

Paul O'Neill

Die drei Phasen partizipatorischer Kunst – relational, sozial und durabel

Partizipation ist heute ein Pauschalbegriff für jede Kunst, die ihr Publikum als MitarbeiterInnen, MitproduzentInnen oder auch in anderer Funktion mit einbezieht. Trotz seiner weiten Verbreitung bleibt der Begriff in den neueren Schriften zur Kunst jedoch umstritten. Dieser Essay skizziert daher eine bestimmte Lesart von Partizipation, nämlich als flexibler Begriff für die Beschäftigung mit Kunst unter relationalem, sozialem und durablem Aspekt. Der Partizipationsprozess wird nicht bloß als bestimmte Form der Zusammenarbeit aufgefasst. Er ist jenes Endprodukt, das der Kunst ihre anhaltende und öffentliche Dimension verleiht.

1. Das relationale Motiv des Ausstellungsmachens

Das Potential zur Veränderung, das man der Kunst zuschreibt, wenn sie ihr Publikum aus seiner passiven in eine aktiv zivile Rolle bringt, war eines der Hauptmotive der frühen Avantgarden, die einen Teil der Kontrolle über das Kunstwerk aufgeben wollten. So sollten bereits die Installationen in der Frühmoderne erst von den BetrachterInnen vollendet werden. In zwei neueren Essays über die Kunst der „Partizipation“ machen sowohl Claire Bishop als auch Rudolf Frieling die Verschmelzung von Kunst und Leben in der Moderne an den ereignishaften Installationen und laborartigen Ausstellungen seit den 1920er-Jahren fest.(1) Zu den ersten Beispielen interaktiver Kunst zählten Friedrich Kieslers Gestaltung der „Ausstellung neuer Theatertechnik“ (im Wiener Konzerthaus 1924), El Lissitzkys „Kabinett der Abstrakten“ (errichtet 1927/1928 für das Landesmuseum Hannover) und Marcel Duchamps „Sechzehn Meilen Schnur“ (2) (1942 ausgestellt im Rahmen der Schau „First Papers of Surrealism“ im New Yorker Whitelaw Reid Mansion). Diese Arbeiten sollten die übergeordnete Gestaltung und Planung von Ausstellungen untergraben und stellen eine frühe Kritik an der Passivität in der Kunst und im Ausstellungsraum dar. Zentral war dabei die körperliche Involvierung der BetrachterInnen als Übergang zu jenen relationalen Formen der Partizipation, die im späten 20. Jahrhundert aufkamen.

In den 1960er- und 1970er-Jahren begannen KünstlerInnen und KuratorInnen nämlich die „künstlerische Freiheit und ästhetische Unabhängigkeit, die ihnen von der Gesellschaft zugestanden wurde und die im Ästhetizismus der Hochmoderne kulminierte“, anzuzweifeln.(3) Was Peter Bürger die „Negation der Autonomie der Kunst“ durch ihre Einbindung in eine „Lebenspraxis“ nannte, war Teil eines größeren Trends zu sozialeren und situationsbezogeneren Kunstformen.(4) Die KünstlerInnen planten die Teilnahme des Publikums als integrales Element in ihre nunmehr offenen Kunstwerke ein. Schlüsselbeispiele hierfür sind Allan Kaprows „Happenings“ und Lygia Clarks „relationale Objekte“, die sich Zufall, Performativität und Unkontrolliertheit zu Nutzen machten.

Ein Erbe dieser Entwicklung war in den 1990er-Jahren eine relationale Kunst, die das hermetische Vokabular der Kunst überwinden sollte.(5) Hinter Nicolas Bourriauds *Relationaler Ästhetik* stand die Ahnung eines allgemeingesellschaftlichen Trends zur Gruppenarbeit, zu demokratischem Dialog und zu intersubjektiven Arbeitsmethoden. Die KritikerInnen Bourriauds in Großbritannien und den Vereinigten Staaten übersehen meist, dass er die Kunst explizit partizipatorisch sieht (und nicht als autonome Produktion, um die Ansätze einzelner, relational arbeitender KünstlerInnen gegeneinander auszuspielen). Dabei fokussieren sie auf die ästhetische sowie die ethische Dimension ihrer Produktionsweise mit dem Ziel, subjektive Kriterien zu schaffen, um verschiedene Arten sozial relationaler Kunst unterscheiden zu können, wodurch die ganze Diskussion beschnitten wird. Dies zeigt sich zum Beispiel an Claire Bishops neo-modernistischen Text

Antagonism and Relational Aesthetics, der Liam Gillick und Rirkrit Tiravanija Santiago Sierra und Thomas Hirschhorn gegenüber stellt. Auch die verschiedenen Reaktionen auf diesen Text versuchen, jede auf ihre Art, mit ästhetischen Urteilen zu definieren, was als Kunst legitim sei und was nicht. Die sozialen Gründe des Aufeinandertreffens von Subjekt und Kunst in bestimmten Situationen wird also nie genauer untersucht.(6) So behauptet Gillick schlicht: „Meine Arbeit ist wie ein Kühlschrankschranklicht; sie funktioniert nur, wenn die Menschen den Kühlschrank aufmachen. Ohne Menschen ist sie gar keine Kunst.“(7)

Wenn man hingegen das Primärerlebnis relationaler Kunst auf das Gesellschaftliche, auf Engagement und Präsenz gründet, wird die Intersubjektivität zum Hauptmedium künstlerischer Untersuchungen schlechthin.(8) Dazu schreibt Jacques Rancière: „Die relationale Kunst [...] will nicht nur Objekte schaffen, sondern Situationen und Konfrontationen. Indes ist dieser simple Gegensatz zwischen Objekten und Situationen bloß ein Kurzschluss“.(9) So wird jede Einschätzung relationaler Kunst hinsichtlich ihrer Verdienste auf verschiedene Formen der Unmittelbarkeit beschränkt. Relationale Kunst sei entweder zum einmaligen Gebrauch oder habe nur eine ethische Wirkung. Begreift man sie nämlich, wie es getan wird, als bloße *Konstruktion von Situationen*, in denen soziale Beziehungen entweder subvertiert oder reproduziert werden, so wird die Rolle des Publikums stark unterschätzt.(10) Denn obwohl die relationale Kunst der 1990er-Jahre auf sozialere und kollektivere Formen des Kunsterlebens drängte, wird die Teilhabe am sozialen Raum der Kunst meist bloß als metaphorischer Beitrag zu Produktion, Bedeutung und Wert von Kunst gesehen. Nötig ist hingegen eine Analyse der Prozeduren, Formen und Folgen dieses Beitrags – der Entstehungsbedingungen des auktorialen Raums des Kunstobjekts und dessen Rezeption und wie Kunst die Rahmenbedingungen für verschiedene Arten der Partizipation über die Zeit hinweg produzierte oder reproduzierte.

Die 1990er-Jahre stehen weiters für eine Generation von KünstlerInnen, die nicht nur das Bedürfnis nach einem Publikum artikulierten, das sich aktiv mit Kunst auseinandersetzt, sondern die auch an großen Gruppenausstellungen teilnahmen, welche wiederum der Erfahrung von Kunst ein Element nomadischer Geselligkeit hinzufügten. Nach Elena Filipovic gelten die vielen neuen Biennalen, die zu dieser Zeit gegründet wurden, paradigmatisch als Alternative zu Museen und Galerien, obwohl sie diese in Wahrheit nur kopierten. Die Biennalen wurden zu ebenso privilegierten Kulturtourismusorten und führten zu einer neuen Kategorie von Kunst, nämlich einer Kunst „mit bombastischen Dimensionen und hohlen Ideen“, die sich schnell den Namen „Biennalekunst“ erwarb.(11) Zugleich meint Filipovic, dass, was relationale Kunst angeht, die Gruppenausstellung vorherrschend wurde. Ein bestimmter Raum mit vorgegebenen Parametern werde hergestellt, „in dem Beziehungen zwischen Publikum und Objekten, zwischen den einzelnen Objekten untereinander und zwischen Objekten, Publikum und dem spezifischen Ausstellungskontext inszeniert werden.“(12) Die relationale Kunst könnte demnach genauso gut als Folge der geänderten Produktions-, Ausstellungs- und Rezeptionsbedingungen und der Allgegenwart von Großausstellungen verstanden werden. Das typische Beispiel ist zugleich der logisch folgende Abschlussstein eines Jahrzehnts relationaler Kunst, nämlich die Schau „Utopia Station“(13), die 2003 von Molly Nesbitt, Hans Ulrich Obrist und Rirkrit Tiravanija kuratiert wurde. Diese suchten keine KünstlerInnen oder Einzelwerke aus, sondern thematisierten die sozialen Relationen zwischen Dingen mittels einer kollaborativen Ausstellung. Die Ausstellung wurde in der Presseaussendung beworben als:

„... nicht mehr und nicht weniger als eine Zwischenstation, eine Haltestelle, um sich umzusehen, zu reden und den zurückgelegten Weg zu rekapitulieren... im Ganzen sollte [die Ausstellung] als aus mehreren Schichten bestehend aufgefasst werden, die sich alle in unterschiedlichen Geschwindigkeiten, Zeiten und Orten ausbreiten. Auf Sie warten

Seminare, Meetings, Stationen, Plakate, Performances und Bücher.“(14)

„Utopia Station' stellte den zeitlichen – den durablen – Prozess über das Endprodukt. Die Zeitlichkeit sollte gleich wichtig sein wie die unmittelbare Beschäftigung mit den Kunstwerken und galt auch als Aufforderung sich zu beteiligen. Die Verwendung des Ausstellungsformats als Ort für Treffen, Diskussionen, Events und Performances, die auf der Teilnahme des Publikums beruhen,(15) schuf ein relationales Experiment, wenngleich das Publikum vorwiegend namentlich geladen war. Der Ausstellungsraum stand also für den kollektiven Aspekt in der Kunst, für ein sozial geschaffenes und offenes Kunstwerk, bei dem Partizipation als echte Teilnahme an einem Bewertungsprozess und nicht als bloße Anregung verstanden wurde. Die Teilnehmenden wurden in etwas eingebunden, das Pierre Bourdieu die kulturelle „Produktion des Werts von Künstler und Kunst“ nannte,(16) wodurch die Ausstellung zu einem Spiegel für die ganze Kunstwelt wurde. Die Kunstwelt ist nämlich ein gesellschaftliches Subsystem, das durch zahllose AkteurInnen produziert wird – angefangen von den KünstlerInnen über das Publikum als Mitproduzent des Werts des Kunstwerks bis zu jenen, die für die Herstellung des Kunstkontexts oder der Situation und die soziale und räumliche Rezeption verantwortlich sind. Das Herstellen einer Ausstellung wurde mithin als metaphorisch relationaler Prozess präsentiert, der dem kollektiven Erleben etwas beizusteuern vermag, und dessen wertvollster Beitrag nichts Konkretes, sondern die Möglichkeit des Publikums ist, sich als Produzierende der Arbeit zu verstehen, anstatt diese nur umzusetzen.(17)

2. Die soziale Wende abseits des Ausstellungsraums

Parallel zur Konjunktur kontextbasierter Biennalen und Großausstellungen in den 1990er-Jahren entstand ein Künstlertypus, den Miwon Kwon den „reisenden Künstler“ bezeichnete. Sein Auftreten verdankt sich den „Änderungen der strukturellen Organisation der Kulturproduktion' und führte dazu, dass Werte wie „Originalität, Authentizität und Einzigartigkeit nicht mehr dem Kunstwerk, sondern dem Ort zugesprochen wurden“.(18)

KünstlerInnen werden in eine Stadt geholt, auf die sie mit einem Kunstwerk reagieren sollen. Ihre Werke sind somit meist „versetzt“, entweder von dem Ort, an dem die KünstlerInnen normalerweise arbeiten, oder, im Fall der „nomadischen Kunst“ (die anderswo produziert und dann vor Ort gebracht wird), vom ursprünglichen Herstellungsort. In ihrem neuen Kontext werden die Werke durch den engen Zusammenhang mit den anderen kontextuell ausgestellten Werken und/oder durch ihre Stellung in Bezug auf die anderen Arbeiten, die aus der internationalen Kunstwelt und dem damit verbundenen Kunstmarkt ausgewählt wurden, gekennzeichnet.

Was passiert aber mit der Kunst, wenn das Hauptzie ist, mit Leuten und Orten unter veränderbaren Bedingungen und gleichzeitig über die Ausstellungsdauer hinaus zu interagieren? Und was ist, wenn ihre materielle Form die weniger greifbare Gestalt von Vermittlung annimmt? Wenn die Form, der Urheber sowie der Ort der Präsentation nicht mehr eindeutig zuordenbar sind? Was, wenn die Kunst kein einzelnes autonomes Werk mehr ist, das man einfach betrachten kann? Löst sich ihre Objekthaftigkeit gänzlich in Handlungsprozesse, Interventionen und partizipatorische Momente auf? Was passiert, wenn Partizipation zu einem verhandelbaren Ort von Zusammenarbeit in wechselnden sozialen Netzwerken wird? Zusammenarbeit – in Form von sozialen Netzwerkprojekten – wird schließlich nicht mit sichtbaren Ergebnissen, sondern kontextuellen und dialogischen Verfahren assoziiert. Begriffe wie „Konversationskunst“ (Homi Bhaba), „dialogbasierte Kunst im öffentlichen Raum“ (Tom Finkelpearl), „dialogische Kunst“ (Grant Kester), „neue öffentliche Kunst“ (Suzanne Lacy), „Neo-Situationismus“ (Claire Doherty) oder „konnektive Ästhetik“ (Suzi Gablik) haben alle versucht, den diskursiven Kern von immateriellen

Formen kollektiver Kunstproduktion zu beschreiben, die vorwiegend jenseits der klassischen Kunstinstitutionen und Galerien stattfinden.

Diese „soziale Wende“ in der Kunst der letzten Jahre führte laut Claire Bishop auch zu einer „ethischen Wende“ in der Kunstkritik. Deren Augenmerk liegt mehr auf der „Qualität“ der Zusammenarbeit anstatt auf dem Erlebnis des ästhetischen Objekts.(19) Die Zeit der Zusammenarbeit mit anderen wird wichtiger als die Kunst als Produkt. Mehrere TeilnehmerInnen erschaffen zusammen Räume für eine Gegenöffentlichkeit. Beispiele hierfür sind die Gemeinschaftsprojekte von Temporary Services, Oda Projesi, Skart, Park Fiction, Lucy Orta oder Jeanne van Heeswijk.(20) Hier soll das Kunstwerk Situationen für mögliche Zusammenarbeiten kreieren, die die KünstlerInnen als post-autonome ProduzentInnen zur Verfügung stellen. Kunst wird als Ansammlung von Interaktionen aufgefasst, wobei sich das Kunstwerk über die Zeit zu einem Cluster von sozialen und gemeinschaftlichen unter Mitwirkung der Beteiligten formt und am Schluss zu einer öffentlichen Manifestation führt. Was aber als Kunst wahrgenommen und worüber geschrieben wird, ist meist das Ergebnis – das Ende eines Prozesses anstatt dessen zeitlichen und partizipatorischen Aspekte, durch die dieses Ergebnis erst ermöglicht wird.

Bei einer Künstlerin wie Jeanne van Heeswijk zum Beispiel wird durch Interaktion ein öffentlicher Kontaktraum erzeugt. Die einbezogenen Leute nehmen am Produktionsprozess teil und tragen durch ihr jeweiliges Engagement etwas zu dem Kunstwerk in seinen unterschiedlichen Ausprägungen bei.(21) Für die diskursive und zugleich materielle Produktion von Kunst, die sowohl metaphorisch imaginiert als auch konkret umgesetzt wird, wird ein Rahmen für soziale Kontakte zur Verfügung gestellt. Die Teilnehmenden gelten als „AkteurInnen“, deren „Aktionen“ an einem kumulativen Prozess teilhaben, der sowohl in der Phantasie als auch real stattfinden kann. Bei den langfristigeren öffentlichen Projekten van Heeswijks – zum Beispiel bei „De Strip“ (Vlaardingen, 2002-04) – waren die Teilnehmenden in einem durablen Prozess mit der Gestaltung und Herstellung ihres öffentlichen Kontexts beschäftigt. Bei „Valley Vibe“ (zusammen mit Amy Plant, East London, 1998-03) wiederum zeichneten AnwohnerInnen mithilfe eines „Vibe Detectors“ Geschichten auf. Dieser Apparat war mit einer Tonanlage ausgestattet, die die Leute beliebig für Musikveranstaltungen, Konferenzen oder auch zur Gestaltung von Radiosendungen verwenden konnten.

Die Künstlerin sagt selbst: „Meine künstlerische Praxis geht von der Vorstellung aus, dass Kunst etwas zum Leben beitragen kann“.(22) So konnte beobachtet werden, wie durch ihre „Motivation, das Publikum zu Teilnehmenden zu machen, eine Verwandlung des passiven Betrachters in einen aktiven Teilnehmer möglich ist“.(23) Diese Verwandlung ähnelt dem, was Deleuze „Subjektivierungsprozess“ genannt hat, im Zuge dessen NutzerInnen, TeilnehmerInnen oder BürgerInnen dergestalt angeregt werden, dass sie sich als aktiv-reaktive Subjekte konstituieren können. Durch kommunikative Subjektivierungsprozesse ist es möglich, dem Einzelnen zu vermitteln, dass er/sie die Umwelt selbst gestalten kann, indem neue Wissensformen angeeignet werden, die im Vorhinein noch nicht zur Verfügung standen.(24) Entsprechend meint der Soziologe Scott Lash, dass „wir durch die aktive Schaffung von Bedeutung durch Dialog und intersubjektive Kommunikation vielleicht einen Weg aus dem produktivistischen System finden, das uns zu passiven Empfängern anstatt zu aktiven Bedeutungsproduzenten macht“.(25) Durch nicht-repräsentative Kommunikationsformen, bei denen kein vorgegebenes Thema vermittelt wird, können laut Lash Erfahrungsökonomien mobilisiert werden, die indirekt, spontan und pluralistisch sind. Kommunikation müsse auf der Ebene des Gegenübers stattfinden anstatt auf der Ebene des „Ich“. Die Kommunikation in einem sozialen Netzwerk könne nur über „relationale Prozesse“ und nicht über „Darstellungsverfahren“ funktionieren.(26)

Eines der bislang ehrgeizigsten Projekte van Heeswijks ist *The Blue House*. Es illustriert, wie solche nicht-darstellbaren Kommunikations- und Austauschprozesse den Inhalt und die Struktur eines Kunstwerks bilden können. Das Haus befindet sich im Amsterdamer Vorort IJburg, der bis 2012 fertig errichtet sein soll. Heeswijks durables Projekt begann 2005 mit dem Umbau einer großen Villa in ein Wohnhaus, das aus dem Immobilienmarkt genommen und zu einem Ort für Stadtforschung, Kunst und Kultur umgewidmet wurde. Vier Jahre lang wurden KünstlerInnen, ArchitektInnen, PhilosophInnen, AutorInnen und AkademikerInnen verschiedenster Herkunft eingeladen, bis zu sechs Monate im blauen Haus zu leben und zu arbeiten. Die Gäste forschten, machten Kunstwerke, Filme und Publikationen, und beteiligten sich an Diskussionen und anderen Aktivitäten. Dies führte zu zahlreichen Interventionen im und um das blaue Haus, die auf die Eigenarten dieses Areals, das im Zuge der Stadterneuerung gerade umgebaut wird, reagierten und denen ausführliche Recherchen vorausgingen. *The Blue House* steht für van Heeswijks Ziel, Modelle für soziale Beziehungen anstatt Kunstwerke mit inhärentem ästhetischem Wert herzustellen. Weiters ist dieses Projekt ein Beispiel für den Dialog innerhalb einer Organisationsstruktur, in der das Gemeinschaftskunstwerk eine Akkumulation von AkteurInnen und Aktionen darstellt, die nicht nur verschiedene Arten der Teilhabe, sondern auch viele Individuen, Mitglieder und AnrainerInnen miteinander verbindet. Das blaue Haus ist ein sich ausbreitendes Kunstwerk, keine „Einzeldarstellung“ eines Einzelkünstlers.(27) Es ist der Gipfel eines ganzen Forschungsprogramms, das die Veränderungen in IJburg, seine sozialen Gruppen und das Netzwerk bereitwilliger HelferInnen abbildet. Zusammen schufen sie eine Neuinterpretation des Durablen innerhalb der öffentlichen Zeit.

3. Partizipation als durables(28) Erleben öffentlicher Zeit

Großprojekte im öffentlichen Raum wie die „skulptur projekte münster“ (seit 1977), „Sonsbeek“ (seit 1971), „inSITE“ (seit 1992) oder Mary Jane Jacobs Projekte „Places with a Past: New Site-specific Art in Charleston“ (1992) und „Culture in Action: New Public Art for Chicago“ (1993) haben dazu beigetragen, dass sich die Kunst im öffentlichen Raum verändert hat. Sie alle haben bewiesen, dass die zeitliche Ordnung als essentieller Bestandteil jeder Kunst angesehen werden muss, die sich mit der sozialhistorischen Dimension von Orten auseinandersetzt. In den 1990er-Jahren wuchs die Einsicht, dass eine schlüssige Beziehung zwischen Ort und Identität möglich ist, wenn die Kunst zur „Valorisierung von Orten als Schauplatz authentischer Erlebnisse“ beiträgt.(29) Die daraufhin folgenden Theorien haben gezeigt, dass „Ort“ ein temporäres, undefinierbares und offenes Konstrukt ist. Jeder Ort ist eine Konstellation von gemeinsam genutzten Räumen. In ihnen wird debattiert und verhandelt. Sie sind instabil und niemals fix. Jeder Ort ist ein Hybrid, das sich verändert, wenn seine vielen Dimensionen auf das Soziale einwirken. Gleichzeitig wird er aber seinerseits von den bestehenden sozialen Prozessen und externen Kräften geformt.(30)

Um über den ontologischen Begriff des reflexiven Subjekts hinauszukommen, der genauso schwer wie der Übergang vom passiven zum aktiven Publikum in der Kunst zu quantifizieren ist, sind weiterführende Überlegungen zum Thema Zeit vonnöten, insbesondere wie die öffentliche Zeit gestaltet werden kann, sodass Raum für Zusammenarbeit entsteht. Bruno Latour bezeichnet dies als das Bedürfnis nach mehr „Zeit zum Zusammenleben, dem großen Komplikator“, wobei er demokratischen Raum als Zeit versteht, die man zusammen öffentlich im Widerstreit miteinander verbringt. Wenn wir Partizipation als mehr als eine einmalige, abgeschlossene relationale oder soziale Interaktion begreifen wollen, müssen wir ihre Dauer als zeitlichen Prozess des Zusammenlebens verstehen. Die Zeit kann zu etwas beitragen, das nicht messbar, das

unquantifizierbar und unvorhersehbar ist. Partizipation kann demnach nur in der Zeit erlebt werden – als gelebte Differenz.

Für Henri Bergson war die Dauer nicht nur ein psychisches Erlebnis, sondern der Übergangszustand des *Werdens*. Dauer bedeutete für ihn zugleich die konkrete Entfaltung von Kreativität, einen Seinszustand in der Zeit, der sich selbst entwickelt. Das macht die Dauer zum Ausgangsmaterial jeder individuellen kreativen Handlung. Für Bergson entwickelt sich die Dauer immer durch unsere Handlungen „in der Zeit“, durch die das Unbekannte in Erscheinung tritt, ohne dass man seine Entstehung während oder in der Handlung vorhersehen könnte. Nach Bergson hält die Dauer an, weil die Veränderung an sich ihre Substanz ist, die sich durch einen Übergangsprozess materialisiert, der in der Zeit und durch die Fähigkeit stattfindet, von einem Zustand zum nächsten fortzuschreiten. Will man also die Dauer als Merkmal der Partizipation verstehen, muss sich etwas über die Zeit verändern. Wie wenn man darauf wartet, dass sich etwas in einer Flüssigkeit auflöst, schreitet die Partizipation immer voran und zeigt sich immer anders, und zwar sowohl physisch als auch als Erlebnis materieller Veränderungen. Nichts, das passiert, wird sich völlig gleich wiederholen. Immer entsteht etwas anderes, das der Dauer ihre äußeren Merkmale wie Zeitlichkeit, Mobilität, Aktivitätsgefühl, Veränderung oder Affekt verleiht.(31)

Weitere Beispiele für durable Zugänge zu Kunst und Partizipation sind – neben dem schon erwähnten „Blue House“ – „Park Fiction“ (Hamburg, seit 1995), Rirkrit Tiravanijas „The Land“ (Chiang Mai, seit 1998) und „Trekroner Art Plan“ (seit 2002). Diese Projekte tragen, vielleicht als Gegenmittel für die nomadische Methode der Beschäftigung mit Land und Leuten, zur Produktion eines Ortes bei. „Park Fiction“ gewährte dem geplanten Verbau des letzten offenen Raums in St. Pauli Einhalt und initiierte einen gemeinsam gestalteten Park durch die Organisation eines lokalen Netzwerks, das einen parallelen Planungsprozess vorantrieb. Das Netzwerk gründete Plattformen zum Austausch zwischen Leuten aus vielen verschiedenen Kulturbereichen. „The Land“ wiederum ist eine KünstlerInnengemeinschaft, die Projekte mit Wasserbüffeln, Reis- und Gemüsefeldern durchführt, deren Wert in erster Linie nach Nutzen und Nachhaltigkeit gemessen wird. Für den „Trekroner Art Plan“ schließlich erstellte die Künstlerin Kerstin Bergendal einen Zwölfjahresplan für einen neuen Vorort der Gemeinde Roskilde. Beauftragte KünstlerInnen spielten zusammen mit den AnrainerInnen eine aktive Rolle bei der Langzeitplanung ihres eigenen Umfelds. Bergendal initiierte dazu gemeinsame Workshops, Diskussionen und Planungsprozesse.

Die Auftragskunst im öffentlichen Raum hat also begonnen, längerfristig zu denken. Allerdings sind einige Projekte abrupt zu Ende gegangen, zum Beispiel die von Claudia Büttner kuratierten „kunstprojekte_riem“ (2000-03). Es handelte sich um eine Initiative der Stadt München, in der Messestadt Riem am Rande Münchens Kunstwerke zu realisieren. Riem beherbergt nicht nur das Messezentrum, sondern sollte in nur vier Jahren 3.000 neue BewohnerInnen aufnehmen. In diesen vier Jahren thematisierten Objekte, Installationen, Aktionen, Diskussionsforen und partizipatorische Projekte, wie eine „Kunst im öffentlichen Interesse“ die Zukunft eines Wohnareals gestalten kann.(32) Den KünstlerInnen wurden vier Themenschwerpunkte vorgegeben, angefangen von „Stadtmarken“ im Jahr 2000, wo es um die Topographie des Orts ging. Das Folgethema „Wohnwelten“ bezog die neuen AnrainerInnen direkt in die Kunst ein. Das nächste Thema „Gesellschaftsräume“ fokussierte auf Kunst, die in sich in Entstehung befindenden Räume interveniert, und 2004 schließlich untersuchte „Peripherie und Zentrum“ mögliche Verbindungen zwischen der Messestadt Riem und der Innenstadt Münchens. Jedes Thema erforderte Recherchen vor Ort und illustrierte damit, dass man ein Kunstprojekt an die wechselnden Situationen eines Bauareals anpassen kann, ohne dabei die AnrainerInnen als HauptnutzerInnen zu vergessen.(33)

Andere Projekte wiederum konnten ihre Dauer verlängern. So ist „Nouveaux Commanditaires en Bourgogne“ (Dijon, seit 1997) ein innovatives Programm für praktische Kunst im öffentlichen Raum, die in Gemeinschaftsarbeit hergestellt wird. Die Aufträge kommen von BürgerInnen oder Organisationen, die direkt in die Konzeption, Produktion und Verwaltung des jeweiligen Kunstwerks involviert sind. „Breaking Ground“ (seit 2002) wiederum ist ein Programm für Auftragswerke in einem in Renovierung begriffenen Dubliner Vorort, das zusammen mit dem Bauherrn – dem Ballymun Regeneration Committee – durchgeführt wird. „Beyond“ (Leidsche Rijn, 2001-2009) war ein Projekt mit sechs Themensträngen,⁽³⁴⁾ das mit temporären Kunstinterventionen, Veranstaltungen und sozialen Skulpturen, die die AnrainerInnen zu Versammlungen und Diskussionen anregen sollten, konsequent soziale und räumliche Praxen unterstützte. Entscheidend waren hierbei die mobilen und temporären Architekturen, die für ein gemischtes Publikum gedacht waren und dem Projekt einen festivalartigen Charakter verliehen. Als solches können die Veranstaltungen als Reihe von Kurzprojekten im Rahmen eines Langzeitprojekts verstanden werden, dauerte das Programm doch lange genug, dass sich in dessen Rahmen Experimente sowie eine engagierte Praxis entwickeln konnten. So konnte Leidsche Rijn mit Utrecht verbunden werden, bevor noch die ersten BewohnerInnen einzogen. „Grizedale Arts“ (seit 1999) indessen ist ein permanentes, kuratiertes Veranstaltungs-, Projekt- und Stipendienprogramm. Es reagiert auf sein unmittelbares soziales, kulturelles und ökonomisches Umfeld im vorwiegend ländlichen Lake District in England. Jedes einzelne dieser Projekte ließ den zeitlichen Prozess erkennen, bezog das Publikum mit ein und führte zu Forschungsergebnissen, die auf ihren spezifischen Kontext, auf Publikum und Ort Rücksicht nahmen. Diese verschiedenen auf Dauer angelegten Modelle haben begonnen, eine Vielzahl sozialer Praxen künstlerischer Zusammenarbeit für spezifische Orte, Situationen oder Umfelder aufzugreifen, um sich durch unterschiedliche Formen der Partizipation der AnrainerInnen über die Zeit hin zu entwickeln.

Obwohl unterschiedlich in ihren Ergebnissen und Zielen haben alle diese durablen Projekte einen langfristigen Ausblick darauf gemein, wie beauftragte Kunst auf spezifische Situationen reagieren kann. Die Kunst wird als kooperatives Produktionsverfahren aufgefasst, das weder autonom noch besonders kontrolliert ablaufen muss. Die Projekte gehen auch davon aus, dass bei der Auftragsausführung mehrere AkteurInnen zusammenwirken – KuratorInnen, KünstlerInnen, Publikum, PlanerInnen, die jeweilige Stadtverwaltung, Bauherren und überhaupt alle, die für die Herstellung des Kunstkontexts und die soziale und räumliche Rezeption verantwortlich sind. In ihrem Überblick über die nachhaltigen Zugänge zu Kunst und Stadterneuerung in jüngster Zeit stellen Clare Cumberland und Lucy Musgrave folglich fest, dass eine neue Form urbaner Praxis entstanden ist, die danach trachtet, eine alternative partnerschaftliche Methode zur Prägung und Gestaltung von Bausituationen zu schaffen. Bei Projekten dieser Art gäbe es, so die Autorinnen, „eine neue Offenheit gegenüber dem Wert von Partnerschaften und Zusammenarbeit zwischen Profis, Anrainergruppen, Behörden sowie öffentlichen und privaten Organisationen“.⁽³⁵⁾ Die Projekte haben zudem einen Raum für eine Neukonzeption „partizipatorischer Kunst“ geschaffen. Wie wir gesehen haben, fußt das aktuelle Denken über „Partizipation“ in der Kunst und ihren öffentlichen Kontexten auf dem Kunsterlebnis, der Objektivität von Kunst und ihrem Potential, Personen einzubeziehen. Diesem Denken geht es also um den Raum der Kunst und nicht um ihren durablen Aspekt. Stattdessen können wir künstlerische Eingriffe, bei denen KünstlerInnen, KuratorInnen und AuftraggeberInnen gleichberechtigt vor Ort sind, aber auch „zeitspezifisch“ verstehen. Solche Kunst findet zwar in einem fixen Zeitabschnitt statt, zielt aber darauf ab, etwas Unvorgesehenes zu schaffen. Wenn Dauer in der Kunst bedeutet, für eine bestimmte Zeit zielgerichtet zusammenzuarbeiten, dann ist eine durable Praxis

etwas spezifisch Neues in der relationalen und partizipatorischen Kunst. Der zeitliche Ablauf ist eine Möglichkeit einer engagierten Form der Zusammenarbeit von Menschen, die daran teilnehmen. Die Einbeziehung der Partizipation in die Kunst als sich entwickelnde, langfristige Akkumulation verschiedener Positionen, Menschen und Momente, die sich in etwas abbilden, das wir Kunstwerk nennen, ermöglicht es uns, über die individuelle partizipatorische Rezeption eines Ausstellungsereignisses hinaus zu denken. Um Partizipation aus der Perspektive von ProduzentInnen zu verstehen – also von TeilnehmerInnen und nicht bloß BetrachterInnen eines künstlerischen Prozesses –, müssen wir verschiedene Partizipationsformen unterscheiden. Wir müssen über das Relationale als bloß soziale Rezeption von Kunst, Ausstellung und Objekt hinausgehen. Partizipation ist keine Relation, nicht einfach sozialer Kontakt mit Kunst, sondern ein sozialer Prozess der gemeinschaftlichen Herstellung eines Kunstwerks. Die Auseinandersetzung mit Menschen und Orten ist dabei zeitspezifisch, aber ohne vorgeschriebenes Ergebnis. Diese neue Sichtweise von Partizipation muss zuerst die verschiedenen zeitspezifischen Merkmale von Kunst in Betracht ziehen. Kunst wird von der öffentlichen Zeit, nicht dem öffentlichen Raum bestimmt. Wird dies begriffen, können wir auch die Komplexität künstlerischer Zusammenarbeit in ihrer Ablauflogik, ihrer Kontinuität und Nachhaltigkeit anstatt als Bruch einer Kontinuität von Zeit und Raum zu verstehen beginnen.

- (1) Vgl. sowohl Claire Bishop, <k>Introduction//Viewers as Producers<k>, in Claire Bishop (Hg.), *Participation*, Cambridge und London, 2006 als auch Rudolf Frieeling, *Towards Participation in Art* in Rudolf Frieeling (Hg.), *The Art of Participation*, London und San Francisco, 2008.
- (2) Details zu Marcel Duchamps, Salvador Dalís und André Bretons Beteiligungen an surrealistischen Ausstellungen in den 1930er- und 1940er-Jahren in Lewis Kachur, *Displaying the Marvellous: Marcel Duchamp, Salvador Dalí and Surrealist Exhibition Installations*, Cambridge, 2001.
- (3) Andrea Fraser zitiert in Stuart Comer, *Art Must Hang: An Interview with Andrea Fraser about the Whitney Independent Study Program*, in Mike Sperlinger (Hg.), *Afterthought: New Writing on Conceptual Art*, London, 2005, S. 32.
- (4) Peter Bürger, *The Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, 1984, S. 52-54.
- (5) Nicolas Bourriard, *Relational Aesthetics*, Dijon-Quetigny, 2002, S. 85.
- (6) Claire Dohertys *From Studio to Situation*, London, 2004 führt gut in die komplizierte Analyse der Veränderungen in der Kunstproduktion ein, nicht jedoch in die Veränderungen des Kunsterlebens.
- (7) Liam Gillick quoted in Claire Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, in *October* 110 (Herbst, 2004), S. 61.
- (8) See Claire Bishop, *The Social Turn: Collaborations and its Discontents*, in *Artforum*, (Februar, 2006), S. 178f.
- (9) Jacques Ranciere, *Problems and Transformations in Critical Art*, in Bishop, *Participation*, 2006, S. 90.
- (10) Vgl. Bishop, in Bishop *Participation*, London, 2006, S. 13.
- (11) Vgl. Elena Filipovic, *The Global White Cube*, in Vanderlinden and Filipovic (Hg.), *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*, Cambridge, 2005, S. 66.
- (12) Ebd. S. 79.
- (13) Zuerst Teil der 2003 von Francesco Bonami kuratierten Biennale Venedig und 2004 dann im Münchener Haus der Kunst gezeigt.
- (14) Englischer Originaltext: ‚Nothing more or nothing less than a way station, a place to stop, to look, to talk and refresh the route...as a whole [it] should be understood to be the composite of its many layers, each unfolding at different speeds in different times and places: seminars, meetings, stations, posters, performances and books are coming en route.‘ Vgl. <http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/utopia/e-press.htm> (Zugriff 10. August 2010).
- (15) Ebd. Vgl. auch www.e-flux.com/projects/utopia und Molly Nesbitt, Hans Ulrich Obrist und Rirkrit Tiravanija, *What is a Station?*, in Francesco Bonami und Maria Luisa Frisa (Hg.), *50th Biennale di Venezia: Dreams and Conflicts – The Dictatorship of the Viewer*, Venedig, 2003, S. 319-415.
- (16) Vgl. Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, New York, 1993, S. 261.
- (17) Eine historische Analyse des Entstehens von ‚BetrachterInnen als ProduzentInnen‘ findet sich in Bishop, *Participation*, 2006, S. 10-17.
- (18) Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, 2002, S. 52.
- (19) Vgl. Bishop, in *Artforum*, (Februar, 2006), S. 178-183.
- (20) Vgl. Zu, Beispiel ebd., S. 178-183.

- (21) Vgl. Jeanne Van Heeswijk, *Fleeting Images of Community*, in Annette W. Balkema und Henk Slager (Hg.), *Exploding Aesthetics, Lier en Boog, Series of Philosophy of Art and Art Theory*, Vol. 16, Amsterdam und Atlanta, 2001, S. 178.
- (22) Jeanne van Heeswijk zitiert ebd., S. 175.
- (23) Ebd.
- (24) Vgl. Gilles Deleuze, Deleuze, *Control and Becoming*, in *Negotiations*, New York, 1995.
- (25) Scott Lash, *Difference or Sociality*, in *Towards Theory of the Image*, Maastricht, 1996, S. 112-129.
- (26) Vgl. Ned Rossiter, *Organized Networks: Media Theory, Creative Labour, New Institutions*, Rotterdam, 2006, S. 13.
- (27) Ebd.
- (28) *Locating the Producers* heißt ein dreijähriges internationales Projekt, das die durable Wende in der Kunst im öffentlichen Raum behandelt. Es handelt sich um eine Zusammenarbeit zwischen Situations, University of the West of England, Projectbase und dem Dartington College of Arts/University College Falmouth. Vgl. www.situations.org.uk/research_ltp.html. Ich berufe mich hier auf einige Ideen, die im Zuge dieser Forschungen entstanden.
- (29) a. a. O. (s. Anm. 18), S. 52.
- (30) Neuere Detailanalysen der Theorien von Raum und Ort finden sich in D. Massey, *For Space*, London und Neu Delhi, 2005 und T. Cresswell, *Place: A Short Introduction*, London, 2004.
- (31) Eine Einführung zum Bergsonismus bei Suzanne Guerlac, *Thinking in Time: An Introduction to Henri Bergson*, New York, 2006, S. 1-13.
- (32) Vgl. Claudia Büttner, *kunstprojekte_riem: Ideas and Progression*, in Claudia Büttner et.al. (Hg.), *Kunstprojekte_Riem: Public Art for a Munich District*, Wien und New York, 2004, S. 33f.
- (33) Vgl. ebd.
- (34) Die sechs Kategorien des Programms *Beyond* sind: 1. „Looping“ – das Pressebüro von „Beyond“ will über seine Internetseite, Informationen und Publikationen die AnwohnerInnen von Leidsche Rijn in seine Aktivitäten einbeziehen und eine Diskussion über seine Kunstprogramme anstoßen. 2. „Parasites“ – ein Überbegriff für leichte, mobile und experimentelle Architekturformen. Solche werden im Zuge der Entwicklung von Leidsche Rijn in Auftrag gegeben oder als flexible Gebäude mit sozialer oder partizipatorischer Funktion errichtet. 3. „Artists' Houses“ – KünstlerInnen werden eingeladen auf den Urbanisierungsprozess zu reagieren. Im Zentrum stehen die Lebensbedingungen in Leidsche Rijn. Entstandene Häuser wurden zum Teil in die bestehenden Entwicklungspläne einbezogen. 4. „White Spots“ – Orte/Räume wurden gekauft und an KünstlerInnen vergeben, wobei ‚Beyond‘ als Bauherr auftrat. Diese Räume werden während der Bauzeit aus dem Gesamtplan ausgenommen und parallel sowie zukünftig für temporäre Kunstprojekte zur Verfügung gestellt. 5. „Action Research“ – ein Programm bestehend aus Temporärprojekten und Interventionen von KünstlerInnen im Zuge der Bautätigkeit. Der Schwerpunkt liegt auf forschungsbasierter Interaktion einschließlich Partizipation, reflexiver Praxis und Reaktionen auf die Entwicklung von Leidsche Rijn als Wohnort. 6. „Directing Artists“ – KünstlerInnen bringen aktiv ihre Ideen zur Infrastrukturplanung von Leidsche Rijn ein. Sie gehören somit dem Planungsteam für die bauliche Erweiterung an und tragen zu mehreren Großbauten bei.
- (35) Clare Cumberlandidge and Lucy Musgrave, *Introduction*, in Clare Cumberlandidge and Lucy Musgrave (Hg.), *Design and Landscape for People*, London, 2007, S. 15.

Übersetzer: Thomas Raab

Bilder:

Hotel Ballymun, Blick aus dem Fenster, 2007, Foto: Paul McAree

Workshop, *Hotel Out of the Blue*, 2009. Das *Hotel Out of the Blue* (Design Martje Dros, Francois Lombarts) diente als temporäre Übernachtungsmöglichkeit für ein Symposium im Rahmen des *Blue House* (Jeanne van Heeswijk, Dennis Kaspori, Floris Heynsbergen), konzipiert von Yane Calovski, Foto: transparadiso, 2009

Brücke von Nils Norman, „Trekroner Art Plan“, Roskilde, Dänemark, 2005, Foto: Barbara Holub, 2009