Bei der WochenKlausur sind die Auswirkungen unmittelbarer zu erkennen, da der Arbeitsablauf konstruktiver und pragmatischer im Vergleich zu Jordan ist. Es geht um Situationen in denen kleinere realistische Ziele festgelegt werden, wie in der Marktgemeinde Ottensheim. Es wird versucht in lokalpolitische Gremien einzugreifen, wo Veränderungen nicht gleich Auswirkungen auf das gesamte staatliche Fördersystem haben. Bei der WochenKlausur ist das Ziel, eine klare Lösung der behandelten Problematik bzw. des defekten Mikrosystems zu erreichen, um eine Verbesserung der akuten Situation hervorzurufen. Sämtliche Ziele und Leitgedanken werden klar formuliert und sind für alle auch auf einer Homepage nachzulesen.¹⁷⁴

Beide Herangehensweisen der thematisierten Projekte haben ihre sozialen Absichten und Legitimationen durch Bewusstmachung von Missständen und dem Bestreben diese zu verändern.¹⁷⁵ Während die WochenKlausur eine kurz- bzw. mittelfristige Lösung in einem gewählten Problembereich anstrebt, zielt Jordan auf eine langfristige strukturelle Lösung des gesamten Systems ab.

¹⁷⁴ WochenKlausur www.wochenklausur.at. (Stand: 10.10.2014).

¹⁷⁵ ibid.

4.1.2 Hintergrundtheorie/Weltbild

Wie wir daraus erkennen, ähneln sich nach erster Betrachtung die beiden Projekte in einigen Aspekten, jedoch unterscheiden sie sich in anderen wesentlich, besonders in den Herangehensweisen bzw. durch die Leitgedanken der involvierten Künstler_innen.

Jordan wächst in einem stark neoliberal geprägten Großbritannien auf. Festgefahrenen wirtschaftlichen Machtstrukturen durchziehen das gesamte System. Er ist gewissermaßen ein Revolutionär und träumt von einer neuen Weltstruktur nach einem Zusammenbruch. Er meint in einem kürzlich auf der Homepage des ZKM veröffentlichten Artikel „ganz gleich, wie viel dieses System auch an den Börsen spekuliert und wie viel es in Hightech-Erfindungen investiert, dem unausweichlichen Zusammenbruch kann es nicht entgehen.“¹⁷⁶ Er formuliert in vielen seiner Texte globale und utopische Vorstellungen einer besseren Weltordnung. Diese Veränderungen sind, wie aus seinen Hintergründen klar wird, nicht mit kleinen Eingriffen in Mikroproblemstrukturen zu erreichen, sondern nur durch konsequente Intervention und Aktivismus.

Dass das lokale Einwirken für Jordan eigentlich nicht wirklich zum großen gesellschaftlichen Wandel beiträgt, geht etwa aus folgender Passage desselben Artikels hervor:

„Das Lab of ii¹⁷⁷ glaubt nicht daran, dass diese Kultur irgendwie aus freien Stücken zu einer geistig gesunden, gerechten und nachhaltigen Lebensweise finden wird. Wir glauben, dass wir diese Kultur vollständig auflösen und andere Formen des Daseins und Wege, unsere Lebenswelten zu teilen, etablieren müssen.“¹⁷⁸

¹⁷⁶ Jordan 2013 b <http://blog.zkm.de/blog/dialog/> (Stand: 01.02.2014).

¹⁷⁷ Laboratory of Insurrectionary Imagination siehe Fußnote 11.

¹⁷⁸ Jordan 2013 in ZKM: <http://blog.zkm.de/blog/dialog/fashion-victims-kunstaktivismus-und-die-maske-der-institution/> (Stand 01.02.2014).

Es geht dem „Lab of ii“ um eine Destruktion der bestehenden Verhältnisse, unter anderem durch radikale Formen des Protests und die Verweigerung von Pragmatismus.

Die WochenKlausur ist in ihrem Bestreben wesentlich reformistischer. Wandel beginnt schon im Kleinen und erfordert nicht gleich den Sturz eines ganzen Systems. Bestimmte Lebensumstände müssten einfach nicht so statisch sein und das soll aufgezeigt und nach bestehenden Möglichkeiten gleich verändert werden.¹⁷⁹ So könnte man die Arbeiten der WochenKlausur als zielgerichteter im Vergleich zu Jordan und auch selbstbewusster im Wirkungsspektrum beurteilen.

4.1.3 Umfeld

Für die Umfeldanalyse sollen Interaktionen mit der Institution Kunst und der Politik sowie deren Befürworter_innen und Gegner_innen, der Bevölkerung, den lokalen Medien und Finanziers untersucht werden.

Zunächst werden die lokalen Bedingungen, in denen die Projekte stattfinden festgestellt. John Jordan ist Brite und damit Teil eines Systems, das im Vergleich zu Österreich, wo das zweite Beispiel stattfindet, massiv vom Kapitalismus und der neoliberalen Öffnung unter den rechtsorientierten Regierungen der letzten Jahrzehnte geprägt ist.

Chin-tao Wu beschreibt in ihrem Buch *Privatising Culture* die Auswirkungen der neoliberalen Regierungen im Vergleich von Margaret Thatcher in GB und Roland Reagan in den USA für kulturelle Institutionen. Sehen wir uns Großbritannien näher an: „[...] public-funded art institutions, whether they liked it or not, were forced to expose themselves to marked forces and adopt the competitive spirit of free enterprise.“¹⁸⁰ Um diesen Plan zu erfüllen wurden direkte Unterstützungen im Kunstsektor drastisch

¹⁷⁹ Zinggl W. 2001:7.

¹⁸⁰ Miessen 2012:47.

gekürzt, stattdessen wurden beharrliche Initiativen gestartet, Sponsoren aus der Privatwirtschaft zu gewinnen. Im Namen der Kunst wurden für die zukünftigen Geldgeber_innen Treffen mit Politiker_innen und der Königsfamilie angeboten, stets mit der Hoffnung auf noch mehr Einflussnahme der Unternehmer_innen verbunden. Außerdem gab es großzügige Steuererleichterungen für Sponsoren.¹⁸¹

Es scheint sich hier um etablierte Strukturen zu handeln, deren Reformierung starken Druck von außen bräuchten. Eine einfache pragmatische Lösung der Sponsoring Debatte liegt nicht auf der Hand.

Wie sich diese Finanzierungsproblematik auf die Interaktion der Workshopleitung mit den Teilnehmer_innen und mit dem Kuratorium bzw. der kritisierten Institution auswirkt, wird hier näher betrachtet:

Im Vordergrund stehen die Interaktionen von Jordan als Einzelperson mit allen Involvierten. Die Finanzierung stellt das einladende Museum zur Verfügung, welches dem Finanzierungsplan der Regierung unterworfen ist.¹⁸² Jordan gibt laut eigenen Aussagen sein Gehalt weiter an Gruppen, die den Klimawandel bekämpfen.¹⁸³ Dies zeigt eine deutliche Geringschätzung gegenüber dem Finanzierungsplan der Tate. Ein direktes Gespräch mit BP oder der Museumsleitung, um diese von der -seiner Meinung nach- problematischen Sponsoring Politik zu überzeugen, wäre für ihn nicht relevant. Gleichzeitig könnte man hinter dieser Verweigerung auch eine Strategie vermuten. Jordan legt sein geheimes Ziel (den großen Strukturwandel, wofür es motivierte Aktivist_innengruppen braucht) gegenüber der Institution nicht offen. Dies kann auch als Taktik gesehen werden, die keine Abweisung der Kulturinstitution riskieren will, da sein Kontext und der Kontakt zur etablierten Kunstwelt von Nutzen ist. Es ist auch für Felshin eine wichtige und legitime Strategie zur Absicherung, mit einem Fuß in der

¹⁸¹ Miessen 2012:48 ff.

¹⁸² siehe hierzu Wu 2012:100.

¹⁸³ Anex 4.

Kunstwelt verankert zu bleiben.

„If keeping one foot in the art world is regarded by activist art as a means of keeping the other foot more firmly planted in the world of political activism, the activist art will remain on solid ground, thus ensuring the continued viability of this lively cultural phenomenon.“¹⁸⁴

Hätte er in einem Gespräch mit dem Kuratorium vorweg seine Meinung geäußert, wäre er womöglich nicht zum Workshop eingeladen worden. So kann er sich darauf berufen selbst eingeladen worden zu sein, und Kritik innerhalb der Institution ist nichts Ungewöhnliches, oder? Erst einmal verankert, schreckt er in seinem weiteren Vorgehen nicht davor zurück, sich mit den kritisierten Institutionen anzufinden. Dazu braucht es vor allem eines, und dies ist eine der wichtigsten Voraussetzungen für aktivistische und sozial engagierte Künstler_innen, nämlich Mut: Mut sich mit realen Problemen zu beschäftigen, aber auch Mut zu Antagonismus und keine positive Kritik insbesondere von Seiten der Institutionen zu ernten. Das Nebenprodukt in diesem Projekt war folglich ein völlig schockiertes Kuratorium samt Museumsleitung, was Jordan jedoch kaum kümmerte: „I didn't do this workshop to make the curators or the Tate happy, ...“¹⁸⁵

Direkte Kontaktaufnahme zu Kulturpolitikern erfolgte nicht. In sämtlichen Veröffentlichungen kritisiert Jordan immer wieder aufs Neue die Tate und deren Sponsoring Politik. Wie es im Buch von Chin-tao Wu nachzulesen ist, handelt es sich um äußerst tief liegende strukturelle Probleme, die bereits vor Jahrzehnten die Sponsoring Politik des Landes geprägt haben. Es stellt sich die Frage, ob Jordan nicht am falschen Ort ansetzt. Der Ort, den er für seine Interventionen wählt, ist die Tate selbst, nicht die aktuelle Regierung, die mehr Macht in der Hand hat, Veränderungen durchzuführen. Unter diesen Voraussetzungen sind seine Aktionen als Druckmittel der Museumsleitung gegenüber zu sehen und mit der Hoffnung verbunden, dass diese darauf reagiert und aktiv wird.

¹⁸⁴ Felshin 1995:29.

¹⁸⁵ Anex 2.

Des Weiteren wurde die Presse als Medium genutzt. Neben dem wachgerüttelten Interesse verschiedenster Medien, aufgrund der aufsehenerregenden Interventionen, kommt es zu Artikeln für diverse Zeitschriften (u.a. artsmonthly¹⁸⁶). Ein weiteres wichtiges Medium stellt das Internet dar. Blogs die vor allem zur Dokumentation der Aktionen und zur Information für interessierte Befürworter_innen bzw. Gegner_innen dienen, begleiten die Maßnahmen der resultierenden Aktivist_innengruppe. Medien sind also wichtige Wegbereiter und Transporteure für die Vermittlung der Ideen und Forderungen Jordans und in Folge auch für die Teilnehmer_innen des Workshops.

Zur Jordans Interaktion mit Teilnehmenden möchte ich im Abschnitt der Rolle des Künstlers, bei Methoden und beim Thema Formen der Partizipation näher eingehen.

Im Vergleich dazu betrachten wir Projekt B der WochenKlausur. Hier funktioniert Interaktion anders. Zunächst handelt es sich bei Projekt B nicht um eine Person, sondern um eine Gruppe von sechs Personen. Diese Voraussetzung erlaubt aufgrund der Gruppengröße ein breiteres Aktionsfeld. Anstatt primär auf Konfrontationskurs zu gehen, sucht die WochenKlausur mit allen Beteiligten das Gespräch. Wichtiger Unterschied ist auch, dass sie nicht von der Kommunalpolitik und den Dorfbewohner_innen finanziell abhängig sind, jedoch von dem konkreten Arbeitsprozess und auch ihren Zielen, da die Dorfbewohner_innen in die Entscheidungsprozesse bzgl. der Umgestaltungsmaßnahmen eingebunden werden sollen.

Die finanzielle Unabhängigkeit ist nicht bei allen Projekten der Wochenklausur gegeben. Meist ist die Künstlergruppe auf Staatsgelder angewiesen, insbesondere wenn es um Nachhaltigkeit bzw. die Aufrechterhaltung einer Verbesserungsmaßnahme geht. Dies ist ein interessanter Aspekt, der auf den nächsten Seiten noch behandelt wird. Einladende Institution ist hier das Festival der Regionen, welches das Budget zur Verfügung stellt. Die WochenKlausur kann darüber frei verfügen.

¹⁸⁶ Anex 1.

Medien werden im Fall Ottensheim kaum genutzt. Allerdings ist die Interaktion mit Medien bei anderen Projekten ausschlaggebend und soll daher an dieser Stelle kurz skizziert werden.

Bei der Einrichtung des im ersten Kapitel erwähnten Luise-Busses -das erste Projekt der WochenKlausur- wäre es ohne Medienkooperation kaum zur finanziellen Abdeckung gekommen. Die dauerhafte Finanzierung war nicht geklärt und man konnte einen Redakteur der Zeitschrift Spiegel dazu gewinnen, über das Projekt zu berichten. Aus Angst der Spiegel könnte künftig schlecht über die Stadtpolitik schreiben, sagte die Stadträtin Fördergelder zu.¹⁸⁷ Daher gibt die WochenKlausur selbst an, dass das Medieninteresse hilft, auf die Entscheidungsträger_innen Druck auszuüben, um schnellere und positive Beschlüsse zu erreichen.¹⁸⁸ Diese Interaktion hebt die Printmedien als wichtige Projektpartner hervor.

Über mögliche Interaktionen mit Projektgegner_innen geht aus der Analyse der vorliegenden Materialen nichts hervor. Dafür ist eine eindeutig positive Aufnahme unter den Anrainern, die beispielsweise das Geschäft am Markplatz oder die Jugendlichen, welche die Skaterbahn nützen, zu vermerken. Die Interaktion mit den Betroffenen würde ich als neugierig, offen und respektvoll bezeichnen. Es wird kein von vornherein klares Konzept über die Dorfbewohner_innen gelegt, sondern, bevor jeglicher Intervention, die Anliegen der Betreffenden eruiert.

Die Abhängigkeit der Künstler_innen von der Institution Kunst scheint kein wesentlicher Nachteil für SEA Projekte zu sein, denn durch trickreiches Vorgehen kann man diese scheinbar problematische Verankerung in einem teils restriktiven institutionellem Kunstsysteum umschiffen. Das einzige Risiko, das man eingeht, ist es, sich in der musealen Kunstwelt unbeliebt zu machen, wie wir am Beispiel A gesehen haben. Dabei greifen Jordan und die entstandenen Aktivist_innengruppen klar in die strukturelle

¹⁸⁷ vgl. Zinggl 2001:25.

¹⁸⁸ vgl. ibid.

Organisation der Institution ein.

4.1.4 Rolle des_der Künstlers_in

Das folgende Zitat Jordans veranschaulicht sehr treffend, die Selbsteinschätzung seiner Rolle:

„Joseph Beuys never divorced his role of a teacher from that as an artist and activist. Teaching was a way for him to create open forums to debate his expanded notion of art. Even social movements (The German Student Party¹⁸⁹) were founded during his charismatic classes. I have tried to put teaching at the core of my practice, for me the point of radical pedagogy is not to tell students how to change the world, but to show them that the world we assume to be static and sacred is in fact fluid and malleable.“¹⁹⁰

Jordan sieht sich selbst in der Rolle eines Lehrers. Er gibt sozusagen den Input und versucht durch die Vermittlung gezielter Inhalte und Techniken die Menschen zu einem Handeln im Sinne sozialer Gerechtigkeit zu aktivieren.

Helguera weist auf Folgendes hin: „When an art-project presents itself as a school or a workshop, we must ask what, specifically, is being taught or learned and how.“¹⁹¹ Es geht in diesem Fall von SEA in keiner Weise um Kunstvermittlung oder restriktive Pädagogik, sondern wie auch bei Jordan um Vermittlung von emanzipatorischen Fähigkeiten, kritischem Denken und den Werkzeugen, die es den Lernenden ermöglichen initiativ und mutig zu handeln. Jordans Lehrziele sind des Weiteren:

„I try to create events that build real rebel relationships and have repercussions that might be difficult and uncomfortable but might somehow make a small difference in this rapidly dying world or(sic) ours.“¹⁹²

¹⁸⁹ siehe Kapitel 2.1.

¹⁹⁰ Anex 3:16.

¹⁹¹ Helguera 2010:78.

¹⁹² Anex 2:2.

Diese Art von Beziehungen wurden in seinem Workshop auch geschaffen. Am besten ersichtlich wird dies durch die weitreichenden Aktionen und Performances der aus dem Workshop hervorgegangenen Gruppe.¹⁹³

Jordan vertritt und vermittelt eine klare Vorstellung bzw. eine bestimmte Vision der Welt, wofür es sich zu engagieren lohnt. Wie und ob dies tatsächlich passiert, bleibt den Teilnehmer_innen überlassen. Jordan ist der Leiter des Workshops zum Thema „Art and Activism“ und damit auch Spezialist auf dem Gebiet. Er verhilft den Teilnehmer_innen durch seine eigene Vorbildrolle, seine Erfahrung, sein Wissen und die Leitung gruppendifamischer Prozesse zum aktiven Handeln und dazu Gegenimpulse in der Gesellschaft zu setzen.

Die hierfür eingesetzten Strategien sind ähnlich denen eines_einer Lehrers_in, der die eine Gruppe von Schüler_innen leitet. Amidon und Hunter führen die wichtigsten Aspekte der „teachingactivities“ an: „1. Motivieren, 2. (gemeinsam mit den Schülern) planen, 3. informieren, 4. Diskussionen leiten, 5. Disziplin halten, 6. Beraten (Counseling), 7. Bewerten und Beurteilen.“¹⁹⁴ Bis auf die letzte Aktivität hält sich Jordan auch an alle Komponenten. Gemeinsame Evaluierung und Reflexionen über die Sponsoring Politik passieren während des Workshops, aber nicht in Bezug auf den gesamten Workshop. Eine Evaluierung könnte beispielsweise in Form eines Workshopberichtes stattfinden, welcher als wichtiges Werkzeug zur Einschätzung der tatsächlichen Wirkmächtigkeit des Projektes dienen könnte.

Die WochenKlausur übernimmt eine Art Vermittlerrolle. Es handelt sich aber weniger um ein klare Leitung wie bei Jordan, als um eine Moderation. Allerdings sind die Kompetenzen, die es in der Interaktion mit den Beteiligten braucht ähnliche, wie sie ein_e Lehrer_in im Unterricht mitbringt. Geht man erneut von Amidons und Hunters

¹⁹³ siehe dazu <http://liberatetate.wordpress.com/> (Stand:01.02.2014).

¹⁹⁴ Amidon, E./ Hunter, E: Improving Teaching. The Analysis of Classroom Verbal Interaction. New York: Holt Winehard and Winston. 1967:5.

Model der „teaching activities“¹⁹⁵ aus, kommt die zuletzt genannte Aktivität der Evaluierung nicht am Ende zu tragen, sondern bereits in der Auswertung der Fragebögen und des Materials. Für das Projekt insgesamt gibt es wie schon bei Jordan keine detaillierte Evaluierung, einzig eine kurze Dokumentation dient zur Beurteilung, die den Interessent_innen selbst zur Interpretation überlassen bleibt. Es kommt häufig vor, dass SEA Projekte unvollkommen in der Dokumentation sind. Zumeist hängt dies mit sehr komprimierten und intensiven Arbeitsphasen zusammen, die viel Aufmerksamkeit für den Prozess in Anspruch nehmen. Es gibt hinsichtlich der Evaluierung und Reflexion bei SEA Projekten noch dringenden Nachholbedarf. Dass dies nur unzureichend passiert, würde ich auf zwei Umstände zurückführen. Zum einen entzieht sich die Kunst der Beurteilung der Effizienz, da sie ihre Legitimität gegenüber anderen sozialen Projekten aus sich und für sich beansprucht. Zum anderen fehlt es an klaren Kriterien für das Gelingen von SEA. An dieser Stelle sehe auch ich noch dringenden Forschungsbedarf.

Das Schaffen von Bewusstsein hat immer auch mit einem Lernprozess zu tun. Dieser Lernprozess ist bei SEA offen gestaltet. Ganz einer modernen Auffassung von Lernprozessen entsprechend sind diese kritisch, entdeckend, forschend und selbstbestimmter Natur. Das heißt, die Lehrperson steht als Unterstützung und Ratgeber zur Verfügung und nicht als autoritäre Vermittlerfigur. Die Umgangsformen des Workshops basieren daher auf Dialog, Austausch, Gruppenprozesse etc. Jordans Vorgehensweise zielt durch kollektives Erarbeiten auf eine Protest-Aktion im öffentlichen Raum ab. Primär sind bei ihm die Adressant_innen die Workshopteilnehmer_innen, die sich finden und zu einer Aktionsgruppe formieren. Diese übernehmen im nächsten Schritt eine Multiplikatorenrolle und wenden sich mit ihren Protesten gegen Missstände in der (Kunst-)Welt, in unserem Fall in Großbritannien in der Tate Modern. Bei der WochenKlausur findet ein ähnlicher Prozess statt, bei dem die Teilnehmer_innen zuerst begleitet werden und dann im nächsten Schritt nach einer

¹⁹⁵ ibid.

gemeinsamen Aktion auch selbst den Mut haben, politisch aktiv zu werden und ihr Schicksal selbst in die Hand zu nehmen, was sich durch die Parteigründung zeigt.¹⁹⁶ Somit werden die Teilnehmer_innen, ähnlich einer gelungenen Unterrichtssituation, durch erarbeitetes Wissen, beziehungsweise Erkennen von Missständen ermutigt, selbst aktiv zu werden und durch gezielte Interventionen auf eben jene Probleme hinzuweisen und die Situation ein Stück weit selbst mit zu gestalten und zu verändern.

4.1.5 Methoden

“[...] art engaging with society demands a methodological reading, that is, at least in part, sociological.”¹⁹⁷

Welche Methoden werden weiters von den SEA Künstler_innen angewandt, um sein_ihr Ziel zu erreichen? Einiges erklärt sich schon durch die Rolle des Lehrers, der die Fähigkeiten nach Amidon und Hunter, wie im vorigen Kapitel angeführt, mitbringt. Zudem werden andere Methoden, welche von den Künstler_innen strategisch eingesetzt werden, aufgezeigt.

Ich möchte noch einmal darstellen, wie Jordan in seiner Situation vorgeht:

„Direct Action is the key -i.e. providing immediate hands on solutions to a problem, if you understand that people are homeless you don't analyse, outline or explore the problem, you don't make a documentary or an exhibition about it, you open a squat to house them.“¹⁹⁸

Die eben zitierte Aussage kommt dem Beispiel der WochenKlausur wesentlich näher, als das Workshopbeispiel Jordans. Jordan würde selbst, so vermute ich, beide Formen als „Hands on solutions“ bezeichnen. Es besteht jedoch ein eklatanter Unterschied im Vorgehen von Projekt A zu dieser Aussage. Denn bei Projekt A gibt es keine konkreten

¹⁹⁶ vgl. Kapitel 1.2.

¹⁹⁷ Bishop 2012 a:7.

¹⁹⁸ Anex 4.

Lösungsvorschläge, wie denn etwa die Tate bezüglich Sponsoring verfahren sollte, wogegen, laut dieser Aussage, eindeutig eine reale Alternative geschaffen werden müsste. Es wird keine klare Lösung, wie von Jordan jedoch gefordert¹⁹⁹, unmittelbar angestrebt. Somit könnte man Jordans Ziel viel eher den Hintergedanken der WochenKlausur zuschreiben. Diese hat, wie wir bereits gesehen haben, das Ziel reale „hands on solutions“ zu erarbeiten. Methodisch gesehen könnte man sagen, es handelt sich bei Jordan um das Ausüben von Druck durch Forderungen und antagonistischen Aktionen.

Als weitere Methode wäre „turning reality into material“²⁰⁰ zu erfassen. Reale Begebenheiten, wie etwa die E-Mail des Kuratoriums bilden das Ausgangsmaterial, der Arbeit. Es geht um eine gewisse Transparenz und Authentizität hinsichtlich der Produktionsbedingungen und weniger um das schließlich ausgestellte Werk. Selbst verweist Jordan bezüglich dieser Strategie auf Boys soziale Skulptur und Allan Kaprows Artikel: „The Real Experiment“.²⁰¹ Eine methodische Analogie zu „turning reality into material“ stellt Augusto Boals „Theater der Unterdrückten“ dar, bei dem es darum geht, soziale Missstände mittels subversiver Strategien ans Licht zu bringen. Dabei sollen Menschen im öffentlichen Raum mit Problemsituationen konfrontiert und dadurch zum Handeln aktiviert werden. In einem persönlichen E-Mail Austausch erwähnt Jordan auch Kaprow's 1993 verfasste Buch mit dem Titel: „Essays on the Blurring of Art and Life“ in dem Kaprow die Notwendigkeit radikaler Kunstpraxen, die sich deutlich von Konventionen abheben, argumentiert. Für ihn geht es dabei um so genannte Happenings, die keinen Plot haben, wie etwa Theaterstücke, keine strenge Trennung von Akteur_innen und Zuschauer_innen. Sie agieren direkt im Kontext.²⁰² „I believe, in

¹⁹⁹ vgl. etwa Anex 4.

²⁰⁰ Anex 2:2.

²⁰¹ Anex 4.

²⁰² Kaprow 1993:17-18.

temperament and un-artiness, to the materials and directness of these works.”²⁰³ Das reale Leben wird also zum Material von Kunst.

Eine weitere Methode stellt die „pädagogische Performance“ dar. Diese erkundet am ersten Tag des Workshops den Kontext von Kunst und Aktivismus.²⁰⁴ Es soll eine nützliche Übung sein, in der mitunter Teamfähigkeit, sowie Spiele erprobt und bei der wichtige Fragen gestellt werden. Performance könnte als fundamentale Stütze für SEA gesehen werden. Helguera schreibt hierzu: „SEA is performative, because it borrows from several conceptual mechanisms and strategies that are derived from the history of performance art“²⁰⁵ Performance ist damit eine wichtige Ausdrucksform, für den die sozial engagierte Künstler_in. Jordan verwendet den Begriff einer „pädagogischen Performance“, was die Übernahme der Vermittlerrolle an sich als Performance deuten würde.

Außerdem steht am Workshop-Programm Jordan's: „Tools of Conviviality“²⁰⁶, dabei geht es darum, zu lernen wie konsensuelle Abstimmungen funktionieren können; also Entscheidungen zu treffen, mit denen jede und jeder einer Gruppe einverstanden ist bzw. nichts dagegen hat. Dies bedeutet, dass Themen so lange diskutiert werden, bis ein Konsens gefunden wird. Als nächstes werden sieben Neigungsgruppen gebildet, worauf eine Einheit zu „Tools of Conviviality“ folgt, in dieser das Prinzip von „Spokes councils“²⁰⁷ erklärt und ausprobiert werden soll. Damit sind die Teilnehmer_innen für einen Workshop vorbereitet, der auf basisdemokratischer Ebene ablaufen soll. Am Ende des ersten Tages beginnt der Arbeitsprozess. Jordan lässt die Gruppen bis auf weiteres frei arbeiten, seine Themen haben jedoch klare Tendenzen, denn sie zielen auf

²⁰³ ibid:18.

²⁰⁴ Anex 3.

²⁰⁵ Helguera 2011: 68.

²⁰⁶ vgl. Anex 3:2.

²⁰⁷ erwähnt in Anex 3.3 „The Spokes Council model is designed to combine large group participation with small group discussion and consensus process.“ Occupylv.org <http://www.occupylv.org/spokes-council-organizing-affinity-groups> (Stand: 30.08.2014).

bewusstseinsbildende bzw. ökologische Fragestellungen ab, wie beispielsweise der Input zu „Permaculture Design“²⁰⁸. Die Gruppen arbeiten frei zusammen, sind aber durch gezielte thematische Inputs in eine Richtung gelenkt worden, wodurch Jordans Workshopziel näher rückt.

Nicht nur in der Interaktion mit den Teilnehmenden baut Jordan auf kleine pädagogische Tricks, sondern auch im Umgang mit dem Kuratorium. Würde er diesem sein Vorhaben vorweg bekannt geben, wäre der Workshop mit hoher Wahrscheinlichkeit noch stärker sabotiert worden. Jordan berichtet, dass dies ohnehin probiert worden sei.²⁰⁹ Er selbst sieht sein Vorgehen, im Konkreten die anfängliche Frage, ob die Teilnehmenden gehorchen wollen oder nicht, nicht als strategisch oder manipulativ. Diesbezüglich ist zu hinterfragen, in wie weit es sich im Workshop um „voluntary collaborative participation“²¹⁰, oder um „non voluntary collaborative participation“ handelt. In beiden Fällen werden die Teilnehmer_innen selbst zu Akteurinnen und Akteuren und tragen wesentlich zur Projektentwicklung bei. Jedoch könnte man durch die vorangegangene Manipulation die Teilnahme nach Helgueras Definition auch als „non voluntary“ betrachten. Ich sehe diese Taktik nicht gänzlich unproblematisch, auch wenn diese Manipulation ein legitimes Vorgehen eines_einer Künstlers_in ist, um eine Gruppe anzuleiten und die entstehende Dynamik zu gestalten. Es geht bei SEA nicht um eine Demokratisierung des Schaffensprozesses, sondern um „Empowerment“ eines Menschen oder einer Gruppe. Entscheidend ist hierbei die konkrete Zielsetzung, zu einer Verbesserung der Lebensumstände beizutragen. Unter diesen Prämissen muss die Frage gestellt werden, ob es sich tatsächlich um eine Manipulation, oder schlichtweg eine Intervention des Künstlers handelt? Auch bleibt offen, ob es überhaupt möglich ist, eine Handlung innerhalb einer sozialen Gruppe zu

²⁰⁸ ibid „Permaculture“ allgemein basiert auf drei ethischen Grundsätzen: „earth care, people care and fair share.“ vgl. Permaculture Association <http://permaculture.org.uk/knowledge-base/ethics> (Stand: 28.01.2014).

²⁰⁹ Anex 2.

²¹⁰ Helguera 2011:14-17.

setzen, die nicht eine Manipulation der Handlungen der Teilnehmenden darstellt.

Auch die WochenKlausur wendet zunächst sämtliche Methoden aus einem Lehrer_innen Repertoire an. Es geht darum Motivation aufrecht zu erhalten, gemeinsam zu planen, diszipliniert im abgesteckten Zeitrahmen zu arbeiten, gemeinsam zu beraten und auch zu evaluieren. Evaluation wird hinsichtlich der Fragebögen und der Bevölkerungsbefragung angewandt. Hiermit kommen wir auch schon zu einer zentralen Methode, die von der WochenKlausur häufig verwendet wird, um die tatsächlichen Bedürfnisse der Betroffenen zu eruieren. Die aktivierende Befragung stammt aus der Gemeinwesenarbeit und zielt darauf ab, Menschen durch gezielte Fragen eine Haltung einnehmen zu lassen, um sich im besten Fall daraufhin für ihre Anliegen zu engagieren.²¹¹ Dies könnte durchaus als manipulativ betrachtet werden.

Die WochenKlausur greift auf weitere Tricks zurück, um ihren Zielen näher zu kommen. Andreas Zinggl, ein ehemaliges Mitglied der Künstlergruppe, meint hierzu: „Zur Umsetzung der Projekte bedarf es oft ausgefeilter Tricks oder neuer, unorthodoxer Herangehensweisen.“²¹² Dies zeigt sich in sehr vielen Projekten der Künstlergruppe: Ein Beispiel ist das hier erwähnte Projekt in Ottensheim, wo über Nacht die Skaterbahn im historischen Ortskern errichtet wurde, um so eine kommunalpolitische Entscheidung herbeizuführen. Ein anderes Beispiel wäre die Intervention zur Drogenproblematik in Zürich, wofür es die Zustimmung des Stadtpräsidenten und auch des sozialdemokratischen Parteisekretäres brauchte. Die Künstlergruppe gab in einem Telefongespräch mit dem Stadtpräsidenten an, den sozialdemokratischen Parteisekretär bereits für das Projekt gewonnen zu haben und schon waren beide im Boot. Beim ersten Projekt in Wien, wo es um die finanzielle Deckung des Luise-Busses ging und es die Zusage der Stadträtin brauchte, gewann die Künstlergruppe die Zeitschrift Spiegel, um

²¹¹ Stoik in Schnee, Renate/ Stoik, Christoph: Gemeinwesenarbeit Definitionen - und Begriffe http://www.telesozial.net/cms/uploads/tx_kdcaseengine/Skriptum_Gemeinwesenarbeit_Definitionen_und_Begriffe_01.pdf (Stand: 07.04.2014).

²¹² Jeannée in Zinggl 2001:8.

über das Projekt zu berichten. Dadurch fürchtete die Stadträtin, der Spiegel könnte negativ berichten und sagte die Finanzierung zu.²¹³

Es kann an dieser Stelle die Frage gestellt werden, ob die Manipulation durch den _die Künstler_in in dieser Situation legitim sei. Eine mögliche Antwort auf diese Frage ergibt die Tatsache, dass es bei sozial engagierter Kunst darum geht ein Ziel zu erreichen, welches dem Allgemeinwohl dienlich sei. Deswegen sind einem trickreichen Vorgehen, unter Beachtung moralischer und ethischer Prinzipien, nichts entgegenzusetzen. Politik ist großteils dem freien Markt verpflichtet und kann daher nicht ausreichend auf die Bedürfnisse diverser Minderheiten eingehen. Sozial engagierte Kunst hingegen agiert subversiv, was eine Umgehung bestimmter Normen mit sich bringt. So arbeiten fast alle Projekte der Linzer Subversivmesse mit verschiedenen Tricks und Manipulationsstrategien.²¹⁴

4.1.6 Formen von Partizipation

Im Kapitel 3.7 wurde Helgueras Model von Partizipation und Teilnehmer_innen-involvierung angesprochen, sowie Miessens kontrastiver Ansatz zum Thema.

Schaut man auf Projekt A, handelt es sich zunächst um eine freiwillige Projektteilnahme. Für den Workshop in der Tate Modern musste man sich anmelden. Bei dieser Situation liegt primär keinerlei Zwang vor. Zu Beginn des Workshops zeigt Jordan die E-Mail des Kuratoriums und stellt die Frage, ob die Teilnehmer_innen gehorchen wollen oder nicht. Es gibt nur diese zwei Optionen? Es entscheiden sich alle für nicht gehorchen. Was wäre, wenn jemand gehorchen hätte wollen? In Jordans Workshops geht es wie bereits den Projektunterlagen entnommen um „Consensus decision making“. Für Miessen wäre diese Herangehensweise höchst kontraproduktiv, da für ihn Konsens Stagnation

²¹³ Zinggl A. 2001:71-77.

²¹⁴ vgl. Brandi 2012.

bedeutet und die kollektive Passivität der Bevölkerung bedingt.²¹⁵

„Wenn es darum geht in vorhanden Strukturen der Zusammenarbeit, in Netzwerken oder Institutionen Entscheidungen zu treffen, können Konflikte letzten Endes nur überwunden und in eine Praxis umgesetzt werden, wenn jemand die Verantwortung übernimmt.“

Dazu schlägt Miessen eine „post-konsensuelle“ Praxis vor die darauf abzielt, „der Partizipation ihre Unschuld zu nehmen“.²¹⁶ Für Veränderung bedarf es ihm zufolge die Anerkennung des Rechtes sich als ungeladener Außenseiter Zutritt zu bestehenden Machtverhältnissen zu schaffen²¹⁷. Das Resultat des Projektes könnte jedoch seiner Vorstellung, von engagierten Subjekten, die als Außenseiter die Verantwortung übernehmen um Ungerechtigkeiten aufzeigen, bzw. verändern wollen, wiederum entsprechen. Der Schlüssel liegt dabei in der Rolle Jordans. Er ist nicht nur Lehrer, sondern auch ein Vorbild. Ein Großteil, der Teilnehmer_innen kann sich mit seinen Ideen identifizieren und wird diesen nach dem Workshop mittels performativen Interventionen Ausdruck verleihen.

Die bereits angesprochene Methode des „Consesus desicion making“ schließt keine Meinungen aus, es geht schlicht darum auf solidarische Weise eine unter allen akzeptable Lösung zu finden. Partizipation funktioniert in etwa analog zu Helgueras Modell der „Creative Participation“. ²¹⁸

Es steht für ihn offensichtlich an erster Stelle, durch die gemachte Erfahrung, den Teilnehmer_innen zu vermitteln, gemeinsam etwas bewirken zu können. „I did it so that the participants can have a real experience of artactivsm(sic).“²¹⁹

Partizipation im Rahmen der gemeinsamen Ortsentwicklung funktioniert wesentlich

²¹⁵ Miessen 2012:71.

²¹⁶ Miessen 2012:16.

²¹⁷ ibid:10.

²¹⁸ vgl. hierzu Kapitel 3.7.1.

²¹⁹ Anex 2.

offener. Die erste partizipative Handlung wird durch die Fragebögen durchgeführt. Die Anrainer können wenn sie wollen, müssen aber nichts dazu beitragen. Letztlich geht es für sie um die Mitbestimmung in der Ortsentwicklung. Diese Art von Partizipation hat vorerst gar nicht mit einem Konsens Model zu tun, das Miessen so sehr kritisiert, da jeder ganz individuell seine Meinung kundtut.

Nach der Eruierung dreier Problembereiche können Freiwillige wiederum an möglichen Lösungsansätzen mitarbeiten, was die nächste Form von Partizipation darstellt. Hierbei übernehmen die Beteiligten Entscheidungsprozesse, während die Künstlergruppe diese moderiert oder begleitet. Dies entspricht etwa Helgueras Modell von „Collaborative Participation“.²²⁰

Im letzten Schritt, nach den stattgefundenen Interventionen, entscheiden sich viele Beteiligte weiterhin zu partizipieren, indem sie eigenständig in Gruppen organisiert Stadtentwicklungsmaßnahmen fortführen.²²¹ Das Resultat dieses partizipatorischen Projektes entspricht nicht Miessens gefürchteten „kollektiven Passivität“ sondern hat viel eher emanzipatorische Konsequenzen.

Partizipation bedeutet unter anderem Teilhabe. Das heißt auch Verantwortung zu übernehmen. Der Grundgedanke partizipativer Ansätze ist somit kein „Alptraum“, wie es Miessen bezeichnet. Zum „Alptraum“ kann es werden, wenn Ethik und Moral falsch verstanden werden, bzw. Menschen partizipieren, die falsche Vorstellungen dieser Begriffe haben. Während Miessen eine pessimistische Ansicht bezüglich menschlicher Absichten vertritt, gehe ich von der Grundannahme aus, dass es sich bei SEA um Menschen handelt, die positiv auf eine Situation einwirken wollen. Damit wird dieser von ihm beschriebene „Alptraum“ vorgebeugt.

²²⁰ vgl. hierzu Kapitel 3.7.1.

²²¹ vgl. hierzu Wochenmarkt und Parteigründung Zinggl A. 2001:71-77.

4.1.7 Einsatz/Umgang mit Medien

Beim Medieneinsatz möchte ich zunächst zwischen Medien trennen, die innerhalb der Gruppe verwendet werden, um Informationen auszutauschen und Medien, die als Kommunikationsmittel genutzt werden, um an die Öffentlichkeit zu treten.

Medien, die in den Workshops verwendet werden, entsprechen wie bereits im Kapitel 3.3 besprochen, denen eines_r Lehrers_in in der Interaktion mit den Schüler_innen. Außerdem sind sie auch zur Organisation und Vernetzung innerhalb der Gruppe von Bedeutung. Dies gilt für beide Projekte gleichermaßen.

Weitere Mediennutzungen kommen in der Kommunikation nach außen zu tragen. Sie sind wichtige Informationsträger zur Verbreitung der Inhalte. Beim Projekt A ist die Medienresonanz und Berichterstattung der Zeitungen ein entscheidender Faktor, welche über die Aktionen berichtet. Zudem gibt es auch den eigenen Blog der Aktivistinn_en, indem sie selbst ihre filmisch festgehaltenen Aktionen veröffentlichen und zur Diskussion stellen. Dies ermöglicht eine spätere Betrachtung der Aktionen.

Auch Felshin schreibt den Medien in Bezug auf aktivistische Kunstformen eine enorme Bedeutung zu, unter anderem der Aneignung kommerzieller Strategien zur Verbreitung kritischer, unkommerzieller Nachrichten.²²² Ein Beispiel hierfür ist der nach dem Workshop entstandene plakative Schriftzug im obersten Stock der Tate: „ART NOT OIL“²²³

Das Projekt der WochenKlausur nützt effektiv Zeitungen, um Druck auf Entscheidungsträger auszuüben, wie wir am Beispiel des Luise-Busses gesehen haben. Aber auch in anderen Projekten kommt diese Strategie vor. Der Medieneinsatz ist außerdem für die Dokumentation vorgesehen. Diese wird auf der Homepage der Künstlergruppe der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

²²² Felshin 15-16.

²²³ Anex 1.

Die mediale Resonanz kann als wichtiger Bestandteil einer potentiellen Rückwirkung auf sekundäre Rezipient_innen bzw. andere Künstler_innengruppen betrachtet werden. Speziell für Jordan ist mediale Aufmerksamkeit wichtig; siehe auch „Clowns Armee“²²⁴. Durch mediale Resonanz erreicht man auch Menschen, die nicht direkt am Projekt teilgenommen haben, was im Interesse der Gruppen ist. Medien können weiters als Druckmittel oder zur Organisation und Vernetzung in einer Gruppe agieren.

4.1.8 Nachhaltigkeit/ Dokumentation

Bezüglich Nachhaltigkeit möchte ich nochmals anmerken, dass der Projektanalyse keine Besucher_innenbefragung zu Grunde liegt. Die Betrachtung erfolgt also anhand der Arbeitskonzeptionen der Künstler_innen und allen bereits erwähnten Dokumentationsvorlagen.

Beim Projekt A handelt es sich um immer neue spezifische Interaktionen, welche die Sponsoring Politik kritisieren. Diese Interventionen haben performativen Charakter und wirken im Moment der Inszenierung. Außerdem erzeugen sie, wie wir bereits erfahren haben, Medieninteresse. Es wurde bereits der Aspekt der eigentlichen Wirkungsmacht diskutiert. Da es jedoch noch keine Reaktionen von Seiten der Tate Modern und ihren Sponsoren auf die Arbeit der Aktivist_innengruppe gibt, kann keine klare Einschätzung zur Nachhaltigkeit gemacht werden. Ob die Interventionen als auslösende Faktoren für einen Wandel der Sponsoring Politik in die Geschichte eingehen werden, kann aus dieser Perspektive nur schlecht beurteilt werden. Dazu müssten die Aktionen bzw. Reaktionen über einen längeren Zeitraum verfolgt werden. Nachhaltig war aber zweifelsohne die Aktivierung der Teilnehmenden.

Dokumentation bei SEA Projekten kann vorwiegend als Stellvertreter agieren, denn bei jeder Form von Dokumentation handelt es sich auch um Repräsentation, und damit

²²⁴ Clown Army: <http://www.clownarmy.org> (Stand: 05.02.2014).

keine „actual practice“. Außerdem sollte die Dokumentation, laut Helguera, ebenso den Dogmen der Arbeitsweise entsprechen und damit eine partizipative Form spiegeln.²²⁵ Er beschreibt das wie folgt:

„In SEA, it is important to address the role that documentation plays in the work by thinking both about its relationship with the parent form- performance art- and with the participatory public. In their own descriptions, artists commonly blur the line between what actually happened and what he or she wish had happened.“²²⁶

Eine Dokumentation hat eine wesentliche Bedeutung für die Einsicht und für das Nachvollziehen der Aktivitäten. Beim Projekt A wird die Dokumentation von den Projektteilnehmer_innen anhand der blogartig geführten Webpage selbst übernommen. Dokumentiert werden vorwiegend die finalen Aktionen, die für Außenstehende u.a. durch ihre ästhetische Inszenierung sehr interessant wirken. Die wesentlichen, im Vorfeld ablaufenden Prozesse hingegen, sind für die Öffentlichkeit nicht einsehbar.

Bei Projekt B ist Nachhaltigkeit unmittelbar festzustellen. Es gibt klare, sichtbare Verbesserungen der Infrastruktur für die Dorfbewohner_innen. Der Wochenmarkt, ein Geschäftlokal und die Skaterbahn werden seither stetig genutzt. Besonderes nachhaltig scheint die Tatsache der Parteigründung zu sein. Der WochenKlausur ist es ein Anliegen, lokalpolitisch einzutreten und Veränderungsprozesse anzuregen, insofern kann dieses Resultat als äußerst positiv hinsichtlich ihrer Nachhaltigkeit eingestuft werden.

Dokumentiert werden die Projekte nach eigenen Angaben zumeist unzureichend, da während der Arbeitsphasen alle Beteiligten sehr beschäftigt sind. Es gibt zu jedem Projekt einen kurzen Abschlussbericht, der auch online auf der Künstlergruppenseite nachzulesen ist.²²⁷ Zur Qualitätssicherung gibt es eine Zentrale in der Gumpendorferstraße, die zur Unterstützung für einen professionellen Ablauf einer Nachbetreuung und als Informationszentrale agiert.

²²⁵ Helguera 2011:73 ff.

²²⁶ Helguera 2011:74.

²²⁷ vgl. Wochenklausur <http://www.wochenklausur.at/projekt.php?lang=de&id=9> (Stand: 22.01.2014).

Dokumentation ist für Helguera zum einen eine wichtige Grundlage, die Autorenschaft wieder zu gewinnen, da die meisten Künstler_innen die dokumentarischen Fotografen sind. Zum anderen ist die Dokumentation eine Art Beweis, dass die Arbeit stattgefunden hat und keine Fiktion war.²²⁸ Helgueras Aussage zufolge müsste man annehmen, dass SEA keine weiteren Konsequenzen nach sich ziehen würde. Dieser Perspektive fehlt jedoch der entscheidende Aspekt von sozial engagierter Kunst, nämlich die Nachhaltigkeit, bzw. die reale Konsequenz.

Nachhaltigkeit ist im Allgemeinen kaum messbar. In unserem Fall kann bei Projekt A nur schwierig festgestellt werden, welche Auswirkungen die Aktionen auf die Tate Modern tatsächlich haben. Im Sinne von „community-building“ gab es wie wir bereits wissen eine langfristige Bewegung unter den Teilnehmer_innen zu verzeichnen. Dies ist mitunter vergleichbar mit der Aktivierung der Dorfbewohner_innen bei Projekt B. Die Parteigründung ist ein klares Beispiel für „Empowerment“, „community-building“ und weiterführendes Handeln. Die Dokumentation dient der Nachvollziehbarkeit der Projekte, um sie einem_er sekundären_er Rezipienten_in zugänglich zu machen.

²²⁸ Helguera 2011:73-74.

4.2 Zusammenfassung der Projektanalyse

4.2.1 Übersicht

Folgende Tabelle fasst die erarbeiteten Aspekte noch einmal in Stichworten zusammen:

	Projekt A	Projekt B
	Disobedience makes History	Intervention zur Ortsentwicklung
Zielsetzung	Laut eigenen Angaben: Rolle von Kunst und Kreativität hinsichtlich radikaler sozialer Veränderung zu erforschen// Das Taten von ihrem Sponsor BP zu trennen.	Laut eigenen Angaben: Als Katalysator für ausgewählte Bereiche zu wirken und die Bewohner_innen von Ottensheim für eigene Planungs- und Entscheidungsprozesse zu „empowern“.
Weltbild	revolutionär, ideell	reformistisch
Umfeld/ Beziehung zu:	<ul style="list-style-type: none"> • Institution: abhängig, daher trickreicher Umgang • Politik: antagonistisch • Befürworter_innen: unterstützend, anspornend • Gegner_innen: antagonistisch Bevölkerung: indifferent/ dürfen oder sollen mitarbeiten, sofern sie das Workshopziel befürworten • Medien: als Mittel Aufmerksamkeit zu wecken • Finanziers: gleichgültig 	<ul style="list-style-type: none"> • Institution: weitgehend unabhängig • Politik: diplomatisch • Befürworter_innen: motivierend • Gegner_innen: unklar • Bevölkerung: einbeziehend • Medien als Kooperationspartner_innen • Finanziers: wichtig für die Durchführung
Rolle	Katalysator/Leiter	Katalysator/Moderator

Methoden	<ul style="list-style-type: none"> • direkte Aktion • „Turning reality into material“ • Performance • konsensuale Abstimmungen • trickreiches Vorgehen • „Empowerment“ • „community-building“ • „non-/ voluntary“, „creative participation“/ „collaborative participation“ 	<ul style="list-style-type: none"> • direkte Aktion • aktivierende Befragung • Dialog • trickreiches Vorgehen • „Empowerment“ • „community-building“ • „voluntary“ „collaborative participation“
Medien	<ul style="list-style-type: none"> • Internet als Plattform für Vernetzung und Organisation, • interpersonaler Austausch 	<ul style="list-style-type: none"> • 2001 war die Bedeutungsreichweite des Internets nicht von großer Relevanz, sodass es nicht eingesetzt wurde; • Printmedien als Druckmittel für Politik; • interpersonaler Austausch
Partizipation	<p>Die Erfahrung von Partizipation als Schlüsselerlebnis, um kollektive Verantwortung zu übernehmen.</p> <p>„non-/ voluntary“, „creative participation“/ „collaborative participation“</p>	<p>Die Erfahrung von Partizipation als Schlüsselerlebnis, um kollektive Verantwortung zu übernehmen.</p> <p>„voluntary“ „collaborative participation“</p>
Nachhaltigkeit/ Dokumentation	<p>Schwierig festzustellen; da kein direkter Einfluss auf das thematisierte Problem ausgeübt werden konnte;</p> <p>Dokumentation ist ein wichtiger Bestandteil zur Vermittlung einer sekundären Öffentlichkeit und passiert konsequent. Insbesondere online.</p>	<p>Klar festzustellen anhand der unmittelbaren Veränderungen. Auch nach mehreren Jahren betrachtet, gab es eine eindeutige Mobilisierung der Bevölkerung;</p> <p>Eine Dokumentation ist weniger wichtig, sie wird insbesondere für interne Zwecke genutzt; in Form eines Kurzberichtes auf der Homepage.</p>

SEA Künstler_in zu sein bedeutet, die Ambition zu verfolgen in seiner_ihrer Arbeit, ein Bewusstsein für soziale Verantwortung schaffen zu wollen, welche den Teilnehmer_innen im Idealfall den Impuls zum Handeln gibt. Es existiert kein, für sämtliche soziale Problemlagen anwendbares Rezept, sondern eher verschiedene Taktiken, die je nach Situation und Zielsetzung sinnvoll eingesetzt werden können. Die Einschätzung eines sozial engagierten Projektes löst große Kontroversen aus, da es nicht klar ist, nach welchen Kriterien eine Arbeit betrachtet werden soll. Ob nun ethische, ästhetische, widerständige, subversive oder affirmative Gestaltungsrioritäten gewählt werden, wie viel Freiheiten den Teilnehmenden zugesprochen werden soll, bleibt vorerst den Künstler_innen überlassen, denn die Kritiker_innen sind sich uneinig.

Meine Forschungsarbeit kann in folgenden Anregungen für die Umsetzung eines SEA Projektes zusammengefasst werden:

1. Die Zielsetzung eines SEA Projektes ist wesentlich für das Gelingen. Allgemeine Kriterien für die tatsächliche Qualität eines Projektes gibt es bis dato nur unzureichend.
2. Die Weltanschauung des_der Künstlers_in oder der Gruppe ist wesentlich für das Verständnis der Praxis. Die (Un)-Abhängigkeit zum Umfeld wirkt sich deutlich auf die Interaktionsmuster aus.
3. Sind die Projektleiter_innen von dem_der Auftraggeber_in finanziell abhängig, zwingt dies eher zu einer Manipulation und einem trickreichen Vorgehen. Haben sie jedoch freie Hand und können auf Augenhöhe mit politischen Kräften verhandeln, ohne Sabotage befürchten zu müssen, braucht es weniger Tricks.
4. Die Medien agieren stets als Projektpartner_innen. Zum einen helfen sie Aufmerksamkeit zu erzeugen und zum anderen können sie instrumentalisiert werden, wie wir es am Beispiel der WochenKlausur mit dem Spiegel gesehen haben, um etwa Druck auf Entscheidungsträger auszuüben.
5. Der_die sozial engagierte Künstler_in hat die Rolle eines_einer Vermittler_in. Methodisch gesehen, sollten SEA Künstler_innen folglich alle für den Lehrberuf wichtigen Eigenschaften mitbringen. Dazu gehören: Konfliktmanagement,

Empathie, Beraten, Verstehen, etc. Es geht darum die Teilnehmer_innen zu motivieren, informieren, realistische Ziele festzulegen, Diskussionen und Gruppendynamiken zu leiten und unterstützend zur Seite zu stehen. Prozesse der abschließenden Evaluierung und Reflexion wären zu forcieren, da diese noch nicht ausreichend in SEA etabliert sind.

6. Teilnehmende sollten die Möglichkeit haben, sich freiwillig für eine Zusammenarbeit zu entscheiden und die wesentliche Verantwortung für die Entwicklung eines Projektes übernehmen. Je unterschiedlicher die Skills und Ressourcen in einer Gruppe eingebracht werden, umso besser ist es für die Reichweite des Projektes.

4.2.2 Gedankenexperiment

Die beiden analysierten Projekte sind eigentlich aufgrund der sehr unterschiedlichen Ausgangssituation, Themen und Herangehensweisen schwierig zu vergleichen, aber dennoch liegt ihnen ein ähnlicher Wunsch bzw. das Ziel sich positiv an einer Veränderung zu beteiligen zu Grunde. Es scheint mir daher interessant ein Gedankenexperiment darzustellen.

Man könnte sich die Frage stellen, wie würde ein Herangehen der WochenKlausur an die Sponsoring Politik Großbritanniens sein, und wie würde Jordan in Ottensheim agieren?

Würde die WochenKlausur etwa neue Sponsoren suchen? Würden sie der Regierung einen neuen Finanzierungsplan für Kunstinstitutionen vorlegen? Würden sie eine Diskussionsrunde veranstalten und Politiker_innen einladen. Würde die Tate das Angebot annehmen? Wie würde BP reagieren? Würden sie ihr Geld folglich anders investieren? Welche realen Konsequenzen hätte diese Herangehensweise? Was wird wodurch erreicht? Diese Fragen machen deutlich, dass es sich hier um ein komplexeres Feld handelt und eine Lösung nicht so einfach auf den Tisch gelegt werden kann.

Wie würde Jordan im Fall Ottensheim vorgehen? Wo würde er die örtlichen Probleme

sehen? Würde er dazu die Bevölkerung befragen? Falls nicht, wodurch erschließen sich für ihn die Problemfelder? Wie würden mögliche Umsetzungen aussehen? Gäbe es bei einem Neustart wieder einen Workshop? Würden die Interessierten dann auch durch ähnliche Impulse wie beim Workshop in der Tate Modern angeregt werden, sich zu organisieren und sich aufzulehnen?

Hierfür können klarerweise keine Antworten gegeben werden. Diese Fragen sollen schlicht aufzeigen, dass unterschiedliche Strategien in unterschiedlichen Settings durchaus Sinn machen. Jordans Praxis ist wesentlich unversöhnlicher als etwa die Herangehensweise der WochenKlausur, wo der Weg hin zur Schaffung von sozialem Bewusstsein und Handeln primär sehr friedlich gestaltet ist. Bei Jordans Praxis hingegen ist Agitation von vorneherein ein klares Mittel.

5 Fazit

Es handelt sich um eine Vielzahl von Methoden, Strategien, Techniken und theoretischem Hintergrundwissen, die der die sozial engagierte Künstler_in braucht, um in den jeweiligen Situationen zu arbeiten. Auffallend sind dabei die Anlehnungen an die Sozial- und Erziehungswissenschaften. Es geht bei SEA um das Gestalten von Gruppendynamiken und sozialen Handlungen anstatt der Gestaltung eines Objektes. Daher handelt es sich bei den meisten Strategien um soziale Praxen.

Spannend ist somit der Brückenschlag, da es dieser Form der Kunst gelingt unterschiedlichste Disziplinen zu vereinen um auf ein kollektives Ziel hinzuarbeiten.

Selbst wenn Partizipation in den letzten Jahren von vielen Kritiker_innen problematisch gesehen wurde, stellt sich die Frage was denn die Alternative wäre? Ich glaube nicht, wie etwa Miessen, dass Demokratie und im folgenden auch Partizipation im Ansatz falsch sei²²⁹, sondern dass sie der beste Versuch ist, allen Gesellschaftsschichten die Möglichkeit zu geben für ihre Anliegen einzutreten.

Dass partizipatorische Kunstpraxen, kapitalistischen Arbeitsverhältnissen ähneln können, im Sinne postfordistischen Auffassungen, der Dienstleistung als Ware, wie beispielsweise Lazzarato in seinem Artikel zur immateriellen Arbeit²³⁰ hinweist, schließt nicht aus, dass diese Arbeitspraxen auch emanzipierenden Charakter haben können. Der wesentliche Unterschied ist, dass sich, in diesen kollektiven Lernprozessen, in denen Menschen unterschiedliche Funktionen ausüben, im Rahmen eines tatsächlich kapitalistischen Arbeitssystems ausbeuterische Formen durchschlagen können. Darin sieht Lazzarato den Kern kapitalistischer Produktivität. Ein Arbeiten im eigenen Interesse hingegen ist maximal selbstausbeuterisch, nicht aber kapitalistisch. Es ist in einem sozial

²²⁹ Miesen 2012:198.

²³⁰ Lazzarato in Negri, Lazzarato, Virno 1998:42.

engagierten Projekt auch nicht der die Künstler_in der die Teilnehmenden ausbeutet, sonst hätte der die Künstler_in das Wesen sozial engagierter Kunst in keiner Weise verstanden. Sozial engagierte Kunst braucht somit auch immer einen emanzipatorischen Moment, bei dem es um die Ermächtigung durch Kunst als Ausdrucksform geht.

Arbeitet ein_e Künstler_in nun sozial engagiert muss diese_r ein breites Wissen über soziale Interaktionsformen und pädagogische Tricks haben, sollte diese_r sich im Vorfeld eines Projektes mit Sozialarbeiter_innen, Soziolog_innen oder anderen Expert_innen in Verbindung setzen, um das Umfeld und das Spannungsfeld der Konflikte die auf dieses einwirken kennenzulernen. Bei sozial engagierter Kunst stehen ethische und moralische Prinzipien im Vordergrund und Strategien sollen nach diesen Kriterien gewählt werden, selbst wenn es dafür Tricks braucht.

6 Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. zitiert nach Albrecht Wellmer: Endspiele: Die unversöhnliche Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 204-223.
- Alberro, Alexander/ Blake, Stimson: conceptual art: a critical anthology. Massachusetts: Institut of Technology:1999.
- Amidon, E./ Hunter, E: Improving Teaching. The Analysis of Classroom Verbal Interaction. New York: Holt Winehard and Winston: 1967.
- Barry, Robert: Interview with Patricia Norwell, 30/05/1969. In Alberro, Alexander and Norwell, Patricia (Hg.): Recording Conceptual Art (Berkeley: Univ. of California Press: 2001.
- Becker, Carol: *The subverse Imagination. Artists, Society and social responsibility*. New York Routledge 1994.
- Bishop, Claire : Antagonism and Relational Aesthetics 2004. 166- 194. In: Zoya Kocur and Simon Leung (Hg): Theory in contemporary art since 1985. John Wiley and Sons.
- Bishop, Claire: Social Turn: Collaboration and its discontents. New York: Artforum Februar 2006.
- Bishop, Claire a: Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. London. Verso 2012.
- Bishop, Claire b: Spectacle Today In: Thompson, Nato: Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011. Cambridge, Mass. [u.a.] : MIT Press; New York, NY : Creative Time Books 2012.
- Bourriaud, Nicolas: *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel: 2002.
- Brandi, Nina/ Kraft Michael G./ Lasinger Sebastian (Hg): Kunst, Krise, Subversion. Zur Politik der Ästhetik. Bielefeld: transcript Verlag 2012.

Brandstätter, Wolfgang: Wissen ist Macht oder Verantwortung. In GLOBArt Hg. Von der Ohnmacht der Macht. Unsere Verantwortung für morgen. Wien: Springer Verlag 2003.

Butin, Hubertus (Hg): Du Monts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. DuMont 2002.

Cleverland, William: Art in other places. Artists at Work in America's Community and Social Institutions. Westport: Praeger Publishers 1992.

De Couter, Lieven /De Roo, Ruben/ Vanhaesebrouck: Art and Activism in the Age of Globalization. Rotterdam: NAI Publishers 2011.

Der kleine Stowasser: Freytag Verlag München 1979.

Deutsche, Rosalyn: Evictions. Art and Spatial Politics. London: Cambridge 1996.

Duden Bibliografisches Institut Mannheim 1970: 352.

Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Frankfurt am Main: Suhrcamp Taschenbuch 1977.

Felshin, Nina (Hg): But is it Art? The spirit of Art as Activism. Seattle: Bay Press 1995.

Geene, Stephan: in Butin, Hubertus (Hg): Du Monts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. DuMont 2002.

GLOBArt Hg. Von der Ohnmacht der Macht. Unsere Verantwortung für morgen. Wien: Springer Verlag 2003.

Grell, Jochen: Schülerzentrierter Unterricht. In: Ders.: *Techniken des Lehrerverhaltens*. Verlag Beltz. 2. Auflage 2001.

Habermas, Jürgen: Theorie des kommunikativen Handelns. Band 1. Handlungsrationale und gesellschaftliche Rationalisierung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.

Helguera, Pablo: Education for Socially Engaged Art. A Materials and Techniques Handbook. New York: Jorge Pinto Books 2011.

Hessel, Stéphane: Empört euch! Berlin: Ullstein 2011.

- Jeannée, Pascale: in Zinggl, Wolfgang: WochenKlausur. Gesellschaftspolitischer Aktivismus in der Kunst. Wien: Springer 2001.
- Kaup, Johannes: In GLOBArt Hg. Von der Ohnmacht der Macht. Unsere Verantwortung für morgen. Wien: Springer Verlag 2003.
- Kemp, Wolfgang: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1992.
- Kester, Grant: Conversation Pieces: community and communication in modern art. Berkeley. Univ. of California Press:2004.
- Lange, Barbara: in Butin, Hubertus (Hg): Du Monts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. DuMont 2002.
- Lewitzky, Uwe: Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und neuer Urbanität. Bielefeld: transcript 2005.
- Lukács, Georg: The Theory of the Novel. trans. Anna Bostock. Cambridge and Press 1990.
- Miessen, Markus: Alpträum Partizipation. Berlin: Merve Verlag. 2012.
- Negri, Toni/ Lazzarato, Maurizio/ Virno Paolo: Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion. Berlin: ID1998.
- Obrist, Hans Ulrich: Rirkrit Tiravanija. The Conversation Series. Köln: König 2010.
- Rebentisch, Juliane: Theorien der Gegenwartskunst. zur Einführung. Hamburg: Junius 2013.
- Rollig, Stella: Kurzreferat zu Intervention. in Deutschbauer, Julius: Politisch für Künstler. Lehrgang zum erfolgreichen politischen Künstler in 12 Lektionen. In media. Wien 2003.
- Rollig, Stella/ Sturm, Eva (Hg): Dürfen die das?. Wien: Turia und Kamp 2002.
- Schweppenhäuser, Gerhard: Ästhetik. Philosophische Grundlagen und Schlüsselbergriffe. Frankfurt/M.: Campus 2007.

Stöger, Gabriele: in Rollig, Stella/ Sturm, Eva (Hg): Dürfen die das?. Wien: Turia und Kamp 2002.

Unger, Felix: Festrede. In GLOBArt Hg. Von der Ohnmacht der Macht. Unsere Verantwortung für morgen. Wien: Springer Verlag 2003.

Wege, Astrid: in Butin, Hubertus (Hg): Du Monts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. DuMont 2002.

Wu, Chin-tao: Privatising Culture. Corporate Art Intervention since the 1980s. London: Verso 2002.

Zinggl, Andreas: in Zinggl, Wolfgang: WochenKlausur. Gesellschaftspolitischer Aktivismus in der Kunst. Wien: Springer 2001.

Zinggl, Wolfgang: Der Aktivismus der WochenKlausur in Rollig, Stella/ Sturm, Eva (Hg): Dürfen die das?. Wien: Turia und Kamp 2002.

Zinggl, Wolfgang: WochenKlausur. Gesellschaftspolitischer Aktivismus in der Kunst. Wien: Springer 2001.

ONLINE QUELLEN:

Beuys, Joseph: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-german-students-party-ar00677> (Stand: 29.12.2013).

Beshty, Walead: <http://www.textezurkunst.de/59/neo-avantgarde-and-service-industry/> (Stand: 14.03.2014).

Clown Army: <http://www.clownarmy.org> (Stand: 05.02.2014).

Duden: <http://www.duden.de/> (Stand: 05.10.2014).

Festival der Regionen: <http://fdr.at/new/> (Stand: 10.04.2014).

F 13: www.f13.at (Stand 01.10.2014).

Jordan, John: A User Guide to (demanding) the impossible

http://www.google.at/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CC EQFjAA&url=http%3A%2F%2Fartsagainstcuts.files.wordpress.com%2F2010%2F1 2%2Fusers-guide-to-the-impossible-web- version.pdf&ei=TuMBVLyaGs_gaMaMgOAN&usg=AFQjCNEDbtUSwOhiqdLKSg7s dvxfmgeb7A&bvm=bv.74115972,d.d2s (Stand 30.08.2014).

Jordan, John 2013 a: <http://bambuser.com/v/3790615%29> (Stand: 11.03.2014).

Jordan, John 1013 b: <http://www.zkm.de/> (Stand: 01.02.2014).

Occupylv.org: <http://www.occupylv.org/spokes-council-organizing-affinity-groups> (Stand: 30.08.2014).

The Laboratory of Insurrectionary Imagination: <http://labofii.net/> (Stand: 05.02.2014).

Liberate Tate: <http://liberatetate.wordpress.com/> (Stand: 01.02.2014).

Permaculture Association <http://www.permaculture.org.uk/> (Stand: 28.01.2014).

Schnee, Renate/ Stoik, Christoph: Gemeinwesenarbeit Definitionen - und Begriffe
http://www.telesozial.net/cms/uploads/tx_kdcaseengine/Skriptum_Gemeinwesenarbeit_Definitionen_und_Begriffe_01.pdf (Stand: 07.04.2014).

Stadt Innsbruck, Amt für allgemeine Sicherheit:

https://www.google.at/search?q=Alkoholverbot+Innsbruck&ie=utf-8&oe=utf-8&aq=t&rls=org.mozilla:de:official&client=firefox-a&channel=np&source=hp&gfe_rd=cr&ei=XNodU6bkJ-Lb8geBn4H4Bg (Stand 22.01.2014).

Staatsgrundgesetz, Artikel 17a , BGBl. Nr. 262/1982: <http://www.ris.bka.gv.at> (Stand 22.01.2014).

Stokes, Rebecca 2012 https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/02/03/rirkrit-tiravanija-cooking-up-an-art-experience (Stand:10.03.2014).

Tiravanija, Rirkrit:

http://www.derive.at/index.php?p_case=2&id_cont=956&issue_No=40 (Stand: 11.03.2014).

WochenKlausur: www.wochenklausur.at (Stand: 10.10.2014).

7 Abbildungsverzeichnis

Abb.1 Kersting, Georg Friedrich: „Kaspar David Friedrich in seinem Atelier“ 1819. Öl auf Leinwand. 51 cm × 40 cm. Alte Nationalgalerie Berlin.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit,

dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfsmittel bedient habe.

Die Arbeit wurde bisher keiner anderen Prüfungskommission vorgelegt und weder im In- noch im Ausland veröffentlicht und stimmt mit der von der Begutachterin beurteilten Arbeit vollständig überein.

Wien am 15. Oktober 2014